Document generated on 04/18/2024 12:57 p.m.

Séquences
La revue de cinéma

Entretien avec Lindsay Anderson

Gisèle Montbriand and Josèphe Lefebvre

Number 37, May 1964

URI: https://id.erudit.org/iderudit/51867ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Montbriand, G. & Lefebvre, J. (1964). Entretien avec Lindsay Anderson. *Séquences*, (37), 52–56.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1964

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Entretien avec LINDSAY ANDERSON

Au cours du dernier Festival de Montréal, nos collaboratrices Gisèle Montbriand et Josèphe Lefebvre ont eu un entretien avec Lindsay Anderson. Voici ce qui a été retrouvé sur le magnétophone et qui conserve toute son actualité.

— *On vous a nommé théoricien du* Free Cinema. *Qu'est-ce que le* Free Cinema *et comment le situez-vous face au* Cinéma-vérité ?

Je ne sais pas très bien ce que veut dire "théoricien". Evidemment nous avons fait des films, nous avons lancé des films. Nous étions surtout des critiques. Nous avons écrit pour faire connaître nos films afin qu'ils soient présentés au public. En Angleterre, comme chez vous d'ailleurs, il n'y a pas de marché pour le court-métrage. Il est donc nécessaire de les faire connaître.

J'ai commencé à faire du cinéma en tournant des documentaires. En même temps, j'étais rédacteur à notre *Sequences*. Plus tard, j'ai complètement abandonné la critique.

Le *Free Cinema* n'a jamais voulu faire des films selon des idées préconçues ou pour illustrer une théorie. Nous voulions plutôt faire des films pour voir ce que cela donnerait. Vous voyez, il s'agit toujours de la grande tradition anglaise qui est d'abord empirique. Il n'est donc pas question de *faire avec des principes* mais plutôt de découvrir des règles d'après ce qui a été créé.

— *Pourquoi le mouvement est-il mort ?*

En Angleterre plus qu'ici, nous vivons dans une "affluent society", c'est-à-dire dans une société très riche, très centralisée, dominée par de grandes machines de production, par le capitalisme. Il devient de plus en plus difficile de faire des choses indépendantes et même d'être soi-même indépendant.

C'est toujours la même question : il faut trouver quelqu'un qui puisse subventionner la production. Il y avait peut-être cinq ou six personnes qui s'enthousiasmaient pour les films du *Free Cinema.* Nous avons travaillé ensemble pour faire des films et je dois admettre que la critique les a bien reçus. Mais les jeunes, les plus jeunes, manquent d'esprit d'indépendance. Ils veulent travailler pour la télévision ou trouver du travail dans le cinéma documentaire traditionnel bien établi. Ils ne sont pas très disposés à prendre des risques. Pour moi, il y a en Angleterre un manque de vitalité.

— *Comment vos films ont-ils été financés ?*

Cela variait. Par exemple, pour le premier programme de *Free Cinema,* il y avait trois films. Le premier, *O Dreamland,* était un petit film 16mm que j'ai tourné moi-même et pour lequel j'ai assumé les frais. C'était entièrement la production d'un amateur. Il y avait ensuite un autre petit film 16 mm qui s'appelait *Momma don't allow.* C'était, je crois, l'un des premiers films sur les jeunes et le jazz. Nous avons eu pour ce film une subvention du British Film Institute qui possède un *fonds* pour le cinéma expérimental. Nous avons reçu 400 livres, $1200 environ. Il y avait aussi un plus grand film en 35 mm qui a également été subventionné par la British Film Institute. Le film dure 45 minutes et l'équipe qui l'a réalisé n'a retiré aucun salaire. J'y ai moi-même travaillé comme monteur, pendant trois ou quatre mois, sans rémunération. C'était vraiment un essai d'amateurs.

Plus tard, les films les plus importants que nous avons tournés, *Every Day Except Christmas* de Karel Reisz et moi-même, puis *We Are the Lambeth Boys* ont été payés par la Ford Motor Company qui n'a exigé aucune publicité. C'était uniquement une question de prestige. Malheureusement, nous n'avons jamais trouvé d'autres compagnies pour nous encourager. Les grandes compagnies de films documentaires dominées par les vétérans du mouvement documentaire en Angleterre s'opposaient à nos projets et ne nous ont jamais aidés. Franchement, il était devenu impossible de vivre ainsi ; il fallait progresser.

— *Parlez-nous du* Free Cinema.

La préoccupation artistique a été dominante dans la création des films du *Free Cinema.* Et il y a aussi une préoccupation sociale dans tous les films du *Free Cinema.* Nul doute qu'il y a eu un effort pour trouver un rythme et une forme d'art. Dans *Momma don't allow,* on sent déjà une sorte de dramatisation : ce n'est pas exactement le cinéma-vérité.

Pour moi, le cinéma-vérité, c'est un terme, un nom. Jean Rouch est avant tout un ethnographe, un sociologue et ses premiers films ont été tournés pour faire de l'investigation sociale ou ethnographique. Maintenant les critiques ont fait de Jean Rouch un artiste contemporain. Je ne crois pas que Rouch a vraiment voulu être un artiste. Il a voulu être un ethnographe poursuivant ses investigations avec de la pellicule.

Avec le *Free Cinema,* ce n'est pas du tout la même chose parce que les jeunes gens étaient surtout des cinéastes ou voulaient être des cinéastes : ils voulaient créer. Il y a eu chez eux une tentative poétique. Pour moi, *O Dreamland,* c'est un poème. Ça peut être bon ou mauvais mais ce n'est pas ça qui compte. *O Dreamland* est un petit poème satirique critique sur un certain phénomène. Ce n'est pas du tout une investigation sociale sur la façon de s'amuser des Anglais. Il faut donc éviter les malentendus. Le mot "documentaire" peut recouvrir n'importe quoi. Il faut toujours se souvenir que Grierson quand il a, je crois, inventé le terme *documentaire,* pensait à "creative interprétation of actuality", c'est-à-dire que le *matériel actuel* doit être interprété d'une façon créatrice. Alors quand on interprète d'une façon créatrice, il n'est pas question de se limiter à l'observation. Il y a chez Grierson même et chez les Anglais aussi une sorte de confusion initiale.

Par exemple, quand j'ai tourné au marché, à Covent Garden, je faisais finalement un film sur moi. C'est un poème sur certains aspects de la vie ou, si l'on veut, du travail. L'auteur crée un monde et je sais très bien que ce n'est pas le monde de Covent Garden exactement. Certaines gens, des documentaristes, en Angleterre surtout, selon la vieille tradition, se rebutent et disent "mais il y a des grèves, à Covent Garden ; pourquoi n'avez-vous pas traité ça, pourquoi n'avez-vous pas parlé du salaire des ouvriers..." Je ne dis pas qu'on ne doit pas faire ça, mais je dis que je n'ai pas fait ce film. Si un poète descend dans la rue et écrit quelque chose, il prend un aspect qui le touche et le révèle.

— *Que pensez-vous du cinéma-vérité ?*

Je crois que les techniques du cinéma-vérité, qui peuvent être merveilleuses, peuvent aussi être dangereuses car il y a une telle possibilité, une telle tentation de faire tout et n'importe quoi qu'on peut manquer de discipline dans cette nécessité de sélectionner quelque chose. C'est pour ça que je crois que les bons films et les documentaires expriment, doivent exprimer la personnalité de l'artiste. Finalement, il n'y a pas de films objec-

This Sporting Life, de Lindsay Anderson

tifs : ça n'existe pas. Tout film doit être subjectif. Alors peut naître l'art. Mais il faut un regard attentif. C'est ainsi qu'on découvre un artiste derrière un objectif. L'espoir de tout cinéma est dans des hommes, dans des personnes qui ont du talent.

Je ne suis pas de la "nouvelle vague". Pour moi, il existe une tendance dangereuse. On est embêté par les *Cahiers du cinéma* qui sont "half baked", disons-le, idiots. Pour moi, il y a, de la part de ces gens-là, une grande tendance à s'échapper des exigences de la création. La création est vraiment quelque chose de difficile et cela, dans tous les arts. On sait, par exemple que l'art de l' "action painting" peut donner une merveille artistique. Toutefois, il y a un tas de gens qui font, comme ça, des toiles en dix minutes parce que les snobs vont les acheter. C'est un peu la même chose au cinéma. Vraiment, il faut être capable de distinguer entre les amateurs qui jouent et des gens de talent qui jouent plus qu'ils ne créent de l'art. Il y a un élément de construction dans l'oeuvre d'art. Si l'oeuvre d'art veut durer, elle doit être construite, elle doit être quelque chose de solide. Quand Godard dit script, mouvement, dialogue, on sent l'improvisation. Quand

on veut faire quelque chose d'important, de vraiment valable, il faut chercher et travailler. Il y a un danger maintenant — je parle comme un vieux barbu — mais si d'un côté on peut parler de *cinéma de papa,* de l'autre côté, on peut parler de *cinéma adolescent.*

— *Quelles sont les raisons de la décadence du cinéma anglais ?*

Voilà une énorme question culturelle, historique et sociale. L'Angleterre est un vieux pays. Après la guerre, il y avait une grande période de conformisme. Maintenant, ça commence à bouger. L'Angleterre est un pays très philistin : les syndicats créent un problème énorme, posent une barrière. En conséquence, les indépendants ne peuvent travailler. Depuis *Saturday Night, Sunday Morning,* la situation a bien changé en Angleterre. C'était le premier film réussi : film d'un jeune réalisateur. C'était un nouveau réalisateur, un nouvel écrivain, un nouvel acteur. Toute l'industrie pensait que le film était une blague et qu'il était presque impossible de produire ce film chez nous. C'est un miracle qu'un tel film ait été produit en Angleterre. Mais quand le film a été fini et vu, tous les producteurs voulurent avoir des nouveaux réalisateurs pour faire des films avec des jeunes acteurs dont personne n'avait entendu parler. Il faut donc trouver de nouveaux sujets et ensuite on peut faire des films. Si le film ne réussit pas comme *Samedi soir,* tout le monde criera que c'est fini et qu'il faut retourner aux vieux réalisateurs et aux vedettes établies.

Heureusement, peu à peu la situation change. Maintenant pour nous, réalisateurs, il est possible d'être engagé pour tourner un film : avant *Samedi soir,* c'était impossible. La production est entre les mains des capitalistes. Depuis la venue du *Free Cinema,* il y a une nouvelle orientation.

Par exemple, *This Sporting Life,* pour l'Angleterre, c'est un film nouveau, très nouveau, et non seulement du point de vue technique. Pour un film commercial anglais, la construction de ce film est incroyable. Il faut comprendre qu'en Angleterre les gens de l'industrie n'ont jamais entendu parler de Jean-Luc Godard, ni de l'art de plein air ; alors quand ils voient des *flash back* audacieux, ils sont choqués.

This Sporting Life a été distribué normalement et je crois que la réaction du public a été bonne. Les producteurs ont espéré une énorme réussite. Malheureusement, ils distribuent le film d'une manière conventionnelle et *This Sporting Life* n'est pas un film conventionnel. Alors . . .