

Un cinéma de l'errance

Dominique Noguez

Number 55, Summer 1969

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58165ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noguez, D. (1969). Un cinéma de l'errance. *Vie des arts*, (55), 52–57.

UN CINÉMA DE L'ERRANCE

(Jutra, Don Owen, Carle, Garceau, Lefebvre, Ransen)

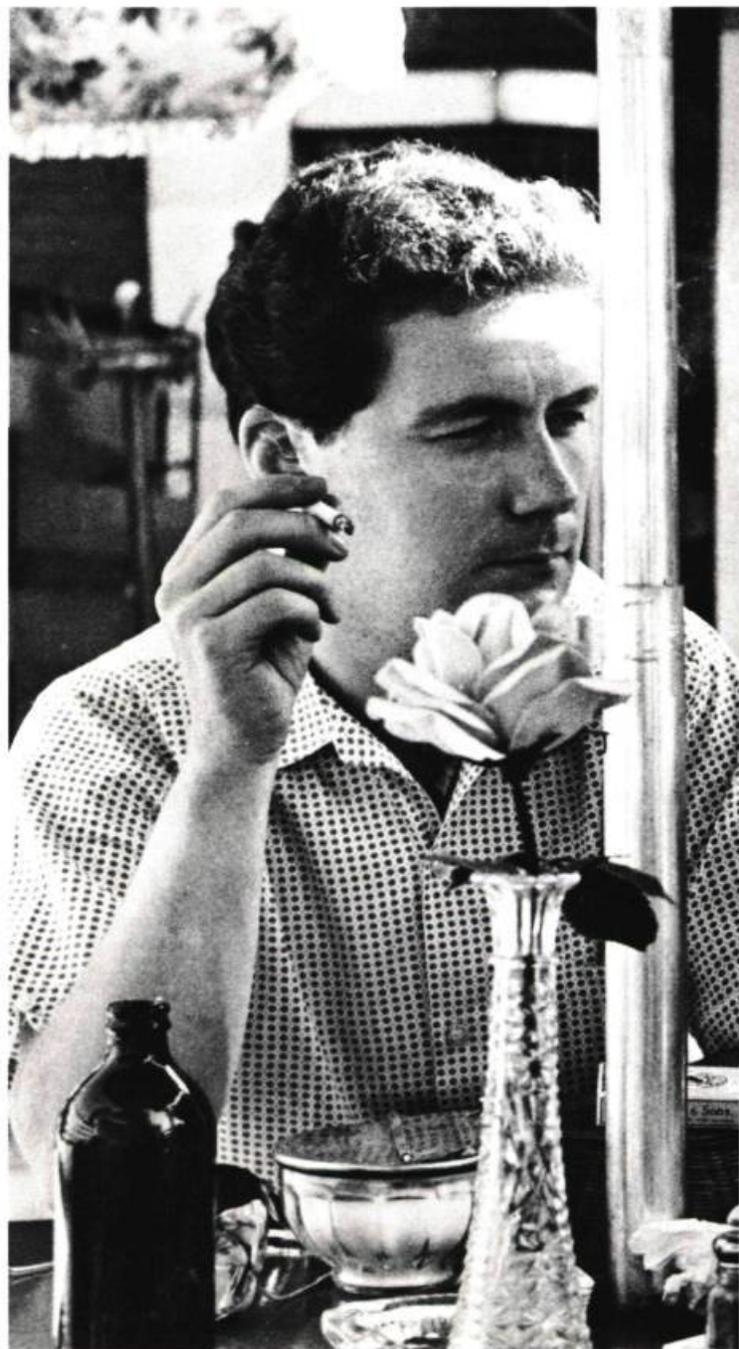
"Errants, ô Terre, nous rêvions..."
Saint-John Perse
(Chronique)

On a beau faire, il semble que le thème de la jeunesse, qui était au centre de la première de ces chroniques sur le cinéma québécois, soit inexpugnable et qu'il doive désormais les hanter toutes comme une urgence ou une obsession. Tout conspire à son hégémonie: les rétrospectives, les sorties dans les salles publiques, les avant-premières. Que nous le voulions ou non, en revoyant *A tout prendre*, en voyant *Ernie Game*, *Le Viol d'une jeune fille douce*, *le Grand Rock* ou *Jusqu'au cœur*, et en (pré)voyant *Christopher's Movie Matinee*, nous sommes placés sous son signe. Et la première chose que nous avons à déchiffrer là, c'est que le cinéma du Québec ou de Toronto (je veux parler de celui qui compte) est à la fois le lieu et le signe d'une nouveauté, étant entendu qu'on laisse à ce mot toute sa force et toute son indétermination, sans décider si le nouveau de cette nouveauté tient à l'importance originale et grandissante du moyen d'expression cinématographique en lui-même (ce que les anglophones et quelques francophones anglo-manes appellent très vilainement le *medium*), ou plutôt à la manière dont il est utilisé, ou enfin à la matière qu'on y présente. Nouveauté qui est moins *rénovation* en tout cas (car elle part quasiment de rien) qu'*innovation* permanente et tâtonnante. Chez Jutra, Don Owen, Lefebvre ou Ransen, à des degrés divers de lucidité et de maîtrise, le film prend volontiers la forme de l'*errance* — avec toutefois quelque chose de plus alerte que ce que suggère ordinairement ce mot heideggerien, mais avec une certaine (secrète) gravité tout de même, car les premiers pas sont toujours ceux qui engagent le plus.

*

L'*errance* d'*A tout prendre* — que la Cinémathèque Canadienne eut l'heureuse idée de présenter en mars dernier, et qu'elle devrait présenter toutes les semaines, car c'est l'un des deux ou trois plus beaux

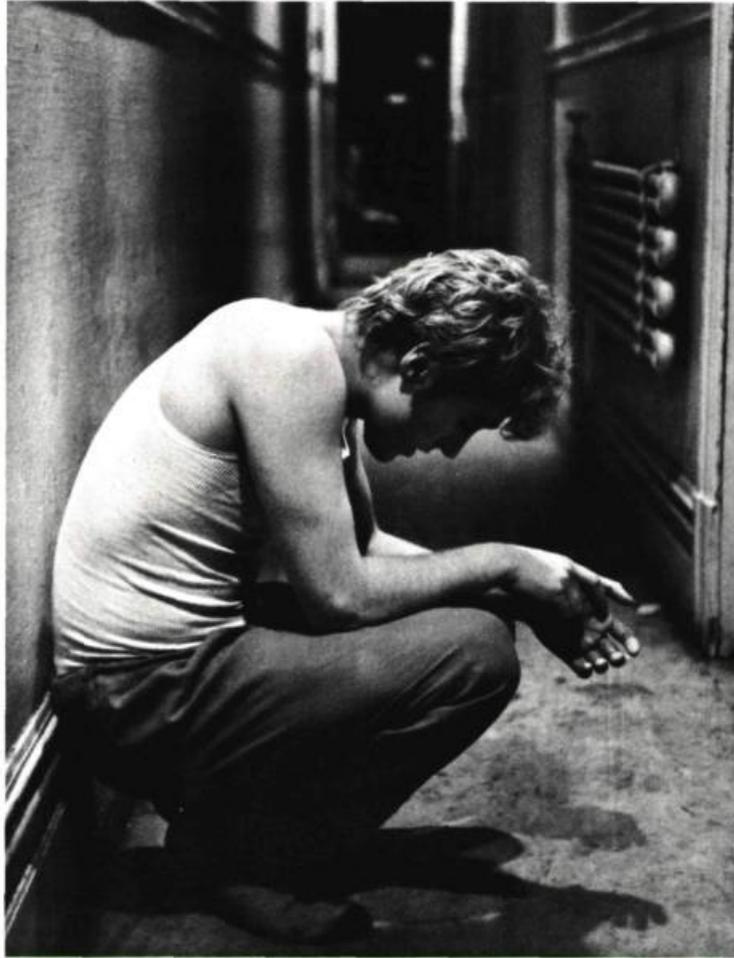
films jamais réalisés au Québec — c'est l'*errance* du cœur. Mais d'un cœur mis à nu, avec ce que cette expression baudelairienne peut suggérer d'a-romantisme. On sait qu'il y a une façon romantique de se tenir le cœur: en écharpe, délicatement enveloppé de papier de soie ou de léger coton. Car c'est une pauvre petite chose qu'on aime bien au fond et qu'on ne fait saigner qu'à très petits coups d'épingle, avec des gémissements épouvantables: vingt larmes par gouttelette versée. L'a-romantisme, au contraire, cela peut être l'ablation complète et magnifique de cet organe encombrant — voyez Don Giovanni, voyez Valmont, voyez un certain Montherlant — mais cela peut être aussi un cœur envahissant traité avec un joyeux manque d'indulgence, c'est-à-dire en somme comme le gros bout de viande rouge qu'il est; quels éclats de rire alors, cependant que pleuvent les coups de dague ou de stylet! Voyez Stendhal, voyez Flaubert jeune, voyez Lautréamont, voyez Radiguet, voyez les "hussards", Nimier en tête, et Vian (Boris). Et voyez, au cinéma, ces hussards que furent le Malle du *Feu follet* (qui avait à se faire pardonner *Les Amants*), le Godard de *A bout de souffle*, *Le Petit Soldat*, *Pierrot le fou*. Claude Jutra est de cet escadron là et, n'était le léger retard qu'il a pris par rapport à la chronologie (*A tout prendre* est de 1963, mais quelle importance?), on dirait volontiers qu'il se révèle à la fois l'un des plus caracolants des hussards littéraires français des années 55 (ces insoucients qui s'en vinrent faire un bout de galop à Saint-Germain sur les pavés du Roi Sartre avant que les bandes robe-grilletiennes puis sollersiennes n'y viennent expérimenter leurs rouleaux compresseurs) et l'un des plus doués des cinéastes de la Nouvelle Vague. On s'excuse de ces références à la littérature et à la France, mais jusqu'à nouvel ordre, Jutra est le plus littéraire et le plus français des cinéastes québécois. Littéraire, il l'est par le commentaire en contre-



ir Dominique Noguez



Ci-dessus, à gauche: *Claude Jutra*; à droite: *Johanne Harelle dans A TOUT PRENDRE de Claude Jutra.*



Ci-dessus: une scène du film *THE ERNIE GAME*. Office National du Film.

Ci-dessous: deux scènes du film *LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE* de Gilles Carle. Onyx Film.



point qui accompagne les images de Jean-Claude Labrecque et qui constitue la vraie *graphie* de cette autobiographie. Car, pour ce qui est des acteurs et des décors — qui sont d'ordinaire au cinéma le lieu d'une légère transposition, du *recul* que l'auteur prend, comme on dit, par rapport à sa propre vie, qui sont donc le signe qu'il y a (*r*)écriture (*graphie*) et non pure et transparente présentation d'un événement entrainé de se faire — ils sont d'une certaine et troublante façon les mêmes que ceux de l'événement rapporté. Sans le dire, Jutra et Johanne Harelle, acteurs, ne font que mimer leur propre histoire. Faux "happening" (parce que tout de même c'est la deuxième fois que ce qui nous est montré a lieu et cette répétition prive nécessairement le film de ce qui caractérise tout événement véritable: l'imprévisibilité et la singularité), ce jeu a toutefois quelque chose de moins gratuit et de plus dangereux qu'une simple reconstitution: il a l'incalculable importance du récit psychanalytique, qui risque à tout instant de modifier considérablement celui qui le profère, et le caractère périlleux de tout jeu avec le feu (avec le cœur): voyez, dans un autre ordre d'idées, *Les liaisons dangereuses*. Par là, il s'apparente secrètement à la vraie littérature sur soi-même, celle dont Michel Leiri disait bellement au début de *L'Age d'homme* qu'on devait y laisser toujours poindre comme la menace d'une corne de taureau. Le jeu d'*tout prendre* est ainsi l'inverse exact du jeu de *David Holzman's diary*, film récent de l'américain James McBride, faux journal où *joue* (et nous joue) un faux auteur et (c'est à-dire) un vrai acteur; dans *A tout prendre* au contraire, un faux acteur fait mine de jouer: c'est l'auteur — et il ne joue pas, car il joue son propre rôle.

Quel rôle? Le rôle d'un jeune grand-bourgeois brillant et lucide, cultivé et spirituel, je veux dire plein de brio, de la lucidité, de la culture de l'esprit (et j'en passe) que confèrent une éducation raffinée et donc, originairement, les milliers de dollars de papa-maman. Oui, j'en passe: je passe l'adolescence pieusement, le côté bon fils — dont on perçoit des vestiges dans les scènes avec la mère ou avec le prêtre — bref, la belle âme. Et surtout je passe, reflue très louable après les grands flux spirituels de l'adolescence, le ton "ah frappe-toi le cœur, c'est là qu'il y a de quoi rire", ce que Vaillan appelait "le regard froid", mais avec en plus — et jusque dans les moments les plus pathétiques — une fantaisie, un primesaut, un goût de la facétie (aussi sensibles dans

l'image que dans le commentaire, qu'on se souviennent de la fin) qui permettent, pour une fois sans galvauder ce beau mot, de parler d'humour. Humour, qui est protection, comme souvent, mais légitime, car le cœur ici, j'y reviens, est nu, courageusement nu (ô Gide). Rien ne sera donc tu des petites ou grandes faiblesses que l'on tait d'ordinaire: la fuite devant les responsabilités, la veulerie devant l'ex-aimée, sorte de goujat bavard, casse-pieds (et, à l'occasion, casse-figure); et jusqu'au goût des garçons dont on n'avait jamais parlé au cinéma d'une façon aussi détendue et aussi naturelle.

Ce retour sur soi est donc le contraire d'un ressassement complaisant. C'est la reprise à la fois attendrie et apitoyée d'une errance sentimentale qui a prélué à une errance plus vaste, dans le monde et dans l'art; de celle-là il est dit quelque chose à la fin du film: comme le Frédéric de *l'Éducation sentimentale*, Claude a voyagé. De celle-ci, ce film, espérons-le, n'est que la première étape.

Il y a quelque chose d'A tout prendre dans *Ernie Game* de Don Owen (1967). A ceci près qu'Ernie, jeune québécois anglophone, est socialement déraciné: il erre dans une ville à laquelle rien, ni passé ni avenir, ne l'attache. Aucun mot d'ordre politique, aucune recherche esthétique ne vient le distraire, comme le héros d'A tout prendre, de ses lassitudes sentimentales. D'ailleurs, a-t-il encore des sentiments? Sans doute un secret désarroi, devant une impuissance affective, esthétique, lucidement ressentie, mais les deux femmes entre lesquelles il hésite et auprès desquelles il connaît de brèves périodes d'équilibre lui sont davantage des mémoires ou de grandes sœurs que des occasions de déchirement passionnel. Le héros d'A tout prendre était une sorte de Pierrot-le-Fou grand bourgeois européanisé et stendhalien, celui d'*Ernie Game* est un Pierrot-le-Fou américain, dont la folie ne vient pas de l'amour mais d'une immense instabilité. Le seul mode d'errance qu'il connaisse est le vagabondage, physique et affectif. A la fois proche des héros de Kerouak, de Camus (*L'Étranger*) et de Christiane Rochefort (*Le Repos du guerrier*), il prend place dans la galerie des personnages désaxés de la littérature ou du cinéma occidentaux d'après-guerre sans que rien dans le film ne signale sa "québécoïté" ou sa "canadienneté" — pas même au niveau de la forme (celle-ci décevante, à la fois par les couleurs, rarement heureuses, et la facture très traditionnelle des

cadres et du montage).

Par contre, pas de film plus québécois que *Le viol d'une jeune fille douce*: ce qui ne veut nullement dire que ce film soit inexportable, au contraire, mais les problèmes qu'il aborde (l'émancipation des jeunes filles, l'avortement) sont parmi les problèmes qui se posent avec le plus d'urgence au Québec, et qui se posent au Québec d'une manière exemplaire. J'ai tort d'ailleurs de parler de problèmes, encore que le film de Gilles Carle ait, en son début au moins, très sainement (et parfois très godardement) l'aspect d'un dossier. En fait, dans ce film savoureux, Carle montre simplement avec beaucoup de verve et finalement sans commenter (donc avec humour) le hiatus assez considérable qui s'ouvre de plus en plus au Québec entre une société close de type catholique et traditionaliste où la sexualité demeure le lieu de toutes sortes de tabou, et la société plus ouverte, laïque et émancipée qui la supplante peu à peu. En ce sens son film est à rapprocher d'un film comme *Georgy girl* de Narrizano, où était signalé, souligné, ce hiatus entre deux types de sociétés, deux types de morales, celle qui meurt et celle qui vient, à propos de la naissance d'un enfant chez un jeune couple moderne qui n'en voulait pas: c'est un vide, finalement, que cernait Narrizano, l'absence, dans les sociétés occidentales évoluées, de structure collective capable de se substituer à la structure contestée et dépassée de la famille traditionnelle. La présence des trois frères, reliquats en déroute delasacro-saintefamillecanadienne-française, prouve que ce problème n'est pas absent du film de Carle, mais c'est l'affrontement des deux mentalités qui semble surtout l'intéresser. Or tout se passe comme si la forme même du film mimait cet affrontement: moderne, discontinuée, godardienne en son début où nous est montrée la vie sainement libre d'une jeune étudiante québécoise à Montréal — plus traditionnelle, narrative, dès qu'interviennent, comme échappés d'une bande dessinée humoristique, les trois frères venus de la province venger à la sicilienne (à la québécoise?) l'honneur prétendument bafoué de leur sœur. Le centre de ce film circulaire (dont le début est déjà la fin, dont la fin reprend et explique le début) est constitué par la nouvelle d'une grossesse inattendue (donc scandaleuse dans un type de société où tout doit toujours être réglé d'avance). C'est par rapport à ce "scandale" que se cristallise toute la série des oppositions signalées

plus haut (catholicité/laïcité; sexualité culpabilisée/sexualité libre; famille/individualisme; province/ville). Dans l'affaire, la position de Carle, on s'en doute, n'est pas neutre. Elle est simplement (d'où l'humour) implicite: toute entière inscrite dans l'ambiguïté du titre. Car le viol, dans cette société qui prétend en avoir horreur, n'est pas celui qu'on croit.

Le Grand Rock est lui aussi un film totalement québécois. Mais c'est un film lâche. C'est l'histoire d'un jeune et robuste gaillard qui commence fort bien et tourne fort mal (je ne parle pas tant ici de Rock que du film de Raymond Garceau). Ce film se présentait sous les meilleures auspices: tout le début, jusqu'à la séquence du mariage, témoigne d'un très sain effort pour contribuer à l'élaboration d'un cinéma national, qui ne doit rien au cinéma mystificateur d'Hollywood ou d'ailleurs, et qui retienne, consciemment ou non, le meilleur de la leçon de certains Français (Rouch, Marker, Eustache, Claude Berri), de certains Italiens (Olimi), de certains Tchèques ou de certains Québécois familiers du cinéma direct. Et voici qu'en quelques minutes tout ceci, où l'on sent un incontestable talent, est mis à bas (très bas) par le souci de plaire, au pire sens du mot (celui que dénonçait naguère Jean Gascon au *Sel de la Semaine*), c'est-à-dire de donner au public (mais qu'est-ce que le public? "Le public" n'existe pas, c'est une chimère inventée par les marchands de soupe) ce qu'on croit qu'il attend — et qu'il attend peut-être effectivement. Mais peu importe. Car l'art a toujours précisément consisté à faire apparaître ce qu'on n'attendait pas. L'art est surprise ou n'est pas. Le vrai cinéma, de même, se reconnaît à ce qu'il change quelque chose, fût-ce une toute petite chose, dans l'esprit, ou au moins la perception, du spectateur. *Le Grand Rock* ne change rien. *Le Grand Rock* n'engage les Québécois qu'à refaire ce qu'ils n'ont jamais cessé de faire en consommant l'opium hollywoodien ou les *Fantomas* et autres ignobles *Gendarmes* français: à rêver leur vie. L'art doit faire mieux voir. Or *Le Grand Rock* ne fait rien voir. Là où il aurait pu attirer l'attention sur une aliénation, sur quelques énormités (scandaleuses, celles-là), il brouille, il onirise tout: le but est de ne pas déranger et par conséquent de cacher les aspérités du réel en le rendant *romanesque*, fabuleux, irréel — c'est-à-dire idéologique, l'idéologie étant précisément une manière erronée et mystifiante de montrer (de masquer) la réalité, autant dire

un aveuglement. Du coup, la dégradation et l'échec du *Grand Rock*, dus à un certain nombre de condition économiques et sociales qui auraient pu être au moins soulignées, sont mis sur le compte de cette sorte de fatalité bon enfant qu'on trouve à l'œuvre dans les romans d'aventures ou les mélodrames et qui provoque tout au plus quelques effusions lacrymales mais jamais un scandale ou une réflexion. Tout est joué d'avance et nous sommes à l'opposé d'un cinéma de l'errance, c'est-à-dire du désarroi, de la recherche et de l'innovation. Laissons donc les belles cagoules rouges du *Grand Rock* à ceux qui ont plaisir (qui ont intérêt?) à (faire) croire que l'aliénation d'un grand gaillard trop crédule et trop emporté ou d'une petite bonne femme abrutie par la publicité télévisée, que le chômage, que l'engrenage de la délinquance ne sont pas des problèmes mais tout au plus quelques épices bonnes à rehausser le brouet fadasse du cinéma commercial. Remarquons simplement qu'une certaine justice immanente a fait que *Le Grand Rock* en visant bas est tombé bas, et même complètement à plat, puisque ce film sans courage qui ne visait qu'un succès à attiré moins de monde à Montréal que *Le Viol d'une jeune fille douce* ou que *Jusqu'au cœur*.

On a montré récemment deux films sur le cœur au Québec. Un film sur le cœur qu'on ôte (les greffes) et un film sur le cœur qu'on n'arrive pas à ôter: le film de Jean-Pierre Lefebvre. Le premier se termine à peu près bien, à ce qu'on m'a dit; le second ne se termine pas. Il ne commence pas non plus. Il a le contour indécis d'une solution chimique qui a précipité et que ne pourra plus faire broncher qu'un bombardement massif de neutrons ou l'effrayant travail d'acides sans merci. Simplement on dirait que la solution vient de précipiter et que l'apocalypse est pour très bientôt. Autant le dire tout de suite: *Jusqu'au cœur* est une histoire gaie, pleine de rebondissements. C'est la marche tranquille d'un funambule au-dessus du vide, cependant que deux rigolos de chaque côté commencent à cisailer la corde.

Histoire heureuse, je le maintiens, car s'il se laisse charcuter le cerveau, Garrou garde en revanche jusqu'au bout intact ce qui semble chez Jean-Pierre Lefebvre l'essentiel: ce morceau de muscle sanguinolent et sensible qui s'appelle cœur. Mouffe, à la fin du film, appuie-t-elle le doigt dessus pour voir, c'est un hurlement de douleur: il est toujours



Deux scènes du film **LE GRAND ROCK**.
Office National du Film.



là. Cela nous promet de belles histoires d'amour (et au rythme godardien où il tourne, quand ceci paraîtra, Jean-Pierre Lefebvre en aura peut-être composé déjà quatre ou cinq, avec préface, postface et appendices — tant mieux). Pourquoi donc, se demandera-t-on, l'air fermé, les silences, la rage rentrée, les phrases tendrement sinistres de ce Pierrot-le-Fou que sa Marianne ne trahit pas? C'est qu'on s'acharne sur ce doux Québécois chevelu et anormal (mais réputé curable) qui a une chose en trop (un cœur) et une chose en moins (le sens de la guerre). *Jusqu'au cœur* est un film sur la violence; en ce sens, c'est la réplique en clair de la dénonciation en obscur du *Révolutionnaire*. Violence lointaine (l'agression américaine au Vietnam) ou très proche (la grande bourgeoisie qui fait garder ses soirées par des valets armés), brutale ou insidieuse (les affiches, le prêtre ouvrier), manifeste (les agresseurs de Garrou) ou déguisée (les soldats-hippies ou hippies-soldats), elle représente tout ce que Garrou rejette et qui rend le tendre Garrou scandaleux.

Voici très arbitrairement mis à plat (ex-pliqué) ce film dont le très grand intérêt tient plutôt à la manière dont tout (tout ce sens) y est impliqué. Il faudrait ici très savamment parler — et Lefebvre nous y invite formellement — de la dialectique des couleurs (noir/blanc — dichromie — polychromie), en remarquant que le noir/blanc est dans *Jusqu'au cœur* la teinte de l'authenticité (amour, tendresse, intimité) et correspond à un mode d'utilisation normale du cinéma direct (*reflet* le plus immédiat possible de la quotidienneté), cependant que la couleur polychrome y est la parure fastueuse de l'inauthentique (séduction, aliénation, violence) et concourt à une utilisation originale du cinéma direct, appliqué, comme chez Godard

depuis au moins *Made in USA* comme chez le Pasolini d'*Uccellacci e uccellini* et de *La terra vista dalla luna*, comme chez le Klein de *My Freedom* ou le Peter Brook de *USA* à la présentation très concrète de signes très abstraits (allégories, personnifications, symboles). J. laisse le soin de poursuivre ce travail à mon homonyme, double néanmoins ami des *Cahiers du Cinéma*, s'il n'a pas trop la flemme ou n'est pas trop ivre. Un mo seulement, pour terminer, sur l'humour de Jean-Pierre Lefebvre: il est précisément comme ses couleurs: tantôt noir (cf. la chanson des enfants avortés), tantôt bicolore — blanc et bleu pâle — (cf. le voyage de nocce de Mouffe et Garrou: "M p'tite femme, veux-tu qu'je grave nos noms?", etc.), tantôt rouge (quand Jean-Pierre voit rouge) c'est-à-dire assez souvent) et tantôt technicoloreux (quand il s'agit de mimer sur un char de carnaval la grande kermesse québécoise). Bref ce film de cœur est rarement tout fait rose.

*

A l'opposé de Jean-Pierre Lefebvre socio-géographiquement, s'en remettant aussi totalement à l'improvisation que Jean-Pierre Lefebvre s'en remet à son intelligence (à son intellectualité), mais proche de lui par un goût certain de l'innovation formelle et une façon de montrer de êtres beaucoup moins figés et sûrs d'eux qu'hésitant, déambulant, fuyant, nambulant, Mort Ransen, de Toronto, a réalisé en 1968 un film-limité fort attachant, *Christopher's Movie Matinee*.

On connaît ce rondeau de Voiture qui commence par
*Ma foi, c'est fait de moi; car Ysabeau
M'a conjuré de lui faire un rondeau
Cela me met en une peine
extrême.*
et qui s'achève sur un triomphe

Page ci-contre, bas de la page: deux scènes du film **CHRISTOPHER'S MOVIE MATINEE** de Mort Ransen. Office National du Film.

"Ma foi, c'est fait!" Le poème n'est que l'histoire de sa propre (et difficile) genèse. C'est aussi précisément le sens de *Christopher's Movie Matinee*: film qui se fait devant nous, ou plutôt qui ne se fait pas — qui échoue à se faire tout en se faisant. L'originalité de l'entreprise est qu'elle n'est pas factice, que l'improvisation n'y est pas, comme dans la plupart des *works in progress* modernes, une parodie d'improvisation suivant en fait une ligne rigoureusement fixée d'avance. Ici l'aventure, le tâtonnement, ont été constants, car il s'agissait justement de filmer l'aventure et le tâtonnement — la jeunesse. Une poignée de techniciens, le réalisateur lui-même, se sont mis au service d'un groupe de jeunes de Toronto, auxquels ils ont confié le soin de faire un film sur eux-mêmes. Nous les voyons créer — c'est-à-dire réfléchir ensemble *activement* (caméra au poing) à ce qu'ils montreront, à la possibilité et aux moyens de le montrer. Finalement, une *film-party* est organisée dans un parc, au cours de laquelle (c'est un des temps forts du film) chacun filme chacun avec des caméras de l'O.N.F. A peu près à la même période, une manifestation, qualifiée de "hippie" par la presse locale, a lieu dans une artère centrale de Toronto pour qu'on y interdise la circulation des voitures (1). Le scandale éclate: "L'ONF, dit-on, provoque des manifestations pour les filmer". Le film est interrompu, l'équipe part. En fait, par et pour ce film-happening, le réalisateur n'avait rien *provoqué*, tout au plus avait-il *convoqué*. Le cinéma ici ne produit pas l'événement, il le laisse se produire, l'accélère seulement un peu par sa seule présence regardante. Le cinéma est un révélateur.

Révélateur ici de la difficulté d'être jeune, c'est-à-dire d'être créateur en toute liberté. Ce film inachevé est au fond le seul film sur

la jeunesse possible, car c'est un film en mouvement et sans vraie fin sur un groupe en mouvement qui cherche sa fin (son but) et ne la trouve pas. La jeunesse, dit Michaux c'est quand on ne sait pas ce qui va arriver. Ici non plus on ne sait pas ce qui va arriver (le "réalisateur" — et les guillemets s'imposent — ne savait pas, les techniciens ne savaient pas, les jeunes qui se sont prêtés à l'expérience ne savaient pas; le spectateur ne sait pas). *Christopher's*, film de cette errance, est un film errant. Errant comme la jeunesse — clairement définie ici comme "celle qui n'a pas son lieu", qui n'est à sa place nulle part: chassée de parc public en parc public, de rue en rue, le groupe n'est pas même chez lui dans la salle de classe mal faite où il échoue, salle aux tables trop petites, aussitôt détournée de son sens par la parodie du "teacher" et tous les dessins qu'on vient faire au tableau. La jeunesse est partout *squatter*. Qu'elle le veuille ou non (et la presse bourgeoise ne l'a pas attendue pour généraliser), elle est *hippie*.

Au milieu de ces films de l'errance ou, comme ce dernier, de ces films de jeunes sur l'impossibilité de faire un film sur les jeunes, une exception — et de taille —: Pierre Perrault. De *Pour la suite du monde aux Voitures d'eau*, c'est un même effort contraire pour ne plus errer, un même retour aux sources. Effort et retour ambigus, dont le sens est encore suspendu: nostalgie et passéisme, ou immobilisation préparant un nouveau cheminement? Il serait dommage (et peu probable) que Perrault ne s'engageât pas sur cette seconde voie. Car c'est celle du (vrai) cinéma, de l'art qui s'avère de tous le plus propice à l'enquête, à l'interrogation, aux délices de l'incertitude et de la nécessité perpé-



Ci-contre, de haut en bas: trois scènes du film *JUSQU'AU COEUR*. Office National du Film.

tuelle d'innover. Délices, oui, car quel plus grand bonheur que celui de pouvoir ou de savoir trouver devant soi, selon le beau titre de Julien Green, "mille chemins ouverts"?

(1) Cf. le film de Robin Spry pour la N.F.B., *Flowers on a one way street* (1968), auquel celui-ci a d'ailleurs emprunté des passages.

