

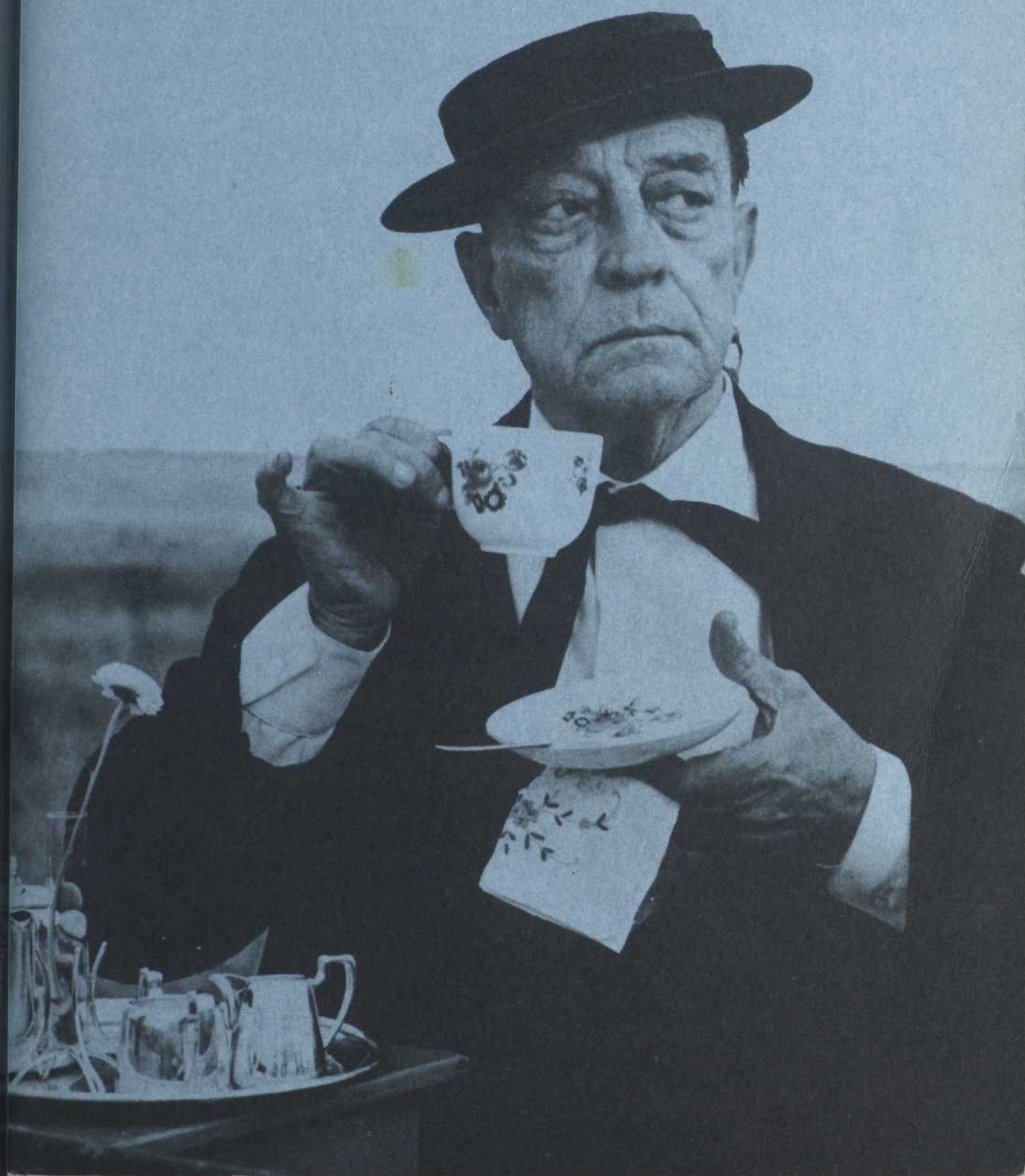
AVRIL-MAI — 50 CENTS

PER

0-177

con^{ts}

objectif 65



objectif 65

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

REDACTEUR EN CHEF : ROBERT DAUDELIN

SECRETAIRE DE LA REDACTION : MICHEL PATENAUDE

REDACTEURS : JACQUES BENSIMON, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CHRISTIAN RASSELET,
PIERRE THEBERGE

COLLABORATEURS : NANCY COTE, PIERRE HEBERT, CLAUDE MENARD, GILLES SAINTE-MARIE, ANDRE
THEBERGE

ADMINISTRATEUR : LUC DESLAURIERS

SECRETAIRE : FRANCINE BEDARD

MAQUETTISTE : CAMILLE HOULE

OBJECTIF 65 s'engage à étudier sérieusement tous les textes qui lui sont soumis et à retourner ceux qui ne sont pas utilisés.

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

SOMMAIRE

AVRIL-MAI 1965, No 32

Procès d'une collection	<i>Pierre Hébert</i>	3
Canada on tourne		17
La crise du langage et le cinéma canadien	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	27
Bandes à part		37

FILMS RECENTS

Les Parapluies de Cherbourg	<i>Jean-Pierre Lefebvre et Pierre Théberge</i>	41
Bande à part	<i>Claude Ménard</i>	45
Le Diabolique Docteur Mabuse	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	48
Toutes ses femmes	<i>Gilles Sainte-Marie</i>	51
The Disordely Ordely	<i>Jacques Leduc</i>	53
Le Petit Soldat	<i>Robert Daudelin</i>	55

EN PAGE COUVERTURE

Buster Keaton dans THE RAILRODDER de Gerald Potterton (O.N.F.).

L'illustration de ce numéro est due à : Unifrance film, l'Office national du film, Coopératio, l'Elysée, Larry Kent, John Plow, Jean Martimbeau, Christian Rasselet, Unifilm, Ciné-Art Film, Columbia Pictures, Consolidated Theatres.

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

procès d'une collection

par Pierre Hébert

Monsieur Guy L. Coté, cinéaste et personnage très important dans la vie du cinéma à Montréal, est aussi collectionneur de films. Sa collection¹ a d'autant plus de valeur qu'elle comprend un grand nombre de films qui sont difficiles sinon impossibles à obtenir ailleurs. Elle comprend des films abstraits, des dessins animés utilisant des techniques traditionnelles ou expérimentales, des films faits avec des collages, des « stock shots », des actualités ou des photos fixes, des films surréalistes ou symboliques, des films poétiques (au sens large) et quelques documentaires.

Nous avons visionné tous ces films avec l'intention d'en faire une revue critique. Le nombre de films posait un problème d'approche, il ne pouvait être question d'écrire quelques mots sur chaque film, les passant tous l'un après l'autre. J'ai donc décidé de noter en rapport avec ces films quelques réflexions sur des problèmes que je pense pertinents dans l'examen de cette collection, et qui en plus m'intéressent personnellement en tant que cinéaste.

Expérimentation

Le problème essentiel que nous sommes emmenés à poser est celui de l'expérimentation au cinéma, car tous ces films prétendent plus ou moins être expérimentaux et de toute façon c'est sous cet aspect qu'ils intéressent Guy L. Coté. C'est l'orientation fondamentale de sa collection. Dans son catalogue (édition 1962) il aborde rapidement ce problème pour rapprocher la démarche du cinéaste de celle du chercheur scientifique. Cependant il ne va pas aussi loin qu'on le voudrait dans son rapprochement, il se contente de dire que comme dans les sciences exactes, on arrive à un grand nombre de résultats qui ne sont intéressants que pour des techniciens, et à un petit nombre qui débouchent sur quelque chose de valable plus universellement.

1. Plus de 90 titres.

Je pense qu'il serait profitable de pousser un peu plus loin la comparaison surtout à propos de la méthodologie. Il est sûr qu'on tomberait dans l'erreur à vouloir pousser trop loin ce parallèle, il y a des différences essentielles entre la recherche artistique et la recherche scientifique, cependant dans les deux cas on cherche, même si l'objet de la recherche est de nature différente, et quand on cherche c'est pour trouver et il faut en prendre les moyens. Les sciences exactes en sont arrivées à définir certains principes généraux de méthodologie qui rendent la recherche la plus efficace et la moins aléatoire possible. Car on ne cherche pas avec le hasard, et ce n'est que lorsqu'il est bien encadré et bien contrôlé qu'il peut être utile à la recherche. Ceci pour dire que la qualité fondamentale d'une recherche expérimentale est la rigueur, et à ce point même qu'un film expérimental devrait être plus rigoureux qu'un film ordinaire.

Théoriquement, la première démarche logique dans l'exécution d'une expérience cinématographique devrait être de formuler une hypothèse en rapport avec un problème qui intéresse le cinéaste. C'est une étape très importante car une expérience est plus un fait de vérification que de découverte pure, on doit savoir ce que l'on cherche pour le trouver. Ensuite, dans la vérification de son hypothèse, le cinéaste devra procéder très systématiquement, contrôler tous les facteurs en présence, ne faire varier que la variable indépendante dont on veut connaître le comportement et l'influence sur les autres facteurs. Le choix des variables dépendantes dépend évidemment de l'hypothèse que l'on a d'abord formulée. Ce sont là, je pense, des exigences fondamentales qu'un film qui se donne comme justification d'être expérimental devrait rencontrer. Toute autre procédure (comme par exemple, mettre quelques éléments disparates ensemble et brasser pour voir ce que ça donne) tient de la magie et encore de la fort mauvaise magie, je veux dire de la magie au sens péjoratif du terme.

Difficultés d'application

Les principes énoncés ci-haut ne peuvent s'appliquer tels quels que dans un but de connaissance pure, que pour l'exploration de phénomènes objectifs. Une telle recherche est possible en art mais ce n'est ni la seule ni la plus fréquente. En tant que l'art est une méthode de connaissance des phénomènes plastiques, la méthodologie énoncée ci-haut est utilisable (bien que dans un jugement porté sur ces phénomènes, la limite entre les critères objectifs et subjectifs est bien difficile à préciser), mais les recherches de formes, de couleurs et de mouvements se font souvent en fonction d'autres préoccupations que les préoccupations formelles. L'expérimentation peut être orientée vers l'exploration des rapports entre certains éléments formels ou certains procédés techniques et un type d'image et de rythme ou certaines idées ou sentiments que le cinéaste veut produire ou exprimer. En dehors du domaine d'une objectivité qui est déjà compromise, les principes énoncés ci-haut deviennent beaucoup plus difficiles à appliquer car les nouveaux facteurs qui sont introduits sont souvent très difficilement conceptualisables de façon claire et par conséquent plus difficilement contrôlables. En fin de compte les recherches formelles pures sont bien rarement présentées en tant que film terminé ; si

elles sont faites, c'est durant la préparation du film. Donc en pratique il n'existe pas de films expérimentaux au sens strict du terme, la plupart des films dits expérimentaux se situent dans cette catégorie ambiguë où les recherches formelles se font de pair avec des recherches de signification. Dans ce domaine il est bien difficile de tracer la ligne entre ce qui est expérimental et ce qui ne l'est pas, nous sommes en présence d'un continuum où le pourcentage de préoccupations formelles va de 0% à 100%. Nous concluons donc qu'en autant qu'il y ait dans un film des recherches formelles ou techniques et que ce film se donne cette recherche comme raison d'être, donc demande à être jugé sur ce point, nous nous sentons justifié, tenant compte du caractère particulier de la recherche artistique, d'attendre une certaine rigueur méthodologique.

Problèmes de définition

Nous ajouterons encore quelques remarques particulières sur le même sujet. Premièrement nous ne pensons pas qu'un film puisse être dit expérimental pour la simple raison qu'il introduit quelque chose de nouveau ou d'inhabituel, le caractère expérimental d'un film ne repose pas tellement dans la découverte de quelque chose de nouveau, mais dans l'attitude et dans la démarche qui mènent à la découverte et qui permettent de la mieux circonscrire. Deuxièmement, nous avons défini l'optique dans laquelle nous allons examiner la collection de Guy L. Coté, mais il ne faut pas être injuste et nous devons rappeler que nous débordons de beaucoup la définition que Coté donne lui-même du cinéma expérimental. Pour lui, en pratique ce terme désigne « les courts métrages « off beat », d'avant-garde, surréalistes ou abstraits » (traduction libre de l'auteur). Les films inclus dans cette définition n'ont de commun que leur indépendance vis-à-vis la production commerciale et leur volonté d'être des films personnels sinon d'expression personnelle, mais cela n'a rien à voir avec l'expérimentation en tant que telle. Troisièmement, notons une autre confusion de terme, on a tendance à faire entrer dans les films expérimentaux les premiers courts métrages d'un cinéaste qui en a ensuite réalisé de longs. En restant sur un plan strictement personnel cela se défend, mais si on se réfère aux exigences que nous avons exposées, cela ne tient plus ; il est essentiel que le cinéaste expérimental soit en pleine possession de ses moyens, d'abord pour savoir ce qu'il veut et ensuite pour bien le faire. Les premiers essais d'un cinéaste sont plutôt des exercices que des expériences. Il est quasi impossible qu'un premier film présente les qualités de rigueur et de méthode au triple niveau de la conceptualisation, du traitement et de la solution d'un problème qui par surcroît doit être pertinent.

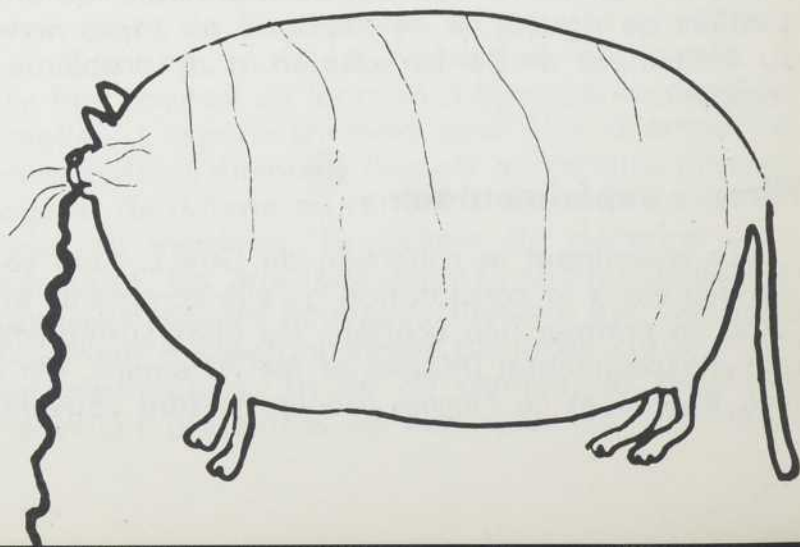
Films « expérimentaux »

En examinant la collection de Guy L. Coté sous cet aspect nous arrivons rapidement à la constatation qu'elle comprend bien peu de films expérimentaux. En premier lieu écartons les films surréalistes et symboliques qui n'ont rien d'expérimental (*Meshes of the Afternoon*, *On the Edge*, *Mouvement perpétuel*, *Kronos*, et *La Femme image*), ils sont conventionnels quant à leur forme

et la recherche qu'on y trouve n'est pas propre au cinéma et n'est ni très poussée ni très expérimentale. Tout le groupe de films poétiques et documentaires seront écartés aussi, ce n'est pas leur caractère particulier qui en fait des films expérimentaux. De la même façon éliminons ces films qui utilisent des techniques nouvelles ou d'une façon nouvelle mais qui ne présentent aucun problème d'application sinon ceux que pose la réalisation de n'importe quel film. Dans cette catégorie entrent les films qui se servent de collage ou de photos fixes, et aussi d'autres comme *Cuckoo Waltz* pour lequel il suffisait de penser à utiliser le mouvement arrière de cette façon : une fois l'idée trouvée, le succès du film ne dépend plus que du choix du matériel visuel et du talent du monteur ; *Football As It Is Played Today* est dans le même cas.

Les films de D'Avino ne sont guère plus expérimentaux. La technique de D'Avino ne présente pas de problèmes qu'il essaie de résoudre dans ses films ; visuellement il n'exprime pas un univers problématique ; tout ce qu'il avance dans ses films était acquis d'avance. Ceci est un peu moins vrai pour *A Trip* qui est gratté et peint directement sur la pellicule, technique dont toutes les possibilités n'ont pas encore été explorées ; mais là encore D'Avino ne prend pas de risque et il n'apporte rien de nouveau à la connaissance de cette technique, ce n'est d'ailleurs pas le but du film. On peut dire la même chose de Dunning et de Hubley qui sont des « cartoonists » en pleine possession de leurs moyens techniques et visuels et qui les utilisent sans avoir comme préoccupation fondamentale d'élargir et d'explorer les implications de leurs possibilités formelles.

Les films de Robert Breer sont parfois expérimentaux, cependant la plupart sont à considérer comme ceux dont on vient de parler. *Blazes* et *Recreation* sont issus d'une démarche expérimentale. Les deux tentent d'explorer les implications de la persistance rétinienne en faisant défiler 24 images différentes par seconde, avec des dessins abstraits dans *Blazes* et avec des collages photos et objets dans *Recreation*. Cependant ces expériences de Breer sont décevantes parce que mal circonscrites, le problème qu'il pose est trop vaste et on n'est pas beaucoup plus avancé après qu'avant. Il fait l'erreur d'expérimenter dans des conditions extrêmes. Les implications de la persistance rétinienne devraient être étudiées dans des cas plus simples où il est possible de mieux contrôler les conditions avant d'en arriver à ce cas que Breer essaie de résoudre du premier coup et qui est peut-être impossible.



Lapoujade

L'utilisation de la persistance rétinienne et des successions rapides d'images que fait Bruce Conner dans *Cosmic Ray* nous apprend beaucoup plus bien que l'expérimentation qu'il poursuit ne soit pas tellement orientée en ce sens. Les films de Lapoujade sont sûrement les exemples les plus magistraux de recherche faite en ce sens. *Prison* nous présente un emploi très poussé et très systématique des oppositions entre groupes d'images et des images intercalées, il le fait en insérant des groupes réduits d'images dans ses longs plans du début, ensuite en faisant se succéder les groupes d'images de façon cyclique et très rythmée, selon un schéma simple lorsque la femme descend l'escalier, et ensuite en plus compliqué dans la séquence de la bataille (10 images de la scène de bataille opposées à des plans de 6 images d'un homme qui court avec, intercalées entre chaque plan, 1, 2 ou 3 images du mur) et dans la séquence où la femme monte l'escalier (7 images de la femme, 8 images du mur et 3 images du mur sous-exposé, ce cycle se répète une quarantaine de fois et ensuite les 8 images du mur sont enlevées). Il pousse encore plus loin dans la séquence du procès où le phénomène de la persistance rétinienne est effectivement utilisé. Les groupes d'images y sont opposés d'abord suivant un rythme 3-2-3-2 puis ensuite 2-2-2-2 avec des groupes de 3, 7, 8 ou 9 images intercalées parfois et il finit en alternant un gros plan d'avocat avec un fond très clair avec un plan des jurés assez sombre, où la superposition est très saisissante. Cette séquence est plus poussée que les autres à cause du plus grand nombre de thèmes visuels (différents plans des avocats, du juge, de la cour et du jury).

Cela rejoint des expériences que j'ai moi-même poursuivies dans *Opus-1* où j'ai tenté d'utiliser d'abord des images intercalées dans de longs plans noirs, ensuite des groupes de 2, 3 ou 4 images différentes revenant de façon cyclique, puis des groupes de 2 images identiques qui se suivent, chaque groupe étant différent de tous les autres mais tenant compte des deux groupes qui précèdent de sorte qu'il pourrait former avec eux une image unique et enfin (cela est très près des expériences de Lapoujade) des oppositions de groupes de 4, 3, 2 et 1 images identiques revenant de façon cyclique avec un groupe qui varie à chaque répétition du cycle, les autres restant constantes, de la façon suivante (chaque lettre représente un groupe d'images différent) a-d-b-d-c-d-a-e-b-e-c-e-a etc... Dans *Foule*, il va un peu dans le même sens que Breer (succession rapide d'images différentes) mais le rythme légèrement moins rapide qu'il adopte lui permet un meilleur contrôle des éléments qu'il met en jeu.

Cosmic Ray

Dans *Cosmic Ray* et *Vivian*, Bruce Conner poursuit de façon assez systématique un autre type d'expérience : l'interprétation visuelle de musique populaire. Les deux exemples que nous avons sont faits dans des styles complètement différents. *Cosmic Ray* (trame sonore « What I'd say » de Ray Charles) utilise beaucoup les phénomènes de perception, les montages très rapides et très rythmés, les entrelacements complexes de thèmes visuels diffé-



PRISON de Robert Lapoujade

rents, une tentative qui va dans le même sens que Lapoujade en plus déchaîné et moins discipliné. La construction de *Vivian* (trame sonore, « Mona Lisa » d'Elvis Presley) est plus simple, les thèmes visuels sont moins nombreux, le montage moins rapide, le rythme plus arrondi, créé surtout par des mouvements rythmiques de la caméra qui font un peu penser à Brakhage, qui pousse dans cette voie jusqu'au point où l'image est détruite et ne subsistent que le mouvement et une impression abstraite. Les tentatives de Brakhage sont plus formelles alors que la démarche de Conner est très voisine de celle du Pop Art.

Les deux films de Len Lye qui font partie de la collection sont des cas simples mais authentiques d'expérimentation. *Colour Box* donne un exposé assez complet de ce qu'il est possible de faire avec une certaine façon d'utiliser la peinture sur la pellicule. *Rainbow Dance* est moins purement expérimental.

Whitney

Les films des frères Whitney sont des modèles de rigueur et de méthode. Leur deux films principaux (*Film Exercise No. 4* de John et James et *Yantra* de James) ne sont pas expérimentaux quant à la technique qu'ils utilisent avec une aisance incroyable et dont la mise au point a dû nécessiter de nombreuses expériences. Ici l'expérimentation concerne l'étude du développement de formes. *Film Exercise No. 4* est basé sur la répétition constante de quelques mouvements et de quelques transformations de formes géométriques simples (cercles et quadrilatères se rapprochant et s'éloignant, transformation constante du cercle en quadrilatère ; à chaque répétition des éléments sont modifiés

et les quelques éléments fondamentaux sont repris de plusieurs façons différentes, devenant de plus en plus complexes). *Yantra* est construit de façon très semblable avec des éléments visuels différents, il s'agit là aussi de l'exploration du potentiel plastique de quelques éléments simples. D'ailleurs on peut se demander à propos de *Yantra* s'il s'agit véritablement d'une expérimentation. *Film Exercise No. 4* est explicitement une étude de forme de couleurs et de mouvements. Dans *Yantra*, l'accent est moins porté sur l'exploration de problèmes formels que sur l'expression d'un certain univers mystique situé dans un espace parfois interplanétaire parfois sous-marin.

Bridges-go-round de Shirley Clarke est un autre cas de film expérimental qui n'en est pas tout à fait un ; il y a un côté expressionniste important mais parallèlement à cela il y a des préoccupations formelles très poussées.

La démarche d'Emshwiller dans *Dance Chromatic* est très nettement expérimentale mais le résultat est assez décevant car il ne maîtrise pas suffisamment les divers éléments de son film. L'intégration de la danse et de la peinture abstraite dans un film est un problème intéressant, mais il est traité sans rigueur ; le style de la peinture manque d'homogénéité et les éléments visuels mis en présence auraient gagné à être plus limités et plus contrôlés. Le film laisse une impression de confusion.

Mais le comble de la confusion, Brakhage l'atteint. De tous ceux dont nous avons parlé, il est peut-être celui dont la démarche est la plus authentiquement expérimentale. Si on oublie leur petit côté morbide, les films de Brakhage, surtout *Loving* et *Sirius Remembered* sont avant tout des recherches

A MOMENT IN LOVE de Shirley Clarke



formelles dont les buts sont assez bien définis, à savoir l'exploration de l'utilisation du montage rapide et des mouvements rapides de caméra et de vue de créer des images abstraites à partir de prises de vue en direct. Cependant si les intentions de Brakhage semblent bien définies, il les exécute d'une façon plutôt chaotique. Notons tout de même certains bons moments dans *Loving*. Nous reparlerons de Brakhage un peu plus loin.

La première remarque générale que nous formulerons à propos de cette collection de films expérimentaux est qu'elle contient bien peu de films expérimentaux et que la plupart de ceux qui prétendent l'être se réfèrent à une conception erronée de l'expérimentation.

Le temps

Après cette constatation, on pourrait se demander si ces films sont réellement des films, s'ils utilisent un langage cinématographique. Ici je m'expose à donner une définition du cinéma, mais je ne m'exposerai pas trop en restant dans les généralités et en donnant une définition purement formelle, ce qui suffit pour la critique que nous voulons entreprendre. J'évite donc d'essayer de définir ce que l'on pourrait appeler la réalité spirituelle du cinéma, c'est d'ailleurs un problème inextricable car les intentions qu'il peut servir à ce niveau sont multiples. Formellement le cinéma est un art du mouvement se concrétisant par le déroulement dans le temps d'éléments sonores et visuels. C'est un fait que l'importance du visuel dépasse habituellement celle du sonore, je ne m'attarde pas à en élaborer une explication théorique, les raisons sont peut-être historiques, la musique existait déjà, et peut-être aussi l'image est-elle un moyen plus efficace d'appréhender le mouvement. De toute façon le problème formel fondamental qui se pose à la réalisation d'un film est un problème d'organisation du temps. Les décisions prises à ce premier moment déterminent la façon d'aborder les problèmes visuels. A un degré d'abstraction très élevé, les problèmes formels du cinéma sont les mêmes que ceux de la musique, problèmes de rythme, problèmes d'orchestration de différents thèmes visuels, problèmes de développement de ces thèmes dans le temps suivant une logique interne.

Ces problèmes sont moins aigus dans un film à scénario qui a une histoire à raconter. Je ne veux pas dire là qu'ils soient moins importants et plus faciles à solutionner, mais que l'histoire assure d'emblée au film une existence dans le temps, même si c'est un mauvais film, c'est un film. Les problèmes deviennent plus présents dans le cas des films qui sans être abstraits ne comptent pas d'histoire, comme les documentaires, les films poétiques (les films qui présentent une approche personnelle de la réalité), aussi ceux qui veulent illustrer et élaborer une idée ou un sentiment. Cependant il est encore possible d'assurer un lien logique entre les différentes parties du film sans aborder des problèmes d'ordre formel, ce déroulement logique de ses éléments assure au film une existence dans le temps quoiqu'il en soit du reste. Dans le cas des films abstraits les problèmes formels sont les seuls problèmes, de tels films sont des cas de musique visuelle et ils ne peuvent prétendre au statut de film qu'en répondant aux exigences que cela implique et que nous avons énoncées plus haut.

De fait si nous voulions être très strict, il faudrait juger tous les films de ce point de vue, mais rappelons-nous que le cinéma n'est pas qu'une réalité formelle. Si nous réduisons le cinéma à cela ici, c'est dans un but purement opératoire car une bonne partie des films dont il est question ici prétendent mettre l'accent sur cet aspect et aussi nous voulons traiter plus particulièrement des films abstraits pour lesquels cette optique est la seule possible.

Celery Stalks at Midnight

On a déjà parlé de la construction très réfléchie des films des frères Whitney. Cependant la ligne de développement de *Film Exercise No. 4* et de *Yantra* reste assez simple le nombre d'éléments en jeu étant limité, il s'agit de variations sur un thème qui se développe de façon de plus en plus complexe. Ici *Celery Stalks at Midnight* mérite une attention spéciale, on n'y trouve pas ce développement systématique et élaboré d'un thème comme dans les deux autres, l'accent y est plutôt mis sur l'orchestration de quatre lignes de développement parallèles, un fond mouvant qui joue le rôle d'une sorte d'accompagnement tout au long du film, des quadrilatères qui bougent un peu comme des portes battantes et qui lorsqu'elles apparaissent restent toujours assez en retrait, des formes géométriques qui se développent et qui reviennent périodiquement, et enfin l'élément dominant, ces espèces de graphismes très libres et très gestuels qui se forment et s'évanouissent de façon très rythmique.

Prison

Nous allons dire encore deux mots du magistral *Prison* de Lapoujade qui n'est pas à proprement parler un film abstrait mais qui a une existence formelle très intense. On y retrouve là aussi une orchestration très précise et très sobre entre les trois thèmes : d'abord ce mur gris sur lequel les modulations de lumières et de formes se font de façon très linéaire et qui est l'élément de base, omniprésent, du film ; deuxièmement ce retour obsessionnel du visage de la femme ou de ce plan où on la voit étendue et qui s'anime de façon hallucinante au cours du développement du troisième thème qui est le récit du crime et de la condamnation. Chacun des thèmes donne naissance à l'autre. Le mur dans ces modulations laisse apparaître l'image de la victime qui revient de façon obsessive et qui donne le signal de départ au récit qui s'amorce lentement et de façon fragmentaire mais qui prend de plus en plus de présence jusqu'à ces longs plans à travers la grille du fourgon de police où sont insérés tout juste quelques groupes d'images du mur qui cependant reviennent participer au contrepoint affolant du procès pour se réinstaller à la fin, dramatique, découvert par les faisceaux de projecteurs et de nouveau l'apparition obsessive du visage de cette femme.

D'Avino

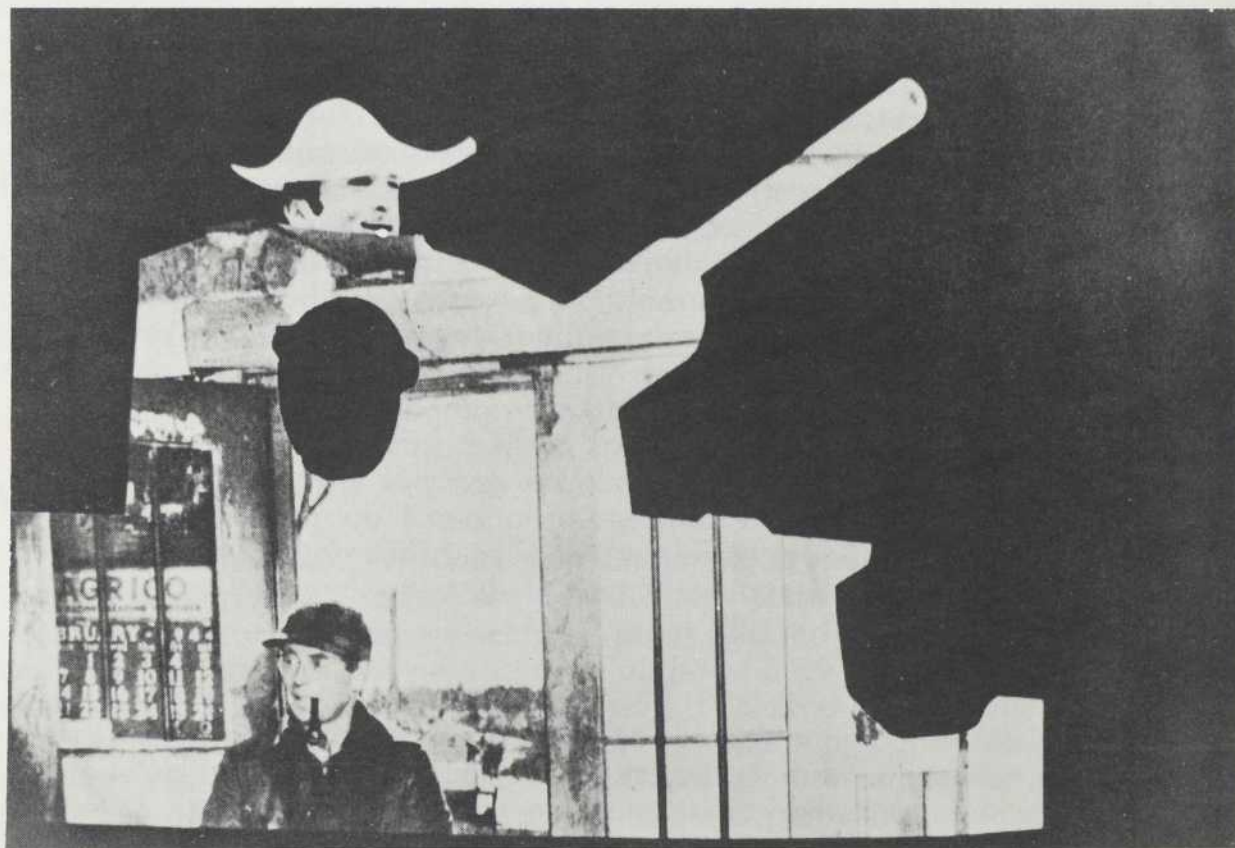
Les films de D'Avino sont des exemples assez particuliers de construction. Il y a peu de virtuosité mais il y a un souffle extraordinaire qui défie toute analyse. Il n'y a ni progression dramatique ni orchestration chez D'Avino, il y a une accumulation ininterrompue de détails, chacun donnant naissance

aux suivants, mais chacun est toujours inattendu ce qui donne lieu à une forme d'humour assez particulier. On pourrait lui reprocher de se répéter, mais le reproche ne tient plus quand on comprend que son art est ornemental et que toute ornementation est basée sur un nombre assez limité de motifs mais qui peuvent s'assembler selon des modèles entièrement différents et selon des rythmes différents. Et D'Avino le fait avec une force imaginative qui réussit toujours à surprendre et à faire rire. Il est très difficile d'analyser ses films car il va trop vite, on ne domine pas longtemps la situation, on perd vite pied et on n'a plus qu'à se laisser entraîner.

Carpi

Cependant Cioni Carpi, avec un style ornemental plus maigre, d'un développement plus linéaire, moins personnel, d'une poésie insipide, réussit très mal. Les images se suivent avec assez d'aisance mais on garde une impression de gratuité et d'insignifiance. On est loin du jaillissement de vie de D'Avino. Cela est particulièrement évident dans *Chat ici et là* et dans *Oiseau Maya*. *Point et Contrepoint* répète McLaren de façon un peu trop fidèle et de toute façon, même en faisant abstraction de cela, la seconde partie est très faible. *Quatre Chromogrammes* est plus intéressant à cause des effets visuels obtenus en plaçant différents types de verre entre les dessins et la caméra, mais quant au reste ils n'ont guère plus de caractère que les autres.

JAMESTOWN BALOOS de Robert Breer



Breer

Breer a réalisé quelques films abstraits ou quasi abstraits. On a déjà parlé de *Blazes* qui est le plus long et où il y a une certaine ébauche d'organisation du temps mais très maigre (le film débouche sur une série de travellings avant sur des dessins abstraits). Quant à ses autres films il est très difficile d'en parler de ce point de vue car ils sont très courts : *A Man and his Dog Out for Air* dont le style est très proche du dessinateur Steinberg, ne fait que 2 minutes ; *Cats* 1 minute trente ; *Jamestown Baloos* est composé de trois parties de 2 minutes. Dans un tel cas l'homogénéité est facile à atteindre sans problèmes compliqués d'organisation du temps. Ce qui fait l'intérêt des films de Breer, c'est cette espèce d'humour fondé sur une impression d'absurdité visuelle très difficile à cerner mais qui n'est pas moins efficace. Cet humour atteint une espèce de sommet dans le très bon *Horse Over Teakettle*.

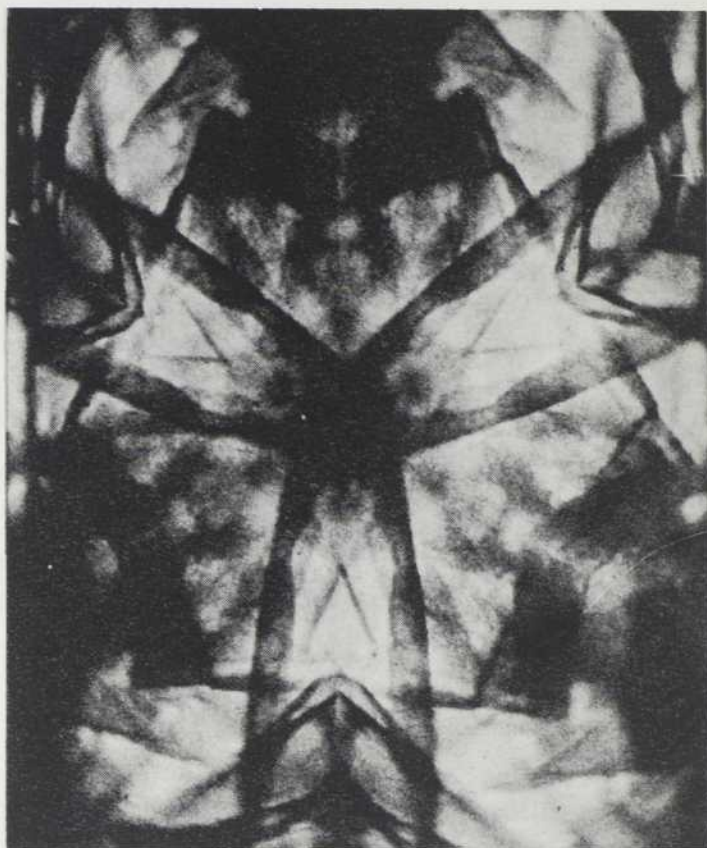
On ne dira que quelques mots de ces quelques films abstraits qui ont très mal réussi à se donner une existence dans le temps. *Generation* de Hilary Harris doit son unité surtout à sa trame sonore. *Logos* n'est pas un film. *Obmaru* essaie mais réussit très mal.

Brakhage

Nous allons maintenant reconsidérer le cas de Brakhage. *Loving* ne nous pose pas tellement de problèmes, mais devant *Sirius Remembered* on a de la peine à trouver une organisation. Cependant il semble y en avoir une, le film est nettement divisé en plusieurs parties chacune faisant une description d'un nouveau stade de décomposition du chien, mais on ne réussit pas à voir plus loin. Il est fort probable qu'il est plus organisé qu'il ne semble à première vue, mais il est aussi probable qu'il est impossible de percevoir cet ordre. Premièrement, cela est dû à l'ambiguïté du film : Brakhage fait appel aux instincts morbides du spectateur en lui proposant de voir un chien qui pourrait, cependant il ne le montre jamais de façon satisfaisante en laissant constamment l'impression qu'il est pour le montrer et c'est évidemment une source de frustration ; en un sens cela pourrait être amusant, mais le film de Brakhage existe surtout à un niveau très abstrait et à cause de cette ambiguïté il se condamne à ce que le spectateur ne puisse que difficilement accepter le film comme tel et s'y abandonner. Deuxièmement il manque d'un respect élémentaire pour l'œil du spectateur qui à la moitié du film est déjà trop fatigué pour pouvoir se concentrer sur le reste. Et enfin il y a chez lui cette volonté de faire des bavures qui est très déplaisante.

Vanderbeek

Les films de Stan Vanderbeek sont des exemples flagrants de films qui n'en sont pas. Les collages de *A la mode* et de *Science Friction* s'allongent, se diluent, se répètent sans nous convaincre qu'ils ont une suite et qu'ils veulent dire quelque chose ; une succession de trucs qui sont supposés être drôles mais face auxquels on ne trouve pas l'énergie de rire. On pourrait



GENERATION
de Hilary Harris

faire commencer ces films n'importe où, les faire finir n'importe où, en rajouter, en enlever, mêler les parties et il n'y aurait pas grand-chose de changé. Devant une grisaille aussi pénible, on ne peut rien dire de plus.

Conner

Par ailleurs, les films de Bruce Conner qui ont une intention de satire sociale parente de *Vanderbeek*, sont puissamment organisés. Quoique la construction de *A Movie* soit très simple, il y a là une progression très forte du comique au catastrophique qui à la fin du film prend des proportions incroyables. Mais son film le plus incroyable est *Report* sur l'assassinat du président Kennedy dans lequel après un court montage rapide, il répète pendant quasiment un quart d'heure un même plan d'une dizaine de secondes montrant le président Kennedy passant dans une voiture découverte, après quoi le film se poursuit par un montage très efficace d'une course de taureaux, d'une visite de Kennedy chez le pape, de scènes de guerre et d'actualité à propos de l'assassinat du président Kennedy. Après cette répétition qui n'en finit plus, la partie finale prend une grande force, mais il s'agit quand même d'un cas extrême et un peu excessif. Dans la même ligne le *Very Nice Very Nice* de Lipsett est une réussite plus précise et plus contrôlée.

Musique visuelle

Pour faire le bilan, on doit dire que dans de nombreux films de la collection l'organisation du temps est très faible et un peu simpliste sinon inexistante, et que quand il y a des efforts faits en ce sens c'est souvent avec un manque de rigueur déplorable. On en est encore à l'improvisation en face de problèmes dont la solution nécessiterait une approche plus systématique et plus réfléchie. Le cinéma abstrait ou du moins celui qui se prétend avant tout formel aurait besoin de théoriciens qui réfléchiraient en profondeur sur ces problèmes. L'organisation de formes dans le temps est fondamentalement l'application d'un ordre ; à la base de tout ordre il y a des principes de classification, une certaine logique, un système qu'il est important de formuler, d'explicitier plutôt que de le laisser dans le domaine de l'intuitif. On ne peut probablement pas en arriver à des principes absolus, le seul absolu que l'on puisse trouver à ce niveau est la cohérence interne du système. On n'est quand même pas dans un domaine de relativité et de subjectivisme complet, les phénomènes à ordonner existent et ils ont certaines propriétés qui posent des limites et des exigences à tout essai de classification : cela demande à être connu. Le cinéma abstrait devrait pouvoir arriver à contrôler autant les éléments visuels et leurs rapports dans l'espace et dans le temps que la musique le fait avec les sons. Il n'est évidemment pas question de chercher des correspondances de terme à terme, mais il n'est pas impossible qu'à un niveau très abstrait des concepts qui sont utilisés en musique puissent l'être en cinéma abstrait. La façon d'y arriver est d'abord de bien comprendre ce qu'est une forme en mouvement et quelles sont ses propriétés, et quelle est la nature des rapports entre différentes formes en mouvement. Cela ne peut être fait que par une expérimentation et une réflexion rigoureuse et systématique. C'est à la fois une question de connaissance et de conceptualisation.

Maintenant, nous allons aborder la collection selon ce que veulent signifier ces films. Nous ne nous attarderons pas très longtemps sur ce problème, nous voulons simplement dire quelques mots sur les films surréalistes et symboliques et surtout sur les films de Kenneth Anger dont nous ne pouvons éviter de parler.

Les films surréalistes et symboliques peuvent être écartés assez rapidement car ils ne présentent pas beaucoup d'intérêt. Leur symbolisme, très facilement sexuel, est maladroit, simpliste et parfois grossier, et il évite rarement le ridicule.

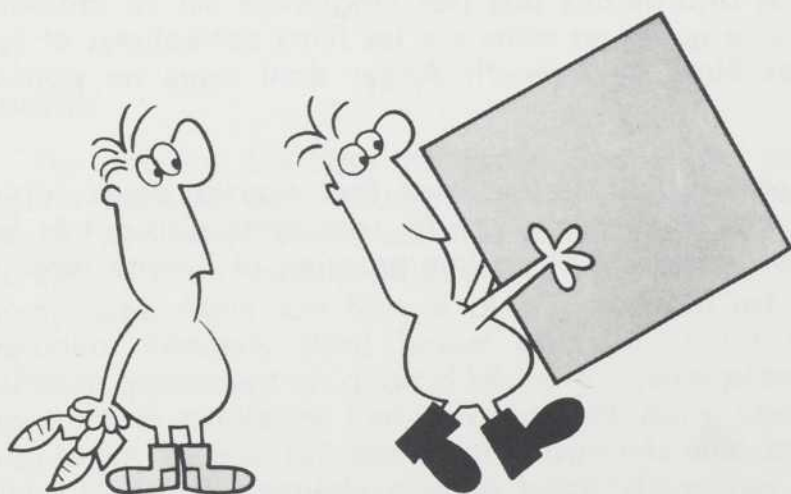
Anger

Si ce n'était de son dernier film *Scorpio Rising*, on aurait pu écartier Kenneth Anger assez rapidement aussi, en disant qu'il a fait un très beau film, *Eaux d'Artifice*, et un objet de curiosité pour ceux qui sont curieux de ce genre de choses, *Inauguration of the Pleasure Dome* qui par ailleurs présente assez

peu de qualité cinématographique. Cependant avec *Scorpio Rising*, tout en restant lui-même, Anger débouche sur autre chose que la simple expression de sa morbidité personnelle qui en fin de compte n'est pas très intéressante. Il y a dans *Scorpio Rising* un homosexualisme assez explicite qui était débridé dans *Inauguration of the Pleasure Dome*, et il y a aussi cette atmosphère initiatique qui était exprimée magnifiquement dans *Eaux d'Artifice* ; mais ici ces deux aspects d'Anger ne sont pas gratuits et ils servent parfaitement le sujet. Après tous les essais de définition du phénomène « gang de motocyclistes à blouson noir » par des approches sociologiques et psychologiques, Anger nous propose une définition de l'intérieur : exaltation de la force et de la beauté mâle, homosexualisme latent qui en découle, valorisation du danger, défi de la mort, déification des motos, caractère de société secrète initiatique, analogie avec le nazisme. Tout cela dans un langage visuel très élaboré et une utilisation très heureuse de la couleur.

Pour conclure, nous dirons qu'en général le visionnement de cette collection est assez décevant, mais cela ne doit pas nous faire déprécier son importance. Elle est une image assez fidèle d'un certain type de cinéma qui pose des problèmes qui sont intéressants et même importants et pour cette raison cette collection est très précieuse. Quand nous disons que ces films ne répondent pas à ce que l'on pourrait attendre d'eux, nous ne voulons pas dire que Guy L. Coté n'a pas eu raison de les collectionner. Il est important que ce type de cinéma nous soit disponible et nous devons en remercier Guy L. Coté.

Pierre HEBERT





CANADA ON TOURNE

ut en
ession
sante,
bridé
phère
is ici
ent le
rocy-
ques,
ce et
n du
écrite
très

action
mpor-
pose
raison
e ré-
s dire
t que
Coté.

EBERT

INNAIRE

SWEET SUBSTITUTE

SWEET SUBSTITUTE, un film de Larry Kent. Scénario : Larry Kent. Photographie : Dick Bellamy. Interprétation : Bob Howay, Carol Pastinsky, Angela Gann, Lanny Beckman. Vancouver.



Tom Knight, un garçon de 19 ans qui en est à sa dernière année de high school, se voit soudainement pris dans l'ouragan de ses passions, lui et deux jeunes femmes totalement différentes.

Elaine est secrétaire. C'est une chatte, bête et sexuelle, qui, poussée par une mère ambitieuse et rusée, attire le bouillonnant Tom dans une aventure passionnelle qui camoufle un mariage. Kathy est une jeune femme amoureuse qui vit une expérience sentimentale sérieuse avec Tom et qui devient enceinte.

SWEET SUBSTITUTE traite d'un état de fait fort courant dans le monde des teen-agers actuels. Physiquement prêts à la vie sexuelle dès l'âge de treize ou quatorze ans, les Tom Knight et les Kathy se voient interdire l'amour et la vie commune par les principes de la société — ses cadres moraux — et ses impératifs économiques.

Les années qui séparent la puberté de la libération (de ces tabous et de la virginité) sont un véritable cauchemar sexuel. C'est dans ce monde sexuel fantaisiste que vivent Tom et ses amis.

Ces amis, comme bien d'autres d'ailleurs, on peut les voir s'adonnant à des virées ridicules dans le bas de la ville, là où ils peuvent faire de l'œil aux femmes sur la rue ; passant un coup de téléphone aux amies des amis, qui ne sont que des prostituées.

L'expérience amoureuse est une charge dans une société qui croit que l'amour réside dans le fait de trouver le juste objet. Elaine est sur le marché de la popularité, misant sur tout ce qu'elle peut obtenir. Kathy est innocente et son attitude sexuelle est un geste du cœur : elle est totale et elle donne pour donner.

Le dilemme de Tom est classique aussi bien en termes de problèmes d'éthique propres à tout homme qu'en relation avec l'expérience ordinaire de notre société. Il lui faut étudier afin d'obtenir un diplôme qui le mènera à l'université — un plan de vie décrété sans son assentiment par ses parents et les impératifs implicites de la société. Ses amis le préviennent que le mariage et les enfants vont lui enlever toute chance d'arriver dans ce monde de l'apparence. Pour vivre dans ce monde, Tom décide que le choix d'Elaine est préférable.

Tom prend sa décision et du fait même perd l'univers de vérité qui était celui de Kathy.

L.K.

WINTER KEPT US WARM

WINTER KEPT US WARM, un film de David Sector. Scénario : David Sector et Ian Porter. Photographie : Bob Fresco et Ernest Meershoek. Musique : Paul Hoffert. Interprétation : John Labow, Henry Tarvainen, Joy Teperman, Janet Amos. Production : Varsity Films. Toronto.



WINTER KEPT US WARM est un film de 90 minutes. Tourné en 16mm, noir et blanc, le film est produit par Varsity Films de Toronto (un groupe d'étudiants de l'Université de Toronto et du Ryerson Polytechnical Institute) avec un mince budget de \$10,555.00.

WINTER KEPT US WARM est l'histoire de la grande amitié de deux jeunes hommes au tempérament très différent. Ils font connaissance à la résidence des étudiants de l'Université de Toronto. Doug est un *senior*, fils d'une famille d'Hamilton qui est dans les affaires ; Peter est un étudiant de première, originaire d'une ville minière du Nord de l'Ontario. Peter est une présence bienvenue parmi les copains habituels de Doug et aux côtés de sa bruyante petite amie Bev. Leur amitié grandit jusqu'au jour où Peter fait la connaissance de Sandra. La toile de fond sur laquelle se déroule la naissance et la mort de cette amitié est constituée par les traditions consacrées et les tensions actuelles de la vie universitaire.

Le titre est tiré de « The Waste Land » de T.S. Eliot ; la citation se lit comme suit, « Winter kept us warm, covering earth in forgetful snow ». Doug et Peter voient s'établir entre eux un lien étincelant, mais qui est aussi éphémère que la neige.

Le tournage est commencé depuis novembre dernier. David Sector, le réalisateur, est âgé de 21 ans et en est à sa dernière année au University College. Les 60 premières minutes de pellicule ont pu être tournées grâce à un fonds de \$2,000.00 avancé par les conseils étudiants de l'Université et grâce à l'équipement de la Ryerson Institute. On compte sur l'aide de l'industrie, de certaines fondations et de certains services gouvernementaux pour trouver les \$8,000.00 nécessaires pour terminer le film qui devrait sortir au début de l'été.

En plus des problèmes financiers habituels, le tournage a été rendu difficile par des problèmes d'horaire et de température. D'horaire d'abord étant donné que le tournage doit se faire entre les cours, les laboratoires et les examens des deux collèges participants ; de température ensuite car la neige est un élément majeur du film et que l'hiver qui se termine a été un des plus excentriques de toute l'histoire de Toronto. Ainsi pour une scène importante où Peter et Doug, à l'aube, marchent dans la neige fraîchement tombée sur la cour, on a dû attendre six semaines avant d'obtenir les conditions favorables au tournage : une abondante chute de neige mais avec bonne visibilité, un dimanche matin, à un moment où le campus était libre d'étudiants galopant. La journée arriva enfin et l'on journa la scène avec six caméras dissimulées autour de la cour.

David Sector est l'auteur d'un court métrage de huit minutes, en couleur, *Love With The Proper Guppy*, une espèce de transposition nautique du thème de Carmen. Le film qui a été tourné en une journée et demie l'été dernier, pour la somme de \$31.88, a eu beaucoup de succès lors de sa présentation télévisée sur le réseau de Radio-Canada, en janvier dernier.

Varsity Films est actuellement à la recherche d'un distributeur pour WINTER KEPT US WARM et de scénarios pour de prochaines productions.

CAIN

CAIN, un film de Pierre Patry. Scénario : Jacques Proulx, d'après un roman inédit de Réal Giguère. Photographie : Jean Roy. Musique : Jean Cousineau. Interprétation : Réal Giguère, Ginette Letondal, Yves Létourneau, Gabbi Sylvain, Yvon Dufour et Ronald France. production : Cooperatio Inc. Montréal.

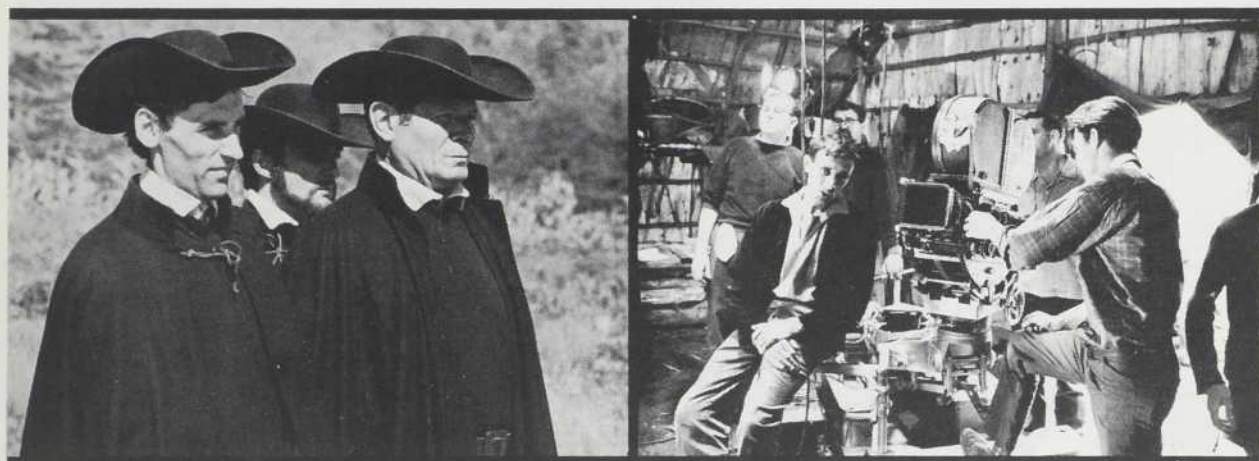


C'est l'histoire d'une vengeance. C'est un peu l'histoire de Caïn et Abel, excepté qu'ici la vengeance joue dans les deux sens. Un homme pour se venger de son frère plus heureux que lui par la fortune, lui vole sa femme et est puni : la femme est tuée dès les premiers instants de la fugue. L'homme disparaît. Le frère se venge en retour par un subterfuge machiavélique. Il ressuscite sa femme dans les traits d'une prostituée dont il retient les services. Lui-même incognito, il la confronte avec son frère sachant que la ressemblance provoquera le cauchemar du passé et allumera une nouvelle passion chez lui. Le subterfuge réussit. La passion naît jusqu'à l'amour. C'est le mariage. Comme cadeau de noces, il révèle sa présence et démasque la prostituée qu'il congédie après l'avoir payée. Les deux frères se retrouvent face à face, chacun comme devant l'œil de Caïn.

P.P.

LE FESTIN DES MORTS

ASTATAION ou LE FESTIN DES MORTS, un film de Fernand Danse-
reau. Scénario : Alec Pelletier. Photographie : Georges Dufaux. Mu-
sique : Maurice Blackburn. Interprétation : Jean-Guy Sabourin, Alain
Cuny, Jacques Godin, Ginette Letondal, Jean-Louis Millette, Albert
Millaire et Yves Létourneau. Production : Office national du film.
Montréal.



En 1634, les Hurons qui peuplaient le centre de l'Ontario, aux abords de la baie de Simcoe, comptaient environ 30,000 âmes, répartis en de nombreuses bourgades. Quinze ans plus tard, en 1649, la nation n'existait plus. Un groupe de survivants s'enfuyaient vers le sud. On leur connaît quelques descendants aux Etats-Unis qui ont repris leur nom indien de Wyandots. Environ 2,000 autres cherchèrent refuge à Lorette, près de Québec.

Les autres ? Emportés par la guerre contre les Iroquois, par des pestes mystérieuses, — qui étaient peut-être des maladies apportées d'Europe par les Blancs et contre lesquelles les Indiens n'auraient eu aucune défense, — minés surtout par le déséquilibre qu'introduisaient dans leur façon d'être, les concepts et les objets de la civilisation occidentale.

Pendant ces quinze années, les missionnaires jésuites qui furent nos Saints martyrs canadiens, vécurent parmi les Hurons. Ces missionnaires étaient des forcenés, des hommes surhumains qui apparaissent aujourd'hui comme ayant incarné ce qu'il y avait de meilleur et de pire dans le cœur même du 17^e siècle.

Quelques-uns comprirent admirablement les Indiens et surent les aimer avec une tendresse active et quotidienne, une tendresse qui à travers les siècles nous étonne et nous bouleverse encore. D'autres par contre semblent avoir vécu ici des aventures spirituelles si hermétiques, si profondes et si personnelles qu'ils paraissent n'avoir rien vu d'autre que leur propre quête. Nous arrivons à peine à les comprendre.

De la confrontation de ces deux types d'hommes est né l'argument qui a servi au scénario du *Festin des morts*. Il faut ajouter cependant, — et la réserve est de taille, — que le texte comme le film a été conçu dans une grande liberté, comme un retour très personnel de ses auteurs vers le passé, une exploration à l'intérieur de soi, du monde imaginaire que les hommes authentiques d'autrefois ont légué par l'histoire et par toutes ces choses qui nous font ce que nous sommes, aux Canadiens français d'aujourd'hui, comme enfin une question très actuelle sur le destin qui est le nôtre.

F.D.

POUSSIÈRE SUR LA VILLE

POUSSIÈRE SUR LA VILLE, un film d'Arthur Lamothe. Scénario : Arthur Lamothe, d'après le roman d'André Langevin. Photographie : Laval Fortier et Michel Brault. Interprétation : Guy Sanche, Michelle Rossignol, Nicole Filion, Pierre Dupuis, Henri Norbert, Nicolas Dolin, Réjeanne Desrameaux et Victor Désy. Production : Pierre Patry-Cooperatio Inc. Montréal.



Le film sera composé d'une suite de tableaux.

Le personnage central sera la ville, Macklin, ville champignon sortie du sol, poussée au-dessus d'une mine d'amiante, au fond d'une vallée encaissée, au milieu de pyramides de déchets. Une fine poussière embue l'air, encrasse les poumons et salit la neige.

Il y a deux mois, arriva de Montréal, le docteur Alain Dubois, jeune médecin de vingt-sept ans. Il loua une maison triste avec un mobilier disparate acheté en partie d'occasion. Il alla ensuite à Montréal chercher sa femme. Alain et Madeleine sont entrés dans Macklin vers minuit. Madeleine visita l'appartement et bâilla devant la médiocrité des lieux. Madeleine fréquente depuis peu le restaurant de Kouri, un établissement au clinquant de mauvais goût. Elle aime faire jouer au Joke-Box des chansons sentimentales et, par son attitude provoque les mineurs qui se sont attardés au restaurant avant de descendre passer la nuit dans la mine. Kouri avertit Alain de la conduite de Madeleine. Jim avec beaucoup de sous-entendus visqueux, présente Richard Hétu à Alain.

Alain se met à boire. Un soir il violente Madeleine. Madeleine brave la ville, traînant après elle Richard hébété. La ville se révolte, le curé se préoccupe du scandale. A l'hôpital, quand elles voient Alain, les religieuses se regardent entre elles. Arthur Prévost qui a prêté de l'argent à Alain lui fait des remontrances.

Devant la conduite sacrilège d'Alain, la ville se hérise. Alain perd toute sa clientèle. Il s'enferme dans la boisson, la ville est profanée, le curé prend l'affaire en mains et trouve une fiancée à Richard. Madeleine hagarde, annonce à Alain qu'elle prend le train pour rentrer chez sa mère. Elle prend un revolver dans le tiroir de Kouri, se fait conduire par Jim devant la maison de Richard Hétu, elle tire sur Richard, puis se tue. Le sang gèle dans les cheveux de Madeleine.

MINUIT CHRETIEN



MINUIT CHRETIEN est mon premier film de long métrage, mon second film avec des acteurs. J'ai eu, je l'avoue, beaucoup de plaisir à le faire.

D'abord le personnage central, Léopold Z. Tremblay, me plaît bien ; c'est un homme fort agréable, qui a de l'humour, de la conversation, du tempérament — un « homme dans la controverse », diraient les gens de l'Île-aux-Coudres.

Ensuite les acteurs, Suzanne Valérie, Monique Joly, Guy Lécuyer et Paul Hébert, se sont souciés du film autant que moi, tout au long, malgré la mauvaise température (il faisait beau tout le temps !), les interruptions de tournage, les *set calls* inutiles et autres mésaventures de toutes sortes. J'ai eu comme caméraman Jean-Claude Labrecque, comme monteur Werner Nold, comme producteur Jacques Bobet, des gens avec qui j'ai fait presque tous mes films.

MINUIT CHRETIEN est un titre de travail. Le véritable titre sera probablement *Léopold Z.* Il s'agit d'une comédie, d'une comédie dramatique. A vrai dire, je n'en ai jamais décidé ainsi ; ma seule ambition, au commencement du tournage, était de faire vivre à l'écran quelques personnages qui me sont familiers, de reproduire leur comportement avec le plus de justesse et de précision possible. Je me disais qu'étant vrais, ils seraient du même coup intéressants pour le public, que je n'aurais pas à leur imposer une sorte d'existence cinématographique artificielle.

Car je me méfiais du cinéma, c'est-à-dire de la mise en scène, du montage, du faux naturel des personnages qu'on voit d'ordinaire sur grand ou petit écran. Aussi me suis-je donné des handicaps idiots : pas de mouvements de caméra compliqués, pas d'effets cinématographiques, pas de scènes de cuisine (cliché québécois par excellence), pas de cigarettes pour donner du naturel aux personnages, pas de gestes gratuits. Mais je le voulais ainsi, préférant courir le risque d'une vérité maladroite que celui d'une belle fausseté cinématographique.

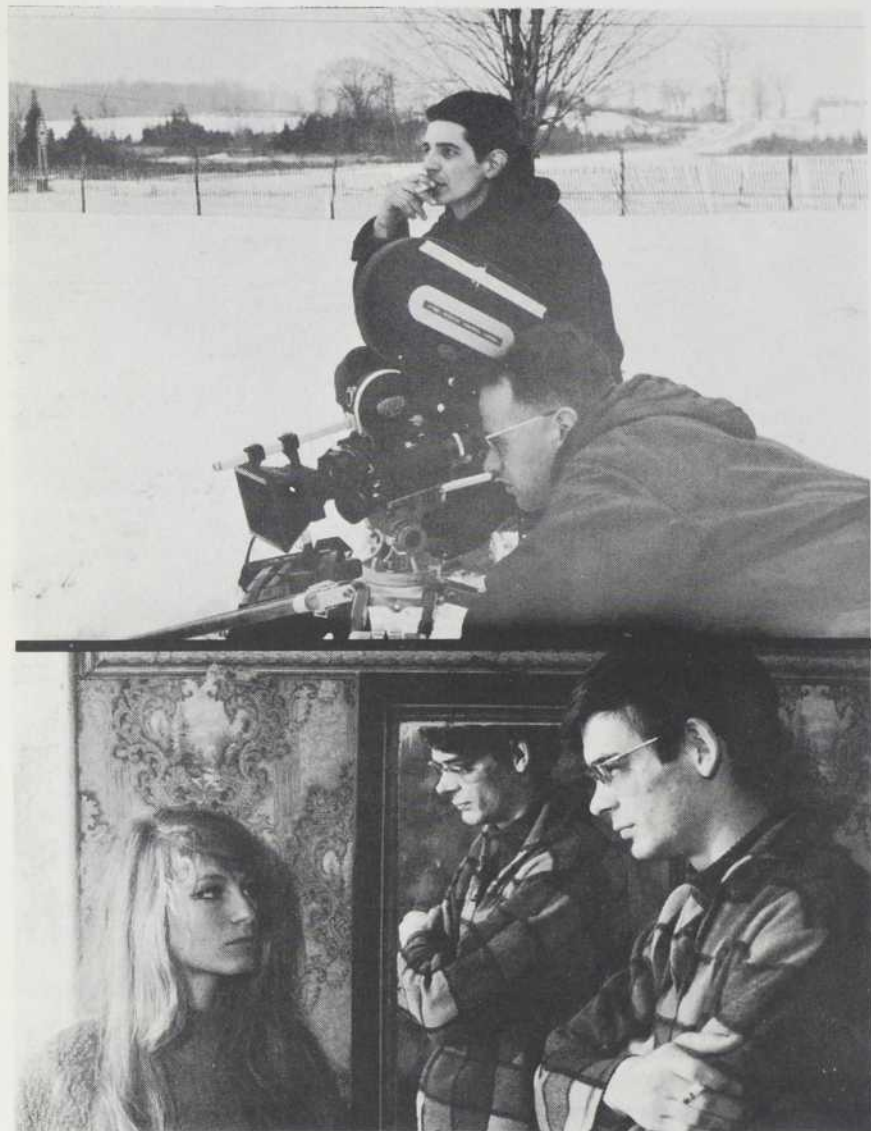
Si j'ai adopté le ton de la comédie, c'est beaucoup par goût personnel, mais un peu aussi par souci de prendre du recul par rapport au film. C'est que la comédie impose une mécanique rigoureuse, qui fonctionne en soi ; si vous essayez d'y introduire des éléments étrangers — ou trop personnels — la mécanique grince tout de suite. Cela a du bon, lorsque vous n'avez pas l'expérience de Monsieur Hitchcock.

Et puis le genre comique vous impose beaucoup de simplicité dans la ligne générale du film ; cette simplicité, en retour, vous permet une grande complexité dans le détail. Il en est ainsi, par exemple, pour *Le Mécano de la Générale*, le film que j'aime le plus.

Ah oui, l'histoire ! MINUIT CHRETIEN c'est l'histoire d'un homme qui ferait la révolution, s'il en avait entendu parler... « L'ignorance c'est comme la science, dit-il, ça n'a pas de bornes ». En attendant, il fait des bêtises...

Gilles CARLE

LE REVOLUTIONNAIRE



L'Hiver, Louis St-Pierre et Louise Rasselet
jouent dans un film et une production de Jean-Pierre Lefebvre
LE REVOLUTIONNAIRE
qui est une fable de 70 minutes tournée en 16mm et 6 1/2 jours
un dessin animé
un spectacle de marionnettes
une « séance » de collégiens
un puzzle que le spectateur doit lui-même compléter
une tragédie comique à propos de l'ambiguïté
avec des images de Michel Régnier
un son de Roger Leclerc
un montage de Marguerite Duparc
une musique de Personne
la participation de Pierre Hébert pour une séquence animée
l'Histoire du Canada
et la collaboration de 18 figurants qui comme tout le monde
ont mis leur salaire en participation

J.-P.L.

LA CORDE AU COU

LA CORDE AU COU, un film de Pierre Patry. Scénario : Claude Jasmin, d'après son roman. Photographie : Jean Roy. Interprétation : Andrée Boucher, Guy Godin, Henri Norbert, Andrée Lachapelle, Gilbert Chenier, Ernest Guimond, Jean Duceppe et Richard Martin. Production : Cooperatio Inc. Montréal.



Léo Longpré est une sorte d'enfant de trente ans qui n'a pas digéré une pénible enfance — mère alcoolique — père rêveur et non-sociale école de réforme pour délinquants — adolescent violent ; il avait fini par faire une sorte de pacte avec la société. Il doit une paix temporaire à une jeune ouvrière — mannequin d'occasion — Suzanne. Avec elle, il a une sorte de bonheur au niveau des sens.

Cette dernière, lasse des échecs et des coups de tête de Léo, s'échappe de son amant et le trompe avec un financier play-boy. Léo vient la surprendre lors d'une « partie » dans les jardins d'un certain monsieur Driftman à Ste-Adèle.

L'histoire débute au moment même où Léo vient de noyer Suzanne, dans la piscine du milliardaire sous les yeux des invités, trop ivre pour pouvoir percevoir le drame. C'est la chasse à l'homme. Pour Léo, c'est autre chose. Une fuite réglée, effrénée vers un but ultime, vers un père. Vers le fermier Ubald qui fut le seul être humain qui lui montra jadis une certaine tendresse, une affection d'homme. Léo s'est convaincu qu'il retrouvera chez Ubald, la sécurité, la paix.

C'est un défilé curieux et insolite qui va jalonner le parcours du fuyard meurtrier.

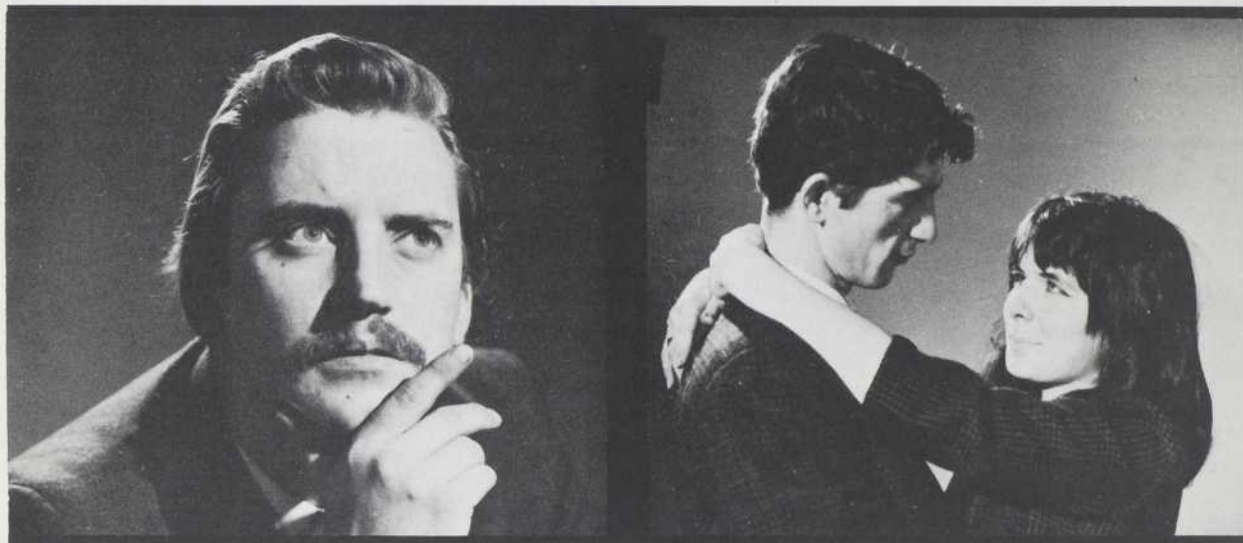
On y fait donc de brèves rencontres ; un agent d'immeuble loquace qui lui offre un « pouce », une serveuse humaine qui le cache, le père de celle-ci qui le mène à la route nationale où Léo s'introduit parmi les faucheurs de bords de route ; mais chassé par ces pauvres hères, Léo marchera, dormira dans un fossé, dans une église et finira par frapper chez Achille pour boire une soupe.

Ce bonhomme flairé une affaire. Exige une rançon et cache Léo deux jours et deux nuits. Il y fera la connaissance d'Alice, dont le « Pays des merveilles » n'est qu'une liaison incestueuse avec son frère cadet.

Les policiers surgissent chez Achille, cela casse brutalement le songe de Léo qui déjà commençait à revoir son passé d'enfant malheureux, d'amoureux délaissé. Désormais, il sait qu'il faut vite se réfugier chez Ubald. Il pique à travers champs. Marchant, tombant, se souvenant de tout comme un noyé, dit-on, il revoit toute sa vie. Une vache, une roche, un chien, tout lui sert d'excitant pour revivre, une dernière fois, un épisode malheureux de sa vie, un moment tragique de sa destinée. Au bout du compte, il arrive chez Ubald. Il s'éveille à la réalité, celle de son geste. Il meurt déjà, il est tué lorsqu'il apprend qu'Ubald l'a donné à la police. Alors il monte au grenier et regarde sur le chemin du Roy les Policiers qui s'y déploient, les gens de la place qui s'attroupent prudemment à l'écart et attendent la « corrida. »

Il est tout à fait inutile d'attendre qu'ils tirent. Les policiers, on le sait bien, vont tirer car il ne descendra jamais, le petit Léo, ce mésadapté classique, enfant de trente ans, irrécupérable, mal aimé.

L'HERITAGE



L'HERITAGE est un long métrage dramatique réalisé en semi-coopérative. Il a été tourné en 16mm et sera « soufflé » en 35mm pour l'exploitation commerciale.

L'HERITAGE c'est l'histoire d'un jeune étranger qui reçoit une lettre du notaire d'un vieil oncle qui vient de décéder. La lettre l'enjoint de se rendre à la ville prendre possession de l'héritage qui lui échoit. Arrivé à la ville il apprend que des gens malhonnêtes par des procédés plutôt louches se sont approprié son bien. Seul, sans le sou et sans ami dans cette grande ville, il passe par toutes sortes d'aventures.

L'HERITAGE est un film de Jean Martimbeau, interprété par Jacques Lavoie, Monique Prieur, Jacques Serge et cinquante figurants.

J.M.

Camil Adam (Montréal) termine la musique de son premier long métrage *Les Maisons de carte* (La Folle). Guy Bouchard (Cinésag, Chicoutimi) prépare le tournage du premier film d'une jeune compagnie de production nouvellement fondée.

Roger Racine (Cinéfilm, Montréal) termine *Jeunesses musicales*.

Jean-Claude Laure (Coopératio, Montréal) tourne les extérieurs de *Délivrez-nous du mal*, d'après Claude Jasmin. Larry Kent (Vancouver) prépare son troisième long métrage *When Tomorrow Dies*.

Diederick D'Ailly (Libra Film, Toronto) a terminé *Lydia*. Tourné en Grèce avec des comédiens grecs et canadiens, le film a été montré à Londres en décembre dernier.

Ted Leversuch (Independent Film Artists, Toronto) termine le montage de *Room for a Stranger* et prépare un second film *Bahama Fair* qui sera tourné en Floride au début de l'été.

A mon cher
Robt
Désolé
Jean Pierre

La crise du langage et le cinéma canadien

par Jean-Pierre Lefebvre

Nous sommes en pleine crise de conscience. C'est un fait. Conséquemment s'ensuit une crise de langage. Incapables de nous définir intérieurement, il est normal que nous soyons incapables de nous exprimer.

Un langage, quel qu'il soit, poétique, théâtral, architectural, musical, chorégraphique, pictural, plastique, sculptural, littéraire, filmique ou simplement parlé, un langage est toujours le moyen terme, le moule, le véhicule de la pensée. Mais il en est aussi le point d'aboutissement, et pour atteindre à la perfection du langage, il faut que l'idée ait atteint sa plénitude. Le dilemme, c'est que l'idée n'atteint sa plénitude qu'associée au langage, c'est-à-dire lorsqu'elle est susceptible d'être communiquée, lorsqu'elle est *incarnée*.

Nous avons toujours été aux prises avec des difficultés de langage. C'est aussi un fait. L'histoire de notre art témoigne d'un douloureux écart entre les créateurs, le langage qu'ils ont employé et celui du public auquel ils s'adressaient. Les accents romantiques de nos premiers poètes ne démontrent rien d'autre que le déracinement qui était le leur.

La poésie

Pourtant, une première prise de conscience s'est faite, suivie (ou parallèle) à un bouleversement du langage : la Poésie. Ce fut le martyr profitable de St-Denys Garneau, l'aventure intérieure d'Anne Hébert, le désespoir intellectuel d'Alain Grandbois. Je ne veux certes pas faire tenir la poésie canadienne dans ces trois noms, bien au contraire ; je les cite parce qu'ils représentent trois modes de libération heureusement réunis, confrontés et utilisés par la nouvelle poésie canadienne.

La Poésie, qui est une prise de conscience individuelle en profondeur se situe logiquement à la base d'une prise de conscience collective. En circonscrivant les qualités essentielles de l'individu et de sa liberté, elle circonscrit par le fait même les rapports que cet individu entretient avec son milieu.

Mais le langage de la Poésie n'est pas toujours accessible à la majorité. La Poésie c'est le trou de la serrure et la collectivité l'éléphant qu'on voudrait y faire passer. Il faut donc ouvrir la porte toute grande. Et c'est là qu'interviennent deux formes de langage particulièrement propices à établir la relation indispensable entre le créateur et la collectivité : la Chanson et le Cinéma.

(Je fais tout de suite une parenthèse concernant la littérature. Si on se réfère à l'Histoire, on voit qu'habituellement la littérature s'installe après la poésie et la chanson. Le 20^{ème} siècle vient toutefois bouleverser cet ordre, en tout cas le bouleversera pour nous. La littérature fait appel à une perception plus rationnelle de la vie, et il nous manque trop de jalons concrets pour pouvoir échafauder une littérature adéquate. Notre littérature est par ailleurs directement menacée par la France et les Etats-Unis. Au niveau du cinéma, nous avons beaucoup moins à craindre, parce que le cinéma, en somme, n'existe encore qu'à l'état d'*invention*, sans grands courants majeurs, dans le désordre total, et que nous sommes placés dans des conditions favorables à l'invention : aucun passé, un présent incertain et un avenir à faire. Il ne faut pas oublier, non plus, que la télévision est venu amoindrir considérablement l'influence du livre.)

La chanson

La chanson est l'intermédiaire entre le monde personnel du poète et l'anonymat de la collectivité. C'est une présence constante, supportable parce que de courte durée, efficace parce que sans cesse répétée. C'est aussi un langage universel d'une extrême simplicité, la simplicité du cœur et de la mélodie. Elle appartient à tout le monde et tout le monde appartient aux chansonniers (au sens québécois du mot).

Dans le domaine de la chanson, toutefois, s'introduisent deux catégories de gens que l'on retrouvera au cinéma : les poètes et les commerçants. Néfaste ségrégation qui désintéresse les uns de la poésie et les autres de l'argent. L'équilibre spirituel et financier de la chanson canadienne-française est toutefois maintenu avec bonheur, grâce à un groupe de créateurs authentiques pour qui la chanson est une démarche vitale et non plus un passe-temps. Et le public, qui lors des débuts de Félix Leclerc se moquait de lui, provoque lui-même la naissance d'autres chansonniers du même genre. Le public a besoin qu'on lui parle de lui-même : c'est déjà toute une étape de franchie. Cela est également évident dans les milieux de la chanson purement populaire (le hit parade), qui, bien qu'elle ne soit qu'une banale copie de la chanson américaine et française, révèle tout de même un malaise profond qui s'appelle l'ennui, l'ennui d'aller à l'école, de ne pas aimer, de ne pas être aimé, ainsi de suite.

Et c'est ici que je situe le Cinéma, qui viendrait faire le lien décisif entre les réalités définies dans la Poésie, cristallisées dans la chanson et répandues par elle, et les réalités immédiates, directes, vérifiables, totales que le cinéma rend accessibles, tout d'abord au créateur qui les affronte, ensuite à ceux

avec qui il veut communiquer (le plus hermétique des créateurs veut toujours communiquer avec quelqu'un, autrement il ne prendrait pas la peine de faire des œuvres).

Le cinéaste et la réalité

J'aime beaucoup reprendre l'exemple qui suit pour faire comprendre ce qui se passe entre un créateur et la réalité au moment du tournage d'un film. Imaginons que le réalisateur, pour accentuer l'impression de tragique d'une scène dans laquelle deux amoureux se séparent, veuille faire un travelling arrière brutal et prolongé à partir d'un gros plan des amoureux. Mais voilà qu'au moment de tourner la scène en question la réalisation de l'idée du cinéaste s'avère impossible : la pièce est petite, mal éclairée, des tables sont vissées au plancher qui par ailleurs est extrêmement raboteux. Alors, ou le réalisateur se dégonflera, ou, au contraire, il se servira des nouvelles données concrètes que lui offre la réalité et adaptera sa première idée à ces données. Il se produira donc une réadaptation simultanée de l'idée et de la réalité. Ce corps à corps avec la réalité, ou ce donnant donnant dont je parle à propos des *Parapluies de Cherbourg*, profite aux deux éléments en cause et est à son plus fort au cinéma.

Je ne prétends pas que « le cinéma soit l'art de la réalité ». Je ne mets pas en cause, ici, les propriétés essentielles du 7^{ième} art, mais uniquement leur application concrète. Et à ce point de vue, il ne fait aucun doute que le cinéma est le plus matérialiste des arts, le plus brutal, le plus terre à terre. Robbe-Grillet s'est plaint des imprévus qu'il comporte et que, selon lui, on contrôle plus facilement en littérature. Je crois toutefois que ces imprévus font partie de la règle du jeu et que si un réalisateur est capable de les adapter à ses besoins (ce qui est toujours possible), un pas de plus vers la vérité du réel se trouve fait.

Et c'est ce pas de plus qu'il nous faut faire.

Le *candid eye* et le cinéma-vérité, comme plusieurs l'ont déjà dit, constituent peut-être les premiers jalons de cette aventure. « Les films (de l'équipe française) ont été avant tout une appropriation passionnée du milieu : le pittoresque (regard de l'étranger) y a cédé la place au familier ; le mythe a cédé devant la réalité », écrivait Gilles Carle dans le no 7 de *Parti-pris*, en avril 1964. Mais le *candid eye* et le cinéma-vérité, à la base, sont un outil d'étude scientifique et phénoménologique. Ils ont certes permis à beaucoup de cinéastes de se rapprocher de la Vie en même temps qu'ils ont permis de reposer le problème du réalisme au cinéma ; mais ils ne représentent qu'une étape préliminaire, franchie au reste par Gilles Groulx et *Le Chat dans le sac*. L'expérience que Claude Jutra a tenté avec *A tout prendre* est une preuve flagrante du danger qu'il y a d'enfermer la réalité dans l'idée qu'on en a et qui devient alors une sorte de fantôme de la réalité. Il est aussi dangereux de laisser sa pensée dépendre de la réalité, qui se présente toujours d'une manière désordonnée et confuse.



LE CHAT
DANS LE SAC

La pureté du regard

Une fois que le cinéaste s'est attaqué à la réalité, il constate deux choses : 1) que la réalité existe comme un tout en dehors de lui, 2) que l'œuvre qu'il a créée existe elle aussi comme un tout et qu'elle n'est ni la reproduction exacte de la réalité, ni la projection exclusive de sa pensée.

Nous entrons ici dans le domaine apparemment complexe de la création mais qui en réalité est désarmant de simplicité.

Le premier point est facile à éclaircir. Pour prendre un exemple ultime, référons-nous au cas d'un individu qui se suicide. En posant un tel acte, il n'entraîne pas la mort de la réalité, sinon celle de sa propre réalité personnelle. De même, qu'un être humain s'intéresse ou non à la réalité, elle existera toujours d'une façon ou d'une autre. Mais s'il s'y intéresse positivement, la réalité peut se transformer et évoluer. Et cette action positive s'appelle *création* : elle aboutit aux *oeuvres* qui constituent les éléments principaux de la réalité nouvelle (ou, si on préfère, renouvelée).

Une œuvre de création est donc un pont entre deux îles, et comme un vrai pont, en plus de rendre possible la communication entre deux éléments distincts, elle existe en elle-même, d'une façon bonne ou mauvaise, belle ou laide, utile ou inutile. La grande responsabilité du créateur, c'est de construire un pont solide qui tôt ou tard pourra servir. Et Dieu que dans ce maudit pays les distances sont considérables à parcourir et les points de développement difficiles à prévoir. Le pont de Québec est tombé deux fois avant de devenir l'une des sept merveilles du monde ; le cinéma canadien tombera sans doute beaucoup plus souvent.

D'où la nécessité pour le cinéaste, qui joue avec des réalités spirituelles et économiques gigantesques, d'apprendre à voir, à discerner, à prévoir, à juger, et si possible à prophétiser. Sans une profonde discipline créatrice et humaine, on ne peut construire qu'un pont miniature dans un jardin chinois.

C'est un fait que cette discipline est beaucoup plus difficile à acquérir au cinéma que dans les autres arts. On peut, par exemple, se mettre à écrire à l'âge de dix ans, travailler pendant quinze ans et publier un premier roman sans faire état des quinze années de travail. Mais on ne peut pas (actuellement) faire du cinéma à 10 ans et quand on réalise, à l'âge de 25 ans, un premier essai, il faut qu'il débouche commercialement.

Mais est-il nécessaire qu'un premier essai soit un long métrage ? Est-il nécessaire, par ailleurs, qu'un premier film soit un mauvais brouillon ? Non. Il y a un travail préparatoire possible, que des cinéastes comme Truffaut et Godard, pour ne citer qu'eux, ont fait, tout d'abord en objectivant le travail des autres (la critique), en second lieu en vérifiant et en mettant en application dans des courts métrages ce qu'ils savaient à peu près déjà parfaitement. Je ne veux pas parler ici que des problèmes techniques propres au cinéma ; la technique s'apprend en une semaine : le plus difficile c'est de savoir si on a quelque chose à dire.

On pourrait, par contre, citer le cas de Valerio Zurlini qui a su se glisser de plus en plus dans chaque nouveau film et qui est passé des *Jeunes Filles de San Frediano*, film assez banal de série B italienne, à *Été violent*, dont plus de la moitié échappe à la dépersonnalisation du premier, puis à *La Fille à la valise*, parfaitement maîtrisé mais sans grandes audaces, pour aboutir au *Journal intime* dans lequel, parfaitement sûr de lui, il a osé tout ce qu'il a voulu.

Laquelle de ces solutions un cinéaste canadien doit-il adopter pour acquérir une certaine discipline ? C'est une question de tempérament et d'individus. Mais si l'on considère que Zurlini s'est appuyé sur une longue tradition cinématographique et que nous n'avons pas de tradition équivalente, on est porté à pencher dans le sens de la solution offerte par Godard et Truffaut, ou celle de Rossellini, Flaherty et même Marker.

Pourtant, le regard du cinéaste plié à une certaine discipline humaine et créatrice, s'ajuste difficilement d'un seul coup et met très souvent des années avant d'atteindre à la pureté et à la limpidité. Encore là, malgré les impon-



Marcello Mastroianni dans JOURNAL INTIME

dérables, il y a des possibilités, sinon des solutions. Je trouve par exemple extrêmement dangereux la course actuelle aux adaptations cinématographiques de livres canadiens (encore plus de livres étrangers, certes). Les cinéastes qui procèdent d'une telle façon partent d'une réalité (celle du livre et de ce qu'il décrit) plus ou moins achevée et aboutissent alors à une réalité préconçue qui ne vit pas librement. Je ne veux pas faire le procès du roman canadien ; mais il manque à ce dernier ce que le cinéma pourrait trouver, le sens de la réalité globale, enracinée. Je ne crois pas qu'on puisse faire du sirop d'érable avec de la résine de pin. Quant à la nouvelle littérature canadienne, qui cherche à s'adapter au milieu et aux individus qui en écrivant subissent et vivent ce milieu, si elle est valable et vraie, à quoi sert-il de faire double emploi et de perdre du temps en l'adaptant pour l'écran ?

Tout est à faire, ici. Tout est à dire, à re-dire et à re-penser. Le nombre des sujets est infini. L'important, c'est de les voir, de les vivre. De les voir et de les vivre, toutefois, *avant* d'en faire des films, afin que les films ne soient qu'une occasion, un moyen de montrer ce qu'on vit, en même temps que de vérifier l'authenticité de ses idées et de ses sentiments. Ainsi, on donnera à l'Art sa véritable fonction : être à la fois le miroir et la prolongation de la vie.

Le spectateur et le cinéma

Voilà qui m'amène à parler du deuxième caractère *nécessaire* d'un cinéma canadien.

On sait très bien que le cinéma est l'art qui traîne et entraîne le plus d'indifférents au monde, ceux qui bon gré mal gré vont au cinéma du coin afin de passer le temps et de se divertir. Mais si tant de spectateurs sont indifférents, c'est qu'on leur montre des films indifférents. Il est vrai que ce qui horripile les gens c'est d'avoir à faire un effort ; conséquemment, les commerçants du cinéma ont pensé que si les spectateurs ne font rien ils parviendront à oublier leur ennui et leurs tracasseries.

Je me suis moi-même très souvent laissé prendre au piège et au lieu de choisir un film difficile, je suis allé voir le premier film historique ou d'horreur venu ; à chaque fois, si le film était réellement mauvais et ne requérait aucunement ma participation, je suis sorti dix fois plus ennuyé et plus noir qu'en entrant. J'ai donc tenté l'expérience en sens inverse, et le fait de voir un film auquel je devais participer totalement me faisait systématiquement oublier mes préoccupations. Aussi ai-je pris pour politique de ne voir de mauvais films que si je suis de parfaite humeur.

Si, un beau jour, on décidait de confronter le spectateur et monsieur tout le monde à des problèmes, des faits et des êtres réels, authentiques, que pourrait-il se passer ? L'expérience ne sera jamais tentée, malheureusement ; mais je pense que pourrait se produire le même phénomène que dans une classe où le professeur décide de ne plus enseigner pour le plus gogo. C'est d'ailleurs mépriser totalement le public que de faire des œuvres conçues expressément pour lui, car on ne tient compte que de ses faiblesses. Espérons que le cinéma canadien ne se fera pas pour les plus gogos, ainsi que l'enseignement a toujours été conçu dans notre belle Province.

Le cinéma n'est pas une démonstration de foule. Les spectateurs sont isolés dans le noir. Ils ne dépendent à peu près pas les uns des autres. Ils sont muets. Ils ne s'agitent pas. Ils sont donc prédisposés, même s'ils mangent des chips (c'est un geste tellement mécanique qu'on ne s'y arrête même pas), à recevoir l'idée ou les idées que le cinéaste veut communiquer. Bien entendu, les modalités de la réceptivité de chacun varient à l'infini. D'où, précisément, la nécessité de créer un grand nombre d'œuvres, et des œuvres assez personnalisées pour être différentes les unes des autres et offrir plus de possibilités de choix au spectateur. Si on fait un film *pour le public* pris globalement, on provoque la naissance d'un cercle vicieux d'où il devient impossible de sortir. C'est d'ailleurs là le problème no 1 du cinéma international.

Ce qui m'amène à parler en termes concrets du cinéma canadien actuel et à venir.

Les expériences concrètes

Au départ, tout le monde admettra que tous les expériences sérieuses sont souhaitables autant que nécessaires. Par expérience sérieuse, j'entends

une expérience menée en connaissance de causes et d'effets, avec intelligence. *La Terre à boire* est un cas type d'expérience stupide, un risque spirituel et financier pris inutilement, pour le plaisir de se faire plaisir et de s'exhiber publiquement, sans connaissance suffisante du métier de cinéaste, ni, surtout, sans assez de lucidité pour s'en rendre compte. Cocteau disait à la télé, peu de temps avant de mourir : « Aujourd'hui, la bêtise pense et pense publiquement. »

Heureusement, plusieurs expériences valables ont été tentées au Québec dans le domaine du cinéma de long métrage. (J'omets délibérément l'apport positif et négatif de l'ONF dans le domaine restreint du court métrage).

Elles ont pour premières caractéristiques d'être très dispersées, et elles le resteront longtemps. Rien n'est plus difficile que d'arriver à unifier tous les éléments qui constituent, aussi bien le début d'une industrie qu'une prise de conscience encore assez mal définie. L'unité, en ce moment, serait d'ailleurs nuisible. Le dispersement et la multiplication des idées et des expériences est la preuve qu'un véritable changement se produit. N'oublions pas que nous ne sommes nés que d'hier et que nous sommes des enfants à la recherche d'eux-mêmes, de leur personnalité et de leur place dans une société qui n'existe encore qu'en apparence. C'est pourquoi le jeu des personnalités (et des rivalités personnelles) joue tant dans notre milieu, où les gens et les artistes ne sont pas encore habitués à la concurrence, où chacun voudrait être roi dans son domaine, où tout le monde a peur d'être attaqué, donc n'ose pas attaquer. Ce qui revient à dire que notre personnalité n'est pas encore formée.

Mais bien que les expériences concrètes soient dispersées, il y en a qui sont authentiques. Et c'est ça le plus important (d'un point de vue expérimental, bien entendu).

Je ne saurais les énumérer toutes, étant donné que peu d'entre elles sont complétées. Mais il y a des cas exemplaires, dont celui de Pierre Patry et de Gilles Groulx.

Patry cherche à combattre l'industrie lourde par l'industrie lourde. Production en chaîne, utilisation du 35mm et de vedettes connues, formation de grosses équipes de tournage, études et recherches poussées au niveau de la production, de la distribution et de l'exploitation. Tout ça entrepris par une coopérative.

Les leçons à tirer de l'expérience de Patry sont déjà nombreuses. Je ne retiens que la plus flagrante : la distribution et l'exploitation. Il est évident que le cinéma canadien ne pourra vivre qu'au moment où il pourra assurer lui-même sa propre distribution, ce qui suppose que les réseaux de production, de distribution et d'exploitation soient unifiés afin que les capitaux investis et récoltés aux diverses étapes d'un film puissent revenir à ceux qui les investissent et qui ainsi pourront investir davantage dans d'autres films ; ce qui suppose également que les Gouvernements fédéral et provinciaux interviennent au point de vue légal (puis économique) en réglementant l'explo-



TROUBLE FETE

tation des films et des salles à travers le pays et en forçant les grandes chaînes américaines et françaises qui monopolisent l'exploitation et la distribution à aider directement le cinéma canadien, en montrant des films canadiens et peut-être même en participant à la production.

L'expérience de Gilles Groulx, et du *Chat dans le sac* est elle aussi exemplaire à trois points de vue.

Au point de vue création, c'est sans contredit l'expérience la plus poussée de toutes.

Au point de vue production, il se passe ceci : l'ONF a pris un risque dont il se glorifie (par après, comme au temps des *Raquetteurs* et des *Bûcherons de la Manouane*), mais, d'un esprit conservateur par excellence, il resserre davantage les ficelles et vit maintenant dans la peur de prendre d'autres

risqués. Ainsi Gilles Groulx et beaucoup d'autres se sont-ils vus refuser de nombreux projets de film.

Nous en arrivons à l'exploitation du film, liée de très près à la production. *Le Chat* a été commandé par la télé et co-produit pour elle par l'ONF, avec priorité des droits télévisés. *Le Chat* fit donc une première sortie au Festival du Film de Montréal de 1964, puis fut présenté quelques mois plus tard à la télé. Les distributeurs et les exploitants ont toutefois en mémoire le désastre de *Pour la suite du monde*, présenté d'une façon identique et qui après son passage à la télé a fait deux maigres semaines à Montréal et même pas une à Québec. *Le Chat*, cependant tourné en 35mm, n'a donc pas encore eu de sortie commerciale et est disponible (déjà !) en 16mm pour l'exploitation en ciné-clubs. *Nobody Waved Goodbye*, produit de la même façon que *Le Chat*, mais sorti commercialement à Montréal, n'a certes pas servi d'encouragement. Et la même chose risque peut-être de se produire pour le film que Carle achève dans des conditions identiques, de même que pour *Le Festin des morts* de Fernand Dansereau, qui sera un festin d'au moins \$250,000.00. (Quant à *Amanita Pestilens*, produit par la Crawley Film au même coût que *Le Festin des morts* et réalisé par René Bonnière, il n'a même pas trouvé de distributeur).

Il y a de nombreuses expériences, dont la plupart sont en cours et dont on ne peut pas préjuger des résultats. Mais il en faut encore cent fois plus. Il faut, principalement, que des expériences créatrices et économiques soient tentées parallèlement : elles ne peuvent être dissociées ni dans la conception, ni dans la fabrication elle-même d'une œuvre.

Avant, toutefois, de chercher des solutions sur une grande échelle et de vouloir se changer en bœuf comme la grenouille de la fable, il y a une attitude nécessaire à adopter vis-à-vis de la crise de conscience individuelle et collective que la Province de Québec traverse, donc vis-à-vis de la crise de langage qui y correspond. Cette attitude consiste dans l'entière disponibilité du cinéaste, de même que dans une lutte à vie pour l'authenticité de son individualité, de son milieu, donc de l'Art, donc de la Vie.

Il n'existe pas à proprement parler de sujets commerciaux ou internationaux ; il n'existe que des sujets vrais, authentiques. La France et l'Italie nous font avaler à l'année longue leur meilleur et leur pire régionalisme.

Cherchons tout simplement à faire des films *vrais* et un cinéma *vrai*. L'art et le cinéma ne sont pas un luxe : ils sont une nécessité. Surtout pour nous. C'est pourquoi, au reste, il devient nécessaire que nous travaillions tous, non pas dans le même sens, mais avec le même esprit, la même volonté de passer au travers — et le même amour et de la vie et du cinéma.

Jean-Pierre LEFEBVRE

BANDIERA

A PART

BERLANGA, Luis G. — *Le Bourreau*, le dernier film de l'auteur de *Bienvenue Monsieur Marshall* et de *Calabuig* vient de sortir en Espagne et en France. A la demande de la censure franquiste dix-huit coupures ont été faites. Huit visent un figurant : Luis Bunuel qui joue un gardien de prison.

BITSCH, Charles. — Nous connaissons déjà Charles Bitsch par ses articles aux *Cahiers du cinéma*, par la belle photo qu'il avait signée pour *Paris nous appartient* de Jacques Rivette et par son sketch des *Baisers*. Nous avons maintenant une raison de plus de le mieux connaître ; cette raison c'est l'excellent sketch qu'il a réalisé dans *La Chance et l'amour*. Alors que le reste du film traîne, le sketch de Bitsch est allègre, rythmé à souhait et bourré de trouvailles. Piccoli y fait merveille et Sophie Desmarets aussi dans la peau d'une inoubliable Léa Anders, grande directrice d'un quelconque *Elle* parisien. La mise en scène est vive, toujours à point, rivée aux détails et aux personnages. On pense sans doute à Truffaut, à Godard et à Deville aussi, mais on pense surtout au plaisir que nous réserve le premier long métrage de Charles Bitsch. Espérons que c'est pour bientôt.



Michel Piccoli dans *LA CHANCE ET L'AMOUR*

BORDIGHERA. — Pour de tristes raisons financières, le Festival de Bordighera (sur la Riviera

italienne) a dû suspendre ses activités. Ce festival avait pour spécialité de ne montrer que des films drôles !

CHANEY, Lon. — « J'avais connu l'Homme-aux-mille-visages à l'Universal, alors qu'il se spécialisait dans les rôles de Canadien français... » (Robert Florey, *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui*, page 291.)

CINEMATHEQUE CANADIENNE. — Voici le calendrier des deux prochaines semaines à la Cinémathèque :

- 12 avril : *Un Chapeau de paille d'Italie* (René Clair, 1927).
- 13 : *La Beauté du diable* (René Clair, 1950) et *Pattes blanches* (Jean Grémillon, 1949).
- 14 : *La Comédie du bonheur* (Marcel L'Herbier, 1939) et *L'Enclos* (Armand Gatti, 1961).
- 19 : *Le Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1923), *Entr'acte* (René Clair, 1924), *Paris qui dort* (René Clair, 1924), *La Tour* (René Clair, 1927), *L'Affaire est dans le sac* (Pierre Prévert, 1932).
- 20 : Programme de cinéma abstrait.
- 21 : Films de Bruce Conner, Robert Lapoujade et Arthur Lipsett.
- 22 : *L'homme à la caméra* (Dziga Vertov, 1929).
- 23 : *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1935) et *Louisiana Story* (Robert Flaherty, 1948).

FEUILLADE, Louis. — Le maître du ciné-roman fait son premier voyage au Canada, avec *Judex* (1916) et *Tih Minh* (1918), que nous avons pu voir à Ottawa, au National Film Theatre (Le Répertoire canadien du cinéma, comme on dit en français de là-bas). Du coup, il nous est possible de découvrir une des œuvres les plus extraordinaires de l'histoire du cinéma. Cinéaste populaire, toujours préoccupé par le tiroir-caisse de la Gaumont, Feuillade a créé un univers absolument insolite ; le premier, il sut

exprimer la poésie du décor urbain et donner au *modern style* des allures surréalistes. Les noms de Musidora, René Cresté, Bout de Zan, Marcel Lévesque ou Biscot sont peut-être oubliés : ils représentent tout de même la première génération de comédiens de cinéma, qui savaient créer des personnages réalistes et fantastiques à la fois. Dans ses « grands cinéromans d'aventures en un prologue et onze épisodes », Feuillade, sans le savoir, anticipait le cinéma moderne.

Judex, *Tih Minh*, ainsi que *La Nouvelle Mission de Judex* (1917), seront repris à Montréal, à la Cinémathèque, en avril et en mai.

FORTIER, Monique. — Grâce à son court métrage, *La Beauté même*, le cinéma canadien a connu son premier nu d'Etat. Il n'est pas beau — et le film alors ! — mais il permettra sans doute à l'abbé Jacques Godbout de répéter encore une fois que « encore un peu de temps et l'O.N.F. deviendra un office du cinéma. » (*Vie des Arts*, automne 1964).

HARLEM. — L'Apollo, le célèbre music-hall de Harlem (New York) est depuis le 6 mars dernier le siège d'un immense ciné-club. En effet, pour plusieurs mois à venir, le grand théâtre de la 125ième rue réservera ses samedis matins à des séances de cinéma destinées à promouvoir la culture cinématographique chez les jeunes Noirs du quartier. L'initiative est due à la Motion Picture Association of America, le Harlem Youth Opportunities Unlimited, aux Associates Community Teams et au gérant de l'Apollo qui a prêté gratuitement sa salle pour ces manifestations. Une équipe de 24 moniteurs spécialisés est en charge des séances. Parmi les films déjà annoncés on peut citer : *Shane*, *On the Waterfront*, *A Raisin in the Sun* et *Island of the Blue Dolphins*.

I.O.D.E. — Nous aurions mauvaise conscience de passer sous silence le 65ième anniversaire des Imperial Order Daughters of the Empire qui depuis plusieurs années ont consacré leurs loisirs à classer les films pouvant être vus par les petits Canadiens de l'Empire.

JAPON. — La liste des dix meilleurs films de 1964 au Japon a beaucoup d'intérêt, même pour le spectateur d'Occident. Cette liste est d'ailleurs établie avec beaucoup de sérieux par les exploitants, les critiques et les journalistes. Voici donc quelques-uns des titres apparaissant

à ce palmarès : *La Femme du sable* de Hiroshi Teshigahara (1), *Destins profanes* de Shohei Imamura (2), *The Scent of Incense* de Keisuke Kinoshita (3), *Onibaba* de Kaneto Shindo (4), *Children Hand in Hand* de Susumu Hani (7). Les films étrangers qui ont connu les succès les plus remarquables en 1964 sont : *Une aussi longue absence*, *Jules et Jim*, *Le Silence*, *L'Année dernière à Marienbad* et *Tom Jones*.

KUBRICK, Stanley. — Le tournage de *Journey Beyond the Stars*, le nouveau film du père de *Lolita* et du *Dr. Strangelove*, débutera le 16 août prochain. Le film, qui sera tourné en Cinerama et en couleur pour le compte de Metro-Goldwyn-Mayer, est une adaptation d'un roman de science-fiction que Kubrick a écrit avec la collaboration du grand romancier anglais Arthur C. Clarke. *Journey* se passera en l'an 2001 et sera tourné sur notre planète, plus précisément en Grande-Bretagne, en Suisse, en Afrique et en Allemagne.

LAUREL, Stan. — Le frêle compagnon du séduisant Oliver Hardy est mort d'une crise cardiaque à Santa Monica, le 23 février dernier, à l'âge de 74 ans. Britannique de naissance, Laurel était venu au spectacle par le cirque d'abord, pour ensuite passer au music-hall et

Laurel et Hardy
dans **BIG BUSINESS** de Leo McCarey



au vaudeville. Etant arrivé aux Etats-Unis en 1910, il fut d'abord la vedette de plusieurs comédies (*one reelers*) de Hal Roach pour qui il devint bientôt réalisateur et producteur. En 1926, à la suggestion de Roach, il redevint comédien pour servir de partenaire à Oliver Hardy. Et Laurel devint Laurel et Hardy. Hardy, lui, mourut en 1957.

LEWIS, Jerry. — Vendredi le 5 mars 1965, on pouvait voir au canal 6 une émission particulièrement intéressante de la série « Ben Casey ». Elle s'intitulait : *A Little Fun to Match the Sorrow* et était dirigée par Jerry Lewis, qui en interprétait aussi le rôle principal, celui d'un jeune neurologue qui fait un stage à l'hôpital où travaille Ben Casey, sérieux entre tous. Jerry a certains côtés loufoques qui déplaisent à Casey ; celui-ci veut le renvoyer, mais le directeur donne une chance à Jerry, à condition qu'il étudie sérieusement et cesse de faire le bouffon. Jerry s'applique et réussit à gagner l'estime de ses patients et de Casey. A la suite d'un incident banal, le directeur veut à son tour le renvoyer : cette fois c'est Casey qui le défend. Jerry fait rire les patients, les détend et les prépare mieux aux soins qu'ils doivent recevoir. Finalement, ce sera la victoire de Jerry qui réussit une grave opération sur un jeune garçon qu'il a convaincu.

A travers cette histoire, bien sûr, il y a une histoire d'amour. En premier lieu, les femmes, comme dans tous les films, le trouvent bien sympathique, mais ne l'aiment pas vraiment ; or, finalement, il s'en trouve une pour l'aimer *tel qu'il est* et il s'agit cette fois d'un amour compréhensif, non pas d'une simple attraction sentimentale ou sexuelle nécessaire. Ce détail marque toute une évolution dans le personnage de Lewis qui devient de plus en plus profond et connaît de grands moments de tendresse comme dans *The Patsy*. D'autre part, Lewis joue dans cette émission un rôle essentiellement dramatique, en ne faisant qu'une ou deux grimaces pendant une heure, et loin d'avoir un air désesparé il semble tout à fait à sa place. Il n'a certes pas encore dit son dernier mot. N'oublions pas que nos parents trouvaient Charlot « bon à donner des coups de pied au cul. »

MARKER, Chris. — L'Hommage à Chris Marker à la Cinémathèque canadienne a attiré un vaste public ; on y a refusé des spectateurs à chaque séance. Tout le monde y est allé de ses commentaires, tel cette jeune spectatrice qui déclarait après la projection du *Joli Mai* : « Moi, j'associe ce film à *Mondo Cane* : c'est le même problème ».

MURRAY, Mae. — L'extraordinaire interprète de *The Merry Widow* de Stroheim est décédée le 24 mars dernier, à San Fernando Valley, en Californie. Georges Sadoul place Mae Murray au nombre des divinités créées par le Star System ; quant à Herman G. Weinberg, il n'hésite pas à affirmer qu'« elle ne valait rien, absolument rien, avant *The Merry Widow* où elle est très bonne. » (*Objectif*, 29-30).

OBJECTIF. — Après un bref compte rendu de la matière du no 31, le Bouquiniste signe, dans la Patrie du 18 au 24 mars 1965, l'article suivant : « Pour le profane qui, comme moi, se contente d'un film en tant que spectacle, cette revue est un peu déroutante car elle est en fin de compte spécialisée, sans être strictement technique. Elle peut être lue par n'importe qui mais il faudra une bonne dose de connaissances pour suivre les « entretiens » par exemple. La formule de ces entretiens est un peu simpliste. On pose une question à laquelle l'interrogé répond par un long développement : le cinéaste exprime sa pensée mais aucune explication n'est donnée pour en faire comprendre le mécanisme et les subtilités.

« Il faut croire, d'autre part, que les auteurs des articles savent automatiquement s'ils parlent de Canadiens ou d'étrangers car ils ne le spécifient pas d'une façon claire. A moins d'être un spécialiste, il est difficile de dire qu'un nom à consonance anglaise est américain, anglais ou canadien-anglais ou qu'un nom à consonance française est français ou canadien-français. Les personnes citées ne sont pas, pour autant que je sache, des cinéastes connus du grand public. Autre remarque que je me permettrai d'ajouter : on y parle remarquablement peu du cinéma canadien. J'aimerais en pourtant en savoir plus long parce que ça bouge beaucoup là-dedans en ce moment. »

RESNAIS, Alain. — Dans un communiqué publié par l'Institut canadien du film à l'occasion de la présentation du *Judex* de Feuillade, on peut lire ceci : « Alain Resnais, auteur de *L'Été dernier à Marienbad* » (sic) et plus récemment de *Muriel* dit que Feuillade est un de ses Dieux et qu'il avait réalisé avec *Judex* un des rêves de bien des cinéastes. » Et le communiqué continue, dans le plus pur style Donton-Laurendeau : « Un demi-siècle après. Le film semble créer le même excitement (sic) créé lors de sa première parution... »

SEQUENCES. — Publication du Service d'éducation cinématographique de l'Office diocésain des Techniques de diffusion du diocèse de Mont-

réal (sic) vient de livrer à ses fervents lecteurs un lourd numéro titré « Révolte et exaltation » !



SYLVIE. — Bien qu'elle s'apprête à fêter ses quatre-vingts ans, l'étonnante comédienne française Sylvie a récemment reçu le Prix Marilyn Monroe pour son rôle dans *La Vieille Dame indigne* de René Allio. Sylvie a fait ses débuts



Sylvie dans LA VIEILLE DAME INDIGNE

cinématographiques en 1912, dans *Britannicus* ; depuis ce jour elle a tourné dans plus de cinquante films. Quant à René Allio dont c'est le premier long métrage, son nom est bien connu en tant que décorateur de Roger Planchon au Théâtre de la Cité, à Lyon. En 1962 Allio avait écrit et réalisé un très beau court métrage, *La Meule*.

TESHIGAHARA, Hiroshi. — Après 32 semaines d'exclusivité au cinéma Festival, *La Femme du sable* de Hiroshi Teshigahara a attiré plus de 70,000 spectateurs. Une sorte de *Goldfinger* du cinéma d'art et d'essai !

THULIN, Ingrid. — La belle interprète de Bergman va réaliser son premier film, *Hivernale*. Dialogué par Alain Robbe-Grillet, le film aura pour acteurs principaux Jean Marais, Oscar Werner et... Ingrid Thulin.

TOM & JERRY. — Le célèbre couple chat-souris des cartoons M.G.M. a fini en première place du Motion Picture Herald-Fame pour l'année 1964. En d'autres termes, Tom et Jerry ont été la vedette des courts métrages ayant bénéficié des meilleures recettes au Canada et aux Etats-Unis pour les douze derniers mois. Notre ami Bugs Bunny s'est classé bon deuxième.

TRNKA, Jiri. — Lors du dernier festival d'Oberhausen les membres de la Commission Catholique Allemande du cinéma ont protesté contre la présentation du film de poupées animées *L'Archange Gabriel* du grand cinéaste tchécoslovaque Jiri Trnka. Adapté de Boccace, le film raconte l'histoire d'un prêtre se déguisant en archange pour séduire une de ses jolies ouailles !

FILMS RECENTS

En passant par Cherbourg

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG, film français en Eastmancolor de Jacques Demy. Scénario : Jacques Demy. Photographie : Jean Rabier. Musique : Michel Legrand. Interprétation : Catherine Deneuve, Nino Castelnuovo, Anne Vernon, Marc Michel, Ellen Farner, André Wolff, Mireille Perrey. 1964.

Le miracle des *Parapluies*, c'est de ne pas être un « grand » film (au sens de super-production), mais au contraire une œuvre simple, intimiste, parfois imparfaite, mais de cette imperfection qui est l'audace des vrais innovateurs, des créateurs qui ne s'enferment pas dans des données esthétiques, morales ou commerciales afin d'assurer leur propre satisfaction et le succès commercial de leur film. Le miracle des *Parapluies* c'est d'être par ailleurs un film parfaitement réaliste, mais d'un réalisme structuré, soumis à la vision *en profondeur* d'un homme qui sait se servir des pires lieux communs, de la plus simple schématisation psychologique, tout en gardant l'humilité de laisser vivre objectivement, en dehors de lui-même, l'œuvre qu'il crée (ces paroles s'appliquent aussi à Charlot).

Demy aurait pu calquer la comédie musicale américaine ; cette tentation est d'autant plus grande pour un Français que la France, pour des raisons aussi bien spirituelles que financières, n'a jamais pu réaliser une comédie musicale convenable. Chose certaine, il aurait pu faire un « gros » film impersonnel. Mais il a réalisé un véritable film d'auteur, dans lequel tout est organisé en vertu d'une logique et d'une mise en scène précises, calculées, qui allient l'exaltation de *Lola* à la distanciation de *La Baie des Anges*.

Mais le terme « mise en scène », dans son sens traditionnel, est impropre à définir la véritable relation qui existe entre Demy et son sujet, autant qu'il l'est pour Godard. Il est temps, il me semble, d'abandonner ce terme qui, bien qu'il s'applique dans 50 pour 100 des cas, prête à confusion et ne s'appliquera plus au cinéma de demain. Parler de mise en scène au cinéma équivaut à garder dans la définition de la poésie le caractère essentiel de la rime.

Dans *les Parapluies*, où la part du décorateur et du musicien a une place primordiale et où on aurait pu s'attendre à une certaine distanciation entre les éléments de création dus à plusieurs personnes, on assiste au contraire à une concentration et une homogénéité sans équivalent dans le genre (c'est pourquoi *les Parapluies* constitue un genre nouveau). Demy transcende tous les apports, si petits soient-ils, de son équipe, en plus de garder en main l'atout majeur qui lui permet d'orienter ses collaborateurs sans toutefois les frustrer : la musique repose sur les paroles, qui sont de lui, les décors sur la psychologie, définie dans le scénario qu'il a écrit, et aussi sur l'interprétation, qu'il dirige (et ça c'est très important à remarquer : les décors sont faits en fonction des personnages et non les personnages en fonction du décor). Le meilleur décorateur du monde n'aurait pas trouvé cette correspondance parfaite entre la couleur et l'évolution intérieure des personnages. On peut facilement constater que Demy a toujours le dernier mot en prenant pour exemple

« J'ai pensé à toi toute la journée... »



ce court travelling qui nous amène à la table d'un café orange où Madeleine, habillée d'orange (quelqu'un me faisait remarquer à propos de Madeleine qu'elle est toujours habillée de façon à rentrer dans les murs, ce qui correspond bien à son tempérament effacé), attend Guy. Ce travelling découvre l'espace d'un instant plusieurs façades de maisons, vraisemblablement repeintes pour les nécessités du film ; on comprend que la couleur n'intéressait pas en elle-même Demy et que son seul but était de créer une *gradation* colorée au service d'une gradation intérieure. Il en est de même du début à la fin.

Je crois difficilement les réalisateurs qui prétendent devoir accepter un nombre considérable de compromissions dans leur film ; car un réalisateur (celui qui est véritablement l'auteur de son film), a de nombreuses possibilités de *choix*. Au moment du scénario. Au moment du tournage. De l'interprétation. De la prise de son. Du montage-image. Du montage sonore. Et même au moment de sortir la copie finale de son film (la demande de blanchir toute la copie de *Lola*, faite par Demy lui-même est exemplaire dans ce sens). Si, effectivement, un réalisateur doit faire des concessions, il peut toujours se rattraper à l'une ou l'autre des étapes de son film. De toute façon, les concessions possibles au niveau du scénario, de l'image, du son, de la musique, de l'interprétation et du montage, ne sont rien à côté de celles qu'il doit faire à la *réalité* qui, quand on l'attaque de front, attaque de la même façon : aussi est-il préférable de parler d'une *adaptation* continue entre un cinéaste et la réalité, adaptation qui se fait au profit et de la réalité et du cinéaste. L'Art, c'est du donnant donnant.

Demy, peut-être plus que Godard qui se situe délibérément hors des sentiers battus, nous fait croire au cinéma d'auteur. Car jamais, de mémoire de cinéphile, un film n'a comporté autant de dangers de concessions que *les Parapluies*, et rarement un film a été aussi personnel.

C'est ça le miracle des *Parapluies*.

Jean-Pierre LEFEBVRE

Une mère, un peu sotte, qui dramatise tout, et veut marier sa fille à quelqu'un de « bien ». Geneviève, un peu sotte, une jeune fille pour qui un premier amour est aussi le dernier. Guy, un peu sot, aussi naïf que Geneviève. Roland Cassard, l'ancien vaurien de *Lola*, qui attendait et attend l'Amour et aboutit avec Geneviève : il l'aime, mais le sentiment n'est peut-être pas réciproque. Voilà les personnages délicieusement médiocres d'un film qui dépasse l'ordinaire. Parce que dans *Les Parapluies de Cherbourg*, comme dans *Lola* et *La Baie des Anges*, Demy dépasse l'ordinaire, le médiocre, en mettant en scène des personnages médiocres. Paradoxe ? C'est dans le médiocre que s'exprime la réalité humaine la plus vraie : le quotidien est médiocre, et on vit tous au quotidien, au présent. C'est peut-être la tâche la plus difficile du

créateur de films que de nous rendre le quotidien. Parce qu'il est difficile de se regarder comme on est. Surtout, les personnages de ce film sont libres : ils font leur destinée comme ils l'entendent, jusqu'à un certain degré : ils sont « dans une situation », qu'ils ont à régler avec les moyens du bord. Pas de tragédie. L'auteur les fait vivre, et les laisse vivre.

Ce respect s'exprime aussi dans les dialogues-chantés : ils sont remplis de lieux communs (« On ne meurt d'amour qu'au cinéma » !), qui expriment, de façon banale, stéréotypée, les sentiments des personnages. C'est une sorte de retenue, de pudeur. On se cache derrière des formules acceptées, sans savoir que par là on se révèle tel qu'on est, dans ses craintes comme dans l'assurance qu'on a de soi.

Ce qui fait que *Les Parapluies* est construit comme un film ordinaire. Il n'est pas fait pour la musique (comme *West Side Story*, qui a par ailleurs d'excellentes qualités), et la musique n'est pas collée au film non plus : les deux forment un tout, qui nous fait entrer dans l'univers, doux-amer, du sentiment. Le montage est très rapide, comme dans tous les autres films de Demy. Il y a au moins cinquante changements de plan dans les dix premières minutes. Ce qui n'est pas exceptionnel, mais qui témoigne bien qu'on ne s'est pas laissé alourdir par la musique. En l'entendant sur disque, on ne peut s'imaginer une telle légèreté dans le traitement. Il y a de l'air dans ce film. Le jeu des personnages est, par là, « normal ». On marche, on mange, on fait même la vaisselle en chantant, comme on marche, mange et fait la vaisselle en parlant. On parle en chantant. On chante en parlant. Les deux sont en harmonie totale et continuelle.

La couleur est une autre grande réussite du film : roses, verts, oranges, bleus, violets, rouges sont accordés aux sentiments des personnages. Comme la température : il pleut toujours, à Cherbourg. En Europe, on exploite peu la couleur et quand on le fait, on l'utilise comme on utilise le noir et blanc. L'univers d'une personne est noir. Ou blanc. Ici, il est rose, bleu, vert. C'est ce qu'on peut appeler l'expressionnisme de la couleur.

Les Parapluies de Cherbourg est un film construit sur les sentiments. Une mise en scène tout instinctive. On n'a qu'à se rappeler (chanter) un extrait du film, pour qu'automatiquement, le plan exact, le mouvement exact, les couleurs exactes nous reviennent à la mémoire sans difficulté. Il vaut la peine d'en faire l'expérience : on se rendra compte comment le film nous a pris les yeux, les oreilles, le cœur.

Le cinéma de la dite nouvelle vague est sentimental. Les plus grands réalisateurs sont ceux qui font des mélodrames. Renoir. Lang. Et *Les Parapluies* est un grand mélodrame. Comme *Bande à Part* : Godard, aussi, joue, sous l'apparence d'éloignement, de froideur, avec les sentiments de ses personnages. Demy (et Godard) *aiment* leurs personnages.

Un indice excellent de la réussite des *Parapluies* et de Demy (car le risque est de nous endormir avec tant de beautés) est la participation du spectateur.



« Je crois que tu peux partir... »

Et nous ne sommes pas surpris de voir qu'une bonne dame (ou un bon monsieur) verse quelques larmes quand Geneviève et Guy se séparent...

Qu'est-ce qui nous reste des *Parapluies* quand nous sortons de la salle ? Une impression d'unité. Un film complet, fini, charmant, vrai. Une histoire d'amour banale. Exprimée avec perfection. Voilà ce qu'il faut pour faire revenir les foules dans les salles obscures. L'avenir, comme le passé du cinéma, est dans le sentiment.

André THEBERGE

Aux sources de la vie

BANDE A PART, film français de Jean-Luc Godard. Scénario : Jean-Luc Godard, d'après le roman « Fool's Gold » de D. et B. Hitchins. Photographie : Raoul Coutard. Musique : Michel Legrand. Interprétation : Anna Karina, Sami Frey, Claude Brasseur, Louise Colpeyn. 1964.

Il est certaines œuvres où la tentative critique rencontre ses propres limites et se découvre un autre sens : prendre les lecteurs au collet et les entraîner dans une salle de cinéma. On parle avec difficulté de *Bande à part*, mieux vaudrait se faire commis-voyageur et projeter le film dans chaque ville. C'est que *Bande à part* n'offre au critique rien à révéler, le film étant ce qu'il est, purement et simplement : parfaite coïncidence du propos et de l'image, la vie naissant dans ces images et réciproquement. *Bande à part* nie l'essence même du film à idées, et réinvente ce que quelques grands cinéastes nous avaient révélé : le cinéma-vie, adéquation trop ignorée.

La caractéristique majeure de l'œuvre nous semble cette rare proximité, cette présence du réalisateur à une vie physique, palpable, tri-dimensionnelle. Godard et ses personnages jouent aux origines mêmes de la vie, avec l'amour, avec la mort. En cela, *Bande à part* prolonge l'effort créateur de ce cinéaste, et cumule tout ce que nous aimons en lui.

Dès le point de départ nous sommes fixés, enracinés à la fois dans le quotidien (la rue) et les personnages, qui forment un triangle (non-éternel). Dès le départ, il y a refus de toute symbolisation : le film s'ouvre sur la vie et parle aux spectateurs de cette vie. Toute rationalisation est rejetée, à l'intérieur même des personnages : Arthur seul se permet de grandes réflexions, des élans d'analyse (à la sortie de la classe, avec Odile : il y a les emmerdements quotidiens, etc.). Quelques instants auparavant, Godard nous prévenait de l'échec de ce personnage, en nous mimant sa propre mort en pleine rue, scène magnifique où la fantaisie renvoyait directement au tragique d'un destin en train de se faire.

Les premières images nous jettent en présence des personnages, de ces êtres en contact direct et primitif avec les sources mêmes de la vie, de ces amants qui ont personnalité d'enfants (rappelons-nous à ce sujet la scène où une revue indique comment « Gardez vos yeux d'enfants »). Tandis qu'Arthur demeure suffisamment extérieur à la vie pour l'analyser après coup (Godard lui-même nous en fait part), Odile et Franz la vivent au contraire directement, spontanément : leur « vivre » est un jeu, un jeu avec le fondamental (l'amour, la vie, la mort) ; ils sont bien les personnages de Godard. Leur jeu engage toute leur vie, ils sont totalement dans chaque instant, ils inventent continuellement l'univers qui les entoure, de sorte que la fantaisie dilate le réel à leur dimension. Dès la scène en classe, le jeu s'installe : le regard d'Odile qui détourne de Franz vers Arthur son visage timide et limpide. Jeu d'enfants (les mots écrits par Arthur) pour adultes capables de souffrir. Rappelons dans cette même scène, les trois visages révélés alternativement par Godard autour du pivot-Odile : sourire d'Odile à Arthur, réponse d'Arthur, puis visage d'Odile qui redécouvre Franz et, un instant, est envahi de tristesse. « L'amour va vers l'amour avec l'air léger des écoliers qui partent en vacances », cite l'institutrice. Mais justement la faille a été instaurée au départ dans les personnages : Arthur n'est pas écolier, Arthur est désabusé, il sait à quoi s'attendre de la vie. Assise dans les marches, Odile s'oppose à lui : elle a refusé d'être infirmière parce qu'elle n'aimait pas cela. Lui, Arthur, aurait accepté, même au prix du dégoût (cf. gros plan de son visage) : nous savions le sort qui attendait Arthur, nous savions maintenant ce qui

attend le lien Arthur-Odile. Quelques minutes plus tard Godard confirme : Odile rejoint les deux garçons dans un entrepôt et les questions « intéressées » d'Arthur la mettent sur la piste : elle tourne son visage inquiet vers nous, nous prenant à témoin. Et la voix de l'auteur commente : déjà un « océan d'indifférence » les séparait, Odile sentait n'être qu'une ombre pour Arthur. Cette scène sera complétée plus loin, la mise en scène de Godard appelant sans cesse de nouvelles touches qui précisent les contours de la réalité. Après les paroles échangées dans le métro et une nuit commune, Odile part : Arthur ne sait pas lire son visage inquiet, et l'auteur nous rappelle alors que Franz, lui, saurait. La difficulté d'être d'Odile (qui en cela est sœur de Nana dans *Vivre sa vie*, d'Angéla dans *Une Femme est une femme*) devient accentuée par l'ambiguïté de ses sentiments ; elle-même dira plaintivement à sa patronne : « Je n'aime pas, je n'aime pas », tout comme elle disait : « Je ne sais pas, je ne sais pas ». Désarmée devant la vie, Odile est directement en contact avec cette vie, elle ressent tout en profondeur, se situant par là à l'exact opposé d'Arthur pour qui « le présent était banal ». Godard nous le donnait à voir dans cette scène où il opposait Odile, courant vers ses deux amis, à Arthur et Franz assis et lisant les journaux : au mouvement de la caméra s'opposait le statisme de la mise en scène des deux compères. Toute cette ambiguïté, cet affrontement, cumulent d'ailleurs dans un des plus beaux moments du film, cette danse tournée en un seul plan, où les réalités des trois personnages apparaissent à nu, où Odile a la même présence à son corps que Godard à son film, où le rêve (Frantz) se confronte à la réalité (Arthur veut coucher avec Odile), ultime minute où le drame se noue définitivement. La sobriété du cinéaste devient alors remarquable, la caméra devenant œil où plus rien ne se passe que l'affrontement sourd de vivants aux intentions ambiguës. Godard nous donne tous les indices de l'issue du drame : c'est à Franz qu'Odile livre les secrets de la cache d'argent, et elle ne sait quoi dire en présence d'Arthur ; sa confiance est ailleurs, bien malgré elle. Arthur n'a pas su voir en Odile autre chose qu'une ombre, n'a pas su jouer avec l'amour parce qu'il savait trop les règles du jeu. S'il écrase Odile, il est pourtant appelé à mourir : la réalité se tourne contre lui, car du moment où il tente d'échapper à la règle du jeu, il est assassiné selon ces mêmes règles.

Cette mort d'Arthur nous permet de découvrir l'autre aspect de Godard : sa proximité par rapport à la vie lui donne un très grand respect du spectateur. Godard ne l'écrase pas, il lui parle, il lui livre des êtres, des personnes tristes qui souffrent, des Odile joyeuses qui dansent. Le souci du spectateur justifie à lui seul les morts insolites : chez Godard, les moments les plus tragiques comportent un envers grâce à l'exagération, le spectateur évitant d'être assommé et pénétrant au contraire l'ambiguïté de la mort. Si la mort d'Arthur nous fait rire, ses répercussions sur le visage d'Odile nous donnent à pleurer. L'humour me semble insuffler une nouvelle force au tragique en le rendant très profondément ambigu.

Ambiguïté qui fonde d'ailleurs la fin du film, où nous voyons une Odile encore partagée par le souvenir d'Arthur (ce que révèle son regard) et qui pourtant réapprend à vivre au contact de Franz et de sa simplicité. Dans la mort d'Arthur, Odile reprend vie, revient à Franz : elle quitte la solitude où



Anna Karina dans BANDE A PART

les regards d'Arthur l'avaient reléguée. Pour la première fois je pense, la difficulté d'être propre aux personnages de Godard ne se résout pas dans la mort (Belmondo dans *A bout de souffle*, Nana dans *Vivre sa vie*, Camille dans *Le Mépris*), mais dans la vie, une vie à deux, une vie d'agglutinés.

A la limite, parler de *Bande à part* revient nettement à raconter le film. C'est que Godard, qui déjà s'était affirmé disciple de Bresson, se révèle aussi très mizoguchien : chez lui, l'extérieur, le geste, le regard, deviennent prolongement du drame intérieur. Au niveau de la mise en scène la caméra de Godard devient prolongement de la vie : Godard s'assure ainsi d'une éternelle jeunesse, son cinéma a le don de ses personnages, le don d'enfance.

Claude MENARD

On ne vit qu'une fois

DIE TAUSEN AUGEN DES Dr MABUSE (LE DIABOLIQUE DOCTEUR MABUSE), film allemand de Fritz Lang. Scénario : Fritz Lang et Heinz Oskar Wuttig. Photographie : Karl Loeb. Musique : Bert Grund. Interprétation : Dawn Addams, Peter Van Eyck, Wolfgang Preiss, Gert Froebe, Werner Peters. 1960.

Le Diabolique Docteur Mabuse est une œuvre essentiellement germanique, dans laquelle la rigueur est une morale et la lucidité à la fois un élément d'auto-critique et un but en soi.

Que le film, présenté dans une salle populaire, ait été un échec monumental (à Montréal), n'a rien de surprenant : l'action et l'intrigue de *Mabuse*

sont trop réduites à leurs valeurs essentielles et symboliques pour captiver monsieur tout le monde, habitué au délayage des séries télévisées. D'autre part, et la chose se trouve confirmée par l'échec de *M. le Maudit*, présenté il y a quelque temps dans une salle d'essai, d'autre part, le célebral et même l'intellectuel authentique, qui toutefois est habitué à lire la transcription des idées dans les mots, ne sont pas toujours sensibles à la pensée essentiellement dynamique et filmique de Lang. Car si Lang est un intellectuel, il est toutefois l'anti-écrivain par excellence. Malheureusement son œuvre est peu connu au Canada, ou uniquement en partie. Or, pour connaître et aimer Lang, il faut s'appliquer au visionnement et à l'étude de ses films avec autant de rigueur qu'il a mis à les réaliser.

En définitive, il est vrai que les films de Lang ne s'adressent qu'à un très petit nombre, non pas parce qu'ils sont hermétiques, mais parce que la majorité n'est pas encore sensibilisée au langage du cinéma.

Il serait absurde de vouloir résumer l'intrigue du *Diabolique Docteur Mabuse*, premièrement parce qu'elle est une synthèse (et une thèse) résumant tous les thèmes chers à Lang, deuxièmement parce qu'elle est à l'image d'une mécanique difficilement démontable ayant pour but de jeter tous les personnages les uns contre les autres, de les heurter, puis de les compromettre les uns vis-à-vis des autres et vis-à-vis d'eux-mêmes. L'intrigue de *Mabuse* n'est autre chose que l'incarnation du Destin.

On peut toutefois remarquer (toujours au niveau de l'intrigue) un phénomène intéressant : le dédoublement du Docteur Mabuse, qui est le fils du vrai Docteur Mabuse et en même temps le psychiatre et l'aveugle-visionnaire Cornélius. Or, la présence de ce dernier n'est explicable que dans la mesure où l'on saisit que Cornélius est la projection critique et morale du personnage principal, le docteur Mabuse. C'est là la dimension intellectuelle du film de Lang, dimension qui fait défaut à presque tous les films policiers et qui embrouille le spectateur habitué à voir le bon triompher du méchant puni. Le spectateur se trouve désamparé parce que la société dont il fait partie et la loi qui le représente n'ont aucune prise sur Mabuse, ni sur aucun autre personnage. Chaque personnage de Lang trouve sa vérité propre, son destin propre ; Mabuse se détruit lui-même parce qu'il joue au prophète et que son orgueil le rend aveugle; par ailleurs c'est l'amour de Dawn Adams, beaucoup plus que l'habileté de la police, qui fait échouer ses plans, donc une fois de plus, ce n'est pas un principe moral ou une action de la société qui embête Mabuse, c'est une force individuelle, c'est la lucidité d'une femme. C'est la lucidité, et la lucidité seule, qui défait l'inextricable Destin qui pèse toujours sur les héros de Lang. Et cette lucidité, que ce soit la sienne propre ou celle de ses héros, même les détracteurs de Lang la reconnaissent et l'admirent. Lang est bien l'homme que Godard a montré dans *Le Mépris*.

A l'appui de cette critique que Lang fait de Mabuse dans son dernier film, on pourrait comparer *Le Diabolique Docteur Mabuse* aux *Espions*, dont l'intrigue, les personnages et plusieurs situations sont à peu près les mêmes. Mais Cornélius, le faux aveugle, n'existe pas dans *Les Espions*, et le film est avant tout un film d'aventures contenant à l'état d'ébauche le scénario du *Diabolique Docteur Mabuse*.

Mais qui est Mabuse ? Est-ce le symbole du nazisme ? Sans doute, mais indirectement : il est avant tout le symbole et le résumé de toutes les forces d'oppression humaines. Et le film de Lang, en plus d'être une charge contre le nazisme, en est une contre tout ce qui lui donne naissance et en dérive. C'est une charge contre toutes les formes d'aliénation possibles.

Toute l'œuvre de Lang est l'illustration du conflit qui existe entre la société et l'individu, entre le Destin anonyme du Monde et celui personnel de l'homme. Tous les drames sociaux qu'il aborde mènent infailliblement à des drames de conscience individuelle, plus particulièrement dans *Fury*, *You Only Live Once*, *The Big Heat* et *Beyond a Reasonable Doubt*. Ses fresques épiques elles-mêmes, *Métropolis* en tête, préparaient cet aboutissement : elles constituaient une prise de conscience objective du monde. *La Mort de Siegfried* était déjà un drame individuel. Quant à l'autre côté de la médaille, constitué de films d'aventures plus ou moins rejetés par la critique, c'est pourtant un aboutissement logique de la pensée de Lang. L'Aventure, considérée comme un symbole ou pour elle-même, c'est l'affrontement direct de l'homme avec le Monde, c'est la libération de l'individu qui en société se voit enfermé,

Gert Fraebe dans LE DIABOLIQUE Dr. MABUSE



méprisé, incompris et perd sa dignité d'homme (c'est pourquoi la hargne de Lang n'est pas directement dirigée contre le nazisme, mais bien contre la société qui en est elle-même responsable).

Enfin, *Le Diabolique Docteur Mabuse* se déroule, comme tous les films de Lang, sous la présence constante de la Mort. L'art de Lang est bel et bien relié aux grandes traditions spirituelles allemandes. C'est la Mort, ou, si l'on préfère, le peu de durée de la Vie, qui justifie et explique l'éternelle lutte de l'homme avec les autres et avec lui-même. Cette option métaphysique, qu'elle soit agnostique ou non, est cependant la plus saine, la plus humaine qui soit. Car, comme le dit Peter Van Eyck dans *Le Diabolique Docteur Mabuse*, « la mort n'est pas la seule solution ». Surtout si l'on pense qu'on ne vit qu'une fois.

Jean-Pierre LEFEBVRE

Félix et sa cour

FOR AT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (TOUTES SES FEMMES), film suédois en Eastmancolor d'Ingmar Bergman. Scénario : Buntel Ericsson, Ingmar Bergman et Erland Josephson. Photographie : Sven Nykvist. Musique : Erik Nordgren. Interprétation : Jarl Kulle, Georg Funkquist, Allan Edwall, Eva Dahlbeck, Karin Kavli, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Gertrud Fridh, Barbro Hjort af Ornas. 1964.

Curieux film que ce *Toutes ses femmes*, de Bergman, insolite et déroutant par bien des côtés et surtout imprenable au sens où l'on parle d'une vue imprenable. Le film est là, sur l'écran, on le regarde et l'on s'aperçoit très tôt que l'on a affaire à une œuvre à laquelle on ne peut pas toucher, on ne peut rien construire autour, ni devant, ni derrière, aucun échafaudage de théories, aucune interprétation plus ou moins symbolique. On ne peut que tourner autour, comme toutes ces belles attirées par ce Félix dont on ne verra jamais le visage.

Non pas que toute discussion soit impossible parce que le sujet même du film est la critique de la critique, ou mieux la satire de la critique qui n'existe que comme parasite de l'œuvre d'art. Non, le film se dérobe parce qu'il est essentiellement dirigé contre les spectateurs, qu'ils soient critiques ou simples amateurs. Le film est un miroir dans lequel le public amateur de spectacles se voit lui-même ridiculisé en train de regarder ce spectacle. Une chose m'a surtout frappé à voir ce film : c'est son insolence. Bergman ne se moque pas de nous en tournant ce film en apparence échevelé ; il va plus loin : il met en cause la relation entre l'art et l'homme, la représentation et la vie, le spectacle et le spectateur. Et il le fait en artiste, en créateur, en fabricant d'imageries dont nous sommes les consommateurs. Dès qu'un artiste crée, il dérange, il bouscule, il provoque. Et toute création a quelque chose de perturbateur et d'insolent. Et cette démarche a quelque chose d'encore plus évident quand le créateur s'adresse directement à son spectateur, à celui qui

accepte ainsi de prendre conscience de son statut particulier. Il ne faut pas se le cacher, *Toutes ses femmes* s'adressent à nous directement, en tant que spectateurs. Toutes ces femmes qui n'existent que soumises aux caprices de Félix, le grand artiste, c'est chacun des spectateurs qui regardent le film.

Cette communication avec le public se fait de façon encore plus directe. A tout bout de champ, Bergman interrompt son film, et par le biais d'un titre parle directement aux spectateurs, parle de la censure, demande à ceux qui regardent de ne pas chercher trop vite des symboles, après la scène du feu d'artifices par exemple, et ainsi de suite jusqu'à la fin, sans compter les autres interventions à l'intérieur de l'intrigue dont sont chargés les différents personnages comme l'imprésario, Adélaïde ou encore madame Tussaud. Et il faut un certain culot pour qu'à la fin du film Cornélius, alors que tout va recommencer avec un nouvel artiste — pourvu qu'il soit pauvre, s'exclame madame Tussaud ! — indique aux spectateurs que le film est fini et qu'en somme ils feraient aussi bien de rentrer chacun chez eux.

Sans vouloir forcer les rapprochements, on sent très bien à voir *Toutes ses femmes*, qu'il y a de nouvelles réalités, de nouveaux rapports entre l'art et son public que le cinéma est en train d'explicitier. On ne peut pas ne pas rapprocher *Toutes ses femmes* des films de Godard ou du *8 1/2* de Fellini. Tous ces films dérangent parce qu'ils mettent en cause le spectateur et son attitude à l'égard des œuvres, au moment même où il en prend connaissance.

Sous le couvert de la bouffonnerie et de la loufoquerie la plus débridée, Bergman se met en cause autant qu'il nous met en cause. Le problème de l'art est un des problèmes les plus lancinants que l'on puisse connaître et la question que l'on se pose maintenant pourrait être : l'art pourquoi faire ? L'ascension rapide d'un mouvement comme le pop art et son déclin aussi rapide au profit du op art qui fait succéder la rigueur du regard à la reproduction du décor de la vie réelle, est un bon exemple de cette confusion qui existe sur les rapports entre l'art et l'artiste. Au milieu de toute la foire de *Toutes ses femmes*, il y a tout à coup un noyau beaucoup plus dur. C'est quand le critique Cornélius découvre dans la correspondance de Félix une phrase qui l'étonne comme une révélation. Car le vide, inexistant, grotesque Cornélius butte tout à coup sur une sorte d'absolu. Félix un jour a écrit : « Si je faillis à mon art, tue-moi. » Et à la fin, quand Félix viendra pour jouer la sonate de Cornélius, Adélaïde, la seule fidèle qui croit sans doute à l'art, sort son revolver. On l'a vue se préparer à cet acte tout au long du film, en tirant sur des bustes de l'artiste.

Dans ce film dirigé contre le public, l'artiste lui-même ne se ménage pas. Il est au centre de cette fête truquée, entourée de cette cour de femmes qu'il a rebaptisées, refait naître et qui n'existent futillement que par lui. L'art n'est-il qu'une duperie bien organisée, une fumisterie dont le public fait les frais ? Le film ne répond à rien. Au contraire, sous le couvert d'une parodie, il ne cesse d'interroger. Félix et toutes ses femmes, Bergman et tous ses films ; ce film, c'est peut-être un exorcisme.

Gilles SAINTE-MARIE

(Ce texte a été donné sur les ondes de CBF, à *Cinéma, miroir du monde*, le 12 mars dernier.)

Docteur Jerry

THE DISORDELY ORDELY, film américain en Technicolor de Frank Tashlin. Scénario : Frank Tashlin et Jerome Littlefield. Photographie : Stanley Kelp. Musique : Morton S. Tashman. Interprétation : Jerry Lewis, Susan Oliver, Glenda Farrell. 1964.

Evidemment, il suffit de se rappeler quelques gags typiques et toute exégèse devient inutile. La poésie s'y trouve à l'état pur et point n'est besoin de détours littéraires pour y participer. Le coup, bien tashlinesque, de la neige dans l'appareil téléviseur, gag d'autant plus superbe qu'il n'essaie pas de faire passer le plastique pour de la vraie neige ; et celui, encore, du plâtre qui roule sur la colline, ou, mieux, le *great chase* final, digne apothéose d'une collaboration longue de six films. Mais doit-on comprendre par cette ligne que le tandem Tashlin-Lewis est menacé ?

Ici, il faut évoquer *The Great Dictator* de Chaplin, rappeler le long discours final, premières paroles de Charlot, douze ans après le début du cinéma parlant. Le fait de parler, le simple geste qui consistait à ouvrir la bouche et murmurer une pensée marquait une nouvelle époque dans l'esthétique de Chaplin. A ce moment-là du cinéma, je rapproche celui-ci : voici aujourd'hui Jerry qui court, brandissant deux valises qui renferment en quelque sorte son échec, sa faillite, voici maintenant Jerry qui crie : « Libre, libre, enfin libéré, détaché... » Ces paroles ont les mêmes résonances que celles de Charlot : « Dois-je parler, il le faut, le moment est venu... »

L'amour, et surtout le cinéma, ont agi en thérapeutique sur Jerry. Il fallait Tashlin — et Jerry lui-même — pour exploiter à fond cette personnalité hypersensible, et par là-même la normaliser... Jeté dans un milieu fondamentalement contraire à sa nature — c'est Jerry lui-même qui a poussé cette situation à son paroxysme dans *The Ladies' Man* — Jerry fait de chacun de ses films une longue quête de l'amitié et de l'amour ; il faut noter à quel point ses films se déroulent dans un climat de l'absence la plus totale de l'amour. Cette quête de l'amour, cependant, est généralement fructueuse : aussi a-t-on déjà vu plus bel éloge du baiser que celui qui se trouve dans *The Disorderly Orderly*, quand Jerry et Susan s'embrassent pour voir s'ils s'aiment : ils ne s'aiment pas, ce n'est pas « le 4 juillet », mais ces baisers se révéleront salutaires pour Jerry : à travers eux il découvrira l'amour.

C'est pourquoi tous les films de Jerry sont de merveilleuses histoires d'amour. Des histoires ? que dis-je : des contes. Et cet *Orderly* a la tristesse et la poésie des plus beaux.

Tristesse et nostalgie ; Jerry se souvient de ses jours de *college* ; le mutisme et le courage de son amour pour Susan ; Susan elle-même déchirée jusqu'à l'androgynie ; la directrice de l'hôpital qui aime encore le père de Jerry à travers son fils ; Mary qui aime Jerry sans être aimée en retour...



THE DISORDERLY ORDELY

tout ceci a l'allure d'une tragédie. Mais y a-t-il plus beau dans cette tragédie, et plus triste, que la fleur déposée par Jerry sur la table de nuit de Susan ?

Poésie dans la couleur. Il faudrait s'étendre longuement sur le travail effectuée par le *art director*, Hal Pereira (sous la direction évidemment de Tashlin ; je voyais, récemment, un film de Richard Thorpe, *Fun in Acapulco*, dont Pereira avait assumé le *art direction* : c'était lamentable !). Les murs pastels, les tapis verts ou mauves, un classeur rouge, une pharmacie qui ressemble à un carnaval, le jeu des jaunes, bleus, verts et rouges dans la scène du restaurant, les téléphones auxquels on répond et qui s'harmonisent toujours avec le reste du décor, et partout des fleurs, des fleurs... des fleurs dans les coins de l'écran, en bordure de cadre, dans un mouvement d'appareil, éléments d'une poésie triste et gracieuse.

Nous sommes déjà à la limite des frontières de la réalité. Désormais la réalité que nous observons est la même qu'écoute Jerry, stéthoscope sur le cœur quand passe une belle fille. Et la ligne est droite qui mène de la farce à la poésie. Parce que la gag, le *non sense*, le *cartoon* et même les violons d'Ingres de la critique tashlinienne (télé, machines, cinéma, culte du héros, médecine, etc.) parce que tous ces éléments sont les couleurs d'un immense et admirable feu d'artifice qui éclate avec autant de force que l'aspirateur déchaîné

dans *Who's Minding the Store ?*. Tashlin aime qu'une hécatombe termine ses films. Moments privilégiés du cinéma où le diable est aux vaches et qui s'inscrivent sous l'étiquette de la liberté la plus totale.

Mais la poésie n'est-elle pas aussi liberté ?

N'est-elle pas l'allure pop-art du grand magasin, le côté Chagall des couleurs et des associations. Mais elle est aussi, et surtout, enfin, un peu Chaplin dans cette mise en scène discrète et toujours efficacement soumise à cet acteur prodigieux qu'est Jerry Lewis.

Jacques LEDUC

La mort de Thomas

LE PETIT SOLDAT, film français de Jean-Luc Godard. Scénario : Jean-Luc Godard. Photographie : Raoul Coutard. Interprétation : Michel Subor, Anna Karina, Henri-Jacques Huet, Paul Beauvais. 1960.

« Et peut-être après tout que poser des questions est plus important que trouver des réponses. »

Bruno Forestier

Parce qu'il mettait en cause un héros mal « engagé », on a fait un sort au *Petit Soldat*. Et pour une fois la droite (la censure gaulliste) et la gauche française (la critique communiste et engagée) ont pu se scandaliser d'un même cœur ; la première interdisant le film pendant trois ans pour autoriser ensuite une sortie avec bande son adoucie, la seconde se refusant dans sa vertu blessée à voir le film pour ce qu'il était, pour plus simplement traiter Godard de fasciste. Or *Le Petit Soldat* nous arrive avec cinq ans de retard (et deux ans après sa sortie française), alors que l'Algérie est indépendante et que Ben Bella multiplie les politesses à l'égard du Général. D'autre part nous avons vingt ans au moment où Godard tournait son film et la guerre d'Algérie était pour nous bien éloignée. *Le Petit Soldat* ne peut donc être pour nous que le drame d'un homme seul et égaré : ce qu'il a sans doute toujours été, malgré les pieux scrupules de la droite et de la gauche de la V^{ème} République.

Ce que nous dit *Le Petit Soldat* est très simple et tient dans les quelques mots que prononce Bruno Forestier au début du film : « Pour moi le temps de l'action a passé ! J'ai vieilli. Celui de la réflexion commence ».

Le Petit Soldat c'est l'histoire d'une réflexion, d'un procès qu'un homme se fait à lui-même parce qu'il est décidé à chercher « ce qu'il y a d'important ici-bas ». Cet homme est confus (on l'a assez dit !), perdu peut-être, mais il veut ce que peu d'hommes veulent vraiment : se mesurer à lui-même et repartir à zéro — ne rien oublier mais tout effacer, ne plus réduire le monde à une guerre, à une droite ou à une gauche, à une action ou à une aventure,

mais en faire une vie, avec toutes les impossibilités que le monde voit dans une vie. Bruno sait avant trente ans qu'il vieillit, c'est ça sa lucidité à lui et elle en vaut bien d'autres : le chemin parcouru n'a plus d'importance et l'anecdote de Genève n'est qu'un dernier mauvais rêve avant que commence la vie — qui sera aussi la mort de Véronica.

De cette course vers la vie nous percevons surtout des éclats ; ce qui nous frappe d'abord c'est le chaos extérieur, la folie qui semble animer chacun des impossibles personnages du *Petit Soldat*. Pourtant notre attention est sollicitée et Godard nous donne des portes pour entrer dans Bruno : les plans neutres qui rythment la séquence de torture par exemple et qui nous forcent à nous détacher de la torture, comme Bruno s'en détache, pour penser que c'est là le rite d'expiation nécessaire avant d'entrer dans la vie.

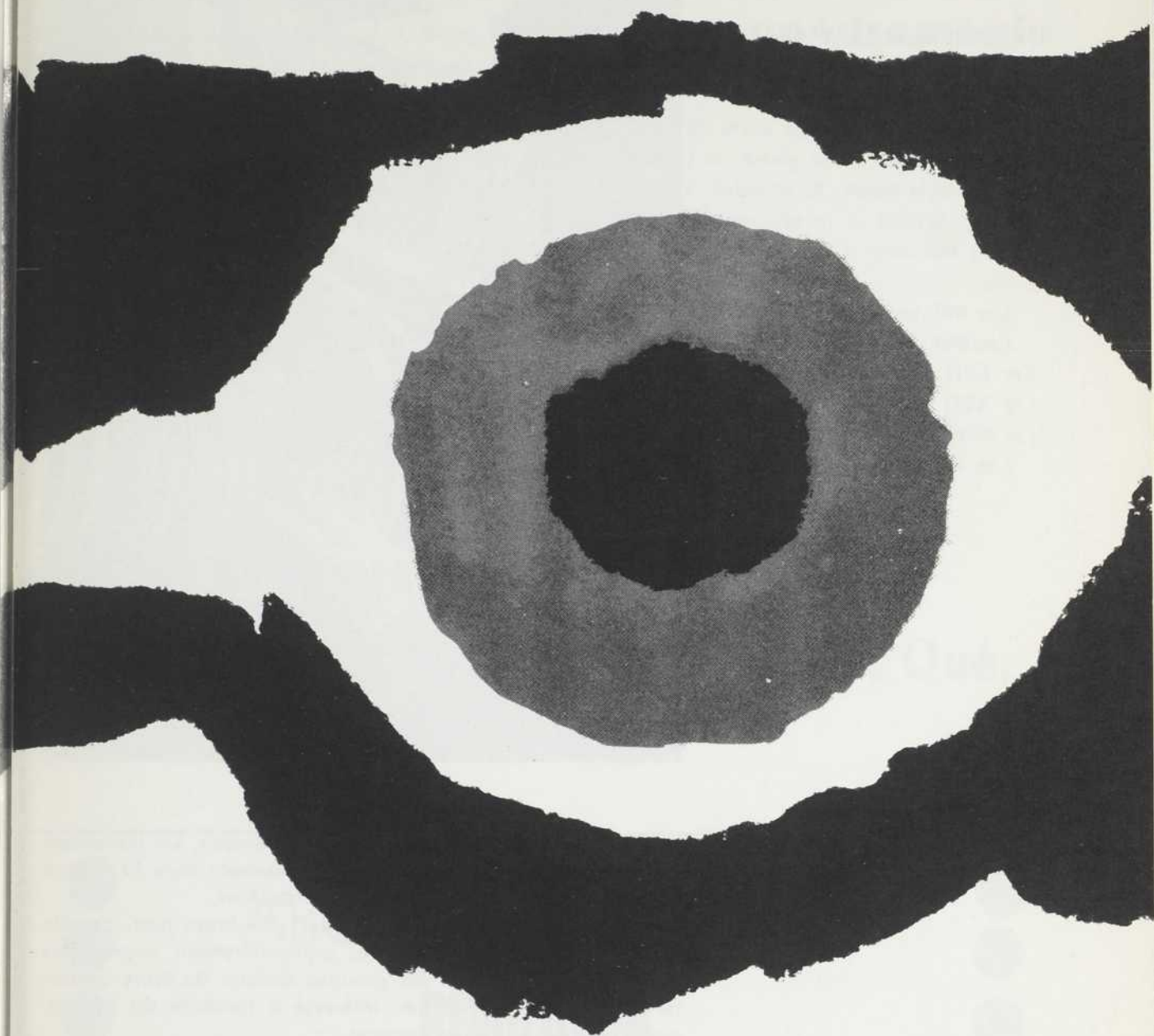
Le Petit Soldat raconte la purification que doit connaître l'homme qui veut recommencer. Bruno, a-t-on souvent dit, n'est pas sympathique ; c'est sans doute vrai, les sentiments chez lui ne se situent déjà plus à ce niveau-là. Bruno n'est pas sympathique mais il est émouvant et sa confusion est d'abord une forme de courage, de dépassement. A l'homme qu'il était Bruno Forestier veut renoncer — et la mort de Thomas l'Imposteur est bien celle de cet homme — et ce renoncement est douloureux, comme une opération ou une grossesse, mais cette douleur c'est la vie même et il n'est rien de plus émouvant.

Comme toujours chez Godard le film tient dans des instants. *Le Petit Soldat* est calqué sur son personnage, ou vice versa : comme Bruno qui ne marche jamais mais court toujours pour mieux voler la richesse des temps d'arrêt, le film repart à tout moment. Une fois la beauté et la richesse d'un regard, d'un tête-à-tête ou d'une parole saisies, les images se bousculent (de façon désordonnée à première vue) pour aller vers d'autres instants qu'il faut saisir.

Esthétiquement *Le Petit Soldat* est une œuvre plus accomplie que *A bout de souffle*. Godard y pose très nettement les formes propres à son art, formes qui connaîtront leur réalisation idéal dans *Bande à part*. La beauté n'est plus dans une plastique, mais dans une plastique du mouvement : c'est le choc des images qui est beau et c'est de là qu'origine notre émotion. La réflexion que s'impose Bruno, le bruit de la ville, le calme de Véronica, le tourbillon des événements forment un entrelacs que traduit bien la mise en scène qui tente moins de séduire le spectateur que de le gagner à un rythme qui est une pulsation.

Le temps des anecdotes est fini. Le temps d'un cinéma méditatif vient de commencer et la distance que *Le Petit Soldat* semble prendre avec nous c'est l'espace de la réflexion. Le héros du *Petit Soldat* ne se donne pas : il faut aller le chercher, d'homme à homme. Mais l'art n'est-il pas justement cette recherche ?

Robert DAUDELIN



6^e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM DE MONTRÉAL
6 AU 12 AOUT / CINEMA LOEW'S

La cinémathèque dans la cité



Le film constitue une source de renseignements, un instrument de connaissance et un mode de divertissement dans la mesure où il est diffusé et mis à la portée de tous.

Les cinémathèques ont assumé, pour une large part, ce rôle de dispensateur de la culture, particulièrement auprès des écoles, des universités, des groupes sociaux de toute appartenance et de tout individu intéressé à l'histoire du cinéma, aux événements et aux hommes.

Identifiées dans la civilisation moderne comme mouvement d'éducation populaire, les cinémathèques dont le nombre grandit chaque jour, possèdent un choix de films en 16mm et en 35mm, des films fixes, des diapositives et des projecteurs dont la location peut s'effectuer à des prix très modiques. Centres de consultation également, les cinémathèques dispensent d'utiles conseils à ceux qui en font la demande.

L'Office national du film du Canada contribue sans cesse au développement des cinémathèques qui diffusent ses documentaires, ses courts métrages de tous genres et ses films éducatifs.

OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA
Case postale 6100 Montréal 3

films

LES AVENT

L'AMANT

LA BELLE

LES CARA

LES COUS

LA DÉMON

LE DÉJEU

L'IMMORT

MOURIR

LE PETIT

LA RÉGLE

SALVATOR

TU NE TU

VACANCE

VIVRE SA

* indique

chez

2000

486-

films disponibles en 16mm.

LES AVENTURES DE SALAVIN	de P. Grenier-Deferre,	avec D. Rozon et M. Biraud (105 m.)
L'AMANT DE CINQ JOURS *	de Philippe de Broca,	avec J. Seberg et M. Presle (85 m.)
LA BELLE VIE	de Robert Enrico,	avec F. Pasquale et J. Steiner (104 m.)
LES CARABINIERS	de Jean-Luc Godard,	avec M. Mase et A. Juross (79 m.)
LES COUSINS	de Claude Chabrol,	avec J.-C. Brialy et G. Blain (109 m.)
LA DÉNONCIATION	de J. Doniol-Valcroze,	avec F. Brion et M. Ronet (106 m.)
LE DÉJEUNER SUR L'HERBE	de Jean Renoir,	avec P. Meurisse et C. Rouvel (91 m.)
L'IMMORTELLE	de Alain Robbe-Grillet,	avec F. Brion et J. D.-Valcroze (101 m.)
MOURIR À MADRID	de Frédéric Rossif,	(87 m.)
LE PETIT SOLDAT	de Jean-Luc Godard,	avec A. Karina et M. Subor (89 m.)
LA RÈGLE DU JEU	de Jean Renoir,	avec J. Renoir et P. Dubost (108 m.)
SALVATORE GIULIANO	de Francesco Rosi,	avec F. Wolff et C. Fernando (143 m.)
TU NE TUERAS POINT *	de C. Autant-Lara,	avec L. Terzieff et H. Franckl (127 m.)
VACANCES PORTUGAISES	de Pierre Kast,	avec F. Arnoul et J.-P. Aumont (99 m.)
VIVRE SA VIE *	de Jean-Luc Godard,	avec A. Karina et S. Rebbot (84 m.)

* indique des sous-titres anglais

chez COLUMBIA PICTURES

2000, avenue Northcliffe, Montréal, Qué.

486-1143

ABONNEZ-VOUS À

RÉVOLUTION
QUÉBÉCOISE

REVUE POLITIQUE PARAISSANT
LE QUINZE DE CHAQUE MOIS

Prix des abonnements : ordinaire : \$5.00,
de soutien : \$10.00, étudiant \$3.00

Adresse : 3009 Maplewood, app. 11, Montréal.



INSTITUT DE RADIO-TELEVISION

**Extension de l'enseignement - Université de Montréal
en collaboration avec la société Radio-Canada**

Initiation aux techniques de la radio et de la télévision. Psychologie et sociologie des communications de masse. La radio et la télévision scolaires et religieuses.

- **Cours théoriques — travail en studio**
- **Du 5 juillet au 13 août**

Pour tous renseignements et dépliants, s'adresser :

Extension de l'enseignement — Université de Montréal
C.P. 6128, Montréal 3, Qué. — Tél. 733-9951, postes 396, 229.



objectif 65

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

Nom

Adresse

ADRESSEZ A : OBJECTIF 65, C.P. 64, STATION « N », MONTREAL-18

Élysée

35 MILTON / 842-6053

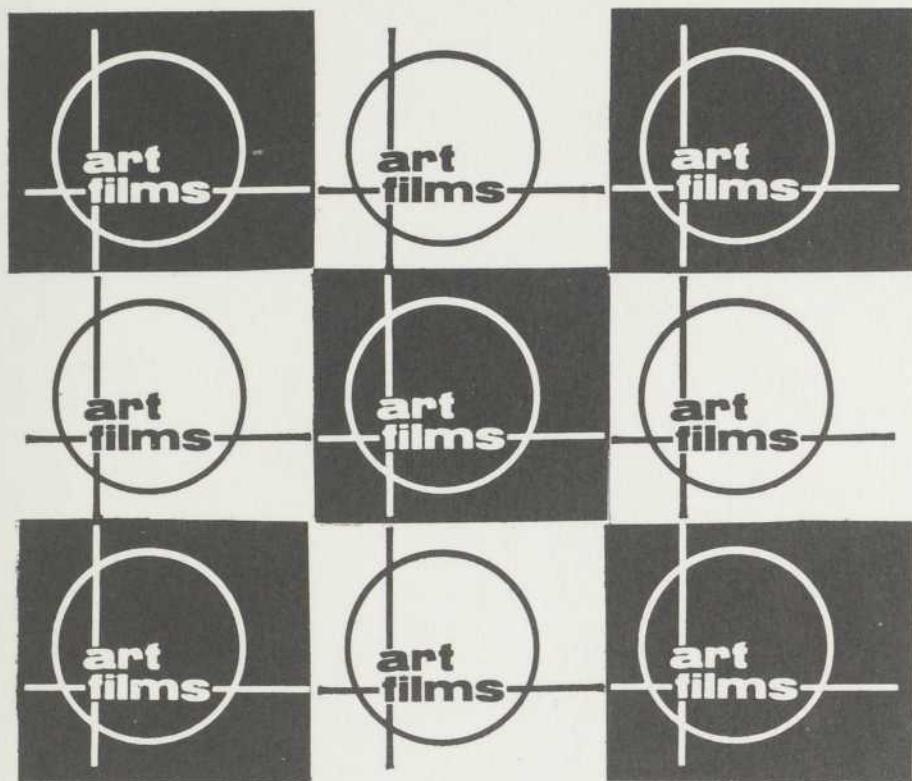
SALLE ALAIN RESNAIS

UNE FEMME MARIÉE	DE JEAN-LUC GODARD
DESERTO ROSSO	MICHELANGELO ANTONIONI
MURIEL	ALAIN RESNAIS
LA PASSAGÈRE	ANDRZEJ MUNK
LES COPAINS	YVES ROBERT

SALLE EISENSTEIN

FESTIVAL	DE S.M. EISENSTEIN
LES CARABINIERS	JEAN-LUC GODARD
FESTIVAL	CARL T. DREYER

art films



art films

306 EST, SHERBROOKE, MONTRÉAL 18, CANADA

signalez notre nouveau
numéro de téléphone



842-8935

1647 RUE SAINTE CATHERINE
 OUEST, MONTREAL 25
 937-8352
 CINECLAIR ENRG. J.C. PILON
 CINECLAIR ENRG. M. HERBERT

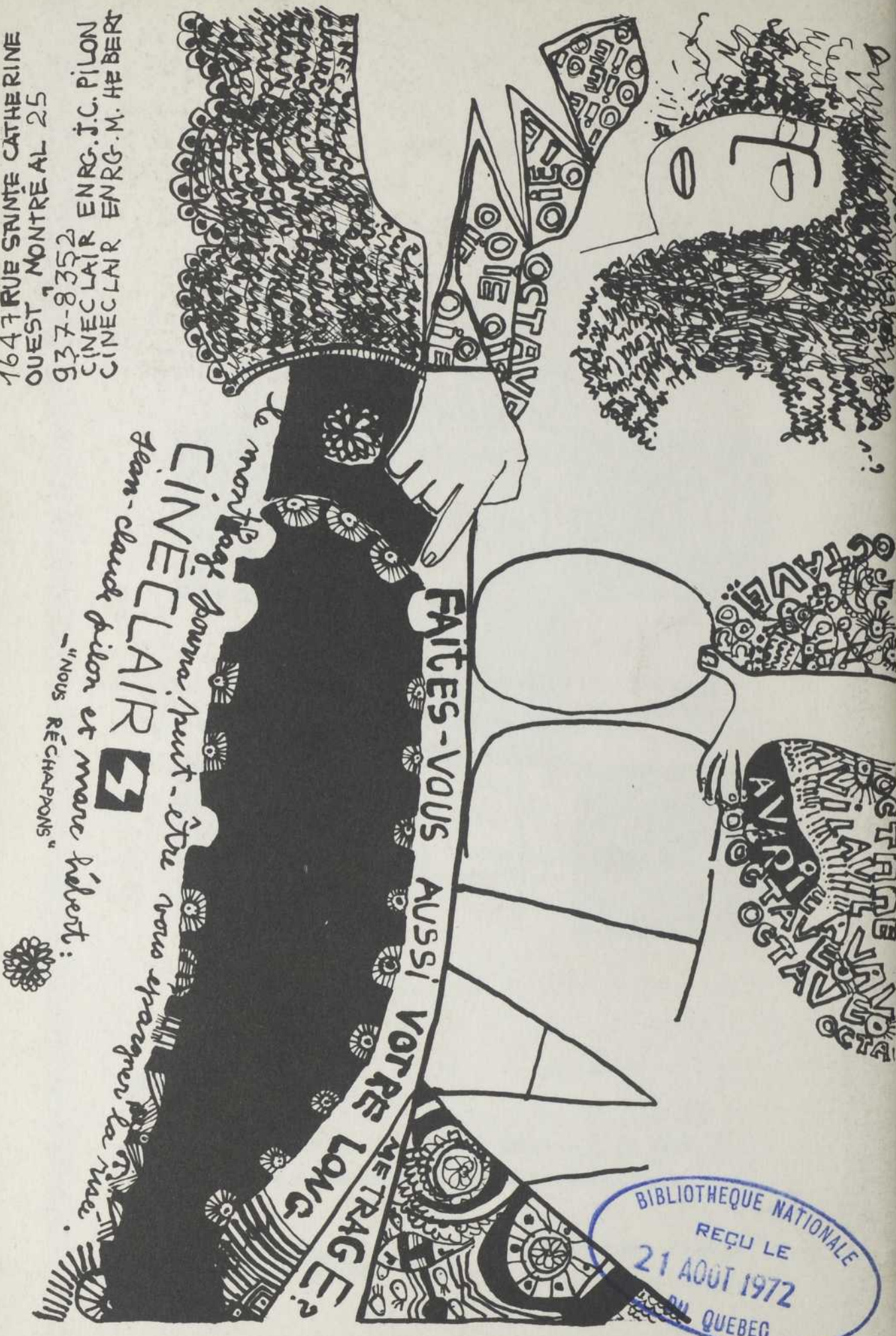
*Le mariage
 pourra peut-être
 nous épargner la honte.*

CINECLAIR

Jean-Claude Pilon et Marc Hébert:
 "NOUS RÉCHAPONS"



FAITES-VOUS AUSSI VOTRE LONG
 ME TRAG E?



BIBLIOTHEQUE NATIONALE
 REÇU LE
 21 AOUT 1972
 QUEBEC