

20

M A I 1 9 6 3 5 0 c e n t s

# objectif 63

AL. RE 3-7

# objectif 63

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

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

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

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

## SOMMAIRE

VOL. II NO 10 (20)

Les Coordonnées spirituelles du cinéma français .....	<i>Amédée Ayfre</i>	3
What ever happened to Norma Jean . . . ou de la difficulté d'être un mythe .....	<i>Claude Robert</i>	15
Canada-sur-Rhône . . . Canada-sur-Seine .....	<i>Robert Daudelin</i>	40

## FILMS RÉCENTS

Il Grido .....	<i>René Houle</i>	23
The Miracle Worker .....	<i>Pierre Théberge</i>	26
A Child is Waiting .....	<i>Jacques Leduc</i>	27
Voir Miami .....	<i>Michel Patenaude</i>	29
Toronto Jazz .....	<i>Jacques Leduc</i>	31
How the West was Won .....	<i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	32
A Cold Wind in August .....	<i>Michel Patenaude</i>	35
Two for the Seesaw .....	<i>Jean-Claude Pilon</i>	36

## LIVRES SUR LE CINÉMA

J'aime le dessin animé .....	<i>Robert Daudelin</i>	37
A propos d'un livre sur Renoir .....	<i>Roland Brunet</i>	38

## EN PAGE COUVERTURE:

MARILYN MONROE; interprétation photographique de Camille Houle sur une maquette originale de Jean-Pierre Beaudin.

L'illustration de ce numéro est due à: Cinéma Impérial, Gilles Groulx, United Amusement Consolidated Theatres.

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

# Les coordonnées spirituelles du cinéma français

*par Amédée Ayfre*

Les coordonnées spirituelles du cinéma français: qu'est-ce à dire? En géométrie élémentaire, les coordonnées c'est ce qui permet de définir la position exacte d'un point ou d'une figure quelconque par rapport à certains axes fondamentaux. Or mon propos est exactement ici d'essayer de définir la situation précise du cinéma français par rapport à ces axes fondamentaux que sont les valeurs spirituelles (la philosophie des valeurs ne s'appelle-t-elle pas aussi "axiologie"?).

Si l'on essaye de définir ce qui caractérise essentiellement ces valeurs spirituelles dans l'homme, on est conduit à le faire par rapport à deux orientations précises.

Dire qu'il y a du spirituel dans l'homme, c'est dire tout d'abord que l'homme est irréductible à autre chose d'un ordre inférieur à lui-même (réalité biologique, par exemple, ou économique, ou réseau d'impulsions inconscientes).

La biologie, la sociologie ou la psychanalyse n'atteignent jamais que des aspects partiels de l'homme, dont la véritable réalité est toujours au delà. Dire qu'il y a du spirituel dans l'homme, c'est affirmer d'abord cette originalité de la réalité humaine, autrement dit sa liberté par rapport aux contraintes de tous ordres qui l'environnent: L'homme n'est rien d'autre que l'homme.

Mais c'est aussi affirmer avec Pascal une deuxième chose: "l'homme passe infiniment l'homme": il y a dans l'homme comme une voie d'accès vers autre chose qui le dépasse, disons vers une transcendance.

Il faut la coexistence simultanée de ces deux axes de valeur pour qu'on puisse parler de monde spirituel. La seule liberté humaine peut fonder une morale, mais non un monde spirituel (cf. existentialisme). Inversement, la seule transcendance sans le corollaire d'une réalité humaine originale et libre, ne peut fonder une spiritualité digne de ce nom (cf. la superstition, les religions qui écrasent l'homme, les fausses manières de pratiquer la vraie religion).

Notre problème revient donc à nous demander quelle est exactement la situation du cinéma français par rapport à ces axes de valeurs. Il n'est pas facile de répondre à cette question. Cela supposerait une vaste enquête dans toute l'histoire du cinéma français. On se contentera ici de quelques sondages représentatifs, tant pis si cela implique une part d'arbitraire. On divisera cette enquête en deux parties: l'une portant sur le "vieux cinéma" français, l'autre sur le "jeune cinéma" français.

## Misère spirituelle du "vieux cinéma" français

### I — Les faiblesses du cinéma français

Quand on entend parler du cinéma français à l'étranger, ce n'est guère sa spiritualité qu'on a coutume de souligner. Ce qui frappe le plus les étrangers, c'est en général sa mauvaise tenue morale, sa légèreté provocante, son amour contradictoire, voire simultanément, du noir et du rose, son anticonformisme facile. S'il y a de l'esprit là-dedans, c'est celui de Paris, entendu non comme la capitale du peuple qui se prétend "le plus spirituel de la terre", mais comme la Babylone des temps modernes. Le cinéma français est un prolongement, une extension des plaisirs que les étrangers viennent chercher à Paris.

Et ces remarques ne valent pas seulement pour le cinéma commercial, et en particulier pour ces sous-produits spéciaux que l'on exporte surtout en Amérique du Sud. Commercial ou non, il y a tout un secteur très important de la production française qui est caractérisé par sa pauvreté, par sa misère spiri-

tuelle, par sa myopie à l'égard des valeurs humaines. Tout un secteur où l'"esprit parisien" plein de superficialité et d'artifice, dévore l'esprit tout court. Tout un secteur qui se complaît dans le "divertissement" au sens pascalien du mot: oubli de ce qui fait que l'homme est homme et oubli de ce qui dépasse l'homme.



EN CAS DE MALHEUR de Claude Autant-Lara

Citons, par exemple, en dehors du commerce proprement dit: J. Aubry avec ses adaptations de Colette ou de Victor Marguerite, *Gigi*, *Minne*, *Mitsou*, *La Garçonne*, oeuvres dont elle n'a pas su d'ailleurs toujours retenir ce côté mélancolique et insatisfait qu'il y a dans tout hédonisme et qui est pourtant le plus attachant; Marc Allégret avec des oeuvres comme *Mam'zelle Nitouche*, *Le Lac-aux-dames*, *Orage*, *Julietta*; Christian-Jaque qui sans doute a réalisé des choses extrêmement différentes mais qui n'a pas dédaigné le genre dont je parle ici avec *Sortilèges*, *Barbe-Bleue*, *Adorables créatures*, *Lucrece Borgia*, *Nana*. On peut y ajouter en les mettant sur le même plan, Autant-Lara avec *La Jument verte*, *Les Régates de San Francisco*, *Le Bois des amants*, *En Cas de malheur*

et Maurice Cloche avec *La Cage aux filles*, *Nuits andalouses*, *Quand vient l'amour*, *Adorables Démons*.

Ce n'est pourtant pas chez ces gens-là qu'il faut chercher une spiritualité du cinéma français. L'image qu'ils donnent de l'homme — et de la femme — ne peut guère contribuer à s'en faire une idée très élevée. Pantins articulés, capables de danser, de rire et de s'amuser, mais entièrement mus par des forces extérieures, le plus souvent superficielles, ils peuvent divertir pendant une heure et demie mais on ne songerait guère à y revenir. Les bulles même de champagne, s'évanouissent sans laisser de trace.

Tel est l'un des aspects du cinéma français. Il ne fait d'ailleurs que refléter cet aspect de la mentalité d'une époque qui fait que l'on met tout en oeuvre pour refouler les questions trop graves, les problèmes essentiels, tout ce qui risquerait de mettre l'homme en face du mystère de son existence. De multiples drogues physiques et chimiques sont aujourd'hui utilisées dans ce but et le cinéma n'est que l'une d'entre elles, la moins coûteuse et la plus répandue. Il est chargé d'entretenir cette vie à fleur de peau en la reflétant. Il accepte et diffuse, en multipliant leur efficacité, tous les mythes, tous les slogans, toutes les passions de la société ambiante. Il en est la mousse la plus fine et la plus pétillante, l'opium le plus agréable et le moins dispendieux.

Mais il y a, objecte-t-on, un cinéma plus sérieux. C'est vrai Dieu merci ! Il ne faudrait pas pourtant à propos de ces films sérieux aller trop vite en besogne et prendre pour argent comptant toutes leurs prétentions. Une certaine qualité peut fort bien se satisfaire de cet univers aminci et épidermique que je viens de décrire et ne donner lieu qu'à un pseudo-idéalisme.

## II — Les films de "qualité": un pseudo-idéalisme

Sans doute ces films prétendent bien, à la différence des précédents, accéder à une certaine profondeur métaphysique par exemple, mais ils le font parfois avec tant d'application et si peu de dons créateurs, qu'on n'a pas affaire véritablement à une *profondeur*, c'est-à-dire à une nouvelle dimension de l'être, mais à un simple jeu de miroir, à des effets de perspective sans réelle densité.

Personne ne niera que les films d'Autant-Lara, plusieurs films de Delannoy et même quelques films de Duvivier, ne soient à des degrés divers des oeuvres de qualité, même sans donner à ce mot le sens un peu spécial que lui a conféré Truffaut, dans un célèbre article des Cahiers du Cinéma sur Aurenche et Bost. Films de qualité non seulement en ce sens qu'ils sont réalisés avec beaucoup de soins et un minimum de recherche scénique, mais également en ce sens qu'ils ont une certaine ambition en ce qui concerne la vérité des personnages et l'originalité

des thèmes. *Le Diable au corps*, *Le Blé en herbe*, *La Traversée de Paris* ou *La Minute de vérité*, *Obsession* ou encore *Carnet de bal*, *Pépé le Moko*, sont à plus d'un titre des films attachants. Pourtant, moins en raison des problèmes qu'ils affrontent que de leur manière de les traiter, ils nous décrivent des univers, dont les limites sont celles des sentiments, des passions et des caractères d'une part, des milieux sociaux d'autre part. Ces deux systèmes de coordonnées (psychologiques et sociologiques) suffisent à rendre compte intégralement de tout ce qu'on a voulu dire. Lorsque on a analysé ces films du point de vue de la vie intérieure et de la vie sociale, il n'y a plus rien à en dire. Les intentions morales, ou éthiques, par exemple qu'on prétendrait en outre vouloir y reconnaître, n'y constituent pas en réalité une nouvelle dimension, mais seulement une nouvelle manière de regarder certaines réalités psychologiques ou sociales, en leur attribuant une valeur, en fonction non d'un quelconque absolu, mais en fonction d'autres réalités du même ordre. Fort ou tendre, passionné ou indifférent, anarchiste ou bourgeois, ces épithètes antinomiques pourront bien être valorisés, ce ne sera jamais qu'en fonction de la sensibilité de l'individu ou du groupe. On n'a donc pas affaire véritablement à une morale fondée sur des valeurs mais à des appréciations purement affectives, sans prolongement d'aucune sorte.

Et ce n'est pas là seulement une question de scénario, puisque même dans les cas où ces auteurs ont voulu aller plus loin, où ils se sont efforcés d'échapper à l'univers un peu borné qui est le leur, en réalisant par exemple des incursions dans les domaines marginaux du mythe et du rêve, leur tentative s'est toujours soldée par un échec, comme en témoignent pour Delannoy *L'Éternel retour* et *Les Jeux sont faits*, pour Duvivier *La Charrette fantôme* et *Marianne de ma jeunesse*, pour Autant-Lara *Marguerite de la nuit* (pour ce dernier, la petite mais charmante réussite qu'est *Sylvie et le fantôme* n'infirme nullement cette thèse, car elle ne dépasse nullement le plan de la psychologie la plus ordinaire).

Le "chétive philosophie" qui sous-tend ces oeuvres, a du mal en effet à supporter le poids de ces grands thèmes, qui la dépassent de toutes parts. Ainsi revêtues, leurs "idées" ne peuvent que donner l'impression d'un déguisement sinon d'une mascarade — philosophie de Bouvard et Pécuchet a-t-on dit — grands mythes vus par M. Homais. Les auteurs ne sont visiblement pas faits pour sortir des limites qui sont les leurs. "Ne, sutor, ultra crepidam".

Au risque de scandaliser bien des gens, ce que l'on vient de dire d'Autant-Lara, Delannoy et Duvivier, il faut le dire aussi, malgré leur supériorité réelle sur les précédents, de R. Clair, de Carné, de R. Clément et même de Cocteau. Dans leurs oeuvres en effet, comme dans les précédentes, on ne sort pas d'un univers à deux dimensions. On peut y pousser le psychologie jusqu'à la psychanalyse, la sociologie jusqu'à la prise de position politique, les mythes y restent toujours réductibles<sup>(1)</sup>. Ils ne débouchent pas vraiment dans une dimension disons cosmique ou métaphysique, pour ne pas dire spirituelle. Il y s'agit toujours, en fin de compte, de conflits affectifs, individuels ou sociaux, peu importe, mais qui ne descendent pas jusqu'au tréfonds de l'être et des êtres,

(1) Cf. *Les Visiteurs du soir*, *Les Belles de nuit*, *La Beauté du diable*, *Le Sang d'un poète*.

de façon à mettre en cause la totalité de l'existence humaine, dans ses racines dernières. On reste dans un monde superficiel, où les êtres sont sans secret définitif, où nulle inquiétude n'est incurable, dans un monde surtout où, selon la remarque plus profonde encore qu'impertinente de Truffaut, il y a partout des enterrements (*Le Diable au corps*) mais nulle part la mort.

Or c'est seulement dans des univers où la mort est vraiment regardée en face, que se pose *vraiment* le problème de la liberté et de l'originalité humaine d'une part, le problème d'un dépassement transcendant de l'homme d'autre part. Cela, c'est ailleurs qu'il faut le chercher...

### III — Le film noir

“Comme cela me semblerait flou, inconsistant et inquiétant une tête de vivant, s'il n'y avait pas une tête de mort dedans”, a écrit J. Prévert. Flous et inconsistants, c'est exactement ainsi que nous avons caractérisé les films précédents. Flous et inconsistants, mais tout compte fait rassurants. La véritable inquiétude provient au contraire de cette présence cachée et proprement *inouvable* de la mort au coeur de toute vie humaine consciente. C'est là l'un des points qui distingue fondamentalement l'homme de l'animal. Aussi lorsqu'un artiste, au lieu de s'attacher avec la foule à la poursuite d'un oubli impossible, choisit au contraire de regarder en face cette menace latente et d'en faire non le sujet, mais la trame invisible de son oeuvre, celle-ci prend alors un accent d'une pureté et d'une force étonnantes. Le spectateur le plus étourdi se sent concerné fût-ce à son grand déplaisir, il est contraint de se heurter à une réalité qui pour environnée qu'elle soit d'une aura mystérieuse, n'en a pas moins la solidité du roc.

Il faut bien dire qu'il n'y a pas de cinéaste français — sauf peut-être Bresson, mais il n'est pas à classer dans le “vieux cinéma” français — qui ait vraiment affronté le problème de la mort, à la manière d'Eisenstein, de Dreyer ou de Bergman. Il y a pourtant quelque chose de cela, qui va assez loin, dans ce que l'on a appelé le film noir. Donnons-en quelques exemples.

Clouzot est un spécialiste du film noir, comme en témoignent *Le Corbeau*, *Quai des Orfèvres*, *Manon*, *Le Salaire de la peur*, *Les Diaboliques*. *Le Salaire de la peur* par exemple est surtout célèbre par l'histoire de l'odyssée du camion chargé d'explosifs, et la série de suspenses que l'auteur a ménagés avant l'arrivée au but. C'est pourtant là ce qu'il y a de plus contestable dans le film. Mais il y a autre chose. Il y a en particulier toute une longue première partie, dont l'intérêt a échappé à beaucoup, qui n'y ont vu qu'une introduction ennuyeuse et inutile, à l'histoire de l'odyssée du camion. En fait, c'est cette partie qui me paraît être la plus importante et la plus intéressante.



### LE SALAIRE DE LA PEUR de Georges Clouzot

On y décrit un village perdu d'Amérique du Sud, Las Piedras. Dès les premières images et les premières paroles, on est saisi: "Il y a d'abord le soleil... un soleil maison qui cuit la ville. La ville c'est une rue. Une rue interminable et large à proportion... Traverser la rue représente un voyage que personne n'a envie de tenter, surtout sous ce soleil... Au premier regard un seul être vivant! Vivant, non, encore vivant: un chien famélique, un squelette de chien". C'est là un raccourci d'univers séparé du reste du monde, avec ses habitants que hante sans cesse la présence de la mort. C'est la lente décomposition des hommes sous un soleil qui tue. La mort est partout dans cette première partie: un cortège funèbre, une momie enroulée dans ses bandelettes, les pieds d'un pendu, une araignée venimeuse, des tueurs, la toux sinistre de Luigi. "On n'échappe à la mort qu'en allant à sa rencontre". Les habitants comme les chiens sont eux aussi "encore vivants", mais pas pour longtemps, minés qu'ils sont par la faim, la misère et le désespoir. C'est presque le monde de *La Peste* de Camus. Il n'y a pas d'intrigue, dans cette première partie, seulement des faits divers. Les personnages sont présentés dans un désordre voulu, les rencontres semblent dues au hasard. Tout est présenté sur le même plan.

Il s'agit évidemment d'une parabole, un peu trop inventée d'ailleurs, c'est sa faiblesse. Le sens suinte de la densité même des choses et ce sens est sans doute assez voisin de celui de Camus: c'est l'homme livré à la mort, sans espoir, d'une manière inhumaine et absurde. Il y a bien sûr de la psychologie; celle des trois personnages, la découverte progressive de ce qu'ils sont vraiment sous les apparences: un faux dur, un faux lâche, un faux cynique. Il y a bien sûr de la critique sociale, l'exploitation de la vie humaine et du risque de mort par de grandes compagnies sans scrupules. Mais, au delà, il y a aussi une interrogation sur l'homme, interrogation d'ailleurs que l'on dit sans réponse — derrière le mur il n'y a rien — et donc désespérée. Mais que cette interrogation existe et qu'elle ne porte pas seulement sur des réactions affectives, sur des instincts ou des luttes d'intérêt, c'est cela qui donne une autre dimension au film. On ne peut certes pas le dire spirituel mais c'est le problème de l'esprit qu'il pose, alors que tous les films cités jusqu'à présent étaient en deçà de cette question.

Un autre film noir qui me paraît amener à des conclusions analogues, c'est celui de Pagliero, *Un Homme marche dans la ville*, film maudit s'il en fut, condamné par tout le monde, aussi bien à gauche qu'à droite. Il est pourtant, lui aussi, enveloppé par la présence latente de la mort. Tous ses personnages sont des morts "en sursis", qui n'attendent rien, qui sont irrémédiablement "de trop". Et tout cela n'est pas simplement dit ou simplement symbolisé, cela "suinte" — il n'y a pas d'autre mot — de ce qui nous est montré, de la manière, du style dont cela nous est montré. En particulier de la lumière très spéciale qui baigne le film. Lumière qui garde toujours un ton "mat", non rayonnant, non atmosphérique, qui a toujours quelque chose de dur, de cassant. Rien ici des brumes du Havre de Carné, ou de la lumière rayonnante des films italiens. La lumière ici n'est pas là pour évoquer autre chose, mais pour fermer un monde sur lui-même. C'est surtout sensible dans une image où l'on voit un blessé sur une civière, remonté le long de la paroi abrupte qui domine le chantier naval. On n'a pas seulement là l'image, mais la réalité même du "mur": le mur derrière lequel il n'y a que le néant et la mort, le mur que ferme le "huis-clos" de la prison humaine. L'absence totale de musique pendant tout le film accentue encore cette impression. On voit donc que si l'on n'a pas affaire ici non plus à un film "spirituel", il n'en reste pas moins que le débat engagé est celui-là même de l'esprit comme pouvoir de liberté et de transcendance.

Un troisième auteur mériterait également de retenir l'attention, surtout pour l'un de ses films trop méconnu, c'est Yves Allégret et son film *Les Orgueilleux*. La description qui y est faite du village d'Alvaredo peut se comparer à celle de Las Piedras par Clouzot, dans la mesure où le scénario d'Aurenche a gardé quelque chose des idées initiales de Sartre.

On voit donc que le film noir, lorsqu'il l'est vraiment, lorsqu'il ne s'agit pas simplement d'un frisson épidermique, se trouve finalement plus près des véritables dimensions spirituelles — mais inversées bien sûr — que les films de qualité pleins de bonnes intentions, mais qui se situent en deçà des vrais problèmes

La misère spirituelle du "vieux cinéma" français est-elle donc à ce point profonde qu'on n'y trouve que des films de divertissement évitant soigneusement les problèmes de l'esprit et que des films noirs qui ne les posent qu'en s'y opposant? Il serait injuste de ne pas signaler quelques exceptions de poids à ce diagnostic foncièrement pessimiste.

#### IV — Les exceptions

Il y en a deux de très grande taille et quelques autres qui rayonnent dans leur orbite. Les deux, c'est Abel Gance et Jean Renoir. Abel Gance est sans doute, en même temps que le seul grand romantique du "vieux cinéma" français, le seul qui ne soit vraiment à son aise que dans ce qui dépasse la condition humaine, dans ce qui en brise le huis-clos. En ce sens il est par avance l'anti-Sartre par excellence. Bien sûr, ses idées, on n'ose pas dire sa philosophie, sont extrêmement confuses, indistinctes. Si c'est l'anti-Sartre, c'est aussi l'anti-Descartes, mais pas plus que celles des grands romantiques allemands. Il est le seul français que l'on puisse rapprocher d'un homme comme Eisenstein. Sans doute aucune de ses oeuvres ne peut se comparer au *Potemkine* ou à *Newsky*, par leur perfection et leur achèvement. Mais il y a d'Eisenstein, les mille idées folles, les mille traits de génie, les illusions et les grandeurs. Il est vrai qu'il n'en a pas l'esprit critique. Mais ses oeuvres souvent inachevées, manquées, mutilées, bancales, ont finalement plus de prix que quelques honnêtes films bien construits, faits par des hommes de talent.

Ces oeuvres, qu'il s'agisse de *Napoléon*, de *J'Accuse*, de *Beethoven*, de *La Roue*, par la force qui les traverse toutes, par leur gigantisme mal dominé, par leur maladresse même, sont un témoignage de la grandeur de l'esprit, de l'impossibilité pour l'homme de s'enfermer dans sa condition ou même dans ses oeuvres. Il faudrait ici citer Malebranche: "L'esprit c'est ce qui a toujours du mouvement pour aller plus loin" ou Aristote pour qui l'âme est "quodammodo omnia".

Après Gance, on peut citer Renoir. Ce nom ne manquera pas d'étonner situé ici. N'y a-t-il pas dans l'oeuvre de Renoir des films terriblement sombres (*Le Crime de Monsieur Lange*, *La Chienne*), superficiellement roses (*On Purge bébé*, *Chotard et Cie*), amèrement cyniques (*La Règle du jeu*), ou candidement sensuels (*Une Partie de campagne*, *La Bête humaine*). C'est vrai, et il faudrait pour mettre tout cela en place, nuancer, apprécier à sa juste mesure une telle oeuvre. un volume... Ce volume auquel A. Bazin travaillait quelques mois avant sa mort... Lui seul aurait pu dire exactement ici, ce qu'il faut dire.

On peut néanmoins affirmer que l'ensemble de l'oeuvre de Renoir est un merveilleux témoignage sur les forces de la vie latentes dans les hommes et qui accompagne partout le jaillissement des vivants, c'est sur ceux-ci qu'il met l'accent. Tous ces films, et pas seulement *L'Homme du sud* ou *Le Fleuve*, les choses. Sans minimiser l'importance souveraine de cette ombre de la mort savent accorder l'ampleur de leur rythme à ceux de la vie entière, et révéler au grand jour, pour les hommes de ce temps, avec autant de bonheur que les plus vieux chants de l'humanité, les richesses encloses depuis des siècles dans les saisons de la terre et le sang des hommes. Bien sûr, tout cela, du point de vue spirituel, est vague et confus, cette santé vitale qui anime Renoir et qui le fait aussi bien dénoncer les sociétés décadentes, que participer aux rythmes cosmiques, peut laisser finalement insatisfait. Il faut pourtant reconnaître qu'il y a quelque chose de solide et de vrai, qui peut permettre, s'il ne les indique pas, tous les prolongements. On n'est pas dans un humanisme fermé, mais dans un monde ouvert à tout ce qui ici ou ailleurs peut être réel ou vivant.

A côté de Gance et de Renoir, il y a quelques autres noms qui mériteraient d'être cités plus longuement qu'il ne m'est possible de le faire. Il y a d'abord J. Vigo, le poète. Si l'on se rappelle qu'on a pu le comparer à Rimbaud, non seulement à celui d'*Une Saison en enfer*, mais à celui des *Illuminations*, on ne s'étonnera pas de le voir cité à cette place. Il y a Malraux, dont le seul film, d'ailleurs inachevé, *Espoir*, mérite d'être cité ici, et dont on peut dire, ce qu'il a écrit lui-même du monde de l'art: "le plus grand mystère n'est pas que nous soyons jetés au hasard entre la profusion de la matière et celle des astres, c'est que dans cette prison, nous tirions de nous-mêmes des images aussi puissantes pour nier notre néant." Il y a Rouquier, le seul cinéaste français avant Truffaut, que l'on ait pu rapprocher de Rossellini. Son réalisme descend assez loin, je ne dirai pas dans les âmes, mais dans les êtres et dans l'être, pour obliger aux options fondamentales. Faut-il ajouter à cette liste Grémillon? Sans doute, encore qu'il soit permis d'être moins enthousiaste à son sujet qu'on ne l'est souvent.

## Conclusion

De toute façon, et quoi qu'il en soit des quelques noms cités, il faut bien reconnaître qu'il y a dans l'ensemble une grande misère spirituelle dans le "vieux cinéma" français. Ou bien la réalité humaine y est dévalorisée et réduite, ou bien si son caractère original et sa liberté sont reconnus, cet humanisme se referme sur lui-même, et se refuse d'admettre toute orientation transcendante, quelle qu'elle soit.

Cette misère est-elle plus grande dans le cinéma français qu'ailleurs? Ce n'est pas sûr; la plupart des autres cinémas nationaux, sauf peut-être pour le

cinéma italien, ne sont guère mieux placés de ce point de vue. Et c'est normal, dans la mesure où le cinéma reflète toujours un certain état de la société ambiante. Or il faut bien reconnaître que celle-ci, dans n'importe quel pays moderne, n'est guère "spirituelle" dans son ensemble.

(à suivre)

*Nous publierons dans notre prochain numéro la seconde partie du texte de M. Ayfre consacrée aux "promesses spirituelles du "jeune cinéma" français".*

---

## FESTIVAL DU CINÉMA CANADIEN

A Montréal, du 2 au 11 août 1963, sous l'égide et dans le cadre du Festival international du film de Montréal, se déroulera le premier *Festival du cinéma canadien*.

Tout film de long ou court métrage fait au Canada postérieurement au 1er juin 1962, de format 16 ou 35mm, de langue française ou anglaise, sera compétitif.

Un jury international composé de cinéastes et de critiques de cinéma décernera le GRAND PRIX DU CINÉMA CANADIEN 1963 (d'une valeur de \$500.00). Il pourra aussi attribuer des prix spéciaux jusqu'à concurrence de cinq (d'une valeur de \$200.00 chacun). Les personnes mentionnées au générique de chaque film primé recevront un certificat attestant la mention attribuée au film.

Les producteurs et les auteurs de films désireux de participer au *Festival du cinéma canadien*, doivent notifier leur candidature avant le 1er mai 1963, et faire parvenir la liste des films composant leur participation avant le 1er juin 1963.

On peut recevoir les règlements et l'avis de participation au *Festival du cinéma canadien*, en écrivant à 306 est, rue Sherbrooke, ou en téléphonant à 842-8931.



grac  
le pr  
une  
d'imp  
Il ne  
de pr  
petite  
d'un  
timen  
toute  
voie

Los  
reco  
crois  
l'éclo  
de te  
une

Los  
Le S  
réserv  
de re  
floral  
rites  
prim

# What ever happened to Norma Jean... ou de la difficulté d'être un mythe

*par Claude Robert*

“Ne t'en fais pas, Norma Jean. Tu seras une très belle fille, quand tu seras grande. Tu seras quelqu'un d'important. Tu seras une “star” de cinéma. J'en ai le pressentiment absolu!” Norma Jean a grandi; elle était une très belle fille, une “star” de cinéma, et beaucoup de gens la considéraient comme quelqu'un d'important. Elle ne s'appelait plus Norma Jean, cependant, mais Marilyn. Il ne faudrait pourtant pas accorder à Mrs Grace McKee des dons particuliers de prophétie parce que le refrain qu'elle serinait constamment aux oreilles d'une petite fille de cinq ans est devenu réalité. Combien de filles américaines rêvent d'un tel avenir et combien de mères ou d'amies les y poussent avec le pressentiment absolu de la réussite. En attendant ce jour béni, elles se nourrissent de toute une littérature consacrée à l'exaltation de celles qui ont réussi ou sont en voie de le faire.

L'épicentre de cette fièvre est un Eldorado, situé dans la banlieue de Los Angeles, qui a nom Hollywood. On dit que Los Angeles est le lieu de rencontre d'une foule de cultes ésotériques ou excentriques. Cette ville à la croissance explosive, à la population mouvante, semble être un milieu propice à l'éclosion des plus diverses déformations de l'esprit religieux; illuminés, prédicants de tous genres, messagers d'une parousie plus ou moins immédiate trouvent là une terre d'élection.

Mais c'est à une forme de religiosité moderne assez particulière que Los Angeles a surtout donné naissance: le culte des vedettes. Dans son livre *Les Stars*, le sociologue Edgar Morin a étudié l'analogie qui existe entre l'adulation réservée aux acteurs et actrices par leurs “fans” et certaines formes extérieures de religion. On est tenté de pousser plus loin cette analyse en se rappelant la floraison, dans la Rome antique, des religions à mystère venues d'Asie. Leurs rites étaient fondés sur le sang et la sexualité, considérés comme les sources primitives de la vie. Expriment un appel à un ordre supérieur, ces cultes insistaient

sur la possibilité d'une identification avec les dieux, qui partageaient eux-mêmes par ailleurs les passions des hommes.

Selon son orientation, l'instinct religieux, s'il peut mener à un dépassement de soi-même, peut aussi conduire à des superstitions diverses. Ainsi, s'il exprime, à son origine, le besoin d'un dépassement et le désir de communication avec des forces qui dépassent l'humain, le fétichisme n'en est pas moins, dans son aboutissement, une manifestation déplorable de ce désir latent.

La civilisation n'est pas toujours garante de l'équilibre en cette matière: l'animisme des primitifs n'a-t-il pas sa contre-partie dans nos sociétés modernes: tarots, spirites, astrologues, cartomanciennes, et *tutti quanti*? Combien d'autres de nos soi-disant civilisés n'ont trouvé comme solution à l'appel des réalités supérieures que le rêve éveillé et la mythologie du cinéma?

De nouveaux mythes sont nés en notre siècle de progrès scientifiques: dieux et déesses vont et viennent dans l'apothéose de l'écran, pendant que leurs fidèles s'identifient dans l'obscurité à leurs sentiments. Là ne se limite d'ailleurs pas le culte qu'on leur porte; des clubs se fondent, des photographies circulent, des magazines se publient pour entretenir la ferveur des "fans". L'admiration irraisonnée que certains portent à leurs vedettes préférées confine parfois à l'adoration pure et simple: pour ces cas limites, l'idole n'a jamais tort, tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle fait est important, mérite d'être noté, d'être imité.

C'est bien à propos que Paddy Chayefsky a donné pour titre à un scénario sur la vie fictive d'une vedette *The Goddess* (La Déesse); fictif ce film bien sûr, mais ne comporte-t-il pas des points troublants de ressemblance avec l'histoire de cette autre déesse que l'on appelait Marilyn Monroe. Une déesse qui, avant d'être l'objet d'un culte, commença par en être une fervente pratiquante.

"Lorsque j'étais petite, hébergée par diverses familles d'adoption, on m'envoyait au cinéma pour que je débarrasse le plancher. Je m'asseyais alors au premier rang, et je passais là toute la journée et une partie de la soirée. Une petite fille toute seule devant l'immense écran et j'adorais cela. J'aimais tout ce qui bougeait devant moi; rien ne m'échappait... et je n'avais même pas de *pop corn*." C'est Marilyn Monroe qui parle de Norma Jean Baker, cette enfant qui grandit dans la ville sainte de la religion du cinéma. Dès sa petite enfance, elle put pénétrer dans l'enceinte sacrée des studios où sa mère était monteuse et assister à l'alchimie des laboratoires alors que la lumière et les ombres se transforment en rêves. Les contes de fées dont on nourrit son imagination sortaient tout droit des "fan magazines", c'est dans ces revues qu'elle apprit à lire. "... lorsque j'étais petite, j'ai lu un tas d'histoires signées par des vedettes dans les magazines et j'en croyais jusqu'au dernier mot. Après cela, j'ai tâché de modeler ma vie sur celles des stars dont j'avais lu l'histoire." Au milieu des différents temples consacrés au culte des images lumineuses à Los Angeles, l'un fait presque figure de centre de pèlerinage: le Grauman's Chinese Theatre. Devant la façade, on conserve, imprimées dans le ciment, les empreintes des

grandes vedettes. "J'y allais, adolescente, pour voir si mon pied s'ajustait aux empreintes qui sont là et je me disais: oh! oh! il est trop grand, n'y pense plus." Les soirs de première, elle était dans la foule pour voir défiler les gloires du moment.

Qu'elle prît cette célébrité éphémère pour le but suprême de la vie n'avait rien d'étonnant. L'enfant Norman Jean ballottée de foyer en foyer après l'inter-nement de sa mère folle, marquée par sa naissance illégitime, privée d'une éducation progressive et complète, se refermait sur ses rêves et orientait ses espoirs vers un avenir glorieux. "Je suppose que j'avais davantage besoin d'amour que de n'importe quoi d'autre." Elle voulut devenir célèbre pour être aimée, comme elle-même aimait les fantômes lumineux qui peuplaient son monde imaginaire.

Ce besoin maladif d'affection est commun à plusieurs acteurs. Besoin qui fut rarement mieux exprimé que dans cette réplique du film de Mankiewicz *All About Eve* où une actrice parle des applaudissements que son interprétation lui a mérités: "C'était comme... comme des vagues d'amour qui traversaient la barrière des feux de la rampe pour venir vous envelopper. Imaginez: savoir que, chaque soir, des centaines de personnes vous aiment." Quelle que soit la qualité de son numéro, chacun se présente donc au public en semblant lui dire: "Voyez comme je suis doué, comme je suis beau, comme je suis *aimable!*" Norma Jean aussi était aimable, mais pas nécessairement pour les raisons qu'elle croyait. Elle découvrit assez tôt qu'un physique avantageux lui attirait une certaine admiration et prit cet ersatz pour une réponse à ses désirs cachés. Elle

#### RIVER OF NO RETURN





### LET'S MAKE LOVE

se lança donc dans la carrière après un essai de mariage infructueux engagé sans maturité. Ou plutôt le hasard l'y amena et, une fois lancée, elle suivit cette voie avec une ambition grandissante.

Ce qu'elle ne savait pas, en voulant devenir une idole, c'est qu'une idole ça se fabrique et que la fabrication des idoles est une industrie où le sentiment a peu de part. De plus, les places acquises sont souvent chasse gardée et la lutte est âpre pour trouver sa place au soleil.

Un producteur a décrit ainsi la carrière type d'une starlette: "C'est toujours la même histoire avec des noms différents. D'abord elle se dit: "Si seulement je pouvais décrocher un petit rôle." Une fois ce rôle obtenu: "Bon, je leur plais; maintenant, je me demande si je pourrais en avoir un autre." Puis vient une troisième phase: "Il me semble que je mérite des rôles plus nombreux et plus importants." Puis: "Je devrais gagner plus." A ce point, elle se trouve entourée de sycophantes et de parasites qui se nourrissent d'elle et prennent bien soin de ménager sa vanité. Vient ensuite une période d'inquiétude: "Cela ne peut durer bien longtemps. Il me faut gagner le plus d'argent possible dès maintenant."

Puis vient une étape où elle semble être un feu de Bengale, lançant des éclats de tous côtés. Elle a atteint le premier plateau. De toutes parts, on veut l'interviewer. Elle navigue dans le monde des célébrités. On l'invite partout. Ce qui amène l'étape où elle est devenue une "star" établie; elle accepte tout comme si ce lui était dû. Sa poussée ambitieuse se calme alors. Cela peut prendre deux ou trois ans. Les vieux amis qui ont le malheur d'être en désaccord avec elle sont mis de côté. Le moment vient où elle sent le besoin d'être aidée par quelqu'un d'autre; elle change d'agent, elle change d'amant. Un sentiment d'insécurité constante la domine. Enfin vient la phase finale: elle acquiert un certain vernis de culture: "J'ai écouté la Neuvième de Beethoven, l'autre soir." Elle n'a probablement pas entendu la fin du disque. Mais ce sont là des déclarations qui peuvent être utiles au cours des interviews.

"Les noms peuvent changer, mais l'angoisse, l'ambition, les découragements sont les mêmes pour toutes. Elles cherchent toutes à décrocher la plus imposante timbale du monde."<sup>(1)</sup>

Ce tableau cynique et caricatural, dû à Jerry Wald, s'applique à la carrière de Marilyn Monroe avec une justesse troublante, sans en couvrir pourtant tous les aspects. Car Marilyn est tout en contrastes et difficile à saisir. Poussée par l'expérience à profiter des avantages que lui procure l'exhibition d'un corps admirablement proportionné, elle a pourtant le désir d'être reconnue comédienne. Attirée par la réserve des hommes qu'elle épouse, elle s'ingénie à les mettre mal à l'aise en public. Elle attendrit tout le monde à ses débuts par une timidité, réelle ou simulée, mais une fois arrivée elle s'affirme comme retardataire et enquiquineuse. Son cercle d'amis se transforme du tout au tout et pourtant aucun des laissés pour compte ne semble lui en avoir gardé rancune.

Norma Jean Baker était-elle prête pour la célébrité? Mûrit-elle suffisamment en ces années de fièvre pour en supporter à la fois les inconvénients et les avantages? A ses débuts, elle manquait sans aucun doute de la préparation émotive et culturelle nécessaire. Dès l'abord, elle se lança dans un programme de lectures qui était plus fait pour déséquilibrer un esprit non préparé que pour l'aider à acquérir une culture balancée. Déjà elle est sujette à des obsessions maladives; la nuit, elle s'éveille en sursaut; elle évite de se servir d'un oreiller de peur d'être étouffée. Le talent, pourtant, n'est pas toujours tributaire de l'équilibre et le génie est souvent à un pas de la folie.

Il s'établit chez maintes vedettes une étrange schizophrénie, symbolisée souvent par l'adoption d'un pseudonyme; deux personnages vivent chez elles: l'image présentée au public et la personnalité privée. Norma Jean Baker est restée secrète et contradictoire. Marilyn Monroe devint l'idole du public.

Cela se fit en trois étapes. Il fallait d'abord que les fabricants d'idoles s'aperçussent qu'ils avaient en mains une matière précieuse et rentable. Ce fut

(1) Ezra Goodman, *The Fifty Years Decline and Fall of Hollywood*, MacFadden Books, 1961, p. 219.

le temps des petits rôles, depuis un court "Hello", coupé au montage, dans *Scudda-Hoo, Scudda-Hay* jusqu'à la révélation de *Asphalt Jungle*. Ce fut ensuite le temps de la construction, de l'édification du mythe. Mythe matérialiste, divinité païenne, simple objet offert à la convoitise des foules avides. Cela débuta par un long plan de *Niagara* où la démarche déhanchée de la vedette fut mise en valeur et se termina par une satirique mise en boîte dans *Gentlemen Prefer Blondes* et *The Seven Year Itch*. Il est significatif que ces deux films aient fait surtout ressortir la gentillesse innée de l'actrice au milieu d'une prétendue apologie des attraits féminins. Trop longtemps pourtant le mythe Monroe resta accroché à l'image d'une jeune personne surdouée physiquement mais démunie intellectuellement. La troisième étape en sera donc une de révolte. Fatiguée de jouer sans rémission les blondes évaporées, Marilyn fit une crise, partit pour New York, étudia l'art dramatique, se réconcilia enfin avec son studio et revint à Hollywood après un an et demi d'absence pour s'attaquer avec vigueur et talent à une série de rôles... de blondes évaporées.

Elle était maintenant prisonnière de son propre mythe et le resta, quelque effort qu'elle fit pour s'en dégager. Elle rechercha pour ses films des alliances prestigieuses à ses yeux, incongrues aux yeux du public et d'une partie de la critique. Inge, Logan, Olivier, Rattigan, autant de noms qui, pour elle, symbolisaient une étape de plus dans le progrès culturel. Il y eut donc *Bus Stop*: la nouvelle Marilyn y apparaissait vulnérable, humanisée, plus proche du réel, mais gardant tout son pouvoir de séduction; la déesse s'y déguisait sous des oripeaux de pauvre mais on la retrouvait tout de même. Le mythe revint un peu moins contrasté avec *The Prince and the Showgirl*: la petite danseuse d'origine modeste, avec sa gentillesse, avec son attirance aussi, s'y mesurait avec les grands de ce monde et remportait la partie; c'était le triomphe du conte de fées, du rêve de midinette. Et la ronde continue, la femme-jouet conquiert les milliardaires supposés ou authentiques, dans *Some Like It Hot* et *Let's Make Love*; revenue de ses prétentions, pressurée par les exigences de la gloire qui demande aux divinités de l'écran des avatars renouvelés, elle accepta des offres qui n'étaient plus que des variations sur son personnage officiel. Pourtant, c'est avec une conscience professionnelle et des exigences personnelles toujours plus vives qu'elle abordait chaque nouveau rôle et cela se sentait.

Avec *The Misfits*, soudain, le masque tomba et l'on retrouva Norma Jean derrière Marilyn. Norman Jean, l'enfant hypersensible, ouverte à la vie mais en même temps fragile et vulnérable. L'enfant en proie aux fantômes d'une existence inquiète, qui lançait à son public dans la nuit de l'angoisse un appel au secours. Le public ne comprit pas; il préférait l'idole à la femme et resta sourd à la tristesse de Roslyn-Marilyn-Norma Jean. Le film fut un échec commercial. C'était pourtant le plus vrai de la carrière de la vedette. Mais il était trop tard: l'idole devait rester sur le piédestal particulier où on l'avait placée et garder la forme qu'on lui avait donnée.

Marilyn reprit le harnais mais son rôle de déesse avait brisé sa vie personnelle. Elle avait voulu l'affection du public, elle n'en recevait qu'une admiration blessante dans sa partialité. Ses caprices avaient fait le vide autour



SOMETHING'S GOT TO GIVE (inachevé)

d'elle, exaspérant les plus fidèles de ses amis. Les producteurs qui s'étaient enrichi grâce à elle se montraient de plus en plus pressants dans leurs exigences. Elle comprenait mal que son malheur vienne justement de sa célébrité. "La célébrité traîne toujours la jalousie derrière elle. Il y a des gens qu'on rencontre comme ça et qui ont toujours l'air de se dire: Mais pour qui se prend-elle? Ils ont l'impression que ma célébrité leur donne tous les droits, même le privilège de m'aborder et de me dire ce qui leur passe par la tête... Lorsque vous êtes célèbre, chacune de vos faiblesses est amplifiée. L'industrie du cinéma devrait se comporter à notre égard comme une mère dont l'enfant vient d'échapper à un accident. Mais au lieu de serrer son enfant contre elle, elle le punit."

Au cours d'une nuit d'août 1962, Norma Jean Baker est morte parce que personne n'avait entendu son appel au secours. Sa mort amplifiait son mythe:

à travers le monde, des voix plus ou moins autorisées exprimèrent leur avis sur cette conclusion brutale à une vie déchirée. Norma Jean est morte parce qu'il lui était trop lourd d'être une déesse. Elle devint ainsi la martyre inutile d'un culte aux horizons fermés.

Maintenant, on se partage les reliques. Car le culte doit continuer à être alimenté en attendant de trouver des idoles de remplacement. Les images de la vedette sont l'objet, chez certains, d'une malsaine dévotion nécrophile. Et sortent les albums, et se montent les films qui évoquent la déesse disparue. Elle méritait pourtant des admirateurs plus que des dévots; elle avait et a encore plus besoin d'amis que de fidèles.

Claude ROBERT



# FILMS RECENTS

## Le métier de vivre

IL GRIDO (The Outcry), film italien de Michelangelo Antonioni. Scénario: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini. Photographie: Gianni De Venanzo. Musique: Giovanni Fusco. Interprétation: Steve Cochran, Alida Valli, Betsy Blair, Dorian Gray, Gabriella Palotta, Lyn Shaw, Rosina. 1957. (Prochainement au cinéma L'Elysée.)

*Il Grido*, c'est aussi notre cri. C'est la plainte de l'homme en proie à la solitude totale et irrémédiable. Mais, paraît-il, "il faut imaginer Sisyphe heureux", et Antonioni, qu'il veuille ou non croire au bonheur, n'a pas imité son héros. En effet, à ceux qui le comparent à Pavese, il fait remarquer que si ce dernier s'est suicidé, lui vit encore. Et nous savons maintenant, après avoir vu *L'Avventura* et *La Notte*, que s'il n'est pas de solution définitive à l'angoisse de vivre, une forme d'humanisme est toujours possible à partir de l'écoulement de toutes choses et de l'instabilité du monde.

Il n'est pas de sujet plus simple que celui de ce film. Un homme découvre tout à coup, dès que la femme qu'il aime le délaisse, combien il n'existait que par elle. Il lui sera dorénavant impossible et de se reprendre et de se reconstruire. Tel ce *Captif* de Michel-Ange écrasé sous le poids de son esclavage et les yeux clos sur son rêve, Aldo erre le long des berges du Pô. Somnambule, tâtonnant dans les âmes et les choses, comme amalgamé aux éléments du cosmos, il essaye vainement de se libérer d'Irma.

Irma et Aldo vivent devant nous et soulèvent sans arrêt le problème primordial de la passion. Comment concilier l'inconciliable? Que l'on se perde dans sa passion, que l'on use diverses passions ou que l'on maîtrise ses instincts, ce qui fait l'intérêt essentiel de la vie nous enlève en même temps notre liberté.

Alors qu'il s'était virtuellement détruit en se confondant avec celle qu'il aimait comme le drogué se confond avec sa drogue, Aldo assumera jusqu'à la mort son conditionnement physique, sentimental et moral.

*Il Grido*, film-piège, réussit ce tour de force de nous lancer dans toutes les directions à la fois et de nous ramener constamment à son idée-force : la solitude et l'incommunicabilité.

On a déjà suffisamment souligné, par ailleurs, l'importance de l'écriture romanesque et anti-théâtrale d'Antonioni, sa croyance en une sorte de symbiose entre les êtres et l'atmosphère, les paysages, etc., pour qu'il soit inutile d'y revenir. Mais la campagne grise, sale et triste d'*Il Grido*, où des espèces de larves humaines se traînent péniblement et échouent dans toutes leurs tentatives, est le symbole même de la fatalité et de l'aliénation.

Dans *Il Grido*, tous les personnages, y compris la petite fille d'Aldo, tous sont aveugles et passifs, craintifs devant les mystères de la vie et l'incohérence des événements. Virginia. Son approche inquiète des êtres, son regard interrogatif et inassouvi. Enfin, sa solitude à elle aussi, et d'autant plus émouvante qu'elle l'ignore.

Que dire de l'épisode secondaire mais significatif de la rencontre des fous? Ces vieillards déments et décrépits, placés tels des statues grotesques, ici et là, dans un champ, à même la boue, bornes vivantes entre deux mondes, et qui portent tous les stigmates de leurs défaites successives? Monde de la désespérance où il semble bien que tout nous échappe.

C'est d'ailleurs ce qu'éprouve Aldo qui a vécu jusque là sur une illusion : être uni à l'autre au point de ne plus faire qu'un avec lui. Il ne peut comprendre que celle qu'il a aimée plus que lui-même soit prise, possédée toute entière, corps et âme, par un nouveau bonheur.

Peut-être ne faut-il pas croire trop vite que parce qu'Aldo s'avère le "constat" central du film, il importe seul. Qu'il soit l'incarnation du désespoir et de l'aliénation ne doit pas nous faire oublier qu'Irma incarne peut-être l'opposé Antonioni, comme tous les grands créateurs, ne condamne aucun de ses personnages. Et Irma esquisse sans doute un début de cette solution relative que les films postérieurs de notre cinéaste analyseront en détail.

Pour qui ne croit pas au péché originel et a décidé de ne rien fonder sur la métaphysique — et qui possède de surcroît une vue lucide de la condition humaine — le dernier recours ne serait-il pas dans une sorte de conception nietzschéenne de l'énergie?

*Il Grido* qui reste ouvert, tant il est riche, à toutes les interprétations, m'apparaît en outre, comme la parfaite illustration de la décadence, et, encore une fois, de cette notion proprement nietzschéenne de vie jaillissante ou déclinante. Aldo est de cette race dont les passions sont plutôt subies qu'agies et qui attend le bonheur comme on attend la manne. Il est de ces vieilles races, de ces familles usées qui se meurent, et dont les instincts ne fondent rien.



### IL GRIDO de Michelangelo Antonioni

Pour Antonioni comme pour nous, *Il Grido* opère une sorte de catharsis. Lui, il sera libre pour réaliser *L'Avventura* et *La Notte*, et nous, plus lucides, nous tenterons d'employer notre intelligence à passer — sans trop perdre goût à la vie — de mythes successifs en démystifications successives.

A l'instar de Bergman, Kast et Resnais, Antonioni, très au fait des derniers états de la science, élabore un art qui serait l'équivalent de la philosophie ouverte de Bachelard, des relations d'incertitude d'Heisenberg et de la logique de l'hétérogène de Stéphane Lupasco.

Goethe, il y a très longtemps, avait pressenti tout cela qui déjà disait :  
"Meurs et deviens."

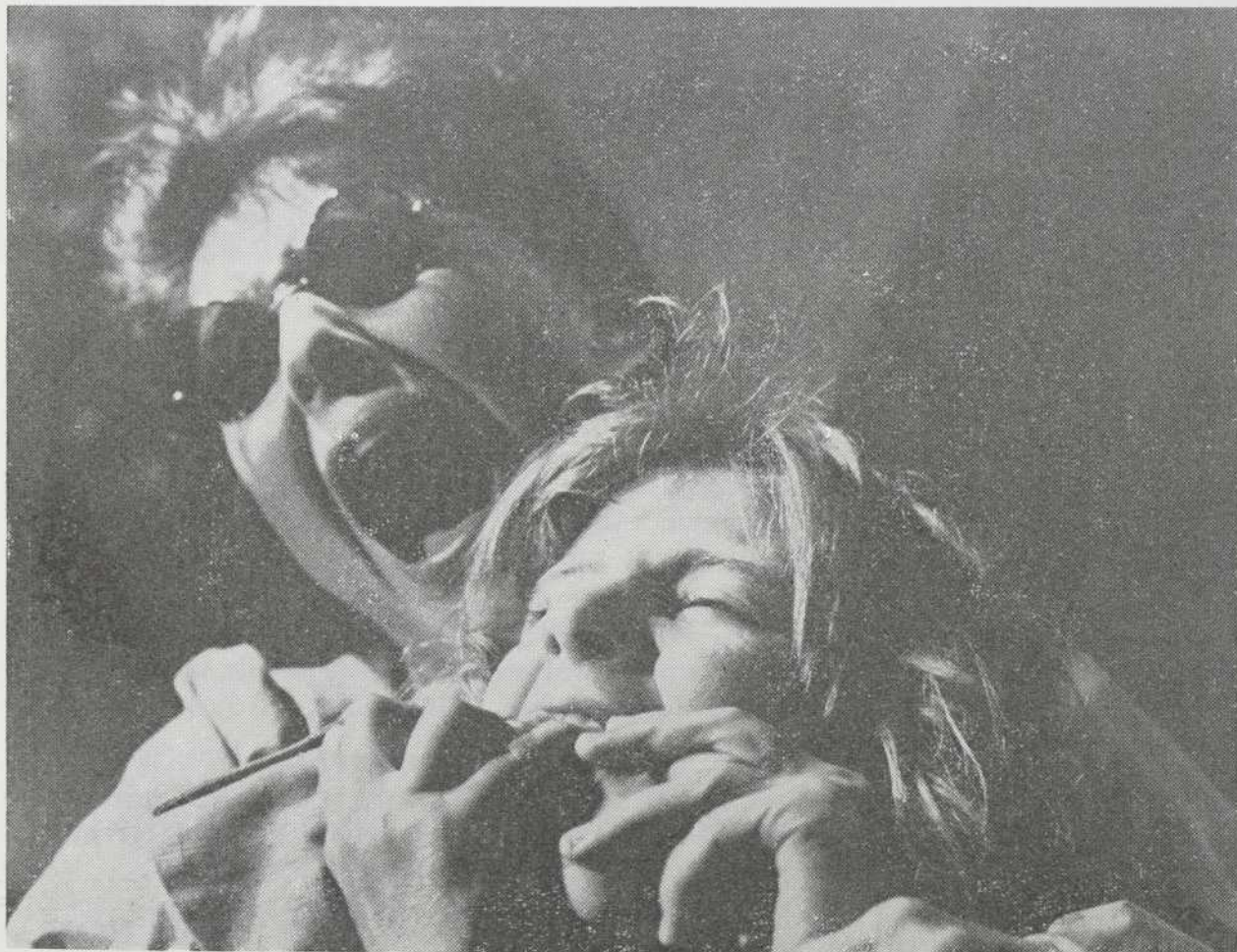
René HOULE

## Miracle en Alabama

THE MIRACLE WORKER, film américain d'Arthur Penn. Scénario: William Gibson, d'après sa pièce. Photographie: Ernest Caparros. Musique: Laurence Rosenthal. Interprétation: Anne Bancroft, Patty Duke, Victor Jory, Inga Swenson, Andrew Prince. 1962.

Arthur Penn, avec *The Miracle Worker*, en est à son second film; c'est un auteur qui a le sens de l'image et qui sait s'exprimer en cinéma même si certains de ses personnages secondaires gardent quelque chose d'une interprétation théâtrale. Son talent cinématographique ressort le mieux dans les scènes les plus importantes du film et relevons comme exemples, la séquence du voyage en train, le combat entre Ann et Helen dans la salle à dîner et les fréquents mais brefs flash-backs dans le passé d'Ann.

Anne Bancroft et Patty Duke dans THE MIRACLE WORKER de Arthur Penn



Le voyage en train est composé uniquement d'éléments visuels et d'éléments sonores qui, se mélangeant, nous donnent une juste perception du caractère du personnage qu'interprète Anne Bancroft. Ann, la jeune gouvernante, est courageuse et optimiste mais aussi tiraillée intérieurement par les moments les plus difficiles de son enfance.

Le long combat dans la salle à dîner est prodigieusement intéressant: les acteurs, absolument décontractés, nous offrent un véritable jeu, suivis par la caméra rendue aussi mobile et aussi rapide qu'eux. Le spectateur se sent impliqué, participe à l'action, une sorte de suspense se crée.

Les courts flash-backs qui interviennent tout au long du film sont visuellement d'une grande originalité. Par leur caractère irréel ils sont l'expression de l'obsession qui habite Ann; elle y trouve cependant des motifs d'éviter à l'enfant de subir éventuellement le même sort qu'elle.

L'optimisme du film d'Arthur Penn est imprégné d'humour, ce qui permet d'éviter les attendrissements inutiles et les trop peu subtiles prédications sur les "malheurs" des personnages. Alors que dans un film comme *A Child is Waiting*, semblable par son sujet à *The Miracle Worker*, on n'a pas pu s'abstenir d'attirer trop visiblement la sympathie momentanée du spectateur sur un cas "pitoyable", *The Miracle Worker* s'en tient à une objective reconstitution de faits réels avec un détachement de ton qui se maintient constamment, sans faire appel aux bons sentiments.

Le film débouche sur la victoire d'Ann sur Helen, victoire prévisible certes mais qui a été amenée sans gratuité.

Pierre THEBERGE

## Film de personne

A CHILD IS WAITING, film américain de John Cassavetes. Scénario: Abby Mann, d'après sa pièce écrite pour la télévision. Photographie: Joseph LaShelle. Musique: Ernest Gold. Interprétation: Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands, Steven Hill, Bruce Ritchey. 1962.

Il ne fait aucun doute que Stanley Kramer et Abby Mann ont défloré le sujet avant de le remettre à John Cassavetes qui, se souvenant trop bien de William Wyler, a honorablement achevé l'entreprise.

Première étape, Stanley Kramer, fidèle à ses convictions humanitaires et à ses nobles idéaux (voir Séquences no. 32), s'empare d'un sujet à toute épreuve, du genre *The Champion* (la boxe), *On The Beach* (la guerre nucléaire),



Judy Garland dans *A CHILD IS WAITING* de John Cassavetes

*Pressure Point* (le racisme), *Judgment at Nuremberg* (le nazisme), etc... Puis il remet le tout à Abby Mann, "le meilleur scénariste de l'heure" (c'est Abby Mann qui le dit, évidemment!). Et monsieur Kramer choisit deux vedettes qui lui assurent un succès: Burt Lancaster et Judy Garland. Pas forcément mauvais dans le cas de la vedette masculine, le choix de Judy Garland, par contre, à la suite de *Judgment at Nuremberg*, me semble être une concession. Son air larmoyeur et sa sensiblerie facile sont nettement déplacés dans un film qui se veut sobre et retenu.

Le filtrage est complet. John Cassavetes, dans la mesure où il ne s'écarte pas trop des normes de bonne qualité imposées par monsieur Kramer, peut travailler à l'aise.

Mais à l'aise ou pas, on est bien forcé d'admettre finalement que la réputation de Cassavetes dépasse de beaucoup ses réussites. *Shadows* apparaît nettement aujourd'hui comme un accident dans une carrière qui ne nous réserve plus de surprise. D'autant plus qu'il s'agit à proprement parler d'un film d'acteurs. *Too Late Blues*, un demi-échec, précède, annonce et explique *A Child Is Waiting*.

Si quelques plans sont fascinants au premier visionnement, l'ennui que l'on subit à revoir le film nous fait vite nous rendre compte que ces plans sont en effet fort rares et ne réussissent somme toute qu'à souligner la faiblesse de l'ensemble.

Les quelques éléments intéressants se situent au niveau de la mise-en-scène (je sais bien que le terme mise-en-scène ne veut plus rien dire, mais disons pour les besoins de la cause que j'entends par là la position des personnages par rapport à la caméra, au cadrage aussi bien qu'au montage). Quelques plans en profondeur viennent illuminer, l'espace d'un instant, ce climat étouffant. J'en relève quatre ou cinq au maximum et, par sympathie pour Cassavetes, j'en décris deux. Premièrement: en premier champ, le docteur Clark (Burt Lancaster) à gauche de l'écran et vu de dos; en deuxième champ et contrechamp, l'enfant à qui le docteur s'adresse; en troisième champ, Jean Hansen (Judy Garland) pour qui l'échange entre le docteur et l'enfant est capital et qui observe attentivement; en quatrième champ, mais plus haut sur l'écran, les autres institutrices qui regardent. Cadrage soigné, lourd de signification et qui, en quelques secondes, illustre sans ambiguïté les rapports entre les divers personnages principaux. Deuxièmement: l'enfant vient de fuir et une part de la responsabilité en retombe sur Jean Hansen. En apprenant la nouvelle, le docteur sort de la pièce où il se trouvait et s'engage rapidement dans le corridor. La caméra, en travelling arrière, le précède et l'accompagne en gros plan; Jean Hansen, restée au fond, rapetisse alors littéralement sur l'écran: elle prend enfin sa vraie mesure.

Certes ces quelques plans ne restituent pas au film les qualités que l'on était en droit, je crois, d'en attendre. Mais attendre de qui? Film de personne, un peu bâtard, sans personnalité. *A Child Is Waiting* est le parfait petit exemple du médiocre film hollywoodien.

Jacques LEDUC

## Nirvana Beach

VOIR MIAMI, film canadien de Gilles Groulx. Photographie: Bernard Gosselin. Montage: G. Groulx. Musique: Yvan Landry et Frank Duboise. Production: Fernand Dansereau. Office national du film. 1963.

Il est à craindre que chacune des explications que l'on peut apporter à *Voir Miami* ne donne qu'une idée partielle de l'oeuvre. En effet, il est légitime de considérer ce film soit comme un documentaire poétique, soit comme une suite d'images intérieures que le réalisateur a projetées dans la réalité. Choisir une de ces deux alternatives devient un simple parti pris critique, indiquant qu'on a été davantage sensible ou au sujet ou à l'expression d'un monde personnel.

En optant pour la seconde solution, nous n'avons pourtant pas le sentiment de trahir la ligne générale que Gilles Groulx a donnée à son film. Car, traversant toutes ces images disparates, sous le couvert du désordre le plus complet, il y a une intuition, quelque chose qui ne serait perçu que par l'extrême pointe d'une sensibilité, une volonté peut-être de forcer les formes naturelles à prendre une attitude ou à adopter un rythme de vie. Le regard que pose Groulx sur les êtres les métamorphose et leur accorde une plus-value; des feux de circulation et des automobiles dans une artère acquièrent une dimension de rêve du fait même qu'ils sont simplifiés jusqu'à ne plus être que des formes abstraites en mouvement.

Dans une des premières séquences du film, nous voyons la mer, le sable, un pélican... et la vague qui vient effleurer le sol; tous ces éléments se fondent l'un dans l'autre pour ne plus former qu'un seul organisme vibrant. La mémoire ne retiendra de ces images que la sensation de fluide, le passage d'un moment de grand apaisement. *Voir Miami* est composé de quelques-unes de ces vignettes

#### VOIR MIAMI de Gilles Groulx



auxquelles on s'arrête avant de repartir vers une sorte de chaos mental où tout se mêle — le beau et le laid, le vrai et le faux.

A côté de plans montrant le lancement d'une fusée, le visage d'une femme se promenant dans un jardin: ainsi se trouvent juxtaposés deux pôles essentiels d'attraction. Aux multiples images de baigneurs sur lesquels la caméra constamment en mouvement ne s'arrête guère, il faut opposer la séquence pleine de tendresse avec les deux amoureux; c'est alors à un jeu pudique auquel nous assistons, jeu où personne n'ose tout à fait se découvrir, mais qui trahit la vérité de l'émotion.

Les qualités de *Voir Miami* reposent sur cette intuition du réel, sur cette façon de le transformer pour créer un monde nouveau. Pour appuyer ces images il aurait cependant fallu un texte qui s'en dégage davantage et qui ne soit pas un simple commentaire.

Michel PATENAUDE

## A pied ou en Bentley

TORONTO JAZZ, film canadien de Don Owen. Photographie: Guy Borremans. Montage: Guy L. Coté et D. Owen. Musique: Don Franks, The Lenny Breau Trio, The Don Thompson Quintet, The Alf Jones Quartet. Production: Tom Daly. Office national du film. 1963.

Le dynamisme et la spontanéité inhérents au jazz se prêtaient bien à une transposition cinématographique. Encore fallait-il traduire convenablement cette forme essentiellement souple qu'est le jazz. A partir d'un thème initial qu'ils peuvent emprunter à Bach, Gershwin ou Bernstein, les musiciens improvisent, développent, construisent ou soutiennent la même mélodie, les mêmes quelques notes ou les mêmes quelques mesures.

Don Owen a bien compris ce caractère de la musique. Il a bien compris aussi que les jazzmans, insatisfaits d'improviser une forme musicale, doivent aussi improviser leur vie. D'où l'allure vaguement péripatétique du film. A pied ou en Bentley, les musiciens, comme la musique qu'ils réinventent chaque nuit, font de leur journée une nouveauté quotidienne.

Or c'est là une des vertus principales de ce film que de n'être pas réduit à une simple analyse du jazz. La forme musicale ne se comprend que mieux si l'on comprend ses créateurs. Plus qu'une analogie entre la musique et les hommes, il y a dans le jazz surtout, un véritable parallèle qu'il convient de tracer. La vie et la musique sont indissociables d'une même réalité qui les détermine toutes deux, à savoir l'improvisation.

Aussi *Toronto Jazz* est-il fait d'alternances entre la musique et les musiciens, entre la nuit et le jour, entre des intérieurs et des extérieurs, entre l'élan créateur et le repos. Certes le contenu a-t-il dicté le contenant; trois groupes de jazz à observer commandent nécessairement une certaine alternance, mais plus qu'un simple déterminisme, la forme souligne l'étroitesse du lien entre la spontanéité du jazz et celle des musiciens. La séquence chez l'artiste est, de ce point de vue, bien assez explicite.

Comme l'entente entre les musiciens qui est indispensable quand ils créent, il y a eu complicité entre le réalisateur et le caméraman. Guy Borremans, dont nous ne nous lassons pas d'admirer le travail, crée spontanément — nous dirions presque: *improvisé* — des formes abstraites très mobiles qui soulignent très adéquatement la musique qui les suscite.

*Toronto Jazz* ne nous apprend rien de fondamentalement neuf sur le jazz; mais là n'était pas son propos. Qu'il suffise, pendant trente minutes, de voir, sentir et, selon le cliché, vibrer au même diapason que les hommes qui inventent, chaque soir, de la musique et le film aura plus qu'atteint son but.

Jacques LEDUC

## Sorti d'une préhistoire

HOW THE WEST WAS WON, film américain de John Ford, Henry Hathaway et George Marshall. Scénario: James Webb. Photographie: William H. Daniels, Milton Krasher, Charles Lang Jr., Joseph LaShelle. Musique: Alfred Newman. Cinerama. Technicolor. 1962.

*How the West Was Won* semble sorti d'une préhistoire qui aurait précédé la naissance du cinéma lui-même et nous en parlerions inutilement s'il ne s'avérait l'exemple presque parfait de l'anti-western, de l'anti-épopée et de l'anti-cinéma tout court.

Répétons après bien d'autres que le western est la chanson de geste de ce siècle, un genre littéraire et cinématographique qui à bien des points de vue rejoint certaines oeuvres du Moyen-Age, un genre qui amplifie le caractère réaliste de la légende et celui légendaire de la Réalité et donne ainsi naissance à des êtres surhumains, miraculeux, bref, à des êtres mythiques. Mais de même qu'il ne faut pas chercher de liens trop étroits entre, par exemple, la Chanson de Rolland et l'Histoire, de même le western, en tant que forme d'art, doit-il rester libre de toute contrainte historique précise. Certes on peut songer faire oeuvre historique sur des sujets se rapportant de près ou de loin à la conquête de l'Ouest



HOW THE WEST WAS WON de Marshall, Ford et Hathaway

américain (et canadien) : les meilleurs exemples de cette espèce du western sont les films de Colin Low (*City of Gold, The Days of Whisky Gap, Circle of the Sun*). On peut songer d'autre part à introduire dans une oeuvre historique certains éléments romanesques qui toutefois doivent demeurer marginaux et ne servir que d'illustration pratique : cette forme d'oeuvre est dite de vulgarisation.

James R. Webb, auteur du scénario de *How the West Was Won*, cherchait évidemment à faire oeuvre de vulgarisation ; à mon avis le film qui en a résulté est tout simplement vulgaire. Vulgaire parce qu'il arrête en deçà de la limite minimum de sublimation dont la moindre oeuvre d'art et le moindre western ont besoin s'ils veulent prétendre à ce qu'ils sont ; vulgaire parce que les éléments romanesques sucrés et mélodramatiques qui y sont mêlés sont pure fadaise ; vulgaire enfin parce qu'il dénote, ce qui est impardonnable, une incompréhension radicale de ce qu'est la véritable conquête de l'Ouest américain aussi bien que l'Épopée.

La véritable conquête de l'Ouest américain est l'aventure la plus extraordinaire de l'Individu avec un grand I. Cet Individu, appelé Cowboy, est seul contre la Nature, contre l'Indien et contre le cowboy adverse : il est seul aussi avec lui-même. Étant parfaitement seul et parfaitement libre, il sera parfaitement maître de sa propre personne, il fera ses lois et, quand le besoin se fera sentir, les imposera aux autres. La Légende n'a pas eu beaucoup à inventer, elle a tout simplement cristallisé la réalité et prêté à un personnage unique les vertus de milliers de pionniers qui peuvent retrouver dans le Héros qui les représente leur propre visage, leurs difficultés, leur rudesse, leur joie de vivre. Petits-fils d'Hector et d'Achille, le Héros westernien est double : il est à la fois le Bon et le Mauvais. Il n'en faut pas davantage pour refaire l'histoire du monde ou pour faire vivre — et non revivre — une merveilleuse épopée. Je dirais même qu'en "ajoutant"

à cette cristallisation historique réduite à un seul personnage double, on risque de s'éloigner de la vérité puisque le Cowboy est fondamentalement un Individu et l'Épopée (en général) la personnification en un seul être des aspirations de tout un peuple. Imaginez que dans la Chanson de Roland il y ait dix héros égaux à Roland en importance, en force et en valeur; imaginez qu'il en soit de même dans *Alexandre Newsky* ou *Yvan le Terrible* d'Eisenstein: or, dans *How the West Was Won*, il y a exactement trois personnages féminins et dix masculins qui se veulent représentatifs chacun à leur manière du conquérant de l'Ouest, plus dix autres personnages secondaires cependant représentatifs eux aussi. C'est un fouillis de coups d'éclat, de grands hommes (et de grands acteurs). C'est une juxtaposition d'éléments épars qui s'annulent les uns les autres, car il n'ont pas de corps, de lien unificateur, ils sont un vilain squelette. Le moindre western de série Z vaut cent fois cette prétendue fresque dépourvue de sublime et même de beauté. Et pourtant, on se plaisait à imaginer une oeuvre chaleureuse, éclatante, mouvementée, belle.

Ce film raté est-il toutefois à refaire? Non, ce serait inutile. La véritable épopée de la conquête de l'Ouest est celle qui se poursuit éternellement dans les milliers de westerns produits depuis le début du cinéma et à venir. Cette épopée, c'est *Rio Bravo*, *Tin Star*, *Man Without a Star*, *My Darling Clementine*, *The Man Who Shot Liberty Valance*, *Rancho Notorious*, *Run of the Arrow*...

\* \* \* \* \*

Il faut dire que le procédé cinérama n'a pas aidé les choses.

Il serait inutile de parler longuement du travail réciproque de Henry Hathaway qui nous offre de nombreuses scènes d'action "en veux-tu en voilà", n'hésitant pas à multiplier les transparences (quelle sottise! on veut perfectionner le cinéma à trois dimensions et on use de succédanés qui annulent le procédé); de John Ford qui a dû baïller derrière la machinerie ultra-lourde du cinérama et doit baïller chaque fois qu'il revoit l'épisode qu'il a dirigé (la Guerre de Sécession); de Georges Marshall, enfin, à qui cependant nous devons le plus beau moment du film, celui où un troupeau de bisons mis en fuite par des Indiens envahit un village ferroviaire (c'est à mon avis le seul moment du film où les trois dimensions de l'image et le son stéréophonique sont parfaitement justifiés par la nature du sujet et rendent on ne peut mieux ce sujet).

Le cinérama est actuellement aussi perfectionné que l'était la lanterne magique au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il n'a pas encore dépassé le stade expérimental. Il essaie actuellement de conquérir le cinéma dramatique sans penser qu'un nombre incalculable de mises au point s'imposent avant qu'il ne devienne sa propriété. Les lois de la mise en scène classique ne peuvent plus tenir, non seulement parce que de grandes difficultés techniques et matérielles doivent être surmontées, mais encore parce que les trois dimensions permettent de montrer et de voir différemment les choses, le cinérama allant à l'encontre du cinéma habituel et de la planification de l'image cinématographique. Sa plus agaçante manie est sans doute celle de vouloir remplir à tout prix tous les coins de l'écran: or l'art ne va pas très loin sans une épuration et une stylisation qui aboutissent à la vie "transposée" et "sublimée".

Il manque au cinérama un artiste qui soit en même temps un chercheur convaincu de pouvoir mieux s'exprimer au moyen de cette technique encore non maîtrisée, et qui, de la sorte, ferait avancer le procédé en tant que moyen d'expression artistique. La technique cinématographique est très souvent en avance sur l'art cinématographique; mais la technique n'est et ne sera jamais un art.

A ce compte-là, *How the West Was Won* n'a rien à voir avec l'art du cinéma.

Jean Pierre LEFEBVRE

## EN BREF...

A COLD WIND IN AUGUST, film américain d'Alexander Singer. Scénario: Burton Wohl, d'après son roman. Photographie: Floyd Crosby. Musique: Gerald Fried, Interprétation: Lola Albright, Scott Marlowe, Joe De Santis, Herschel Bernardt. 1960.

Remarquons qu'au départ il y a une excellente recette. Raconter le dépuçelage d'un jeune homme de dix-sept ans par une femme dans la trentaine, quand au surplus cette femme est une strip-teaseuse, c'est faire appel chez le client moyen du "art theatre" à de lointaines notions de choses défendues, c'est mettre à sa portée un monde qu'il n'a sans doute pas complètement exploré et dont il garde peut-être le secret désir. A croire que les auteurs de *A Cold Wind in August* connaissent bien leur "Freud rendu facile", adapté à l'intention des agences de publicité...

Avec beaucoup de talent, on aurait pu faire oublier le côté assez vulgaire de l'entreprise. Ce n'est pas tout à fait le cas ici. Alexander Singer a réalisé un petit film new-yorkais où se trouvent rassemblés les quelques clichés qui depuis bien longtemps servent à identifier cette ville dans les feuillets télévisés. Le personnage de Vito, le jeune homme, est à peu près inexistant: tout demeure extérieur, froid; on cherche en vain chez lui une certaine passion qui le ferait vivre.

Paradoxalement, c'est le personnage féminin qui sauve le film. Son aventure avec Vito, qui au début ne semble qu'une passade, devient tout à coup chez elle la cause d'un drame. Lola Albright arrive à rendre sensible le moment où elle perd pied, où son échelle de valeurs confortables s'écroule devant une passion vraie. Un instant, elle parvient à mettre un peu de chaleur dans un film qui en est dépourvu.

Michel PATENAUDE



Shirley MaLaine dans  
TWO FOR THE SEESAW

TWO FOR THE SEESAW, film américain de Robert Wise. Scénario: Isobel Lennart, d'après la pièce de William Gibson. Photographie: Ted McCord. Musique: Andre Previn. Interprétation: Robert Mitchum, Shirley MaLaine. 1962.

Comme dans *Somebody Up There Likes Me*, *Odds Against To-morrow* et combien d'autres, *Two for the Seesaw* s'ouvre sur de magnifiques plans extérieurs de New York. Pendant cinq minutes, on oublie de lire le générique pour s'abandonner une fois de plus à ce vertige orchestré qui ne rate jamais. Wise sait posséder une ville; toujours la même, jamais la même. C'est l'amant quotidien dont la passion submerge le familier, le déjà-vu pour s'aménager de nouvelles découvertes. Le vertige, hélas, s'éteint ici avec le générique.

Ce qui a sans doute plu à Wise dans la pièce de William Gibson, c'était la possibilité de polir une nouvelle facette de cet "homo americanus" qu'il n'a jamais cessé d'observer. Le personnage de Shirley MaLaine, fourni aveugle dans la jungle babélique de New York, était de nature à lui plaire. Mais mis en présence de cet avocat ratiocineur et verbeux, pâteusement incarné par Robert Mitchum, et enfermé pendant les quatre-cinquièmes du film dans un ou l'autre de ces appartements-tiroirs, cela évoque malgré tout la mise en éprouvette et la situation théâtrale. Et voilà, on y revient toujours: ça sent le théâtre! Tout le ressort et les adorables facéties d'une Shirley MaLaine à son meilleur n'y pourront rien. Une mise en scène le plus souvent habile n'arrive pas à nous faire oublier ce dialogue presque ininterrompu et qui lasse par moments. La "trouaille" de l'écran divisé pendant les conversations téléphoniques agace. Elle évoque trop l'arsenal des metteurs en scène de théâtre. Ce scénario manque d'une dimension essentielle: une sorte d'aération spatiale. Peut-être le dialogue était-il trop serré pour "s'extérioriser" ainsi. Alors, l'erreur de Wise, c'est sans doute, d'avoir choisi le mauvais sujet dès le départ. Reste donc le personnage de MaLaine, attachant par instants, qu'on voudrait connaître autrement, mieux intégré dans ce New York qui demeure, somme toute, absent du film.

Jean-Claude PILON

# LIVRES SUR LE CINEMA

## J'aime le dessin animé

J'AIME LE DESSIN ANIMÉ par Denys Chevalier, Lausanne, Editions Rencontre, 1962. Collection "J'aime". 259 p. Distribution commerciale: Denoël, Paris 13.

La rareté des ouvrages consacrés au dessin animé fait que nous accueillons toujours avec sympathie les louables efforts d'un nouvel exégète. Depuis l'excellent *Dessin animé après Walt Disney* de Robert Benayoun, aucun livre — aucun article sérieux même — ne nous avait parlé de la forme la plus connue du cinéma l'animation.

L'auteur de *J'aime le dessin animé*, critique d'art semble-t-il, nous expose ainsi ses propos: "... en abordant le dessin animé comme une oeuvre seulement dessinée et peinte, c'est uniquement au sens plastique du public que je désire m'adresser en lui demandant donc de considérer le dessin animé avec le même état d'esprit qu'il adopte pour apprécier, en bien ou en mal, n'importe quelle peinture, gravure, illustration ou sculpture." L'intérêt d'une telle attitude est immense. Trop souvent, comme le déplore d'ailleurs Chevalier, les critiques spécialisés vantent les mérites de telle ou telle oeuvre en tenant trop peu compte de ses qualités plastiques ou, plus fréquemment, de l'absence de ces qualités. Les exigences de l'auteur ne paraissent pas cependant avoir dépassé les premiers chapitres, qui sont de loin les plus valables. "L'anonymat plastique", "Le dessin animé et les artistes", "Polytechnie de l'animation", "Vanté de l'audio-visuel" sont les sujets où Chevalier vraiment retient notre attention. Le reste du livre relève avant tout de l'histoire; malheureusement l'auteur nous apprend peu de choses que nous ne connaissions déjà. Si les chapitres sur la France et les Etats-Unis témoignent d'une excellente documentation, on ne peut en dire autant de celui sur l'Angleterre par exemple où Richard Williams *bénéficie* de deux lignes alors que George Dunning n'est même pas mentionné! Quant au chapitre sur le Canada, il ne manquera pas de faire sourire les lecteurs d'ici!

Si le texte peut, dans sa majeure partie, décevoir, la documentation photographique est, elle, exceptionnelle, par son abondance, par l'intérêt des clichés comme par le soin apporté à leur présentation.

Malgré les réserves exprimées, je m'en voudrais de minimiser les qualités du livre de Denys Chevalier. Pour le lecteur que veut atteindre la collection "J'aime", cet essai est sans doute excellent. Celui pour qui le cinéma d'animation est une préoccupation n'y trouvera pas encore satisfaction et devra y apporter les corrections de son crû.

Robert DAUDELIN

## A propos d'un livre sur Renoir

On assiste présentement, sans aucun doute, à un renouveau de l'édition dans le domaine des études cinématographiques.

On connaît la revue *l'Avant-Scène* qui publie désormais en plus de son cahier-théâtre bi-mensuel un cahier-cinéma consacré au découpage et dialogues in extenso de films importants récents ou classiques. Si on peut reprocher aux éditeurs certains choix assez malheureux comme ceux du *Passage du Rhin* et de *La Princesse de Clèves*, il faut les remercier de nous avoir donné pour *Jules et Jim*, *Citizen Kane*, *Le Cuirassé Potemkine*, *Zéro de conduite*, *Vivre sa vie* etc., un instrument de travail indispensable.

A côté d'anciennes collections comme *Septième Art* et *Classiques du Cinéma* qui continuent, quoique par intermittence, à ajouter des titres à des listes déjà plus ou moins longues, une nouvelle collection vient de prendre place, décidée à appliquer à l'étude des auteurs de films un dynamisme de la présentation des textes qui a révolutionné chez le lecteur français l'étude des poètes et de la poésie. On a compris que je parlais de la collection *Cinéma d'aujourd'hui*, publiée chez Pierre Seghers. *Cinéma d'aujourd'hui* outre un hommage consacré au pionnier du septième art, Georges Méliès, a déjà à son crédit des études sur Antonioni, Becker, Bunuel, Resnais, Welles et Tati.

Tandis que se maintiennent les anciennes revues, *Les Cahiers du Cinéma* où Bazin n'a pas été remplacé, *Cinéma 63* transformée en magazine, *Positif* toujours tournée vers "les lendemains qui chantent", *Télé-Ciné* au travail toujours aussi précis, mais aux échéances de plus en plus incertaines, *Image et Son* scolaire, mais souvent précieuse, d'autres revues plus récentes se consolident. Tel est le cas de *Présence du Cinéma* et surtout de *Premier Plan*. Mince fascicule à l'origine, cette dernière devient dès le treizième numéro un cahier d'une centaine de pages au moins. Bunuel, Antonioni, Welles, Visconti, Resnais, Bardem, Vigo, Renoir etc., la liste des réalisateurs étudiés par *Premier Plan* est déjà imposante.

Dans cette floraison de publications consacrées à l'art cinématographique, nous sommes en droit de nous demander quels ouvrages servent effectivement la connaissance du cinéma? Combien de ces monographies consacrées à des créateurs de films ont enfin rompu avec l'habituelle littérature de vulgarisation pour devenir une contribution effective à l'histoire du cinéma? Le tribut que la plupart de ces ouvrages payent encore aux *Cahiers du Cinéma* et aux autres grands périodiques cinématographiques est trop lourd pour que la réponse à cette question soit d'aucune façon douteuse. Destinée à une large diffusion, la collection *Cinéma d'aujourd'hui* de Seghers risque de décevoir beaucoup de chercheurs. C'est un intelligent digeste, rarement plus. Quelques notes biographiques originales ont parfois cependant leur prix. Nous reviendrons sur ce sujet dans la prochaine livraison de notre revue en commentant certains titres.

Au lecteur en quête de documents nouveaux, la revue *Premier Plan* peut-elle, dans son panorama critique, offrir un aliment à une réflexion esthétique plus profonde?

A parcourir les numéros 22, 23, 24 réunis en un volumineux cahier<sup>(1)</sup> et consacrés à Renoir, on est autorisé à en douter.

Nous ferons dans les quelques lignes qui vont suivre l'analyse de cette étude, non parce qu'il s'agit d'un travail important pour la connaissance de Renoir, au contraire, parce qu'il importe d'en dénoncer les trop évidentes limites.

Rappelons d'abord les affinités idéologiques qui existent entre les responsables de ce dossier Jean Renoir et les rédacteurs de la revue *Positif*. On connaît la position monolithique de ces derniers, qui n'ont rien trouvé de mieux à opposer à une politique des auteurs exécrée (*Cahiers du Cinéma*) qu'une critique politique exécutable.

Les pièces réunies par les rédacteurs de *Premier Plan* sont nombreuses: tirées pour la plupart de la presse spécialisée, elles auraient pu constituer un panorama critique, à partir de 1925, de l'oeuvre de Renoir. Or, il n'en est rien, au contraire. *Premier Plan* n'aime pas Renoir, on a tôt fait de le comprendre. A côté des textes respectueux et admiratifs d'Alexandre Arnoux et de Roger Leenhardt qu'on trouve en introduction, les points de vues antagonistes et fracassants de Jérôme Canard, Clément Cartier et de Marcel Oms (*Renoir revu et rectifié*) font le poids.

Le premier, sur le ton libelleux propre au Canard Enchaîné (15 novembre 1958), exhume des années 40 une inconcevable interview accordée (?) par Renoir à la presse portugaise, à la veille de son exode américain; le second prend prétexte des demi-réussites que constituent *Elena et les Hommes*, *Le Déjeuner sur l'herbe* et le *Testament du Docteur Cordelier* pour couvrir d'un crachat rétrospectif toute l'oeuvre de Renoir et l'accuser de gâtisme; le troisième ouvre le procès politique que le reste de l'ouvrage d'ailleurs continuera.

Après un tel prélude, on n'est pas surpris de voir *Nana*, *Tire au Flanc*, *Le Bled* livrés à l'analyse bêtifiante des critiques de *Ciné-Magazine*, ancêtre de *Cinémonde*, *La Fille de l'eau* noyée sous les inconvenances de Catherine Hessling interviewée par *Cinéma 61*, *Boudu sauvé des eaux*, *Toni*, *Mme Bovary* n'obtenir quartier que par la grâce d'une dénonciation de la société bourgeoise, *La vie est à nous*, que quelques extraits du découpage nous révèlent d'un goût douteux, bénéficiant d'un espace privilégié, *La Grande Illusion* pris à parti pour sa "démagogie tricolore" et le *Fleuve* pour son détachement social.

Au milieu de ce tumulte accusateur, la voix même de Jean Renoir que les critiques de *Premier Plan* ont choisi de faire entendre pour ajouter, sans doute, à sa confusion.

D'autres voix discordantes, il est vrai, comme celle de Bazin rappellent le souvenir d'un autre visage de Jean Renoir. Nous craignons que dans un tel concert de sectarisme elles ne soient entendues que par quelques-uns.

Roland BRUNET

(1) JEAN RENOIR, *Premier Plan*, nos 22, 23, 24 mai 1962. 405 pp., S.E.R.D.O.C, 28 rue Villeroy, Lyon.

## Canada-sur-Rhône... Canada-sur-Seine

Les 2, 3 et 4 mars, à Lyon, dans le cadre du Marché international des programmes et équipements de télévision, le Service de la Recherche de la Radiodiffusion-télévision française avait organisé une Commission d'étude sur le cinéma direct; "cinéma direct" étant un terme médian désignant à la fois le "cinéma-vérité" — devenu pour certains le "cinéma spontané" — et l'ensemble des films tournés à l'aide d'appareils légers, d'ordinaire avec son synchrone. Trois activités partageaient la plupart des séances: exposé, discussion et projection.

Les exposés techniques des spécialistes de la RTF, souvent secondés par les techniciens de l'assemblée, furent accompagnés des considérations plus générales de Georges Sadoul et Edgar Morin. Si le souci de Sadoul de refaire constamment l'histoire du cinéma, sans oublier d'y mêler ses souvenirs personnels, put paraître assez futile, l'exposé de Morin fut, par contre, bref et passionnant. Adoptant le point de vue du sociologue, mais aussi celui du meilleur spectateur, Morin dressa un judicieux bilan du cinéma direct actuel, n'hésitant pas à prendre à parti certains films ou certains cinéastes. Au milieu de cette assemblée de professionnels avant tout intéressés à discuter technique et appareils, Morin témoigna pour le spectateur. Il n'appartenait évidemment pas à Rouch, non plus qu'à Coutard, Maysles ou Brault de tenter de situer leur travail; il était bon qu'Edgar Morin fût là pour le faire.

La plus grande partie de ces journées fut cependant occupée par des séances plénières au cours desquelles les cinéastes avaient le possibilité de comparer leurs méthodes et leur équipement, aussi bien que de faire connaître leurs exigences aux inventeurs présents. Ainsi n'est-il pas sans intérêt de savoir que Leacock rêve d'une caméra de quinze livres, munie d'une seule lentille combinant les possibilités du zoom aux avantages de la tourelle, sur laquelle un miroir mesure l'intensité de la lumière; ou que Rouch et Brault songent à une caméra-trompette sur laquelle une poignée à trois boutons permettrait, une fois acquise une certaine dextérité manuelle, de commander au toucher le diaphragme, le foyer, le zoom et le moteur. Rouquier suggère pour sa part que les caméras 16mm soient équipées d'un viseur 35mm qui permette de "voir venir" l'image; Rouquier dès 1939 avait fait l'essai d'un tel viseur, alors qu'il tournait à l'aide d'une caméra combinée. Ces séances permirent également de faire connaissance avec l'équipement utilisé actuellement par Leacock, Maysles, Rouch et Ruspoli.

Il est difficile en quelques lignes de rendre compte de l'importance des échanges que permirent ces journées. Dominées par la brillante délégation américaine (Drew, Leacock, Engel et les frères Maysles), elles donnèrent l'occasion entre autres choses aux réalisateurs et aux opérateurs de mieux prendre conscience de la nécessité, avec l'avènement de ces techniques nouvelles, d'une collaboration internationale. La probité de Drew, l'intelligence de Leacock, la disponibilité de Rouch auront marqué ces journées du sceau de la fraternité et de la compréhension de l'homme.

Au cours des séances de projection, on a pu voir deux courts métrages de l'équipe Drew-Leacock. Football excepté, The Chair et Jane m'ont semblé surpasser tous les autres films de ce groupe que j'avais vus auparavant. Business-man d'Albert et David Maysles reprend à son compte la formule Leacock avec une technique plus brillante sans doute, sans toutefois posséder la même puissance dramatique. Les deux bobines du Joli Mai de Chris Marker qui furent projetées ne nous font souhaiter que plus ardemment encore la sortie de ce film. L'Office national du film avait pour sa part glissé dans les bagages de Michel Brault Lonely Boy, de Koenig et Kroitor, et Les Bûcherons de la Manouane, d'Arthur Lamothe.

\* \* \* \* \*

Quelques jours plus tard, soit du 13 au 28 mars, "sous le Patronage de Son Excellence Monsieur l'Ambassadeur du Canada en France avec le concours de l'Office national du film", un cinéma parisien, le Studio du Val de Grâce, présentait aux cinéphiles français une sélection de courts métrages canadiens. Quels qu'aient été les responsables de cette sélection, il faut regretter que seule la section anglaise de l'O.N.F. y ait été représentée; par le fait même, les films en question<sup>(1)</sup> témoignaient assez mal de certaines recherches très actuelles entreprises à l'O.N.F. Ainsi, à Têtes blanches — le "western à taureaux"<sup>(2)</sup> de Guy Coté — n'eût-il pas fallu préférer Golden Gloves de Gilles Groulx ou même La Lutte de Brault, Carrière, Fournier et Jutra? Le large public français, curieux de connaître le cinéma canadien, aura-t-il compris les limites de cette sélection? Les séances du Studio du Val de Grâce lui auront-elles apporté la conviction que "le moment n'est pas loin, semble-t-il, où le cinéma canadien ayant atteint un certain degré de maturité pourra déboucher sur le long métrage", comme le disait le texte de présentation signé par l'O.N.F.?

La présence de Michel Brault et de Rolph Epstein aux Journées de Lyon, comme celle de quelques films canadiens au calendrier des spectacles parisiens, valaient d'être soulignées. Que nos cinéastes aient amorcé le dialogue avec les Italiens, les Français ou les Américains, que leurs films soient montrés ailleurs que dans les ciné-clubs, voilà qui est réjouissant.

Robert DAUDELIN

---

(1) Lonely Boy, My Financial Career, Têtes blanches, Circle of the Sun, Le Merle, Blinkity Blank, Lignes horizontales, Discours de bienvenue et Very Nice, Very Nice.

(2) L'expression est de Marcel Martin dans Les Lettres françaises du 14 mars.

.....

*petit train va loin...*



**...LA PETITE ÉPARGNE AUSSI**

**OUVREZ UN COMPTE À LA**

**BANQUE CANADIENNE NATIONALE**

602 BUREAUX AU CANADA

.....

**TOUS**

*d'accord pour savourer*

*les succulents*

*Gâteaux*

**STUART**

## COMPLETEZ VOTRE COLLECTION

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

2 @ 8 — \$0.40 chacun

9-10 (numéro double) — \$0.75

11 @ 14 — \$0.50 chacun

15-16 (numéro double) — \$0.75

17-18-19 — \$0.50 chacun

ECRIVEZ à

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

---

# objectif 63

abonnement : \$4.50 pour dix livraisons

**REVUE INDÉPENDANTE DE CINÉMA**

---

Adresse:.....

Nom:.....

---

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

# journées du cinéma tchécoslovaque



**LE JOUR OU L'ARBRE FLEURIRA (KRSKA)**

LES BILLETS SERONT EN VENTE AU GUICHET DE LA COMEDIE-CANADIENNE  
84 OUEST, RUE SAINTE-CATHERINE, A PARTIR DU 25 MAI. TEL. : UN. 1-3339

DU 14 AU 20 JUIN 1963

**A LA COMEDIE CANADIENNE**

L'ASSOCIATION DES ETUDIANTS  
DES HAUTES ETUDES  
COMMERCIALES

*invite les cinéastes canadiens  
à présenter leurs oeuvres.*

CINE-H.E.C. 63-64 PRÉSENTERA DES FILMS CANADIENS  
EN SUPPLÉMENT A SON PROGRAMME RÉGULIER

*Les cinéastes intéressés (professionnels  
ou amateurs) sont priés de s'adresser à*

objectif 63

C.P. 64, STATION "N", MONTRÉAL-18

UN NOM RECONNU, AU SERVICE  
DES PRODUCTEURS CANADIENS.

