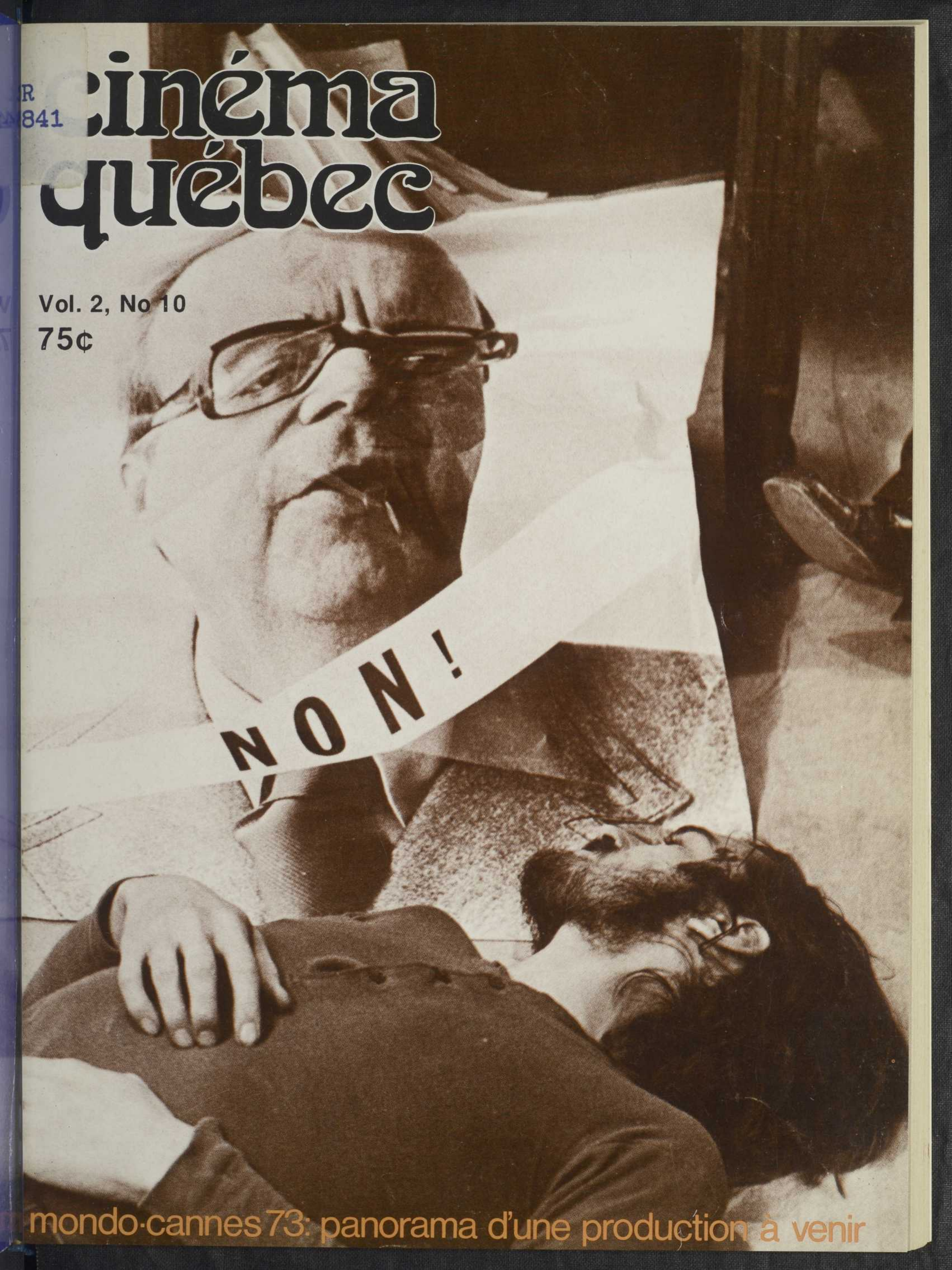


R
841

cinéma québec

Vol. 2, No 10

75¢



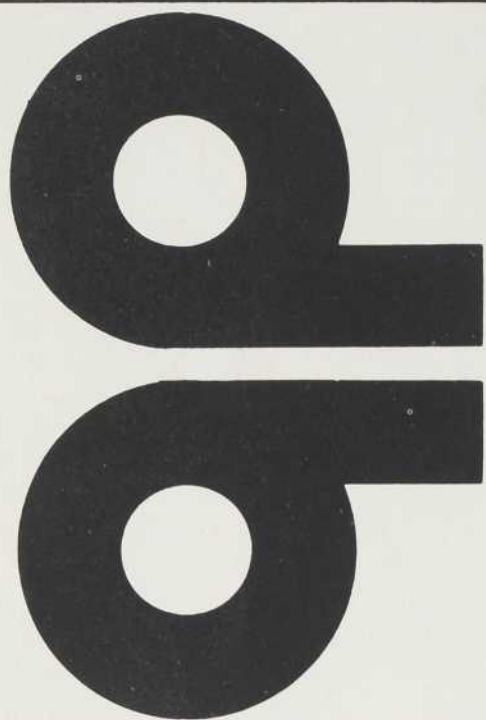
NON!

mondo-cannes 73: panorama d'une production à venir

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

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION
SOIXANTE-DIX VIDEOGRAMMES
A VOTRE DISPOSITION



POTTERTON PRODUCTIONS INC.

Maintenant en production

Child Under a Leaf

en vedette

Dyan Cannon

Donald Pilon

Joseph Campanilla

Case postale 948, Niveau 3, Place Bonaventure, Montréal, Qué.
(514) 875-6470

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
TOUS LES EKTACHROME 16MM.
35MM — 16MM — SUPER 8MM
BANDE MAGNETIQUE
TRANSFERT OPTIQUE
LE PREMIER 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.

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
1085, RUE SAINT-ALEXANDRE
MONTREAL 128, QUEBEC
(514) 861-5483



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

cinéma québec

ont pris la parole dans ce vingtième
numéro:

Guy Borremans, Pierre Demers,
Laurent Gagliardy, Richard Gay,
Pierre Groulx, Jean Leduc, André
Leroux, Gilles Marsolais, Michel
Ranger, André St-Jacques, Harry
Schein, Roland Smith, Jean-Pierre
Tadros et François Truffaut.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

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

Collaborateurs:

Pierre Demers, Jean Leduc, Gilles
Marsolais, André Pâquet

Administration, publicité:

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Francesca Pozzi

Distribution:

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

Index:

Cinéma/Québec est indexé dans Pé-
riodex, Radar, l'Index international
des revues de cinéma, et Index
Film Literature.

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 notam-
ment par photocopie et microfilm, est
interdite sans autorisation spéciale de
la direction.

Courrier de la deuxième classe. Enre-
gistrement no 2583. Dépôt légal Biblio-
thèque nationale du Québec.

sommaire

juillet/août 1973

Vol. 2, No 10

Photo couverture: une scène de **Réjeanne Padovani** de Denys Arcand,
révélation du festival de Cannes 1973

4 Coup de pied en retour

7 Informations, notes et documents

Les montreurs d'images

- 12 La mort du Verdi
une entrevue de Richard Gay avec Roland Smith

Mondo-Cannes 73

- 16 Le Canada débarrassé de l'hypothèque cannoise,
par Jean-Pierre Tadros
18 La confirmation d'une désintégration,
par Gilles Marsolais
21 Les cent visages de l'aliénation,
par Jean Leduc
25 La conférence de presse: un art qui se cherche,
par Jean-Pierre Tadros
26 Un cobaye comme les autres: François Truffaut

Enquête/critique

- 30 Les critiques vous influencent-elles?
33 200 jeunes du secondaire et le cinéma
une enquête de Michel Ranger et Pierre Groulx
35 Vous fiez-vous à la publicité?

Cinéma québécois

- 36 **Richesse des autres**
1) L'aquarium capitaliste, par Pierre Demers
2) Continuons le combat, par Richard Gay

Loi-cadre

- 41 Autopsie de la politique cinématographique suédoise,
par Harry Schein

Critiques

- 43 Une belle fille comme moi
44 Heartbreak Kid
45 The Nelson Affair
46 Family Life
47 Pay Day
48 Tout écartillé
49 Paper Moon
50 High Plains Drifter

Coup de pied en retour

propos de ciné-astres :
une réponse
de Guy Borremans
à Gilles Marsolais

Comme toujours, je trouve merveilleuse la petite histoire des films auxquels j'ai contribué... et **Chissibi (Job's Garden)** en est un autre exemple. J'ai à plus d'une reprise, depuis mes films à l'ONF (**Golden Gloves, Jour après jour, France revisitée, Bûcherons de la Manouane**, pour n'en citer que quelques-uns), manifesté mon désappointement devant l'attitude des cinéastes qui, sans la moindre gêne, tiraient à eux la couverture. A l'époque, redresser les torts du milieu était moins important que de faire des films, même ceux des autres. Aujourd'hui...

La structure de l'ONF était sans équivoque; d'un côté les penseurs, de l'autre les artisans (presque des ouvriers). D'un côté (en 1961-64) le "camera department" structuré et dirigé par les anglais, de l'autre les deux camps créateurs constitués par les francophones et anglophones.

Eux se disputaient les théories révolutionnaires, et par là les morceaux de choix où pourrait se manifester leur talent. Les artisans (nous) se battaient contre l'imbécile étroitesse d'esprit des *techniciens anglais*; et ce, avec des caméras de trente-cinq livres "*blimpées*". Quand le film sortait (et qu'on n'avait pas réussi à le garder sur les tablettes pour gauchisme) les cinéastes étaient bien contents, se lançaient des fleurs ou des pavés, selon les modes de l'instant, et se reposaient ensuite pour un bon bout de temps.

Les artisans, eux, pendant ce temps faisaient des feuilles de temps, se faisaient engueuler par le "camera department" pour avoir "*pété*" quelques objectifs. Et pour justifier notre salaire, on partait tourner d'infâmes navets, genre **Canada Carries On**. Toujours pour remplir les feuilles de temps.

Une sorte de lutte de classe quoi!

Si vous étiez trop entêté, trop convaincu de votre force, et si vous critiquiez trop vertement la maison, on ne renouvellait pas votre contrat. Manière élégante de se débarrasser de vous. Et pas un réalisateur à l'époque ne lèverait le petit doigt!

Je me rappellerai toujours ce directeur de production de l'équipe française qui, répondant à mes questions sur ma possible accession au bienheureux grade de réalisateur me dit sans hésitation:

"... Tu sais, je n'ai jamais mis en doute tes talents de cinéaste, mais que veux-tu, si je te nomme réalisateur, dans deux semaines tu vas m'arriver avec un film érotique..."

Nous savons depuis Héroux qu'il n'y a plus rien à craindre de la part du système pour ce qui est de subventionner les films érotiques.

Et ce même producteur, sans doute pour se faire pardonner, m'expédie moi homo-éroticus, à Windsor, Québec, question de voir si on pourrait faire un film sur "*la beauté des gestes du travail*" dans l'industrie du papier. Un autre petit "C.C.O." de dix minutes. C'est à partir du papier que j'écrivis, papier qui traduisait mon sentiment de révolte et de dégoût devant l'exploitation des travailleurs, que Clément Perron devait faire **Jour après jour**...dois-je mentionner que le film fut tourné si serré (onze mille pieds en neuf jours, un record pour l'Office) qu'Anne-Claire Poirier m'avoua ne pouvoir le monter que dans le sens où je l'avais tourné. Et je restais cameraman.

Si vous croyez que ces digressions sont de mauvais aloi, ou encore que je fais un usage abusif de guillemets, sachez qu'il n'est rien de plus incertain que les qualificatifs au cinéma; et que d'autre part, les génériques mentent toujours. A part celui de **La tête au neutre** qui est merveilleux parce qu'on ne peut le lire, et qu'il doit contenir une centaine de noms.

Tout le monde parle de création collective, d'oeuvre commune, etc... mais le moment venu, chacun est bien heureux que les structures actuelles du cinéma protègent la politique du film d'auteur.

Et ceci me mène enfin à **Chissibi**.

L'histoire se répète; la première fois c'est une tragédie, la deuxième une comédie, a dit quelqu'un.

Première affirmation du texte de Gilles Marsolais:

"... Sans rien connaître du monde du cinéma, ils ont dû au départ, en quelques jours, établir des contacts, trouver un cameraman, louer de l'équipement et acheter de la pellicule (sans savoir où s'adresser!)"

Premièrement, Boyce Richardson

et Jean-Pierre Fournier ne sont pas des naïfs; et même si leur entreprise est généreuse et préférable à l'exploitation de quelques arpents de neige, il est sûr qu'ils ne seraient pas partis pour une telle expédition sans être supportés par quelqu'un de métier. Par quelqu'un qu'ils connaissent depuis des années.

Richardson écrivit en 1968 un long article élogieux sur un film que je venais de terminer avec la NET de New York, sur l'exploitation des travailleurs saisonniers de la pomme de terre aux USA. (**What Harvest for the Reaper**) ...Boyce regrettait dans cet article "*que le cameraman Borremans ne soit pas plus souvent employé ici...*"

Pendant les années qui suivirent Boyce me parla de son désir de faire du cinéma, de fonder une compagnie, et qu'il penserait à ma collaboration. D'ailleurs, disait-il, les quotas sur la diffusion à la télévision de matériel étranger allaient favoriser une telle entreprise.

Je ne fus donc pas étonné que Richardson et Fournier m'offrent de tourner pour eux (ou devrais-je dire, avec eux) l'expédition du "task force" organisée par l'université McGill à la demande de l'Association des Indiens du Québec. Mon salaire serait de trois cents dollars par semaine, soit la moitié de la normale; l'autre moitié étant payable après vente du film.

A cette époque, j'étais sans travail depuis six mois; j'étais sur l'assurance-chômage, et ce travail s'avérait une bouée de sauvetage.

Un détail me frappa: dès le départ, je me trouvais seul à assister à la réunion d'organisation du "task force", et donc virtuellement en position d'évaluer la validité (*cinématographique*) du projet. Richardson était dans les bois, travaillant sur un autre projet *indien* avec l'ONF,

Il se passa certainement une bonne semaine avant que tout soit en ordre et que nous soyions en possession de l'équipement de tournage, etc. A la dernière minute, le temps faisant des siennes, l'avion devant nous amener à Fort Georges fut retardé de trois jours, et du coup, nous perdîmes notre ingénieur du son (fils d'un bouillant syndicaliste) pour des raisons qui me semblent fort obscures (probablement de salaire syndical). Cette perte devait d'ailleurs s'avérer fort significative, car ni Boyce ni Jean-Pierre ne pouvaient en trois jours apprendre à manipuler une Nagra avec talent.

Dès le premier contact avec les scientifiques du "task force", j'avais compris que nous ne pourrions tirer grand chose de leurs activités, en tout cas certainement pas un film. Et nous devions en discuter longue-

ment avec Boyce et Jean-Pierre durant nos périodes inactives à Montréal ou Fort Georges.

Je garde des trois semaines passées à la Baie James un souvenir incroyable; j'avais le sentiment de participer pleinement à la création d'un film, et rien ne pouvait présager de la suite bizarre des événements. Fournier dû nous quitter précipitamment, suite à des problèmes financiers et sentimentaux, et le visage défiguré par les mouches noires...

Il incombait donc à Richardson de s'occuper, en plus de ses multiples responsabilités, de l'enregistrement du son.

L'interprétation romantique de Marsolais, du rôle joué par les Amérindiens me semble farfelue à souhait. Qu'il soit nécessaire de donner aux Indiens des outils pour les aider à se libérer, d'accord. Que la personnalité de Job Bearskin, de ses enfants et petits-enfants fut si forte qu'elle balaya tout désir de faire un film sur toute autre chose que sur eux, d'accord. Mais à l'exception de Gilbert Hérodier, déjà fortement aliéné par notre culture et nos moyens de communication, je ne crois pas que Job croie à l'utilité du cinéma pour ce qui est de revitaliser les civilisations indiennes; son attitude est plutôt fataliste, et partant, assez magnifique. La nature, dit-il, l'emportera sur l'homme. L'homme ne pourra plus longtemps violenter les lois sacrées.

Je reprocherais d'ailleurs au film de manquer de sens dialectique; de nous montrer *ce que les Indiens ont perdu*; et non *comment*. De montrer les plaies de la forêt et peu les plaies des hommes. De ne pas être, en poussant à l'extrême, *auto-critique*, pour employer un qualificatif éculé. Les rapports Richardson - Hérodier - Borremans - Bearskin - Fournier - Hydro-Québec - Task Force me semblent dangereusement absents.

Mais cela est une autre histoire.

Je n'ai jamais très bien compris l'attitude des gens du cinéma, profondément révoltés par les grandes injustices du système, mais négligeant l'immédiat des relations humaines avec leur propre équipe.

Nous revînmes à Montréal fourbus et *heureux*.

Du moins, c'est ce que je croyais.

Je souhaitais dès le début de ce projet faire partie de la compagnie Richardson-Fournier. Il me semblait qu'il était temps de cesser de faire cavalier seul. Et Boyce Richardson qui semblait en faveur de cette possibilité, m'offrit de participer à la production du film en participant au montage. Il fut donc entendu entre Boyce, Jean-Pierre et moi, que je

travaillerais trois semaines au montage, au salaire *réinvesti*, de trois cent dollars par semaine. La totalité de mes parts dans ce film serait donc de \$1,800.00 dollars (soit neuf cents au tournage et neuf cents au montage). Plus un certain pourcentage dont j'ai oublié la teneur.

Richardson, devant l'évidence que la maigreur du budget de \$8,000.00 dollars ne permettrait même pas de sortir le film du labo, entreprit donc d'emprunter \$10,000.00 à sa banque.

Avec un interprète (ou une interprète) Cri, un monteur technique, Jacques Leroux, Boyce Richardson et moi, nous entreprîmes donc le montage.

Après deux semaines de travail harassant, commencèrent les difficultés. Je me retrouvais sans le sou. Le salaire du film m'avait juste permis de payer les dettes accumulées durant l'été. Je demandai donc à Boyce de m'avancer des fonds sur mon salaire investi. On me remi cent piastres.

Une semaine plus tard catastrophe, l'assurance-chômage me coupe les vivres. Je dois donc encore faire appel à Boyce. Cette fois, il se fâche, et sans plus de cérémonies, m'accusant de mal dépenser mon argent (qui parmi nous le dépense BIEN) et de plus, *d'être le seul à faire de l'argent avec ce projet*, me remet la totalité de mon

ECRAN 73

*Tout
sur tous les cinémas
du monde*

*études
entretiens
critiques
informations*

*b and b éditions
City Center Hall
17, rue Richer
Paris 9e*

salaire investi, c'est-à-dire mille six cents dollars.

J'aurais pu me débattre, demander des explications, mais devant ce que je considère encore comme la bassesse des moyens, je pris mon dû et quittai les lieux.

Bizarrement, le lendemain, Boyce me téléphone pour m'intimer l'ordre de ne plus remettre les pieds dans la salle de montage (à ce moment, nous avions réduit huit heures de tournage à deux heures de film) prétextant qu'ils n'étaient pas prêts à me verser un autre cinq cents dollars (pourquoi cinq cents et pourquoi une autre semaine de montage?). De plus, il m'accuse alors d'être l'être le plus égoïste qu'il connaisse et de lui avoir donné énormément de mal lors de notre séjour à Fort Georges.

S'il veut par là m'accuser d'avoir dû foncer à l'hôpital le premier soir du tournage pour une violente dysenterie contractée à mon premier verre d'eau de la baie James, possible; pour avoir récidivé à mon deuxième verre d'eau à mon retour de notre première expédition, possible; pour m'être étiré un muscle dans le dos (le mal des caméramen) possible encore, mais alors pourquoi avoir poussé la complaisance jusqu'à me dire que nous avions vraiment eu "a great time up-there".

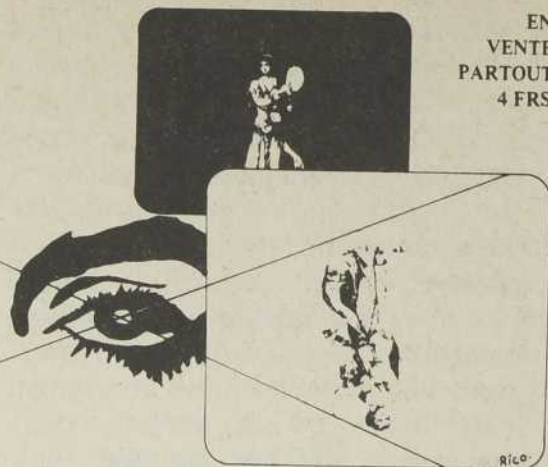
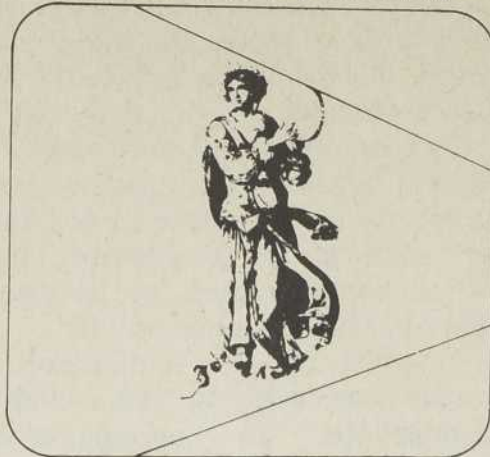
D'autre part, deux mois de loyer en retard, deux finances, et la perspective d'un hiver sans travail me firent réfléchir: la plupart des films sur lesquels j'ai travaillé m'ont valu d'être ostracisé par un groupe ou un autre; on ne peut à la fois servir la cause du socialisme et celle de coca-cola! Ce qui n'empêche que quelquefois, pour vivre, on tourne un commercial; le dernier que j'ai photographié remontant à novembre 1970.

Plus d'un film sur lequel j'ai travaillé a forcé le système à amender ou à créer de nouvelles lois, j'espère que **Chissibi** aidera à mieux comprendre une des civilisations que nous avons assassinée.

Mais en attendant, j'aimerais qu'on arrête de s'entre-dévorer; et mon but dans cette lettre était moins de détruire l'effort de deux nouveaux venus au cinéma que de corriger ce qui me semblait une injuste distorsion des faits. Je trouve dommage qu'un critique se fasse pourfendeur de tort et colporteur de potinages quand il n'est pas vraiment au courant de toutes les données d'un problème.

Guy Borremans
Le 1er mai 1973

LE PLUS FORT TIRAGE
DES REVUES DE CINEMA



EN
VENTE
PARTOUT
4 FR

6, RUE ORDENER - 75018 PARIS

cinéma 73



LES SERVICES SONORES ET DE LABORATOIRES
LES PLUS IMPORTANTS AU QUÉBEC

SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL / 28 QUÉBEC 878-9562

informations / notes documents

Cinéma amateur

Il faut souligner (et saluer aussi) l'initiative de quelques cégépiens de Sherbrooke qui ont pris l'excellente initiative de recenser la production amateur en 8mm et Super 8mm. Grâce à un octroi de Perspectives-Jeunesse, ils ont pu parcourir le Québec à la recherche de ces cinéastes amateurs qui opèrent, par la force des choses, dans la semi-clandestinité. Mais laissons Pierre Brochu, l'un des responsables du groupe, et cinéaste lui-même, nous retracer la genèse du projet.

"En mai dernier, le gouvernement fédéral acceptait notre projet Perspectives-Jeunesse. Notre objectif principal était de devenir un organisme-ressource pour le cinéma amateur."

"Qui sont ces cinéastes et que pouvions-nous donc leur apporter comme service? Il y a d'une part les cinéastes indépendants qui travaillent en marge des circuits professionnels. Ceux-ci auraient besoin de ressources matérielles et techniques qui leur assureraient un cadre de production et de diffusion de leurs films un tant soit peu permanent."

"D'un autre côté il y a ceux, et ils sont de plus en plus nombreux, qui s'initient au langage de l'image. L'opportunité de donner libre accès à tous aux moyens de communication se fait de plus en plus sentir. Il y aurait là également un travail considérable."

"C'est à la lumière de ces réflexions et en considérant les ressources financières, humaines et temporelles avec lesquelles nous devons composer que nous avons fixé notre orientation. Notre action est d'abord et avant tout axée sur un travail de base: cueillette d'informations et établissement d'un milieu favorable aux contacts entre les cinéastes eux-mêmes."

"Nous avons d'abord rencontré les cinéastes des principales régions du Québec. Dans certaines villes, des soirées de projection de films de la région furent organisées. De plus, ces rencontres nous ont permis d'effectuer un inventaire que nous espérons le plus complet possible, des cinéastes ainsi que des organismes ressources de chacune de ces villes."

"Dans un second temps, nous avons voulu organiser une semaine provinciale de cinéma amateur. Nous vous proposons un bain de cinéma qui sera, nous l'espérons, favorable à la communication et à l'échange. Cette semaine donnera une large place à la diffusion des films amateurs: 7 soirées de projection sont au programme. D'un autre côté, différentes activités pourront permettre à tous de travailler concrètement à cette semaine: des discussions et des tables rondes pour les personnes intéressées à échanger des points de vues et à effectuer des mises en commun; des ateliers pratiques pour les adeptes de l'expérimentation."

"Et qu'advient-il après cette semaine? Il n'en tient qu'aux cinéastes eux-mêmes d'utiliser le cadre d'échanges que nous leur offrons durant la semaine. De ces échanges pourrait éventuellement résulter une action de type plus permanent. Les organisateurs du festival s'engagent pour leur part à rendre disponible l'inventaire qu'ils ont fait des cinéastes amateurs du Québec, de même que des évaluations des activités qui auront eu lieu durant la semaine."

"Que vous soyez cinéaste amateur ou simplement amateur de cinéma, nous vous attendons à Sherbrooke dès le 13 août. Toutes les activités de la semaine seront gratuites. Nous tentons présentement d'obtenir des facilités de logement."

Une semaine de cinéma amateur

Cette semaine du cinéma amateur se tiendra donc à Sherbrooke du 13 au 19 août, et se déroulera comme suit:

13-14-15 août: Présentation de films 8mm et super 8mm.

(Tout film, fiction ou documentaire, noir et blanc ou couleur, sonore ou muet, quelle que soit sa durée sera accepté. Les meilleurs films de ces trois soirées, sélectionnés par les participants eux-mêmes, seront projetés à nouveau en soirée samedi le 19 août).

16 août: Présentation de montages diapositives.

(Tout montage de diapositives, fiction ou documentaire, noir et blanc ou couleur, muet ou sonore, et synchronisé, quelle que soit sa durée sera accepté).

17 août: Concours "1 minute".

(L'équipe du projet Perspectives-Jeunesse a lancé l'été dernier le concours "1 minute". Pour être admissible, le film doit avoir été tourné en Super 8mm, être muet et avoir une durée d'une minute. De plus, le film devra vendre un produit fictif).

18 août: Présentation des meilleurs films en 8mm et Super 8mm.

19 août: Présentation des films 16mm.

Activités parallèles

Une série d'activités auront lieu durant cette semaine.

1- Discussion avec le public.

A la suite de chacune des projections, les spectateurs seront invités à exprimer, en présence des réalisateurs, leurs réactions et à échanger leurs points de vue sur les films qu'ils auront visionnés.

2- Discussions entre les cinéastes

Les après-midis, avant les projections publiques des lundi, mardi, et mercredi soirs, un visionnement en "chapel-le" des mêmes films aura lieu pour les réalisateurs ayant inscrit un ou plusieurs films au festival. Ce visionnement s'accompagnera d'échanges de vues.

3- Table-ronde

Le dimanche avant-midi les cinéastes sont invités à discuter de leurs besoins et de leurs attentes. Cette table-ronde aura pour thème: "Existe-t-il un cinéma québécois autre que montréalais?" La discussion sera animée par un représentant du CQDC.

4- Atelier technique en super 8mm

Dans le but d'en arriver à une distribution standardisée des films en super 8mm., tout en conservant un maximum de qualité technique, un atelier présentera tous les derniers procédés super 8mm de son synchrone. L'animateur livrera aux participants les résultats de tests sur ces différents procédés de même que sur les laboratoires qui font le service en super 8mm.

5- Atelier pratique de tournage

Dès le début du festival, les participants qui en feront la demande pourront disposer du matériel nécessaire à la conception et à la réalisation d'un court-métrage, en super 8mm. Des équipes seront formées et disposeront de la pellicule et de l'équipement requis. Le scénario et le tournage se feront les lundi, mardi et mercredi; la pellicule sera développée le jeudi. Les films seront présentés samedi soir au public.

6- Echange entre cinéastes professionnels et cinéastes indépendants

A partir du visionnement des films qui auront été tournés durant la semaine, une discussion s'amorcera entre cinéastes professionnels et indépendants qui pourront échanger leur conception respective du cinéma et leur expérience. Cela aura lieu le samedi après-midi.

7- Ateliers de créativité

Sous la responsabilité d'un membre du département de psychologie de l'université de Sherbrooke, cet atelier donnera à ceux qui y participeront l'occasion de se pencher, à même des expériences pratiques, sur le processus de création cinématographique. Cet atelier se fera sous la forme d'un "T-group", durera de six à douze heures et groupera de huit à douze participants.

Pour tous renseignements contacter:

Pierre Brochu, Cegep de Sherbrooke, Cinéma Amateur, 475, rue Parc, Sherbrooke.

Ou, demander "cinéma amateur" au numéro (819) 563-3150.

Trajectoires 73

C'est au Musée d'art moderne de la ville de Paris que se tient actuellement, et jusqu'au 19 août, l'exposition **Canada-Trajectoires 73**. On a voulu y cerner, par des oeuvres d'artistes représentant chacune des grandes régions du Canada, les tendances et les recherches les plus récentes de l'art canadien.

Inaugurée le 14 juin, cette exposition a été conçue par la section ARC (Animation, Recherche, Confrontation) du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, et organisée avec la collaboration du Conseil des Arts du Canada. Du côté canadien, l'organisation générale de l'exposition a été assurée par une équipe dirigée par Mme Suzanne Rivard-Le Moyne, chef de la section des Arts plastiques au Conseil des Arts. La fonction de commissaire de l'exposition est assumée par M. Alvin Balkind, assisté de Mme Penni Jacques.

L'exposition comprend cinq sections: peinture et sculpture, céramique, cinéma, création collective et magnétoscopie.

Une place de choix a été réservée à cette dernière forme d'expression. Des bandes vidéo produites par des artistes et groupes d'artistes canadiens sont présentées sur grand écran. De plus, un centre de production organisé par Société Nouvelle dans le cadre de l'exposition permettra à des

producteurs français et européens de réaliser au cours de l'été, sur un équipement canadien et avec le concours technique d'animateurs canadiens, une quinzaine de productions magnétoscopiques.

Côté purement cinématographique, les films suivants du Québec sont présentés dans le cadre de cette exposition:

Essai à la mille, de J.C. Labrecque;

Oasis, d'André Leduc;

Topolog, de Peter Gnass;

Tête... Queue, de Frank Leflaguais;

Pierre Mercure 1927-1966, de Charles Gagnon;

Le 8e jour, de Charles Gagnon;

Le son de l'espace, de Charles Gagnon;

Tu brûles, tu brûles, de Jean-Guy Noël;

Amana, de Gilles Fortin;

Tête au neutre, de Jacques Gagné;

Mascara et rouge à lèvres, de Janine Gagné, Michel Lamothe et Jacques Varennes.

Un catalogue a été publié à cette occasion.

Cinéma à Terre des Hommes

Les visiteurs de Terre des Hommes, cet été, ont de nouveau accès librement au Pavillon Cinéma ONF, ancien Auditorium Du Pont, où l'on présente un vaste panorama des meilleures productions de l'Office national du film dont plusieurs inédites.

Parallèlement aux projections publiques du pavillon, l'Office inaugure cette année une exposition de photographies intitulée: "Magie de l'enfance", du service de la photographie de l'ONF. Plus de 150 documents mettent en évidence le monde merveilleux de l'enfance et démontrent le talent de nombreux photographes parmi

les plus renommés au Canada.

Le Pavillon Cinéma ONF, placé sous la conduite de Madeleine Marcoux du Bureau régional de l'ONF à Montréal, est entièrement administré et opéré par des étudiants de différents collèges et universités; Michel Morency, âgé de 22 ans et étudiant en biologie à l'Université de Montréal, en assume la coordination tandis que Micheline Perreault, âgée de 22 ans et étudiante en musique à l'Université de Montréal, agit comme adjointe au coordonnateur.

Les projections débutent à 11h.00 le matin et se poursuivront jusqu'à 17h.00 pour reprendre en soirée à 19h.30.

Les programmes composés en grande partie des plus récentes productions de l'ONF sont présentés en alternance, français/anglais, offrant une sélection nouvelle chaque semaine à l'exception des vendredis soirs réservés pour la présentation des films en langues étrangères s'adressant aux autres groupes ethniques.

Enfin, une équipe homogène d'animateurs invite le public à participer à différentes rencontres auxquelles prendront part des cinéastes, ceci dans un but d'intégrer le cinéma à la vie quotidienne pas seulement en tant que spectacle mais également en tant qu'outil de travail.

D'autres activités telles qu'un Festival de films pour enfants, des projections spéciales, etc., prendront place au Pavillon Cinéma ONF.

Ciné-Vacances

Pour la deuxième année consécutive, des étudiants sillonnent le Canada dans le cadre d'un programme de l'Office national du film intitulé: "Ciné-Vacances".

Au nombre de 48, ils se sont tous donnés pour mission de montrer les films de l'ONF au plus grand nombre de personnes possible tout en tenant compte des besoins spécifiques des groupes concernés.

A cette fin, ces étudiants dont l'âge moyen se situe autour de 20 ans ont mis sur pied divers projets visant à rejoindre des couches de la population soit éloignées des centres urbains soit défavorisées.

Le programme d'une durée de 13 semaines leur permettra donc d'organiser des projections aussi bien dans les camps de bûcherons en Colombie Britannique ou dans les réserves indiennes de l'Alberta ou encore sur le traversier entre la nouvelle-Ecosse et l'île du Prince-Edouard que dans les hôpitaux, les centres communautaires, les maisons de retraite et même les prisons.

Enfin, à Montréal, il faut rappeler que le Pavillon Cinéma ONF de Terre des Hommes s'inscrit aussi à l'intérieur de "Ciné-Vacances". Là, une équipe de douze étudiants voit non seulement au bon fonctionnement du pavillon mais provoque et anime des rencontres avec le public. 100,000 visiteurs sont attendus durant la saison.

Pour sa part, le coordonnateur du programme, Louis Graig, âgé de 22 ans et étudiant en communication, croit que "Ciné-Vacances" contribuera à faire surgir des modes originaux d'utilisation du film tout en permettant aux étudiants d'établir des contacts fructueux avec les divers auditoires à travers le Canada.

La SDICC et... ...vos projets

Carole Langlois, coordonnatrice des projets à la SDICC, annonce que la prochaine réunion des membres du Conseil de la Société aura lieu au début de septembre 1973.

Les projets qui seront étudiés à cette réunion devront parvenir à la SDICC d'ici le 15 juillet 1973. Tous les renseignements demandés au formulaire de demande devront être fournis. Seuls les projets pour lesquels une documentation complète aura été fournie seront étudiés par les membres de la Société.

Cinq exemplaires du scénario devront être soumis avec le formulaire. Le scénario devra comprendre une description de chaque scène ou séquence avec le dialogue ainsi que les indications les plus importantes concernant le son et la musique.

La SDICC prévoit tenir une autre réunion à la mi-octobre 1973 et les documents pour cette réunion devront lui parvenir d'ici le 10 septembre 1973. Il y aura également une réunion à la fin de novembre et les documents pour cette réunion devront lui être envoyés avant le 12 octobre 1973.

Pour ce qui est du "Programme d'investissements spéciaux dans les longs métrages à budget modique", ces projets seront étudiés par les membres du Conseil de la Société au début de septembre 1973 et les dossiers complets devront parvenir à la SDICC d'ici le 15 juillet 1973.

Seulement trois exemplaires du scénario sont requis quand il s'agit des projets soumis aux termes du Programme d'investissements spéciaux.

...les budgets modiques

La Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne a annoncé le 11 mai dernier qu'un seul projet de long métrage à budget modique avait été accepté, lors de sa dernière réunion sur les investissements spéciaux. Il s'agit de **Wolf Pen Principle**, un projet présenté par Image Flow Centre Limited, de Vancouver, et devant être réalisé par M. Jack Darcus.

Un communiqué de la SDICC précise que "quatre autres projets ont été retenus, car les membres estiment qu'avec une aide à la scénarisation, ces projets pourraient être acceptés à une prochaine réunion. Trente-trois projets, en provenance de Toronto, Montréal, Vancouver, Winnipeg, Edmonton, Ottawa et Québec, ont été étudiés à l'occasion de cette réunion." "Les membres de la Société, note le communiqué, ont été assez déçus par les scénarios soumis à leur examen; ils espèrent qu'à l'avenir les réalisateurs travailleront plus fréquemment avec des scénaristes de métier."

"Un autre problème, précise enfin le communiqué, est celui que posent les limitations budgétaires: il risque trop souvent d'en résulter de déplorables faiblesses sur le plan technique. La Société songe donc à reviser ses critères d'éligibilité au cours des prochaines semaines, particulièrement en ce qui regarde le devis de production".

Il y a déjà presque un an que la Société établissait ce fonds annuel de \$600,000 pour la production de longs métrages à budget modique. Depuis, une dizaine de films ont été réalisés ou sont en voie de l'être dans le cadre de ce nouveau projet.

Le Québec à... ...San Francisco

Cinéma du Québec à San Francisco

Le cinéma québécois fait l'objet d'un intérêt grandissant dans les milieux cinéphiles des Etats-Unis.

L'an dernier, le Museum of Modern Art de New York accueillait nos artisans et leurs films dans le cadre d'une Semaine intitulée "New Cinema from Québec".

Cette année, du 29 mai au 8 juin, le San Francisco Museum of Art a présenté plusieurs films québécois grâce à la collaboration des Films Faroun, des Ateliers audio-visuels du Québec de l'Office national du film et du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma.

Au programme: **Q-bec my Love, La chambre blanche, La vie rêvée, Le grand film ordinaire, Le mépris n'aura qu'un temps, On est loin du soleil, Question de vie, Wow**, ainsi que plusieurs courts et moyens métrages.

...Bures s/Yvette

Du 29 juin au 7 juillet, la MJC de la Vallée de Chevreuse organisait à Bures s/Yvette, dans la banlieue parisienne une semaine d'animation autour du Québec "pour tenter d'en présenter la réalité sociale, économique, politique et culturelle: Cinéma, chanson, arts plastiques, littérature, audio-visuel, tout, au lieu d'éclater et de traiter des thèmes différents, concourra à cerner le Québec.

Côté cinéma, on aura donc organisé une soirée "cinéma d'intervention sociale", une journée "Vidéographe" avec des représentants québécois et une "nuit du cinéma québécois" avec **Où êtes-vous donc**, de Groulx, **Pour la**

suite du monde de Per-
rault. Claude Weisz (réa-
lisateur de **Une saison dans
la vie d'Emmanuel**) a pré-
senté ses deux films sur
le Québec réalisés pour
la télévision française.

Jean-Claude Labrecque
aura été aussi à l'honneur.
On a en effet présenté trois
courts métrages du ciné-
aste, **Les canots de glace**,
L'hiver en froid mineur,
**La visite du général de
Gaulle au Québec**, ainsi que
son long métrage co-réa-
lisé avec Jean-Pierre Mas-
se, **La nuit de la poésie**.

Nominations

M. André Fortier, direc-
teur du Conseil des Arts du
Canada, annonce la nomina-
tion de Mme Penni Jaques
au Service des Arts plas-
tiques du Conseil. Mme
Jaques, en fonction depuis
le début d'avril, est res-
ponsable du cinéma et de
la magnétoscopie.

Né à Toronto en 1942,
Penni Jaques a vécu sur-
tout à Montréal. Après a-
voir obtenu un baccalau-
réat ès arts de l'Univer-
sité de Paris, elle a tra-
vaillé à l'Agence France-
Presse, de 1964 à 1965,
comme rédactrice à la
section africaine. Revenue
au Canada en 1965, elle a
été, jusqu'en 1967, direc-
trice de la publicité pour
le Festival international du
film de Montréal, puis a
travaillé pendant deux ans
à la Cinémathèque québé-
coise. Elle s'est occupée
ensuite de la promotion et
du lancement d'un certain
nombre de films canadiens,
et a été rappelée à deux
reprises à travailler comme
relationniste pour Cinéma
Canada au Festival inter-
national de Cannes (1971 et
1972). Elle a été enfin au
service des Productions
Carle-Lamy Ltée (Mon-
tréal) comme recherchiste
et directeur de production.

Festival 16mm

C'est du 23 au 28 octo-
bre 1973 qu'aura lieu à
Montréal le 3ème Festi-
val international du ciné-
ma 16mm.

Pour la troisième année
consécutive ce festival
est organisé par la Co-
opérative des cinéastes
indépendants avec l'aide
et la collaboration du Bu-
reau des festivals du Se-
crétariat d'Etat, du mi-
nistère des Affaires ex-
térieures, du ministère
des Affaires culturelles du
Québec, du Conseil des
Arts de la Région mé-
tropolitaine de Montréal
et de l'ONF.

Le but principal du fes-
tival est de faire décou-
vrir les productions récen-
tes du cinéma 16mm et
d'aider à la promotion,
et par conséquent à la
distribution de ces films.
Cette année, le thème du
festival sera "Le cinéma
de demain", et il se pro-
pose d'étudier les ten-
dances progressistes des
jeunes cinéastes du mon-
de. Ce festival n'est pas
compétitif.

Les inscriptions doi-
vent parvenir au plus tard
le 1er septembre 1973.
Ne seront acceptées que
les oeuvres réalisées après
le 1er octobre 1971, et
inédites au Canada. Pour
tous renseignements é-
crire à: Coopérative des
cinéastes indépendants,
Bureau des festivals, 2026
est, Ontario, Montréal 133.

Filmexpo

Le directeur exécutif de
l'Institut canadien du film,
Gordon Noble, a annoncé le
8 juin dernier, que l'expo-
sition canadienne et inter-
nationale du film intitulée
Filmexpo aura lieu au thé-
âtre du Centre national des

arts du 15 au 27 octobre.
Filmexpo présentera les
dernières réalisations ciné-
matographiques par l'entre-
mise d'un festival du film
canadien et d'un festival de
film international en plus
de rétrospectives et d'au-
tres événements connexes.
La Fédération internatio-
nale des associations de
producteurs de films
(FIAPF) a accrédité Film-
expo dans la catégorie des
festivals non-compétitifs.

Le festival canadien du
film présentera durant six
jours les meilleurs longs
métrages produits l'année
dernière au Canada.

Le festival du film inter-
national offrira aux ciné-
philes un choix des meil-
leures productions mondia-
les.

Une rétrospective des 60
années de production de la
compagnie Paramount offrira
au public vingt-quatre
films qui auront jalonné
l'histoire de cette compa-
gnie depuis qu'Adolph Zu-
kor présenta au Famous
Players "The Prisoner of
Zenda" en 1913.

Pour marquer le 20ième
anniversaire de Radio-Can-
ada, Filmexpo présentera on-
ze programmes illustrant
les réalisations des réseaux
français et anglais de télé-
vision. Des documentaires,
des pièces de théâtre, des
"romans-savons" des der-
niers vingt ans nous feront
suivre l'évolution de la pro-
duction à la télévision.

La compétition internatio-
nale d'affiches cinématogra-
phiques, qui fut bien reçue
par le public l'année der-
nière, offrira cette année
encore une importante sé-
lection d'affiches cinématog-
raphiques du monde entier.

Filmexpo est une initia-
tive de l'Institut canadien
du film avec la co-opéra-
tion du Bureau des festi-
vals du Secrétariat d'Etat.

Subventions

Le Conseil des Arts du
Canada a annoncé le 18

mai l'attribution de sub-
ventions d'une valeur glo-
bale de \$201,330 à quin-
ze institutions canadiennes
dans le domaine des arts
plastiques et du cinéma.
D'autres subventions dans
le domaine des arts seront
annoncées prochainement.

Parmi les bénéficiaires:
le groupe *Women and
Film* (Toronto) bénéficie
d'une somme de \$25,000
pour la location de films
et les frais publicitaires
relatifs à son festival
"La femme et le film".

La *Coopérative des ci-
néastes indépendants* (Mon-
tréal) reçoit \$9,950 pour
ses activités de distribu-
tion et de promotion de
films canadiens en 1973-
74.

D'autre part, la revue
Séquences a reçu \$3,500
pour la publication de qua-
tre numéros.

Nouvelles productions

C'est le 28 septembre
que prendra l'affiche si-
multanément dans douze
cinémas de Montréal et
de la province le 11ème
long métrage de Denis
Héroux, **Y a toujours mo-
yen de moyenner**.

D'après un scénario
de Marcel Lefebvre, le
film met en scène Jean-
Guy Moreau, Yvan Du-
charme, Dominique Mi-
chel et Danièle Ouimet,
ainsi que Willie Lamothe,
Paul Berval, Gilles Latu-
lpe, Jean Guilda, Paolo
Noel, Roger Garand, De-
nise Pelletier, Clémence
Desrochers, Aglaé, le
pianiste André Gagnon,
Benoît Marleau, Louise-
Marie Houde (Mademoi-
selle Québec),...

Jean-Guy Moreau, un
commis de Caisse Popu-
laire, est aux prises avec
son "omniprésent de
beau-frère", Yvan Du-
charme, garagiste de son
état et qui met autant d'ha-
bileté à compliquer sa vie
qu'à réparer les voitures

de ses clients.

Jean-Guy Moreau est l'acteur principal (parfois malgré lui) dans une cascade de gags où l'on retrouve Willie Lamothe, directeur d'une Caisse Pop qui "swing" et patron de Jean-Guy, Roger Garand, chef d'un parti politique louche, Dominique Michel et Clémence Desrochers, membres de la communauté des Soeurs Drabes, et une grande dame de Westmount, Denise Pelletier.

La petite famille de Jean-Guy, sa femme Danièle Ouimet et ses deux enfants, ne sera pas à l'abri de ses mésaventures.

Le tournage de ce long métrage a eu lieu dans la région métropolitaine du 11 juin au 7 juillet. La direction de la photographie a été confiée à René Verzier.

C'est une co-production de Cinévidéo Inc. et des Films du Nouveau Monde Inc., avec la collaboration de la SDICC. Il sera distribué par les Distributions Cinévidéo Inc.

Le 18 juin débutait à Montréal le tournage de **Child under a Leaf** écrit et réalisé par George Bloomfield. Ce film est produit par Potterton Productions en association avec Ethos Productions, Famous Players, les Productions Mutuelles et la SDICC.

Le film rassemble autour de l'actrice américaine Dyan Cannon, Donald Pilon, Micheline Lanctôt, Joseph Campanella et Sabina Maydelle.

C'est l'histoire tragique de deux amants vivant un cauchemar. Joseph (Donald Pilon) un peintre connu, aime une femme appelée Domino (Dyan Cannon). De leur amour naît un enfant.

Mais Domino est mariée. Son mari (Joseph Campanella), névrosé, est constamment en stages dans des cliniques psychiatriques. Il refuse d'accepter cet enfant qu'il

soupçonne ne pas être de lui, et menace de le tuer si Domino le quitte. Cet enfant force donc Domino et Joseph à vivre éloignés l'un de l'autre. Le fardeau douloureux de cet amour caché pousse Joseph à se procurer une arme, peut-être pour réaliser son rêve de liberté en tuant le mari. Domino, terrifiée, promet donc de quitter son mari et de partir avec lui et l'enfant, espérant éviter ainsi la tragédie.

Cependant, alors que Domino et Joseph sont étendus dans un champ et rêvent d'avenir, l'enfant couché dans son lit d'auto à quelques pieds d'eux meurt suffoqué sous l'abri de plastique qu'ils avaient installé afin de le protéger du soleil.

Après les funérailles, Joseph aperçoit le mari sortant de la maison... Il le suit en voiture, l'arme sur ses genoux, mais ne peut se résoudre à tirer. Affaibli par la fatigue et la douleur, il court son arme à la main vers leur champ... Il trébuche et dans sa chute, un coup de feu retentit, il expire à l'endroit même où sa fillette perdit la vie.

Le producteur exécutif est Murray Shostak et le producteur délégué est Bob Baylis. La direction de la photographie a été confiée à Don Wilder. Les Films Mutuels assureront la distribution au Canada et la diffusion mondiale du film **Child under a Leaf**.

Le tournage durera sept semaines et se déroulera à Montréal et dans les environs. La sortie de **Child under a Leaf** en anglais et en français est prévue pour mars 1974.

Cinépix-Mutuelles

John Dunning, président de Cinépix Inc. et Pierre David, directeur exécutif

des Productions Mutuelles Ltée ont annoncé officiellement, le 6 juillet dernier, que Cinépix Inc. et les Productions Mutuelles Ltée ont conclu un accord unissant les deux compagnies dans la production et la distribution conjointes de deux longs métrages québécois au cours des prochains mois.

Tout en demeurant complètement indépendantes, les deux maisons, en vertu de cette entente, uniront donc leurs efforts dans la réalisation et la distribution de deux longs métrages québécois.

Précisons que cette entente n'implique pas que chaque film produit dans le futur par l'une des deux maisons, le sera automatiquement par l'autre. Ainsi, **Bingo** (Les Productions Mutuelles Ltée) ou **Across This Land With Stomping Tom Connors** (Cinépix Inc.) n'entrent pas dans le cadre de cette association, qui porte pour l'instant sur un projet global de deux longs métrages dont l'annonce officielle sera faite ultérieurement.

Distributions Cinévidéo

Jean Pouliot, président de Télé-Capitale, ainsi que Denis Héroux et Claude Héroux de Cinévidéo Inc. annoncent la création de la compagnie "Les Distributions Cinévidéo Inc."

Cette nouvelle compagnie distribuera tous les films de long métrage produits par Cinévidéo. La nouvelle maison verra aussi à la distribution des films canadiens et étrangers dont elle fera l'acquisition dans les mois à venir. M. Nardo Castillo a été nommé directeur général des Distributions Cinévidéo Inc. Il occupait auparavant le poste de directeur de production de Cinévidéo Inc.

Rappelons que Télé-Capitale opère à Québec, le

canal 4, le canal 5, ainsi que le poste de radio CHRC, et à Montréal, le poste de radio CKLM. Cette société est également impliquée dans la production cinématographique et plus particulièrement dans celle du long métrage **Je t'aime**.

L'ONF et... la Chine

Pour la première fois depuis 25 ans, l'Office national du film ira tourner un film en Chine.

Une équipe formée de trois cinéastes, Marcel Carrière, réalisateur, Alain Dostie, caméraman, et Serge Beauchemin, ingénieur du son, s'attachera à fixer sur la pellicule le rapprochement entre de jeunes joueurs de tennis de table canadiens et chinois.

Au cours de cette visite d'un mois durant l'été en République populaire de Chine, l'équipe de l'ONF suivra un groupe de 10 jeunes élèves venant des provinces du Québec, de l'Ontario et de la Colombie-Britannique pendant leur entraînement, en compétition, en déplacement et dans des familles chinoises.

Le film qui doit s'intituler **Trois innocents en Chine** sera tourné dans des villes telles que Hong-Kong, Pékin, Nankin et Changhaï. Le voyage est placé sous le patronage de l'Office national du film, le ministère des Affaires extérieures et le ministère de la Santé et du Bien-être social.

Verdi

The Last Picture Show

LA MORT DU VERDI

une interview avec Roland Smith
par Richard Gay



Si Roland Smith est un homme simple, il n'est pas simple d'obtenir un rendez-vous avec lui. On téléphone: on vous dit qu'il est absent. On téléphone de nouveau: de nouveau, on vous signale son absence. Mais à force de patience, on finit par entendre une voix vous dire: "Un instant, s'il-vous-plaît, je vous le passe". Vous êtes alors tout heureux; vous vous dites: ça y est! Mais non: car si Roland Smith est un homme simple c'est aussi un homme fort occupé. Il vous demande donc de le rappeler le lendemain. Le lendemain, vous le rappelez et finalement, le rendez-vous est fixé.

C'est à ses nouveaux bureaux, rue St-Denis, que je le rencontre; mais comme c'est l'heure du dîner, nous nous dirigeons vers un restaurant chinois. Et c'est là, au fond, de ce restaurant, par-dessus les assiettes et les verrres, que l'entrevue aura lieu.

Cinéma/Québec: *Quand et comment êtes-vous devenu propriétaire du Verdi?*

Roland Smith: En fait, c'est une longue histoire qui remonte au début des années 60. J'étais alors étudiant en arts graphiques, c'est-à-dire que j'étais surtout écoeuré de mes études alors que j'étais passionné pour le 7ème art. C'est à ce moment-là, vers 1961, que j'ai donc décidé de me lancer dans l'industrie du cinéma. J'ai commencé au cinéma Empire où j'étais une sorte d'homme à tout faire, autant balayeur que programmeur. J'ai travaillé dur à l'Empire, mais c'est là que j'ai vraiment appris ce qu'est une salle de cinéma et ce qu'est la distribution de film.

A peu près un an plus tard, je suis passé au cinéma Ahuntsic situé là où se trouve aujourd'hui la station de métro Henri-Bourassa. J'y faisais à peu près le même travail qu'à l'Empire. Ensuite je suis allé chez Famous Players où j'ai été programmeur de courts métrages pendant six mois. J'ai ensuite travaillé pendant deux ans chez Cinépix dans le domaine de la publicité. Et c'est après ces deux années que je me suis fatigué de travailler et que j'ai décidé de me lancer à mon propre compte.

En février 1967, je louais donc le Verdi qui faisait alors faillite. Je dis bien "je louais", car je n'ai jamais été propriétaire du Verdi. J'étais locataire, et je commençais au moment où l'Elysée attirait les foules avec **Un homme et une femme**. Les premiers mois furent très durs financièrement, surtout que je n'avais pas de grosses économies pour soutenir mon affaire, mais avec le public attiré par l'Expo, le Verdi a connu le boom qui l'a vraiment lancé.

Cinéma/Québec: *Que vouliez-vous faire du Verdi? Quelles étaient alors vos intentions?*

Roland Smith: Je pense que la première chose que je dois dire ici, c'est que je ne cherchais nullement à faire de l'argent. C'est bizarre, c'est peut-être fou même, mais en me servant du système, je voulais lutter contre lui. Mon but, c'était de montrer des films et non pas de faire fortune. Je voulais du bon cinéma, des classiques et des films que je voulais voir devenir classiques, et tout cela à un prix abordable et dans une atmosphère d'art et d'essai. Mais j'aimerais être un peu plus précis ici.

En fait, ma volonté première et ce qui m'intéressait surtout, c'était de montrer du cinéma américain, pas n'importe lequel, mais du bon cinéma américain. C'était là mon but premier. Les critiques d'ici parlaient pas, peu, ou mal du cinéma américain. J'étais donc intéressé à le faire décou-

vrir. Je voulais faire découvrir Kazan, Hawks, Hitchcock. Mon premier programme au Verdi était composé de deux films **Splendor in the Grass** et **East of Eden**. Cela vous donne une idée assez précise de ce que je voulais faire. Les bons films américains sortaient dans les salles commerciales, mais passaient souvent inaperçus; moi, je les faisais ressortir au Verdi. J'étais beaucoup plus intéressé à montrer des films américains que des films italiens ou français. J'étais aussi intéressé à montrer de temps en temps une primeur. Nous l'avons fait avec **Où êtes-vous donc?** de Gilles Groulx, par exemple. Il s'agissait à ce moment-là de films dans lesquels je croyais vraiment et que je considérais important de présenter au public montréalais qui n'avait pu les voir ailleurs.

Cinéma/Québec: *Avez-vous dû faire des compromis par rapport à vos intentions premières?*

Roland Smith: Oui. Pour vivre, pour continuer, il nous a fallu faire des concessions et même beaucoup de concessions. J'ai dû présenter du cinéma italien -du Fellini par exemple- du cinéma français -Truffaut, Godard- du Bergman aussi. Vous comprenez, pour moi c'était des concessions parce que ce que je voulais, moi, c'était montrer du cinéma américain. Or, si on examine de près l'histoire du Verdi, on constate que 75%, et peut-être même plus de la programmation était faite de cinéma non américain. Mais cela convenait à l'esprit du public. Le public cinéophile voulait voir du Godard, du Truffaut, du Bergman. Le Verdi est donc devenu un cinéma d'art et d'essai où l'on trouvait un peu de tout. Le Verdi a même été à l'origine de la vague Leone à Montréal. Et cela, je dois le dire franchement, je le regrette un peu, car Leone avec ses films, avec son maniérisme, est en train de tuer le vrai western.

Aussi, lorsqu'en 71 je suis devenu directeur de l'Outremont, cela a modifié un peu la politique du Verdi: on a cherché à y présenter plus de vieux films, la série des Buster Keaton par exemple, et aussi des primeurs dont **Le chagrin et la pitié** qui a tenu l'affiche neuf semaines.

Cinéma/Québec: *Quels ont été, selon vous, les grands moments du Verdi?*

Roland Smith: Je pense tout de suite à la présentation de **Faces** avec son auteur, John Cassavetes assis dans la salle. Il y a eu aussi la présentation de **Teorema** avec la présence de Pasolini lui-même qui avait bien voulu discuter avec les gens de la presse. Il faudrait noter aussi la présence de Godard lors d'une de nos journées politiques: je me souviens qu'on avait discuté ferme.

Un grand moment pour moi, et cela c'est très personnel, c'est la présentation au tout début de l'aventure du Verdi de **Red line 7,000** de Howard Hawks: pour moi, dans la conception que j'avais à cette époque du Verdi (présenter du bon cinéma américain), la projection de ce film était une chose très importante.

Cinéma/Québec: *Est-ce le Verdi qui a lancé à Montréal la formule des projections à minuit?*

Roland Smith: A ce que je sache, oui. L'expérience, pour nous, aura été très intéressante. Nous avons inauguré cette initiative avec **Night of the Living Dead** dont les projections ont connu et connaissent toujours un très grand succès. Le succès de ce film auprès du public montréalais m'a personnellement fait très plaisir.

Verdi

Cinéma/Québec: *Le Festival des Festivals qui fait aujourd'hui les beaux jours de l'Outremont n'a-t-il pas été tout d'abord expérimenté au Verdi?*

Roland Smith: Oui. En effet, nous avons expérimenté la formule deux étés de suite, soit les étés 1969 et 1970, et le succès fut plus grand qu'on ne l'espérait. Quand, par la suite, je suis devenu directeur de l'Outremont, j'ai tenté d'imposer la même formule et la chose a réussi puisqu'elle se poursuit toujours.

Cinéma/Québec: *Quelle était votre attitude en tant que directeur du Verdi face au cinéma québécois commercial?*

Roland Smith: La première chose que je dois dire ici c'est que nous n'avons jamais accepté de montrer du cinéma québécois commercial. Le cinéma québécois que nous avons présenté au Verdi était valable, significatif et avait une valeur culturelle certaine. Nous avons joué, si vous le voulez, le rôle qu'ont joué les cinémas du Vieux Montréal en présentant **Les maudits sauvages** de Jean-Pierre Lefebvre, par exemple. Nous, nous ne présentions pas toujours des primeurs. Il y a eu **Où êtes-vous donc?** que j'ai mentionné tout à l'heure, mais nous avons surtout montré des "reprises". Les Lefebvre, par exemple. Nous avons montré beaucoup de films de Jean-Pierre Lefebvre.

Il y a eu aussi l'expérience des premières oeuvres. Cette expérience a dû malheureusement être écourtée à cause du public qui, pour des raisons difficiles à définir, ne venait pas. Si nous avions eu des subventions pour montrer ces films nettement culturels, nous aurions pu la continuer et la faire durer aussi longtemps que prévu. Mais sans subvention, nous n'avions pas le choix, il nous fallait écourter si nous voulions continuer à présenter des films et à faire du Verdi ce qu'il a été.

Cinéma/Québec: *Pourquoi le Verdi est-il mort?*

Roland Smith: Parce que mon bail de location expirait. J'étais prêt à le renouveler mais à des conditions meilleures qui m'auraient permis de faire certaines améliorations dans la salle. Le Verdi, physiquement parlant, ne pouvait pas continuer sans quelques rénovations importantes. Or, le propriétaire du cinéma n'a pas voulu signer un bail à de meilleures conditions.

Deuxièmement, les films que nous voulions obtenir pour le Verdi, on ne les trouve pas à Montréal. Il fallait donc faire des importations et ces importations coûtent des sous; et ces sous, nous ne les avons pas.

Troisièmement, le public du Verdi s'est déplacé en partie vers l'Outremont.

Enfin, je te redirai ce qui se trouve écrit sur une feuille qui devait être envoyée à tous ceux qui fréquentaient le Verdi: Le commerce du cinéma demeure aussi lourdement taxé aujourd'hui qu'à l'époque de son expansion fulgurante des années 30 à 50. Aux niveaux municipal, provincial et fédéral, les autorités continuent de traiter le cinéma comme une poule aux oeufs d'or. Alors que le théâtre reçoit des subventions par milliers de dollars et la télévision par millions, on n'a jamais songé à soulager un tant soit peu le cinéma, surtout le cinéma "culturel", pour l'empêcher de s'asphyxier complètement. Le fardeau fiscal imposé au cinéma est devenu abusif à l'ère de la télévision hypocritement gratuite qui continue d'accaparer la clientèle du cinéma. Ceux qui pourraient se chagriner de la disparition du Verdi ne sont pas au bout de leurs déceptions. Car aujourd'hui, une chose est certaine: Le cinéma "culturel" sera détaxé ou bien il ne sera plus. □

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

~~PANA~~VISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

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

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

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

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

GENERATEURS

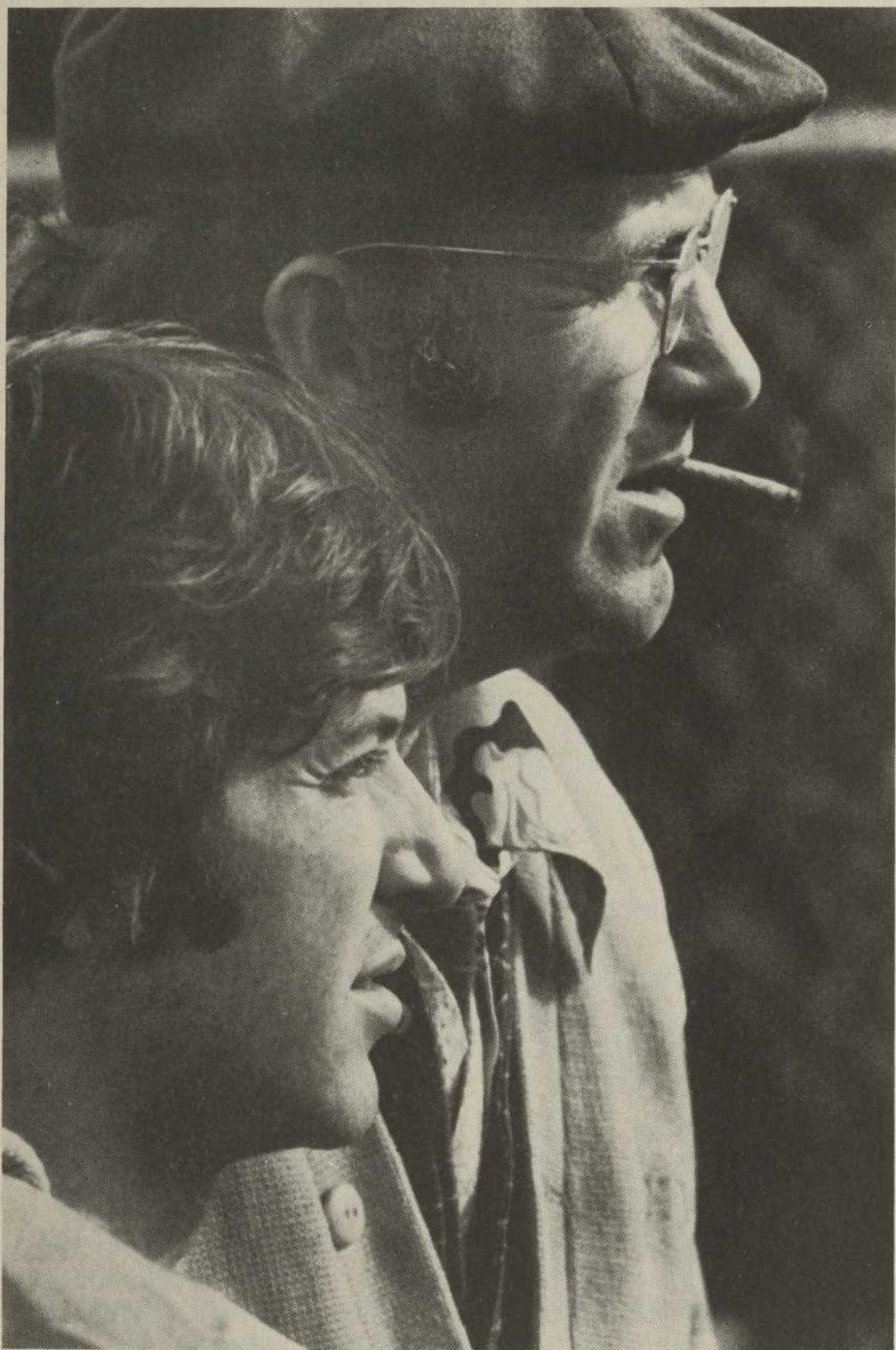
Groupe électrogène
insonorisé AC et
DC jusqu'à 1500 amp.
Distributeurs canadiens pour:
SACHTLER & WOLF
SAMCINE-Monture Limpett.

STUDIOS DE SON

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

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

MONDO-CANNES



Scarecrow



73



La nuit américaine



Un film d'amour et d'anarchie

Au-delà de toutes les critiques que l'on pourrait formuler à l'endroit du Festival International de Cannes, il reste un fait indéniable: Cannes demeure le baromètre le plus précis de la production cinématographique mondiale. C'est à ce titre que cette manifestation nous intéresse. A travers Cannes, ce sont les films que l'on va voir durant les prochains mois qui défilent sous nos yeux. C'est donc un rapide panorama de la production mondiale que nous voulons présenter à nos lecteurs. Un panorama que nous avons intitulé: Mondo-Cannes 73. En voici la première tranche...

LE CANADA

DÉBARRASSÉ DE L'HYPOTHÈQUE CANNOISE

Jean-Pierre Tadros

Aussi surprenant que cela puisse paraître, on n'a aucune critique à adresser à la délégation canadienne à Cannes qui, cette année encore, a eu la difficile et surtout délicate tâche de présenter et de représenter tout à la fois, notre industrie cinématographique à la grande foire commerciale qu'est le Festival de Cannes. Aucune critique; tout juste quelques remarques sur des points de détail.

On revient donc de loin, car ceux qui se souviennent encore de nos virulentes critiques à l'endroit de la représentation canadienne de l'année dernière, critiques qui ont paru dans **Cinéma/Québec** (No 10, Vol. 1) sauront qu'on était en droit de nourrir les plus fortes appréhensions. Car, quoiqu'on ait pu en penser certains, on ne stigmatisait pas tant les erreurs techniques ou humaines qui avaient pu se produire, comme l'état d'esprit qui avait présidé à la mise en place de la lamentable "comédie canadienne" de l'année dernière; comédie qui s'était jouée sur le thème de la "folie des grandeurs".

Il faut se rappeler, en effet, qu'avec la croissance vertigineuse du long métrage canadien, on était lentement devenu fasciné par Cannes. Avec une production annuelle de plus de vingt longs métrages il était devenu on ne peut plus impérieux de déboucher sur le marché international. La SDICC - mère et patronne du long métrage canadien - entreprit donc de se convaincre et de convaincre tout un chacun d'aller jouer au nouveau-né prodige et bien portant sur la Croisette.

On décida donc d'aller à la conquête de Cannes, de son festival, et du reste du monde. Et on y mit le prix. Pendant deux semaines, au mois de mai, le Canada s'affichait avec confiance et sans-gêne. Ce qui n'est pas chose aisée lorsqu'on sait qu'à Cannes on n'a d'yeux que pour les fesses, et ces films-à-faire-de-l'argent dont seuls ont le secret les américains et leurs sous-fifres italo-franco-anglais.

On ne pouvait donc jouer qu'au parvenu. Et on le joua avec un art consommé. D'entrée de jeu on avisa le monde entier que le Canada entendait "montrer les dents"... alors que, de toute évidence, il n'avait pour tout appât que quelques fesses à offrir. Car c'était, ne l'oublions pas, en 1971.

Mais il ne fallait surtout pas se décourager, car dans ce milieu la meilleure arme reste encore la persévérance. Le Canada a donc persévéré. Et en 1972, il est revenu, plus beau que jamais, proclamant tout haut: "On n'a pas froid aux yeux". Et il fit tout ce qui était en son pouvoir pour le prouver. Tant et si bien qu'on sombra simplement et littéralement dans la folie des grandeurs. Nous n'y reviendrons pas. C'était l'année dernière, an de grâce 1972.

Le ridicule n'étant pas nécessairement facile à supporter la critique se déchaîna. On lui répondit qu'elle ne connaissait rien aux lois du marché; que pour vendre des films, il fallait commencer par vendre le Canada. N'est-il d'ailleurs pas si beau?

Un comité "ad hoc", heureusement, remis les choses au point et rappela que l'on allait à Cannes avant tout pour vendre des films, et qu'en conséquence il fallait élaborer une stratégie visant précisément à les vendre. Et comme le secrétaire d'Etat d'alors, M. Gérard Pelletier, venait tout juste de créer une Direction du cinéma et un Bureau des festivals, on décida de faire peau neuve.

Il faut reconnaître à cette nouvelle Direction du cinéma un immense mérite, et c'est celui d'avoir pu se soustraire à la phobie de Cannes qui s'empare de certains milieux cinématographiques plusieurs mois avant l'ouverture du Festival. Je dois dire qu'il est difficile pour quelqu'un qui ne fréquente pas ces milieux d'arriver à imaginer l'ampleur de cette phobie. Dès février, tout le monde entre en transes; pris de panique, ou presque, on prévoit mille et une catastrophes;

et pour parer à ce déluge de malédiction on se laisse aller à une surenchère incroyable.

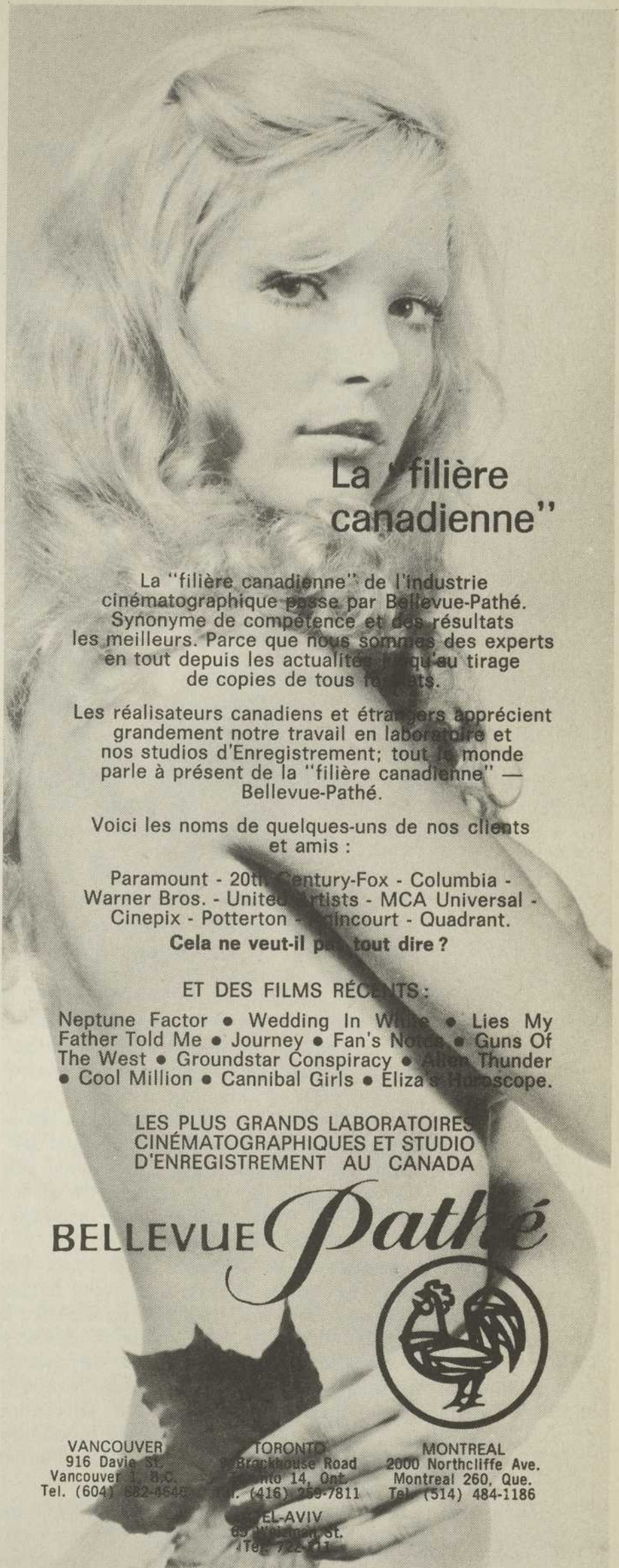
Or, la réussite de cette année devrait remettre les choses à leur place. Elle devrait montrer à certains qu'on a tout intérêt à apparaître sous son vrai visage, car les faciles à duper ne courent pas les rues à Cannes. De montrer aussi qu'une délégation réduite, mais efficace, ne peut qu'améliorer le rendement.

Car je pense qu'une analyse serrée de l'expérience de cette année aura montré: a) que ce n'est pas en augmentant les postes, et le personnel, qu'on devient par la force des choses plus efficace, étant donné l'atmosphère de Cannes, c'est même le contraire qui se produit généralement; b) qu'en aucun cas la délégation canadienne ne devrait se transformer en bureau d'accueil et de dépanage pour ceux qui n'arrivent pas à s'y faire d'avoir quitté leur maman (et il y en a, figurez-vous!), mais un bureau d'aide aux professionnels; c) enfin, et surtout, que la délégation canadienne doit jouer, pendant ces deux semaines, un rôle d'agent de promotion, et cela en invitant à y participer et l'industrie cinématographique canadienne, et les canadiens présents à Cannes.

Pour ce qui est de la promotion proprement dite, il faut bien reconnaître que les ciné-fiches sur les films canadiens présents à Cannes (préparés par les maquettistes de l'ONF), la pochette "Cinéma Canada", le Kiosque "Cinéma Canada", les séances de projection au cinéma Vox (où l'on a présenté pendant tout le festival, quatre films canadiens par jour) et l'excellent travail de l'attachée de presse Lise Fayolle, ont été des outils de promotion inestimables.

Cependant, on ne peut que s'étonner de la réticence (il faudrait presque parler ici de refus) avec laquelle on a utilisé les "bonnes volontés" canadiennes. On parle continuellement d'impliquer le milieu, mais quand il s'agit de le faire on ne sait plus trop comment s'y prendre. Ou plutôt si, mais on a du mal encore à s'imaginer que d'autres que les gros producteurs et les gros distributeurs puissent faire partie de l'aventure cinématographique d'ici. Il y a là encore un bout de chemin à parcourir.

Voilà donc une politique qu'il faudrait se mettre à repenser. Mais on ne pouvait pas exiger tout avoir d'un seul coup. En tout cas, on peut maintenant considérer l'avenir "cannois" avec plus de sérénité, et espérer voir l'année prochaine une délégation encore plus réduite, sans tous ses bureaux du Carlton et toute aussi efficace.



La "filière canadienne"

La "filière canadienne" de l'industrie cinématographique passe par Bellevue-Pathé. Synonyme de compétence et des résultats les meilleurs. Parce que nous sommes des experts en tout depuis les actualités jusqu'au tirage de copies de tous formats.

Les réalisateurs canadiens et étrangers apprécient grandement notre travail en laboratoire et nos studios d'Enregistrement; tout le monde parle à présent de la "filière canadienne" — Bellevue-Pathé.

Voici les noms de quelques-uns de nos clients et amis :

Paramount - 20th Century-Fox - Columbia - Warner Bros. - United Artists - MCA Universal - Cinepix - Potterton - Vincourt - Quadrant.

Cela ne veut-il pas tout dire ?

ET DES FILMS RÉCENTS :

Neptune Factor • Wedding In White • Lies My Father Told Me • Journey • Fan's Notes • Guns Of The West • Groundstar Conspiracy • Alien Thunder • Cool Million • Cannibal Girls • Eliza's Horoscope.

LES PLUS GRANDS LABORATOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET STUDIO D'ENREGISTREMENT AU CANADA

BELLEVUE Pathé



VANCOUVER
916 Davie St.
Vancouver 1, B.C.
Tel. (604) 682-4540

TORONTO
8 Brockhouse Road
Unit 14, Ont.
Tel. (416) 259-7811

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

TEL-AVIV
63 Maimon St.
Tel. 722-7111

en marge d'un festival

LA CONFIRMATION D'UNE DÉSINTÉGRATION

Gilles Marsolais

Pour faire contrepoids à la sélection discutable de l'année dernière et pour sauver du naufrage une manifestation qui menaçait de s'enliser dans la fadeur des compromis et/ou de sombrer définitivement dans l'ennui le plus mortel, les organisateurs du Festival de Cannes avaient donc décidé cette année de ne pas se soumettre au choix, voire au dictat, des représentants des différentes cinématographies nationales - se réservant pour eux-mêmes l'entière responsabilité du choix des films présentés en compétition ou hors compétition, au sein de la manifestation officielle. Et pour bien marquer le coup, ils avaient même décidé de choisir des films qui "choqueraient" à tout prix. Ce vœu pieux n'a pourtant pas empêché certains pays d'être représentés à nouveau au sein de ce Festival, pour des raisons obscures, avec des films tout simplement médiocres. A moins de consentir à diminuer radicalement le nombre de pays invités (et qui ne présenteraient que des films de grande qualité), il faudrait peut-être que les organisateurs du Festival consentent enfin à abolir ce choix par nationalités (ce qui camouflerait "l'injure" faite à certains pays), pour le céder à une sélection opérée selon d'autres critères...

Le désir des organisateurs de choquer à tout prix s'est également traduit par un échec lamentable. De toute évidence, parce qu'ils n'ont pas défini au préalable quel public ils voulaient choquer, ni surtout à quel (s) niveaux (x) devait se situer le scandale. Normalement, ce parti-pris de choquer aurait dû nous valoir des films audacieux - tant au niveau de la forme que de leur contenu, il va sans dire. Or, l'ennui mortel provoqué par plusieurs films soi-disant audacieux prouve qu'on a tendance à oublier certaines vérités élémentaires.

Si une inquiétante proportion de films reposaient sur des scénarios insignifiants, les faisant aussitôt sombrer dans l'oubli, sans rémission possible, il n'en demeure pas moins, par ailleurs, que l'ennui distillé par d'autres films provenait, de manière générale, du fait d'une non-adéquation en-

tre leur forme et leur contenu - en faisant, par là-même, obligatoirement, des films ratés. A un propos qui se voulait audacieux correspondait un traitement cinématographique affligeant par son conformisme, soumis aux schèmes éprouvés d'une fabrication industrielle, réduisant par là-même à néant l'audace la plus timide. Car il est connu que la forme n'est pas innocente: elle peut exercer une action positive en accord avec le contenu qu'elle révèle, ou dans le cas contraire, elle joue en quelque sorte un rôle d'oblitération, d'occultation, désamorçant le contenu, le vidant de sa substance...

L'aspect le plus accablant de ce Festival (considéré dans ses diverses manifestations comme une totalité) fut de constater que la plupart des films présentés brillaient par leur quasi totale absence de renouvellement tant au niveau formel qu'au niveau du contenu. Est-ce bien là le reflet de la cinématographie mondiale? Il est permis d'en douter fortement. Un seul exemple, choisi dans notre milieu, nous renforcera dans cette conviction que la production cinématographique mondiale n'est pas aussi basement conformiste, ni d'une qualité aussi médiocre que le Festival de Cannes pourrait le faire croire. Comment expliquer que le très beau film de Jacques Leduc, **Tendresse ordinaire** n'ait pas été retenu d'une manière ou d'une autre, pour figurer dans l'une ou l'autre des sections? Les organisateurs ont-ils fait preuve du même manque de clairvoyance dans tous les pays visités?

Le vrai scandale de Cannes c'est d'abord au niveau de la pré-sélection qu'il se situe. L'attribution des prix en fin de course ne fait généralement que confirmer certains aveuglements, certains parti-pris, certaines collusions, etc.

Dans l'optique qui nous concerne ici au premier chef, il est évident que le film, par ailleurs estimable, de Carlos Saura **Anna y los lobos**, aurait eu beaucoup plus d'impact, que son pouvoir de dénonciation se serait considérablement accru si, sans renoncer au mode de narration fondé sur le

symbolisme auquel semblent soumis les cinéastes espagnols, il avait eu recours à un traitement plus dynamique, à une écriture plus urgente, résolument moderne. De nombreuses séquences chargées d'un potentiel de dénonciation sociale rare sont désamorcées par un traitement cinématographique conventionnel, oblitérées dans leur signification profonde et ramenées au niveau élémentaire d'une anecdote un peu simplette.

On exige généralement d'un jeune cinéaste la révélation d'un style personnel, dégagé le plus possible des influences inévitablement subies. De ce point de vue, Anna Karina (ex-femme et interprète de Godard) nous déçoit beaucoup avec son premier film **Vivre ensemble**. On était loin d'imaginer que sa première réalisation ne serait que ce ramassis de trucs et de clichés de coups de chapeau rampants distribués au hasard d'une narration aussi sage qu'invraisemblable dans son propos. Divisé en tableaux à la manière de Godard, le film s'ouvre et se clôt sur les toits de Paris à la manière de Rivette, tout en mettant en situation deux hommes et une femme à la manière de Truffaut, etc. Les "titis" de la critique française y ont vu un nouvel **Ange bleu**! Bien, mais un ange passablement récupéré qui tel un tournesol, aurait viré du bleu au rose: car la "nana" qu'interprète Anna entraîne certes un jeune professeur dans la déchéance, mais elle se retrouve à la fin de ce film sophistiqué, après une ridicule escapade avec son homme à New York, et sans explication d'aucune sorte, transformée en bonne mère de famille, et, qui plus est, emmerdeuse comme il n'est plus possible de l'être! Bref, un film propre à égayer tout le Women's Lib... Une pseudo-modernité au niveau du traitement alliée à un contenu souvent ridicule et réactionnaire: tel est le plat réchauffé servi par Anna Karina...

Cependant, il est bien évident que le recours à une forme "moderne" ne garantit aucunement l'authenticité ni la nécessité d'un film. Le spectacle affligeant que nous a servi Nicholas Ray dans **We cannot go Home Again** aura convaincu le plus obtus des spectateurs sur ce point. N'importe quel cinéaste underground un peu attardé aurait fait un meilleur usage de ces projections multiples intégrées sur un seul écran (bouts de films divers, bandes magnétoscopiques repiquées avec injection de couleurs, etc.). En voulant témoigner de la jeunesse actuelle dans les universités américaines cinq ans après les événements de 1968, en un style qui soit neuf et jeune, Nicholas Ray en définitive ne fait que témoigner de l'aliénation des adultes face à cette jeunesse, ou plus exactement, face au mythe qu'elle représente, à travers un film-gadget particulièrement pénible à regarder.

On s'explique mal (ou trop bien) l'engouement de la critique française pour **La maman et la putain** de Jean Eustache. Un parti-pris évident de se situer soi-disant au degré zéro de la création: une mise en scène à la limite de l'indigence, un travail particulièrement paresseux de la caméra, entièrement au service d'un scénario très élaboré, truffé de références littéraires et de dialogues parfois justes, mais le plus souvent faux, et d'une prétention inouïe, étalant son outrecuidance pendant trois heures et demie. Une jeune inconnue, Françoise Lebrun, parvient à elle seule à nous retenir dans la salle par son interprétation d'une sensibilité et d'une authenticité remarquables, notamment dans son monologue final. Certes, ce film contient de très bons moments, mais pour peu que l'on réfléchisse au phénomène qu'il représente dans sa totalité, ce film, se situant à mi-chemin entre une imitation de Bresson (parti-pris d'une soi-disant "distanciation") et un pastiche de Rohmer (dont les interprètes appartiendraient à la "middle class") apparaît comme un produit bâtard et son éventuel succès sera



Géraldine Chaplin: **Anna y los lobos**

fondé sur une ambiguïté entretenue par les "titis" parisiens. Audacieuse dans son parti-pris mais pas absolument neuve, la forme est au service d'un film littéraire qui ne saurait en rien s'imposer comme un très bon film - tant il prête à la critique à plusieurs niveaux et en plusieurs endroits de son déroulement. En définitive, ce n'est pas tellement le film lui-même que les critiques français défendent et louangent que le symbole que représente Jean Eustache dans le contexte particulièrement pourri de la cinématographie française. Le fait que ce film, fondé en grande partie sur le principe de la facilité, accompagné d'un battage publicitaire important (jusque dans le Bulletin Officiel du Festival qui lui consacrait une page entière, contre les dix lignes accordées au film de Gilles Carle) ait remporté le Grand Prix Spécial du Jury indique assez clairement le rôle de récupération de cette manifestation de la Croisette.

Ce film complaisant, bénéficiant d'un engouement passager, à la mode, aura servi d'alibi parfait, afin d'éclipser de façon radicale le superbe film de Carmelo Bene, **Ameleto (Un Hamlet de moins)**, se situant à la frontière de la folie et du génie authentiques. Jean Eustache pourrait devenir homme de lettres (il en a déjà la pédanterie) tandis que Carmelo Bene **est** cinéaste. Le premier eut droit aux honneurs; le second fut tout simplement "oublié"... Après un début qui piétine un peu (surexploitation d'un même décor, des mêmes costumes, des mêmes gestes) le film vous saisit soudain pour ne vous lâcher qu'à la toute fin, inattendue, grandiose. Jamais un tel phénomène se sera produit au cinéma, où Carmelo Bene, contrôlant fort bien en définitive un délire verbal et visuel époustouflant, réussit dans un laps de temps relativement court à entraîner les spectateurs dans un état second...

Cela dit, la présence de Carmelo Bene à Cannes ne man-



Jean-Pierre Léaud et Françoise Lebrun **La maman et la putain**

quait pas cependant d'être ambiguë, plaçant le cinéaste dans une contradiction dont il ne semblait lui-même avoir conscience. Car, de fait, il n'était que l'un des nombreux instruments propres à entretenir le climat "scandaleux" voulu par les officiels. Y allant d'une déclaration et d'un petit mouvement de colère, il a joué à merveille le rôle qu'on attendait de lui: il n'a péché ni par omission, ni par excès, il a gardé la mesure, juste ce qu'il faut entre gens "bien". Ni sa révolte, ni son oeuvre n'étant ouvertement axés vers la politique (malgré la maladroite tentative de récupération du présentateur) le "scandale" demeura à l'intérieur des sages limites d'une problématique entièrement axée sur le seul aspect formel.

Soulignons au passage que Jean-Marie Straub s'est permis de récidiver cette année, avec **La leçon d'histoire**, qui renvoie directement à **Othon**. Vous voilà prévenus. Un "mec" dans la cinquantaine, vêtu d'une toge romaine, est assis sur un banc dans un square: je crois savoir qu'il personnifie César. A ses côtés, un jeune homme en complet veston se risque de temps à autre à lui poser des questions sur l'Empire romain. César parle sans arrêt, sans regarder la caméra qui le cerne en surplomb, d'abord de côté, puis de biais (à 45%), puis de face, puis de biais (à 135%) puis de l'autre côté (à 180%): j'avoue honnêtement avoir quitté la salle à ce moment précis, au bout de trente-cinq minutes, présumant que le prochain angle serait le 225%, révélant la tonsure du "mec" qui se prend pour César... D'après certains connaisseurs, Straub exprime dans cette oeuvre la quintessence même du cinéma. De quoi vous donner des complexes! N'ayant pas vu le film au complet, je me tais et je prends note...

En bref, reconnaître à la fin d'une manifestation comme celle de Cannes que seulement une dizaine de films (sur les quelque soixante-dix qu'il vous a été donné de voir) vous

ont réellement intéressés, parce que vous les avez reconnus comme étant des réussites totales, c'est reconnaître la dégringolade générale du 7ème Art, et/ou constater l'échec de cette manifestation cannoise incapable d'en recueillir les meilleurs crus.

Espérons tout de même qu'il nous sera donné de voir bientôt sur nos écrans certains des films suivants: **Ameleto** de Carmelo Bene; **Tada Nudéz Sera Lastigada** de Arnaldo Jabor; **Aquirre. Der Zorn Gottes** de Werner Herzog; **Payday** de Daryl Duke; **L'invitation** de Claude Goretta; **La nuit américaine** de François Truffaut; **Film d'amour et d'anarchie** de Lina Westmuller; **La planète sauvage** de Laloux et Topor; et, bien entendu, **Cris et chuchotements** de Ingmar Bergman.

On nous promet déjà par ailleurs, **El Topo** de Alexandro Jodorowsky, vu dans un précédent festival, en attendant son dernier-né, **The Holy Mountain!**

Outre ceux dont il est fait état dans cet article, il est évident que d'autres films, moins réussis, mériteraient néanmoins d'être cités ici et d'être vus, pour une raison ou pour une autre, tels: **Le charbonnier** de Mohamed Bouamari, pour ce qu'il peut nous révéler de l'Algérie acutelle; **La Città Del Sole** de Gianni Amelio, pour le sens de l'image dont témoigne ce jeune réalisateur; **La Clepsydre** de W.J. Has, pour sa mise en scène et son décor hallucinant; **Scarecrow**, **The Effect of Gamma Rays on Man-In-The-Moon Marigolds**, etc., pour l'interprétation de certains (es) comédiens (nes); **Zwartiek (Mal noir)** de Jacob Bijl, pour le scénario; **La noce de pierre** de Mircea Veroiu et Dan Pita, pour la deuxième partie; **La villeggiatura** de Marco Leto, parce qu'il était pratiquement le seul film à traiter directement de politique!

Avec un peu de bonne volonté, on finit toujours par trouver un aspect positif sur de la pellicule impressionnée, mais est-ce suffisant pour en faire un film? □

la croisette...

ET LES CENT VISAGES DE L'ALIÉNATION

Jean Leduc

L'aliénation? On affirme qu'elle veille sous chaque bulle d'air cannois. On dit même que tout palmier de la Croisette en recèle une dose qu'il rêve de loger, sous le couvert fallacieux du farniente méditerranéen, au plus profond de votre âme (même les palmiers seraient réactionnaires à Cannes...).

Vous aviez imaginé, en bon Huron que vous êtes, que les Cannois avaient gentiment et gratuitement mis à votre disposition ces chaises et fauteuils qui pullulent sur la Croisette. Vous avez à peine entrepris la lecture de l'**Humanité**, le postérieur caressé par les attentions fort pures (?) de la municipalité, qu'une chaisière, La Chaisière, vous apprend que le farniente porte les couleurs de cinquante centimes... pour la matinée seulement. A treize heures le couperet, tiède, risque à nouveau de tomber. Votre postérieur connaissant d'autres exigences que les précédentes (**La grande Bouffe** de Marco Ferreri sera drôlement plus explicite à ce sujet), vous connaîtrez cette fois les réclamations de la wéciaire (?). Aliénation, aliénation, ce ne sont là évidemment que tes visages les plus anodins.

Si vous avez le malheur de délaisser l'**Humanité** pour les bulletins d'informations festivaliers. **La cinématographie française** et **Cinéma/TV Today** (l'industrie cinématographique américaine aurait-elle quelque... intérêt au festival?!), les bouffées idéologiques risquent de vous asphyxier à moins d'un entraînement extrêmement rigoureux à la Résistance. Feignant de déridier (?), le dollar chante: "Jane Fonda attend un enfant pour le mois de septembre. Par choix

idéologique, elle accouchera avec l'aide d'un acupuncteur chinois. Le père de l'enfant, Tom Hayden, prétend ne pas avoir dit là-dessus son dernier mao..." (numéro 3 du samedi 12 mai 1973). Et le dollar sait même, qui l'eu cru, titiller en anglais: "Paris: The seduction scene in "Last Tango" has had an unforeseen result. The scene takes place in a block of flats near a Metro line crossing the Seine. Now, a gynaecologist, who practices there, claims that he is losing respectable clients. He is reported by the Sunday Times to be suing United Artists, the film's distributor, for \$30,000."

Mais le poids aliénation se trouve ailleurs: l'aliénation semble l'obsession-marteau des cinéastes représentés à Cannes. Peu de films échappent à cette camisole de force. Aliénation physique, psycho-physiologique, aliénation politique, socio-économique, divers mélanges de ces différents types d'aliénation, grands et petits prêtres de l'aliénation, toutes les anfractuosités du monstre Aliéné/Aliénant sont explorées.

L'aliénation fleurit chez Ursula Andress: pour des fans endoloris l'oeil pinéal de leur idole n'ajouterait rien mais quelle vision chanterait alors chez celle qui n'existe que pour l'oeil non pinéal d'autrui. Si tel est l'état d'aliénation des bien portants, que dire des vieillards. Cette pauvre vieille réifiée de **The Effect of Gamma Rays on the Moon Marigolds** (S.O.) de Paul Newman est la digne représentante de l'**homo sapiens** en instance de putréfaction. Sourde, apparemment muette, vouée pour la marche à de pénibles adjuvants, elle constitue le jouet de cinquième classe d'une famille aliénée par la névrose d'une mère woodwardisée. Cette vieille-choc sort le film pour quelques instants d'une grisaille...aliénante mais la mère-monstre de Zindel se retrouve tout simplement au niveau des mères névrosées... banales. C'est sans doute ce nivellement qui a valu à Joan Woodward le prix d'interprétation féminine.

NOTE:

Nous avons identifié la catégorie à laquelle appartiennent les films de la façon suivante:
S.O. Sélection Officielle
Q.R. Quinzaine des Réalisateurs
S.C. Semaine de la Critique



Hitler: Swastika



Sarah Miles et Robert Shaw. *The Hireling*

La mort, ce seul possible de l'aliénation psycho-physiologique totale, donne à Bergman, dans **Cris et chuchotements** (S.O.), l'occasion d'analyser l'insoutenable affrontement métaphysique (c'est une hantise bergmanienne) des cris rauques qui l'annoncent, des chuchotements bourgeois qui la tamisent et des déchirements discrets (tout est apparence discrète chez les bourgeois) qui la suivent. Curieux film, profondément réactionnaire: il a pour centre l'inacceptable disparition d'une digne représentante de la bourgeoisie la mieux gratinée. Il n'est certes pas innocent que ce film explore fondamentalement l'aliénation physique et ses répercussions dans un microcosme ouaté. Cinéma de l'Individu traqué jusque dans ses moindres replis et des objets (demeure bourgeoise hantée par le rouge de ses murs, le blanc des robes des soeurs, blanc qui passe au noir fatidique, et les magnifiques pendules témoins du temps de la Mort). Ce microcosme est coupé du monde et de ses menus problèmes sociaux, il se penche sur lui-même, magnifié jusque dans ses turpitudes. Et les applaudissements unanimes accueillent le théâtre métaphysique de Bergman.

Le cinéma n'a pas toujours cette pudeur impudique dans sa quête de l'aliénation physique. Qui aurait l'idée (tout est possible) d'imaginer un triangle aveugle? il faut croire que l'audace (!) des Espagnols est sans limite. **La Otta Imagen** d'Antonio Ribas vous lance au visage un couple aveugle augmenté du tiers nécessitant: c'est, à notre avis, le film le plus sordidement sordide de la sélection officielle. Et le machiavélisme y est à son comble: le Front de Libération des Aveugles ne saurait protester puisque l'ouï-dire serait sa seule pièce à conviction. Quand on songe à l'exceptionnel **Pays du silence et de l'obscurité** de Werner Herzog qui s'intéresse aux sourds-aveugles, on se dit une fois de plus hélas que le cinéma ne sait pas se servir de leçon à lui-même.

L'aliénation physique frappe même le "héros" d'**Electra Gilde in Blue** (S.O.) de James William Guercio. Que le pouvoir aliénant soit lui-même aliéné physiquement, c'est sans doute la loi de... l'aliénation. Mesurer un mètre cinquante-huit pour un flic, c'est être obligé de regarder sous le nez tous ces êtres qu'il faut, petitesse oblige, tabasser physiquement et/ou psychologiquement. On retrouvera plus tard ce grand prêtre de l'aliénation au milieu de ses comparses représentés fastueusement à Cannes.

Aliénation de la vieillesse, de la mort, de la cécité, de la minusculté. Enfin aliénation de la pigmentation. Cannes ne l'oublie pas mais ne lui réserve qu'une place timide (au fond le timide est la marque de commerce de Cannes). C'est même par l'absence du problème racial que se signale, le film passerait inaperçu autrement, **Ganja and Hess** (S.C.) de Bill Gunn. Et ce n'est pas par hasard que le problème racial est absent: Bill Gunn, lors de la conférence de presse qui a suivi la projection de son film (et il est rare, à Cannes, que les conférences de presse livrent quelque chose), affirme que pour lui l'esthétique est première et le politique bon second. Il est navrant de constater que **Ganja and Hess** puisse être le produit de cette vision du monde.

Si **Lady sings the blues** (S.O.) de Sydney Furie raconte (le film ne chante surtout pas) la difficile montée de Billie Holiday malgré la couleur de sa peau et sa chute (!) dans la drogue (ô récupération moralisatrice...), le film est si platement stéréotypé et Diana Ross si dépourvue de vraies tripes que toute charge dénonciatrice, si elle existait, tomberait nécessairement à plat. La grosse colle de Michel Legrand est fidèle au rendez-vous pour être bien sûre d'assassiner idéologiquement ce qui est déjà trépassé au départ.

La seule flambée intéressante côté pigmentation provient du Sénégal. **Touki-Bouki** (Q.R.) de Djibril Diop, moulé dans une forme résolument moderne (et ça ne court pas les rues de Cannes), sillonne le rêve métropolitain de deux Sénégalais qui plutôt que de chercher à débusquer les frusques du colonisé tentent d'ancrer davantage la carapace colonisatrice qu'ils vénèrent. Triste à pleurer mais c'est un beau film.

Où classer l'aliénation féminine dans cette panoplie? Aliénation psycho-physiologique, si l'on en croit Freud (l'absence du pénis, n'est-ce pas) doublée d'une aliénation économico-sociale (la société et son double). Le féminisme pointe principalement dans deux versions de **Maison de poupée** d'Ibsen (version Losey (S.O.) et version Patrick Garland). On flaire tout de suite que le modernisme ne risque guère d'être accusé d'excès à Cannes. Que le féminisme s'exprime surtout à travers ce drame bourgeois démodé en dit long sur les brumes qui enveloppent le cinéma officiel. Losey s'attarde à toutes les scènes préparant la scène de libération qui vient ponctuer la fin du drame comme s'il éprouvait une sorte de plaisir complice à remuer ces mesquineries fadasses de la bourgeoisie (fausse signature, lettre dénonciatrice, etc.). Patrick Garland met l'accent sur la scène finale, il hydrate quelque peu l'oeuvre d'Ibsen. Mais pourquoi se tourner vers le XIXe siècle, comme Bergman incidemment, pour traiter d'un sujet aussi brûlant que la chatte de Tennessee Williams? Mystères de la bourgeoisie.

Est-ce bien près de ce fragile sirop pour le rhume du Front de libération des femmes qu'il faut loger **Ludwig, Requiem pour un roi vierge** de Sybenberg, terre ô combien discrète défrichée par le Front de libération des homosexuels? C'est, on le sait, dans une sorte de rêve grandiose que Louis II se réfugie, rêve-sublimation qui se cristallise dans les opéras de Wagner comme dans la multiplication des châteaux. Sybenberg a magnifiquement reconstitué cette dimension onirique en figeant les séquences de son **Ludwig** dans les décors des opéras wagnériens alors que Visconti se paie le luxe de noyer son **Ludwig** dans les méandres fastueux et inutiles de la mise en scène.

L'aliénation religieuse (c'est un signe des temps) trouve toujours ses résonnances filmiques à Cannes. Un film portugais dérisoire (décidément la péninsule ibérique désespère). **Le vœu** (S.O.) d'Antonio de Macedo s'attarde à la pénible histoire, enrobée de plans bien léchés, de deux jeunes mariés qui ont fait vœu de chasteté: oui, oui, ils veulent sauver du naufrage un père qui les récompensera de leur geste (ou, à bien y penser, de leur non-geste) en s'adonnant, salaud!, à l'ivrognerie. Une teinte très discrètement critique en dit assez long sur un cinéma qui part de fort loin...

Au Japon, l'aliénation religieuse donne au festival son plan-choc: dans **Gaki Zoshi** (S.C.) de Yoichi Takebayashi un bonze découvrant l'aliénation sexuelle des serviteurs de Dieu (il était temps!) inonde un Bouddha de son sperme copieux. Incroyable mais vu... Oserait-on dire que ce plan est bien léché?

Au Chili, l'aliénation intéresse tous les azimuts, **Ya Basta con Rezar** (S.C.) d'Aldo Francia semble indiquer que la rédemption du prêtre se trouve dans l'action sociale. Curieuse solution de compromis qui tente, une fois de plus, d'allier droite et gauche. Le tout coulé dans un cinéma qui n'oublie pas ses lettres de noblesse esthétisantes (fin du film rappelant le début, chœurs de la Renaissance venant ponctuer les divers instants de grâce, etc.).

Enfin les touche-à-tout du cinéma que sont les Américains y vont de leur petit rajeunissement du message chrétien. **Godspell** (S.O.) de David Greene vous présente, sur une musique bien insipide, un Christ zozo du vingtième siècle déambulant niaisement dans Manhattan. C'est de la récupération d'aliénation. La droite pop s'allie à la droite god: c'est superdroit.

Faut-il s'étonner de voir le Grand Prix du festival décerné à deux films traitant d'aliénation sociale? S'il est vrai que **The Hireling** (S.O.) d'Alan Bridges constitue une sorte de **Lady Chatterley** à rebours (la châtelaine aura tôt fait de délaisser ce chauffeur qui l'attire le temps de relever d'une dépression), la menue analyse sociale (l'irréversibilité des classes!) est récupérée par la forme. Film dans la lignée la plus pure du cinéma psychologique à gros traits assurant des rôles en or à des vedettes en... argent. Bête à prix. Il en va de même pour **Scarecrow** de Jerry Schatzberg. Vieux cinéma psychologique qui ne s'intéresse à deux marginaux que pour mieux servir deux acteurs, grands dira le palmarès, dans leurs pitreries (numéro du strip-tease masculin, numéro du Woolworth, numéro de la piscine). Cinéma de la récupération qui ne jette un coup d'oeil du côté des marginaux que pour mieux les réintégrer formellement. Le pire piège.

Est-ce bien au voisinage de l'aliénation sociale qu'il faut loger **L'invitation** (S.O.) de Claude Goretta? Film qui au troisième degré traite de l'aliénation par le travail. Au second degré il jette des coups de sonde du côté du dédale des relations interpersonnelles aseptisées dans le monde du travail, exacerbées hors d'elle. C'est là que réside la réussite du film. Un seul malheur: au premier degré le film peut paraître miser sur un petit dialogue à la sauce française capable de faire glousser d'aise toutes les bourgeoises du monde, y compris celles de Cannes. La logorrhée de **La maman et la putain** (S.O.) de Jean Eustache, film qui n'a pas l'intention d'explorer, fait aussi glousser d'aise certains bourgeois et c'est une triste référence pour **L'invitation**. On n'est sans doute pas francophone impunément.

Il y a enfin (et surtout) l'aliénation politique. La sélection officielle la présente sous son jour badin (il est drôle, n'est-ce-pas, d'être aliéné politiquement). **Nous voulons les colonels** de Mario Monicelli, énorme farce italienne, raconte l'invraisemblable coup d'état raté de militaires un peu dingues. On ne rit guère: il n'y a là rien de vraiment drôle. On ne peut surtout pas réfléchir au substrat politique: il est quasi inexistant. On élimine ce vide de la mémoire et c'est tant mieux. **Film d'amour et d'anarchie** de Lina Wertmüller se situe tout juste un cran au-dessus: quand un anarchiste s'allie à des putains pour détruire le symbole du fascisme, vous devinez que la morale (!) se doit de faire échouer une telle entreprise. Et qui, pis est, l'anarchiste est une sorte de fou... paisible: le politique est drôlement dégonflé. Reste une remarquable composition de Giancarlo Giannini et l'on constate avec surprise que le palmarès daigne la souligner.

On sait que le cinéma politique est une spécialité de la Quinzaine des Réalisateurs. On a malheureusement l'impression qu'il suffit qu'un film soit politique, bon ou mauvais, pour être sélectionné par la Quinzaine. Peu importe; cette sélection permet de voir les divers modes de fabrication d'un film politique. Il y a d'une part les réalisateurs si dégoûtés de tous les fascismes qu'ils en présentent une image sans doute juste point par point mais caricaturale de par cette fonction d'exemplarité quasi fatale de tout film même si on la refuse. C'est un peu le cas de **Réjeanne**

Padovani de Denys Arcand. Il y a très certainement au Québec des entrepreneurs véreux qui font supprimer leurs femmes (ce pluriel n'est pas sans résonance...) par des tueurs à gages et qui les font couler dans le ciment de "leurs" autoroutes pour en assurer la disparition définitive. Il y a sûrement des ministres et des maires mêlés à ces combines ténébreuses et les mimant (ou servant d'exemples!) à divers degrés. Mais, est-ce un réflexe d'intellectuel... aliéné, ce phénomène plaqué sur l'écran paraît énorme, surtout sans une certaine dimension critique dudit phénomène. Il y a d'autre part des films plus nuancés comme **La Villeggiatura** de Marco Leto. Admirable film politique qui présente un éventail "politique" fort large permettant une analyse des interrelations particulièrement révélatrice. Il y a le fasciste-fasciste et, à ses côtés, le fasciste à tendances libérales, le gouverneur d'une île réservée aux prisonniers politiques sous le régime de Mussolini. Ce fasciste "humaniste", faut-il le souligner, est de loin le plus dangereux. De l'autre côté il y a un intellectuel de gauche tiraillé entre sa petite vie familiale bourgeoise et ses idéaux politiques (certains de nos universitaires gauchisants pourraient méditer avec profit sur ce personnage...) et des prolétaires qui ont peine à accepter le gauchisme de cet intellectuel partagé. Ces diverses facettes d'une réalité politique confèrent au film de Leto une dimension critique dont l'analyse nuancée séduit un intellectuel.



Un film d'amour et d'anarchie

Il y a également à la Quinzaine des films politiques dont la compréhension malgré les sous-titres échappe en partie à un étranger ignorant (**Jours de 36** de Théo Angelopoulos et **Le moineau** de Youssef Chahine). Il y a aussi, on le sait depuis **Z**, de mauvais films politiques. Chut!

C'est peut-être dans cette dernière catégorie qu'il faut classer **Swastika** (S.O.) de Philippe Mora, long documentaire sur Hitler, à cause de son ambiguïté fondamentale. Sous couvert d'utiliser les archives personnelles d'Hitler, ce film montre le Führer sous son aspect banal, anodin et... presque sympathique de tous les jours (Hitler caressant les enfants, etc.). Imaginons un exemple parallèle: un film réalisé par des catholiques et montrant, grâce à des documents ultrasecrets, Pie XII flagellé par on ne sait quelle soeur allemande non-inventée par Peyrefitte...

La Semaine de la critique présente un intéressant documentaire, **Kashima Paradise** de Yann Le Masson et Beni Deswarte. Pouvoir terriblement aliénant des grands monopoles industriels. Pouvoir presque aussi aliénant du traditionalisme japonais. Du difficile métier d'être japonais, coincé entre ces deux monstres.

Quant à la galerie des grands prêtres aliénateurs, elle accorde une place de choix aux policiers. On les retrouve partout massacrant aveuglément tous ceux qui ont peu de chance de plaire au pouvoir. Que ce soit dans un film mexicain, **El Cambio** (Q.R.) où, dans la scène finale, la police tue les deux héros, dans un film québécois, **Réjeanne Padovani** (Q.R.) où la police saccage un comité de citoyens, dans un film chilien **Ya Basta con Rezar** (S.C.) qui contient une scène analogue à la précédente, dans un film algérien, **Le charbonnier** (S.C.) où, au début, la police empêche le charbonnier de gagner son pain, il y a répression policière. Un film américain, **Electra Glide in Blue** (S.O.) on l'a vu, choisit même un policier comme personnage central. Ce premier film de Guercio, fort habile, reste profondément ambigu puisqu'il se termine par un renversement des rôles: le flic répressif à tout crin se fait tuer par d'anciens réprimés après une évolution qui l'a amené à poser un geste sympathique à l'égard de ses anciennes cibles. Ce film roublard sous bien des aspects (la poursuite en moto "exemplaire" en témoigne) pousse la roublardise jusque-là. Inquiétant.

Dans cette galerie, les médecins font leur apparition dans **Bisturi, la mafia bianca** (S.O.) de Luigi Zampa. Crapuleuse histoire, énorme également, de médecins plus préoccupés de rentabilité que de patients. Juste cible, mélodramatiquement avariée.

Et c'est sans doute près de ces policiers et de ces médecins qu'il faut inscrire les quatre monstres de **La grande bouffe** (S.O.) de Marco Ferreri, autre énormité italienne qui gava ses quatre représentants de la bourgeoisie jusqu'à la mort, rien que ça! Boustifaille, sperme à gogo: les divertissements de la bourgeoisie trouvent leur épilogue dans la merde. C'est le digne oméga d'un alpha ventueux.

Aliénateurs, aliénants, aliénés, aliénation, voilà une des conjugaisons essentielles de Cannes '73. Tous les partis se disputent ce dinosaure pour en tirer les abats qui leur agréent mais tous expriment une conscience fragile des contraintes multiples qui accablent ces pauvres humains que nous sommes. Puisse Cannes 2001 chanter enfin la libération des esclaves assourdis et assoiffés de rêves éperdus. □

la conférence de presse

UN ART QUI SE CHERCHE

Jean-Pierre Tadros

Un festival ne serait pas vraiment un festival sans ce petit rituel dont on connaît fort mal et l'origine et l'utilité: celui de la conférence de presse. Il est en effet une tradition que les festivals dignes de ce nom respectent méticuleusement, et c'est celle d'exhiber sur une estrade, face à la meute des journalistes avides (mais de quoi?), réalisateurs, vedettes (le plus de vedettes possibles, naturellement) et... producteurs. Mais pour ce qui est de ces derniers, précisons que personne ne tient vraiment à les voir parader avec leurs poulains; mais ils ont l'art de s'imposer! Soit!

Une conférence de presse, c'est surtout un petit scénario qui se répète immuablement, de film en film, d'année en année. Rien ne change, rien ne peut changer. Une chose est certaine, après chaque projection elle est annoncée d'une voix solennelle à messieurs-les-journalistes. Et eux, ils s'y rendront suivant l'importance qu'ils voudront bien accorder au réalisateur et aux vedettes présents. Car à ces conférences de presse, on va surtout pour "voir".

Faut-il alors s'étonner que les premières cinq minutes soient littéralement accaparées par les photographes de presse? Eux aussi plus ou moins nombreux suivant l'importance des personnalités "en montre", ils mitrailleront sans relâche. Et comme ils appartiennent à une race fort tenace, il faudra au moins cinq autres minutes pour arriver à leur faire quitter le devant de la scène. Cinq longues minutes pendant lesquelles suppliques et menaces s'entremêleront, à la grande joie de certains et au désespoir de beaucoup d'autres.

Pendant ce temps, les personnalités sur l'estrade, un sourire de rigueur plus ou moins figé sur les lèvres, tentent de rester impassibles malgré la sueur qui se fait dangereusement abondante. Car à Cannes, l'air conditionné, on n'a de toute évidence pas encore appris à le maîtriser. Mais il ne faut pas désespérer, nous a-t-on fait remarquer. Peut-être l'année prochaine? ou dans deux ans?... En attendant, la salle où se déroule la conférence de presse se transforme, lentement, inexorablement, en étuve.

Mais avant de quitter nos photographes — qui ne nous quitteront, eux, qu'avec réticence — reconnaissons leur au moins une qualité, inestimable en ce contexte: celle de ne pas poser de question. Car pour ce qui est des questions que messieurs-les-journalistes-de-la-presse-internationale ont à poser, il faut bien avouer qu'elles surprennent la plupart du temps par leur candeur et leur insignifiance. C'est dans la banalité, dans la petite anecdote, dans les grosses généralités que l'on patauge généralement. Au grand soulagement de tout le monde!

Pourrait-il en être autrement? Il faut bien reconnaître que non. Comme le fera d'ailleurs remarquer François Truffaut au début de sa conférence de presse, on ne peut en présence d'une centaine de journalistes, dépasser le stade des généralités. Ce genre de rencontres n'est pas propice aux grands débats, aux discussions serrées et cohérentes sur un sujet précis. Mais alors à quoi sert-elle donc, cette conférence?

Et bien, à donner de la matière à ces mêmes journalistes qui, inlassablement, jour après jour, doivent se livrer à de perpétuels tours de force pour voir de petits bouts du plus grand nombre de films possibles, et cela en essayant de ne pas rater l'heure de tombée de leur journal. Et une conférence de presse, cela donne toujours un peu de matière, de petites indications, que sais-je?...

Pour donner donc à nos lecteurs la possibilité de se rendre compte "de visu" — si j'ose dire — à quoi peut ressembler une conférence de presse, nous avons retranscrit fidèlement les propos échangés lors de l'une d'elles. Sur l'estrade: François Truffaut, Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset, Valentina Cortèse, Jean-Pierre Aumont. On vient de voir, en première mondiale, **La nuit américaine**.

Les photographes font éclater leurs flashes à qui mieux mieux: Richard Roud, en retrait, se prépare à traduire du français à l'anglais, et vice-versa, tout ce qui se dira, ou presque. Et Guy Allombert, en maître de cérémonie, s'apprête à canaliser le flot des questions.

Attention! Le rideau s'ouvre...

un cobaye comme les autres: François Truffaut

La première question se perd irrémédiablement dans la foule.

Truffaut: Je ne peux pas répondre à la question qui a été posée parce que ce n'est pas vraiment une question.

Voilà, on a fait un film, et cette conférence de presse est un petit peu une tradition; je sais que c'est une tradition du Festival de Cannes. Cela dit, vous êtes très nombreux dans la salle, nous sommes nombreux sur la scène. Chacun de vous mériterait certainement une rencontre particulière, chacun de nous aussi, donc vous voyez que le jeu est un petit peu faussé, nous avons peu de temps puisque nous devons nous préparer pour la séance suivante. Alors je ne sais pas, je crois que l'on peut répondre simplement de façon générale à des questions générales, si l'on peut trouver des questions qui intéressent à peu près tout le monde, je ne sais pas...

Guy Allombert (*maître de cérémonie*): François... François... il faut traduire en anglais!

Richard Roud (*notre traducteur bénévole*): It's difficult to answer the question since...

Allombert (*trionphant*): Il y a déjà huit questions! Vous.

Question (*toujours difficile à saisir*): Dans votre film, vous dites que plus jamais on ne fera de film comme celui-là en studio; qu'on les fera désormais dans la rue... Quelle est votre attitude à ce sujet?

Truffaut: Je pense que c'est une bonne dernière question.
(rires).

Question: Si on peut vous saluer simplement sans vous poser de questions, c'est ça que j'aimerais faire.

Truffaut: Merci.

(applaudissements nourris)

Allombert (*sous la pression journalistique*): Oui... Oui...

Truffaut: Je dois dire que Madame Valentina Cortèse m'a autorisé à enlever ma veste; alors, voilà...

(rires discrets)

Truffaut: ... je vous y invite également...

Question (*à Jean-Pierre Léaud*): Quand vous êtes venu ici pour la première fois, vous étiez le jeune acteur des **400 coups** et vous avez alors déclaré que vous alliez écrire une pièce en cinq actes, et en vers. L'avez-vous écrite?

Léaud: Oui, je me souviens qu'à l'époque j'avais écrit les deux premiers actes, mais je me suis arrêté...

Allombert: Question, je vous prie... quoique je vous assure qu'on ne vous voit pas tellement bien, mais enfin...

Question: Ce film a dû être long à faire puisqu'il vous a fallu à la fois jouer dans le film et le tourner. Combien de temps cela vous a-t-il pris?

Truffaut: Le tournage a duré sept semaines; et j'aurais été très heureux avec neuf.

Question (*telle que répétée par le traducteur*): Est-ce que le jeune garçon dans la séquence de rêve est votre fils?

Protestations dans la salle: Non! Non!

Traducteur (*qui se reprend*): Pardon, vous-même. Le jeune garçon dans la séquence de rêve est-ce vous?

Truffaut: I don't know! (rire) If you want, exactly as you wish...

Question: Une autre question pratique: au premier jour de tournage votre scénario était-il très élaboré, voire définitif, ou est-ce qu'il y a eu une part d'improvisation en cours de tournage?

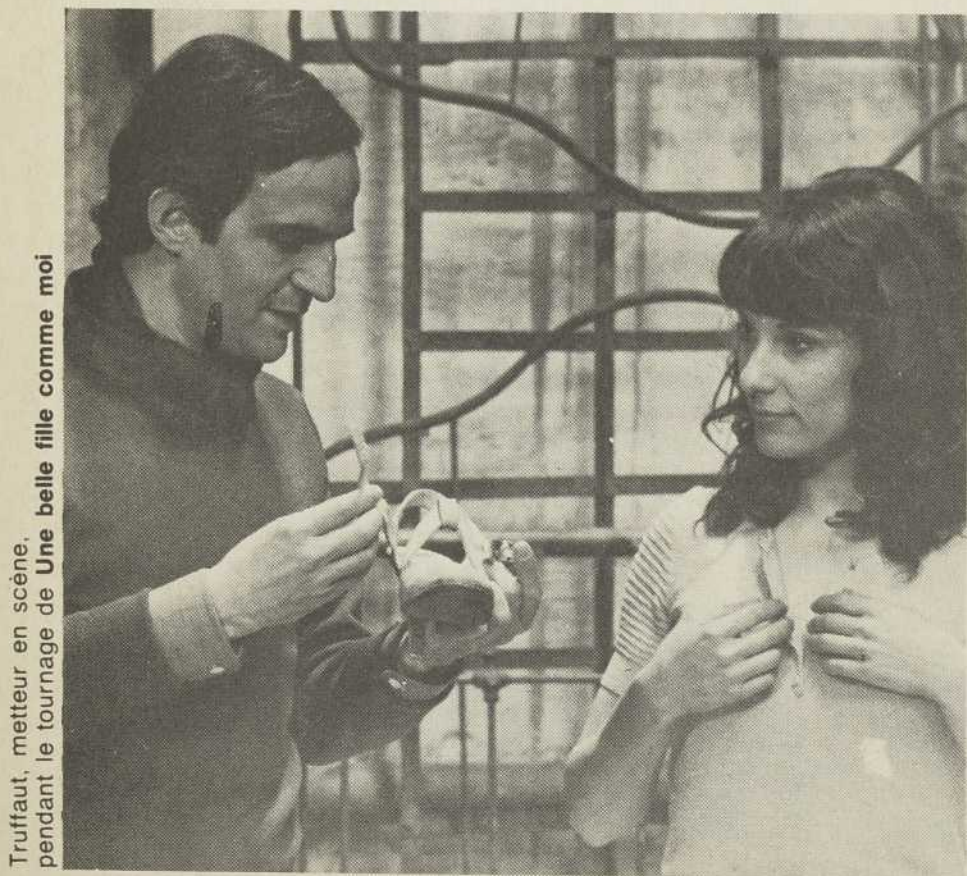
Truffaut: La construction était tracée sur le papier, mais à l'intérieur des scènes, il y avait une certaine liberté d'improvisation pour moi, et pour les acteurs aussi.

Question: Y a-t-il une raison particulière pour que le film soit dédié aux soeurs Gish?

Truffaut: Je pense que Lillian et Dorothy Gish ont été les premières vraies actrices du cinéma américain, vous voyez; des actrices vraiment au sens noble, pas starlets, pas vedettes, actrices vraiment.

Question: Pourquoi ce film est-il hors-compétition?

Truffaut: Parce que c'est un film sur le cinéma. C'est un film sur le cinéma... et à cause du sujet, je n'aimais pas



Truffaut, metteur en scène, pendant le tournage de *Une belle fille comme moi*

l'idée qu'il puisse être en compétition avec des films... comment dirais-je... qui n'étaient pas sur le film.

Question: Dans le film, tout s'arrange à la fin, sauf en ce qui concerne la maîtresse d'Alphonse qui le quitte; pourquoi?

Truffaut: Elle est le seul personnage qui quitte le film à la fin du tournage parce qu'elle ne sent pas qu'elle fait partie de l'équipe.

Question: Je voudrais savoir quel a été l'apport des acteurs dans le film?

Truffaut: Et bien, je crois que vous devriez le leur demander.

Question: Je voulais savoir si le fait que vous portiez l'appareil, là, que vous faites le sourd dans le film est un hommage à Bunuel?

Truffaut: ?... pas spécialement, mais ça ne me choque pas du tout si on le prend comme ça.

Allombert (qui tente de satisfaire à l'invitation de Truffaut): Alors madame, à quel comédien voulez-vous poser la première question?

La dame: A Jean-Pierre Léaud. Quel a été votre apport personnel, comme acteur, dans le film?

Léaud: Et bien, François et moi nous nous connaissons depuis très longtemps. Il y a déjà une grande complicité au niveau du personnage; et puis il arrive que quelquefois aussi entre la vie et le cinéma, on se pose des questions; et il m'arrive de me les poser à moi-même. Je crois que François s'est servi de ça pour mon personnage. Ceci dit, il a aussi fait une synthèse de beaucoup de choses qu'il a vues dans d'autres films, et je crois que je ne ressemble pas entièrement, ni tout à fait au personnage d'Alphonse, bien sûr.

Truffaut (aux photographes): Vous devriez dégager un peu, ce n'est pas gentil pour les personnes qui sont assises là, derrière... vraiment, tout ce bloc-là.

Allombert: Autre question je vous prie... Oui.

Question: Il y a quelque chose d'un peu déconcertant: Il semble que vous ayez gommé dans votre film les rapports entre comédiens et metteur en scène? Est-ce parce que vous tenez le rôle du metteur en scène?

Truffaut: Je ne sais pas. Je crois, vous savez, que ce n'est qu'un exemple du tournage. Je pense que chaque tournage est différent, et dans ce film, j'ai montré un metteur en scène qui est soucieux de ne pas mélanger la vie privée et la vie professionnelle.

(...Ici, la conférence dégénère carrément, on nous permettra donc de couper...)

Question: Avez-vous voulu faire pour le cinéma ce que Fellini a fait pour le cirque dans **Les clowns**?

Truffaut: Je ne sais pas! Oui, c'est un film que j'aime beaucoup, **Les clowns**. Mais je crois que j'aime tous les films, presque tous les films qui ont été faits sur le spectacle. Il y en a peu, et en général, ils avaient tous quelque chose qui m'excitait beaucoup.

Allombert: Est-ce qu'on peut vous demander, François, pourquoi vous avez choisi l'accessoiriste pour avoir le mot de la fin?

Truffaut: Je ne sais pas exactement, mais je me souviens que c'est une idée que j'avais trouvée bien avant que le scénario ne soit terminé.

Mais ça m'est arrivé aussi sur d'autres films, et je dois dire que lorsque je sais quels sont les trois dernières minutes qui seront sur l'écran, ça me stimule énormément pour faire tout le travail.

Allombert: Autre question dans cette brume et cette chaleur!

Question: Vous faites dire à Léaud que ce qui est important c'est le cinéma et que la vie extérieure n'a pas d'importance. Pensez-vous ainsi?

Truffaut: C'est en tout cas ma position pendant le tournage.

(rires)

Allombert: Je voudrais demander à Jean-Pierre Aumont, qui fait un retour important dans le cinéma, de nous dire comment ça s'est passé.

Jean-Pierre Aumont: Le retour a quelque chose de très agréable, de très émouvant et de très important pour moi. Comment ça c'est passé? Il faudrait le demander à François Truffaut parce que je ne sais pas du tout pourquoi il m'a demandé. Mais je lui en suis reconnaissant de toute façon.

Truffaut: Non. Ce que je peux dire à propos des acteurs, je sais qu'après un film les metteurs en scène disent toujours qu'ils sont très reconnaissants, que les acteurs ont été formidables!... Mais enfin - écoutez - je ne peux pas dire autre chose puisque c'est le cas, et que ça n'a pas toujours été le cas dans tous mes films.

Ce que je peux dire c'est que lorsqu'on fait un film, on lutte pour le faire, on le fait avec des souffrances ou avec des joies. Et puis, quelques années après, lorsqu'on le voit, on oublie les erreurs de mise en scène qui vous ont fait souffrir pendant le montage et le mixage; on oublie les erreurs de scénario; on oublie éventuellement les erreurs de production, de cadrage. La seule chose qu'on ne peut pas oublier, c'est une erreur d'acteur, quand on a pris quelqu'un qu'il ne fallait pas prendre; c'est une souffrance encore, sept ans après, quand on le voit le film; on dit ben non, je me suis trompé, il ne fallait pas prendre celui-là.

Et là, cette fois-ci, j'ai l'impression que ça été la chance du film de faire un casting qui marchait très bien, qui peut-être quelquefois donne l'impression que les rôles sont très près des acteurs, mais ça c'est un mensonge parce qu'il y a en fait un très fort décalage chaque fois. Mais malgré ce décalage, il y a cette homogénéité, que je suis heureux d'avoir obtenue, cette confrontation entre des acteurs très professionnels et des acteurs moins connus qui jouent le rôle de techniciens et qui se sont mêlés eux-mêmes aux vrais techniciens de Nice. Et si tout cela donne l'impression d'une famille bien homogène, et bien j'en suis très heureux.

J'espère que dans sept ans, en revoyant ce film, j'aurai cette même impression de n'avoir pas fait d'erreurs sur ce point.

Question: Avez-vous apporté des changements importants à la construction de l'histoire?

Truffaut: Oui, les parties qui concernent les scènes de tournage ont été un peu tournées quelquefois comme du reportage. Il m'est arrivé moi-même de ne pas savoir si les caméras tournaient ou non. Puisque, quand on répétait, je disais moteur et sur les trois caméras, il y en a une qui partait; et finalement, on ne savait quelquefois plus où regarder. Il y a quelques scènes très confuses, par exemple, la scène avec Valentina où on ne savait plus, ni elle ni moi, si on était filmé ou non. Mais je crois, effec-



Truffaut, acteur, avec Jean-Pierre Léaud et Jacqueline Bisset dans *La nuit américaine*

tivement, qu'à l'intérieur de ces sc enes-là, Valentina a m n  beaucoup d'improvisation, des improvisations que je trouve très généreuses, pas égoïstes du tout, parce qu'elle a des inventions presque dirigées contre elle, quelquefois. Et puis voilà.

Quant aux autres, je suis allé les voir avant le tournage, on discutait un peu des sc enes et du rôle. Par exemple, un de mes soucis était le rôle de Liliane, la script-girl stagiaire. J'étais inquiet parce que je me disais: finalement, tout le monde va être sympathique dans cette histoire, sauf elle. Et puis, en regardant le scénario, on se disait non, on trouvera au moment de faire les sc enes de quoi les nourrir. Et effectivement, je crois surtout avec le dialogue, on a réussi à lui donner de bons arguments, à se comporter comme elle se comporte, et finalement, je crois que le personnage de Liliane inclus, qui est à l'extérieur du film, est quand même un personnage bien. Enfin, à la fin il me paraît réussi; maintenant, il me paraît réussi.

Allombert: Je me permets de signaler la présence de Robert Favre Le Bret, président du Festival de Cannes qui nous fait le plaisir de venir dans notre hall de presse et de constater qu'il y fait très bon!

(applaudissements)

Allombert: Monsieur, oui... tout au fond...

Question: Le personnage qui apporte la mauvaise nouvelle ressemble beaucoup à Graham Greene; est-ce lui? ou alors pourquoi cette ressemblance?

Truffaut: On m'a déjà signalé cette ressemblance, mais peut-être a-t-il joué dans le film sous un faux nom!...

(rires)

Moi, on m'a présenté un certain John Graham. (...)

Question: C'est peut-être une question ridicule, mais la sc ene avec la motte de beurre est-elle censée être une parodie du *Dernier tango à Paris*?

(rires)

Truffaut: Le film a été tourné avant la sortie du film... Alors non, je n'ai rien à dire...

Je dois dire qu'à propos de cette sc ene du *Dernier tango à Paris* - je ne sais pas si cette remarque vous intéressera? - mais c'est qu'à partir du moment où on s'est mis à parler tellement de cette sc ene, on a entendu toutes sortes de blagues, tout le monde a fait des blagues; je n'ai jamais entendu une seule qui soit drôle.

(applaudissements)

...c'est-à-dire que cette chose qui semble se prêter très bien à l'humour est en fait très rebelle à l'humour; je ne sais pas pourquoi...

Question: Dans le film, vous utilisez les paroles que la comédienne vous a dites dans la vie privée pour en faire son texte du scénario. Est-ce que ça vous est déjà arrivé pendant d'autres tournages?

Truffaut: Ca m'est arrivé beaucoup. Peut-être plus particulièrement dans les films que j'ai tournés avec Jeanne Moreau. Mais enfin, dans ce film, c'est destiné à illustrer qu'une part importante du travail du metteur en sc ene c'est le vol. Le metteur en sc ene est un voleur.

Question: Pourquoi avez-vous tellement attendu avant de faire ce film sur le cinéma?

Truffaut: J'avais l'idée en tête, mais je ne savais pas comment articuler le scénario. Je pense que c'est en faisant le montage des *Deux Anglaises et le continent*; en voyant tous les jours de ma salle de montage ce grand décor de la place du Trocadéro que j'ai pensé que l'on pouvait faire le film avec l'unité de lieu; et ça a déclenché tout le scénario à ce moment-là.

Allombert: La température étant à la hauteur de la fusion de l'étain, la prochaine conférence de presse aura lieu sur la terrasse du Palais. Je remercie toute l'équipe de François Truffaut. On les lib re...

Truffaut: Merci. □

ENQUÊTE CRITIQUE

Si l'on en croit les nombreux et virulents débats qui ont parsemé notre dernière saison cinématographique, l'esprit critique (sinon l'esprit "de" critique) se serait donc emparé du spectateur québécois.

Yvon Deschamps, le premier, supplie ses admirateurs de ne pas se fier à la publicité et d'éviter à tout prix d'aller voir l'innommable **Le p'tit vient vite**, dont il était pourtant la vedette. La sacro-sainte léthargie populaire en reste bouche-bée: "Comment cela se peut-il?". Mais lors d'une émission radiophonique à "ligne ouverte", les auditeurs l'appuieront.

L'exemple était maintenant donné. Et c'est alors l'affaire **Quelques arpents de neige**. Germain, dans **La Presse** décourage tout le monde d'aller voir le dernier Héroux. La riposte est alors violente. Dominique Michel, à **Altitude 755**, s'emporte; Pauline Julien — qui l'aurait cru — vole au secours des **Quelques arpents**...

La mort d'un bûcheron permettra à Claude Jasmin de lancer une de ses tirades, dont il a le secret, contre Carle, son film, ses vedettes. Dominique Michel s'emporte à nouveau...

Kamouraska donnera lieu à de violentes prises de position, la plupart dans **Le Devoir**, et la plus remarquable restera celle de Pierre Vallières.

La Conquête n'échappera pas à la règle. **Tu brûles, tu brûles**, non plus. Et sans oublier **Taureau**...

La critique se trouvait donc sous le feu de virulentes... critiques. On ne voulait plus reconnaître aux critiques le droit de se prononcer. Et surtout, de se prononcer franchement, sans ambages. La critique était-elle en crise? Et tout d'abord, quelle influence avait-elle réellement sur les spectateurs?

Pour le savoir, nous avons posé la question aux spectateurs, et aux critiques. Un premier questionnaire, adressé aux spectateurs, paraissait donc dans la plupart des journaux québécois en mars, ainsi que dans le numéro 6/7 de **Cinéma/Québec**. On demandait alors aux lecteurs de se prononcer.

Ils ont répondu. Au total, 101 réponses. De ce nombre, 66 étaient longuement et patiemment élaborées. C'est ce que l'on voulait, car le questionnaire visait surtout à faire naître des commentaires sur la situation de la critique, telle que pouvait la percevoir ceux qui lisent la critique.

Les lecteurs trouveront ci-après, les résultats commentés sur une première tranche de cette enquête qui, précisons-le, n'a rien de scientifique. La deuxième paraîtra dans le prochain numéro, et comportera les réactions des lecteurs face à la critique étrangère, et un portrait-robot du critique idéal. Enfin les critiques québécois donneront à leur tour leur point de vue sur ce débat.

A suivre, donc.

Jean-Pierre Tadros

réponse à une enquête

LES CRITIQUES VOUS INFLUENCENT-ELLES?

Au départ, il y a là une double question: a) Que pensez-vous des critiques de films? b) Vous influencent-elles?

En fait, si l'on analyse les réponses à notre enquête, on s'aperçoit bien vite que ces deux questions ne font finalement qu'une. Car c'est en essayant de déterminer si les critiques de films ont une quelconque influence sur leur comportement de spectateurs que ceux de nos lecteurs qui ont répondu au questionnaire ont essayé de circonscrire leur attitude face à la critique de cinéma, et en particulier des critiques de films.

Quant à savoir si les critiques influencent le spectateur, le problème se révèle plus délicat qu'on pourrait l'imaginer. Il faudrait cependant préciser que ceux qui ont pris la peine de répondre au questionnaire lisent tous les critiques de films. Certains avec "acharnement", comme dira l'un d'eux, d'autres avec modération. En tout cas, ils les lisent; mais pourquoi?

En général, il s'agit de recueillir des informations: "Les critiques de films ont pour tâche de nous renseigner sur la qualité des films qu'ils visionnent" dira l'un de nos lecteurs; et un autre admettra les lire parce qu'"il est important d'avoir quelques indications avant le visionnement d'un film". C'est en effet le moins que l'on puisse demander à une critique de films, et en général, tous ceux qui ont répondu sont prêts à l'admettre. Il reste à savoir si cette lecture a une quelconque influence sur les spectateurs quant à leur choix des films ou à leur compréhension des films visionnés.

En fait, très peu admettront une influence directe de la critique sur le choix de leurs films. Certes les critiques influencent car, comme le dira l'un d'eux "si j'entends plusieurs critiques différentes d'un même film j'irai le voir pour m'en faire une idée personnelle. Si les critiques sont toutes positives, cela m'incitera davantage à aller voir le film. Si la majorité est négative, je n'irai probablement pas". C'est ainsi que plusieurs reconnaîtront que la critique pourra leur éviter à l'occasion d'amères déceptions. "J'essaie de ne pas pitcher mes \$2.50 par les fenêtres", fera remarquer Louis Hains. La critique a donc au moins un rôle important: aider le spectateur à faire le meilleur placement possible de ses \$3.00 — puisque tel est maintenant le prix d'un billet de cinéma.

Mais cela ne veut pas dire qu'une critique majoritairement négative d'un film arrêtera les spectateurs. Car, si ce sera le cas avec certains spectateurs, d'autres, par contre, "en prendront leur parti et iront quand même le voir". Cela nous permet de déceler certaines tendances masochistes chez certains spectateurs car, s'il faut en croire un de nos lecteurs, "même si la critique d'un film est mauvaise, si j'ai envie d'aller le voir, j'y vais. Mais la plupart du temps, je m'aperçois que la critique avait raison".

La critique donc au mieux, ou au pire — permettra de se faire une idée plus précise du sujet du film, des acteurs qui y jouent, et de tous les ingrédients qui pourraient ajouter quelques piments au visionnement. A partir de là, la criti-

que ne saurait être considérée que comme une opinion "supplémentaire" qui pourra confirmer ou infirmer la vôtre, au mieux l'éclairer. Mais en aucun cas, dans l'esprit de la majorité de ceux qui ont répondu à l'enquête, ne saurait-elle faire autorité en la matière.

Ceux qui vont voir des films pour nous

Bonjour,

Pour répondre à votre question: "Tenez-vous compte des critiques de cinéma?" Et ben, oui et non.

Je regarde la Presse, Québec-Presse, Le Devoir, l'Express, le Nouvel Observateur. Que tous ces gens crient au génie ou au navet, ça ne m'empêchera pas d'aller voir un film.

Tout le monde a crié au navet en ce qui concerne **Quelques arpents de neige** de Héroux. Là, j'ai trouvé les critiques stupides; Héroux nous a présenté un film commercial sur cette époque, à sa manière, un peu style Office national du film et je suis de l'avis de Mme Pauline Julien en ce qui concerne ce film. Ça c'était le navet tant voulu des critiques! Ensuite, il y a les chefs-d'oeuvre, tel **Le charme discret de la bourgeoisie** de Bunuel. Là, tout le monde s'est écrié au génie. Bunuel c'est **Tristana**, etc... donc c'est gentil en partant. O.K. c'est un bon film, mais de là à crier au génie, c'est un peu fort. C'est bon, même très bon, mais c'est quand même pas le grand film à voir, à ne pas manquer et tout ce que veulent en dire à l'unanimité les critiques. **The Emigrants** et **Psaume rouge** sont vraiment des films plus importants et sûrement plus "à voir sans faute" que la production Héroux ou Bunuel.

Donc pour moi, les critiques c'est le clan de ceux qui vont voir les films pour nous, et finalement ce sont ceux qui se croient permis de nous dire "ça c'est bon et ça ne l'est pas". Bon ben, mangez donc tous de la marde, ce que vous scribouillez, gardez-le pour vous. Pour moi, un critique, c'est quelqu'un qui au lieu de passer un jugement moralo-politique ou esthétique-artistique, devrait simplement nous laisser, à nous les voyeurs de cinéma, un choix, en appétit face à ce qu'on nous présente à Montréal et autour.

Je vais essayer de vous répondre plus clairement en répondant à vos questions. (...)

Louis Hains
2 avril 1973

Michel Desjardins avouera d'ailleurs ne pas avoir "encore trouvé de critique qui convienne à (ses) goûts". Alors que Suzanne Bergeron précise: "Je me fie à l'opinion de la critique dans une certaine mesure. Mais tout dépend des critiques: il y en a qui rencontrent souvent mes opinions et mes goûts. Mais il arrive aussi que je ne sois pas du tout d'accord avec certains d'entre eux."

Pour Marie Maltais, comment pourrait-on être influencé par la critique puisqu'elle n'est qu'affaire de goût personnel. Or, les goûts varient avec les personnes. "Si l'on en juge par la diversité des opinions concernant un même film, fait-elle remarquer on peut s'apercevoir que chaque critique juge selon ses propres critères; rien ne vaut que d'aller en juger par soi-même". Evidemment, reconnaît-elle, "quand c'est un très bon film les critiques sont généralement unanimes. Ex.: **Le parrain**."

Et puisqu'il s'agit avant tout de goût personnel, autant se fier aux amis. Pour Sylvie Bouchard, en effet, "la subjectivité prime dans les critiques actuelles. (...) La meil-

leure critique est donc encore celle du bouche à oreille, me fiant plus aux critères de mes amis qu'à ceux d'un é-



Pourquoi pas une critique impartiale?

1. Lisez-vous les critiques de films?

Oui, autant pour me faire une opinion des critiques que des films. En effet, à la longue, on s'aperçoit que certains critiques ont toujours une opinion contraire à la nôtre: ils descendent les films que nous aimons (et que nos amis aiment) et louent ceux que nous n'aimons pas.

Il y a les critiques qui parlent de tout excepté du film qu'ils critiquent, il y a aussi ceux qui attendent toujours la même chose de tous les films qu'ils voient et critiquent en fonction de cette hantise personnelle. Cette tendance se retrouve autant chez les "vieux" que chez les jeunes.

2. Vous fiez-vous à l'opinion de la critique avant d'aller voir un film? Dans certains cas seulement?

Pour ce qui est des films étrangers, oui. Pour les films québécois, non. La raison est que les critiques se permettent d'être objectifs face au film étranger, mais qu'ils ont leurs "têtes de turc" et leurs "boucs émissaires" dans le cinéma québécois. Par exemple, ils blâmeront les films de "culs" et n'auront que des louanges pour **La mort d'un bûcheron** qui, pour moi et d'autres, est un parfait échantillon de film "de" et "pour" voyeurs, malgré les qualités évidentes de Filiatrault, Lamothe et Sabourin. Je ne comprends pas comment, à partir d'un tel film, les critiques ont pu parler de recherche freudienne du père, et du sens social de Carle. On descendra par contre les premiers longs métrages de cinéastes qui cherchent à dire quelque chose de différent comme Jacques Gagné **La conquête** et J.-Guy Noël **Tu brûles, tu brûles**, d'une façon effrénée sans même laisser le bénéfice du doute aux lecteurs et sans donner de raisons valables à ce refus inconditionnel.

A mon avis, la critique, pour ce qui est du domaine québécois surtout, devrait être la moins partielle possible et laisser tomber sa complaisance envers le québécois "type" et l'internationalisme du film "fashion". Le cinéma québécois peut maintenant être diversifié, pourquoi mettre des bâtons dans les roues à ceux qui sortent des sentiers trop fraîchement battus (on s'y enlise!).

Je me fie donc davantage aux critiques de mes amis qu'à la critique, et je lis avec plus d'intérêt les critiques antérieures à la sortie d'un film que celles qui viennent après.

3. Lisez-vous seulement la critique d'un film après l'avoir vu?

Je lis les critiques avant et après, parce que je m'intéresse au cinéma et ne sous-estime pas l'influence de la critique sur le public et sur ceux qui accordent les fonds aux cinéastes. Pour une catégorie de films, l'affluence du public a sans doute plus d'importance; mais quant aux films à petite affluence (faute de publicité, souvent), la critique a une grande importance et je me réjouis quand elle est bien faite (même si elle est négative, en partie.) Les bons films méritent qu'on s'y intéresse, même s'ils n'ont pas la faveur du grand public.

Un lecteur anonyme

tranger". Pour un autre, anonyme, "je lis les critiques de films surtout par curiosité; pour savoir ce qu'on en dit. (...) Mais je ne crois pas que cela m'influence vraiment. Je crois que ce que peuvent en dire mes amis m'influencent plus que ce que les critiques dits professionnels peuvent en dire".

Si l'on ne veut pas tenir compte des opinions des critiques, c'est que cette "critique officielle" ne se place pas au même diapason que le spectateur moyen, et qu'elle semble ignorer les aspirations de ce spectateur. C'est du moins la réaction de Jacqueline Mailhot: *"Les critiques ont une influence minime sur le consommateur. En effet, leurs critères sont différents de ceux des spectateurs (...) Ils ne s'arrêteront pas à l'aspect divertissement que le spectateur moyen trouvera dans un film jugé banal par le critique"*.

La critique est subjective

La critique québécoise, puisqu'elle m'est la plus familière, me semble très subjective et parfois trop catégorique; elle passe (souvent) d'un extrême à l'autre et se fonde (trop souvent) sur des critères de goûts exclusivement personnels. Si un critique déclare un film bon, il le hausse au sommet de la gloire par des louanges excessives et oublie fréquemment de noter ses faiblesses; de même s'il juge un film mauvais, il le démolit, appose le sceau de "navet" et passe par-dessus les qualités. Le critique joue un rôle important. C'est souvent son verdict qui fera d'un film un succès ou un échec, à quelques exceptions près.

Son influence a ainsi une portée assez grande sur la décision du lecteur, influence plus ou moins déterminée, consciemment ou inconsciemment ressentie, mais influence tout de même. Le lecteur face à la critique se fait à son tour critique; il lui accorde une certaine importance, tout en sachant que le tort serait d'être hypersensible à la critique.

Chantale Gaudreault
avril 1973

Quand on reconnaît une certaine influence de la critique dans le choix d'un film, on précise que cette influence ne tient pas à un seul critique, à une seule critique, mais qu'on comparera les différentes opinions des critiques avant de faire son choix. Hélène Tremblay résume cette opinion, partagée d'ailleurs par plusieurs: *"L'influence de la critique est très grande, car avant d'aller visionner un film, je parcours les journaux afin de voir ce qu'en pensent d'autres personnes. Je n'aime pas m'asseoir deux heures de temps pour rien. Je considère que des personnes habituées à voir beaucoup de films peuvent m'aider dans mon choix. Malgré ses conseils, je trouve que trop souvent, ils sont durs pour tel ou tel genre de film"*.

"Je dois dire que la critique d'un film m'influence beaucoup surtout dite par un bon critique; mais il y a aussi l'opinion de certaines personnes qui ont déjà vu le film qui m'influence aussi". (pas de signature).

Les critiques *"peuvent nous influencer d'une certaine façon, mais même si on fait une mauvaise critique sur un film, elle ne nous empêchera pas pour autant d'aller voir le film, si pour nous, il nous semble intéressant"*. Lyne Drouin.

"Je crois qu'il est important d'avoir quelques indications avant le visionnement d'un film, mais il est à déplorer que trop souvent, on raconte certaines anecdotes qu'on appréciera moins lorsqu'on les verra à l'écran", fera remarquer

Luc Rufiange. C'est peut-être pour éviter ce genre de mésaventure qu'un grand nombre de ceux qui ont répondu à l'enquête disent préférer lire les critiques "après" avoir vu le film. Et puis, on peut alors confronter ses réactions avec celles de la critique.

Sotez-les!

La critique, messieurs, est la chose la plus inutile et la plus inacceptable qui puisse exister dans le monde journalistique. Tous les critiques (ici parlons cinéma) dûment payés (grandement payés, dis-je) devraient transformer leur profession en "informateurs", ce qui serait incontestablement plus utile au grand public. De toutes façons, de par le style des annonces publicitaires imprimées, un être sensé (un québécois) voit bien à quel genre de film il aura affaire. Et si d'autre part, les annonces sont trompeuses, le critique (lisez informateur) n'aura qu'à en informer le public.

Franchement, qu'un bonhomme se mêle de louer jusqu'au plus petit détail un film, ou au contraire qu'il se mêle de le descendre, la situation est, dans un cas comme dans l'autre, des plus aberrantes.

Un film est perçu *différemment* par *différentes* personnes. Laissez donc au public le soin de juger par lui-même de la qualité des films.

Je souhaite qu'on vous envoie de nombreuses lettres comme celle-ci afin que les autorités comprennent l'urgent besoin d'éliminer tous ces critiques d'art (en général) qui après une semaine dans une salle de cinéma (ou de concert, ou de théâtre), ne savent plus où donner de la tête, et perdent le peu d'objectivité qu'ils pouvaient peut-être avoir en tant qu'être humain. La profession de critique mène à tout à condition d'en sortir: **SORTEZ-LES.**

Diane Tenoux
2 avril 1973

"Je lis de préférence les critiques après avoir vu un film... Elles m'intéressent alors, surtout si le film était bon. Les films réussis sont inépuisables, et il est impossible à un seul spectateur, en un seul visionnement, d'en faire le tour comme on dit. Les critiques nous donnent une chance de voir un film avec les yeux d'un autre, et quand ça se trouve, avec d'autres yeux. Quant tu aimes un type, tu écoutes bien sa mère et son voisinage parler de lui". (Diane Mulvaney).

Pour sa part, Suzanne Dubé fait l'analyse suivante: *"Je crois qu'une fois un film vu, il est bon de comparer son opinion avec celle des critiques car ceci nous fait prendre conscience du point de vue que les autres ont et qui souvent peut être bien différent du nôtre. Par contre, si on consulte la critique d'un film avant de l'avoir vu, on peut être grandement influencé par un point de vue qui peut être différent du nôtre. Mais si le film est considéré comme un vrai navet, la critique nous fait éviter de dépenser de l'argent. La critique peut être bonne si on sait s'en servir. Il ne faut pas se limiter qu'à une seule critique mais plutôt les comparer et ainsi on évite d'être déçu"*.

Pour terminer, on aimerait espérer que la majorité de nos lecteurs rejoignent cette opinion de Gilles Forest: *"Sans m'y fier aveuglément, la critique me procure souvent une certaine façon de voir un film, qui m'aide à l'apprécier à sa juste valeur."*

Mais il reste bien du chemin à parcourir...
Ensemble. □

200 JEUNES DU SECONDAIRE V ET LE CINÉMA

une enquête
de Michel Ranger et Pierre Groulx

Deux cents jeunes de quinze à dix-huit ans du Secondaire V. Ils fréquentent l'école Piché de Lachine. La plupart sont issus d'une classe moyenne venant surtout de Lachine, Ville Lasalle, Dorval et Ville Saint-Pierre. L'école est située dans le milieu francophone de Lachine.

C'est parmi ce groupe que deux jeunes étudiants en Communication/Cinéma du Collège Dawson, Michel Ranger et Pierre Groulx, entreprendront une enquête sur les attitudes des étudiants face au cinéma. Pourquoi une telle enquête sur les attitudes des étudiants face au cinéma. Pourquoi une telle enquête? C'est que, notent-ils, le cinéma connaît une vogue certaine et toujours croissante dans le milieu étudiant. "De plus en plus d'étudiants et d'étudiantes veulent faire du cinéma amateur, et de plus en plus les projets de classe sont présentés sous forme de films. Cette poussée est assez remarquable au niveau collégial et universitaire"; mais qu'en est-il au secondaire? Mieux, qu'est-ce qui prépare donc, au secondaire, les étudiants à une meilleure compréhension du cinéma?

Le but de notre recherche, précisent donc Michel Ranger et Pierre Groulx, était de vérifier si les étudiants du secondaire ont les bases nécessaires à la compréhension d'un film, et celles de créer un certain intérêt à faire du cinéma amateur ou à essayer de mieux percevoir ce qu'est le cinéma". C'est donc dans cette double perspective qu'ils ont rédigé un questionnaire de 60 questions que les étudiants ont rempli dans le cadre d'un cours de religion où il y a visionnement de vieux films de l'Office national du film.

Ce questionnaire, nous précise-t-on, a été pris plus ou moins au sérieux par les élèves et les professeurs.

Nous donnons ci-après l'essentiel des résultats. Nous mettons cependant en garde nos lecteurs contre une trop rapide généralisation, et leur rappelons qu'il ne s'agit ici que de 200 étudiants d'une école secondaire de Lachine qui ne sont pas pour autant représentatifs de la masse étudiante.

cinéma/québec

Si l'on pouvait nourrir quelque espoir quant à la place que pourrait occuper le cinéma parmi la population étudiante du secondaire, les réponses à la première question sont là pour vous rappeler la brutale réalité. A la question "Prenez-vous le temps de vous intéresser au cinéma?", 10% répondront "beaucoup"; 78% "un peu"; 12% "pas du tout".

Il aurait été intéressant de connaître alors la place qu'occupe effectivement le cinéma dans la gamme des loisirs de ces étudiants. De toute évidence, elle ne semble pas en occuper une très grande puisque 94.3% des étudiants diront aller de 1 à 4 fois

par mois au cinéma, alors que 4% seulement admettront y aller plus de 4 fois par mois. Et 1.7% dira n'aller qu'une fois par an au cinéma.

Un film, cela se choisit, mais comment?

Dans quel but allez-vous au cinéma?

96% pour me divertir;

4% pour d'autres raisons (principalement cinématographiques).

Comment choisissez-vous votre film?

20% par le biais de la publicité dans les journaux;

33% en lisant la critique;

47% grâce aux commentaires des amis (le bouche à oreille reste donc le

guide le plus sûr d'une part appréciable des spectateurs).

Vous est-il déjà arrivé de ne pas aller voir un film parce que des amis ou la critique vous ont dit que le film n'était pas bon?

63% oui

37% non

Allez-vous voir un film parce qu'il a gagné un premier prix?

13% oui

9% non

78% pas nécessairement, mais ça peut aider.

La critique est-elle importante pour vous?

18% oui

enquête

22% *non*
60% *un peu, mais elle n'est pas essentielle dans le choix de mon film.*

La critique doit-elle exister?

89% *oui*
11% *non.*

Dites-vous:

a) je suis allé voir le dernier film de... (Gilles Carle, e.g.);
b) ou, je suis allé voir un film.
31% *utiliseront la première phrase*
69% *la deuxième.*

Le nom du réalisateur est-il important dans le choix de votre film?

73% *oui*
27% *non.*

Les vedettes sont-elles importantes dans le choix de votre film?

77% *oui*
23% *non, ou me laisse indifférent.*

Le générique du film est-il important pour vous?

45% *oui*
43% *non, ou me laisse indifférent*
12% *j'ai hâte qu'il se termine.*

Quel genre de films allez-vous voir habituellement (il peut y avoir plus d'un choix)?

40% *comédie*
35% *psychologique*
7% *policier*
7% *de sexe*
5% *simplement la relation de deux personnages (sic)*
4% *de guerre*
3% *d'animation*
1.5% *western*
0.5% *science-fiction.*

Et le cinéma québécois!

Le cinéma québécois vous intéresse-t-il?

82% *oui*
18% *non.*

En premier lieu, allez-vous voir un film québécois ou étranger?

14% *québécois*
3% *étranger*
83% *tout dépend du film.*

Combien de films québécois avez-vous vus jusqu'à présent?

nil *aucun*
65% *1 à 4*
30% *5 à 9*
5% *10 à 19*
nil *20 ou plus.*

Pourquoi allez-vous voir un film québécois?

16% *pour encourager notre cinéma*
3% *par obligation*
81% *par curiosité.*

Notre cinéma a-t-il une place sur le marché international?

74% *oui*
26% *non (incluant je ne sais pas et me laisse indifférent).*

Au cours des deux derniers étés, il y a eu un festival de films canadiens (québécois pour la plupart) à Radio-Canada. Avez-vous pris le temps de les regarder?

44% *oui*
40% *non*
10% *je ne savais pas.*

S'il y a un autre festival cet été (1973) prévoyez-vous le regarder?

51% *oui*
8% *non*
41% *je ne sais pas.*

Le cinéma québécois est-il représentatif de notre culture?

82% *oui*
18% *non.*

Trouvez-vous qu'il y a une implication politique dans nos films?

34% *oui*
29% *non*
37% *je ne me préoccupe pas de l'implication politique.*

Pensez-vous que notre cinéma devrait se préoccuper de notre histoire?

74% *oui*
26% *non.*

Cinéma d'hier ou d'aujourd'hui?

Le cinéma d'aujourd'hui est-il plus attrayant?

80% *oui*
13% *non*
7% *je ne sais pas.*

Aimez-vous les films muets?

22% *oui*
78% *non.*

Croyez-vous que ces films sont supérieurs à ceux d'aujourd'hui?

10% *oui*
90% *non.*

Préférez-vous un film:

78% *couleur*
12% *noir et blanc*
10% *aucune différence*

Est-ce que la musique est importante dans un film?

98% *oui*
2% *non.*

Est-ce que vous aimez les films musicaux?

72% *oui*
18% *non*
10% *me laisse indifférent.*

Les documentaires

Aimez-vous les documentaires?

70% *oui*

30% *non (me laisse indifférent).*

Combien de documentaires avez-vous vu depuis trois ans?

47% *plus de 10*
22% *entre 5 et 9*
28% *entre 1 et 4*
3% *aucun.*

Où les avez-vous visionnés?

22% *au cinéma*
78% *à la télévision.*

Y a-t-il une place dans le cinéma pour ces films?

66% *oui*
34% *non.*

Cinéma d'animation

Avez-vous déjà vu un film d'animation (Dessins animés, marionnettes, etc.)?

98% *oui.*
2% *non.*

Avez-vous aimé?

85% *oui*
15% *non (me laisse indifférent).*

Y a-t-il une place pour ce genre de cinéma sur le marché?

70% *oui*
30% *non (me laisse indifférent).*

Si vous l'avez vu, où était-ce?

18% *au cinéma*
80% *à la télévision*
2% *je n'ai pas vu.*

Quelques colles!

90% avouent ne pas connaître de définition à l'expression de "cinéma de papa". Quant à ceux qui se risqueront à donner une définition, elle peut être du type: "des films de 1950 où les gens se disaient "je t'aime" en cachette, et où il n'y avait pas de scènes de nus". 90% avoueront aussi ne pas pouvoir expliquer l'expression "cinéma-vérité".

Il y a quand même 23% qui trouvent que le prix des places de cinéma n'est pas trop élevé.

A la question: "une production d'un million de dollars est-elle rentable au Québec?", 47% avouent n'en rien savoir alors que 33% répondront par l'affirmative et 20% par la négative.

Et pourquoi pas une carrière dans le cinéma?

A savoir s'ils aimeraient faire carrière dans le cinéma?

24% *diront oui*
19% *non*
39% *se montreront indécis: je n'y ai jamais songé*
14% *avoueront ne pas aimer l'insécurité du cinéma.* □

ELLE EST OMNIPRÉSENTE, MAIS VOUS FIEZ-VOUS VRAIMENT À LA PUBLICITÉ ?

réponse à une enquête

C'est là exactement le genre de question que l'on pose un peu par acquis de conscience. Car tout le monde sait que personne ne se fie à la publicité! Pour toute réponse, on s'attendrait donc ici à un NON unanime et catégorique. Or, si l'on en juge par les commentaires que nous avons reçus à notre enquête, il n'en va pas tout à fait ainsi. Certes, une grande majorité de ceux qui ont répondu on dit de ne pas se fier à la publicité: "Non, car je la trouve mensongère, comme la publicité en général". Et cette réponse d'un de nos lecteurs anonymes, synthétise fort bien la réaction de plusieurs.

Cependant, certains auront vite soin d'apporter certaines nuances. C'est ainsi que Yves Des Roches "espère que non; mais, ajoute-t-il, comme tout un chacun, je suis plus ou moins conditionné par elle". Alors qu'un autre, plus catégorique, note: "elle influence toujours (même) si j'essaie de ne pas m'y fier".

Michèle Tremblay, pour sa part, si elle s'en méfie, lui accorde cependant une fonction utile puisqu'elle "peut être considérée comme source d'information". On n'est cependant pas dupe de son pouvoir: "Une bonne campagne de publicité peut faire vendre un navet, au Québec".

Jacques Perron fait remarquer que la publicité cherche "à exploiter le côté sensationnel d'un film; ce qui empêche la diffusion (d'autres) films

qui pourraient être intéressants". Et Marie Poirier renchérit: "Je trouve que ce n'est pas juste. On fait beaucoup de publicité sur certains films (ceux à gros budget comme **The Godfather**, **Fiddler on the Roof**, etc), et on laisse dans l'ombre d'autres films parce qu'ils n'ont pas d'acteurs connus et souvent sont réalisés avec de petit budget. Ce sont souvent ceux-là les meilleurs". Ce qui fait d'ailleurs dire à Claude Germain: "Généralement, la valeur d'un film est inversement proportionnelle à l'importance de sa publicité".

"Pour les films québécois, je ne me fie pas du tout à la publicité, car s'il fallait que je le fasse, je serais trop souvent déçue", note Louise Poirier, alors que la publicité se rapportant à des films étrangers lui permettra au contraire de "choisir" ces films avec plus de sécurité. Et Pierre Ménard nous conte précisément l'une de ses déceptions "québécoises": "La publicité de **Quelques arpents de neige** de Denis Héroux était: Une grande histoire d'amour dans le feu de la révolution. Or, l'histoire d'amour était à peine effleurée. On ne voyait que Mylène Demongeot un peu attristée alors que Daniel Pilon préférait Christine Olivier. L'amour n'était pas tellement profond. Aussi pour la révolution. Je me demande où était la révolution. On ne voyait que des paysans pas très convaincus de se battre contre les anglais. Une révolution décevante, plutôt calme..."

cinéma québécois

un film de
Maurice Bulbulian et Michel Gauthier

RICHESSE DES AUTRES



l'int
C'e
soc
bou

A
con
la
de
cet
ins
nit
les
D
réa
rieu
tuali
dire
nuit

P
lité
aller
Le
au
Un
l'Ac
l'an
par
Cha
Urb
Ma
Che
qu'
hier
de
T
cha
vers
ler
tidie
lac
sont
prop

ciné

1

L'aquarium capitaliste
par Pierre Demers

"L'ONF est une industrie de pointe dans le domaine de l'information. On est des travailleurs de l'information. C'est comme ça qu'il faut se voir et non pas tel que la société veut nous définir: des artistes appartenant à la bourgeoisie".

Gilles Groulx

A bien y penser, les films québécois servent aussi à compléter les informations *officielles* diffusées par la radio, la télévision et les journaux québécois. Et de plus en plus de cinéastes d'ici font des films résolument marqués par cette vocation *journalistique*. Le cinéma devient alors un instrument d'enquête et d'interrogation. Le cinéma se définit dans ce cas comme véhicule d'informations *non-officielles*, presque *parallèles*.

Depuis quelques années, au Québec, des films ont été réalisés dans ce but de compléter ou plutôt de remettre sérieusement en question le compte-rendu traditionnel de l'actualité québécoise...et canadienne. Des films qui prennent la direction de ce que Gilles appelle "*le cinéma de la continuité*", le cinéma qui a de la suite dans les idées.

Parmi ces films qui sont devenus pour nous, nos *actualités filmées*, il faut mentionner: **Saint-Jérôme** et **Faut aller parmi l'monde pour le savoir** de Fernand Dansereau, **Le mépris n'aura qu'un temps** d'Arthur Lamothe, **On est au coton** et **Duplessis est encore en vie** de Denys Arcand, **Un pays sans bon sens** de Pierre Perrault et **L'Acadie, l'Acadie** de Michel Brault et Pierre Perrault, **C'est pas l'argent qui manque** de Robert Favreau, ainsi que la plupart des films produits par le groupe Société Nouvelle/Challenge for Change: **Survivre**, d'Yves Dion, la série **Urbanose** de Michel Régnier, **Le bonhomme** de Pierre Maheu, **Un soleil pas comme les autres** de Léonard Forest, **Chez-nous c'est chez-nous** de Marcel Carrière, **Qu'est-ce qu'on va devenir?** de Michel Gauthier, **Un lendemain comme hier** et **Dans nos forêts** de Maurice Bulbulian, et le dernier de la liste, **Richesse des autres** de Bulbulian et Gauthier.

Tous ces films, à leur manière, touchent des points chauds de l'actualité d'ici et se refusent à cautionner la version *officielle* des faits. **Richesse des autres** laisse parler les mineurs québécois qui vivent dans l'insécurité quotidienne. Un peu partout au Québec, à Normétal, à Cadillac, à Chibougamau, des mines ferment et des travailleurs sont mis à pied. Il est impossible de s'expliquer avec les propriétaires de ces mines qui sont pour la plupart améri-

2

Continuons le combat
par Richard Gay

"Il retrouvait la même immensité noire que le matin, lorsqu'il était arrivé par le grand vent. Devant lui, le Voreux s'accroupissait de son air de bête mauvaise, vague, piqué de quelques lueurs de lanterne".

Ces lignes sont tirées de **Germinal** d'Emile Zola, et toute personne qui a lu ce roman extraordinaire ne pourra manquer de penser à ces passages du roman en voyant les premières images sombres de **Richesse des autres**. Et cela, d'autant plus que les deux oeuvres traitent des mineurs et de leur exploitation.

Un film parle par ses présences, mais il peut parler aussi par ses absences. Il existe une parole de ce qui n'est pas montré. **Richesse des autres** parle en partie par ce qu'il ne montre pas. En effet, toutes les compagnies présentes, sauf une, ont interdit aux cinéastes l'accès à leurs mines. Maurice Bulbulian et Michel Gauthier n'ont donc pas pu filmer tout ce qu'ils auraient voulu voir et montrer par l'oeil de la caméra. Les compagnies se sont sans doute dit que cela ne leur serait pas de la bonne publicité que de montrer sur film ce qui se passe à l'intérieur de leurs mines. Mais il faut comprendre que cette absence d'images en elle-même est signifiante et dit beaucoup. "*Le monstre de la mine*", pour employer une expression typique de Zola, n'est pas examiné de l'intérieur mais pointé du doigt par les travailleurs qui y épuisent leurs énergies et leur vie.

Et puisqu'ils ne pouvaient filmer l'intérieur des mines, Bulbulian et Gauthier ont décidé d'examiner et d'interroger les mineurs eux-mêmes pour voir et entendre ce qu'ils avaient à dire sur ces mines qui constituent leur gagne-pain. Or, ce qu'ils nous diront n'est pas beau à entendre. On parle d'accidents, des dangers du métier, des désastres collectifs toujours possibles, des santés qui s'épuisent vite et qui font qu'à 40 ans on en paraît 70, du manque de débouchés pour quelqu'un qui veut s'en sortir, des luttes syndicales, des grèves, des marches, des mines qu'on ferme et des petites communautés sociales qu'on abandonne, de l'instabilité du métier, du minerai précieux tiré du sol moyennant des salaires de famine, des indemnités pour accidents de travail qui ne règlent rien, des salaires qui encouragent le mineur à prendre des risques couramment pour rapporter une plus grosse paye, du mineur laissé pour compte lorsqu'il est vidé et devenu une loque non rentable, de la sécurité sociale jamais possible, des commerces qui

1

cains. Les leaders syndicaux sonnent l'alarme jour et nuit. Une seule solution, à court-terme: faire la grève afin d'améliorer les salaires. En d'autres mots (ou maux) le refuge dans l'aquarium capitaliste.

Le témoignage de la femme d'un mineur en grève est clair: "Si je n'ai pas \$1,000.00 en banque, je ne me sens pas en sécurité";... "Mon plus beau passe-temps, c'est de magasiner"... et "on vient ici, à Chibougamau pour les gros salaires, pour les bonus".

Voilà donc l'aquarium capitaliste qui conserve ses poissons dans les cuisines modernes, dans l'alcool et dans le pseudo-confort des maisons mobiles *super-de-luxe*. Un aquarium capitaliste que ne connaissent pas encore les mineurs chiliens (nos cousins très éloignés) et qui nous retient quarante ans sous terre.

Toujours à propos de cet aquarium capitaliste, on ne peut oublier le témoignage de ce vieux mineur qui près du feu de grève, énumère naïvement tous les *beaux* cadeaux qu'il a reçus de la compagnie durant ses 40 ans de travaux forcés sans accident. Surtout, le petit cendrier *automatique*. C'est encore un *bienfait* de cet aquarium capitaliste de pouvoir acheter ses poissons avec des bibelots de "15 cents".

Plusieurs autres séquences de **Richesse des autres** soulignent cette intoxication capitaliste des mineurs québécois qui, sans aucun doute, achètent régulièrement Loto-Québec pour ne pas rater leur tour, un jour...

C'est un peu dans cette direction, que j'interprète le titre de **Richesse des autres**. E pour cette raison, le reproche que font les critiques de La Presse et de Québec-Presses au film "pseudo-socialiste" de Bulbulian et de Gauthier n'est qu'en partie justifié. Il reste évident que l'allusion chilienne de **Richesse des Autres** manque de cohérence et d'argumentations politiques. En quoi, par exemple, les mineurs chiliens sont-ils plus conscients de l'aliénation capitaliste que les mineurs québécois? On aurait voulu savoir au juste ce que sont les préoccupations quotidiennes de ces mineurs chiliens qui nous apparaissent plutôt dociles et aussi réservés que les Esquimaux au "Salon des sports d'hiver". La comparaison sommaire de la situation économique du Chili et du Québec ressemble plutôt à ce numéro spécial de la revue **Maintenant** sur le Chili.

Mais au moins, le film de Bulbulian et Gauthier débouche sur le cul-de-sac capitaliste. Les mineurs de Chibougamau, surtout, prennent conscience du fait qu'ils finissent par oublier de vivre en travaillant comme des prisonniers pour gagner des "*bonus*". Et de plus, ils savent que les profits de ce travail sont investis ailleurs qu'au Québec. Mais leur conscience politique s'arrête là. Pour la petite histoire, apprenez que Théo Gagné, le leader syndical, est passé depuis du côté des boss et que la taverne du mineur de Chibougamau fait encore de très bonnes affaires.

On n'est pas sorti du bois, on n'est pas sorti de la terre, on n'est pas sorti de l'aquarium capitaliste...mais qu'est-ce qu'on va devenir?

Mais ça, c'est une autre histoire. □

2



Richesse des autres

ont besoin de l'argent de la mine pour survivre, de la possibilité affreuse d'une ville sans médecin, des compagnies qui préfèrent voir mourir un mineur que de le voir blessé (ça coûte moins cher), de la silicose qui menace chaque mineur, des mises à pied inévitables.

Somme toute le film de Bulbulian et Gauthier s'attarde tout d'abord et avant tout au mineur québécois: son travail et à partir de ce travail, sa famille, ses problèmes, ses angoisses, ses valeurs, ses aspirations, sa recherche du bonheur. Il y a dans le film une scène où l'on voit autour de la table de cuisine un mineur et sa femme discuter de choses et d'autres. Cette scène qui revient plusieurs fois dans le film, comme une sorte de ponctuation, est très révélatrice. On sent que le mineur et son épouse se vident le coeur, vident leur sac, là, sur la table pour que le spectateur prenne bien conscience de ce qu'est la vie d'un mineur et de ce que peut être sa mort.

Les auteurs du film ont laissé de côté les chiffres, les statistiques, les données, pour regarder des visages et à cause de cela il se dégage du film une chaleur qu'on ne retrouvait pas par exemple dans **On est au coton**, une chaleur qui touche, qui rejoint et devant laquelle on ne peut pas rester indifférent. On ne peut pas rester indifférent devant ces hommes et ces femmes qui interrogent leur sort tout comme on ne peut pas rester froid devant ce jeune mineur qui

2

se marie et quitte le métier "pour mener enfin une vie normale".

La caméra se promène un peu partout: à Cadillac où les mineurs protestent, en dressant un barrage routier, pour obtenir les moyens de remettre eux-mêmes une mine en opération; à Rouen, au colloque sur les mines organisé par le Parti Québécois au printemps 1972; à Chibougamau où des mineurs poursuivent une longue grève; à Normétal, où la fermeture appréhendée de la mine locale pousse à la formation d'un comité de citoyens; au Forum aussi, à la grande manifestation du Front commun des trois grandes centrales syndicales le 28 février 1972. Et à chacun de ces endroits, c'est toujours le même problème fondamental qui est posé: Celui de l'exploitation de l'individu par la grande entreprise internationale axée sur le profit unilatéral. Ce problème est le thème central du film: tous les autres aspects viennent se greffer sur lui où partent de lui: tout est là.

Un des autres aspects, c'est celui des ressources minières. Car, si le film traite de l'exploitation de l'homme, il traite aussi de l'exploitation du pays. On voit les hommes, mais on voit aussi le pays. René Lévesque, présenté non pas comme le chef du Parti Québécois mais comme l'ex-ministre des richesses naturelles (s'agirait-il ici d'auto-censure?), fait le point: il affirme que la grande entreprise est au Québec pour faire des sous et non pas pour s'occuper des conséquences de sa présence sur le pays où elle exerce ses droits avec un personnel cadre étranger et une mise de fonds relativement minime. La grande entreprise, avec les privilèges que le gouvernement lui accorde volontiers, vient voler nos ressources au profit des marchés étrangers où elle transforme ces richesses minières. Le titre du film, **Richesse des autres**, prend par cet aspect tout son sens et toute sa pleine signification. Les autres s'enrichissent tandis que nous nous appauvrissons. La dialectique est dramatique.

Et cette dialectique est d'autant plus dramatique que le rythme du film dans son ensemble est très bien mené, les réalisateurs ayant monté leur film tel une mosaïque. On écoute un personnage, le représentant syndical Théo Gagné par exemple, puis on le quitte pour le retrouver plus tard; on examine un aspect, on le laisse, puis on y revient. On part, on revient, mais sans avoir l'impression de passer du coq-à-l'âne car la réalisation constitue un tout véritable qui se tient dans chacune de ses parties. Ceci dit, le film n'est pas discursif, ne procède pas par preuves ou par argumentation.

Le seul aspect discursif du film, c'est l'opposition Québec-Chili car le film nous montre une délégation de mineurs qui s'est rendue au Chili pour y examiner la situation des mines. Au Chili, on assiste au discours du président Allende en l'honneur du premier anniversaire de la nationalisation des mines, le jour de la Dignité nationale; on rencontre aussi des mineurs à Chuquikamata (la plus grosse mine de cuivre à ciel ouvert au monde), à El Teniente (la plus grosse mine de cuivre souterraine du monde) et en

particulier à Petroca, dans l'une des mines saisies par des chômeurs et remise en marche sous forme de coopérative. Des mineurs chiliens racontent comment les choses se passaient quand les Américains dirigeaient les mines et soulignent les inconvénients inévitables et l'immense courage qu'exigent des bouleversements profonds, tels que la transformation des mines en coopératives. Il est à noter que la délégation québécoise a pu pénétrer sous terre et "jaser" avec les mineurs au travail, chose impossible ici même au Québec. D'une certaine façon le film de Bulbulian et Gauthier compare deux situations celle d'un Québec minier contrôlé par les grandes entreprises internationales et celles d'un Chili qui a nationalisé ses mines et fête le premier anniversaire de cette nationalisation.

Mise à part cette comparaison, **Richesse des autres** est en aucune façon discursif. Les auteurs n'interviennent pas pour démontrer tel ou tel élément. Et dans ce sens, l'étiquette "film de combat social" que les réalisateurs appliquent à leur produit surprend un peu. Nous sommes loin ici de **L'heure des brasiers** ou de **On est au coton** qui eux, par leur démarche discursive, par l'analyse élaborée par leurs auteurs, sont de vrais films de combat social. **Richesse des autres** va parmi le monde pour le savoir, rien de plus, rien de moins non plus. Comme plusieurs films tournés récemment au Québec c'est un film de "constat" qui dévoile un éventail d'opinions et révèle la prise de conscience qu'ont les mineurs du sort qui est le leur. C'est à ce niveau que le film porte, agit et intéresse.

Richesse des autres intéresse parce que ce n'est pas un film prétentieux. En fait, c'est tout le contraire et ceci en partie à cause de la musique tirée du disque **Québékiss** qui accompagne certains moments du film en prolongeant les paroles sombres prononcées par les différents personnages et en les transformant d'une certaine façon en chants d'espoir et de conquête.

✓ Ce film en 16mm et en couleurs, qui a connu et connaîtra une distribution communautaire, prend fin avec la répétition des mots "continuons le combat" désarmocé en partie par le "Il faut en rire" de Théo Gagné qui constitue le point final du film. Ce "continuons le combat" nous ramène à **Germinal** alors que, dans les dernières lignes, Zola entrevoit un jour où l'ordre des choses serait bouleversé et où le mineur aurait le droit de vivre pleinement et sainement: "des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre".

C'est précisément cette "germination" que **Richesse des autres** appelle. □

RICHELLE DES AUTRES - Un film de Maurice Bulbulian et Michel Gauthier.

Ont collaboré à ce film: Richard Besse, Nicole Chamson, Martin Duckworth, Jean-Marc Garand, Jean-Pierre Joutel, Pierre Letarte, Serge Lafortune, Jean-Pierre Massé, Gilles Quintal, Bernard Queensa, Marie Savard.

Avec la participation de: Joseph Gosselin, Emilien Lallancette, Edgar Périard, Michel Provencher, mineurs; Théo Gagné, représentant syndical; René Lévesque, ex-ministre des Richesses naturelles et Salvador Allende, président du Chili.

Musique: tirée de "Québékiss" avec Marie Savard, André Lejeune, Claude Roy.

Production: Office national du film. **Caractéristiques:** 16mm., Couleur. **Durée:** 94 minutes 22 secondes.



festival canada

PRESENTE
LE FESTIVAL CANADIEN
INTERNATIONAL DU FILM
AMATEUR
DU 27 AU 29 JUILLET

INSCRIPTIONS PROVENANT DU JAPON,
DU DANEMARK, DU PORTUGAL,
DE MALTE, DE LA GRANDE-BRETAGNE,
DES ETATS-UNIS ET DU CANADA

ARCHIVES PUBLIQUES, 395, RUE WELLINGTON, OTTAWA

représentations à 14h 30, les 27, 28 et 29 juillet et à 20h, le 27 juillet.

en attendant la loi-cadre:

AUTOPSIE DE LA POLITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE SUÉDOISE

Harry Schein

Dans un exposé sur la politique cinématographique de la Suède, il convient de rappeler brièvement le contenu de la réforme de 1963, qui constitue toujours la base des activités de réforme de la cinématographie.

Avant 1963, la taxe sur les spectacles perçue sur les films représentait 25% du montant des recettes.

Cette taxe a été supprimée à la suite de négociations entre l'Etat et l'industrie cinématographique. Un accord conclu entre ces deux parties a abouti à la création de la Fondation de l'Institut Suédois de la Cinématographie. Le financement de l'Institut devait être assuré par un prélèvement de 10% sur le montant des recettes, ce qui représente actuellement environ 17 millions de couronnes par an.

Comme toujours, cet accord constituait un compromis entre différents points de vue, aussi bien en ce qui concernait la direction de l'Institut Suédois de la Cinématographie que l'utilisation de ses ressources.

Aux termes de l'accord de 1963, l'Institut de la Cinématographie devait être dirigé par un conseil d'administration composé de huit membres et huit suppléants. La moitié des membres du conseil devait être désignée par l'Etat et l'autre moitié par l'industrie cinématographique, à savoir l'Association des Producteurs, l'Association des Propriétaires de Salles et l'Association des Distributeurs de Films.

Les ressources de l'Institut de la Cinématographie devaient être utilisées de la manière suivante: 30% devaient être consacrées à l'administration de l'Institut et à différents objectifs cinématographiques non commerciaux, tels que enseignement, recherche, archives cinématographiques avec présentation de films, bibliothèque, etc.; 5% devaient être consacrées à des activités de relations publiques communes à l'ensemble du secteur cinématographique; 65% devaient être consacrées au soutien en faveur du cinéma suédois. La moitié environ de ce soutien devait être attribuée en proportion du montant des recettes des films en Suède, et le reste sous forme de contributions à la qualité, sur la base d'une appréciation des films présentés en première, par un jury indépendant.

La réforme cinématographique de 1963 a eu des effets marquants sur le cinéma suédois. La production a doublé. Près d'un tiers de tous les films qui ont été produits au cours des dix années suivantes ont été réalisés par des metteurs en scène débutants. Et les deux tiers de films produits au cours de la même période ont été réalisés par

des metteurs en scène qui ont fait leur début postérieurement à 1963.

Ainsi la réforme cinématographique de 1963 s'est traduite par l'apparition d'une nouvelle génération dans le cinéma suédois et par une forte revivification artistique.

On a dit au début que l'accord de 1963 constituait un compromis entre différents points de vue. Le conseil d'administration exagérément grand — il comprenait 16 personnes — ne pouvait fonctionner activement comme un organe de direction pour l'Institut de la Cinématographie, mais uniquement comme un organe de négociations entre l'Etat et l'industrie cinématographique.

Des opinions diverses se manifestèrent concernant les méthodes de soutien au cinéma suédois. L'industrie cinématographique était en premier lieu intéressée par un système de soutien général, proportionnel aux recettes de projection, tandis que l'Etat mettait l'accent sur un soutien plus sélectif, en vue de favoriser les ambitions de productions artistiques du cinéma suédois.

D'autres facteurs modifièrent également la situation du cinéma suédois au cours des années 60. La baisse du nombre des spectateurs conduisit naturellement à une diminution des ressources de l'Institut de la Cinématographie. En tout cas en valeur monétaire. Il apparut avec de plus en plus d'évidence vers la fin des années 60 que l'ensemble des ressources économiques ne suffisaient plus pour maintenir la production cinématographique suédoise à un niveau quantitativement suffisant — de 20 à 25 films par an.

Au cours de cette période on commença également à réclamer que les primes de qualité attribuées aux films déjà réalisés soient remplacées par un soutien sélectif a priori. La détérioration de la situation économique poussait nombre de producteurs à refuser de courir les risques de produire un film, s'ils n'étaient pas assurés d'obtenir une contribution pour la qualité.

En Suède comme dans bien d'autres pays, les années 60 virent aussi le développement des exigences en faveur d'une participation de la part des créateurs cinématographiques.

Cette évolution, brièvement esquissée, aboutit en 1972 à une révision radicale de l'accord de 1963, aussi bien en ce qui concerne la direction de l'Institut de la Cinématographie que le soutien au cinéma suédois.

Depuis le 1er juillet 1972, l'Institut suédois de la Cinématographie est dirigé par un conseil d'administration de

cinq membres et deux suppléants, tous désignés par le gouvernement suédois. Le conseil est constitué de: M. Torsten Löwbeer, Ombudsman de l'Antitrust, M. Nils Ramstén, Directeur de l'Information des Syndicats, M. Rolf Rembe, Directeur de la Fédération Suédoise des Théâtres, M. Kenne Fant, Directeur de la Svensk Filmindustri, et moi-même, Président et directeur à mi-temps. En cette qualité, j'assume la responsabilité exécutive des activités de l'Institut. Je suis par ailleurs délégué auprès du gouvernement pour les questions relatives à la politique des mass-media. Les suppléants du conseil d'administration sont: M. Göran Lindgren, Directeur de la société Sandrew Film & Teater, et M. Jonas Cornell, Président de l'Association des Metteurs en scène de Cinéma.

Les activités de l'Institut de la Cinématographie sont réparties en trois sections: une pour l'économie et l'administration, une pour la production, et une pour la cinémathèque et les activités d'information. Elles sont dirigées respectivement par MM. Lennart Segerlund, Bengt Forslund (producteur d'une quinzaine de films, dont **Les émigrants** et **Les pionniers** de Jan Troell) et l'écrivain et metteur en scène Jörn Donner; tous trois constituent avec moi la Direction.

Le conseil d'administration est assisté d'un conseil de gestion de 30 membres, représentants l'industrie cinématographique, les créateurs cinématographiques, les institutions et organisations concernées par les activités de l'Institut de la Cinématographie. Ce conseil de gestion a essentiellement des activités consultatives. Il a un droit de regard sur les activités de l'Institut et il doit émettre un avis sur son budget et son bilan. Le conseil d'administration doit prendre avis du conseil de gestion sur toutes les affaires importantes. Le conseil de gestion désigne le jury de l'Institut de la Cinématographie.

Les 65% des ressources de l'Institut de la Cinématographie qui sont réservées pour le soutien au cinéma suédois sont désormais réparties de la manière suivante:

1. 10% sont utilisées comme contribution à la qualité, attribuées à des films déjà produits par un jury de 12 personnes, désignées par le conseil de gestion.

2. 10% sont réservées pour les propres productions de l'Institut. Il convient de souligner à cette occasion, que l'Institut de la Cinématographie dispose des studios les plus modernes d'Europe, dans ses locaux de la Maison du Cinéma.

3. 15% sont attribuées comme soutien général aux films suédois entraînant un déficit. Il s'agit donc d'une garantie de déficit, qui se monte actuellement à 15% au maximum, des coûts de production d'un film — avec un plafond de 300,000 couronnes.

4. La nouveauté la plus importante et la plus intéressante est constituée par la création d'un fonds représentant 30% des ressources de l'Institut. Ce fonds est distribué par deux conseils comprenant chacun cinq membres. L'un des conseils comprend quatre représentants de l'industrie cinématographique et un des cinéastes. L'autre comprend quatre cinéastes et un représentant de l'industrie cinématographique. Tous deux disposent de sommes équivalentes. Ils peuvent accorder des contributions à la préparation de projets de films et ils peuvent de plus accorder des garanties de production. On prévoit que lorsque ce système fonctionnera à plein, dans quelques années, ce fonds fournira des garanties de production représentant environ 50% des coûts de production des films. Cependant ces garanties de production ne doivent être attribuées qu'aux films exprimant des ambitions artistiques évidentes. Les garanties de production ne sont versées que lorsque le film est déficitaire.

Si l'on additionne les contributions relevant des points 3 et 4, on constate que les projets de films exprimant des ambitions artistiques peuvent obtenir de l'Institut de la Cinématographie des garanties se montant à 65% des coûts de production. Il y a lieu de souligner à ce sujet que l'Institut lui-même est autorisé à percevoir des contributions relevant des points 3 et 4, au profit de sa propre production conformément au point 2.

Une nouveauté particulièrement importante se trouve dans le fait que pour la première fois l'Etat attribue directement des subventions au système desoutien conformément au point 4: des crédits de 1,7 millions de couronnes ont été ouverts au titre de l'exercice budgétaire 1973/74, et l'on prévoit que pour l'exercice 1974/75, les subventions d'Etat au titre du soutien sélectif a priori atteindront environ 3,5 millions de couronnes.

Les modifications de 1972 à l'accord sur le cinéma n'interviennent pas à la dernière minute. La production cinématographique suédoise se trouve certes quantitativement dans une période de creux, mais on escompte qu'au cours de l'année en cours et de l'année prochaine, elle retrouvera son niveau normal, c'est-à-dire une production de 20 à 25 films par an.

La révision de 1972 a donc abouti à une direction plus efficace de l'Institut de la Cinématographie, en transférant le soutien au cinéma sur des bases générales en un soutien sur des bases sélectives et artistiques, et en même temps en remplaçant de plus en plus le soutien a posteriori par un soutien a priori. De plus des subventions d'Etat directes sont ajoutées au système de soutien.

Il est particulièrement remarquable que par ces modifications de l'accord, les cinéastes ont obtenu les mêmes pouvoirs que le secteur commercial du cinéma en ce qui concerne le problème central de la politique cinématographique suédoise, à savoir le pouvoir de décider quels seront les films produits.

Le système est aussi démocratique que pluraliste en ce sens que parallèlement aux décisions prises par les sociétés commerciales il existe en outre trois organes de décision indépendants les uns des autres: en premier lieu un fonds dont le conseil d'administration est dominé par l'industrie cinématographique, ensuite un fonds dont le conseil est dominé par les cinéastes eux-mêmes, et enfin la propre production de l'Institut de la Cinématographie.

L'accord cinématographique est valable jusqu'en 1983. Mais il devra être complété au cours des années 70, par une série de mesures tendant à stimuler les activités cinématographiques en Suède.

A long terme, il paraît de plus en plus inadmissible que, dans un pays aussi petit que la Suède, on applique une politique cinématographique isolée, séparée de la télévision et des nouveaux moyens de communication audio-visuels tels que la télévision par câble et les cassettes.

Je suis persuadé qu'au cours des années 70, on mettra au point en Suède une politique intégrée pour le cinéma et la télévision, composante nécessaire d'une politique culturelle revivifiée.

Cette politique fera au secteur commercial du cinéma la place que lui donne le marché. La politique cinématographique de l'Etat suédois se concentrera sur les secteurs où les forces du marché sont insuffisantes. L'avenir du cinéma suédois se trouvera dans cette relation entre un secteur cinématographique commercial traditionnel, qui s'efforce de s'adapter à une nouvelle situation économique et technique, et une politique culturelle sociale dans laquelle le secteur cinématographique non commercial se verra attribuer un rôle prépondérant.

Stockholm, Avril 1973

Une belle fille comme moi

Un film français de François Truffaut. **Scénario:** Jean-Louis Dabadie et François Truffaut. **Images:** William Glenn. **Montage:** Yann Dedet. **Interprètes:** Bernadette Lafont, Claude Brasseur, Charles Denner, Philippe Léotard, Guy Marchand, André Dussollier, Gilbert Genia. **Production:** Films du Carrosse-Columbia S.A. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 100 minutes.

Alors qu'il venait d'achever un subtil et bouleversant jeu du coeur et de la passion avec **Les deux anglaises et le continent**, François Truffaut s'est permis une pause, le temps d'un grand rire déployé et moqueur.

Une belle fille comme moi, inspiré d'un roman de Henri Farrel (1), est un film qui, de prime abord, peut déconcerter. On ne s'attend pas à un tel changement de registre de la part de ce cinéaste à la fois intimiste et réservé, car, pour la première fois, Truffaut montre le "sexe à l'état pur", devient truculent dans les gestes, carambole sans ambrages avec les mots gras, armé jusqu'aux dents d'un humour noir, féroce et impitoyable.

Quoique formellement en rupture de ton avec ses films précédents, l'auteur de **Jules et Jim** ne quitte pas pour autant son univers ordinaire. Camille Bliss, la "belle fille" en question, est à la fois demi-soeur

d'Antoine Doinel, fille héritière de Julie Kohler (**La mariée était en noir**) et proche parente de Marion-Julie Roussel (**La sirène du Mississippi**).

Comme Doinel, enfant rejeté de l'univers familial, en quête de liberté et d'amour, Camille Bliss s'évade d'un centre d'observation pour mineurs délinquants, faisant d'elle un personnage hors-la-loi, un être asocial, caractère typiquement truffaldien. De Julie Kohler, elle emprunte le sentiment de vengeance. **La mariée** tue cinq hommes. Camille pour sa part, écourte la vie de son père et de son mari, déboîte le dératiseur et l'avocat dégoûtant, et profite de sa prison pour en cerner un cinquième.

Parallèlement à l'idée de la femme destructrice, il y a l'image de celle qui domine presque tout le temps la situation et entraîne fatalement l'homme vers sa perte. On se souvient à cet effet de l'inoubliable "Sirène" ou de l'énigmatique Catherine dans **Jules et Jim**. Ces dernières, toutefois sont beaucoup plus humaines, passionnées et attachantes que Camille Bliss, qui, contrairement à tous les autres (anti) héros imaginés jusqu'ici par Truffaut, d'Antoine Doinel aux deux Anglaises, se détache peu à peu du spectateur pour enfin ne plus l'intéresser. Cette radicale volte-face au niveau de la caractérisation nous paraît comme la plus grande faiblesse du film, on sent le cinéaste précipitant la narration comme pour esquiver l'opportunisme et les coups bas répétés par son héroïne. Truffaut tient trop à Camille. Il a bien du mal à nous la rendre antipathique!



Claude Brasseur et Bernadette Lafont

Mais il y a des instants privilégiés dans **Une belle fille comme moi**. La courte séquence où un jeune cinéaste de huit ans refuse et se décide finalement à montrer son film en 8mm: de l'enfance à la vie d'homme, le cinéma ne devient-il pas un nouveau cordon ombilical? Les regards échangés entre Camille et Stanislas Prévins s'éloignant dans la couleur de la prison: dualité morale du couple truffaldien. Le dernier plan: un superbe mouvement de grue et un panoramique reliant encore une fois l'homme à la femme.

On sent le malin plaisir qu'a eu François Truffaut à tourner sa première vraie comédie. Habile conteur et toujours soucieux de tenir le spectateur en éveil, il ne s'est jamais montré aussi fougueux dans le rythme: un montage nerveux évite la monotonie qu'aurait pu entraîner l'utilisation du flash-back, procédé fort usé autour duquel tout le film est construit.

Avec **Une belle fille comme moi**, Bernadette Lafont, trop peu souvent employée à notre goût, fait un éclatant retour à l'écran dans le rôle de Camille. Il fallait son talent et surtout son énergie pour faire passer les dialogues argotiques de Jean-Loup Dabadie. D'ailleurs, les mots et les gags visuels souvent contraires sont les meilleurs atouts du film.

Une belle fille comme moi est un film sans prétention, ce qui devient perle rare dans le cinéma français. Mais nous avons tout de même hâte de retrouver le Truffaut des grands mouvements de l'âme. Maintenant qu'il a gagné son "pari de la fatalité", et nous pensons que c'était avant tout celui de nous faire rire, attendons son cri d'amour au cinéma: **La nuit américaine**.

Laurent Gagliardy

(1) **Le chant de la sirène**, Editions Gallimard.

L'Avant-Scène

la plus importante
collection internationale
de pièces de Théâtre et de Films

BON

POUR UN EXEMPLAIRE RÉCENT

GRATUIT

accompagné de notre catalogue complet

■ "L'Avant-Scène" a édité 800 pièces et 180 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 5 F. (Etr. 6,50 F.)
■ 15 000 abonnées dans 65 pays
27, rue Saint André des Arts, Paris 6^e - C.C.P. Paris 7353.00

Heartbreak Kid

Un film américain de Elaine May.

Scénario: Neil Simon, basé sur une courte histoire "A change of Pace" de Bruce Jay Freidman. **Images:** Owen Roizman. **Musique:** Garry Sherman. **Son:** Chris Newman. **Montage:** John Carter. **Interprètes:** John Gordin, Cybill Shepherd, Jeannie Berlin, Eddie Albert, Audra Lindley. **Producteur:** Edgar J. Scherick. **Production:** Twentieth Century Fox. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 104 minutes.

A un moment de l'histoire du cinéma où la comédie s'essouffle, s'enlise dans la nostalgie de la grande tradition de la comédie américaine des années 50 (**What's up, Doc?**), dans un maniérisme vide (**Travels with my aunt**) ou tout simplement dans le conformisme le plus détestable (**Le grand blond avec une chaussure noire**, **Avanti**, **Steelyard blues**, **J'ai mon voyage...**), **The Heartbreak Kid** d'Elaine May apparaît comme une oeuvre forte, originale et personnelle. Une révélation inespérée. Le génie particulier d'Elaine May, dont **The Heartbreak Kid** est la preuve la plus éclatante, tient à peu de choses, mais ce très peu de choses tient à une énormité: Lenny, un jeune homme nouvellement marié, s'éprend, pendant son voyage de nocces à Miami, de Kelly Corkran, une jeune blonde explosive.

Au premier regard, le film peut paraître quelque peu fabriqué et calculé: les aventures de Lenny s'enchaînent avec une rapidité, une précision qui frôlent souvent l'invraisemblance et le pastiche. Or, la première grande force d'Elaine May et de son scénariste Neil Simon est, tout en maintenant un aspect réaliste au récit, d'avoir constamment soumis les situations au rythme même de chacun des personnages. Chaque événement se développe et se module au gré des pulsations, des hésitations ou des soubresauts des individus. Tout existe librement et l'apparente invraisemblance du récit s'inscrit au coeur même des revirements stupéfiants de Lenny. Chaque séquence, chaque plan sont merveilleux et étonnants parce que constamment inattendus et imprévisibles. A aucun moment on ne peut prévoir dans quelle direction Elaine May orientera le déroulement logique de la séquence. On est confronté à un étonnement perpétuel. La longue séquence du restaurant où Lenny annonce à sa femme Lila sa décision de la quitter est extraordinaire parce qu'à aucun mo-

ment le spectateur ne peut prévoir les réactions de Lila et l'aboutissement de la séquence. Cette disponibilité au réel, cette ouverture aux incessantes métamorphoses des personnages enrichit le récit, lui confère une richesse et une densité peu communes.

Les personnages auraient facilement pu être réduits à l'état de pantins grotesques et insignifiants. Tout l'art d'Elaine May consiste à éviter les simplifications élémentaires, les schématisations grossières; elle établit un constant jeu d'équilibre entre l'humour et la dérision, le réalisme et la caricature la tendresse et la férocité. Lorsqu'un personnage s'enfle, grossit jusqu'au point de devenir sa propre caricature Elaine May opère un renversement, un retournement film, Lila est d'une imbécillité, d'une vulgarité et d'une insipidité désarmantes. Or, lorsque Lenny essaie de s'en débarrasser de façon la plus expéditive possible, Elaine May transforme alors le ton du film, lui insuffle une dimension nouvelle. De léger et badin, le ton devient poignant, douloureux et le personnage s'épaissit, atteignant subitement un degré d'humanité imprévisible. D'une part, Lila révèle sa fragilité, son insécurité et son désarroi devant l'énormité d'une révélation qui fracasse

LES FILMS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

depuis mars '71,
au cinéma

OUTREMONT 277-4145
1248 Bernard

Une entreprise de la....

**Société
Micro-Cinéma Ltée**

4651, rue Saint-Denis
Montréal 176,
849-2384

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

d'un seul coup toutes ses illusions de bonheur. D'autre part, Lenny qu'on avait perçu depuis le début comme la victime d'un mariage à peine souhaité, déploie l'ampleur démesurée de ses ambitions égoïstes. Transporté par l'intensité de ses rêves et voulant lui faire partager son euphorie, il empêchera même sa femme malade d'aller se soulager à la toilette.

Toujours, Elaine May fait magistralement basculer l'instant dange-reusement caricatural en un autre instant qui rétablit l'équilibre menacé. Elle bouleverse les circonstances, déconcerte le spectateur par des glissements dramatiques, de subtils décalages de ton dans le déroulement des événements. Il s'agit d'entraîner le spectateur dans une voie, de lui faire adopter un certain point de vue encore plus fort. Ainsi, M. Corkran refuse de céder sa fille à Lenny. Il lui propose d'abandonner son projet de mariage et lui offre \$25,000, croyant alors l'évincer définitivement. Par une sublime ellipse qui opère le retournement, on se retrouve à l'église où Lenny réalise son rêve ultime: épouser Kelly.

La profonde originalité du comique du film d'Elaine May provient donc du fait qu'il arrive toujours un moment où le spectateur ne sait plus de quoi il rit exactement. Rit-il de l'obstination aveugle de Lenny ou de l'omnipotence des valeurs sociales qu'il assume et véhicule (ex: la réussite à tout prix)? Rit-il de l'inconscience de Lila ou de la précarité de ses illusions de bonheur conjugal? L'impossibilité de discerner avec exactitude les causes du rire s'explique par la nature même de l'approche d'Elaine May, c'est-à-dire son scepticisme. Son refus délibéré des certitudes, son besoin de remettre en question ce qui a déjà été affirmé débouchent sur une vision du monde lucide et dépourvue de toute forme de cruauté. Le léger grossissement qu'elle a fait subir au réel lui a permis de créer des personnages "emblématiques", représentatifs de la bourgeoisie américaine, et de s'en distancier tout en évitant la caricature. A aucun moment, le spectateur ne peut s'identifier à l'un des personnages car toujours il est ramené à lui-même, confronté à des personnages à la fois dérisoires et pathétiques, aliénés par le système de valeurs qui les pousse à agir.

Lenny est le produit même d'une société, d'une classe qui s'impose et se manifeste par l'abondance de ses biens matériels. Il agit en fonction d'elle et s'il joue aux autres la comédie, c'est tout simplement pour en retirer le maximum de bénéfices. Il adhère aux idéaux de la bourgeoi-

sie américaine parce qu'ils correspondent exactement aux siens. Mais le film souligne bien, à la fin, que dans cet univers où seules les apparences ont poids de vérité, les rêves conquis et pleinement réalisés se révèlent sans pesanteur, sans profondeur et, somme toute, sans intérêt. La dernière image nous montre un Lenny décontenancé devant la constatation du vide. Sans trace de mépris, l'intensité du regard d'Elaine May a percé les apparences, désarmé, dans un grand éclat de rire, l'inertie d'un monde où tout se répète et où rien ne change.

The Heartbreak Kid est un film fascinant et drôle dans lequel Elaine May nous a donné le meilleur d'elle-même en suspendant tout jugement qui pourrait nuire à la libre prise de conscience du spectateur. Voilà donc un très grand film!

André Leroux

The Nelson Affair

Un film anglais de James Cellan Jones. Scénario: Terence Ratigan d'après sa pièce "A Bequest to the Nation". Images: Gerry Fisher. Musique: Michel Legrand. Son: John Aldred. Montage: Anne V. Coates. Interprètes: Glenda Jackson, Peter Finch, Michael Jayston. Producteur: Hal B. Wallis. Production: Universal Pictures. Caractéristiques: couleurs. Durée: 115 minutes.

L'Avenue est un drôle de cinéma dans le sens que c'est un cinéma bien particulier. (Il faudrait parler plus souvent des salles, de leur genre que définissent les films qu'on y présente et le public qui les fréquente. Dans ce sens il y aurait beaucoup à dire sur l'Elysée par exemple, il s'agit là aussi d'une salle ou plutôt de deux salles bien particulières). Je disais donc que l'Avenue est un drôle de cinéma. Situé en plein cœur du ghetto westmountais, il attire la plupart du temps un public bien spécial, un public plus souvent qu'autrement âgé, conservateur, bon bourgeois, anglophone il va sans dire, qui aime voir sur l'écran de beaux décors, des personnages bien campés et de belles histoires, surtout des histoires traditionnelles et si possible britanniques. Ce public on le sert bien: il est là tout près et on le soigne. Ainsi même si une réalisation telle que "A

Clockwork Orange" a tenu l'affiche à ce cinéma pendant des mois, c'est habituellement un tout autre genre de films qu'on y offre: du cinéma tranquille, gentil, fait avec des sentiments qui ne dérangent rien et qui font plaisir au public que je décrirais sommairement plus haut. C'est ainsi qu'en l'espace de quelques semaines se sont suivis à l'Avenue **Lady Caroline Lamb** et **The Nelson Affair** (un remake). Deux films à toute de fond historique (britannique telle que désirée) où s'agitent les passions du cœur. Deux films d'acteurs: dans **Lady Caroline Lamb** il s'agissait de Sarah Miles, Richard Chamberlain et John Finch tandis que dans **The Nelson Affair** le spectateur habitué de l'Avenue pouvait jouir du jeu de Glenda Jackson et Peter Finch. Deux films traditionnels, faits comme ils devaient être faits, c'est-à-dire sans surprise, sans bavure, mais sans véritable éclat non plus malgré l'effort qu'on y sent.

Mais parlons de **The Nelson Affair** puisque c'est ici notre propos. Dans ce film il sera question d'un patriote britannique, plus exactement d'un amiral qui s'est signalé au début du XIXe siècle dans des combats célèbres. Mais James Cellan Jones, le réalisateur, ne cherche pas à dépeindre la carrière militaire de Nelson; son propos est autre: il veut montrer l'amour de Nelson pour une femme qui n'était pas la sienne, une certaine Lady Hamilton, et comment il avait pu être déchiré entre sa carrière et cet amour.

Le film donne droit à de l'excellent jeu d'acteur: Peter Finch dans le rôle de Nelson, un Peter Finch amoureux, hésitant, songeur, décisif, fort, rusé, orgueilleux, combatif; Glenda Jackson dans le rôle de Lady Hamilton, une Glenda Jackson amoureuse, elle aussi, vulgaire, crue, vive, inquiète, dure, tendre, saoule, déchirée. Le jeu des deux acteurs et surtout celui de Glenda Jackson est d'un lyrisme qui, à sa façon, aurait pu toucher. Je dis bien "aurait pu" car, en fait, ce lyrisme, cette folie, cette passion, cette grandeur d'âme se trouvent pour ainsi dire sabotés par la réalisation qui reste du début à la fin d'un académisme inébranlable: plan, contre-plan, découpage infailliblement prévisible et le reste et le reste. Je vous épargne la description de cet académisme poussiéreux. Une seule image a vraiment retenu mon attention, celle de Nelson agenouillé dans son bateau priant avant le combat: il est habillé de marine, la pièce est toute blanche, nue de blancheur et la caméra effectue un lent travelling arrière. On sent le drame, la crainte, la solitude aussi. Mais à part

cinéma québec

inclure chèque
ou mandat postal à l'ordre de:

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

Je désire recevoir cinéma/québec à partir du mois de

Un abonnement d'un an (10 numéros): normal \$6.50 ☐ de soutien \$10 ☐
étranger \$9 ☐ Volume 1 (10 premiers numéros) relié \$10 ☐

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Téléphone _____

Réabonnement ☐ Abonnement cadeau de la part de: _____

Prov./Pays

Zone

Institution/Profession

ce plan, la réalisation est faible par son conformisme, conformisme qui apparaît de façon flagrante dans la séquence du combat naval où tout semble trop bien réglé, trop bien mis en place, trop propre malgré les quelques plans rouges de sang. Mais c'est peut-être cette fausse et artificielle propreté que l'habitué de l'Avvenue aime bien se faire servir.

Richard Gay

Family Life

Un film anglais de Ken Loach. **Scénario:** David Mercer. **Images:** Charles Stewart. **Montage:** Roy Watts. **Interprètes:** Sandy Ratcliff, Bill Dean, Grace Cave. **Producteur:** Nat Cohen. **Production:** Anglo-EMI (Kestrel Film Production). **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 105 minutes.

Au moment où Montréal connaît une pénurie de films de qualité, il est tragique de constater qu'un film important passe tout-à-fait inaperçu. C'est en effet pendant que les esprits étaient encore sollicités par les controverses engendrées par **Le dernier tango à Paris** (ce film continuait à faire couler une encre inutile, la grande majorité des propos n'ayant pas pour objet le film lui-même, mais plutôt les circonstances socio-économiques de sa présentation), que le dernier film de Ken Loach passait en coup de vent sur l'écran d'un cinéma obscur et éloigné sans avoir même fait l'objet d'un effort de publicité dans les journaux français. Pourquoi? Les distributeurs du film soutiendront que le film n'est pas commercial, qu'il ne peut intéresser qu'un public fort réduit, et qu'il était donc inutile de consacrer à la publicité des argents qui ne pourraient qu'ajouter au déficit d'exploitation. Mais ce n'est pas la première fois qu'un film est présenté ainsi à Montréal, et tous ne peuvent pas être fourrés dans cette catégorie des "non-commerciaux" (il n'y a qu'à penser au **Targets** de Peter Bogdanovitch, sorti à contre-cœur au System en août 1969); non, il est une autre raison, il est des oeuvres, et **Family Life** est de celles-là, "dangereuses" parce que trop lucides et sans concession, donc irrécupérables, qu'on ne voudrait pas présenter, mais l'esprit commercial aidant, qui connaîtront une sortie, à la sauvette, ques-

tion de faire quelques sous sans trop de risques. C'est là une forme, et sûrement une des plus efficaces, de censure.

(Il est important de rappeler ici que le titre original du film est **Family Life**, mais que pour des raisons qui n'ont rien d'obscures le film a été retitré en Amérique du Nord **Wednesday's Child**. Il s'agissait par ce biais d'atténuer le côté provocateur du film, car il est des valeurs qu'on n'attaque pas impunément, et la "vie de famille" en est une. On a donc gommé la référence trop précise, mettant ainsi l'emphasis sur l'"enfant" et non plus sur la famille.

Maintenant qu'on n'aille pas prétendre qu'on a voulu, par ce changement de titre éviter la confusion qui aurait pu se glisser dans l'esprit du spectateur avec le film du polonais Zanussi lui aussi intitulé **Family Life**. Car, à notre connaissance ce dernier film n'a pas connu un meilleur sort en Amérique du Nord que le film de Loach: il était donc difficile de confondre les spectateurs.

Aux sceptiques, rappelons-leur que la commission française de contrôle, qui tient lieu de bureau de censure, a autorisé **Family Life** de Ken Loach sous réserve qu'une mise en garde (sic) soit affichée à l'entrée des salles. Mais mise en garde contre quoi? contre qui? Le film serait-il à ce point donc dangereux?)

Ceux qui ont vu les deux premiers films de Ken Loach, **Poor Cow** et **Kes** connaissent déjà l'univers de cet important cinéaste anglais et il est possible que, s'ils n'ont pas été déjoués par le retitrage qu'a engendré sa traversée de l'Atlantique, ils se soient rendu au Kent pour voir **Wednesday's Child**. Aussi le survol thématique auquel nous voulons nous livrer pourrait-il leur paraître inutile, mais peut-être - et c'est là notre souhait - leur permettra-t-il de réfléchir de nouveau sur l'univers de Loach.

La thématique de Loach se caractérise en premier lieu par la révolte, ou plutôt par une tentative d'évasion d'un monde fermé, bouché, dans lequel la répression est un fait quotidien, un véritable mécanisme de pénétration des individus. Ce contre quoi Loach crie, c'est le processus de socialisation (acceptation sociologique du mot) que l'on retrouve à tous les niveaux de la société et qui fait des hommes des robots. Les images qui tiennent de toile de fond au générique sont à ce sujet d'une clarté inattaquable: utilisation du noir et blanc travaillé de telle sorte que l'image ne soit plus que grise (le procédé fait un peu penser à celui employé par Jacques Leduc dans **On est loin du soleil**) combinée à une vision en plongée d'un monde si bien ordonné que les maisons sont regroupées en rang d'oignons le long d'artères trop géométriques. Vision maintenant familière et que François Truffaut avait déjà utilisée dans son science-fiction actuel

Fahrenheit 451. Ken Loach choisira de prendre comme élément d'analyse une seule de ces cellules familiales.

Ce monde fermé est un monde faible en ses membres, il se sait arbitraire (le témoignage de la mère le prouve) mais cette faiblesse explique l'utilisation de ces mécanismes que sont l'autorité et la répression. Il n'est d'ailleurs de meilleur aliénant qu'une personne aliénée. Or, le processus de socialisation doit se faire idéalement parlant, par la transmission des obsessions; c'est ce que tentent d'abord les parents en toute bonne foi d'ailleurs. Si la chose réussit, alors tout est bien; mais comment doivent, comment peuvent réagir des gens dont les idées, dont les obsessions mêmes, dont la cage dorée de l'aliénation (cette maison petite bourgeoisie récompense de nombreuses années de labeur et de souffrance) sont remises en question. Ils peuvent penser comprendre certes, ils ne peuvent accepter; c'est trop profond, ils sont radicalement remis en cause, ils craignent de se retrouver tout à fait démunis, seuls devant eux-mêmes le problème atteint sa pleine dimension sociale. L'insoumission, il faudrait plutôt dire la déviance, est une plaie sociale; la société lui a trouvé des anticorps. Ceux-ci, dans **Family Life**, prennent l'aspect de psychologues, psychiatres et spécialistes de domaines connexes, tous ceux que la nouvelle culture a baptisés du nom de "head shrinker". Cette profession même est divisée, à l'image de la famille, et connaît ses non-conformistes. Ces derniers possèdent leurs quartiers, sont isolés des autres; ce sont les tenants des nouvelles approches, et leur effort de dé-sclérotation est perçu par leurs aînés selon des schémas identiques à ceux que l'on a déjà décrits dans le cas des parents. Certes les traditionalistes sont plus lucides, ils sont aussi plus arrogants et c'est sous la bonne conscience de leurs théories qu'ils écraseront les tentatives nouvelles, en même temps que leurs patients. L'ère de la compréhension est révolue, l'ère de la catégorisation s'installe avec tout son cortège de traitements chimiques et physiques (l'incroyable séquence où l'on impose à la jeune fille les électrodes malgré ses protestations, alors que le spectateur sent qu'elle n'est qu'un des numéros de la salle d'attente, après quoi en un seul panoramique, suivant sa civière, Ken Loach nous découvre, toujours en rang d'oignons, ceux qui ont déjà subi le même traitement).

Pour ceux qui n'auraient pas encore compris l'objectif primordial de toute cette répression, Ken Loach n'hésite pas à nous présenter son héroïne dans son rôle social "idéale", celui d'une

employée à la chaîne dans une manufacture; c'est la dernière dimension, celle qui recouvre toutes les autres, la dimension économico-politique. Cette scène donne au film un sens irrévocable. **Family Life** est un film politique, un film engagé dans le sens de la libération de l'individu et ce à tous les niveaux de sa répression, sur toute cette gamme qui s'étend de l'individuel le plus immédiat au collectif le plus général.

D'autres ont parlé de la répression, ont dénoncé notre société, et pourtant leurs films ont connu des carrières commerciales fort longues; pourquoi pas **Family Life**? Il est des formes d'approche qui sont trahison. Ken Loach ne fait pas un cinéma de concession. Il a compris que fond et forme ne doivent pas, ne peuvent pas s'avancer dans des directions opposées. C'est pourquoi son approche prendra l'aspect prudent du documentaire de fiction. Encore là on pense à Jacques Leduc, à un cinéma qui par le dépouillement atteint à un certain givrage, un masque qui ne peut toujours contenir l'émotion, qui la trahit donc à plusieurs reprises (la magnifique scène de libération-défolement dans laquelle les deux jeunes gens décident de mettre du bleu partout et peignent aussi bien les objets que les plantes et les arbres du jardin; l'émotion de ce regard sur les enfants, regard d'une tendre tristesse, d'un presque désespoir, au cours de l'orageux repas en famille; combien d'autres encore). Il m'est revenu en mémoire pendant le visionnement du film, cette phrase de Jean Collet au sujet du cinéma de Jean-Luc Godard, le définissant comme une "tentative de retour au réel par l'imaginaire"; je crois que Ken Loach a réussi le pari, en autant que faire se peut. Son film tout entier est d'une vérité criante, d'une vérité telle qu'on ne parvient plus à croire à une fiction, mais plutôt à une folie collective, à une séance de thérapie de groupe.

Il faudrait s'attarder encore longtemps pour dire toute l'émotion générée par cette vision-analyse lucide, farouche, directe, révolutionnaire de Ken Loach. Il faudrait pouvoir dire que cette dernière scène d'une ambivalence irréductible (s'agit-il d'une révolte sourde et implacable, ou d'une déchéance totale, du dernier creux, de la victoire donc des forces de la répression) nous a cloué à notre siège, incapable de réagir, de parler, de penser, assomé par ce dernier regard vide et l'immense inconscience qui l'entoure.

André St-Jacques

Pay Day

Un film américain de Daryl Duke.
Scénario: Don Carpenter. **Images:** Richard Glouner. **Musique:** Chansons: Shel Silverstein, Ian & Sylvia Tyson, Bobby Smith et Tommy McKinney. **Son:** Richard Portman, Bill Marky, Hal Etherington. **Montage:** Richard Halsey. **Interprètes:** Rip Torn Ahna Capri, Elayne Heilveil, Michael C. Gwynne. **Production:** Martin Fink. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 102 minutes.

Situons-nous tout d'abord dans le temps: c'est à la fin du mois d'avril dernier. Maintenant situons-nous dans l'espace: c'est aux cinémas de la Place Ville-Marie. A l'affiche: **Class of 44** dans la grande salle, **Payday** dans la petite. Les billets pour **Class of 44** se vendent comme des petits pains chauds. Pour **Payday** le public se fait rare. Or **Class of 44** est un film infiniment inférieur à **Payday**. **Class of 44**, de Bogart, n'est que la suite de **Summer of 42**: c'est-à-dire qu'on y retrouve les mêmes personnages mais deux ans plus tard, deux ans plus vieux et vivant des expériences différentes. Je dirai cependant, au risque d'en surprendre quelques-uns, que j'avais apprécié **Summer 42**: pour sa nostalgie, pour le personnage féminin, mais surtout pour sa photographie qui rendait avec un réalisme envoûtant la luminosité et le climat des côtes sablonneuses de l'Atlantique. Dans **Class of 44** rien de tout cela: c'est du chiqué qui mise avant tout sur un humour gros et un sentimentalisme kétaine. Le fait est que **Class of 44** ne donnait rien à voir au spectateur comparativement à **Payday**, signé Daltty Duke.

Le film commence par une scène qui nous plonge dans un club américain, un club ordinaire du samedi soir où un chanteur accompagné de ses musiciens chante une tendre chanson western devant un public qui apprécie grandement le spectacle. Celui-ci terminé, le chanteur signe quelques autographes et peu à peu se retrouve lui-même. C'est là qu'on commence à prendre conscience de la dichotomie qui existe entre le chanteur sur scène qui chante sa "sweet country girl" et le chanteur qui vit sa vie. **Payday** révèle cette vie, son caractère, ses moeurs. Une vie avant tout entre hommes, une vie virile, grossière, crue, suante, qui se bouscule de motel en motel, de bouteille en bouteille, de cachet en cachet, de hamburger en hamburger, de femme en femme, de chicane en bataille. Et cet amoralisme roule en cadillac car

le chanteur doit parcourir les différents Etats de façon à chanter dans tous les coins du pays.

En fait le fondement dramatique de **Payday** c'est l'opposition être-paraître. Le paraître c'est le chanteur sur scène celui qui chante des ballades tendres et moëlleuses, c'est le chanteur en studio de radio qui parle doucement à ses admirateurs par la voie des ondes. L'être c'est l'enfer dans lequel cet homme vit car ce que le film révèle de sa vie c'est précisément quelque chose d'inférieur. Il y a une séquence dans le film où cette opposition apparaît de façon flagrante, tout en parvenant à une sorte de point culminant. Le chanteur et ses musiciens pénètrent dans un restaurant. Deux personnages le remarquent plus que d'autres: un jeune travaillant à la cuisine qui voudrait chanter avec celui qui est son idole, et un homme plus âgé qui reconnaît dans le chanteur celui qui a violé sa petite amie. Les deux personnages ne reconnaissent pas dans le chanteur le même homme: l'un est attiré par la façade d'une carrière, l'autre sait ce que cette dernière cache. Ce dernier voudra se battre et sera mortellement poignardé par le chanteur lui-même qui fuira encore une fois ses responsabilités en plaçant son chauffeur en état d'accusation au lieu de sa propre personne. L'enfer atteint là une intensité vertigineuse qui ne pourra que se terminer dans la mort pour le personnage principal et la fuite pour le jeune (celui de la cuisine) qui avait décidé de le suivre: en effet le chanteur perdra contrôle de son automobile et celle-ci explosera pour constituer la scène finale. L'enfer a été mené jusqu'au bout, au bout de la vie, au bout de la mort, la vie et la mort d'un déraciné qui avait abandonné sa femme et ses enfants et qui tout en parcourant le pays (c'est le côté **Easy Rider** du film) se cherchait ou plutôt cherchait à se perdre pour ne jamais plus se voir et se reconnaître.

Ce qui surprend avec **Payday** c'est que ce film a l'air de rien. La réalisation, jamais prétentieuse, se contente de suivre et de regarder dans un style proche du cinéma-vérité le personnage et ses actions. Mais ce regard simple et direct, au rythme bien mené, impose tout de suite au spectateur un univers, celui d'un chanteur Western déraciné remarquablement interprété par Rip Torn, celui de son monde viril mais en déconfiture et finalement aussi l'univers d'une certaine Amérique qui raffole des tendres ballades westerns mais qui se saoule la gueule, traite la femme en objet et se tue au volant de grosses automobiles.

Richard Gay

Tout écartillé

Un film d'animation sur une chanson de Robert Charlebois, réalisé par André Leduc, assisté de Mona Sabbagh et Yves Rochon. **Effets optiques:** Richard Michaud et Serge Langlois. **Paroles et musique:** Marcel Sabourin et Robert Charlebois.

Producteur: René Jodoin. **Production:** ONF. **Caractéristiques:** couleurs. 16 et 35mm. **Durée:** 5 min. 55 sec.

C'est un peu une tradition chez les cinéastes d'animation de l'Office que de s'inspirer des mélodies plus ou moins "à la mode". Dès les débuts de l'équipe, Norman McLaren réalise avec René Jodoin un petit film illustrant une chanson folklorique française: **Alouette**. Dans cette première série de chants populaires (1954) six courts métrages d'animation seront produits.



Tout écartillé

En 1959, on récidive avec la série "chansons contemporaines". Mais cette fois, ce sont des mélodies bien québécoises qui servent de point de départ. Pierre Moretti adapte une chanson de Claude Dubois, **Cerveau gelé**. Laurent Coderre une chanson de Jean-Pierre Ferland. **Les fleurs de madacam** Viviane El-nécavé une chanson de Claude Gauthier, **Notre jeunesse en auto-sport**, Roland Stutz, une chanson de Claude Léveillé, **Taxi**, Bernard Longpré une chanson de Claude Gauthier, **Tête en fleurs** et Jean Bédard, une chanson de Jean-Pierre Ferland, **La ville**.

Comme l'ouragan "Charlebois" n'a pas encore déferlé sur la francophonie, aucun cinéaste ne tente le coup d'illustrer une de ses chansons. Un autre jeune et nouveau animateur s'y risque deux - trois ans plus tard et met en images accélérées le "protest song" des petits voyageurs qui trouvent le temps long dans les pays étrangers: **Tout écartillé**.

Cette chanson écrite par Marcel Sabourin et soufflée par Ro-

bert Charlebois respire la douce et exultante folie des voyages difficiles. Mais plaçons-nous dans le contexte musical de l'époque. Charlebois donne son tour de chant à l'Olympia et les Français ne comprennent pas tout de suite. Il se sent mal dans sa peau francophonissime. **Tout écartillé**, c'est le recueil de ses impressions de voyage dans ce grand Paris tout transformé, dans cette ville trop bien préparée pour tous les touristes. Charlebois lui compose une chanson à répondre, une chanson "impossible de savoir la suite".

Cette chanson filmée en accéléré par André Leduc devient l'odyssée du nautilus tricolore ou les souvenirs de voyage de Charlebois le Québécois au pays des Français de France. Tout se met à bouger, un épouvantail à vieilles filles fait des ravages, sa résurrection met le feu au récit et à la musique.

Comme dans le sous-marin jaune de Dunning, les spectateurs-navigateurs de ce nautilus tricolore (comme le drapeau des Français et le gilet des Canadiens) visitent en même temps tout le circuit touristique de la francophonie en délire, tous les points d'attraction du guide Charlebois: la cuisine française, la coupe Stanley, les menteries du père Noël, la tour Eiffel, la saison de pêche aux trèfles à quatre feuilles, la libération de la femme, Marie Laforêt, les vélocipèdes indomptables, les maniaques sexuels, le lavage du lundi, les belles petites voitures de France, le trafic, le ciel bleu et l'horizon sans fin, l'abominable homme des trottoirs, le défonceur de portes ouvertes, l'ennui métaphysique de Charlebois à Paris, les deux voisins de McLaren, les agents de la maréchaussée habillés en CRS, la poursuite sans fin d'un chanteur de charme à la recherche de la gloire éphémère et de tout ce qui va avec, et un peu du vertige des jeux de mots de Sabourin et de la musique presque cybernétique de Charlebois.

A partir de cette chanson, **Tout écartillé**, André Leduc a reconstitué un univers visité par des personnages bizarres, par des décors pris sur place et par une arrogance sans limite de vitesse. Il a voulu nous en mettre plein la vue, plein les yeux, plein les oreilles comme dans la chanson de Charlebois. Il devient alors impossible de tout suivre, impossible de suivre le film. **Tout écartillé** s'adresse aux voyeurs de correspondances, aux spécialistes des gags subtils.

Dépendant de votre humeur, de votre disponibilité, vous trouverez dans ce film d'animation de moins



Tout écartillé

de 6 minutes, chargé comme un long métrage, le résumé de la pensée over-ground en pleine santé, le beau délire musical et verbal de Charlebois au sommet de sa folie bienheureuse, et surtout l'absurde et le non-sens d'Alice (Tremblay) au pays de la musique pop, et tit-pop. André Leduc navigue aussi bien que Charlebois et Sabourin. **Tout écartillé** est un merveilleux film touristique sur la jeunesse presque-américaine et sur Robert Charlebois, l'abominable touriste de la chanson montréalaise.

Pierre Demers

Paper Moon

Un film américain de Peter Bogdanovich. **Scénario:** Alvin Sargent, d'après le livre "Addie Pray" de Joe David Brown. **Images:** Laszlo Kovacs. **Son:** Les Fresholtz, Richard Portman. **Montage:** Verna Fields. **Interprètes:** Ryan O'Neal, Tatum O'Neal, Madeline Kahn, John Hillerman. **Production:** Paramount Pictures. **Caractéristiques:** noir & blanc. **Durée:** 101 minutes.

Peter Bogdanovich, avant d'être cinéaste, était critique, et en tant que critique, il s'est déjà vanté d'avoir vu plus de 6,000 films. D'ailleurs ce passé a marqué le cinéaste qu'il est devenu, puisque tous ses films sont inspirés de films antérieurs; du cinéma qui trouve sa source dans le cinéma lui-même. Ce qui ne veut pas dire que Bogdanovich n'ajoute pas sa touche personnelle. Mais c'est un fait que ses films reprennent un genre déjà existant: c'était le cas pour **Targets**, pour **The Last Picture**

Show, pour **What's up Doc?** où les références étaient cependant trop évidentes; et c'est aussi le cas pour **Paper Moon**. Dans ce dernier film, le genre sur lequel revient Bogdanovich est celui de ces films où un enfant avait la vedette. Ici, la vedette a nom Tatum O'Neal; c'est la fille de Ryan O'Neal qui joue, lui, l'autre personnage important du film. Tatum O'Neal apparaît alors comme une sorte de Shirley Temple, et si on devait exploiter son talent dans des réalisations futures - ce qui est fort possible - le nom de Tatum O'Neal rivalisera sans doute avec celles qui l'ont précédée.

L'intrigue est fort simple: vers les années 30 un personnage (Ryan O'Neal) s'arrête sur le bord d'une route pour assister à un enterrement et, sans qu'il puisse refuser, se voit confier la petite fille (Tatum) dont la mère vient de mourir. Il doit l'amener au train qui la conduira chez sa tante, mais tout se compliquera à un point tel que la petite fille restera avec l'étranger et qu'ils poursuivront leur route ensemble. Une route bien sinueuse. Ryan O'Neal interprète le rôle d'un escroc dont la spécialité est de vendre des bibles à de toutes récentes veuves en leur faisant croire que c'était leur mari qui avait commandé expressément pour elle cette bible "de luxe"; cadeau qu'elles ne peuvent donc refuser et...payer.

Mais la toute jeune Tatum à l'allure plutôt masculine, aux cheveux drus, au regard perçant, se révèle encore plus rusée, plus têtue, plus "fouine". Il n'y a rien à son épreuve. Elle se tire d'affaire dans tout et elle aime bien créer des situations où elle peut tirer toutes les ficelles. C'est un petit bout de femme qui ne se laisse pas faire et qui aime le pouvoir. C'est aussi le cas de l'homme qui l'accompagne, d'où une série de chicanes et de nombreux malentendus. Mais en fait, ils sont faits l'un pour l'autre puisqu'il s'agit de deux natures semblables. La dernière scène est d'ailleurs très élogieuse sur ce plan.

Paper Moon est un film agréable à regarder d'autant plus que la petite Tatum et les situations qu'elle crée ne manquent pas de faire sourire. Cet enfant a un charme dans les situations cocasses qu'on doit avouer presque irrésistible. Elle sourit, le spectateur sourit: c'est automatique.

Mais, si l'on prend un peu de recul, on peut difficilement dire que ce film constitue une addition importante à l'oeuvre de Bogdanovich. **Targets** et **The Last Picture Show** étaient des oeuvres infiniment supérieures. En fait, il y a quelque chose qui agace, qui énerve dans ce film même si à certains moments, il fait sourire. Ce quelque chose, je crois que c'est

cette espèce de nostalgie lourde et pesante qui enrobe tout le film. La nostalgie de l'époque est trop fortement soulignée par les costumes, les décors, les détails de toutes sortes. On sent que Bogdanovich se complait de façon malsaine dans cette nostalgie qui, comme je l'écrivais plus haut, finalement fatigue.

Mais ce qui est plus grave encore, c'est que ce film n'a pas véritablement de sens, de direction. L'ambiance nostalgique tient de **The Last Picture Show**, mais plusieurs situations comiques, la poursuite par exemple, rappelle **What's Up Doc?** On peut croire que Bogdanovich a voulu faire un film où il allait résumer, synthétiser ses deux précédentes réalisations. C'était peut-être là sa tentative. Cependant, **Paper Moon** ne trouve pas vraiment sa place, sa raison d'être, à moins que cette raison d'être soit le jeu charmant de la jeune Tatum O'Neil. Mais encore là, cela ne suffit pas pour faire un film vraiment réussi.

Richard Gay

High Plains Drifter

Un film américain de Clint Eastwood.
Scénario: Ernest Tidyman. **Images:** Bruce Surtees. **Son:** James R. Alexander. **Montage:** Ferris Webster. **Interprètes:** Clint Eastwood, Verna Bloom, Mariana Hill. **Producteur:** Robert Daley. **Production:** Universal Pictures. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 105 minutes.

Un autre film signé par un acteur. Décidément, ces temps-ci... D'ailleurs dans le numéro 8 de **Cinéma/Québec** je faisais la critique d'un autre film réalisé par un acteur, film que je considérais assez remarquable à plusieurs points de vue: il s'agis-

sait de **The Effects of Gamma Rays on Man in the Moon Marigolds**, de Paul Newman. Aussi, pendant que j'y suis, je voudrais corriger une erreur qui s'est malencontreusement glissée dans ma critique du film de Newman. J'avais alors écrit que Paul Newman avant **The Effects of Gamma Rays...** avait déjà à son crédit quelques longs métrages dont **Wusa**. Or, **Wusa** n'a pas été réalisé par Newman même s'il y jouait le rôle principal. Avant **The Effects...** Newman avait réalisé deux films soit **Rachel, Rachel** et **Sometimes a Great Notion**. Voilà. Maintenant que cette petite erreur est corrigée, nous pouvons revenir à Clint Eastwood et à son film **High Plains Drifter**.

Pour Eastwood, comme pour Newman, il ne s'agit pas là de sa première tentative en tant que réalisateur. Il a déjà commis **Play Misty For Me**, et je dis bien commis car ce film qui se voulait une sorte de drame psychologique mêlé de suspense sonnait faux du début à la fin. Avec **High Plains Drifter** Eastwood passe du suspense en décor contemporain au western. Et Eastwood s'y connaît en western, du moins en tant qu'acteur. Avec ses rôles, en particulier dans **Pour une poignée de dollars** et **Pour quelques dollars de plus**, tous deux signés de ce nom maintenant célèbre qu'est Sergio Leone, Eastwood s'était taillé une place ou, de façon plus juste, une "gueule" dans le monde du western: une gueule longue et mince, aux yeux perçants, au cigare long et effilé, et à la barbe décisive. Un anti-John Wayne qui rendrait nerveux John Wayne lui-même. Son image de cowboy dur, cynique et souvent sans merci s'est donc installée dans l'esprit de milliers de spectateurs en l'espace de quelques films.

Dans **High Plains Drifter**, Eastwood, et c'est évident, a cherché à capitaliser sur cette image. Il s'est sans doute dit, les gens ont raffolé de mon personnage de cowboy cyniquement "cool", et bien je vais le leur réserver mais cette fois en y mettant le paquet. Ainsi Clint Eastwood est non seulement le réalisateur du film, mais aussi et surtout le personnage

principal, ce personnage que l'on voit maintes fois en contre-plongée pour bien en souligner la force, la puissance, et le pouvoir. En effet, Eastwood qui, dans le film, n'a d'autre nom que celui d'"étranger", s'arrête dans un petit village dont il devient en très peu de temps le maître: on a besoin de lui pour se défendre contre trois hors-la-loi. Dans le village il faut tout ce qu'il veut: il boit, il s'impose auprès des femmes qui l'aiment tout en le craignant, et auprès des hommes qui, pour la plupart, ne l'aiment pas et le craignent terriblement. Eastwood s'est filmé en maître et en maître absolu. Tout cela enrobé d'un certain mystère que l'on retrouvait aussi dans **Play Misty For Me**.

J'ai toujours pensé, comme plusieurs, que les acteurs étaient tous un peu égocentriques. Mais **High Plains Drifter** va trop loin. C'est du Eastwood, par Eastwood, avec Eastwood et pour Eastwood. Comme exercice d'égocentrisme, il est difficile de trouver mieux. Même pour un fanatique d'Eastwood, c'en est trop: c'est à rendre malade. L'histoire cinématographique prouve qu'un acteur peut être un bon réalisateur ou vice versa: Orson Welles en est l'exemple parfait. Mais si des acteurs réalisent des films où ils seront la vedette principale uniquement pour satisfaire bêtement leur ego, ces acteurs et leurs films méritent d'être reniés. Clint Eastwood et son film **High Plains Drifter** sont de ceux-là.

Richard Gay

les ateliers
audio-visuels
du québec

1110 bleury montréal • 871-0197

Maintenant

son âge
 la scolarité
 ses options
 sociales
 politiques
 et religieuses

75 cents, numéro 127, juin/juillet 1973

En vente dans les kiosques et les librairies

"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.

Spécial sur le français
 1973
 60¢
 Vol. 2 No 1

Des travailleurs italiens contre l'immigration
 APATHIE
 Quand les Québécois font leur révolution

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

Vous avez un film en tête?

RADAR
Bibliothèque Nationale du
Québec, 1700 rue St-Denis
Montréal 129, Qué.
s.p.



Nous connaissons votre numéro.

D'accord, vous avez eu une idée géniale...Vous devez maintenant être en mesure de la réaliser.

Avec le film, vous avez cette portabilité qui vous permet d'aller partout où votre imagination galopante vous conduit. Avec le film Kodak, vous obtenez de plus cette qualité qui assure de bons résultats d'une façon constante. Et un choix à faire rêver en couleur...ou en noir et blanc.

Il y a de bonnes chances que vous trouviez le numéro que vous cherchez dans notre sélection de films. Sinon, nous vous proposons un autre numéro...

le numéro de téléphone d'un de nos représentants techniques.

Si vous tournez en rond, appelez-le. Il a l'expérience nécessaire pour résoudre vos problèmes techniques. Et il a l'appui de toute l'équipe Kodak.

Vous avez un film en tête?
Ne le faites pas sans nous.



Division de
l'Équipement audio-visuel
Kodak Canada Ltée
3500 ouest, avenue Eglinton
Toronto, Ontario
M6M 1V3

