

Vol. 2, no 2
Octobre 1972

cinéma québec

Vol. 2, no 2

75¢

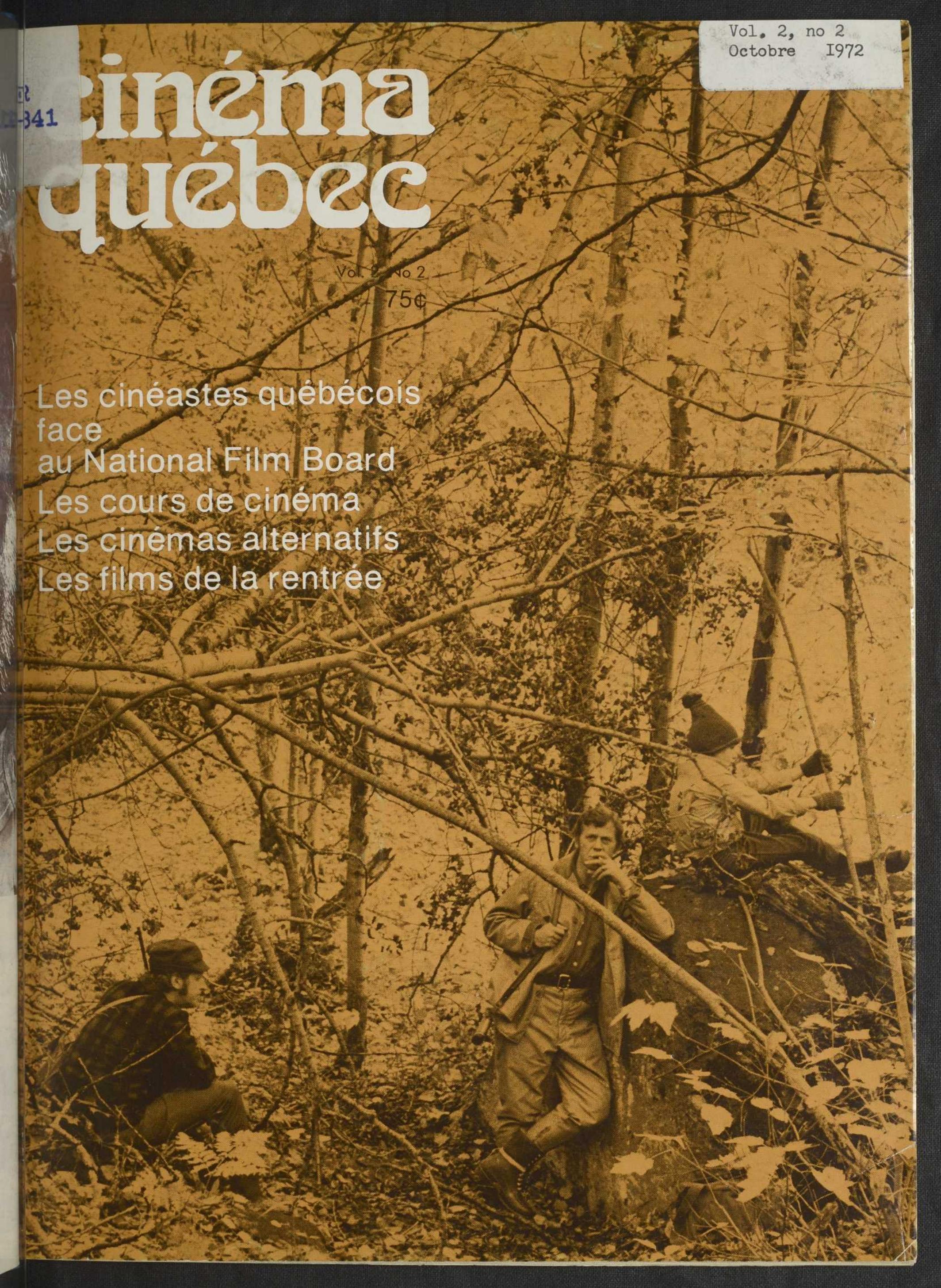
Les cinéastes québécois
face

au National Film Board

Les cours de cinéma

Les cinémas alternatifs

Les films de la rentrée

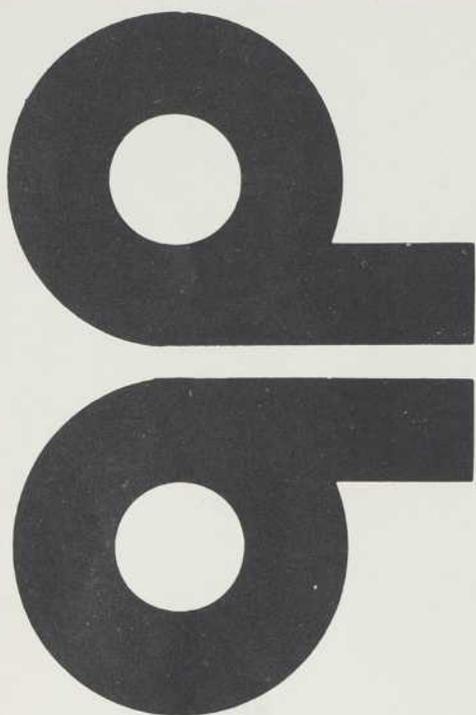


VIDEOTHEATRE TOUS LES SOIRS,
SAUF LE LUNDI, A 20 HEURES

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION

PLUS DE QUARANTE VIDEOGRAMMES
A VOTRE DISPOSITION



**POTTERTON
PRODUCTIONS INC.**

CASE POSTALE 948
NIVEAU 3
PLACE BONAVENTURE
MONTREAL
QUEBEC
(514) 875-6470

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
EKTACHROME. 35 MM — 16 MM
— SUPER 8 MM.

LE SEUL LABORATOIRE
CINEMATOGRAPHIQUE A MONTREAL
POSSEDANT L'ANALYSEUR DE
COULEURS TRANSISTORISE HAZELTINE
POUR CORRECTIONS DE COULEURS
DE SCENE A SCENE. INSTALLATION
COMPLETE POUR LE NOIR ET BLANC.

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
265 OUEST RUE VITRE, MONTREAL • QUEBEC

(514) 861-5483



*Votre prochaine
production cinématographique
est-elle
pleinement assurée?*

Nous pouvons assurer les dépenses imprévues résultant de:

- Blessures, maladies ou mort d'un interprète.
- Dommages aux: accessoires, décors ou costumes, équipement, à la propriété d'autrui, négatifs, caméras, pellicules, son ou développement défectueux.
- Dépenses additionnelles.
- Responsabilité compréhensive des producteurs incluant erreurs et omissions.

Veillez communiquer avec M. Michel Labelle



**Seymour Alper
& Compagnie
Ltée**

5165 Queen Mary Road, 3e étage
Montréal 248, Québec, 489-8601

Nous nous spécialisons en assurance de productions
cinématographiques

ont pris la parole, dans ce douzième numéro:

Robert Boissonnault, Michel Euvrard, Richard Gay, Freddy Landry, André Leroux, Gilles Marsolais, André Pâquet, Pierre Pageau, Hans Ulrich Schlumpf.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Michel Euvrard, Carol Faucher, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros

Collaborateurs:

Pierre Demers, Jean Leduc, Gilles Marsolais

Correspondant:

André Pâquet

Administration, publicité

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Distribution:

Les distributions Eclair

Tél.: (514) 353-6060

Abonnements:

Canada, un an (10 numéros): \$6.50;
étudiant: \$5.00.

Etats-Unis, ajouter un dollar

Etranger, un an (10 numéros): \$9.00;
étudiant \$7.00.

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

La revue s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits non acceptés ne seront rendus à leurs auteurs que si ces derniers en font la demande. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés.

Tous droits réservés. Toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie et microfilm, est interdite sans autorisation spéciale de la direction.

Courrier de la deuxième classe. Enregistrement no 2583. Dépôt légal Bibliothèque nationale du Québec.

cinéma/québec

Photo couverture: une scène de *Le temps d'une chasse* de Francis Mankiewicz.

Informations

- 4 Un film injuste envers la classe dominante
- 4 Sélectrovision
- 5 Une sélection France Film
- 5 Cinémathèque québécoise
- 6 Les Productions Mutuelles
- 6 A bout de souffle

Les réalisateurs ont la parole

- 10 Hitchcock parle de "Frenzy"
- 10 Pialat parle de "Nous ne vieillirons pas ensemble"

Cinéma québécois

- 12 Montréal Blues: Changer la vie...
par Michel Euvrard

L'évolution des cinéastes québécois

Les cinéastes québécois et le National Film Board, une étude de Robert Boissonnault

- 16 Le cinéma sera-t-il pour le Québec un levier d'émancipation?
- 18 Coup d'envoi: le National Film Board
- 19 Les cinéastes québécois: une immersion totale dans un milieu anglophone (1945-55)

Pour un cinéma alternatif

Une enquête d'André Pâquet

- 24 Mise en situation
- 26 Des alliés disponibles

Charlie Chaplin

- 30 Démystifions (un peu) Chaplin, par Richard Gay

Les cours de cinéma

- 32 Evolution des cours de cinéma au collégial, une étude de Pierre Pageau

Critiques

- 36 Frenzy
- 38 Le chagrin et la pitié
- 40 Nous ne vieillirons pas ensemble
- 40 Everything you want to know...
- 41 Winter Soldier
- 41 Avoir vingt ans dans les Aurès
- 42 San Michele aveva un gallo
- 42 Family Life

Un film injuste envers la classe dominante

"Censure à l'ONF", titre la revue de gauche **Transformation**, dans son numéro 4. Publiée à Toronto, elle traite "de la théorie et de la pratique des changements sociaux", comme l'indique son sous-titre. C'est donc l'occasion pour elle d'examiner la production de films sociaux de cet organisme fédéral.

Son point de départ? Tout naturellement, le film de Denys Arcand **On est au coton**, qui a été interdit par l'ONF. **Transformation** reproduira alors l'intégralité du dossier que **Cinéma/Québec** avait consacré à ce film dans son numéro 2 du volume 1, ainsi que l'échange de lettres entre MM. André L'Heureux, animateur socio-politique à la CSN, et M. Sydney Newman, Commissaire à la cinématographie (et dont on avait rendu compte dans notre numéro 5, volume 1).

Dans une introduction à ce dossier, Rose-Marie Larson, de la revue **Transformation**, fait le procès de la politique sociale de l'ONF. Sous le titre, "Ce film est injuste à la classe dominante", elle fait remarquer à M. Newman, qui prétend avoir censuré le film à cause de ses *erreurs factuelles*, que l'ONF n'a jamais craint de déformer systématiquement dans ses films la réalité de la condition ouvrière. Elle insiste en particulier sur l'erreur fondamentale que fait l'ONF chaque fois qu'il est question d'un film sur les ouvriers; celle de se refuser d'analyser la condition ouvrière au Canada.

Pour Rose-Marie Larson, il existe en fait trois catégories de film ouvrier à l'ONF. Il y a tout d'abord, les films nostalgiques dans lesquels les ouvriers sont présentés sous

leur aspect folklorique. Elle mentionne, à ce propos, 5 septembre à St-Henri, d'Hubert Aquin, "qui ne tente même pas de questionner la condition de vie des ouvriers, comme si tout allait pour le mieux dans le meilleur des systèmes".

Il y a ensuite les films où les ouvriers sont présentés comme des super-héros, à l'instar des indiens de **High Steel** de Don Owen. Ces ouvriers n'ont aucun problème, et sont doués de capacités extraordinaires. Bien que la plupart du temps, fait-elle remarquer, ces ouvriers ne seront que de simples robots, qui ne parlent jamais, mais qui travaillent machinalement et bien, sans qu'on puisse percevoir une vie humaine quelconque. Elle cite alors **Normétal** de Gilles Groulx, et **Miner** de Robin Spry.

Nulle part, fait-elle finalement remarquer, n'a-t-on abordé le problème de l'aliénation ouvrière; nulle part n'a-t-on donné la parole à l'ouvrier pour qu'il puisse s'exprimer sur ce problème; nulle part n'a-t-on essayé d'analyser ce problème. Sauf dans **On est au coton**. Et

Transformation
THEORY AND PRACTICE OF SOCIAL CHANGE

The impoverishment of the Canadian left

Censorship in the NFB

VOL. I NO. 4 SUMMER 1972 75CENTS

comme cette analyse met en cause le système capitaliste et ses institutions (donc, l'ONF), il est plus commode de le supprimer.

Rose-Marie Larson se demande alors si quelques erreurs de fait que l'on peut relever dans **On est au coton**, ne valent pas la malhonnêteté systématique de ces autres films qui

empêchent d'éclairer la condition ouvrière telle qu'elle est, et par là, d'aborder le processus de transformation.

La censure, d'où qu'elle vienne, est intolérable; on ne peut donc que féliciter **Transformation** d'avoir ramené à l'attention publique — et surtout anglophone — un cas de censure inadmissible en le situant dans sa véritable dialectique.

Sélectrovision

Etant donné la popularité des appareils portatifs, des expériences diverses ont été tentées, afin de libérer la télévision des contraintes commerciales. Le vidéographe, pour sa part, cherche à libéraliser la production de documents télévisés en mettant à la portée des non-professionnels, le support technique nécessaire à leur réalisation.

Par ailleurs, certains câbles privés, voulant offrir à leurs abonnés des émissions d'intérêt communautaire, il en est résulté la mise sur pied d'un projet conjoint entre la Compagnie Videotron, qui détient le câble diffusant sur les canaux 9 et 11, desservant Beloeil, St-Bruno, St-Hilaire, McMasterville et Otterburn Park (B.H.M.O.) et le Vidéographe.

La majorité de la population appartient à la classe moyenne, et la plupart de ses habitants se rendent quotidiennement à Montréal pour y travailler. Une minorité est cependant sédentaire et embauchée par les propriétaires des commerces régionaux ou encore par quelques usines, mais fort peu nombreuses, telle la CIL.

Le nombre d'abonnés au câble s'élève à 5,000 sur une possibilité de 10,000 logis.

C'est ainsi que pour la première fois au Québec, des téléspectateurs pourront, sur simple demande téléphonique, vi-

sionner sur leur petit écran, des émissions choisies par eux. Depuis le 22 septembre, les studios des canaux 9 et 11, acceptent les appels téléphoniques de 2 heures P.M. à 2 heures A.M., assurant aux abonnés du câble, la réception de l'émission demandée. Un programme leur a été distribué, décrivant plus de 80 productions en provenance du Vidéographe et d'autres centres communautaires.

La nouveauté de l'expérience se situe donc dans l'accessibilité des documents vidéoscopiques produits par des citoyens et destinés à être vus par d'autres citoyens susceptibles de produire à leur tour.

L'expérience a été pensée pour offrir le maximum de service individualisé: sur le canal 9, un animateur reçoit en permanence les appels, dresse le bilan des demandes et dialogue avec le public. L'utilisateur verra donc sur son écran l'animateur répondre à sa demande; celle-ci est alors transmise à un opérateur qui lui, est branché sur le canal 11. L'abonné n'a plus qu'à syntoniser ce poste pour visionner son document.

Malheureusement ce service ne s'adressera qu'à une minorité; les abonnés seulement pourront s'en prévaloir. Cependant, 50 des vidéogrammes présentés lors de cette expérience, proviennent du Vidéographe. Ces productions sont disponibles en tout temps dans les locaux du Vidéographe, au 1604 Saint-Denis, à Montréal. Des sélectoscopes, sorte d'isoloirs de visionnement, sont mis à la disposition du public, qui peut en tout temps visionner les documents, et cela, gratuitement.

Une sélection France Film

La compagnie France Film, qui est l'une des compagnies de distribution à avoir porté le plus assidûment d'attention au cinéma québécois - et cela depuis **Aurore, l'enfant martyr** - annonce la sortie dans ses salles des films québécois suivants:

La conquête, de Jacques Gagné d'après un scénario de Michèle Lalonde.

Taureau, de Clément Perron d'après un scénario de Clément Perron.

Kamouraska, de Claude Jutra d'après le roman d'Anne Hébert.

Le restaurant du coin (Montreal Blues), de Pascal Gélinas d'après une idée originale de Raymond Cloutier, Pascal Gélinas et Claude Laroche.

Laliberté, de Marcel Carrière d'après un scénario de Jean-P. Morin, d'après une idée originale de Marcel Carrière.

La mort d'un bûcheron, de Gilles Carle, d'après un scénario de Gilles Carle et Arthur Lamothe.

Mais si le cinéma québécois a, lentement mais sûrement, éclipsé le ciné-

ma français, ce dernier reste néanmoins présent. Parmi les films que l'on verra prendre l'affiche dans les cinémas de France Film, signalons:

La maison de campagne, une comédie de Jean Girault, avec Danielle Darrieux, Jean Richard, André Luguet.

Le petit matin, de Jean-Gabriel Albicocco, avec Catherine Jourdan, Mathieu Carrière, Jean Villard et Madeleine Robinson.

La mandarine, d'Edouard Molinaro, avec Annie Girardot, Madeleine Renaud et Philippe Noiret.

Alyse et Chloé, de René Gainville avec Katrin Jacobsen, Michèle Girardon et Christian Kerville.

L'ardoise, de Claude-Bernard Aubert, avec Simone Valère, Jean Desailly, Salvatore Adamo et Michel Constantin.

Chronique d'un couple, de Roger Goggio, avec Pascale Petit, Roger Goggio, Cathy Rozier, Jean-Claude Michel.

Le chat, de Pierre Granier-Deferre, avec Jean Gabin, Simone Signoret et Annie Cordy.

L'insatisfaite, de Jean-Marie Pallardy, avec Patrice Cuny, Pierre Oudry, Georges Guéret et Danièle Vignault.

Eglantine, de Jean-Claude

Brialy, avec Valentine Tessier, Claude Dauphin, Jacques François, Odile Versois et Roger Carel.

Cinémathèque québécoise

Lors de son assemblée générale annuelle qui a eu lieu le 13 septembre, la Cinémathèque québécoise a élu son nouveau conseil d'administration. Il se compose comme suit: René Boissay, président; Georges-Henri Parent et Marc Beaudet, vice-présidents; Louise Patry, secrétaire; Robert Russel, trésorier; Claude-Armand Sheppard, Jean Boisvert, Michèle Favreau, Michel Brûlé, Gilles Marsolais, Luc Perreault et Avram Garmaise.

D'autre part, depuis les démissions de Mme Francoise Jaubert et de M. Michel Patenaude, respectivement directeur général et conservateur de la Cinémathèque, ces deux postes étaient vacants. C'est le président sortant du conseil d'administration, M. Robert Daudelin, qui a été nommé directeur général de la Cinémathèque québécoise. Il occupera également le poste de conservateur...

denise filiatraut **yvon deschamps**

La Société Nouvelle de Cinématographie présente

le ptit vient vite

avec **janine sutto hélène loiselle denis drouin**

et la participation de **magali noel**

scénario et dialogues **yvon deschamps**

un film de **louis-georges carrier** producteur exécutif **richard hellman**

une production **mojack film** distribué par **ciné-art film**



Les Productions Mutuelles

Les Productions Mutuelles sont actuellement impliquées dans la production de sept films en préparation ou en cours de tournage, que les Films Mutuels distribueront au cours des prochains mois au Canada, et, pour la plupart, à l'étranger.

J'ai mon voyage. Un film de Denis Héroux, actuellement en tournage dans la région de Montréal, et mettant en vedette Dominique Michel, Jean Lefebvre, René et Régis Simard. Ce film est co-produit par Cinévidéo Inc., l'Agence Canadienne de Publicité, les Cinémas Unis Ltée, les Productions Mutuelles Ltée et la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne.

Maggie. Un film de Raphael Lévy, actuellement en tournage à Paris, mettant en vedette Bruce Robinson, Louise Marleau, Janet Eddis, co-produit par Franco-London Film International, Orphéus Productions et les Productions Mutuelles Ltée.

The Rainbow Boys. Un film de Gérald Potterton,

actuellement en tournage en Colombie Britannique, et mettant en vedette Donald Pleasance, Kate Reid et Don Calfa. Ce film est co-produit par Potterton Productions Inc., Famous Players Ltée, les Productions Mutuelles Ltée et la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne.

Une journée bien remplie. Un film écrit et réalisé par Jean-Louis Trintignant, actuellement en tournage en France. Une production **P r é s i d e n t** Films, à laquelle les Productions Mutuelles sont associées.

L'héritier. Un film de Philippe Labro, dont le tournage débutera la semaine prochaine, et qui mettra en vedette Jean-Paul Belmondo. Comme pour le film précédent, il s'agit d'une production **P r é s i d e n t** Films, à laquelle les Productions Mutuelles sont associées.

The Revolution Script. Une co-production Potterton Productions Inc., Wolper Pictures, dont la distribution au Canada a été confiée aux Films Mutuels. Tournage en novembre à Montréal.

Rapt. Un film de Marc Simenon, co-produit par Kangourou Films, Cinévi-

déo Inc., et les Productions Mutuelles Ltée, et dont le tournage est prévu pour novembre '72 au Canada et en France.

D'autre part, rappelons que **Quelques arpents de neige** de Denis Héroux sortira au Cinéma Parisien le 25 décembre, tandis que **La mort d'un bûcheron** de Gilles Carle, sera à l'écran du cinéma Berri à la fin de janvier.

Les Films Mutuels annoncent que leur bureau de Toronto, sous la direction de monsieur Doug McMaster est en opération depuis le lundi 18 septembre. Les Films Mutuels sont donc en mesure d'assurer maintenant la distribution d'un film dans l'ensemble du Canada tant en version française, qu'en version anglaise.

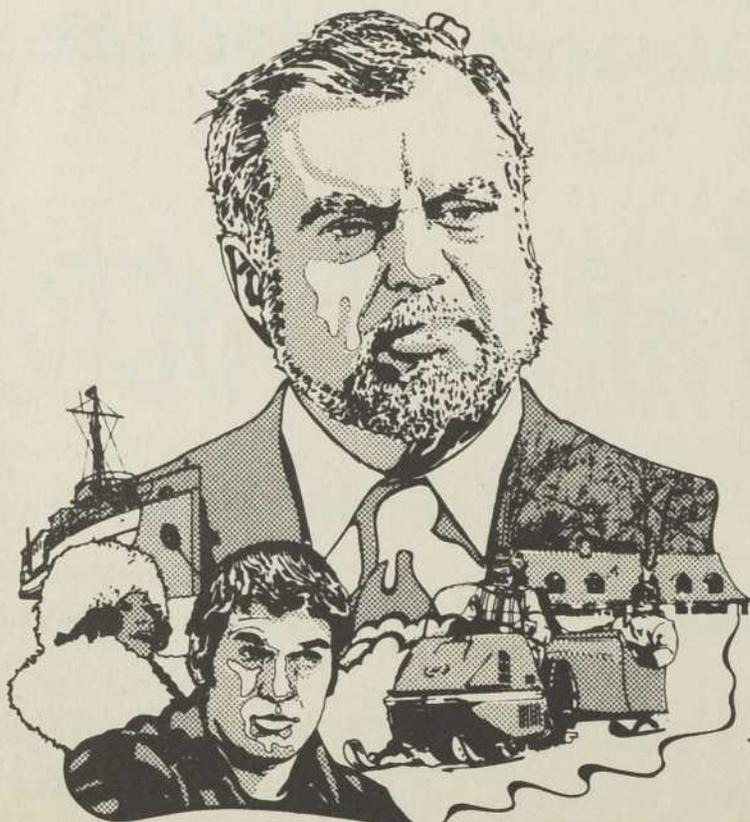
Eric Till avec Jerry Orbach, Patricia Collins et Burgess Meredith... **The Emigrants**, un film suédois de Jan Troell avec Max von Sydow et Liv Ullmann... **Sounder**, un film américain de Martin Ritt avec Cicely Tyson, Paul Winfield et Kevin Hooks... **Il était une fois un flic**, un film français de Georges Lautner, avec Michel Constantin et Mireille Darc... **Szinbad**, un film hongrois de Zoltan Huszarik, avec Zoltan Latinovits et Margit Dayka...

Slaughterhouse-Five, un film américain de George Roy Hill, avec Michael Sacks, Ron Leibman et Eugene Roche... **Joe Kidd**, un film américain de John Sturges avec Clint Eastwood, Robert Duvall et John Saxon... **A Separate Peace**, un film américain de Larry Peerce avec John Heyl et Parker Stevenson... **Le temps d'une chasse**, un film canadien de Francis Mankiewicz, avec Guy L'Ecuyer, Pierre Dufresne, Marcel Sabourin, Olivier L'Ecuyer et Luce Guilbeault... **Bluebeard**, un film américain de Edward Dmytryk, avec Richard Burton et Raquel Welch... **Kansas City Bomber**, un film américain de Jerrold Freedman avec Raquel Welch, Kevin McCarthy et Helena Falianotes... **Young Winston**, un film anglais de Richard

À bout de souffle

Ici, une liste des films qui sortiront durant les prochaines semaines.

Hickey and Boggs, un film américain de Robert Culp avec Bill Cosby et Robert Culp... **Deliverance**, un film américain de John Boorman avec Jon Voight, Burt Reynolds, Ned Beatty et Ronny Cox... **A Fan's Notes**, un film canadien de



Et du fils

POUR TOUS

Un film de Raymond Garceau
avec Ovila Légaré
Réjean Lefrançois, Jacques Godin
Maruska Stankova et Andrée Boucher
Production: Office national du film du Canada
Distribution: France Film

Second film au programme
«Du samedi au lundi»

1590, ST-DENIS
845-3222

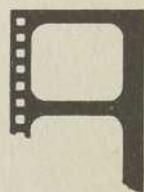
chevalier

METRO ST-DENIS-
DEMONTIGNY

audio ciné films inc.

met la plus vaste possibilité de distribution à votre service

- Le distrait**, Pierre Richard
Mad Dogs & Englishmen, Pierre Adidge
2001, Odyssée de l'espace, Stanley Kubrick
Le mystère Andromède, Robert Wise
Le monde des animaux sauvages, Eugène Schumacher
More, Barbet Schroeder
Décollage (Taking Off), Milos Forman
Psychose, Alfred Hitchcock
Le bal des vampires, Roman Polanski
Les oiseaux, Alfred Hitchcock
Pas de jeu sans soleil, un film québécois de Claude Bérubé
L'alliance, Christian de Chalonge
Les copains, Yves Robert
La maison des Bories, Jacques Doniol-Valcroze
Les biches, Claude Chabrol
Je t'aime, je t'aime, Alain Resnais
Le sauveur, Michel Mardore
Un soir, un train, André Delvaux
Viridiana, Luis Bunuel
La chinoise, Jean-Luc Godard
Bahkti, Maurice Bédart
Vent d'est, Jean-Luc Godard
La vie est à nous, Jean Renoir
Le Socrate, Robert Lapoujade
Le gai savoir, Jean-Luc Godard
Chemin de lumière, François Reichenbach
La marseillaise, Jean Renoir
Oh! Calcutta, Guillaume Martin Aucoin
Les chiens, Claude Faraldo



audio ciné films inc.
3737 est, boul. Métropolitain
Montréal 455, Québec

729 1856-7-8-9

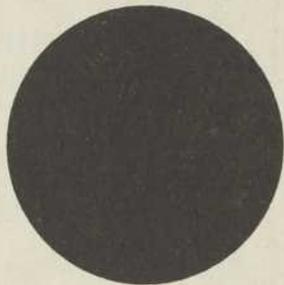
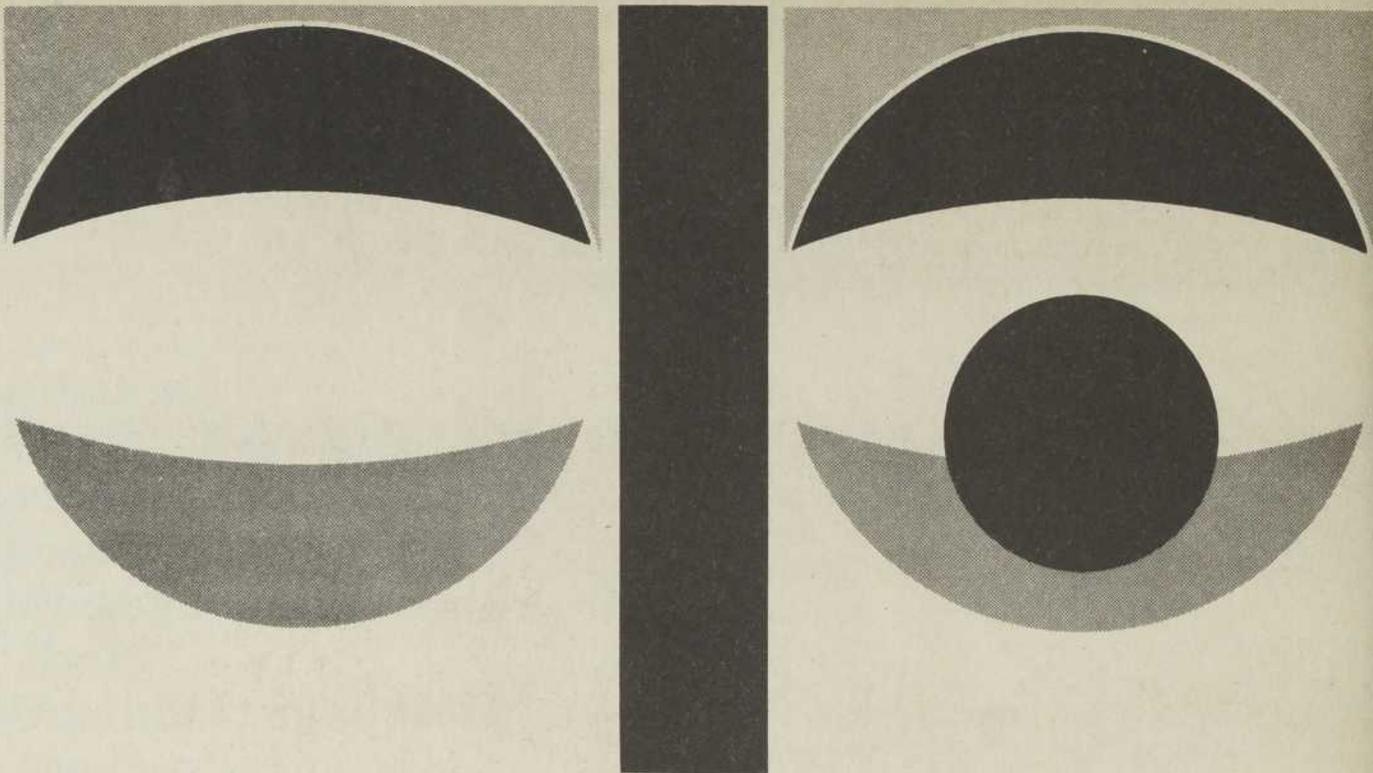
729 3838

Attenborough avec Simon Ward, Peter Cellier et Ronald Hines... **Le petit vient vite**, un film canadien de Louis-Georges Carrier avec Yvon Deschamps et Denyse Filiatrault... **King, Queen, Knave**, un film allemand de Jerzy Skolimowski, avec David Niven, Gina Lollobrigida et John Moulder Brown.

Les versions françaises

Alerte à la bombe (Skyjacked), un film américain de John Guillermin avec Charlton Heston et Yvette Mimieux... **Aux yeux du sort et des humains** (Fortune and Men's Eyes), un film canadien de Harvey Hart avec Wendell Burton, Michael Greer, Zoëy Hall et Danny Freedman... **Les grenouilles** (The Frogs), un film américain de George McCowan avec Ray Milland et Sam Elliott... **Les jardins des Finzi-Contini**, un film italien de Vittorio de Sica, avec Dominique Sanda, Lino Capolicchio et Helmut Berger... **Cabaret**, un film américain de Bob Fosse, avec Liza Minnelli, Michael York et Helmut Griem.

Du 2 au 9 septembre, la Fédération française des ciné-clubs présentait à Marly-le-Roy dans la banlieue parisienne à quelque deux cents de ses animateurs l'intégrale des films de Jean-Pierre Lefebvre, en présence du réalisateur...



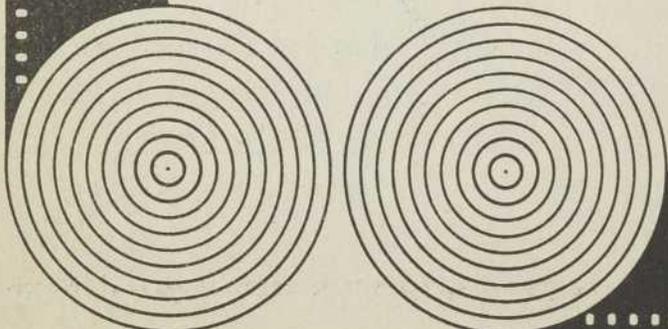
2. FESTIVAL INTERNATIONAL CINEMA EN 16MM MONTREAL

24-29 OCT. '72

organisé par la Coopérative des Cinéastes Indépendants

à la BIBLIOTHEQUE NATIONALE, 1700 rue St-Denis

pour renseignements: 523-2816



Les services complets de production
Plateau de tournage. Studio de son. Transferts, mixage
Salles de montage. Steenbecks et Kems 16mm et 35mm
Eclairage et service de caméra

Les Films Briston Ltée
1310 Larivière, Montréal 133,
(514) 527-2131

VANCOUVER

Trans-Canada
Films Ltd.

TORONTO

Pathé-Humphries
of Canada Ltd.



MONTREAL

Associated Screen
Industries

Dès maintenant un seul nom pour un Grand Laboratoire

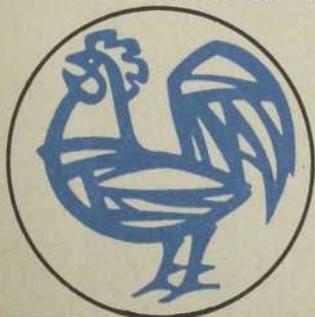
BELLEVUE-PATHÉ

Et maintenant . . . dans le pays tout entier . . . c'est Bellevue-Pathé. Ces laboratoires vous offrent les meilleurs services et le personnel le plus compétent ; qu'il s'agisse de quotidiens ou d'impressions tous formats — y compris Eastman Colour (35, 16 et Super 8), Ektachrome (16 mm, ECO-3 et ME-4) ainsi que noir et blanc (35, 16 et 8 mm). Nous disposons également de l'équipement le plus perfectionné pour tous enregistrements sonores.

Qu'il s'agisse de film ou de télévision . . . pensez au grand laboratoire d'un océan à l'autre.

Bellevue-Pathé, dans les plus importants centres canadiens de l'industrie du film.

BELLEVUE *Pathé*
DU CANADA LTEE.



VANCOUVER

916 Davie St.
Vancouver 1, B.C.
Tel. (604) 682-4646

TORONTO

9 Brockhouse Road
Toronto 14, Ont.
Tel. (416) 259-7811

MONTREAL

2000 Northcliffe Ave.
Montreal 260, Que.
Tel. (514) 484-1186

Les réalisateurs ont la parole

"Frenzy" Hitchcock s'explique :

Frenzy est le 53ème film d'Alfred Hitchcock. Mais c'est le premier film qu'il réalise à Londres depuis Le grand alibi, tourné en 1950. La version française du film est intitulée: Frénésie.)

Pour moi, **Frenzy** a une importance particulière parce que je l'ai tourné à Londres, où je n'avais pas travaillé depuis plus de 20 ans, c'est-à-dire depuis **Le grand alibi**.

Or, cette ville, bien que je l'aie quittée, continue à exercer sur moi une grande fascination... peut-être parce que c'est ma ville natale. Eh bien, je l'ai retrouvée à peu près telle qu'elle était restée dans mes souvenirs.

Naturellement, il y a des gratte-ciel construits sur les emplacements des maisons détruites par les bombes et les nouveaux hôtels le long de Hyde Park; mais vous tournez le coin d'une avenue et vous êtes dans ces quartiers qui existent depuis toujours, avec leurs vieilles places, leurs vieilles rues où se trouvent les fameux clubs anglais.

J'ai passé six semaines en compagnie d'Anthony Shaffer, le scénariste, pour découvrir les authentiques extérieurs de **Frenzy** et il m'a semblé faire une promenade dans le passé. Le marché de Covent Garden (qui va bientôt disparaître du centre de la ville comme les Halles) n'a pas changé, sinon qu'on y vend en plus grande profusion qu'avant la guerre les légumes et les fruits exotiques.

Henrietta Street, une rue avoisinant Covent Garden, abrite encore des éditeurs mais les étages supérieurs sont toujours occupés par des particuliers. Et c'est pour cela que Bob Rusk y habite.

Le Pub où travaillent Blaney et Babs existe vraiment, tout comme le Club



des Femmes où Brenda Blaney invite son ex-mari à dîner; et je suis sûr que les clientes sont toujours les mêmes qu'il y a 70 ans!

Nous avons tourné effectivement dans tous ces endroits, de même que nous avons tourné la scène du camion sur la route M. 1 qui va à Edimbourg. Seuls ont été reconstitués en studio les intérieurs des différents appartements.

Quant aux acteurs de **Frenzy**, ce sont tous de grands comédiens de théâtre, mais leurs visages sont encore inconnus — ou presque — au cinéma. C'est pour ces deux raisons que je les ai choisis. Vous le savez aussi bien que moi: lorsque Cary Grant, James Stewart, Paul Newman sont les vedettes d'un film, tout le monde est certain, dès le départ, qu'ils ne vont pas mourir et qu'ils ne sont pas de vilains messieurs, même si les apparences sont contre eux. Avec Jon Finch, Barry Foster, et Alec McCowen, on reste jusqu'au bout dans une cruelle incertitude.

Moi, le boy director des années 20, qui en suis à mon 53e film, je m'inquiète autant des réactions des spectateurs que ceux-ci vont s'inquiéter — du moins, je l'espère — du sort réservé à mes héros.

Alfred J. Hitchcock

*(On pourra lire la critique de **Frenzy** dans notre section "Critique.")*

"Nous ne vieillirons pas ensemble" Pialat dit:

Nous ne vieillirons pas ensemble est le deuxième long métrage de Maurice Pialat. Le premier, L'enfance nue, avait été tourné en 1968. Jean Yanne, vedette de Nous ne vieillirons pas ensemble, allait se voir attribuer le prix de la meilleure interprétation masculine, cette année, à Cannes.

C'est l'histoire de la rupture d'un couple, trois mois de rupture entre un homme de 35, 40 ans et la fille avec qui il vit depuis six ans, sans vraiment vivre avec elle puisqu'il est marié et refuse de divorcer — il est incapable de quitter qui que ce soit, femme ou maîtresse.

J'ai toujours pensé qu'il fallait, pour ce film, des acteurs qui aient une réelle ressemblance avec les protagonistes de la véritable histoire...

Depuis très longtemps, depuis **Week-end** de Godard, ou même avant, j'avais envie de tourner avec Jean Yanne. Si le cinéma français existait aujourd'hui comme il existait avant guerre, Yanne pourrait être ce qu'était Gabin au temps de **Pépé le Moko** ou de **Quai des brumes**... l'acteur auquel le spectateur français peut le mieux s'identifier. Bien sûr, je ne parle que de Gabin ou Yanne sur un écran, pas dans la vie. Je ne pense pas, d'ailleurs, que Jean Yanne ait la moindre envie d'incarner le personnage du "français type" des années 72.

Marlène Jobert aussi, je l'ai choisie pour sa ressemblance avec le personnage réel... je voulais quelqu'un de très "français", de très représentatif de cette génération de filles qui ont lu "ELLE". Je la connaissais depuis longtemps d'ailleurs, depuis 1963.

Je n'aime pas l'improvisation. Pour moi, elle va à l'encontre du naturel. C'est le cabotinage à la portée de tous.

Je refuse totalement le cinéma vérité, non seulement je crois que je vais à son encontre... mais je l'espère.

Quant au néo-réalisme, cela dépend de ce que l'on entend par là. S'il s'agit des premiers films de Rossellini, je suis d'accord, s'il s'agit de la suite, pas du tout, car pour moi, c'est un cinéma rétrograde, ne serait-ce que par le fait qu'il est muet et que je ne supporte pas le cinéma muet... Par muet, j'entends post-synchronisé. Il me paraît difficile de parler de réalisme alors que l'on a recours à de la post-synchronisation. Le réalisme, ce n'est pas seulement tourner dans la rue, le réalisme c'est le son direct.

Je refuse la direction d'acteur — au sens classique du terme — telle que j'ai appris à la connaître en tant qu'acteur de théâtre ou assistant de Michel Vitold. Sur un film, je ne "dirige" pas les acteurs, je n'aime pas répondre à la question "qu'est-ce que je dois faire" posée par un acteur et pourtant le jour où j'ai tourné comme acteur avec Chabrol, j'avais bien sûr envie de la poser à chaque instant. J'ai résisté...

Je ne prétends pas échapper à toute convention, je sais très bien qu'on n'échappe ou ne refuse une convention que pour tomber dans une autre... mais je cherche à échapper — en ce qui concerne les acteurs — à une convention "théâtrale", à ce jeu archaïque où l'acteur dirigé de main de maître est l'instrument qui véhicule texte et histoire... Ce qu'il est intéressant de faire sur le comédien, et que j'ai dû faire sans m'en rendre compte au début mais dont je prends de plus en plus conscience, c'est de lui faire oublier le contexte, l'histoire, j'essaie à l'instant où je filme de préserver quelque chose de la vie

cinéma/québec

des gens au moment où ils jouent. Je ne tourne pas sur la concentration des acteurs.

Au début du tournage, je voulais que chaque scène soit tournée dans les lieux exacts où les choses s'étaient passées, si ça s'était passé dans trois lieux différents, je voulais tourner dans ces trois lieux, et puis, j'ai compris qu'il fallait préserver l'essentiel, ne pas scinder, éparpiller les scènes, qu'il fallait sacrifier la fidélité à une histoire écrite comme elle avait été vécue, pour ne pas perdre ce qui pourrait se passer — au moment du tournage — sur le plan de l'émotion... et que je ne retrouverais plus.

En France, on vit sur l'idée du "cocu pauvre type", du cocu ridicule de Molière, j'ai voulu raconter les choses autrement... François Chevassu dans "la revue du Cinéma" a défini le cinéma que j'essaie de faire "un cinéma de regard" qui crée sa propre vie et l'enregistre.

S'il fallait définir ce que j'ai envie de faire...

Le réalisme n'est pas ce qui se passe aujourd'hui ou ce qui se passe hier. Au moment de tourner, il n'y a pas de temps, il n'y a pas le présent, le passé (entendu comme historique), il y a le moment où l'on tourne. Il faut s'approcher le plus possible de cette vérité de l'instant, à mon avis toujours la même, faite de sentiments très simples...

Pour moi, c'est cela la musique d'un film. C'est cette musique qui, effectivement, n'a rien à voir avec le réalisme, avec ce qui se dit. Ce ne sont même plus les émotions, les sentiments, les sensations de la vie parce que ce n'est pas vrai que le cinéma les restitue, c'est quelque chose qui paraît être, mais qui n'est pas.

Maurice Pialat

(On pourra lire la critique de **Nous ne vieillirons pas ensemble** dans notre section "Critique".)

SERVICE DE PROGRAMMATION
16MM - 35MM

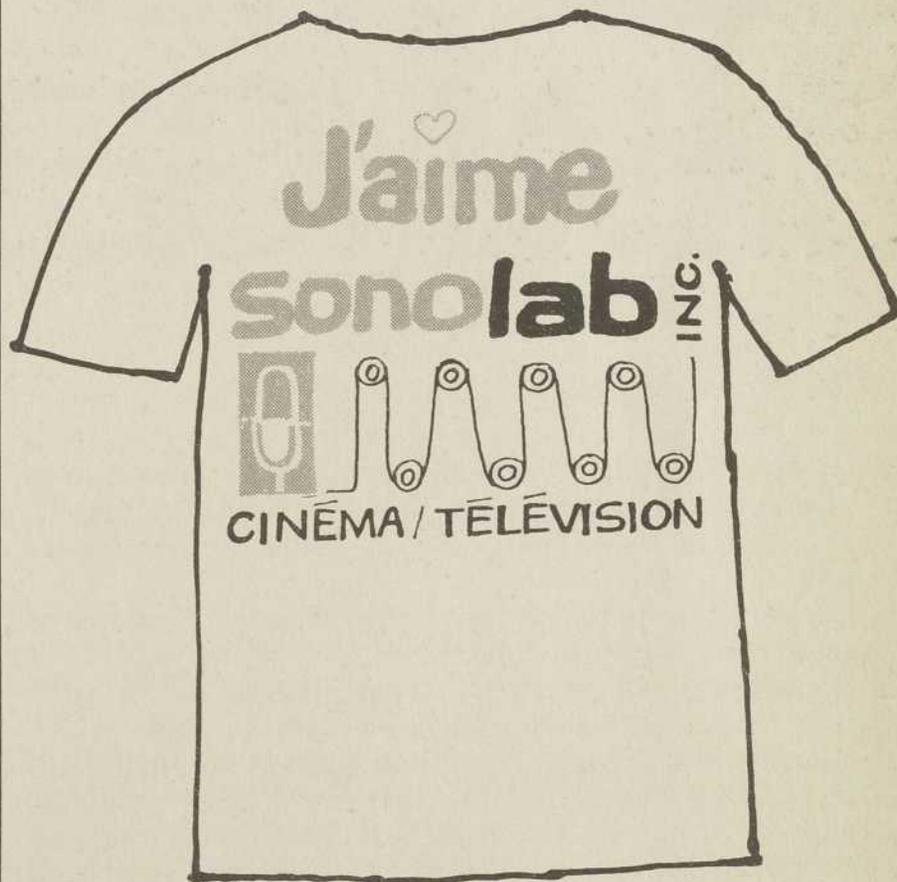


j.-a. lapointe
FILMS INC.

Pour la réservation
de TOUS vos films 16 et 35 mm
un seul numéro: 845-7107

L'ANGE IVRE (A. Kurosawa)
LA BALLADE DE NARAYAMA (K. Kinoshita)
BARBEROUSSE (A. Kurosawa)
LE BLE VERT (S. Toyoda)
LES BAS-FONDS (A. Kurosawa)
LA CONDITION HUMAINE (M. Kobayashi)
CONQUETE (K. Shindo)
ENTERRES VIFS (M. Kobayashi)
HOMMAGE A UN HOMME FATIGUE (M. Kobayashi)
L'ILE NUE (K. Shindo)
L'INTENDANT SANSHO (M. Mizoguchi)
KWAIDAN (M. Kobayashi)
MADAME YUKI (K. Mizoguchi)
POUSSE-POUSSE (H. Inagaki)
PREMIER VOYAGE A TOKYO (Y. Ozu)
PRINTEMPS TARDIF (Y. Ozu)
LES SEPT SAMOURAI (A. Kurosawa)
LA VIE D'OHARU (K. Mizoguchi)
YANG KWEI FEI (K. Mizoguchi)
YOUTH OF A SON (M. Kobayashi)

J. A. LAPOINTE FILMS INC.
4651, rue saint-denis
montréal 176, québec
(514) 845-7107



SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL / 28 QUÉBEC 878-9562



Paule Baillargeon et Raymond Cloutier dans une scène de **Montréal Blues**.

CHANGER LA VIE...

Michel Euvrard

Avec **Montréal Blues**, le Grand cirque ordinaire, aujourd'hui malheureusement dispersé, fait une deuxième incursion dans le cinéma, sous les auspices cette fois de Pascal Gélinas.

On se souvient qu'auparavant Roger Frappier avait tourné **Le grand film ordinaire** (1) autour de représentations de **T'es pas tannée, Jeanne d'Arc**; la rencontre qu'il y cherchait entre théâtre et réalité ne m'avait guère semblé explosive.

On a cette fois abandonné le théâtre filmé; les comédiens du Grand cirque, même si l'on peut penser qu'ils se jouent eux-mêmes, n'ont pas des rôles de comédiens; ils se sont inventé des occupations, des situations: Paule chante dans les cabarets sous le nom de Bébé Buick (!) accompagnée de

Suzanne, Guy et Jocelyn; de leur côté, Raymond et Josée, Claude et Francine tiennent un restaurant organique; Gilbert est chauffeur de taxi.

Les acteurs bénéficient donc au départ d'une plus grande autonomie, ils ont un nom (un prénom), une raison sociale, des activités différentes, bref la possibilité de devenir des personnages; chacun d'eux est amarré (si fragilement que ce soit) à une réalité et à une activité quotidiennes, que le metteur en scène doit établir pour le spectateur; il doit ensuite observer, au besoin provoquer et exacerber, les faits et gestes, les activités, relations, les approches, rencontres, les bonheurs, les crises et les ruptures; les enregistrer puis dégager leur rythme: monter.

De fait, dans les cafés, au restaurant, dans les rues de Montréal, à la campagne, ces personnages vont vivre sous nos yeux leur vie: leurs amours.

Guy, qui vit à la campagne avec Lisette, mais passait de temps en temps la nuit avec Paule après le spectacle quitte celle-ci au moment où Raymond, qui l'avait connue deux ans

(1) projeté au Verdi en février 71 avec quatre autres premières oeuvres produites à l'ONF par Jean-Pierre Lefebvre: **François-Xavier de** Michel Audy, **Mon enfance à Montréal** de Jean Chabot, **Ainsi soient-ils** d'Ivan Patry et **Question de vie** d'André Thériault.

plus tôt, la retrouve et tombe en amour avec elle; Suzanne jette son dévolu sur Gilbert qui passait par là avec son taxi; il l'emmène au chalet de Guy; Francine, furieuse que Claude renonce à une journée à la campagne pour permettre à Raymond de rejoindre Paule, décide d'y partir toute seule.

Raymond court après Paule dans un parc, la rejoint, l'embrasse, ils tombent par terre, s'enlacent... Suzanne, à la campagne, grimpe dans un arbre, se laisse tomber aux pieds de Gilbert, qui ne bouge pas; elle s'allonge dans l'herbe; Gilbert ne fait rien; elle retire son chandail, l'invite près d'elle. Ils se caressent...

Ces liaisons qui commencent ou se poursuivent passent par toutes les couleurs, charme cinématographiquement banal des courses d'amoureux dans les sous-bois quand ça va bien, dérives solitaires dans des rues de ville quand ça va mal, drôlerie tendre de Francine et Claude prenant un bain ensemble (mais on comprendra ensuite que sa façon à lui de raconter leur amour comme un conte des Mille et une nuits exprimait inconsciemment un désir d'évasion, un refus de la réalité de leur amour et, par exemple, de la naissance d'un enfant) comique sans doute involontaire du personnage de Paule, qui rêve tout de suite d'installer Raymond avec elle dans un joli appartement — le parfait bonheur petit-bourgeois, quoi! personnage tellement insupportable et emmerdeur qu'on s'étonne que Raymond soit attiré par elle; d'ailleurs il ne tarde pas à avoir envie de la quitter.

Au cours d'une soirée au restaurant où tout le monde se pacte, les personnages s'évitent ou se cherchent et se provoquent; les tensions, les malentendus éclatent; Suzanne commence un strip-tease, Francine monte dans sa chambre, Paule s'enfuit; Gilbert arrête Suzanne et l'emmène; dans la rue, elle lui fait une scène assez superbe, lui reproche d'être possessif, jaloux, enfantin, et pas à la hauteur d'une vraie femme comme elle.

Après cela, Raymond cesse de voir Paule; elle lui téléphone tout le temps pour le supplier de la voir; Raymond, très embêté, néglige le restaurant, Raymond accompagne Claude partout, les deux filles protestent que c'est elles qui font tout le boulot. Finalement Raymond va assister à une répétition de Paule où elle est incapable de chanter correctement; tout le monde s'énerve, Paule emmène Raymond chez elle, ou chez lui? et finit par lui faire une scène hystérique. Jocelyn reste seul dans le bistrot désert, Suzanne et lui se mettent à boire; quand il est complètement saoul, Suzanne le ramène chez lui... et reste. Cependant, Claude décide de tout plaquer et de partir à Vancouver; Francine dort encore, il commence à faire sa valise; elle se réveille; scène (où Francine est très belle).

Tout se défait donc. Toutefois le film se clôt sur une parade de cirque au cours de laquelle tous les personnages, deux par deux et jouant chacun d'un instrument, viennent saluer...

Le film est lent à trouver son rythme; tout le début donne une impression de tâtonnement, de piétinement; dès qu'il ne tient plus deux ou plusieurs personnages dans un lieu circonscrit où ils font quelque chose, Gélinas occupe l'écran avec des clichés cinématographiques un peu *jolis*; bien que le montage soit assez complexe, puisqu'au moins trois histoires se déroulent simultanément et qu'on passe constamment d'un couple à un autre, on a longtemps une impression de morcellement, de sketches juxtaposés et séparés les uns des autres par de trop longs temps morts.

Les acteurs eux-mêmes, à l'exception de Raymond Cloutier qui impose rapidement une intense présence physique, et de Paule Baillargeon que j'ai vite trouvée parfaitement impossible...ou parfaite en fille impossible! les acteurs n'intéressent pas tout de suite; bientôt cependant ils amusent, puis

ils émeuvent et convainquent. Petit à petit en effet, à mesure que les relations se nouent entre les personnages et qu'ils se parlent, un rythme et un ton plus denses, mieux soutenus s'établissent; comme souvent, me semble-t-il, dans les oeuvres québécoises, c'est par la parole, par la prise de parole que l'oeuvre se met à exister. Les rapports, les dialogues, le ton, le rythme, les décors mêmes, les circonstances deviennent justes, ni sordides, ni idéalisés, le mélange de comique et d'intensité dramatique, spontanément, se fait bien, par exemple dans la scène où Suzanne donne son congé à Gilbert, ou dans celle du bain de Francine et de Claude. Les quatre autres acteurs principaux sortent de leur coquille, prennent du relief et du corps; Suzanne, puis Francine et Claude surtout établissent solidement leur personnage et se montrent tour à tour violents, drôles, émouvants; ils inventent et exploitent les éléments d'une sorte de psychodrame qui les amène à se dévoiler et à mettre en jeu leurs émotions.

La grande soirée au restaurant, enfin, est bien menée, elle partage nettement le film en deux: avant, tout se fait, après, tout se défait - d'ailleurs, à mesure que les relations entre les personnages se défont, les défauts du début ont tendance à reparaître (la longue promenade désespérée de Raymond dans les rues).

Il s'agit dans ce film, on l'aura compris, de la recherche d'un mode de vie autre, nouveau, qui permette à chacun, avec d'autres, de s'épanouir, dans l'amour, dans un travail librement consenti, dans des fêtes collectives spontanées; cette recherche et la difficulté de cette recherche: les obstacles extérieurs et intérieurs.

Les personnages et leurs activités sont marginaux; c'est à cette condition qu'ils peuvent se libérer de la tyrannie du neuf à cinq et du boss; ils sont leurs propres maîtres et ils peuvent organiser leur travail comme ils l'entendent, mais ils ont bien du mal à s'imposer une discipline, et quand ils ont des problèmes personnels, ils laissent les petits copains travailler à leur place (Raymond) ou ils leur rendent le travail impossible (Paule).

Alors n'attachons pas à ces activités plus d'importance qu'ils ne le font; tant pis si la tournée de Bébé Buick et de son groupe doit être annulée et si le restaurant ferme. Et tant mieux si leurs mésaventures amènent acteurs et spectateurs à poser la vraie question:

Peut-on changer la vie sans en même temps transformer le monde?

Transformer le monde? au lieu de survivre dans des activités marginales, rejoindre tous ceux qui s'attaquent aux centres de décision, au système de production et de distribution des richesses dans la société capitaliste de consommation dirigée. □

Une création collective du Grand Cirque ordinaire, d'après une idée originale de Raymond Cloutier, Pascal Gélinas et Claude Laroche, et mise sur pellicule par Pascal Gélinas. **Images:** Allan Smith. **Mise en scène:** Raymond Cloutier et le Grand Cirque Ordinaire. **Son:** André Legault et Ronnie Seltzer. **Décorateur:** Claude Marchand. **Montage:** Pascal Gélinas. **Musique:** Louis Baillargeon et la "Journée-Off". **Interprètes:** Francine Lapan, Claude Laroche, Lisette Anfousse, Guy Thauvette, Suzanne Garceau, Jocelyn Bérubé, Josée Yvon, Gilbert Sicotte, Paule Baillargeon, Raymond Cloutier. **Directeur de production:** Monique Messier. **Une production de** Jean Dansereau - les Ateliers du cinéma québécois, avec la participation de la SDICC.



avec
les compliments
de l'Association
des
Propriétaires
de Cinémas
du Québec
Inc.

3720 Van Horne
suite 4-5
Montréal

La maison de location la plus grande
et la plus complète au Canada

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

— PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arri

ANAMORPHIQUES (1:2.35)

- * Choix de 10 importantes lentilles partant de 25mm à 1000mm.
- * Lentilles à Haute-Vitesse et Macro.
- * Zooms: 45-95mm
50-500mm

CANON: K-35 Macro Zoom. 25-120mm T.2.8. Focus à 2" de l'élément frontal. 2x Rallonge de zoom télé 300mm et 500mm (50-240mm).
Montures Mitchell ou Arri.

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

CAMERAS

Reflex SPR
Arriflex 16 et 35mm.
"Blimps" 400'-1000' Arriflex
Eclair 16mm, NPR et ACL

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

STUDIOS DE SON

2000 rue Northcliffe, Montréal, (514) 487-5010

2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto, (416) 252-5457

SPHERIQUES

- (1.85, 1.66, T.V. 375)
- * Choix de 16 importantes lentilles partant de 15 à 1000mm.
 - * Nouvelles lentilles à Haute-Vitesse, 28 à 150mm.
 - * Nouveaux zooms

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

GENERATEURS

Groupe électrogène
insonorisé AC et
DC jusqu'à 1500 amp.
Distributeurs canadiens pour:
SACHTLER & WOLF
SAMCINE-Monture Limpett.

16 titres

- **L'AVEU**
de Costa-Gavras
- **LE CONFORMISTE**
de Bernardo Bertolucci
- **IL ETAIT UNE FOIS
DANS L'OUEST**
de Sergio Leone
- **LE SOUFFLE AU
COEUR**
de Louis Malle
- **WATERLOO**
de Sergei Bondarchuk
- **LES 10 COMMANDE-
MENTS**
de Cecil B. DeMille
- **ISABELLE**
de Paul Almond avec
Geneviève Bujold
- **LOVE STORY**
de Arthur Hiller d'après
un scénario d'Erich Se-
gal
- **L'ETRANGER**
de Luchino Visconti
- **CATCH-22**
de Mike Nichols
- **PEAU D'ANE**
de Jacques Demy
- **ROSEMARY'S BABY**
de Roman Polanski
- **LA FOLIE DES
GRANDEURS**
de Gerard Oury
- **BORSALINO**
avec J.P. Belmondo &
A. Delon
- **LE CERVEAU**
avec Bourvil & J.P.
Belmondo
- **BARBARELLA**
de Roger Vadim



Une liste prestigieuse
de la collection 16mm.
de
Paramount Film Ser-
vice Ltd.
5887 Monkland
Montréal 260, Québec
(514) 488 9186

étude

robert boissonnault

Les Aboiteaux, de Léonard Forest



LES CINÉASTES QUÉBÉCOIS ET LE NATIONAL FILM BOARD

cinéma/québec

Cet article est le premier d'une série portant sur l'évolution des cinéastes québécois. Il est extrait d'une thèse de sociologie présentée à l'Université de Montréal par M. Robert Boissonnault, en janvier 1971. Cette thèse avait été rédigée sous la direction de M. Luc Martin.

On trouvera, ci-après, des extraits d'un chapitre descriptif qui touche à la première séquence de cette évolution des cinéastes québécois, soit la période allant de 1945 à 1955. Il s'agit d'une information brute regroupée qui rend compte de la façon dont la majorité des réalisateurs ont vécu

cette époque. Il est donc important de noter au départ qu'on trouvera dans l'article qui suit la description d'un milieu et non pas l'analyse d'une situation — qui fera l'objet d'un article subséquent. Un tel article — et c'est là son principal intérêt — permettra aux lecteurs d'évaluer d'où les cinéastes québécois sont partis... et sortis.

Huit cinéastes-témoins ont été rejoints afin de recréer cette période. Il s'agit de Bernard Devlin, Roger Blais, Raymond Garceau, Jacques Bobet, Léonard Forest, Raymond-Marie Léger, Michel Brault et Jacques Giraldeau.

Le cinéma sera-t-il pour le Québec un levier d'émancipation?

"Le cinéma nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde, et le processus inséparable du monde dans l'homme.

Ce processus est tout d'abord un processus d'exploration; il commence avec le cinématographe qui met à la portée de la main ou plutôt de l'oeil le monde inconnu (le nôtre)... A travers tous les films et par le truchement d'une véritable rallonge du sens de la vue s'effectue un déchiffrement documentaire du monde visible... En même temps qu'il ramassait les matériaux de connaissance, le cinématographe Lumière les imprégnait déjà de la poudre alchimique de projection et de sympathie. Le cinéma va plus loin: toutes les choses qu'il projette sont déjà triées, imprégnées, malaxées, semi-assimilées dans un suc mental où le temps et l'espace ne sont plus des obstacles mais se sont confondus dans un même plasmé. Toutes les diastases de l'esprit sont en action déjà dans le monde de l'écran. Elles sont projetées dans l'univers et en ramènent les substances identifiables. Le cinéma reflète le commerce mental de l'homme avec le monde."

"Le cinéma est donc bien le monde mais à demi assimilé par l'esprit humain. Il est bien l'esprit humain, mais projeté activement dans le monde en son travail d'élaboration et de transformation, d'échange et d'assimilation" (1)

Ce long exergue est essentiel pour mettre en relief l'importance stratégique du cinéma dans une société moderne, et plus particulièrement dans une société comme le Québec, en voie d'affirmation et en mal d'exister. Car l'environnement cinématographique ne peut manquer de jouer un rôle non négligeable dans la dynamique culturelle québécoise.

Le cinéma peut être pour le Québec un levier d'émancipation, un moyen de nous découvrir au-delà et en-deçà de ce que l'on a fait de nous une identité collective spécifique; ou il peut aussi devenir un voile, un éteignoir, un moyen subtil d'étouffement en douceur et en couleur par l'habitude

qu'on aura prise de vivre les rêves et les mythes des autres cultures, qui ne sont pas ce mode d'appropriation de l'homme et du monde que nos coeurs et nos esprits désirent, attendent, recherchent.

Le cinéma est un art d'autant plus important pour une société que son champ d'influence est vaste et son registre profond. Vaste? Assurément; mais il faut rappeler aussi qu'aucune forme d'expression collective (si ce n'est la télévision qui véhicule beaucoup de films) n'a rejoint jusqu'ici au Québec l'ensemble des gens, fournissant des pôles de référence communs à une population qui malgré ses différences de tous ordres, se reconnaît et se projette dans une image d'elle-même, en perpétuelle expansion.

Son registre d'influence est aussi profond: le cinéma informe et impressionne:

"La caméra voit à notre place dans le sens où voir c'est extraire, lire, choisir, transformer... le cinéma moule le travail perceptif... Le psychisme du cinéma n'élabore pas seulement la perception du réel; il secrète aussi l'imaginaire... le cinéma imagine pour moi, imagine à ma place et en même temps hors de moi, d'une imagination plus intense et plus précise." (2)

Cette mise en situation confère donc au cinéma québécois et à ses artisans un rôle essentiel dans la dynamique actuelle du Québec.

L'objet de cette étude porte spécifiquement sur les cinéastes québécois de l'ONF, sur leurs projets et les conditions qui entourent la pratique de leur métier. Elle s'étend sur une période qui va des lendemains de la guerre (1945) à 1970.

Si le cinéma reflète le commerce mental de l'homme avec le monde, encore faut-il qu'il existe. Or, depuis 1963, on assiste à une accélération des événements dans ce secteur et à un dynamisme qui se manifeste sur plusieurs plans:

1. celui de la réalisation des films: après la mise au point d'un cinéma direct, salué par les critiques internationaux, la production s'accroît en longs métrages dont le nombre se multiplie depuis 1963, après une absence de dix ans; les maisons Renaissance Films et Québec Produc-

tions (*Aurore, l'enfant martyr, Lumières de ma ville, Séraphin...*) ayant fermé leurs portes en 1953.

2. celui des instruments de production qui sont ou bien remaniés (création d'une section française autonome à l'ONF, mise sur pied d'un Comité de Programmation plus démocratique), ou bien créés à partir de presque rien: c'est le surgissement du secteur indépendant dans un marché saturé par l'écoulement des produits étrangers, surtout américains, et *libre* de toute protection.

3. celui des cinéastes eux-mêmes qui se groupent, s'associent, se structurent, font des revendications, se syndicalisent... C'est la formation de l'Association Professionnelle des Cinéastes (1962-63), de l'Association des

Les Aboiteaux, de Léonard Forest



cinéma/québec

Producteurs Français du Québec (1965), du Syndicat Général du Cinéma et de la Télévision (accréditation de la section ONF en 1969, après plusieurs années de démarches...), etc.

Cette évolution est accompagnée, comme il se doit, de tensions, de luttes. Elle est aussi marquée par des démissions, des sorties de l'ONF, des manifestes. C'est la crise de 1965-1966 cependant qui ressort le plus, alors que huit cinéastes parmi les meilleurs quittent l'Office National du Film, principal pour ne pas dire unique lieu de production viable au Québec.

Les crises et les revendications qui ponctuent cette accélération ne sont pas simples caprices d'auteur. Un travail à la Commission Rioux sur l'Enseignement des Arts nous avait déjà informés sur leur forte conscience politique par rapport aux autres artistes interrogés. Les problèmes soulevés par les cinéastes constituent un problème social, et la façon dont il se pose n'est pas étrangère à la problématique générale du Québec. En effet, le cinéma est un médium de production qui, contrairement à la peinture ou la sculpture, par exemple, est très lié au développement d'une société à cause de l'ampleur des moyens techniques et financiers exigés. Cette dépendance matérielle enracine davantage les artisans du cinéma dans une dynamique socio-économique générale. Précisons d'autre part que ce problème social, les cinéastes l'ont créé par leur seule émergence en tant que cinéastes, c'est-à-dire auteurs de films dans une situation qui ne peut les intégrer. L'affrontement des cinéastes au champ social existant fait éclater l'échange et certains modèles d'organisation, et entraîne une mise à nu des rapports sociaux.

Les composantes de ce problème sont alors les suivantes:

1. émergence de créateurs artistiques à l'intérieur d'une structure de production bureaucratique, orientée vers le film éducatif, touristique et didactique.

2. émergence d'auteurs francophones qui s'identifient de plus en plus au Québec à l'intérieur d'un organisme fédéral intégrateur, reflétant les structures et l'idéologie de la Confédération Canadienne.

3. émergence de créateurs d'images à une époque où est reconnue l'importance stratégique de l'audio-visuel et où certaines élites commencent à le considérer comme un moteur d'unité et de développement culturel essentiel à une société moderne.

Ces passages du technicien-réalisateur au réalisateur-auteur, du canadien-français au québécois, du créateur artistique marginal et élitiste au créateur dont le médium lui assure une grande diffusion potentielle, constituent les forces majeures de rupture du jeu social existant.

Ces émergences simultanées et l'action des cinéastes afin de *perméabiliser* les systèmes de production existants à leurs projets font problème.

Notre intérêt est d'abord parti d'une situation de crise, celle de 1964-1966. Si celle-ci a l'avantage de dévoiler les projets des acteurs sociaux de façon plus vive, une perspective historique est apparue très tôt nécessaire pour en comprendre la genèse. Autant que la crise elle-même, c'est tout le cheminement des cinéastes-réalisateurs, ceux de l'ONF et ceux qui en sont sortis pour former un secteur indépendant, dont il faut rendre compte.

Notre étude vise à comprendre le pourquoi de cette effervescence, de cette activité, de ces luttes. Elle part donc des origines du National Film Board...

(1) Morin, Edgar: **Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire**, coll Médiations, Gonthier 1958, pp. 170-171.

(2) Morin, Edgar, op. cit., p. 169.

Coup d'envoi:

le National Film Board

C'est au carrefour d'un statut, d'un homme, d'un événement et d'un mode de distribution que le National Film Board tire une certaine définition de lui-même.

Le NFB est tout d'abord marqué par un statut: c'est un office para-gouvernemental. Au moment de sa formation, en 1939, ce n'était d'ailleurs qu'une agence para-ministérielle agissant comme conseiller auprès du gouvernement et comme programmateur. Ce n'est qu'en 1941, en absorbant le Motion Picture Bureau, que le NFB deviendra l'unique responsable des activités animato-graphiques du gouvernement canadien.

En tant que tel, il doit donc répondre aux commandes des ministères dont les besoins sont didactiques, et parfois très utilitaires et précis. Et comme il s'agit avant tout de faire connaître le Canada aux Canadiens et à l'étranger, il en résultera un cinéma *géographique* et louangeur, à haute qualité technique, mais assez superficiel.

En tant qu'office para-gouvernemental, il doit aussi faire preuve d'une certaine prudence dans le traitement de questions controversées: il est nécessaire de montrer tous les points de vue ou de n'en montrer aucun.

Un homme allait fortement marquer l'institution: son fondateur, John Grierson, qui apporte avec lui la tradition du documentaire britannique. Son but se veut éducatif au sens large du terme: faire comprendre par les média les changements qui sont à l'oeuvre.

Mais le ferment provocateur qu'il représente, plus ou moins présent par la suite, a des limites: pour paraphraser Alain Touraine, cette mission d'éducation populaire est plus une esquisse *du* fonctionnement social que des remarques *sur* le fonctionnement.

La guerre, d'autre part, informe le grand départ de l'institution. Et cela, dans les deux sens: lui donne une structure et de l'information. Le fait que la majorité des films de décollage consiste en des films de propagande, de stimulation à la production, d'unité et de fierté nationale ne peut pas ne pas jouer sur son orientation. Dans ces films, l'intégration idéologique y est forte; le moralisme et le loyalisme britanniques très présents. La guerre viendra ainsi concrétiser avec force, et selon une dimension plus que géographique, cette unité nationale que doit promouvoir le NFB. Et au niveau du personnel du NFB, cette influence se révélera très forte.

Le mode originel de distribution par le biais de circuits communautaires renforce la tendance au film documentaire éducatif et didactique qui vise à l'utilitarisme. Il faut en effet rappeler que des *film councils* (1) furent créés pendant la guerre afin de stimuler tout à la fois la distribution et l'intérêt pour le documentaire.

Bref, le National Film Board, tel qu'il se définit à l'origine, et tel que ses origines le définissent, a pour but de promouvoir l'unité nationale et le bien commun par des

(1) Les "film councils" sont formés de représentants de groupes et d'associations qui, dans un secteur donné géographique, sont intéressés à voir du film documentaire. Des agents de distribution régionaux du NFB mettent à leur disposition la production du NFB, recueillent les réactions des gens à cette production et font part des desiderata des populations concernées.

films objectifs, didactiques et utiles. Ce n'est qu'en 1964-65, semble-t-il, que les exigences propres à l'art cinématographique seront officiellement reconnues. On relève en effet dans le rapport annuel de cette année ces phrases révélatrices: "Le film documentaire demeure toujours dans une large mesure un film qui répond à une fonction utile. Mais aujourd'hui, on exige même dans cet ordre qu'il possède les mêmes qualités esthétiques que les meilleurs longs métrages, qu'il respecte le plus souvent les exigences propres du cinéma."

Une telle remarque fait ressortir la résistance de l'institution au développement des capacités artistiques et créatrices de ses concepteurs. C'est là une conception de sa mission qui se révélera être à la fois un atout et un obstacle à l'évolution des cinéastes canadiens-français et québécois du National Film Board.

POUR TOUS

"T'nez-vous bien les p'tites mères... On est chasseurs, nous autres!"

LE TEMPS D'UNE CHASSE

Sélection Officielle FESTIVAL de VENISE - 1972 - Section Critique

un film de FRANCIS MANKIEWICZ

GUY L'ECUYER
MARCEL SABOURIN
PIERRE DUFRESNE

OLIVIER L'ECUYER
LUCE GUILBEAULT
FREDERIQUE COLLIN
avec la participation de MONIQUE MERCURE

une production de L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA distribution: CINEPIX Inc.

PARISIEN
480 Ouest Ste CATH 861-2697

COULEUR

les cinéastes québécois:

une immersion totale dans un milieu anglophone, ou la période 1945-55

A. L'APPRENTISSAGE

A leur entrée à l'ONF la plupart des réalisateurs ne maîtrisent pas leur métier. Leurs antécédents varient beaucoup; parmi ceux qui entrent durant la période de 1945 à 1955, il en est qui ont fait des études en agronomie, en chimie, en philosophie, d'autres ont fait l'armée ou la marine pendant la guerre, ou bien se sont occupés d'éducation populaire et de mouvements de jeunesse. Rares sont ceux qui ont à leur actif la réalisation d'un film, quoique certains se sont occupés de critique cinématographique et de ciné-clubs.

Leur préoccupation première est donc d'apprendre le métier. Malgré un effort de systématisation vers 1953, en général l'apprentissage se fait à la va-comme-je-te-pousse. Il n'y a pas de stage de formation comme tel. Le nouveau venu se forme au contact d'autres réalisateurs qui acceptent ou non de le prendre sous leur aile. Etant donné le peu de réalisateurs canadiens-français expérimentés avant 1950, cet apprentissage se fait principalement à l'intérieur d'une équipe anglaise ne parlant pas un mot de français. Cette période d'apprentissage variera suivant les cas (...)

Si l'on se réfère aux films produits durant cette période, on s'aperçoit que les réalisateurs canadiens français ont souvent mis l'accent sur l'aspect rural et traditionnel du Canada français, pour ne pas dire folklorique. C'est le cas pour: **Chansons populaires, Vieux airs, nouveaux pas, L'hiver au Canada, Vieux métiers, jeunes gens, Goélettes, Peintres populaires de Charlevoix, Temps des sucres, Fraises de l'île d'Orléans.** . . Certains comme **Les aboiteaux** cependant, possèdent une dimension ethnographique.

D'autres réalisateurs, en réaction contre l'image folklorique que les Canadiens Anglais ont de leur province - et à laquelle ils ont d'ailleurs contribué - cherchent à esquisser la réalité industrielle qui se développe au Québec, et quelquefois le passage d'une société rurale à une société urbaine. Ainsi les films **Saguenay, Terre de Caïn, Québec horizon XXe siècle, L'abattis, De père en fils, Contrats de travail** visent à répandre dans le milieu ouvrier l'idée de convention collective. Les problèmes agricoles sont la responsabilité d'une équipe anglophone; on y trouve un Canadien Français, ex-agronome. De l'ensemble de la production, deux films détonent: **La neige a neigé** sur le poème de Nelligan et **L'homme aux oiseaux**, premier film à intrigue dramatique du côté français, sur un scénario de Roger Lemelin.

On peut relever aussi une série à laquelle les réalisateurs canadiens français ont beaucoup contribué: **Silhouettes canadiennes.** C'est un ensemble de petits films esquissant des portraits de personnages, tels que le maire, le bedeau, le cocher, le berger, le chauffeur de taxi, l'éclusier, le photographe, le notaire, le professeur de musique. Ce sont des sujets limités, valables surtout par leur pittoresque, leur charme, quand ils en ont. Il s'agit surtout d'exercices d'apprentissage.

A travers ces films, d'une manière plus ou moins évidente, court une préoccupation commune. Selon les témoins interrogés, tous veulent arriver à une expression personnelle, cinéma/québec

ce qui ne veut pas dire faire des films de fiction - mais à l'intérieur des préoccupations de l'ONF atteindre un style d'approche de la réalité qui corresponde davantage à leur *sensibilité latine*, à leur mentalité de Canadien Français, bref à leur culture qui n'est pas celle des anglophones.

"Nous voulions faire des films qui nous appartenaient"

"On cherchait à s'exprimer en tant que Français..."

Ce sont là des expressions de ce désir d'une appropriation de son oeuvre par un regard plus personnel, plus spécifique à sa culture. Un film comme **L'hiver** témoigne de cette différence de mentalité: sur des images de neige, la voix chaude de Robert Gadouas nous dit le poème de Nelligan **Soir d'hiver.** On est loin des images touristiques. C'est là il est vrai un cas extrême, une exception, car de tels films ne sont pas acceptés en général. Les cinéastes cherchent simplement une manière de dire qui leur soit propre pour des sujets de série, ou des commandes car rares sont les scénarios acceptés en dehors des séries programmées de l'époque, tels que **Regards sur le Canada** ou **Silhouettes canadiennes.**

Les préoccupations des réalisateurs canadiens français se heurtent donc à un monolithisme cinématographique maintenu par une structure de production autoritaire, sur laquelle le cinéaste a peu de pouvoir. Cette tradition aux dires des cinéastes que nous avons pu interroger consiste en un ensemble de manières de sentir, de voir, de faire, desquelles on ne peut s'écarter sans risque de voir le projet désapprouvé ou le film envoyé aux stock shots inachevé. Depuis le départ de Grierson, en 1965, le concept d'information s'est considérablement étrié. De nombreux films superficiels d'un didactisme primaire, où l'on apprend aux **Canadiens à ouvrir une boîte de sardines sans se couper** ont remplacé ces films d'information-provocation qui, selon Grierson, devaient amener une prise de conscience de lignes de force d'une société et de ses problèmes fondamentaux. Si certains films relèvent encore de cette vision, ils sont peu nombreux. Une certaine prudence fait écarter des sujets trop provocants (projet sur le bilinguisme et le biculturalisme; projet sur la grève de l'amiante).

L'inspiration du maître fondateur s'est nettement refroidie entre les mains de ses successeurs et l'uniformité du style est d'autant mieux assurée que les projets des cinéastes doivent presque toujours s'insérer à l'intérieur de séries mises au point par le Comité de Programmation:

Il y avait des séries maison, une grammaire maison, un ton maison (grave), un style maison. On ne sentait rien de ce qu'on faisait, la façon de voir, de photographier ne nous convenait pas du tout. Rien n'était transposé. C'était impossible de dire des choses. On n'était pas des créateurs, mais des "fabricants en série".

Ce qui est important de répéter ici, c'est que les cinéastes, fort conscients des limitations de la "boîte", ne présentent que des sujets ayant des chances d'être acceptés. Comme le souligne l'un d'entre eux:

Il y avait des plans de production à n'en plus finir. On demandait à la fin aux cinéastes d'envoyer leurs projets de films. Dans une atmosphère restreinte de conformisme et d'objectivité anglo-saxonne très fortement implantée, les sujets que les cinéastes proposaient étaient ceux que la maison aurait proposé. Ils proposaient ce qu'ils savaient être accepté... presque. **L'autocensure jouait toujours énormément**."

Mais il fallait aussi avoir la manière NFB qualifiée de "statistique", "froide", "extérieure".

Nos projets étaient souvent refusés parce qu'ils ne convenaient pas aux stéréotypes maison. Ce n'est pas que nos sujets n'étaient pas intégrables aux séries, c'était la façon de les concevoir, avec plus d'imagination, plus d'humour, plus de sensibilité. Notre personnalité propre ne pouvait pas s'exprimer".

Ce qui est en jeu, c'est donc plus que l'obligation d'avoir à parler anglais tout le temps — avec les techniciens, avec le producteur, c'est la possibilité de s'exprimer selon sa culture. Fait significatif: les personnes qui ont dépassé le cap de 1953 (date à laquelle on assistera à de nombreuses sorties) sont pour la plupart d'anciens militaires.

"Plusieurs, comme moi, sortaient de l'armée, dira l'un d'eux. On avait été cassé, on avait fait les caps avec les soldats anglais, on avait été instruit en anglais... les autres venaient de sortir de l'université; ils n'étaient pas habitués à se faire exploiter, comme on l'avait été dans l'armée... ça ne marchait pas beaucoup, ils moisissaient à rien faire". Mais malgré ses antécédents, cette même personne ajoute: "Ce qui était dur, c'était de penser en anglais".

Parmi les quatre personnes qui produiront le plus avant 1954 trois ont fait l'armée, la marine ou les commandos...

Plusieurs rapportent que cette immersion dans un milieu de travail, une culture et une langue étrangère, bref tout le climat n'a pas favorisé l'effervescence créatrice des Canadiens Français. Au contraire, on parle de stérilisation de l'imagination et des énergies, de force d'inertie. Les Canadiens Français, sauf exception, n'étaient effectivement pas ceux qui débordaient le plus de dynamisme, de projets malgré leur jeunesse. La production y est lente et peu stimulante. L'activité de l'équipe des versions et des adaptations françaises de films anglais a pu servir longtemps de paravent à la production originale française, et d'alibi au statu quo structurel pour les autorités supérieures (Bureau des gouverneurs; Parlement). Il est même arrivé qu'en collaboration avec celles-ci des films aient été tournés simultanément en anglais et en français avec des participants différents ou bilingues, sur un scénario élaboré en général par un réalisateur anglophone. Ainsi en est-il de la série sur la santé mentale (**Hostilité, Dépendance...**), sur le monde du travail (**Contrat de travail, Les cotisations syndicales, Le grief...**) et la série **Que pensez-vous de...?** (des étrangers, du sens social, du rôle des experts).

B. RELATIONS ENTRE CINEASTES

Les réalisateurs ne forment pas un groupe homogène doté d'une conscience active. Au travail, les réalisateurs sont peu nombreux, noyés dans le personnel anglophone: 8 en 1946, 10 en 1950 et 4 en 1953.

Les réalisateurs canadiens français sont et se sentent donc peu nombreux. Pourtant plusieurs campagnes de recrutement ont eu lieu mais sans grand succès: si plusieurs ont été attirés, peu sont restés car travailler à Ottawa ne sourit guère aux Canadiens Français en général. Ils se concentrent dans le "french language program", mais il arrive assez souvent, surtout avant 1952-1953, que des canadiens français travaillent comme assistants de

réalisateurs anglais, ou soient réalisateurs dans des séries ou des unités totalement anglophones. A partir de 1952-1953, un certain resserrement se produit autour du premier producteur francophone, mais peu après avec la télévision beaucoup partiront travailler à Radio-Canada à Montréal. Leur faible nombre, l'absence de polarisation dans une unité de production rendent impossible la constitution d'un groupe de travail homogène.

Il s'est développé cependant à Ottawa une forme de solidarité entre Canadiens Français qui rappelle celle d'exilés immergés dans un milieu étranger, plus proche d'une solidarité de refuge que d'une solidarité d'action. Fondée sur un sentiment de marginalité et sur une situation de travail difficile; elle se fait autour des verres de bière. Des amitiés profondes sont nouées... Malgré l'environnement étranger qui les rapproche, il existe cependant des groupes distincts. Ceux qui viennent de Québec n'ont pas coutume de se tenir avec ceux de Montréal et vice versa. (...)

C. RELATIONS AVEC LES TECHNICIENS

Les techniciens — caméraman, ingénieur du son, technicien de laboratoire — relèvent, eux, des Services Techniques qui constituent une branche distincte de la Production. Ce département, après la guerre, dut faire un effort considérable pour se constituer et parvenir à une excellente technique; l'absence de tout tournage pendant la guerre et la prédominance du montage d'un matériel déjà filmé américain, britannique, allemand... expliquent ce retard.

Cet effort technique est marqué en 1950 par la réussite du film **Royal Journey**, long métrage documentaire, 35 mm., sur la visite de la princesse Elisabeth au Canada et aux Etats-Unis pour lequel on avait utilisé le nouveau processus couleur positif-négatif Eastman.

Les techniciens à cette époque ont peu de pouvoir: ils ne peuvent choisir les projets sur lesquels ils travaillent. Ce choix relève du producteur conjointement avec le réalisateur du film. Il existe donc entre techniciens et réalisateurs une distance, pour ne pas dire une différence de castes. Et comme les techniciens sont presque tous unilingues anglais, leurs relations ne seront pas toujours harmonieuses avec les réalisateurs canadiens français.

Le cloisonnement des fonctions, la différence de langue et de culture et, parfois, l'inexpérience du réalisateur engendrent des conflits. Tout se passe comme si les techniciens veulent bien faire sentir leur importance aux réalisateurs, leur autonomie; processus qui est accentué envers les réalisateurs canadiens français à cause de leur inexpérience et/ou à cause de leur horizon culturel différent qui les porte à voir le tournage et envisager les prises de vue d'une manière différente. Ce qui dérange les normes sacrées du technicien.

D. RELATIONS AVEC LES AUTORITES

Il existe un certain climat qui teinte toutes les relations des réalisateurs canadiens français avec les autorités et le milieu anglophone en général: dans l'ensemble les Canadiens Français considèrent leur présence comme une obligation politique dont les autorités s'acquittent avec plus ou moins de bonne grâce. Ils ont l'impression également d'être tolérés dans la structure anglophone à cause du cachet folklorique et de la couleur locale qu'ils apportent à la boîte. Les relations ne se font pas vraiment d'égal à égal. Un français devenu producteur rapporte des attitudes caractéristiques: les anglophones le considéraient comme un égal car, lui, c'était un vrai Français de France articulé, s'exprimant avec aisance et civilité, dans les deux langues; avec les Canadiens Français l'attitude des anglophones était distante, hautaine, au mieux paternelle: "You're nice boys...."

E. ACTION

1. Action des cinéastes

D'action collective pour changer la situation, il n'y en a guère. Les démarches sont individuelles, souvent violentes, tendues vers la maîtrise du métier et l'acceptation d'un scénario.

Je me souviens de discussions enragées, de téléphones, de portes claquées; on était préoccupé chacun par son problème personnel. Nous grouper ne nous venait pas à l'idée, parce qu'il n'y avait pas grand monde autour de nous.

Leur absence de prise sur la situation, leur faible productivité due au refus de nombreux scénarios conduisent à "l'écoeurement" plusieurs réalisateurs. En 1953, huit réalisateurs quittent le NFB, les uns congédiés, les autres de leur propre chef, la plupart pour aller travailler à la TV ou pour créer une petite maison de production de films orientés vers la TV.

2. Action du producteur

C'est à partir de 1953 que le deuxième producteur français de l'unité E va entreprendre une lutte individuelle pour transformer les conditions de travail et les structures qui affectent les Canadiens Français(1). Au lieu de mobiliser les cinéastes, d'ailleurs peu nombreux et assez nouveaux, celui-ci préfère la voie personnelle "croyant pouvoir en arriver à un règlement plus rapide en s'organisant à l'amiable avec les autorités" ce qui est de son propre aveu aujourd'hui une erreur monumentale.

A son entrée en poste, il remarque entre personnel francophone et personnel anglophone une disparité de salaires allant du simple au double pour des gens occupant la même fonction. En effet, la population anglophone desservie n'est-elle pas deux fois plus importante!.... Il obtient que les disparités les plus flagrantes soient éliminées. Cependant ses revendications majeures se situent à un autre niveau. Dans un mémo qui date de novembre 1953 envoyé au Commissaire, il demande que les réalisateurs canadiens français puissent écrire, penser, leurs scénarios en français, estimant inconcevable qu'une société soit encore à la remorque d'une autre. En conclusion, l'auteur exige que la production de films pour la population francophone soit conçue et réalisée et produite par l'unité française en collaboration avec le Bureau de planification.

Un tel mémo, rédigé par Roger Blais, n'eut pas l'heur de plaire au Commissaire, et encore moins au Directeur de production. Il s'ensuivit une guerre d'usure, notes de service, rencontres. Ce producteur effectue des démarches à Ottawa auprès du gouvernement par-dessus la tête du Commissaire ce qui lui déplut encore davantage. Tout se passe ensuite comme si, pour annihiler le trublion, on avait suivi une politique du vide autour de ce producteur: on "oublie" de le convoquer aux réunions du Conseil de production, où se prennent des décisions importantes concernant l'unité française. On réduit son pouvoir en favorisant le développement d'une section TV hors de sa juridiction. On réduit ses budgets au profit de cette nouvelle section qui prend de plus en plus d'importance...tout cela avec le sourire et des notes de service le félicitant de son bon travail.

Le seul changement obtenu est une secrétaire (non un service de traduction spécialisé) attachée au Directeur de production et chargée de faire les traductions de scénario. Bref, cette action individuelle n'entraîne aucun changement jusqu'au moment où un groupe anonyme de réalisateurs et d'employés porte le débat sur la place publique au printemps cinéma/québec

1957 juste au moment où l'ONF s'installe à Montréal dans ses nouveaux locaux.

3. Options politiques

Peu de réalisateurs ont des options politiques bien définies à cette époque, si ce n'est une opposition générale au régime de Duplessis et une sympathie pour **Cité Libre**, mitigée chez certains quant à sa position sur le nationalisme. Aucun ne milite à l'intérieur d'un parti politique, ce qui est d'ailleurs interdit à l'époque par la Loi de la Fonction Publique (toute collaboration à l'extérieur de l'ONF en termes d'articles ou autre chose devait être autorisé par le Commissaire). □

(1) Jusqu'en 52-53 les réalisateurs canadiens français étaient dispersés dans les différentes unités de production, dont l'unité A. Sans la direction d'un producteur exécutif anglophone à qui il fallait remettre son scénario en anglais, le "french program", y côtoyait les problèmes ruraux et agricoles, les versions française, anglaise, étrangères et les sujets commandés par les provinces.

En 53, les canadiens français se regrouperont au sein d'une nouvelle unité de production (unité F) sous l'impulsion et la direction de ce que l'on peut considérer comme le premier producteur canadien français.

Jacda FILMS INC.
1255 Université, suite 612, Montréal 110, Québec
875-6380-81

150 grands films:

La peau douce	Phèdre
Jules et Jim	Les 400 coups
Le rouge et le noir	Cléo de 5 à 7
Les mistons	Belles de nuit
Huis clos	Les vaincus
Metropolis	
Nosferatu	
Dr. Caligari	

300 courts métrages éducatifs
13 nouvelles de Maupassant
13 fables de La Fontaine
La Chine rouge... Le Yémen...

A l'attention des universités, cégeps,
collèges, audio-visuel, ciné-clubs....

Pour connaître
**Les impasses
du fédéralisme**

il faut lire
le numéro d'OCTOBRE de

Maintenant

En vente dans les kiosques et les librairies

Je désire recevoir **MAINTENANT**

- Abonnement ordinaire \$7.
 Abonnement étudiant \$5.

Nom

Adresse

REVUE MAINTENANT
9820, Jeanne-Mance
Montréal 357
739-2758

**"Jacques Parizeau
en liberté"**

Jacques Parizeau, le célèbre économiste du parti Québécois, rédige une chronique à caractère économique tous les dimanches dans **QUEBEC-PRESSE**. Quand Jacques Parizeau parle d'économie, il en parle en expert: il a été conseiller du gouvernement québécois sous les administrations Lesage et Johnson.

tous les
dimanches dans

**QUEBEC-
PRESSE**



Jacques Parizeau

Il faut aussi lire

- nos grands dossiers;
- nos bandes dessinées exclusivement québécoises;
- nos chroniques destinées aux consommateurs;
- nos pages politiques qui ne ménagent personne, etc.

**À MONTRÉAL,
LIVRAISON À DOMICILE: 381-9936**

ABONNEZ-VOUS:

\$15 par année

\$8 pour 6 mois

Je désire m'abonner à Québec-Presses:

NOM

ADRESSE

Téléphone Solliciteur

Faites votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de
Québec-Presses, 9670 Péloquin, Montréal 358

enquête

pour un cinéma alternatif

andré pâquet



D'après une scène du film d'animation
de Rob et Grapjos de Hert,
A Funny Thing Happened On My Way To Golgotha.

cinéma/québec

C'est dans le deuxième numéro de *Cinéma/Québec* (juin/juillet 1971) que nous avons, pour la première fois, parlé d'"alternative" cinématographique. Il s'agissait alors, très précisément, d'une expérience de *distribution alternative* que Pierre Demers analysait à partir de ses propres tentatives d'instaurer un Cinéma parallèle au Cégep de Jonquière.

Par la suite, André Pâquet allait nous présenter les réalisations de deux groupes alternatifs européens: le premier en Belgique (no 3, pp. 28-29) le deuxième en Suède (no 5, pp. 19-23). Un manque dramatique de place ne nous avait cependant pas permis de rendre régulièrement compte de cette importante recherche que notre collaborateur poursuit depuis plus d'un an en Europe.

Si donc nous revenons aujourd'hui sur le sujet, en lui accordant une importance accrue, c'est qu'il nous apparaît de plus en plus caractéristique de ce large et lent mouvement de transformation qui a rejoint le cinéma dans ces fondements mêmes. Car cette *alternative* s'inscrit dans un vaste mouvement -- sorte d'internationale des cinéastes, comme l'a déjà fait remarquer André Pâquet -- qui cherche à s'affranchir du concept cinéma *art industriel* pour redécouvrir un cinéma plus personnel, plus individuel et qui pourrait, pour un temps du moins, se situer en marge du cinéma traditionnel -- avant de pouvoir tout simplement s'y substituer.

Il faudrait préciser que cette *alternative* a pris, avec les années, différents visages pour couvrir finalement une gamme des plus vastes, qui va de l'underground et de l'expérimental au politique. Mais à travers ces approches fort divergentes, on découvre une même volonté d'arracher le cinéma au carcan de la pseudo-commercialité. On s'est néanmoins aperçu, à la pratique, qu'il ne s'agissait pas de s'attaquer seulement aux moyens de production, mais aussi et surtout aux moyens de diffusion -- sans quoi c'était l'étouffement de ce cinéma parallèle.

Et dans ce vaste mouvement international, le Québec est loin d'être absent. Des alternatives, nombreuses, ont vu le jour. Tentatives souvent isolées, elles n'ont cependant duré que le temps d'un enthousiasme. Mais les choses, ici aussi, commencent à changer. Avec la formation, ces dernières années, du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, de la Coopérative de production audio-visuelle, de la Coopérative cinéastes indépendants, on est en train de se doter, au Québec, d'une structure *alternative*. Les expériences qui se font ailleurs nous concernent donc au plus haut point.

a) mise en situation

"Le cinéma est en crise", entend-on depuis 75 ans!

Mais si la crise actuelle touche les grandes articulations du cinéma (production, distribution, exploitation), dans ses fins, c'est la morale et l'éthique même du cinéma qui se trouvent aujourd'hui en jeu. Si l'on veut donc remettre en question les grandes articulations du cinéma, c'est par la conception même que l'on se fait du cinéma qu'il faut commencer; le cinéma tel que nous l'ont appris la pratique et la fréquentation des ciné-clubs et des différents courants ou mouvements dits *culturels*. Car, contrairement à ce qu'on peut lire le plus souvent dans ce type d'analyse, l'aliénation ne touche pas seulement le spectateur mais aussi la pratique du cinéma, c'est-à-dire ceux qui le font, les cinéastes.

Depuis une dizaine d'années et plus, les diverses tentatives faites dans les grands pays producteurs, et aussi dans les plus petits pays (où l'on a tenté d'instaurer un cinéma national: Québec, Suisse, Hollande, Danemark, etc.), ont abouti, il faut bien l'avouer, à une sorte de cul-de-sac. Dans les pays capitalistes, on a créé et mis sur pied tout un éventail de remèdes et de solutions tampons dans le soi-disant but d'aider les jeunes cinématographies. Dans la plupart des cas, les organismes ainsi mis sur pied sont devenus le cancer d'un cinéma libérateur. Dans les meilleurs cas, on a réussi à implanter une industrie cinématographique plus ou moins traditionnelle avec tout ce que peut charrier une structure traditionnelle sclérosée par 75 ans de commerce. Tout continue donc à se passer comme si les cinéastes et le public ne devraient jamais se rencontrer en dehors des hôpitaux de passe que sont les salles de cinéma traditionnelles avec l'idéologie qu'elles véhiculent.

C'est donc par la pratique d'une rupture totale d'avec le système qu'il faut maintenant attaquer le problème en posant la question fondamentale: celle de la diffusion. Patronnées par les gouvernements, les diverses banques de prêt à la production cinématographique ont choisi plus ou moins de faire carrière seules évitant ainsi de s'attaquer à la propriété des moyens de diffusion. Or, la diffusion est le seul problème qui s'oppose, à mon avis, à la création d'un véritable cinéma national. Un cinéma national, c'est-à-dire un cinéma qui affirme des valeurs qui ne se cotent pas en bourse.

En forçant (pour des raisons vagues de stratégie et de nécessité de structures) les jeunes cinématographies à se soumettre à la loi de la plus-value telle que pratiquée par Hollywood, on n'a fait que consolider l'emprise américaine sur les monopoles de distribution/exploitation. En refusant de chercher des solutions novatrices et en choisissant par facilité, l'intégration au système établi (prétextant des raisons économiques), le combat mené par ces jeunes cinématographies a, le plus souvent, ouvert grande la porte au contrôle par les américains des moyens mêmes de production (voir la Suède, l'Angleterre, l'Italie, etc.). Tout ceci avec la complicité plus ou moins aveugle des gouvernements. Il faut donc peut-être commencer par dire *non* aux chambres de commerce du cinéma si l'on veut vraiment un jour communiquer, c'est-à-dire découvrir ce que nous avons de commun avec le peuple.

enquête

Laissons de côté ici les termes "nouveau cinéma", "jeune cinéma", "cinéma parallèle", "marginal", "politique". Parlons plutôt d'une "alternative" qui tout en étant forcée par les circonstances de s'inscrire dans un système — celui du capitalisme et des idéologies qu'il engendre — n'entend pas s'y substituer. Une alternative donc, qui s'emploiera à "démarquer", "à enregistrer une rupture", une sorte de fuite vers l'avant, tout en se donnant les moyens de rendre ce cinéma plus accessible à tous.

Comment donc marquer cette rupture de façon plus tangible? Il faut peut-être, comme on le disait plus haut, procéder à une reconsidération fondamentale du cinéma en commençant par ses grandes articulations: conception, production, diffusion et exhibition. Et ici, il me semble qu'il faille procéder moins à un travail théorique que pratique, sur une échelle qui, encore une fois, nous est imposée par le système dans lequel l'on vit; donc, sur un plan économique. Un travail qui devrait ainsi s'inscrire dans la réalité actuelle du cinéma. Un travail de *politisation* (au sens le plus large) par l'intérieur. Jusqu'à ce jour, nous avons défendu des principes sans jamais pouvoir les vérifier puisque les réseaux de distribution sont les mêmes partout et qu'ils sont partout contrôlés par les américains, de façon plus ou moins directe. Quoiqu'il en soit, s'ils ne le sont pas économiquement, ils le sont par un type de cinéma que l'on nomme de *distraction* et qui charrie à son tour une idéologie culturelle, qui n'a jamais été remise en question, même dans les pays socialistes.

"La recherche de solution à ce problème impose un bouleversement de l'idée que nous nous faisons de la profession, un bouleversement des rapports avec le public d'où une restructuration complète des moyens de production et par conséquent, de diffusion" (**Le cinéma s'insurge**. Publié par les Etats généraux du cinéma 1968).

Il faut donc penser à transformer la salle de cinéma. En faire une sorte de forum cinématographique. Sortir une fois pour toute le cinéma du ghetto commercial en défendant un type de film non-industriel, un cinéma plus personnel, tout à fait politique, ou un cinéma plus social en prise sur la réalité. Si les films doivent être conçus comme des appareils à changer la vie en même temps qu'ils témoignent de l'invention de nouveaux modèles de réflexion, de critique ou de prise de conscience, il faudrait peut-être inventer également de nouveaux moyens de diffusion pour ces films. Dans les systèmes établis, l'on sait maintenant pertinemment que toute action contestataire est mystifiée par l'indifférence traditionnelle. Il faut peut-être pour cela changer les règles du jeu. Mobiliser les énergies des individus contre le système cinématographique tel qu'il existe *partout*. "Il est peut-être temps d'exiger un art politique, pour des raisons politiques et non artistiques", comme le dit Brecht (**Sur le cinéma**). Il faut peut-être lutter pour un cinéma qui perde de l'argent, mais qui, en fin de compte, rejoint la société.

Parce que la nouvelle vague en France (et les nouvelles vagues ailleurs) n'a jamais remis en question ces structures fondamentales, elle a existé le temps d'une récupération. Ailleurs, dans les plus petits pays, la question de la *rentabilité* s'est avérée souvent l'argument démobilisateur. La rentabilité est un concept également issu de l'idéologie dominante. La rentabilité d'ordre économique entraîne avec elle une rentabilité culturelle tout aussi aliénante. Marcorelles dit dans son étude **Eléments pour un nouveau cinéma**: "Certains films souvent à cause de leurs seules origines ou de leur langue ou de leur facture, sont condamnés à l'indifférence ou à l'oubli". Un film qui

a un certain succès critique à Paris, Londres ou New York répond le plus souvent à des critères culturels préconçus. Ce sont donc ces normes économique-culturelles qui permettent ensuite aux circuits existants de taxer certaines productions de *non-rentables*. Dans les petits pays, (comme dans les pays du Tiers-Monde) il s'agit donc presque toujours d'un cinéma qui part perdant. Qu'un film coûte \$20,000 ou \$200,000.

Devant les mécanismes automatiques, principalement conditionnés par le battage publicitaire des monopoles américains, il faut bâtir des modes nouveaux de fréquentation. C'est ce que j'entends par *novateurs*.

Tout cela quelque peu en vrac peut sembler un tableau pour le moins pessimiste. Que proposer comme solution? De solution je n'en ai pas (puisque la seule solution véritable c'est le changement radical de la société). Il me semble cependant, qu'il y ait une possibilité d'*alternative*. Une alternative qui puisse pour un temps du moins démarquer cette rupture et nous permettre de vérifier notre travail. C'est pourquoi donc, je parle de *réseau alternatif*.

Une certaine critique marxiste de l'art prétend que les artistes dans l'ensemble servent les fins du capitalisme bourgeois (on pourrait en dire autant de certains artistes des pays dits socialistes qui servent les fins d'une nouvelle bourgeoisie) et que leur sentiment d'indépendance n'est qu'illusion. Par contre, d'autres marxistes prétendent que l'art est une expression nécessaire afin de témoigner des efforts de l'homme pour reconnaître et changer la société dans laquelle il vit. Je pense qu'en matière de cinéma, l'idée qui fait le plus de tort et aliène les cinéastes, est celle du critère *professionnel*. Ce critère pourrait bien vouloir dire que l'on s'accommode aux choses telles qu'elles existent.

"Parvenir donc à mieux contrôler les conditions de diffusion et d'exhibition d'un film, en mesurer les innombrables difficultés face à une concurrence généralisée par la publicité, c'est pouvoir par action réciproque parvenir un jour à mieux contrôler la finalité de son travail et ce travail lui-même pour le cinéaste". (Ce n'est pas moi qui le dit, c'est du **Collectif jeune cinéma**). □

b) des alliés disponibles

A date, dans ces pages, nous avons parlé d'organismes alternatifs en Belgique et en Suède. L'espace à manqué pour qu'on puisse parler d'autres groupes identiques en Hollande, en Belgique, en Angleterre, en Allemagne, en France et même en Italie. Il existe cependant entre eux un point commun qui se révèle être le catalyseur de tous ces groupes: et c'est la défense et la promotion d'un cinéma nouveau qui va de l'expression la plus individuelle à la plus collective: c'est-à-dire d'un cinéma plus ou moins expérimental à un cinéma, par définition, **national**.

Avec le groupe suédois Film Centrum, la SCSC me semble être l'organisme le plus près des actions et des aspirations du CQDC. Elle en est néanmoins différente en ce qu'elle abrite une section qui s'est impliquée directement dans la diffusion, soit le Film Pool. N'empêche, il semble bien que le CQDC ait maintenant de la parenté, si l'on peut dire, du côté de la Suisse avec la Société pour un Centre suisse du cinéma. L'interview que l'on pourra lire plus bas nous en dira plus long sur les buts et les réalisations de ce groupe de travail.

Parenthèse. A Cannes cette année, la Suisse, la Belgique et le Canada faisaient leur entrée dans la grande compétition. Je n'y étais pas cette année, j'ai donc suivi le déroulement du Festival quasi au jour le jour dans la grande presse (italienne, française, anglaise). Or, il m'est apparu cette fois très clairement que, qui ne remporte pas de prix à Cannes sort du Festival *perdant*. Surtout lorsque l'on tente de jouer un jeu qui n'est pas le nôtre et que, ce faisant, l'on perpétue. Les films de Carle, de Soutter et de Kumel ont été, dans la majorité des cas, repoussés de façon plus ou moins méprisante par la critique de la grande presse. Qu'elle soit de droite ou de gauche, d'ailleurs.

A Cannes, le cinéma n'est pas un art, non plus un moyen d'expression et encore moins un outil de combat. C'est un jeu financier, un "gamble", un jeu de prestidigitateur. Le critique du Paese Sera (pourtant un journal assez sérieux et dit de "gauche") parle du film de Soutter, par exemple, en soulignant, sur un ton dédaigneux, que le film est en noir & blanc (quelle idée de présenter un film en N & B dans la grande compétition cannoise, ma chère!) et que de toute façon c'est un film où il n'y a pas d'histoire. Quant au film de Carle, je n'ai pas vu d'échos dans la presse italienne (sérieuse!) et le film de Kumel a été plus ou moins démolé par la critique (à gauche et à droite).

Donc, il me semble que tout cela ait un bien maigre résultat pour tant d'efforts intellectuels et surtout financiers, pour arriver à jouer un jeu qui est celui-là même de ceux qui dominant et entravent le développement *naturel* et *rationnel* de nos cinémas respectifs. Je ne nie pas l'importance de Cannes en tant que Festival de prestige. Mais quoiqu'il en soit, malgré le succès d'estime et l'énorme

effort promotionnel des **Mâles** de Carle l'an dernier à Cannes, il me semble que les résultats soient bien maigres. (Je me souviens entre autres qu'à Lausanne, le film a été retiré de l'affiche après trois ou quatre jours!) Je trouve tout cela simplement un peu masochiste. Comme le dit Landry dans la conversation un peu plus loin, à Cannes, on peut apporter 25, 30, 50 films. Si on a 10 ou 15 films de "fesses" sur ce lot, on vendra ceux-là. Les autres... A Cannes ne se vend que ce qui s'achète! Le reste n'est que spéculation. Les films achetés par quelques téméraires (et souvent pour des miettes) à la Quinzaine ou à la Semaine ne sortent jamais qu'en catimini à Paris. Ailleurs, c'est souvent le blocus de la distribution en attendant...

Mais là n'est pas le propos de cet article. Disons que c'est une mise au point pour mieux souligner les liens de parenté qui existent entre le cinéma du Québec et celui de la Suisse, et pour mieux souligner leur situation historique. Il nous faut donc plus que jamais travailler ensemble surtout que nous nous sommes maintenant donnés des outils. Et cela non seulement sur un plan *culturel*.

Précisons que la conversation qui suit a été réalisée en deux parties. La première, au cours du mois de juin 1971, à l'occasion d'un séjour en Suisse, et au moment où le Centre venait de commencer divers travaux pratiques (catalogue, information, documentation). La deuxième, en janvier 1972. Hans Ulrich Schlumpf est président et secrétaire du Bureau de direction de la Société pour un Centre suisse du cinéma. Freddy Landry est le directeur de Milos Films; c'est un producteur (**Vive la mort, Quatre d'entre elles**) et il est l'un des membres fondateurs de la Société.

La diffusion des films suisses

Cinéma/Québec: *Quelle est la situation de la distribution et de l'exploitation en Suisse et quelle part, s'il y en a une, est réservée aux films suisses?*

Schlumpf: En ce qui nous concerne, le problème de la distribution et de l'exploitation dans notre pays est un problème extrêmement grave. Actuellement il existe un *cartel* entre les propriétaires de salles et les distributeurs suisses. Ce cartel nous empêche de distribuer nos films dans les cinémas existants. Nous avons essayé de lutter contre ce cartel en faisant appel à une commission parlementaire mais tout cela est encore plus ou moins flottant. Pour le moment nous n'entrevoions donc pas encore le jour où nous pourrions montrer *nos* films dans nos cinémas. Cependant, il y a des circuits parallèles présentement chez nous comme dans plusieurs pays européens et, dans plusieurs cas, ils fonctionnent assez bien. Pour le moment nous distribuons nos films dans ces circuits.

Il n'y a donc aucune part réservée aux films suisses dans les cinémas; les propriétaires de salles sont des entrepreneurs privés. Ainsi les distributeurs qui ne sont pas membres de l'Association des distributeurs suisses ne peuvent pas distribuer leurs films dans les cinémas. Cela veut dire qu'un film doit se soumettre aux conditions de la distribution/exploitation en cours.

Cinéma/Québec: *Pourquoi la Société pour un Centre suisse du cinéma fut-elle fondée?*

enquête

Schlumpf: Notre groupe de travail a été fondé en 1967 parce que la Confédération, qui est chargée de la promotion du cinéma, n'avait pas de possibilité d'encourager la production des longs métrages. La deuxième raison, c'est qu'on avait envie de concentrer la production et la diffusion dans un seul organisme parce que les contacts tant à l'intérieur du pays qu'à l'étranger étaient presque toujours les mêmes. La troisième raison est que l'Association des cinéastes suisses (dont presque tous appartiennent au Centre, sauf quelques cinéastes traditionnels) a cru qu'un tel organisme assurerait une représentation cohérente et directe des cinéastes. Il faut ajouter que l'Association suisse des réalisateurs de films continue à exister et qu'elle défend principalement les intérêts moraux ou professionnels des cinéastes. Nous travaillons donc tous ensemble à l'élaboration d'une politique cinématographique en Suisse. Mais nous ne sommes en aucune façon attachés aux structures traditionnelles de l'industrie cinématographique, et n'entendons pas, non plus, les défendre ni les promouvoir. Nous sommes ouverts à toutes les formes de cinéma, et à des formes nouvelles de structures. Il s'agit donc d'un organisme qui représente le nouveau cinéma tel qu'il se pratique dans plusieurs pays.

Landry: Au départ, comme l'a dit Schlumpf, il y avait dans la création du Centre deux préoccupations: les moyens de production (puisque'il n'y avait rien en Suisse) et les moyens de diffusion. La première équipe du Centre, dont je faisais partie, avait choisi la recherche des moyens de production. Pour ma part j'étais pour la diffusion en priorité. Mais on a misé sur la production. Puis on s'est plus ou moins cassé la gueule.

L'arrivée de Schlumpf, qui venait d'un autre milieu, a remis en question l'idée de diffusion qui est mille fois plus importante. Nous avons ensuite lancé de grandes consultations. Il en est résulté des tonnes de papier. On a demandé aux gens ce qu'ils en pensaient et ils n'en pensaient rien! Dans le secteur classique de la production qui fonctionne assez bien (publicitaire, documentaire, etc.) on nous a pris pour une sorte de compétiteur et on était contre l'idée de nous aider.

Le rôle de la SCSC

Cinéma/Québec: *Donc, au niveau de la diffusion, il s'agissait de suppléer au fait que vos films n'avaient pas trouvé de distribution en Suisse.*

Landry: ...et aussi, au niveau de la production, il s'agissait de sensibiliser les investisseurs traditionnels ou éventuels à l'existence d'une production suisse. D'autre part, plusieurs de nos films étaient en 16mm. Alors il fallait jeter les bases d'un circuit de diffusion 16mm. En somme, comme c'est le cas chez vous au Québec, il y avait des films suisses et le public ne les voyait pas.

Schlumpf: Mais c'est aussi une question politique tout cela, parce qu'il fallait trouver l'instrument qui nous permettrait de briser le monopole de la distribution/exploitation contrôlées en majeure partie par les grandes corporations américaines.

Landry: Sur 400 films qui viennent en Suisse chaque année, 150 sont de nationalité américaine. Mais ces 150 films récoltent 80 pour cent des recettes. Et c'est le cas de plusieurs autres pays en Europe.

Cinéma/Québec: *Quel a donc été le rôle du Centre jusqu'à date?*

Schlumpf: C'est assez difficile à définir car le Centre à proprement parler n'existe pas encore. C'est pourquoi nous parlons de Société pour un Centre suisse du cinéma. Le rôle de la Société a jusqu'ici été de chercher des capitaux qui nous permettraient de fonder ce Centre. Pour le moment, nous sommes une association qui est subventionnée par la Confédération et par des personnes privées. L'idée est donc de créer un organisme de production qui recevrait de l'argent des cantons, des communes et également de la Confédération. Pour le moment, seule la Confédération peut subventionner la production. En outre, nous nous occupons de la diffusion à l'intérieur et à l'extérieur du pays (*Semaines* au Danemark et en Italie). C'est une action qui n'engage pas beaucoup de capitaux et c'est un travail que l'on peut faire maintenant puisqu'il entraîne peu de personnel et de dépenses. Pour le moment donc, le rôle du Centre en est un de catalyseur: il fait bouger les institutions qui existent déjà et surtout celles de la Confédération. Notre but est strictement culturel mais au sens le plus large du terme.

Cinéma/Québec: *Comment la Société entend-elle mettre à disposition les moyens d'exploitation nécessaires à la création de l'organisme?*

Schlumpf: Dans cet ordre d'idée, nous avons surtout pensé



aux cantons (l'équivalent plus ou moins des provinces) qui ne font rien pour le cinéma. Cependant ils profitent des impôts et taxes sur les entrées ce qui représente des millions de francs par an. Les communes (municipalités) présentent les mêmes caractéristiques. Nous avons donc pensé que ces deux structures fédérales pourraient être la source des fonds pour le Centre.

Le rôle du film Pool

Cinéma/Québec: *Qu'est-ce que le Film Pool et quel est son rôle?*

Schlumpf: Le Film Pool est une section du Centre. C'est l'organisme de diffusion des cinéastes suisses. Il fait la diffusion dans les circuits parallèles et dans quelques cinémas spéciaux. C'est une sorte de coopérative. Pas au sens juridique, mais au sens réel. Parce que tous les cinéastes conservent leurs droits entiers sur le film qu'ils déposent. Nous dépendons des cinéastes et de leur collaboration. C'est là, à mon avis, une bonne solution pour garantir que l'on travaille pour les cinéastes et non pour faire un profit.

Nous avons établi un tarif pour les locations qui est approuvé par presque tous les cinéastes. Nous faisons les factures; il y a 25 pour cent pour le Film Pool et 75 pour cent pour le cinéaste. Sur chaque location, il y a une majoration de 25 pour cent qui vient de la subvention fédérale au Centre. Il est bien évident que notre quote-part n'est pas suffisante pour payer les divers frais, salaires, etc.

Le Film Pool est donc un service direct du Centre. Ce n'est pas une organisation autonome. On peut dire que dans le Film Pool sont concentrés presque tous les films du nouveau cinéma suisse. Cela veut dire près de 70 titres tant en 16mm qu'en 35mm, courts, moyens et longs métrages. Nous venons de publier un catalogue détaillé de tous les films du Film Pool.

Cinéma/Québec: *Comment a fonctionné le Film Pool jusqu'à date, et quelles ont été ses réalisations?*

Schlumpf: Les principaux problèmes auxquels nous avons eu à faire face dans le fonctionnement du Film Pool ont été d'ordre juridique. Il est bien évident que les propriétaires de salles n'ont aucun intérêt à encourager un cinéma indépendant, alors ils ont tenté par tous les moyens d'entraver notre action. Jusqu'à maintenant, le nombre des locations a augmenté régulièrement, malgré les embûches du cartel et bien que les salles nous soient toujours interdites. Mais je crois que les cinéastes sont bien d'accord avec la démarche du Film Pool. Et pour le moment, c'est la seule organisation vraiment représentative de notre cinéma. J'ajouterais qu'en un an, le Film Pool a rapporté environ 40,000Fs (\$10,000 approximativement) soit un montant de 30,000Fs qui est allé aux cinéastes.

Cinéma/Québec: *Où et comment les films déposés au Film Pool sont-ils diffusés?*

Schlumpf: On en a parlé un peu plus haut. Les films sont entreposés à Berne qui met à notre disposition divers services (expédition, entretien, etc.) mais ils ne sont que des exécutants, pour nous. Les demandes sont faites par le Film Pool, les comptes sont faits tous les six mois, la publicité est faite par nous, etc. Le grand problème, c'est l'étranger, car nous avons des difficultés avec la promotion, nous man-

quons de contacts avec l'étranger. C'est pourquoi nous avons fait ce catalogue, et nous comptons entreprendre d'autres actions dans le même sens.

Cinéma/Québec: *Qui peut être membre de la SCSC?*

Schlumpf: Peut être membre toute personne qui s'intéresse au cinéma et qui défend les buts du Centre, à savoir... "encourager sur un plan moral et financier, la création d'une fondation Centre suisse du cinéma destinée à soutenir la production et la diffusion de films suisses" (Extrait des statuts). Autrement dit, tout le monde peut être membre, car les cotisations nous donnent un peu plus d'argent. La cotisation est fixée à 120 Fs par année. En outre, il y a des personnes légales, si on peut dire, qui soutiennent le Centre.

Cinéma/Québec: *Qui sont ces personnes?*

Landry: Ce sont des labos, des maisons d'équipement qui nous accordent des avances, des banques aussi qui nous avancent de l'argent, des agences de publicité. C'est important qu'ils nous donnent leur appui (sous forme de comptes ouverts) mais en même temps, cela sert leur prestige.

Cinéma/Québec: *Ce sont donc ces donateurs qui financent en partie le Centre!*

Schlumpf: Oui, et ils sont ainsi définis dans les statuts: "toute personne physique ou juridique qui s'engage à soutenir la Société par une cotisation annuelle de 1,000Fs pendant 5 ans." Ainsi nous avons pu trouver une somme d'environ 15,000Fs par année qui, comme l'a expliqué Landry, nous permet de fonctionner à divers niveaux. Le budget annuel de la Société est de 60,000Fs (près de \$15,000!)

La participation des autorités publiques

Cinéma/Québec: *Tu as parlé tout à l'heure d'une participation plus grande à l'échelle cantonale, communale et même à l'échelle fédérale. Quels ont été les résultats de ces démarches à date?*

Schlumpf: Nous avons sollicité l'aide des cantons, des communes et de la Confédération; nous n'avons pas encore eu de réponse officielle, mais je crois que nous réussissons. Tout prend beaucoup de temps en Suisse.

Cinéma/Québec: *J'ai cru entendre parler à Soleure, l'an dernier, d'un projet de cinémas communaux, pourrais-tu me donner des détails?*

Schlumpf: Il n'y a pas à proprement parler de projet de cinémas communaux en Suisse. Naturellement, nous tentons d'établir un réseau de salles non commerciales. L'on essaie d'établir ce réseau en coopération avec les communes. Il s'agirait alors de cinémas subventionnés mais qui seraient administrés par une commission autonome.

A Zurich pour le moment, il existe le Film Podium qui est subventionné par la ville de Zurich et qui est programmé par le Centre. Ce Film Podium projette une fois par semaine. C'est là que nous avons montré la série de films canadiens en décembre et maintenant nous présentons

enquête

une série du nouveau cinéma italien. Il arrive alors que nous ayons plus d'une projection par semaine dans ces cas. Nous cherchons présentement à trouver une salle où nous pourrions montrer non seulement nos films mais d'autres films qui ne sont pas diffusés en Suisse.

Cinéma/Québec: *Ainsi, si une telle action était coordonnée de façon à assurer une sortie plus ou moins automatique à tous vos films (et d'autres) dans plusieurs salles, cela permettrait au moins aux producteurs/cinéastes de récupérer l'essentiel de leur mise de fond. Car ce qui est intéressant chez les groupes alternatifs existants, c'est qu'ils renversent tout à fait l'échelle de la répartition des profits en faveur du cinéaste. Il me semble que c'est un geste qu'il faudrait systématiser. Et dans cette perspective, croyez-vous à la SCSC qu'il y ait un réel avantage à s'allier aux producteurs ou, du moins, au système existant?*

Schlumpf: Il n'y a pas de producteurs à proprement parler en Suisse. Il y a des maisons de production, mais elles produisent principalement du film publicitaire. Il y a Milos Films de Landry, et le Groupe des 5 de la TV de Genève; le reste c'est presque toujours du financement privé. Donc, la seule possibilité d'encourager le jeune cinéma en Suisse, c'est à travers une aide de l'Etat. Pour le moment les productions sont financées pour un montant ne dépassant pas 50 pour cent du budget total.

Cinéma/Québec: *Croyez-vous que la seule issue est de concentrer l'effort, comme vous l'avez dit au début, sur un travail novateur de diffusion et de production?*

Schlumpf: Nous sommes bien d'accord sur ce point. Le problème principal c'est d'arriver à réaliser une diffusion plus large, la plus large possible à l'intérieur des cadres qui existent maintenant. Comme je l'ai dit, sur le plan politique nous allons tenter de briser ce cartel, mais ça peut être très long.

L'aide de l'Etat

Cinéma/Québec: *Tu as parlé tout à l'heure d'une aide de l'Etat, comment se fait cette aide présentement?*

Schlumpf: L'Etat est la seule institution en Suisse qui finance régulièrement la production de longs métrages. Ce sont des subventions minimales mais qui, néanmoins, sont importantes pour nous. Actuellement il y a un budget de 600,000Fs (\$120,000) par an. Mais l'Etat ne peut s'engager au-delà. Il ne peut s'engager pour le cinéaste. Il ne peut pas diffuser les films. C'est pourquoi nous voulons créer cet organisme afin de faire le travail que nous estimons essentiel.

Landry: A date nous avons fait plus ou moins des films à vide. On avait bien cette aide minime de l'Etat mais une fois le film fini, on était plus ou moins collés avec. Par exemple, l'an dernier à Cannes (1971), j'ai appris que le Canada avait dépensé entre 35 et \$50,000 pour promouvoir son cinéma, alors qu'il n'avait pas un seul film en compétition. En plus, ils ont montré 25 films et ont vendu les dix films de fesses qu'ils avaient apportés. Nous avons un film en compétition (un film de 6 minutes, c'est vrai, mais à chacun selon ses moyens!). Je téléphone alors au Ministère, mais j'apprends que le catalogue n'est pas prêt. A l'époque, il n'existait rien en Suisse indiquant la liste des films produits depuis 5 ans. Le seul document

cinéma/québec

écrit du genre qui existait alors, c'était la brochure que tu as faite pour la série suisse à la Cinémathèque de Montréal. Il nous fallait donc trouver le moyen de nous donner un instrument de travail. Mais tout cela, comme le dit Schlumpf, était la responsabilité des cinéastes.

Cinéma/Québec: *Quel rôle a joué la SCSC dans l'élaboration de la politique d'aide?*

Schlumpf: Il est absolument évident que la Société a joué un rôle déterminant dans la politique fédérale. Avant, il n'y avait aucune aide. Maintenant, cette loi permet d'entreprendre à peu près trois longs métrages par année.

Landry: Néanmoins, (et je donne là le point de vue d'un producteur), il faut bien admettre que cette aide est médiocre. Qu'elle n'est pas suffisante. Dans le secteur de travail de production on s'était alors occupé de cette question. On a découvert que sur un budget par exemple de 500,000Fs, seulement 100,000Fs avaient été utilisés. Tout simplement parce qu'ils avaient donné des argents à des films qui ne se sont pas faits parce qu'on demandait des garanties de toutes sortes (distribution, etc.). Si bien que cette aide, si elle était utile, était néanmoins grotesque. A ce prix, ils auraient mieux fait de donner les argents et de fermer les yeux. Au moins, les cinéastes auraient pu taire un autre film avec le même argent. L'idée du Centre c'était donc, au niveau de la production, de créer un organisme qui serait capable de trouver l'argent qui manquait à certaines de ces productions subventionnées. Mais on n'en a pas toujours trouvé...

Schlumpf: ...mais la question demeure posée. Alors qu'elle n'avait jamais été posée auparavant de façon sérieuse, concrète...

Landry: ...mais à l'époque nous n'avions pas les moyens d'action, ni le plan d'action que l'on a maintenant. Et je crois que ça a été une erreur que de considérer le problème d'abord sous cet angle...

Schlumpf: Non, ce n'était pas une erreur...

Landry: ...Si! C'est une erreur d'appréciation sur ce que l'on peut faire en Suisse!

Cinéma/Québec: *Selon vous, est-ce qu'il y a moyen maintenant de bâtir quelque chose à partir de ces données?*

Landry: Mais c'est en train de se faire. Maintenant au moins, malgré nos erreurs, quelque chose est en train de se faire.

Rome, mai 1972

Charlie...

DEMYSTIFICATIONS (UN PEU) CHAPLIN

richard gay



A André Leroux.

Quelques échanges avec ce confrère critique sont à la source de ce qui suit.

Charlot! Plus qu'un nom. Chaplin! Plus qu'une réputation. Charlie Chaplin. Plus qu'une carrière. C-H-A-P-L-I-N des lettres, des syllabes qui ont des résonances symboliques. Symboliques, plus, beaucoup plus: mythiques! Oui mythiques. Chaplin est plus que lui-même, plus que ce qu'il a été, plus que ce qu'il a fait. En effet, ce nom semble s'être détaché du réel, de la réalité même du créateur qui le portait, pour se graver profondément et comme avec impatience dans un certain subconscient universel. A un tel point que certains ont du mal à intégrer le fait que le réalisateur de **La ruée vers l'or** soit toujours en vie, la vie ordinaire, la vie de tous nous autres. Pour eux, Chaplin est vivant, oui, mais dans une autre vie, une vie sculptée dans un roc inébranlable, à l'épreuve de toute érosion, même l'érosion du temps. Et en fait, pour des légions de spectateurs, le nom Chaplin brille en lettres blanches et étincelantes sur leur écran intérieur où il tient l'affiche avec un succès incontesté.

C'est un fait: Chaplin figure parmi les talents importants de l'histoire du cinéma. Enrico Piven aimait répéter: "Charlot nous venge de tous les coups de pied que nous n'avons pas donnés dans le derrière du prochain". Cette phrase, malgré son caractère de boutade, témoigne d'une dimension fondamentale du talent de Chaplin: il faut bien se l'avouer! Elie Faure dans son **Histoire de l'art** le reconnaissait: "C'est à Shakespeare, écrivait-il, qu'il faut remonter pour rencontrer un homme doué à ce degré du pouvoir de libération". Libération due à ses trouvailles, ses gags, sa fantaisie, sa liberté, sa poésie, son détachement, libération aussi grâce à son agressivité et sa férocité. Il ne faudrait pas l'oublier, surtout pas le nier: il y a de l'anarchie chez l'auteur de **Policeman**.

Chaplin a déjà écrit: "Au fond de tout succès, il n'y a qu'une connaissance de la nature humaine". Et effectivement, dans ses films, l'homme, ses drames, ses tiraillements, ses déchirures, ses désirs, ses espoirs, ses rêves sont toujours là présents, présents en surface, présents en profondeur. Et si l'on peut parler d'art et d'oeuvre à propos de ce petit bonhomme, c'est que ses films constituent, malgré leur légèreté apparente, un moyen de connaissance intuitif de l'humain et de ses prolongements.

Dernièrement, on a pu voir à Montréal deux films de Chaplin considérés comme des oeuvres maîtresses: **City Lights** et **The Great Dictator**. C'est d'ailleurs à partir de

octobre 1972

ces deux films que le présent article a été élaboré. Le premier date de 1931 et expose à la manière d'une fable tendre et parfois amère la relation entre une jeune fleuriste (Virginia Cherril) et un chômeur (C. Chaplin), ainsi que les démêlés de celui-ci avec un millionnaire (H. Myers) généreux dans ses moments d'ivresse, mais rapace à jeun. Il s'agit d'un film muet avec illustration musicale et effets sonores: donc même si cette réalisation date du début des années trente, le film n'est pas parlant. D'ailleurs le discours prononcé dès la première scène — celle de l'inauguration d'un monument — n'est pas fait de mots, mais bien de bruits: il faut y voir une parodie assez vive du cinéma parlant de la part d'un Chaplin qui, à l'époque, ne cachait pas son opposition à l'intrusion de la parole dans le cinéma. **The Great Dictator** sera réalisé neuf ans après **City Lights**. Dans ce film où Chaplin interprète deux rôles, celui d'un barbier juif et celui d'Hynkel le dictateur, on assiste à un plaidoyer féroce contre la discrimination raciale et à une satire fougueuse des régimes totalitaires. Réalisé en pleine Deuxième Guerre Mondiale et visant directement Hitler, ce film qui prend fin avec un long discours de Chaplin (10 minutes) témoigne d'un courage intense et d'un humanisme profondément sincère.

Ces deux films datent donc de la période postérieure à **The Circus** (1928) qui marque, semble-t-il, un tournant dans l'oeuvre de Chaplin. En effet, après **The Circus**, sauf dans **Modern Times** (1936), Chaplin devenu définitivement célèbre, définitivement important, définitivement lui-même, semble avoir atteint un degré de conscience, conscience de sa manière et de ses idées, qui aboutit à une certaine prétention et même à une certaine distance menaçant constamment son comique et qui rend plus évidentes ses faiblesses de réalisateur; faiblesses que la fougue de la première époque parvenait le plus souvent à faire oublier.

Il faut le dire parce que trop souvent on a oublié de le faire et parce que trop souvent on a dit le contraire, le meilleur Chaplin est celui des années 10 et 20. **The Champion**, **The Tramp**, **Easy Street**, **The Pilgrim**, **The Kid** et le désormais célèbre **Gold Rush** sont des films mieux réussis que ceux de la dernière époque. Sans défauts, non. Mais plus Chaplin se fera vieux, plus ses défauts oublieront de se cacher derrière une énergie stylistique de plus en plus absente.

Ce qui agace avant tout chez Chaplin, le Chaplin classique, le Chaplin parvenu, c'est la facture nettement théâtrale de ses films. Il ne faut jamais l'oublier: Charlot, fils d'un couple misérable du music-hall, fut mime avant d'être du cinéma. Il fit de nombreuses tournées avec Fred Karno et lorsque, découvert par Mack Sennett, il signa le premier contrat qui le liait au monde cinématographique, ce fut sans grand enthousiasme. Et en fait, un peu comme Pagnol s'est servi du cinéma pour présenter son théâtre au plus grand public possible, Chaplin allait utiliser le film pour fixer sur la pellicule ses exploits de mime et pour multiplier lui aussi son public. Le fait que Chaplin ait été si réticent à s'engager dans la réalisation de films parlants, témoigne bien que, dans son cas, le cinéma était au service de l'art qu'il avait maîtrisé bien avant de figurer sur un plateau de cinéma.

Conséquence directe de cette perspective théâtrale, l'imagination visuelle ne s'exerce qu'au niveau du contenu de l'image. Chaplin concentre en effet toute son énergie créatrice sur le *filmé* installant dans ses images les éléments les plus expressifs, les plus *parlants*. Mais autant le réalisateur de **City Lights** investit au niveau du contenu, autant il délaisse l'expression même de la cinéma/québec

caméra, l'expression purement cinématographique. La caméra reste fixe comme si le cinéma n'avait pas évolué depuis les frères Lumière. Cadrages, angles de prises de vues, points de vues, tout cela est oublié au profit du *filmé*. La caméra enregistre purement et simplement. Ou plutôt non. Simplement, mais pas toujours purement!

Plusieurs, je pense à Raymond Lefèvre en particulier, ont vanté cette simplicité technique chez Chaplin. Mais, disons-le, cette simplicité est trop extrême, trop infantile, trop facile. Comment accepter qu'on fasse du cinéma tout en le reniant d'une façon aussi hardie? Comment accepter cette unidimensionalité de l'image?

Sur le plan de l'imagination visuelle, Keaton est de beaucoup supérieur à Chaplin. Buster, Charlie; Charlie, Buster; je n'hésite pas: je choisis Buster. Avec lui, la caméra travaille et par conséquent l'image trouve une richesse, une densité, une vie, une spontanéité rarement égalées par Chaplin. Keaton sait faire vivre un gag, un mouvement; Chaplin le fige. On peut penser que la différence s'appelle cinéma.

Théâtralité, manque d'imagination visuelle, et aussi, il faut bien le dire, peu de recherche au niveau du récit. **The Great Dictator** et **City Lights** sont à inscrire au dossier de cette faiblesse. **The Great Dictator** en particulier. Il y a là une lourdeur narrative qui cherche constamment un envol jamais atteint. Le spectateur, à chaque moment sent qu'il est *aux vues*, qu'on le fait voyager dans le temps, qu'on le transporte d'un lieu à l'autre, d'un personnage à l'autre. Un sketch, un autre sketch, puis un autre sketch: tout cela relié avec une maladresse inconsciente, puisque, encore une fois, tout l'effort est investi au niveau du contenu. Mais, malheureusement, ce contenu comique est en grande partie désamorçé par le récit trop souvent gauche et lourd. Dans **City Lights**, la naïveté de la narration se fait moins agaçante, sans doute parce qu'elle se fonde mieux au sujet. Mais, ne nous cachons pas des évidences: la naïveté demeure et elle est riche en artifices.

Un dernier point. On a souvent souligné la poésie, le charme et la tendresse chez Chaplin. Moi-même je n'ai pas manqué de le faire dans la première moitié de cet article! Cependant il faut voir que la poésie chaplinesque est souvent entachée d'un sentimentalisme malsain. Du coup, la poésie se fait, moins poétique, le charme moins charmant, la tendresse moins tendre. En effet, Chaplin n'évite pas tout à fait le piège d'un certain pathos: il insiste, il souligne.

Ce sentimentalisme pointe un peu partout dans les films de Charlot: non seulement dans les moments tendres, mais aussi dans des scènes à caractère plus idéologique, plus philosophique. C'est dans ce dernier cas que la tendance se fait plus agaçante. **The Great Dictator** offre plusieurs exemples de ce qui nuit d'ailleurs terriblement à l'impact du film. Cette présence indésirable du sentimentalisme peut sans doute être imputée, en grande partie, à la formation de mine qui constitue la source de toutes les possibilités de Chaplin, mais aussi de toutes ses faiblesses.

Cet article voulait, avec respect, relever quelques-unes de ces faiblesses. Les défauts de Chaplin apparaissent au bout de ses talents et il faut être pleinement conscient de ses talents pour discerner ses défauts. Et c'est ainsi que, pour nous, le mythe Chaplin ne peut pas tout à fait être mythe. □

ÉVOLUTION DES COURS DE CINÉMA AU COLLÉGIAL

pierre pageau

Dans un premier temps, nous présenterons, à titre de documents bruts, les contenus des cours de cinéma au niveau collégial, et ce, depuis le premier programme de la Faculté des Arts de l'Université de Montréal jusqu'au dernier programme complet des "Cahiers de l'Enseignement collégial 1971-72". Nous ferons ensuite quelques commentaires sur ce qui a changé, ou non, durant ces dernières années. Précisons cependant que nos évaluations porteront sur ce qui est fait dans les CEGEP exclusivement, et ne tient pas compte des collèges classiques. (1)

A) Evolution des contenus

1.- Le programme de la Faculté des Arts de l'Université de Montréal à l'intention des collèges classiques. (2)

CIN A152.

Les genres cinématographiques — Introduction: les débuts du cinéma et les pionniers: les genres, notions et divisions s'élaborent. Le burlesque et l'âge d'or du cinéma muet. Les genres issus de l'histoire: le Western américain, l'épopée et le cinéma soviétique, les particularités du cinéma japonais. Le drame et les genres issus du réalisme; un choix parmi les suivants: le réalisme poétique français, le néoréalisme italien, le réalisme mystique scandinave. Le cinéma canadien et le triomphe du documentaire.

CIN A153.

Le cinéma et les autres arts — Le cinéma et la littérature: le roman, le théâtre et la poésie. Le cinéma et les arts plastiques: la peinture, l'architecture, le film sur l'art. Le cinéma et la musique: les structures et l'esthétique propres de la musique de film. Le cinéma, art autonome ou synthèse des arts.

CIN A154.

Histoire du cinéma — Les débuts du cinéma (1895-1908), les pionniers, les firmes et leurs réalisateurs. Le cinéma muet (1908-1928) aux Etats-Unis, en France, en Scandinavie, en Allemagne, en Russie. Le cinéma sonore (1930 à nos jours) aux Etats-Unis, en France, en Italie, en Allemagne, en Russie, en Angleterre, en Scandinavie, au Japon, dans les pays de l'Europe centrale. Les débuts du cinéma canadien.

2.- Le premier programme de cours des CEGEP. (3)

En guise d'exemple, nous donnons ici le programme qui existait au collège St-Ignace (pour les Belles-Lettres/12e année: CIN 1251, et pour la Rhétorique/13e année: CIN 1361) et ce qu'il deviendra dans le premier programme en cinéma pour les CEGEP.

Ce programme prévaudra de 1967-1968 (année de la formation des premiers CEGEP) à 1970-1971. Il est le résultat de la fusion (que nous évaluerons dans nos commentaires) de trois blocs de cours différents, ceux qui existaient à ce moment-là (1967) — donc parallèlement au programme de la Faculté des Arts — dans les Collèges classiques suivants: Ste-Croix, St-Ignace et Jonquière.

a) Programme du collège St-Ignace

CINEMA 1251

a) **Histoire du cinéma** — L'invention du cinématographe; les pionniers; le cinéma devient un art; le règne du muet; l'avènement du parlant; le cinéma en guerre; le cinéma et l'après-guerre; de l'avènement de la télévision à la nouvelle vague; de la nouvelle vague à nos jours.

b) **Le cinéma lyrique** — Historique du lyrisme au cinéma; Flaherty, les Mexicains, les Japonais et les Russes; le court métrage poétique. Films à l'étude: *Le songe des chevaux sauvages* (Colomb de Daunant), *Kwaidan*, *La femme des neiges* (Kobayashi). Conclusions: étude des premiers éléments utilisés: les lignes et les masses, les plans, la récurrence; thématique d'une poésie visuelle; les éléments naturels; le symbolisme; le rêve, le merveilleux.

c) **Le cinéma héroïque** — Aperçu historique sur le film épique et sur le western; parallélisme: le film de guerre, le film policier, le film de science-fiction et d'horreur. Le héros et l'identification du spectateur. Films à l'étude: *Alexandre Newski* (Einstein); *Du sang dans le désert* (A. Mann). Conclusions: étude du langage utilisé: la musique, les angles de prise de vues, les mouvements d'appareils. Le héros épique face à lui-même; le héros et la société.

d) **Le cinéma réaliste** — Le cinéma: approches de la réalité; réalisme et subjectivité du créateur-spectateur; le film documentaire. Film à l'étude: *Au coeur de la vie* (Enrico). Conclusions: synthèse du langage cinématographique utilisé; le principe de l'analyse par la récurrence.

CINEMA 1361

e) **Le cinéma tragique** — Introduction à l'humanisme

cinématographique. Introduction et aperçu historique sur le cinéma dramatique et comique; les thèmes et les mécanismes du comique chez Chaplin, Keaton, Etain; thèmes et vision de l'homme des auteurs suivants: Bresson, Dreyer, Burnuel, Fellini, De Sica, Ford, Welles, Wajda, Godard, Kobayashi, Eisenstein. Films à l'étude: *Les vacances de Monsieur Hulot* (Tati), *Le festin des morts* (Dansereau). Conclusion: théorie du genre comique; théorie du genre dramatique. Synthèse des thèmes comiques et dramatiques; l'homme actuel, héros problématique. Les données et les problèmes du tragique actuel: situation de l'individu dans un nouveau monde.

f) **Fonction sociale de l'image et de l'homme** — Introduction et aperçu historique sur le cinéma social; visions de la société dans les productions nationales. Film à l'étude: *Sur les quais* (Kazan). Conclusion: relation individu-société par le médium du langage; continuité du tragique individuel au sein d'une destinée collective.

g) **Le genre historique** — L'histoire au cinéma: film de montage, film documentaire, reconstitution historique. Films à l'étude: *Nuit et brouillard* (Resnais), *Mourir à Madrid* (Rossif). Etude du montage comme structure axiale d'un film. Conclusion: ébauche d'une conception de l'histoire: l'homme, l'histoire et le temps.

h) **Le cinéma: forme de pensée** — Reprise des thèmes abordés au Cycle de Lettres. Le cinéaste, créateur d'un univers dont l'expression constitue une vision-du-monde. Fonction critique du spectateur. Approches critiques: trois visions-du-monde contemporaines: Resnais, Antonioni, Bergman. Film à l'étude: *Hiroshima mon amour* (Resnais). Conclusion: ébauche d'une vision-du-monde personnelle.

90 heures

b) Premier programme des CEGEP

101 - HISTOIRE ESTHETIQUE DU CINEMA - LE CINEMA LYRIQUE (3-0-3)

CONTENU: se reporter aux descriptions précédentes du cours CINEMA 1251, paragraphes a et b.

201 - LE CINEMA HEROIQUE ET LE CINEMA REALISTE (3-0-3)

CONTENU: se reporter aux descriptions précédentes du cours CINEMA 1251, paragraphes c et d.

301 - LE CINEMA TRAGIQUE (3-0-3)

CONTENU: se reporter aux descriptions précédentes du cours CINEMA 1361, paragraphe e.

401 - LE CINEMA: FONCTION SOCIALE ET FORME DE PENSEE (3-0-3)

CONTENU: se reporter aux descriptions précédentes du cours CINEMA 136, paragraphes f, g et h.

103 - TECHNIQUE ET LANGAGE CINEMATOGRA- PHIQUE (3-0-3)

CONTENU: vue d'ensemble de la technique propre au cinéma: matériel de base; mécanique; lentilles, son; trucage. Aspects particuliers de la grammaire du cinéma. Angle statique: plan, cadrage; angles; mouvements d'appareils; ponctuation. Angle dynamique: découpage; tournage, montage (rythmique). Technique de la télévision.

203 - SYNTAXE CINEMATOGRA- PHIQUE ET GEN- RES (3-0-3)

CONTENU: vue d'ensemble du sens et de l'emploi de la grammaire du cinéma au niveau des plans, de la technique, de la rythmique (divers types de montages), de l'interprète et de la musique. Définition des différents

genres cinématographiques: documentaire, dessins animés, épopée, comédie, le cinéma problématique, le cinéma poème.

914 - HISTOIRE CINEMATOGRA- PHIQUE ET GRANDES ECOLES (3-0-3)

CONTENU: origine du cinéma sur le plan technique et historique; étude de la formation du langage cinématographique et évolution historique du cinéma. Etude des grandes écoles cinématographiques: les grandes tendances; réalisme et poétisation. Les écoles: le réalisme français; l'expressionnisme allemand; l'académisme français; le néo-réalisme italien; le cinéma révolutionnaire russe; le western américain; les grands comiques; le cinéma-vérité, la nouvelle vague; le cinéma social américain; le free-cinéma anglais.

924 - ESTHETIQUE CINEMATOGRA- PHIQUE (3-0-3)

CONTENU: le cinéma comme art: ontologie et sociologie du cinéma; nature de ce nouveau langage et perception; aspect onirique et mythique du cinéma; problème du temps et de l'espace, du réel et de l'imaginaire. Esthétique comparée: cinéma et lettres, musique, danse, peinture, télévision, sculpture.

925 - FEDERICO FELLINI (3-0-3)

926 - ORSON WELLES (3-0-3)

927 - SERGHEI EISENSTEIN (3-0-3)

928 - ALAIN RESNAIS (3-0-3)

929 - LUIS BUÑUEL (3-0-3)

930 - MYTHOLOGIE ET SOCIOLOGIE DU CINE- MA (3-0-3)

CONTENU: identification et imitation de l'univers filmique. La réalité semi-imaginaire de l'homme face à l'image. La vedette et les phénomènes psychologiques. L'univers audio-visuel et le monde mental. Aspects des perceptions nouvelles.

3.- Programme actuel des cours pour tout le collégial.

(On trouvera la description complète de ces cours, toujours en vigueur dans les CEGEP, à la page 35.)

B) Commentaires

1.- Ce qui n'a pas changé entre le collège classique et le CEGEP

D'abord l'objectif général d'une promotion culturelle. L'enseignement du cinéma évolue généralement à l'intérieur des possibilités et des limites (administratives, pédagogiques, idéologiques) que lui offre chacune des institutions-CEGEP. Le désir originel de faire des CEGEP (et, des cours de cinéma à l'intérieur de ceux-ci) des instruments au service d'une collectivité donnée ne se réalise presque jamais. (4)

Quelques cours se perpétuent et semblent indélogeables: histoire du cinéma, les genres cinématographiques, esthétique (comparée) du cinéma.

2.- Ce qui a changé.

Les cours de cinéma se présentent de plus en plus comme des blocs autonomes de 45 heures. L'idéal d'une continuité entre les cours (cf.: les expériences de St-Ignace et Ste-Croix) repose maintenant sur les possibilités locales: admet-on, oui ou non, la politique du prérequis, même pour des cours optionnels?

On assiste à une reformulation d'anciens cours. Globalement, il y a une épuration qui va dans le sens d'une plus grande unité de contenu des cours. Les cours 900-71, 921-71 et 922-71 correspondent plus particulièrement à ce souci de "reformulation".

On crée de nouveaux cours, sur le plan d'un enseignement davantage théorique du cinéma. Ainsi, les cours 904-71, 910-71, 940-71, et 945-71. Il s'agit globalement, ici, d'un premier effort d'adaptation de nos contenus de cours par rapport à l'actualité et à certaines urgences (ressenties au moins comme telles par un nombre croissant de professeurs): le Nouveau cinéma, le cinéma québécois (et non plus canadien), les théories nouvelles du champ de la critique et des mass media préoccupent donc de plus en plus les professeurs de cinéma.

On crée des cours qui sont spécifiquement des cours de techniques cinématographiques: 950-71 et 951-71. La Direction générale de l'enseignement collégial accepte maintenant la possibilité de voir s'établir à l'intérieur de chacun des cours des expériences pratiques. La plupart des CEGEP où il se donne des cours de cinéma sont équipés en Super 8 (et en vidéo). Quelques CEGEP seulement s'offrent le luxe d'une caméra 16mm. Compte tenu du fait qu'il n'existe aucun lien entre l'industrie du cinéma (privée ou étatique) et le monde de l'enseignement, les objectifs des cours de technique sont à concevoir à l'intérieur d'un champ passablement étroit de possibilités.

3.- Pour la suite de l'enseignement du cinéma...

Le nouveau programme (530-71) peut être amélioré et déjà cette année il a subi un certain nombre de modifications. Celles-ci s'appliqueront dès l'an prochain dans certains cas, mais la plupart n'entreront en vigueur qu'en 1973-1974.

Ainsi il y a deux nouveaux cours prévus pour 1973-1974: *Idéologie du cinéma* (530-905-73) et *Animation culturelle et Cinéma* (530-906-73), dont voici la formulation:

905-73 Idéologie du cinéma

Pour permettre à l'étudiant de situer l'inscription idéologique du médium dans une formation sociale donnée. L'amener à saisir les rapports entre la technique cinématographique et son idéologie propre. Lui fournir les outils théoriques et pratiques nécessaires à une mise en situation du film comme produit idéologique en relation avec les autres niveaux qui le déterminent (économique, politique, psychologique).

906-73 Animation culturelle et cinéma

Sensibiliser l'étudiant à l'animation culturelle comme pratique de diffusion du cinéma. Lui permettre d'expérimenter un modèle concret d'animation culturelle par le cinéma à l'extérieur du cegep.

Aussi pour 1973-1974, la pondération des cours passera du 3-0-3 (3 heures de théorie en classe/ 0 heure au laboratoire/ 3 heures de travail hors du cours) à un 2-1-3 (les cours 950 et 951 ayant déjà 1-2-4). Les CEGEP ayant de plus en plus de ressources pourront en conséquence offrir aux étudiants et aux professeurs des instruments (techniques, pédagogiques, etc.) qui leur permettront de mettre en

place un enseignement juste et dynamique du/par le cinéma.

Globalement, nous assistons donc à une remise en question de l'objectif de promotion culturelle qui était lié au cinéma depuis son apparition au Québec, par le biais des ciné-clubs et de leur idéologie moralisatrice et intellectualiste. La nouvelle orientation semble faire place à une démarche beaucoup plus incarnée (pour l'instant, elle se veut comme telle) par rapport au milieu (du CEGEP d'abord, du Québec ensuite) et beaucoup plus critique. Les films sont des produits d'instances économiques et idéologiques qu'il convient de bien étayer. Il faut alors travailler à remplacer le regard mythique du spectateur en une vision beaucoup plus dynamique et critique.

Plusieurs professeurs seront appelés à travailler pour redéfinir nos instruments de travail (films, lexiques, grilles d'analyses, etc.) et les objectifs à poursuivre dans l'enseignement de cette matière.

Un point important demeure en suspens en ce qui concerne l'avenir de l'enseignement du cinéma ici (et, en particulier pour le collégial): il s'agit dans un premier temps du problème d'une "concentration en cinéma", qui existerait dans quelques CEGEP seulement. Est-ce utile? Pourquoi? Pour qui? Nous dirigerons-nous vers un Secteur (ou Département) des "Arts de la Communication" où le cinéma existerait parmi d'autres disciplines? Pouvons-nous prévoir une concentration uniquement en cinéma?

Dans un deuxième temps, le problème d'une "spécialisation en cinéma" (un cours professionnel, au niveau collégial, de 3 ans); que faut-il attendre d'une loi-cadre du gouvernement québécois? Il faudra que le monde de l'industrie et celui de l'enseignement travaillent alors ensemble... mais dans quel sens?

Conclusion

D'une certaine façon, l'enseignement du cinéma ne pourra trouver de solution à ses problèmes qu'avec l'existence d'une "concentration en cinéma" et d'un champ de "spécialisation". Mais par ailleurs, aussi bien pour ces cours que pour ceux qui demeureront cours optionnels, il faudra s'employer à définir des objectifs et des méthodes pédagogiques... Il faudra donc que cette réforme de la pédagogie s'insère dans un objectif de participation critique au moment où notre société en pleine mutation l'exige. □

(1) Ce texte n'a pas la prétention de faire le tour de la question de l'enseignement du cinéma au Québec. Premièrement, nous nous limitons au niveau collégial. Deuxièmement, nous laissons de côté l'analyse de problèmes aussi importants que ceux d'une pédagogie du cinéma, des difficultés d'insertion du cinéma à l'intérieur des unités administratives et pédagogiques que sont les CEGEP, et finalement le problème des rapports entre l'industrie du cinéma et l'enseignement.

(2) Nous publions ici le programme de cinéma du "nouveau cours collégial" (1967). Il semble que les cours de cinéma (les mêmes de toutes façons) (aient fait leur apparition vers 1964 au "collégial classique".

(3) Dominique Noguez a fait la critique de ce "premier programme en cinéma au niveau des CEGEP" dans *Essais sur le cinéma québécois*, Ed. du Jour, 1970, pp. 56-60.

(4) Il semble y avoir des exceptions. Cf.: le travail de Pierre Demers professeur de cinéma au CEGEP de Jonquière. *Cinéma/Québec*, no. 2, été 1971, pp. 22-27.

Programme en vigueur au collégial

Il est à noter que chacun des numéros de cours suivants devrait être suivi du chiffre 71. Le cours 900, se lira donc 900 - 71.

L'enseignement du cinéma au CEGEP vise essentiellement à développer chez l'étudiant une attitude réflexive-critique face à cet art du spectacle omniprésent dans notre civilisation. Les programmes de cinéma ont été conçus dans une optique de promotion culturelle: ces cours sont ouverts à tous les étudiants désireux d'acquérir des connaissances théoriques et expérimentales de différents aspects du cinéma. Tout en mettant l'accent sur la compréhension du phénomène cinématographique, les cours de cinéma au niveau collégial devraient laisser une place importante aux possibilités créatrices de l'étudiant à travers les moyens d'expression filmiques.

Une pédagogie du cinéma est difficile à définir, impossible à dicter. Certains cours appellent particulièrement une forme magistrale, d'autres celle de l'atelier. Une chose est certaine: le film est le matériau du cours. L'enseignement du cinéma ne peut plus être livresque: le film seul rend compte du dynamisme du cinéma.

900 - LANGAGE ET ANALYSE FILMIQUES (3-0-3)

A travers les visionnements de films qui se prêtent bien à l'analyse, étude progressive des éléments du langage cinématographique: plans, cadrages, angles de prise de vue, mouvements d'appareil, bande sonore, couleur, montage.

901 - HISTOIRE DU CINEMA

Etude de l'histoire du cinéma des origines à nos jours. A travers les tendances, écoles, auteurs ou films importants, dégager le comment et le pourquoi de l'oeuvre cinématographique, ses rapports avec le contexte sociologique, politique et culturel.

902 - FILMOLOGIE

Compréhension des relations entre le cinéma, l'individu et la société.

Etude des mécanismes de l'individu face au cinéma: identification, participation, projection. Le phénomène de la vedette, le "star-system". Le cinéma et la société: reflet, critique, vision d'un monde nouveau. Les mécanismes économiques et politiques. Nouvelle situation du cinéma et tant que moyen de communication.

903 - ESTHETIQUE DU CINEMA (3-0-3)

Amener l'étudiant à situer le cinéma dans sa problématique formelle et à clarifier la spécificité du cinéma comme art.

Nature du langage et de sa perception. Aspect onirique du cinéma, problème du temps et de l'espace, du réel et de l'imaginaire. Le récit filmique. Esthétique comparée: lettres, musique, danse, théâtre, photographie, peinture, sculpture et télévision.

904 - LE NOUVEAU CINEMA (3-0-3)

Faire prendre conscience de l'avènement d'un jeune cinéma mondial engagé.

Etude du cinéma depuis 1960 (environ) apparition de cinémas nationaux, de jeunes cinéastes. Renouveau historique, sociologique, politique et esthétique.

910 - LA CRITIQUE CINEMATOGRAPHIQUE (3-0-3)

Etude des méthodes de critique filmique: les différentes grilles proposées par les théoriciens et les critiques du film. Mise en pratique: recherche d'une méthode personnelle.

921 - AUTEUR (S) CINEMATOGRAPHIQUE (S) CLASSIQUE (S) (3-0-3)

922 - AUTEUR (S) CINEMATOGRAPHIQUE (S) MODERNE (S) (3-0-3)

Connaissance approfondie et détaillée d'auteurs et d'oeuvres marquantes.

Etude d'un auteur: L'homme et son oeuvre. L'univers d'un cinéaste, sa thématique, sa mythologie, ses préoccupations formelles, sa mise en scène, son évolution, sa contribution à son cinéma national et à l'histoire du cinéma, ses collaborateurs. Et/ou étude comparative d'auteurs. Et/ou étude d'auteurs d'un même mouvement, d'un même pays, d'un même courant d'idées.

930 - LES GENRES CINEMATOGRAPHIQUES (3-0-3)

Etude d'un ou de genres cinématographiques: Le burlesque, la comédie musicale, le western, le policier, la science-fiction, le film d'horreur, le film historique, le documentaire, l'animation, le film "érotique", le film poétique, le film de guerre et le film d'aventures.

Historique, esthétique, thématique et vision du monde des genres étudiés.

940 - LE CINEMA QUEBECOIS (3-0-3)

Historique du film québécois, en coïncidence avec le développement de la société québécoise. Thématique spécifique. Les problèmes d'une production nationale (organismes, production, distribution). Les jeunes cinéastes. La télévision québécoise.

En plus du visionnement de courts et longs métrages québécois, il serait approprié que le cours soit l'occasion de tables-rondes, panels, conférences, groupant cinéastes, distributeurs, animateurs.

945- LE CINEMA ET LES ARTS DE LA COMMUNICATION (3-0-3)

Etude comparative des différents arts de la communication: radio, télévision, presse écrite, bandes dessinées, publicité, musique, peinture, théâtre, spectacles audiovisuels.

Théories de la communication. Rapports nouveaux entre l'individu et la société.

950- CREATION CINEMATOGRAPHIQUE I (1-2-4)

Etudes pratiques des techniques du cinéma: photométrie, pellicules, caméras et objectifs, trucages, mise en scène, mixage, montage.

La scénarisation, le découpage technique, le tournage et le montage d'un film.

951- CREATION CINEMATOGRAPHIQUE II (1-2-4)

Conçu comme un atelier ou un "laboratoire", le cours est essentiellement pratique: il encourage l'expression "libre" de l'étudiant. Le professeur devient un guide, un meneur de jeu. Il met à la disposition des étudiants, par l'entremise des Services de l'audio-visuel, tout l'équipement nécessaire au tournage d'un film: caméras Super 8, trépieds, éclairages, pellicules, et à son montage: colleuses et visionneuses. Le professeur supervise chacune des étapes de la réalisation: une discussion en groupe des travaux serait profitable.

Frenzy

Un film britannique d'Alfred Hitchcock. **Scénario:** Anthony Shaffer, d'après le roman **Frenzy** de Arthur La Bern. **Images:** Gil Taylor. **Musique:** Ron Goodwin. **Interprètes:** Jon Finch (Richard Blaney), Alec McGowen (Inspecteur Oxford), Barry Foster (Bob Rusk), Anna Massey (Babs Milligan), Barbara Leigh-Hunt, Vivien Merchant. **Durée:** 116 mn. Couleurs.

Alfred Hitchcock, avec un stupéfiant esprit de continuité qui défie toutes les modes, tisse les fils fragiles et magiques d'un itinéraire fortement onirique qui, de film en film, nous ramène à l'univers qu'il s'est formé. Admirable et inquiétant, **Frenzy** confirme la lente épuration d'une technique constamment maîtrisée qui atteint ici à l'élégance la plus rigoureuse et à la souplesse la plus efficace. **Frenzy** semble être l'expression parfaite des préoccupations de son auteur; il est à l'image de ce que Hitchcock aime montrer longuement, un objet lisse et sans faille, ayant l'apparence de la finition industrielle, tout en étant cependant une merveille de création artistique.

Apparemment, on croirait n'y voir qu'un jeu de parfait illusionniste, une habile mécanique vidée de sens, mais au-delà de l'évidente virtuosité se cache peut-être un malaise profond, une angoisse désespérée devant l'inévitable faiblesse humaine. **Frenzy** est d'abord un film sur les apparences, une interrogation sur les multiples facettes de notre monde en proie à l'agression et à la violence quotidiennes. Or les apparences sont d'autant plus inquiétantes qu'elles recèlent des menaces insoupçonnées et souvent même imperceptibles.

Un marchand de fruits de Covent Garden étrangle des femmes avec sa cravate sans éveiller aucun soupçon, alors qu'un de ses amis, Richard Blaney, est injustement accusé des meurtres qu'il n'a pas commis. L'inspecteur Oxford établit une enquête, entreprend des recherches en confondant preuves illusoire et vérités cachées. Dans **Frenzy**, tout renvoie à tout, mais de façon constamment inversée, Hitchcock cherchant à inquiéter par un retournement successif et méthodique des situations organisées avec la plus époustouflante précision. Chaque séquence se développe ainsi selon une implacable logique interne qui trouve sa résolution et son aboutissement dans un point de rupture dramatique. Les moments les plus captivants et les plus crispants pour le spectateur sont toujours ceux



qui font basculer la séquence, ceux qui opèrent un total bouleversement du récit, ceux qui font passer le domaine du prévu à celui de l'imprévu.

Ce passage d'un état à un autre est d'autant plus terrifiant qu'il est toujours marqué par la brusquerie ou la violence meurtrière. Ainsi, dans la séquence où Blaney et son ancienne femme dînent en tête-à-tête dans un restaurant, la tension naît moins de la rencontre entre les deux personnages que du moment où Blaney dans un geste d'impatience et de colère écrase un verre entre ses mains. Nous sommes confrontés à un geste impulsif qui introduit à l'intérieur du déroulement de la séquence un sentiment de malaise troublant, la brusquerie de Blaney témoignant de tensions internes qui cherchent à s'extérioriser. Lorsque, ailleurs, le meurtrier se présente à l'agence matrimoniale de l'ex-madame Blaney, il affiche toutes les allures du parfait gentilhomme britannique. La séquence trouve son point de rupture lorsque l'individu apparemment inoffensif enlève son épingle à cravate, détache celle-ci et se précipite sauvagement sur sa victime. La terreur et la peur suscitées par ces gestes redoublent d'intensité par la disproportion écrasante qui existe entre la menace en train de se réaliser et les possibilités de défense toutes dérisoires de la victime.

Tout le film baigne d'ailleurs dans une sourde atmosphère de menace perpétuelle, Hitchcock nous faisant sentir et redouter l'imminence des diverses catastrophes. Mais notre attente est toujours déjouée et tournée en dérision. Les choses ne se produisent jamais aux moments souhaités et désirés par le spectateur. Hitchcock retarde ou diffère sans cesse toute découverte. Le spectateur, avide de sensations fortes, est frustré dans ses

propres désirs. Après avoir assisté à un premier meurtre, nous attendons le suivant avec une anxiété et un plaisir qu'Hitchcock a bien pris soin de soutenir. Or, lorsque l'assassinat se produit derrière une porte, la caméra se retire calmement sans que nous ayons pu assister à l'événement tant souhaité. Truc de mystificateur? Non, car c'est justement là qu'intervient la grande leçon morale du film. De même que *Rear Window* nous laissait entendre que nous étions tous des voyeurs, *Frenzy* nous persuade de cette impitoyable évidence que nous sommes tous des criminels en puissance. Nous sommes plongés dans un univers sans issue, dans un monde déterministe où les personnages et les spectateurs sont obligés de traduire leur propre nature.

Pendant toute la première partie du film, Hitchcock accumule les preuves de la culpabilité de Blaney. Le spectateur endosse cette perspective, la fait sienne et accepte les premières évidences qui lui sont fournies. Subitement, ces constatations s'effondrent car le vrai coupable nous est révélé. Notre propre jugement nous accuse. Tout le film repose sur un rapport d'interférences très subtil entre notre degré de complicité et d'identification aux victimes ou à l'agresseur. Ce déchirement, ce partage du spectateur révèle directement les motivations morales que l'intrigue met en jeu. Il y a ainsi en chacun des personnages (comme en chacun des spectateurs) une part victime et une part bourreau. Le partage entre les forces du bien et les forces du mal n'est jamais effectué de façon absolue, Hitchcock préférant créer des zones d'incertitude et de mystères autour du comportement des individus. Le meurtrier obéit à des pulsions internes, à un besoin incontrôlable d'assouvissement de ses désirs sexuels et a un net problème oedipien (il adore sa mère, seule femme pour lui). La femme de l'inspecteur fait consciemment supporter à son mari tous ses petits repas sordides et dégoûtants. N'est-ce pas la forme la plus basse de despotisme? L'ex-femme de Blaney se montre très maternaliste envers un mari dont elle essaie de se débarrasser par de l'argent. Un couple qui connaît l'innocence de Blaney refuse de lui porter secours. L'amante de Blaney, malgré sa gentillesse légèrement mièvre, hésite longuement avant de croire l'innocent qu'elle protégera. Blaney, malgré son évidente innocence, ne peut empêcher ses tendances violentes de se manifester ouvertement; on sent très bien qu'un seul geste pourrait le perdre définitivement.

Et peut-on affirmer que la fin est optimiste? Certes, le coupable est reconnu, mais l'innocent n'a-t-il pas essayé de l'assassiner dans un mouve-



ment impétueux de vengeance? Il ne fait que gagner une liberté illusoire dans un monde où Hitchcock semble croire que la criminalité n'est qu'une forme exacerbée de la monstruosité quotidienne établie et acceptée. Même l'humour, dont on a tant parlé au sujet de *Frenzy*, n'est qu'une autre facette du désespoir qui traverse ce film. Enveloppé de fortes connotations macabres et mortuaires, il n'est finalement qu'un simulacre accessoire constamment tourné en ridicule. L'humour a d'ailleurs comme fonction de révéler la présence de la mort, d'en souligner le côté dérisoire, voire même absurde. Loin de désamorcer la terreur, il la renforce afin de mieux nous rendre complice des meurtres accomplis. L'humour permet à Hitchcock d'aller toujours plus loin dans le délire en multipliant l'insolite. Ainsi, madame Oxford (admirable Vivien Merchant) casse un bâtonnet alors que nous voyons, en contrepoint, le criminel briser les doigts d'un cadavre pour lui soustraire la preuve irréfutable du crime, une épingle à cravate. Tandis que la tête d'un poisson flotte dans l'assiette à soupe du pauvre inspecteur affamé, Rusk (le meurtrier) tente de dégager d'un sac de pommes de terre le corps de sa victime. Hitchcock avec son sens prodigieux du détail ne recule devant aucune audace pour nous faire ressentir physiquement la décomposition de la chair. Il semble éprouver la fascination de la répugnance envers les meurtrissures et les flétrissements du corps humain. L'écran suinte la putréfaction et en exhale toutes les odeurs asphyxiantes. Ainsi la sexualité est toujours perçue comme une réalité nocive, pernicieuse ou destructrice.

Hitchcock, en établissant une série de rapprochements saugrenus entre les aliments ingurgités ou écartés et l'accumulation des cadavres, ne cache pas, malgré une distanciation humoristique, son dégoût envers la réalité charnelle toujours contraignante. Le cadavre d'une jeune femme est comparé à des pommes de terre; ce qui provoque chez le spectateur un rire amer et amène un surcroît d'horreur à peine soutenable. Dans *Frenzy*, l'horreur s'insinue dans le réel pour souligner clairement le caractère grotesque de la tragédie qui se déroule sous nos yeux effarés. Le long assassinat de madame Blaney nous permet de saisir la mort au travail et d'en apprécier les pouvoirs de destruction immédiate. Le corps humain se tord, se crispe et se fige dans une espèce de vertige de cruauté lyrique. Les objets font d'ailleurs partie intégrante de toutes ces réalités qui ne sont jamais ce qu'elles paraissent être. Tranquillement, ils se muent en une source d'angoisse et de terreur. Une épingle à cravate peut trahir un individu. Les cravates peuvent être utilisées à des fins meurtrières. La poussière de pomme de terre peut révéler l'identité du coupable.

Cet éclatement du réel fait peser sur tout le film une menace d'autant plus inquiétante qu'elle dévoile les zones d'ombre les plus troubles et les plus inavouées des personnages et par extension de nous-mêmes. Les objets, apparemment les plus anodins et inoffensifs, interviennent donc directement dans la narration en tant que ressorts dramatiques déterminant et exploitant la nature des liens qu'entretiennent les personnages avec leur environnement.

Hitchcock a réussi cet exploit de tout résoudre en termes de pure *mise en scène*, de dramatiser un ensemble de faits et gestes insignifiants en accentuant et valorisant d'une part leurs fonctions quotidiennes, d'autre part, en décuplant leurs pouvoirs d'évocation poétique.

Frenzy n'est donc pas un objet inutile. C'est une oeuvre fondamentalement tragique et désespérée dont la beauté funèbre déchirante nous éclabousse.

André Leroux

Le chagrin et la pitié

Un film français de Marcel Ophüls. **Producteurs:** André Harris et Alain de Sedouy. **Scénario et interviews:** Marcel Ophüls et André Harris. **Images:** André Gazut et Jurgen Thieme. **Durée originale:** 1h.30. **Durée commerciale:** 4h.16. **Procédé:** noir et blanc en 16 mm.

Les films de guerre hollywoodiens ont toujours été de vastes entreprises commerciales visant moins à inquiéter le spectateur qu'à le rassurer sur la noblesse et la grandeur de la cause américaine. Les films de propagande anti-nazie s'élaboraient selon des coordonnées dramatiques permettant l'identification totale aux héros justiciers. **Le Chagrin et la Pitié** nous éloigne de ces spectacles manichéens et nous interroge, par le biais de l'histoire, sur notre propre degré de conscience sociale et historique.

Le film de Marcel Ophüls ne se limite pas à sa seule valeur d'interrogation et de témoignage sur la réalité de l'occupation nazie en France. Il ne se contente pas de dévoiler les aspects les plus douloureux et les moins héroïques de l'occupation; il ne s'agit pas d'enfermer une réalité historique dans un temps clos, figé et inoffensif parce que rassurant pour le spectateur qui n'a pas vécu directement la réalité de la dernière guerre. **Le Chagrin et la Pitié** veut parler ouvertement au spectateur actuel en l'obligeant à opérer un retour sur lui-même à la lumière d'un moment historique qui trouve ses prolongements à l'intérieur de chacune de nos consciences. Qu'aurions-nous fait si notre pays avait été envahi comme la France? La France présente un dilemme moral des plus ambigus puisque de tous les pays occupés pendant la dernière guerre par les nazis,



D'après les actualités d'époque repris dans **Le chagrin et la pitié**

elle fut le seul à avoir introduit et supporté un régime ayant collaboré activement avec Hitler. Ce fait a longtemps été caché tandis qu'on créait et entretenait officiellement une légende d'héroïsme national.

Le film d'Ophüls, produit et réalisé pour la télévision, fut interdit par le gouvernement français qui jugeait le public mal préparé et immature pour voir un tel film à la télévision. "Les mythes" affirmèrent les officiels gaulistes responsables de l'interdiction, "sont importants dans la vie d'un peuple. Certains mythes ne peuvent être détruits". **Le Chagrin et la Pitié** fait éclater les mythes, les exorcise en se présentant d'une part comme de l'histoire orale et d'autre part comme un essai didactique; les gens qui ont vécu sous l'occupation se racontent et expliquent ce qu'ils ont fait pendant cette période trouble; ensuite, nous voyons et entendons les évidences qui corroborent, corrigent ou quelquefois contredisent carrément les affirmations des individus. Passé et présent se trouvent confrontés, se renvoient l'un à l'autre créant ainsi un jeu subtil de rapports entre l'image et le spectateur. Nous voyons les gens interviewés dans leur environnement contemporain, quotidien et obligés de se définir par rapport à une expérience passée. Ils sont amenés à dévoiler une part d'eux-mêmes souvent refoulée ou confuse. Leur existence passée nous est offerte, en contrepoint, sous forme de vieilles photographies ou dans des bandes d'actualité. Lorsque l'histoire devient ainsi littéralement la mise à nu de la vie de ces gens, nous ne pouvons que ressentir la continuité qui s'établit entre ces vies et la nôtre. Comme les perspectives se ramifient, nous prenons conscience de vivre l'histoire, d'y participer et

non plus de la regarder passivement. Nous sommes plongés à l'intérieur même du drame moral d'une nation occupée, nous en découvrons le sens complet.

Ophüls s'est refusé à fragmenter l'histoire, à cerner la réalité de l'occupation de façon univoque et partielle. Chaque interview nous fait pénétrer dans la conscience d'un individu et nous oblige à en comprendre le point de vue. Simultanément, ces révélations entretiennent d'étroites correspondances avec d'autres témoignages. C'est dans cette organisation serrée de relations diverses que se trouve le dynamisme du film. L'originalité du **Chagrin et la Pitié** provient moins du matériel lui-même (une bonne partie n'étant que de l'interview télévisée intelligente et informée) que des annotations immédiates accompagnant les témoignages oraux et de la longue accumulation d'informations variées et de perspectives diverses. Le film est d'autant plus efficace qu'Ophüls n'a pas cherché à rendre symboliquement exemplaire chacun des témoignages recueillis. Chaque individu assume sa propre conscience ou non conscience des événements passés et le film, au-delà de sa structure concentrique très élaborée, de son jeu de parallélismes, d'oppositions et de rapprochements, respecte l'autonomie de l'individu. Le spectateur est constamment provoqué, obligé de quitter sa passivité habituelle, car il doit évaluer les informations accumulées et saisir tout le cheminement, toute l'élaboration d'une enquête qui se construit sous ses yeux. Il est invité à déchiffrer lui-même les différentes perspectives, ramifiées les unes aux autres afin de cerner les multiples facettes de l'occupation.

Le Chagrin et La Pitié n'est donc

octobre 1972



à la mémoire des victimes de Nazisme

pas uniquement un film sur l'occupation; c'est une oeuvre qui expose sa propre méthode d'investigation historique: il la donne à voir. On nous présente les participants en nous plaçant dans la position même des enquêteurs: on voit ce qu'ils voient, puis on cherche à tirer certaines conclusions en établissant des liens significatifs entre tous les éléments enregistrés par un oeil chaleureux, lucide et attentif. Le spectateur expérimente donc tout le processus de recherche historique, la quête de vérité d'un film en train de se faire. Inévitablement, ce mode de participation transforme l'attitude et les réactions du spectateur devant la réalité de l'occupation. Plus l'histoire se dévoile sous nos yeux, plus nous participons à son dévoilement et plus nos réactions deviennent complexes. Nos jugements se nuancent car la réalité se révèle multiple. Les fameux héros de la résistance sont débarrassés de toute aura romantique et apparaissent comme des êtres socialement et psychologiquement marginaux. Un homosexuel, manquant d'assurance et de confiance en lui-même, devint un agent britannique en France afin, dit-il, de prouver qu'il était aussi brave que les autres. Un bohémien aristocratique qui a pendant longtemps fumé de l'opium décida d'abandonner sa vie léthargique en entrant dans la résistance. Certaines autres personnes ne se rappellent de rien. Un homme n'ayant vu aucun nazi à Clermont-Ferrand, ville autour de laquelle gravite tout le film, ne peut croire que celle-ci fut occupée. On constate même que les inactifs ne furent pas indifférents à la souffrance d'autrui. Un prospère pharmacien entouré de ses enfants explique, sans pourtant essayer de nier ce qui se passait à l'époque, les motifs

qui l'ont poussé à demeurer a-politique. Il voulait simplement protéger sa famille et son environnement immédiat. Qui peut l'accuser de ne pas avoir voulu risquer sa vie?

Si **Le Chagrin et La Pitié** est peut-être le premier film vraiment honnête sur l'occupation et plus globalement sur la guerre, c'est que celle-ci est vue du dedans. Elle apparaît alors comme une chose infiniment terne et incroyablement banale. Quand il s'agit de glapir, de rager contre la guerre, monstre abstrait et anonyme, tout le monde est d'accord. Mais quand la guerre prend le visage des inactifs, comme le pharmacien, des collaborateurs dont les faiblesses se justifient, et des résistants, comme l'homosexuel et le bohémien aristocratique, alors on ne veut plus s'y reconnaître car elle nous renvoie notre propre image. C'est cette évidence qui rend le film de Marcel Ophüls si douloureux et si insupportable. Comme le suggère Sir Anthony Eden: quiconque n'a pas vécu sous l'occupation ne peut juger les Français.

Mais le film n'est pas débarrassé de toute naïveté et il y a peut-être un soupçon de romantisme dans la façon dont Ophüls soutient la théorie que seul les solitaires, les brebis noires, les travailleurs et la jeunesse sont assez libres pour refuser l'autorité. Voilà une conclusion qui manque de force de conviction et que le film ne réussit pas à imposer avec rigueur. **Le Chagrin et la Pitié** a au moins l'immense mérite et l'immense qualité de mettre en lumière les conséquences multiples et complexes des mouvements de conscience humaine sur l'action politique. Ophüls invite le spectateur non pas à juger ceux qui ont fait l'histoire mais au moins à distinguer les choses. Pour



- LES DIABLES, de Ken Russell, (The Devils)
- MORT A VENISE, de Luchino Visconti, (Death in Venice)
- KLUTE, de Alan J. Pakula, (Klute)
- JOHN MAC CABE, de Robert Altman, (McCabe & Mrs Miller)
- UN ETE 42, de Robert Mulligan, (Summer of 42)
- BILLY JACK, production de National Students Film Corp., (Billy Jack)
- WOODSTOCK, 3 jours de paix, de musique et d'amour, maintenant en 16mm dans sa version originale, en anglais,

Au cours des prochains mois, ces films de qualité s'ajouteront à notre choix déjà fort impressionnant de films pour ciné-clubs. Un peu plus tard, nous lancerons également **L'INSPECTEUR HARRY** (Dirty Harry)... et nous attendons avec impatience, **L'ORANGE MECANIQUE** (A Clockwork Orange) de Stanley Kubrick dont la date de sortie n'est pas encore arrêtée pour le moment.

Communiquez avec nous pour plus de détails et une liste complète.

WARNER BROTHERS
DISTRIBUTING
(CANADA) LIMITED,
5890 Monkland, Suite 107
MONTREAL, 481-2763

Programmatrice:
Jacqueline Morin

atteindre ce résultat, il n'a pas eu besoin d'inventer une nouvelle forme de miroir pour nous le tendre. Tout ce dont il a eu besoin fut de maintenir devant nous et sous des angles différents les vieux miroirs.

André Leroux

Nous ne vieillirons pas ensemble

Un film français de Maurice Pialat. **Scénario:** Maurice Pialat. **Images:** Luciano Tovoli. **Interprètes:** Marlène Jobert (Catherine), Jean Yanne (Jean), Macha Meril (Françoise). **Durée:** 107 mn. Couleurs (Panavision)

Le thème: les difficultés internes d'une relation amoureuse. Le sujet n'est certes pas nouveau, et cela ni au cinéma, ni au théâtre, ni dans le roman. La situation a été mille fois représentée sans doute parce qu'elle a été mille fois vécue. C'est précisément ce vécu que Maurice Pialat a cherché à rejoindre et à rendre dans son film réalisé à partir d'un de ses romans.

De la réalisation émane une fraîcheur nouvelle: Pialat a réussi effectivement à *dépoussiérer* ce thème qui, avec les années, avait pris des manies au niveau de sa représentation. En fait, c'est comme si Pialat s'était refusé à représenter comme s'il avait voulu uniquement présenter, et il y réussit presque. En effet, la situation prend vie sur l'écran avec naturel: le spectateur, même s'il est devant un film, n'est pas plongé dans un "film" mais plutôt dans la vie ordinaire où les drames et les déchirures ne sont pas extérieurement dramatisés, mais intérieurement sentis. **Nous ne vieillirons pas ensemble** tend vers cette traduction de l'intériorité à travers les gestes et les paroles les plus simples, les plus quotidiens: et c'est dans et par cette simplicité, que vivent les personnages interprétés avec conviction par Marlène Jobert et Jean Yanne.

Cependant, malgré le naturel, malgré la simplicité, le film peu à peu agace, car les situations sont trop souvent répétées, perpétuellement recommencées: la portière de la voiture s'ouvre et se referme, s'ouvre et se referme; on se quitte, on se retrouve, on s'aime.

40

Ainsi, aussi paradoxal que cela puisse sembler, du naturel voulu naît une artificialité tout à fait indésirable. On ne peut donc pas considérer la tentative de Pialat comme étant pleinement réussie.

Mais la dernière scène aux couleurs fuyantes où la caméra suit Marlène Jobert seule dans la mer, seule dans son abandon, constitue, elle, un moment profondément émouvant qui synthétise, dans une sorte de poésie belle et amère, les présences véritables du film: l'amour, la solitude, la liberté, la communication.

Richard Gay

Everything you want...

Everything You Want To Know About Sex, But Where Afraid to Ask. Film américain de Woody Allen. **Scénario:** Woody Allen, d'après le livre du Dr. David Reuben. **Images:** David Walsh. **Musique:** Mundell Lowe. **Interprètes:** Woody Allen, John Carradine, Lou Jacobi. **Durée:** 87 mn. Couleurs.

Certains des lecteurs assidus de **Cinéma/Québec** se rappelleront sans doute que je signalais dans le dernier numéro une critique passablement favorable du film **Play It Again Sam**, critique où je soulignais le comique délirant, sympathique et significatif de Woody Allen.

Depuis, j'ai pu voir le dernier film d'Allen dont le titre reprend celui d'un livre médical célèbre: **Everything You Want to Know about Sex, but Were Afraid to Ask**. Ma déception fut vive, d'autant plus qu'elle se mêlait à une sorte d'indignation. En effet, j'étais à la fois amèrement déçu et intensément révolté. Déçu parce que dans ce film, sauf à de rares moments, Allen semble avoir délaissé complètement ce qui faisait l'originalité, la nouveauté, la personnalité de son talent, c'est-à-dire cet espèce d'humour traumatisé devant la vie et toutes ses exigences. Révolté parce que son comique sombre ici dans une bassesse, une grossièreté, une vulgarité gratuites et inacceptables. Ce film s'élève mal au-dessus d'un vaudeville de bas étage et ne renvoie strictement à rien.

Il s'agit en fait d'une série de tableaux où l'humour et la satire cherchent difficilement à naître à partir de situations dont le prétexte dramatique

Une production de l'Office national du film du Canada

MAINTENANT DISPONIBLE EN 16 ET 35 MM

Mon Oncle Antoine est inoubliable, la meilleure chronique sur le passage de l'adolescence à l'âge d'homme depuis les 400 Coups de Truffaut.

— Jay Cocks, TIME.

Un film fait d'amour et d'intelligence, d'une beauté telle qu'il peut être comparé aux plus belles oeuvres cinématographiques.

— Pauline Kael.

Le premier grand film québécois. Ses qualités sont universelles, la vie, l'amour, la mort. Rallie la qualité et la commercialité.

— Robert Levesque, LA PATRIE.

Une étape importante dans l'histoire du cinéma québécois — ce film touche au plus profond de chacun de nous — autant de simplicité et de fraîcheur.

— Jean Pierre Tadros, LE DEVOIR.

7ème Festival International du Film de Chicago: Meilleur long métrage; Meilleur scénario.

Palmarès du Film Canadien: 8 prix dont: Meilleur long métrage; Meilleur scénarisation; Meilleure réalisation.

Festival International de Dinard: Le grand prix du long métrage.



Distribué par Gendon Films Ltée
UN FILM DE CLAUDE JUTRA
VERSION ORIGINALE FRANCAISE
ET VERSION SOUS-TITRÉE EN ANGLAIS

Canfilm Screen Service Ltd
522, 11ème Av s.e.
Calgary 3, Alberta
(403) 264-4660
Pour l'ouest du Canada, à partir de Thunder Bay, Ontario.

International Tele-Film Entrp.
221, rue Victoria
Toronto 205, Ontario
(416) 362-2321
Pour l'Ontario, à l'est de Thunder Bay

Compagnie France Film
1405 rue Alexandre Desève
Montréal 133, Qué.
(514) 526-5971
Pour le Québec et les Provinces Maritimes.

octobre 1972

est constamment et bêtement sexuel. Allen transporte le spectateur d'une époque à l'autre, d'un cadre à l'autre, de personnage en personnage. Mais tout cela est servi au spectateur sans prendre vraiment vie: l'image n'a pas de soutien, pas de racine, pas d'épaisseur non plus. Il y a là superficialité nourrie de prétention, de boursoufflement, mais surtout de tous les préjugés sexuels les plus condamnables de l'American way of life.

J'ose croire que ce film est une erreur. Malgré la laideur éthique et esthétique de ce produit, j'estime toujours que Woody Allen est un des grands comiques du cinéma américain. Il faut espérer que dès son prochain film, il consacrerait plus de temps et plus de soin à la réalisation, qu'il n'hésiterait pas à exploiter davantage ses talents de comédien et qu'il retrouverait l'énergie stylistique et créatrice manifestée dans **Bananas**.

Richard Gay

Winter Soldier

un film américain de 18 cinéastes anonymes. **Durée:** 95 mm. Noir et blanc.

Ce film a été visionné à Cannes, dans le cadre de la Semaine de la Critique, 1972.

Avoir vingt ans dans les Aurès

Un film français de René Vautier. **Scénario:** René Vautier. **Images:** Pierre Clément. **Interprètes:** Arcady, Yves Branellec, Hamid Djellouli et Philippe Leotard. **Durée:** 90 mn. Couleurs.

Ce film a été visionné à Cannes, dans le cadre de la Semaine de la Critique, 1972.

Winter Soldier (U.S.A.) réalisé par un collectif anonyme est un document bouleversant qu'on ne saurait juger selon les critères habituels: forme, contenu, technique, etc. Le film restitue tout simplement, brutalement, devrait-on dire, vingt-huit des quelque deux cents témoignages de vétérans américains ayant servi au Vietnam, fournis lors de l'enquête "Winter Soldier" à cinéma/québec

Détroit en février 1971. Témoignages éloquentes sur la dégradation morale à laquelle ont été conduits ces jeunes gens — "pour survivre" — en participant à cette guerre atroce. Constat implacable assumant magistralement toute la douleur et la honte d'une Amérique au bord de l'abîme. Ces jeunes gens en détresse, qui prennent conscience — devant la caméra qui se contente (sans chercher l'"effet") d'enregistrer leurs déclarations bouleversantes — du chemin qu'il leur reste à parcourir pour redevenir des hommes normaux, autorisent le spectateur à espérer des lendemains meilleurs, à croire que l'Amérique de l'oncle Sam ne sera plus tout à fait la même désormais. **Winter Soldier**, documentaire exemplaire, prouve une fois de plus les vertus du direct et dénonce l'inanité de vouloir traduire de telles expériences vécues sous une forme plus ou moins dramatique (cf. **Catonsville...**) qui en diminue forcément l'impact. La force de persuasion de ce film est telle qu'il se passe de tout commentaire. Il est intéressant de noter que les Américains peuvent témoigner de leur "sale guerre" alors même qu'elle a lieu, alors que le cinéaste français René Vautier, par exemple n'a pu témoigner de la guerre d'Algérie — et au prix de quelles difficultés — que dix ans après sa conclusion.

En effet, le Prix de la Critique (française) est allé à René Vautier pour son film **Avoir vingt ans dans les Aurès** (France). Du coup, on en a profité pour distinguer cette figure quasi mythique du cinéma militant.

Rappelons brièvement quelques faits jalonnant sa vie. A seize ans: croix de guerre et cité à l'ordre de la Nation par De Gaulle pour faits de résistance. Diplômé de l'IDHEC en 1948. A vingt-deux ans, **Afrique 50** lui vaut la médaille d'or au Festival mondial de Varsovie et treize inculpations, dont une condamnation à un an de prison, pour violences sur un agent de l'autorité. Deux ans plus tard, un tournage en Afrique noire lui vaut la prison militaire. En 1957/58, il est blessé à trois reprises sur la ligne Morice pendant le tournage de son film **Algérie en flammes**. En 1959/60, il se trouve au secret, pendant vingt-cinq mois, dans une prison du GPRA en Tunisie... A sa sortie, il filme les événements de Bizerte. Scénario des **Damnés de la terre**, etc. Jusqu'à ce qu'il ait enfin la possibilité de faire **Avoir vingt ans dans les Aurès** (qu'il a écrit, produit et réalisé), racontant ou plutôt recréant la vie d'un groupe de jeunes du contingent formant le commando des "têtes fortes", dit le "commando des Bretons", dans les Aurès en avril 1961, au moment du putsch des généraux, et mettant surtout en valeur le geste de Noël (dit "Nono") Favrelière qui a préféré fuir durant

j'y vais...
nous y allons...
vous allez tous

VOIR LES FILMS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

depuis mars '71,
au cinéma

OUTREMONT 277-4145
1248 Bernard

et depuis février '67 au

verdi 277-3233
5380
St-Laurent

deux entreprises de la...

Société
Micro-Cinéma Ltée

4651, rue Saint-Denis
Montréal 176
849-2384

président: Roland Smith
Sec.-trés.: André Pépin

la nuit avec son prisonnier au lieu d'obéir au lieutenant qui lui avait donné l'ordre de l'exécuter le lendemain matin.

René Vautier a choisi un parti intéressant pour réaliser ce film: pour chacune des scènes à tourner, il a mis en situation les interprètes sur les données d'un fait réel qu'ils devaient résoudre eux-mêmes à travers une sorte de happening. Il s'agit donc d'un film d'improvisation sur la base d'un canevas profondément ancré dans le réel concret, ou si l'on préfère d'un film de "fiction documentée" fondée sur les vertus de l'improvisation (et ses limites). Le résultat est assez intéressant. Si l'on en croit René Vautier, des faits particulièrement révélateurs se seraient produits en cours de réalisation — notamment lors du tournage de la séquence concernant la disparition de "Nono". Les interprètes, ayant parfaitement endossé leur uniforme et assumé leur personnage, auraient réagi exactement comme les soldats de l'époque, avec la même brutalité irraisonnée et incontrôlée, à la situation de base qu'on leur avait proposé de développer — sans leur fournir aucune indication quant à son aboutissement possible. Intéressant pas son propos même et par le parti choisi par le réalisateur pour l'illustrer, le film comporte néanmoins des moments de faiblesse certains. **Avoir vingt ans dans les Aurès** demeure cependant l'un des meilleurs films de la "Semaine de la critique française".

Gilles Marsolais

ASSURANCE FILMS

êtes-vous assurés
d'une protection
adéquate?

Pour vous rassurer,
consultez
un spécialiste
pour tout genre
de productions
cinématographiques

2360 Lucerne
Montréal 305
(514) 735-2579

MICHAEL DEVINE
ET ASSOCIES LTEE

San Michele...

San Michele aveva un gallo. Un film italien de Paolo et Vittorio Taviani.

Scénario: Paolo et Vittorio Taviani.
Images: Mario Masini. **Interprètes:** Giulio Brogi, Samy Pavel, Virginia Ciuffini. **Durée:** 90 mn. Couleurs.

Ce film a été visionné à Cannes, dans le cadre de la Quinzaine des Réalistes, 1972.

Les frères Taviani ont réalisé: **Un Uomo da bruciare** (Un homme à brûler) 1962 (co-Valentino Orsini), **I Fuori Legge del matrimonio** 1963 (co-Valentino Orsini), **I Sovversivi** (Les subversifs) 1967, **Sotto il segno dello scorpione** (Sous le signe du scorpion) 1969, **San Michele aveva un gallo** (Saint-Michel avait un coq) 1971.

Le film italien réalisé par les frères Paolo et Vittorio Taviani, **San Michele aveva un gallo** (Saint Michel avait un coq) était l'un des plus attendus à la Quinzaine des Réalistes, cette année à Cannes. L'attente des cinéphiles n'a pas été déçue, loin de là! Quel beau film que **San Michele aveva un gallo**.

À la fin du siècle dernier, un anarchiste, Giulio, à la suite d'une "expédition" sur un village, est condamné à pourrir en prison pour son action subversive (destruction des documents de la mairie, distribution de blé et de farine, etc.) D'abord condamné à mort, il est grâcié après avoir été amené sur la place publique inutilement (sur la suggestion diabolique d'une enfant). Dans sa cellule, il décide de ne pas se laisser abattre, il multiplie les mesures afin de conserver sa dignité et de vivre à hauteur d'homme...

Un jour, il est transféré dans une autre prison de Venise. Ce voyage en barque sur la lagune (l'un des plus beaux moments de cinéma) est pour lui l'occasion d'une confrontation avec le réel concret. Le ciel, la mer, et surtout le contact avec d'autres anarchistes qui, récemment condamnés, lui font prendre conscience de ses propres contradictions et, à la limite, de son inutilité (les formes d'action ont changé qui ne sont plus orientées vers la violence).

Les frères Taviani expliquent ainsi le cheminement de cet anarchiste et son destin final: "Giulio cherche à se servir des mêmes instruments que ceux qu'il a inventés dans sa cellule. Mais les vieilles armes ne lui servent plus. Ou mieux, elles lui servent à deviner qu'elles ne lui serviront plus à rien. Sa propre charge de contradiction, pour être encore opérante, devrait se concrétiser dans divers instruments. Mais les ressources de l'homme, comme individu, ont une limite; et même Giulio

devra compter avec le fait physiologique. Sinon on parlerait de surhommes, et nous ne nous intéresserions pas à la dialectique. La dialectique, dans ce cas, est autre: ce n'est pas l'imagination de l'homme, même le plus génial, qui prend le pas sur l'imagination de l'histoire, de la nature (...). Le suicide final, d'après nous, n'a pas valeur de fermeture: c'est le seul moyen qui reste à Giulio pour réaffirmer son ultime intuition."

Du grand, du très grand cinéma.

Gilles Marsolais

Family Life

Film britannique de Kenneth Loach.

Scénario: David Mercer.

Images: Charles Stewart. **Interprète:** Sandy Ratcliff.

Durée: 107 mn. Couleurs.

Ce film a été visionné à Cannes, dans le cadre de la Quinzaine des Réalistes, 1972.

On se souvient que Kenneth Loach avait présenté en 1970, en première mondiale, dans le cadre de la Semaine de la Critique, un excellent film intitulé **Kes** (le petit garçon au faucon). Avec la même force et la même précision, Ken Loach s'est attaqué, dans **Family Life**, au problème général de l'aliénation dans la société. Car, même s'il démontre clairement que la famille, cellule castratrice par excellence, peut être l'une des principales causes d'aliénation, **Family Life** déborde évidemment le strict cadre de la vie familiale. Il aborde de front le problème de la mentalité qui sévit au sein du corps médical (mandarinat visant à protéger de petits empires) au détriment de la "clientèle hospitalière", et celui des conditions de traitements dispensés (ou infligés, en certains cas) aux malades mentaux, en l'occurrence des schizophrènes... Ce qui fait la force de Ken Loach, c'est son habileté à retenir la poésie des situations les plus quotidiennes et des personnages les plus familiers et à doser cette poésie d'une force de précision dans les détails assez remarquable. C'est d'ailleurs ce souci de précision qui l'a amené à tourner ce film en décors naturels — notamment pour les séquences d'hôpital où certains patients sont de vrais schizophrènes. **Family Life** est un film à voir et qui pourrait trouver des résonances particulières au Québec.

Gilles Marsolais

octobre 1972

cinéma québec

Vous pouvez
maintenant
vous procurer
le premier volume relié
(les 10 premiers
numéros)
de cinéma/québec
\$10.-

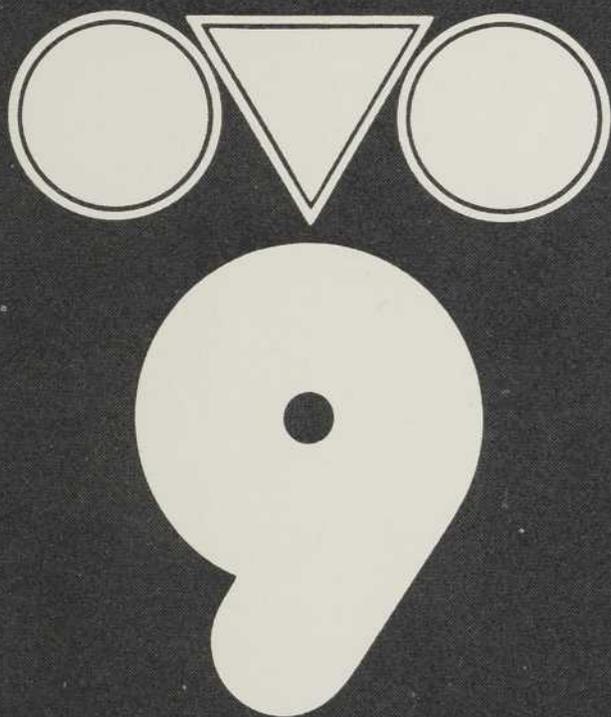
cinéma/québec
c.p. 309, station outremont
montréal 154, québec
tél.: (514) 272-1058

LE MAGAZINE
QUI VOUS FAIT VOIR
L'ACTUALITÉ QUÉBÉCOISE
À TRAVERS
UNE LENTILLE
SCIENTIFIQUE



En vente dans les kiosques \$0.50
Abonnement à 10 numéros (1 an) \$3.50
Etudiants \$2.50
Soutien \$10.00

C.P. 250, Sillery, Québec 6, Québec.
Tel.: Québec, 657-2435 Montréal, 876-8066



en vente dans les kiosques, tabagies,
librairies, dès la mi-octobre.

MAGAZINE OVO
1430 rue St-Denis Mtl.

288-0533



“Nous n’étions pas à la recherche de trophées,

... mais, dès l’examen des premières séquences, nous avons l’impression de tourner un succès ... et, en fait, l’avenir devait nous donner raison ...”

“J’ai consacré plus de travail à ce film qu’à tout autre ... peut-être parce que j’avais une plus grande liberté d’action ... parce que j’avais la confiance totale du directeur de production, qui voyait et pressentait à travers moi ...”

“Pendant des mois, nous avons examiné de près un nombre considérable de films et de photographies, pour y retrouver cette gradation chaude et légère de l’image que nous cherchions ... Et, pour minimiser les risques d’insuccès dans la reproduction de cette trame visuelle tant désirée,

nous avons utilisé des objectifs spéciaux et de la pellicule de première qualité ... Nous avons eu recours à la gamme complète des produits couleur Eastman, depuis le tout début ... en fait, depuis les premiers négatifs jusqu’aux copies de distribution ...”

“En outre, nous n’avons jamais hésité à faire appel aux conseils techniques de la maison Kodak, lorsque nous en sentions le besoin ... Ce fut la clé du succès ... dans les salles de spectacles comme aux festivals ...”

“Et voilà, c’est toute notre histoire ...”

Division de l’Équipement audio-visuel,
Kodak Canada Ltée,
3500 ouest, avenue Eglinton,
Toronto 15, Ont.

