

Montréal, Festival, An VIII

Gisèle Tremblay

Le cinéma canadien I
Number 50, October 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51698ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

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

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay, G. (1967). Montréal, Festival, An VIII. *Séquences*, (50), 39–44.

MONTRÉAL

FESTIVAL

AN VIII

Gisèle Tremblay

Qu'est-ce que le cinéma?

André Bazin

Qu'est-ce que le cinéma? (1), voilà donc l'interrogation que suscite à nouveau le huitième festival du film avec un programme nettement axé sur le jeune cinéma *en essai*, celui qui trace sa voie en la cherchant, outre les baillements des spectateurs confortables et les ricanelements des critiques patentés. Sur les vingt-deux (22) films de la première semaine en effet, près du tiers sont des premières oeuvres. Sur dix-neuf auteurs, quatorze ne comptent à leur filmographie que quatre longs métrages ou moins.

(1) Jean-Paul Sartre posa naguère — en quelques centaines de pages — une semblable question qui engageait tout le renouveau critique contemporain en ce domaine : *Qu'est-ce que la littérature?*

L'éloquence de ces données statistiques ne suffirait point cependant à remettre le cinéma *en question*. C'est une volonté commune de renouveau et l'orientation générale vers une modification radicale des rapports réalité-film-spectateur qui marquent en définitive le degré de rupture de nos certitudes. Les diverses tentatives souvent confuses des nouveaux cinéastes se rejoignent, à la limite, dans l'organisation, selon une relation dialectique plus ou moins réussie, d'un monde vivant son cheminement vers l'expression et d'un style créant son mode de récupération du monde. En d'autres termes, il s'agit de faire éclater les cadres d'un certain cinéma pour mieux assumer le refus d'une certaine réalité et le sens de ce refus, peu importe si les formes essayées trouvent ou non dans l'immédiat, une issue. Car le cinéma n'a d'autre moyen que lui-même pour se renouveler et l'unité de l'oeuvre ne découle pas de principes antérieurs mais surgit toujours au niveau de l'existence de l'oeuvre, c'est-à-dire en avant.

1. L'étrange évidence du quotidien

Or, parmi ces oeuvres qui témoignent d'une conscience nouvelle, une bonne moitié semblent s'orienter vers un réaménagement du réa-



Voilà
ta
Vie,
de
Jan
Troell

lisme caractérisé prophétiquement par Edgar Morin dans ces lignes : Etrange évidence du quotidien. Le premier mystère du cinéma est dans cette évidence. L'étonnant est qu'elle ne nous étonne pas. L'évidence nous "crève les yeux" au sens littéral du terme : elle nous aveugle." (2)

Retrouver cette évidence oblige les auteurs à un retour critique sur les automatismes acquis et à un constant réajustement des techniques vite usées. D'abord caméramen (Troell, M. Lakhdar-Hamina), ou venus des actualités (E. Schorm), du court métrage documentaire (Makavejev), du reporta-

(2) E. Morin, in *Le Cinéma et l'homme imaginaire*.

ge télévisé (Zolnay), ils ont tous aiguisé leur vision avec des techniques d'observation qui privilégient la réalité et l'efficacité de l'instrument. Ce que présentait fort bien Edgar Morin, sociologue de profession, et l'un des fondateurs, par surcroît, du cinéma-vérité.

Ainsi dans les quatre films suivants, les auteurs partent d'un personnage placé dans son habitat et décrivent globalement la situation qu'impliquent les relations de l'un à l'autre. Le seul ressort dramatique consiste dans le déplacement d'un terme du rapport et le mouvement qui en résulte. Faire voir et laisser faire, voilà qui fonde la mise en scène. Dans *Le Sac* de P. Zolnay (Hongrie), un jeune cita-

din d'origine paysanne revenu fortuitement dans son ancien milieu, réapprend à aimer et estimer les gens qui y travaillent et, à travers eux, son passé et lui-même. C'est un retour aux sources. Dans *Voilà la Vie* de Jan Troell (Suède), l'évolution du jeune Olof vers la maturité et les transformations du contexte social s'effectuent selon un même rythme, une série d'événements affectant à la fois le personnage, que le travail mûrit, et son milieu de vie, que le syndicalisme modifie.

Dans *Changer de Vie* de Paulo Rocha (Portugal), le retour d'Adelino dans son village natal, après le service militaire, met en contact deux situations désormais divergentes, l'une qui s'achève et qui meurt..., l'autre qui surgit des cendres et entame un ailleurs. En-

fin, *Le Vent des Aurès* de M. Lakhdar-Hamina (Algérie) marque un nouveau type de relations. La guerre s'introduit dans le quotidien d'une famille algérienne. Le père est tué, le fils arrêté. La mère cherche inlassablement celui-ci d'un camp à l'autre, le revoit finalement derrière des barbelés, puis le perd à nouveau. Ici une volonté extérieure maintient artificiellement une rupture entre le personnage et son milieu par ailleurs inchangés. Dès lors, l'incroyable itinéraire de l'Algérienne appelant son fils, c'est le dynamisme vital qui, dans une tension accrue, pousse l'un vers l'autre malgré l'obstacle les éléments disjoints. La tragédie finale consomme la séparation.

Dans chacun de ces films, la caméra suit le personnage et le décrit dans un ensemble dont elle

Le
Vent
des
Aurès,
de
Mohamed
Lakhdar-
Hamina



capte aussi les menus faits ; travail aux champs, à l'usine ou en mer, rencontres et conversations quotidiennes . . . comme si l'évidence naissait d'une longue patience où s'use enfin l'habitude. Dédramatisation fondée sur une caméra attentive mais *objectivante*, sans le regard poétique d'un Flaherty, avec plutôt le déroulement un peu sec d'un constat de sociologie ou de géographie humaine.

2. Le document et la mise en relief

Quelques jeunes cinéastes du festival se servent du document pour l'opposer à un autre aspect qu'ils mettent ainsi en relief. Par exemple, dans *Koto* de T. Tasaka, le cadre historique, le Japon traditionnel de 1920, ne fait qu'accuser le romantisme éternel des amours de Saku et Ukichi, Tristan et Iseult asiatiques unis enfin dans la mort. Le réalisateur, s'il sait émouvoir, n'échappe pas toujours à l'académisme cependant.

Avec *Affaire de coeur* (Yougoslavie), Makavejev juxtapose à un récit fictif, une simple histoire d'amour qui finit mal, des exposés documentaires très démonstratifs concernant des éléments de ce récit : la dératization des villes, l'enquête policière à partir d'un cadavre, l'importance de l'acte sexuel dans l'art et dans la vie, etc. Ce dé-

calage de ton et de niveau exprime une intention satirique évidente où le document agit comme provocateur. Du montage en contrepoint — entre la musique et l'image notamment — une critique sociale indirecte se dégage, efficace. L'ironie y est parfois d'un goût douteux cependant.

A. Blaier lui, dans *Les Matins d'un enfant sage* (Roumanie), oppose deux moments de l'existence de Vive : le premier, banal et monotone, présenté avec le réalisme d'un Forman et d'un Olmi ; le second, curieux et insolite, parce que né du refus et du choix de Vive, il l'affecte plus intensément et offre plus de prise à ses aspirations profondes.

Enfin, *Le Mur* de Serge Roulet (France), d'après Jean-Paul Sartre, unit à une stricte présentation des faits une mise en scène elliptique à la Bresson qui les mène à l'absurde. Le document — durant la guerre civile en Espagne, trois condamnés à mort vivent dans la cellule d'un monastère leur dernière nuit — est ici rongé par un tel vide qu'on le croirait tragique, arraché à un néant : décor nu et froid, demi-obscurité, silences entrecoupés, momification des personnages... La certitude de la mort a un effet anesthésiant ; confrontés à elle, les personnages ne sentent rien au-delà-le mur ! — ils sont repoussés,

Bonnie
and
Clyde,
d'Arthur
Penn



vers l'existence qu'ils découvrent subitement aliénée.

3. Le vertige du délire

Toujours avec cette prédominance du social propre à la plus grande partie du jeune cinéma, un troisième groupe de films présentés au festival privilégie l'impact d'une situation donnée sur une subjectivité en éveil : ordre habituel bouleversé, réalité animée de miroitements symboliques, caméra abandonnée au vertige, voilà le cinéma "créateur d'une vie surréelle".⁽³⁾

Un immense ballon à la dérive au-dessus de deux villages bulgares — *Le Ballon* de Binka Shelyezkova — entraîne les paysans dans

un monstrueux gonflement de leur quotidien. L'auteur force à ce point la peinture de moeurs que l'excès même de cette réalité éclate en un surréel où tout devient jeu, donc livré à l'imaginaire. La séquence finale où les paysans capturent le ballon et s'ébattent vertigineusement sur ses flancs atteint un onirisme qui n'est pas sans rappeler le Vigo de *Zéro de conduite*.

La Rivière - poème de colère de Kota Mori (Japon) mêle l'horreur secrète d'Hiroshima à une transposition plastique et musicale presque abstraite. Moins confuse, mais encore mal dégagée des influences de Fellini, l'oeuvre de Silvaro Agosti, *Le Jardin des délices*, est une plongée délirante dans l'érotisme et le sacré d'une nuit de

(3) Guillaume Apollinaire, 1909.

noces. L'imagination survoltée par les lancinants qui l'envahissent ; la s'abandonne aux pulsions violentes, aux rêves informulés, aux symboles lancinants qui l'envahissent ; la sensibilité submergée par le désir et l'angoisse, il chavire finalement dans l'étreinte charnelle avec une inconnue.

Enfin *Terre en transe* de Glauber Rocha (Brésil) complète cette galerie du surréalisme en transposant l'échec politique en délire d'impuissance. Dans une mise en scène baroque où voisinent le réalisme social, le lyrisme verbal et visuel, la contestation intellectuelle et le symbolisme dramatique, Rocha exprime dans un cri la conscience aiguë d'une réalité multiple et explosive.

4. A des titres divers

Le jeune cinéma a donc dominé le festival et il convenait de lui accorder ici une place d'importance pour toutes les raisons déjà mentionnées et bien qu'il manque souvent de maîtrise. Le programme comprenait aussi quelques têtes d'affiche et deux grands classiques dont il faut maintenant dire un mot.

Le plat de résistance, *Guerre et paix* de Sergueï Bondartchouk, a amèrement déçu. Tant d'investissements humains et financiers pour aboutir au triomphe de l'acadé-

misme ! Certes la troisième partie, la bataille de Borodino, est un véritable feu d'artifice et le metteur en scène a su organiser sa matière. Mais un morceau de bravoure sauve-t-il un film de l'échec ? Où est la contestation marxiste dans cette ambitieuse prétention de parvenu ? dans cette banale et pénible imitation de l'histoire ?

Pasolini ne vaut guère mieux dans le sketch *La Terre vue de la lune* où il rejoint ce que le cinéma occidental a de plus décadent, le burlesque grossier et vulgaire, complaisant et fat. En revanche, *La Ricotta* demeure émouvant dans ses meilleurs moments. Godard, lui, avec *Anticipation*, répète les procédés d'*Alphaville* : il tire la science-fiction du réel actuel vu "autrement" ; par contre, quelle facilité dans la morale sous-jacente !

Le film d'ouverture, *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn a véritablement servi d'apéritif. Dans ce récit authentique des années trente, Penn continue à dénoncer la violence anarchique de la société américaine avec une naïveté, un humour qui sont aussi américains. La trahison finale et l'acharnement des policiers à mitrailler des cadavres transforment la conclusion en déchirante interrogation. L'image de la voiture trouée comme une passoire reste comme un témoignage.

(à suivre)