

23-24

OCTOBRE-NOVEMBRE 1963 - 75 cents

# objectif 63

BIBLIOTHÈQUE  
OCT 25 1963  
DE NO



# objectif 63

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

DIRECTEUR: JEAN-CLAUDE PILON  
SECRÉTAIRE À LA RÉDACTION: MICHEL PATENAUDE  
RÉDACTEURS: ROLAND BRUNET, ROBERT DAUDELIN, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE  
CLAUDE NADON, ANDRÉ POIRIER, PIERRE THÉBERGE.  
SECRÉTAIRE: FRANCINE DESBIENS  
MAQUETTISTE: CAMILLE HOULE

OBJECTIF 63 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.  
Les articles n'engagent que leur auteur.

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

## ASPECTS DU CINÉMA CANADIEN OCTOBRE-NOVEMBRE 1963, No 23-24

Montréal, ville ouverte .....	<i>André Poirier</i>	3
Vu au Festival .....	<i>Roland Brunet, Michel Patenaude Jean-Pierre Lefebvre, Claude Nadon</i>	9
Festival du Cinéma Canadien .....	<i>Jean-Claude Pilon</i>	19
Colin Low, poète de la survivance .....	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	24
Sept films canadiens .....	<i>Robert Daudelin, Jean-Claude Pilon Michel Patenaude, Claude Nadon</i>	39
Le Festival de Sir Harold .....	<i>Michel Patenaude</i>	66

## FILMS RÉCENTS

8 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> .....	<i>Pierre Vallières</i>	49
Zazie dans le métro .....	<i>Robert Daudelin</i>	53
Harakiri .....	<i>René Houle</i>	55
Il Posto .....	<i>Pierre Théberge</i>	57
This Sporting Life .....	<i>Bill Davies</i>	59
Lawrence of Arabia .....	<i>René Houle</i>	62
The Young Racers .....	<i>Michel Patenaude</i>	64
Bye Bye Birdie .....	<i>Robert Daudelin</i>	65

## LIVRES SUR LE CINÉMA

Défense et illustration de la musique dans le film .....	<i>Marc Hébert</i>	68
Jean Vigo — deux essais .....	<i>Robert Daudelin</i>	70

Caricatures de Hudon et Potterton

## EN PAGE COUVERTURE:

THE ANNANACKS, film canadien de René Bonnière; une critique sur ce documentaire paraîtra dans notre prochaine livraison. Montage de Camille Houle sur une maquette originale de Jean-Pierre Beaudin.

Ont collaboré à ce numéro: United Amusements, Consolidated Theatres, FIFM, O.N.F., The Gazette, CFTM-TV, Lucille Bishop, Marie Mitchell, Nicole Lavoie, Crawley Films.

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

# MONTREAL, ville ouverte

*par André Poirier*

Tout a commencé au Festival.

Ou plutôt le Festival International du Film de Montréal fut la première grande réalisation, la concrétisation de désirs, de rêves et d'essais dispersés. A l'été de 1960, la Métropole s'ouvrait au cinéma international. Les cinéphiles quittaient les petites salles de ciné-club pour le Loew's, rue Sainte-Catherine.



Montréal prépare maintenant son cinquième festival de cinéma. Si la manifestation de 1960 n'avait eu aucun effet sur l'ensemble des activités cinématographiques, le Festival serait déjà un souvenir. Mais le premier contact entre le public montréalais et le cinéma international allait faire bouger bien des choses : la distribution, l'exploitation, la censure même.

## La distribution

Plusieurs films entrent maintenant en Amérique du Nord par Montréal : New York n'a plus l'exclusivité de l'importation des films européens, sud-américains et asiatiques. Plus au fait de l'originalité du marché montréalais, des distributeurs d'ici ont su saisir le changement de climat : ils ont tenté de créer une distribution adaptée à la demande latente du public, distribution axée sur la qualité et le caractère actuel de la production internationale. Dans l'ensemble du secteur, l'activité de ces distributeurs est marginale, mais elle devient beaucoup plus significative lorsque l'on considère la distribution des films autres qu'américains et anglais. Les distributeurs montréalais de films étrangers ont, en quelques années, pris assez d'importance pour penser élargir leur champ d'action aux dimensions de l'Amérique. Il n'est pas illusoire de penser que bientôt Montréal concurrencera New York dans la mise en marché d'une certaine production cinématographique.

## L'exploitation

Les chaînes américaines dominent toujours l'exploitation mais ce qu'on pouvait croire immuable a un peu bougé. Depuis quelques années, certaines de leurs salles programment des films autrefois réservés à New York ; des productions américaines indépendantes, des films européens et parfois quelques autres. Le changement est surtout intéressant puisqu'il exprime la prise de conscience d'une évolution du public par la grande exploitation commerciale. La politique reste la même, ces salles sont avant tout guidées par un souci de rentabilité optimale et leur nouvelle orientation témoigne de l'adaptation de l'offre à un changement de la demande. Cela toutefois n'est pas l'aboutissement d'un effort constant et judicieux vers une politique de qualité. Les exploitants veulent programmer un film "bien" qui offre aussi sa dose de sensationnel ou d'exotique ; la formule *Joseph E. Levine Presents* cristallise assez bien le sens de leurs préoccupations.

Depuis 1960 un nouveau phénomène a fait son apparition sur la scène montrealaise, le cinéma d'essai. Les premières années furent difficiles, il y eut des moments heureux et d'autres beaucoup moins — il s'agissait de prendre le pouls du public. Actuellement la situation s'est améliorée et on assiste à la floraison de l'espèce. Sans avoir les mêmes intérêts, exploitants et cinéphiles se posent la même question : combien de salles dites "cinéma d'essai" le public métropolitain peut-il faire vivre ?

Le changement de la situation du cinéma a entraîné la quasi-disparition des ciné-clubs d'adultes, les anciens abonnés fréquentant aujourd'hui les salles spécialisées. Les ciné-clubs étaient depuis toujours le seul moyen de garder contact avec le cinéma actuel, représentatif des divers cinémas nationaux. Maintenant la place est prise; les cinéphiles préfèrent à juste titre la liberté que leur offre le cinéma d'essai à l'horaire fixe des ciné-clubs. Pour survivre, ces derniers devront réorienter leurs activités. Les rétrospectives, la projection de classiques représentent peut-être une solution, encore que la fondation d'une cinémathèque — dont la Semaine Renoir est la première manifestation — ajoute au risque de l'aventure.

## Difficultés du cinéaste

Les cinéastes canadiens ne sont pas étrangers à cette évolution du milieu, quelques-uns y ont travaillé dans le cadre du Festival ou d'autres activités du genre; mais une situation difficile les empêche encore d'y participer en tant que cinéastes. Plusieurs veulent réaliser des longs métrages; il n'est pas question ici de se demander s'ils en ont le talent mais bien la possibilité — ne serait-ce que la possibilité d'accoucher d'un superbe navet. Certains, plus optimistes et plus fortunés tentent l'aventure, les autres en restent au court métrage. Cette dichotomie des aspirations et des possibilités peut entraîner les cinéastes à fausser la fonction du court métrage. Si on note facilement certains sujets étirés à la dimension du long métrage, il y a aussi des cinéastes qui, ne pouvant pas réaliser le long métrage dont ils rêvent, tenteront de s'exprimer dans un cadre plus réduit. Cette nécessité peut être une discipline enrichissante mais prolongée, elle risque d'abâtardir le court métrage ou d'assécher le réalisateur. Resnais s'est formé à l'école du court métrage; Resnais, au Canada, aurait réalisé après *Le Chant du styrène* un court métrage sur les suites des explosions nucléaires au Japon et un autre sur une histoire d'amour. Mais... *Hiroshima mon amour* ?

Il serait hasardeux de citer des noms de metteurs en scène canadiens qui normalement seraient venus au long métrage. Par contre, on constate que nos meilleurs courts métrages sont de plus en plus personnalisés, ils explorent très souvent des voies nouvelles sans que le sujet se prête toujours bien à ces expériences. A la limite, le sujet disparaît et l'auteur se projette directement: expression peut-être d'une insatisfaction face au genre.

Notre cinéma actuel reste en marge de la production mondiale. Le court métrage, quelles que soient sa valeur et son importance, sera toujours un apport marginal; de plus nos quelques longs métrages ne se greffent guère mieux à la production majeure du cinéma international. Cette absence de pont entre notre production et le cinéma mondial risque, si rien n'est fait pour apporter une solution sérieuse, d'être fatale au cinéma canadien.

## La production canadienne

L'O.N.F. peut, à l'occasion, financer un long métrage, des cinéastes peuvent risquer leur argent et même dénicher un bailleur de fonds plus qu'audacieux; on produit alors des films dans des conditions de fortune qui tiennent de l'amateurisme. Une production normale et continue ne saurait s'établir sur de telles bases. La mise sur pied d'une industrie de cinéma au Canada exige un aménagement nouveau des disponibilités techniques. Nous avons connu trop d'exemples d'investissements inconsidérés qui ont conduit nombre de producteurs à la faillite. Il faut que le producteur puisse louer studios et équipement pour les besoins spécifiques du film qu'il projette. L'industrie privée, dans les conditions actuelles, n'investira pas dans ce secteur, car les chances de rentabilité sont nulles. Il serait bien étonnant par ailleurs que le public prise la renaissance des quêtes pour la mise sur pied d'un cinéma canadien !

Il est donc essentiel que l'Etat prenne les choses en main. On évoque à l'appui de cette thèse les expériences européennes; toutefois le problème se présentait sous un angle différent: il fallait sauver une industrie nationale de l'envahissement d'un monopole étranger. Au Canada, il faut créer une industrie, faire la place du cinéma canadien qui est impatient de l'occuper.

L'aménagement de disponibilités techniques ne sera pas un élément majeur de l'action de l'Etat pour favoriser l'établissement d'un cinéma national. Quelles que soient les possibilités techniques, il n'y aura pas de production si le financement et ensuite la rentabilité des films ne sont pas assurés. Il n'est pas question d'annuler les risques de l'entreprise mais tout simplement de permettre des chances normales de succès.

L'Etat ne saurait compter sur les banques pour assurer le financement des productions cinématographiques à moins de devenir l'endosseur des producteurs; ici les expériences française, anglaise, italienne sont convaincantes. A ce moment l'Etat cherchera normalement à minimiser le risque de l'endosseur soit en centralisant toutes les opérations à une même banque, soit en créant une caisse de crédit pour le cinéma. Mais financer un film peut être plus facile que récupérer le capital investi. Un film canadien, produit de façon professionnelle, coûterait de \$200,000 à \$400,000; dans des conditions idéales de marché, ce film ne saurait rapporter au producteur plus de 25% de son coût. Et encore, dans le cas d'un film canadien-français exploité surtout au Québec, cette récupération ne dépasserait pas 10%.

Ce rapide tour d'horizon démontre clairement la difficulté et l'ampleur du problème. Les questions de juridiction gouvernementale ne font rien pour le simplifier. Si les gouvernements provinciaux ont généralement juridiction dans les divers domaines qui intéressent le cinéma (ou peuvent créer des organismes de substitution: une institution de crédit par exemple), c'est le gouvernement central qui

semble posséder les disponibilités nécessaires à l'action. Une entente inter-gouvernementale, si elle n'est pas absolument essentielle à l'établissement de structures favorables à la création d'une industrie de cinéma, reste au moins souhaitable et urgente.

Jusqu'à maintenant l'action de l'Etat fut mince et trop souvent négative : Ottawa impose des droits de douane et institue en contre-partie l'O.N.F.; les provinces se contentent de percevoir des droits de censure et des taxes d'amusement. Dernièrement le gouvernement fédéral a négocié et signé avec la France un accord de coproduction. Cette possibilité de réaliser des films avec la France présente un intérêt majeur pour les cinéastes canadiens. Mais il faut se demander si cette entente suscitera vraiment une activité cinématographique au Canada. On produira probablement quelques films : parce que des cinéastes canadiens sont connus et appréciés en France, il y aura des associations basées plutôt sur des amitiés que sur des principes d'intérêt économique. Il serait étonnant toutefois que la pratique se généralise; les Français n'ont en somme rien à gagner à ce jeu. Dans les conditions actuelles, comme nous l'avons noté, un film franco-canadien devra s'amortir à plus de 85% sur des marchés extérieurs. Ces marchés, y compris le marché canadien actuel, sont ouverts aux producteurs français qui les exploitent déjà. Le seul attrait de la coproduction est la possibilité d'accès aux capitaux canadiens. Mais l'actuelle disette de fonds du cinéma français peut se révéler temporaire. Cet accord de production sera vraiment significatif dans une optique économique le jour où une ouverture préférentielle du marché canadien complétera les termes de l'échange.

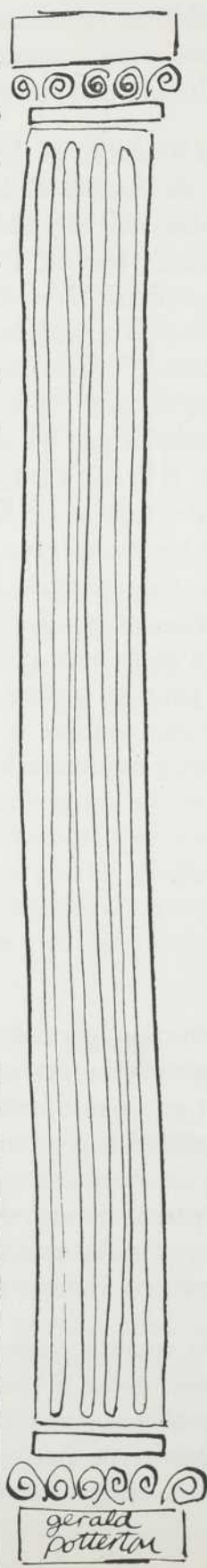
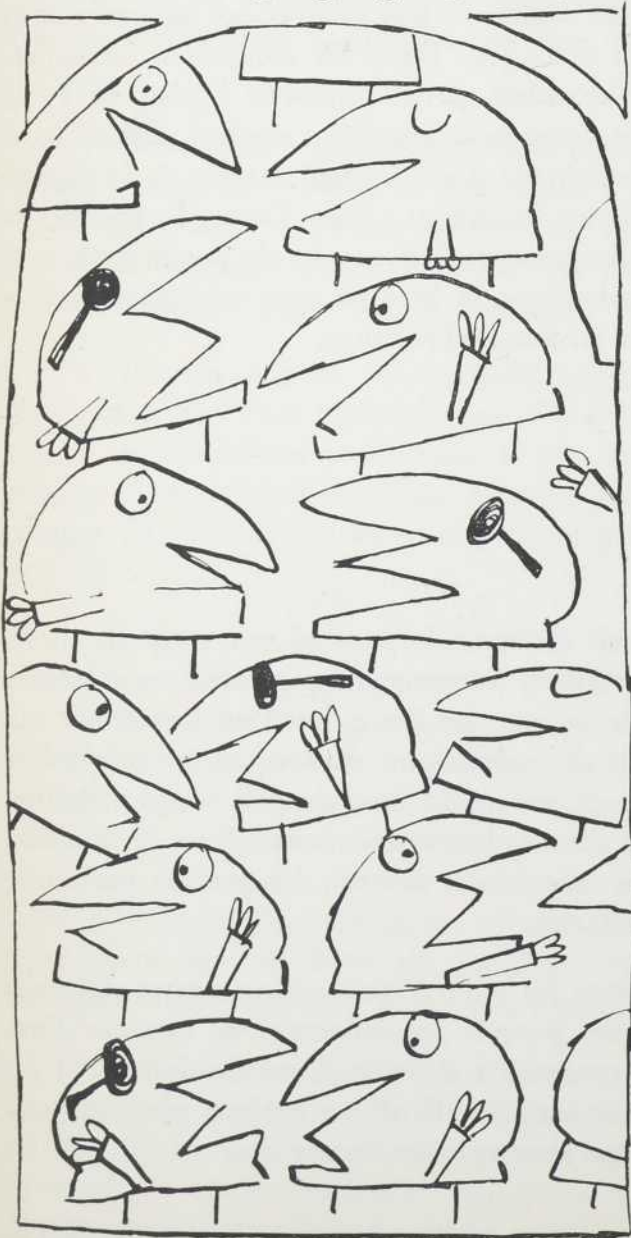
## Eléments de solution

Un quota à l'exploitation permettrait d'ouvrir le marché sans trop de difficultés ni discrimination arbitraire; cette mesure, administrée sagement, n'affectera pas la rentabilité des salles et nous libérera un peu de l'emprise d'un monopole qui pratique actuellement l'intégration verticale des opérations, sans égard à l'originalité du marché canadien. Mais un quota, serait-ce un quota de quinze à vingt semaines comme dans les pays européens, ne saurait assurer l'amortissement d'une production canadienne suffisante. L'exportation pourra aider, mais il serait exagéré de prétendre que le cinéma canadien devienne bientôt rentable.

Depuis ses débuts le cinéma verse dans les coffres gouvernementaux des millions de dollars chaque année. Ainsi le Québec perçoit annuellement en licences d'exploitation, en droits de censure et taxe d'amusement deux millions de dollars. Il est temps, s'ils croient à la nécessité de l'expression culturelle d'une nation, que nos gouvernants subventionnent le cinéma au même titre que les autres arts.

André POIRIER

FESTIVAL  
DU  
CINEMA



gerald  
potterton

# Vu au FESTIVAL

Un art grave,  
un art de l'essentiel

BANDITI A ORGOSOLO, film italien de Vittorio De Seta. Scénario : Vera Gherarducci, Vittorio De Seta. Photographie : Vittorio De Seta. Musique : Valentino Bucchi. Interprétation : Michele Cossu, Peppeddu Cuccu, Vittorina Pisano. 1961.

SALVATORE GIULIANO, film italien de Francesco Rosi. Scénario : Francesco Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas. Photographie : Gianni di Venanzo. Musique : Piero Piccioni. Interprétation : Salvo Randone, Frank Wolff, Pietro Cammarata, Cicero Fernando, Sennuccio Benelli, Bruno Ukmar, Max Cartier, Tedi Giuseppe, Ugo Torrente. 1961.

LUCIANO, film italien de Gian Vittorio Baldi. Scénario : Gian Vittorio Baldi, Ottavio Jemma. Photographie : Ennio Guarnieri. Musique : Luciano Chailly. Interprétation : Luciano Morelli, Valentina Piacente, Anna Bragaglia, Giacomo Vendittelli, Franco Ciuffi, Paolo Carlini. 1962.

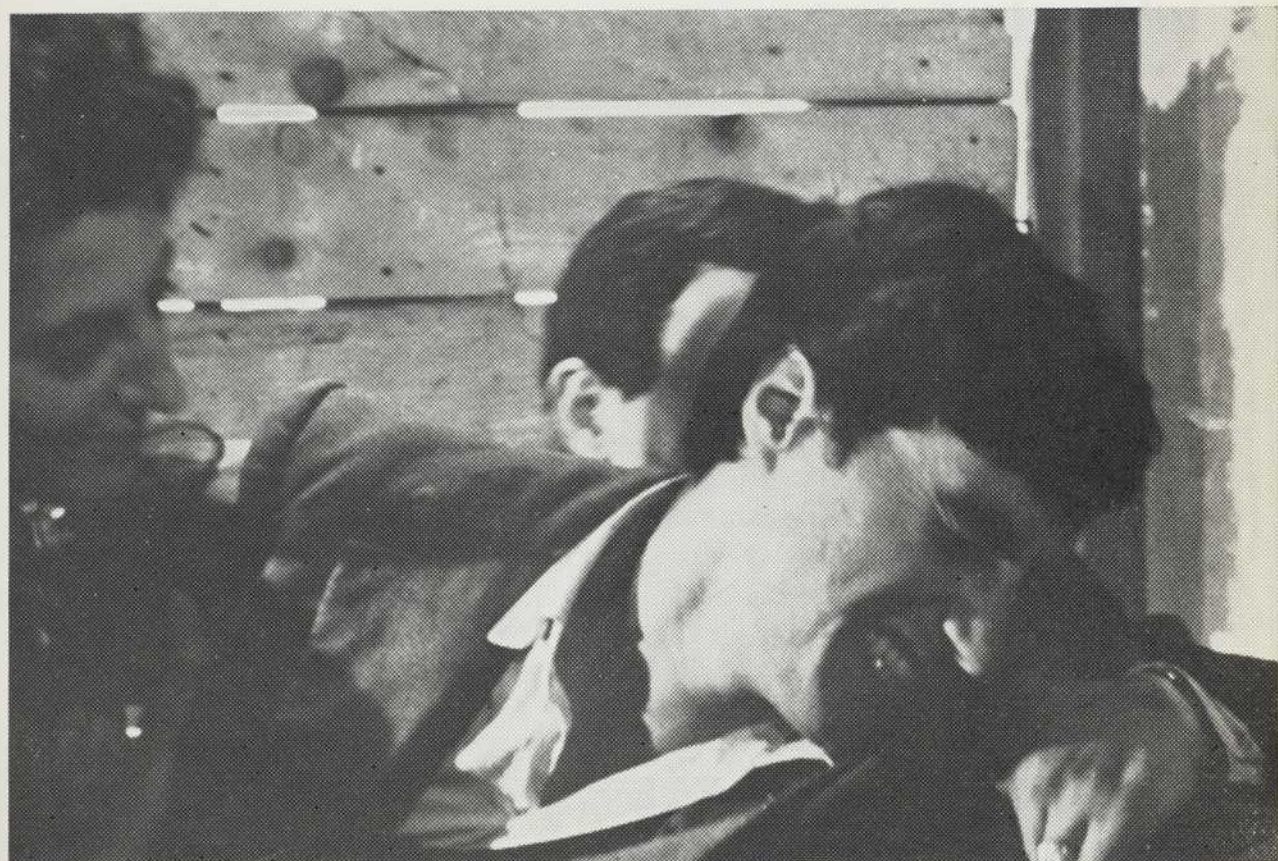
Mon intention, dans les lignes qui suivent, était d'appliquer ma réflexion sur *Luciano* et le "point de vue documenté" de Gian Vittorio Baldi. Mais je me suis bientôt rendu compte, outre que l'importance extraordinaire, dans ce quatrième Festival, de la sélection italienne, commandait une plus large perspective, de mon

incapacité de juger, aujourd'hui, de la plupart des films en provenance de la péninsule, sans poser dans ses termes essentiels le problème de ce cinéma national. C'est qu'en effet, le cinéma italien m'apparaît comme le seul cinéma social du monde où les problèmes de l'homme sont toujours étudiés à l'échelle de l'individu, c'est-à-dire, à contre-sens des perspectives marxistes adoptées par plusieurs, le seul cinéma où la dialectique des événements se résorbe finalement non pas dans une idée, mais dans un visage d'homme.

C'est devenu un lieu commun de rappeler que depuis le néo-réalisme, le cinéma est voué, en ce qu'il a de plus valable, à témoigner de la condition humaine. Si l'on considère, en premier lieu, le cinéma italien, on constate que d'art artificiel dont le téléphone blanc était à la fois l'accessoire et le symbole, il s'est transmué en document sociologique. Quant au cinéma américain, s'il ne découvre que plus tard sa responsabilité sociale, il n'en fait que plus courageusement le procès des institutions mêmes sur lesquelles se fonde *l'American way of life*. Or, ce que ces deux cinémas nationaux ont en commun, c'est leur générosité : leur différence tient de leur approche des problèmes.

Le cinéma américain dénonce une société qui broie les faibles et multiplie les victimes. Le cinéma italien ne s'intéresse, au fond, qu'aux victimes. Je pense que nous touchons ici à un des caractères spécifiques du cinéma de la péninsule. Le gangster des films américains, ou le requin de la finance, des grands studios de cinéma ou des syndicats se définit en fonction de la loi qu'il offense ou de l'ordre public qu'il perturbe. Le bandit ou le voleur des films italiens est confronté, lui, à ses victimes, il est une victime. Le drame du berger de *Banditi a Orgosolo*, qui s'identifie si totalement à son habitat et à son métier, prend par exemple, toute son ampleur, non pas au moment où se consomme la perte de son troupeau, mais quand il dépouille à son tour son compagnon de misère.

Nous vivons dans un monde où l'accélération de l'histoire achève de nous rendre insensibles à l'événement. L'image d'un désastre parvient à nos yeux, des quatre coins de la planète, quelques heures à peine après avoir rempli d'horreur les témoins sur place. Fréjus, Agadir, Skoplje deviennent des noms qu'on retient un instant et qu'on oublie comme les appellations fantaisistes des tornades. Le film des misères humaines n'a pas de fin. Un mort, dix morts, dix mille morts, l'annonce d'une catastrophe ne nous émeut plus. Jusqu'à ce qu'éclate à notre face le désespoir indécent, mais sorti d'entrailles qui ont enfanté, de celle pour qui Salvatore Giuliano n'est pas un criminel, mais un homme, son enfant. Le cinéma italien est en train de nous apporter l'immense bienfait de nous réapprendre l'homme. Nous en redécouvrons l'image chez un peuple trop vrai pour sacrifier aux fausses valeurs, trop instinctif pour jouer la comédie de la respectabilité. La plainte des épouses des proscrits de Montelepre déferlant sur la grande place nous révèle, au-delà de son immense beauté de liturgie funèbre, l'incommensurable force des liens humains défiant le déshonneur. Comme elles paraissent futiles nos pudeurs d'hommes policés en face



LUCIANO de Gian Vittorio Baldi

d'un tel tableau. Ainsi, en révélant le vrai visage de l'homme italien, le cinéma nous découvre l'hypocrisie de nos rapports humains. A l'analyse clinique, le personnage de Luciano dans le film de Baldi n'offrirait guère de résistance : c'est un délinquant aux fixations morbides. Pourtant, le réalisateur a réussi à lui conserver son ambiguïté d'être libre, d'homme à la recherche de sa vérité. Il nous apprend par là le respect, sans quoi il n'y a pas d'amour possible. C'est tout à l'honneur d'un festival de nous avoir révélé ainsi dans la sélection d'un pays, un art grave, un art de l'essentiel.

Roland BRUNET

## Adolfas déchaîné

HALLELUJAH THE HILLS, film américain d'Adolfas Mekas. Scénario : Adolfas Mekas. Photographie : Ed Emshviller. Musique : Meyer Kupferman. Interprétation : Peter H. Beard, Martin Greenbaum, Sheila Finn. 1963.

Le cinéma régionaliste n'existe pas aux Etats-Unis. La culture de Boston, de San Francisco ou de Chicago n'a jamais vraiment trouvé place à l'écran. Hollywood, qui absorbe la quasi-totalité de la production américaine, est un immense fourneau dans lequel se fondent tous les particularismes, pour donner une sorte d'image globale de l'Amérique; de là rayonne une culture qui n'appartient en propre à personne, mais où tout le monde — comme si quelque mécanisme fondamental était mis en branle — se reconnaît.

New-York ne peut pas non plus être considérée comme une véritable ville de cinéma. C'est une grande métropole consommatrice qui a exilé ses auteurs de films à l'autre bout de la terre et qui reçoit d'eux un reflet décanté et stylisé de sa vie. Mais la mode de New-York, ses manies passagères et ses tics nerveux, tout cela demeure remarquablement étranger aux préoccupations d'Hollywood.

HALLELUSHA THE HILLS d'Adofas Mekas



*Hallelujah the Hills* d'Adolfas Mekas nous paraît important parce qu'il vit à l'heure de New-York et qu'il tire son dynamisme d'un esprit très particulier à la métropole américaine. Avant lui, si l'on excepte le cinéma d'animation, il n'y avait guère que les films de Morris Engel à donner une telle impression de vitalité; il est d'ailleurs honteux que les deux oeuvres les plus intéressantes d'Engel, *Lovers and Lollipops* et *Weddings and Babies*, soient si mal connues. Là, comme dans le film de Mekas, on trouvait un débridé, une sensation de liberté et de plaisir gratuit, qui étaient l'image d'une grande société organisée seule capable de tolérer pareille hérésie.

Dire que *Hallelujah the Hills* est une gentille pochade sur le cinéma, le snobisme qu'il engendre et les souvenirs de jeunesse qu'il rappelle, c'est singulièrement limiter son propos. Si, au premier regard, nous distinguons surtout les pastiches d'Antonioni et des films de samourais ou le petit hommage à Griffith et si tout le film est construit comme une bande de "série B" d'autrefois, le ton qui domine du début à la fin marque une intention bien différente. Les souvenirs de cinéma ne sont là que pour faire surgir un monde d'aventures et de blagues absurdes. Le tragique en moins, l'atmosphère fait penser à celle des nouvelles que John Cheever publiait il y a quelques années : des vacances qui paraissent éternelles et folles, des personnages sortis on ne sait d'où (peut-être de quelque grenier où ils se cachaient), l'amour qui est un jouet mécanique merveilleux mais toujours détraqué... A travers tout cela, une volonté de ne rien prendre au sérieux et de trouver un gag pour chaque objet qui tombe sous la main.

Dans le film d'Adolfas Mekas, il y a du *boy scout* qui se moque du système D, du carabin qui n'a pas besoin d'être en bande pour devenir incontrôlable et du garçon bien élevé qui se met partout les pieds dans les plats. L'art ici est moins de l'acrobatie (comme chez les maîtres comiques du muet) qu'un don prodigieux pour l'évocation et la mascarade. Les aventures de *Hallelujah the Hills*, ce sont bien celles qui arrivent dans la vie de n'importe quel *undergraduate*; mais elles prennent des dimensions absolument disproportionnées dans le film, à la fois par leur ridicule et par leur côté nostalgique.

*Hallelujah the Hills* représente, pour un jeune Américain, le parfait premier film. Il est l'expression de tout un monde où le jeu est rude et la réalité douillette. Les paysages du Vermont semblent plus "beaux" que sur cartes postales; les réunions de famille sont plus chaleureuses que dans les contes d'almanach. Et à l'inverse, parce qu'il n'y a pas de plaisir sans dépense d'énergie, la moindre excursion d'étudiants prend l'allure d'une grande bataille. La volonté de l'auteur était peut-être de se moquer de ces années fleur bleue. Mais la satire n'arrive pas à faire disparaître une certaine tendresse pour l'arsenal d'expériences qui constituent la vie d'un collégien.

Michel PATENAUDE

## Le sens de l'économie

LE COUTEAU DANS L'EAU (*Noz w wodzie*), film polonais de Roman Polanski. Scénario : Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg, Roman Polanski. Photographie : Jerzy Lipman. Musique : Krzysztof Komeda. Interprétation : Leon Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmunt Malanowicz. 1962.

Je n'ai pas pour propos de faire une analyse proprement dite du *Couteau dans l'eau*; indépendamment du pour et du contre, du bon et du mauvais que recèle ce film, il m'apparaît comme un des films les plus *réconfortants* (avec  $8\frac{1}{2}$  de Fellini) qu'il nous ait été donné de voir depuis bien longtemps. Il serait selon moi le trait d'union entre les deux formes de cinéma actuellement en vogue (le cinéma subjectif ou poétique de Godard, et le cinéma direct ou cinéma-vérité), en même temps que le film exemplaire pour un cinéma canadien en plein développement et qui par plus d'un aspect ressemble au cinéma polonais.

Après avoir voulu montrer la vie telle qu'elle est (le réalisme noir français, le néo-réalisme italien, le *free cinema* britannique, et quelques cas disparates ici et là — dont *Shadows* de John Cassavetes), on veut aujourd'hui montrer *l'homme* tel qu'il est. Moralement, le cinéma de Godard et celui de Rouch tendent à cette même fin, bien qu'en employant des moyens strictement différents, antithétiques pour ainsi dire. Jean-Luc Godard se prend lui-même pour sujet de ses films, en dématérialisant à ce point l'action et l'intrigue que pour la première fois nous retrouvons au cinéma et dans l'écriture cinématographique l'équivalent ou à peu près de la révolution rimbaldienne en poésie. Pour Godard, les circonstances et les motifs de l'action sont des conditions préalables à l'exaltation poétique que seule il lui importe de décrire, d'où dans ses films une avalanche d'images et de sentiments apparemment discontinus, qui appartiennent en propre à l'auteur et dont on ne découvre le sens véritable qu'après un contact assez prolongé avec son oeuvre.

Le cinéma-vérité, au contraire, afin lui aussi d'arriver directement à l'homme, se propose, du moins au niveau des principes, d'être l'esclave de la réalité extérieure (concrète ou matérielle, sociologique ou sociale, nationale ou raciale, ainsi de suite). *Jane* et *The Chair* marquent sans doute les points culminants de cette recherche; ils en marquent à la fois le point d'aboutissement et la limite; car la stricte réalité extérieure, la réalité à froid, se montre impuissante à restituer l'homme dans son intégrité existentielle. Le cinéma direct, toutefois, en plus d'avoir reposé les problèmes du réalisme au cinéma, donne un nouvel élan au septième art; assurément, il n'est pas le fait unique de la plus jeune génération de cinéastes, car ce sont les frères Lumière qui en ont donné la première démonstration. On ne l'avait cependant jamais poussé à bout comme on vient de le faire.

De prudent qu'il était, le cinéma est devenu en quelque cinq ans, avec des cinéastes comme Rouch, Leacock et Godard, d'une audace qui ne se retrouve peut-être qu'en musique. Reste aujourd'hui à faire le partage des choses.

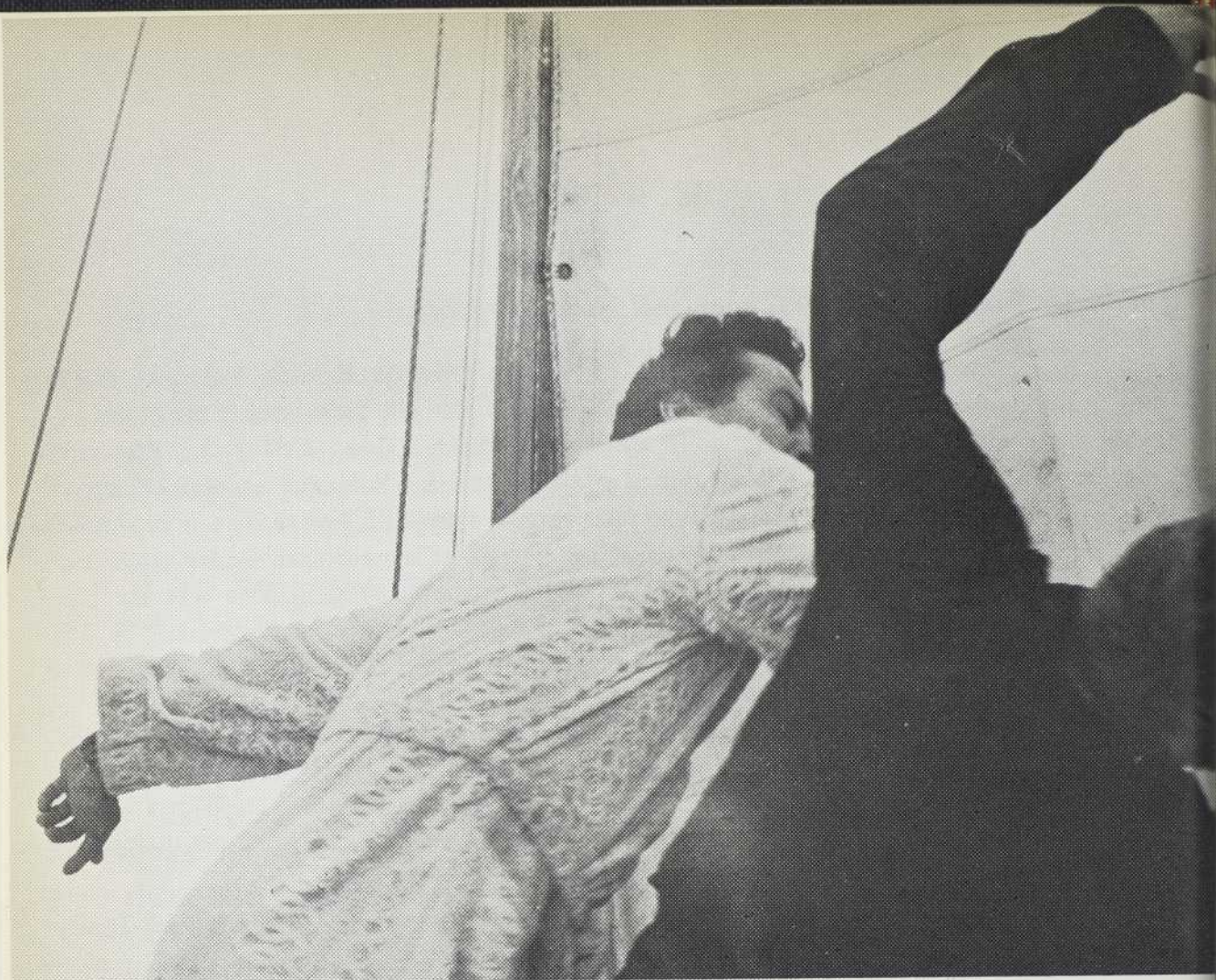
*Le Couteau dans l'eau*, selon moi, ferait ce partage.

En commun avec le cinéma de Godard, le film de Roman Polanski relève, mais à un degré moindre, d'une cristallisation poétique du sujet qui semble un peu irréel. Une pareille aventure est pour ainsi dire inimaginable (à la fois parce qu'il y en a trop et pas assez) : elle réunit des éléments que Polanski et son scénariste ont bien voulu réunir, sans quoi, admettant que le film eût été tourné à la Rouch, on n'en aurait retrouvé que quelques-uns, au hasard et sans aucun ordre entre eux. Comme Godard, mais encore une fois à un degré moindre, Polanski se sert du coup de théâtre (qui est, si l'on veut, l'éclatement d'un élément poétique cristallisé dans un geste ou une parole) ; Polanski toutefois greffe ce coup de théâtre sur une trame, une action, qui est parfaitement vraisemblable et réelle. Une action concrète et logique, que chaque spectateur peut vérifier *de visu* (et tous les détails sont donnés : le décor est réel ; la progression du jour se fait nettement sentir, de même que la tombée de la nuit, et le vent, et le froid ; Leon Niemczyk (le mari) sait, ou en tout cas l'a appris, monter une voile et piloter un bateau ; Zygmunt Malanowicz (le jeune homme) joue du couteau pour vrai ; quand les héros se trempent, ils se trempent et restent trempés un petit bout de temps, ce qui ferait scandale à Hollywood ; ainsi de suite). Cela constitue l'élément cinéma direct du *Couteau*. On pense peut-être plus à Leacock qu'à Rouch en faisant ce rapprochement ; mais même chez Rouch, quel que soit le contenu d'une scène, cette dernière n'en demeure pas moins "directe" (admettant que le réalisateur ne l'a pas imposée), elle se développe à partir d'éléments concrets, immédiats, qui s'imposent aux acteurs aussi bien qu'au réalisateur ou au spectateur. Polanski a évidemment *choisi* la réalité qu'il voulait montrer dans son film, mais il a essayé de la retrouver à l'état pur (comme Leacock dans *Jane* ou dans *The Chair*), il l'a reconstituée à partir d'elle-même et pour ce qu'elle était.

Tout est relatif évidemment. Je ne veux pas faire de thèse. *Le Couteau dans l'eau* n'est peut-être rien de tout ce que je viens de dire, mais une approche est aussi valable qu'une autre, en autant qu'elle aide vraiment à pénétrer une oeuvre.

Godard détonne quand il en a envie ; Polanski, lui, prévoit à l'avance les éclatements de son film. Leacock marche sur les pieds des gens pour ne pas les perdre de vue ; Polanski, lui, se tient un peu à distance mais ne perd jamais de vue les traces *réelles* de ses personnages.

Enfin, si j'ai dit que *Le Couteau dans l'eau* est un film exemplaire pour un "possible" cinéma canadien de long métrage, c'est que je suis frappé par *l'économie* dont Polanski a fait preuve à tous les niveaux. Le scénario est réduit à l'essentiel (une idée, une action). Le décor ne coûte rien. Les occasions y sont moins fréquentes de rater des plans que lorsqu'un film est tourné dans des milieux particulièrement agités (comme dans *Shadows*), et d'autre part on peut reprendre plus facilement ces plans. Le nombre d'acteurs est lui aussi réduit au minimum. Il n'y a pas de mouvements compliqués d'appareil.



### LE COUTEAU DANS L'EAU de Roman Polanski

Et pourtant, non seulement cette économie ne nuit pas à Polanski, mais encore elle lui permet de se donner davantage à son film et de considérer d'extrêmement près les détails qui dans d'autres circonstances doivent être mis de côté par le réalisateur. Il ne peut y avoir d'expérience créatrice plus profonde, principalement pour un jeune réalisateur qui en est à son premier film.

Jean-Pierre LEFEBVRE

## La vie tranquille

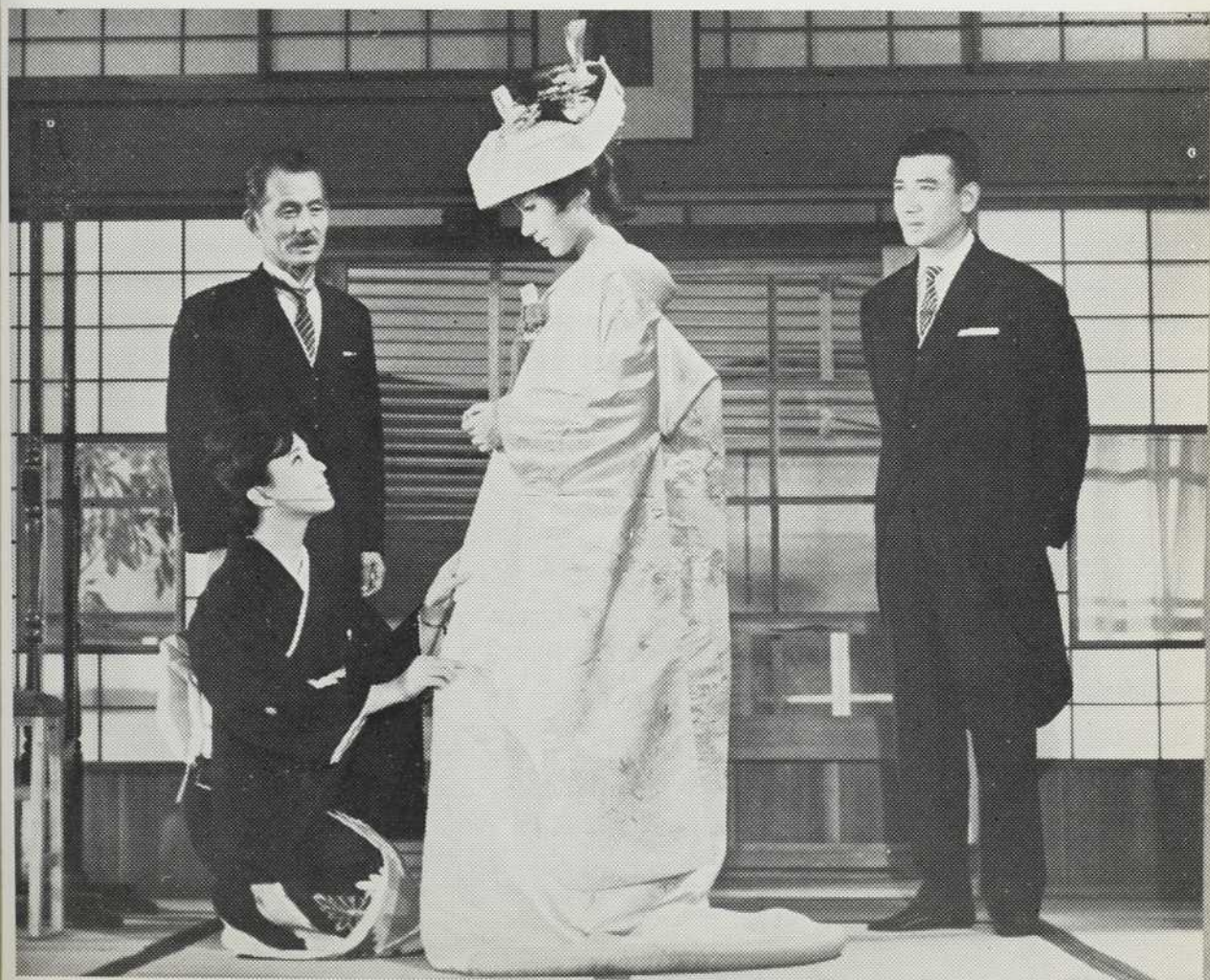
AN AUTUMN AFTERNOON (*Samma no aji*), film japonais en Agfacolor de Yasujiro Ozu. Scénario : Kogo Noda, Yasujiro Ozu. Photographie : Yushun Atsuta. Musique : Takanobu Saito. Interprétation : Chishu Ryu, Shima Iwashita, Shinichiro Mikami, Keiji Sada, Mariko Okada, Nobuo Nakamura, Kuniko Miyake, Ryuji Kita, Eijiro Tohno, Teruo Yoshida. 1962.

Yasujiro Ozu est un vieux routier du cinéma japonais. Il tourne depuis 1927 et a, paraît-il, presque toujours cultivé le même thème : la vie familiale et, en corollaire, les problèmes posés par les rapports entre générations. Dans le cas présent, la galerie comprend principalement un père, ses deux fils (l'un marié) et sa fille. L'his-

toire se situe à l'époque du mariage de la fille. Il se passe toutefois un bon moment avant l'heureux événement, alors qu'Ozu relate minutieusement la vie quotidienne de son petit monde. Le récit a donc l'allure d'une chronique, tels la plupart de nos téléromans hebdomadaires, avec un minimum de rebondissements dramatiques et de resserrements marqués à l'intrigue, Ozu laissant la vie s'écouler paisiblement au fil des jours. De sorte qu'au terme des 113 minutes que dure le film, on se dit qu'il pourrait presque sans difficulté continuer, commencer ou même recommencer. De plus, chose singulière, aucun mouvement de caméra, un angle de prise de vue assez bas et invariable, enfin des raccords fréquents sur des portes, des murs et des objets. Bref, tout ce qu'il y a de moins d'avant-garde. Et pourtant il y a ici une vitalité humaine, une originalité et un modernisme esthétiques qui font de cette oeuvre la plus belle surprise du dernier Festival.

De toute évidence, l'application que met Ozu à suivre les membres de cette famille japonaise et à dépeindre leurs sentiments et leurs relations témoigne d'une

#### AN AUTUMN AFTERNOON de Yasujiro Ozu



volonté ferme d'approfondir les aspects les plus divers et les plus secrets de la vie familiale. La subtilité et l'acuité de son constat — qui prend en fait la forme d'une analyse objective — s'accompagnent d'une délicatesse et d'une sensibilité qui confèrent à l'oeuvre un ton de sérénité et de douce nostalgie. Le rythme très oriental du film, donc lent et parfaitement équilibré, apparaît comme une sorte de liturgie du quotidien. Tout élément, qu'il s'agisse des décors — surtout ces admirables intérieurs dénudés — des couleurs ou du moindre cadrage, est marqué du même sceau, celui d'une beauté à la simplicité et au classicisme extrêmes. Qu'on se rappelle cette scène chatoyante où la jeune fille se tient au milieu des siens vêtue de sa robe de mariée. Ici comme ailleurs, la richesse des éléments visuels n'exclut pas une économie de moyens très japonais — qu'on songe aux jardins typiques de ce pays. Au demeurant, le caractère documentaire de l'oeuvre n'est pas le moindre de ses points d'intérêt.

Au-delà des qualités déjà mentionnées, le principal facteur d'originalité du style d'Ozu est probablement d'être sans âge, toute référence à l'histoire du cinéma pour le juger s'avérant inopportune. Dans l'affirmative, l'oeuvre de ce cinéaste japonais rejoindrait alors maints produits de l'art oriental qui défient toute notion de temps.

Claude NADON

---

## DOROTHY BURRITT

A Montréal, le nom de Dorothy Burritt n'était peut-être pas très connu en dehors du cercle des dirigeants de ciné-club. Le travail qu'elle faisait depuis des années ne l'était sans doute pas non plus. Sa mort récente, pourtant, touche tous ceux qui d'une façon ou d'une autre s'intéressent au cinéma. Avec son mari, elle fut des toutes premières heures du mouvement des ciné-clubs d'adultes, à Vancouver d'abord, puis à Toronto. Elle participa également à la fondation de la Fédération canadienne des ciné-clubs.

Nous connaissions surtout le travail qu'elle accomplissait en tant qu'agent de liaison de ce dernier organisme. Si — à une époque où peu de films de qualité venaient à Montréal — quelques ciné-clubs ont pu présenter des oeuvres importantes et de ce fait former des spectateurs, c'est grâce en bonne partie à Dorothy Burritt qui quotidiennement visitait les distributeurs et les convainquait d'importer des films pour ciné-clubs.

Sans Dorothy Burritt, bien des films nous seraient demeurés inconnus. Elle avait le sens d'aller dénicher des oeuvres nouvelles qui permettaient à chaque ciné-club de faire un pas en avant. Elle nous a fourni pendant longtemps des moyens de culture cinématographique. Et cela, c'est un rôle extrêmement important.

LA REDACTION

# Festival du Cinéma Canadien - 1963

par Jean-Claude Pilon

Il semble que ce Premier Festival du Cinéma Canadien soit né du désir des autorités du FIFM de saluer une année particulièrement fertile sur les divers plans de la production et des activités cinématographiques canadiennes (1). On a voulu, en quelque sorte, être là pour ce que d'aucuns considèrent comme l'année du grand départ. Donc, on a organisé un petit festival *compétitif* à l'intérieur du grand festival (FIFM) qui, lui, est *non-compétitif*. Après l'étape des conférences et communiqués de presse, vint celle, plus prosaïque, de la pré-sélection.

A ce stade, il fallut trouver des films présentables dans un festival compétitif et on en trouva peu, malgré la fondation d'une association de cinéastes, malgré les ententes de coproduction avec l'étranger, malgré les projets d'étude... toutes raisons jugées valables (2) pour justifier la tenue de ce même festival. Le critère de qualité ne permettant pas de faire le compte, des impératifs plus douteux d'échantillonnage, de sympathie ou d'on ne sait quoi permirent enfin à une demi-douzaine d'oeuvres médiocres d'être acceptées et de se retrouver en compétition. Signalons en passant l'infest et antipathique *A tout prendre*, le vulgaire et primaire *Keep Away*, l'aguichant mais indigent *The Most*. Pour peu, on imaginerait un de ces abominables portraits de famille ("Allons, viens donc te faire "poser" avec les autres!") où le "grouillot" récalcitrant se retrouve entre frères et soeurs, furieux et grimaçant, après le nécessaire coup de peigne. On institua la catégorie "longs métrages" où concoururent les trois films qui étaient longs et celle des "courts métrages" où l'on classa les dix-sept autres. Total : vingt.

La présentation des films au public prit la forme d'un festival parallèle. On en montra quatorze en complément de programme, tout au long du déroulement du Festival international du film, cependant que *A tout prendre* et *Pour la suite du monde* avaient chacun leur séance attitrée. Enfin, quatre autres courts métrages étaient montrés un samedi matin, avant les trois programmes réguliers de la journée.

(1) Cf. le message de M. Pierre Juneau, dans le programme-souvenir du Festival.

(2) Idem.



M. Pierre Juneau (extrême-gauche) et les membres du jury du PFCC: (de g. à dte) Messieurs Réal Benoit, Gilles Ste-Marie, Stanley Fox, Gerald Pratley, Gian Vittorio Baldi, André Martin et Lindsay Anderson. Manque à l'appel: M. Andrew Sarris.

Le spectateur moyen s'accommoda plutôt mal d'une telle dispersion. On peut dire qu'il n'eut jamais l'impression d'une compétition en cours. Il lui était en outre matériellement difficile de tout voir et quasi impossible de faire des comparaisons valables entre les oeuvres qui concouraient. Aussi, le dernier soir, le vit-on applaudir indifféremment au meilleur et au pire, et endosser aveuglément un palmarès truffé de bourdes. Belle unanimité dont n'osa même pas se dissocier l'auteur de ce texte, lui pourtant qui n'avait pas d'excuse.

Ce soir-là, M. Lindsay Anderson, président du jury, parla fort pertinemment d'au moins deux aspects du cinéma d'ici, avant de procéder à la lecture du palmarès. Il mit nos cinéastes en garde contre l'arbitraire d'un format, celui du "vingt-huit minutes et demie" qu'impose notre télévision d'Etat. Nous aurons l'occasion de re-

venir sur ce sujet, au cours de la saison qui vient; observons cependant que M. Anderson a soulevé là un problème important. Il a aussi tenté de ramener à un plus juste enthousiasme ceux qu'agite en ce moment la frénésie du "cinéma-vérité: panacée universelle". Là encore, son point de vue rejoint celui d'*Objectif* comme il a été exprimé ici-même à plus d'une reprise (3). Le cinéma-vérité ne doit pas faire oublier le cinéma.

De ce palmarès, je dirai peu, si ce n'est que trois des oeuvres primées n'auraient jamais dû y figurer parce qu'elles étaient — dans la meilleure des alternatives — tout juste acceptables en compétition. Ce sont *A tout prendre* (4), *Le Chat ici et là* et cet impayable *The Most* (4), où la vacuité du sujet et le traitement à la mode sont de la plus belle pâte contemporaine. Etiquette suggérée: *Destination TV*; longueur imposée: *Vingt-huit minutes et demie*, évidemment. Quant aux trois autres films cités, ce sont des oeuvres estimables qui, dans le cadre d'un festival compétitif, mériteraient des mentions ou prix spéciaux. Ce qui revient à dire que seuls *Pour la suite du monde* (5) et *Au plus petit d'entre nous* (4) sont vraiment à leur place dans ce palmarès, *Bûcherons de la Manouane* (4) ayant été selon moi légèrement surestimé.

Devant le peu de qualité de l'ensemble des films présentés et la difficulté de trouver plus de cinq ou six films estimables, il eut mieux valu, sans doute, ne pas décerner de premier prix pour maintenir intact le niveau d'exigence artistique de ce premier festival. Mais on a préféré recourir à des critères plus que discutables et couronner suivant le principe du "moins pire". Cela nous a valu un *A tout prendre*, primé pour son *courage*; c'est bien un des critères énumérés publiquement par M. Anderson pour justifier l'attribution du premier prix. Avec un critère de cet ordre, il n'y a plus qu'à bien se tenir; je suggère d'ailleurs qu'on invite M. Autant-Lara, auteur du "courageux" *Tu ne tueras point*, à présider le jury du prochain festival. Le courage, ça le connaît! S'il faut se surprendre de l'absence au palmarès du remarquable *Runner*, on comprendra que c'est parce qu'il fallait bien faire une petite place à l'animation. Le film de M. Carpi, le "moins pire" dans son genre, a donc supplanté celui de M. Owen, trop comme les autres, bien que très bon. Bref, on a voulu faire un festival compétitif d'envergure nationale et l'on se retrouve presque avec une foire agricole de comté. Du premier coup, le Festival du Cinéma Canadien a perdu tout son vernis et par là-même une part du sérieux qu'on lui accordait.

Qu'en est-il de l'avenir de ce festival? Au fait, était-il vraiment nécessaire? N'était-ce pas une entreprise prématurée? Sa place était-elle à l'intérieur du FIFM? Ne vaudrait-il pas mieux envisager une Semaine — que dis-je — une Fin de semaine du Cinéma Canadien? A-t-on suffisamment fait la distinction, au niveau de l'organisation, entre ce qu'implique un festival authentiquement compétitif et une foire aux films? Ce sont autant de questions auxquelles les dirigeants du festival devraient tenter de répondre maintenant puisque, visiblement, ils ne l'ont pas fait auparavant.

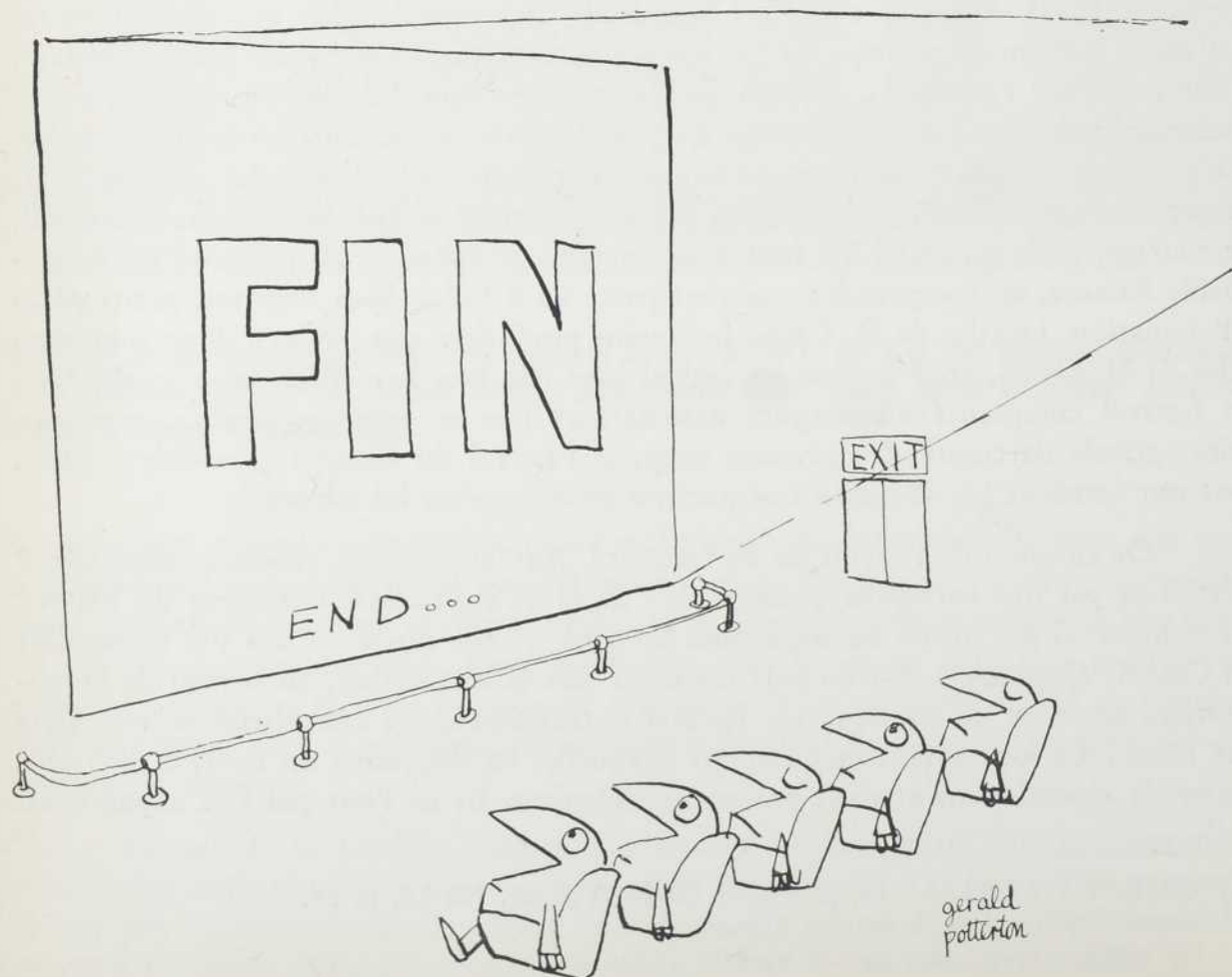
(3) OBJECTIF 62, No 15-16, p. 45-53; OBJECTIF 63, No 22, p. 26.

(4) Notre critique dans le présent numéro.

(5) Cf. critique dans notre dernier numéro (22).

Quant à nous, nous sommes prêts à tenter l'expérience une seconde fois, mais gare... Il faudra cette fois que tout soit orienté sous le signe de la Qualité, que l'on ait vraiment l'impression qu'il y a émulation... vers la qualité et non les prix. Pour nous, un festival compétitif doit stimuler vers l'avant, non donner des poussées dans le dos. Ce doit être une épreuve entre les meilleurs, non entre les moins mauvais. Si le prochain Festival du Cinéma Canadien ne satisfait pas à ces quelques données essentielles, il ne sera plus possible, ensuite, de le prendre au sérieux.

Jean-Claude PILON



# FESTIVAL DU CINEMA CANADIEN

## FILMS EN COMPÉTITION

### Longs métrages:

THE ANNANACKS de René Bonnière  
A TOUT PRENDRE de Claude Jutra  
POUR LA SUITE DU MONDE de Michel Brault et Pierre Perrault

### Courts métrages:

THE RIDE de Gerald Potterton  
SKY de John Feeney  
MAGIC MOLICULES de Christopher Chapman et Hugh O'Connor  
LES ENFANTS DU SILENCE de Michel Brault et Claude Jutra  
DAY IN THE LIFE OF A BACHELOR de Graeme Ross  
LE VIEIL AGE de Jacques Giraldeau  
SEARCH FOR A PARALLEL de Rudy Haas  
KEEP AWAY de Robert Desjardins  
LE CHAT ICI ET LA de Cioni Carpi  
RUNNER de Don Owen  
FETE DE NUIT de Claude Savard  
LES PETITS ARPENTS de Raymond Garceau  
BUCHERONS DE LA MANOUANE d'Arthur Lamothe  
RUN de Jack Kuper  
THE MOST de Gordon Sheppard  
FIELDS OF SACRIFICE de Donald Britain  
AU PLUS PETIT D'ENTRE NOUS de Camil Adam

## PALMARÈS 1963

### Grand Prix (long métrage):

A TOUT PRENDRE de Claude Jutra

### Prix spécial du jury (long métrage):

POUR LA SUITE DU MONDE de Michel Brault et Pierre Perrault

### Grand Prix (court métrage):

BUCHERONS DE LA MANOUANE d'Arthur Lamothe

### Prix spécial du jury (court métrage):

THE MOST de Gordon Sheppard

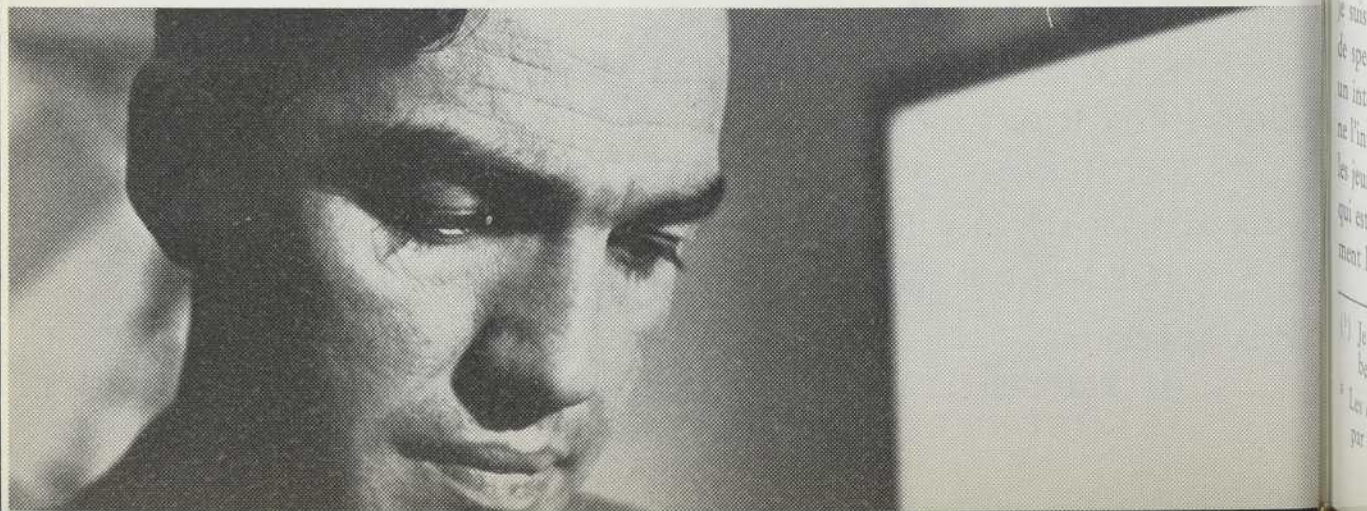
### Prix spéciaux:

AU PLUS PETIT D'ENTRE NOUS de Camil Adam  
LE CHAT ICI ET LA de Cioni Carpi

# COLIN LOW, poète de la survivance

*par Jean-Pierre Lefebvre*

Le monde du cinéma canadien, ces dernières années, a été sujet à tant de surprises (bonnes ou mauvaises), de controverses, de découvertes, de renouvellements, et de jeunes cinéastes ont créé un centre si considérable d'intérêt autour d'eux (à tort ou à raison), que quelques noms déjà connus de tous ont été de moins en moins mentionnés et de ce fait ont été relégués dans le casier des "classiques"; c'est-à-dire de ceux qui deviennent un peu ennuyants à la longue parce qu'on ne peut plus contester leur talent ou leur génie. Il faut toutefois avouer qu'outre McLaren peu de cinéastes canadiens possèdent une oeuvre à la fois assez considérable et assez mûre pour que s'y manifeste non seulement un "tempérament", qui peut être le fait d'un seul film, mais encore une authentique vision du monde. Parmi ceux-là, Colin Low est sans aucun doute le plus grand; il compte parmi ceux de nos rares artistes qui ont donné un caractère universel à des thèmes proprement canadiens, en étant non pas des chercheurs de pittoresque ou des ethnologues empressés de noter des traditions mortes ou à l'abandon, mais des poètes.



L'oeuvre de Colin Low cependant est réservée, presque froide. Elle est difficile à aborder en ce sens qu'à première vue elle apparaît dépourvue de toute participation subjective de son auteur; on pourrait dire la même chose des toiles de Vermeer, où le souci de ne pas offenser le réel en le déformant, apparemment rendrait le peintre superficiel. On pourrait dire, toutefois, la même chose de Low et de Vermeer : qu'ils illuminent tous deux le réel d'une manière intérieure, amoureuse en grande partie. Aussi, seule une connaissance approfondie de toute l'oeuvre de Low nous permettra d'y discerner des valeurs hautement personnelles, spirituelles et esthétiques, que le visionnement d'un seul film, serait-ce *Capitale de l'or* ou *Circle of the Sun*, ne peut trahir entièrement (le visionnement, toutefois, de *Capitale de l'or*, *The Days of Whisky Gap* et *Circle of the Sun*, qui forment un véritable triptyque, peut donner une bonne idée des préoccupations fondamentales de Low, auxquelles *City out of Time* et *Notre Univers* ajoutent une dimension supplémentaire).

## Un documentariste

"Le film documentaire peut difficilement emprunter la forme du long métrage; pour soutenir l'intérêt pendant plus d'une heure et demie, il faut qu'il y ait une forte tension, un fort conflit au niveau psychologique — pas seulement une action. La chose est parfois possible, mais rarement, parce que dans un documentaire, il est plus difficile de s'approprier le sujet. Ce qui toutefois ne veut pas dire que le film documentaire est nécessairement objectif."\*

On peut rattacher Low à la tradition documentariste américaine, mais il échappe à tout rapprochement direct, même si Flaherty eut jalosé la beauté nostalgique de *Capitale de l'or*, tout comme Low jalouse celle de *Nanook*. S'il ressemble parfois à Arne Sucksdorff, on ne le verra toutefois pas tomber, comme ce dernier, dans l'esthétisme outré; plutôt tombera-t-il dans un dénuement si considérable, comme dans *The Days of Whisky Gap*, qu'on se demandera si son art n'est pas un peu simpliste (mais on se rendra vite compte que Low est un contemplatif au sens propre du mot et abdique jusqu'à l'art qu'il pratique). Il abdique l'art au profit du réel aussi bien que du spectateur :

"Quand je vais au cinéma, c'est pour me distraire et apprendre quelque chose : je suis comme tout spectateur moyen. Quand je fais des films, je pense à un type de spectateur en particulier. J'ai un oncle qui est fermier en Alberta; ce n'est pas un intellectuel, mais les problèmes sociaux le préoccupent et il est intelligent. Les arts ne l'intéressent pas en tant que tels, mais il passe une grande partie de son temps avec les jeunes et discute avec eux. C'est le genre de spectateur qui m'intéresse, et non celui qui est perpétuellement conditionné par le cinéma. Le spectateur en général. Uniquement lui. Et j'essaie de faire des films qui le concerne." (1)

(1) Je me sens dans l'obligation de donner le texte original des trois dernières phrases, qui est beaucoup plus concis : "People. Just People. And I try to make films about people."

\* Les commentaires de Colin Low ont été enregistrés au magnétophone et traduits de l'anglais par Jean-Pierre Lefevbre. (N.D.L.R.)

## Un Nord-Américain

Low, d'autre part, est un Nordique. Un Nord-Américain, devrais-je dire de préférence, car Sucksdorff est lui aussi un Nordique mais appartenant à une civilisation plus ancienne que la nôtre et façonnée par de nombreuses autres civilisations européennes. La civilisation nord-américaine, au contraire, a pour caractéristique principale d'être née solitaire, d'avoir coupé les ponts d'avec l'Ancien Monde. Le Nord-Américain lui aussi est né solitaire, et sauvage, et primitif.

Low, en plus d'avoir les caractéristiques de sa race, a celles de l'homme de l'Ouest (j'oserais dire du pionnier) : il est né en Alberta et a été élevé sur un ranch, au milieu des bêtes, des plaines cuisantes de soleil — mais principalement au milieu des légendes encore toutes récentes de Dawson, la capitale de l'or, de la police montée et de son incomparable travail de pacification, des Peaux-Rouges et enfin du cowboy, l'homme-héros. Rien de tout cela n'explique son oeuvre, mais tout cela la fonde dans une réalité géographique et spirituelle d'un pays, le nôtre. Assurément, la précarité de notre histoire n'échappe pas à Low, mais non plus le sentiment poétique qui s'en dégage; si toutefois ce sentiment *passé* à travers ses oeuvres, c'est que l'homme, qui pourtant dit : "D'aucune façon je ne me considère comme l'auteur complet d'un film", c'est que cet homme vit intérieurement, instinctivement pourrions-nous dire, ce qui pour tant d'autres n'est que de l'histoire (et une histoire bien mince, sans H majuscule), ou encore de la philosophie, comme le problème du Temps :

"On dit que je suis romantique et que j'ai la nostalgie du passé. D'une certaine façon cela est vrai. Le passé toutefois illumine le monde contemporain, et le cinéma, qui est par excellence l'Art du Temps, dépasse tous les autres arts quand il s'agit de parler de l'interaction du passé et du présent. Dans *Circle of the Sun*, c'est le conflit, l'opposition, mieux, la tension entre ces deux éléments qui m'a fasciné.

"Je suis intellectuellement et émotionnellement préoccupé par le problème du Temps, je le suis *tout le temps*. Le mouvement propre à la vie".

## Le milieu

Spirituellement et concrètement à l'aise dans son pays, Low l'est aussi dans son milieu de travail, et même à l'intérieur — horreur ! penseront certains — des cadres de l'O.N.F.

Beaucoup de Canadiens, on le sait, ont été (ou sont encore) victimes du documentaire et du court métrage, pour lesquels ils n'avaient (et n'ont) très souvent aucune affinité, mais qui étaient (et restent) le seul débouché sur la création cinématographique. Mais Low, dont les ambitions sont celles d'un artisan (un travail qu'il aime, un travail bien fait et fait pour quelqu'un, les autres), d'une part s'adapte aux circonstances, d'autre part adapte les circonstances à sa vie.

“Quand j’y suis arrivé (en 1945), je ne savais pas ce qu’était l’O.N.F., non plus que je tournerais des films un jour; j’y venais en tant qu’illustrateur, pour y faire des travaux de dessin. Auparavant, alors que j’étudiais dans une école des beaux-arts, Norman McLaren avait invité les étudiants à lui soumettre leurs travaux. J’ignorais que je travaillerais dans l’animation si j’étais engagé; mais je me cherchais un emploi. J’empaquetai donc mes travaux, les envoyai à McLaren et fus engagé. Norman voulait rassembler des gens de tous les coins du pays en vue de former un département d’animation; à cette époque, j’étais le représentant de l’Ouest.

“Au début, je n’ai pas du tout aimé mon travail; ce n’est qu’en 1949, date à laquelle je partis pour la Suède étudier le dessin commercial, que je sus que je ferais et voudrais faire des films. C’est en partie à cause des circonstances, en partie parce que j’ai pris de l’expérience... mais je ne me suis pas aventuré dans le cinéma comme un enthousiaste cinglé : il y a eu tout simplement une *progression*. Pourquoi est-ce que je continue à faire des films ? Parce que le cinéma, je crois, est présentement la forme la plus importante d’expression; par ailleurs, il me permet d’explorer et de connaître le monde, ainsi que de m’exprimer. Je fais encore de la peinture, et je vivrais sans doute heureux en travaillant dans les arts graphiques; si je pouvais bien m’exprimer avec des mots, peut-être préférerais-je cette façon-là, que je trouve plus personnelle et plus directe — mais je ne le peux pas.”

Colin Low pourrait dire comme Alain Resnais qu’il n’a pas eu le choix parce qu’il ne sait faire rien d’autre. Cela signifie que la démarche des deux cinéastes en est une “de raison”. S’ils ont abouti à la création cinématographique, c’est que pour *connaître* le monde actuel ils ont choisi le moyen d’expression qui semblait le mieux adapté à ce même monde. C’est en quelque sorte un cercle vicieux. Celui pour qui le monde est fondé sur le nombre choisira les mathématiques comme moyen de connaissance et d’expression. Celui pour qui le monde est fondé sur le temps, choisira le cinéma : et un choix aussi délibéré, aussi “pensé” fera que l’intéressé considérera son art comme une science :

“Un certain cinéma, certains films peuvent être qualifiés d’artistiques, mais pas tout le cinéma et pas tous les films. Car le cinéma est une technique. La peinture n’est pas un art non plus, mais une technique qui *peut* devenir un art. Une technique est un moyen de communication, comme le langage dont je me sers actuellement, mais rarement un art. Je ne sais pas à quel moment un film devient une oeuvre d’art, mais je connais des films qui en sont, dont la valeur est inaltérable et universelle et le pouvoir de communication illimité.”

### **Cadet Rousselle, Le Baron Munchausen, Time and Terrain**

“*Time and Terrain* est le premier film que j’ai réalisé seul, ce fut un exercice de style avant mon départ pour la Suède. Auparavant, j’avais travaillé pour le service des cartes et diagrammes (la plupart des artistes prenaient leur expérience dans ce département). Puis George Dunning, qui réalisait *Cadet Rousselle*, eut besoin d’aide

et je travaillai avec lui à ce film : je dessinaï les *backgrounds* et ensemble nous nous occupâmes de l'animation. L'O.N.F. n'avait pas à cette époque d'équipement 16mm d'animation et nous tournâmes chez Crawley qui seul en possédait un. Je n'ai pas été influencé par Dunning sur le plan du concret mais spirituellement, par sa conception du film d'animation. C'est un artiste hors pair dans le domaine des arts graphiques.

"Quant au *Baron*, le sujet ne s'insérait d'aucune façon dans le programme de l'O.N.F.; c'était une histoire européenne, sans relation avec la vie canadienne. C'est pourquoi Dunning et moi quittâmes l'O.N.F. pendant trois mois et le réalisâmes à nos frais. Mais nous fûmes incapables de le terminer à cause d'ennuis financiers. Plusieurs années plus tard, étant de retour en Angleterre, Dunning le termina après que McLaren eut conçu une bande sonore originale. *Le Baron* est une expérience et demeure très austère au point de vue technique. Nous voulions savoir jusqu'à quel point il était possible de perfectionner les *cut-outs*. McLaren utilise encore beaucoup ce procédé, qui demande toutefois une histoire sans intrigue complexe et un nombre limité de personnages, c'est-à-dire une certaine stylisation."

*Cadet Rousselle* est plus qu'une oeuvre charmante et *Time and Terrain* plus qu'un exercice maladroit. Coïncidence ou pas, ils contiennent déjà les thèmes que Low exploitera par la suite. *Cadet Rousselle*, c'est la petite chanson qui, comme on le dira au générique, est la seule chose qui demeure de la légende. *Time and Terrain* est une étude sur la formation géologique du Canada et le lointain présage de *Notre Univers*.

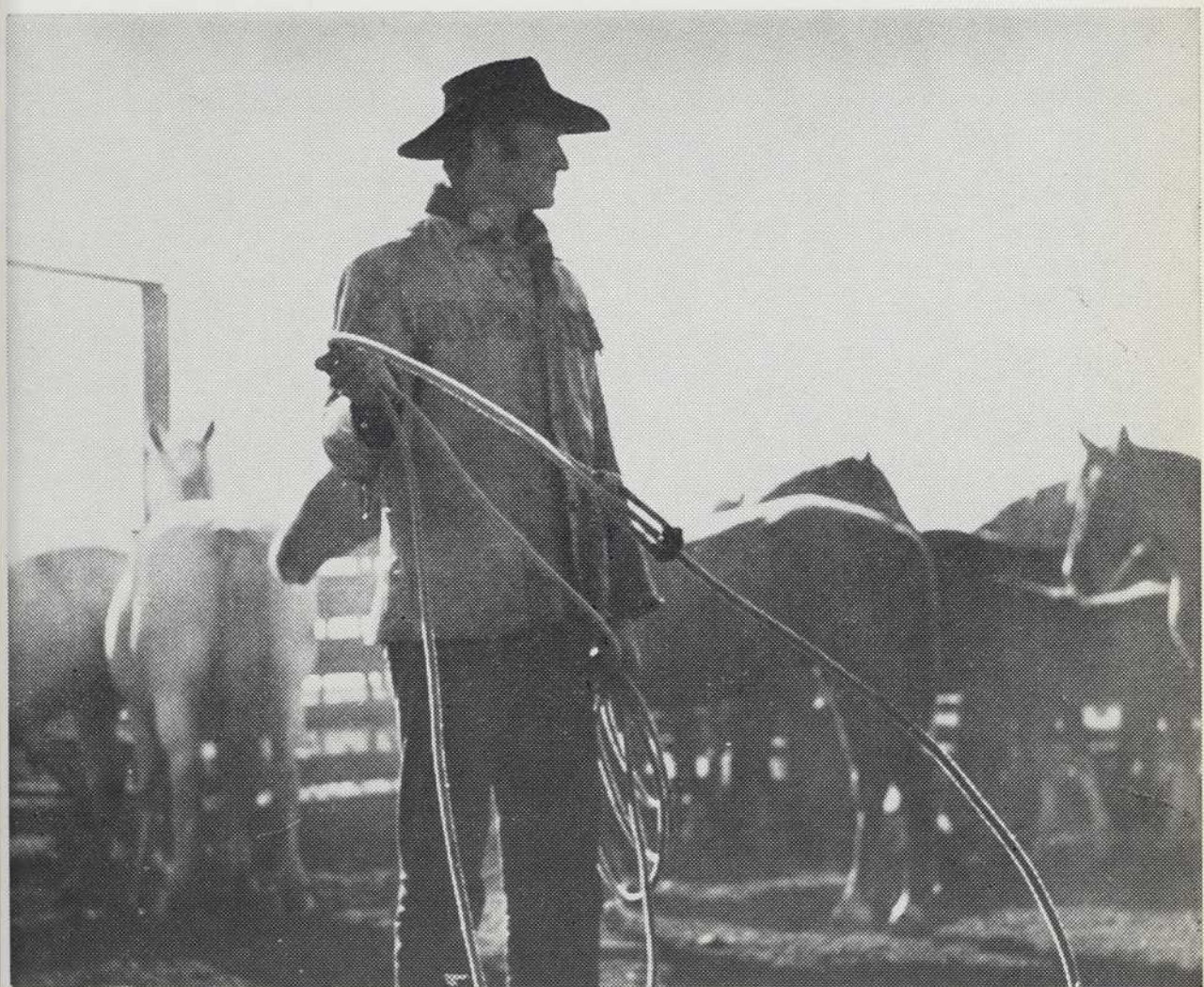
*Le Baron*, pour sa part, petite incursion au pays du vertige, sans que je sache précisément quelle part Low y a prise, est l'ancêtre direct de *The Flying Man* et doit être rattaché à l'oeuvre de Dunning.

## L'Age du castor, Corral, L'Or, Sports et Transports

"*L'Age du castor* est un film spécifiquement éducatif. Il n'est pas très artistiquement réussi, mais je n'en ai pas honte. *Capitale de l'or* n'aurait pas été possible sans ce film qui nous a permis de mettre au point la technique de reproduction cinématographique des gravures et de leur montage. Brian Salt, très connu en Angleterre dans son domaine, travailla alors avec nous. C'est lui qui le premier donna des bases scientifiques à ce procédé d'animation au Canada, bases consistant dans un contrôle mathématique des mouvements (accélérations, désaccélérations, courbes, ainsi de suite)."

Film de commande, *L'Age du castor* est un échec; il demeure sans doute dans la ligne de pensée de Low, mais non dans celle de la qualité et du fini qu'on lui reconnaît habituellement. C'est un échec à peine compensé par quatre ou cinq très belles minutes d'animation de gravures.

Vient ensuite *Corral*.



### CORRAL

*Corral* est un aveu, le premier véritable mouvement intérieur d'un homme qui joint à l'amour du monde celui d'un métier qu'il apprend et en lequel il commence à croire. *Corral* éclate de naïveté, de confiance en la chose qui est (la bête, le geste, la nature, la vie). C'est un magnifique petit poème impressionniste, dont on a toutefois un peu surfait la valeur, tant cinématographique que poétique; on peut le situer entre *Crin blanc* et *Le Songe des chevaux sauvages*.

Après *Corral*, *Sports et Transports*. La participation de Low à ce film (la direction de l'animation) demeure assez discrète mais témoigne quand même d'une clairvoyance assez spéciale dans l'organisation des éléments filmiques. Rien ne déborde dans l'art de Low, chaque chose est à sa place, même si on souhaiterait parfois qu'il y ait dérogation à cette loi du travail parfaitement fini, propre et sans accroc. *Sports et Transports* n'en demeure pas moins un des meilleurs dessins animés produits par l'O.N.F.; et Low ne tombera pas dans la méticulosité du technicien aride : des sujets vivants, des sujets humains lui feront prendre son vrai départ. Il se rendra alors à Dawson, la capitale de l'or.

“Wolf Koenig et moi avons tourné *l'Or* en même temps que *Capitale de l'or*. Nous nous étions rendus à Dawson sans savoir ce qui nous y attendait, et nous y avons trouvé deux sujets. *L'Or* n'est qu'un demi-succès. Dans peu de temps on ne fera plus l'exploitation de l'or de la façon décrite dans le film”.

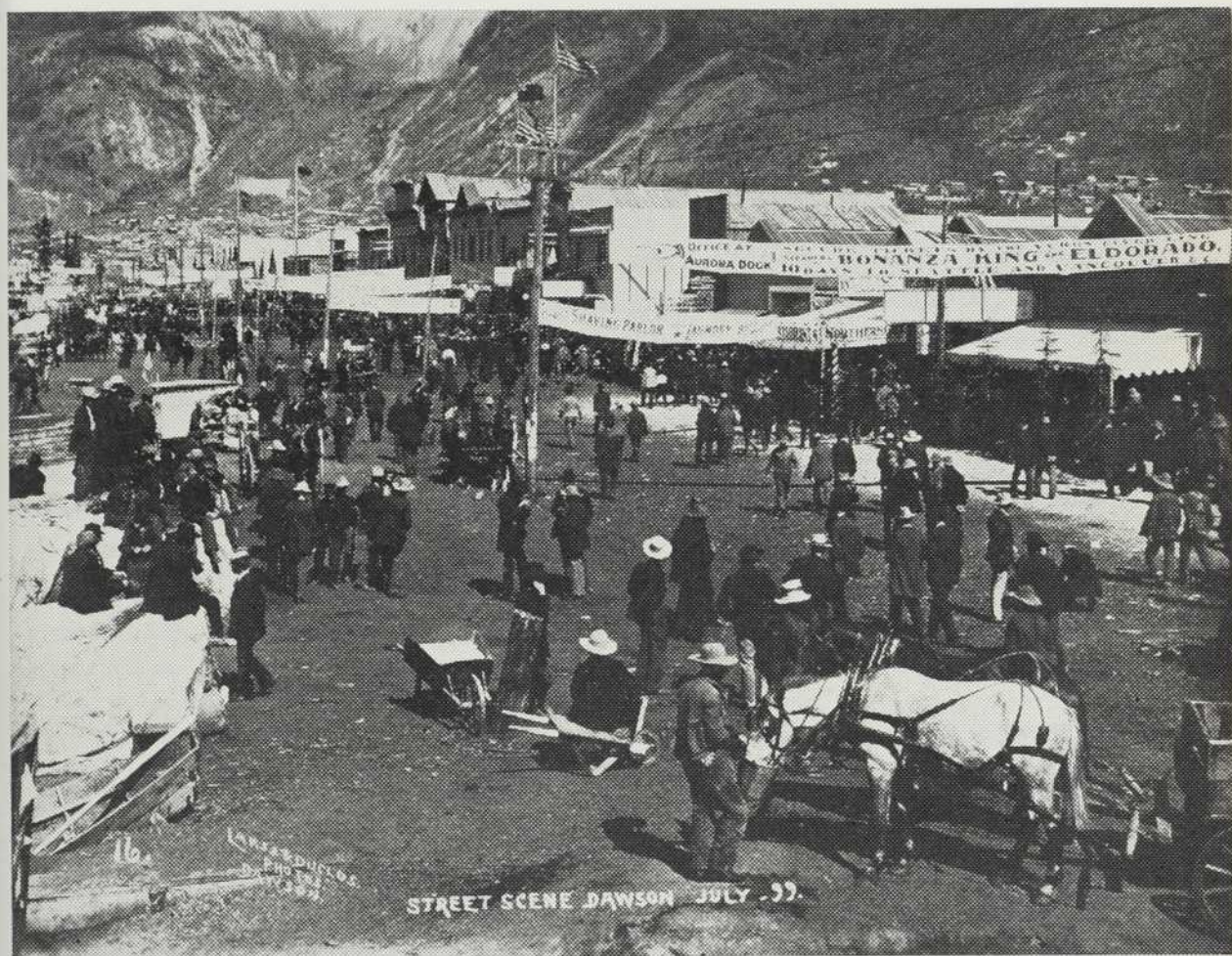
Quelques images presque abstraites des jets d'eau raclant la terre et précipitant le minerai aurifère dans les bassins, c'est tout ce qui reste après un visionnement de ce film, s'il devient très bientôt un document historique, ne sera jamais beaucoup plus.

### **Capitale de l'or, The Days of Whisky Gap, Circle of the Sun**

Ces trois films, les plus importants de Low, se complètent si bien que j'en parlerai tout de suite, quitte à revenir plus tard sur ceux qu'il a tournés avant ou après les deux derniers.

On est tout d'abord frappé par la similitude de leur construction : ils chevauchent tous les trois le présent et le passé, ils confrontent la vie presque éteinte d'une génération avec celle d'une nouvelle qui semble n'être plus que le récipient poétique de la première. *Capitale de l'or*. Dawson. Une ville surgit au milieu du désert arctique. Elle est construite sur l'or. Ephémère. Et elle meurt en effet. Mais elle marque un arrêt dans le Temps, la légende survit, de même que toute la somme d'efforts humains qui l'a constituée. *The Days of Whisky Gap*. La légende des “hommes en rouge” et de la paix qu'ils ont fait régner dans l'Ouest canadien. Des pionniers vivent encore : “Ils me donnent du courage pour vivre, dit Colin Low : leur fin est proche, mais ils ont le mérite d'avoir vécu”. Leur courage ne mourra jamais. Le Temps n'est qu'une apparence qui se heurte à la *durée* de l'esprit de l'homme. Même chose dans *Circle of the Sun*. La tribu s'éteint. Les jeunes Indiens ne connaissent plus rien des rites sacrés que seuls quelques vieux pratiquent encore. “Apparemment *Circle of the Sun* est un film pessimiste, mais je crois, dit Low, que tout ce qui est bon et vrai ne meurt jamais complètement; il y a tout simplement métamorphose. A la surface le Monde change, mais la vérité essentielle ne meurt jamais tout à fait. Le film n'est pas complètement réussi parce qu'il ne rend pas cette idée parfaitement explicite. Il n'y a que quand le jeune Indien dit à la fin : “Je reviendrai parce que je suis toujours revenu.” Cela veut dire que l'homme revient toujours aux valeurs en lesquelles il croit.”

Se révèle dans ces trois films une philosophie si universellement valable qu'elle n'est peut-être que le point culminant du sens commun. Low est tout simplement sensible à l'ordre de l'Univers et à une de ses dimensions fondamentales : le Temps. S'il ne veut pas bouleverser cet ordre (de même que celui du cinéma classique), c'est qu'il cherche à constituer, ou à retrouver, une échelle de valeurs dont puisse se servir l'humanité en général, et non pas uniquement un groupe restreint d'individus — les élus, comme on les nomme :



CAPITALE DE L'OR (Document d'époque)

"*Nanook* est un de mes films favoris. J'y entre en communication avec une vie différente de la mienne, je me compare à *Nanook*, je compare les valeurs réciproques de nos vies. Ce processus de comparaison renforce la volonté et l'amour. Tout être humain peut acquérir la force que possède *Nanook*, parce que le drame de ce dernier est simple et puissant : il prouve que l'homme peut transcender les circonstances. C'est ce que tout homme veut désespérément savoir : s'il peut ou non transcender les circonstances. Gagner. Le héros. Vaincre. Transcender !"

Alors que Resnais retrace le Temps subjectif, qui est la matière première de l'Amour, Low retrace le Temps objectif, qui est celle de la Connaissance. *Capitale de l'or* et *Nuit et Brouillard* se ressemblent à plus d'un point de vue, mais on se rend compte que leur point d'arrivée n'est pas le même. *Capitale de l'or* nous situe tout d'abord dans un décor naturel, le décor réel où s'est déroulée l'aventure qui nous sera bientôt contée; mais quand la narration de cette dernière débute, il n'y a plus de retour *en avant*, sinon à la toute fin; comme dans tout conte merveilleux, il est normal que nous reprenions contact avec la réalité, cela donne encore plus de force

au rêve dans lequel on nous avait plongé. Or, exactement le contraire se produit dans *Nuit et Brouillard* : le passé vient se briser sur le présent et vice-versa, grâce à une construction cinématographique se modelant sur la capacité de l'esprit d'appréhender simultanément le présent et le passé. *Hiroshima mon amour* est construit de la même façon. Resnais est préoccupé par les *effets* de l'intemporalité de l'esprit humain; Low, de son côté, par les *causes*. Donc, Low sert de point de départ à Resnais : il a pour but de dresser une sorte de graphique ou de tableau des éléments qui persiste dans l'esprit humain. Il agira donc à la façon d'un homme de science, laissant s'inscrire d'eux-mêmes les phénomènes qu'il reproduit avec la plus grande fidélité. Il laissera les êtres et les choses se définir eux-mêmes, en se servant du document historique tel et surtout en laissant ses héros raconter leur propre aventure (l'histoire de *Capitale de l'or* est racontée par le fils d'un aventurier, celle de *The Days of Whisky Gap* par des vieillards et celle de *Circle of the Sun* par un jeune Indien).

#### THE DAYS OF WHISKY GAP



Si le véritable héros des films de Resnais est la mémoire abstraite, le véritable héros des films de Low est la "mémoire vivante", concrète pourrais-je dire.

## Notre Univers, *City out of Time*, *L'Auberge Jolifou*

"Je voulais faire un film sur l'Espace, et Roman Kroitor un film sur un astronome; nous avons combiné les deux sujets. Roman s'est occupé des prises de vues réelles, et moi des séquences d'animation .

"*City out of Time* est un film commandé par la Galerie nationale d'Ottawa. J'ignorais ce qu'on pouvait tirer d'un tel sujet, mais à cause de mon intérêt pour les arts graphiques j'acceptai. Les limitations étaient considérables (je ne connaissais pas le milieu et n'avais pas le temps de le connaître suffisamment); mais je pensai pouvoir les transcender. Je n'ai pas réussi. J'aurais aimé faire un film sur Venise après qu'on m'eût dit : Ne tenez pas compte de la Galerie nationale, ni du Canada. Je ne pouvais toutefois pas passer outre les exigences de la commande."

C'est aussi à cause de son intérêt pour les arts graphiques qu'il accepta de réaliser *L'Auberge Jolifou*, qui lui aussi est un film de commande.

*Notre Univers* est une oeuvre de vulgarisation scientifique : Low y fait l'inventaire de l'Espace et des Espaces. Le spectateur peut être "intellectuellement" touché, en rationalisant pour lui-même les faits bruts qu'on lui propose; mais, pour sa part, Low est beaucoup plus préoccupé de rendre plastiquement la vastitude de l'univers que nous habitons, que de soulever les questions de métaphysique qui lui sont adjacentes. Et c'est ce en quoi le film est très réussi, parce qu'il rend l'image à sa fonction première qui est d'être le noeud, le centre névralgique, le coeur de tous les éléments que véhicule un film. Je ne connais qu'un film du genre qui soit aussi réussi : *Of Stars and Men* de John Hubley.

(Low travaille depuis quelques années déjà à un film qu'il pense terminer cette année et qui est l'envers de *Notre Univers*, en ce sens que cette fois il s'agit de l'infiniment petit, de l'univers microscopique.)

Quant à *City out of Time* et *L'Auberge Jolifou*, si Low, comme il le dit lui-même, n'a pas réussi à transcender le sujet du premier, et, comme je le pense, pas beaucoup plus celui du deuxième, il les a tout de même partiellement intégrés à sa vision du monde. *City out of Time* laisse clairement entendre que Venise mourra mais que "ce qui demeure est au delà de la qualité et du style". "Mais cela est dit trop clairement, prétend Low, ce n'est pas dit poétiquement." D'autre part, *L'Auberge Jolifou* raconte une époque révolue et explicite une des causes majeures de la survivance partielle de cette même époque : le travail de l'artiste. Ici, Low et Krieghoff se rejoignent, en se donnant comme but de décrire fidèlement le monde qui les entoure.

## D'accord ou pas

On hésite, après avoir fouillé l'oeuvre encore jeune de Colin Low, à dire de ce dernier qu'il est un simple artisan. On hésite à considérer l'unité de son oeuvre comme une série de coïncidences plus ou moins heureuses. Mais on n'hésite plus à lui attribuer les films qu'il a signés, bien qu'ils aient pour la plupart été réalisés en étroite collaboration avec surtout Roman Kroitor et Wolf Koenig; tout simplement Low a-t-il su créer un esprit d'entraide qui, sur une plus ou moins grande échelle selon le cas, existe nécessairement au sein de la création cinématographique.

Je le répète : Low est un primitif. Mais ceux qui peignirent les murs de la grotte de Lascaux, et qui ne pensaient certainement pas faire oeuvre d'art, étaient eux aussi des primitifs.

Qu'on soit d'accord ou pas avec lui quand il prétend qu'une discipline sévère est normale et même nécessaire dans la pratique d'un métier (car il considère le cinéma comme un métier), n'enlève rien à la valeur de ses oeuvres, même pas à celles qui lui ont été commandées, pourvu qu'elles aient une valeur en elles-mêmes, ni à celles pour lesquelles on lui a imposé de stricts impératifs (*The Days of Whisky Gap*, tout comme *Hutterites*, qui n'est pas encore sorti, a été conçu pour la télévision — donc il était impossible de jouer avec le minutage du film). Du reste :

“Ce qu'il y a de merveilleux dans un sonnet c'est la forme absolument rigide. Un véritable artiste crée à l'intérieur d'un cadre : cela peut être arbitraire, mais fait partie de la discipline qui va de pair avec tout médium d'expression. Je ne prétends pas que ce soit toujours possible, mais si on vous propose de faire un film d'une demi-heure, vous devez être capable de vous en tirer (le problème a toutefois été difficile à résoudre dans *Hutterites*. Un peintre est obligé de peindre sur une toile qui a tant par tant : au cinéma, le Temps est simplement une dimension de plus (en peinture il y en a deux, en sculpture trois et au cinéma quatre).”

Qu'on soit peu ou beaucoup intéressé par le sujet de ses films, n'enlève rien à la justesse et la sensibilité de son regard :

“Le *candid eye* est tout simplement une technique comme une autre. On ne se sert toutefois pas d'une caméra sans modifier le *pattern* de la situation filmée, c'est pourquoi je préfère le bien connaître, même si ce n'est pas toujours nécessaire. Il est en effet impossible de demeurer parfaitement objectif face à un sujet quelconque, on y ajoute toujours un point de vue personnel, et si ce n'est pas au stade des prises de vues c'est à celui du montage. Le *candid eye* est une technique valable et utile, mais je ne l'ai jamais beaucoup utilisé. Dans *Circle of the Sun*, j'ai voulu “déranger” le moins possible la situation; il y a toutefois plusieurs façons d'atteindre à ce but : l'une d'entre elles est d'être complètement accepté par les gens impliqués, et requiert une confiance illimitée de part et d'autre. Les *Hutterites*, par exemple, détestent les photographes, mais ils nous ont laissé tourner parce qu'ils avaient pleinement confiance en nous. Il faut cependant que cette confiance mutuelle soit respectée



### CIRCLE OF THE SUN

jusqu'au bout, et je suis contre la façon de laisser croire aux gens impliqués que le film sera tel alors que, par ignorance ou naïveté de la part de ceux qui le font, il finit par être tout autre. Et cela se produit fréquemment. C'est se servir des gens. Il est très facile de montrer les gens à leur désavantage et de distraire le spectateur à leur frais. Mais je ne dis pas que certains sujets, de par leur nature même, ne se prêtent pas à ce genre de cinéma : il ne m'intéresse cependant pas."

Enfin, qu'on mette en doute tout ce qui vient d'être dit aussi bien que l'oeuvre et le talent eux-mêmes de Colin Low, n'enlève rien à la valeur de son expérience créatrice (cet argument, je le sais, n'est pas de l'ordre proprement dit de la critique; mais il est de celui de la vie et des choses vitales, et je ne verrais pas pourquoi je l'écarterais de mon propos, alors que je veux précisément démontrer le rapport qu'il y a entre l'homme et l'oeuvre) :

“C’est dans le travail créateur, quel qu’il soit, qu’on trouve la plus grande satisfaction — dans les découvertes perpétuelles qu’il suscite. On joue un jeu. On rassemble différents éléments et quelque chose se produit. C’est par un acte positif qu’on perce quelques-uns des mystères autour de soi. Bien sûr, on peut tout apprendre dans les livres, mais c’est là une expérience créatrice différente. Essayer de rendre *concrètement* ce qu’on a appréhendé est une façon plus sûre d’apprendre, une façon plus vitale. C’est en créant quelque chose qu’on confirme ce qu’on soupçonnait à tel ou tel sujet, alors qu’en assimilant tout simplement les connaissances de quelqu’un d’autre on n’en est jamais certain.”

## Faire de la vie un art

Le cinéma canadien (comme le cinéma en général et la critique) n’est pas un sens unique, et Low est une voix parmi bien d’autres qui, moins sûres peut-être, ont tout de même donné à notre cinéma un ton de grande sincérité (*Bûcherons de la Manouane, Lonely Boy, Jour après jour, Very Nice, Very Nice, Les Maîtres-sondeurs, Les Raquetteurs, Golden Gloves, Au pays de Neuve France, The Annanacks, It’s a Crime, Paul Tomkowitz, La Femme image, Pour la suite du monde . . .* et j’en oublie). Mais ce que l’œuvre de Low nous permet d’affirmer sans nous tromper c’est qu’un cinéma canadien est spirituellement possible, parce que notre pays existe spirituellement en profondeur, même si ses racines sont peu nombreuses. D’ailleurs on sent depuis déjà quelques années un état certain de malaise chez nos cinéastes (et on pourrait en dire autant d’à peu près tous les jeunes artistes canadiens) vis-à-vis des problèmes de leur pays aussi bien que de ceux du cinéma : je dis “état de malaise”, parce que des problèmes dont les artistes canadiens prennent actuellement conscience ils ne voient très souvent que l’élément nuisible, étouffant, et ne réussissent pas toujours à les transcender, non pas en ne proposant pas de solutions (on en propose trop, au contraire) mais en n’offrant pas en compensation la somme d’amour, et de leur art et de la vie, qui est le seul Élément constructif, créateur et positif de l’Univers.

Colin Low, pour ainsi dire, est le “juste milieu” de notre cinéma. Il voit le monde et son métier avec amour. Il est à la base. Il nous permettra de construire. Il est un point de référence “sûr”. Il parle un langage courant, celui de son siècle, et en des termes intelligibles par la grande majorité. Il construit le monde et se construit lui-même paisiblement, lucidement. Il se sert du cinéma comme d’un *moyen* de connaître, d’aimer et de vivre. S’il n’est pas un artiste, à ce moment-là c’est la vie qui est un artiste. Que ceux qui veulent à tout prix se définir artistes se consolent avec ces paroles de Henry Miller dans *Big Sur* : “Quiconque utilise d’une manière créatrice la vie qui est en lui est un artiste. Faire de la vie un art, voilà le but.”

Jean-Pierre LEFEBVRE

## FILMOGRAPHIE DE COLIN LOW

CADET ROUSSELLE, film de Colin Low et George Dunning. Musique : Maurice Blackburn. Arrangement vocal pour trio lyrique : Allan McIver. 8 mn, coul. 1946.

TIME AND TERRAIN (Le Temps et la Terre). Animation : Colin Low. Photographie : Lyle Enright. Musique : Robert Fleming. Réalisé avec le concours de la Commission géologique du Canada. 11 mn, coul. 1947.

UP, RIGHT & WRONG (Le Baron Munchausen), film de George Dunning et Colin Low. Bande sonore : Norman McLaren. Voix : George Brandt. Coul. 1947.

THE AGE OF BEAVER (L'Age du castor), film de Colin Low. Animation : Sidney Goldsmith et Robert Verrall. Photographie : Gordon Petty et Lyle Enright. Montage et commentaire : Roman Kroitor. Production : Tom Daly. 17 mn, n.&b. 1951.

THE ROMANCE OF TRANSPORTATION (Sports et Transports), film de Colin Low. Caractérisation : Wolf Koenig. Dessins : Robert Verrall. Musique Eldon Rathburn. Son : Ken Heeley-Ray. Enregistrement : Clark Daprato. Assistants : Sidney Goldsmith et Barrie Helmer. Photographie : Lyle Enright. Production : Tom Daly. 15 mn, coul. 1952.

CORRAL, film de Colin Low. Photographie : Wolf Koenig. Musique : Eldon Rathburn. Guitaristes : Stan Wilson et Al Harris. Le cow-boy : Wallace Jensen. Lieu de tournage : le ranch Cochrane, dans le sud-ouest de l'Alberta. Production : Tom Daly. 11 mn, n.&b. 1953.

GOLD (L'Or), film de Colin Low. Photographie et montage : Wolf Koenig. Musique : Eldon Rathburn. Effets sonores : William Greaves. Enregistrement : Clark Daprato. Lieu de tournage : le chantier de la Yukon Consolidated Corp. Production : Tom Daly. 11 mn, n.&b. 1954.

JOLIFOU INN (L'Auberge Jolifou), film de Colin Low. Assistants : Sidney Goldsmith et Elsie Lewer. Photographie : Lyle Enright et Douglas Roberts. Musique : Louis Applebaum. Production : Tom Daly. 11 mn, coul. 1955.

CITY OF GOLD (Capitale de l'or). Réalisation et photographie : Colin Low et Wolf Koenig. Synopsis : Roman Kroitor. Photographie des documents : Douglas Roberts. Musique : Eldon Rathburn. Enregistrement : George Croll. Montage et production : Tom Daly. 21 mn, n.&b. 1957.

CITY OUT OF TIME (Ville intemporelle), film de Colin Low. Photographie : Georges Dufaux. Assistant-réalisateur : Dino Rigolo. Montage : John Spotton. Musique : Robert Fleming. Montage sonore : Don Wellington. Réenregistrement : George Croll. Commentaire : William Shatner. Production : Tom Daly. 16 mn. coul. 1959.

UNIVERSE (Notre Univers), film de Roman Kroitor et Colin Low. Synopsis : Roman Kroitor. Dessins et maquettes : Colin Low et Sidney Goldsmith. Effets spéciaux : Wally Gentleman, Herbert Taylor et James Wilson. Photographie : Denis Gillson et Wolf Koenig. Documentation : Stanley Jackson. Musique : Eldon Rathburn. Son : George Croll, Kathleen Shannon et Joseph Champagne. Montage et production : Tom Daly. 28 mn, n.&b. 1960.

CIRCLE OF THE SUN (Le Soleil perdu), Scénario et réalisation : Colin Low. Photographie : John Spotton. Photographie des animaux : Dalton Muir. Commentaire : Stanley Jackson. Musique : Eldon Rathburn. Son : George Croll, George Alexander et Erik Nielsen. Montage sonore : Kathleen Shannon. Le jeune Indien : Pete Standing Alone. Conseiller historique : Chief Jim Whitebull. Montage et production : Tom Daly. 30 mn, coul. 1960.

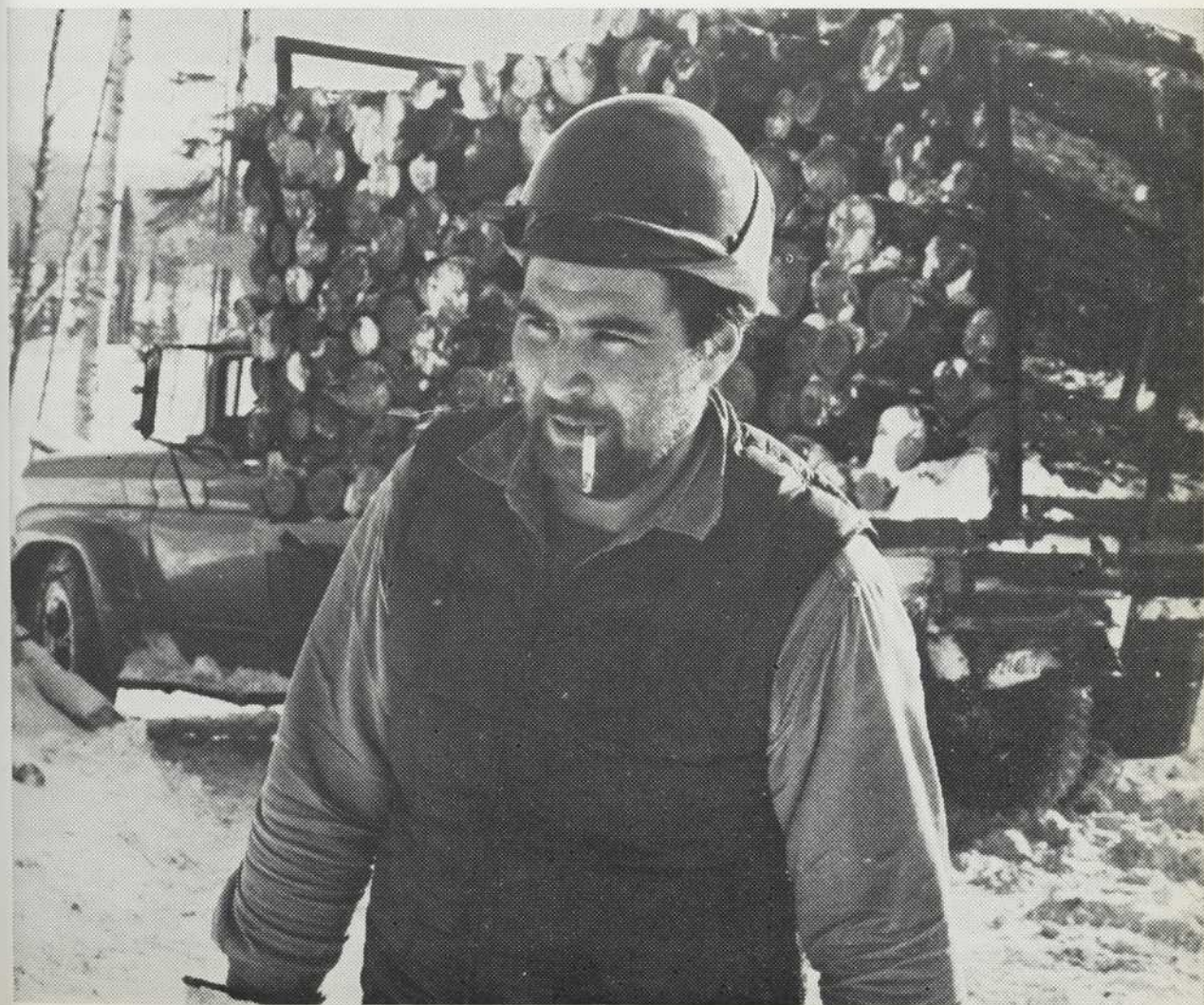
THE DAYS OF WHISKY GAP, film de Colin Low. Photographie et montage : John Spotton. Photographie d'animation : Jim Wilson et Roy Nolan. Commentaire : Stanley Jackson. Musique : Don Douglas. Montage sonore : Kathleen Shannon. Son : Marcel Carrière et George Croll. Directeurs de production : Roman Kroitor et Wolf Koenig. Production : Tom Daly. 28 mn, n.&b. 1961.

# Sept films canadiens

BUCHERONS DE LA MANOUANE, film canadien d'Arthur Lamothe. Photographie : Guy Borremans, Bernard Gosselin. Trame sonore : Pierre Lemelin, Maurice Blackburn. Montage : Arthur Lamothe. O.N.F. 1962.

Il est fort difficile de se munir de l'attirail de chasse traditionnel du critique pour parler de *Bûcherons de la Manouane*. Nous était-il venu de l'extérieur, le film d'Arthur Lamothe nous livrerait sans doute plus simplement ses défauts; produit

BÛCHERONS DE LA MANOUANE d'Arthur Lamothe



par notre Office national, il témoigne trop de vertus dont on nous prive habituellement pour que nous n'en fassions pas notre bonheur. Pour une fois qu'au talent d'être cinéaste un créateur d'ici a intimement lié le talent d'être homme, nous n'allons pas épiloguer sur nos tics et nos scrupules.

A l'optique folklorique propre à ce genre de sujet, Arthur Lamothe a choisi de substituer une démarche engagée, interrogative et, il va sans dire, créatrice. *Bûcherons de la Manouane*, au-delà du document anonyme qu'il aurait pu être, se présente comme un témoignage personnel : les images du film d'Arthur Lamothe n'appartiennent pas à une réalité brute et brutalement exposée, mais à une réalité intimement sentie et profondément personnalisée. Seule une approche totale du documentaire pouvait permettre cette fusion : la vérité documentaire se définissant comme la vérité du cinéaste proposée à la vérité du document.

*Bûcherons de la Manouane*, eut-il été tourné dans l'esprit du cinéma-vérité, nous aurions sans doute assisté à un long récital de gestes; Arthur Lamothe, en choisissant de "donner à voir", plutôt que de "voir", nous invite au contraire à regarder de près une aventure humaine et à lui donner un sens.

L'histoire de ce village d'hommes retirés de la civilisation, "pour accomplir des travaux exemplaires", nous émeut parce que les images que le cinéaste nous en donne nous rappellent constamment que l'homme qui travaille dix heures par jour et qui engloutit ses repas en dix minutes, est aussi un homme qui s'ennuie de sa fiancée, de sa mère ou tout simplement de "la terre". De ces bûcherons, Arthur Lamothe nous a donné son image à lui; au *lumberjack*, gros buveur et friand de filles, il a opposé le portrait d'un homme exilé et triste qu'une organisation "respectable" exploite "déceimment". Et si, plus d'une fois, *Bûcherons de la Manouane* a évoqué pour nous *Printemps* de René Bail, sans doute est-ce dû à ce que, pour les hommes simples, la sincérité tient lieu d'esthétique.

Robert DAUDELIN

21-87, film canadien d'Arthur Lipsett. Prises de vues : Arthur Lipsett. Enregistrements sonores : George Croll. O.N.F. 1963.

Ceux qui ont aimé *Very Nice, Very Nice* aimeront sans doute 21-87 dans lequel se retrouve un certain charme du premier sans pour autant qu'on ait l'impression de redite. C'est la même recherche fondamentale qui se poursuit, c'est la même matière qui est scrutée de nouveau et pourtant un pas de plus a été fait. Peut-être n'est-ce pas une étape capitale, mais elle a été franchie dans la bonne direction.

Sur le plan du langage, il passe de l'image photographique utilisée cinématographiquement (*Very Nice, Very Nice*) à une image proprement cinématographique, c'est-à-dire animée. Progrès élémentaire qui pourtant souligne le sérieux d'une démarche où même les voies sans issue ont leur raison d'être. Tout procède encore une fois d'un étroit montage audio-visuel, mais alors que la bande-son de *Very Nice, Very Nice* supportait et animait une image nettement atrophiée, nous trouvons ici un équilibre rigoureux des deux éléments. Lipsett s'acharne à fouiller les regards harassés, les expressions fugitives et les comportements insensés de ces bêtes humaines, attentif à faire jaillir par la bande-son l'étincelle qui éclairera tout cela de l'Intérieur. Bien qu'il soit évident, maintenant, que sa quête en est une d'Absolu et que le matériau visuel employé ici n'est qu'une carapace dont il s'agit de trouver le défaut, il est étonnant de voir le soin qu'il apporte à l'agencement de ces images, telle cette progression du gris vers la blancheur, dans les plans de la fin, pour suggérer un cheminement vers quelque chose d'Autre. C'est que, contrairement à tant de cinéastes expérimentaux américains, Lipsett reste préoccupé de communiquer au spectateur le sens de sa recherche; il refuse le piège d'un obscurantisme facile où il serait seul à se reconnaître.

Jusqu'à maintenant, cette démarche vers une force causale qui logerait à l'enseigne des faits élémentaires, comme la naissance ou la mort, prenait donc appui sur la surface extérieure des choses, avant de passer à l'intérieur. On peut attendre de Lipsett qu'il nous parle dorénavant de l'intérieur directement. Dans *Free Fall* qu'il prépare en ce moment, il adopterait une forme d'expression résolument expérimentale pour approfondir un poème de Dylan Thomas sur le mystère des fleurs et des choses. *Free Fall* sera de toute évidence son premier film important. Ceci ne devrait pas amoindrir l'intérêt de *21-87*, mais ce n'est qu'alors que nous pourrons l'apprécier pour ce qu'il est vraiment : un film de transition dans une oeuvre en marche.

Jean-Claude PILON

*A TOUT PRENDRE*, film canadien de Claude Jutra. Scénario : Claude Jutra. Photographie : Michel Brault, Jean-Claude Labrecque. Musique : Jean Cousineau, Maurice Blackburn, Serge Garant. Interprétation : Johanne, Claude Jutra, Victor Désy. 1963.

Il serait vraiment trop commode de pouvoir parler d'*A tout prendre* sans incriminer son auteur ou encore d'élaborer longuement sur le courage de l'entreprise pour finir par invoquer les circonstances atténuantes. Une critique ne ressemble cependant ni au panégyrique d'un saint, ni au procès d'un jeune délinquant. Et voiler son sentiment sur le film de Jutra, par une foule de considérations extérieures au sujet, reviendrait à nier d'avance l'existence de l'oeuvre et à lui refuser le droit de parler au spectateur.



- What the hell is this ?
- ... must be a cartoon.

Le seul point de repère qui me permette de donner une impression globale d'*A tout prendre*, c'est *A bout de souffle* de Godard. Mais un *A bout de souffle* qui serait raté, à qui il manquerait cette étincelle qui lui fait tout charrier sur son passage et oblige le spectateur à une adhésion continue. Ce genre de cinéma tient à très peu de choses; entre une réussite et un échec, il n'y a que la différence d'une poussée qui emporte l'oeuvre du début à la fin : tous les éléments peuvent y être, le plus souvent pauvres et hétéroclites, mais l'un est un merveilleux poème du dynamisme, alors que l'autre coule à pic.

C'est là l'image que m'a laissée *A tout prendre*. Au-delà de toutes les irritations et des mouvements d'humeur sympathiques ou antipathiques, je n'ai ressenti qu'une indigence et une incapacité de doter l'oeuvre d'une vie propre. Une fois oublié le fait qu'il s'agit d'une autobiographie, mis de côté les préjugés à l'égard des personnes impliquées et laissé aux sociologues le soin d'évaluer ce que représente pour

le milieu d'ici la production d'un film comme celui-là, il ne reste au critique que la tâche de dire qu'il n'a pas vu apparaître sur l'écran des personnages autonomes et que l'histoire qu'on lui a contée semblait se passer dans un autre monde que celui du cinéma.

L'échec d'*A tout prendre* vient essentiellement du fait qu'il n'arrive pas à opter pour le document ou pour la composition. Les comédiens tentent constamment de s'oublier eux-mêmes. Mais ils demeurent des individus. Tous les efforts de structuration des personnages aboutissent à des impasses. Pour le spectateur ils sont des êtres fort lointains, leurs gestes tombent à plat. Ils sont inconnaissables, parce que le processus d'intégration qui fait du comédien un personnage de cinéma n'est pas complété. Si intimiste une oeuvre soit-elle, elle appartient tout de même au domaine public. Il y a toujours une projection en avant qui amorce la communication. Ici ce phénomène n'existe pas. Malgré des efforts évidents, chaque scène reste au niveau de ce qui se passe en arrière : elle peut être un spectacle intéressant, mais elle a lieu en coulisse, à l'insu du spectateur.

Si le film de Jutra ne *s'impose* pas, la chose n'est pas due à l'idée de départ ou à la méthode employée. On peut facilement concevoir que des éléments autobiographiques deviennent un canevas valable. Et l'improvisation donne, dans *Shadows* par exemple, des résultats étonnants. Mais dans *A tout prendre* l'expression manque nettement de maturité. On ne la sent pas dégagée d'un certain maniérisme, qui n'est que la caricature de l'art. Là où il fallait une direction parfaitement sûre d'elle-même, on ne nous sert que piétinements hésitants.

Ce n'est pas la sincérité de l'auteur qui est mise en doute, mais il faut se demander jusqu'à quel point la technique du cinéma-vérité convient à son tempérament. Une très courte scène du film est révélatrice à ce sujet. C'est celle où Claude et Johanne se déplacent constamment sur l'écran, pendant que Claude explique qu'entre les deux les détails les plus enfantins maintenant peuvent provoquer les quelles les plus terribles. La mise en scène ici colle parfaitement. L'image très désinvolte offre un contrepoint au commentaire. Mais ce n'est ni du cinéma-vérité, ni de l'improvisation. Une scène comme celle-là, on la croirait plutôt sortie d'un film de Minnelli. Dans ces deux minutes, il y a plus de talent réel que dans tout le reste du film.

Jutra demeure un cinéaste qui se cherche. Son second long métrage (en comptant *Les Mains nettes*) n'est pas un tremplin particulièrement heureux. Il est un homme brillant, mais son talent de metteur en scène n'a pas encore été canalisé dans une oeuvre importante. Au contraire, il s'est dispersé dans tous les styles imaginables, sans jamais adopter le sien propre.

Michel PATENAUDE

AU PLUS PETIT D'ENTRE NOUS, film canadien réalisé par Camil Adam, avec la collaboration de Jean Hochu, Robert Desjardins, José Forest, Reynald Rompré et Jean-Claude Labrecque. Personnage : Aimé Brasseur. 1963.

A l'époque de Louis XIV, on aimait bien commettre un poli sonnet. *L'Intelligensia* d'aujourd'hui a des goûts plus "engagés": ainsi, il est devenu de bon ton de faire son petit film social. De sorte qu'aux côtés des artistes animés par une authentique position morale — au sens où l'entend Rossellini — bourdonne une pléiade de dilettantes dont les bons sentiments s'encombrent le plus souvent d'une propension marquée à la complaisance et au prêchi-prêcha. Il va sans dire que la vague actuelle de cinéma-vérité s'avère d'un secours inestimable à ces faux prophètes souvent dépourvus de tout sens créateur.

A première vue, *Au plus petit d'entre nous* pourrait passer inaperçu. Pourtant, dans le courant actuel, il fait presque figure d'exception et acquiert, sinon une réelle originalité, tout au moins un droit au respect.

La caméra suit un clochard dans sa randonnée quotidienne à travers les rues de Montréal. Quelques propos de l'homme tiennent lieu de commentaire. Le principal mérite de Camil Adam est d'avoir abordé son sujet avec une simplicité et une honnêteté extrêmes. Il se tient presque à distance de son personnage, écartant tout ce qui pourrait entraver la spontanéité et la vérité du document : pas de commentaire fabriqué ou sentencieux ni de montage "attractif", une photographie grise, prise à main levée sans recherche et sans virtuosité. Paradoxalement, à force de simplicité, le style en vient même à paraître terne ou à friser le bâclage. Peut-être l'auteur s'est-il trop lié à l'équation : regard direct et objectif = esthétique sans apprêt. Peut-être aussi s'agit-il tout simplement d'un manque de maîtrise.

Ceci dit, il serait injuste de faire la fine bouche devant un film social aussi sincère centré sur un seul individu et où, chose rare, on laisse sans restriction la parole à l'intéressé. Et la réalité appréhendée est éloquente. Aimé Brasseur offre un visage ravagé, mais digne malgré tout et capable d'un sourire furtif. Indifférent à la caméra, il déambule sans affectation, seul, détaché des cinéastes comme du reste du monde. Parlant d'une voix rauque et lasse, il mêle à quelques confidences sur sa vie de tous les jours des réflexions sur l'assistance sociale, la société capitaliste, la religion, l'injustice, l'amour, etc. C'est ainsi qu'à une simple interrogation répétée deux fois : "Que voulez-vous que je fasse?", il joint des affirmations décisives telles que : "Je crois pas à la justice des hommes par rapport que j'ai vu des choses qui étaient pas la vérité", ou encore : "Le pauvre sur la terre est malheureux." A la dernière image, continuant sa marche interminable, l'homme murmure avec gravité et amertume : "L'amour s'en va dans ce monde icitte doucement." Devant de tels propos, sur le moment du moins, il ne reste qu'à se taire. C'est ce qu'a fait Camil Adam.

Claude NADON

L'HOMME DU LAC (Alexis Ladouceur, Métis), film canadien de Raymond Garceau. Séquence historique : Grant Munro. Photographie : Georges Dufaux, Bernard Gosselin. Montage : Edouard Davidovici, Robert Russell, Lise Bordeleau. O.N.F. 1961.

LES PETITS ARPENTS, film canadien de Raymond Garceau. Photographie : Jean-Claude Labrecque, Gilles Gascon. Musique : Eldon Rathburn. Son : Joseph Champagne. Montage : Pierre Lemelin. O.N.F. 1962.

Dire que les défauts *se voient* dans *L'Homme du lac* et *Les Petits Arpents* n'est pas tout à fait juste; il faut ajouter qu'ils *sautent aux yeux*. Les deux films contiennent une séquence historique dont le style est complètement étranger au reste de l'oeuvre et qui, de ce fait même, devient inutile. Le commentaire souvent prend la place de la réflexion du spectateur, alors qu'il devrait demeurer factuel. L'oeil le moins averti peut voir les "bosses et creux" du montage. Mais il s'agit là de défauts de surface. Ce sont plus des accrocs aux standards conventionnels de fabrication que des signes de véritable défaillance. D'où leur évidence, d'où également leur relative insignifiance.

Pour découvrir les qualités de Raymond Garceau, il faut également laisser de côté tout ce qui est mécanique et technique de cinéma. Ses films semblent exister malgré leur indispensable support formel. *L'Homme du lac* et *Les Petits Arpents* possèdent un style de caméra entièrement différent : assez académique dans le premier, moderne et virevoltant dans le second. Pourtant les deux films nous touchent de la même façon; ils découlent clairement d'une même veine d'inspiration.

Garceau serait donc un cinéaste qui se préoccuperait essentiellement du choix de ses personnages et de la direction des comédiens. Mais cette explication ne rend pas compte de la manière très directe par laquelle ses films nous atteignent. En dernière analyse, il faut revenir à la notion d'expérience et de connaissance intime du sujet traité. Les personnages des oeuvres de Garceau sont plus que des individus; ils sont des archétypes. Chez eux, tout ce qui n'est qu'accessoire est élagué. L'auteur ne conserve que les contours essentiels à l'émotion : une certaine qualité d'humanité, des visages derrière lesquels on devine toute une vie de misères et de joies. Il est assez extraordinaire d'assister à ce processus d'épuration et de voir surgir une personnalité admirablement composée. Il faut reconnaître à Raymond Garceau une sûreté de trait assez peu commune chez les documentaristes canadiens.

*L'Homme du lac* est le portrait d'Alexis Ladouceur, Métis de l'Alberta. *Les Petits Arpents* est une étude sur l'état de l'agriculture dans une région particulièrement défavorisée du Québec. Les deux films bien sûr n'empruntent pas la même forme. Le premier est centré sur la vie d'un homme, ses occupations et ses rêves. Le second tente de montrer les multiples aspects d'un problème agricole et, par conséquent, doit intégrer plusieurs témoignages; une figure cependant domine, celle du vieux paysan qui doit abandonner sa terre. Si Alexis Ladouceur marque tout le film qui lui est consacré de sa tristesse de solitaire et de sa mélancolie, la pénible résignation du vieil agriculteur ne traverse pas moins *Les Petits Arpents*.



### L'HOMME DU LAC de Raymond Garceau

En fait c'est un certain ton de réflexion amère qui unit les deux films. *Les Petits Arpents* raconte l'histoire d'une défaite, la prise de conscience par des agriculteurs que des terres, qu'on tente depuis quelques générations de faire donner, ne pourront jamais être viables. La vie d'Alexis Ladouceur n'est sans doute pas un échec. Mais elle demeure un refus : refus de l'intégration à la civilisation moderne, refus du mariage, etc.; pour lui l'univers se réduit à quelques éléments qui sont en réalité des refuges : sa mère, son lac et ses oiseaux, l'hôtel de la ville voisine... Malgré tout l'amour qu'il montre pour ses personnages, Raymond Garceau ne peut que les présenter comme des hommes diminués. Et cette tristesse de vivre envahit chaque image de ses films. La fête chez les Ladouceur n'est pas vraiment joyeuse, elle se termine par la mélodie très étrange qu'Alexis joue sur son harmonica. Le *country twist* des *Petits Arpents* n'exprime pas l'entrain de la jeunesse, il renvoie à l'image des *vitelloni* du village et il est entrecoupé par des plans de l'encan où l'on disperse les biens d'un vieillard.

Très peu de cinéastes ont su exprimer avec autant de justesse le monde rural, ce monde qui sent que le dynamisme de la société lui échappe constamment et que de plus en plus il se trouve à la remorque de la civilisation urbaine, sans jamais avoir part entière du progrès. Garceau refuse le folklore; les traces du passé ne l'intéressent qu'en tant qu'elles cohabitent avec le présent. Le tableau qu'il donne, s'il n'est pas toujours soigné, a l'avantage d'être vivant.

Les films de Raymond Garceau ne feront peut-être jamais les grands festivals. Son oeuvre demeurera sans doute une silencieuse communication entre un spectateur et un auteur, l'un et l'autre ne ressentant pas le besoin d'y ajouter. Mais il y a ici des choses dites, qui ne l'ont jamais été aussi bien ailleurs. Il faudra voir les innombrables films réalisés par Garceau depuis plus de vingt ans, car il est peut-être un petit maître du documentaire canadien.

Michel PATENAUDE

THE MOST, film canadien de Gordon Sheppard. Photographie : John Foster, John Spotton. Musique : Dudley Moore. Montage : Donald Ginsberg, Jean-Guy Chervette. Production : Richard Ballentine, Gordon Sheppard. 1962.

Il y a deux sortes d'imbéciles : ceux qui ont de l'argent et ceux qui n'en ont pas. Hugh Hefner, depuis qu'il a eu la brillante idée de dévêtir mensuellement une secrétaire américaine et de l'étaler sur trois pages d'une revue d'un certain luxe, appartient au premier groupe. Cette appartenance lui confère le droit au génie, à la célébrité, à tous les lits de l'Amérique et évidemment... à ce qu'un film soit tourné autour de son humble personne. Après Paul Anka (*Lonely Boy*), Joseph Levine (*Showman*) et Jane Fonda (*Jane*), Hugh Hefner devient à son tour victime du *candid eye*.

Compte tenu de la vogue de ce type de cinéma et de l'utilisation plus que large qu'en fait la télévision, compte tenu surtout du sensationnalisme qui entoure les faits et gestes de ce "génial" monsieur Hefner, l'entreprise des torontois Sheppard et Ballentine n'avait rien d'une aventure périlleuse.

Secondé par la caméra (habile) de John Foster et John Spotton, Sheppard nous livre donc les images d'un *party* chez le grand Hugh : quelques twists, une baignade non dépourvue de pittoresque, quelques *junior executives* qui se font câliner par de trop maternelles compagnes, un individu atteint de "colonnomanie", etc.; le tout entrecoupé (habilement) des confessions de l'hôte "génial", de son gentil frère, de sa gentille secrétaire, de l'un de ses gentils collaborateurs, etc.

D'une entreprise dite de libération sexuelle qui, au coeur de l'Amérique que l'on insiste à vouloir puritaine, eût pu avoir ses côtés sympathiques, le "génial" M. Hefner a fait une entreprise de crétinisation pour coucheurs de grand luxe. Encore une fois le téléphone blanc aura gagné la partie.

Pour nous livrer cette image de l'Amérique qui s'ennuie, Gordon Sheppard n'a pas manqué de talent. Son film se regarde agréablement et l'on se prend même à regretter que tant d'habileté soit autant dépourvue d'esprit critique. Le film survivra néanmoins comme le prototype d'un cinéma de facture moderne, prototype qui aura sans doute pour unique qualité d'avoir les défauts du cinéma actuel et non ceux du cinéma des années quarante.

Robert DAUDELIN

**A cause,  
à cause d'une femme**

**L'INASSOUVIE**

De la passion à l'oubli

**LA GARÇONNE**

L'Émancipation des Femmes

"L'ANGLON" ... Une vie fragile et passionnée

**«LA VÉRITÉ»  
AUTOUR DE B.B.**

**LA MÔME  
PIGALLE**

"LE Puits aux trois vérités" ... La corrida de l'amour

"MATHIAS SANDORF" ... Le triomphe d'un amour romantique



"LE RENDEZ-VOUS" ... L'homme à deux femmes

**L'AFFAIRE  
D'UNE NUIT**

J.A. DeSève ET SON FESSETIVAL DU FILM FRANÇAIS 1963

# FILMS RECENTS

## Un ange en filigrane

8 1/2, film italien de Federico Fellini. Scénario : Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondi. Photographie : Gianni di Venanzo. Musique : Nino Rota. Interprétation : Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossela Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Guiditta Rissone, Edra Gale, Tito Masini. 1963.

Dans ses films, Federico Fellini nous a habitués à voir alterner sans cesse le rêve, le jeu, la percée chaotique vers le magique ou l'inconscient, et la dépression brutale, l'aterrissage désespérant qui, succédant à l'extase poétique, laisse le héros seul et désemparé, avec sa raison retrouvée, devant le paysage insoutenable de l'existence réelle.

Les personnages felliniens ne peuvent aimer que leur enfance, car elle est le lieu d'un passé très pur, d'une musique spontanée et sans fausse note, des pierres intactes et des courses qui mènent sans angoisse jusqu'au bord de la mer . . .

Cela se retrouve dans son dernier film, 8 1/2, que d'aucuns considèrent comme un chef-d'oeuvre prodigieux. Mais 8 1/2, film bilan, dépasse en fougue et en dynamisme toutes les questions posées précédemment par Fellini à la condition humaine : à l'incommunicabilité des êtres, à l'absurde itinéraire des hommes en quête de joie.

Sa nostalgie de l'enfance et de la pureté atteint aussi, dans 8 1/2, son expression la plus dramatique, en même temps que la moins illusoire. La profonde nostalgie de Fellini, cette fois, semble vouloir se guérir des faux-fuyants spiritualistes imaginaires pour s'accepter telle quelle, comme une réalité inexplicable, comme une maladie incurable, qui n'est pas nécessairement un gage de salut éternel, mais plutôt un inaccessible appel adressé à l'esprit par le mystère qui sommeille un peu partout dans les choses visibles, sans que l'on sache pourquoi.

Cette fois, ce ne sont plus les dimensions d'un personnage quelconque que Fellini traverse pour en chercher et en conquérir le signe, la raison d'être, le fondement. C'est lui-même que Fellini recherche passionnément à travers les événements de sa vie, à travers ses rêves, ses dépressions, ses amours, ses vices, ses monstres, ses



### 8 1/2 de Federico Fellini

parents, ses amis, ses éducateurs, à travers aussi l'espace qu'il élargit volontairement à la démesure de son interrogation douloureuse, à travers le vertigineux décor baroque où il nous force d'errer avec ces femmes, ces hommes, ces prêtres, devenus les pantins dérisoires et muets d'une comédie du "sérieux" que le temps laisse vieillir et pourrir lentement, terriblement, jusqu'à ce que soit atteint l'immobilité du vide.

Fellini n'a pas eu peur de se placer et de nous placer tout nus en face de notre échec fondamental, en nous éloignant, pour la première fois peut-être, de cet horizon céleste, illuminé par la grâce, que les chrétiens voulaient à tout prix lui voir atteindre. Quand *La Dolce Vita* fut projetée, il ne manqua pas de critiques pour "reconnaître à certains signes" la nature d'une sollicitation pieuse vers le repentir, le confessionnal et l'absolution. Avec *8 1/2*, je crois, Fellini abandonne définitivement le Fellini des curés pour devenir tout à fait lui-même, c'est-à-dire un Fellini libre et responsable (dans la mesure où cela est permis, dans les limites de notre condition).

*8 1/2*, c'est un homme nu qui, à travers la prise de conscience de son échec, réussit à s'éloigner un peu de l'idée prisonnière que jusqu'alors il s'était faite de lui-même, pour risquer une aventure nouvelle, gratuite, et parier sur un renouvellement en profondeur de son existence. Ce pari touche à la fois à l'espérance et au désespoir, il est le geste le plus dangereux qu'un homme puisse poser, car son entière liberté s'y joue — dans l'impatience qu'impose la brièveté de la vie et dans l'incertitude où elle nous laisse toujours.

En fait, Guido n'a pas encore choisi d'aller jusqu'au bout de lui-même; tout au long du film, il n'aura fait que s'y préparer en assumant son histoire et celle des personnages qui l'entourent, dans lesquels, d'ailleurs, il s'est retrouvé sans doute plus clairement qu'en lui-même où l'orgueil et la peur ont masqué tant de choses !

Fellini a décrit lui-même la trame de son film. "C'est un metteur en scène, dit-il, qui traverse une crise. Une crise générale dans son travail et dans sa vie privée. Ayant à écrire un scénario, il imagine une séquence dans laquelle les hommes abandonnent la Terre. C'est une façon de dire que sa crise fait partie d'une crise beaucoup plus vaste qui touche tous les hommes et qu'il n'y a rien à faire. C'est donc l'humanité entière... qui s'entasse dans un gigantesque navire spatial.

"Seulement il n'arrive pas à concrétiser ses idées. Alors il raconte des histoires, même au producteur, il promet des rôles, il tient des conférences de presse. Tout cela pour qu'on lui fiche la paix, pour gagner du temps, espérer arriver, d'un moment à l'autre, à comprendre où il en est. Mais il n'y arrive pas. Finalement, le film ne se fait pas, les décors inachevés sont abandonnés à la pluie et au vent. Tout se disperse."

Tout se disperse, mais Guido s'est trouvé. A la place du film projeté, il possède enfin l'image de son unité reconquise. Il n'aura pas été inutile de scruter ces femmes, producteurs, scénaristes, vedettes, ecclésiastiques avec une indécence d'halluciné, de s'imposer la présence presque gluante de ces vieillardes au masque fardé et terrible, ni de remonter jusqu'à l'enfance pour y retrouver le collègue insipide, les confessionnaux, les purgatoires, l'inconscience de Dominique Savio, les prêtres (ou les frères) dévots et stupides, la monstrueuse Saraghina plus humaine qu'un cardinal, le visage du père et surtout celui de la mère, qui revient très souvent comme un reproche et une blessure creusée au flanc de la vie affective.

Il n'aura pas été inutile non plus de revoir sa femme Luisa, son amie Rosella et le magicien qui, à la fin du film, dirigera l'extraordinaire ronde autour des échafaudages inachevés.

A travers eux, Guido aura appris, du moins, qu'il n'est pas un héros ni un exemple, mais tout simplement un homme digne de critique, et qui provoque la déception autant que l'admiration. Un homme aussi chez qui la révolte est plus profonde et plus vraie que l'amour.

On a reproché à Fellini de n'avoir pas réussi à faire de Guido un authentique créateur, un artiste en transes, dévoré par l'obsession de terminer son oeuvre à tout prix. C'est, en fait, oublier que la vie d'un grand artiste ne présente pas beaucoup plus d'intérêt en elle-même que celle d'un homme ordinaire. Madaule remarque, à propos de Dostoïevski, que de son existence on pouvait ne rien tirer que de médiocre. Le génie n'est lié ni à une singularité, ni à une hantise, ni même à un tourment artistique, il dépasse tout cela et le transfigure par le moyen de l'art qui, dans la réalité quotidienne où lui aussi se réalise, s'accommode de telle ou telle existence, de tels ou tels goûts, du vice et de la vertu, de la paresse et de la générosité, de tout et de rien.

Fellini, à mon sens, dans sa vie quotidienne, n'est pas plus extraordinaire que Guido. Comme son personnage, "il est tout à la fois faible et volontaire, mou et obstiné; il s'abandonne, il rêve et se réveille tout à coup, révélant ses capacités de concrétiser ses rêves, à agir. Il est tout ensemble précis et imprécis." C'est Rossellini qui porte ce témoignage, ajoutant que Fellini est cynique et que sa paresse est immense.

Voici un petit fait rapporté par Rossellini et qui date de l'époque où lui et Fellini travaillaient ensemble. "Un soir, raconte Rossellini, nous devons dîner ensemble. Fellini me téléphone pour se décommander. Il avait oublié qu'il lui fallait souper en ville chez un homme de cinéma italien, mon ennemi; il s'était excusé trop souvent : "Je te téléphone demain". Le lendemain matin, il m'appelle et me parle de ce dîner. Il s'est ennuyé, et son hôte m'a "traîné dans la boue". Je demande à Fellini : "Et toi, qu'as-tu répondu ?" — "Rien. A quoi bon ?", répondit-il avec une grande surprise qui venait tout droit de son cynisme... "Rien", comme si c'était l'unique chose logique."

Guido est le personnage le plus logique, le plus lucide, le plus équilibré des films felliniens. Je n'entends pas par "équilibre" l'apparente sérénité proche de la médiocrité, mais l'humilité de se reconnaître comme partie intégrante de la réalité telle qu'elle est vécue. Réalité qui n'a peut-être rien à voir avec le surnaturel auquel Fellini semble avoir cru longtemps.

Aussi  $8\frac{1}{2}$  est-il un film parfaitement achevé et maîtrisé, accomplissant et exprimant, dans un luxe d'images magnifiques et par le moyen d'un montage extraordinairement souple, l'effort pathétique, forcené et précaire d'une démarche humaine vers son unité, sa vérité, sa liberté.

L'agilité de la caméra, la musique vibrante de Nino Rota, les éclairages blancs, le décor baroque et somptueux de la station thermale, les bains-douches terrifiants, la mise en scène savante et libre, la foule des visages, des regards, des sourires et des murmures, le symbolisme parfois un peu gros emprunté à la psychanalyse, l'inachèvement volontaire des séquences, la confusion des personnages du film imaginé par Guido et ceux de sa vie, leur destruction mutuelle, l'oscillation perpétuelle entre le refus et l'acceptation, le parti pris de n'être que soi-même et jusqu'à l'exhibitionnisme érotique de certaines scènes, tout dans ce film fantastique contribue au *suspense* de l'action intérieure, la seule qui compte pour Guido-Fellini et dont l'issue demeurera jusqu'au bout incertaine.

$8\frac{1}{2}$  est l'attente d'une révélation décisive. C'est pourquoi Fellini devait faire de son film l'expression spontanée de la vie, de cette vie profonde, en particulier, que constitue l'enchevêtrement de nos pensées secrètes, de nos rêves, de nos souvenirs et des phantasmes de notre imagination. Il n'avait pas à ordonner arbitrairement ses délires, mais à les laisser jaillir dans leur entier dynamisme, à leur permettre de délivrer peu à peu et sans contrainte ce monde mystérieux où se fait et se défait notre destin.

Il existe très peu de confessions aussi authentiques que celle racontée dans  $8\frac{1}{2}$ , très peu d'aveux aussi francs de ce que nous sommes : des animaux en quête d'un fondement, des animaux que la mort menace et qui parfois, niant ce monde insoutenable, réussissent à élever une vérité sur leurs souffrances et leurs espoirs, ou mieux, une demeure habitable pour leur esprit dans le mur contre lequel ils rêvent au bonheur.

Pierre VALLIERES

## Kimalle ipense

ZAZIE DANS LE METRO, film français en Eastmancolor de Louis Malle. Scénario : Louis Malle et Jean-Paul Rappeneau, d'après le roman de Raymond Queneau. Photographie : Henri Raichi. Musique : Fiorenzo Carpi. Interprétation : Catherine Demongeot, Vittorio Caprioli, Yvonne Clech, Hubert Deschamps, Jacques Dufilho, Annie Fratellini, Carla Marlier, Philippe Noiret, Antoine Roblot. 1960.

Raymond Queneau est un révolutionnaire, voire un anarchiste. Louis Malle est un lucide intelligent. Ceci dit, l'illustration que celui-ci nous a donnée du très célèbre roman de celui-là est une réussite. Mais ceci dit, le propos de l'un et de l'autre s'en trouve éclairé.

Chez Malle, comme chez Queneau, il y a volonté évidente de saboter le langage. Mais alors que chez l'écrivain cette volonté est révolutionnaire et qu'elle fraie son chemin aux cris de "pas de quartier", chez le cinéaste, elle est contenue, au plus affolante. Queneau sème la panique; Malle ne fait jamais plus qu'effrayer. Alors que Queneau nie le langage, le bafoue, Malle jongle avec lui, le parodie peut-être... pour mieux le glorifier ! (Mais le classique auteur des *Amants* pouvait-il faire davantage ?) *Zazie dans le métro* était un livre méchant, blasphématoire; Louis Malle en a fait un film charmant, presque poli. A chacun sa religion !

Néanmoins la *Zazie* de Queneau et la *Zazie* de Malle ne sont pas sans se ressembler. Il y a d'abord dans l'une et l'autre oeuvre un besoin de saturation que l'on se doit de trouver admirable. Pour bien détruire, il ne faut pas hésiter à en "remettre". Et sur ce point, Malle a été d'une fidélité exemplaire à Queneau : de l'arrivée en gare de l'Est jusqu'à l'hécatombe finale, il y en a toujours trop. L'oeuvre se définit justement là, dans cet agacement qui accompagne la surcharge, dans cet assassinat du subtil par le "gros" qui, en fin de compte, se révèle plus "subtil" que le Subtil ! Il est difficile de structurer un gag, et combien plus difficile de le nier aussitôt en le répétant jusqu'à usure. Là est le côté terrifiant du film de Louis Malle : là est sa plus grande qualité.

Ce besoin de saturation atteint également les personnages : tous sans exception prennent trop de place, nous en mettent trop plein la vue. De l'énorme tonton enlaidi par le grand angulaire, à Zazie rendue trop trépidante par l'accélééré, en passant par le flicmane, sorte de caméléon monstrueux, omniprésent, omniscient, omnipuissant et "omniemmerdant", tous sont des sur-natures qui sur-peuplent une ville survivante où toute notion de géographie devient inutile puisque, dès le début, on nous prouve par quatre que tous les monuments ne font qu'un et, par la suite, que toutes les rues se suivent pour déboucher sur une place unique où s'entassent toutes les places. Les personnages les plus secondaires participent de cet anonymat mécanique, jusqu'à s'identifier aux personnages prénommés (le marchand de bloudjinnzes et le flicmane, les multiples Zazie, le cordonnier Gridoux, etc.).



### ZAZIE DANS LE MÉTRO de Louis Malle

Certains ne manqueront pas de voir dans cette accumulation un aveu d'impuissance. Il y a de fait impuissance parfois; quand Malle, par exemple, se laisse aller au truc des souliers de Zazie, misant sur une ellipse trop facile (et trop gratuite) pour séduire le spectateur. Mais c'est là rare exception. La plupart des scènes au contraire sont animées d'un rythme endiablé que seule une inspiration de tout moment pouvait soutenir. Et loin d'être gratuit, ce rythme a tôt fait de se révéler comme l'élément de base d'une attaque concertée contre le folklore de la vie moderne. Encore ici l'accumulation nous fait perdre de vue le combat que mène l'auteur; l'édifice ne s'en écroulera que plus catastrophiquement dans l'apothéose finale où le confort, autant moral et politique que matériel, reçoit à la figure une choucroute garnie symbolique, aussi insultante que démystificatrice. La foi aveugle de tonton dans le journal, la télé, l'électronique et l'avenir des méthodes audio-visuelles se confond avec son appétit d'endives et se tapit dans la pénombre d'une terrifiante fermeture-éclair dont il ne pourra plus sortir si l'on ne consent à l'aider.

L'accumulation se retrouve enfin dans le choix des procédés comiques mis en oeuvre par l'auteur. Plutôt que d'opter pour un comique, Malle a opté pour tous les comiques. Devant ce film insaisissable, tout un chacun a raison d'y voir, tantôt W.C. Fields, tantôt Mack Sennett, tantôt *Hellzapoppin* et toute l'école non-sensique américaine. Comique de la violence toujours, il était normal que *Zazie* emprunte au cinéma d'animation certains éléments propres au *cartoon* : tel gant de boxe qui happe le flicmane, tel aimant qui renverse sa course, telle bombe qui le poursuit fatidiquement, tel téléphone qui explose à l'annonce d'un mariage, etc. Par plus d'un côté d'ailleurs le personnage de Zazie appartient à l'univers du dessin animé : bolide perturbateur qui traverse l'intimité d'un couple trop tendre, Zazie ne serait-elle pas une sorte de Beep Beep de province qu'il est bien inutile de poursuivre, puisque toujours le pétard est pour nous ?

Robert DAUDELIN

## Pour un humanisme de la qualité

HARAKIRI (Seppuku), film japonais en Grandscope de Masaki Kobayashi. Scénario : Shinobu Hashimoto. Photographie : Yoshio Miyajima. Musique : Toru Takemitsu. Interprétation : Tatsuya Nakadai, Shima Iwashita, Akira Ishihama, Yoshio Inaba, Rentaro Mikuni, Tetsuro Tamba, Masao Mishima, Ichiro Nakaya, Yoshio Aoki, Jo Azumi. 1963.

Avec *Harakiri*, jamais encore n'avait été aussi bien illustré l'aphorisme fameux : "Tout vient des êtres." (1) En effet, la volonté de Kobayashi de tout réduire à l'humain, aux passions humaines et aux consciences qui s'entredéchirent apparaît jusque dans les moindres détails de sa mise en scène. Il y a là une dramatique de l'espace-temps qui — par l'emploi systématique des retours en arrière, la stylisation japonaise du décor et l'utilisation presque exclusive des lieux clos — se confond avec le temps intérieur.

Quant à l'ambiance du duel dans la plaine, les grandes herbes torturées par le vent n'y semblent employées non pas tant pour intégrer des éléments cosmiques comme dans *La Prière du soldat* que pour accentuer des données psychologiques et marquer la différence de deux caractères.

Réussite exceptionnelle, puisqu'il ne tombe jamais dans l'oeuvre à thèse, *Harakiri* met donc en cause l'essentiel de l'univers psychologique et social : les rapports de l'individu et de la société, la lutte des classes, le code de l'honneur, l'éducation, le sens de l'humain, la *qualité* de l'homme, le sado-masochisme, l'absurdité de la condition humaine et la recherche du bonheur, etc.

Il est intéressant de noter combien le thème du bonheur qui, a priori, semblerait devoir être exclu d'un tel sujet, au contraire, forme la charnière principale du film.

Evidemment, Tsugumo proclame "l'effrayante fragilité du bonheur, à la merci de tous les vents", mais il ne peut s'en distraire et tout près de mourir il lui suffira de fermer les yeux pour en revivre toute la plénitude. Et l'une des raisons sans doute qui l'incitent à se faire *harakiri*, c'est qu'il désire revivre avec toute sa famille, dans un autre monde et pour l'éternité, les quelques instants heureux qu'il a connus.

*Harakiri* précise donc une pensée humaniste qui n'était qu'esquissée dans les oeuvres précédentes de Kobayashi.

Désir légitime et suprême de l'humanité, le bonheur illumine et transcende la vie. Mais il ne saurait être authentique sans au moins deux conditions essentielles : le courage et la *qualité*.

(1) Montherlant : *Le Songe*.



### HARAKIRI de Masaki Kobayashi

Nous verrons avec évidence, tout le long du film, que sans cette "pureté" de bon métal — qui distingue par exemple une pièce d'argent d'une monnaie de plomb — que même le courage, garant paraît-il de la plupart des autres vertus (2), loin d'élever l'être ne peut que l'avilir jusqu'à la cruauté la plus abjecte.

Tsugumo qui a fait ses preuves sur les champs de bataille et qui place aussi haut que les autres le sens de l'honneur, n'en pense pas moins que les qualités du coeur sont primordiales. Il opposera à l'insensibilité et au hiératisme de parade de l'intendant le débraillé de son costume. Il ridiculisera le rite, tout extérieur, et proclamera : "Un samouraï est aussi un homme . . ." et "il est des moments où le sentiment prime tout".

En ce qui a trait à cette conception de l'homme de qualité, il est une scène importante du film qui montre à quel point Kobayashi y attache de l'importance. Lorsque les deux anciens samouraïs se félicitent mutuellement d'avoir réussi chacun à bien élever leur enfant malgré la mort de leur femme ils sentent confusément et ils en éprouvent une intense satisfaction, que cette réussite était assurée de toute façon et qu'il n'y a pas à se tromper sur la qualité de leurs descendants.

Par contre, la médiocrité bourgeoise ne peut que jouer avec la sincérité et cacher sous des apparences de rigueur morale le besoin de se désolidariser d'autrui.

Kobayashi, par l'entremise de Tsugumo, s'interroge sans fin sur l'homme et s'émerveille . . . : "Le coeur d'un homme est un abîme de mystère . . ."

(2) W. Churchill.

Il constate, d'une part, l'inutilité de toute chose et de toute action, il ressent avec douleur le désespoir des êtres d'élite écrasés finalement par la société qui triomphe toujours grâce à une bonne dose de médiocrité et d'hypocrisie. Mais, d'autre part, des êtres comme sa fille, son gendre et lui-même demeurent à jamais inépuisables.

René HOULE

## Sur un mode pointilliste

IL POSTO, film italien d'Ermanno Olmi. Scénario : Ermanno Olmi. Photographie : Lamberto Caimi. Interprétation : Loredana Detto, Sandro Panzeri. 1961.

Ce qui retient l'attention dans *Il Posto*, ce n'est pas tant l'originalité et la simplicité du sujet, car le sort du jeune Domenico qui réussit (un peu malgré lui, il est vrai) à obtenir un emploi quelconque dans une compagnie milanaise, est en soi indifférent sur le plan dramatique, mais plutôt la façon dont Olmi a réussi à nous rendre sensibles à son aventure.

Le film d'Olmi est un constat, un document sur un individu menacé d'aliénation au milieu de l'indifférence générale; et l'auteur n'a pas cherché à dramatiser inutilement son cas. Le portrait du jeune homme un peu timoré est composé en enregistrant fidèlement une succession d'actes en eux-mêmes peu significatifs mais qui, pris dans leur totalité, ont une cohérence telle qu'elle nous rend aptes à saisir le sens profond de son itinéraire. Une caméra souple et rapide l'épie constamment, dans la banalité de son décor quotidien, attentive à saisir la moindre de ses réactions.

Mais en fait, le cinéma italien n'a pas cessé depuis les débuts du néo-réalisme de porter une attention prononcée à la condition de l'individu. Ce qui est particulier à Olmi dans *Il Posto*, c'est qu'au-delà de la sympathie qu'il témoigne envers son personnage, il nous présente celui-ci avec une ironie qui est le signe d'un certain détachement, ceci malgré des moments où il endosse presque la timidité et la retenue de Domenico. La description si minutieuse de la vie du petit employé aboutit à en faire ressortir, de façon parfois cruelle, les défauts. On sent, par moments, qu'Olmi a perçu que son héros, trop content de pouvoir s'installer pour la vie, ne pouvait faire autrement que de s'intégrer complètement à son milieu de travail.

De plus, l'auteur, dans son souci d'objectivité face à son personnage, tout en n'omettant aucune de ses actions, même légèrement ridicules, s'attarde à décrire quelques bribes de la vie de ses compagnons de travail; ces scènes pourraient nous sembler superflues, si elles ne permettaient de mieux situer le milieu. Cette même objectivité a conduit Olmi à un véritable pessimisme se manifestant ouvertement à la fin du film avec ce gros plan de Domenico un peu éberlué s'installant à sa table de travail.

Le film d'Olmi débouche sur le plan social, mettant en cause cette société qui intègre fermement la personne dans des cadres qui le menacent dans son individualité. Distant et froide, sorte d'autorité sévère et omniprésente, elle profite ici de la faiblesse de l'individu pour le mettre dans une situation dont, on le sent bien, il ne pourra se sortir. Présentée sur un mode tragique, cette situation aurait pu refléter une vision du monde proche de celle de Kafka.

Le plus valable, dans les meilleurs moments d'*Il Posto*, c'est, alliée à un sens aigu de l'ellipse, l'extrême sensibilité d'Olmi, capable de traduire merveilleusement la tendresse un peu naïve de l'amour timide de Domenico pour la jeune travailleuse, saisissant rapidement les regards qu'ils échangent pendant leurs quelques rencontres, ou encore nous montrant sa déception au début de cette triste fête du nouvel an où elle ne vient finalement pas.

Pierre THEBERGE

#### IL POSTO D'Ermanno Olmi



## Never Give a Sucker an Even Break

THIS SPORTING LIFE, film britannique de Lindsay Anderson. Scénario : David Storey, d'après son roman. Photographie : Denys Coop. Musique : Roberto Gerhard. Interprétation : Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell, Colin Blakely. 1963.

Avant de paraître sur les écrans de Montréal, *This Sporting Life* s'est mérité les éloges de la critique en Angleterre, a remporté un prix à Cannes et a été acclamé comme étant une "brèche" dans le cinéma britannique.

La célèbre boutade de Tony Richardson selon laquelle "les Anglais n'ont tout simplement pas le cinéma dans le sang", semblait devoir enfin s'avérer fausse. Malheureusement elle semble vraie une fois de plus : *This Sporting Life* n'est qu'un autre quasi-échec de quelque distinction.

Il n'est pas facile de faire la critique de *This Sporting Life*. Dans un article intitulé *Sport, Life and Art*, Lindsay Anderson donne un compte rendu extrêmement lucide et sympathique de la réalisation du film : ce qu'il est, ce qu'il n'est pas, ses appréhensions sur son aptitude à le faire et ainsi de suite. Il nous prévient sur le film, prévoit et donne réponse aux critiques, puis gagne notre enthousiasme. Et Anderson sait bien de quoi il parle, car il en parle avec l'autorité d'un iconoclaste et le mordant d'un critique de cinéma. Sa critique contre le marasme du cinéma anglais l'a déjà poussé, rappelons-le, à réaliser plusieurs documentaires remarquables, notamment *Thursday's Children*, *O Dreamland*, *Every Day Except Christmas*, avant d'en venir à son premier long métrage, *This Sporting Life*.

Deux aspects du film au moins nous laissent insatisfaits. D'abord on y cherche en vain toute trace d'une technique cinématographique quelque peu originale et séduisante — peut-être faudrait-il cesser d'attendre des réalisateurs britanniques toute nouveauté formelle stimulante ! Bien qu'un film qu'on ose proposer comme une "brèche" se doive à quelque égard d'être original. Anderson est plein d'admiration pour les jeunes cinéastes français qui ont rompu avec tout style déjà existant ; néanmoins, il trouve que même leurs meilleures réalisations "manquent de poids, de substance et de portée humaine". Leurs films ne "dérangent" pas, dit-il. *This Sporting Life* "dérange" certainement, peut-être pas cependant de la façon dont le souhaitait l'auteur.

Par ailleurs, le film accuse sa principale faiblesse dans la description et l'analyse de Frank Machin. Personnage central de cette histoire, Machin appartient à cette lignée de héros prolétaires "en colère" que nous avons connus dans *Look Back in*



**THIS SPORTING LIFE**  
de Lindsay Anderson

*Anger, Room at the Top, Saturday Night and Sunday Morning* et quantité d'autres films britanniques se situant dans le milieu ouvrier. Après avoir alimenté, pendant un siècle, les scènes comiques, la classe ouvrière anglaise est maintenant prise au sérieux. Dans *This Sporting Life*, deux individus manifestement très ordinaires, vivant dans les bas-fonds d'une petite ville industrielle, sont pris au piège d'une liaison sabotée par la passion et l'angoisse. Le cinéma anglais réservait traditionnellement ces sentiments aux classes plus aisées. Il faut donc saluer cette nouvelle préoccupation sociale.

Mais pour une raison quelconque, nous n'arrivons pas à croire au besoin qu'a Machin de madame Hammond, non plus qu'à la passion qu'il lui voue. On croit en elle, mais pas en lui. Machin passe une bonne partie de son temps à dévorer des livres de poche qui font grand état de sexe et de violence; dans le roman dont le film est tiré, l'auteur insiste sur le fait que cette littérature propose toujours des héros qui ont beaucoup de succès auprès des femmes. Vraisemblablement, Machin puise dans ses lectures un certain plaisir de substitution que le film cependant ne sait pas rendre évident. On fait de Machin un homme seul, sans même les compagnes d'occasion qu'il pourrait se permettre. La vive affection qu'il porte à l'extraordinaire madame Ham-

mond laisse supposer le secret désir d'une présence maternelle. Nous ne pouvons malheureusement que faire des hypothèses, n'ayant que bien peu d'indices quant aux raisons d'agir du héros. Aussi est-il bon de savoir que le roman meuble son passé de quelques détails sur ses aventures avec d'autres femmes et, plus important encore, sur ses relations avec ses parents.

Si alors le personnage de Machin est une version dépouillée de l'original et que c'est cette version qu'Anderson a voulu rendre par son film, l'oeuvre fait surgir encore plus de questions. Toute querelleuse que soit sa non-conformité, Machin ne dédaigne pas cependant la richesse et le prestige. Il est fort impressionné par l'élégant Weaver et sa limousine; il a tût fait de s'acheter lui-même une chic "bagnole" et des vêtements coûteux. Il est atterré devant la luxueuse demeure des Weaver et l'audace importune de Madame. C'est une sorte de révélation pour lui que cet univers, et tout en étant vantard avec les siens, il agit prudemment en présence des "rupins".

Survient alors la scène du restaurant élégant où il humilie madame Hammond par sa conduite grossière, scène tellement fausse et discordante, quant à la plausibilité du personnage, qu'on en vient même à se demander pourquoi elle a été tournée. Probablement parce qu'elle était dans le roman. Du moins c'est la raison donnée par Anderson pour justifier la scène de l'araignée au-dessus du lit de mort de madame Hammond, rejetant comme il convient les gloses à l'effet qu'il aurait copié Bergman. La scène eût-elle été efficace, on ne se serait pas soucié de savoir qui Anderson a copié. Tel quel, le geste de Machin écrasant l'araignée au moment où madame Hammond se meurt, donne à la scène un caractère macabre et faux qui n'existe pas dans le roman.

Les mêmes questions se posent face à la visite de Machin à l'asile de nuit, quasiment comique dans son sordide. Pourquoi va-t-il là, plutôt qu'ailleurs? Nous ne le savons pas vraiment.

Ces questions doivent toutes être soulevées, non pas en raison de la non-plausibilité du personnage de Machin — après tout le mérite du film consiste à vouloir traiter d'un sujet humain non conventionnel — mais bien parce que finalement on ne s'inquiète plus guère de Machin et de son sentiment perverti pour madame Hammond. On nous présente Machin comme un être démesuré et contraignant, supprimant par là même toute sympathie et toute compréhension. Et parce que nous n'acceptons pas son personnage, nous cherchons à sonder ses intentions afin de découvrir pourquoi il n'arrive pas à assumer son tragique destin comme il devrait le faire.

Peut-être notre incapacité à connaître davantage l'intériorité de Machin est-elle due également à l'inaptitude de l'acteur à nous le communiquer. Que Richard Harris ait remporté le prix d'interprétation à Cannes, cela demeure une énigme. On pourrait se demander s'il n'y a pas un lien quelconque entre son interprétation et le fait qu'il ait été sous l'influence directe de Marlon Brando, pendant le tournage de *Mutiny on the Bounty*, tout juste avant d'entreprendre le rôle de Machin.

Il y a d'autres aspects du film qu'on pourrait étudier plus longuement : l'usage confus du retour en arrière, l'utilisation abusive du gros plan, la tournure trop théâtrale de plusieurs scènes, les insinuations homosexuelles que l'on sent sous-jacentes tout au long du film . . .

Lindsay Anderson a prétendu que la réalisation de *This Sporting Life* avait été une expérience "partagée", qu'il souhaitait voir partager également par le spectateur. Hélas ! nous en sommes incapables : nous ne pouvons être que les témoins intéressés.

Bill DAVIES

## De la réalité à l'interprétation

LAWRENCE OF ARABIA, film britannique en Super Panavision 70 et Technicolor de David Lean. Scénario : Robert Bolt. Photographie : F. A. Young. Musique : Maurice Jarre. Interprétation : Peter O'Toole, Omar Sharif, Jack Hawkins. 1962.

"Il faut savoir que l'univers est une lutte, la justice un conflit et que tout le devenir est déterminé par la discorde." (Héraclite.)

Sur la corde raide entre Faust et César, T. E. Lawrence ne cessa jamais d'être fasciné par Napoléon et lui-même fascinera Malraux. Il parcourt le monde comme un astre brûlant et sut marquer toutes choses de l'empreinte de son sceau. Vie passionnée et passionnante. Destin vécu, voulu, poursuivi . . .

Quant aux *Sept Piliers de la Sagesse*, ils sont à la fois PRESENCE à tout ce que propose le monde et indifférence aux règles communes comme à la réprobation d'autrui. Rien, jamais, n'y est réductible aux seules données de la psychanalyse, de la logique ou de la science.

L'auteur de *La Matrice*, qui refusa toujours les limites et les bornes de l'existence, concevait la vie comme un gaspillage d'énergie, une dispersion, une absence de calcul, une générosité inépuisable. A la foi conquérant et artiste, révolutionnaire et anarchiste, libertin et ascète, son audace juvénile le précipitait au-devant de tous les contraires. Il réussit l'accord de l'homme avec son propre déchirement, l'accord même avec la mort, avec le mouvement qui l'y précipite. Il sut ne se réserver aucune possibilité de repos.

Nous le verrons apporter avec lui, partout, au désert, dans les villes, dans les bas-fonds comme dans les temples les "grands livres du monde", profusion de

ténèbres et puissants conflits : *Guerre et Paix*, *Les Frères Karamazov*, *Moby Dick*, Rabelais, *Don Quichotte*. Exaltation de la vie et de la force originelle. Négation de l'homme de la moralité qui condamne l'énergie qui lui manque et qui cède à la dépression. AMOR FATI.

Qu'en est-il alors du film de David Lean ?

*Lawrence of Arabia* laisse fort insatisfaits tous les lecteurs de Lawrence mais lui apportera sans doute des milliers d'autres lecteurs. Ce n'est pas un mince mérite. Mais attention ! Les foules ne seront pas sensibles aux seules qualités artisanales de la réalisation — qui méritent sans conteste leur brassée d'*Oscars* — mais à la part d'ambiguïté et de mystère, si mince soit-elle, que Lean a su conserver au personnage.

Cette fresque épique plaît et irrite à la fois. Non seulement à cause de la disproportion énorme entre la réalité et son interprétation, mais à cause de sa perfection technique même et de sa mise en scène. On y voudrait moins de rigueur, mais plus d'invention; moins de morceaux de bravoure comme la bataille d'Akaba, la traversée du désert, la tempête de table, etc., mais une écriture plus personnelle et plus profonde.

Evidemment, toutes les séquences de désert nous enchantent. Cette sorte de documentaire poétique sur la mer de sable ne peut laisser indifférent. Nous sentons combien un peuple peut être tributaire de son milieu, peut être marqué par un paysage. Sauvage grandeur et beauté des éléments propre à exaspérer les passions ou à aiguïser la conscience...

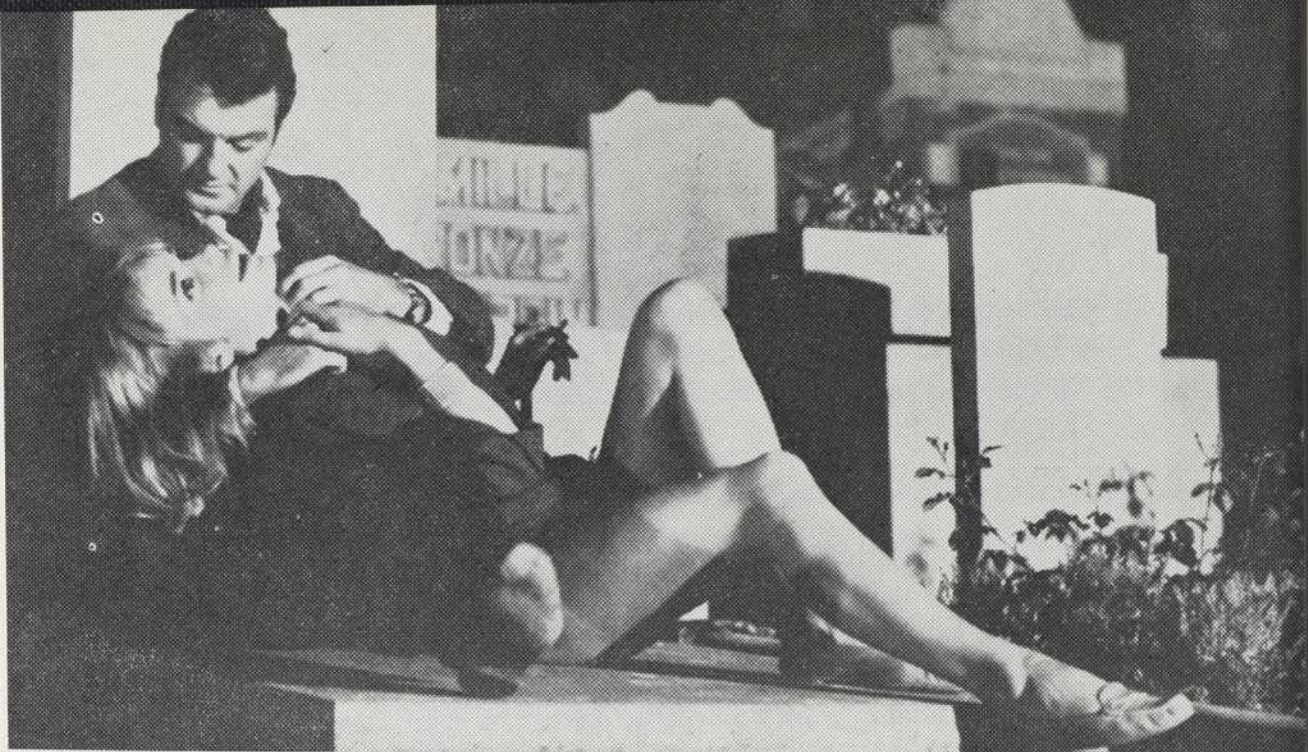
Mais cette séquence est un piège. Nous devons nous garder d'y tomber. Le cinéma, riche en traquenards, réussit parfois à nous envoûter au point de nous obnubiler le sens critique et de nous masquer l'ensemble de l'oeuvre.

Quoi qu'il en soit, il est intéressant de noter combien Lean — toute proportion gardée — s'apparente à Eisenstein et à cette famille de cinéastes qui affectionnent les oppositions d'images et de rythmes, les contrastes brusques qui impliquent que l'on met l'accent sur les conflits. Au contraire, la famille des Satyajit Ray et des Antonioni expriment surtout, avec leur écriture "fluide", la fatalité.

Dans la conjoncture actuelle, la projection de *Lawrence of Arabia* dans presque tous les pays du monde, lui confère une sorte d'intérêt supplémentaire. En effet, malgré le chantage atomique, nous savons que l'ère des conquêtes n'est jamais terminée. La volonté de puissance inhérente à l'homme sait prendre mille et une forces. Elle se moule aux circonstances et se prépare déjà à investir les planètes. Il n'est pas jusqu'à l'Inde millénaire qui, pour avoir trop cru en Gandhi et la non-violence, s'est vue contrainte récemment d'armer ses femmes et ses enfants.

Lawrence savait mieux que quiconque, pour l'avoir vécu et voulu pour les autres, que : "La liberté ne se donne pas : on la prend" (*Les Sept Piliers de la Sagesse*).

René HOULE



THE YOUNG RACERS de Roger Corman

## EN BREF...

THE YOUNG RACERS, film américain en Eatsmancolor de Roger Corman. Scénario : R. Wright Campbell. Photographie : Floyd Crosby. Musique : Les Baxter. Interprétation : Mark Damon, William Campbell, Luana Anders, Robert Campbell, Patrick Magee, Marie Versini. 1963.

Si un jour on veut écrire une stylistique de la "série B", on n'aura qu'à prendre les films de Roger Corman pour découvrir tous les secrets du genre. Car Corman est le roi du cinéma commercial à petit budget et, mieux que quiconque, il sait tirer parti du charme, mais aussi des limites, qu'offrent ces oeuvrettes destinées à un public "pas difficile". Il a touché à tous les sujets : petits westerns, films d'horreur, films d'action, mélodrames à résonance sociale, etc. En quelques jours, il peut tourner un film qui ne sera jamais complètement bête et qui n'aura pas l'air trop étriqué.

*The Young Racers* a bien entendu été tourné à cause des courses d'autos qui renferment "au naturel" un potentiel assez extraordinaire d'émotions fortes. Pour combler les vides entre chaque course, Corman raconte l'histoire d'un coureur ambitieux qui se "découvre" lui-même; quelque chose comme un *What Makes Sammy Run* en miniature. Le schéma traditionnel est suivi à la lettre : alternance continuelle entre les séquences d'action et les séquences psychologiques. Mais ce qui étonne, c'est qu'avec un langage aussi primitif il réussisse à donner un visage vrai à chacun de ses personnages et à créer une atmosphère à laquelle on se laisse prendre.

Il faut dire que chez Corman, au delà d'un métier très sûr, il y a une compréhension assez singulière de certains faits de civilisation. La course automobile demeure un sport auquel s'intéresse une minorité d'individus. Autour d'elle se développe une mythologie (des vedettes, des gestes rituels, un mode de vie spécial...)

dont les profanes restent ignorants tout en excitant leur curiosité. Or c'est justement à satisfaire cette curiosité que s'emploie *The Young Racers*. Corman a compris que dans un film il faut s'attaquer à une chose aussi simple que l'observation minutieuse des faits et gestes quotidiens d'une classe particulière de personnes. L'histoire du cinéma ne sera peut-être pas bouleversée par cette découverte, mais au moins permet-elle de faire coller un sujet à un genre.

Michel PATENAUDE

BYE BYE BIRDIE, film américain en Panavision et Eastmancolor de George Sidney. Scénario : Irving Brecher, d'après la comédie musicale de Michael Stewart (livret), Charles Strouse et Lee Adams (musique et lyrics). Photographie : Joseph Biroc. Musique : Johnny Green. Chorégraphie : Onna White. Interprétation : Janet Leigh, Dick Van Dyke, Ann-Margret, Maureen Stapleton, Bobby Rydell, Jesse Pearson, Ed Sullivan, Paul Lynde, Mary LaRoche, Michael Evans, Robert Paige, Gregory Morton, Bryan Russell, Milton Frome. 1963.

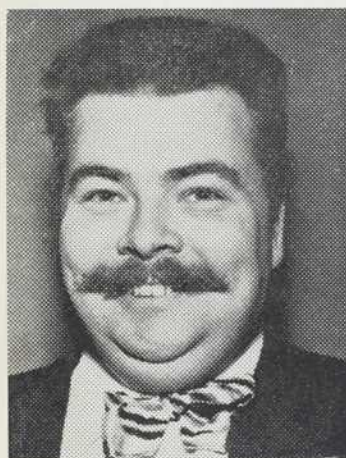
Il faudrait sans doute avoir vu le spectacle de Broadway qu'il reprend pour connaître les véritables qualités du film de George Sidney. Mais, alors que Gene Kelly fait du cinéma alimentaire et que Donen et Minnelli ne signent à peu près plus que des comédies dramatiques, nous serions de mauvaise foi de nous refuser aux plaisirs de *Bye Bye Birdie* qui, plus qu'aucun autre film récent, se rapproche de la comédie musicale.

Hollywood réduit à adapter les "musicals" de Broadway, nous sommes sympathiques à *The Music Man* qui, eût-il été fait dans les années cinquante, nous serait apparu bien pâlot à côté des Minnelli ou des Donen d'alors — *West Side Story* étant une réussite aussi glorieuse qu'exceptionnelle. *Bye Bye Birdie* bénéficie sans doute également de cette tendresse nostalgique, que notre attachement à un genre qui disparaît, commande. Le film possède néanmoins des qualités réelles.

George Sidney nous a donné par le passé un agréable *Anchors Aweigh* et, plus récemment, un *Pal Joey* où plus d'un très bon moment était à retenir. Les qualités de ces deux films se retrouvent dans *Bye Bye Birdie* : liberté des comédiens, humour conservé aux situations, ton volontiers sarcastique... Pour ce qui est de faire le partage entre les qualités du métier bien appris et du talent réel, ceci est autre chose.

Si le sujet du film est excellent au départ, certains numéros dominent nettement l'ensemble : *The Telephone Hour*, où l'emploi du *split screen* à la Donen apporte un élément de rythme qui ajoute à la caricature; *Honestly Sincere*, la scène spectaculaire de la réception de Birdie devant l'hôtel de ville qui, elle, appartient vraiment à la comédie musicale; le *One Last Kiss*, très caricatural de tous les Presley du monde; et enfin le très bon *A Lot of Living to Do*, cette bataille des sexes des *teenagers* assemblés pour le Coke quotidien au restaurant de Sweet Apple.

Robert DAUDELIN



## le festival de Sir Harold

*Sir Harold Whitehead, vénéré critique de cinéma à la Gazette, n'en est certainement pas à son premier festival. A lire ses papiers publiés au cours du dernier Festival de Montréal, on devine le sportif bien entraîné pour ce genre d'exercice exténuant. La minuscule photographie de lui-même qui coiffe sa chronique régulière ne donne guère une idée précise du personnage. On aime mieux l'imaginer un homme dans la force de l'âge, la stature imposante, vivant paisiblement dans quelque retraite remplie de verdure, occupé à méditer sur le triste sort de l'homme.*

*Il ne sent pas le besoin d'écrire ses mémoires. Non qu'il n'ait de nombreux voyages à raconter ou qu'il ne puisse livrer de fructueuses réflexions sur ses incessantes lectures (il connaît tous les best sellers depuis 1932). Mais il préfère agir plus directement sur ses contemporains. Lord Beaverbrook ne consacre-t-il pas son temps à des biographies d'hommes politiques anglais ? Sir Harold, plus modestement, parle des films qu'il voit (sic) chaque semaine; il en tire moult leçons et enseignements. Aux jeunes cinéastes courageux, il prodigue conseils et encouragements. Il ne craint pas cependant de flétrir les paresseux et les indécrottables.*

*Pour l'édification de nos lecteurs, puisque l'événement est encore de saison, il nous paraît utile de leur faire part de quelques pensées que le Festival a inspirées à Sir Harold. Nous ne pouvons malheureusement donner que l'essentiel de ces importants documents parus dans la Gazette; mais le style y est, marque incontestable d'une âme noble.*

*Parmi les indécrottables, au premier rang figure Bresson. En une phrase incisive, Sir Harold renvoie cet imposteur à sa peinture: "The last mentioned film from France (Procès de Jeanne d'Arc) proved to be rather flat and slow-paced at the start." C'est court, mais cela exprime bien notre rage de voir que Bresson, avec un sujet qui s'y prêtait si bien, n'ait pas ouvert son film par une belle bataille. Antonioni, autre indécrottable, ne pourra jamais compter sur le puissant appui de Sir Harold: "We know Antonioni has numerous admirers, but we are afraid he is going to have to struggle along without us." Peut-on sérieusement recommander un individu aussi négligent: "It (L'Eclipse) had so many long silences in it at times we began to think the actors had forgotten all about the film."*

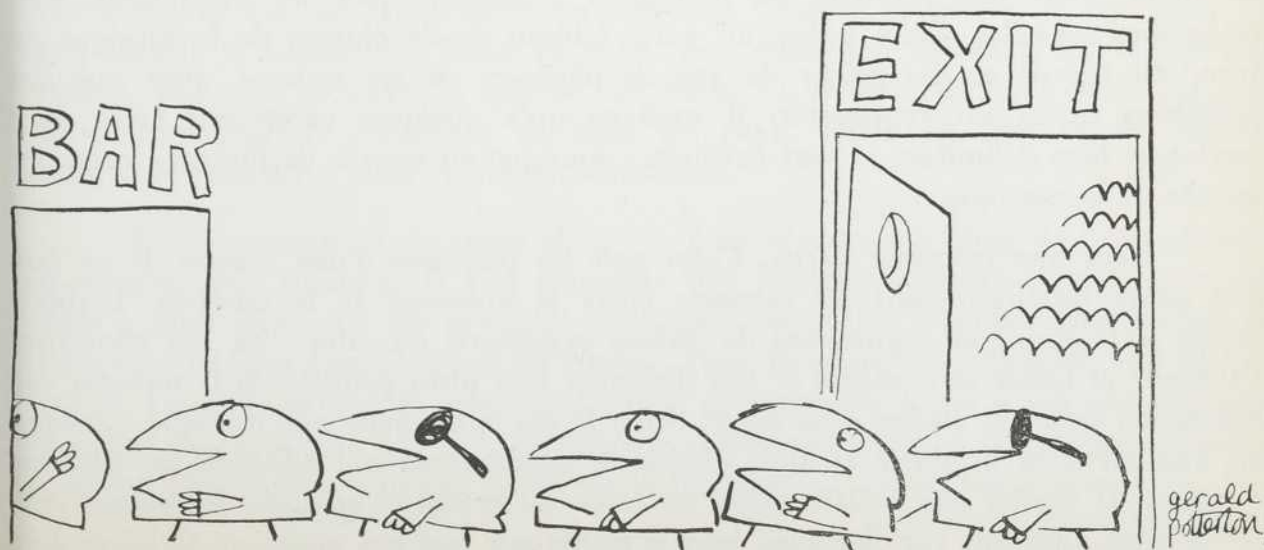
*La jeunesse, quand elle est paresseuse et remplie de talent, mérite d'être bien châtiée. Aussi les quelques lignes qui suivent sont-elles particulièrement bienvenues:*

"During this Festival we have seen two productions by Jean-Luc Godard and we must admit right now that neither of them impressed us very much. We grant the fact that Mr. Godard is considered one of the bright new directors but we just can't see him as any cinematic genius." *Surtout pas de pitié pour Le Petit Soldat* : "There are scenes of torture and violence which would normally be considered in bad taste if you weren't yawning so much." *De très mauvais goût* indeed, *cette guerre d'Algérie* !

*Il serait dommage de ne pas mentionner deux découvertes importantes faites par Sir Harold au cours du Festival. "Salvatore Giuliano" directed by Gian Vittorio Baldi . . .* : ces Rosi, Rossi ou Risi qui sifflent sur vos têtes, ne vous méprenez pas, ce sont tous les enfants de la mère Baldi. Certain dimanche après-midi, quelques-uns ont cru voir *La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*. Mais ils dormaient et les autres étaient fous. "Also shown was a film from Bulgaria, *Sun and Shadow*, about love trembling under the shadow of atomic war." *Toute la vérité est là, mais chacun sait que la vérité n'est pas contagieuse.*

*A Sir Harold Whitehead, martyr de l'écran, nous érigeons un monument. Nous le plaçons à côté de ceux de Lord Plushbottom et de Major Hoople.*

Michel PATENAUDE



# LIVRES SUR LE CINEMA

## De la musique avant toute chose...

DEFENSE ET ILLUSTRATION DE LA MUSIQUE DANS LE FILM par Henri Colpi, Lyon, SERDOC, 1963. 455 p.

Le livre de Colpi vient d'abord combler une lacune. En effet, si les divers aspects techniques et esthétiques du cinéma ont fait l'objet de commentaires nombreux et variés (que l'on songe par exemple aux livres d'Eisenstein, véritables traités du montage), la musique de film ne tient que peu de place dans cette masse énorme que représente la documentation cinématographique.

Réalisateur d'*Une aussi longue absence* et de *Codine*, Henri Colpi fut d'abord le monteur de Resnais pour *Nuit et Brouillard* et *Hiroshima mon amour*. A ce titre, il pouvait revendiquer l'honneur d'écrire le premier ouvrage important sur la musique de film. En général, le monteur semble le technicien dont les préoccupations rejoignent le mieux celles du musicien : son expérience pratique du rythme, de l'harmonie audio-visuelle, son sentiment inné du moment propice, de la respiration d'un film le rapprochent du compositeur et de l'orchestrateur. Le cas de Resnais, lui-même ancien monteur, le prouve : on sait l'importance qu'il accorde au musicien, celui-ci étant choisi selon le caractère unique de chaque film.

Dans son livre, Colpi précise dès le début qu'il adopte le point de vue du spectateur averti et non du professionnel du cinéma ou de la musique. Il insistera donc sur l'historique de la question avec une infinie patience de détails. Du temps du muet, alors que pianistes ou orchestres accompagnaient les projections, aux recherches actuelles, Colpi brosse un vaste tableau de l'évolution de la musique de film, du travail et des points de vue de plusieurs de ses artisans, ainsi que des problèmes qu'ils ont rencontrés; il souligne qu'à quelques exceptions près, deux tendances bien délimitées se sont dessinées : musique au service de l'image, image au service de la musique.

Dans une troisième partie, Colpi pose les principes d'une théorie. Il ne fait que situer intelligemment les rapports entre le musicien et le cinéaste. D'abord savoir si la musique augmentera la valeur expressive du film : au cas contraire, s'abstenir et laisser aux images et aux dialogues leur plein pouvoir. Si la musique est nécessaire, savoir la choisir et la doser. Selon le cas opter pour une musique classique ou une partition originale et alors choisir le compositeur qui adhérera au film en question. Il faudra une collaboration au stade du scénario, et alors des suggestions réciproques pourront enrichir aussi bien le réalisateur que son musicien. Celui-ci doit

avoir le temps de fournir un travail sérieux : personne n'aurait l'idée d'exiger une symphonie en un mois; alors pourquoi demanderait-on 30 minutes de musique de film dans un aussi court laps de temps ? D'autant plus qu'une difficulté nouvelle s'ajoute aux problèmes habituels de la création musicale : le musicien ne peut se laisser aller à sa seule inspiration, il sait que sa musique sera entendue *avec* un film, faisant corps avec lui, et que toutefois elle ne doit pas être un simple fond sonore, mais un apport essentiel fondu dans un tout organique. La participation du musicien doit se poursuivre au delà de la création proprement dite jusqu'au mixage : c'est à ce moment seulement que la musique acquerra sa valeur définitive et que l'on pourra éviter cette épreuve de force musique-bruits-dialogues rencontrée dans tant de films. Les problèmes de dosage et de minutage demeurent les plus ardues : une solution intéressante est celle de l'improvisation de jazz (*Ascenseur pour l'échafaud*).

A titre d'illustrations, Colpi nous propose une longue série d'expériences plus ou moins réussies selon les cas. La collaboration bien connue de Prokofiev avec Eisenstein, dont *Alexandre Newsky* et *Ivan le Terrible* demeurent des sommets d'une richesse incomparable; le tandem Fusco-Antonioni dont la qualité ne se dément pas; les apports respectifs de Maurice Jaubert, Georges Auric, Joseph Kosma avec divers cinéastes. Une longue analyse de la partition d'*Hiroshima mon amour*, résultat unique d'une entente parfaite entre le compositeur et le réalisateur. D'autres films importants musicalement retiennent l'attention par les solutions apportées : *Hallelujah*, *L'Atlantide*, *Pather Panchali*, *Louisiana Story*, *Citizen Kane*, *The Third Man*, *Ugetsu monogatari*, etc. Ces courtes études forment la matière la plus attachante du livre de Colpi.

Suit un tour d'horizon assez complet de toutes les formes qu'a prises la musique au cinéma : son rôle dans les courts métrages et les films publicitaires, ceux d'animation, etc. Le film musical proprement dit (comédie, revue, film nègre, jazz, opérette, ballet, concert, opéra, biographie de musiciens ou pseudo-musiciens) est longuement commenté. Il en ressort un genre dominant, appelé précisément le *musical*, avec ses grands noms, Kelly, Donen, Minnelli, et son aboutissement, *West Side Story*. Le cas des réalisateurs-compositeurs, Chaplin en tête ("le seul avec un style spécial"), Grémillon, Feher et enfin leur contraire, Menotti, est rapidement esquissé, puisqu'il ne s'agit là que de cas isolés. Le livre se termine enfin par une musico-filmographie abondante de tous les pays, suivie de nombreuses photos, extraits de partitions, stills et autres documents.

De la musique avant toute chose... Ainsi s'ouvrait le livre de Colpi. Entrée en matière assez ironique, si l'on considère que l'auteur consacre la moitié de son étude à nous dépeindre les procédés maladroits, étranges, inconcevables parfois de la musique de film dans l'histoire du cinéma. Pour 30 pages sur l'essentiel, 400 d'illustration. Le point de vue du spectateur averti qu'annonçait Colpi a souvent dégénéré en simple vulgarisation. Son livre demeure le meilleur instrument de référence, jusqu'à ce qu'un jour il soit vraiment traité de la musique... avant toute chose.

Marc HEBERT

## Sur Jean Vigo

HOMMAGE A JEAN VIGO. Textes et témoignages inédits recueillis par Freddy Buache avec la collaboration de Vinicio Beratta et France Vercelotti. 75 pages illustrées. Documents de cinéma publiés par la Cinémathèque suisse. Lausanne. 1962.

JEAN VIGO. Textes, témoignages et critiques recueillis par Bernard Chardère. Lyon, SERDOC, novembre 1961. Collection "Premier Plan" — numéro 19. 105 p.

Faisant suite à la rétrospective Vigo qui accompagnait le Festival de Locarno 1962, la Cinémathèque suisse publiait une plaquette qui est davantage un "document à verser au dossier" qu'un ouvrage indispensable.

La première partie du livre se compose de trois scénarios. *L'Exécution de Marinèche* de Claude Aveline, auquel Vigo a collaboré, possède un certain charme qui peut rappeler *Zéro de conduite*. *Le Timide qui a pris feu*, du même auteur, est une pochade inutile et sans intérêt. *Le Coeur volé* de Philippe Soupault est fascinant et de lecture fort agréable, mais on peut s'interroger sur la pertinence de sa présence ici. Les témoignages enfin qui constituent les trente dernières pages sont, comme toujours, d'intérêt inégal; à retenir, celui de Marcel Martin (véritable introduction à Vigo et à son oeuvre), Paul Leutrat et Louis Chavance. Les documents photographiques, s'ils ne sont pas très nouveaux, ont le mérite d'être bien présentés, ainsi en va-t-il de la mise en page qui est très soignée.

Bien que paru il y a plus d'un an déjà, il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici le numéro de *Premier Plan* consacré à Vigo. Contrairement à Freddy Buache, Bernard Chardère ne s'est pas donné pour but de publier des textes inédits sur, ou en rapport avec Jean Vigo, mais de faire bénéficier d'une nouvelle édition maints textes majeurs.

Les 105 pages de *Premier Plan* rassemblent donc des textes empruntés à *Positif*, *Cinéma 55*, *Cahiers du cinéma*, *Bianco e Nero* et *Rivista del Cinema Italiano*, entre autres sources; on y retrouve les noms de Louis Chavance, James Agee, Henri Storck, Jean Painlevé... Plusieurs de ces textes sont déjà consacrés; ils n'ont cependant rien perdu de leur valeur originelle et offrent au lecteur l'immense avantage d'être groupés. D'autres, moins connus, ont l'avantage de nous révéler des noms; ainsi en est-il des deux Italiens, Bruno Voglino et Glauco Viazzi: leurs textes sont parmi les plus remarquables de cette compilation. La lumière que le texte de Voglino apporte sur Vigo relève d'une intelligence exceptionnelle de l'oeuvre; il s'agit peut-être là de l'approche la plus pénétrante dont ait bénéficié l'auteur de *L'Atalante*.

A côté de témoignages divers et diversement intéressants, nous trouvons plusieurs textes de Vigo (présentation de ses films, ébauches de scénarios) qui sont des documents de première importance, jetant une lumière nouvelle sur ses dons de poète.

Pour quiconque aime Jean Vigo — pour quiconque aime le cinéma, devrions-nous dire — le numéro 19 de *Premier Plan* est une pièce indispensable à laquelle on aimera revenir régulièrement pour alimenter sa méditation sur l'une des oeuvres les plus riches du cinéma.

Robert DAUDELIN



**LUMIERE** sur le cinéma d'hier, d'aujourd'hui de demain

LE SEUL CINEMA D'ESSAI  
de Montréal qui justifie son titre par sa  
programmation hors-serie.

HIER : Antonioni, Zurlini, Camus, De Broca, Truffaut, Allégret, Franju, Nolinaro, Albicocco.

DEMAIN : Resnais, Chabrol, Vadim, Losey, Rossellini, Mocky, Visconti et le Cinéma Canadien.

**EMPIRE**  
CINEMA D'ESSAI

451, AVENUE OGILVY

(ANGLE DUROCHER)

Deux rues à l'ouest de l'avenue du Parc et une rue au nord de Jean Talon

“OS BANDEIRANTES”

prochainement à l'affiche  
film de Marcel Camus,  
réalisateur de “Orfeu Negro”

# objectif 63

publiera des textes de:

Jean LE MOYNE:	<i>Le Cinéma en situation</i>
Claude BEYLIE:	<i>Permanence de Fritz Lang</i>
Louise BROOKS:	<i>Réflexions sur le comédien</i>
Jacques LEDUC:	<i>Du documentaire</i>
Jean DOUCHET:	<i>Minnelli en quatre titres</i>
Robert DAUDELIN:	<i>Godard ou la mise en scène</i>

et des articles sur: Jean RENOIR, Alfred HITCHCOCK,  
Pierre ETAIX et René BONNIERE.

---

# objectif 63

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

**REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA**

---

Adresse:.....

Nom:.....

---

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

## COMPLETEZ VOTRE COLLECTION

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

- 2 @ 8 — \$0.40 chacun
- 9-10 (numéro double) — \$0.75
- 11 @ 14 — \$0.50 chacun
- 15-16 (numéro double) — \$0.75
- 17 à 22 — \$0.50 chacun

OBJECTIF a publié:

- deux numéros doubles sur le cinéma canadien, les numéros 9-10 et 15-16,

- des entrevues avec :

GIAN-VITTORIO BALDI	numéro 9-10
SATYAJIT RAY	numéro 11
HILARY HARRIS	numéro 12
DENIS SANDERS	numéro 13
WOLF KOENIG	numéro 15-16
ROBERT BREER	numéro 18
VOTJTECH JASNY	numéro 22

- des études sur:

SHIRLEY CLARKE	numéro 2
SATYAJIT RAY	numéro 7
FRANÇOIS TRUFFAUT	numéro 14
LE CINÉMA SOCIAL ITALIEN	numéro 15-16
MICHELANGELO ANTONIONI	numéro 17
LE CINÉMA FANTASTIQUE	numéro 19
LES COORDONNÉES SPIRITUELLES DU CINÉMA FRANÇAIS	numéro 20 et 21
MARILYN MONROE	numéro 20
LUIS BUNUEL	numéro 21

- une table-ronde sur:

LE CINÉMA-VÉRITÉ	numéro 22
------------------	-----------

ÉCRIVEZ à

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



au service  
de l'industrie privée  
du cinéma  
et de la télévision

## DE TONNANCOUR PRODUCTIONS INC.

4824 COTE DES NEIGES, MONTREAL 26, QUE., TEL. RE. 3-8106



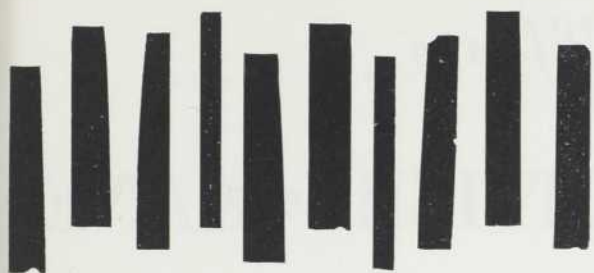
BIJOUTIER

DIAMANTAIRE

*“La bijouterie la  
mieux connue de l'est de la ville, et cela parce  
qu'elle offre un service impeccable que, générale-  
ment, seules les grandes maisons se permettent”*

3615 RUE ONTARIO EST

TEL. : LAfontaine 1-7902



**LA MAISON DU LIVRE**

galerie de boutiques  
place ville-marie - montréal  
tél. 861-5225

CHOIX CONSIDERABLE D'OUVRAGES SUR LE CINEMA

COLLECTIONS : "7ième Art", "Vedettes de cinéma", "Cinéma-  
theque".

REVUES : *Cahiers du cinéma*, *Présence du cinéma*, *Objectif*.

SCENARIOS ILLUSTRÉS : *Hiroshima mon amour*, *Cléo de 5 à 7*,  
*Une aussi longue absence*, *Le procès de Jeanne d'Arc*, *La Dolce Vita*.

LIVRES, ESSAIS, ETUDES.

---

---

DUGUAY GERARD ASSOCIÉS LTÉE

---

---

CONSEILLERS EN ASSURANCE

4256 DE LORIMIER

MONTREAL

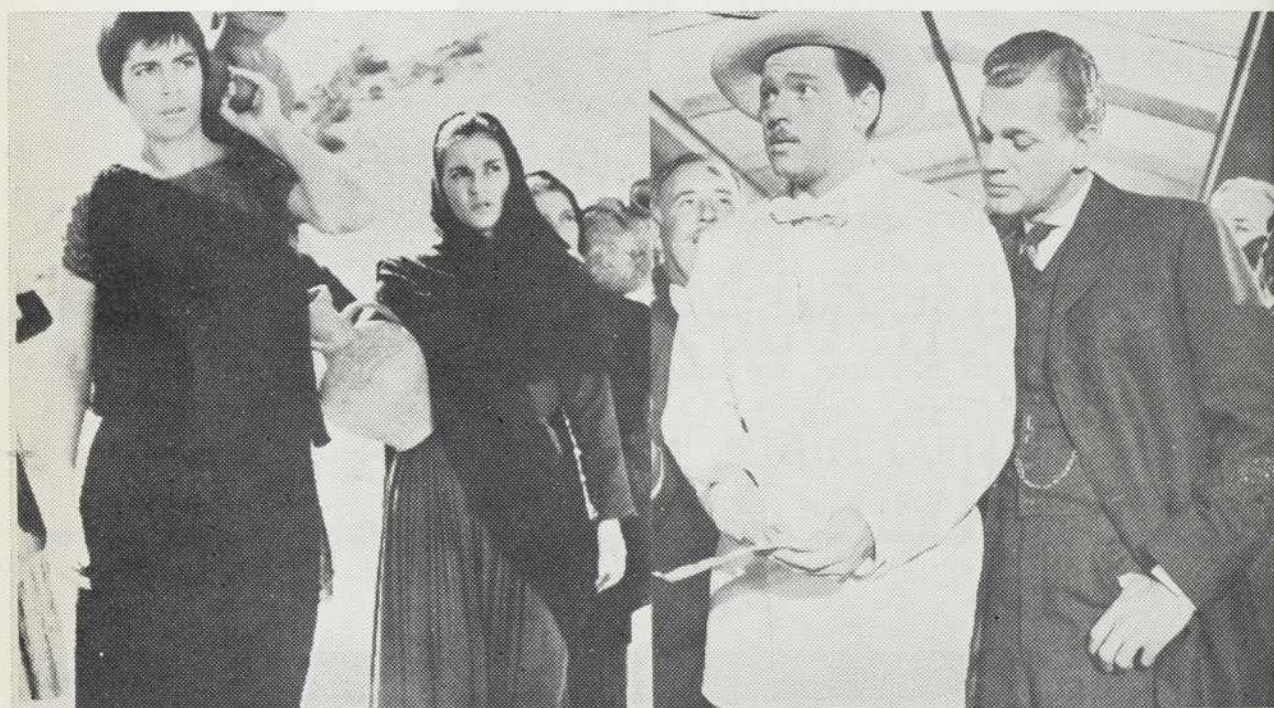
*Bientôt à l'affiche de l'Élysée*

**ELECTRA**

*de Cacoyannis*

**CITIZEN KANE**

*d'Orson Welles*



PROCHAINEMENT:

**LE SOUPIRANT** *de Pierre Etaix*

**L'IMMORTELLE** *de Robbe-Grillet*

**PSYCOSISSIMO** *de Steno*

**BANDITI A ORGOSOLO** *de [De] Seta*



**ÉLYSÉE** CINÉMA D'ESSAI  
35 o. MILTON W.  
MTL. V12-6053

.....

*petit train va loin...*



**...LA PETITE ÉPARGNE AUSSI**

**OUVREZ UN COMPTE À LA**

**BANQUE CANADIENNE NATIONALE**

602 BUREAUX AU CANADA

.....

**TOUS**

*d'accord pour savourer*

*les succulents*

*Gâteaux*

**STUART**

# "... POUR LA SUITE DU MONDE"

De Michel Brault et Pierre Perrault

UNE AVENTURE VECUE AUX CONFINS DE LA LEGENDE



**I** CE PREMIER LONG - METRAGE  
DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM  
SERA DISTRIBUE AU CANADA  
PAR ART-FILMS, MONTREAL.

UNE PRODUCTION DE

**L'OFFICE NATIONAL DU FILM**

3255 Côte de Liesse, Montréal, P. Q.



## CINECLAIR ENRG.

1647 ouest, ste-catherine  
montréal 25, qué.  
tél. 937-8352

# SERVICE DE MONTAGE PRODUCTION DE FILMS

*JEAN-CLAUDE PILON*

*MARC HEBERT, directeurs*

---

## PROGRESS PHOTO REG'D

1950 OUEST, RUE SAINTE CATHERINE - WE. 2-2545

---

### TOUS TRAVAUX PHOTOGRAPHIQUES

*Portraits, Photocopie, 35 mm, Minox*

*Appareils et Accessoires de toutes marques*



*CHAQUE CLIENT RECOIT  
UN SERVICE PERSONNEL*



## **images en tête**

*reprendra l'affiche  
au canal*

# 2

*et au réseau français de  
Radio-Canada  
au début de décembre.*

*Cette série présentera  
des films de grande classe,  
dont certains en primeur à la télévision.*

Signalons:

*Graine de violence de Richard Brooks*

*Il Posto de Ermanno Olmi*

*Louisiana Story de Robert Flaherty*

*À nous la liberté de René Clair*

*La Beauté du diable de René Clair*

*Adieu Philippine de Jacques Rozier*

*Rebecca de Alfred Hitchcock*

*Le Trou de Jacques Becker*

*Déjà s'envole la fleur maigre de Paul Meyer*

*Le Silence de la mer de Jean-Pierre Melville*

*Un coeur gros comme ça de François Reichenbach*

*Nous attirons aussi votre attention  
sur une rétrospective Rossellini  
qui débutera le 27 février prochain.*



# CONNAISSANCE DU CINEMA



## CINEMATHEQUE CANADIENNE



*Elle se propose de*

faire connaître les oeuvres les plus significatives du cinéma mondial

acquérir les films et les conserver contre les ravages du temps

devenir un centre de documentation et de recherches sur l'histoire du cinéma canadien

établir un musée du cinéma permanent ainsi qu'une salle de répertoire



106 est, rue Sherbrooke, Montréal

Tél. : 842-8931





# TWFL

UN NOM RECONNU, AU SERVICE  
DES PRODUCTEURS CANADIENS

NOUVELLE ADRESSE

TRANS-WORLD FILM LABORATORIES LIMITED, 240 BATES ROAD, MONTREAL 26, 733-7181