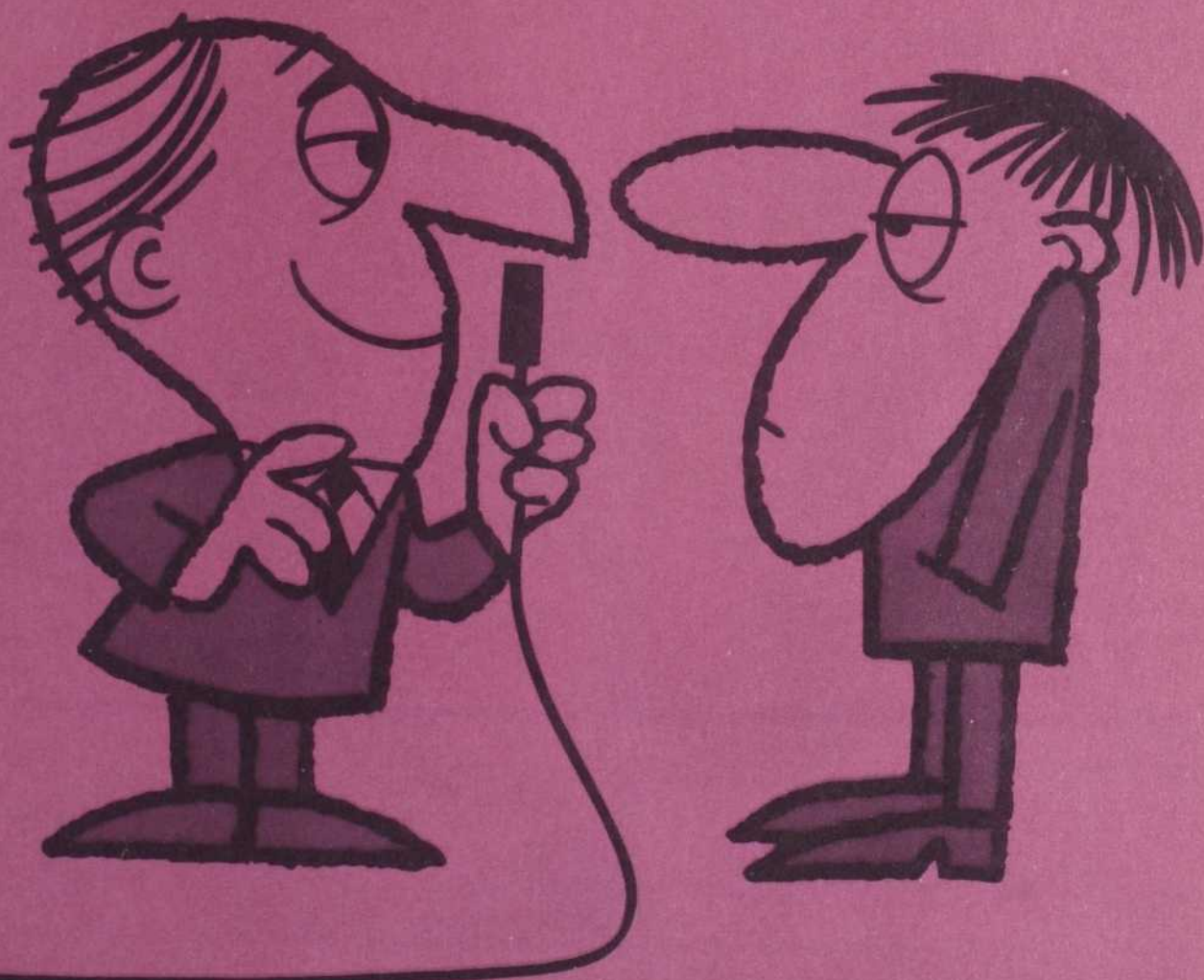


PER

0-177
CON

FÉVRIER - MARS 75 CENTS
Bibliothèque des
TROIS-RIVIÈRES
Public Library

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 : JAMES BLUE, HOWARD JUNKER, PATRICIA LACROIX, GILLES MARSOLAIS,
CLAUDE NADON, JEAN-PIERRE ROY, GILLES SAINTE-MARIE, ROGER SOUBLIERE

ADMINISTRATEUR : LUC DESLAURIERS

SECRETAIRE : FRANCINE BEDARD

MAQUETTISTE : CAMILLE HOUDE

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

FEVRIER-MARS 1965, No 31

Entretien avec Ernst Pintoff	Robert Daudelin et Jean-Pierre Lefebvre	4
Entretien avec Shirley Clarke	James Blue	12
Entretien avec Carmen D'Avino	Robert Daudelin et Jean-Pierre Lefebvre	20
Mise en scène	Gilles Marsolais	28
Les films à la Foire	Howard Junker	33
Bandes à part		36
Table des matières, nos 1 à 30		62

FILMS RECENTS

Le mani sulla città	Jean-Pierre Roy	39
Marnie	Robert Daudelin	43
La Vie à l'envers	Gilles Sainte-Marie	46
I Compagni	Michel Patenaude	48
The Pink Panther et A shot in the Dark	Jean-Pierre Lefebvre	50
L'Homoman	Christian Rasselet	52
Goldfinger	Robert Daudelin	54
Mémoire en fête	Christian Rasselet	55
L'Homme de Rio	Jean-Pierre Lefebvre	56
A Hard Day's Night	Michel Patenaude	57
Jeunesse, année zéro	Robert Daudelin	59
Pe-cé on the Rocks	Jean-Pierre Lefebvre	60

EN PAGE COUVERTURE

THE INTERVIEW d'Ernst Pintoff.

L'illustration de ce numéro est due à : Carmen D'Avino, Jean-Pierre Lefebvre, Ernst Pintoff, Art Films, Consolidated Theatres, l'Elysée, F.I.F.M., l'Office national du Film, United Amusement.

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

18
ET
US.
ERE
31
4
12
20
28
33
36
62
39
43
46
48
50
52
54
55
56
57
59
60
Ar
objet
reueh

Alors que dans la majorité des arts on s'intéresse de près aux recherches des créateurs qui fuient la publicité et même le succès, on fait peu de place dans le cinéma à ceux qui, convaincus qu'il y a de nouvelles voies autres que les voies traditionnelles à exploiter, travaillent en marge de tout. Il en existe heureusement des centaines, qui très souvent doivent vivre dans des conditions pénibles, mais quelquefois savent conserver leur indépendance sans pour autant ménager la chèvre et le chou.

Afin de donner un bref aperçu d'une situation ou de situations privilégiées dans l'industrie américaine du cinéma, nous avons choisi de rencontrer trois cinéastes qui ont en commun d'avoir réalisé des œuvres valables en dehors des cadres rigides des grandes entreprises cinématographiques des U.S.A. Il s'agit de Ernst Pintoff, très bien connu déjà de tous, directeur d'un grand studio commercial de New York, le sien, humoriste raffiné ayant fait (puisqu'il abandonne l'animation) plusieurs dessins animés dans la plus pure tradition américaine, mais en parodiant continuellement la tradition et trouvant, à l'intérieur de formes existantes, une forme et un style on ne peut plus personnels ; de Shirley Clarke, d'abord réalisatrice de films expérimentaux, puis auteur de *The Connection* et *The Cool World* ; et enfin de Carmen D'Avino, peintre et cinéaste, auteur complet de plusieurs courts sujets, travaillant dans l'indépendance totale.

entretien avec ernst pintoff

par Robert Daudelin
et Jean-Pierre Lefebvre



— Depuis combien de temps possédez-vous un studio ?

Depuis six ans environ. Tout a commencé un an après mon départ de U.P.A. Je travaille avec un associé, Arnold Stone, qui lui est entièrement responsable de l'administration. C'est un studio¹ commercial. Nous produisons une centaine de « commerciaux » par année pour la télévision. Nos affaires vont très bien !

— Y a-t-il place, dans la réalisation de films publicitaires, pour une quelconque création ?

Il y en a, mais en définitive les décisions appartiennent à celui qui possède le produit à vendre. Par conséquent, la marge de liberté dépend avant tout du contrôle que votre client se réserve quant à la façon de voir la publicité de son produit. C'est ce qui détermine la part de création. Hubley a réalisé des films publicitaires merveilleux ; mais je ne crois pas qu'il en ait jamais fait sur une large base d'affaires. Il semble très indépendant et veut rester libre : c'est pourquoi il s'est confiné à un très petit studio. Le nôtre est plus grand. Nous possédons un personnel nombreux et faisons une grande variété de travaux. Présentement, 70 pour 100 de notre production est constituée de « commerciaux » joués, pour lesquels il nous faut louer des plateaux de tournage un peu partout à travers la ville.

— Y a-t-il quelqu'un d'autre de U.P.A. qui ait travaillé ici ?

Jimmy Moore, qui est un animateur merveilleux et un humoriste étonnant. Harry Hess aussi.

— Vous préparez actuellement un long métrage dramatique.

Je viens tout juste de terminer mon second script, après avoir laissé tomber le premier. Je produis le film en collaboration avec quelqu'un d'autre. Il sera tourné à New York et dans les environs².

C'est une espèce de comédie. Une espèce de comédie humaine. Je crois que ce sera très voisin de mes trucs animés, *The Violonist*, *The Old Man* et *Flebus* — sans doute plus près de *Flebus* que des autres. Je m'intéresse avant tout au comportement des personnages. Le style et les dialogues seront semblables à ceux de mes dessins animés. D'une certaine façon on peut dire que c'est une fable. Ce ne sera pas un film très réaliste. Ce sera même abstrait. Et pourtant... ce sera aussi très réaliste...

— Vous avez déjà fait un film joué ?

Oui, *The Shoes*, avec Buddy Hackett.

1. Au moment de cet entretien, Ernst Pintoff habitait le 64 East, 55th Street, à New York. Depuis quelques mois, il a transporté ses quartiers dans des locaux plus vastes, où se trouve un plateau de tournage. Le 64 était une maison au charme un peu vieillot que le *Founder* (comme s'intitulait un auto-portrait dominant la ravissante secrétaire du rez-de-chaussée) avait décorée avec un goût très sûr, très « relaxé », très cool pour tout dire.

2. Ce film, *Harvey Middleman*, *Fireman*, est terminé et sortira au printemps.



THE OLD MAN AND THE FLOWER

— *Croyez-vous revenir à l'animation après votre long métrage ?*

J'en doute. Déjà mon dernier film, *The Critic*, n'était plus vraiment de l'animation. Mon animation devient actuellement si simple... tout comme ma peinture qui s'est elle aussi simplifiée peu à peu. J'ai d'abord fait de la peinture naturaliste, puis abstraite, puis non-figurative ; puis cette dernière s'est simplifiée à son tour. Je ne faisais plus que diviser la toile avec quelques verticales... et puis plus rien. C'était fini. J'ai abandonné la peinture.

— *Mais pourquoi quittez-vous l'animation ?*

C'est tout simplement une évolution normale de ma personnalité, de mes goûts. Je persiste à croire que l'animation est un moyen d'expression merveilleux, mais à la longue j'ai constaté que l'animation ne me permettait pas de m'exprimer adéquatement. Je veux maintenant m'attaquer à des choses plus adultes, je veux côtoyer davantage la réalité. L'animation participe avant tout de la fantaisie, l'animation traditionnelle en tout cas, la mienne certainement.

— *Mais The Violonist était une oeuvre adulte, où il y avait un point de vue moral.*

Peut-être. Je n'en sais rien. Mes premiers films (ceux faits chez U.P.A.) s'adressaient aux enfants et relataient des histoires très simples ; mais avec le temps mes dessins animés sont devenus plus adultes, c'est vrai. Remarquez toutefois que, historiquement parlant, l'animation s'est tout d'abord adressée aux enfants et qu'on fait rarement appel aux grandes émotions en animation (je n'ai, par exemple, jamais vu un dessin animé traitant de sexualité).

Mon style de dessin s'est tout d'abord prêté à l'humour et je considérais toutes les relations humaines sous l'angle de la farce, de la satire, de l'humour, de la fantaisie — abstraitement en quelque sorte. On peut évidemment obtenir la même chose dans un film dramatique, mais on possède en plus l'avantage du réalisme et, présentement, c'est ce qui m'intéresse le plus. Je n'aurais certainement pas dit la même chose il y a deux ans : j'adorais faire des *cartoons*. Je voyais les êtres humains dans un style graphique bien particulier et je les faisais parler d'une façon correspondant à leur réalité graphique.

En faisant *Flebus*, je n'avais pas l'intention de livrer un « message ». Au moment où je fais un film, je ne sais pas trop ce que je fais. Je n'intellectualise jamais mon travail et je ne pense à aucun message. Je cherche à m'exprimer, c'est tout.

— *Votre style est d'abord dans la ligne ; est-ce là pour vous une façon de nous faire porter une attention toute spéciale à ce que disent vos personnages ?*

Sa simplicité et l'importance que je donne au dessin même des personnages révèlent simplement ce que je veux exprimer. Ainsi, chez tous mes personnages, la relation entre la tête et le reste du corps est sûrement significative : la tête d'un humain n'est environ que le huitième de son corps et mes personnages, eux, (*The Old Man* par exemple) ne sont que tête ! Dans *The Interview*, le personnage est moitié-tête et dans *The Violonist* il est un tiers-tête. Je pense que ce détail démontre bien l'importance que j'attache aux vertus du dialogue et de l'expression du visage. Dans mes films la bouche et les yeux étant dessinés de la façon la plus simple possible, je peux directement dire ce que je veux dire.

Il y a eu cependant progression dans mon travail. Mon premier dessin animé était une pantomime accompagnée d'une simple musique. Puis j'ai mis des dialogues, de plus en plus de dialogues. Je pense que c'est une façon d'être plus réaliste. Un reproche que justement je fais à plusieurs dessins animés que j'ai pu voir en Europe, c'est d'être des pantomimes. Ce sont des facteurs économiques (la distribution surtout) qui commandent cette forme d'animation, mais on ne peut tout de même pas rêver d'un auditoire universel en faisant des pantomimes.

Pour moi les dialogues sont importants. Mon premier film joué, mon court métrage avec Buddy Hackett, était pourtant une pantomime, ou presque. Mais si vous jetez un coup d'œil sur mon script actuel, vous verrez que ce n'est que dialogues.

Actuellement le théâtre m'intéresse beaucoup. J'avais d'ailleurs écrit une pièce dont le personnage principal est devenu le héros de mon script. Je travaille à l'Actor's Studio aussi souvent que je le peux. Je trouve formidable de travailler avec des comédiens. Le contact avec les comédiens est essentiel pour moi si je veux faire des films joués et ce n'est pas l'animation qui va me familiariser avec eux. Au théâtre, ce contact se fait directement ; au cinéma on peut toujours faire cinq prises, en choisir une dans l'intimité de la salle de montage, sans même avoir à parler au comédien.

— *Y a-t-il une relation entre vos films et la peinture ?*

Ma formation est celle d'un peintre, mais je suis en brouille avec les arts graphiques. Présentement, ce sont les arts dramatiques qui me séduisent. Je suis d'ailleurs convaincu que l'animation est un art dramatique, non graphique. Je pense qu'un film d'animation quand il est raté, l'est à cause de ses éléments dramatiques, rythme, structure dramatique, etc. Les composantes graphiques, plastiques doivent d'abord illustrer une dramatique ; mais souvent elles prennent la vedette. C'est précisément là une des raisons qui me font me désintéresser de l'animation. Je ne veux plus être soucieux de la plastique. Je veux construire une dramatique et exprimer ses divers aspects à l'aide d'éléments plastiques, mais de façon très naturelle.

— *Que penser de la couleur dans un film joué ?*

Dans un film joué on ne peut pas contrôler la couleur comme en animation. Dans un dessin animé on peut très bien avoir un fond blanc, un personnage gris et une petite tache de couleur — et c'est un film en couleur ! Dans un film joué, c'est *colorful* ! Il n'y a pas de blanc, il n'y a pas de gris. Même si nous photographions une scène après avoir soigneusement choisi les costumes et les décors, il y a toujours des tas de choses qui échappent à notre contrôle. Certains films doivent essentiellement être en couleur, d'autres en noir et blanc. Pour ce qui est de mon long métrage, je pense que c'est le noir et blanc... mais peut-être est-ce la couleur ?

— *Comment expliquer la couleur de The Interview ?*

Il n'y avait pas de raison spéciale au départ. La couleur des costumes est très simple ; c'est la couleur du fond qui change. Le film est composé de quelques images à peine et je voulais lui donner un attrait plastique. Je voulais d'abord définir les relations entre les personnages. Mais, après avoir essayé les dessins, j'ai pensé qu'il serait plus intéressant d'avoir de la couleur et j'ai essayé de trouver des couleurs qui, émotivement, correspondaient à ce qui arrivait psychologiquement dans le film.

— *Croyez-vous que l'animation et le cinéma dramatique soient des parties d'un même art ?*

Peut-être. En voyant *Tom Jones* je pensais que si. Et l'influence du cinéma dramatique est visible dans mes dessins animés. Mais tout influence tout... Tout art en rejoint un autre à certains moments... Mais tout cela n'est sans doute que coïncidence.

— *Pensez-vous que l'on puisse bénéficier d'une liberté plus grande en animation ?*

Tout dépend du créateur. Un bon réalisateur qui sait manipuler les comédiens et exiger ce qu'il veut a autant de liberté dans le dramatique que dans le dessin animé. Mais c'est strictement une question de personnalité et de maîtrise : il y a des réalisateurs qui n'arrivent pas à maîtriser certains éléments en animation.

— *Si on avait à vous classer, on vous placerait du côté des cartoonists ou des animateurs modernes ?*

Je suis un *cartoonist*, un homme qui habituellement caricature les gens.

— *Quels sont vos cinéastes d'animation préférés ?*

J'aime Pojar, Bozzetto. Je ne suis pas très familier avec les animateurs d'Hollywood. Je connais Felix... Je ne suis pas un étudiant ! J'aime beaucoup *The Apple*, moins *The Flying Man*. J'aime Trnka.

— *Est-ce qu'il y a quelqu'un dans l'animation qui vous ait influencé ?*

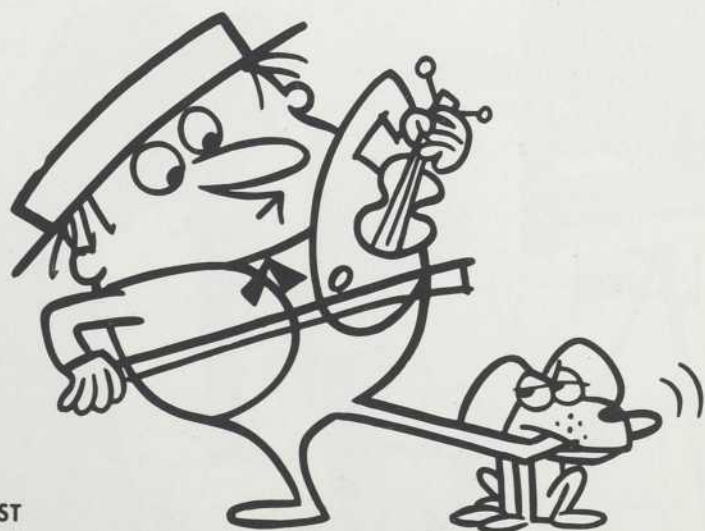
Quand j'étais chez U.P.A., Bob Cannon a sans doute été une sorte de professeur pour moi. Quand je suis arrivé chez U.P.A., à cause de ma formation de peinture, je n'étais pas du tout sensible à l'importance de l'histoire à raconter ; Canon m'a fait réaliser cette importance et m'a initié à des trucs de structures que j'ai toujours trouvé utiles par la suite.

— *Mais vous qui abandonnez l'animation, y avez-vous trouvé quelque satisfaction ?*

Beaucoup. J'ai toujours été comblé au moment où je faisais de l'animation. Mais je ne pense pas que l'animation soit supérieure à la peinture, ou le dramatique supérieur à l'animation ; je ne fais que suivre la vie et je change... Je me souviens très bien qu'étant enfant je ne comprenais rien au cinéma : mon esprit se perdait dans le déroulement de l'histoire. J'étais sensible à tous les éléments extérieurs : la couleur, les costumes, les décors, etc. De fait, il y a à peine cinq ans que je peux suivre le déroulement d'une histoire dans un long métrage. Les qualités dramatiques d'un film n'étaient jamais importantes pour moi ; maintenant c'est tout le contraire.

— *Peut-on réussir à vivre de l'animation ?*

Personnellement, grâce à ma production de « commerciaux », je n'ai jamais eu de soucis de ce côté-là. Si mes *cartoons* faisaient de l'argent, j'étais content ; s'ils n'en faisaient pas, je n'étais pas désappointé. Je n'ai jamais compté sur eux pour vivre. Dans mon cas ce qui est important ce n'est pas le revenu de mes films, mais qu'ils soient vus par beaucoup de gens.



THE VIOLINIST

Plus je vieillis, plus j'accorde d'importance à un public qui soit vaste, et je pense que mon évolution s'explique en partie par cela. En peinture, le public est très restreint ; en animation, le public est déjà beaucoup plus vaste ; quant à ce cinéma, il vous assure le plus vaste de tous les publics.

— *Et le cinéma expérimental : y croyez-vous ?*

Je ne suis pas très certain de ce que veut dire le mot « expérimental » ! Je me demande par exemple si Robert Breer accepterait de se nommer « cinéaste expérimental ». J'ai vu plusieurs films de Breer et ils ne m'ont pas paru expérimentaux ; j'avais la nette impression qu'il avait quelque chose à dire et qu'il le disait...

Je crois que, malheureusement, le terme « expérimental » est réservé à des trucs qui n'ont pas réussi et qu'on étiquetterait après coup. Je déteste penser à quoi que ce soit qui ne serait qu'une expérience. On peut sans doute trouver un intérêt à faire des expériences, mais on ne peut pas passer sa vie à en faire. Le terme « expérimental » est utilisé pour qualifier un travail minable, non terminé : un travail pour lequel on a manqué de fonds — mais le manque de fonds n'est tout de même pas un critère artistique.

Je ne vois personne à qui je puisse attribuer le nom de « cinéaste expérimental ». Certainement pas à Breer ou à D'Avino. Je sais que D'Avino travaille avec une caméra à main de dix cents, mais cela n'a rien à voir avec la question !

— *Et la musique ? Vous avez été musicien aussi ?*

Ernst Pintoff dans son studio



J'ai été jazzman. Le jazz pour moi était une façon créatrice de m'exprimer. Je n'aurais jamais pu être un interprète, au sens classique du terme. Le jazz me paraissait très créateur de par sa forme et puis cette forme même m'a semblé limitée.

— *Etes-vous familier avec le jazz actuel ?*

Pas du tout. Je ne sais plus ce qui se passe. J'ai cependant vu Thelonious Monk l'autre soir et la forme n'avait pas l'air de le limiter !

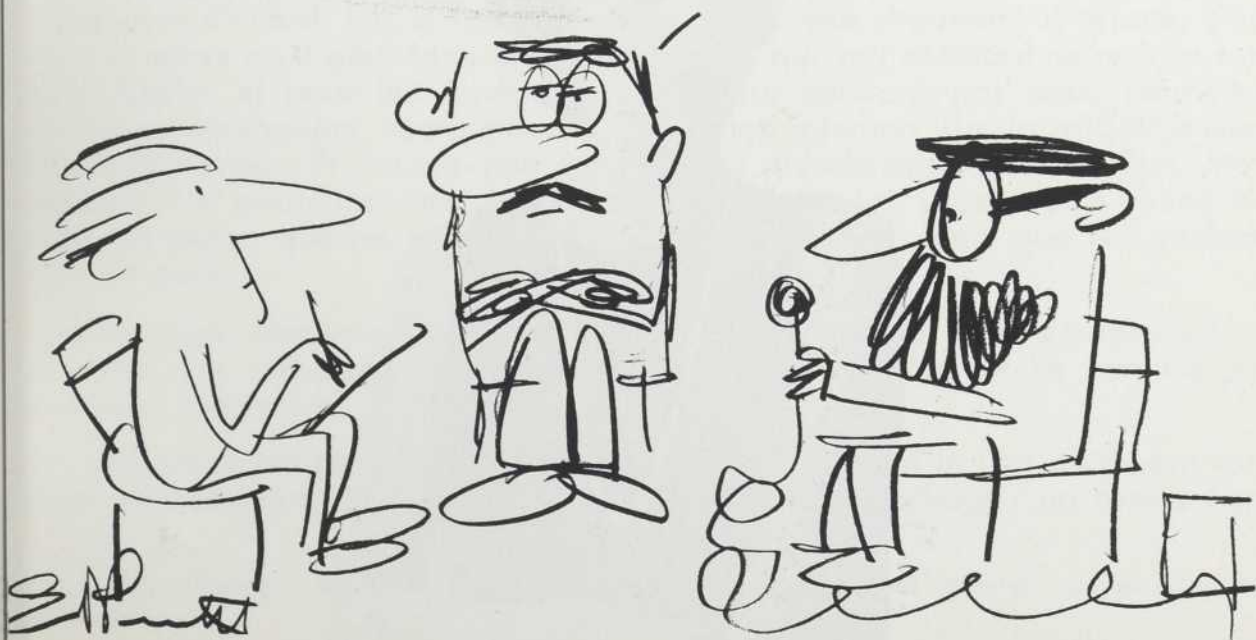
— *Mais après les dramatiques, qu'allez-vous faire ?*

De la politique, en tout cas je n'en serais pas surpris ! Je ne prépare rien en ce sens, mais il me semble que ce serait assez normal comme option. En politique vous abandonnez les symboles : vous parlez aux gens, vous essayez de les émouvoir, très directement, de façon réaliste.

L'animation c'est simple, le dramatique c'est déjà plus complexe ; vous êtes davantage lié à la réalité. Non vraiment... Je ne serais pas surpris...

(Propos recueillis au magnétophone. Traduction de Robert Daudelin.)

NO MAN-I
DONT DIE ANIMATION!



entretien avec shirley clarke

par James Blue



— On a l'impression que *The Cool World* prend un sens nouveau suivant les événements qui surviennent ; actuellement, par exemple, avec ce qui se passe à Harlem¹ et ailleurs, le côté tragique du film est très évident.

Je m'aperçois que c'est vrai. Son sens a changé : il n'a plus rien à voir avec ce que j'ai fait ou ce que je ferai de ce film.

Si on s'abstenait de dire aux gens ce qui est bien et ce qui ne l'est pas, dans dix ans, quoi qu'il arrive, le film conserverait sa valeur propre. Si, disons, la cause des droits civiques était bien gagnée un jour, la réalité de *The Cool World* serait qu'à un certain moment de l'Histoire tel sentiment était dans l'air ; on ne parlerait pas de « ces méchants monstres » ou de quelque chose du genre.

Je trouve personnellement très triste de voir l'instituteur, dans *The Cool World*, qui fait visiter la ville aux enfants. Il est plein de bonnes intentions ; mais sa démarche est complètement inutile et idiote, elle le sera toujours d'ailleurs. Les événements le dépassent, il ne les contrôle pas.

— Bien des spectateurs pensent qu'il s'agit d'une scène satirique, ou encore grotesque. En fait, vous avez rassemblé tous les éléments autour d'un axe, de sorte que chacun peut donner son interprétation de cette scène.

Les gens doivent voir dans une scène ce qu'ils voient. Dans un film de danse en couleurs que j'ai fait il y a longtemps, certaines scènes tournèrent au bleu, parce que j'avais oublié de mettre un filtre. J'étais furieuse quand je me suis rendu compte de mon erreur ; mais, une fois calmée, j'ai regardé le film et j'ai trouvé ça joli ; j'ai alors tourné d'autres trucs bleus. Et les gens m'ont donné les raisons les plus idiotes pour expliquer le bleu : « Le sens profondément tragique du sujet... » C'était bleu à cause d'un oubli, et j'étais bien contente ! Il semble se passer quelque chose entre l'intention du cinéaste et l'œil du spectateur.

Toutefois je ne peux pas travailler comme Richard Leacock le fait. A un moment donné, il faut que j'accepte de m'engager. J'ai eu bien des discussions avec Richard. Lui, il refuse de commenter une situation ; il tourne, c'est tout. Il pense qu'il peut faire un film sur Cuba qui soit extraordinaire à la fois pour Castro et pour les Américains. Nous ne pouvons pas nous permettre de nous désengager complètement. J'ai mon opinion sur la situation des Noirs de Harlem. Et je l'exprime dans les dix premières minutes du film. Mon opinion n'a peut-être rien de sensationnel, mais les choses sont tirées au clair. Je pense que les enfants ne sont pas à blâmer. Mais que les adultes, eux, le sont.

— Vous avez néanmoins cherché à asseoir votre film sur une « authenticité », de sorte que votre opinion soit crédible pour le spectateur et ne paraisse pas purement subjective.

Oui, et qu'est-ce que je reçois ? Un critique descend le film en disant que c'est un documentaire ! J'ai déjà vu un film sur le lynchage ; un grand film,

1. Cet entretien a été réalisé en août dernier, au moment où des émeutes raciales éclataient à Harlem.

paraît-il... avec Lana Turner. C'était l'histoire d'un Noir qui était accusé à tort de viol. Pas un seul instant on ne pouvait croire au film, à cause de son style : c'était tellement léché, si bien tourné, et le son était tellement bon, que rien dans le film ne m'a touchée. Les bonnes intentions étaient là, mais on n'arrivait pas à y croire. Nous sommes conditionnés, par la nature même du cinéma, à associer un certain style à un certain genre de film. Dans deux cents ans, ce sera peut-être différent. Mais il y a un style aujourd'hui qui nous donne la sensation de la réalité : un éclairage mat, une certaine qualité de son, etc. Dans *The Cool World*, je me suis battue pour qu'au doublage le film ne « sonne » pas trop la perfection. Ça n'a aucune importance si on perd la moitié des dialogues !

Certains spectateurs n'ont pas aimé le film, parce qu'ils avaient l'impression de voir un documentaire. Je dois leur dire que j'ai employé une technique — une façon de faire un film — qui leur permette de ressentir certaines émotions qu'autrement ils n'auraient pas ressenties. L'interprétation, par exemple. *The Cool World* présentait un problème délicat du fait qu'il rassemblait aussi bien des interprètes non-professionnels que des professionnels, des jeunes et des plus âgés, et que ces gens avaient des méthodes de travail radicalement différentes. Et parfois c'était le plus expérimenté et le plus âgé qui avaient le plus de mal à s'en tirer. Il est intéressant qu'un homme comme Archer Winsten² ait critiqué le jeu des jeunes qu'il ne trouvait pas émotionnellement au niveau de la situation, alors que justement tout le film ne cherchait qu'à cerner leur impossibilité de s'exprimer.

Le problème résidait dans l'alliage du « réalisme » (des professionnels) et de « l'authentique » (des non-professionnels), et non du « réalisme » et de « l'irréalisme ». Le jeu de la mère par exemple appartient à la tradition réaliste. Au départ, la scène dans laquelle elle apparaissait était deux fois plus longue qu'elle ne l'est dans la copie finale et j'avais l'impression que l'interprète « m'apportait sa scène sur un plateau d'argent », avec les pauses, le regard... Et pourtant, ce qui m'émeut à l'écran ce n'est pas le jeu, c'est quelque chose que j'appelle « être » ou « respirer ». Ça m'importe peu que l'on joue bien ou mal ; mais si quelqu'un se retourne avec un air de surprise — par pur hasard, la chose s'est tout simplement produite — là je marche. Parfois le non-professionnel s'en tire parce qu'il est complètement embrouillé ; mais ce n'est pas son affaire de savoir ce que chacun de ses gestes veut dire. Le non-professionnel perce l'écran à cause de sa personnalité. Maintenant nous connaissons assez bien le documentaire pour savoir qu'il est possible de saisir un « grand moment », quitte à lui donner sa structure au montage.

— Mais pour saisir ce « grand moment », il faut au moins avoir une petite idée de ce qu'on fait.

Prenons deux films de Leacock et Pennebaker, *Primary* et *Eddie Sachs at Indianapolis* : dans les deux cas, la situation dramatique préexistait, il devait y avoir un gagnant et un perdant. Les auteurs, en observant leurs personnages, pouvaient apporter quelque chose de personnel, mais la situation était

2. Archer Winsten est critique de cinéma au *New York Post*.

toujours là : un gagnant et un perdant, avec l'assurance que le dénouement arriverait à un moment précis. Puis ils ont essayé de faire un film sur la jeunesse de Harlem, *Peter and Johnny*. Le film contient de bonnes séquences, mais à d'autres moments il s'écroule complètement. En d'autres termes, il est possible d'avoir certaines scènes de violence (si on s'adonne à être là au bon moment) ; pour capter un instant de tendresse, il faut cependant une chance inouïe. Et on ne peut pas se contenter de planter sa caméra à un endroit, en se disant : « Advienne que pourra, tout ce que les enfants feront ou diront sera la matière du film ! » Peut-être, si on tourne pendant un an, ou deux ans ; mais alors le choix qu'il faut effectuer est une déviation plus dangereuse que n'importe quel scénario écrit à l'avance.

L'O.N.F. d'ailleurs a fait du cinéma-vérité bien avant la lettre. Nous avons vu *Blood and Fire* et *The Back-Breaking Leaf* au moment où nous, nous faisons encore du documentaire traditionnel. Puis Leacock et Pennebaker se sont lancés. Leur méthode, disaient-ils, découlait de celle de Flaherty. Ce qui est faux : Flaherty était un raconteur, et dans tous ses films il raconte la même histoire, à partir d'éléments pris sur place.

Quand j'ai fait mon premier film, *In Paris Parks*, je m'imaginai que, du moment que je plantais ma caméra dans Paris, pour une raison inconnue — intervention divine, magie... —, toutes sortes de grandes choses allaient se passer. Je n'ai pas fait développer ma pellicule avant mon retour aux États-Unis. Le tournage avait duré quatre semaines ; j'ai passé huit semaines à pleurer, en voyant que rien d'extraordinaire n'était arrivé devant ma caméra. A la fin je me suis dit qu'il fallait que je finisse ce film, sinon je ne ferais jamais de cinéma. Et je l'ai transformé en film de danse : des correspondances entre le mouvement et le geste, des choses comme ça. Encore aujourd'hui, j'ai du mal à me défaire de cette fausse conception ; demander à une petite fille de faire rouler sa balle dans la rue me donne l'impression de brûler une idole que j'adorais. Pourtant je suis prête à me battre contre Leacock, qui ne mettra jamais une balle dans un film, si elle n'est pas dans le champ de la caméra par accident. Et moi, je dis que si j'ai besoin d'une balle, il faut que je puisse la demander !

— Pour revenir à *The Cool World*, je voudrais que nous parlions de la mise en scène de certaines séquences. D'abord celle où Blood, l'ancien chef des Pythons, revient au local de la bande. Il est drogué, il pleure, il veut se venger de Duke qui a pris sa place. A la fin, la bande le met à la porte, il titube et tombe dans l'escalier.

C'est une des seules séquences du film qui ait été tirée directement du roman. Blood et Duke savaient précisément ce qu'ils avaient à faire. Les autres devaient improviser suivant les événements ; d'ailleurs au moment du tournage de cette séquence, ils étaient déjà habitués à ma méthode de travail. Ils devaient réagir selon leurs sentiments, à l'entrée d'une personne dans la pièce. On leur avait donné cependant des indications. On permettait à certains de réagir de façon positive, à d'autres de façon négative. On avait expliqué à quelques-uns le schéma de base pour repousser Blood. Je leur disais : « Vous ne voulez pas de Blood. Vous êtes avec Duke. Si Duke fait quelque chose, c'est de son côté que vous devez être. »

Nous avons mis au point les mouvements de caméra au cours des répétitions. Blood répétait son rôle à part des autres. Autant que possible, j'isolais les interprètes les uns des autres. Duke et Blood n'avaient en réalité que bien peu de relations entre eux. Blood était isolé et il ne cherchait pas à se mêler aux autres.

— *La séquence est admirablement construite ; et pourtant elle n'est pas du tout artificielle.*

Là c'est la caméra portée qui a fait tout le travail ; j'ai tourné pendant dix minutes sans arrêt. J'ai laissé la scène se « dérouler ». Baird Bryant, le caméraman, savait en gros où l'action allait avoir lieu et son travail consistait à coller à elle. D'ailleurs le décor physique lui imposait ses limites. Nous avons préparé ensemble ses mouvements, nous savions donc ce qui serait dans le champ de la caméra. A partir de là, je me suis fiée à l'instinct de Baird. Si ça ne donnait pas ce que nous voulions, nous f... en l'air le matériel. Si je ne venais pas à bout d'une scène en trois essais, je m'y reprenais d'une autre façon ; parce que savais que ça n'allait pas et que de toute manière la spontanéité n'y était plus.

Un autre exemple serait la scène de la visite de la ville avec l'instituteur, au début du film. L'instituteur avait trois ou quatre phrases à dire. Pour le reste, il pouvait improviser en se basant sur ce qu'il tentait de faire, sur ce qu'il était et sur ce que les jeunes représentaient pour lui. On lui a présenté au moment du tournage les cinq ou six élèves qui avaient des rôles importants. On lui a dit qu'il devait à un moment donné faire porter son attention sur eux. Peu m'importait comment, mais il devait les reconnaître et savoir leur nom. Par ailleurs, on a dit aux élèves qu'ils pouvaient chahuter autant qu'ils le désiraient ; jusqu'à un certain point cependant, parce qu'il était toujours *vraiment* leur instituteur. Pour cette séquence, je ne dirigeais pas le caméraman ; sauf sur un ou deux points, quand les enfants descendent de l'autobus, par exemple, la caméra devait suivre l'instituteur. Si Baird désirait enregistrer les réactions des élèves, il était libre de le faire. Fondamentalement son but était d'établir un lien entre lui-même et l'événement. Et il était tellement absorbé par ce qu'il tournait, qu'il oubliait complètement la réalité extérieure.

A la post-synchronisation, l'instituteur a été absolument incapable d'ouvrir la bouche. C'était un comédien professionnel, mais il avait appris son rôle comme un non-professionnel, avec un environnement réel. Et il ne pouvait pas travailler « à froid ». J'ai dû organiser une deuxième séance d'enregistrement, faire revenir les élèves, les faire chahuter. Il ne pouvait pas parler, s'il n'était pas replacé dans une situation réelle, avec le problème de faire monter les enfants dans l'autobus, de leur faire traverser la rue, etc.

— *La scène entre Blood et son frère, dans le parc, s'oppose par son style au reste du film.*

Je ne suis pas entièrement satisfaite de cette scène. Mais je ne la couperais pas, parce qu'elle a sa place. Les deux interprètes ont improvisé pendant trois ou quatre jours. Si j'avais pu tourner à ce moment-là, je n'aurais pas eu tant d'ennuis ; mais à cause du mauvais temps, j'ai dû attendre une



THE COOL WORLD

semaine. Alors l'improvisation est devenue pour eux un « scénario ». L'improvisation cependant n'aurait pas pu être utilisée au complet. Les interprètes allaient trop loin. Ils se lançaient des injures comme : « Tu fais le jeu des Blancs ! » ou : « Tu n'es qu'un vaurien, un drogué ! » C'était merveilleux, mais les interprètes dépassaient le sens de la scène. Il y avait un aspect de polémique dont je n'ai jamais pu me débarrasser. J'ai tenté de tourner la séquence de plus près, mais encore là le spectateur a l'impression qu'on lui parle et il ne participe pas.

Par contre, avec la même méthode, j'ai eu beaucoup moins d'ennuis pour la scène entre Duke et la maîtresse de Priest. (A propos, c'est une scène que la plupart des hommes ne *pigent* pas, et c'est le contraire pour les femmes. Elle a un côté très « expérience personnelle ».) Cette fille n'était vraiment pas une actrice et elle était incapable de se contrôler. J'ai eu des discussions merveilleuses avec elle. Elle me disait : « Je n'ai pas envie de pleurer. » Et je lui répondais : « Eh bien, montre-le ! » Pour elle, il n'y avait aucune différence entre le film et la réalité. Nous avons fait la « claquette » à la fin de la prise, autrement elle aurait été bouleversée. Elle travaillait avec un texte tiré d'une improvisation. La méthode a mieux marché dans cette scène que dans celle entre Blood et son frère, à cause des dons particuliers de cette fille.

— *Les scènes de groupe dans le local des Pythons sont parmi les mieux réussies du film. La caméra bouge très peu. Vous utilisez des plans généraux, ce qui est difficile, et pourtant vous arrivez à cette authenticité que vous recherchez.*

Lorsque nous avons fait des auditions, nous avons travaillé avec une méthode d'improvisation. Les enfants qui jouent dans le film ont été choisis parmi quatre mille candidats. Plutôt que de leur donner un texte — ce

qui aurait donné des résultats impossibles —, nous les avons fait improviser. Nous leur disions quel but ils devaient poursuivre dans une scène ; parfois nous nous apercevions que l'improvisation des enfants était exactement ce que nous avions prévu au scénario. Carl Lee a beaucoup travaillé à ce stade. Il savait parler aux enfants, les traiter dans le genre : « Alors, quoi, rien de compliqué là-dedans ! » Pour eux, d'une certaine façon, je suis toujours demeurée une étrangère *square*. Je n'ai d'ailleurs rien fait pour changer cette attitude. La chose n'était pas nécessaire, du moment que Carl était là.

Duke, Rod et Little Man avaient une scène où ils devaient faire certaines choses. Peu importait quand ils les feraient. Ils savaient ce qu'ils avaient à faire. Et d'ailleurs ils avaient tendance à s'exécuter à l'intérieur d'un certain laps de temps, parce qu'ils n'avaient rien d'autre à faire. A d'autres enfants, nous indiquions les opinions qu'ils devaient tenir : « Tu as telle idée sur les travailleurs sociaux, la police... Ce qui se passe dans cette scène t'apparaît de telle façon. Qu'est-ce que tu penses de la drogue ? » A partir de là, nous faisons peut-être deux répétitions pour la caméra et le son. Puis nous faisons deux prises. La première était toujours bonne ; mais j'étais nerveuse, je ne voulais pas avoir à « rabouter » la scène. Et je savais que plus la prise serait longue à l'écran (et « tiendrait » par sa propre tension), plus elle aurait de force. En fait, le travail de préparation a commencé quatre mois avant le tournage, au moment des auditions. Les enfants, le jour du tournage, se souvenaient d'une certaine façon de leur improvisation. Sur le plateau, Carl Lee ne leur parlait guère, autrement ils n'auraient pas su qui dirigeait.

— *Comment avez-vous dirigé les scènes entre Luanne et Duke ?*

L'attitude de Luanne était assez bizarre. Nous avons trouvé Luanne dans la rue, un dimanche que nous tournions. Je l'ai choisie à cause de la réaction de l'équipe à son égard. Elle n'était absolument pas intéressée à jouer dans le film ; pour elle, c'était une corvée, le film l'empêchait de faire ce qu'elle voulait. Et elle cherchait constamment les hommes. Elle répondait du tic au tac. La seule personne qu'elle ne pouvait pas *blairer*, c'était Duke. Et elle le lui faisait voir. Je ne sais pas si elle le faisait marcher ; je ne l'ai pas assez observée pour savoir si elle utilisait la même tactique avec des types plus vieux. Duke se retirait dans son coin. J'ai essayé un truc une fois ; je voulais qu'il la touche et qu'il réagisse ; je lui ai dit : « Mets ta main sur sa cuisse... maintenant serre. » Ça le rendait fou. Luanne avait l'air de dire : « T'as pas le culot, mon petit gars ! » A la fin, j'ai dû recourir à la musique pour créer un effet de tension qui était impossible autrement.

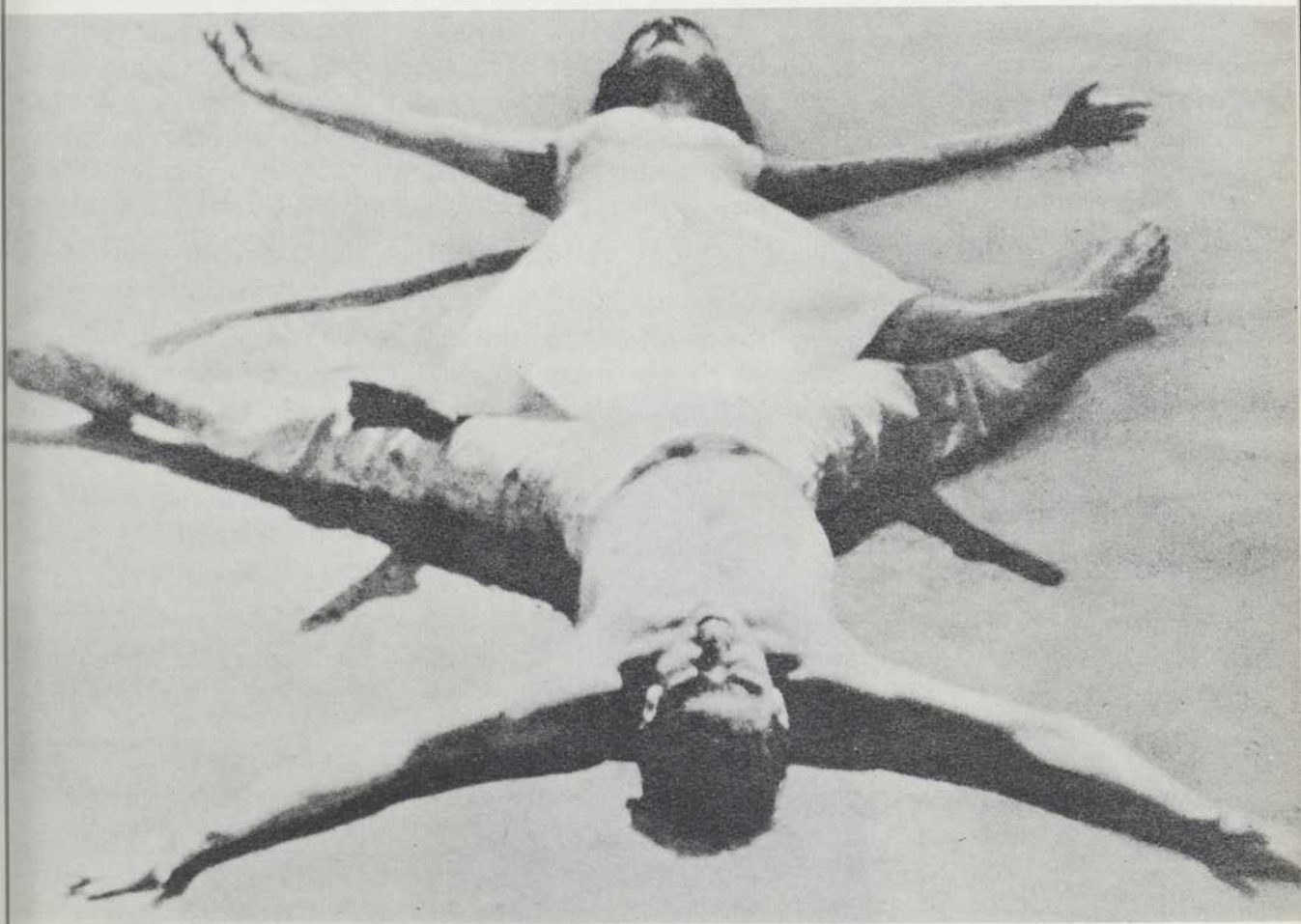
La courte scène où ils ricanent et se balancent sur le hamac marche bien. Là, Luanne voulait bien faire ce qu'on lui demandait. Duke n'avait qu'à penser à autre chose et elle, à elle-même. Dans la scène de lit par contre, leurs sentiments personnels ont faussé la réalité. Vraiment ils n'étaient pas faits pour jouer ensemble. En fait il est impossible de sentir qu'ils sont amoureux l'un de l'autre, parce que normalement ils ne devraient pas l'être. Luanne méprisait d'une certaine façon Duke.

— *On a reproché au film d'être assez maladroit, de présenter trop lourdement son « message » ; on a dit aussi qu'Harlem n'est pas comme vous le montrez.*

Mais Harlem est comme ça, et les événements qui s'y déroulent actuellement le prouvent. La réalité est peut-être pire encore. Quant à la maladresse et à la lourdeur, il faut revenir à ce que j'appelle « le point de vue du cinéaste ». J'ai voulu — et je l'ai indiqué au début et à la fin du film — être sûr que le spectateur sache ce que je pensais. J'avais vu les réactions du public au film de Kent Mackenzie sur les Indiens, *The Exiles*. Les gens pensaient que c'était un film anti-indien. Peut-être bien que mon film est lourd ; j'aurais sans doute pu dire ma pensée de façon plus élégante. Mais je sentais que je m'aventurais sur un terrain trop dangereux pour ne pas clarifier ma position au départ. Avant même d'accepter de faire le film, je me souviens que j'ai eu une conversation avec Colin Young à ce sujet : la conclusion à laquelle nous sommes arrivés, c'est que je devais à certains moments mettre les points sur les *i*. Certaines gens sont mécontents : « Pourquoi montrez-vous les Noirs de cette façon ? Pourquoi pas des Noirs qui seraient des gens bien ? » Honnêtement, il faut le dire, en prenant une base statistique, je les ai montrés tels qu'ils sont.

(Propos recueillis au magnétophone. Traduction de Michel Patenaude et Pierre Théberge.)

A MOMENT IN LOVE



entretien avec carmen d'avino

par Robert Daudelin
et Jean-Pierre Lefebvre



— *Comment êtes-vous venu au cinéma ?*

Au début, je faisais surtout de la peinture, mais la photographie était mon passe-temps favori. Pendant la guerre, j'ai été photographe de combat et j'ai tourné un tas de trucs, tout en faisant de nombreuses esquisses, bien sûr. De retour à Paris, après la guerre, le cinéma s'est mis à me fasciner de plus en plus. Principalement, j'ai découvert que c'était possible de travailler en 16mm. En 1950 j'ai fait un essai, un documentaire sur les peintres américains vivant à Paris. Puis je suis allé en Finlande et j'ai fait un autre documentaire sur le pays d'origine de ma femme. Mais ce n'est pas avant 1951-52 que je me suis intéressé au cinéma d'animation. D'ailleurs, ce fut l'effet d'un hasard. Une fois revenu de Paris, je m'étais acheté une bonne caméra à prix modique et j'avais l'intention de faire sérieusement du cinéma. Mais je travaillais de nuit dans une usine et ne disposais que de quelques heures le matin. Donc j'ai commencé à faire de l'animation. Etant peintre, j'ai pensé que c'était là un aspect fascinant du cinéma, et depuis mon enthousiasme n'a cessé de grandir.

J'ai découvert qu'en faisant de l'animation j'appliquais tout ce que j'avais appris en peinture. Je visualisais les choses et les concepts découverts en peignant et je les projetais sur la pellicule en gardant à l'esprit les particularités du Mouvement et du Temps filmiques. C'est à ce dernier niveau que se situe la différence majeure entre le cinéma et la peinture. Je n'ai jamais cessé depuis de découvrir de nouvelles possibilités, de nouvelles voies inexplorées de l'animation. J'avais cru que Walt Disney, par exemple, avait découvert tout ce qu'il y avait à découvrir dans ce domaine ; mais en multipliant les expériences, j'ai constaté que le cinéma d'animation était encore dans sa coquille. Chaque fois que j'avais une idée, si j'essayais de la réaliser, ça marchait. C'est ce qui m'a encouragé à continuer, bien que je fasse toujours de la peinture.

— *Croyez-vous que ce soit une option logique pour un peintre de passer au cinéma d'animation ?*

Ce peut être une transition naturelle pour plusieurs, en tout cas. Les peintres, cependant, ont souvent peur de la technique. C'est une peur psychologique. Ils pensent à tout le bataclan hollywoodien et croient qu'un dessin animé coûte un million.

Il m'est arrivé d'installer une caméra et des éclairages pour des peintres et de les laisser travailler sans se préoccuper des problèmes techniques. Ça ne rate jamais : ils sont toujours emballés et produisent quelque chose d'intéressant.

— *Quand vous avez commencé à faire du film d'animation, aviez-vous vu ou entendu parler d'expériences similaires aux vôtres ?*

1. Carmen D'Avino habite la 14ième rue, Eastside. Une rue grouillante et cosmopolite — l'édifice où loge notre hôte est voisin de deux cinémas qui projettent des films en langue espagnole. Mais une fois à l'intérieur, on oublie le tumulte de la rue pour se laisser envoûter par la poésie des lieux, qui sont à l'image des films de D'Avino. Le piano de *Pianissimo* est là, dans un coin de la salle de séjour-salle à manger ; le phonographe aussi, dans un coin de l'atelier, entre une petite presse à gravure et le banc-titre où sont nés *The Big O* et *The Weavers*. Le décor en est un de fantaisie, mais de chaleur aussi.

Non. J'avais vu à Paris le *Van Gogh* de Resnais, de même que *Les Bijoux* de Francis Lee. Mais je n'ai pris connaissance des films de McLaren que vers les années 52-53, alors que j'avais déjà commencé à travailler un peu dans le même sens. D'ailleurs, cela se produit souvent dans un domaine aussi ouvert que celui de l'animation et où tout est encore à découvrir. Le cinéma dramatique est trop traditionnel, il me semble... Même les plus grands, comme Fellini, Bergman, Antonioni semblent être de plus grands artistes que ce que le cinéma dévoile d'eux. Ils viennent à bout du cinéma parce qu'ils sont des créateurs très puissants.

A ses débuts, quand le cinéma est passé des mains des artistes à celles des commerçants et s'est rapproché de l'art théâtral, l'aspect purement visuel du cinéma a été quelque peu oublié, alors que les peintres, eux, faisaient de plus en plus d'expériences au niveau du strictement visuel de leur art. Personnellement, je trouve que le cinéma se rapproche plus de la peinture que du théâtre. Et c'est dans ce sens que je poursuis mes recherches. Mais il est juste de dire que le cinéma a des liens de parenté avec le théâtre, même si cette parenté est très relative et tient surtout à des similarités du point de vue du Temps. En faisant des films, cependant, je reste peintre et je voudrais que le spectateur réagisse un peu de la même façon que devant un tableau. Le fait qu'un cinéaste d'animation puisse contrôler à peu près tous les éléments de son film lui permet plus facilement d'obtenir ce résultat.

— *Accordez-vous une importance particulière à la musique de vos films ?*

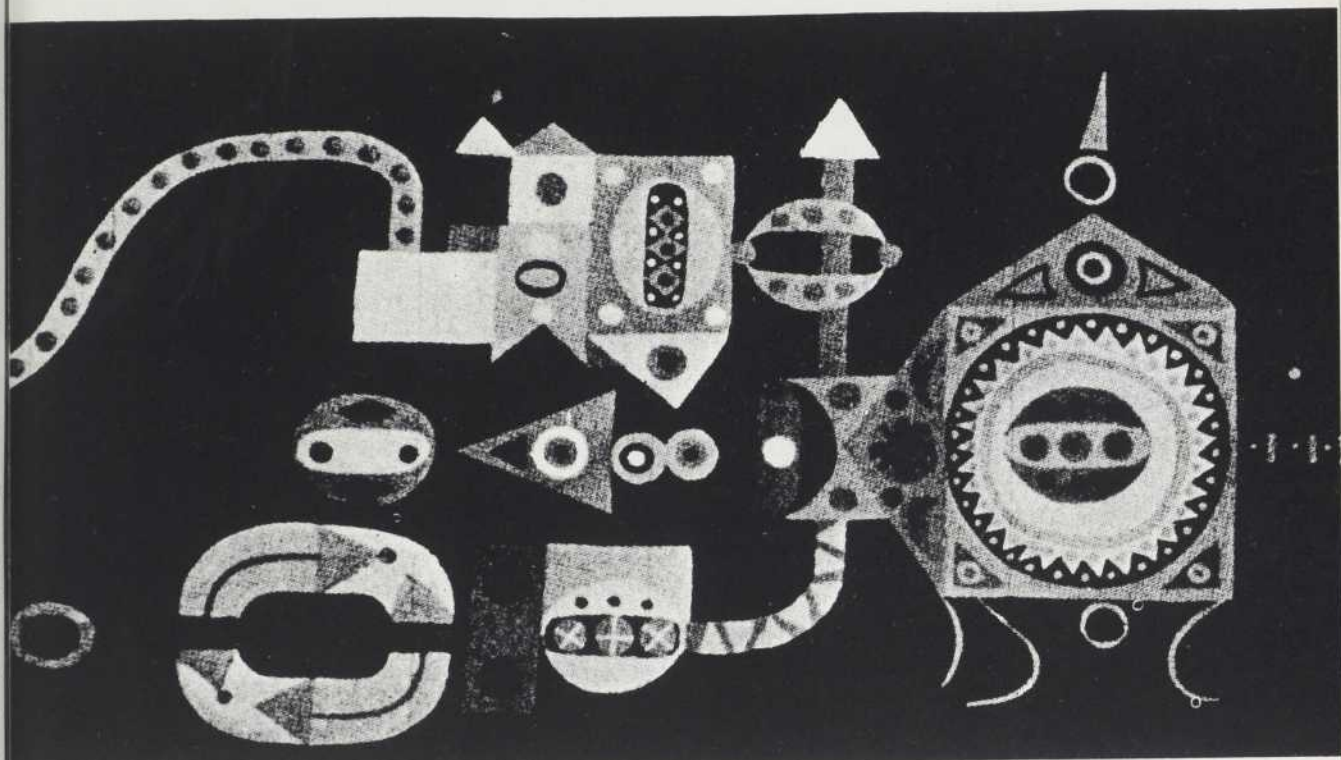
C'est difficile à dire. Un film est un tout. Je mets d'abord l'accent sur le visuel et le son passe en second. J'ai fait peu d'expériences au niveau du son ; tout ce que je puis dire c'est qu'il me paraît tout à fait essentiel. Je lui donne actuellement de l'importance en vertu de son potentiel psychologique et en tant que support des éléments visuels. Le son, disons, me sert de décor. Bien entendu, la participation du spectateur ne tient pas uniquement au décor ; mais le spectateur, qui d'une part donne à une œuvre et d'autre part reçoit quelque chose de cette œuvre, se trouve tout de même conditionné par le décor. Un Rembrandt exposé au beau milieu d'une gare bruyante perd une grande partie de sa valeur, parce que le décor distrait trop.

— *Le « motif » est très important dans vos films et vous semblez avoir des affinités avec les artistes de l'Europe centrale.*

Je crois que vous avez raison. Alors que je faisais uniquement de la peinture, j'ai passé un an aux Indes. J'ai été passionné par les miniatures indiennes, qui m'ont fortement influencé et m'ont fait adopter des couleurs plus vives. Quand je suis revenu à Paris, je faisais des espèces de miniatures indiennes agrandies. Mais en somme c'est avant tout la fusion des traditions picturales américaines et européennes, avec une importance toute spéciale de l'art indien, qui fait dire aux gens que je fais de l'art byzantin.

— *Et le rythme ?*

C'est peut-être l'aspect le plus important du film d'animation. Je développe chacun de mes films d'après un schéma rythmique particulier, avec des points de chute, d'arrêt, etc., afin de créer un ensemble homogène. Plusieurs



THE BIG O

prétendent que mes films se déroulent trop vite : je ne suis pas d'accord. Mes films sont faits pour être vus plusieurs fois, comme un tableau. Je veux que plus on les regarde plus on les découvre. Ce n'est pas le cas pour le cinéma d'Hollywood.

— *Un film comme Motif repose en grande partie sur des éléments décoratifs.*

Oui, la part du décoratif est très importante dans ce que je fais... Cela suscite tout un problème... On n'en finit plus de parler de ce que l'artiste a à dire, veut dire..., du message de l'artiste... Selon la conception traditionnelle du cinéma, vous livrez un message si vous racontez une histoire. En peinture, cela n'est pas vrai, même si les grands peintres, autrefois, arrivaient à raconter des histoires dans leurs tableaux... Quand je fais un film, j'y mets tout ce qui me vient à l'esprit, et si on me demande : « Qu'est-ce que tu veux dire ? », je réponds : « Et bien, j'essaie d'exprimer la vie... j'essaie de dire quelque chose et je cherche, je cherche comme tout le monde ». Et je travaille jusqu'à ce que mon film possède de l'unité, soit un tout homogène, une forme complète. Puis je montre le film, en espérant que toutes ces choses en filigrane signifient quelque chose. Je crois que si un créateur est puissant, son œuvre traduira à coup sûr ce qu'il veut dire.

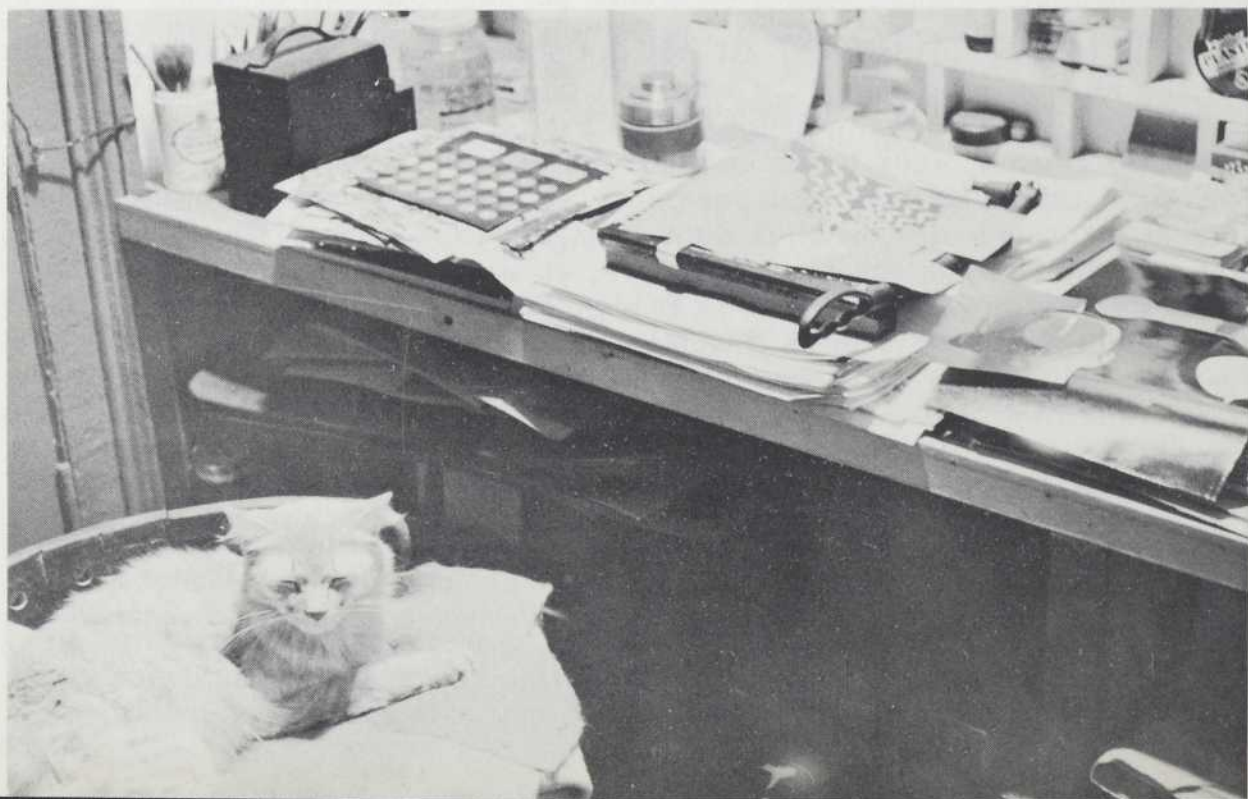
— *Cet élément décoratif, cette touche byzantine, vous dissocient de la grande majorité des cinéastes d'animation, de McLaren par exemple, qui tend vers le non-figuratif, ou de Pintoff, dont l'art est essentiellement graphique. La réaction que vous voudriez obtenir du spectateur, ne serait-elle pas de lui transmettre, de lui donner la joie, le bonheur des couleurs, des formes libres, de la beauté ?*

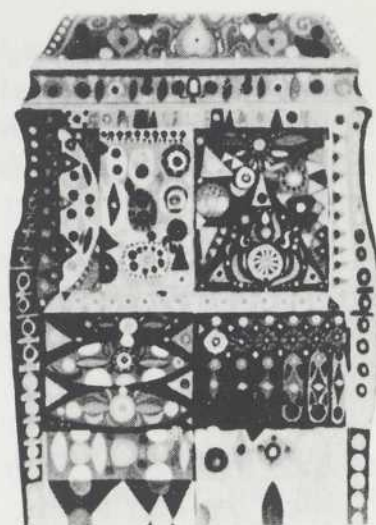
Si le spectateur peut ressentir cela, c'est merveilleux, j'ai l'impression d'avoir réussi. Chaque artiste s'exprime d'une manière différente et personnelle. On peut toujours craindre de ne pas s'exprimer adéquatement... Mais je ne suis jamais arrivé à comprendre pourquoi les critiques font tant de distinctions et rationalisent à ce point. Ils disent : « Celui-ci est préoccupé par le sujet, celui-là ne l'est pas... » Ces choses sont évidentes et personne ne les niera. Il y a tant de façons, cependant, de considérer une œuvre. Un tournesol peint par Van Gogh est une chose gaie, mais vous pouvez aussi vous rendre compte du sérieux du tableau. C'est la même chose au cinéma. Mais les critiques d'art en général et les critiques de cinéma en particulier handicapent l'expansion de la création libre. Ils n'élargissent pas suffisamment le champ de leurs connaissances. Si, par exemple, le cinéma est bien un art visuel, un critique de cinéma devrait s'intéresser un peu à la peinture. Malraux est peut-être parvenu assez près d'une compréhension globale des arts visuels. Les critiques suivent la tradition. La tradition ! Le cinéma a à peine 50 ans, ça prendra quelques centaines d'années encore. Mais ils établissent quand même des cadres statiques et acceptent uniquement ce qui y entre, qualifiant le reste d'avant-garde ou de pourriture.

Je n'ai pas de préjugés contre le cinéma actuel, mais j'aimerais le voir explorer des domaines nouveaux, afin qu'il devienne le grand art qu'il devrait être.

— Feriez-vous un film de prises de vues directes ? N'avez-vous pas l'impression d'être restreint ?

Un coin de l'atelier





PIANISSIMO

J'ai justement un projet, dans lequel je voudrais utiliser simultanément les techniques de prises de vues directes et d'animation. J'aimerais par ailleurs revenir au cinéma traditionnel un de ces jours. Mais présentement je suis trop pris par mes travaux, je suis trop engagé dans ce que je fais.

— *Etes-vous préoccupé par la réaction du public ?*

Sincèrement, je ne crois pas. Mais quand on cherche à s'exprimer on espère pouvoir communiquer avec un certain public... C'est encore une question de personnalité.

— *Qu'est-ce que l'art expérimental ?*

Quelqu'un qui veut s'exprimer cherche les moyens les plus adéquats pour le faire. Un peintre, par exemple, refait constamment son tableau, transforme la composition, essaie des couleurs... Je fais la même chose en animation, et en ce sens mes films sont expérimentaux. Tout l'art, en ce sens, est expérimental. Un artiste commence une œuvre avec une idée en tête et, en cherchant à la concrétiser, fait des recherches et des découvertes de tout genre.

On se sert cependant à tort et à travers du terme « art expérimental » ou « film expérimental », afin de camoufler une œuvre bâtarde, inachevée, mal faite, sans fond ou sans forme.

A New York, plus spécialement, on parle de cinéma expérimental en opposition à celui d'Hollywood. Il y a du bon et du mauvais parmi les films réalisés sous cette étiquette. En somme, c'est plus facile de faire du cinéma que de la peinture, parce qu'un peintre doit avoir derrière lui plusieurs années d'expérience (mais cela est de moins en moins vrai, n'importe qui peut faire de la peinture avec peu de talent et beaucoup de culot). Dans les milieux de cinéma, il y a un tas de gens qui vivent, sans posséder aucun amour du 7^{ième} art ; quelqu'un qui fait un premier essai peut facilement se leurrer par leur faute et aussi parce que le public n'est pas toujours capable d'un bon jugement critique, même un public choisi.

— *Où situez-vous un cinéaste d'animation comme Pintoff par rapport au cinéma d'Hollywood ?*

L'art de Pintoff, de même que celui de Hubley, est issu de la tradition de Hollywood et de celle de Walt Disney, mais tous deux s'en sont dégagés. Ils ont amélioré et transformé les vieilles techniques d'animation. Ils ont dépassé la tradition. Même chose pour Robert Breer, qui lui, toutefois, s'est intéressé à l'animation avant tout en tant que peintre.

— *Pintoff et Hubley semblent caricaturer la tradition. L'humour des formes elles-mêmes est tout de même quelque chose d'assez nouveau dans le cinéma d'animation américain. Vos films, au reste, sont très humoristiques, formellement humoristiques.*

Oui, je crois. Ça me vient naturellement. Je n'en suis presque pas conscient. Je suis toujours surpris, à la projection de mes films, d'entendre rire les gens et de rire moi-même.

Ce qui est passionnant, c'est de découvrir les multiples facettes d'une même chose. Je suis ravi que mes films puissent rendre les gens un peu heureux. Je suis assurément touché par les grands événements qui se produisent dans le monde ; mais pour moi la vie est quelque chose de positif. Il y a suffisamment de laideur comme ça et suffisamment de gens qui y font écho. Leur esprit est peut-être capable de comprendre la laideur, moi je ne suis pas assez intellectuel pour en analyser le pourquoi. La vie c'est une bonne chose. Et si la bête nourrit la bête, la beauté nourrit la beauté.

Peu de gens ont quelque chose à dire, en somme. C'est pourquoi ils copient souvent le travail des autres. Les élèves des Beaux-arts ont tendance à tout détester, leurs professeurs, les autres artistes, et pourtant ils pastichent, imitent, copient. Ils mettent longtemps avant de s'en rendre compte, ils ne sont pas capables d'objectiver leur travail. Mais ils sont en amour avec l'art et s'ils sont vraiment sérieux, un jour ils se dégagent de tout cela et peuvent apporter quelque chose de personnel.

Nous commençons tous par imiter quelqu'un, bien que cela soit moins vrai au cinéma, parce qu'il n'y a à peu près rien de fait encore. La création est un combat de tous les instants. Imaginez, avec toute l'Histoire qu'un peintre a derrière lui ! C'est presque désespéré de penser trouver « sa » voie. Pourtant cela stimule un vrai créateur. Le cinéma procure la joie des découvertes ; mais on peut aussi y faire des choses plus faciles, si on n'est pas exigeant.

— *Avez-vous étudié la peinture ?*

Oui, au Arts Students League de New-York, à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et à l'Académie de la Grande Chaumière avec André Lhote. La routine, vous savez. Je suis aussi resté six mois à l'IDHEC.

— *Comment travaillez-vous ?*

Je fais tout dans mes films, sauf le travail de laboratoire. Je n'ai pas encore résolu le problème de la musique. Dans ce domaine, je ne me fie à personne. J'utilise des disques et parfois de la musique originale. J'aimerais être compositeur et assumer seul l'entière responsabilité d'un film. C'est possible, je crois.

— *Et côté finances ?*

Je vis comme je peux. Je vends mes tableaux ; ils ne sont pas très populaires, mais j'en vends quand même. J'ai une galerie d'art. Ma femme travaille. De temps à autre, je fais un film publicitaire. J'achète ma pellicule par bout de cent pieds. Je travaille très lentement. Je crois toujours ne pas pouvoir terminer le film.

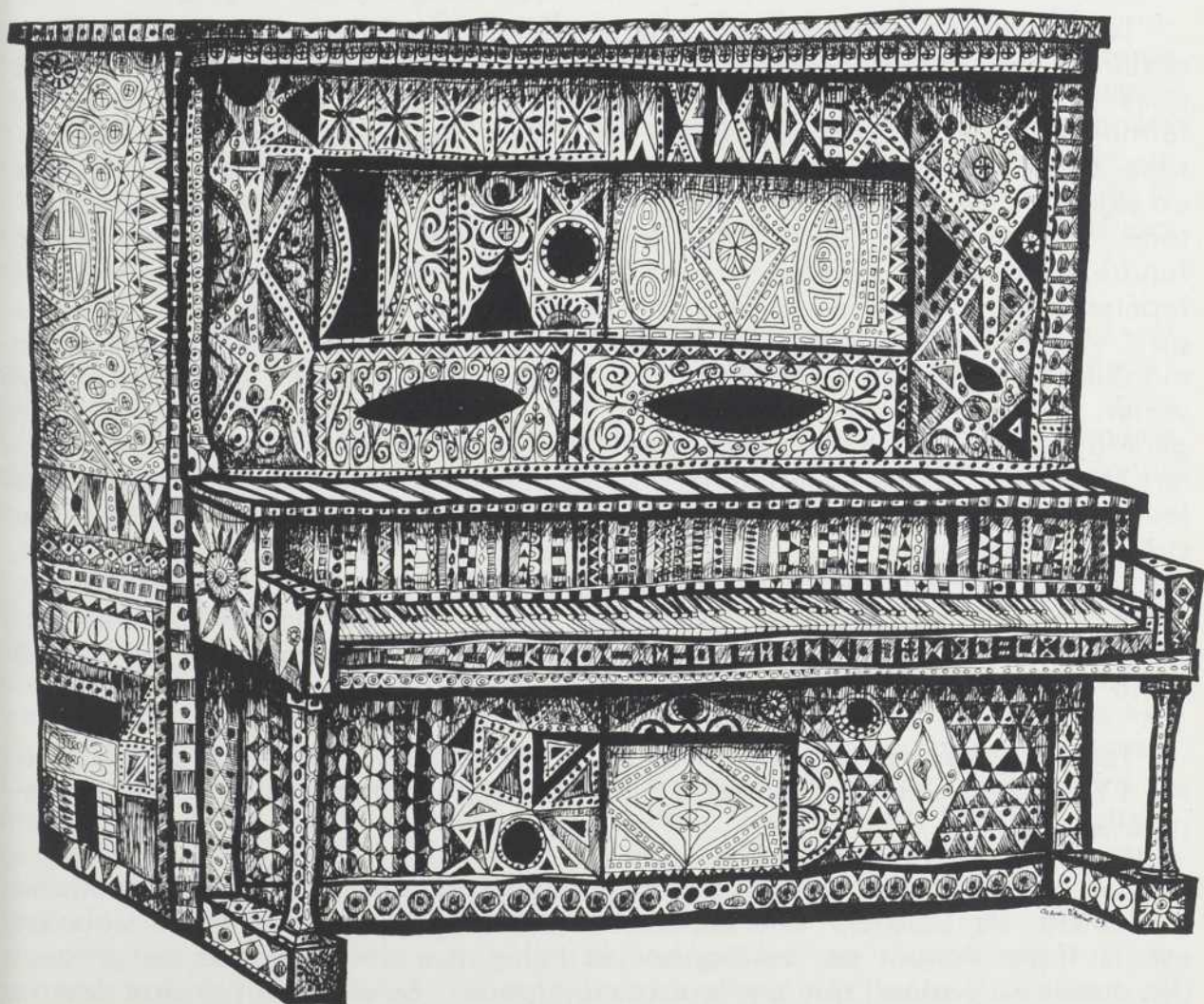
Cinema 16 distribue mes films un peu partout. Ça ne rapporte pas beaucoup, mais mes films finissent par se payer. Je viens de dépenser entre \$3,000.00 et \$4,000.00 pour *Pianissimo*, sorti commercialement, et je souhaite récupérer au moins ce montant.

— Combien a coûté *A Trip* ?

Pas plus de \$100.00. Ma caméra ne fonctionnait plus, ça n'allait pas très bien avec ma peinture, alors j'ai décidé de voir ce que je pouvais faire en dessinant directement sur une pellicule 16mm. C'est ma seule expérience du genre.

(Propos recueillis au magnétophone. Traduction de Jean-Pierre Lefebvre.)

Quatre films de Carmen D'Avino (*The Big «O»*, *Motif*, *A Trip*, *The Weavers*) sont distribués au Canada par M. Guy L. Coté, 1015 rue Vanier, Saint-Laurent.



MISE EN SCÈNE

par Gilles Marsolais

Le style d'un auteur se révèle par la *mise en scène*. Celle-ci se compose essentiellement, il est utile de le rappeler, et des mouvements de caméra (technique filmique) et du mouvement des personnages dans un cadre (trigonométrie interne). En d'autres mots, un film se révèle et essai de *communication* et moyen d'*expression*. Il peut résulter un malaise pour le spectateur si l'un des aspects est privilégié aux dépens de l'autre.

Technique filmique

La *communication* se fait à l'aide de signes. Un film ne peut, bien sûr, se réduire à une pure grammaire de signes, mais il en est forcément truffé. Et nous savons tous qu'un signe fait appel aux notions de signifiant (ou la forme ; ex. : un jonc) et de signifié (ou l'idée ; ex. : mariage). C'est élémentaire. Dans l'ordre des signifiants, on reconnaît habituellement le décor comme un signifiant permanent, et le geste ou la mimique comme un signifiant instantané. L'art se définit alors selon Roland Barthes « comme une élégance à fondre, à unifier les signifiants, c'est-à-dire à les énumérer peu à peu, sans les répéter et pourtant sans perdre de vue le signifié à exprimer... »¹ Mais ce qu'il y a d'intéressant au cinéma c'est que la technique filmique permet la mobilité des signifiants. Ainsi, la signification d'un objet ou d'un geste peut varier par le jeu de la caméra (gros plan, travelling, plan américain, plan général,...) depuis l'insignifiance quasi totale jusqu'à une plénitude de caractère tragique. Dans ces conditions, « le rapport inversement proportionnel entre les signifiants de fond et les signifiants gestuels est tout relatif ». Un décor stable pourrait appeler une multiplicité de gestes, mais pas nécessairement, car les mouvements de caméra peuvent donner un caractère de mobilité au geste le plus « statique ». Le metteur en scène doit coordonner ces rapports (en plus d'organiser la trigonométrie interne, nous y reviendrons). Pensons à Anna traquée par le photographe dans le film de Godard.

Tous les rapports que nous venons d'indiquer ne concernent que la vue. Mais le cinéma fait aussi appel à l'ouïe. Le signifiant filmique est donc hétérogène.

Les paroles et la musique d'un film jouent un rôle plutôt intellectif habituellement. Ils suscitent une connaissance. Là, plus qu'ailleurs, la sobriété est de règle. Autant par la légèreté et l'élégance des membres de phrases (musicales ou parlées) que par leur accumulation... En effet, un principe devrait

guider, semble-t-il, le metteur en scène dans l'ordre des signifiants. Il devrait tendre vers la simplicité, l'épuration, la litote. Non seulement les signifiants doivent-ils être élégants en eux-mêmes, tout en étant intelligibles (significatifs), mais encore le metteur en scène devrait-il voir à ne pas accumuler les signifiants pour un même signifié. A trop insister on alourdit. Dans un mélodrame, par exemple, l'accumulation des signifiants (matrone italienne, robe noire ou vêtements en loques, pleurs, larmes, cris, poussière, sueurs, agenouillement) pour indiquer un chagrin pourra provoquer l'hilarité chez le spectateur averti.

Jetons un rapide coup d'œil sur la technique filmique de Godard et de Truffaut.

Godard use dans ses films d'une forme « aride, austère, rebutante même, pour définir ses personnages ». Sa mise en scène, au niveau des personnages, apparaît comme « la lutte entre ces personnages jamais ancrés et une forme, un cadre, toujours exigü, toujours contraignant »². De cette mise en situation des personnages découlent des mouvements de caméra assez rares, peu acrobatiques : donc, un statisme justifiable en soi. Il semble y avoir une habile conjugaison des signifiants spontanés et des signifiants stables. On a qualifié la mise en scène de Godard de méditative, témoignant de la saisie du mouvement. Ce propos semble juste quant au niveau de la vue. Mais les choses se gâtent au niveau des signifiants affectant l'ouïe. Il y a un manque d'harmonie et d'équilibre manifeste entre les deux ordres de signifiants. Un manque quantitatif et non qualitatif. Chez Godard, les paroles jouent un rôle nettement intellectif. Elles suscitent une connaissance. Là, plus qu'ailleurs, la sobriété serait de règle, selon le principe précité. Accumuler les signifiants pour un même signifié est fautif, nous le savons. Une telle insistance au niveau de la signification trahit habituellement une insuffisance au niveau de l'expression, au niveau de la trigonométrie interne.

Que l'on partage ou non ce dernier point de vue, il reste que sous cet aspect la mise en scène de Godard est intellectuelle. Elle est « classique » : Godard saisit le mouvement et le stabilise. Les signifiants spontanés (gros plans d'Anna) se reposent ou se butent sur les signifiants stables (même décor : chambre). Les signifiants de fond assurent un caractère de pérennité aux signifiants gestuels.

Contrairement à la conception de Godard, la mise en scène au niveau de la technique filmique chez Truffaut repose essentiellement sur les signifiants spontanés. Les signifiants stables acquièrent un caractère de mobilité de par leur multiplication. Le mouvement des signifiants spontanés est alors accru par le fait même. Ils prennent une dimension insoupçonnée et s'avèrent lourds de sens par cette multiplication à l'infini dans les axes de l'espace et du temps. On peut qualifier cette mise en scène de baroque, où l'essentiel est dans le mouvement. Tout est mouvement chez Truffaut. Mouvements nombreux mais gracieux de la caméra, aussi. Il emploie habituellement le grand écran, mais dans « La Peau douce » il a employé l'écran normal — à dessein. Il a donné là une véritable leçon de mise en scène, en choisissant de découper son action dans le temps. (Le cinéma contemporain en général ne s'apparente-t-il pas un peu trop à la télévision qui emploie des plans très longs ?) Truffaut dit

quelque part : « On est allé trop loin dans le groupage des plans. (J'aimerais) découper l'action davantage... Il faut prendre le temps d'analyser une situation. »

Contrairement à Godard, Truffaut nous fait connaître les personnages par des touches retenues, à la manière impressionniste. Et c'est alors un geste ou un regard fugitif qui donne tout le sens au film qui comporte de multiples décors, qui est essentiellement mouvement actualisé, non stabilisé. Les gestes et les décors multipliés trahissent autant de sentiments et de climats variables.

De plus, il importe de noter ici qu'une tendresse est inhérente au monde de Truffaut. Elle apporte une autre dimension à ce monde créé par le cinéaste. Cette tendresse facilite l'établissement des rapports entre les êtres, des rapports de gravité, que l'on prend au sérieux, car nous est dévoilé en même temps l'indice de précarité de ces rapports combattus par le temps et l'espace.

Et, chez Truffaut, où la tendresse est partout présente dans l'espace et dans le temps, les dialogues sont simples, sans exclure les références littéraires pour autant. Balzac, dans *La Peau douce*. Mais, Truffaut parle de choses assimilées. Le verbe est alors moins sec. Par la chaleur et la douceur qui se dégagent d'un tel climat, le spectateur sympathise au niveau du cœur...

Au niveau de la technique filmique donc. Godard serait le cinéaste de l'intelligence, et Truffaut le cinéaste de la sensibilité.

Il serait malséant de clore ce chapitre de la technique filmique pour aborder celui de la trigonométrie interne, de quitter le domaine de la signification pour celui de l'expression, sans faire quelques remarques supplémentaires. Ainsi, nous avons vu que le signifié, qui existe le plus souvent dans la mémoire du spectateur, est, *grosso modo*, une idée que le réalisateur peut actualiser par le signifiant. Et, l'art cinématographique serait davantage analogique, plus que symbolique, vu la faible distance habituellement établie entre le signifiant et le signifié. Ainsi, l'état d'un personnage nous est signifié par son vêtement le plus souvent. Costume d'aviation avec des galons : donc, aviateur. Mais l'art, le style, l'originalité du metteur en scène apparaîtrait, semble-t-il, là où il réussirait à disjoindre l'analogie entre le signifiant et le signifié, à la rendre inattendue. (C'est ce que Roland Barthes appelle des « signes décrochés »). Il apparaît dès lors que la conventionnelle image du calendrier pour indiquer le temps qui fuit ne jouit pas d'un pouvoir suffisant d'abstraction. « On pourrait dire que la valeur esthétique d'un film est fonction de la distance que l'auteur sait introduire entre la forme du signe et son contenu, sans cependant quitter les limites de l'intelligible. »

Trigonométrie interne

Le cinéma est l'art de la discrétion, mais non l'art de l'abstraction absolue. Ni intellectualité pure. Nous ne pouvons imaginer de séquences purement signifiantes. C'est pourquoi la trigonométrie interne est aussi essentielle à la mise en scène que la technique filmique. Au même titre que le geste ou la

mimique d'un personnage (signifiant spontané), l'ensemble du mouvement des personnages dans un cadre est un moyen d'expression d'importance. La trigonométrie interne est génératrice de vie, de vie continue, impalpable souvent. Ce moyen d'expression peut, bien sûr, être d'ordre purement intellectuel, rationnel, et s'apparenter à une série de signifiants, chez un cinéaste débutant par exemple. Surtout si l'organisation de l'espace, et du mouvement dans cet espace, se veut architectural ou plus que tridimensionnel. Mais, un géomètre devient intuitif avec le temps : il ne refait pas toujours les mêmes opérations. Un cinéaste deviendrait ainsi un auteur (possédant son style propre) quand l'organisation de l'espace et surtout du mouvement à l'intérieur de cet espace se situerait au niveau du cœur, serait intuition, procéderait de son être intime véridique. Truffaut se montre géomètre, (mais à combien de cinéastes cette qualité fait-elle défaut ?) et le mouvement de ses personnages correspond chez lui à un mouvement affectif, non intellectuel. Chez Godard, une apparente froideur se dégage de la lutte des personnages et d'un cadre contraignant. Chez Truffaut, l'amour est partout diffus entre les personnages et les objets. Mais, attention ! L'intuition, nous le comprenons, n'est pas le débraillé ou l'insouciance devant l'évolution des comédiens sur le plateau. (Il est permis de penser à Denis Héroux (bis) et à certains autres cinéastes canadiens masquant parfois, il semble, leur incompétence sous le couvert du cinéma-dit-vérité.) La trigonométrie interne est au cœur même de l'art cinématographique au même titre que la technique filmique. Les comédiens ne doivent pas être lâchés comme des lionceaux en forêt, mais comme des lions au cirque. Tout, depuis les barreaux de la cage jusqu'à la personnalité du dompteur, importe.

Le style d'un auteur se révèle donc par la mise en scène intégrale. Si Godard et Truffaut ont chacun leur style propre et sont, à proprement parler, des auteurs de cinéma, cela vient du jeu complexe de leur mise en scène.

Partant, c'est aussi de leur conception respective de la mise en scène, assez différente chez l'un et l'autre, que provient la dissemblance dont s'opère ce phénomène de la « distanciation »³ qui leur est pourtant commun, et qui semble inhérent à l'écriture de ce qu'on a appelé la « nouvelle vague ».

Chez Godard, le spectateur est mis dès le début du film en face de ce phénomène de la distanciation. Par la froideur qui se dégage de sa mise en scène, le spectateur regarde de l'extérieur des êtres en cage et traqués, depuis le début du film jusqu'à la fin. Il incombe à ce spectateur de donner un sens aux personnages et de les juger eux qui se jugent eux-mêmes ou tentent au moins de se justifier.

Chez Truffaut, le phénomène de la distanciation se présente différemment à cause de l'immense tendresse qui sous-tend la plupart de ses œuvres. Par le climat chaleureux, le spectateur sympathise au niveau du cœur. Mais jusqu'à un certain moment seulement. Un peu comme si Truffaut regrettait après coup, et inconsciemment, d'avoir raté ce phénomène de la distanciation, comme s'il regrettait de n'avoir pas permis au spectateur de juger les personnages. Juger est un terme trop fort. Disons : réfléchir sur la condition des personnages. Car le cinéma de Truffaut n'est pas du « mets-toi-là-bouge-

pas-on-te-juge », mais regard furtif sur un mouvement d'amour. Ainsi donc, par un geste révoltant ou par une cocasserie, Truffaut, inconsciemment, permet au spectateur de « déclencher », de redevenir lui-même, de prendre un certain recul. Dans *Jules et Jim*, les trois protagonistes sont égaux dans leur noblesse. Le spectateur peut sympathiser ou même s'identifier avec chacun d'eux ou avec les trois à la fois. Dans *La Peau douce* (l'envers de *Jules et Jim*), les trois personnages sont égaux dans leur faiblesse : calcul des femmes et tendresse qui a perdu de ses qualités viriles chez Pierre. Le spectateur participe donc à leur faiblesse jusqu'au moment où intervient l'événement qui provoque le phénomène de distanciation. Franca prend sa carabine et la dissimule d'une façon peu plausible sous son manteau. Ce geste, tiré d'un fait divers, ne passe pas à l'écran. Truffaut aurait pu faire prendre un revolver à Franca. Mais l'effet aurait été raté. Et, au strict point de vue psychologique, elle n'était pas susceptible d'avoir une telle réaction (tuer son mari). Mais comment le spectateur aurait-il pu réfléchir avec un *happy end* traditionnel ?

Si la réaction de Franca nous paraît grotesque, il semble qu'il faille y voir l'agressivité non éteinte du Truffaut des *400 Coups* — qui se redécouvre incapable d'une tendresse entretenue et continue. En somme, c'est comme si Truffaut soustrayait cette dimension supplémentaire qu'il avait d'abord insérée, et nous ramenait au réel brutal, sans poésie. D'ailleurs, au départ, les personnages de *La Peau douce* étaient-ils des êtres de poésie, au même titre que ceux de *Jules et Jim* ? Peut-être ne s'agit-il dans *La Peau douce* que d'une tendresse avare, non placée sous le signe de la générosité pure ? Truffaut n'est pas encore Stendhal. Jules et Jim étaient-ils les derniers témoins d'une race en voie de disparition ?

Pour conclure, technique filmique et trigonométrie interne sont inséparables dans la mise en scène et permettent l'originalité de l'auteur, qui se traduit parfois par le phénomène de la distanciation. Pour impure que soit la tendresse inhérente à *La Peau douce*, et malgré l'apparente froideur qui se dégage des films de Godard, les deux cinéastes Godard et Truffaut nous rappellent qu'une *mise en scène intégrale* est encore indispensable au cinéma et que l'improvisation apparente requiert une *méditation préalable*.

Gilles MARSOLAIS

1. Tout en ayant soin d'explicitier certains termes, nous faisons nôtres les présupposés méthodologiques de Roland Barthes, tels qu'il les a exposés dans la *Revue Internationale de Filmologie*, tome X, nos 32-33, janvier-juin 1960, p. 83 « Le problème de la signification au cinéma ».

2. Robert Daudelin, « Godard ou la mise en scène », *Objectif*, no 25.

3. On définit ce phénomène de la « distanciation » comme : « le refus de la participation factice du spectateur. Il s'agit de briser l'intérêt spontané, fondé sur l'anecdote, sur les personnages sympathiques, pour atteindre un intérêt plus profond, moins élémentaire ; on veut viser à la tête ou au cœur, plus qu'aux tripes... » Amédée Ayfre, « Les promesses spirituelles du jeune cinéma français », *Objectif*, no 21.

Les films à la Foire

par Howard Junker

Quels que soient le format de l'image, la disposition des écrans ou le genre de sièges que vous pouvez imaginer, vous avez de fortes chances de les trouver à la Foire de New York. Les réalisateurs américains ont essayé toutes les fantaisies afin d'attirer le public ; malheureusement, le truc technique offre presque toujours plus d'intérêt que le contenu du film. L'Exposition fournit cependant une excellente initiation aux films à plusieurs écrans.

Par exemple, pour voir le spectacle du pavillon des Etats-Unis, vous montez à bord d'un wagon à roulettes, puis vous vous promenez à pas de tortue à travers un tunnel rempli d'un nombre incroyable de petits bouts d'écrans dont quelques-uns roulent même à l'arrière du wagon. En cours de route, vous perdez de vue le sujet — l'histoire de l'Amérique —, mais vous vous amusez follement à essayer de deviner où apparaîtra la prochaine image (Bell Telephone, General Motors et Ford offrent des parcours similaires, mais en moins intéressant encore). Le court métrage sur l'immigration qui précède la grande visite à « L'Histoire des Etats-Unis » commence par une excellente séquence d'animation qui utilise des peintures primitives. On a employé pour ce film une image aux dimensions variables projetée sur un écran de dimensions fixes.

Le pavillon de l'Etat de New York et celui du Port de New York présentent des films sur écran circulaire (360°). Leurs salles rondes — « nous prions les spectateurs de ne pas s'asseoir par terre » — ont respectivement six et dix écrans disposés en forme de cercle. Les deux films sont des voyages à travers New York : on survole le port, on monte vers Times Square, etc. Ces expériences laissent présager des possibilités du film à image circulaire.

Cinerama a produit un film-dôme, *To The Moon And Beyond*, au pavillon Transports et Voyages. Le plus souvent, le plaisir de regarder ce planétarium ascendant vous coûte un bon torticolis ; mais les séquences terrestres : une randonnée à travers une forêt d'arbres géants, une descente de torrent en bateau, vous donnent vraiment l'illusion d'être au milieu du décor.

Saul Bass, le grand spécialiste des génériques à Hollywood, a fait deux films pour l'Exposition. *The Searching Eye*, au pavillon Kodak, décrit le monde merveilleux que notre œil découvre ; c'est un film peu prenant malgré sa très belle photographie. Parfois quelques images apparaissent divisées ou multipliées sur l'écran unique. *From Here to There*, pour United Airlines, montre un voyage aérien à travers le continent ; le film commence sur petit écran blanc et noir pour les adieux à l'aéroport, puis continue sur écran large et en



TO BE ALIVE ! de Francis Thompson et Alexander Hammid

couleurs pour des vues aériennes des Etats-Unis, et enfin retourne au petit écran pour les vœux de bienvenue à la fin du voyage.

To Be Alive ! est de loin le meilleur film de l'Exposition. Il a été réalisé pour Johnson's Wax par Francis Thompson et Alexander Hammid (Thompson est un des collaborateurs de Low et Kroitor pour le projet Labyrinthe de l'Expo '67). Présenté sur trois écrans de 18 pieds disposés en une légère courbe, *To Be Alive !* est merveilleux esthétiquement et émotionnellement. Comme *The Searching Eye*, de Bass, c'est une exploration vaguement structurée de la beauté de l'univers visuel. Le film commence par une description accélérée du « rat race » de New York, puis plonge vers un étang tranquille où un petit garçon apprivoise une grenouille. Il enchaîne avec de magnifiques panoramas : des jungles tropicales, des vagues frissonnantes ; un mariage dans une ville de montagnes en Italie, des enfants africains jouant de la musique, un scolopendre rampant sur une branche. Les trois écrans sont employés de façon classique. Parfois on montre une image en continuité sur les trois écrans, parfois des gros plans sur les côtés (gros plans de différents aspects d'une scène, ou à différents moments ou de différentes actions). Et le film est convainquant : « Le seul fait d'être vivant est une grande joie... Le cœur peut se tailler une place tranquille n'importe où... Et les jeunes peuvent apprendre qu'il ne nous faut jamais perdre le sens des merveilles et des joies de la vie ! »

Dans sa revue quelque peu commerciale pour Du Pont, Michael Brown fait un usage intéressant de trois écrans mobiles. Comme la *Laterna Magika* tchécoslovaque, le spectacle de Brown mêle l'action de comédiens vivants à l'action sur les écrans. Quoiqu'on n'y trouve rien d'aussi intéressant que cette scène de *Laterna Magika* où l'acteur descend une colline en patins à roulettes (la colline et ses dangereux obstacles sont projetés sur film en arrière), il y a

une jolie séquence où on fait passer une rose de l'écran à la scène, puis de la scène à l'écran...

Le film le plus controversé de l'Exposition, quoiqu'il n'ait pas d'intérêt particulier du point de vue cinématographique, est *Parable*, projeté au pavillon Protestant. C'est l'histoire de la Passion du Christ, celui-ci étant présenté sous les traits d'un clown. Malgré les accusations de sacrilège, le film est la plupart du temps inoffensif et insignifiant. Par contre, il acquiert une certaine force au moment de la crucifixion alors que le Christ est pendu comme une marionnette humaine, le marionnettiste dément, en dessous, tirant sauvagement sur les ficelles.

Le film à 15 écrans de Charles Eames, fait pour IBM, est le meilleur échec de la Foire (Eames a fait auparavant un film à 6 écrans à la Foire de Seattle et un de 7 écrans à Moscou). Le film commence en quelque sorte au Mur du Peuple, une grande estrade qui conduit au cinéma de forme ovoïde du pavillon. Le film est censé nous aider à comprendre comment « pensent » les ordinateurs, mais la présentation, quoique magnifiquement compliquée, est un peu vague et difficile à suivre. Vous ne pouvez tout simplement pas voir tout ce qui se passe sur tous les écrans. Mais c'est précisément là qu'est la force du film : montrer plusieurs aspects d'un événement ou d'un problème quelconque, comme dans la séquence de football, où vous voyez non seulement le coach et les joueurs, mais le jeu lui-même sur diagramme et au ralenti, tout cela en même temps.

En somme, la Foire montre bien que le cinéma peut être une partie importante d'une manifestation de *gesamte kunst*, mais que le dépouillé, le proprement cinématographique, le vraiment senti, a toujours la meilleure part.

Howard JUNKER

(Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Roy.)

BANNIES

A PART

ADAM, Camil. — Vient de terminer la post-synchronisation de son premier long métrage *Les Maisons de cartes (La Folle)*. Interprété par Mariette Lévesque à qui Micheline Herbart prête sa voix, le film raconte l'histoire d'une jeune femme atteinte de schizophrénie. C'est à l'aspect strictement humain du drame que Camil Adam s'est attaché et il ne s'agit nullement d'un film psychiatrique. Nous pourrions d'ailleurs le vérifier nous-mêmes d'ici deux ou trois mois.

CANYON, Steve. — Pour combattre les rebelles d'un quelconque pays d'Extrême-Orient, l'inventif et intrépide aviateur américain, dans le *Montreal Star* du 11 novembre dernier, a eu recours au cinéma. Et grâce au charme d'un acteur comique (Red Skelton ?) la paix fut rétablie...

CARLE, Gilles. — Attend toujours la tempête de neige nécessaire aux deux ou trois journées de tournage qui compléteront *Minuit chrétien*, son premier long métrage. Tourné pour le compte de l'O.N.F., *Minuit chrétien* est une comédie « sérieuse » qui peint l'homme en lutte avec le quotidien ; tout le film se passe à Montréal, la veille de Noël, et met en scène deux citoyens pour qui cette journée s'avérera fatidique. Paul Hébert, Guy L'Ecuyer, Suzanne Valérie et Monique Joly se partagent les rôles principaux.

CENSURE. — Le gouvernement français ayant interdit à l'affichage le livre de Georges de Coulteray, *Le Sadisme au cinéma*, une pétition s'est organisée récemment pour protester contre une telle mesure. Au nombre des signataires nous remarquons les noms de Robert Benayoun, Claude Beylie, Raymond Borde, André Breton, André S. Labarthe, Francis Lacassin, André Pieyre de Mandiargues, Pierre Prévert, Alain Resnais, Jacques Rivette, Siné, Paul-Louis Thirard, Jean-Paul Torok et Nicole Védès. Voici le texte de la pétition :

« A l'issue de sa parution aux Editions Le Terrain Vague, l'ouvrage de Georges de Coulteray *Le Sadisme au cinéma* était frappé par la Commission de Censure d'une triple interdiction : interdiction de l'affichage, interdiction de la vente aux mineurs, interdiction de toute publicité, et ce sans que l'éditeur et l'auteur puissent exercer le moindre recours contre une décision arbitraire dont l'effet le plus clair est de réduire abusivement la diffusion de cet ouvrage jusqu'à en étouffer purement et simplement la publication. Ces mesures s'excusent d'autant moins qu'elles s'exercent à l'encontre d'un livre qui ne se propose d'autre objet que l'étude d'une des constantes ouvertement présentes dans la majeure partie des productions cinématographiques : la violence dans ses rapports indéniables avec la sexualité. S'ajoutant à de récentes sanctions visant des ouvrages purement



scientifiques (Havelock Ellis, Steckel), ces mesures qui frappent maintenant l'édition des livres de cinéma témoignent une fois de plus d'un aveuglement trop tenace pour que nous n'en dénoncions à la fois l'hypocrisie et la nocivité. »

CINEMATHEQUE CANADIENNE. — La Cinéma-thèque a repris ses projections le 11 janvier. Elles ont lieu au 360 de la rue McGill, à 8 h. le lundi et le mardi, à 6 h. 30 le mercredi et le jeudi. Voici le calendrier des cinq prochaines semaines :

- 15 février : *Le Cuirassé Potemkine* (Eisenstein, U.R.S.S., 1925.)
- 16 : *La Ballade du soldat* (Tchoukrai, U.R.S.S., 1959.)
- 17 : *Kean* (Volkoff, France, 1924.)
- 18 : Hommage à Chris Marker
- 22 : *La Grève* (Eisenstein, U.R.S.S., 1924.)
- 23 : *Dom Quichotte* (Kozintzev, U.R.S.S., 1957.)
- 24 : *La Roue* (Gance, France, 1923.)
- 25 : Hommage à Chris Marker
- 1^{er} mars : *Alexandre Newsky* (Eisenstein, U.R.S.S., 1938.)
- 2 : *Octobre* (Eisenstein, U.R.S.S., 1927.)
- 3 : *Scarface* (Hawks, U.S.A., 1932.)
- 4 : Hommage à Eldon Rathburn
- 8 : *La Ligne générale* (Eisenstein, U.R.S.S., 1929.)
- 9 : *Tonnerre sur le Mexique* (Eisenstein, 1932.)
- 10 : *A propos de Nice* (Vigo, France, 1930.) et *Terre sans pain* (Bunuel, Espagne, 1934.)
- 11 : *Jeunesse année zéro* (Fournier-Portugais, Canada 1964.) et *Seul ou avec d'autres* (Héroux-Arcand, Canada, 1962.)
- 15 : *Ivan le Terrible I* (Eisenstein, U.R.S.S., 1944.)
- 16 : *Ivan le Terrible II* (Eisenstein, U.R.S.S., 1946.)
- 17 : *Intolerance* (Griffith, U.S.A., 1918.)
- 18 : Hommage à Maurice Blackburn

CLAIR, René. — Dans *Les Nouvelles littéraires* du 8 octobre dernier, on pouvait lire ces lignes émouvantes : « René Clair, qui va prendre possession de son fauteuil de directeur, est enchanté de l'activité que l'Académie manifeste. Il est de ceux qui regrettaient que les séances du dictionnaire soient réduites à quelques minutes et, dans son belvédère tropézien, il a appris avec satisfaction qu'une vingtaine de mots nouveaux avaient été approuvés depuis la rentrée. Sous l'impulsion du secrétaire perpétuel et sous la sienne on peut être assuré que cette fièvre ne tombera pas. » D'autre part, dans le bulletin d'Unifrance film du 10 novembre, le Flâneur des Champs Elysées parlent de *Un Monsieur de Compagnie* de Philippe de Broca nous livre cette confidence : « Après avoir vu le film, René Clair a déclaré qu'il avait enfin trouvé un disciple. »

CRITIQUE COMPAREE. — A propos du Chat dans le sac : « L'aspect le plus nouveau et le plus important du film de Gilles Groulx est d'être une œuvre entièrement créée au niveau du moi tout en étant un témoignage social qui rejoint l'humain en passant par la conscience d'un créateur. » (*Objectif 64*, no 29-30, octobre-novembre 1964.)

« Un film très personnel qui se situe au niveau du moi et de la prise de conscience, en profondeur, du malaise de notre milieu. » (Michèle Favreau, *La Presse*, samedi le 9 janvier 1965.)

Nous sommes très heureux de saluer en la personne du nouveau critique cinématographique de *La Presse* une fidèle lectrice d'*Objectif*. Que voulez-vous, on prend son inspiration où on peut !

HITCHCOCK, Alfred. — Pour la première fois de sa carrière Hitch a signé un contrat le liant à une compagnie pour plusieurs films. En effet il produira et réalisera ses trois prochains films sous la bannière de la Universal (pour qui avaient d'ailleurs été faits *The Birds* et *Marnie*). D'autre part Hitchcock fêtera cette année ses noces d'or avec le cinéma étant donné que le film qu'il prépare actuellement est son cinquantième.

LEWIS, Jerry. — Après le repos tashlinien (*The Disorderly Orderly*) Jerry reprend la barre avec *The Family Jewels* qu'il écrit, produit, réalise et interprète pour... Jerry Lewis Productions, Inc.

M.G.M. — Le 9 novembre dernier, la Cinéma-thèque canadienne inaugurait son hommage à la Metro-Goldwyn-Mayer par la présentation de *Greed*. Drôle d'hommage ! C'est bien la M.G.M. en effet qui réduisit le film de 18 bobines qu'il était dans le montage autorisé par Stroheim, à 10 bobines. Cette version mutilée, la seule qui soit connue, n'a jamais été ni vue ni autorisée par Stroheim.

MANHEIM. — A l'occasion du 13^{ième} festival de Manheim (12-17 octobre dernier) les organisateurs avaient demandé à 80 historiens et critiques de cinéma de 24 pays de faire la liste des 12 documentaires qui leur semblaient les meilleurs et ayant eu le plus d'influence depuis la naissance du cinéma ; en voici la liste : *Nanook, Louisiana Story, Night Mail, Turksib, Berlin, L'Homme à la caméra, Farrebique, La Ligne générale, Nuit et Brouillard, Drifters, Terre d'Espagne* et *Las Hurdes*.

MANKIEWICZ, Joseph L. — A mis en scène *Carol for Another Christmas*, un très bon super-spectacle de Noël pour la télévision américaine, mettant en vedette Peter Sellers.

MONTREAL. — Deux salles de cinéma (partageant le même nom) seront aménagées dans l'édifice principal du futur Centre d'achats St-Sulpice. C'est Famous Player Canadian qui en assurera la gérance.

NEW YORK. — Le 28 décembre, pour la trentième année, les critiques de cinéma de la métropole américaine ont publié leur palmarès : Meilleur film : *My Fair Lady*. Meilleur film étranger : *L'Homme de Rio*. Meilleure comédienne : Kim Stanley (*Seance on a Wet Afternoon*). Meilleur comédien : Rex Harrison (*My Fair Lady*). Meilleur réalisateur : Stanley Kubrick (*Dr. Strangelove*).

OLMI, Ermanno. — *E venne un uomo*, le dernier film de l'auteur de *Il posto* et de *I fidanzati* est une biographie du pape Jean XXIII. C'est Rod Steiger (qui fut Al Capone en 1960) qui personnifiera le bon pape ; le reste de la distribution se compose presque uniquement de non-professionnels choisis par Olmi.

\$\$\$\$\$\$. — Le traditionnel numéro anniversaire de *Variety* est paru le 6 janvier. On y trouve entre autres choses la liste des films ayant connu les meilleures recettes (U.S.A. et Canada) entre décembre 1963 et décembre 1964 ; nous avons retenu les dix premiers titres. Le chiffre entre parenthèses indique la recette actuelle : *The Carpetbaggers* (\$13,000,000.), *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (\$10,000,000.), *The Unsinkable Molly Brown* (\$7,500,000.), *Charade* (\$6,150,000.), *The Cardinal* (\$5,275,000.), *Move Over Darling* (\$5,100,000.), *My Fair Lady* (\$5,000,000.), *What a Way to Go* (\$5,000,000.), *Good Neighbor Sam* (\$4,950,000.), *Pink Panther* (\$4,853,000.).

STROHEIM, Erich von. — Plusieurs de nos lecteurs n'ont pas manqué de s'étonner de l'absence de *The Merry Go Round* dans la filmographie de Stroheim publiée dans notre dernier numéro. Le générique ayant été oublié à la mise en page, ce n'est que trop tard que nous nous sommes aperçu de notre mésaventure, voici donc les lignes retrouvées :

1922 : **THE MERRY GO ROUND.** Réalisation : Erich von Stroheim. Scénario : Erich von Stroheim. Photographie : Ben Reynolds et William Daniels. Décors : Erich von Stroheim et Richard Day. Assistants réalisateurs : Eddy Sowders et Louis Germonprez. Interprétation : Norman Kerry, Dorothy Wallace, Mary Philbin, Cesare Gravina, George Seigmann, Dale Fuller, George Hackathorn, Albert Conti. Production : Universal. Le film, commencé par Stroheim, fut terminé par Rupert Julian ; Stroheim n'a jamais voulu le reconnaître comme sien.



TOMASINI, George. — Monteur depuis 1937, il est mort à Hollywood à l'âge de 55 ans. Des nombreux monteurs du cinéma américain il nous était plus familier que la majorité de ses collègues parce qu'il avait été le collaborateur d'Alfred Hitchcock durant de nombreuses années. Au moment de sa mort, Tomasini était à monter *In Harm's Way* de Preminger.

VARDA, Agnès. — A remporté le prix Louis Delluc avec son dernier long métrage, *Le Bonheur*. Filmé en Eastmancolor, *Le Bonheur* est l'histoire d'une famille où les enfants ont beaucoup à dire pour le bonheur des parents. Sur notre photo, Jean-Claude Drouot (Thierry-la-fronde), Olivier Drouot et Sandrine Drouot, trois des principaux interprètes du film.

WELLES, Orson. — Tourne *Chimes at Midnight* dans un château des Pyrénées, à quelques milles de Madrid. Le film emprunte sa trame à plusieurs œuvres de Shakespeare (*Henri IV*, *Richard II*, *Henri V* et *Les Joyeuses Commères de Windsor*) et a pour personnage principal Falstaff. En plus de s'être réservé le rôle principal, Welles signe les décors et les costumes ; il est évidemment l'auteur du mélange shakespearien. Le film est une co-production hispano-suisse, la compagnie suisse ayant Welles pour directeur. Jeanne Moreau, Margaret Rutherford, John Gielgud et Marina Vlady font également partie de la distribution.

ZURLINI, Valerio. — Inactif depuis *Cronaca familiare*, il vient de terminer les extérieurs de *Femmes soldats* en Yougoslavie. Le film, qui a pour interprètes principales Anna Karina, Marie Laforêt et Lea Massari, raconte l'histoire de quatorze paysannes grecques et de leurs rapports avec les soldats italiens pendant la dernière guerre.

FILMS RECENTS

Un marxisme passionné

LE MANI SULLA CITTA (MAIN BASSE SUR LA VILLE ; HANDS OVER THE CITY), film italien de Francesco Rosi. Scénario : Francesco Rosi, Enzo Provenza, Enzo Forcella, d'après le roman de Raffaele La Capria. Photographie : Gianni Di Venanzo. Musique : Piero Piccioni. Interprétation : Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Angelo d'Alessandro, Marcello Cannavale, Vincenzo Metafora, Gaetano Grimaldi Filiolo, Alberto Conocchia, Dante Di Pinto. 1963.

Le mani sulla città, de Francesco Rosi, raconte une élection du Conseil municipal de Naples. Trois partis sont en présence : la Droite, corrompue, au pouvoir, la Gauche, socialiste et radicale, le Centre, indécis, impuissant. Le film est centré sur Nottola, entrepreneur en bâtiments, qui s'est fait élire sur la liste de Droite pour pouvoir mieux spéculer sur les vastes complexes d'habitation populaire dont on annonce la construction. La dramatique du film repose sur deux ressorts : un immeuble s'est écroulé, ce qui détermine les socialistes à exiger une enquête (naturellement, tout va se dérober devant eux) ; craignant le scandale, la Droite laisse tomber Nottola, ce qui force celui-ci à tenter une coalition avec le Centre. La victoire de cette coalition termine le film : Nottola pourra continuer de spéculer à sa guise, sous l'œil « vigilant » de ses comparses, avec la complicité de tous les pouvoirs et l'approbation du clergé qui bénit ses chantiers de construction.

Au plan politique — c'est d'ailleurs le seul plan — la force du film de Rosi vient de ce qu'il attaque le problème essentiel, à ses sources véritables : le capital (Nottola), ou mieux la collusion politiciens-financiers. Car seule la corruption politique peut expliquer objectivement la mainmise du capital sur une société « démocratique ». C'est qu'au fond, l'oligarchie capitaliste viendrait clairement en contradiction avec une démocratie véritable (même uniquement électorale, ce qui est bien peu). De sorte qu'une partie intégrante du film est cette scène où Nottola discute avec ses agents électoraux de l'achat de ses électeurs.

La précision de l'analyse marxiste fait de *Le mani sulla città*, un des premiers films véritablement politiques. En visant les structures économico-politiques, Rosi évite ce défaut de marginalité qui entachait ses efforts ou ceux de ses prédécesseurs. La Pègre (*Salvatore Giuliano*, du même Rosi), les problèmes de l'emploi (*Il Posto*), les taudis (les nombreux films sur le misérabilisme de Rome ou du Sud de l'Italie) ne sont en effet que des symptômes de l'aliénation sociale véritable. Problèmes marginaux qui se nouent à l'intérieur de la structure économique et auxquels ces films n'apportaient qu'une réponse marginale.

Au niveau de la signification, le film de Rosi est ainsi d'une parfaite limpidité. Tout est dit sans réserve : les manigances de Nottola et de ses amis politiques, les hésitations scrupuleuses et impuissantes des démocrates-chrétiens qui finissent par accepter l'appui de Nottola pour conquérir le pouvoir et « éviter le pire », l'approbation du clergé, l'inertie malhonnête de l'administration, etc.

L'aspect extérieur évident de *Le mani sulla città* est celui de la violence. Tonalité qui ne se dément jamais, soutenue par la musique, la violence est une des nouveautés du film de Rosi, qui est complètement dépouillé de cette naïveté des néo-réalistes qui leur faisait voir le monde social à travers la pitié. Rosi a substitué sa démonstration violente au bon cœur des néo-réalistes sentimentaux (*Voleur de bicyclette*). On comprend qu'il puisse ainsi s'approcher au maximum de la classe violentée prenant conscience de son aliénation.

Le problème technique majeur de Rosi a été l'organisation de son matériel politique. Tout est subordonné à cet effort : personnages (malgré l'interprétation extraordinaire de Rod Steiger, dans le rôle de Nottola), décors, musique, etc. Rosi aborde ce problème, celui de la mise en scène, au fond, en étageant son récit à trois niveaux, sans pourtant altérer la simplicité de sa thèse. L'unicité du message du film n'est pas qu'une réussite technique, elle est avant tout la preuve de sa véracité politique : il n'y a qu'un problème, qu'une solution. A vrai dire, ces trois niveaux sont davantage des plans de déroulement que des niveaux d'élaboration : les débats au Conseil municipal, les intrigues de Nottola et l'enquête effectuée par le parti socialiste. Pour qu'aucune complexité de niveaux ne vienne desservir la signification de son film, Rosi centre chacun des éléments du récit autour d'un lieu : la salle du Conseil, le bureau de Nottola, la ville et les bureaux administratifs (où s'élabore l'enquête). La salle, lieu-centre de la corruption, sert de constant repoussoir aux deux autres mouvements du récit.

Même si la beauté de *Le mani sulla città* est utile, pamphlétaire, marxiste, engagée, le film demeure pleinement une œuvre d'art. Car à côté de cette violence démonstrative provenant précisément d'une option polémique, d'une volonté d'attaquer et de transformer la société, à côté ou plutôt à l'intérieur de cette démonstration, apparaît continuellement la passion. Le film de Rosi est à la fois rigoureux et passionné, c'est ce qui en fait une œuvre d'art moderne, une « géométrie passionnée », comme le voulait Sartre. L'œuvre n'est ainsi nullement soumise à une thèse, puisqu'à l'analyse se joint toujours l'irrationnel d'un sentiment : la générosité profonde qui sert de point de départ à l'auteur.



LE MANI SULLA CITTA

C'est pourquoi l'émotion n'est jamais absente du film. Moins spectaculaire que *Salvatore Giuliano*, le dernier film de Rosi est plus prenant, dégage une puissance plus grande. En plus de la trame sonore, dont, après tout, il était facile de tirer des effets de violence (Franju, pour n'en citer qu'un, l'avait fait admirablement dans *La Tête contre les murs*), Rosi suggère la puissance par un aspect très concret, très matériel : le geste, l'ampleur du geste de la main, surtout. Ampleur puissante de cette scène du Conseil où les vieux politiciens, devant une accusation de malhonnêteté, élèvent et secouent tous ensemble leurs mains en criant qu'elles sont pures, ce que démentent leurs visages dégoûtants de trafiquants. La scène qui précède le générique, et qui pourrait donner son titre au film, montre Nottola, dans un terrain vague, indiquant de la *main* à ses complices du Conseil que là est l'argent — dans l'habitation bon marché pour pauvres ; c'est à ce moment qu'ils décident de détourner à leur profit le plan d'urbanisme. La stature de Nottola est également très puissante, particulièrement dans son bureau dont un mur est tapissé d'une carte géante de Naples sur laquelle lui ou sa main se détache. Mais Rosi évite le danger de peindre Nottola, d'en faire une espèce de héros.

Les exigences de Rosi, sur le plan strict de l'économie artistique, sont très grandes. Le film ne veut signifier qu'une chose. Brutal, polémique, dénonciateur, *Le mani sulla città* est parfaitement fonctionnel. Ainsi n'y trouve-t-on ni humour, ni poésie. Bien plus, Rosi n'a voulu aucune signification secondaire, aucune distanciation brechtienne, aucun vide par où s'engouffre et se superpose la réflexion critique du spectateur (comme chez Fellini, dans

8 1/2, ou dans le nouveau cinéma, ou même chez Godard, dans *Le Mépris*). L'impression de schématisme ressentie au visionnement de *Le mani sulla città* trouve sans doute là sa raison. Mais peut-être vaudrait-il mieux parler de classicisme ? Ce refus du cinéma nouveau constitue-t-il un recul artistique ou un enracinement dans le réel ? Il importe de remarquer que pour Rosi, ce dilemme n'existe pas : tout obscurcissement de la signification l'éloignerait de son art.

On comprend que le film ait choqué, ait indigné même certains critiques lors de son succès à Venise. Car Rosi s'oppose à tous les godardiens, à tous les cinéastes de la « difficulté d'être », de la réflexion sur la solitude, la mort. Pour lui, le cinéma ne peut être humain que s'il prend conscience de son temps. Bien sûr, la conscience humaine se pose des problèmes métaphysiques ; le prolétaire comme tout le monde. Qui le nierait ? Mais Rosi veut donner à cette « difficulté d'être » ses origines concrètes. Il ne demande pas à l'art de servir une cause — ce serait stupide, et l'art y perdrait, par le populisme, la propagande ou autre chose. Il demande à l'artiste de se rendre compte qu'il est au cœur d'une cause, de toute façon.

Il est donc évident que *Le mani sulla città* se fonde sur un parti pris. Il entend montrer une chose, le plus simplement possible, et soulever les gens contre elle ; effectivement, le spectateur conscient sort du visionnement en demandant la tête de ses autorités. Cette « chose », cette simplicité et cette réaction du public sont les trois seuls éléments de la dialectique de l'auteur. Il faut ainsi voir son film comme un pamphlet, même si on le juge comme une œuvre d'art. Il se trouve toutefois que le parti pris de Rosi concerne l'aliénation la plus fondamentale de la société humaine et non une de ces « difficultés d'être » liées à un cafard, une femme ou une voiture-sport. Malgré tout, l'opposition du cinéma de Rosi à celui — disons — de Godard pose très mal le problème de l'art engagé ; car il tend à mettre l'homme d'un côté et l'art de l'autre. La conscience ou la fuite. Or le cinéma de Godard est très évidemment humain. La mort, le sujet de tous ses films, est bien certainement une obsession humaine et justifie la constante répétition godardienne : l'homme est mortel, donc angoissé. Art in-signifiant ? Qu'importe ? Pourquoi faudrait-il des problèmes et des solutions ? Mais pour Rosi, et c'est un autre aspect de son parti pris, toute œuvre d'art est une problématique, une direction inscrite dans l'histoire, etc. Opposition totale et surtout, fausse.

Jean-Pierre ROY

Note :

La production par le cinéma-industrie du film marxiste de Rosi pose le paradoxe suivant : pourquoi le capital financerait-il ses dénonciateurs ? Désir de gains immédiats ? Progressisme des producteurs ? Ce serait se leurrer que de croire en l'une ou l'autre de ces alternatives. Comme le souligne *Premier Plan* (no 30), le film de Rosi « répondait aussi au désir du grand capital de se débarrasser des méthodes d'un autre âge ». Dénoncer la corruption électorale, les basses intrigues politiques, c'est autant l'affaire du capital que des prolétaires. Car les néo-capitalistes, plus polis, se cachent derrière le bien-être de tous, derrière la liberté... Tout cela n'enlève rien à *Le mani sulla città*, qui dénonce précisément cette liberté d'esclave, mais indique qu'à l'avenir, il faudra ou plus de subtilité, ou la révolution.

Marion, Margaret, Mary

MARNIE, film américain en Technicolor d'Alfred Hitchcock. Scénario : Jay Presson Allen, d'après le roman de Winston Graham. Photographie : Robert Burks. Musique : Bernard Herrmann. Interprétation : Tippi Hedren, Sean Connery, Diane Baker, Martin Gabel, Louise Latham, Alan Napier, Mariette Hartley, Bruce Dern. 1964.

Dans *Marnie* il y a *L'Arrivée du train en gare* et *Hiroshima mon amour*, *Greed* et *Rio Bravo*. Dans *Marnie* il y a le cinéma-métier avec ses soixante artisans de plateau et la machinerie lourde à l'appui, et le cinéma-art avec un seul homme et son intimité pour parler à un autre. Dans *Marnie* il y a le cinéma-spectacle (et le cinéma est toujours spectacle, quelque métaphysicien que l'on veuille être avec lui) et le cinéma-roman. Dans *Marnie* il y a la magie même du cinéma : la suprême intimité étant celle d'un homme assis au milieu de deux mille autres pour participer à une œuvre avec une intensité qu'aucun livre ni aucun tableau ne pourra jamais provoquer.

Marnie ne cesse d'étonner ; à chaque visionnement on s'aperçoit que telle scène dont on avait gardé un vague souvenir est lourde de beautés cachées ; que tel geste chez l'un des personnages, geste qui nous avait semblé anodin ou même inutile, a son explication dans un rapport logique avec tel autre, etc. Nous connaissions pourtant depuis longtemps le doigté d'Hitchcock, sa suprême maîtrise ; avec *Marnie* c'est à un nouveau sommet qu'atteint l'art du maître.

La mise en scène, plus qu'un art, est ici une science. Chaque scène illustre une équation qui se résoud finalement dans un équilibre on ne peut plus « nécessaire ». C'est d'ailleurs par une fidélité étonnante à sa nature véritable que la mise en scène d'Hitchcock est admirable : la mise en scène a pour fonction de faire vivre des personnages imaginaires aux yeux de spectateurs qui eux sont bien réels, donc exigeants de réalité. Or la mise en scène chez Hitchcock a pour vertu première d'être fonctionnelle, c'est-à-dire de servir les personnages. Chaque scène se présentera donc ainsi : personnage + situation = spectateur ; la mise en scène étant de fait le pont entre le personnage et le spectateur.

La mise en scène se fondant sur les personnages et étant d'abord fonction de leur existence, il est normal alors que s'établisse entre les deux une relation d'équilibre : les personnages provoquant la mise en scène et la mise en scène valorisant les personnages. Aussi est-il bien logique, dans cette perspective, que *Marnie* étant le film le plus parfait d'Hitchcock soit aussi son film le plus émouvant.

Mais ces considérations, aussi justes qu'elles risquent (!) d'être, nous exposent à sortir *Marnie* de sa perspective véritable. En effet cette perfection étonnante du film, cet art qui semble ne plus se connaître de limite, est d'abord fonction d'une plus grande ouverture de l'œuvre à son public. L'art

d'Hitchcock n'a rien d'une expérience de laboratoire : la scène la plus savante, le mouvement le plus complexe n'a toujours qu'une seule et même fin : sensibiliser davantage le spectateur au drame du personnage. Les plus belles scènes de *Marnie* peuvent ainsi s'analyser fort justement du point de vue du spectateur et de sa curiosité ; un bon exemple de ce type de construction est l'arrivée des époux Strutt à la réception précédant la chasse à courre : toute la scène tient dans un lent travelling, allant du haut de l'escalier à la porte principale, où un valet annonce les invités à la jeune belle-sœur de Marnie ; à mesure qu'avance la caméra, la cloche d'entrée sonne et deux invités apparaissent et ce, jusqu'au moment précis où la caméra cadrant la porte une dernière sonnerie introduit le couple fatidique des Strutt dans la demeure de Marnie. Cette scène, l'une des plus belles du film, répond à un malaise qui habitait déjà le spectateur ; le travelling avant le prend pour ainsi dire à parti et ce, pour mieux lui donner la clé de ce malaise.

L'utilisation répétée du plan court a une fonction similaire : provoquer en quelque sorte le spectateur à une attention plus étroite, donner à sa réceptivité des points d'appui. Les exemples de ce type sont nombreux dans *Marnie* : le pied qui pousse la clé dans le grillage à la gare, le soulier sur le parquet lors du vol, le doigt de Sean Connery sur le mot *red* lors de la séance de psychanalyse nocturne, etc.

Sean Connery et Tippi Hedden dan *MARNIE*



Le découpage de plusieurs scènes atteste aussi de ces préoccupations, le meilleur exemple étant sans doute le premier baiser entre Marnie et l'éditeur, dans le bureau de ce dernier. La scène commence par une mise en place très rigoureuse : inventaire du décor, situation opposée des personnages, intelligence facile de l'espace. Quand arrive le coup de tonnerre, le spectateur est déjà familier avec les lieux : son attention va tout de suite au principal et Hitchcock découpe alors une série de plans qui s'appellent logiquement l'un l'autre jusqu'au très gros plan final où les deux bouches se rencontrent. Découpage classique sans doute, mais où la logique prend une vertu de souplesse et d'efficacité — le baiser final devenant une nécessité non seulement dramatique, mais formelle même.

Cette maîtrise est d'ailleurs tellement peu gratuite que l'on risque même de ne pas l'apercevoir. Ainsi l'un des moments les plus étonnants du film est celui où Marnie, après le départ de son mari, descend l'escalier pour aller téléphoner à sa mère. La caméra opère alors un travelling très long et très beau mais que l'on oublie du fait qu'Hitchcock, désirant fixer notre attention sur Marnie et sur son trouble, garde la caméra sur son visage, de sorte que ce n'est qu'une fois le plan fini que l'on prend conscience de l'art de virtuose qu'il a fallu au cinéaste pour nous imposer ainsi son personnage.

Les scènes les moins réussies de *Marnie* le sont d'ailleurs pour des raisons du même ordre ; et l'on pense surtout à cette scène de Marnie gantée, incapable de prendre l'argent du coffre-fort. Pour transcrire cette incapacité physiologique (comme morale), Hitchcock a choisi une série de rapides mouvements avant-arrière qui traduisent littéralement l'impuissance de Marnie. L'effet est évidemment efficace, mais pour une fois nous aurions préféré qu'Hitchcock nous laissât plus de liberté de choisir notre émotion ; j'aurais personnellement préféré un plan neutre où le drame se serait inscrit discrètement, frauduleusement presque.

Marnie est donc cette œuvre éminemment publique que nous avons tenté de définir, mais c'est aussi une œuvre personnelle qui s'inscrit dans la suite des grands films d'Alfred Hitchcock : thème de l'héroïne perdue (*Marnie* reprend en quelque sorte *Vertigo*), thème de la mère isolée, thème du faux coupable, thème de la campagne secrète (la Red Fox Tavern et l'écurie Garrett étant déjà des décors de *The Trouble With Harry*, *Psycho* ou *The Birds*), thème de l'amour-mystère, etc. Mais *Marnie* c'est d'abord Marion Holland, Margaret Edgar ou Mary Taylor : une femme qui a perdu l'amour et avec qui nous avons été heureux de lutter pour le recouvrer, au delà de ce mal que chantent les petits enfants de Baltimore quand Marnie vient chez sa mère : « *Mother, mother, I am ill...* »

Robert DAUDELIN

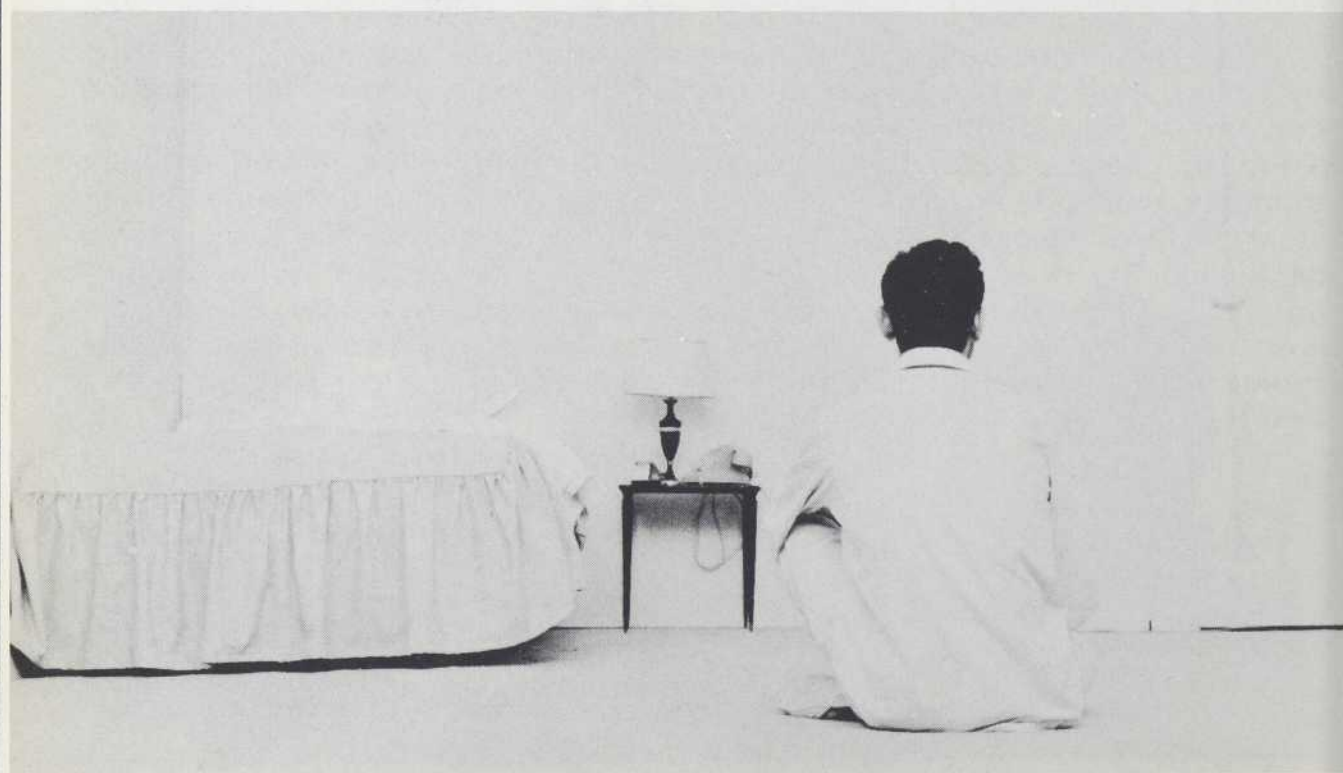
Pile ou face

LA VIE A L'ENVERS, film français d'Alain Jessua. Scénario : Alain Jessua. Photographie : Jacques Robin. Musique : Jacques Loussier. Interprétation : Charles Denner, Anna Gaylor, Guy Saint-Jean, Nicole Gueden, Jean Yanne, Yvonne Clech. 1964.

On n'enferme pas facilement un film comme *La Vie à l'envers* dans des définitions brèves, savantes et définitives comme les critiques de cinéma ont souvent l'habitude de faire. Au contraire, avec le film de Jessua, le spectateur est plutôt tenté de jouer au jeu des miroirs, de se retrouver sans cesse entre l'envers et l'endroit, le dessus et le dessous des choses, le réel et l'imaginaire, la sagesse et la folie. Non pas que dans le film de Jessua toutes les vérités premières aillent par couple, chacune avec son contraire ; disons tout simplement que si la fin du film propose une interprétation — la nudité d'une chambre dans un hôpital psychiatrique — le spectateur lui n'a pas fini de se poser des questions. Sa première réaction est de repartir, à travers les images, à la recherche de sa propre interprétation.

Il y a quelques années prenait l'affiche à Broadway une comédie musicale dont le titre à lui seul était un petit chef-d'œuvre de la plus noire loufoquerie : *Stop the World, I Want to Get Off*. Ce titre en apparence badin

Charles Denner dans LA VIE A L'ENVERS



pourrait convenir parfaitement à un film comme *La Vie à l'envers*, qui est justement le récit d'une évasion, d'une fuite, d'un retrait du monde. D'ailleurs, c'est en travaillant à l'adaptation d'un roman de Simenon que Jessua a eu l'idée de ce film ; un des romans les plus curieux de Simenon s'appelle *La Fuite de Monsieur Monde*.

Nous voici donc situés dans un certain ordre d'idée : le film de Jessua est essentiellement une mise en images des rapports entre l'individu et le monde ; il y a cette entité, unique et irremplaçable, qu'est chaque être humain et le regard, également unique et privilégié, que cet être porte sur l'univers dans lequel il baigne. Mais il ne s'agit pas d'une thèse philosophique et Jessua se défend d'avoir voulu prouver quelque chose, comme il se défend d'avoir commis, ce que l'on considère aujourd'hui comme une faute, le péché d'intellectualisme. Jessua se contente de raconter l'histoire d'un homme à qui arrive une certaine aventure mentale. C'est le récit d'une tentation : la tentation de la solitude, du retrait du monde comme le pratiquaient les ermites, de la vie recluse en soi-même.

Le point de départ de ce processus de retrait se situe d'abord dans un ordre purement physique : en portant une attention un peu plus soutenue aux choses, au lieu de se contenter de les englober dans un regard de survol, on finit très tôt par voir un tout autre visage à la réalité la plus banale. Jacques, le héros du film, découvre presque par hasard l'impression physique, non pas tellement de la solitude comme telle, qui est tournée vers soi, mais l'absence de l'autre, qui se présente déjà comme une rupture avec le monde extérieur. A partir de ce moment il joue à sa guise de ce petit mécanisme : il peut gommer tout ce qui l'entoure, effacer les décors et les gens qui l'habitent, isoler un fragment du tout. En même temps qu'il entre en solitude, il s'avance dans l'abstraction. Au lieu de murs de verre, le protégeant mais lui permettant de communiquer avec tout ce qui n'est pas lui, Jacques commence à installer des miroirs qui lui renvoient sans cesse sa propre image. Jacques se voit en train de jouer le personnage de Jacques : la vie est un songe, une comédie de somnambule où il voit constamment le rôle qu'on lui assigne. Il suffit qu'il déroge à ce rôle et tout se détracte : il n'est plus celui que les autres attendaient : il dérange, car il ne fonctionne plus comme il devrait pour se conformer aux exigences de la vie à deux ou à plusieurs. Le divorce s'accroît entre le monde et lui, dans le même temps qu'il trouve un plaisir sans égal dans une solitude entièrement tournée vers la délectation de son propre bonheur, tous ponts coupés avec les autres. Il passe à travers toutes les péripéties que son comportement sème sur son passage ; même la tentative de suicide de sa femme ne le concerne plus ; pas davantage ne le rejoignent les supplications de sa mère : ces gens n'existent plus. Il se retrouve libre et satisfait, ayant fait le vide autour de lui. Dans la chambre aux murs blancs d'une clinique, il commence le récit de son aventure sous les yeux goguenards d'un psychiatre. Est-il bon, est-il méchant ? Est-il fou, est-il sage ? Simule-t-il l'aberration mentale ou est-il complètement détraqué ? On peut se poser ces questions et chercher longtemps des réponses. Le film se termine sur une ouverture et non pas sur une voie sans issue.

C'est une des nombreuses qualités du film. Jessua a volontairement fait un film dépouillé, sans clin d'œil au spectateur, sans jamais prendre parti pour ou contre, en suivant, on dirait pas à pas, les démarches par lesquelles son héros se retranche définitivement du monde. Dans ce film de gestes, de rencontres, et d'opacité qui s'épaissit entre les êtres, la présence des personnages est toujours nettement marquée par rapport à des objets ou des comportements considérés comme des objets. Jacques voit sa vie, les épisodes de sa vie, sous un éclairage absurde, comme il a vu l'arbre, le guéridon ou sa femme elle-même. Celle-ci, idiote — mais d'une autre façon, qui est ravissante — parce qu'elle n'est pas entrée dans le même régime d'analyse que son mari, ne comprend plus rien à cet étranger qu'il est devenu. On peut régler la question que pose ce film en parlant de « problème crucial du monde moderne », « tendance à la dépersonnalisation », « perte de contact avec le monde » et « schizophrénie généralisée engendrée par la civilisation des loisirs ». Mais par sa sécheresse même le film de Jessua pourrait fort bien nous renvoyer à la misanthropie de Pascal. Si tous les hommes se mettaient à rentrer dans leur chambre pour réfléchir, comme il le recommandait, peut-être se retrouveraient-ils tous dans la chambre aux murs blancs du film de Jessua.

Gilles SAINTE-MARIE

(Ce texte a été donné sur les ondes de CBF, à *Cinéma, miroir du monde*, le 11 décembre dernier.)

Les années folles

I COMPAGNI (THE ORGANIZER), film italien de Mario Monicelli. Scénario : Monicelli, Age et Scarpelli. Photographie : Giuseppe Rotunno. Musique : Carlo Rustichelli. Interprétation : Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Annie Girardot, Bernard Blier, Gabriella Giorgelli, François Périer, Folco Lulli, Vittorio Sanipoli. 1963.

La machine est laide et dangereuse, elle est source d'accidents et asservit l'ouvrier à son rythme. Le patron se définit comme possesseur de la machine et, par voie de conséquence, a des droits sur ceux qui alimentent la machine. L'usine est laide elle aussi. La suie qui se dégage de ses cheminées retombe sur les quartiers environnants, ceux bien sûr qu'habite l'ouvrier.

I Compagni se situe à l'intérieur de ces coordonnées psychologiques et architecturales. Le passé que le film évoque est presque un présent. Le travail de reconstitution effectué par Monicelli a porté moins sur les structures, sociales ou autres, que sur les objets dont il a accentué le caractère de vétusté. Car

nt fait
parti
uelles
es, de
erson-
com-
sodes
on ou
est ra-
analyse
u. On
rucial
contact
sation
it fort
es se
man-
blancs
MARIE



I COMPAGNI

les structures n'ont dans leur essence que bien peu évolué : l'aliénation et le sentiment de dépossession du travailleur demeurent que la machine soit une horrible mécanique ou qu'elle soit le fruit du *design* contemporain. Mais les objets, eux, ont vieilli : non pas tant s'ils sont pris isolément, que parce qu'ils ne cohabitent pas, comme c'est le cas dans le monde contemporain, avec les automatismes de demain.

Monicelli présente donc un univers historique à la fois familier et étrange. La rentrée à l'usine le matin, les regards fréquents à l'horloge, le casse-croûte, les velléités de révolte, tous ces plans du film se superposent facilement sur des images de la vie actuelle. Pourtant à cette grisaille du monde industriel (admirablement rendue par la photographie de Giuseppe Rotunno), pour que l'adhésion soit totale, il manque des néons, des formes modernes, une certaine impersonnalité dans les relations humaines. *I Compagni* devient alors une sorte de point de repère indiquant le chemin parcouru par notre civilisation industrielle depuis trois quarts de siècle.

Le film de Monicelli appartient d'emblée à la tradition vériste italienne et on peut presque dire (en exceptant *La Grande Guerre* du même réalisateur) qu'il s'agit de la première reconstitution historique de cette école. Contrairement aux évocations du passé que présente d'ordinaire le cinéma, *I Compagni* veut témoigner d'un engagement et d'une réflexion de base sur une situation, sans pour autant — comme les Russes le font — être un point de référence direct et utile avec le présent.

L'intérêt de ce film vient de ce qu'il n'est pas un simple dépaysement dans le temps. Il tente d'établir une ligne de continuité entre un passé et un présent : de là, l'étrange participation auquel il porte.

Michel PATENAUDE

The pink panther in the dark

THE PINK PANTHER, film britannique en Technirama et en Technicolor de Blake Edwards. Scénario : Maurice Richlin et Blake Edwards. Photographie : Philip Lathrop. Musique : Henry Mancini. Interprétation : Peter Sellers, David Niven, Capucine, Robert Wagner, Claudia Cardinale, Brenda de Banzie, Fran Jeffries, Colin Gordon. 1963.

A SHOT IN THE DARK, film britannique en Panavision et en DeLuxe color de Blake Edwards. Scénario : Blake Edwards et William P. Blatty, d'après la pièce *L'Idiot* de Marcel Achard. Photographie : Christopher Challis. Musique : Henry Mancini. Interprétation : Peter Sellers, Elke Sommer, Herbert Lom, George Sanders, Tracy Reed, Graham Stark, Andre Maranne, Douglas Wilmer. 1964.

The Pink Panther et *A Shot in the Dark* constituent une sorte d'anthologie du cinéma comique américain, des origines à nos jours, anthologie qui risquerait d'être assez banale sans la merveilleuse performance de Peter Sellers et sans cette gracieuse et élégante méchanceté de Blake Edwards. Car rien, en somme, n'est plus difficile à faire que du déjà fait, surtout quand on veut faire du Marx Brothers, du Charlot, du Keaton ou du Langdon, sans oublier Laurel et Hardy et combien d'autres. Ces deux films, d'ailleurs, peuvent peut-être nous livrer une partie du secret des grands comiques de tous les temps, à savoir que la comédie doit nécessairement être incarnée dans un seul et unique personnage ; le comique provient en effet de la façon particulière qu'a un individu d'aborder la vie et les gens. Une masse ne saurait être comique.

On peut constater à quel point les comédies de mœurs meurent rapidement et deviennent très souvent insupportables quelques années après leur création. On peut constater aussi que les Français, qui pourtant ne manquent ni d'intelligence ni d'esprit, n'ont jamais occupé une place de choix dans le cinéma comique. Pourquoi ? Parce que les acteurs français ont derrière eux une trop longue tradition de « métamorphose » théâtrale pour posséder ce sens concret, ce sens de la présence physique totale que les acteurs américains possèdent « naturellement ». Au théâtre, il y a le « masque », le travesti, acceptés comme des conventions ; au cinéma, il y a la nudité des visages, le réalisme obligatoire des personnages même les plus désincarnés.



A SHOT IN THE DARK

Mais revenons à nos panthères.

Peter Sellers est actuellement un des rares acteurs étrangers (outre Jean-Paul Belmondo en France) à perpétuer les traditions de la comédie américaine. Que ce soit dans son petit rôle de *Lolita*, dans *Dr. Strangelove* ou dans les deux films qui nous concernent, il dépasse de beaucoup le personnage du script et le recrée à son propre niveau. Il lui donne une dimension personnelle, une homogénéité qui prend sa source dans les caractéristiques physiques, morales et intellectuelles de l'acteur et non pas dans une série de règles dramatiques, aussi bien apprises soient-elles.

Il serait toutefois injuste de donner tous les crédits à Peter Sellers et de dire de Blake Edwards qu'il sait faire du boulot bien figolé, sans plus ; si ce n'est pas un réalisateur profond, son univers n'en est pas pour le moins baroque et séduisant. Amoureux des couleurs vives et des chassés-croisés à tous les niveaux, principalement au niveau d'un humour à la fois pour et contre les Français, Blake Edwards sait faire du bon cinéma populaire, ce qui est peut-être la plus difficile des choses.

The Pink Panther restera longtemps un merveilleux exemple de « bon » cinéma populaire ; et de *A Shot in the Dark*, malheureusement très inférieur au premier film, on se souviendra de la scène d'ouverture et de celle où Peter Sellers essaie de faire avouer tous les occupants du château.

Jean-Pierre LEFEBVRE

Amour et tracteur

L'HOMOMAN, film canadien de Jean-Pierre Lefebvre. Photographie : Jean-Pierre Lefebvre. Montage : Marguerite Duparc. Musique : Stéphane Venne. 1964.

Au beau milieu du fatras inégal des sujets courts présentés lors du dernier Festival du Cinéma canadien tranchait nettement par son originalité, sa spontanéité et ses accents lyriques très prononcés *L'Homoman* de Jean-Pierre Lefebvre. En bref, le film se présente comme un court essai arrangé par thèmes, supportant une vision poétique très personnelle, sur les quelques moments vitaux de l'existence d'un personnage froid et impassible, à la manière de Keaton, en quête d'amour et de liberté. Si le film ne comporte pas de scénario narratif avec petite histoire suivie, il suit cependant une structure qui, elle, est tout intérieure, modelée sur quelques sentiments et idées, et construite de la même façon qu'un poème ou une courte pièce de musique.

Ainsi *L'Homoman* s'apparentant davantage à la poésie qu'au récit, il est tout à fait normal que sa qualité première soit basée sur des valeurs rythmiques qui confèrent à l'œuvre sa respiration, sa force et ses attraits purement émotifs. Le rythme de *L'Homoman*, son tempo de base, est essentiellement donné par une alternance d'éléments lents et d'éléments rapides, de temps forts et de temps faibles, de situations comiques et de descriptions lyriques. Et nous devons ce rythme à un montage extrêmement rigoureux, ne laissant aucune place aux temps vides, composé d'une succession de plans courts et de mouvements de caméra rapides, souvent délibérément heurtés (dans *L'Amour fou*, l'auto cahotant à travers les rues), dans le cas des situations absurdes, et de plans longs au ralenti ou en travelling (le long travelling sur la campagne déserte et les cimetières dans *Le Retour à la terre*) qui correspondent aux moments tragiques et tendres du film. Considéré sous leurs aspects esthétique et dramatique, *La Révolte* et *Le Retour à la terre* sont sans doute les parties les mieux réussies de *L'Homoman*, par leur maîtrise des mouvements, l'accord très juste des rapports analogiques entre le sentiment et l'image, et la connaissance profonde des effets filmiques.

Les contrastes visuels qui caractérisent le film sont évidemment soutenus, et c'est ce qui lui donne sa force, par la facilité et l'habileté qu'a Lefebvre de passer d'un registre à l'autre, de la tristesse au comique absurde, ou de la révolte active à une révolte soudainement métamorphosée, éternisée et humanisée par la vision répétée de journaux jetés par la fenêtre et saisis au ralenti d'angles différents, sans pour cela rompre le ton et l'unité du film. Et pour bien comprendre et aimer *L'Homoman*, il faut accepter cette vision irrationnelle du monde à laquelle, pourtant, la vie moderne ne cesse de nous habituer. S'il y a un thème dominant dans ce film et qui revient sous de multiples variantes, c'est bien celui de l'absurdité, qui est doublement rendu par le gag côtoyant la note triste. Ainsi pour caractériser l'ennui à la campagne, quoi de plus original et de plus succinct que le gag du tracteur,



L'HOMOMAN

combinés aux courts plans répétés de l'Homoman en train de p..., assis dans sa chambre à attendre, ou sautillant sur la route, avec au milieu de toutes ces incohérences le plan d'un sapin ballotté par le vent au coin d'une maison solitaire, qui à lui seul crée une atmosphère d'esseulement qui renforce et dramatise le reste. Avant la fin de la première partie dont les différents plans se combinent comme les vers d'un poème, nous connaissons déjà, d'une façon illogique et intuitive, l'état d'âme de l'Homoman et les motifs qui le poussent à quitter sa campagne.

Notre Homoman arrive en ville, trouvera-t-il l'amour, la liberté ? L'amour fou, ainsi dénommé, tourne lui aussi à l'absurde et finit par s'émietter dans des rêves de sadisme pour se changer en ennui. Dans cette deuxième partie, les contrastes sont encore plus violents (course accélérée dans l'île Sainte-Hélène suivant la danse prise au ralenti) et le comique devient plus grinçant (le sadisme de l'Homoman, le mari implorant le ciel puis saisissant le fusil) ; ici les effets sont volontairement accentués pour étendre les dimensions de l'absurde. Ces scènes froidement comiques ne sont pas sans laisser transparaître une sensation très forte de la mort, liée à celle de l'absurde, qui colore tragiquement le film. La mort, c'est peut-être la destruction de La Révolte,

mais c'est surtout les croix, les cimetières, la vaste campagne déserte entraînée dans le gel de l'hiver, qui reflètent d'une manière très concrète le désespoir et la dérégulation de l'Homoman. C'est dans ces moments où le film de Lefebvre touche au plus sensible de notre condition humaine, qu'il prend une portée tragique qui ébranle notre sensibilité. Mais il n'y a pas que la mort et le désespoir dans la vie de l'homme, et *L'Espoir*, la dernière partie de *L'Homoman*, nous ramène à des désirs qui heureusement ne nous abandonnent pas, qui font qu'on garde toujours des racines dans la vie ; et c'est ici, comme à la fin de *The Great Dictator* de Chaplin, mais en plus simple et en plus canadien, l'appel à l'Éternel féminin qui termine *L'Homoman* sur une note tendre et heureuse.

Christian RASSET

L'homme aux doigts d'or

GOLDFINGER, film américain en Technicolor de Guy Hamilton. Scénario : Richard Maibaum et Paul Dehn, d'après le roman d'Ian Fleming. Photographie : Ted Moore. Musique : John Barry. Interprétation : Sean Connery, Gert Frobe, Honor Blackman, Shirley Eaton, Tania Mallett, Harold Sakata, Bernard Lee. 1964.

James Bond c'est le Tintin des lecteurs de *Playboy*. A une société par trop matriarcale les marchands d'images et de rêves ont répondu par un héros surmâle — le surhomme ayant sans doute des vertus trop peu commerciables.

Alors qu'il peut paraître fantaisiste de vouloir toujours expliquer et Jerry Lewis et *A Hard Day's Night* et la Confédération par référence au mythe, il semble bien normal que ce soit au mythe que l'on doit recourir pour expliquer *Goldfinger*. Les clés nous sont d'ailleurs remises en mains propres par les auteurs eux-mêmes : l'homme assoiffé d'or n'est pas un spéculateur en bourse ou un banquier véreux, c'est un collectionneur de lingots ; ce qu'il aime c'est l'or à l'état pur, à l'état abstrait et d'ailleurs Fleming ne l'a-t-il pas baptisé Goldfinger ? La femelle no 1 du film vit elle aussi dans son nom : Pussy Galore ; et cette chère Pussy, quiconque a lu les men magazines sait très bien qui elle est : trente ans, belle amoureuse, méprisant les mâles pour les avoir trop bien connus — ses pilotes aux allures de *bunnies* complètent bien son portrait. Et voici la faune en place. Les aventures les plus invraisemblables peuvent maintenant arriver : nous sommes convaincus de leur réalité. Il n'y a d'ailleurs place que pour les aventures puisque cet univers de propreté rose (comme les filles de *Playboy*) ne veut pas des relations humaines qui pourraient venir compliquer la « mission » du tout puissant héros.

Terence Young (*Dr. No, From Russia With Love*) et Guy Hamilton (*Goldfinger*) ont bien compris qu'il ne fallait pas chercher à mettre en scène James Bond, mais qu'il fallait le mettre en images ; et ils y ont bien réussi. Hamilton, mieux que Young encore, a su faire confiance à la mécanique de l'illusionniste et construire son *Goldfinger* autour de gadgets tous plus habiles les uns que les autres.

Goldfinger, par son rythme, son allure, son habileté est un divertissement séduisant et de tout confort, car ne on peut être que Martien face à ses exagérations.

Robert DAUDELIN

Travelling arrière

MEMOIRE EN FETE, film canadien de Léonard Forest. Photographie : Jean-Claude Labrecque. Montage : Pierre Lemelin. O.N.F. 1964.

Y a-t-il script plus banal que celui qui consiste à mettre en scène le tricentenaire du Séminaire de Québec ? Film de commande, sujet plat, ennuyant, qui ne laisse guère de place à la création personnelle. Malgré tous les éléments défavorables et hostiles du point de départ, Léonard Forest s'en est remarquablement bien tiré. Et l'effort d'imagination fourni par l'auteur a réussi à transformer le sujet de telle façon que *Mémoire en fête* nous séduit davantage par ses éléments architecturaux, sa mise en scène du décor, ses qualités proprement visuelles que par son thème qui nous écrase d'ennui.

Le film de Forest cache un piège auquel on se laisse facilement prendre après une première vision. En effet, la beauté plastique de la photographie de Labrecque, la perfection et le choix judicieux des mouvements qui nous promènent dans un décor expressif en lui-même emportent notre adhésion et s'unissent en même temps pour nous voiler les défauts, qui par la suite, après d'autres visions, nous font reviser notre emportement. La voix sensuelle et chaude de la commentatrice ne réussit pas à nous faire coller à un commentaire larmoyant, mi-Resnais mi-Duras, qui prétend faire de Québec un autre Nevers. Car, il faut bien se l'avouer, *Mémoire en fête* nous rappelle beaucoup trop et sans pudeur les deux premiers films de Resnais, et c'est par cet aspect imitateur qu'il rebute le plus. Les longs travellings dans les couloirs du Séminaire, même s'ils sont rapidement exécutés et que des curés en constituent le décor, ne sont pas sans nous rappeler outrageusement ceux de Marienbad. L'alternance des plans objectifs actuels et des gravures illustrant la destruction de Québec porte à faux parce qu'ils ne corroborent pas de situation dramatique précise, vécue au niveau de l'action. Et tous les efforts de l'auteur pour dramatiser ce qui en soi ne comporte rien de dramatique ne réussissent qu'à faire un mauvais mélodrame que la préciosité littéraire du commentaire accentue davantage.

Heureusement *Mémoire en fête* comporte des qualités qui confèrent à l'œuvre une valeur qui dépasse les intentions premières, et ce sont ces qualités qui donnent à *Mémoire en fête* une rare splendeur visuelle, troublante et fascinante à la fois. Le Séminaire de Québec est, on le sait, une des dix plus importantes œuvres architecturales canadiennes. La beauté de cet édifice, son charme et sa simplicité, ont été justement perçus par Forest et remarquablement rendus par la caméra de Labrecque. Les angles de prises de vues ainsi que les lents panoramiques des extérieurs nous découvrent avec la sûreté du géomètre les structures du séminaire, sans oublier les travellings qui nous emmènent dans tous les recoins cachés de l'intérieur. C'est assurément là que réside tout le mérite de Forest dans *Mémoire en fête*, d'avoir su modeler son film sur les données architecturales imposées par le Séminaire, et de s'être servi on ne peut mieux de Labrecque qui a réussi une photographie parfaite, surtout dans l'habile dosage des images de nuit dans la cour intérieure avec les musiciens. Il est cependant regrettable que ce film si bien achevé sur le plan technique souffre du même défaut que bien d'autres films de l'O.N.F. ; trop long, *Mémoire en fête* y aurait gagné à un montage plus serré n'hésitant pas à sacrifier les trop belles images, qui aurait avantageusement raccourci le film et doublé son intérêt, auprès du spectateur.

Christian RASSELET

Tintin en Amazonie

L'HOMME DE RIO, film français en Eastmancolor de Philippe de Broca. Scénario : Philippe de Broca, Jean-Paul Rapeneau, Ariane Mnouchkine, Daniel Boulanger. Photographie : Edmond Sechan. Musique : Georges Delerue. Interprétation : Jean-Paul Belmondo, Françoise Dorléac, Jean Servais, Adolfo Celli, Milton Ribeiro, Ubiraci de Oleivera, Simone Renant. 1963.

Entre le cinéma *d'idées* et le cinéma dit d'aventures, il y a un juste milieu qu'illustre bien *L'Homme de Rio*. On se plaît à dire du film de de Broca que c'est un Tintin pour adultes ; « je dirais même plus » : c'est un Tintin tout court, car les livres d'Hergé, s'ils contiennent un élément romanesque propre à plaire aux enfants, sont cependant rattachés à une conception bien définie de la vie, qui, bien qu'enfantine, a le bonheur d'être pure et simple, donc, peut toucher tous les hommes entre 7 et 77 ans. Il y aurait au reste un article intéressant à écrire sur les relations entre Tintin et la Nouvelle Vague ; car Hergé, bien avant Godard, se citait (ou citait Tintin) d'un livre à l'autre et faisait se rencontrer, à la façon de Demy, tous ses personnages dans des histoires différentes, et toujours en utilisant une technique très cinématographique (comme le montage parallèle et le retour en arrière, très utilisés dans *Tintin en Amérique*).

L'Homme de Rio, c'est Jean-Paul Belmondo en Amérique du Sud, c'est Bébel, le héros naïf et pur, mais toqué et simple d'esprit, qui à lui seul résume les 3 Mousquetaires, Zoro, le comte de Monte-Cristo et Roy Rogers, sans oublier ses penchants à la Tarzan. Une comparaison s'impose — non, il s'agit bien d'un lien de parenté avec le Robin Hood de 1922, Douglas Fairbanks. Quant à Françoise Dorléac, charmant petit monstre de caprices et de beauté, Castafiore embellie et rajeunie, elle révèle un tempérament comique peut-être plus grand encore que son tempérament tragique (cf. *La Peau douce*).

L'Homme de Rio, c'est un courant d'air bénéfique dans le cinéma français. C'est du spectacle pur, sans complexe, parfaitement décontracté (un film « tonique » dirait *Films à l'écran*) ; c'est un rêve d'aventures qui devient réalité plus encore que dans les livres ou les bandes dessinées.

Je pense à *Saint-Tropez Blues* de Marcel Moussy, qui se situait dans le même courant de pensée que *L'Homme de Rio*, avec toutefois une note plus intellectuelle et des dialogues plus Giraudoux. Malheureux *Saint-Tropez Blues*, qui n'a pas eu la même chance que *L'Homme de Rio* ! C'est pourquoi je souhaite que ce dernier film, lui, continue d'être un gros succès commercial, parce que c'est un film qui sert entièrement le public et le sert honnêtement, au niveau de l'interprétation, de la mise en scène, de l'aventure, de l'exotisme, de la couleur, etc. ; parce que c'est un film qui ne le trompe pas comme ces faux grands spectacles à la *South Pacific*. *L'Homme de Rio*, au moins, c'est du cinéma. Du cinéma simple, naïf et spontané. Tintin à Rio.

Jean-Pierre LEFEBVRE

Une journée dans le vent

A HARD DAY'S NIGHT, film britannique de Richard Lester. Scénario : Alun Owen. Photographie : Gilbert Taylor. Musique : George Martin. Chansons : John Lenon et Paul McCartney. Interprétation : les Beatles, Wilfrid Brambel, Norma Rossington, Victor Spinetti. 1964.

A Hard Day's Night ressemble à une conférence de presse des Beatles ; on y retrouve la même agressivité, un mélange de satire et de *nonsense* qui est une insulte au sens commun, des reparties qui désamorcent les plus graves problèmes du monde. Dans leur film, comme devant les journalistes, les Beatles se sentent supérieurs : ils ont derrière eux l'enthousiasme des *teenagers* ; quoi qu'ils fassent, ils sont assurés de provoquer des crises d'hystérie et ils savent bien que rien du monde des adultes ne résiste devant les mouvements de la masse tyrannique des adolescents. Ils ont la fraîcheur et le débridé des Marx,

mais en plus ils jouent gagnants au départ : la chevelure de Ringo ou la voix de Paul sont — dans un ordre complètement différent — des atouts d'une fiabilité absolue.

Avec les Beatles, une nouvelle lutte des classes s'amorce. Ce n'est plus le prolétariat contre la bourgeoisie, les faibles contre l'oligarchie des forts : c'est l'adolescent contre l'adulte, ce qui est « excitant » contre ce qui est ennuyeux, la spontanéité opposée à la moisissure. Et les Beatles sont les maîtres de ce nouvel ordre, dépassant largement les vues que les commerçants du monde du spectacle peuvent avoir sur eux. Ils sont des héros, mais des héros comiques. Ils font éclater les cadres par le ridicule : tel ce gag où l'on parodie la reine en train d'inaugurer un nouveau pont en coupant le mètre du tailleur dans la loge du théâtre.

Certes, *A Hard Day's Night* doit beaucoup à la technique très souple de Richard Lester. Cette « journée dans la vie des Beatles » tient plus de la « revue » que du *musical* classique. Le charme et le rythme naissent de l'enchaînement des « numéros » ; car chaque scène a sa tonalité propre, elle sert de repoussoir ou de détente et souvent appartient à un genre complètement différent de celui de la précédente ou de la suivante. Le film retient du *show* télévisé (et il ne faut pas oublier que les Beatles sont un produit de l'ère de la télévision) ses vertus de spontanéité et de liberté.

A HARD DAY'S NIGHT



Il est assez étrange que la comédie britannique se renouvelle grâce d'une part à Peter Sellers, qui travaille aux Etats-Unis avec des réalisateurs américains (Blake Edwards et Stanley Kubrick), et d'autre part grâce à un groupe de chanteurs travaillant sous la direction d'un ancien collaborateur de Sellers au temps de la radio. En fait, les Anglais se voient forcés d'atteindre au succès international, à partir d'un genre qui jusqu'ici n'avait guère franchi les frontières nationales.

Michel PATENAUDE

Québec, année zéro

JEUNESSE, ANNEE ZERO, film canadien de Louis Portugais. Photographie : Daniel Fournier. Montage : Annie Tresgot. Entrevues : Normand Cloutier. Coordination : Jean Bellemare. Les Films Claude Fournier. 1964.

La réalité, les exigences mêmes de notre évolution actuelle réclament des images-repères. Au delà de leurs qualités artistiques indiscutables, des œuvres comme *Le Chat dans le sac* et *Le Cassé* par exemple fixent de telles images, deviennent signes. *Jeunesse année zéro*, avec des moyens plus « cuisine », joue le même rôle. Comme une enquête sociologique, mais avec en plus la puissance des photogrammes, le film de Portugais met l'homme québécois face à lui-même, lui impose un portrait.

Il ne saurait être ici question d'appliquer à un film qui est d'abord un document (un enregistrement) les critères habituels de la critique d'art ; ce serait injuste, et d'autre part le « message » du film se situe à un autre niveau.

Jeunesse année zéro nous dit l'homme québécois, son aliénation, son impossibilité à se réaliser, l'étroitesse de son univers, sa morale de chien battu, son pessimisme accepté. *Jeunesse année zéro* nous montre les multiples visages de l'homme québécois : chômeur de Chicoutimi, étudiant de Québec, fermier de Cherbourg, jociste de Sherbrooke, militant de St-Henri. Et cet homme nous est dit et montré simplement, clairement ; et c'est la vertu réelle du film. Le document est brut, comme la réalité dont il témoigne. Est-ce du cinéma ? La question paraît bien futile face à la tristesse des jeunes hommes du film. Lesage ne s'est pas posé la question, lui que *Jeunesse année zéro* a scandalisé !

Il faut remercier les auteurs du film de ne pas avoir succombé à la tentation du pittoresque ; pourtant de Granby à Baie Comeau les geules de faux-frères et les belles éloquences ne manquaient pas. *Jeunesse année zéro* n'a peut-être pas le charme (facile) d'un bon « candid », mais c'est un outil inestimable pour les jeunes politiques qui se penchent ces temps-ci sur le paysage moral et culturel du Québec.

Jeunesse année zéro, pas plus par son titre que par ses images n'est un bilan ; c'est tout au plus un diagnostic. Que le film choque les politiciens somnolents qui l'ont financé, il n'en demeure que plus précieux pour ceux qui pensent aux jeunes d'ici en des termes autres que ceux d'une éventuelle élection.

Robert DAUDELIN

○ Percé...

PERCE ON THE ROCKS, film canadien de Gilles Carle. Photographie : Guy Borremans. Montage : Eric de Bayser. O.N.F. 1964.

voir : Objectif 1965, no 33 à la fin de ce volume

PERCE ON THE ROCKS

