

22

AOÛT 1963 50 cents

objectif 63



objectif 63

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

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

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

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

SOMMAIRE

AOÛT 1963, NO 22

Journées du cinéma tchécoslovaque	<i>Claude Nadon</i>	3
Entretien avec Vojtech Jasny	<i>Robert Daudelin</i> <i>et Claude Nadon</i>	8
Zasu Pitts	<i>Louise Brooks</i>	14
Pedro Armendariz	<i>Nestor Almendros</i>	15
Table-ronde: cinéma-vérité	<i>Jane Rouch</i>	35

FILMS RÉCENTS

The Loneliness of the Long Distance Runner	<i>Michel Patenaude</i>	17
The Birds	<i>Robert Daudelin</i>	19
Cleopatra	<i>Michel Patenaude</i>	20
Les Yeux sans visage	<i>Robert Daudelin</i>	23
"... Pour la suite du monde"	<i>Jean-Claude Pilon</i>	25
Freud	<i>André Poirier</i>	28
Paranoïac	<i>Claude Nadon</i>	29
Dr. No	<i>Robert Daudelin</i>	31

LIVRES SUR LE CINÉMA

Le Droit de regard	<i>Josèphe Lefebvre</i>	32
Nouveaux Cinéastes polonais	<i>Claude Nadon</i>	34

EN PAGE COUVERTURE:

Elizabeth Taylor dans CLEOPATRA de Joseph L. Mankiewicz.
Interprétation photographique de Camille Houle, sur une maquette originale de Jean-Pierre Beaudin.
L'illustration de ce numéro est due à: Raymond Létourneau, F.I.F.M., Consolidated Theatres, O.C.N.T.D., Vie Etudiante, O.N.F., France Film, United Amusements.

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



Journées du cinéma tchécoslovaque

par Claude Nadon

J'avais trop envié les Parisiens quand ils bénéficiaient d'une semaine consacrée au cinéma d'un pays de l'Est pour boudier les récentes Journées du cinéma tchécoslovaque. On sait combien est maigre notre ration annuelle de films issus du bloc communiste. Rien d'exceptionnel d'ailleurs: l'Europe de l'Ouest, pour des raisons qu'il serait trop long d'énumérer ici, souffre depuis longtemps de la même disette. Situation inacceptable à une époque où l'échange culturel et l'internationalisme sont devenus des mots d'ordre. Donc applaudissons: grâce à l'initiative des organisateurs du Festival international du film de Montréal, il fut projeté en une semaine dans la métropole plus de films tchécoslovaques qu'il nous fut donné d'en voir en plusieurs années. Il faut d'autant plus se réjouir que quelques-uns des longs métrages présentés furent retenus par des distributeurs locaux pour exploitation commerciale.

Une volonté d'éclectisme semble avoir présidé à l'établissement du programme. Un coup d'oeil rapide révèle une grande variété de cinéastes, de genres, de sujets et d'années de production. Les noms connus sont rares: Trnka, Pojar et Zeman émergent d'une pléiade groupant des inconnus illustres, mais aussi quelques autres qui semblent vivre dans l'ombre à juste titre.

C'est par ces derniers que je commençai. Ils se nomment: Ivo Novak (*Les Horizons verts* — 1962) Palo Bielik (*Janosik* — 1963), Jiri Krejčík (*La Messe de minuit* — 1963) et Vaclav Krška (*Le Jour où l'arbre fleurira* — 1961). Si ces films diffèrent l'un de l'autre plus ou moins sensiblement par le genre et l'écriture — il ne peut être ici question de style —, ils se ressemblent par une manière simpliste et artificielle de transmettre un "message" bien précis. C'est tour à tour la fadeur totale (*Les Horizons verts*), où brille malgré tout l'ingénue Jana Jrejšova), l'épopée rapidement essoufflée (*Janosik*), la pseudo-habileté d'un suspense bourré de tics et ficelé avec de la grosse corde (*La Messe de minuit*), enfin le lyrisme touffu et empoisonné par l'outrance et l'esthétique désuète (*Le jour où l'arbre fleurira*).

Il faut placer un peu à part deux films mineurs: *Sirène* (1947) de Karel Steckly et *Tourments* (1962). Bien que *Sirène* demeure dans l'ensemble un drame pesant et empêtré, il comporte quelques moments puissants où l'auteur réussit à faire une jonction efficace entre le réalisme et la thèse sociale. *Tourments* vaut avant tout par la présence de la jeune Jorga Kotrbova, une délicatesse de ton à peu près constante et certains élans de vraie poésie; mais le film souffre de longueurs et de recherches de style nuisibles.

Exception faite d'un film pour enfants, *Vacances avec Minka* de Joseph Pinkava, il reste donc six longs métrages vraiment intéressants. Inutile de revenir sur le merveilleux *Baron de Crac* (1961) de Karel Zeman (1); signalons toutefois l'intérêt du court métrage *Le Monde magique* de Karel Zeman, révélateur de l'esprit d'invention de ce cinéaste qui considère Méliès comme son véritable maître. J'écarte pour l'instant *Les Vieilles Légendes tchèques* de Jiri Trnka pour insister sur quatre films dont on ne saurait trop dire l'intérêt.

Telle est la vie d'abord, un drame social réalisé en 1929 par l'Allemand Carl Junghans. Solidement construite, émouvante, l'oeuvre se rattache au meilleur réalisme allemand de la fin du muet; on y trouve un sens rare du personnage et du tableau quotidien. Vera Baranovskaia, consacrée par *La Mère* de Poudovkine en 1926, compose une figure inoubliable de blanchisseuse.

A l'extrême opposé se situe *Le Plafond* (1962) de Vera Chytylova. Ce film libre de toute contrainte sociale ou idéologique, au style très "nouvelle vague", constitue de toute évidence un souffle neuf dans le cinéma tchécoslovaque. Au début on ne peut s'empêcher de penser à *Cléo de 5 à 7*; puis l'oeuvre, hormis quelques passages un peu affectés, trouve sa voie personnelle, faite d'un ton triste et existentiel, où l'atmosphère se charge des mille petits riens de la vie sans couleur d'un mannequin.

La grande révélation de la semaine — Pojar était déjà connu — fut sans contredit Vojtech Jasny. Ce cinéaste qui a fait ses débuts à l'école du réalisme et qui pense "qu'il faudrait arriver maintenant à un néo-romantisme, à un certain naïvisme", révèle dans *Le Désir* (1959) et *Un jour, un chat...* (1963) un authentique tempérament d'auteur. Certes, il y a eu évolution entre ces deux films (il a tourné entre-temps deux autres longs métrages), mais à la base vibre la même touche: celle d'un poète à l'imagination très fertile, qui pose sur les êtres un regard tout à tour tendre et critique, toujours chaleureux. Les premier, deuxième et quatrième sketches du *Désir* sont significatifs: Jasny préfère à l'intrigue rigoureuse des variations inventives sur un thème, un personnage ou une situation. Un enfant "qui cherchait le bout du monde", deux amoureux et une institutrice au terme de sa vie deviennent, dans leur simplicité et leur spontanéité, l'objet d'une attention spéciale. La nature, le plein air sont des éléments agissants de cet univers romantique. Le ton est délicat, serein, frémissant. J'avoue avoir moins apprécié le troisième sketch intitulé *Andelia*; mais peut-être suis-je injuste, car le durcissement de la ligne dramatique et l'aridité de l'atmosphère conviennent bien au sujet.

(1) Cf. OBJECTIF 62, novembre 1962, pp. 5 - 9.



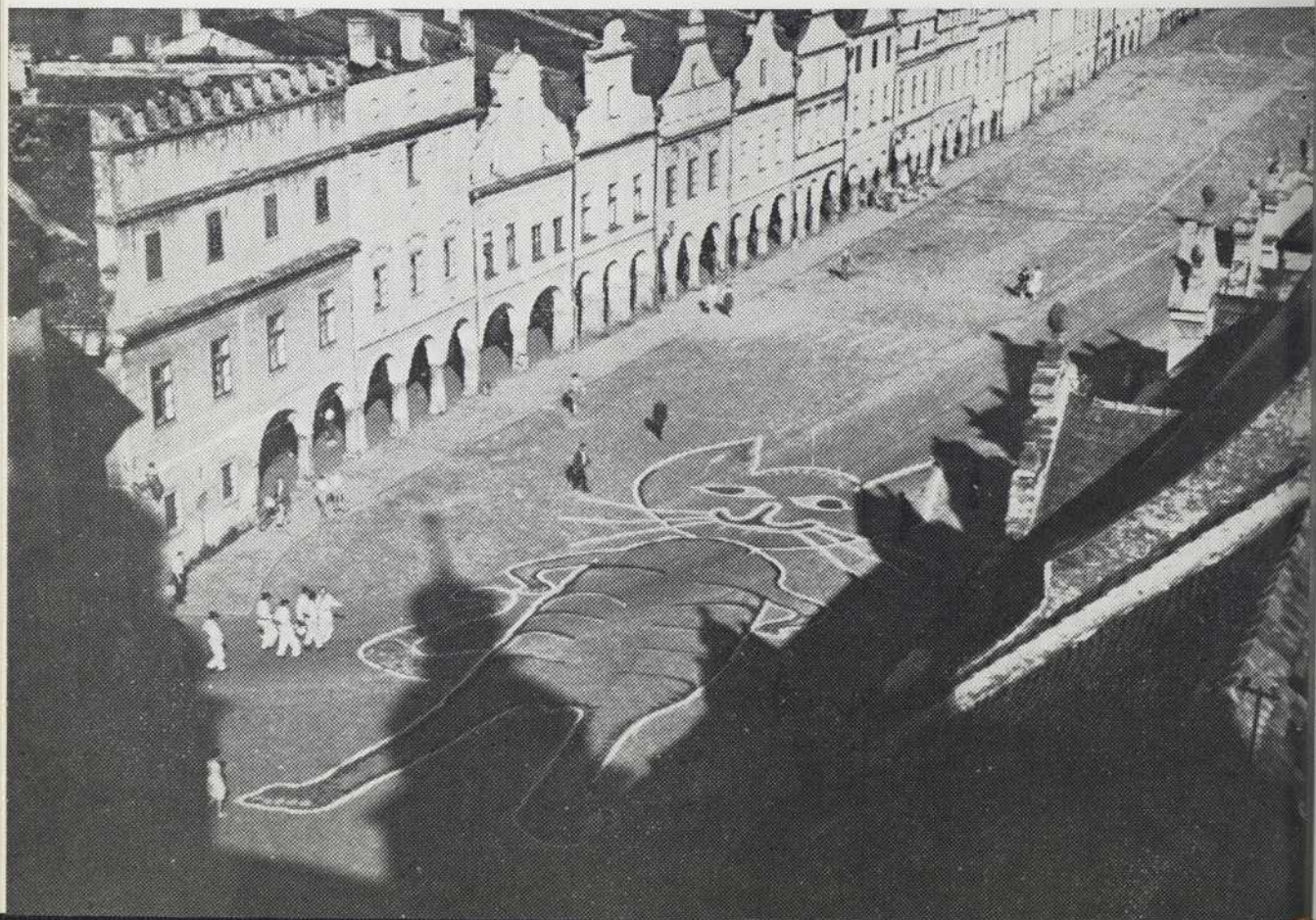
Jiri Vala et Jana Brejchova dans LE DÉSIR de Vojtech Jasny

Dans *Un jour, un chat...* Jasny donne libre cours à son imagination. Enlevée sur une musique très rythmée, l'oeuvre tient à la fois de la fantaisie la plus pure, de la satire et de la comédie musicale. On pourrait aussi parler de fable ou de conte philosophique. Mais cette panoplie est unifiée par un ton constant de fraîcheur et d'humour et par un souffle créateur qui semble avoir pour seul maître une inspiration sans cesse renouvelée (sauf durant la recherche du chat), à tel point qu'on a l'impression d'assister à une séance d'improvisation. Jasny commence sur une note tendre et humoristique pour aboutir à l'insolite et fascinante séquence de magie, et un peu plus loin à une scène d'amour champêtre empreinte de poésie, traitée sur le mode impressionniste. Le passage où le film atteint le plus haut degré de virtuosité et de beauté plastique commence avec l'apparition dans la nuit sur un trapèze, en collant rouge, de la belle Diane avec son chat à lunettes; le numéro d'acrobatie de la jeune fille culmine par la coloration graduelle du public, chacun se teignant d'après sa nature sous l'irradiation magique du regard du chat. A ce moment comme dans l'oeuvre entière, l'auteur se livre allègrement à une satire mordante et amicale à la fois des travers humains, et plus spécialement de certaines tares de la société socialiste. Quelques notations, quelques touches suffisent à Jasny pour révéler ses personnages et nous les rendre familiers: tels ces enfants pleins de naturels et leur pittoresque

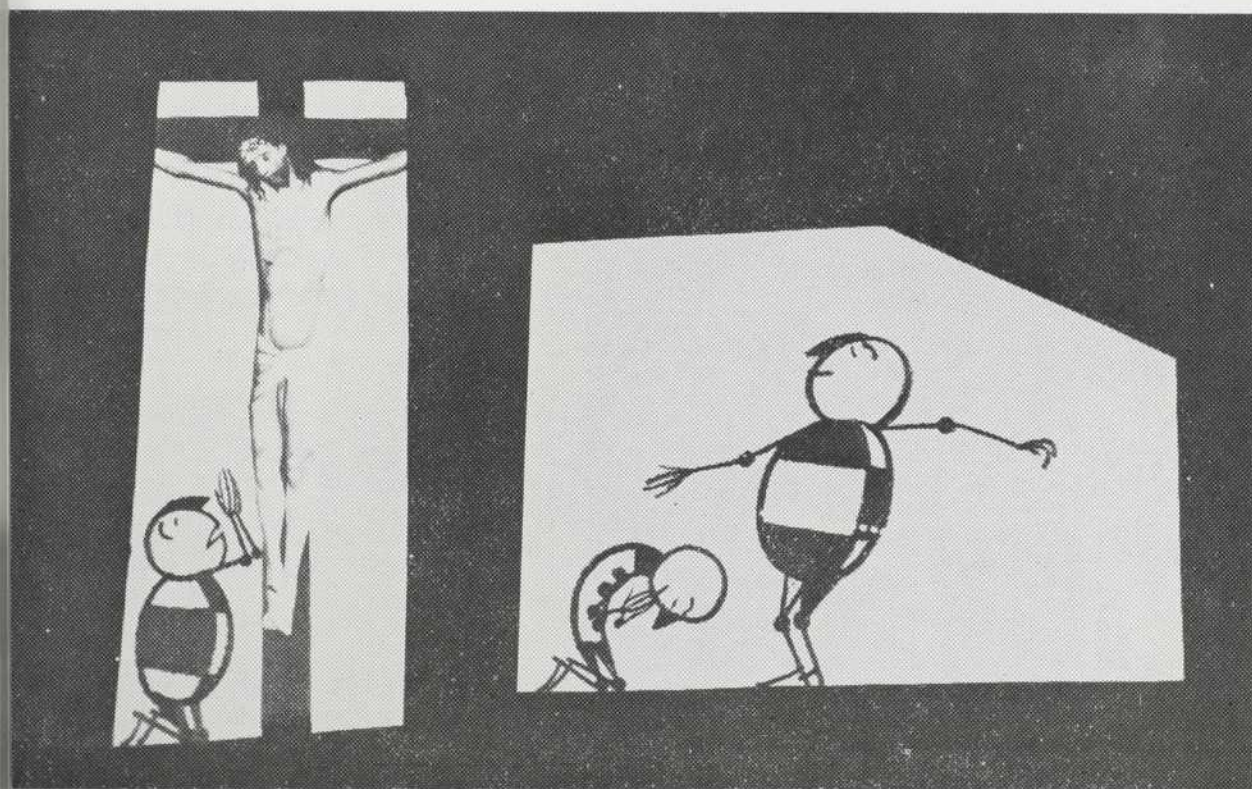
professeur de dessin, incarné par Jan Werich. Notons que les "numéros" de cet acteur, dont *Le Baron de Crac* nous avait révélé le talent prodigieux, semblent être l'expression la plus achevée de la volonté de Jasny d'accorder à ses comédiens une grande liberté d'évolution dans des décors auxquels il excelle à les intégrer; il y a en fait ici une tentative originale de "ciné-ballet" où l'acteur doit tendre, au dire même de Jasny, à adopter l'allure dégingandée et très spontanée que l'on a souvent en écoutant de la musique au petit matin. C'est donc avec impatience qu'on attendra *Le Petit Ramoneur et les Girouettes* où Jasny se propose de pousser encore plus avant ses recherches esthétiques et sa liberté de style.

La nette suprématie de Vojtech Jasny dans le long métrage met en lumière une caractéristique qui se voit confirmée dans la vingtaine de films d'animation présentés durant la semaine: alors que le cinéaste tchécoslovaque semble presque toujours mordre la poussière quand il fait du cinéma politico-social — qui s'identifie ici le plus souvent à du cinéma de propagande —, il trouve dans le film fantaisiste ou poétique, et plus précisément dans le film d'animation et de marionnettes, un champ d'expression d'une fertilité extraordinaire. Non pas que ses préoccupations nationales et sociales disparaissent pour autant: très souvent, elles se manifestent dans un univers teinté de folklore et

UN JOUR, UN CHAT... de Vojtech Jasny



de légende (Trnka, Radok) ou encore dans un monde satirique ou fabulesque étincelant (Lehky, Pojar, Vystreil). Il serait trop long de parler ici de chaque film. Qu'il suffise de rappeler le ravissement qu'ils ont procuré aux spectateurs. Des *Vieilles Légendes tchèques* (1953) de Trnka, épopée nostalgique riche de mille merveilles, aux films tour à tour satiriques, lyriques et surtout purement poétiques et fantaisistes du très sensible Bretislav Pojar, en passant par le dynamisme symbolique et vivement coloré de Vladimir Lehky, il y a un monde que l'on se plaît d'autant plus à contempler qu'il tient habituellement une place fort réduite sur nos écrans.

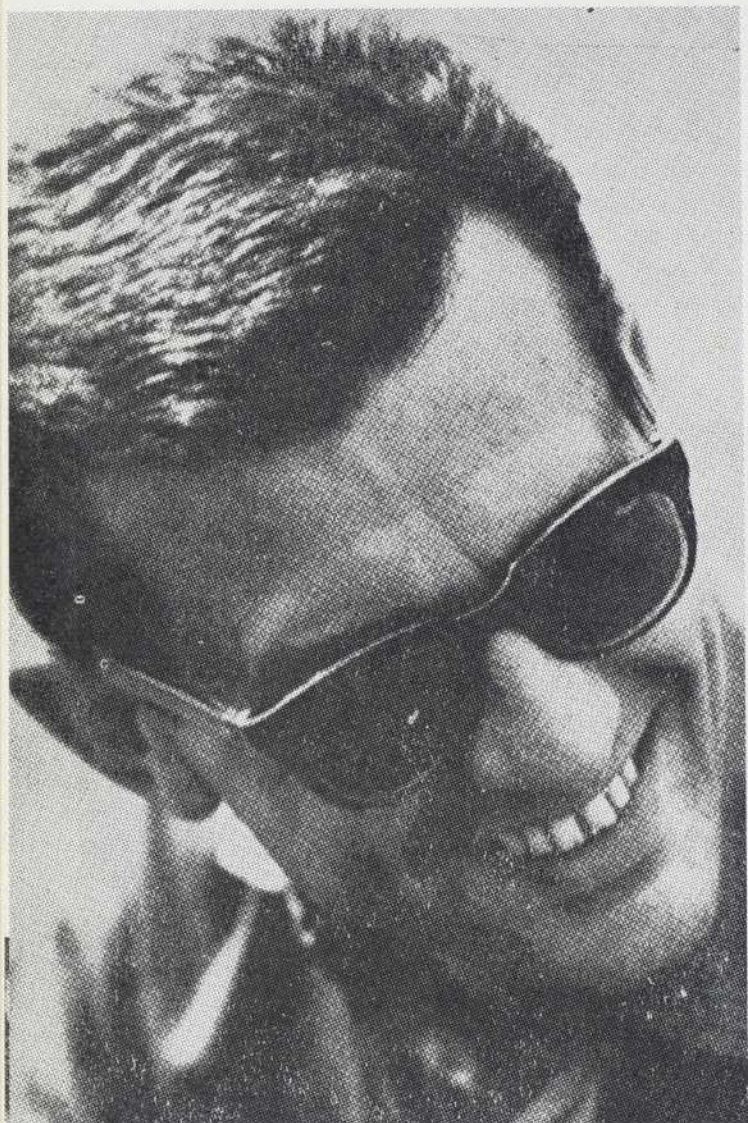


LE PARASITE de Vladimir Lehky

Parmi les autres courts métrages, retenons le très beau documentaire *Verre, verre, verre* de Miro Bernat, et un film scientifique, *La Vie au ralenti* de Kurt Goldberger; le peu que j'ai pu voir de ce dernier justifie les nombreux éloges qu'on en a fait.

Il serait téméraire de tirer plusieurs conclusions décisives sur le cinéma tchécoslovaque à partir des quelques films vus durant la semaine. Contentons-nous pour l'instant de nous réjouir de la vitalité de son cinéma d'animation et du renouveau qui semble se dessiner, avec Jasny en tête, dans le domaine du long métrage dramatique.

Claude NADON



Entretien avec VOJTECH JASNY

par Robert Daudelin et Claude Nadon

—Wojtech Jasny, nous vous connaissons depuis peu, et par deux films seulement; nous aimerions donc que vous nous parliez de votre carrière.

Tout commence après la guerre, je m'étais inscrit à l'université, en faculté de philosophie. Après un an de philosophie, je suis passé à l'Institut de cinéma où j'ai d'abord étudié la photographie durant deux ans, puis la

mise en scène. C'est là que j'ai commencé à écrire des scénarios avec mon camarade Karel Kachyna. Nous avons tourné deux ou trois courts métrages: rien d'important, mais des expériences intéressantes pour nous.

Puis, comme travail de fin d'études, nous avons tourné un long métrage, *Le Temps n'est pas toujours couvert*, qui s'apparente au cinéma-vérité. C'est d'abord un film poétique dans lequel on peut déjà sentir nos prédispositions, à Kachyna et à moi. Nous en avons écrit le scénario et fait la photo aussi. Le film fut tourné durant les mois d'été chez des paysans; c'est l'histoire des fermes d'Etat dans une région qui était occupée par les Allemands durant la guerre.

Nous avons ensuite réalisé un documentaire de long métrage sur le Congrès mondial des étudiants à Prague. Puis un troisième long métrage, avec Kachyna toujours, sur une des premières coopératives agricoles du pays, en Bohémie. Ce n'est pas un film très réussi. A mon avis on nous a trop conseillés; beaucoup de fonctionnaires politiques s'en sont mêlés... ce qui n'est jamais très bon! Il s'agissait d'un documentaire avec une histoire... quelque chose comme du cinéma-vérité; un peu ce que Brault fait ici, sauf que nous n'avions pas de dialogues, mais un commentaire écrit à la façon de dialogues — et pas d'interviews.

Ensuite, alors que notre armée était en Chine, durant quatre mois, nous avons tourné un long métrage en couleur qui est assez joli, parce que la Chine est un pays très joli. C'était en 1952. Puis, avec Kachyna pour une dernière fois, j'ai fait un long métrage, *Ce soir tout sera fini*, que je considère mauvais, mais qui était néanmoins une expérience parce que nous travaillions avec des acteurs professionnels.

Après cette expérience, nous nous sommes séparés. Kachyna s'est mis à faire des films policiers pour l'armée avec des acteurs pas très intéressants et je me suis remis au court métrage. En 1955 donc, j'ai tourné quelques documentaires avec une caméra cachée. Parallèlement, je faisais des recherches sur le film à sketches, préparant inconsciemment *Le Désir*. Un de ces documentaires, *L'Occasion*, traitait de l'amour, de l'emploi de leur temps par quatre jeunes soldats du samedi soir au dimanche matin: quelque chose comme une nouvelle. L'autre film de cette époque, *Sans crainte*, tenait plus du reportage poétique, sans acteur: c'était un film en couleur où le montage avait un rôle important; on y parlait de la paix, de la guerre, de la bombe atomique aussi. Je voulais donner une image valable de la vie en Tchécoslovaquie pendant quelques mois; j'avais voyagé à travers les villes, tournant beaucoup de métrage pour ne conserver à la fin que les plans importants.

Puis vint *Les Nuits de septembre*, mon premier long métrage dramatique sans Kachyna. Ce film marque un changement: jusqu'à ce jour, j'avais tourné des films comme tout le monde le faisait alors, des films "traditionnels"; avec *Les Nuits de septembre*, j'ai décidé qu'il fallait faire des films critiques, et je m'y suis mis. Ce film rompait avec la tradition de l'époque dogmatique qui voulait

que l'on ne parle que des beaux aspects de la vie socialiste et que l'on s'interdise le point de vue critique. En 1958, ce fut *Le Désir*. Puis, *J'ai survécu à ma mort*, film sur le camp de concentration de Mathausen, qui, je pense, est très exact, très fidèle à la réalité; l'auteur du scénario y avait lui-même vécu quatre ans. Mais c'est un film que j'ai fait d'après les connaissances des autres; c'est pourquoi il s'agit davantage d'un reportage précis que d'une réflexion sur le destin de l'homme dans ces situations. A l'époque j'étais encore dans l'armée — j'y étais depuis dix ans — quand le studio de Barrendov m'a appelé pour faire ce film. C'était, je crois, un film courageux qui a ouvert la porte à beaucoup d'autres.

En 1962, je tournai de la main gauche une comédie: *Procession à la Vierge*. L'expérience me permit cependant de travailler sur des situations comiques, ce qui était une bonne préparation pour *Un jour, un chat*...

— *Que retenez-vous de votre expérience de co-réalisation?*

La co-réalisation va très bien pour les documentaires; mais dès qu'il faut diriger des comédiens, ce n'est plus possible: il faut qu'un homme dirige vraiment les acteurs. Pour le documentaire, Kachyna étant un excellent opérateur et moi-même pouvant faire la photographie, nous échangeons les fonctions; mais le jour où nous avons voulu faire un dramatique et que Kachyna a dit: "Je veux ma femme dans le film", et que j'ai répondu: "Non, jamais!", c'en fut fait.

— *Est-ce juste de penser que vous laissez de côté l'intrigue bien construite pour tendre plutôt à créer des variations poétiques sur des situations, ou, davantage encore, sur des personnages?*

C'est plus près de moi de voir les choses ainsi. D'autre part, ceci s'explique sans doute aussi par le fait que nous ne bénéficions d'aucune tradition dramatique. Avant la guerre, nous avons une tradition véritable de la comédie; nous avons une tradition du roman; nous avons eu de la bonne poésie et de la musique extraordinaire à toutes les époques; mais pas de tradition dramatique comme les Saxons et les Français en ont une. Cependant, si je dis que je suis lyrique, j'entends justement que je suis plus près de la poésie que du drame. Mais je ne désespère pas de tourner des drames!

— *Dans Le Désir, il y a une volonté d'émouvoir le spectateur avec des sentiments très simples — on dirait normalement de "gros sentiments".*

Ce sont des choses que j'aime. Je sais que ce ne sont pas des sentiments très populaires dans le cinéma actuel, non plus qu'en poésie ou en littérature. Mais j'ai essayé de sensibiliser le spectateur à des sentiments que le cinéma, plus qu'aucun médium, est capable de véhiculer. Dans le second sketch du *Désir* par



Jan Werich dans UN JOUR, UN CHAT...

exemple, quand la jeune fille quitte son amour pour aller à la ville, le spectateur sent que tout est fini; on voit pourtant sur l'écran des images du grand amour — on sent le deuxième plan. Par ailleurs, je pense que le monde actuel a besoin de tendresse, de simplicité de sentiments. Après la *dolce vita*, je crois que ce seront là des sentiments à la mode! Les bourgeois français, qui jusqu'à la dernière guerre étaient snobs, sont maintenant sportifs, aiment Brigitte Bardot et s'assoient par terre! Cela se sentait à Cannes: la sympathie des gens allait vers les films plus modestes.

— Dans *Le Désir* et *Un jour, un chat...* il y a des aventures amoureuses qui s'amorcent, mais qui jamais ne connaissent d'aboutissement véritable.

C'est vrai, on m'a dit cela. Peut-être est-ce là une idée qui me poursuit. Notre vie est toujours un peu cela. On ne trouve pas toujours l'amour que l'on voulait; ou, si on le trouve, ce sont les autres qui ne l'ont pas trouvé. C'est un peu le point de vue de l'homme qui approche quarante ans et qui regarde les belles autour de lui.

— Un jour, un chat... *abonde en recherches formelles; aviez-vous la même préoccupation dans vos films précédents?*

Non. Les films précédents étaient traditionnels. Il y avait certaines recherches dans *Le Désir*, mais très peu. Mais maintenant que j'ai commencé, je vais continuer. Notre cas est celui d'un petit pays: que nous fassions un film très beau, très touchant, avec de bons comédiens, c'est excellent, mais le même film pourrait être fait en France, en Italie ou en beaucoup d'autres pays. Si par contre on fait un film qui témoigne de recherches spéciales sur le plan cinématographique, comme la coloration dans *Un jour, un chat...*, nous avons alors la possibilité de le faire connaître au monde entier, de le vendre partout: c'est ce dont nous avons besoin. C'est le cas des films de Trnka, de Zeman et, d'une façon générale, de nos films d'animation et de marionnettes. Je pense que c'est dans cette direction qu'il faut chercher. Ce qui ne m'empêche pas de souhaiter faire bientôt un film sur les paysans, un film très émouvant, très simple, sans aucune recherche. Mais j'aime beaucoup le mouvement. J'aimerais pouvoir voler avec la caméra. Il n'est pas suffisant de marcher avec la caméra. Pour *Le Petit Ramoneur et les Girouettes* que je prépare, certains personnages voleront de leur propre force, alors que les autres seront des girouettes qui n'ont pas de caractère et sont bercées par le vent sous les toits de Prague. Il me faudra des hélicoptères, comme Lamorisse en avait pour son *Voyage en ballon*.

— Un jour, un chat... *vous a sans doute posé de nombreux problèmes techniques. Combien de temps y avez-vous travaillé?*

J'y ai travaillé trois ans, tout en faisant autre chose. Il y a eu plusieurs versions du scénario avant que l'on s'y mette pour de bon. J'ai essayé de prévoir tous les détails. Mais au moment du tournage, je me suis aperçu qu'il fallait beaucoup miser sur l'improvisation. Ainsi, un jour je suis allé voir mon directeur de production et lui ai dit: "Il me faut des danseurs et des mimes pour la scène que nous tournons". Il m'a répondu qu'il n'avait pas assez d'argent. J'ai rétorqué que je ne pourrais donc pas continuer le film... Evidemment, on a accédé à ma demande! Un matin, en entrant au studio, je demandai à mes techniciens de me trouver un trottoir roulant, ce qui nous a retardés de quatre heures, mais je n'avais eu l'idée que le matin et il fallait le faire. Pour la couleur, nous travaillions dans des corridors avec tous les projecteurs du studio; les problèmes d'éclairage étaient très complexes. Il nous est arrivé de ne commencer à tourner que deux heures avant la fin de la journée de travail, tellement la préparation avait été longue.

— *Vous parlez souvent de vos comédiens en termes de danseurs; est-ce que vous vous éloignez volontairement du type classique du comédien pour évoluer vers un type beaucoup plus libre?*

C'est juste, car je préfère le ciné-ballet un peu naïf, pas compliqué, que l'on fait avec spontanéité, comme on fait des bêtises au son de la musique, en se levant... D'ailleurs, je fais toujours écouter la musique aux comédiens avant de les faire tourner. C'est très important. La séquence des enfants qui marchent avec le chat a été faite comme ça.

— *Comment était-ce de travailler avec Jan Werich?*

Avec Werich, il faut se comprendre; il faut avoir une certaine télépathie avec lui, si l'on peut dire. Si l'on ne se comprend pas, il devient impossible de travailler avec lui. C'est un homme très sincère, mais le metteur en scène doit le bien connaître et vice versa. Il faut accepter de changer des mouvements d'appareil à son gré, refaire des dialogues ou lui laisser écrire ses dialogues. Dans les scènes de la salle de classe par exemple, les situations sont de moi, mais c'est lui qui a écrit ses dialogues. Il y a d'ailleurs beaucoup d'improvisation de sa part dans ces scènes. Quand il a commencé à travailler avec moi, il était malade. J'aurais souhaité qu'il danse à la fin d'une scène; il m'a dit: "Oh non! Je suis fatigué, fatigué!" Puis, peu de temps après, il est revenu sur sa décision et il a dansé. Quand on a stoppé cependant, bien qu'il restât trois heures avant la fin de la journée, Werich a dit: "Non, je ne continue pas, je rentre chez moi me reposer." Je discutais longuement avec lui les scènes à tourner; on ne peut agir autrement avec Werich. Nous parlions longuement dans sa loge, des heures parfois, en buvant de la bière et en fumant le cigare. Puis je me rendais sur le plateau avec lui, en veillant toutefois à ce qu'il ne voit personne avec qui engager une nouvelle conversation!

— *Y a-t-il un renouveau dans le cinéma tchécoslovaque actuellement? Y a-t-il des jeunes réalisateurs qui viennent au dramatique?*

Oui. Et c'est très nécessaire. Les réalisateurs plus âgés font toujours les mêmes films. Pour aller à l'étranger avec nos films, il faut que nous changions. Si l'on veut entrer en concurrence avec ce qui se fait ailleurs, il faut du sang neuf. Il faut de plus en plus éviter d'être des provinciaux.

— *Le Plafond de Vera Chytylova est-il un fait isolé ou représente-t-il un courant vivant?*

Le Plafond était isolé au moment où il a été fait, mais il ne l'est plus. Ainsi, un jeune réalisateur a tourné récemment un film intitulé *Concours* sur un groupe de jeunes *twisters*; il a créé, dans un théâtre, une situation artificielle (un concours de danse), mais il l'a filmée comme un reportage, en 16 mm. J'ai proposé à l'auteur de conserver le nom et l'adresse de tous les jeunes gens qui ont participé à son film — âgés de seize, dix-sept ou dix-huit ans — et de les inviter à nouveau devant la caméra quand ils auront vingt-cinq ou trente ans. Ils seront alors déjà devenus de petits bourgeois; on pourra peut-être mesurer leur sincérité et leur spontanéité à la lumière des images de leur jeunesse.



Zasu Pitts

par Louise Brooks ⁽¹⁾

Si j'essaie de me rappeler les circonstances qui ont entouré ma seule rencontre avec Zasu Pitts, je m'aperçois qu'avec son drôle d'esprit elle en a anéanti le souvenir. Dans ma mémoire, il n'y a plus que l'image fragile de sa personnalité papillonnante. Je ne sais même plus dans quelle pièce je l'ai vue

jouer son emploi habituel de bonne de comédie. C'était à New York, un soir de 1954, j'écoutais à la radio l'émission de Barry Gray. Il interviewait Zasu. Elle lui parlait de cuisine et lui s'arrangeait pour assaisonner tous ses propos à la sauce antisémite. Je ne connaissais pas Zasu; depuis sept ans, par suite d'un différent d'ordre politique avec Rufus Le Maire, producteur à la Metro-Goldwyn-Mayer, elle ne faisait plus de cinéma. Et Gray sabotait maintenant les efforts qu'elle tentait pour refaire une carrière à Broadway dans la reprise d'un vieux policier.

Le lendemain, je songeai à Westbrook Pegler, que je ne connaissais pas non plus. Mais il détestait Barry Gray et c'était suffisant pour que je lui raconte dans une lettre le coup de pied de l'âne que Gray venait de donner à Zasu. Une semaine plus tard, Pegler consacrait toute sa chronique dans le Journal-American à la gloire de Zasu, aussi bien la femme que l'actrice.

Puis Zasu me téléphona. Elle n'arrivait pas à comprendre pourquoi j'avais écrit à Pegler; mais elle voulait tout de même me remercier, ce qui me valut une invitation à venir voir sa pièce et à souper ensuite avec elle. Au début de la soirée, Zasu ne fut qu'une lamentable réplique du personnage qu'elle incarnait alors à la télévision, c'est-à-dire l'éternelle indécise qui hésite toujours entre une série d'alternatives également absurdes. Elle était en retard et j'allais frapper à la porte de sa suite à l'hôtel Pierre comme elle arriva. Elle eut un léger sursaut à ma vue et, l'espace d'un instant, ses yeux auraient voulu fuir. Elle prit chez elle des choses dont elle avait besoin au théâtre et nous descendîmes. Dans le hall, une autre femme l'attendait; nouveau sursaut de Zasu qui se souvint alors qu'elle l'avait également invitée à venir voir la pièce. Après le baisser de rideau, nous

⁽¹⁾ A l'occasion de la mort de Zasu Pitts et de celle de Pedro Armendariz, nous avons demandé à Louise Brooks d'évoquer le souvenir de la vedette de Greed et à Nestor Almendros de nous parler du comédien mexicain. Rappelons que nous avons publié en mai 1962 un article de James Card sur Louise Brooks; les lecteurs trouveront dans une de nos prochaines livraisons un important entretien avec Mlle Brooks. De Nestor Almendros, cinéaste cubain qui vit maintenant à Paris, on a pu lire dans notre numéro de juillet dernier une étude sur Luis Bunuel. (N.D.L.R.)

nous sommes rendues toutes les deux dans les coulisses où déjà six autres personnes attendaient Zasu. Celles-ci l'avaient invitée à souper à leur maison de Sutton Place. Personne ne dit mot lorsque Zasu vint nous rejoindre, jusqu'à ce qu'enfin, avec un geste ennuyé de la main, elle dise: "Well, let's all go to my place for a drink."

Une fois chez elle, je m'aperçus que Zasu se fabriquait un masque diffus pour cacher son véritable personnage. Et elle vit que je n'étais pas dupe. Il y avait quelque chose qui détonnait quand elle mentionnait cette suite luxueuse que des amis partis pour la Floride lui prêtaient. Après que chacun eut commandé son unique whisky-soda, elle eut un ton déplaisant dans sa façon d'ajouter: "And I'll have a double strawberry ice cream soda." Lorsqu'elle parla de son mari qui lui manquait (il était resté en Californie), elle poussa un de ces soupirs voluptueux qui me fit sourire. Ce que voyant, elle se renfrogna dans son fauteuil. Alors, à la recherche de la grande interprète, je prononçai par bonheur la formule magique; d'un coup, le papillon s'étrangla. Son masque d'indécision et le côté "carte postale" de sa personnalité n'étaient déjà plus sur son visage lorsqu'elle se tourna vers ses invités et dit: "You don't know, of course, but I wasn't always a comedienne. — Oh, no! — I began as a dramatic actress." A mesure qu'elle nous parlait de Von Stroheim et de Greed, l'envoûtante Trina se remit à vivre sous nos yeux, avec son abondante chevelure, ses longues jambes de nacre, Trina qui se mettait au lit avec ses deux cent cinquante pièces d'or.

Louise BROOKS

Pedro Armendariz

par Nestor Almendros



Pedro Armendariz n'est plus. Un mal terrible l'a emporté: le suicide. Avec lui toute une époque du cinéma mexicain disparaît. La carrière d'Armendariz débuta dans les années trente alors qu'il était un jeune acteur de soutien dans les premières comédies de Cantiflas. Le nom d'Armendariz ne devint

toutefois célèbre (non seulement au Mexique et en Amérique du Sud, mais dans le monde entier) que lorsqu'Emilio Fernandez en fit le compagnon de Dolores del Rio dans *Flor silvestre* (1942) d'abord, puis dans *Maria Candelaria* (1945). A travers ces deux films, Armendariz créa un type nouveau de personnage dans le cinéma mexicain: l'homme dur, le révolutionnaire, l'Indien primitif qui se rebelle contre ses tyrans. Il y avait là vraiment un type de personnage différent, car jusqu'à cette époque les acteurs de premier plan au Mexique se faisaient un

point d'honneur d'imiter le théâtre espagnol, ses attitudes affectées et sa diction artificielle. Armendariz au contraire était sobre, jamais exagéré; il parlait toujours naturellement, sans effort ou accent castillan étranger; sa voix était solide, profonde, et ne sonnait pas comme celle d'une marionnette importée, mais comme la voix de tout Mexicain. Sa façon de jouer était avant tout réaliste.

Avec *La Perla*, d'après Steinbeck, Emilio Fernandez qui avait bien retenu la leçon d'Eisenstein et de Tissé donna à Armendariz une chance encore plus grande de faire reconnaître son talent. *La Perla* fut un succès mondial et Armendariz fut de la distribution des productions les plus importantes: avec Fernandez encore, dans *Enamorada*, avec Rodriguez, dans *La Cucaracha* et avec Gavaldon, dans *La Escondida*. A Hollywood, il joua dans plusieurs films: *The Fugitive* et *Fort Apache* de John Ford, *We Were Strangers* de John Huston, *The Wonderful Country* de Robert Parrish, etc. Son anglais était parfait, étant lui-même né aux Etats-Unis; il était un de ceux que les Mexicains appellent "Mexicains de l'autre côté", c'est à dire de race ou de famille mexicaine, mais nés de l'autre côté du Rio Grande.

Avec Pedro Armendariz, une nouvelle conception du jeu de l'acteur s'était développée au Mexique; le souvenir de son initiateur survivra dans plus d'un jeune comédien.

Nestor ALMENDROS

FILMS RECENTS

A hard look at Britain

THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER, film britannique de Tony Richardson. Scénario: Alan Sillitoe, d'après sa nouvelle. Photographie: Walter Lassally. Musique: John Addison. Interprétation: Tom Courtenay, Michael Redgrave, James Bolam. Avis Bunnage, Topsy Jane. 1962.

Au rythme de deux ou trois par année — et ce, depuis cinq ou six ans — nous arrivent des films anglais qui tous, à quelques nuances près, exploitent le même thème. Héritiers du *Free Cinema*, ils se veulent la “mauvaise conscience” de l'Angleterre et forment ce qu'on appelle maintenant l'école réaliste britannique. *Room at the Top*, *Saturday Night and Sunday Morning*, *A Kind of Loving*, *A Taste of Honey*, *The Loneliness of the Long Distance Runner*... tous ces films se ressemblent au moins au niveau du sujet. Ils racontent l'ennui des villes industrielles de province, le travail à la chaîne qui abrutit, le loisir qui est toujours vulgaire et écoeurant. Cependant, le trait dominant qui unit ces films, c'est la critique de la stagnation sociale, cette sclérose qui bouche tous les canaux qui pourraient assurer la promotion des classes laborieuses.

Certes, le point de vue est étroit et le milieu petit aux yeux du spectateur habitué aux fresques sociales italiennes ou américaines. Et l'on mesure la fragilité du mouvement lorsque, pour faire le compte, il faut mentionner un film comme *A Kind of Loving*. Au surplus, on commence à percevoir, dans certains de ces films, des tics qui laissent songeur quant à la “pureté” du mouvement dans son ensemble.

Au centre de cette production de valeur inégale, se place Tony Richardson. Il est à la fois un des initiateurs du mouvement, son représentant le plus prolifique (cinq films, à ce jour) et celui qui a le mieux réussi à imposer son style. Ses derniers films, *A Taste of Honey* et surtout *The Loneliness of the Long Distance Runner*, marquent une volonté d'aller au delà du cliché pour chercher, dans la vie misérable de ses personnages, le point d'appui d'un univers poétique authentique.



THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER de Tony Richardson

The Loneliness of the Long Distance Runner se compose en fait de deux chroniques qui s'entremêlent l'une à l'autre dans une série de *flash-backs*. C'est d'abord le stage de Colin Smith dans un centre de réhabilitation où il devient un as coureur; mais c'est aussi le récit de sa vie antérieure dans un quartier ouvrier de Nottingham, récit qui, par petites touches tout au long du film, vient éclairer le présent. Au centre de ces deux chroniques, se trouve Colin, curieux personnage têtu et grimaçant; il est laid, ses jambes — si importantes — sont mal faites (ce qui tout de suite trahit ses origines). Chez cet adolescent, on dirait qu'il n'y a que de l'opiniâtreté, une force extraordinaire qui le fait aller jusqu'au bout de tout, qui le fait même s'arrêter à quelques pieds du fil d'arrivée pendant la course pour recommencer à zéro, patiemment, comme avec lourdeur, dans la voie qu'il a lui-même choisie.

Au départ, Tony Richardson n'avait guère plus entre ses mains que le squelette d'un mélodrame; pour un cinéaste français ou italien, cette histoire de jeune délinquant aurait été un sujet "impossible". Mais ici le style de Richardson est tout. Déjà dans *A Taste of Honey*, on avait pu reconnaître la tendresse qu'il mettait dans ses personnages et surtout ce sens de les entourer d'un halo de poésie, comme s'il ne fallait jamais qu'ils touchassent directement au réel.

La personnalité de Richardson se précise encore davantage dans *The Loneliness*. Il introduit dans sa mise en scène un mouvement extrêmement complexe qui fait constamment osciller le film entre le réalisme et la stylisation. Dans un premier temps, la caméra participe de très près à l'action, elle pénètre le décor; elle est aussi "brute" que s'il s'agissait d'un documentaire. Mais aussitôt, la direction de comédiens accentue les traits des personnages; on retrouve le côté "grand jeu" qui faisait le charme de *A Taste of Honey*; la mise en scène cesse alors d'être une analyse minutieuse de la réalité quotidienne pour s'attacher à recréer un univers tendre et poétique.

Il y a dans cette façon de partir d'une intrigue fictive pour s'approcher de la vie réelle et en même temps envelopper les personnages dans une stylisation quelque chose d'éminemment original. Ce style paraît convenir très bien au tempérament des comédiens anglais. Peut-être Richardson est-il en train d'inventer le cinéma de son pays.

Michel PATENAUDE

La grâce de la liberté

THE BIRDS, film américain d'Alfred Hitchcock. Scénario: Evan Hunter, d'après la nouvelle de Daphne du Maurier. Photographie: Robert Burks. Interprétation: Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette. Technicolor. 1963.

If you like you can make it the theme of too much compacency in the world: that people are unaware that catastrophe surrounds us all.
Alfred Hitchcock.

Plus que jamais Hitchcock nous échappe. Sa science du récit cinématographique a atteint un sommet tel que nous en venons à douter du plaisir que nous prenons à ses films: *The Birds* n'a rien d'une réponse à notre besoin de sûreté. Si l'on s'en tient au premier palier d'interprétation suggéré par Hitchcock lui-même, je crains fort que nous fassions fausse route et risquions de nier à une oeuvre les qualités exceptionnelles qui en font un aboutissement dans la carrière de son auteur.

The Birds est le plus hitchcockien des films et pour cela même le plus gratuit; avec cette oeuvre Hitchcock rejoint la grâce de la liberté salvatrice — grâce que bien peu de cinéastes peuvent se vanter d'avoir touchée; que peu de créateurs même, quel que soit l'art dans lequel ils oeuvrent, ont touchée (Picasso étant sans doute l'un des rares exemples actuels). Rarement a-t-on pu sentir au

visionnement d'une oeuvre un tel plaisir d'être à son sujet, une telle justesse de chaque instant. Si l'on peut mesurer la grandeur d'une oeuvre à l'équilibre dans la gratuité, *The Birds* est un très grand film: c'est là ma conviction.

L'oeuvre d'Hitchcock — et déjà *Psycho* l'indiquait clairement — se situe désormais en dehors de toute technique. Le langage n'est plus qu'art. On ne sait plus qui admirer, ou du conteur génial, ou du conte trop beau! Car la beauté, plus que la peur, plus que l'humour, est l'élément omniprésent de *The Birds*.

La beauté c'est d'abord Tippi Hedren, auréolée par un technicolor soyeux, héroïne romantique par excellence, héritière des Grace Kelly, Kim Novak et Eva Marie-Saint par Hitch déjà sanctifiées. Comme ses aînées, Tippi est grande, blonde, un peu trop angélique et un tout petit peu fleur-bleue: c'est l'art et la manière. Mais la beauté c'est aussi le paysage de Bodega Bay (presque trop "cinéma"...) et de la côte nord de San Francisco et c'est aussi... les oiseaux! Que la beauté dissimule le Mal dans ses voiles, c'est un mythe vieux comme la terre; que cette beauté soit d'abord femme, Hitchcock nous y a déjà habitués. Dès lors, pour qui veut bien se laisser séduire, *The Birds* peut devenir une fable, un divertissement ou une réflexion sur le thème de la Beauté.

La beauté ne naît pas d'elle même. Si la magie d'un visage — celui de Tippi — crée le climat, l'art du conteur le recrée à chaque séquence. De là, cette douceur des travellings, cette merveilleuse harmonie du montage, cette aisance dans la réplique; de là enfin, ce sentiment unique de pouvoir s'abandonner à la grâce de l'auteur. Après cela, nous avons tout le loisir voulu pour craindre les oiseaux, admirer Tippi et les paysages, s'extasier devant ces pièces d'anthologie que sont les attaques des oiseaux (les deux dernières plus particulièrement).

The Birds n'appartient à aucun genre, n'accepte aucune étiquette; c'est une oeuvre autonome: une oeuvre libre.

Robert DAUDELIN

Joseph L. contre Darryl F.

CLEOPATRA, film américain de Joseph L. Mankiewicz. Scénario: J. L. Mankiewicz, Ranald MacDougall et Sidney Buchman, d'après Plutarque, Suétone, Appien, d'autres sources anciennes et *The Life and Times of Cleopatra* par C. M. Franzero. Photographie: Leon Shamroy. Musique: Alex North. Interprétation: Elizabeth Taylor, Rex Harrison, Richard Burton, Kenneth Haigh, Roddy McDowall, Martin Landau, Andrew Keir. Todd-AO. De Luxe Color. 1963.

Il n'y a vraiment qu'un mot pour désigner *Cleopatra*: c'est un monument — et un monument auquel il n'est pas facile de s'attaquer. On sent très bien que ce film marque la fin d'une ère, qu'il est la dernière grande aventure folle

d'Hollywood et qu'Elizabeth Taylor représente, avec quelque chose qui tient du paroxysme, un type de vedettes en voie de disparition. Dans vingt ou trente ans peut-être, les critiques seront en mesure d'évaluer cette oeuvre, de dire ce qu'il y a de transcendant dans cet amas de luxe qui fait penser à la décadence des grands empires et dans ce tissu de passions humaines orchestrées par la publicité et amplifiées par l'écran. Une chose au moins dont on est sûr, c'est que ce n'est pas par l'analyse que le film livre ses qualités; il force un sentiment admiratif global, il oblige à croire que ses résonances profondes ne parviendront qu'aux spectateurs d'un autre âge.



Elizabeth Taylor dans *CLEOPATRA* de Joseph L. Mankiewicz

Pour bien situer *Cleopatra*, il est un point sur lequel il est nécessaire d'insister: Mankiewicz a composé sur un sujet classique une tragédie romantique. De là découle une conception des personnages historiques et de la construction dramatique qui déroute au premier abord. César n'est plus avant tout un grand guerrier, il est devenu un amant; l'homme et ses passions prennent le pas sur la fonction et les responsabilités. Sur le plan strict des caractères, il résulte de

cela un déséquilibre (par rapport à ce que le spectateur sait des personnages) qui met en relief certains traits et qui abolit ou humanise le décorum qui entoure d'ordinaire les reconstitutions historiques.

L'oeuvre dès lors ne peut plus posséder une architecture faite de précision et de clarté; chaque élément ne saurait avoir sa justification en lui-même et en référence aux autres. Mankiewicz a donné à son film une forme asymétrique. La construction ne suit aucune règle. Elle est entièrement conçue en fonction d'une alternance baroque de scènes dramatiques et de temps morts. Là où un esprit "classique" aurait élagué, Mankiewicz au contraire surcharge. Dans certains passages en apparence inutiles, il accumule les détails et multiplie les prouesses de mise en scène; c'est à la suite de tels moments qu'arrivent les scènes importantes du film, qui elles sont empreintes d'une simplicité grandiose et procèdent d'un raffinement extrême. Cette apposition fait "éclater" le film, lui donne une allure de drame immense à l'échelle de personnages magnifiés.

Ce style paraît bien être la voie la plus féconde exploitée par Mankiewicz. *The Barefoot Contessa*, sans doute son oeuvre la plus personnelle, allait aussi dans le même sens. Il s'agissait également d'une chronique centrée sur un personnage de femme; la construction était sinueuse et apparemment anarchique; le drame aurait pu durer des heures; enfin l'accumulation des détails n'existait que pour mieux sonder l'âme d'une grande amante.

Si Cukor est le confident des comédiennes, Mankiewicz doit être leur psychanalyste. Il faut voir quelles ressources insoupçonnées il sait trouver chez Elizabeth Taylor. Il met à jour des forces inconscientes. Il fait vivre à sa comédienne, comme de l'intérieur, le grand drame de Cléopâtre, qui est celui d'une passion impossible à satisfaire. Il n'y a pas de doute que le parallèle entre la vie d'Elizabeth Taylor et celle du personnage qu'elle incarne représente plus qu'un simple truc publicitaire. On aime voir là quelque chose qui appartient à la magie du cinéma et qui relève du phénomène de l'identification poussé jusqu'à ses conséquences extrêmes.

Cleopatra est en quelque sorte l'oeuvre d'un titan. Mais ce caractère ne lui vient pas surtout à cause de l'importance des moyens matériels déployés; il tient à la grandeur des personnages qui vivent sur l'écran et à l'intensité de leurs passions. Pour un cinéaste comme Joseph Mankiewicz, c'est un sommet; pour un producteur comme Darryl Zanuck, ce peut être un échec.

Michel PATENAUDE

“ Souris, souris... pas trop...”

LES YEUX SANS VISAGE, film français de Georges Franju. Scénario: Jean Redon. Photographie: Eugen Shuftan. Musique: Maurice Jarre. Interprétation: Pierre Brasseur, Alida Valli, Edith Scob, Juliette Mayniel, Béatrice Altariba, François Guérin, Alexandre Rignault. 1959.

Le fantastique ouvre sur la poésie. La preuve: *Les Yeux sans visage*.

Georges Franju, dont la grande vertu a toujours été de soutirer au quotidien sa part de fantastique, semble avoir voulu jouer le jeu contraire avec *Les Yeux sans visage* et nous rendre quotidien ce qui de droit appartient au fantastique. L'admirable de l'oeuvre c'est d'abord que Franju, pour nous communiquer sa poétique, n'a pas eu à miser sur l'esthétisme, n'a pas non plus songé à “donner des lettres de noblesse” au genre.

Partant d'un quelconque roman du “Fleuve noir”, Franju accepte de faire siennes toutes les conventions. Le père commettant des crimes horribles pour sauver sa fille est un thème fréquent du cinéma fantastique (*Le Moulin des supplices*, *Le Masque du démon*); le savant contraint d'oeuvrer dans le mal pour arriver à son bien l'est encore davantage (de *Frankenstein* à *The Man Who Could Cheat Death* ou *Circus of Horrors* en passant par *Island of Lost Souls*). Franju n'est même pas tenté de sortir ses personnages du cadre traditionnel de la grande villa éloignée, entourée de sombres forêts; au contraire, il prend à son compte l'esthétique du genre, éclaire les forêts (dans la dernière séquence) comme dans les meilleurs films de vampires, peuple la maison d'ombres, de portes mystérieuses, de corridors souterrains, etc.

Mais plus qu'une réussite isolée, *Les Yeux sans visage* est avant tout un jalon nouveau dans l'exploration de l'univers de Georges Franju. Univers des ciels lourds pesant sur des personnages également lourds; univers cerné par la fatalité et les aubes incertaines. Les personnages de Franju sont toujours en “liberté surveillée”; libres de se faire voler leur “raison” par la société, libres de se faire voler leur visage par la science, libres de se faire voler leur coeur par la bourgeoisie... Toujours il y a les voleurs et les volés, les attentifs et les inspirés, ceux de l'ordre malin et ceux du désordre poétique: Brasseur-Aznavor-Mocky dans *La Tête contre les murs*, Brasseur-Edith Scob dans *Les Yeux sans visage*, Noiret-Emmanuelle Riva dans *Thérèse Desqueyroux*. Gennessier n'avoue-t-il pas d'ailleurs, replaçant avec un cynisme méthodique la couronne de fleurs sur la tombe de sa première victime: “J'aime l'ordre”; même sa maîtresse, victime du même “devoir”, ne peut supporter cette bonne conscience sans fin — ou presque sans fin. Car il est un moment extraordinaire dans *Les Yeux* où les forces de l'ordre abdiquent quasiment: c'est à la clinique quand Gennessier, resté seul dans son bureau, s'effondre pour une fraction de seconde. Tout le film s'arrête avec lui et Franju inspire alors à son personnage ce geste anodin, celui de retirer ses lunettes et d'appuyer ses yeux sur le pouce et l'index, geste qui dans le contexte du film revêt une force émotive exceptionnelle.



Alida Valli dans *LES YEUX SANS VISAGE* de George Franju

Comme toujours chez Franju, c'est l'insolite qui dicte à la réalité son cours; c'est l'insolite qui tient lieu de psychologie. Les rapports entre les personnages participent de ce climat: la cruauté de Gennessier incitant sa fille à sourire, puis freinant ce sourire de peur de voir son visage se briser ("Souris, souris... pas trop..."), sa façon impersonnelle d'être à la société et de dialoguer avec ses membres, etc.

Mais toujours ces personnages, quelle que soit la distance qu'ils affectent face au monde, sont des humains. En accord avec son titre, c'est dans les yeux, dans le regard, que Franju fixe l'âme de chacun d'eux: Brasseur cherchant une victime à travers son savant discours du début, Alida Valli scrutant le Quartier Latin ou le visage de son amant, Juliette Mayniel naissant à la frayeur, Edith Scob enfin, masquée, mais plus vivante, plus émouvante que jamais, parce que les yeux... Il faudrait longtemps parler d'Edith Scob, toute à l'image de sa première apparition dans *Les Yeux*, repliée sur le divan, pareille à un oiseau brisé. Silhouette troublante de *La Tête contre les murs*, compagne plus troublante encore de *Thérèse*, Edith Scob semble être née pour Franju. A la réflexion, il nous apparaît qu'elle a toujours été présente dans ses films: tendresse blessée du *Sang des bêtes*, frêle cauchemar de *La Première Nuit*, mélancolie du *Grand Méliès*... Edith Scob c'est Franju; en elle toute la poésie existe et semble nous dire que les yeux ne sont jamais sans visage... car l'amour.

Robert DAUDELIN

Il suffit d'un marsouin

... POUR LA SUITE DU MONDE, film canadien de Michel Brault et Pierre Perrault. Photographie: Michel Brault, Bernard Gosselin. Montage: Werner Nold. Son: Marcel Carrière. Musique: Jean Cousineau (guitare) et Jean Meunier (flûte). Interprétation: habitants de l'Ile-aux-Coudres. Office National du Film. 1962.

A l'origine de ce film, il y avait une idée de départ assez intéressante: faire revivre la pratique de la pêche aux marsouins chez les habitants de l'Ile-aux-Coudres. Le sujet était parfaitement inoffensif sur le plan politique ou social, ne renversait aucun tabou et promettait d'être beau, pittoresque, riche en saveur humaine, voire dramatique, toutes valeurs complémentaires qu'à l'O.N.F. on transforme souvent en valeurs essentielles, vu la nécessité de ne choquer personne et l'ambition de gagner des prix. Mais les auteurs ont préféré ne pas s'en tenir à la densité humaine et dramatique de ce seul sujet dont les ressources n'eussent fourni qu'un film d'environ quarante-cinq minutes. On imagina de truffer le sujet original d'une quinzaine de petites vignettes de la vie insulaire qui s'établissent, tout au long du film, en contrepoint de l'histoire principale. Enfin, un épilogue à l'aquarium de New York vient boucler "l'aventure" ... "... *Pour la suite du monde*" est donc une chronique cinématographique un peu diluée, relatant "une aventure vécue aux confins de la légende", du folklore et des faits réels, qui s'arrête après une heure trois quarts, ayant franchi quatre saisons, dépassé le cap du long métrage, et nous ayant procuré un plaisir souvent mêlé d'impatience.

Le film contient une matière humaine extrêmement originale; certains habitants de l'île, notamment les vieux, ont une présence cinématographique et une richesse d'expression qui en font des acteurs naturels authentiques. Intégrés dans une action dramatique comme celle qui sert de lien à cette oeuvre, ils acquièrent une dimension humaine qui rejoint l'universel. Pourquoi les auteurs ont-ils cru bon d'introduire de constantes digressions, folkloriques ou autres, qui le plus souvent par leur gratuité ou leur complaisance dans le pittoresque viennent ruiner la tension dramatique en voie d'élaboration? Qu'est-il besoin, par exemple, d'insérer toute la scène de la basse-cour pour n'apprendre, en définitive, qu'un mot de vocabulaire? De même pour l'épisode de "la couenne"! Nous sommes déjà convaincus du côté puritain de ces gens et de la paradoxale verdeur de leur langue — on ne cesse de parler dans ce film — alors ce n'est pas pour deux mots de plus ... Durant le tournage ou le montage d'un film, il arrive toujours un moment où l'auteur doit décider qui de lui ou du spectateur mettra les points sur les *i*. De là découlera une option vers le grossissement des traits ou au contraire vers une certaine rigueur. Que Brault et Perrault n'aient pas su faire le choix qui leur eût valu une oeuvre universellement valable et particulièrement exemplaire en regard du cinéma-vérité, cela est d'autant plus regrettable que le film reste très sympathique, chaleureux et honnête en dépit de tout.

"... *Pour la suite du monde*", tourné en grande partie suivant la méthode du cinéma-vérité, éclaire certains aspects du débat pour ou contre la méthode qui passionne présentement beaucoup de monde. Côté technique, la question semble réglée: on a mis au point un système d'enregistrement sonore dont la qualité et la maniabilité paraissent devoir s'identifier à celles de l'image. Certains standards dans le rendu de la matière abordée sont désormais envisageables.

Par ailleurs, si l'on observe qu'une *mise en situation* préliminaire s'impose le plus souvent pour utiliser la méthode d'une manière signifiante, alors la réussite relative de "... *Pour la suite du monde*" succédant à tant de tentatives plus ou moins ratées, suggère peut-être quelques observations. Ainsi, la méthode semble réussir en raison inverse du degré de "sophistication" des personnages. Dans ce film, les protagonistes se prêtent de si bonne grâce au procédé que celui-ci perd son caractère irritant dans la mesure où l'on oublie de le remarquer. Qu'en déduire? C'est certes résumer un peu simplement un aspect de la question, mais je demeure persuadé qu'on finira par reconnaître une limite là où l'on ne veut toujours voir qu'une pierre d'achoppement.

Dans l'avenir, le cinéma documentaire fera sans doute appel de plus en plus aux méthodes de tournage avec son synchrone. Puisque la chose est techniquement possible, pourquoi se priverait-on plus longtemps d'un moyen permettant de supprimer, entre autres, les fastidieux commentaires? Mais, plutôt qu'une fonction de remplacement ne serait-il pas mieux d'entrevoir pour le cinéma-vérité une fonction de complément au cinéma traditionnel qu'il viendrait enrichir de ses vertus d'appoint, qui sont réelles? Si l'on se rapporte à "... *Pour la suite du monde*" mieux réussi que la moyenne des entreprises du genre, on est tenté de répondre par l'affirmative. D'ailleurs, il n'y a pas que du cinéma-vérité, ici. Ces petits épisodes de la vie insulaire, filmés sans son synchrone, tout comme la séquence new-yorkaise, sont au moins autant tributaires du *candid eye* et des moyens du documentaire traditionnel que du cinéma-vérité. Si l'on admet que le tournage avec son synchrone n'appréhende finalement qu'une dimension du réel, jusqu'ici négligée, on voit mal pourquoi tous les autres aspects de la réalité devraient être écartés. "... *Pour la suite du monde*" est très souvent superficiel dans la mesure même où il n'est, précisément, que du cinéma-vérité. Il me semble qu'on devrait cesser d'alimenter un cercle vicieux en proposant ce cinéma comme une solution absolue de remplacement, vu l'indigence des oeuvres en regard des élucubrations qu'on dresse à leur sujet. Si l'on était plus réaliste à l'endroit de cette méthode, on l'utiliserait à meilleur escient. On en tirerait également un meilleur parti.

Ou alors, si l'on tient à démontrer la nouveauté révolutionnaire et définitive d'une méthode qui commence à prendre de l'âge, qu'on nous produise enfin cette oeuvre dense et rigoureuse qui, se suffisant à elle-même, étonnera et convaincra tout le monde. Pour ce qui est du fait que ce film soit un long métrage et de l'importance que cela revêt sur le plan local, on me comprendra de ne pas élaborer, ayant compris que, si long métrage il y a, c'est plutôt par accident. Terminons par un souhait à l'adresse de Michel Brault. Depuis des années, nous sommes persuadés de son talent et nous apprécions, diversement



... POUR LA SUITE DU MONDE" de Michel Brault et Pierre Perrault

selon les cas, les manifestations de son étonnante sensibilité visuelle. A l'étranger, on vante aussi sa maîtrise, souvent bien plus qu'ici-même. Une seule chose nous manque pour rejoindre à son sujet l'enthousiasme d'un Jean Rouch, par exemple. Verrons-nous bientôt Michel Brault commencer un film qui ait vraiment quelque chose à dire, un film qui engage à la fois le cinéaste et l'homme?

Jean-Claude PILON

Démystification

FREUD, film américain de John Huston. Scénario: Charles Kaufman et Wolfgang Reinhardt, d'après le livre de Kaufman. Photographie: Douglas Slocombe. Musique: Jerry Goldsmith. Interprétation: Montgomery Clift, Susanannah York, Larry Parks, Susan Kohner. 1962.

Trois individus ont changé la conception que l'homme se fait du monde et de lui-même: Copernic lui a appris qu'il n'était pas le centre du monde, Darwin l'a intégré dans la chaîne de l'évolution, Sigmund Freud lui a découvert une vie secrète, l'inconscient. C'est là le résumé d'un prologue qui ne pouvait qu'amplifier l'inquiétude que nous éprouvions au moment de voir *Freud*. Pourquoi Huston avait-il choisi de tourner la vie du célèbre psychanalyste?

L'auteur n'est pas long à répondre; les premières minutes du film sont l'amorce d'une démystification impitoyable. Freud jeune et enthousiaste part pour Paris. Au retour, l'auditoire le chahute à sa conférence sur le traitement de l'hystérie par l'hypnotisme; seul un chirurgien le soutient et l'invite à poursuivre ses recherches. Freud constate, au cours des expériences qu'il conduit, la quasi-omniprésence du sexe; la découverte du complexe d'Oedipe l'effraie, il abandonne presque. Le psychanalyste expose sa théorie et perd l'appui de son seul ami. Freud reste seul, c'est la fin du film.

Etre inadapté, comme tous les personnages des meilleurs films de Huston, Freud vit à une époque qui n'est pas celle de ses contemporains, véritable corps étranger dans l'organisme social. Les héros de *The Misfits*, celui de *The Roots of Heaven* n'acceptent pas la mort de certaines valeurs, l'extinction d'un mode de vie, ils refusent de payer le prix du progrès; nous assistons à leur destruction, à leur annihilation par une société engagée sur la voie d'un mouvement irréversible. Sur l'autre rive du monde ténébreux de Huston, Freud hante une époque qui n'est pas encore la sienne; il incarne le progrès, un type de progrès inacceptable. Ses théories suscitent brusquement un monde inconnu et trouble qui brise toute une conception de l'homme. La réaction est violente et même malhonnête. Le corps médical, son entourage, les craintes et l'incompréhension de sa femme se dressent contre lui. Sa conscience est déchirée entre le respect d'une certaine morale acceptée et sa soif de vérité. Freud est un personnage désaxé, un *misfit* dans une société sûre de ses valeurs et qui défend sa tranquillité.

Huston a choisi son sujet, il y recrée le monde de la défaite et l'atmosphère pessimiste qui marque son oeuvre. Il y a dans *Freud* le choix réfléchi d'un style, d'une manière d'obtenir l'effet désiré sans virtuosité gratuite. Presque tout le film est tourné en plans américains, l'absence de profondeur de champ écrase les personnages dans leur décor immédiat. Les seules fois où la caméra s'éloigne et où l'image prend de la profondeur, c'est pour mieux piétiner le héros dans une plongée.

Quelques passages éblouissants brisent le rythme du film. Le contraste du blanc et noir poussé à l'extrême, pendant les cauchemars de Freud, charge ces scènes d'une émotion survoltée. Les rêves de ses patients sont au contraire présentés dans une lumière uniforme irradiée par des filtres de diffusion. Ces quelques séquences rompent la sobriété du traitement cinématographique et marquent des étapes majeures dans l'élaboration du personnage et de sa science.

Montgomery Clift incarne Freud, sa voix légèrement vacillante, ses yeux hagards complètent le portrait que Huston a voulu tracer de Freud. On sent le parti pris de ne pas en faire un héros, un type, mais au contraire un individu traqué, seul.

André POIRIER

EN BREF...

PARANOIAC, film britannique de Freddie Francis. Scénario: Jimmy Sangster. Photographie: Arthur Grant. Musique: Elizabeth Lutyens. Interprétation: Janette Scott, Oliver Reed, Liliane Brousse, Alexander Davion, Sheila Burrell. Hammerscope. 1962.

"Dans chaque film j'ai une exigence à satisfaire qui est de faire hurler le public trois fois, et surtout de pouvoir minuter à l'avance ces trois fois". Celui qui parle ainsi, c'est le scénariste anglais Jimmy Sangster; spécialiste de l'angoisse, il a souvent accolé son nom à celui de Terence Fisher. *Paranoiac* comporte les fameuses "trois fois", dont une au moins est une pure facilité. Mais *Paranoiac* c'est plus que cela. Sans être très originale, l'intrigue, exception faite de quelques noeuds un peu gros, demeure habile et souvent ingénieuse. C'est le récit de la venue au manoir des Ashby d'un homme qui affirme être Anthony Ashby, prétendûment suicidé quelques années auparavant, mais en réalité tué par son frère Simon atteint de folie et hanté par le défunt.

Freddie Francis semble avoir renoncé à priori à deux voies: l'analyse psychologique et le drame d'épouvante cousu d'effets violents. Restait le suspense d'atmosphère, avec tout ce qu'il comporte d'exigences au niveau de la mise en scène. De fait, l'intérêt dramatique de l'oeuvre est constamment lié à la qualité de la mise en scène. Un climat envoûtant d'angoisse et de mystère imprègne les premières "apparitions" du faux Anthony à sa soeur Helena, les concerts nocturnes donnés à l'orgue par Simon dans la chapelle familiale où il a caché le cadavre de son frère, ou encore la séquence admirable où Simon séduit une dernière fois

puis assassine une infirmière qui veut quitter le manoir. On retrouve dans ces passages photographiés avec un filtre la lumière vive, la beauté plastique, le sens du décor et du mouvement contenu, l'art d'appréhender le visage humain qui dotaient de son climat et de son pouvoir de fascination *The Innocents* de Jack Clayton, film dont Francis a signé la photo. Rien de surprenant dans ces réminiscences. Mais ce qui est inquiétant, c'est qu'une bonne part du reste souffre souvent d'une mise en scène moribonde qui accorde beaucoup trop de place au statisme, au champ-contrechamp et aux duos d'angles de prises de vues invariables. Le film tend alors à ne conserver que le squelette du scénario, ce qui est insuffisant pour alimenter un suspense fondé pour une large part sur les ressorts du mystère et des forces de l'inconscient.

Paranoiac est donc un échec, mais un échec honorable. Evidemment, on peut se demander si les éléments intéressants du film sont dus à Freddie Francis ou à Clayton et à Sangster. L'avenir le dira.

Claude NADON

Oliver Reed dans PARANOIAC de Freddie Francis



DR. NO, film britannique de Terence Young. Scénario: Richard Maibum, Johanna Harwood et Berkeley Mather, d'après le roman d'Ian Fleming. Photographie: Ted Moore. Musique: Monty Norman. Interprétation: Sean Connery, Ursula Andress, Joseph Wiseman. Technicolor. 1962.

Dr. No appartient au monde invraisemblable des bandes dessinées: ses limites sont là, ses qualités aussi. Les personnages sont simples, monolithes, l'action connaît des rebondissements énormes; une bonne part de notre plaisir vient de ce que l'on peut se reposer sur le héros et que l'on est tout disposé à en prendre plein la face.

Ce qui fait le charme du film de Terence Young, ce qui en fait une excellente soirée et ce qui lui permet de survivre honorablement à un second visionnement, c'est un heureux mélange d'humour, de cynisme et même de vulgarité chez son héros, tout cela soutenu par une mise en place très habile et très rythmée. Si l'oeuvre plaît dans l'absolu, sans commander nécessairement d'exégèse savante, il n'en reste pas moins que la dramatique du film, qui est celle de nos rêveries d'adolescents (avec leur érotisme "quantitatif") est fort efficace et jamais ne nous laisse tomber. Quant au personnage de James Bond, il est amusant de noter que ce justicier moderne, qui incarne très évidemment le Bien, est lui-même d'une amoralité totale; que, d'autre part, il professe une misogynie d'une violence peu commune, qui est bien en accord avec sa vulgarité d'étalon trop puissant. James Bond n'est pas un héros intelligent, c'est un héros disponible comme nous les présentaient les *serials* de notre enfance.

Robert DAUDELIN

LIVRES SUR LE CINEMA

Le Droit de regard

LE DROIT DE REGARD par Jean Cayrol et Claude Durand, Paris, Editions du Seuil, 1963. Collection "Pierres vives". 192 p.

Il ne s'agit pas ici d'un essai rigoureux qui cherche à persuader ou à convaincre, mais bien plutôt d'un ensemble de réflexions sur l'art cinématographique. Jean Cayrol et Claude Durand nous présentent "un certain cinéma". Ils jugent le présent, spectateur et réalisateur; ils proposent pour l'avenir.

La bande publicitaire du *Droit de regard* porte en guise d'introduction: "pour un art poétique du cinéma". Ceci laisse entrevoir à la fois la richesse et les limites du sujet; qui dit art, dit relation à l'universel; la poésie, à travers un langage qui obéit aux règles d'une esthétique particulière, exprime une intuition de l'être. Tout est envisagé sous cette optique; tout jugement suit cette relation. Il apparaît dès lors préférable de parcourir ces quelques pages avec les yeux d'un poète, plus ou moins perdu entre le rêve et l'imaginaire.

Les auteurs définissent d'abord le présent: l'homme contemporain dont l'univers est limité aux données conventionnelles, dominé par une société qui l'insensibilise. L'Art peut seul rendre à l'homme le Temps, c'est-à-dire le rendre à l'Histoire. De ces prémisses découle une conception particulière de l'art cinématographique: le cinéma doit mettre l'homme en relation avec le monde qui existe en lui-même, à son insu; il doit lui permettre de réinventer l'univers. Cette façon de penser est d'ailleurs caractéristique de l'esprit français contemporain; si la littérature bannit les procédés classiques (intrigue, action, personnages), le cinéma — et les considérations de Cayrol en sont la preuve — remet en question la réalisation classique, les genres traditionnels. Nous associons naturellement les noms de Marguerite Duras, de Robbe-Grillet, de Claude Mauriac aussi bien à la littérature qu'au cinéma; nous les connaissons critiques et romanciers, scénaristes et réalisateurs. Le cinéma n'est donc plus représentation, divertissement, convention; il est expression, avertissement, aspiration.

Pour le public condamné à l'image morte, on réclame le "droit de regard". Nous sentons ici combien profonde et combien variée est la valeur qu'accorde Cayrol au regard, car, au point où nous en sommes, l'image n'existe plus si personne ne la regarde. Une définition naît de ces principes: "Le cinéma, c'est l'art de prendre au sérieux l'initiative et l'invention d'un regard".

L'orientation de la production cinématographique de l'heure répond-elle aux exigences impliquées dans cette définition? Il est évident que le système super-production, super-technique, super-vedette adopte un point de vue; il impose une vision. Ainsi la vie de Cléopâtre et les amours d'Elizabeth Taylor existent en tant qu'événement; elles n'appartiennent pas au Temps de l'Histoire, mais bien au temps et à l'histoire du spectateur qui connaît ce qu'il voit; il pré-voit et son imagination n'est jamais déçue. Envisagé sous cet angle, le travail du réalisateur s'identifie à celui d'un technicien; il donne aux figures historiques le visage d'acteurs connus, il transforme le badaud en témoin.

Les réflexions portant sur la réalisation et ses possibilités peuvent être considérées comme une doctrine, ou plutôt une libre proposition pour un cinéma d'avenir. Si l'on considère ces quelques remarques sur les composants de l'art du cinéma: image, son, montage, mouvement, on s'aperçoit que le style poétique proposé tient aux relations que l'artiste rend perceptibles entre le vivant et l'objet, entre l'homme et la nature, entre le visible et l'invisible. En définitive, certains cinéastes, sans toutefois envisager le cinéma comme essentiellement poétique, utilisent déjà cette technique poétique: montage parallèle, musique-inspiration chez Resnais; commentaire assumé, chez Marker...

A la fin du volume, les scénarios de quatre courts métrages réalisés par les auteurs nous sont présentés, sans doute pour illustrer le cinéma qu'on nous propose. Considérant le cinéma-vérité et le *candid eye*, Cayrol parle du "jeu de la vérité"; ce cinéma n'est-il pas, malgré son relativisme, plus près du réel que ne l'est ce jeu-de-poésie? Poète et romancier, Cayrol ne peut ignorer le verbe et la poésie; il possède ce don d'invention et d'initiative qu'il réclame comme un droit. Quel que soit le point de vue qu'il considère et l'angle sous lequel il a choisi de l'aborder, quand il s'agit de l'art du cinéma, on se trouve contraint dès le départ de tout envisager, ou presque tout, dans une perspective d'invention poétique.

Les critiques et les cinéastes qui ont vu les courts métrages de Cayrol et qui connaissent son opinion sur le cinéma, ont fortement discuté sa conception et ses réalisations. Le spectateur et le créateur refusent donc tous deux leur adhésion à un cinéma qui repose essentiellement sur les relations: de l'homme à l'Homme, de l'image au regard. Soit que l'on identifie l'invention poétique à l'art cinématographique, soit qu'on lui accorde une valeur secondaire, il n'en demeure pas moins vrai que l'image possède une puissance poétique évocatrice, ombre du réel. Cayrol propose un cinéma platonicien; à chacun de décider, spectateur ou réalisateur, s'il est un mythe.

Joseph LEFEBVRE

Nouveaux Cinéastes polonais

NOUVEAUX CINÉASTES POLONAIS par Philippe Haudiquet, Lyon, Terrain Vague, 1963. Collection "Premier Plan" — no 27. 144 p.

L'esprit de *Premier Plan* — la politique des films — n'est pas étranger à l'intérêt de ce petit volume. Il aurait été difficile, sans cette optique spéciale d'ajouter beaucoup, en si peu de pages, au numéro 136-137 (décembre 1960-janvier 1961) de *Image et Son* et à l'étude de Jerzy Plazewski dans les *Cahiers du Cinéma* (no 82, avril 1958). D'ailleurs les premières pages, consacrées à l'histoire du cinéma polonais et à son original mode de production sont, à quelques détails près, une simple reprise de textes antérieurs.

Haudiquet passe intelligemment en revue les films d'Aleksander Ford, Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Munk, Andrzej Wajda, Wojciech Has, Tadeusz Konwicki, Kazimierz Kutz et Roman Polanski. Il joint à ses critiques (ou à celles des autres quand il n'a pas vu le film) quelques notes biographiques et un bref jugement synthétique sur l'auteur et son oeuvre. La dernière partie du livre groupe les filmographies des huit cinéastes.

Mais la joie du lecteur canadien d'accroître sa connaissance du cinéma le plus dynamique et le plus fécond du monde communiste ne va pas sans un vif sentiment d'irritation: il a vu au maximum le quart des films analysés. Faut-il dire une fois de plus le caractère déplorable d'une telle situation?

Claude NADON

Table-ronde : cinéma-vérité

En avril dernier avait lieu au ciné-club de l'UNESCO à Paris la projection de quelques films de cinéma-vérité dont *Showman*, film d'Albert et David Maysles sur le producteur américain Joseph Levine, et *La Punition* de Jean Rouch, qui relate la journée d'une jeune lycéenne dans Paris.

Voici, tel que transmis par notre collaboratrice Jane Rouch, un compte rendu du débat qui suivit la projection. Y participaient: les cinéastes Albert Maysles, Roberto Rossellini, Jean Rouch et Mario Ruspoli; les critiques Fereydoun Hoveyda, Louis Marcorelles, Eric Robmer et Georges Sadoul; les comédiennes Nadine Ballot et Anne Vernon; Pierre Schaeffer, directeur du Service de la Recherche de la RTF, ainsi qu'Enrico Fulchignoni de l'UNESCO.

TABLE RONDE

ROSSELLINI. — Je cherche à comprendre pour me rajeunir. Quand nous étions jeunes, nous cherchions aussi. Maintenant je suis vieux et je veux apprendre pour renouveler mes idées. Mes questions ne sont ni des critiques ni des insultes. Nous cherchons tous à cerner la réalité. Nous nous renseignons, nous regardons les choses. Nous nous prononçons.

Dans un travail comme *La Punition*, il n'y a pas de prise de position, alors il m'est difficile d'y voir la part du créateur. De quoi s'agit-il? Le but est-il scientifique, médical ou sociologique?

MARCORELLES. — Venant de vous, Rossellini, cette question est surprenante. Souvenez-vous de *Païsa* et de *Rome, ville ouverte* où l'objectivité est toujours personnelle...

ROSSELLINI. — Il ne faut pas déformer la vérité quand elle devient une confession. Il faut résister à toute sollicitation de tricher. Mais, pour l'amour d'une thèse, on peut aussi tricher. En fin de compte, on porte un jugement: c'est vous-même que vous rencontrez et pas un autre.

MARCORELLES. — Rouch a poursuivi votre idée, mais il l'a amenée à sa conclusion; Rouch et Leacock sont des opérateurs créateurs qui ont établi un contact direct entre la caméra et l'écran et un rapport étroit entre l'objectif et le mouvement.

ROSSELLINI. — Je suis ici pour comprendre et pour apprendre, mais je n'ai pas encore compris.

MAYSLES. — Nous ne savons pas comment écrire un film ni choisir les gens. Nous savons seulement observer et filmer inconsciemment suivant un processus que nous ne comprenons pas nous-mêmes. On juge sur pièce, à même l'écran; les spectateurs en tirent leur propre philosophie. Puis il y a le montage; très imprécisant le montage, parce que c'est là où l'on s'engage par le choix.

ROSSELLINI. — Oui, mais où est le créateur?

MAYSLES. — Nous recherchons quelque chose qui ait une signification personnelle. Dans le monde qui nous entoure, nous mettons le maximum de nous-mêmes.

ROSSELLINI. — Je continue à ne pas comprendre. Quand on reproduit un objet, le résultat peut être une oeuvre d'art, s'il s'agit d'un artiste, ou celle d'un artisan. Jusqu'à quel point...

SADOUL. — Les films de Maysles, de Rouch et de Ruspoli ressemblent à chacun d'eux: il y a donc création artistique. Quel est le procédé à travers lequel ils élaborent ce qu'ils voient? Le montage.

RUSPOLI. — La caméra est vivante comme le regard qui voit, qui se fait témoin de la vie. Le talent, c'est la prise de position, savoir regarder...

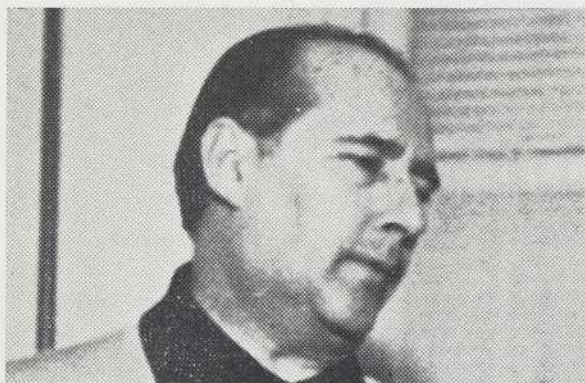
MAYSLES. — Tout naît d'un vacuum. Il s'agit de la "scientification" de l'automatisme, du hasard. La raison d'être, c'est qu'il n'y a pas de raison d'être. Il s'agit d'une musique jouée sur un piano truqué. Nous ne savons pas ce que

nous allons jouer. Il y a une immense part de hasard, c'est du *pop art*, du néo-réalisme...

ROSSELLINI. — Je ne comprends pas.

MARCORELLES. — Ça n'a rien à voir.

ROSSELLINI. — Un grave danger, c'est de procéder à la dépersonnalisation, involontaire ou non... Si on va loin, la dépersonnalisation devient énorme, c'est de l'aliénation. On est devant un mur. Je suis vieux, mais je veux comprendre.



Roberto Rossellini

MARCORELLES. — Vous parlez de cinéma comme de peinture ou de littérature. Seul le cinéma est capable de saisir le mouvement. Ce que vous venez de voir est une révolution par rapport à ce que vous avez tenté.

ROSSELLINI. — Le cinéma est un mode d'expression comme mille autres. J'ai abandonné le cinéma parce qu'il ne me plaît plus. Il n'y a pas de technique pour aborder la vérité: seule une position morale peut l'aborder.

(Applaudissements.)

MARCORELLES. — Les gens qui applaudissent sont des démagogues. Maysles, que pensez-vous du travail des Français?

MAYSLES. — Les Français? Nous, nous préférons enregistrer le réel dans sa réalité intrinsèque sans aucune provocation, cerner le drame quand il arrive. La beauté photographique qui en résulte est de très loin supérieure à ce que nous aurions pu mettre en scène.

ROUCH. — *La Punition*, c'est de la fiction à partir du réel. Il s'agissait de faire un long métrage en deux jours. Nous l'avons monté en un an. Il y a eu des plans de raccord à tourner après coup, mais l'expérience a été faite en deux jours. Nous avions des caméras légères, des micros-cravates, un magnétophone dans un

cartable. Les personnages étaient au courant d'un scénario très simple; tout le reste était libre. Les "acteurs" incarnaient des personnages fictifs comme dans la *commedia dell' arte con soggetto*.

FULCHIGNONI. — Que penses-tu des Maysles?

ROUCH. — Ils font du reportage style *Time* ou *Life*, la réalité vue sous une optique de film américain. En France, ce genre-là n'existe pas. Nous avons tendance à provoquer des choses qui ne se feraient pas sans la présence de la caméra. Dans *Chronique d'un été*, Morin jouait le rôle du grand inquisiteur. Il posait des questions déterminantes. Nous étions à la fois provocateurs et observateurs, passifs et actifs.

HOVEYDA. — Jean, ton film est boiteux. C'est le brouillon d'un film que tu ne tourneras pas. C'est de la demi-provocation. Le dialogue oscille entre la banalité pure et du Michel Audiard: c'est aussi vulgaire que l'autre cinéma. Tu refuses de devenir metteur en scène. Tu es un demi-provocateur; deviens un provocateur total et fais un film.

ROSSELLINI. — Jean, fais autre chose. Tu attends que quelqu'un d'autre le fasse; mais si tu voulais le faire, tu le pourrais.

HOVEYDA. — Le commentaire est trop littéraire. Il y a un vide dans l'évolution de la journée. On va du naïf au moins naïf.

ROHMER. — C'est normal et c'est beau, cette dimension qui est celle du cinéma, une collégienne qui dit n'importe quoi.

ROUCH. — Le cadre a été choisi allégoriquement. Le thème est banal: la recherche de l'amour, de l'aventure, de l'argent. Le Luxembourg, le Jardin des plantes, les galeries du Muséum d'histoire naturelle sont des cadres que j'aime; c'est un stimulant pour la rencontre.

Nous avons tourné avec une caméra Coutant. Pour dix minutes de tournage, nous passions une demi-heure à attendre, d'où le côté glacé de l'histoire. Je donnais à Brault des indications minimales. Le dialogue est banal comme souvent dans la vie elle-même. Ratée ou non, c'est une expérience. Tout le monde a droit à l'échec. Il ne s'agit pas d'un film mais d'une tentative pour créer de la fiction à partir de la réalité, de faire du merveilleux avec du banal.

FULCHIGNONI. — Et toi, Roberto, qu'est-ce que tu en penses?

ROSSELLINI. — Je ne veux rien dire.

FULCHIGNONI. — Enfin, on t'a montré deux expériences, *Showman* des frères Maysles et *La Punition* de Rouch: on t'a provoqué...

ROSSELLINI. — Je ne veux rien dire.

FULCHIGNONI. — Les deux expériences se rejoignent: d'une part, dans *La Punition*, l'univers verbal des Français, de l'autre, dans *Showman*, celui des Américains; le premier parle et le second bouge.

ROUCH. — Le film a été monté en un an mais il était montable en un mois. Il y a eu trois ou quatre semaines de re-synchronisation.

FULCHIGNONI. — Il y a un malaise biologique, une situation ambiguë, ce sont des recherches... Il n'y a pas de situation problématique du réel.

ROSSELLINI. — Je vais être très violent mais avec une grande tendresse, une grande estime pour Rouch. Je suis peut-être idiot mais je ne comprends pas: il y a un mythe de la caméra comme si on était sur la planète Mars...

La caméra, c'est une plume à bille, c'est une stupidité quelconque, ça n'a aucune valeur si on a quelque chose à dire. Votre curiosité envers la caméra, c'est une curiosité malade de faibles qui ne sert à rien...

Votre poursuite du hasard aussi, le hasard peut faire n'importe quoi; parfois c'est amusant, mais ce qui me fâche surtout dans ce monde c'est qu'on fait tout pour tomber toujours plus bas, à un niveau d'inculture épouvantable.

Je ne le dis pas d'une façon méchante, c'est de la douleur sincère, ça me fait un chagrin terrible de voir ça, de voir les choses tomber à ce niveau. Peut-être que je suis un idiot.

MARCORELLES. — On va vous trouver un consolateur...

FULCHIGNONI. — Tu as l'impression d'avoir été bafoué, pour toi c'est une déception...

ROSSELLINI. — C'est un écroulement. Voir les gens tomber si bas...

FULCHIGNONI. — C'est une échelle différente du réel: notre intérêt est dans la recherche, nous sommes des chercheurs.

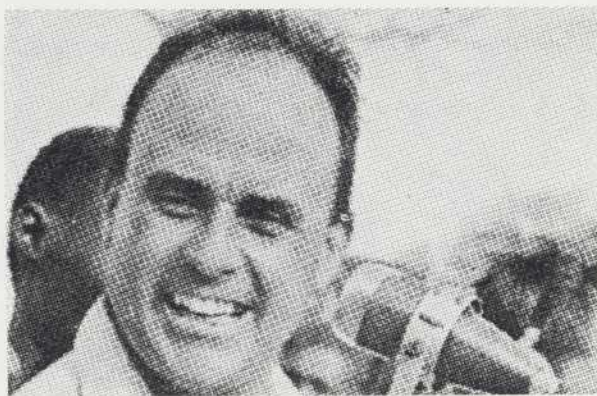
ROSSELLINI. — Vous êtes des voyeurs...

HOVEYDA. — Ils font des films scientifiques: le problème moral est là. Moi je suis

déprimé devant la recherche, c'est en deçà du cinéma que nous connaissons, en deçà de Mizoguchi, en deçà de Rossellini...

ROSSELLINI. — Toute ma vie on m'a insulté...

ROUCH. — Ce film, *La Punition*, c'est une expérience qui doit déboucher sur quelque chose. Je suis convaincu que ce film a résolu des problèmes, la technique les a résolus...



Jean Rouch

ROSSELLINI. — Ce n'est pas l'outil qui peut tout faire. Les Romains n'avaient pas de machine à écrire, Tolstoï non plus.

SCHAEFFER. — Chaque fois qu'il est question de recherche, je suis de corvée; c'est un malentendu, mais c'est mon rôle. La recherche, c'est ce qui donne du malaise; la recherche, c'est ce grand malaise dans les films de Rouch.

A Lyon, au M.I.P.E. ⁽¹⁾ nous avons confronté les constructeurs de matériel et les constructeurs de films. Du point de vue technique cinéma-vérité, la caméra à roulettes n'est pas un bon point de départ; un outil ne suffit pas pour créer un genre...

Du point de vue moral et de l'authenticité, on a déployé une grande panoplie de vocables. Il y a autant de fausseté dans un film fait comme *La Punition* que dans un film de fiction, c'est un film guindé...

Depuis cinquante ans, on fait les trucs à l'envers. On n'a jamais pris livraison du mouillage du son. On a refait au cinéma muet ce qu'on faisait au théâtre; on a repris un ancien cycle d'idées pour les coucher sur papier et

⁽¹⁾ Marché international des programmes et équipements de télévision.

les réaliser. Puis, on a voulu mouler, photographier à partir du réel. On fait des interviews, mais il ne faut pas dire que c'est la vérité. Dans le cas de Richard Leacock, on épouse l'événement sans intervenir; c'est la caméra active à travers laquelle tout le monde devient voyeur. Rouch est entre les deux: aucune morale n'empêche les gens de rester à mi-chemin. Il a fait "ça": appeler "ça" un film ou pas, ce n'est pas mon affaire à moi.



Albert et David Maysles

ANNE VERNON. — Ce qui gêne, ce sont les acteurs, ils n'ont pas d'imagination. C'est monotone. J'aurais aimé les entendre dire autre chose. Au Muséum d'histoire naturelle, devant ces plantes merveilleuses, je me suis dit: "Tiens, ça va être intéressant, drôle"; et puis non, c'est resté à mi-chemin là aussi. Jean-Claude Darnal, le premier amoureux, a du talent, il aurait dû se montrer plus. Les autres protagonistes n'ont pas de talent, pas de fantaisie, ils sont un peu ennuyeux. Pourtant l'homme chauve avait une présence, on savait ce qu'il était, il savait relancer le dialogue. La petite est agressive, on sentait qu'elle était obligée de le supporter, ça n'allait pas bien entre eux. Je crois que, dans l'improvisation, de vrais acteurs s'en seraient mieux tiré.

ROUCH. — L'intérêt, c'était de voir un être, un personnage naître à un certain moment et le montant de banalité des propos est un certain élément de création poétique qui rejoint Chirico et Dali, où l'assemblage des éléments du réel crée un univers onirique. Ce n'est pas une démission, seulement un peu de machiavélisme, surtout au cours du montage. Les dialogues sont toujours un peu à côté, comme dans les rêves... Des voies s'ouvrent. On pourrait utiliser des acteurs comme dans la *commedia dell'arte*. La réalité contient la fiction, faut-il isoler cette fiction ou suivre le réel?

ROSSELLINI. — Le résultat concret est dangereux. C'est une tentative pour trouver des au-

teurs; c'est inadmissible, ce n'est pas une position, c'est très dangereux.

ROUCH. — Quoi? L'improvisation?

ROSSELLINI. — L'improvisation, c'est autre chose. Je veux dire l'improvisation collective, le psycho-drame. Dans le film, quand tu évoques Sade, ce sont tes propres phantasmes...

ROUCH. — Dans *Rose et Landry*, cela a donné d'excellents résultats.

MARCORELLES. — Il s'agirait de définir la *commedia dell'arte*... Où est le travail créateur?

NADINE BALLOT. — Dans ce film, il y a un décalage complet. Je ne comprenais pas ce que Jean voulait de moi. A ce moment-là, j'étais occupée par autre chose, sinon j'aurais pu trouver autre chose. Mais comme je n'ai pas d'imagination et que je ne suis pas une actrice, très bien, c'est une expérience, elle n'a pas réussi, tant pis.

ROSSELLINI. — *La Punition*, c'est l'histoire d'un réalisateur en quête d'auteurs. Tout en disant des banalités, on cherche l'évasion.

HOVEYDA. — Au moins *Chronique d'un été* faisait réfléchir; c'est un psycho-drame plus profond. Mais ce film-là fait baisser le niveau de la culture.

SADOUL. — Pourquoi avoir tourné un film en deux jours? Dans *Lundi, rue Christine*, Apollinaire enregistre le lyrisme ambiant sur une feuille de papier, on pourrait aussi dire que cela n'a aucun intérêt... On ne fait pas de la vérité simplement en l'enregistrant. Ce n'est pas en écrivant qu'on fait de la vérité à partir d'une réalité plus ou moins à l'état brut.

ROSSELLINI. — Quand on me dit que j'ai des oeillères cinématographiques, ça me fait de la peine. Venez voir, chez moi, à Rome, ce que je fais comme technique nouvelle; dans mon studio, il y a plein d'appareils...

Rouch a quelque chose à dire mais ça a été mal dit. Ecrire en direct au cinéma, qu'est-ce que ça veut dire? Rouch, tu ne vas pas me persuader que même quand je ne faisais pas de scénario, je n'avais pas les idées claires, non? A ce moment-là, on m'insultait parce que je ne faisais pas de scénario; maintenant on me dit que j'ai des oeillères cinématographiques.

Rouch, tu as tu talent pour faire et tu l'emploies à défaire; ce n'est pas de l'anarchisme, c'est de la paresse.

FULCHIGNONI. — Sur ce mot sacré, on peut lever la séance.

CINE MUET

2^{ème} SAISON : 1963-1964

*Griffith - Ford - Von Stroheim - Leni
Poudovkine - Hitchcock - Capra
Stiller - Clair - Lang*

A PARTIR D'OCTOBRE

SOCIÉTÉ ARTISTIQUE DE L'A.G.E.U.M.

2222 MAPLEWOOD, MONTRÉAL

ÉLYSÉE

CINÉMA D'ESSAI
35 o. MILTON W.
MTL. VI2-6053



PROCHAINEMENT

Zazie

DANS LE METRO

*Aussi : ELECTRA - IL GRIDO
PSYCOSISSIMO - HARAKIRI
CITIZEN KANE - LE DEJEU-
NER SUR L'HERBE.*

.....

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

COMPLETEZ VOTRE COLLECTION

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

- @ 8 — \$0.40 chacun
- 9-10 (numéro double) — \$0.75
- 11 @ 14 — \$0.50 chacun
- 15-16 (numéro double) — \$0.75
- 17-18-19-20-21 — \$0.50 chacun

ÉCRIVEZ à

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

Objectif 63

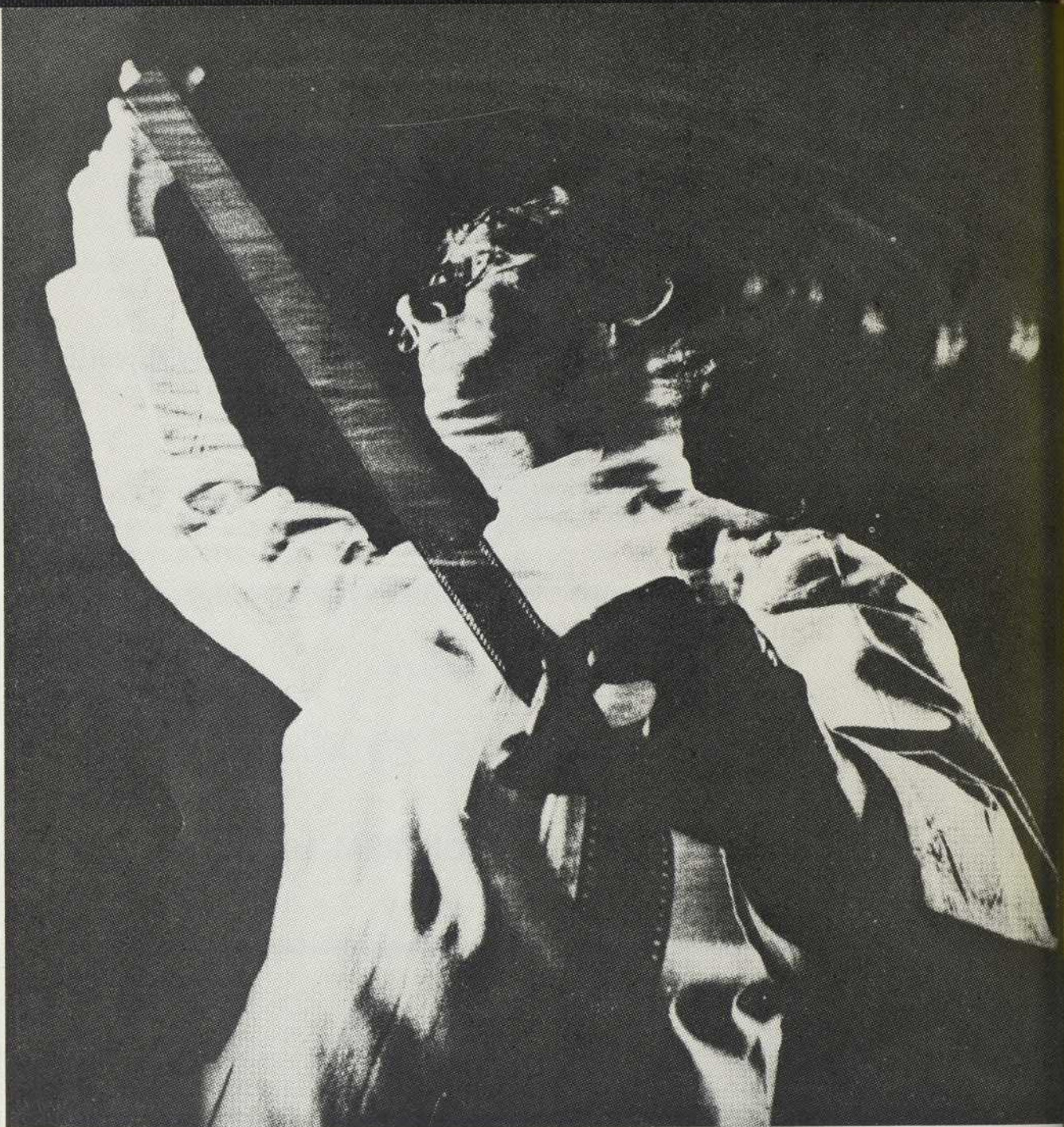
abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA

Adresse:.....

Nom:.....

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



TWFL

UN NOM RECONNU, AU SERVICE
DES PRODUCTEURS CANADIENS

NOUVELLE ADRESSE

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