

25

DECEMBRE-JANVIER - 50 CENTS

BIBLIOTHÈQUE  
DECEMBRE 1963  
DE MONTRÉAL

# objectif 63



# objectif 63

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

DIRECTEUR-GERANT : ANDRE POIRIER

REDACTEUR EN CHEF : ROBERT DAUDELIN

SECRETAIRE A LA REDACTION : MICHEL PATENAUDE

REDACTEURS : ROLAND BRUNET, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CLAUDE NADON,  
PIERRE THEBERGE

SECRETAIRE: 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

DEC. 1963 — JANV. 1964, No 25

Le cinéma est venu à Renoir .....	<i>Michel Patenaude</i>	3
Godard ou la mise en scène .....	<i>Robert Daudelin</i>	7
Permanence de Fritz Lang .....	<i>Claude Beylie</i>	14
Une cinémathèque canadienne .....	<i>Rock Demers</i>	33
Pierre Etaix : portrait d'un soupirant .....	<i>Robert Daudelin</i>	35

## FILMS RECENTS

The Haunted Palace .....	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	20
Elektra .....	<i>Jacques Leduc</i>	22
Vanina Vanini .....	<i>Robert Daudelin</i>	24
Irma la Douce .....	<i>Jacques Leduc</i>	26
The Stripper .....	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	28
Shock Corridor .....	<i>Pierre Théberge</i>	30
Arsène Lupin contre Arsène Lupin .....	<i>Jacques Leduc</i>	31

## EN PAGE COUVERTURE :

Anna Karina dans VIVRE SA VIE de Jean-Luc Godard. Montage de Camille Houle sur une maquette originale Jean-Pierre Beaudin.

L'illustration de ce numéro est due à : Connaissance du Cinéma, F.I.F.M., Claude Beylie, Télé-Art Films, Consolidated Theatres, United Amusement, CAPAC.

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



## Le cinéma est venu à Renoir

*par Michel Patenaude*

Bien sûr, l'œuvre de Jean Renoir n'était pas inconnue ici. *La Grande Illusion*, *La Règle du jeu*, *Les Bas-fonds*, *Une Partie de campagne*, ses films américains et ses films français d'après-guerre avaient déjà été présentés. Cela suffisait pour nous donner une idée de l'importance et de l'actualité d'un homme qu'il faut bien qualifier de « bête » de cinéma. Mais de sa première période — de loin sa plus féconde et peut-être sa plus intéressante — nous ne connaissions

à peu près rien. Après *La Semaine Renoir* — qui comprenait à peine un tiers de sa production entre 1925 et 1939 — nous commençons à mesurer le chemin parcouru par Renoir et nous comprenons mieux jusqu'à quel point ses recherches stylistiques pèsent lourd dans le cinéma moderne.

La critique traditionnelle pourtant n'a retenu que quelques films de Renoir. Et encore a-t-elle été davantage séduite par la personnalité sympathique de l'auteur que par son génie de cinéaste. Ses autres films ne seraient que des « tâches alimentaires », « brouillons maladroits » ou « œuvres mineures ». Comment expliquer cette incompréhension envers celui qui, mieux que tous ses contemporains, a su donner à chacun de ses films une vitalité extraordinaire et transformer les sujets les plus divers en une matière éminemment personnelle ? Avec le recul, une réponse vient tout de suite à l'esprit. Renoir n'a jamais voulu « forcer » de l'extérieur le récit cinématographique pour le faire coller à ses idées. Il a au contraire cherché à le transformer de l'intérieur ; le processus qu'il a adopté est celui du metteur en scène qui s'assimile à l'action, qui lui fait épouser ses réflexes et qui permet un enrichissement réciproque des éléments du film. Or il s'agit là d'une lente maturation, loin des préoccupations spectaculaires de l'avant-garde, expérience qui ne pouvait qu'échapper au coup d'œil trop rapide de la critique.

De *Nana* à *La Règle du jeu*, il y a une coïncidence parfaite entre l'évolution personnelle de Renoir et celle de ses recherches esthétiques. Bien souvent on a parlé de la chaleur humaine de Renoir et de sa « bonne bouille » comme si tout cela était détaché de l'œuvre et la surplombait. L'analyse révèle cependant combien la personnalité et l'œuvre se compénètrent. Entre *La Chienne* et *La Règle du jeu* il n'y a pas qu'une différence de ton. L'humour s'est affiné, la critique est moins directe mais plus corrosive, la représentation des types humains est devenue plus complète et plus profonde. Mais en même temps c'est tout l'appareil du langage cinématographique qui a subi une transformation : la caméra est douée d'une mobilité extraordinaire (unique à l'époque), *construisant* un récit d'une continuité parfaite, permettant l'exploration d'un monde avec toutes ses nuances, donnant à l'œuvre une ampleur et une globalité inconnues alors ; désormais Renoir peut bâtir chaque scène en y déversant toute son expérience enrichie de la nature humaine, sans devoir laisser de côté un seul détail.

Cette lente prise de possession des moyens d'expression a chez Renoir le caractère d'une véritable invention. Ce n'est pas seulement un homme qui découvre la mise en scène, c'est tout le cinéma qui se redéfinit en fonction d'une intuition personnelle. Pour s'en convaincre, il n'est que de voir *La Nuit du carrefour* et de faire la comparaison avec le roman de Simenon. Adapter un *Maigret* est pour un cinéaste un test. En apparence, la structure du récit, les dialogues et la description des personnages devraient permettre une traduction à peu près littérale. En réalité, il faut une transposition complète. Un chapitre chez Simenon n'est jamais une séquence de film. Un détail relevé par Maigret dans un décor n'équivaut pas toujours à un gros plan. Surtout les notions de temps, de rythme et de mouvement ne répondent pas à des impératifs cinématographiques. Renoir a donc brisé l'armature du roman. Il a renversé l'équilibre entre intrigue et atmosphère pour donner la première place à cette dernière.

Mais c'est dans le choix des éléments que se révèle le génie de Renoir. Le tango argentin que Maigret fait jouer sur le phonographe des Handersen est un détail insignifiant dans le roman. Il joue tout au plus le rôle d'un indice. Renoir au contraire en fait le pivot de toute une scène ; à travers cette musique, nous découvrons la sensualité qui est à la base des relations entre Maigret et Else ; en même temps nous faisons l'inventaire de toute la maison et au fond de toute la vie des personnages qui l'habitent.

Le long plan de la fin où l'on voit Maigret immobile au pied de l'escalier, penseur, se demandant quelle conclusion tirer de cette affaire, correspond exactement à la réflexion morale qui sert d'épilogue aux romans de Simenon (dans le cas présent, un court dialogue avec Lucas). Renoir en a fait l'intégration dans sa mise en scène ; après une séquence très violente, c'est le calme qui revient, la maison se vide et Maigret peut prendre le temps de se retrouver seul avec lui-même, d'assimiler cette nouvelle expérience.

#### LA NUIT DU CARREFOUR



On pourrait répéter cette analyse avec tous les films de Renoir. L'exemple de *La Nuit du Carrefour* n'est valable que parce qu'il est relativement simple. Il faudrait citer le meurtre de Batala dans *Le Crime de Monsieur Lange*, l'entrée dans les appartements de Nana, les promenades de Boudu dans les rues de Paris, les scènes entre Jean Gabin et Dita Parlo dans *La Grande Illusion*... La longue scène de la découverte du crime dans *La Chiennne* est révélatrice à ce sujet. Ce que le spectateur voit sur l'écran n'apporte rigoureusement rien à l'intrigue. Tout ici est fondé sur le rythme et le mouvement que Renoir a voulu donner à cette charnière. Les éléments n'ont de nécessité que dans une perspective impressionniste. On retrouve la volonté constante chez Renoir de confronter le concret avec l'idée de base du scénario, de *se mettre en situation* pour découvrir toutes les possibilités d'action.

Ce processus pour mettre en scène pourrait ne devenir qu'une mécanique si Renoir n'avait pas avec les êtres des rapports affectifs très intenses. On a beaucoup parlé de son amitié pour les comédiens et du plaisir qu'il prend à les faire jouer. Et il y a en effet quelque chose d'extraordinaire à voir revenir, film après film, les mêmes têtes auxquelles le metteur en scène réserve des emplois toujours différents. Mais il faut aussi souligner son amour des choses belles — meubles, objets d'art, paysages, etc. En fait le génie de Renoir est peut-être dans cet accord entre un univers intérieur et la réalité. Il y a comme une grande liberté d'action dans chacun de ses films, un mouvement parfaitement harmonieux qui va du cinéaste vers les éléments qui constitueront son œuvre.

La fin de *Boudu sauvé des eaux* illustre à merveille cette harmonie. Ici Renoir réunit ses images de liberté. Et c'est en fait un petit résumé de son œuvre qu'il nous donne. Déjà *Une Partie de campagne* est là, *Le Déjeuner sur l'herbe* aussi. Ces quelques plans très simples expriment toute la joie d'être vivant et de pouvoir bouger. Le contact direct qui s'établit entre le spectacle et le spectateur fait oublier l'art que cela suppose. Renoir a peut-être été victime de la facilité d'abord de son œuvre.

On peut presque dire que Renoir n'est jamais « venu au cinéma ». Le mouvement contraire correspondrait mieux à la vérité. Dans toute l'histoire du cinéma, il n'y a peut-être pas d'exemple d'homme qui ait possédé à un si haut point l'instinct de l'image, qui ait pu s'en servir d'une façon aussi intime et qui ait offert pareil témoignage. Renoir, c'est un être exceptionnel, un des très heureux parmi les hommes, qui a incarné dans le spectacle toute la richesse qu'il possédait.

Michel PATENAUDE

# Godard ou la mise en scène

par Robert Daudelin

Alexandre Astruc écrivait un jour que la mise en scène est « comme un moyen de se donner à soi-même le spectacle... »<sup>1</sup> Nous pourrions dire, une fois reconnue la justesse du propos d'Astruc, que la mise en scène est aussi *la façon d'être de l'auteur à son œuvre*. Qui parle de mise en scène parle d'auteur et entend analyser les rapports de cet auteur avec les décors, les comédiens, la dramatique : la forme générale et génératrice de l'œuvre. Le concept de mise en scène implique l'idée de dialogue, de rapport ; l'idée d'une dialectique qui commande que le spectateur regarde l'œuvre, vive l'œuvre, en passant par son auteur. La mise en scène est une personnification de tout instant, une intuition « momentanée » qui offre au spectateur des « saillies pour l'œuvre » grâce auxquelles la communion nécessaire entre lui et le créateur naîtra, utilisant un réseau de sensations variant justement selon le complexe créateur de chaque auteur ; c'est à travers ce complexe, cette option, et à travers notre façon d'être face à lui, que nous pourrions découvrir l'homme derrière l'œuvre et trouver ainsi l'intimité de sa pensée. Le metteur en scène, celui qui vraiment répond à ce titre, sera donc celui qui aura suffisamment marqué de sa personnalité l'option de départ, qui aura poussé l'identification jusqu'à en faire un style — le style, que l'on pourrait définir : *la façon d'être de l'auteur à travers ses œuvres*. Mais alors que le style, de par son côté « répertoire », se prête volontiers à l'analyse, la mise en scène, si elle n'y échappe pas totalement bien entendu, est d'abord quelque chose de senti, de communiqué : *UNE NÉCESSITÉ SENSIBLE*. Souvent c'est au niveau de l'intuition que la force de la mise en scène nous frappe d'abord, nous faisant « sentir » Minnelli, alors que nous ne pouvons que « comprendre » Aldrich.

1. *Cahiers du Cinéma*, no 100, page 18.



Toute mise en scène se présente donc comme une série de clés pour l'œuvre. Seul le spectateur sensible au mouvement propre à la mise en scène pourra s'approcher du voyage onirique de Minnelli, du labyrinthe moral de Preminger, du rythme existentiel de Godard ou de la grâce libératrice de Hitchcock. Sensibilisé au mouvement, car la mise en scène toujours est mouvement.

Ce mouvement, tributaire des rythmes particuliers à l'auteur, se réduit rarement aux apparences que tout un chacun se vante de pouvoir saisir. Comme il y a plus de *swing* dans la musique de Monk ou de Coltrane que dans le plus endiablé des *dixielands* de Turk Murphy ou de Al Hirt — ce qui défie toutes les lois des « apparences » — il y a plus de « mouvement » chez Bresson que chez Vadim ou que chez Clouzot.

Si la mise en scène est mouvement, le mouvement n'est pas nécessairement mise en scène : les travellings de Resnais sont partie intégrante d'une démarche ; les *zoom in* de *L'Eau à la bouche* ne font qu'attester le manque d'imagination et l'étroitesse d'esprit de l'auteur. Le mouvement, comme nous le suggérons il y a un instant, n'est d'ailleurs pas que passage de gauche à droite ou geste vers l'avant ou l'arrière : c'est d'abord un élément global sur lequel repose l'œuvre. Comme les sculptures de Arp<sup>2</sup> n'ont pas besoin d'un moteur pour nous

---

2. Cette comparaison avec la sculpture n'est pas accidentelle si l'on veut bien admettre l'importance du monde des formes dans le cinéma moderne — comment communier aux rythmes intérieurs de Franju ou à la géométrie amoureuse d'Astruc si l'on ne saisit pas les formes que l'un et l'autre lancent dans l'espace ?

faire découvrir leur mouvement (la merveilleuse joie d'être forme qu'elles chantent est leur véritable moteur), les films de Bresson peuvent se passer de mouvements d'appareil, le mouvement étant toujours préexistant à l'image dont la fonction est justement de témoigner de sa saisie (*Procès de Jeanne d'Arc* étant le meilleur exemple de cette conception méditative de la mise en scène).

L'héritier spirituel de Bresson, celui qui a repris, avec une liberté nouvelle, cette forme de mise en scène que nous appellerons donc méditative, c'est Jean-Luc Godard. Godard a d'ailleurs reconnu ouvertement cette parenté avec Bresson en plus d'une occasion, se référant volontiers à *Pickpocket* pour expliquer *Le Petit Soldat* ; mais ses propos sont encore davantage explicites quand il déclare : « Les trois quarts des réalisateurs perdent quatre heures avec un plan qui demande cinq minutes de travail de mise en scène proprement dite ; moi, je préfère qu'il y ait cinq minutes de travail pour l'équipe — et me réserver trois heures pour réfléchir »<sup>3</sup>.

Cette façon de provoquer l'œuvre à naître par éclats aura pour conséquence chez le spectateur, à l'instant du voir, de communiquer une forte impression du *moment*. D'aucuns en concluront précipitamment que l'œuvre de Godard, s'attachant justement trop au moment, à la réalité immédiate, est condamnée à vieillir rapidement. A ceux-là, il faut faire remarquer que la réalité la plus immédiatement saisie dans *A bout de souffle*, *Le Petit Soldat* ou *Vivre sa vie* est celle d'un personnage dont une large part appartient vraisemblablement à son créateur ; que le moment créé n'appartient donc pas en premier lieu à une réalité de circonstances, mais à une réalité intime dont la projection subite, encore chaude et pas toujours polie, fait le prix et l'originalité. En d'autres termes, ce qui dans la démarche de metteur en scène de Godard frappe d'abord (même inconsciemment) le spectateur en état d'écoute, c'est le sentiment que ce qu'on lui donne à voir n'appartient pas à un spectacle mais est partie intime d'un événement global qui vient de se produire et qui continue de se produire — l'évidente parenté qui unit entre elles des œuvres aussi dissemblables de formes (et voulues aussi dissemblables, voire même opposées) que *Une femme est une femme*, *Vivre sa vie* ou *Les Carabiniers*, tient d'abord et avant tout à cette valeur omniprésente du *moment* et de la dimension que l'auteur constamment lui retrouve.

## Sous l'œil de Paul Klee

Pour avancer d'un pas dans la saisie de cette démarche originale, empruntons à Godard lui-même une référence : dans *A bout de souffle*, Patricia décore sa chambre de reproductions, dont un petit Paul Klee ; dans *Le Petit Soldat*, Bruno marque le début du « temps de la réflexion » en achetant un Klee, carte postale<sup>4</sup> ; plus tard Véronica lui montrera un acteur de Klee. Que Godard,

3. Les propos de Godard cités en cours d'article sont extraits de l'entretien paru dans le numéro 138 des *Cahiers du Cinéma*.

4. Dans le plan précédent, en voix off, Bruno avait dit : « La couleur du ciel m'a rappelé le tableau de Paul Klee : *D'où viens-tu ? Où es-tu ? Où vas-tu ?* »

Genevois d'adoption, ait choisi le grand peintre suisse pour accompagner le destin de deux de ses personnages, peut évidemment n'être que le fait d'un attachement sentimental ou d'un goût passager, mais pourquoi n'y pourrait-on pas voir un miroir du film ? Avoir porté son choix sur l'œuvre paradoxale, lyrique-géométrique, de Klee, ne serait-ce pas pour Godard une façon de justifier le paradoxe initial de chacun de ses films, à savoir une forme aride, austère, rebu- tante même, pour définir des personnages déchirants autant que déchirés. Le paradoxe de Klee devient celui de Godard : au niveau des personnages, la mise en scène se définit comme la lutte entre ces personnages jamais ancrés et une forme, un cadre, toujours exigü, toujours contraignant. Si dans *A bout de souffle*, la caméra d'abord accompagne, dans *Le Petit Soldat*, et plus tard dans *Vivre sa vie*, la caméra, comme chez Bresson, est réceptrice nécessaire. Les personnages sont lâchés dès le début du film (*A bout de souffle*, *Le Petit Soldat*, *Vivre sa vie*), mais aussitôt la caméra de Godard les cerne, les enferme dans un huis-clos qui est celui du regard même du metteur en scène dont le rôle est justement d'être le premier compagnon de chaque personnage. Que les films de Godard

#### LE PETIT SOLDAT : la chambre de Véronica



se réduisent toujours à quelques personnages, ce n'est pas l'effet du hasard : Godard étant toujours présent dans le film, il remplace par le fait même plusieurs figures de l'histoire : c'est à lui que Bruno se sent obligé de rendre compte de sa vie, c'est vers lui qu'Anna (*Une femme est une femme*) se retourne pour pleurer et c'est sa présence qui impose à Nana la douce pudeur qui n'est pas le propre de sa profession.

Paradoxalement, la chambre, ce huis-clos par excellence, devient chez Godard un lieu de grande liberté, de haute félicité ; exception faite de Nana (*Vivre sa vie*) pour qui la chambre est la négation de son être, les personnages de Godard y retrouvent le plus riche de leur vie intérieure. Chambre de *A bout de souffle* où l'impétuosité de Michel se heurte à la tendre tristesse de Patricia pour tenter l'amour ; chambre du *Petit Soldat* où Bruno et Véronica mettent leurs cœurs à nu en redonnant à la conversation toute sa beauté<sup>5</sup> ; chambre de *Une femme est une femme* où Jean-Claude et Anna combattent l'amour par l'humour.

Chez un Kazan par exemple, on peut dire que la mise en scène est centrée sur l'acteur, l'épiant constamment, le contraignant à rendre publics ses moindres gestes ; chez Godard le comédien est libre, mais libre seulement une fois qu'il a accepté le compagnonnage d'un éternel absent qu'on ne peut oublier : le metteur en scène. L'acteur est libre, son personnage aussi : c'est au spectateur à lui donner un sens, une fois saisies les lignes tracées par l'auteur. La participation active que réclament les sculptures d'Etienne Martin, les films de Godard la réclament aussi impérieusement, plus même parce que l'identification souhaitée avec le ou les personnages commande d'abord de se compromettre totalement.

## Un cinéma critique

Dans une brève tentative de catégorisation, Raymond Bellour définissait ainsi ce qu'il appelle volontiers le « cinéma-essai » : « ... un cinéma qui, plus que le rapport qu'un auteur entretient avec des personnages, nous situe le rapport qu'il entretient directement avec la dimension romanesque mais jamais ne s'y limite, un cinéma qui commente le monde, en un mot un cinéma critique... »<sup>6</sup>. UN CINÉMA QUI COMMENTE LE MONDE. Où trouver meilleure définition du *Petit Soldat* ou des *Carabiniers* ? A peu de mots près d'ailleurs Bellour semble reprendre ce que Godard a lui-même dit : « ... je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais

5. A la lumière de cet exemple, il apparaît que la véritable « chambre » de *Vivre sa vie*, plus que la chambre de l'hôtel de passe, plus même que la chambre du « Portrait ovale », c'est la banquette de bistro où Brice Parain et Nana se rencontrent.

6. Bellour (Raymond) : *Alexandre Astruc*, Editions Seghers, Paris, p. 35.

en forme de romans ou des romans en forme d'essais : simplement, je les filme au lieu de les écrire. » Cette participation, cette compromission dont nous parlions, si Godard l'exige de nous, c'est qu'il se l'est d'abord imposée à lui-même. L'omniprésence de l'auteur est d'abord une présence critique. Les personnages de *A bout de souffle*, comme du *Petit Soldat*, comme de *Vivre sa vie*, ont tous, et toujours, des comptes à rendre (si les carabiniers semblent échapper à cette exigence, c'est que l'univers dans lequel ils vivent a lui-même trop de comptes à rendre pour pouvoir en exiger de ses sujets les plus reculés).

A l'intérieur du film, Godard introduit toujours la critique du film ; à l'intérieur du personnage, il introduit toujours la critique du personnage. Si les personnages des films de Godard nous émeuvent (et j'ose croire que je ne suis pas le seul à être ému, bouleversé, par Michel, Patricia, Bruno, Véronica, Anna et Nana), c'est d'abord de l'extérieur ; l'émotion naît de la volonté du personnage de se situer face à lui-même, de constamment s'attendre. Cette rigueur morale, aussi courageuse qu'impérative, la mise en scène analogique nous la rend plus sensible que toute analyse psychologique : murs nus qui illustrent la torture de Bruno, plans fixes qui pèsent sur Nana, caméra indolente qui poursuit Michel. Cinéma critique, et informel parce que critique, le cinéma de Godard, en imposant aux êtres qui le peuplent de jouer leurs propres juges, les situe nécessairement en pleine tragédie et d'abord en pleine tragédie amoureuse — le poids de la mort et de la fatalité étant deux autres constantes tragiques de l'œuvre.

Les personnages de Godard sont victimes d'une marée dont le premier temps est une tentation de l'amour, le second temps un refus de l'amour ; si l'amour est souvent libération pour eux, la tentation de l'amour est toujours tragédie. Patricia livre Michel par refus de l'amour, Michel meurt d'avoir été tenté par l'amour (*A bout de souffle*) ; Véronica livre Bruno par refus de l'amour et meurt elle-même de s'être laissée tenter par l'amour (*Le Petit Soldat*) ; Jean-Claude refuse l'amour d'Anna (*Une femme est une femme*) ; Nana meurt d'avoir réclamé son droit à l'amour.

## Voir derrière

A un autre endroit du texte cité au début de cet article, Astruc disait également de la mise en scène que c'est « un certain moyen de prolonger les élans de l'âme dans les mouvements du corps ». Qui plus que Nana, ou Michel, ou Bruno, a incarné cette conception *organique* de la mise en scène ? D'ailleurs, Bruno ne déclare-t-il pas lui-même : « ... quand on photographie un visage, on photographie l'âme qui est derrière ». Cette volonté de VOIR DERRIÈRE, qui est le propre de tout créateur véritable, Godard l'a poussée jusqu'au tic : c'est le besoin de mettre à nu qui est le ressort même de sa démarche de metteur en scène.

Cette « inquiétude fertile, ce refus du confort intellectuel et formel » dont parle Édouard Jaguer<sup>7</sup> au sujet de certains sculpteurs actuels, le cinéma l'ex-

7. *Poétique de la sculpture*, Editions Georges Fall, Paris, p. 104.



VIVRE SA VIE : la mort de Nana

prime aussi dans les œuvres de Jean-Luc Godard. De *Une Histoire d'eau* aux *Carabiniers*, le cinéma de Godard s'impose comme le plus libre, le plus personnel et le plus moderne qui soit : l'un des rares cinémas qui puisse accepter la comparaison avec la peinture et la sculpture de ce siècle.

Du déchirant *A bout de souffle* jusqu'aux insultants *Carabiniers*, en passant par cette extraordinaire tragédie qu'est *Une femme est une femme*, l'œuvre de Jean-Luc Godard laisse en nous les traces du mystère humain, tout à l'image du visage insaisissablement beau de Karina dans *Le Petit Soldat*, cette *Règle du jeu* du cinéma de 1963.

Robert DAUDELIN



# Permanence de Fritz Lang

par Claude Beylie

« Pour moi, le cinéma est un vice. Je l'aime beaucoup, infiniment. Je pense qu'il est l'art de notre siècle. »

FRITZ LANG.

Les Ve Rencontres cinématographiques de Prades (coquette sous-préfecture des Pyrénées-Orientales), qui se sont tenues, modestement, en juillet dernier, à l'ombre du célèbre festival Pablo Casals, avaient inscrit à leur programme — si riche, par ailleurs, en inédits et films méconnus de la production actuelle — une passionnante rétrospective de l'œuvre de Fritz Lang : douze films étalés sur plus de trente-cinq ans. De telles confrontations donnent parfois lieu à de désagréables surprises, et je sais plus d'un réalisateur auquel on donne complaisamment du génie qui ne s'en relèverait pas. Avec Lang, au contraire, c'est, par delà la diversité des époques et des styles, à une exemplaire *consécration* que les quelque trois cents cinéphiles présents à ces Rencontres roussillonnaises ont eu le privilège d'assister. Celui que Jean-Luc Godard a choisi pour incarner « le » metteur en scène, dans son *Mépris*, s'affirme en effet, à l'issue de cette rétrospective, comme l'auteur de films par excellence. C'est aussi, à quelques nuances près, la conclusion que tire Luc Moullet, dans sa récente monographie de Fritz Lang parue aux Editions Seghers. Mais voilà qui paraît contredire l'observation souvent faite par les historiens de l'écran, et même développée dans des exégèses concurrentes<sup>1</sup>,

1. En particulier l'important ouvrage de Francis Courtade paru aux Editions du Terrain Vague. Bien que nous situant aux antipodes des positions idéologiques et esthétiques défendues ici, force nous est de reconnaître la qualité de la documentation et la précision de certaines analyses, qui font parfois défaut à l'étude plus haut citée de Moullet. Michel Mourlet prépare également un important ensemble Fritz Lang, à paraître en France à la fin de l'année.

selon laquelle Lang aurait évolué, décliné d'une période de son œuvre à l'autre, aurait commercialisé son talent, et ne serait plus aujourd'hui digne de celui qu'il était hier. Son œuvre est-elle une ou multiple ? La question mérite un examen attentif.

## Au delà de l'expressionnisme

Pour les spécialistes du cinéma allemand (auxquels le lecteur voudra bien se reporter), il ne fait pas de doute que Fritz Lang demeure, aux côtés de Murnau, l'un des « phares » de l'école expressionniste. Une vision superficielle de films tels que *Les Trois Lumières* ou *La Mort de Siegfried* semble corroborer ce point de vue. On y trouve, répandus à profusion, cette déformation des apparences, cette stylisation décorative et ce hiératisme du geste qui caractérisent aussi bien les ouvrages d'un Robert Wiene, d'un Carl Grune ou d'un Arthur Robison. Ainsi défini, Lang leur serait même inférieur, qui n'esquive pas toujours certaines lourdeurs, se complaît dans un univers artificiel de carton-pierre, bien approprié à l'opulente mythologie germanique dont sa femme et principale collaboratrice d'alors, Thea von Arbou, s'était faite le porte-drapeau. Les détracteurs du cinéaste auront beau jeu de stigmatiser dans ces premiers films non seulement une mystique funeste, mais une surcharge esthétique devenue aujourd'hui à peu près intolérable.

Mais à y regarder de plus près, l'on en vient à se poser la question : ces apparences ne sont-elles pas trompeuses ? ces ornements démodés ne masquent-ils pas une architecture autrement précieuse, que l'emprise du temps ne saurait ébranler ? derrière cette façade naïvement baroque, un Lang tout différent de celui que nous imaginons se dissimulerait-il ? L'expressionnisme, en ce cas, ne saurait suffire à rendre compte de son style, pas plus aujourd'hui qu'hier. Lui-même, on le sait, rejette cette étiquette : il préfère qu'on le dise *réaliste*, et il a sûrement raison. Certains rétorqueront que Lang a toujours plus ou moins balancé entre ces deux voies, apparemment divergentes, du septième art, et que son génie se situe à la délicate frontière du réalisme et de l'expressionnisme. Il me paraît plus juste de dire que l'expressionnisme chez Lang débouche nécessairement, et cela dès sa période muette, sur une *morale*, ou mieux une métaphysique : ce n'est à aucun moment du formalisme décoratif gratuit, à la manière du trop fameux *Cabinet du docteur Caligari* (la mort de Siegfried, pour ne prendre que cet exemple, est bien plus « humaine » que légendaire) ; réciproquement, le réalisme que revendique l'auteur du *Maudit* n'est et ne sera jamais exempt, comme celui de tous les vrais créateurs, de coloration esthétique, d'une « re-structuration » originale accomplie pour ainsi dire spontanément par le cinéaste, qu'il vaudrait mieux dès lors appeler *architecte*, ou encore tailleur d'images. Ce « *vieux seigneur* », comme le qualifie Jean Douchet, ne peut en somme s'empêcher d'ennoblir ses sujets<sup>2</sup>.

2. Ce raisonnement s'applique, *a fortiori*, aux dernières œuvres du maître, et notamment à ce *Tigre du Bengale* si décrié : reprocher à Lang la puérité de son intrigue témoigne d'une grave confusion critique. Autant taxer de feuilletonesque *L'Enlèvement au sérail* !

Reconnaissons du moins que l'art de Fritz Lang se situe bien au delà des écoles, comme des genres (policier, *serial*, western, film d'aventures exotiques...) ou des étiquettes, quelles qu'elles soient. Si le créateur de *Métropolis* a été formé par l'expressionnisme, s'il en est même en quelque façon l'un des plus purs produits, c'est en le dominant de très haut. Un peu de la même manière qu'en peinture un Renoir domine l'impressionnisme, ou Braque le cubisme.

### Épanouissement ou déclin ?

Comment, dans ces conditions, ne pas reconnaître que l'œuvre de Lang est en progression constante, et que celui-ci n'a cessé de parachever, de buriner un style naguère encore incertain et trop soumis aux ingérences extérieures (l'idéologie nazie et ses séquelles, n'étant pas la moindre), plus tard étincelant et ciselé, passé au calibre ? Quelques-uns, néanmoins, maintiennent que l'art de Lang a atteint son point culminant au temps du muet, s'est maintenu à ce niveau avant-guerre (avec surtout *Furie* — *Fury* et *J'ai le droit de vivre* — *You Only Live Once*), puis a déchu ensuite progressivement, jusqu'à l'« échec » définitif du *Diabolique docteur Mabuse* (1960). Que répondre à cela ?

Marlene Dietrich dans RANCHO NOTORIOUS



Que si l'on préfère les grands thèmes légendaires, une exaltation visuelle assez immédiate (mais peut-être de surface), un esthétisme architectural visible et concerté, bref la mise en scène considérée comme une *géométrie dans l'espace*, la période allemande sera à coup sûr la plus convaincante. Il conviendra toutefois d'y inclure certains films un peu à part de la période américaine, par exemple *Rancho Notorious* (*L'Ange des maudits*) et *Moonfleet*, qui font la part belle à l'épopée.

Mais si l'on est, en revanche, plus sensible à la passion en vase clos, à une dialectique méticuleuse et si j'ose dire pétrifiée, à un arrière-fond de hantise jamais très clairement ressenti et cependant obsédant, à un soubassement moral plutôt qu'à des sollicitations d'ordre physique, bref à une *géométrie dans les âmes*, c'est le Lang de la fin qu'il faudra préférer, l'auteur de *Désirs humains* (*Human Desire*) et de *L'Invraisemblable Vérité* (*Beyond a Reasonable Doubt*). Entre les deux, la transition aux éclats sombres et hallucinés du *Maudit*, de *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*) et de l'admirable — et pratiquement inconnu en France — *House by the River*<sup>3</sup>. Ce qui frappe, par-dessus tout, c'est la continuité dans le dépouillement, une recherche, sans cesse poussée plus avant, de la rigueur, tant esthétique que dramatique. Son échec, si échec il y a, rejoindrait celui de tous les idéalismes.

## Un monde voué à l'asphyxie

Décomposer cette œuvre en deux ou trois périodes demeure, en tout état de cause, assez arbitraire. Il va de soi que tout cela s'interpénètre. Dans les films de la fin, marqués au sceau d'une austérité glaciale (on a pu écrire de *L'Invraisemblable Vérité* que c'était une sphère de béton armé), on assiste parfois à de brusques flambées romantiques ; inversement, des œuvres d'avant 1930 annoncent curieusement l'algèbre intérieure des tragédies futures (je songe à la première partie de *La Femme sur la lune*). Du reste, Lang, comme tous les grands artistes, reprend et développe à parfois vingt ans de distance le même thème, les mêmes obsessions, la même idée de mise en scène : répétitions pouvant aller d'une simple similitude de titres ou de personnages (Mabuse, le commissaire Lohmann, les lépreux d'Eschnapur évoquant irrésistiblement les sous-hommes de *Métropolis*) jusqu'à des ressemblances plus profondes, internes en quelque sorte : ainsi de ce plan-leitmotiv du héros étendu immobile sur un lit, que l'on trouve dans *Espions sur la Tamise* (*The Ministry of Fear*) et qui est repris presque textuellement dans *Désirs humains*, ou de cette séquence au bord d'un bassin, qui relie curieusement le couple de *J'ai le droit de vivre* et celui du *Tigre du Bengale*. Toute tentative de classement chronologique n'est-elle pas dans ces conditions vouée à l'échec ?

Cette présence de thèmes communs à tous les films de Lang, par delà la variété de leurs intrigues ou de leur pays d'origine, ne peut manquer de captiver

3. Ce film constitue, à plus d'un titre, une œuvre-clef de Fritz Lang. Jamais l'opposition des deux mondes : celui du concept (le jeu cruel de l'écrivain dans sa maison solitaire) en conflit avec les ténèbres du subconscient (les eaux bourbeuses du fleuve), n'a été exprimé de manière plus saisissante. Nous baignons en pleine psychanalyse — une psychanalyse rehaussée par une splendeur baroque peu commune.



Peter Lorre dans *M*

l'attention du spectateur le moins prévenu, au détriment de tout contexte étranger (et forcément fallacieux) : ces thèmes sont notamment l'innocence pourchassée, l'affrontement d'Eros et de Thanatos, le combat de l'individu contre les Dieux (Lang, on le sait, se réclame du paganisme), l'omniprésence du Destin, enfin un sentiment dominant — et difficilement analysable — de *claustrophobie* (immenses et étroits goulets gothiques des *Trois Lumières*, couloirs souterrains du *Tombeau hindou*). Ne pourrait-on inscrire en exergue à l'œuvre de Lang ces mots terribles qui forment la conclusion de *L'In vraisemblable Vérité* : « Il n'y aura pas de grâce » ? Le monde de Lang est un monde irrémédiablement clos, raréfié, voué à l'asphyxie. Goethe disait : « *Tout art demande un espace clos* ». Le huis-clos langien, ou pour parler comme Luc Moullet, l'*entrelacs langien* est à cet égard l'un des plus terrifiants que nous propose le septième art. Nous sommes, en

fin de compte, très près de l'impérieux fatum de la tragédie antique, de la terrible *ananké* : destin inéluctable empruntant parfois les traits d'un personnage allégorique (la Mort, dans *Les Trois Lumières*), quand il ne s'identifie pas aux invraisemblables rebondissements d'intrigues policières, que le héros doit franchir comme autant d'épreuves initiatiques, auxquelles d'ailleurs il succombe presque toujours, même lorsqu'une volonté orgueilleuse, inhumaine, semble le soutenir (Mabuse) ; destin qui court encore à travers les rails de *Désirs humains*, les souterrains maléfiques d'Eschnapur, etc.

## La hauteur du regard

Ainsi se trouve amplement justifié l'emploi de certaines formes hiératiques, les images composées selon des lois strictes d'harmonie géométrique, les amples oppositions de volumes et plus généralement toute référence à une architecture majestueuse, visible ou invisible. Cela explique aussi ces moments éblouissants au cours desquels un ou plusieurs personnages se trouvent tout à coup *pétrifiés* (au sens propre, dans le conte hindou des *Trois Lumières*, au sens figuré, dans d'autres films). - D'où encore l'utilisation systématique d'acteurs ou actrices au visage impassible, marmoréen : de Brigitte Helm à Debra Paget, en passant par Louis Hayward, Glenn Ford, Dana Andrews...

De là découle enfin la réelle *fascination* éprouvée par le spectateur en présence de cette œuvre. Qui ne la ressent pas, dès les premières images, demeure irrémédiablement fermé à l'univers de Fritz Lang, comme ces notables des *Trois Lumières* cherchant en vain la porte par où pénétrer dans l'enceinte du mystérieux voyageur. Cette sorte de paralysie bienheureuse dans laquelle nous plonge Fritz Lang, mieux que n'importe quel autre cinéaste peut-être, se manifeste par une impossibilité proprement *physique* à nous arracher à l'ordre voulu et imposé par le réalisateur-démiurge, à la ressemblance même des héros ne pouvant échapper à l'emprise du Destin. Le moins admirable n'est pas qu'il soit fait très rarement appel au *suspense* : loin de jouer sur les effets de surprise, Lang recherche une précision quasi expérimentale, une imperturbable logique, jusque et y compris au sein des plus étonnants caprices de l'intrigue. A la différence d'un Hitchcock qui utilise tous les éléments du réel en vue d'un complet dépaysement, Lang nous persuade de la réalité tangible, indiscutable, d'une illusion. Ses rêves sont de l'acier trempé.

Cette fascination durable que provoque la vision des films de Fritz Lang ne dépend donc d'aucune profondeur psychologique préfabriquée, elle peut parfaitement se combiner avec les plus folles outrances du mélodrame exotique, ou de la mascarade policière ; elle n'oblige à nulle recherche formelle excessive, ni truquages ; elle ne s'embarrasse d'aucun message. Elle dépend seulement de la hauteur du regard. Cette vue d'aigle solaire que l'on a justement attribuée à Fritz Lang, cette sensibilité suraiguë, ce pessimisme intégral font de ce cinéaste l'un des plus grands que je sache, et des plus implacables. Cela ne touche pas, ne « plaît » pas, objectera-t-on peut-être. Mais l'aigle, le tigre, le vautour se soucient-ils de plaire à leurs victimes ?

Claude BEYLIE

# FILMS RECENTS

## La lumière coupable

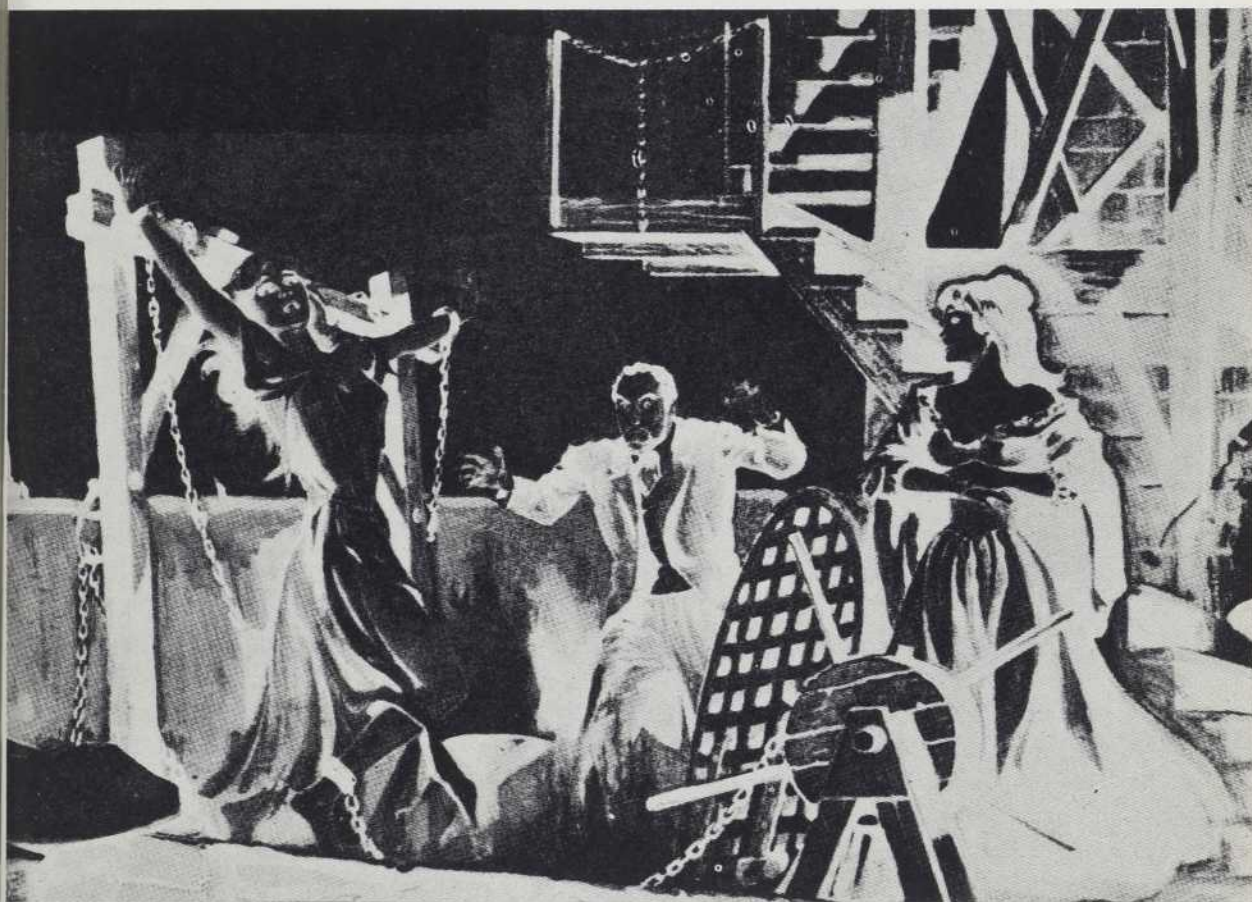
THE HAUNTED PALACE, film américain en Panavision et Pathé Color de Roger Corman. Scénario : Charles Beaumont, d'après un poème d'Edgar Allan Poe et une nouvelle de H. P. Lovecraft. Photographie : Floyd Crosby. Interprétation : Vincent Price, Debra Paget, Frank Maxwell. 1963.

« Et les voyageurs, maintenant, dans la vallée, voient par les rougeâtres fenêtres de vastes formes qui s'agitent, fantastiquement, sur une mélodie discordante, tandis qu'à travers la porte, pâle, une hideuse foule se rue à tout jamais, qui rit — mais ne sourit plus. » (Edgar Poe, *Le Palais hanté.*)

« Ce que nous appelons substance et réalité est ombre et illusion et ce que nous appelons ombre et illusion est substance et réalité. » (H. P. Lovecraft, *Démons et Merveilles.*)

De la nouvelle de H.P. Lovecraft, *L'Affaire Charles Dexter Ward*, l'une des plus longues et des plus complexes qu'il ait écrites (si nous considérons *Démons et Merveilles* comme un roman), il reste peu de choses, une trame réduite à l'essentiel. Le film de Roger Corman rend toutefois justice, si ce n'est à la nouvelle en question, du moins à l'esprit de Lovecraft et au climat de terreur et de ténèbres morales qui lui a toujours été cher. Si Lovecraft, plus particulièrement dans *L'Affaire Charles Dexter Ward*, s'est appliqué à réunir toutes les branches du savoir humain, philosophie, biologie, physique, alchimie, sciences occultes, il ne faut cependant pas reprocher à Corman de s'être préoccupé uniquement de l'imagerie fantastique de celui qu'il a adapté à l'écran ; Corman justifie d'ailleurs son choix, celui de l'expressionnisme pur, en prenant pour point de départ et d'arrivée un poème d'Edgar Poe (extrait en exergue).

L'histoire : on brûle un homme qui, dans le secret de son château, offre en pâture à un dieu-monstre des créatures humaines qu'il a auparavant hypnotisées. Avant de mourir, cet homme, qui se nomme Joseph Curwen, jure de se venger sur chacun des fils de ceux qui l'ont brûlé, et de revenir lui-même exercer sa vengeance. Cent dix ans plus tard, un dénommé Charles Ward, arrière-petit-fils de Joseph Curwen, vient prendre possession du château maintenant en ruines de son arrière-grand-père. Les habitants du village lui disent de fuir avec sa femme et de ne pas entrer au château sur lequel pèse une malédiction diabolique.



THE HAUNTED PALACE de Roger Corman

Ward ne les écoute pas. Il gagne le château, qui lui semble terriblement familier, et y découvre, entre autres choses, un portrait de Joseph Curwen à qui il ressemble comme un semblable, de même que deux hommes assez terrifiants qui disent être ses serviteurs. C'est à partir de ce moment que Ward commence à sentir en lui d'étranges transformations : Joseph Curwen cherche à se réincarner dans la personne de son arrière-petit-fils, et réussit à le faire.

Pour qui ne connaît pas la nouvelle de Lovecraft, certains éléments du scénario restent confus, plus particulièrement le rituel des sacrifices humains faits par Curwen-Ward à son dieu-monstre. C'est que Roger Corman, qui se trouvait dans l'impossibilité de traduire et d'explicitier la métaphysique occulte de Lovecraft, a préféré parfaire les objets, les couleurs, les sons et la plastique. *The Haunted Palace* est en effet un chef-d'œuvre de stylisation et il laisse bien loin derrière lui tous les films de Terence Fischer. *The Haunted Palace* est une masse impénétrable de ténèbres peu à peu sculptée, érodée, pénétrée, transformée par des burins de lumière, mais d'une lumière qui n'éclate jamais comme celle du soleil, d'une lumière qui semble vivre à la surface des choses et des couleurs elles-mêmes. Seul le feu dissipe parfois ces ténèbres d'outre-monde, comme du reste il dissipe finalement la terreur et la malédiction.

*The Haunted Palace* exprime le mystère des mondes occultes avec autant de force que *Citizen Kane* exprime le gigantisme humain, ou *Touch of Evil* le mal. C'est un chef-d'œuvre au même titre que le sont dans le domaine littéraire certaines nouvelles de Poe, Lovecraft, Bradbury, Jean Ray ou Hoffman. Un chef-d'œuvre qui fait la synthèse de tous les procédés employés par le cinéma fantastique. Un chef-d'œuvre plus particulièrement de la couleur. Aucun détail n'y est laissé à l'abandon, décors, direction d'acteurs, musique, montage. Ce n'est du reste pas un film facile, fait pour le grand public ; Corman et ses assistants l'ont complètement oublié et se sont employés avec une minutie amoureuse à reconstituer un monde que vraisemblablement ils connaissent parfaitement. *The Fall of the House of Usher*, *The Pit and the Pendulum* et *The Terror* comptaient déjà parmi les œuvres les plus senties et les plus intelligentes du cinéma fantastique. *The Haunted Palace* est une œuvre parfaite, qui rend un hommage à Poe et à Lovecraft aussi bien qu'au cinéma lui-même.

Jean Ray dit, dans *La Terreur Rose (Les Derniers Contes de Canterbury)* : « Le rose n'est pas une couleur, c'est le bâtard du rouge triomphant de la lumière coupable ; né d'un inceste où le ciel comme l'enfer ont joué un rôle, il est resté la teinte de la honte. » L'araignée qui tisse sa toile pendant le générique est rose ; rose est la couleur dominante de *The Haunted Palace* et celle de tous les films du même genre. *The Haunted Palace* est cependant un des premiers films à triompher totalement de la lumière coupable.

Jean-Pierre LEFEBVRE

## Euripide chez les siens

ELEKTRA, film grec de Michael Cacoyannis. Scénario : Michael Cacoyannis, d'après la tragédie d'Euripide. Photographie : Walter Lassaly. Musique : Mikis Theodorakis. Interprétation : Irène Papas, Aleka Catselli, Yannis Fertis, Phœbos Rhazis. 1962.

Le véritable défi était de respecter une pièce écrite au temps de la bataille de Salamine tout en tenant compte des impératifs esthétiques imposés par le médium filmique.

Rappelons d'abord que la tragédie grecque — celle d'Eschyle, de Sophocle ou d'Euripide — est didactique ; jouée sur la scène, avec les masques et le lourd accoutrement dont se paraient les acteurs, l'action était linéaire et directe. Elle avait une allure surhumaine. Et correcte cette allure si l'on se souvient aussi que la tragédie antique représentait des personnages illustres (mythes, dieux, rois...) animés de sentiments surhumains dans une situation dramatique inspirant la pitié ou l'horreur. La tragédie moderne s'est écartée de ces normes. L'action reste — on pense à O'Neill ou Tennessee Williams — qui inspire la pitié ou l'horreur, mais les personnages ont évolué et donc leurs motifs ; c'est un nouveau réalisme. Seule, à la limite, la tragédie demeure.

Et à la limite, le personnage principal du film de Cacoyannis est la tragédie. Ou encore la fatalité — l'Ouranos grec ou la Moïra. Il faut noter l'importance que prend le ciel dans la mise en scène. D'autant plus que l'action importe moins ici que les motifs de cette action. D'où l'abondance des gros plans et des plans moyens contre le ciel tour à tour très gris ou très blanc, selon qu'il s'agit d'Electre ou des chœurs, selon qu'il s'agit de drame intérieur ou de narration. Le ciel, comme les plafonds d'Orson Welles, fait partie du décor, en est un élément important, et prend toute la valeur expressive que doit avoir un décor.

Cette fatalité qui baigne tout le film nous est imposée par la mise en scène, par les costumes et par le sol même de la Grèce. La pure mise en place — il est difficile ici de parler de mise en scène qui implique un mouvement, une action — cette pure mise en place des chœurs, dis-je, la distance *physique* entre les femmes de ce chœur et entre elles et Electre, voilà un autre élément de tragédie, bien cinématographique. L'espèce de respect lointain et subordonné qu'elles ont devant Electre, alors qu'elles partagent son secret le plus intime, voilà déjà qui trouble l'atmosphère. Et leur costume noir, se découpant comme des silhouettes contre le ciel grec, projette l'ombre de la mort, accentue ce climat déjà lourd.

Il semble à un certain moment que tout se comprime. On sent bien la force respective de chacun des personnages. Cacoyannis ayant pris la précaution de mettre des escaliers dans son décor pour bien nous faire sentir la position de chacun, on sent bien leur force respective, mais on sent aussi, implacablement, qu'ils ne seront pas assez forts pour vaincre ce qui pèse sur eux.

Quoi qu'il en soit, et de beautés en beautés, lorsqu'arrive enfin le climax, nous regrettons de devoir assister à une scène avortée et dont l'effet est raté. (Je dois avouer, bien candidement, que la « gueule » d'Oreste ne m'inspirait pas confiance et que de l'enfant tapageur qu'il était, il a plutôt grandi en un guerrier de salon). Exécuter sa vengeance pendant les bacchanales, c'était s'emparer de la couverture et tirer toutes les chances du côté du cinéaste. Le contraste qui avait si bien servi jusqu'ici aurait pu atteindre, de pair avec le drame, un point culminant d'une grande intensité. Ce n'est pas le cas. Certes il y a ces tombeurs qui, derrière leur masque, miment le duel que l'on devine, mais c'est tout — et insuffisant. Toute la fatalité qui aurait dû alourdir la fête est absente : Oreste et Pylade entrent en scène trop vite et leur entretien avec Egisthe est trop bref. Il fallait faire attendre, comme la fatalité, elle, attend.

Mais à la fin, peu nous importe cette scène ratée. Cacoyannis a signé un film dont la langue est austère comme le sol grec ; c'est une écriture du gros plan et du plan moyen sans vaine tournure, nue et dépouillée. La musique a cette même vertu : simple martellement sourd, incessant et inquiétant qui a le poids de la mort. Et presque aussi muette que l'amitié de Pylade pour Oreste, la langue, même épurée par les sous-titres, est brève, d'images familières mais combien efficaces.

Voici donc le cas d'un film dont le sujet a nettement conditionné le style. Devant *Electre*, Cacoyannis n'avait que la résignation et l'humilité. Il fallait certes un artiste généreux pour en faire un film estimable.

Jacques LEDUC

## Les amours singulières

VANINA VANINI, film italo-français en Technicolor de Roberto Rossellini. Scénario : Roberto Rossellini, Antonello Trombadori et Franco Solinas, d'après la nouvelle de Stendhal. Photographie : Luciano Trasatti. Musique : Renzo Rossellini. Interprétation : Sandra Milo, Laurent Terzieff, Paolo Stoppa, Martine Carol, Isabelle Corey, Fernando Cicero, Nerio Bernardi. 1961.

Saboté par le producteur en cours même de montage, morcelé pour sa sortie européenne, *Vanina Vanini* nous parvient amputé de quelques minutes de plus pour s'intégrer à un « programme double » dont il vaut mieux ne pas parler de la première partie<sup>1</sup>. Mais si nous n'avons pas la grande œuvre attendue, ce que nous en pouvons voir non seulement nous permet de rêver, mais nous autorise à dire de *Vanina Vanini* que c'est un grand film.

Rossellini s'attaquant à la nouvelle de Stendhal s'attaque du même coup, et d'abord, à l'histoire italienne. Là où Visconti avait répondu par la somptuosité plastique et par une mise en scène naissant de cette somptuosité même, Rossellini propose une démarche plus libérée, plus simple aussi ; délaissant la fresque pour la peinture de chevalet, oubliant les événements au profit des sentiments, il fait de sa mise en scène une véritable mise en accusation de l'Histoire.

L'Histoire est là, toujours, comme un mal nécessaire ; mais la préférence de l'auteur pour les petites scènes, la distance qu'il adopte pour parler des faits publics orientent notre intérêt vers le couple aux dépens des circonstances historiques. Rossellini n'en soigne pourtant pas moins les unes que les autres : tel majestueux défilé de cardinaux (cette brève rencontre des rouges et des noirs), tel supplice public, telle nuit de bal portent la marque d'un grand cinéaste. Mais alors que les unes arborent le sceau de l'intelligence souveraine, les autres arborent en plus le sceau du cœur, de la passion.

*Vanina Vanini* est d'abord l'histoire d'une grande passion : une passion aveugle, dévorante. Une passion romantique : qui commence au château, qui finit au couvent. Rossellini veut cette passion, la nourrit, enlevant volontiers à sa mise en scène les repères habituels du genre, n'hésitant pas à brouiller les pistes pour mieux nous faire « sentir » le feu de Vanina. La mise en scène n'est ici que « tension vers », empêchant les événements d'être vraiment, comme Vanina met les bâtons dans les roues à l'Histoire pour vivre son amour.

Tout le rythme du film sera donc ce combat entre deux passions : passion amoureuse de Vanina, passion politique de Pietro. Rossellini évite d'ailleurs de prendre parti : au carbonaro il reconnaît un honneur bien placé mais aussi un fanatisme hautain, à Vanina il donne la figure de l'amour, mais aussi de l'égoïsme.

1. Il s'agit de *La Vérité*, ce haut-lieu du cinéma bourgeois.

Les regards de la fin qui ne peuvent se croiser mais qui vont mourir ensemble nous laisseraient-ils entendre que la lutte entre deux passions, dont l'une amoureuse, est toujours inutile, l'une prenant à l'autre sa force et vice versa.

La beauté de *Vanina Vanini* naît de l'harmonie profonde que Rossellini a trouvée entre le décoratif et le nécessaire : la violence de Pietro s'accorde au luxe de la maison close comme au baroque de la réunion de la Bandita ; les clowneries gestuelles de Don Vanini en disent plus long sur la laideur et le ridicule du monde qu'il incarne que tous les discours que l'on aurait pu lui faire tenir ; la richesse des appartements cardinalices n'a d'équivalent que la pompeuse majesté des ministres de l'Église.

Equilibre de l'écriture aussi qui s'ajuste constamment aux deux personnages principaux, la caméra donnant une nouvelle intimité à leurs rencontres — Rossellini n'hésite pas à utiliser le *zoom* pour rapprocher ses personnages et apporter une plus grande douceur à ces rapprochements.

Tout l'art du cinéaste est là qui choisit d'attendre les monstres plutôt que de les devancer ; et si Sandra Milo n'est pas toujours la Vanina que l'on souhaiterait, si Terzieff demeure un homme de théâtre et non de cinéma, l'art de Rossellini apporte à leur affrontement une beauté peu commune d'un envoûtement merveilleux.

Robert DAUDELIN

Sandra Milo et Laurent Terzieff dans *VANINA VANINI*



## La guerre des « mecs »

IRMA LA DOUCE, film américain en Panavision et Technicolor de Billy Wilder. Scénario : Billy Wilder et I. A. L. Diamond, d'après la pièce d'Alexandre Breffort et Marguerite Monnod. Photographie : Joseph LaShelle. Musique : André Prévin. Interprétation : Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Lou Jacobi, Bruce Yarnell, Herschel Bernardi, Hope Holiday, Joan Shawlee. 1963.

Chez Wilder, le comique se résume à une situation ou à un costume, le deuxième engendrant souvent le premier ou vice versa. Nous parlons évidemment de ses films récents, car de *Double Indemnity* et *Stalag 17* à *The Apartment*, *Some Like It Hot* et *Irma la Douce* il y a toute une distance à franchir. Un jour, peut-être, reviendrons-nous sur l'ensemble de cette œuvre inégale, souvent brillante, toujours dynamique ; mais ne considérons pour le moment que son aspect comique, tel qu'il nous est suggéré par le visionnement d'*Irma la Douce*.

Nous pouvons affirmer, dans une certaine mesure, que chez les grands comiques américains — de Larry Semon à Billy Wilder — le comique vient de la situation : il s'agit, à chaque instant, d'un personnage hors de son cadre normal, dont on peut dire qu'il n'est pas à sa place. Le ressort comique vient des multiples moyens déployés par le héros pour se tirer d'affaire. C'est à ce moment que se dissocient les noms de Chaplin et de Wilder. Chez Chaplin, c'est l'être qui n'est pas à sa place, qui n'est pas dans son monde ; avec Chaplin, il y a lieu de parler de psychologie : les dissertations sont d'ailleurs longues qui traitent de la personnalité de Charlot ; l'esprit de Charlot ne fonctionne pas au même rythme que celui de ses contemporains et la solution aux problèmes qui se posent à lui est toujours simple, voire naïve.

Rien de tel chez Wilder ; tout est beaucoup plus complexe ; ses scénarios ne se résument pas, ou très mal ; nous sommes témoins des machinations les plus invraisemblables. Car chez Wilder, le ressort comique est essentiellement le costume : jetés dans le pétrin à cause du costume (le flic dans *Irma*), les personnages de Wilder s'en tirent généralement avec un costume (le travesti dans *Some Like It Hot*). Aux deux niveaux, celui de la situation et de sa solution, le costume a un rôle prédominant.

Et *Irma la Douce* est essentiellement un film de costumes. Jack Lemmon — admirable et étonnant de versatilité — joue trois personnages que l'on identifie seulement à leur tenue vestimentaire. Et c'est le vêtement qui — tout en l'enfonçant de plus en plus dans cette mauvaise situation — l'en tire simultanément. C'était rigoureusement le cas de *Some Like It Hot* et, dans une certaine mesure, celui de *One, Two, Three*.

Le comique de situation est une institution vieille comme le cinéma américain. De même que le *slapstick*. Aussi n'est-il pas étonnant de rencontrer Wilder à son meilleur dans les scènes de *slapstick* pur où, comme Tashlin, il excelle.



Shirley MaLaine et Jack Lemmon dans IRMA LA DOUCE

La recette semble infaillible, comme nous le démontre la scène de la bagarre dans le bistrot : un décor riche en éléments de toutes sortes, une table et plusieurs chaises, un lustre si possible (heureuse trouvaille que ce lustre qui sert de gant de boxe en pivotant sur son axe), des spectateurs qui deviendront vite des acteurs et, en guise de projectiles, à défaut de tartes à la crème, des bouteilles que les protagonistes, un gros et un petit préféablement, pourront se lancer à cœur joie.

La cible, c'est le reste : le boy-scoutisme bien intentionné (le flic plein de trop bons égards), Lolita (personnage du même nom), les unions (l'union des *mecs* et sa caisse de retraite), etc. Car chez Wilder aussi, dont un ami disait qu'il avait l'esprit « comme des lames de rasoir », la satire joue un rôle important. Certes, le plus souvent, la gratuité l'emporte-t-elle, mais nous ne sommes pas toujours à l'abri du comique un peu moralisateur (dans le bon sens du terme) et la satire, si elle n'est pas toujours féroce, n'est jamais inconséquente : les grandes compagnies américaines avec leur impitoyable système de bureau (*The Apartment*) ou le coca-colonialisme (*One, Two, Three*) suffisent à affirmer que sous la crinoline il y a jupon et que Wilder est plus lucide qu'on ne serait tenté de le croire.

Avec Tashlin (et parfois Jerry Lewis), Billy Wilder est le seul grand comique américain, qui ne verse pas dans la comédie de banlieue (de *Pillow Talk* à *The Thrill of It All*) et qui, dans sa ligne propre, continue une tradition que Buster Keaton et Charlie Chaplin ont glorifiée.

Jacques LEDUC

## Les roses de l'hiver

THE STRIPPER, film américain en Cinémascope de Franklin Schaffner. Scénario : Meade Roberts, d'après la pièce *A Loss of Roses* de William Inge. Photographie : Ellsworth Fredericks. Musique : Jerry Goldsmith. Interprétation : Joanne Woodward, Richard Beymer, Claire Trevor, Carol Lynley, Robert Webber, Louis Nye, Gypsy Rose Lee. 1963.

Si *Strip-tease* bat actuellement de nombreux records d'assistance dans les salles montréalaises, *The Stripper* a dû se contenter d'un succès médiocre. Le fond du problème, pourtant, est le même dans le film de Franklin Schaffner que dans celui de Jacques Poitrenaud. *Strip-tease* est cependant une œuvre de divertissement (qui du reste se veut édifiante), alors que *The Stripper* est essentiellement un drame réaliste dans la plus pure tradition américaine.

Le scénario comprend les éléments habituels du genre, et tout est bien en place, vedettes, décors, dialogues, photographie, mouvements d'appareils. Peu de cinéastes américains connaissent mal leur métier, et Schaffner n'a rien à envier aux plus grands à ce point de vue. Il sait cependant restituer le geste banal, mais révélateur et profondément particulier à chaque être humain, avec une précision et une finesse qui pourraient être issues de Jean Renoir. Si *The Stripper* me rappelle vaguement *All Fall Down*, toute la différence entre les deux films réside dans le don d'intimiste que possède Schaffner et qu'ignore Frankenheimer. Je parierais que monté par Truffaut ou Godard, *The Stripper* deviendrait une œuvre essentiellement poétique.

Il n'y a aucun retour en arrière, et pourtant l'enfance des personnages non seulement est présente, mais encore est déterminante. Ils revivent à un âge adulte les joies et les tristesses de leurs dix ans. Ils les vivent une fois pour toutes, devrais-je dire, car leur drame (et le drame de toute l'enfance) est de ne pas aller au delà du rêve. Drame amer, certes, car il se produit pour eux après la période normale de l'adolescence, il résulte d'un attardement au royaume des belles illusions, qu'a occasionné l'amour égoïste d'une mère dont le mari est mort à la guerre et qui le retrouve dans son enfant, de même que de l'infantilisme sentimental d'une femme victime de la propagande hollywoodienne, d'une femme bien américaine aux prises avec tous les mythes amoureux de sa race.

Il y a dans *The Stripper* ce moment merveilleux, où Joanne Woodward pénètre dans l'école vide et redécouvre en quelques secondes l'atmosphère de son premier jour de classe. Jour bien triste, qu'elle raconte à Richard Beymer et qui est plus riche en implications psychologiques, *ainsi raconté*, que si on nous avait fait assister à l'événement lui-même. La simultanéité de tous les éléments impliqués l'emporte toujours sur la fragmentation de ces mêmes éléments : la simultanéité et le regroupement poétiques des faits, gestes et lieux qui ont une seule et même implication. Le monologue de Joanne Woodward serait mal venu et déplacé s'il n'avait lieu dans le milieu logique où il doit se dérouler (l'école vide — l'absence des élèves joue par ailleurs un très grand rôle, elle est propice à un aveu, à un éclaircissement de la conscience), de même que s'il n'avait lieu au moment logique où à la fois Richard Beymer et le spectateur doivent l'apprendre pour approfondir le personnage de Joanne, qui est un être essentiellement naïf et pur. Cette séquence n'a peut-être pas l'éclat de l'audition d'Aznavor dans le *Pianiste*, mais elle est d'une beauté qui ne fait de place qu'à l'essentiel et au vrai.

Robert Webber et Joanne Woodward dans THE STRIPPER



Il y a aussi cette autre merveilleuse séquence constituant le *climax* du film, au lendemain de la première et dernière nuit d'amour entre Joanne Woodward et Richard Beymer. La mère de ce dernier a travaillé de nuit à l'hôpital et n'est pas encore rentrée ; Joanne prépare le petit déjeuner alors que Richard finit de s'habiller dans sa chambre. Puis Joanne va faire quelques pas sur le parterre : à ce moment, la jeune fille d'en face, la meilleure amie de Richard avec laquelle il vient toutefois de se brouiller, traverse la rue et remet à Joanne un gâteau d'anniversaire à l'intention de la mère de Richard, qui lui les observe par la fenêtre. Quand les deux femmes se quittent, un très court travelling avant (fait au *zoom*, de la fenêtre de Richard), suit de très loin la jeune fille qui retraverse la rue. Ce plan de quelques secondes suffit à faire rebondir le drame et provoque un dénouement d'une rapidité et d'une cruauté déconcertantes.

Le dialogue a les mêmes qualités que la mise en scène. Concis, mais aucunement banal, ou seulement quand la chose est nécessaire, il ne sert jamais à définir directement les personnages : il est davantage la réflexion morale (consciente ou inconsciente) qu'ils posent sur leurs gestes. Je ne retiens ici que cette phrase étonnante, prononcée par Joanne Woodward, au moment où Richard Beymer vient la retrouver dans sa loge et tente de lui dire qu'il est le seul responsable : « *Don't flatter yourself.* » Le règne de la femme américaine serait-il à son déclin, puisqu'elle semble de plus avoir besoin de la pitié des hommes ? Ce « *don't flatter yourself* » met en accusation le ridicule et morbide sentiment de culpabilité sur lequel une bonne partie de notre civilisation est fondée. Qui se sent coupable ne peut être libre : c'est ce que comprennent finalement Joanne Woodward et Richard Beymer, qui décident de se séparer et de devenir des individus confiants en eux-mêmes. Des hommes.

Jean-Pierre LEFEBVRE

## EN BREF ...

SHOCK CORRIDOR, film américain de Samuel Fuller. Scénario : Samuel Fuller. Photographie : Stanley Cortez. Musique : Paul Dunlap. Interprétation : Peter Breck, Constance Towers, Gene Evans, James Best, Hari Rhodes, Larry Tucker, William Zuckert, Philip Ahn. 1963.

En situant l'action de *Shock Corridor* dans un hôpital psychiatrique, Samuel Fuller a pu contourner les difficultés qu'il aurait eu à nous montrer les causes de la folie de ses principaux personnages : il n'en montre en fait que les effets. Les psychoses qui se manifestent expriment exactement l'opposé de ce que ses

personnages étaient dans la vie réelle, facilitant ainsi l'argumentation : le Noir devient raciste, le traître un héros, le savant nucléaire un enfant de cinq ans. Cette situation lui permet de concentrer ses idées sur quelques personnages réduits au rôle de porte-parole. Le Noir devenu fou, qui se croit membre du Ku-Klux-Klan et qui provoque des émeutes raciales dans l'hôpital, nous montre que le racisme est une folie ; le soldat, qui a trahi et qui se croit devenu un héros, nous montre les résultats d'une éducation étroite ; même le cas du journaliste qui s'introduit dans l'hôpital pour résoudre un meurtre ne fait que dénoncer la course au succès et au conformisme social, car ce n'est pas pour le bien de la société qu'il fait son enquête, mais par ambition personnelle, ambition qui le conduit à son tour à la folie. L'hôpital psychiatrique présente donc un échantillonnage de certains malaises sociaux.

Ce n'est pas la première fois qu'un réalisateur s'attaque à des problèmes sociaux, mais dans *Shock Corridor*, la dénonciation est d'une violence qui ne laisse pas de place aux nuances de raisonnement. Seule l'efficacité compte, bien que chacune des idées principales émises demanderait un développement particulier.

Il suffit à Fuller de quelques scènes pour nous faire saisir facilement ce qu'il a à dire. Ce n'est pas un cinéma de la réflexion mais plutôt du mouvement, avec ces batailles, ces courses et ces hallucinations pour lesquelles Fuller a eu recours à un procédé habile, l'emploi sur écran normal de séquences en scope-couleur qui expriment pleinement leur contenu démentiel.

Dans *Shock Corridor*, comme dans toute parabole, la simplification des idées est évidente, mais il reste qu'elles nous parviennent clairement.

Pierre THEBERGE

ARSENE LUPIN CONTRE ARSENE LUPIN, film franco-italien en Dyaliscope d'Édouard Molinaro. Scénario : Georges Neveux, François Chavane et Édouard Molinaro, d'après l'œuvre de Maurice Leblanc. Photographie : Pierre Petit. Musique : Georges Van Parys. Interprétation : Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Cassel, Françoise Dorléac, Daniel Cauchy. 1962.

On se souvient avec plaisir d'*Une Grosse Tête* de Claude de Givray et de certaines tentatives de Roger Corman dans la parodie du film d'horreur.

Tout est faux dans *Arsène Lupin contre Arsène Lupin* et cela donne une parodie exquise — et vraie — du film noir américain des années trente. Parodie des personnages où tous les caractères secondaires ont un parrain américain ; tous sont teintés de pittoresque, comme ce maussade tueur à gages qui lit *Le Rire* et ressemble physiquement à Bergson, ou encore comme ce chroniqueur

mondain débutant qui ressemble drôlement à Jean-Paul Sartre sans lunettes ! Parodie dans les situations qui s'accumulent sans respect de la vraisemblance ; tous les clichés y passent : l'intrigue politique, les bijoux volés puis substitués, le bon-méchant garçon qui se fait rouler... pour finir dans l'apothéose finale, situation des plus classiques, la fusillade au port, près du bateau. Jusqu'à la musique qui est parodique : Georges Van Parys a composé une musique « d'atmosphère » tellement « vraie » qu'à chaque fois que Molinaro nous en lance quelques mesures, nous éclatons de rire.

Mais j'ai aussi pensé à Jacques Becker, et à ses *Aventures d'Arsène Lupin*, car les deux films sont des reconstitutions d'époque qui ont la même exactitude, celle de Becker dans la finesse et le détail, celle de Molinaro dans l'humour et la parodie.

A un autre niveau, le film de Molinaro est un éblouissant exercice de style où la virtuosité, malgré son caractère gratuit, s'insère bien dans le contexte de gags et d'humour. Son écriture cinématographique est fascinante. Elle est alerte, et surtout elle a du ton — et cela commande le respect.

Jacques LEDUC

---

# PREMIER PLAN

HOMMES ŒUVRES PROBLEMES DU CINEMA

---

BUNUEL  PREVERT  ANTONIONI  WELLES  VIGO  
RESNAIS  VISCONTI  BOGART  BARDEM  RENOIR  
(spécial, 18 F.)  EISENSTEIN  TORRE NILSSON  
CINEASTES POLONAIS  CHAPLIN  VON STROHEIM

---

Prix du numéro : 5,50 F.

Abonnement 12 numéros : 44 F.

Diffusion : PREMIER PLAN, B.P. 13, Lyon-Préfecture, France.

## *une cinémathèque canadienne...*

« Jean Renoir : le plus français des réalisateurs français, le plus authentique représentant d'une époque extraordinaire : le Paris de 1900 à 1920... » Cette phrase prononcée par Henri Langlois devant quatre cent cinquante spectateurs venus voir un vieux film, c'est bien à Montréal que nous l'avons entendue. Au cours des jours suivants, on présenta six autres vieux films du même auteur. Et cette semaine-là, l'Elysée a battu tous ses records d'assistance : quatre mille cinq cents entrées.

Etre confronté avec l'ensemble de l'œuvre d'un cinéaste serait-il donc une expérience aussi riche qu'être confronté avec l'ensemble de l'œuvre d'un peintre ou d'un sculpteur ? Et nous serions nombreux à le penser ? Pourquoi alors les organisateurs de cette Semaine ne continueraient-ils pas à nous présenter d'autres vieux films, ne nous faciliteraient-ils pas la connaissance de l'œuvre d'autres artistes qui ont choisi le cinéma comme moyen d'expression ?

Pour la première fois nous était donc offerte la possibilité de découvrir, en quelques jours, l'œuvre d'un grand cinéaste, d'assister à la naissance de cet œuvre (Nana), à son affirmation (Boudu sauvé des eaux) et à son plein épanouissement (La Règle du jeu, Le Crime de Monsieur Lange, La Grande Illusion). En même temps que nous découvrions Renoir se précisait pour nous cette « grande époque » dont parlait Langlois, et s'expliquait l'éclosion de l'œuvre des jeunes cinéastes français que nous admirons. Aucun doute, cette première manifestation organisée par Connaissance du Cinéma était de caractère « éminemment culturel ».

Malheureusement, il n'est même pas besoin de théorème pour démontrer que les activités culturelles de ce type ne peuvent s'autofinancer. La culture, ça coûte cher et ça rapporte peu, dans l'immédiat tout au moins. Monsieur Jean Lesage nous l'a récemment répété. Et Henri Langlois nous a appris qu'il recevait de son gouvernement \$200,000 d'octrois pour maintenir et développer les activités de sa cinémathèque.

Un projet de cinémathèque canadienne ne peut donc se développer organiquement et sainement que si les pouvoirs publics acceptent de le supporter financièrement. L'Etat ne doit cependant pas être le seul en cause. Trois éléments sont nécessaires pour qu'une action de ce genre soit efficace : a) quelques individus consumés par le feu sacré (!), b) une réponse enthousiaste de la part du public, c) un apport financier de l'Etat.

L'expérience de la Semaine Jean Renoir a prouvé d'une part que quelques individus croyaient suffisamment en la valeur de leur travail pour consacrer bénévolement une importante partie de leurs loisirs (certains, quelques soirs par semaine depuis un an) à la création de Connaissance du Cinéma, et, d'autre part, qu'il y a un large public désireux de bénéficier des résultats d'une telle activité. Un support financier de l'Etat permettrait de réduire la part de bénévolat qui est trop épuisante pour être efficace pendant une longue période de temps et per-

mettre de réduire le prix d'entrée lors des spectacles. (En France, il en coûte 25 cents aux étudiants et 50 cents au grand public pour assister aux projections organisées par la Cinémathèque française).

Nous croyons donc qu'il vaille la peine d'insister pour que l'Etat (en l'occurrence nos trois Conseils des Arts) apporte sa collaboration financière à Connaissance du Cinéma<sup>1</sup>. Les projets sont nombreux : préservation et conservation des films canadiens, constitution d'une archive internationale de films, présentation prochaine de l'œuvre de Pabst et d'un film d'Eric Von Stroheim encore inédit en Amérique, organisation d'une importante exposition McLaren qui circulerait à travers le Canada et l'Europe, etc. Sans octrois, ces projets vieilliront dans les tiroirs.

Nous ne sommes pas sans ignorer que nos pouvoirs publics ne croient pas encore qu'il va de soi de considérer le cinéma comme un art, qu'ils ne disposent pas d'un trésor sans fond, et que d'autres formes d'activité culturelle cinématographique ont besoin d'eux pour continuer leur action. A eux de déterminer l'importance et l'ordre de priorité des mouvements à supporter...

Se peut-il que nous ne soyons pas assez riches pour nous payer une cinémathèque ? Les Péruviens, les Yougoslaves, les Cubains, les Grecs ont pourtant la leur.

Rock DEMERS

1. Le Conseil des Arts du Québec a déjà octroyé \$3,000 à Connaissance du Cinéma.

---



# artsept

Cahiers trimestriels de Documentation Cinématographique

No 1 (paru) : Un Cinéma Réel — Cayrol — Durand — Colpi  
— Gatti — Marker — Resnais — Varda.

No 2 (paru) : Le Cinéma et la Vérité.

No 3 : L'Amour.

No 4 : Le Western.

168 pages : nombreux documents et photos

Le numéro : 10 F.

Abonnement 4 numéros : 37 F.

Diffusion : La Proue, 15, rue Childebert, Lyon, France.

# Portrait d'un soupirant

par Robert Daudelin

La critique française n'a pas manqué de faire excellent accueil au premier film de Pierre Etaix, *Le Soupirant*. Chacun y est allé de son bon mot, de sa comparaison ; un journal (Arts) a même pris sur lui de parrainer Etaix, son film et toutes ses œuvres futures !

Venu du cirque et du music-hall, Pierre Etaix a connu le cinéma par le comique (de Charlot, à Keaton, à Tati) et semble décidé d'y faire sa place grâce à lui. Si *Heureux Anniversaire* (le court métrage qui précède *Le Soupirant*), malgré certaines qualités de rythme, avait pu nous paraître tourner trop court. *Le Soupirant* s'impose d'emblée comme la meilleure comédie de la Nouvelle Vague, avec *Une Grosse Tête* de Claude de Givray. Pour cette raison, mais aussi pour toutes celles que commandent les qualités de son premier long métrage, nous avons voulu poser à Pierre Etaix quelques questions, moins dans l'esprit d'un entretien toutefois que dans celui d'une présentation.



• *Pierre Etaix, le cirque, nous dit votre biographie, a eu un rôle important à jouer dans votre vie ; quel rôle ?*

Au cirque, j'ai d'abord été un spectateur fervent, passionné même. Puis j'ai été le partenaire, l'Auguste, du clown Nino. C'est au cirque que j'ai découvert le comique, le vrai comique. Malheureusement, on vient sans doute d'assister à la mort du cirque. Quand on songe qu'à Paris, il y a trente ans à peine, il y avait cinq cirques : Médrano, le Cirque d'hiver, l'Hippodrome, le Nouveau Cirque et le Cirque de Paris — vous vous rendez compte ! En 1948 encore, j'ai connu des programmes sensationnels au cirque ; j'étais soldat, cantonné à Vincennes, et je venais quatre et cinq fois par semaine au cirque, voir le même programme, tellement on pouvait y rigoler. Et maintenant je n'ose même pas y mettre les pieds tellement j'ai peur d'être déçu.

La formule américaine, avec ses trois pistes, cette espèce de spectacle permanent, ce n'est plus le cirque. Le cirque, le vrai cirque, c'est la piste de treize mètres de diamètre avec le tapis-brosse, comme elle existait à Médrano, où tous les regards sont concentrés sur un personnage. J'aurais été ravi pour ma part de faire mon numéro au cirque ; je suis certain qu'il aurait été meilleur que nulle part ailleurs. Le public tout autour, c'est extraordinaire... et quelle école !

• *Après le cirque, il y a eu le music-hall ; vous y aviez monté un numéro ?*

C'était un numéro purement visuel, muet bien sûr : un gars arrive en scène, très sérieux, pour jouer de la guitare. Il met le pied sur un barreau de chaise ; le barreau cède. Il a ensuite des ennuis avec son costume, puis la chaise s'émiette complètement et son costume le lâche de partout. Chaque fois qu'il attaque un accord, les ennuis recommencent, de sorte qu'il n'arrive jamais à en jouer un. C'était un numéro de huit minutes. Il y en a d'ailleurs une réminiscence sentimentale dans *Le Soupirant*, dans la séquence de l'Olympia.

• *Cette séquence est bien particulière.*

J'ai sacrifié le côté comique de la scène jusqu'à un certain point. C'est le personnage qui, endimanché, offre un spectacle aux gens du métier et le spectacle bascule en quelque sorte.

● *C'est au music-hall que vous avez connu Tati ?*

Non, je l'ai connu tout de suite après *Les Vacances de M. Hulot* alors qu'il préparait *Mon Oncle*. Et j'ai été assistant-dessinateur sur *Mon Oncle*.

● *On vous a d'ailleurs attribué certains gags de Mon Oncle.*

Ça, c'est faux. Quand on travaille en équipe, on ne sait jamais plus à la fin à qui appartient le gag. Ce qui arrive avec Tati, c'est qu'il a une manière très personnelle qui fait que chacun pense en fonction de ce que Tati désire ; mais c'est quand même lui qui décide toute chose, qui retravaille tout. On sait très bien qu'un film bénéficie de la collaboration de plusieurs personnes, mais, s'il est réussi, que l'on accepte donc que celui qui a mis tout cela en chantier bénéficie de la paternité. Si lui veut reconnaître qu'un gag lui est venu d'un tel, d'accord ; mais un gag en soi n'est rien, c'est ce qu'on a su en faire qui compte.

● *Est-ce qu'il n'y a pas une parenté entre Tati et vous ?*

Tiens, vous pensez ça ? Je ne crois pas. Tati est axé sur la satire ; moi, pas du tout.

● *Vous avez travaillé à la télévision également ?*

J'ai essayé d'y travailler. Mais j'ai dû bien vite y renoncer. J'avais voulu faire des numéros de comique visuel... la tuile alors ! Il aurait fallu les concevoir entièrement, écrire le découpage et diriger la réalisation. Or à la télévision, tel n'est pas le cas : il y a tout un réseau de fonctionnaires, chacun est à sa place... et rien ne fonctionne ! Tant que les conditions techniques ne seront pas améliorées, la télé est impensable. Le fait qu'un film projeté à la télé ne donne rien, c'est un fait indéniable de faiblesse technique. Mais même si un jour on a une image parfaite, jamais on n'aura la chaleur que l'on trouve dans une salle : un spectacle chez soi, c'est une illusion. Ainsi les variétés à la télévision sont une chose affolante : on prétend vous donner du music-hall ou du cirque chez vous alors qu'au cirque l'odeur du crottin de cheval, les musiciens bien rouges avec tous les cuivres... vous vous rendez compte. Comment pouvez-vous avoir ça chez vous, en noir et blanc, sur 40cm de surface ?

Il y a sans doute une formule à trouver. Pour ma part, je ne me suis attaché qu'au comique ; je me suis donc posé la question d'une forme de comique à la télévision. Or, il y a sûrement une forme de comique pour le téléspectateur. Par exemple, je pensais un jour que si un monsieur bâille devant une camera, il fait bâiller sept millions de téléspectateurs ; et si, de plus, il s'adresse aux gars qui regarde cela chez lui et qu'il lui dit : « Avez-vous songé qu'en ce moment il y a sept millions de personnes qui sont en train de bâiller avec vous »... Ce qui séduit le plus le téléspectateur, c'est le monsieur qui s'adresse à lui. Quand le téléspectateur est dans son fauteuil, il aime dire : « Oh, elle est charmante celle-là... » ; ou bien, quand on l'ennuie : « Oh, tais-toi donc... » Il se croit autorisé à lui parler, alors que l'autre ne l'entend même pas. Ça, il faut l'exploiter. Il faut inventer le spectacle-télévision. La télévision pourtant n'est pas autre chose qu'un meuble : ce n'est assurément pas un spectacle. On tourne un bouton et on se donne l'illusion d'avoir un spectacle chez soi, mais c'est insensé. Pour le moment, la télévision ne m'attire pas du tout : je la fuis.

● *Le Soupirant, à cause surtout de son personnage, se rattache à une tradition comique. Est-ce que, comme dans le comique de tradition, nous retrouverons dans votre prochain film le même personnage ?*

Vraisemblablement. Sa psychologie sera la même. Le comique se renouvellera par les situations dans lesquelles on placera le personnage ; c'est sur le contexte social que portera notre effort de renouvellement. D'ailleurs, je n'imagine pas un autre que moi incarnant le personnage, car à partir du moment où l'on accepte de faire un film de tradition où tout est centré autour d'un personnage-pivot, on n'a plus affaire à un personnage fabriqué chimiquement, stéréotypé ; il n'est pas né de croquis ou de plans mûrement réfléchis. Dans mon cas, il est venu de ce que j'ai fait du cirque d'abord, du music-hall ensuite et alors, petit à petit, le personnage a pris forme tout seul ; je ne lui ai jamais cherché de silhouette.

Le secret du comique au cinéma, c'est d'arriver à former une équipe qui ne permette pas la dispersion. C'est cependant très difficile de rassembler des éléments qui pensent en fonction d'une même forme d'humour, en raison d'un même personnage. Il y a d'autre part un état euphorique qui compte beaucoup

Il faut que tout le monde ait envie de faire le film, ait envie de s'amuser : c'est primordial. Pour *Le Soupirant*, nous avons un climat très sympathique sur le plateau, très détendu, malgré un travail harassant au possible.

Ce qui est important c'est de pouvoir, à l'intérieur d'un film, renouveler son comique, arriver à avoir des ressorts comiques différents. Plusieurs critiques m'ont reproché des gags téléphonés ; je ne sais pas ce qu'ils veulent dire par « gags téléphonés ». J'ai l'impression que le personnage leur échappe. Peut-être est-ce moi qui ai trop fait confiance au personnage. Ainsi, je n'ai jamais joué sur l'effet de surprise ; j'ai arrêté des gags. J'ai simplement joué sur la façon dont le personnage se réfère à l'événement. Les critiques d'ailleurs sont durs avec les comiques ; souvent ils regrettent d'avoir ri. Ce qu'ils recherchent, ce sont les intentions et alors ils ont quelque chose à se mettre sous la dent et ils sont heureux. Qu'est-ce qui fait, par exemple, que Chaplin est devenu le maître du comique, alors que le maître du comique au cinéma est vraiment Buster Keaton ? Chaplin, ce n'est pas le comique ; c'est quelque chose de très spécial, quelque chose en marge du cinéma. Le type le plus drôle au cinéma, c'est Buster Keaton. Keaton, c'est le rire complet : parfois, on se délecte devant une trouvaille, à un autre moment, c'est le rire spontané, irréfléchi, en cascades. Chaplin a exploité des thèmes qui pouvaient toucher plus de gens et évidemment il était plus facile de faire de l'exégèse sur Chaplin que sur Keaton.

• *On n'a pas manqué d'apporter la comparaison entre votre personnage et celui de Keaton.*

Ça, c'est infernal. Toujours être soumis aux comparaisons. Il n'y a pas de comparaisons à établir si l'on connaît l'œuvre de Keaton. Keaton, c'est écrasant ; à côté de ses films, le mien n'est rien. Mais les gens ont un vague souvenir de l'homme qui ne rit jamais...

• *Comment s'élabore le comique d'un film pour vous ?*

Pour ce qui est du dosage des effets, il faut déjà le sentir lors de la rédaction du scénario, il ne faut pas le perdre en cours de tournage, ou dans l'interprétation, et il faut ensuite le retrouver au montage. Il n'y a pas d'effets sûrs : on ne peut tabler systématiquement sur un effet, à savoir qu'à tel moment le public rira, puis qu'il s'arrêtera là, puis qu'il repartira. Il faut être parfaitement convaincu de ce que l'on a à faire, alors quelque chose passe dans la mise en scène et dans l'interprétation qui touche le spectateur, une majorité des spectateurs du moins.

Pour *Le Soupirant*, il y a eu trois ans de préparation, trois mois de travail sur le découpage et quatorze semaines de tournage. Vous ne pouvez savoir combien cela peut être long de mettre un gag en situation. Ainsi la scène où le père fait son petit ballet : on a tourné en une seule prise afin que la scène ait un rythme bien précis. On avait réglé le débit du tonnelet avec un tuyau de caoutchouc qui passait derrière le robinet, etc. Tout un artisanat épouvantable afin que le temps où le père bourre sa pipe, le verre soit rempli. Il fallait donc que tout soit répété minutieusement pour que le tempo soit toujours le même et que le débit soit très régulier.



## 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 @ 22 — \$0.50 chacun
- 23-24 (numéro double) — \$0.75

OBJECTIF a publié :

- trois numéros doubles sur le cinéma canadien, les numéros 9-10, 15-16 et 23-24 ;

- 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
VOJTECH JASNY	numéro 22

- des études sur :

SHIRLEY CLARKE	numéro 2
SATYAJIT RAY	numéro 7
FRANÇOIS TRUFFAUT	numéro 14
LE CINEMA SOCIAL ITALIEN	numéro 15-16
MICHELANGELO ANTONIONI	numéro 17
LE CINEMA FANTASTIQUE	numéro 19
LES COORDONNEES SPIRITUELLES DU CINEMA FRANÇAIS	numéros 20 et 2
MARILYN MONROE	numéro 20
LUIS BUNUEL	numéro 21
COLIN LOW	numéros 23-24

- une table-ronde sur :

LE CINEMA-VERITE	numéro 22
------------------	-----------

ECRIVEZ à

**OBJECTIF 63, C.P. 64, STATION « N », MONTREAL 18**

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



BIENTOT A L'AFFICHE

# le soupirant

un film de Pierre Etaix

---

## objectif 63

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

---

Adresse : .....

Nom .....

---

ADRESSEZ A : OBJECTIF 63, C.P. 64, STATION « N », MONTREAL-18

# FILM COMMENT

**BECAUSE** of the increasing recognition of film as an art form

**BECAUSE** of the social impact of this persuasive communication medium

**BECAUSE** of the continuing emergence of independent, experimental and mature trends in cinema

The editors of **FILM COMMENT** invite you to read the latest issue for a stimulating review and commentary on the twentieth century's dynamic and representative motion picture world.

## FILM COMMENT

\$2.75 per year U.S.A. and Canada  
11, St. Luke's Place

\$4.00 Overseas  
New York 14, N.Y.

---

# L'AVANT-SCENE

deux revues

**THEATRE** : 23 numéros par an : 50 F.

**CINEMA** : 11 numéros par an : 26 F.

La seule revue publiant textes intégraux et photos des pièces et films de l'actualité.

Pour tous les lecteurs d'OBJECTIF, deux numéros spécimens gratuits sur demande, contre 3 F. à :

## L'AVANT-SCENE

27, rue St-André-des-Arts, Paris-6e, France.



## CINECLAIR ENRG.

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

S E R V I C E   D E   M O N T A G E

P R O D U C T I O N   D E   F I L M S

*JEAN-CLAUDE PILON*

*MARC HEBERT, directeurs*

AU SERVICE DE TOUS  
LES CINEPHILES DE LA  
REGION METROPOLITAINE

Nouveau cinéma

# AHUNTSIC

(DU. 8-4700)

Les meilleurs  
films en  
reprise  
et des primeurs  
de choix



Reprises,  
primeurs

et,

bientôt :

rétrospectives  
et festival



(274-4521)

# EMPIRE

CINEMA D'ESSAI





# TWFL

UN NOM RECONNU, AU SERVICE  
DES PRODUCTEURS CANADIENS

NOUVELLE ADRESSE

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