

4. Le cinéma — À Propos d'un Festival du Film de Montréal Le cinéma et la conscience mondiale

René Houle

Volume 2, numéro 5 (11), septembre–octobre 1960

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/59780ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Houle, R. (1960). 4. Le cinéma — À Propos d'un Festival du Film de Montréal : le cinéma et la conscience mondiale. *Liberté*, 2(5), 310–313.

4. LE CINEMA

A Propos d'un Festival du Film de Montréal

Le cinéma et la conscience mondiale

Le temps de l'image est venu

ABEL GANCE

L'oeil, chez l'homme, est souverain. Et singulièrement au XXe siècle où tout concourt au plein épanouissement du sens de la vue: la sollicitation constante de l'image et l'obsession du visuel, le nombre et la densité des spectacles. Toute une planète scrute le cosmos, de l'atome aux galaxies, à l'aide d'instruments électroniques ou de lentilles géantes. Enfin, la passion pour les arts plastiques va croissant. Il semble que la méditation, à tous les échelons de notre société veuille désormais compter avec le visuel. Alors que nous assistons à l'agonie de nos institutions caduques et que s'esquisse la première civilisation mondiale, le cinématographe étend son empire sur les esprits. Il n'échappe à personne que la télévision, bientôt, introduira dans tous les foyers de la terre le premier art total et universel.

La machine à produire des images nous ramène brutalement aux origines du monde. Après des siècles d'analyse, elle nous réapprend la synthèse. Ni Wagner ni personne n'ont réussi la fusion des arts que les créateurs d'aujourd'hui réalisent dans le film. La caméra traque la vie, sonde les êtres et nous donne l'impression de participer au plus menu comme au plus grandiose de toute existence. L'écran, *génie* aux mille visages où tout converge, remet tout en question. C'est à la fois *un oeil ouvert sur le monde* et le royaume de la culture enfin rendu à tous.

Alors que le théâtre et l'opéra, trop ésotériques ou périmés ne réunissent plus que de minces publics, le film fait salle comble. Pour se survivre le théâtre tend au cinéma (pièces en tableaux) ou intègre le cinéma (Piscator). Le cinéma assure la renaissance des grandes communions de peuples des âges révolus ou de races et l'unanimité enthousiaste des foules ne se dément pas. On adhère d'emblée aux *opéras* cosmiques d'Eisenstein ou d'Abel Gance.

Quelque critiqués ou déficients qu'ils soient, les festivals du cinéma mêlent les foules, les classes sociales, les idées et les oeuvres. Si toutes les

races peuvent voir sur l'écran l'apport des formes nègres dans l'élaboration des toiles les plus raffinées de l'Occident, un Européen, Marcel Camus, sait nous apprivoiser à l'idée du mythe d'Orphée interprété par des noirs du Brésil.

Je constate deux mouvements simultanés. L'accroissement de la conscience des peuples alors que s'effritent nos structures sociales et la distinction qu'établit peu à peu le public entre cinéma-spectacle et *cinéma-vision-du-monde*. Ce qu'Astruc nommait la caméra-stylo s'avère plus habilitée que jamais à nous communiquer le style personnel de maints cinéastes et la hantise qui leur est commune. Tissés en filigrane dans la trame de leurs récits — qu'ils soient de Tokio, d'Hollywood, de Paris, de Varsovie ou de Bombay — je trouve, toujours présents, la déshumanisation du monde et le salut possible dans le seul Amour. Ce qui a pu être vérifié à Montréal lors du récent Festival du film.

Les principales oeuvres présentées me frappent surtout par ceci que plus elles se différencient par la vision et s'opposent par l'invention des formes, plus elles s'accordent à mettre l'accent sur les rapports de l'homme au monde.

Bunuel, par exemple, qui tord toutes choses dans le sens de ses hantises, nous descille les yeux mieux que personne. Son surréalisme cruel et exacerbé stigmatisait naguère le monde dans ce qu'il a de désespérant et d'inacceptable. Un diamant noir, *Los Olvidados*, nous a tous incisé l'âme. Qui n'a-t-il pas bouleversé de questions? Exception faite de l'amour libre dans *l'Age d'Or*, il m'apparaît difficile de déceler une ligne positive dans ses oeuvres antérieures. Avec *Nazarin* une nouvelle voie semble s'amorcer et ce film aux images volontairement ternes, sans complaisance au monde, trace une lueur d'espérance. L'anti-clérical acharné s'attache cette fois à un type de prêtre — des moins orthodoxe mais vraisemblable — qui le fascine par l'efficacité relative de ses actes et l'adéquation parfaite d'une conduite à une foi. Bunuel l'anarchiste, bousculé par l'ampleur du drame contemporain commence à chercher des assises solides et se demande si l'Amour n'en serait pas une.

A l'instar de Bunuel, Bresson est réfractaire au monde. Mais comme il ne peut le faire disparaître, il l'amenuise, le réduit à certains gestes et objets qui en acquièrent alors une existence et un poids presque de fatalité. L'auteur de *Pickpocket*, pour ne nous montrer que des personnages sans chaleur et sans vie doit payer rançon: plusieurs ne sont sensibles qu'au vol. Celui qui dit: "Nous poussons l'amour du style jusqu'à la manie. Le film est le type même de l'oeuvre qui réclame un style", porte bien son surnom de janséniste de la mise en scène puisqu'il ne conçoit celle-ci que dans la plus rigoureuse concision. Ses aperçus sur le 7^e art et leur application dans *Pickpocket* confinent presque à la sécheresse intellectuelle. Nous sommes loin du *Journal d'un Curé de Campagne*. Dans *Pickpocket*, il est vrai, les objets et les gestes fourmillent d'implications métaphysiques qui surgissent comme des repères, des jalons entre les âmes et l'Amour, entre les âmes et Dieu.

C'est le jeune voleur qui nous l'apprendra rétrospectivement quand il déclarera à celle qui l'aime: "Quel chemin j'ai dû parcourir pour te trouver." Le Curé de campagne s'était écrié déjà: "Tout est Grâce!"

Avec *Le Monde d'Apu* nous sommes loins de la coulée académique et lénifiante des images à la Hollywood. Ce film, par ailleurs malhabile ou grandiloquent, nous touche par sa maladresse même et par ce qui échappe à l'auteur et aux interprètes: les à-côtés de l'intrigue, un documentaire inconscient sur l'âme hindoue. L'Inde apporte à l'Occident, avec son cinéma, la nostalgie d'une cohésion parfaite entre la Nature et la sensibilité. Et les lentes mélodées sur le fleuve immense, les paysages qui engluent tout sont, dans *Le Monde d'Apu*, le reflet même de la conscience asiatique.

Cendre et Diamant? C'est l'atroce écartèlement de la Pologne entre sa foi catholique et l'idéologie communiste imposée. Que l'accent soit surtout mis sur la "lèpre" fasciste, le régime l'exigeait pour accepter le film. Andrzej Wajda, artiste consommé et cinéaste de prodigieuse invention nous donne un film crépusculaire avec des relents de décadence et de poussière distinguée. En contrepoint, parfois sanglants et sordides, les soubresauts d'une jeune barbarie débordante de passion. Cocktail cinématographique savant et sans faille à la taille exacte des bouleversements contemporains. Les effets d'influence se produisent partout, mais il est symptomatique que Wajda, tout comme Renoir et Resnais, insiste sur le côté charnel de l'amour et que les images de corps nus enlacés précisent la menace jusque dans notre chair.

Le Déjeuner sur l'Herbe me donne l'occasion de vérifier cet aphorisme de Montherlant: "La désinvolture n'est pas nécessairement légèreté, elle peut être le comble du poids." Les vieilles civilisations — et Renoir — savent que la désinvolture c'est l'envers de la gravité. La perfection plastique des images à propos de laquelle d'aucuns ne tarissaient pas d'enthousiasme, on la prônait au détriment du thème et des intentions de l'auteur que l'on feignait de prendre pour un plaisantin. Renoir le dyonisiaque, le lyrique et le sensuel, se devait ici, plus que jamais, de magnifier son adhésion au monde et de nous faire sentir "la peau des choses". La conscience s'aiguise en nous de ce que nous sommes menacés de perdre: la splendeur du monde. Fondue dans cette pathétique dégustation sensuelle, l'ironie pétillante et cingle les tenants de la déshumanisation systématique. Que seraient les Etats-Unis d'Europe avec un biologiste illuminé comme président?

"Toute la psychologie de l'inquiétude moderne est liée à sa brusque confrontation avec l'Espace-Temps". Lorsque Teilhard de Chardin s'exprime ainsi, il ne définit pas seulement une grande partie de la littérature moderne de Proust à Joyce, de Faulkner à Durrell, mais le cinéma tout entier et singulièrement *Hiroshima mon Amour*. C'est sans doute le film le plus important en ce qui concerne notre thème de la conscience universelle. Son mérite essentiel est de confondre les deux mémoires et de dire que l'angoisse du monde ne devrait pas être exclusive de l'angoisse de l'individu face à son destin. La difficulté des êtres à s'incarner dans leur authenticité hante

Marguerite Duras. Et Alain Resnais souffre de devoir se souvenir alors qu'il doit oublier pour vivre. Le lyrisme visuel peu commun de ce film équivaut exactement au langage littéraire dans ses plus hautes manifestations. Forme d'art profondément adaptée au courant de la conscience et poésie moderne par excellence. Foisonnement d'un réel recomposé, densifié, transfiguré. Que les difficultés d'écriture ne rebutent personne témoigne de la fusion parfaite de l'image et de l'idée. Une oeuvre comme celle-là qui met en cause l'angoisse individuelle confrontée au destin de l'humanité devrait être projetée simultanément sur tous les écrans du monde. C'est ce que le magnétophone-optique, la télévision et les relais sidéraux que les savants lanceront bientôt autour du globe nous permettent d'entrevoir.

Les intellectuels les plus réfractaires et les artistes les plus hostiles cèdent un à un et viennent finalement au cinéma. A une époque où non seulement la liberté de penser est mise en question, mais l'art lui-même contesté, il est bon que *la première esthétique de la réalité vivante* puisse permettre à tous les artistes de lancer leur cri d'alarme au coeur même de l'humanité.

René HOULE