

Le Festival international du film de Montréal

René Houle

Volume 5, Number 1 (25), January–February 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30197ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Houle, R. (1963). Le Festival international du film de Montréal. *Liberté*, 5(1), 73–77.

Le Festival international du film de Montréal

Le troisième Festival international du film de Montréal n'a pas su nous montrer des oeuvres importantes en aussi grand nombre que les deux précédents. En revanche, il a provoqué des controverses et des polémiques qui témoignent en sa faveur. *Un Coeur gros comme ça*, par exemple, suscita d'aussi farouches détracteurs que d'enthousiastes commentaires.

On peut ne pas croire en l'avenir du cinéma-vérité. Mais avouons que ce que nous lui pardonnons le moins c'est qu'il dérange notre paresse de spectateurs. Participer à la création ne nous console guère d'être trop libres en face des événements. Nous n'aimons pas trop devoir donner nous-mêmes un sens à l'expression des figures. Enfin, la trop grande disponibilité des personnages nous accable. Malgré ses maladresses et les naïvetés émouvantes de son style, Reichenbach nous donne cependant l'illusion de cueillir la vie à sa source. Nous devrions lui en savoir gré.

Quoi qu'il en soit, la plupart des films de ce Festival, du lyrisme cosmique de *La Terre* en passant par la poésie satirique de *La Poupée* et l'érotisme noir de *Viridiana*, brassent une incessante exaltation des forces de vie.

Les soldats russes et l'Américain de *Paix à celui qui vient au*

monde affrontent la mort pour sauver une Allemande enceinte. La naissance de l'enfant les bouleverse de joie. Par contre, si, dans *L'Héritage*, le Japonais Kobayashi demeure fidèle au thème de la mort c'est qu'il s'agit d'une situation-limite et que les protagonistes sont forcés de se connaître à fond. Le mourant les contraindra à vivre et à agir en fonction de leur véritable ligne de force.

Pour Dovjenko, digne représentant de "la race du soleil", qui, à l'instar de Van Gogh se passionne pour les grands tournesols dorés, le monde est un perpétuel devenir et un éternel recommencement. Le panthéisme lyrique de *La Terre* qui, au premier abord, nous surprend par la lenteur de son rythme, nous apparaît bientôt sublime et sans doute l'image la plus exacte de la respiration cosmique. La Vie et la Mort, le Jour et la Nuit, l'effort créateur de l'humanité, les fruits de la terre, les catastrophes naturelles et jusque à la folie des hommes, sont les formes multiples d'une même et unique réalité. L'Energie primordiale est la même, qui meut les galaxies, jonche le sol de fruits mûrs, peuple la terre et s'épanouit dans l'amour. La mort n'est qu'un passage. Une transition nécessaire qui doit être acceptée avec sérénité. Il nous fut sans doute rarement donné de voir à l'écran une explosion de sensualité aussi violente et aussi pure.

Dovjenko avait l'habitude de répéter: "Comprenons-le, la goutte de rosée peut à elle seule refléter le monde et la société."

Dans *L'Emploi*, c'est une sorte de "goutte de rosée" que le réalisateur Ermano Olmi a voulu scruter. Pénétrer, à force d'humble patience, dans le monde intérieur d'un adolescent timide. Saisir avec la caméra les plus fugitives nuances de son évolution. Assister à la naissance de son premier amour. Et c'est un monde et toute une société que la caméra-scalpel d'Olmi nous découvre. Les manies et les tics des petits employés paraissent mesquins et ridicules. Mais ce sont des "gouttes" de vie et nous les cueillons avec joie. A mi-chemin entre le néo-réalisme et le cinéma-vérité *L'Emploi* ouvre une perspective neuve et intéressante. Eviter les temps morts et les longueurs grâce à l'emploi du scénario tout en profitant de la spontanéité des acteurs non-professionnels.

Aux antipodes d'Olmi, Jean-Luc Godard, virtuose, inventif et intelligent incarne l'un des courants les plus authentiquement français du cinéma. Ceux qui lui ont reproché d'avoir voulu "haus-

ser la désinvolture au rang de l'hestétique" semblent méconnaître cette volonté expresse chez des artistes aussi divers que Stendhal, Montherlant, Giono, Roger Vailland et Pierre Kast. Le ton stendhalien, la désinvolture stendhalienne ne s'imitent pas de l'extérieur et l'échec classique demeure sans doute encore la tentative de Christian-Jacques d'"illustrer" *La Chartreuse de Parme*.

Une femme est une femme nous étourdit par sa désinvolture authentique et juvénile. La verve des réparties, les gags incessants, le mépris des conventions techniques, l'emploi inattendu des sous-titres et la maîtrise du son en font une oeuvre exceptionnelle. Pour égaler *La Chartreuse*, *Le Hussard sur le Toit* ou *Le Bel Age*, il manque hélas, à *Une femme est une femme*, la profondeur des sentiments et le tragique des situations.

Comme tout le monde, *La Poupée*, de Baratier et Audiberti, m'a fait grincer des dents. Enfin un film corosif, du vitriol en images. Mais les auteurs sont profondément, impitoyablement intellectuels. Il n'est pas de sentiment ou de passion qui ne semble d'abord distillée par quelque arcane de leur cerveau. Mais soyons honnête. Dès la fin du générique ils nous préviennent de leurs intentions: ils croient à l'incohérence foncière du monde et à l'interchangeabilité des événements. Tout est dans tout. Plus l'homme croit améliorer les choses et plus il les gâte. Le jeune révolutionnaire d'aujourd'hui sera demain le plus cynique des despotes. Sans être masochiste, je crois que l'on peut accepter quelquefois d'être bousculé dans ses conceptions. Ceux qui n'aiment que ce qui leur ressemble ou les flatte sont bien près de la complaisance satisfaite. *La Poupée* nous gêne et il est bon qu'il en soit ainsi.

Avant de parler de *Viridiana* il est deux phrases de Bunuel qu'il importe de se bien remémorer. La première: "Je fais mes films à partir d'une image." La deuxième: "J'aime tous les hommes, je n'aime pas la société que certains d'entre eux ont faite."

C'est dire, tout d'abord, que Bunuel, cinéaste jusque dans la moindre de ses fibres pense directement en images et que c'est surtout le monde sensuel et concret qui s'impose à sa conscience. Les hantises, les obsessions, les révoltes, l'innocence et le crime, son insatiable amour des hommes, tous sourd directement d'une foule d'images qui se bousculent en lui. S'il prend parti c'est presque à son insu. Bunuel nous montre les choses, nous montre les hom-

et vit, fut-ce le plus atroce. Le seul, le grand "péché" de *Viridiana* ce sera la sécheresse du coeur qui, au couvent, la guette; et la crainte presque malade de la réalité.

Bien sûr, dans tous ses films depuis *L'Age d'Or*, Bunuel dénonce la société actuelle comme la première responsable des inhibitions de l'homme. Les forces multiples du tempérament, contraintes, refoulées, se transforment en ambitions futiles et démesurées ou détraquent la santé de l'esprit. *Viridiana* quittera donc son couvent et toute cette exigence qu'elle employait au perfectionnement de son âme, elle devra désormais la faire servir à une lente et difficile reconstruction de sa personnalité.

Contrairement à Dovjenco dont le génie tout de candeur et de frémissante bonté s'aveugle sur une part irréductible du monde, Bunuel fonde son exigeante sensualité sur "le désespoir lucide". Si l'on ne peut nier que Bunuel éprouve une sourde et lancinante nostalgie du christianisme de son enfance, l'homme en constate cependant "l'échec et la dérision". N'ayant jamais proposé de formule de remplacement, l'ensemble de ses films suggère une adhésion totale à la multiplicité du réel.

Pendant une heure et demie *Viridiana* nous contraint à la complicité avec tout ce qui est extraordinaire et atroce. Les explosions de fureur, le viol, la lèpre des corps, la médiocrité congénitale, rien ne nous est épargné qui doive nous "ouvrir" à l'angoissante beauté du monde. A ces créatures déchues, Bunuel accorde pourtant sa préférence, non parce qu'il est Espagnol, mais parce que ces êtres ne connaissent aucun répit.

Viridiana, oeuvre monstrueuse, bouleverse tous les publics. Et c'est sans doute le plus grand hommage que l'on puisse rendre à l'auteur que ce film ambigu à l'image de l'ambiguïté du monde passe à la fois pour profondément chrétien — voire catholique — et pour la manifestation la plus authentique de l'athéisme contemporain. C'est le réel. Le réel bunuelien. Mélange splendide d'horreur et de mysticisme qui brille du sombre éclat d'un astre noir. "L'artiste tragique, nous dit Nietzsche, n'est pas un pessimiste, il dit OUI à tout ce qui est problématique et terrible, il est dionysien." Toutes les oeuvres, même secondaires, pour peu mes. Il se sent tout entier plongé dans la marée du monde, corps et âme. Il se débat, proteste, mais approuve aussi tout ce qui aime

qu'elles se réclament d'un certain vitalisme élaborent une "esthétique de Pygmalion". (1).

Il devient donc de première importance que le Festival International du Film de Montréal se continue d'année en année. En effet, dans un pays où la plupart des oeuvres d'art ne sont qu'apitoiement et repliement sur soi-même, et où le cinéma en tant qu'art n'existe pas encore, les oeuvres étrangères nous révéleront mieux nos caractéristiques que la peur des influences et la contemplation sans fin de la feuille d'érable.

Le Québec, plus que n'importe que autre endroit au monde avait besoin d'*Hiroshima, mon amour*, de *La Poupée*, de *Viridiana*.

René HOULE

(1) Gilles Deleuze: "Nietzsche et la Philosophie". P. U.F. (1962).