Document généré le 12 juil. 2025 19:39

Séquences
La revue de cinéma

Montréal, Festival, An IV

Gilles Blain

Numéro 34, octobre 1963

URI : https://id.erudit.org/iderudit/51914ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Blain, G. (1963). Montréal, Festival, An IV. *Séquences*, (34), 59–70.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1963

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

MONTRÉAL FESTIVAL AN IV

Gilles Blain

Un festival de cinéma est bien autre chose qu'une compétition de films : c'est à la fois une fête de l'esprit, un lieu privilégié de rencontres sociales, d'échanges et de discussions, une attraction touristique pour les étrangers. Voilà qui explique l'affluence assez hétérogène à Cannes, à Venise, à Berlin et ailleurs d'une foule de cinéphiles, de critiques, le journalistes, de réalisateurs, d'acteurs, de producteurs, de distributeurs... Mais le festival international de Montréal présente un visage différent. Surtout organisé pour faire connaître au public de la métropole les films importants déjà remarqués dans les festivals européens, voire en pleine carrière commerciale, il ne peut guère fasciner les touristes d'outre-Atlantique ni les artisans de l'industrie cinématographique. Par ailleurs, son caractère fortement culturel en fait un des événements les plus goûtés dans la vie artistique nord-américaine.

Celui qui s'est tenu, l'été dernier au Loew's, compte de nets avantages sur les trois précédents. Représentations étalées sur dix jours au lieu d'une semaine. Tenue d'un festival canadien (courts et longs métrages) pour la première fois à Montréal, jugé par un jury international. Et aussi, sans doute, qualité supérieure de l'ensemble des films.

Mais il ne mérite pas que des éloges. Des films ont été annulés, substitués ou interchangés. La programmation du matin, destinée aux enfants, n'a pas eu le succès attendu (manque de spectateurs ? vice de l'organisation ?). Et pourquoi la majorité des bandes en langues étrangères ont-elles été sous-titrées en anglais, ou tout simplement pas sous-titrées du tout (tel le film *Luciano,* affublé d'un commentaire oral postiche, assez inélégant) ? Les organisateurs de notre festival devraient, me semble-t-il, reviser leur politique à cet égard.

Un certain nombre de festivaliers ont soulevé des critiques au sujet de la sélection. Pourquoi *L'Enfance d'Ivan* au lieu d'*Hommes et bêtes ?* Pourquoi *Le petit Soldat* au lieu du *Doulos ?* Le problème est fort complexe, il faut le dire. D'abord il est entendu que toute sélection, si rigoureuse soit-elle, ne saurait entièrement plaire à tous : les goûts ne se réduisent pas à un dénominateur commun. D'autre part, les chefs-d'oeuvre sont rares, dans le cinéma comme dans les autres arts. Il serait puéril de penser qu'un festival international pût offrir vingt-cinq chefs-d'oeuvre. On devrait plutôt s'attendre à ce qu'il présentât des oeuvres maîtresses de la production actuelle, surtout des oeuvres représentatives des grands courants du cinéma d'aujourd'hui. Or ce genre d'oeuvres ne peut pas être d'une égale valeur ; il est forcément le résultat de la plus ou moins grande vitalité du cinéma dans chaque pays producteur. A cet égard, notre festival a généralement bien reflété l'actuelle production mondiale, dans ce qu'elle a de plus caractéristique. Certes, il y a des absences qu'on peut regretter, mais qui sont explicables pour deux raisons : l'impossibilité d'un accord avec certains distributeurs, ou alors la carrière commerciale déjà commencée ici même de films comme *Huit et demi, Les Oiseaux, Thérèse Desqueyroux.* Quoi qu'il en soit, la sélection de cette année me semble avoir été particulièrement brillante et variée. Elle vaut qu'on s'y arrête quelques instants.

Les gloires établies

Des noms prestigieux ont été retenus, qui sont de précieux atouts dans un festival : Luchino Visconti, Robert Bresson, Luis Bunuel, Masaki Kobayashi, Michelangelo Antonioni. Et aussi des noms moins connus du public occidental, mais auréolés d'une enviable réputation dans leur pays

respectif : le russe Mikhail Romm et le japonais Yasujiro Ozu. Que penser de leur apport cette année ?

Le Guépard de Visconti ouvrait le festival. Le film nous arrivait lauré de la Palme d'Or par le jury de Cannes 1963. Il a déçu plusieurs festivaliers, mais pour des raisons assez peu justifiables. Comment ne pas admirer cette longue fresque historique adaptée du célèbre roman de Tomasi Di Lampedusa dont le sujet et la mise en images n'ont rien à voir avec les fastidieuses reconstitutions habituelles au cinéma ? Le thème fondamental dépasse le récit d'un moment historique capital de l'Italie moderne : c'est le drame de conscience d'un grand seigneur sicilien, le prince Salina, qui assiste avec un détachement de plus en plus grand aux derniers feux d'une aristocratie mourante, dans le même temps où il se sent guetté par sa propre mort. C'est aussi la confession et le drame de Visconti lui-même en tant aristocrate et marxiste ne pouvant se dépouiller de son passé. Artiste et aristocrate, il ne peut saisir la réalité et juge dérisoire dans l'évolution morale de l'humanité cette beauté raffinée d'une époque qui, pourtant, le fascine. La mise en scène est somptueuse, grandiose (en particulier la fameuse scène du bal qui dure à peu près cinquante minutes), les images et la couleur sont d'une richesse et d'une justesse inégalées encore à l'écran. La construction est, par endroits, étirée et lâche : peut-être est-ce dû aux mauvaises coupures que l'on sent abondantes dans un film qui durait trois heures vingt dans la version italienne intégrale. *Le Guépard* m'apparaît un monument trop haut peut-être à regarder pour un spectateur moyen.

Avec *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Bresson, nous entrons dans une intériorité faite de pudeur, de réserve. Bresson ne "représente" pas le procès de Jeanne d'Arc, il le peint tel qu'il sait qu'il fut, réduit à ses éléments — à ses lignes, à ses formes — simples et constants. S'inspirant pour ses dialogues des minutes mêmes du procès dont il a scrupuleusement respecté la lettre et l'esprit, il réduit sa mise en scène à une épure cinématographique dont la construction intellectuelle et l'inflexible logique contiennent sans cesse la sensibilité, trouvant en une heure et cinq minutes la vraie mesure du film, son accom-

Le Procès de Jeanne d'Arc

plissement temporel et rythmique. L'auteur déclare avoir voulu peindre "l'aventure intérieure et ce mystère, l'énigme non élucidée de Jeanne, et aussi l'injustice prenant la figure de la Justice, la sèche Raison luttant contre l'Inspiration, l'Illumination". Je pense qu'il y est arrivé avec des moyens qui lui sont propres mais que certains critiques récusent cependant : image brève, immobile, abstraite, visages impassibles, yeux fixes, plans de détail, montage précipité. Cinéma "entre les images", loin de la lenteur liturgique d'un Dreyer, de l'insistance anecdotique d'un Fleming. Cinéma où le spirituel passe par la porte étroite . . .

La Vie criminelle d'Archibaldo de la Cruz de Bunuel a remplacé à la dernière minute le flm bulgare: *Le Soleil et l'Ombre.* Cette substitution est bien significative de la dévotion d'un groupe de cinéphiles pour l'oeuvre du cinéaste espagnol. De toute façon, ces derniers ont été bien servis : deux Bunuel au programme.

Archibaldo de la Cruz remonte déjà à 1955 : dernier film de la période mexicaine de l'auteur. Oeuvre légère (et mineure), elle véhicule les complexes et l'humour noir bien connus de Bunuel. Il s'agit d'une farce : Archibaldo, fils de bourgeois, se déguise avec les corsets et les gaines de sa maman et, tout jeune encore, se persuade que la boîte à musique qu'il possède a le pouvoir de faire disparaître tout gêneur. Tout le long de sa vie, il essaie de tuer mais, par malheur, toutes ses futures victimes lui sont volées : elles meurent accidentellement ou sont tuées par quelqu'un d'autre. Cet être désoeuvré et futile nous est présenté comme lésé, frustré ; il vainc finalement ses inhibitions et revient à la vie normale. Bunuel traite son film comme un rêve, sans logique, à la façon d'un délire surréaliste. Je ne peux décidément pas "mordre" à cette entreprise de prétendue libération mentale, qui résume d'ailleurs tout le sens de l'oeuvre bunuelienne.

On a encensé beaucoup trop inconsidérablement *L'Ange exterminateur* du même auteur, présenté à Cannes l'année dernière. Evidemment les adversaires de l'Eglise y ont vu le plus probant manifeste de la démystification religieuse. Pour ma part, j'y vois une oeuvre habilement construite, dotée de qualités esthétiques inconstatables, mais gâtée par la thèse anti-religieuse qui s'affiche clairement surtout dans la dernière séquence. Des bourgeois, les Nobile, invitent leurs amis à un dîner mondain. Hôtes et invités sont victimes d'un étrange sortilège : ils ne peuvent plus, physique-

L'Eclipse

ment et moralement, quitter la maison où ils ont passé la soirée. Les voilà bloqués pendant plusieurs jours. Le désespoir monte peu à peu, la colère aussi, qui les amène au bord du meurtre ; ils vivent dans l'ordure et l'insulte. Puis le sortilège se dénoue, ils sortent et font célébrer un *Te Deum* de remerciements à la Vierge. Mais au moment de quitter l'église, les voilà bloqués de nouveau ainsi que le célébrant et ses assistants. Le thème du huis clos qui force les personnages à se révéler tels qu'ils sont, sans masque et sans faux-semblant, est très riche sur le plan humain, mais le traitement qui en est fait ici est fondamentalement vicié par les préjugés d'un auteur qui n'a jamais compris le rôle vrai et profond du christianisme dans la vie de l'homme.

L'Eclipse d'Antonioni est un des films les plus intelligents du festival. C'est, à mon sens, le plus mûr, le plus accompli de la trilogie qu'il constitue avec *L'Avventura* et *La Notte*. Il va plus loin qu'eux sur le plan thématique et esthétique. L'amour n'est pas représenté à travers la crise de deux êtres liés l'un à l'autre, comme les amants de *L'Avventura* ou les époux de *La Notte ;* il est refusé par deux êtres libres pour qui cette liberté même est plus importante, plus utile à leur équilibre, à leur bonheur, que l'acceptation d'une aventure sentimentale, aussi passionnée soit-elle. La jeune femme, Vittoria (interprétée par Monica Vitti) demande une fois à Piero, l'agent de bourse (Alain Delon) : "A-t-on besoin de

connaître ceux qu'on aime ? A-t-on vraiment besoin d'aimer ?". Avec *L'Eclipse,* la réponse est : NON. Les personnages eux-mêmes sont plus complexes que ceux des autres films : l'agent de bourse apparaît comme prisonnier du monde de l'argent qu'il a parfois le sentiment de conduire à sa guise mais qui en fait le domine et l'écrase ; il n'est pas frappé par un sentiment d'échec comme l'ouvrier de *Il Grido,* l'architecte de *L'Avventura,* le romancier de *La Notte* ; Vittoria est une femme sincère qui n'accepte pas de tricher avec la vie, elle s'inquiète devant les signes de folie de notre monde détraqué et, c'est là un nouvel aspect des personnages féminins d'Antonioni, elle pressent d'autres mondes où les hommes seront plus forts et plus libres, où l'amour cessera d'être une chaîne, un malentendu, et vaudra d'être vécu. *L'Eclipse* témoigne aussi d'une plus grande perfection dans la composition des images et d'une nouvelle utilisation des plans qui de longs qu'ils étaient jusqu'ici se raccourcissent et s'enchaînent à un rythme rapide. Antonioni nous a fait don d'un film admirable mais qui a toutes les limites tragiques de son univers sans Dieu.

C'est par un mets de choix que s'est clos le festival. La présentation d'*Hara-Kiri* de Kobayashi a proprement sidéré les festivaliers par le raffinement de son montage et sa fureur tragique. Le cruel suicide du début et l'inexorable combat de la fin ne sont que les moments forts d'une partie d'échecs qui se joue dans le sang et met férocement en cause le respect qu'a le Japon pour ses traditions d'honneur, dont l'hypocrisie et la vaine cruauté sont mises en accusation, au nom d'une conception plus humaine de la vie.

Le cinéaste russe peu connu ici, Mikhail Romm, a fait une longue carrière assez appréciée en Russie. Son dernier film. *Neuf Jours d'une année,* n'a pas eu l'heur de plaire aux festivaliers qui quittaient la salle par grappes plus ou moins denses au fur et à mesure que se déroulaient les neuf journées. Attitude compréhensible peut-être, étant donné la difficulté de l'oeuvre, mais assez injuste tout de même. Car le film a ses mérites qui résident moins dans le scénario que dans le développement de thèmes auxquels nous n'étions pas habitués. Romm entend ouvrir les yeux du public sur l'univers contemporain, l'inviter à réfléchir : nous vivons dans un monde où la science progresse à vive allure, où se creuse un tragique fossé entre la science et la masse, un monde qui voit éclore la classe des technocrates et sur qui pèse la menace de la bombe atomique. S'il y a un message dans ce film, ce ne peut être que le suivant : l'homme d'aujourd'hui

se doit de placer ses activités et ses sentiments dans de nouvelles perspectives sociales et morales. L'auteur ne juge pas, il donne à discuter ; mais il le fait en recourant à des procédés de mise en scène par trop marqués du sceau de la "nouvelle vague" et dont la présence ici, étant donné le ton dramatique du film, ne se justifie guère. Je pense que cette oeuvre devait être montrée au public montréalais à cause de la prise de conscience nouvelle qui se fait jour dans la Russie d'aujourd'hui et dont la traduction permet au cinéma soviétique de sortir du conventionnalisme dans lequel il commençait à s'enliser.

Je dirai peu de choses de *Samma No Aji* (dont le titre anglais est : *An Autumn Afternoon*) parce qu'il m'a laissé froid. On dit que M. Yasujiro Ozu a réalisé plus de cinquante films, qu'il est considéré comme un grand cinéaste au Japon. Je baisse mon chapeau devant une carrière aussi féconde et l'honorable jugement de la critique nipponne. Mais j'avoue n'avoir pas saisi l'intérêt de ce "schéma des rapports familiaux qui préoccupe exclusivement Ozu" au dire de Jean-Louis Comolli, collaborateur aux *Cahiers du Cinéma.* J'admets cependant la nouveauté pour nous, occidentaux, de cet aspect du cinéma japonais dont les oeuvres ne nous parviennent que parcimonieusement. Beaucoup de dialogues autour des questions matrimoniales dans un cadre figé ; monotonie concertée du montage ; couleurs abstraites, lumières crues de la ville. Il doit y avoir probablement, dans ce film, une mystique des repas qu'on prend plaisir à multiplier . . .

Les surprises du jeune cinéma

Mais ce qui m'a frappé le plus dans cette sélection, c'est l'abondance et la qualité des oeuvres de la nouvelle génération : phénomène significatif de la vitalité du cinéma d'aujourd'hui, fondement de grandes espérances pour le cinéma de demain. N'est-il pas réconfortant de penser que sur vingt-cinq films présentés, onze sont les pre-

Hara-Kiri

miers longs métrages de jeunes auteurs ?

En tout premier lieu, je voudrais signaler l'apport absolument remarquable des jeunes cinéastes italiens. Il a déjà fait l'objet de plusieurs articles de revues européennes. Voici ce que disait à ce sujet un critique français : *La base de l'intérêt des jeunes cinéastes français est la recherche formelle et ils auront dans ce sens eu des idées, des inventions ; ils ont souvent épaté et parfois très momentanément et artificieusement, alors que le fond des préoccupations des jeunes Italiens reste d'exprimer un moment de l'histoire italienne, de l'homme italien, de la société italienne, que leur base de création reste un attachement fondamental, total, de tout leur corps, leur esprit, à la réalité italienne. En ce sens, ils sont fidèles au cinéma italien de ces quinze dernières années, au néo-réalisme, à ceux qui n'étaient pas des néo-réalistes orthodoxes, mais qui ne l'étaient pas moins que les autres ; à ceux qui en ont hérité, etc. et, finalement, il semble que jeunes, vieux, nouvelle vague ou pas, il y a une constante du cinéma italien . . ., c'est l'incapacité de créer en dehors de la réalité italienne, contemporaine ou passée, mais en liaison directe avec ce qu'est l'Italie, ce qui s'y passe, ce que sont les hommes, ce qu'ils veulent, comment ils vivent.*

C'est, en effet, aux problèmes cruciaux de l'Italie moderne que s'attaquent les films de Vittorio de Seta, de Franscesco Rosi, de Gian Vittorio Baldi, inscrits au festival. *Banditi a Orgosolo* développe le thème du banditisme dans le climat moyenâgeux de la Sardaigne, autour d'un personnage central. Michele passe la plus grande partie de sa vie sur les montagnes, à garder et faire paître son troupeau de moutons, sa seule richesse. Son jeune frère fait la liaison avec le village et l'accompagne dans ses randonnées. Un jour, Michele donne asile à d'inquiétants individus qui convoient des bêtes volées et s'enfuient quand la police arrive, en abandonnant leur butin et tuant un policier. Le malheureux berger est suspecté d'être leur complice et l'assassin du gendarme. Il s'enfuit à son tour, retrouve son troupeau, prend le maquis. Ses bêtes tombent malades et meurent. Le voilà ruiné, endetté jusqu'au cou. Il s'attaque à un berger et lui vole ses moutons. Le film est structuré comme une tragédie antique : on y sent le poids d'un fatum inexorable. Ce fatum n'est pas issu du caprice des dieux mais du coeur même de Michele qui a le sentiment de son innocence, la certitude que la société commet une injustice en l'accusant d'un crime qu'il n'a pas commis.

Salvatore Giuliano se déploie sur

un tout autre registre. Il s'agit d'une vaste chronique qui embrasse quelques années d'histoire de la Sicile. Le personnage du légendaire hors-la-loi de Montelepre apparaît très rarement sur l'écran, mais son ombre plane toujours sur les événements étranges qui vont tirailler la conscience des Siciliens et alerter les autorités gouvernementales. Sa mort déclenche une enquête et provoque un procès où l'on découvrira l'ampleur et la complexité d'une histoire à laquelle la *Mafia* est loin d'être étrangère. La construction du film n'est pas assez claire ; on y débrouille mal les fils des événements. Mais le constat est puissant; les images ont la richesse touffue de la vie.

Luciano est un film moins réussi que les deux autres. La reprise du sujet, déjà traité en un court métrage, oblige l'auteur à cumuler les péripéties, ce qui trahit le constat initial. De quoi s'agit-il ? Luciano sort de prison ; il retourne chez lui pour s'apercevoir que sa mère a quitté la maison pour la rue. Son père croupit dans l'ivrognerie et reçoit la visite d'une ancienne maîtresse. Ses rêves de réhabilitation sont fortement violentés. Il erre dans les parcs, rencontre un homme mûr de la bourgeoisie, le suit jusque chez lui et constate la veulerie de cette famille désoeuvrée. Il revient dans le bidonville où il a été élevé, veut sortir sa mère de son marasme, mais celle-ci est cueillie par les carabiniers pour vagabondage nocturne. Et le voici faralement seul, tous ses espoirs écroulés.

D'autres premiers longs métrages m'ont paru intéressants dans la sélection du festival. *Hallelujah the Hills* de l'américain Adolfas Mekas, comédie burlesque, pleine de gags désopilants, parodiant au passage les tics de certains cinéastes. *This Sporting Life* de l'anglais Lindsay Anderson, qui relate le drame de la carrière d'un rugbyman du Yorkshire et, à travers lui, le drame d'une Angleterre écartelée entre le souci de la respectabilité et la rebellion contre les tabous. *Jane* et *The Chair,* deux moyens métrages de Robert Drew et Richard Leacock, produits pour la télévision et réalisés avec les techniques et dans l'esprit du *Candid eye. The Pitfall* du japonais Hiroshi Teshigahara, oeuvre au scénario compliqué, profondément "engagée" sur le plan social, mais dont la construction dramatique fait penser quelque peu à Hitchcock. *L'Enfance d'Ivan* du russe Andrei Tarkovski, qui s'est mérité le Lion d'Or ex aequo avec *Cronaca Familiare* de Zurlini au festival de Venise 1962, oeuvre assez banale sur le plan du sujet, mais riche d'inventions visuelles. Enfin *Le Couteau dans l'eau* de Roman Polanski, qui triomphe d'un sujet difficile (deux hommes et une femme

sur un voilier) par l'originalité de la mise en scène et la richesse de l'observation.

Je passe sous silence *Le Signe du lion* de Rohmer qui ne me semble pas digne d'un festival, et *Les Carabiniers* de Godard, dont on ne saurait dire s'il est un essai philosophique manqué ou une insolente mystification. Quant au *Petit Soldat* du même auteur, seul le style peut le sauver de l'oubli total.

La compétition canadienne

J'en viens aux oeuvres canadiennes qui faisaient, cette année, l'objet d'un *petit* festival à l'intérieur du *grand*. On connaît le palmarès : le grand prix des longs métrages attribué à Claude Jutra pour son film *A tout prendre,* prix spécial à Pierre Perrault et Michel Brault pour ... *Pour la Suite du monde ;* le grand prix des courts métrages attribué à Arthur Lamothe pour ses *Bûcherons de la Manouane,* trois prix spéciaux, dans la même catégorie, allant successivement à Gordon Sheppard pour *The Most,* à Camil Adam pour *Au plus petit d'entre nous,* à Cioni Carpi pour *Le Chat ici et là.*

Que penser des décisions du jury ? Dans le domaine des courts métrages, on pourrait les discuter. Il eût été difficile de décerner le premier prix à une autre oeuvre que *Les Bûcherons de la Manouane :* Arthur Lamothe a réalisé là un film très dense sur les combats quotidiens, les joies, les peines, les espoirs d'une équipe de bûcherons dans la solitude enneigée du Nord. Rappelons-nous que cette bande s'était déjà méritée un prix en France. Mais les autres récompenses ? J'aurais préféré les voir attribuer soit à *Runner* de Den Owen, soit au *Vieil Age* de Jacques Giraldeau. Mais enfin, il fallait un prix d'animation et, en l'absence de *Day in the Life of a Bachelor* de Graeme Ross, il restait à couronner *Le Chat ici et là,* qui n'est pas si mauvais après tout.

Dans le domaine des longs métrages, le choix était extrêmement difficile : il n'y en avait, en fait, que deux, *The Annanacks* de René Bonnière étant déclassé pour sa longueur (celle d'un moyen métrage) et son caractère purement documentaire, assez choquant d'ailleurs dans le traitement des moeurs et des aspirations esquimaudes. On imagine bien l'embarras du jury en présence de deux films dont l'un (le film de Brault) est produit par l'Office National du Film pour faire connaître officiellement un aspect de la vie canadienne, et l'autre, produit par une compagnie privée et réalisé en toute liberté par un jeune auteur. Mais comme le premier avait déjà été reconnu et même primé en France, il devenait normal, toutes qualités égales, de

Les Bûcherons de la Manouane

couronner ici le second.

Tout en admirant le film de Brault, je manifeste un goût spécial pour le film de Claude Jutra. *A tout prendre* est une oeuvre difficile, en équilibre instable sur le cinéma-vérité et le cinéma d'auteur. Jutra a trop travaillé avec Jean Rouch et Michel Brault pour ne pas avoir été influencé par leur méthode de travail et leur esprit. Cependant il est poète : n'oublions pas qu'il a fait *Pierrot lunaire, Le Mouvement perpétuel, Anna la bonne* d'après une chanson parlée de Jean Cocteau. Il y a chez lui un côté Cocteau et un côté Proust aussi. Il est tout normal qu'il se plaise dans l'analyse intérieur de ses sentiments. D'où le tiraillement entre l'objectif et le subjectif : il n'a pas purifié entièrement sa ligne encore. D'autre part, il est jeune, il se recherche comme un adolescent : d'où le mélange du trop grave et du canular. Personnalité instable qui recule devant la vérité entrevue et se réfugie trop facilement dans les pirouettes.

Par contre, l'autocritique se déploie de façon surprenante dans ce film et provoque des gags comi-

ques, mais encore là le passage du comique au drame et du drame au comique manque de maîtrise. C'est sur le plan de la réalisation surtout que se situent les qualités du film : montage morcelé, sans transitions, et surtout la façon unique qu'a Jutra de matérialiser les "séquences-pensée" et de les confronter avec les "séquences-geste". Par exemple, Jutra cause avec Johanne, on les voit et on les entend (séquence-geste) ; il s'aperçoit qu'elle est noire et pense brutalement à l'Afrique, et alors on voit des Noirs dansant autour d'un tam-tam (première séquence-pensée) ; il s'imagine en même temps être en butte à une attaque à main armée de la part de deux voyous, et on nous montre cette attaque (deuxième séquence-pensée). Ce téléscopage d'images traduit rapidement la complexité du personnage.

Mais, au fait, ce personnage est-il si complexe qu'il en a l'air ? Il est facile d'étaler ses désordres, ses déboires, plus difficile de s'attaquer à leur racine, de gratter la plaie jusqu'au fond, d'envisager lucidement les exigences spirituelles de l'homme. Or, le héros du film pêche par trop de complaisance dans la description de ses conflits intimes ; il s'interroge sur les problèmes qui ne le compromettent pas trop, éludant la question principale : quel est le vrai sens de l'amour ? Il se veut libre, mais de quoi ? Il reste esclave de ses passions et retombe dans l'illusion d'une vie encore toute centrée sur elle-même. Voilà pourquoi *A tout prendre* laisse le souvenir d'un itinéraire sentimental, choatique, où les chances d'un amour authentique sont stérilisées par le parti pris de l'auteur.

A tout prendre

* * *

Au total, le quatrième festival international du film de Montréal nous a valu des heures de vrai plaisir artistique et la découverte que le cinéma canadien peut se tracer une voie honorable dans le cinéma mondial.