

MONTREAL 1967

LE RÈGNE DE L'IMAGE

Un festival comme un port dépend d'un arrière-pays et de ses ressources. On peut organiser des rencontres cinématographiques à Singapour ou à Gibraltar, cela viendra. Il y a déjà ainsi plus de 400 festivités dans le monde. On y présente n'importe quoi, les navets, que personne ne veut voir, les chefs-d'œuvre que tout le monde a vus, c'est facile. On va à Sorrente ou à Carthage, c'est agréable. Il y a Cannes et Venise, institutions respectables installées dans leur confort et leur richesse. Il y a enfin des festivals en prise directe sur une réalité cinématographique. Il y eut Rio, où se confirma voici deux ans la vitalité du cinéma brésilien, il y eut Karlovy-Vary où les Tchèques éclipsèrent l'an dernier les invités officiels. Il y aura Pula si le cinéma yougoslave confirme ses progrès considérables, et Moscou si l'on se décide chez les Soviétiques à montrer les films cachés. Il y a Montréal : un public réceptif (parfois même trop bienveillant), des réalisateurs actifs, turbulents, des revues et des critiques combatifs. Il y eut en août 1967 échange. Un milieu fertile nourrit un festival de sa sève, et le festival en retour l'ouvre sur le monde ; le circuit fonctionne ; un cinéma national, jeune encore, se confronte à l'avenir du cinéma. Glauber Rocha, Skolimowski, Makavejev, Schorm sont là, ils font le cinéma qui passionne, ils discutent avec Brault, Perrault, Lamothe, Groulx, Owen, King... L'accueil est sympathique, le cadre intime propice aux rencontres les plus inattendues et les plus agréables, l'organisation, les projections parfois confuses sont sauvées par la gentillesse, la bureaucratie s'efface devant les initiatives et l'improvisation.

Montréal est un festival jeune, masculin-féminin, organisé et animé par des jeunes. On y parle cinéma comme seuls les jeunes peuvent en parler. Mais il n'oublie pas la tradition dans ce qu'elle a de plus vivace : il invite donc Renoir, Ford et Lang, c'est-à-dire la simplicité qui n'appartient qu'aux plus grands. Renoir fourmille d'idées (qui ne plaisent pas à « l'avance sur recettes », quel scandale !), Ford déborde d'humour, Lang exerce sa pénétration et combat à la TV toute idée de censure, devant quelques esprits déjà fermés à quarante ans. Ford présente **Young Mr. Lincoln** (1939), « un petit film sur un grand homme », m'avoue qu'Eisenstein a eu raison de trouver le film excellent, refuse de parler de Fonda (on sait leur brouille) et dit que c'est un film avec Alice Brady, se souvient que des extérieurs furent tournés au nord de Montréal et en Nouvelle-Angleterre, et qu'on utilisa pour ce film un nouveau système de transparences. Il est ému par l'accueil chaleureux, mais s'impatiente lorsqu'un reporter le définit comme un metteur en scène de westerns : « Je suis un auteur de comédies ». Il parle beaucoup de religion, de femmes, de cuisine, de l'histoire des Etats-Unis, de De Gaulle, « a character », du débarquement, très peu de cinéma. Bref, tel qu'en lui-même Bertrand Tavernier l'a fixé récemment pour nos lecteurs. Jean Renoir le voit dans le hall de l'hôtel, et confondant les deux bandeaux, le salue par un « Fritz ! » retentissant. Renoir introduit **La Marseillaise**

A l'ombre de Marylin considérée comme une jeune géante, le repos de Fritz Lang à Montréal, bandeau sur l'œil droit.

(1937) dans sa version intégrale. Ce sera à Paris un événement de l'année à venir. Un des grands films français de l'avant-guerre, d'une construction complexe à souhait, où l'individuel débouche sur le collectif, avec un sens inouï du langage parlé. Cela fut compris bien entendu ici, au pays du parler-roi. Fritz Lang enfin évoqua son séjour en France avant la projection de *Liliom* (1933). Point un de ses meilleurs films, mais combien instructif. Liliom arrivant au ciel y voit sa vie enregistrée. Toujours la fascination chez Lang de l'image (*Mabuse*, *Fury*, *Beyond a reasonable doubt*), de l'événement enregistré, toujours la réflexion sur son art, même à partir d'une pièce médiocre de Molnar. Et ce moment fulgurant : pendant que Liliom se poignarde, la femme qu'il aime, chez elle, porte la main à son cœur.

Ce fut donc le festival de l'ancien et du nouveau, comme en témoignait aussi la rétrospective de l'animation qui allait des primitifs (dont l'étonnant et méconnu Suédois, Victor Bergdahl) jusqu'à Yoji Kuri, Hubley ou Borowczyk. En faire le compte rendu (182 courts-métrages) serait écrire une nouvelle histoire du 8^e Art. Ce fut aussi un festival en rapport direct avec l'Exposition 67 où triompha l'image, Montréal devenant ainsi pour quelque temps le lieu géométrique de tout ce qui, dans le monde, explore les voies nouvelles du cinéma. Procédons par ordre devant cette agression visuelle. Démêlons les ingrédients de ce cocktail cosmopolite que fut le VIII^e Festival International du Film de Montréal. Tentons un bilan approximatif des innovations de l'Expo et réservons à un prochain numéro quelques réflexions sur le cinéma local dont le V^e Festival du Film Canadien et quelques autres projections parallèles confirmèrent la vitalité.

I. — UN RENDEZ-VOUS COSMOPOLITE.

Le VIII^e Festival du Film — non compétitif — présentait quelques-unes des œuvres maieures de cette année (*Le Retour du Fils Prodigue*, *Terre en Trances*, *Affaire de Cœur*, *Le Dénart*), dont *Positif* parla précédemment. Nous eûmes droit bien entendu (succès assuré) à l'inévitable monument pompière de Bondartchouk, surnommé par Ford « Good hard Cabbage ». Enfin des inédits — et parmi eux quelques événements — étanchaient la soif des plus curieux.

LE BALLON (Privurzaniyat Balon), de Binda Zhelyazkova (Bulgarie).

Un ballon captif à la dérive survole deux villages bulgares. Les paysans pourchassent le ballon jusqu'à ce que des policiers le fassent éclater en le transperçant de balles. Le ballon symbolise, paraît-il, la liberté. On veut bien. Mais d'aussi bonnes intentions ne justifient pas le folklore insupportable que nous impose Madame Zhelyazkova, il y a peu, nous dit-on, grand espoir du cinéma bulgare et qui remporta au festival de Carthagène en 1964 le Grand Prix dit « des Vieux Godillots ». Cela nous semble, toute muflerie mise à part, entièrement mérité.

BONNIE AND CLYDE, de Arthur Penn.

La dernière réalisation d'Arthur Penn est sans doute sa plus grande réussite depuis *The Miracle Worker*, et tout simplement une œuvre passionnante. Diversement accueilli à Montréal, vomi par les jeunes cinéastes du lieu (comme produit typique d'Hollywood), c'est pourtant un film d'auteur, la confirmation d'un talent indiscutable. Comme *Billv the Kid*, *Annie Sullivan* et *Helen Keller*, *Mickey One*, ou le fugitif de *The Chase*, Bonnie Parker et Clyde Barrow sont des « outsiders », rejetés chacun à leur façon par une société qu'ils contestent. Arthur Penn est le cinéaste du conflit et donc de la violence. Elle est chez lui explosive-fixe, comme une vitre qui s'étoile mais ne vole pas en éclats. Elle opère par brusques flambées qu'exprime un montage heurté, une direction d'acteurs crispée et survoltée. Penn est aussi le cinéaste de l'instinct, le créateur de personnages qui parviennent à peine à s'exprimer et qu'il sonde dans leurs profondeurs pour en découvrir les mobiles cachés (figure du père dans *The Left-Handed Gun*, sens de la culpabilité



« FRITZ I », mais le bandeau est à gauche et c'est John (John Ford et Jean Renoir).

dans *Mickey One*, ici l'impuissance de Clyde) Bonnie et Clyde sont des hors-la-loi célèbres du début des années 30, un couple de jeunes gens qui pillaient les banques dans le Sud-Ouest des Etats-Unis en prenant des risques fous avec la complicité du frère de Clyde, un ancien détenu, de sa femme et d'un chauffeur simple d'esprit. En un sens c'est l'ombre d'une société en plein désarroi qu'ils incarnent. Ils pillent les exploités du peuple, se prennent mutuellement en photo pour illustrer les journaux, deviennent des figures mythologiques pendant leur propre vie, et Bonnie écrit des poèmes qui chantent leurs exploits. Penn situe avec une précision maniaque l'époque où ils vivent. Clyde encourage les paysans spoliés par la dépression à tirer sur les pancartes qui les dépouillent de leurs fermes ; au cinéma les gangsters contemplant les chercheuses d'or de Berkeley, couvertes de pièces de monnaie et qui sourient à des spectateurs affamés. Etudiant les journaux de l'époque, Penn reconstitue les combats les plus sanguinaires à travers le Texas, l'Iowa ou la Louisiane, et la mort du couple sur une route de campagne, alors que Clyde commençait à pouvoir aimer Bonnie.

C'est le mélange de burlesque et de drame qui fut le plus reproché à Penn, alors qu'il exprime à merveille la nature profonde des protagonistes. Clyde s'amuse à voler des voitures, à dévaliser des épiceries, comme un enfant joue au gangster sous l'œil ravi de sa petite camarade. Il se prend au jeu, s'étonne de la facilité de ses exploits, s'enhardit et s'élançait dans une suite d'actions risquées avec toute l'inconscience amusée de la jeunesse. Penn transcrit le climat d'une époque où la comédie la plus folle côtoyait le sordide. Il fait rire ses spectateurs à gorge déployée, puis les étreint par un sentiment d'angoisse grandissant, et ne les lâche plus jus-

qu'à la fin tragique de ses « héros ». Une telle accumulation de violence aurait pu à la longue prêter à rire, mais, le rire libéré de prime abord, ne reste plus en fin de compte que le frisson. Il fallait une rare maîtrise pour en arriver là, et **Bonnie and Clyde** devient ainsi une réflexion sur la nature profonde de la violence comme sa condamnation ? Ecœuré par le massacre accompli sur **The Chase**, Penn songeait à abandonner le cinéma. Seul l'excellent scénario de David Newman et Robert Benton et l'entière liberté que lui permettait son producteur-acteur Warren Beatty l'ont décidé à entreprendre son film sur place au Texas, sans aucune contrainte. On y retrouve Faye Dunaway (révélée par Kazan au théâtre, dans **After the Fall** et déjà vue à son avantage dans **Hurry Sundown**), une photo merveilleuse de Burnett Guffie. Mais on en reparlera ici-même, plus tard.

LE DIRIGEABLE VOLE (Ukradena Vzducholod), de Karel Zeman (Tchécoslovaquie).

En renouant avec Jules Verne (il s'agit d'une « adaptation » de **Deux Ans de Vacances**), Karel Zeman me semble retrouver une inspiration qui s'était passablement tarie dans **Le Baron de Crac** et **Chronique d'un Fou**. Cette robinsonnade à quatre dans une île mystérieuse retrouve avec l'aide des gravures originales le parfum des **Aventures Fantastiques**. Le choix d'une pellicule teintée pour les scènes réalistes n'est pas des plus heureux, même s'il vise à créer une certaine unité formelle. Zeman n'est jamais plus à l'aise que dans les truquages. Ailleurs il n'est qu'un metteur en scène moyen, assez adroit pourtant dans le maniement des gags pour savoir nous séduire le plus souvent.

DON'T LOOK BACK, de D.A. Pennebaker (Etats-Unis).

L'idée de filmer une tournée de Bob Dylan lors de son séjour en Grande-Bretagne en 1965 était au départ passionnante. Il est dommage que Pennebaker l'ait gâchée par une complaisance pour l'image mal éclairée, le travelling flou et les paysages qui défilent derrière une vitre de voiture ou de train. Nous connaissons bien peu Dylan au terme de ce long métrage banal dont les meilleurs moments restent les chansons interprétées par le folk-singer, quoique Murray Lerner par exemple dans **Festival**, vu à Venise, ait su bien mieux capter l'atmosphère. Quelques moments saisissants surnagent comme toujours dans ce genre d'entreprise. Une interview de Dylan pendant laquelle il tourne en ridicule un reporter de **Time Magazine** à qui il dit ses quatre vérités. Une très belle scène dans une pièce où Dylan essaie de taper à la machine pendant que Joan Baez répète avec sa guitare, puis se laisse prendre au rythme de la chanteuse et abandonne son travail pour l'écouter. A signaler aussi la curieuse personnalité de l'imprésario Al Grossman, une sorte de Benjamin Franklin coiffé à la yéyé. Un beau sujet gâché.

L'ENFANT TROUVE (Der Findling), de George Moorse (Allemagne de l'Ouest).

Généralement mal accueilli, ce film d'un Américain vivant en Allemagne mérite à mon avis quelque considération. Adaptant une nouvelle de Heinrich von Kleist transposée à notre époque, Moorse retrouve cette tension et cette précision des images propres aux Romantiques allemands, tout en préservant une frange de mystère. Son style elliptique, parfois abrupt, s'éclaire parfois de quelques flamboiements plastiques, et c'est par là qu'il s'éloigne d'un Jean-Marie Straub auquel on pense parfois en voyant **Der Findling**. Un enfant trouvé puis élevé et choyé par son père adoptif n'aura de cesse de se venger, ira jusqu'à séduire sa mère, et tuera finalement son bienfaiteur qui lui avait légué tous ses biens. Film inégal, erratique et rigoureux sur la révolte absolue et le triomphe du mal, l'œuvre de Moorse retrouve curieusement des préoccupations contemporaines — regard sur la folie, rejet d'une société honnie, mise au ban de l'individu — qui ont toujours accompagné le meilleur cinéma allemand. (Il est curieux par exemple de comparer l'intrigue de



Dans la tradition de **You only live once** et du **Démon des armes** (Faye Dunaway et Warren Beatty dans **Bonnie and Clyde** d'Arthur Penn).

ce film empruntée à Kleist avec le sujet contemporain traité par Schaaf dans **Tatowierung — Tatouage**).

KOTO, de Tomotaka Tasaka (Japon).

Grand prix de la critique japonaise, cette œuvre mièvre en scope-couleurs témoigne, s'il en était besoin, de la crise sérieuse que traverse le cinéma japonais. Une jeune fille est possédée par son maître pendant que son fiancé est au service militaire. A la différence de l'héroïne des **Parapluies de Cherbourg**, elle se refuse à vivre pour des diamants, ne se résigne pas à l'humiliation et se suicide. Son fiancé au retour fera de même. C'est interminable et sans le moindre intérêt.

LOIN DU VIETNAM.

Achevée quelques jours à peine avant sa présentation à Montréal en Première mondiale, le mercredi 16 août, c'est une immense œuvre collective de 120 mn, signée Resnais, Godard, Ivens, Lelouch, Klein, Demy, Varda et Guerra, élaborée dans l'enthousiasme, avec peu de moyens et à laquelle ont collaboré bénévolement des dizaines de personnalités (écrivains, acteurs, techniciens). On pouvait craindre une mosaïque hétérogène, on trouve un film achevé, aux parties complémentaires, offrant plusieurs niveaux de lecture. Il s'agit avant tout d'une œuvre didactique, au meilleur sens du terme, une explication des événements qui devient une mobilisation face à ces événements. Peu à peu, le rapport individuel-collectif s'établit. **Loin du Vietnam** est tout autant la description d'un engrenage, de ses causes économiques, historiques,

politiques, que des réactions personnelles face à cet engrenage. Des témoignages d'une Vietnamiennne, Uyen, face à la guerre de son peuple ou de la reporter Michèle Ray, à celui de Madame Morrisson, la femme du Quaker qui se donna la mort par le feu devant le Pentagone en signe de protestation, en passant par les monologues de Godard, l'artiste face à l'engagement, et de l'intellectuel de gauche que filme Resnais, il convenait pour les auteurs de tracer une ligne qui requiert autant de points de vue subjectifs face à un événement global éclairé par des documents, points de vue qui mettent cet événement à notre distance. Le film utilise en toute liberté les moyens les plus divers : comédiens professionnels, actualité, animation, photos fixes, télévision, pour créer un essai libre et rigoureux. Sa force est de s'élargir progressivement, de donner au Vietnam sa dimension mondiale, d'en faire le reflet de notre monde. Il est normal, au départ, d'interviewer Ho-Chi-Minh, cela le devient à l'arrivée de faire parler Fidel Castro ou d'évoquer le Pouvoir Noir. Tout se tient. Les Vietnamiens se battent pour nous, nous avertit le commentaire final : « Mesurez votre dette à leur égard, la folie vietnamienne est peut-être la sagesse politique de notre temps. La société se transformera ou elle détruira tout. Elle acceptera la guerre des pauvres contre les riches comme inévitable et la perdra ».

Dans sa méthode créatrice **Loin du Vietnam** laisse aussi parler chaque voix qui vient se confondre dans un écho collectif. On regrette de détailler une œuvre qui se veut anonyme, de jouer au petit jeu des attributions au fil des douze parties non signées qui composent le film. Mais comment ignorer le style de reportage vif et puissant qui a permis à William Klein, dans la lignée de **Cassius le Grand**, de ramener des Etats-Unis les plus étonnants documents sur les parades bellicistes, ou sur les marches pour la paix, le calme de Joris Ivens (1) que lui ont communiqué des combattants du FNL et qui après **Le Ciel, La Terre** peint mieux encore les combats des rizières, l'œil de Lelouch (accordons-lui cela !) qui saisit l'atmosphère brumeuse d'un porte-avions à l'aube. Godard dans un monologue par trop narcissique avoue avec beaucoup de franchise son idéologie incertaine et son désarroi d'artiste (partagé par ses camarades) face à un conflit gigantesque. Sa référence à Che Guevara, son appel final et non ambigu à créer un Vietnam en chacun de nous confirment son passionnant dernier film **La Chinoise**, aux idées moins vagues et aux images plus claires que d'ordinaire. Resnais filme les incertitudes d'un intellectuel de gauche, prisonnier de ses raisonnements et de ses arguments contradictoires et accorde au texte (signé ici par Jacques Sternberg) comme à l'accoutumée une place prépondérante, donnant un prolongement à des préoccupations déjà exprimées dans **La Guerre est finie**. Ainsi chacun poursuit sa voie personnelle tout en intégrant son apport dans un tout cohérent. Ruy Guerra, Agnès Varda, abandonnent leur contribution entièrement réalisée, pour ne pas alourdir un ensemble déjà long.

La modestie de Chris Marker dut-elle en souffrir, nous lui attribuerons volontiers le ton du film. Il utilise magistralement le rapport fécondant d'un commentaire brillant et d'images saisissantes, il organise, coupe, structure, monte, commente l'ensemble des matériaux fournis, leur donne cette ligne ascendante où l'ironie, le lyrisme et la froide analyse se côtoient, confère à ce film en couleurs — couleurs d'espoir — un style qui n'appartient qu'à lui, alliage d'intelligence et de générosité.

Titre trompeur que **Loin du Vietnam**, car c'est aussi loin du Vietnam, dans les guerrillas d'Amérique Latine ou dans les quartiers noirs des Etats-Unis que se joue le sort du monde et du Vietnam. A en juger par les réactions de la salle, le film provoquera ou stimulera les spectateurs. C'est une des tentatives les plus intéressantes dans le domaine de l'essai politique filmé, en même temps qu'une entreprise

(1) Notons qu'à 69 ans, Joris Ivens, trente ans après avoir témoigné sur le front d'Espagne, a risqué sa vie aux alentours du 17^e parallèle. On appréciera à leur juste valeur les commentaires de François Truffaut, le courageux pompier des studios de Shepperton, sur « la carrière pseudo-poétique d'un Joris Ivens, pique-assiette de festivals, qui se balade de palace progressiste en palace progressiste en filmant des flaques d'eau avec l'argent des municipalités et beaucoup d'esthétisme. Ensuite sur ces images décoratives — donc de droite — un conain dévoué du genre Chris Marker essaiera de plaquer un commentaire de gauche », etc... (*Cahiers du Cinéma*, n° 190).

créatrice unique. A partir d'une série de mots-clés (le film devait s'intituler **Vocabulaire**), choisis par tous les auteurs, tels que « guerrillas », « escalade », « indépendance », « résistance », le film s'est élaboré. Avec quarante pages, chacun est parti tourner, puis les réalisateurs visionnèrent cent heures de film. Le montage s'étendit sur trois mois et demi, et le commentaire final a retrouvé par la synthèse la grille de départ, avec l'idée maîtresse sur la guerre des riches et des pauvres qui a émergé peu à peu des éléments rassemblés. **Loin du Vietnam**, œuvre de progrès, demeure « a work in progress », comme les dernières images du film de Michèle Ray, images rayées, déchirées, « d'une caméra et d'une guerre devenues folles », un tel film ne peut vraiment s'achever. C'est à chaque spectateur d'apporter sa réponse, de participer à l'effort.

Six images et trois façons (Ivens, Resnais, Klein) d'être **Loin du Viet-Nam**.



LES MATINS D'UN ENFANT SAGE (Diminetile Unui Baiat Cuminte), de Andrei Blaier (Roumanie).

La Roumanie a beau ces derniers temps se chercher à l'Est une personnalité à part, son cinéma n'échappe pas au virus de la Jeunesse. Andrei Blaier pour son premier film nous décrit donc une nouvelle fois l'entrée dans la vie d'un jeune garçon qui rompt avec son milieu, sa famille et ses amis pour vivre sur un chantier. La seule idée du metteur en scène est de mélanger la chronologie — une manie des cinéastes de l'Est peu inspirés — et cela avec une telle gratuité que son film, d'anodin, devient vite exaspérant.

REBELLION (Joi-Chi), de Masaki Kobayashi.

Présenté hors festival à Montréal, sans doute réservé pour la Mostra, le film de Kobayashi n'en fut pas moins inexplicablement et scandaleusement refusé par M. Luigi Chiarini pour la compétition vénitienne. **Rébellion** n'est pourtant pas inférieur à **Harakiri** dont il constitue le pendant, et dépasse de très loin le très décoratif et surestimé **Kwaidan**. Il reprend la même équipe (en particulier le scénariste Hashimoto qui travailla d'autre part sur **Vivre et Rashomon**), à laquelle se joint cette fois Toshiro Mifune, co-producteur de film avec la Toho. L'interprète favori de Kurosawa retrouve le protagoniste de **Harakiri**, Tatorsuys Nakadai, auquel il s'était heurté déjà dans **Yojimbo** et **Sanjuro**. **Rébellion** reprend la construction d'**Harakiri** en inversant l'ordre des combats. La bataille dans la maison précède ici le duel parmi les hautes herbes. Mais l'irruption de la violence est précédée d'une mise en place des personnages qui occupe les trois quarts du film, faite de longues conversations où la fascination d'un montage rythmé et quasi abstrait se superpose à une histoire captivante entre toutes, aux paliers temporels d'une clarté parfaite, obtenue pourtant par un jeu savant de flashbacks qui s'imbriquent les uns dans les autres. Dès le générique, des plans d'architecture, de toits et de frontons créent une sécheresse d'apparence que renforcent par la suite des récitatifs longs et sinueux. Jusqu'à la violence finale, Kobayashi ne se départit pas de son classicisme ascétique, sauf pour quelques images fixes totalement superflues. Il contraignit même Mifune à une sobriété exemplaire que nous ne lui connaissions guère.

Rébellion est un film de contestation sociale qui va peut-être moins loin que **Harakiri** dans ce sens, mais qui conte une exaltante histoire d'amour, plaçant au centre de l'intrigue un personnage féminin point indigne de ceux que peignit le plus grand des Japonais — Mizoguchi. Au XVIII^e siècle, deux samourais vivent sur le fief de Matsudara, seigneur de rang moyen. L'un, Isaburo, d'une parfaite loyauté, est l'époux d'une femme d'un rang plus élevé que le sien qui le fait vivre dans l'humiliation et le respect de l'ordre. L'autre, Tatewaki, chef des gardes frontaliers obéit par nihilisme sans croire à rien, même à Dieu. Un jour, le seigneur répudie une de ses concubines, Oichi et demande à Isaburo de la prendre comme épouse de son fils Yogoro. Le vassal hésite, mais contre son attente l'union de ses enfants sera parfaite. Lorsque son héritier meurt, le seigneur décide que le bâtard qu'il a d'Oichi lui succèdera ; mais la mère ne peut rester la femme d'un petit samourai. Isaburo et son fils refusent d'obéir au bon plaisir du prince et s'y opposent par la force. La jeune femme se suicidera pour éviter aux deux hommes la soumission, et le père, témoin de cet amour fou qui lui sert de leçon, continuera la lutte après le meurtre de son fils par les gardes. Isaburo emmène sa petite-fille avec lui, tente de passer la frontière pour aller porter plainte devant le Shogun à Edo, la capitale. Dans les fourrés, des hommes surgissent avec leurs sabres. Incapables de le vaincre par le fer, ils l'achèvent avec leurs mousquets. Kobayashi atteint dans les scènes finales à une frénésie sanglante qui opère comme une libération. La violence est vue comme la seule conclusion logique d'une situation sans issue. D'où le climat unique de tragédie et de fatalité. Mais la fatalité n'a rien ici de métaphysique. Kobayashi remet en question un ordre politique, un système de valeurs inadéquat. **Rébellion**

n'apporte aucun son neuf, ni dans le cinéma japonais, ni dans l'œuvre du metteur en scène, mais c'est un très bel exemple du film de « genre », à l'envoûtement certain.

LE SAC (Hogy szaladnak a fak...), de Pal Zolnay (Hongrie).

Un étudiant décide après ses examens de passer ses vacances à la campagne. Il s'arrête dans son village natal qu'il a quitté depuis des années. Témoin du changement survenu, confronté à une mentalité qu'il ne comprend plus, il retrouve peu à peu le contact de la terre et des gens, explore ce sac dans lequel, nous dit l'auteur, « nous portons tout notre passé ». Pal Zolnay, qui n'est ni Kosa, ni Jancso, partage pourtant avec les cinéastes hongrois le goût de la campagne et d'une réalité rustique. Il raconte son histoire avec une certaine sensibilité, mais aussi un naturalisme parfois pesant. L'influence d'un Maupassant n'est pas loin, et tant de probité dans l'effort impose un respect poli, sans plus, car l'ennui était aussi au rendez-vous.

II. — L'AUDIO, L'EXPO ET LE VISUEL.



Prolégomènes à toute muséographie future ? (Montréal 1967).

Symboliquement cette année le festival avait lieu près de l'entrée de l'exposition universelle qu'il prolongeait en quelque sorte. Car l'Expo 67 donnait à l'image une place de choix, la première même. Comparé à Bruxelles 58, Montréal 67 témoignait du développement prodigieux des mass-media et de l'importance que leur accordait chaque pays. En dix ans le chemin parcouru est considérable. On s'attachait moins cette année à la conception architecturale des bâtiments (certains pourtant frappaient l'imagination — celui des U.S.A. par exemple) qu'à leur organisation intérieure, à la place accordée à l'information et surtout à la façon dont celle-ci était

transmise. Pas un pavillon qui n'ait sa salle de projection, ses écrans de télévision. Mais alors commence l'invention, le renouvellement des idées. Constatons une fois de plus la piètre représentation française — encyclopédique et scolaire — qui écrivait sous une masse de documents le visiteur harassé. Le recours presque constant aux textes (petits cartons explicatifs, « fiches » élaborées) ne s'effaçait que pour des films touristiques signés Albicoco (Quinto) ou Reichenbach (François) sur les provinces ou la ville lumière, donnant à l'ensemble une étonnante impression de désuétude. Ailleurs souvent le cinéma dominait : chez les Cubains, un véritable pilonnage de l'idéologie capitaliste était organisé dans un espace clos, où des appareils de projection visibles déversaient sur les murs des documents filmés qui transformaient une chambre obscure en poudrière revendicatrice. L'Amérique répondait à l'intérieur de sa bulle géante en verre de 20 étages de haut par une exaltation du spectacle et de l'art qui fuyait les chiffres et les commentaires. D'immenses photos de stars, des projections ininterrompues d'extraits de « musicaux », de scènes d'amour, et d'épopées, rendaient hommage à Hollywood face au triomphe du pop et de l'op. Apothéose du son, de l'image et de la lumière, le pavillon américain faisait le vide intérieur pour ne retenir que les valeurs ludiques d'une civilisation où l'objet devient jeu, où l'art se mêle étroitement au milieu ambiant, sans séparation vraiment apparente. D'immenses parachutes et une cabine spatiale — seuls autres habitants des lieux avec une collection de chapeaux — semblaient même participer de cette fête de l'illusion. Chez les Anglais une demeure sombre comme une caverne d'Ali-Baba où tous les trésors seraient visuels s'ouvrait par un couloir circulaire et mobile. Ici plus encore qu'ailleurs il n'y a de recours qu'aux films, omniprésents, fourmillants, totalitaires. Rien d'autre ne bouge que ce qui reproduit le mouvement à 24 images-seconde. On se penche sur un puits et l'on découvre un documentaire sur la campagne anglaise vue d'avion.

L'utilisation généralisée du cinéma — à 90 % en couleurs — sans présence obsédante sur les murs, les plafonds et même les planchers ne s'accompagne pas d'une même hardiesse dans les sujets traités. De telles expositions se donnent pour but de magnifier l'Homme avec le cortège de poncifs et de clichés qui accompagne d'ordinaire cette sorte de propos. On voit donc beaucoup d'enfants s'adonnant au jeu, beaucoup de fusées s'élançant vers le ciel, beaucoup de blés dorés fauchés par les moissonneurs. Seuls l'innovation ou le perfectionnement des techniques employées attirent l'œil, parfois épuisé. Aux Tchèques et aux Canadiens revient le mérite des réussites les plus originales, ce qui n'est pas pour surprendre qui a vu à Montréal et à Prague l'intérêt passionné que l'on y témoigne pour le cinéma.

Le pavillon tchécoslovaque présentait le **Kinoautomat** qui n'est pas sans rapport avec **La Lanterne Magique** existante depuis 10 ans et visible d'ailleurs au Parc d'Attractions. Le cinéma et l'action sont étroitement mêlés. Conçu par Roduz Cincera, il s'agit d'un procès dont les spectateurs sont les juges. Sur la scène un accusé, sur l'écran les événements qui conduisent au crime. L'action commence. Une question est posée aux jurés qui répondront en appuyant sur un bouton encastré dans l'accoudoir du siège. Ils décident ainsi du développement de l'histoire et changent à leur gré le cours du film tandis que leurs décisions s'inscrivent sur un tableau électronique. Plus étonnant encore **Creatio Mundi**, spectacle en Diapoly-écran de Josef Svoboda et Emil Radok. 224 projecteurs passent des diapositives (près de 12 000) sur 112 cubes mobiles aménagés dans un mur. Pendant 14 minutes où l'éclairage et la musique jouent leur rôle, une symphonie mosaïque en relief — les cubes avancent, reculent en un mouvement incessant — créent avec les ressources de l'animation et de photos de nature un chatouement coloré des plus fascinants. Le spectacle de polyvision utilisait 20 écrans à diapositives, huit appareils de projection, deux écrans de transparences et cinq écrans mobiles dont un sphérique. Les Tchèques étaient à la recherche d'un cinéma, voire d'un spectacle total.

Les réalisations qui dépendaient directement du Canada — soit comme attractions générales, soit comme « clous » des différents bâtiments — donnaient à ce pays le rôle-pilote dans la technique de l'image. Au Pavillon du Téléphone le circo-rama est pourtant directement repris du pavillon américain de Bruxelles avec une

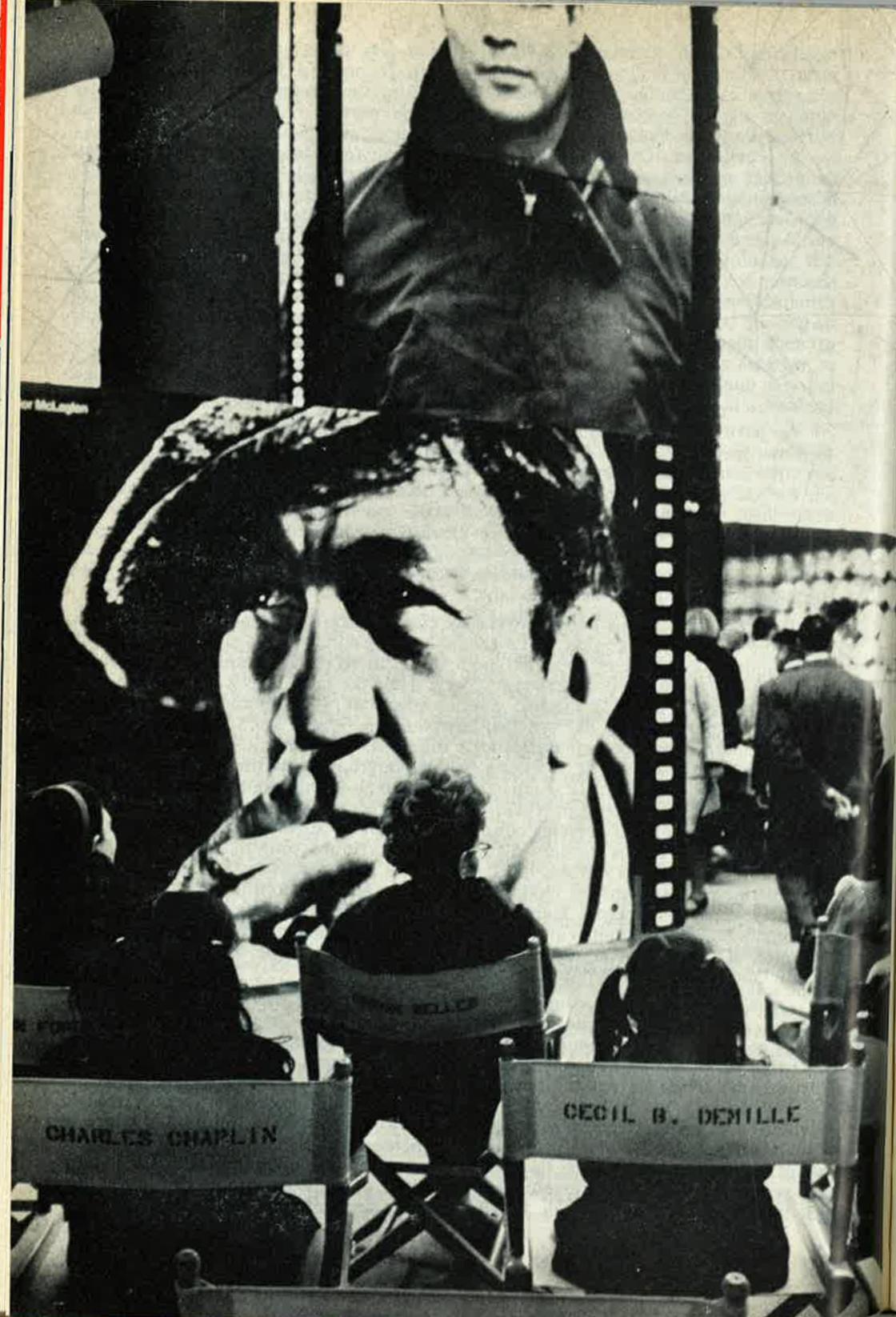
meilleure finition technique. 13 écrans côte à côte créent une projection de 360° pour un film sur le Canada produit par Walt Disney. Au **Kaléidoscope**, le thème « l'homme et la couleur » est illustré par un film accompagné de musique électronique et projeté sur un écran qu'entourent de partout (plafond, murs, sol) des miroirs. Dans les 3 pièces la disposition des glaces permet des reflets à l'infini.

Au Pavillon du Canada un procédé de plateau tournant, le **Carrousel**, pourrait supprimer à l'avenir les attentes trop longues devant les cinémas ou l'arrivée désagréable en milieu de film. Le théâtre (et les spectateurs aussi) tournent autour d'un axe qui est constitué par la scène et 5 écrans qui sont autant d'étapes d'un périple circulaire. Chaque film évoque un aspect de l'histoire du Canada. Suivant des techniques différentes depuis l'écran normal qu'utilise Grant Crabtree pour raconter les explorations jusqu'aux 3 écrans qui permettent à Claude Fournier de satisfaire sa glotonnerie optique en cueillant les images du Canada d'aujourd'hui en passant par le dessin animé de George Dunning sur la Confédération, « Le Canada est mon piano », où l'harmonie triomphe de la cacophonie et les écrans horizontal et vertical qui servent à Michel Brault pour peindre en poète concis (4 mn. 30 s.), grâce à quelques images sensibles et raffinées (la guerre contre les Indiens, les paysans aux champs, etc...), l'historique du Canada.

Au pavillon de l'Ontario le cinéaste Christopher Chapman se livre dans **A Place to Stand**, pendant 22 mn. à de brillantes variations sur un thème imposé — vie et activités industrielles dans l'Ontario —. Disposant d'un écran de 70 mm de 20 mètres sur 8 et de six pistes sonores, il se livre à toutes les fragmentations possibles sur un écran large. Depuis une salle en forme de stade sportif le spectateur suit les fluctuations d'une image qui se multiplie sans cesse pour revenir à l'unicité. Les 15 écrans s'inscrivent dans l'écran pour créer les figures géométriques les plus variées. Un détail en haut à gauche emplit soudain la surface entière, tel spectacle est vu sous des angles divers. L'effet est saisissant.

Il ne l'est pas moins dans **Labyrinthe**, construction sans fenêtres qui abrite un ensemble audio-visuel complexe. Le thème assez grandiloquent, concerne le monde contemporain qui défie et opprime l'homme. L'itinéraire s'accomplit en trois chambres. Dans la première une immense galerie ovale donne sur deux écrans, l'un horizontal, l'autre vertical (12 mètres) que les spectateurs contemplant d'une hauteur respectable, derrière des balustrades. Les cinéastes jouent sur les rapports de ces deux écrans géants, donnant des aspects différents du même lieu, montrant sur la paroi verticale l'escalade de 30 étages par des ouvriers du bâtiment tandis que sur le sol de la salle apparaît le sommet du gratte-ciel en vue doublement plongeante. Une petite Japonaise assise près d'un étang sur l'écran vertical jette dans l'eau une pierre qui provoque des cercles concentriques sur la surface horizontale. Dans la deuxième chambre, des milliers d'ampoules électriques sont multipliées à l'infini par des prismes et des miroirs qui couvrent les murs. Dans la troisième chambre, cinq écrans représentent les cinq âges de la vie, les cinq continents, et jouent des rapports entre les images. Mais l'effet est moins frappant que chez Christopher Chapman. Malgré les quatre ans de travail qu'a nécessités le Labyrinthe, on ne peut manquer d'être déçu comme ailleurs souvent par le manque d'invention à partir d'étonnants exploits techniques.

On s'interrogeait beaucoup à Montréal sur le cinéma de demain. Et d'aucuns, éblouis, annonçaient la mort de l'art classique que nous connaissons. Des découvertes étonnantes ont toujours entraîné de telles prédictions restées sans lendemain. Le triple écran d'Abel Gance n'a pas eu en fin de compte de postérité esthétique et certains des procédés vus à Montréal n'en sont pas très éloignés 40 ans plus tard. L'écran divisé a été utilisé souvent, y compris à Hollywood, sans qu'on crie à la révolution et un metteur en scène comme Tinto Brass dans le récent **Col cuore in Gola** (voir R.T. Venise 67) a utilisé dans le même cadre deux plans différents juxtaposés, l'un en coupe, l'autre de face, d'un escalier et d'un homme le descendant. L'exposition universelle a surtout témoigné d'une prodigieuse vitalité de l'image et il est possible que des traces de ces innovations apparaîtront tôt ou tard. Mais le



langage fondamental du cinéma évoluera beaucoup plus en termes d'invention, de construction, de montage, de jeu, que de technique.

Quelles conclusions tirer d'une visite à l'Expo? Quel fil d'Ariane suivre pour connaître le devenir de l'audio-visuel? Il est impossible de se risquer. Tout au plus peut-on souligner un paradoxe. Si le règne de l'image n'a jamais été aussi imposant que pendant cet été 67, il est en même temps contesté par les sociologues les plus avancés. Marshall Mc Luhan, directeur du Centre de Culture et de Technologie de l'Université de Toronto (*The Mechanical Bride*, *The Gutenberg Galaxy*, *Understanding Media*, *The Medium is the Massage*) et qui est un peu le prophète de cette nouvelle religion dont les MassMedia sont les dieux, prédit le déclin du visuel et l'avènement de la culture électronique, d'une technologie non visuelle. L'homme est davantage transformé par ses nouvelles habitudes de perception que par ce qui lui est transmis. C'est le medium et non le contenu du medium qui est le message : « Les sociétés ont toujours été plus façonnées par la nature des media grâce auxquels les hommes communiquent que par le contenu de la communication », et il ajoute : « Nous sommes aussi engourdis dans notre nouveau monde électrique que l'indigène vivant dans notre culture littéraire et mécanique ». Le prestige très grand de Mc Luhan en Amérique du Nord ne doit pas cacher mais au contraire souligner ce que peut avoir d'ambigu et de dangereux son point de vue qui conduit vite à un abandon du contenu considéré comme un sujet démodé (1). Mais ses considérations méritent examen. L'ampleur même du triomphe de l'image, attestée par une exposition qui témoigne de son emprise, masque peut-être des mutations plus décisives encore, comme par exemple le retour sous l'influence de l'environnement à une civilisation plus orale. Dans les pavillons, on l'a vu, de nouvelles dimensions étaient créées par une utilisation simultanée de la lumière et du son. De façon tout à fait significative, pour un pays à la pointe des techniques de communications, nous rejoignons là les problèmes du cinéma canadien qui tend à donner au langage un rôle privilégié.

Michel CIMENT.

(1) On lira sur le sujet dans *Image et Son*, n° 182, un brillant essai d'André Martin qui n'a que le tort à mon avis d'abonder sans restriction dans le sens de Mc Luhan.

RELIGIEUSES, MEME COURTES, S'ABSTENIR.

« Après le succès de la **Semaine Internationale du Film d'Expression Française** où 40 courts-métrages ont été présentés, nous avons décidé avec André Malraux de créer, l'an prochain, à Dinard, un **Festival du Documentaire.** »

Yvon Bourges, maire de Dinard, à **La Commère.**
(*France-Soir*, 14 septembre 1967)

De McLaglen (Victor) à Brando (Marlon), assis aux meilleures places.