

objectif

revue indépendante de Cinéma

101

PÉRIODIQUES

AOUT 2 1966

BIBLIOTHÈQUE
DE MONTRÉAL

QUESTIONS SUR LE CINÉMA CANADIEN

EROUX POUR	931612
UNE PERSONNE	

ENTREE PATRY	931613
UNE PERSONNE	

ENTREE POUR	931614
UNE LAMOTHE	

ENTREI	
UNE PE	

LES FILMS CLAUDE FOURNIER LIMITÉE

361 PLACE ROYALE MONTREAL



Elysée

35 MILTON / 842-6053



du nouveau cinéma
américain
réalisé par
KAUFMAN et MANASTER

distribué par PRIMA FILM

GOLDSTEIN

Poétique, farfelu, sarcastique, cruel, le premier film de Kaufman et Manaster est tout cela. Mais qu'est-ce à dire ? Est-ce une parabole biblique, un documentaire sur Chicago, un fourre-tout beatnik, une méditation à bâtons rompus sur la condition humaine ? Eh ! bien, GOLDSTEIN est également tout cela à la fois. Et c'est ce qui fait son charme. Loin des clichés hollywoodiens, ce film « indépendant » nous entraîne sur le chemin des écoliers de la rêverie et de la réflexion, et il faut le voir tout autant comme un film grave que comme un simple divertissement.

-CINÉMA 66 No 104

objectif

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

COMITE DE REDACTION : JACQUES BENSIMON, GINETTE CHAREST, ROBERT DAUDELIN, PIERRE HEBERT, MARIE-CLAIRE LANCTOT, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CLAUDE MENARD, MICHEL PATENAUDE, CHRISTIAN RASSELET, GAETAN ROCHON, PIERRE THEBERGE

COLLABORATEURS : KEVIN BROWNLOW, RAYMOND GARCEAU, LESLIE KELLY

ADMINISTRATEUR : LUC DESLAURIERS

SECRETAIRE : FRANCINE BEDARD

L'ABONNEMENT EST DE \$6.50 POUR DIX LIVRAISONS

SOMMAIRE

AOUT 1966, No 36

Editorial	5
Charlot et la comtesse de Hong Kong <i>Kevin Brownlow</i>	7
Les carnets d'un p'tit Garceau, no 2 : Des films cochons pour toute la famille <i>Raymond Garceau</i>	11
Bandes à part	37
Le thème de la piscine dans le cinéma canadien <i>Pierre Théberge</i>	39
Paris vu par	<i>Claude Ménard</i> 41

LES 101 QUESTIONS

<i>Denis Héroux</i> : Pas de vacances pour les idoles	14
<i>Arthur Lamothe</i> : La neige a fondu sur la Manicouagan	20
<i>Pierre Patry</i> : La corde au cou	28

Le Ministère des Postes à Ottawa a autorisé l'affranchissement en numéraire et l'envoi comme objet de deuxième classe de la présente publication.

Imprimerie Saint-Joseph

SUMMER

1966



SEVENTH ANNUAL REPERTORY
FILM FESTIVAL

JULY 1st THROUGH OCTOBER 10th

July 22-25 : Schlesinger's D^ARLING & Donner's N^OTHING BUT THE BEST ●
July 26-28 : Godard's L^E M^EPRIS and V^IVRE SA V^IE & Truffaut's L^A P^EAU
D^OUCE ● July 29-Aug. 1 : Owen's N^OBODY W^AVED G^OODBYE, Demy's
L^ES P^ARAPLUIES DE C^HERBOURG, & Drasin's S^UNDAY ● Aug. 2-4 : Godard's
U^NE F^EMME EST U^NE F^EMME, De Broca's L^ES J^EUX DE L'^AMOUR, & Anto-
nioni's T^HE R^ED D^ESERT ● Aug. 5-8 : Anger's S^CORPIO R^ISING, Losey's T^HE
S^ERVANT, & Conner's A M^OVI^E and C^OSMIC R^AY ● Aug. 9-11 : Guinness in
T^HE L^AVENDER H^ILL M^OB and T^HE M^AN IN T^HE W^HITE S^UIT, & The Marx
Bros in A N^IGHT AT T^HE O^PERA ● Aug. 12-15 : Tati's M^ON O^NCLE and
L^ES V^ACANCES DE M. H^ULOT, & Monicelli's T^HE B^IG D^EAL ON M^ADONNA
S^TR^EE^T ● Aug. 16-18 : Carné's L^ES E^NFANTS DU P^ARADIS, Lampin's L'^ID^IO^T,
& Harold Becker's A^TGET ● Aug. 19-22 : De Sica's T^HE B^ICYCLE T^HIEF &
Bourguignon's L^ES D^IMANCHE^S DE V^ILLE D'^AV^RAY ● Aug. 23-29 : Cocteau's
O^RP^HE^E & Bresson's L^ES D^AMES DU B^OIS DE B^OULOGNE ● Aug. 30-Sept. 5 :
Cocteau's L^E T^ESTAMENT D'^OR^PH^EE and L^A B^ELLE ET L^A B^ET^E ● Sept. 6-8 :
Bunuel's E^L & Bresson's J^OURNAL D'^UN C^UR^E DE C^AM^PAGNE ● Sept. 9-12 :
Bunuel's L^OS O^LV^IDADOS & Kurosawa's T^HRONE OF B^LOOD ● Sept. 13-15 :
Feyder's L^A K^ER^MESSE H^ER^OI^QUE & Clair's S^OUS L^ES T^OITS DE P^ARIS ●
Sept. 16-19 : Iven's T^HE S^PANISH E^ARTH & Kurosawa's I^KI^RU ● Sept. 20-26 :
Dovzenko's E^ARTH & Eisenstein's O^CT^OBER ● Sept. 27-29 : Romm's B^ED AND
S^OF^A & Renoir's L^E C^RIME DE M. L^ANGE ● Sept. 30-Oct. 3 : Eisenstein's
S^TR^IKE & Pudovkin's T^HE E^ND OF S^T. P^ET^ER^SBURG ● Oct. 4-10 : Vigo's
Z^ER^O DE C^ONDUITE and L'^ATALANTE.

THE BLEECKER ST. CINEMA

BLEECKER ST. & WEST BROADWAY

NEW YORK CITY

OR. 4-3210

Le cinéma québécois vient de traverser une des périodes les plus difficiles et en même temps les plus heureuses de son existence. Apparemment c'en fut une de stagnation. Après un afflux de longs métrages, après une vie sociale précaire mais qui a tout de même permis d'ouvrir les plaies de la création, de la production, de la distribution et de l'exploitation, après un nombre assez grand de risques encourus par des cinéastes de l'O.N.F. et de l'industrie privée, notre cinéma, qui n'est pas sans aimer le tapage, s'est retranché dans un silence interprété par plusieurs comme un signe de défaite. Pourtant, il n'en est rien. Certes, ce silence marque un moment de désespoir ; mais ce désespoir, pour sa part, marque un mûrissement, une prise de conscience approfondie, en même temps qu'un début de planification et de coordination de ce qui a été jusqu'à ce jour une série d'aventures plus ou moins isolées.

Un front commun, même s'il n'est pas sans brèche, s'est constitué aussi bien à partir de protestations et de réclamations communes, tout particulièrement l'urgence de légiférer, au fédéral comme au provincial, sur les problèmes de notre cinéma, que des films eux-mêmes qui, ne l'oublions pas, concrétisent et justifient nos réclamations. Si le cinéma québécois a dû mettre la charrue avant les bœufs, il ne faut s'en étonner que dans la mesure où cela, comme on dit, « fait partie d'une saine démocratie » à l'intérieur de laquelle les structures n'évoluent pas d'elles-mêmes.

D'autre part, on ne saurait ignorer l'avènement d'un syndicat des techniciens de cinéma à Radio-Canada et à l'O.N.F., dont une branche tente de se greffer à l'industrie privée ; le scandale de l'Expo 67, qui une fois de plus a fait ressortir la non-confiance existant entre Québécois dignes de ce nom ; le départ de plusieurs cinéastes de l'O.N.F. et l'organisation rationnelle de certaines compagnies privées ; et d'autres événements, plus

EDITORIAL

ou moins importants, qui n'en constituent pas moins un résumé complet de l'existence économique et spirituelle de notre cinéma. On ne saurait oublier, non plus, le dépôt, au Parlement d'Ottawa, d'un projet de loi de cinéma, projet dans l'ensemble assez cohérent et qui pourrait être réellement efficace si le gouvernement de la Province de Québec légiférait à son tour sur des problèmes qui le concernent en propre, tout particulièrement le contingentement des films étrangers dans les salles. Car si des lois fédérales peuvent réellement et concrètement nous aider, si dix millions de dollars c'est beaucoup et c'est peu à la fois, n'oublions pas que ce programme s'adresse à tout le Canada et que le cinéma québécois aura « son pourcentage » et rien d'autre ; et n'oublions pas, surtout, que notre cinéma rencontrera des difficultés cent fois plus grandes que celui du Canada anglais, vu la restriction du marché aussi bien au Canada qu'en Amérique du Nord et vu l'originalité que nous voulons lui garder, originalité qui n'est nullement un caprice mais une nécessité découlant du fait culturel canadien-français. Il ne s'agit pas d'être pessimiste, mais lucide.

Côté films, 1966 sera une mauvaise année, si on pense à l'élan donné en 1965 dans le domaine de la production de long métrage, aussi bien à l'O.N.F. que dans l'industrie privée. Il semble toutefois possible de prédire que 1967 reflétera bien l'esprit de coordination qui a vu le jour cette année au sein de notre cinéma. Car nous avons dépassé le cap de l'idéalisme pur, de l'optimisme naïf et du pessimisme défaitiste. Nous commençons à vivre en plein réalisme et le cinéma québécois est sur le point de devenir habitable, c'est-à-dire un cinéma d'hommes. En cela il est bien à l'image du Québec. C'est déjà beaucoup.

OBJECTIF / J.-P. L.

CHARLOT ET LA COMTESSE DE HONG-KONG

A trois heures de l'après-midi, j'arrivai aux studios Pinewood, et par pur hasard je rencontrai David Chasman qui préside aux destinées de la United Artists en Angleterre. C'est lui qui était intervenu auprès de Jerry Epstein, le producteur de Chaplin, afin de m'obtenir une permission spéciale pour assister au tournage. Chasman décida de m'accompagner chez Epstein. La secrétaire d'Epstein nous informa que tout le monde était déjà sur le plateau : « Si vous voulez bien me suivre... »

Ça m'émeut autant que vous », me murmure Chasman.

Le feu rouge à la porte du studio étant éteint, nous entrons. Fils et câbles serpentent sur notre chemin ; par une porte, on aperçoit ici et là, dans un espace baigné de lumière, quelques figurants en tenue de soirée. J'entends la voix discrète de Chaplin, cette voix si familière. De gigantesques panneaux projecteurs nous obstruent la vue. Parvenus au-delà de ces obstacles, cependant, nous découvrons enfin le décor principal.

C'est la reconstitution d'une salle de danse d'un paquebot transatlantique. Des lustres sont suspendus aux ponts d'éclairage. Sur l'estrade flanquée d'énormes colonnes, un ensemble de saxophonistes en costume blanc. Le décor est en demi-cercle. Les murs sont recouverts de gigantesques panneaux décoratifs — des motifs chinois linéaires dans des tons de crème et de bleu. Une toile de fond jaune attire l'attention sur l'estrade ; les colonnes sont pourpres. (Décorateur — Don Ashton)

Deux cents figurants, en tenue de soirée ou en uniforme de la marine marchande, sont là à regarder Chaplin, qui est vêtu d'une chemise de laine noire boutonnée jusqu'au cou et d'une veste grise, et qui porte un feutre. David Chasman lève les yeux vers son propre chapeau et me dit : « Comme Chaplin est le seul à porter un chapeau à part moi, j'aimerais mieux enlever le mien. Ce serait plus convenable, je pense ».

La caméra est en place pour un plan moyen. Je suis tout étonné de voir que sur le plancher on a tracé une ligne de neuf pieds devant la caméra. C'est sûrement la première fois depuis 1912 — c'est-à-dire depuis l'époque des studios Vitagraph à plafond de verre — que l'on utilise au cinéma une ligne de neuf pieds !

La tension monte. Chaplin est très nerveux. Cela se voit. Il tape des mains à un rythme régulier. Marlon Brando, qui fait tout à fait mexicain avec son maquillage jaune ocre, porte un habit de soirée. En face de Brando, une jeune fille très belle, vêtue d'une robe du soir à ramages bleus, tourne un minois radieux vers Chaplin et lui sourit longuement, gentiment. Chaplin arrête de taper des mains et observe Brando en train d'applaudir. Les figurants se mettent eux aussi à applaudir. « Oui, dit Chaplin, un tempo lent... » Alors Jack Causey, l'assistant-réalisateur, crie : « Bravo, les enfants ! Des applaudissements modérés ! Rappelez-vous !

L'avertisseur de la cabine de son sonne deux coups. Un assistant s'approche et met la claquette dans le champ de la caméra : « Plan 310, prise 1 ». Il fait sa claquette calmement, sans

vouloir produire d'effet comme c'est la coutume, et reprend sa place à côté de la caméra.

« Musique ! » Les figurants applaudissent et se mettent à danser au rythme de la musique enregistrée qu'émet le haut-parleur. Au bout de quelques mesures, la musique s'arrête et les danseurs continuent en silence afin que la jeune fille en bleu puisse parler à Brando. Mais sa voix est très faible et il est impossible de l'entendre. Chaplin ne coupe pas la prise ; il s'amène devant la caméra : « C'est bien. », dit-il sans trop de conviction. « On va essayer encore une fois. » Il va se placer en face de l'ingénieur du son et le fixe sans dire un mot. Pensant qu'il s'agit d'un signal quelconque, l'ingénieur lui demande : « La même ? » — « Quoi ? » — « Même musique ? » — « Oui, oui... la même. », lui répond Chaplin sans trop penser à ce qu'il dit. Il s'avance vers Brando et la jeune fille et leur parle. Je suis trop loin pour pouvoir l'entendre, mais ses gestes me permettent de tout saisir. Tantôt il applaudit, tantôt il danse un genre de twist. La jeune fille est toujours en extase devant lui. Elle ne cesse de sourire, transportée d'admiration.

Chaplin revient vers l'ingénieur du son. Il lui dit quelque chose d'imperceptible et l'ingénieur profite de cette occasion pour s'imposer : « J'ai l'impression qu'il va falloir une boucle », dit-il. Chaplin fait oui de la tête. Encouragé, l'ingénieur, un barbu arrogant, enlève ses écouteurs et se met à discourir sur la nécessité de faire une boucle. Mais Chaplin s'éloigne, ayant décidé de répéter à nouveau la scène. « Quand je dis « action », rappelez-vous que vous devez venir de ce côté-ci, puis disparaître », dit-il à deux figurants, en leur montrant le chemin à suivre dans le champ de la caméra. « Et dès que la musique s'arrête, vous lancez votre phrase », dit-il à la jeune fille en bleu. « Allons-y ! » La musique commence, puis s'arrête, les danseurs continuent et la jeune fille sourit à Brando qui donne sa réplique : « Je suis désolé, mais je ne peux pas faire une chose pareille. » La réponse de la jeune fille se perd dans les bruits de pas des danseurs. Chaplin s'approche des acteurs principaux et leur parle encore.

Il est visiblement sous tension ; son habitude de loucher — comme s'il ricanait — s'accentue alors. Il commence une autre répétition.

« Bon ! On y va les enfants ! » crie l'assistant. Chaplin, fâché qu'il n'y ait pas de musique, se tourne vers l'ingénieur du son et lance : « Musique s'il vous plaît. » La musique éclate. « Bon !

Arrêtez-la ! » La musique continue. « Arrêtez ! » crie-t-il de nouveau. La musique cesse. Chaplin discute avec Jerry Epstein, son directeur de production et son assistant personnel, et puis il demande à l'ingénieur du son : « On a combien de mesures ? Six ? » — « Oui, à peu près. » — « D'après moi », répond Chaplin, « il y a trop de musique. Essayons donc quatre mesures ». Il se tourne vers les danseurs. « Quand je dis « Action », cela veut dire que vous deux, vous vous déplacez. Quand je dis « Musique »... » Et aussitôt la musique recommence et les figurants se mettent à danser. « Non ! Arrêtez-la ! » tonne l'assistant. Cela ne m'aurait pas surpris de voir Chaplin absolument furieux, mais non : il rigole en revenant vers l'ingénieur du son.

La répétition suivante laisse Chaplin toujours tendu mais content. « Silence ! On tourne ». L'assistant enregistre la prise, sans enthousiasme ; les figurants applaudissent ; la musique recommence et s'efface ; la jeune fille en bleu se remet à parler. Chaplin interrompt la prise de nouveau et répète qu'il trouve ça bien. Quelques instants plus tard j'aperçois Brando derrière moi, vêtu d'un pardessus noir. Chaplin m'écarte et s'approche de lui. Ils discutent à voix basse et je vois Brando faire oui de la tête. « Tu ne partiras pas ? » demande Chaplin, et il éclate d'un rire qui en dit long lorsque Brando hoche la tête. « Brando s'en va se reposer » est la réponse que donne un agent de publicité aux interrogateurs.

Chaplin discute encore avec l'ingénieur du son et lui explique en fredonnant quel genre de musique il faudrait maintenant. « OOm pah pah, oom pah pah... », comme un bateau vous savez, au moment où ils montent l'escalier. Un grand coup — oom pah, pah, oom pah pah. » « Oui d'accord, mais voulez-vous la même dans cette scène aussi ? » — « Non, non » murmure Chaplin. « Des valse de Strauss alors ? » « Strauss, bonne idée — essayons une valse. »

Entretiens on s'arrête pour une période de repos et les deux cents figurants se dispersent lentement, au moment où du haut-parleur arrivent les premières notes du **Danube bleu**. Il n'y a bientôt qu'un seul danseur pirouettant autour de l'immense salle : son feutre toujours sur la tête, Chaplin, lesté et gracieux, danse, puis disparaît.

A son retour, les portes extérieures sont ouvertes et un vent froid balaie le décor. Chaplin met donc son pardessus pendant qu'il se laisse photographier et qu'il répond aux questions de deux journalistes.

« Le film nous a donné beaucoup de bonheur ». Ses paroles m'atteignent. « Oui, je suis très fatigué en rentrant chez moi. Je m'assois au coin du feu et je me repose. A 9 heures et demie je suis déjà au lit. » Il boit de l'eau glacée et refuse la tasse de thé que le journaliste lui propose. « Merci », dit-il avec un sourire et il lève son verre avec un geste typiquement « Chaplin ». Une jeune fille attachée à la publicité se trouve à côté de moi ; je lui demande si Chaplin est toujours débordant de vie. « Oh oui ! Il est extraordinaire. Vraiment formidable ! »

Le repos terminé, les figurants reviennent peu à peu et prennent place. On installe une Mitchell. « Mettez donc la 3 pour faire une bonne vieille image à la mode d'autrefois », dit Arthur Ibbetson, le chef-opérateur. La mise au point est faite. « On tourne ! » J'entends les engrenages de la caméra entrer en action. « Je suppose que c'est la valse », dit l'assistant à la caméra. L'ingénieur du son lève le regard. « Mais c'est le pas de deux que j'ai ici. » — « Tu te trompes alors mon vieux, c'est la valse », lui répond le caméraman.

« Jack ! Ecoute ! Entendons-nous. » Il traverse la salle pour aller voir Jack. « Qu'est-ce qu'on fait ? La valse ? Le pas de deux ? ou quoi ? ». « La valse », répond Jack. Coupure. « Il m'a demandé pourtant de faire jouer le pas de deux. Ce serait mieux de le demander une fois pour toutes ». Jack discute avec Chaplin : ils se mettent d'accord. On va mettre la valse. L'ingénieur du son s'approche de l'interphone et s'adresse aux bruiteurs qui sont dans la cabine. « Ils ont encore changé d'idée. C'est la valse qu'ils veulent cette fois-ci ! »

Porte-voix en main, l'assistant prend sa place et donne les dernières indications. « On est prêt, monsieur ? » — « Tout à fait ». L'assistant marque : Fond de scène : Bar — prise 1. Le moteur de la caméra se met à tourner, l'air de valse se fait entendre ; les figurants dansent. Chaplin jette un coup d'œil vers les gens qui se trouvent devant et derrière la caméra car cette prise, projetée en transparence, servira de fond de scène dans une scène de bar. La caméra s'arrête au bout de cent pieds. La voix de l'ingénieur du son se fait entendre par l'interphone : « La musique de Charlie Chaplin s'il vous plaît. La musique latino-américaine de Charlie Chaplin. » Et voilà une deuxième projection où les figurants dansent une rumba sur la musique dont Chaplin lui-même est le compositeur.

Ici une longue pause avant un gros plan de

la jeune fille en bleu. On appelle Jerry Epstein pour doubler Marlon Brando, absent. A la première prise, Cnaplin fait un grand geste violent vers Epstein pour qu'il donne sa réplique. Il la rate. Coupez ! Re commençons. Grande discussion à propos de bruits qui gênent le tournage. Le caméraman regarde dans le viseur et propose que les danseurs enlèvent leurs souliers. Aussitôt dit, aussitôt fait ! — Chaplin aussi. On reprend la scène. Epstein donne la réplique de Brando à la jeune fille : « Je suis désolé, je ne peux pas faire une chose pareille ». Et, dans le silence des pieds nus qui dansent, la réponse de la jeune fille se fait enfin entendre. Sa prononciation est une caricature de l'accent de Kensington. « Mais oui, tu peux. C'est comme ça. » Elle se met à danser quelque chose qui rappelle et le shimmy et le twist. « La danse, à mon avis, sert de stimulant à la conversation. Ce n'est pas Aristote qui, en se promenant autour du Lycée, philosophait sur l'âme ? Papa m'a confié qu'il n'a jamais trop bien compris ce que c'était que l'âme. Mais moi je comprends. Je crois que c'est le désir. C'est une théorie formidable, n'est-ce pas ? Si tu ne peux pas danser le shimmy, tant pis, il faudra danser tout simplement — comme ça. »

La jeune fille en bleu a mis tant d'intensité dans ce court monologue que les figurants et les techniciens applaudissent tous spontanément. La fille sourit, contente. Chaplin sourit, lui aussi. La tension baisse et finit par disparaître. Tout en manipulant la perche, un ingénieur du son constate « C'est merveilleux, vraiment merveilleux. » Chaplin va rejoindre sa femme. Il imite l'accent amusant de la jeune fille.

Les accents de la rumba surgissent du haut-parleur et, du pied, Chaplin marque le rythme et sourit tout seul. « Qui est-ce, cette fille-là ? » demande un des journalistes. Personne ne sait. Je pose la question à une femme qui a l'air de le savoir. « Je crois qu'elle s'appelle Angela Skouras ou quelque chose comme ça. » — « Pas de parenté avec Spyros par hasard ? » — « Non, mais une parente éloignée du metteur en scène Al Parker. » A ce moment Chaplin s'approche de nous et la femme lui demande d'autographier une photo qui le montre assis à côté d'un autre homme. J'aperçois un photographe qui fait des efforts effrénés pour photographier la signature. Chaplin est maintenant tout près de moi ; il ne s'est pas encore remis d'une grippe et il paraît très fatigué. Quelques instants s'écoulent avant

qu'il arrive à signer — péniblement. Il rend ensuite la photo à la femme. Ce n'est pas elle qui le remercie cependant, mais le photographe plein d'ardeur. Pendant un moment, Chaplin a l'air perplexe mais il reconnaît le photographe : l'homme qui, sur la photo, est à ses côtés. Il se met alors à sourire.

Je me demande toujours qui peut bien être la jeune fille en bleu ; je demande donc son nom à une jeune femme, agent de publicité. Elle ne le sait pas, mais demande à quelqu'un d'autre. Réponse négative encore.

Un petit homme, de la taille de Chaplin à peu près, s'introduit sur le plateau et embrasse Chaplin avec effusion. Ses lunettes, son chapeau de feutre et son manteau gris de mohair me cachent son identité mais ses grands gestes et son accent prononcé me révèlent qui c'est : Carlo Ponti. Il est accompagné de deux jeunes filles. L'une d'elles, habillée simplement d'un chandail vert et d'une jupe bleue, joue nonchalamment à cache-cache avec son foulard. Je reconnais ses yeux : Geraldine Chaplin a les yeux de son père. J'aperçois tout d'un coup que la jeune fille en bleu est en train de causer avec la femme « à la photo ». Je saisis l'occasion et je lui demande : « Quel est votre nom de famille ? » « Scoular », répond la jeune fille. « S-c-o-u-l-a-r » — Est-ce vrai que vous êtes parente avec Albert Parker ? — « Oui, sa femme, Maggie Johnston, c'est ma tante. » Angela est étonnée d'entendre de ma bouche que Parker est un vieil ami de Chaplin, et qu'il a été metteur en scène pour Douglas Fairbanks dans « The Black Pirate ».

L'air plutôt exultant qu'effrayé, Angela me raconte que c'est son premier rôle et que cela lui fait bien peur. « Mais Monsieur Chaplin est tellement gentil, tellement généreux. Il voudrait que j'improvise en français avec ses filles. Il parle français lui-même et m'a fait travailler. Mais c'est pour une autre scène. Oui, Marlon Brando est très gentil. Il m'aide beaucoup. » Je lui dis que c'est très rare que les figurants et les techniciens applaudissent ; ils sont très durs en général. Elle est contente. « Quel bon début ! » dit-elle. L'assistant l'appelle, et elle re-

tourne rapidement sur le plateau où l'on est en train de régler un travelling. Chaplin, croisant la jeune fille, la félicite, et continue vers les coulisses où sa femme l'attend. Oona met ses lunettes et accueille Chaplin avec un sourire ravissant.

Il lui dit quelque chose à l'oreille et puis ils éclatent de rire tous les deux et s'embrassent. Grand bruit. Les machines s'ébranlent. Les lampes éclaboussent le plateau de lumière. Les câbles serpentent comme envoûtés par quelque invisible charmeur. On pousse le chariot jusqu'au nouveau décor. Chaplin s'y rend en bâillant de fatigue. Il enlève son chapeau et s'éponge le front. Il a l'air épuisé. L'assistant place les figurants pendant que Chaplin monte à la place de l'opérateur pour essayer lui-même un mouvement de caméra. La musique commence ; il regarde dans le viseur et on pousse le chariot.

Michael Wedwin, qui joue un rôle de second plan dans le film, se trouve à côté de moi. Je suis ému de voir Chaplin jouer à l'opérateur se frayant un chemin dans la foule. C'est vraiment grandiose de voir le plus grand metteur en scène de tous les temps, contrôlant lui-même les images de son film à 77 ans. C'est aussi très stimulant. J'en fais la réflexion à Medwin mais il est pris avec quelqu'un d'autre.

Chaplin descend pour parler à Angela. Les figurants forment maintenant un cercle. Quelques techniciens sont au repos. Fatigué par l'après-midi que j'ai passé à observer ce grand homme, je me mets à chercher des rafraîchissements. J'entends un bruit assourdissant. J'aperçois les deux cents figurants qui quittent le plateau au pas de course pour aller toucher leur cachet aux guichets. Cinq heures vingt : c'est maintenant l'heure de fermeture des studios.

J'emboîte le pas et je jette un dernier coup d'œil à la piste de danse. Charlie Chaplin est toujours en conversation avec Angela Scoular. Il ne reste personne d'autre.

Kevin BROWNLOW

(Traduit de l'anglais, par Leslie Kelly. Cet article, augmenté, paraîtra dans le livre que Kevin Brownlow publiera prochainement, *The Parade's Gone By*.)

les carnets d'un p'tit Garceau, no 2

DES FILMS COCHONS POUR TOUTE LA FAMILLE

Qui aurait dit que j'allais devenir l'auteur du plus grand nombre de films cochons à l'O.N.F. ? Oui... c'était ma punition pour avoir choisi l'agronomie sans une réelle vocation céleste.

Porcs de bonnes familles. Ce seul titre révèle un peu l'audace créatrice de cette époque. Entre 1945 et 1950, je suis sûr que j'ai filmé dans toutes les porcheries, toutes les vacheries et tous les poulaillers, de Halifax à Vancouver. Trépieds crottés, câbles purinés, c'était du vrai cinéma direct ! Les deux pieds dans la merde... Un jour dans une porcherie près de London, j'étais à préparer le tournage d'un plan avec un bon fermier anglais parmi ses porcs de race quand un ministre protestant saute dans l'enclos et commence à flatter les bêtes. J'arrête la caméra. Dans

mon anglais de sacristie, j'essaie de lui faire comprendre qu'il était indigne pour un représentant de la Haute Eglise d'Angleterre d'être photographié parmi des porceaux. Je ne sais pas si l'envoyé de Dieu voulut donner une leçon d'humilité au catholicisme québécois, mais il ne bougea pas et demeura jusqu'à la fin dans mon champ visuel.

Même si mes premiers films traitaient de sujets prosaïques, un certain romantisme me poussait à choisir des titres assez symboliques : **Gage de bonheur, Mon Domaine, Les Travailleurs du sol, Ombre au paysage, L'Orme en péril, Mort aux rats**, etc. J'avais la ferme conviction qu'un beau titre de film faisait un peu oublier l'insipidité du contenu.

Le 9 mai 1945, le jour même où le Japon faisait la trêve, j'étais en route vers North Hatley, près de Sherbrooke, pour tourner mon premier film comme assistant-réalisateur de Lawrence Cherry.

Lawrence Cherry, c'était un cow-boy blond de Yorkton, Saskatchewan, qui trouva dans les studios de Londres une sympathie à ses croyances socialistes, nées sur les steppes de l'Ouest et nourries par les dollars de son papa rancher.

Tout North Hatley était saouil pour fêter la victoire des « bons », mais le gérant de l'hôtel avait gardé assez de lucidité d'esprit pour détecter mon accent français et m'expédier dans la chambre la plus infecte du domaine (les Anglo-Saxons m'ont joué ce petit cochon de tour mille fois à travers le pays). Lawrence, pris de compassion, m'invita à partager sa chambre. J'acceptai. Première bévue. Un parleur. Même pour se laver les dents Lawrence ne pouvait s'arrêter de parler. Il racontait cent fois les mêmes histoires, toutes ennuyantes à mourir. J'eus recours plus d'une fois au tampon de ouate dans les oreilles.

Je l'aimais bien quand même, Lawrence. Ou plutôt j'en avais pitié. Une maladie secrète était cause de la chute prématurée de ses cheveux. Sa belle chevelure de la couleur des blés tombait par touffes et, à son grand désarroi, laissait des trous blancs asymétriques sur son crâne. Puis, il y avait ses ulcères d'estomac. Je l'ai vu se rouler sur le plancher à mes pieds dans ses crises aiguës. Il devait laisser pour quelques jours ses libations de rye pour une diète au lait chaud. C'est ce qui le faisait le plus souffrir.

Mais j'avais bien hâte de commencer à tourner pour savoir au juste comment fonctionnait une caméra. Une pluie tenace du printemps toutefois tomba durant une semaine sur la région et me cloua à mon siège de la taverne.

Avec les premiers rayons de soleil, Lawrence fut guéri de tous ses maux. Un peu scalpé encore, mais présentable. Je me souviens de la première scène que nous avons tournée. En plein dans le style oneffien de l'époque. Dans un pré, sur une colline, un gros cheval blond, près d'une clôture, regardait l'infini. Au-dessus, des cumulus expansifs. Lawrence devint fou de joie. Son âme de cameraman commença à vibrer intensément. Mais son génie créateur exigeait que les nuages passent juste au-dessus de la tête de l'étalon entre les deux oreilles. Nous sommes restés là trois jours. La première journée, les cumulus aussitôt formés, s'éclaboussaient en traînées grises insupportables et cachaient momentanément le soleil. La seconde journée, le vent faisait caracoler les nuages partout, sans ne jamais passer devant l'objectif. Enfin le dernier jour, notre étalon, fatigué de notre performance, sauta tout bonnement dans un pré voisin pour trouver des distractions plus excitantes avec une cavale en rut (j'aurais voulu en faire autant).

Pour le lendemain la météo annonça du beau temps. Il plut, comme nous l'avions prévu. J'en profitai pour faire le choix de mes comédiens. Le film racontait l'histoire d'un ancien combattant, qui revenait en héros des plages de la Sicile pour prendre en main la ferme paternelle. Comment trouver une quinzaine de volontaires pour remplir ces rôles dans une région où je ne connaissais personne? J'allai voir l'agronome. Entre confrères, la question fut vite réglée. En quelques heures, tous mes personnages (sans savoir ce qui leur pendait au bout du nez) étaient sous contrat.

Dans la soirée, la batterie lourde de l'O.N.F. arriva avec fracas dans le petit hameau paisible. Trois camions d'équipement et deux puissants générateurs. Moi-même, comme les autres badauds, j'étais tout ébahi de voir cette puissante mécanique faire son entrée.

Le repas de l'équipe fut bruyant — et copieusement arrosé. Lawrence, ayant enfin trouvé un auditoire appréciable pour ses histoires, bégayait de contentement. Moi, je parvins discrètement à m'approcher d'un technicien qui avait un nom français. Depuis trois semaines, je n'avais pu prononcer un seul mot dans ma langue. Tellement que je ressentais au coucher des douleurs aux mâchoires. C'était la première fois que je rencontrais Joseph Champagne (Jos pour les amis), ingénieur du son, pour lequel j'ai depuis ce premier jour conservé une grande admiration et une sincère amitié.

Après le souper, Tommy White, l'assistant de Jos, plaça une bouteille de sloe gin sur la table du salon et lança ses dés nonchalamment sur le plancher. Je n'avais jamais joué aux dés ni bu de sloe gin. Quinze minutes après, j'avais perdu dix dollars — et gagné un mal de tête à faire pousser les cornes sur la tête.

Madame Cherry était venue spécialement pour prendre la direction du tournage des scènes sonores. La première « location » était le magasin général de l'endroit, où les paysans se rencontraient pour parler de leurs fils soldats. John Caulfield, d'un pas lent, commença ses éclairages. Jos Champagne, après avoir changé quelques pièces au moteur du générateur, réussit à le mettre en marche. A cause du bruit, comme de raison, il fallait placer ces machines infernales à un demi-mille du magasin. Alvin Armstrong, assisté de Wally Sutton, mettait la Mitchell 35mm en état de fonctionner. Evelyn Cherry était dans un état d'énerverment intolérable. Lawrence avait trouvé un fermier compatissant pour jaser. Moi, le claquoir en main, j'étais d'une sérénité qu'assurait mon ignorance complète de ce qui se passait autour de moi.

Tourner des scènes sonores en extérieurs en 1945 était une entreprise gigantesque. Tout se faisait en post-synchronisation. Les paroles étaient d'abord enregistrées sur disque et sur négatif 35mm, puis l'ingénieur du son faisait tourner ce disque pendant que les acteurs répétaient le dialogue en même temps pour synchroniser le mouvement des lèvres. L'action était du fait même toujours très limitée. Imaginez un peu, disons mon père Bureau de Compton, 72 ans, cultivateur presque illettré, qui n'avait jamais vu un film de sa vie, encore moins une caméra, répéter des phrases qu'il comprenait à peine — en synchro avec la bande sonore. C'était de l'héroïsme.

Tout nous arriva dans ce fameux ma-

gasin. Il y avait d'abord le train qu'on avait oublié et qui passait à cent pieds de là. Il fallait attendre que tous les bidons de lait de la localité soient chargés avant de tourner la manivelle... Puis le générateur de Jos s'arrêta par malice. La caméra s'étouffa par un emmêlement de pellicule dans les engrenages. Sans compter Evelyn qui engueulait constamment Lawrence pour des insignifiances. Et les paysans qui démarraient toujours sur des tons faux, ou en bafouillant.

La « location » suivante était dans une étable qui, je crois bien, n'avait pas été nettoyée depuis Noé. Le bon soldat vêtu de son uniforme tout neuf devait dire : « Oui, j'aime la terre parce que c'est un métier noble. » Ensuite il devait rejoindre sa femme qui tenait dans ses bras deux jeunes enfants qui regardaient avec effroi un gros taureau. Action. Le militaire prononce avec courage sa phrase d'un trait, mais comme il se dirige vers sa femme son pied glisse sur une bouse fraîche et il s'étend de toute sa longueur kakie entre les deux pattes du taureau ébahi.

Gage de bonheur. La production dura deux mois. Plusieurs fois j'ai eu envie d'abandonner ; l'orgueil, je pense, me retenait toujours. Une chose est certaine, c'est que les dialogues de ce film n'ont jamais été synchrones, ni intelligibles. Mais le film fut quand même sauvé. Par quoi ? Par les nuages. Une journée de beau temps, Lawrence parvint à filmer son étalon parmi les cumulus ouatés — et ce fut un succès extraordinaire auprès des producteurs du Film Board de John Street.

RAYMOND GARCEAU
(à suivre)

DENIS

pas de vacances pour les idoles

HEROUX

1.— Qu'espérez-vous personnellement en faisant votre film ?

H. — Il s'agissait pour moi de faire un film dans des conditions différentes de celui que j'avais fait précédemment.

2.— Quelle conception aviez-vous de la création cinématographique ?

H. — Il y avait des choses très grandes qui paraissaient ridicules du dehors, les fameuses conditions financières ; deuxièmement, une technique qu'il fallait que je continue de posséder ; et également des obligations de style très précises à cause, entre autres, des limitations financières.

3.— Le cinéma est-il pour vous une industrie ? Un art ?

H. — Je voudrais en arriver à faire une espèce de compromis. Dans **Pas de vacances pour les idoles**, il a fallu tenir compte beaucoup plus du côté industriel que du côté artistique, mais ça n'entraîne pas nécessairement tellement en conflit. J'ai beaucoup aimé les films des Beatles et ça m'a fait dire que peut-être dans de tels films il était possible d'en arriver à un équilibre entre le côté industriel et le côté artistique.

4.— Quand précisément avez-vous décidé de faire votre film ?

H. — C'était au printemps 1965. J'avais travaillé au cours de l'hiver à un scénario très sérieux avec Vallerand ; on ne le fera probablement jamais. Le printemps est arrivé et l'espèce d'étincelle avec les films des Beatles.

5.— Pourquoi avez-vous pris cette décision ?

H. — Après avoir vu les films des Beatles, j'ai eu l'impression qu'il y avait un individu qui pourrait créer le même phénomène sociologique au Québec. J'ai vu Joël Denis, en province, faire

un spectacle devant une foule, j'ai vu une communicabilité très grande entre cet individu et le public ; je me suis aperçu que, plus en dehors de Montréal qu'à Montréal même, Joël Denis était un phénomène sociologique. Je me suis dit que ça serait intéressant de transmettre ce même phénomène dans un film.

6.— Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait présenté à Montréal ?

H. — On avait des obligations vis-à-vis France-Films qui a donné une avance sur la distribution.

7.— A quel distributeur pensiez-vous que votre film serait vendu sur le marché local ? International ?

H. — Nécessairement au distributeur qui nous faisait l'avance, France-Films, qui ne distribue que dans la province de Québec. De toute façon, il n'était pas question d'exporter le film, c'était un produit de consommation locale et presque immédiate. Cela a été établi clairement et ça limitait notre budget à \$50,000. ou \$60,000., il faut penser à l'exporter.

9.— Sur le plan local, y a-t-il eu des contacts établis avec des distributeurs ?

H. — On a fait le tour des distributeurs. C'est le système de France-Films qui est le plus intéressant, le pourcentage que l'on reçoit est plus grand de 5.6 et même 10% que, par exemple, chez United Artists ou Allied Artists. Pour comparer avec l'expérience de **Léopold Z.** : on n'est resté qu'un mois à l'affiche et on a fait plus d'entrées.

10.— Pensiez-vous que votre film ferait de l'argent ?

H. — On pensait récupérer le fond de base, c'est-à-dire les \$45,000. de dépenses directes. On calcule que peut-être après trois ans

ce sera fait. Mais ce n'est pas faire de l'argent, puisqu'un capital qui fonctionne de cette façon, ça s'appelle du déficit.

11.—Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Pensiez-vous y remporter un prix ?

H. — Pas du tout. Le film comporte beaucoup trop d'erreurs dont nous étions conscients au point de départ.

12.—Quel accueil pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ? A l'étranger ?

H. — Avant, c'était l'insécurité totale. Quand j'arrive vers la fin d'un film, je suis incapable de savoir ce que ça vaut ; même actuellement, ce n'est qu'en écoutant les réactions d'une salle que j'y arrive.

13.—A quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?

H. — On l'a tourné durant l'été et tout de suite on a forcé M. De Sève à le sortir à la rentrée, parce que parallèlement les agences de disques avaient déjà mis sur le marché la musique du film, et ça c'est important dans le calcul. M. De Sève a regardé différents films et a jugé qu'il était plus rentable pour lui de sortir ce film immédiatement, à l'automne.

14.—Quel genre de production souhaitiez-vous ?

H. — J'ai peur de rester assis trop longtemps en disant : « Je ne ferai ce film que lorsque j'aurai toutes les conditions idéales. » J'ai l'impression que l'on invoque trop souvent les critères économiques. La solution de l'O.N.F., qui présentait supposément des conditions idéales, n'en était pas une. De sorte que j'ai l'impression que tout cela, ce sont des conditions avec lesquelles il faut se battre, c'est une réalité qu'il faut transformer.

15.—Combien prévoyiez-vous que le film coûterait ? Où pensiez-vous trouver l'argent pour financer votre film ?

H. — On avait prévu que le film coûterait à peu près \$45,000. en dépenses directes (\$60,000. si on veut me payer, moi, le scénario, etc.). Il s'agissait pour nous de payer immédiatement les techniciens et les comédiens. J'ai l'impression qu'on est en train de créer un milieu pourri, auquel j'ai contribué, en obligeant des techniciens à travailler pour rien, à être payés quand les profits rentreront, à l'avenir.

16.—En combien de temps prévoyiez-vous le tourner ?

H. — En trois semaines.

17.—Souhaitiez-vous le faire en 16mm ? En 35mm ?

H. — Idéalement, le premier rêve : 35mm couleur. Parce que l'on n'est jamais sûr du soufflage du 16mm au 35mm. Cette fois-ci, le soufflage semble avoir été bon, mais l'image est moins bonne que d'autres soufflages. Et pourtant on a passé par des étapes plus coûteuses et plus importantes : on est passé du 16mm négatif, puis ensuite au 35mm positif. J'ai déjà fait trois fois du 16mm négatif au 35mm positif directement, et l'image était plus belle. Et puis un film tourné en 16mm ne peut pas aller à Toronto par exemple, ça ne répond pas à leurs critères techniques.

19.—Quel procédé souhaitiez-vous utiliser ? L'écran normal ? Le scope ?

H. — Au point de départ on avait pensé prendre l'écran large, mais on a dû se contenter de l'écran normal qui amène beaucoup de complications, car la projection au Québec est vraiment abominable.

20.—Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?

H. — Une équipe extrêmement légère, avec une Arriflex et un éclairage improvisé.

21.—Prévoyiez-vous tourner en studio ? En décors naturels ?

H. — Il n'était pas question de tourner en studio. C'est à cause du coût, évidemment, que la chose était impossible. On a quand même tourné à l'intérieur des studios du Canal 10 ; ça offrait quelques possibilités, mais ce n'est pas vraiment en studio.

22.—Souhaitiez-vous avoir des comédiens professionnels ou non ?

H. — Des professionnels. C'est une chose à laquelle je tenais pour ce film, quoique je voulais également utiliser des gens qui puissent jouer leur propre rôle.

23.—Comment pensiez-vous vous procurer l'équipement ?

H. — L'équipement est venu avec l'adhésion des deux autres actionnaires qui ont fondé la compagnie avec nous. Ils étaient équipés pour faire du tournage léger (Arriflex, Nagra).

24. — Quel genre d'équipement souhaitiez-vous ?

H. — Je ne pouvais souhaiter autre chose que ce qui existait.

25. — Souhaitiez-vous faire votre film à l'O.N.F. ? Dans l'industrie privée ?

H. — Plutôt dans l'industrie privée qu'à l'Office.

26. — Souhaitiez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?

H. — Je ne vois pas pourquoi on aurait utilisé des vedettes étrangères, puisque le film était purement de consommation locale.

27. — Souhaitiez-vous vendre votre film à la télévision ? Combien ?

H. — Oui. De toutes façons, on est obligé par le distributeur France-Films, qui évidemment achète beaucoup de films pour la télévision. Présentement, il achète ça à la tonne. Dernièrement, je l'ai vu commander chez les Mexicains 4,000 films en couleur, il a dit : « Ça pèse combien ? Il y en a combien ? Je vous donne \$40,000. pour ça.

France-Films ne nous permet pas d'aller à Radio-Canada, et quand on ne veut pas lui donner les droits pour la télévision, il diminue notre part à l'entrée des cinémas.

28. — Aviez-vous songé à une avance sur la distribution ?

H. — Oui, parce que l'on avait besoin de \$15,000. et cela m'aidait à convaincre les deux autres actionnaires.

29. — Souhaitiez-vous faire votre film pour la télévision ? Pour une salle ?

H. — Pour les salles, la télévision c'était du superflu.

30. — Allez-vous souvent au cinéma ?

H. — Oui, évidemment. Il n'y a peut-être que Patrick Straram qui voit plus de films que moi... ce n'est pas une méchanceté, vous savez...

31. — Quel genre de film préférez-vous ?

H. — De tout, finalement. Je puis aller au System à 6h.30 et à l'Elysée à 9h.30.

32. — Quels films avez-vous vus depuis un mois ?

H. — 75 % des choses récentes.

33. — Avez-vous rédigé un scénario pour PAS DE VACANCES POUR LES IDOLES ?

H. — Oui, on a rédigé un scénario avec les limites que ça signifie.

38. — Avez-vous rédigé le scénario seul ?

H. — Non ; j'ai travaillé avec Vallerand.

39. — Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?

H. — Avant de commencer, on avait travaillé une couple de mois à la rédaction de ce scénario ; mais il a été changé avant et pendant le tournage.

40. — Avez-vous fait un découpage ?

H. — Oui, d'une façon très précise. C'est mon directeur de production, M. Lamey, qui m'y a forcé, parce que pour tourner un film d'une heure et demie en trois semaines, il faut une organisation très précise.

41. — Les dialogues ont-ils été écrits ou improvisés ?

H. — Ils étaient écrits en partie et improvisés en partie, selon les comédiens.

44. — Qui a fourni l'argent pour la production du film ?

H. — Il y a eu une avance sur la distribution de \$15,000., un autre \$15,000. trouvé par les quatre actionnaires, les frères Lamy et les frères Héroux, et un prêt de \$15,000. de la Banque royale du Canada.

45. — Quel type de compagnie a été formé ?

H. — Le bon vieux type capitaliste, quoi que ce soit un petit peu à tendance socialiste ! On a joué la carte capitaliste pour les techniciens, les comédiens et les musiciens, et on s'est servi du système communautaire pour le reste.

46. — Combien de pieds de pellicule avez-vous tournés ?

H. — 25,000 pieds (16mm).

47. — Combien de temps a duré le tournage ?

H. — Trois semaines.

48. — La durée du tournage a-t-elle été celle que vous prévoyiez ?

H. — Oui, exactement.

49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?

H. — Non.

50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou avec celle des musiciens ?

H. — Oui, chaque fois il y a une fameuse bataille à livrer. Les tarifs sont absolument anormaux et ne sont pas en correspondance avec ce qui peut exister ici. Il faut d'abord que tout

le monde soit de l'Union des artistes. C'est compliqué quand on a besoin d'une foule. Puis il faut payer un minimum, ce qui veut dire : pour les droits au Québec, \$75.00 par jour, pour la télévision en plus, \$115.00, et si vous pensez que le film va sortir ailleurs ça fait à peu près \$130.00. Et les grandes vedettes ne jouent plus au minimum. Quant aux musiciens, l'union est encore plus terrible. La piste encore d'un film coûte une petite fortune. Je peux dire que sur mon budget il y a au moins \$5,000. de musique, ça fait 10% du coût du film.

51.—Avez-vous eu des problèmes particuliers avec les comédiens ?

H. — Oui, des problèmes d'inégalité : il faut faire un équilibre entre les excellents comédiens, les comédiens qui sont ordinaires et les gens que l'on improvise comédiens. J'ai eu aussi des rebuffades de personnages qui ont refusé de tourner, parce qu'eux ne jouaient pas dans ces films.

52.—Avez-vous eu les comédiens que vous prévoyiez ?

H. — Sur papier, il est évident que la distribution était beaucoup plus belle que celle que l'on a pu avoir, surtout pour les personnages féminins.

53.—Avez-vous eu des difficultés avec les techniciens ?

H. — Les difficultés avec les équipes que l'on a ici viennent du fait qu'elles sont jeunes. Il y a l'avantage de leur grand enthousiasme, mais pour certains il y a un manque de connaissances techniques, il faut faire attention.

54.—Combien de personnes y avait-il au tournage ?

H. — Il y avait le caméraman avec deux assistants, l'ingénieur du son et son assistant, un éclairagiste, un assistant-réalisateur, un « script-boy » et le réalisateur.

55.—Avez-vous eu l'équipe technique que vous prévoyiez ?

H. — Oui.

56.—Avez-vous monté le film vous-même ?

H. — J'ai fait un premier assemblage, immédiatement après le tournage. C'était assez important parce que l'on avait tourné de façon pas mal catapultée et il n'y avait que moi qui savais de quoi il s'agissait. Par la suite Werner

Nold a recommencé le montage, puis on l'a refait une autre fois ensemble.

57.—Combien de temps a duré le montage ? Avez-vous eu des difficultés particulières ?

H. — Le montage a duré au moins un mois et il n'y a pas eu de difficultés particulières.

58.—Quelle conception avez-vous de la mise en scène ?

H. — Ça dépend, c'est en rapport avec ce que l'on a. Dans **Pas de vacances...**, il s'agissait de diriger de façon très précise un comédien qui ne savait pas lui-même où il allait.

59.—Quelle conception avez-vous du montage ?

H. — J'ai l'impression que le montage doit redonner au film le même rythme qu'au moment du tournage. Quand je tourne, je me dis : je tourne en fonction de tel moteur, qui a tel style. En plus dans **Pas de vacances...**, nous n'avions que trois « spots » et nous ne pouvions éclairer que deux pans de mur à la fois, j'étais donc obligé de faire des plans très courts.

60.—Quelle conception avez-vous de la trame sonore ?

H. — C'est assez important. Surtout pour nous, ça nous permettait de rajouter des effets. On a essayé de jouer avec des sons, par exemple au moment des séquences de bataille, au moment d'une bataille, on rajoutait des bruits très différents. La musique, c'est aussi très important quand on fait le montage. J'essayais d'enregistrer d'abord la musique, puis de monter en fonction de ce genre de musique, quoiqu'il y ait des parties du film où la musique a été faite après le montage.

61.—Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?

H. — On a fait presque exclusivement du son direct. On aurait voulu faire de la post-synchronisation, mais on n'était pas équipé pour le faire. Et puis à part ça, il y a une vie que l'on capte en son direct qu'il aurait été très difficile de recréer à la post-synchronisation.

64.—Le découpage a-t-il été modifié pendant le tournage ?

H. — Oui.

65.—Quand avez-vous considéré le film comme fini ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?

H. — J'ai l'impression qu'il n'est pas com-

plètement fini. Pour arriver à faire un film, on se fixe des limites : le film sera tourné à tel moment, il sera monté à tel moment et va être présenté à tel moment, et c'est à ce moment que l'on va se dire qu'il est fini. Mais il ne l'est pas. On s'est dit plusieurs fois qu'il faudrait refaire le montage, qu'il faudrait retourner des séquences. Mais M. Lamy était sévère là-dessus, il ne permettait pas de recommencer.

67.—Le distributeur trouvé était-il le même que celui que vous souhaitiez ? Quel genre de contrat de distribution a été fait ?

H. — Oui. Il y a eu une avance sur la distribution de \$15,000., puis on pouvait avoir entre 40 % et 15 % des recettes selon les entrées. Les quinze premiers mille restaient dans la caisse. En un mois, on a fait un peu plus que ça à Montréal. Heureusement le film a continué immédiatement à Québec et ça a très bien marché. On avait cinq copies en même temps. Mais le réseau de France-Films est assez restreint, il ne compte que sept cinémas, je pense. Quand on va dans un autre réseau, il y a deux pourcentages qui se prennent, celui du réseau A, celui du réseau B, puis il reste le pourcentage du producteur.

69.—Dans quelle salle le film a-t-il été montré ? Qui en a décidé ?

H. — Il y avait une attrape là-dedans. Le Saint-Denis, c'est extraordinaire, c'est une salle qui amène beaucoup de monde, mais on est obligé de jouer en même temps au Bijou, qui est une salle qui ne marche pas, de sorte que les profits que l'on peut faire au Saint-Denis sont perdus au Bijou. Deuxièmement le Saint-Denis est trop grand, c'est un éléphant blanc. Avec ce cinéma-là il faut garder le film le moins longtemps possible à l'affiche, en faire une exploitation massive en deux ou trois semaines au maximum. Il y a deux mille cinq cents sièges à remplir, et très rapidement on vous dit : « Il faut vous en aller, les entrées ne sont pas suffisantes. » A Québec, c'est pire. On est sorti dans trois cinémas en même temps, et aucun ne marche bien. On s'est aperçu que le circuit France-Films, en dehors de Montréal, a une très mauvaise réputation.

71.—Qui a payé la publicité du film ? Etes-vous satisfait de cette publicité ?

H. — On a été obligé de s'engager dans une agence de publicité. Le distributeur a fait lui-même la publicité, mais c'est une organisation vieillotte qui ne bouge pas beaucoup,

de sorte que ça nous revient. C'est un système très compliqué, c'est un régime de faveurs, il suffit d'enlever une annonce dans un journal pour que ce journal proteste immédiatement, menace de ne pas faire passer une entrevue par la suite, etc. On était obligé d'acheter des « spots » à Télé-Métropole pour \$800.00, mais en fin de compte ils en valaient la peine. Le budget de publicité représentait environ mille dollars par semaine et c'était déduit au départ sur les recettes.

73.—Votre film a-t-il été vendu à la télévision ? Combien ?

H. — Il va l'être. Nous avons des obligations envers le Canal 10 et ils ne sont pas pressés. Il va attendre au moins sept ou huit ans. La vente ne dépassera pas \$5,000. au Canal 10, alors qu'on aurait eu le double au 2.

75.—Le film a-t-il été sous-titré ?

H. — Non.

76.—Quelle a été la réaction de la critique ? La prévoyiez-vous ?

H. — Dans l'ensemble j'ai trouvé ça assez gentil et ça a bien marché.

77.—Y a-t-il eu une première ?

H. — Oui, pour des raisons de publicité. Mais c'est un mauvais système, parce que là on se fait avoir royalement. La première est considérée comme une semaine en soi, de sorte que si on attire quelques milliers de personnes, au lieu d'être accumulées à la semaine pour nous permettre de dépasser la moyenne exigée, ces entrées ne sont pas comptées. La première nous a rapporté finalement \$500.00, alors que si ça avait été ajouté à la semaine, on aurait fait \$3,000.

78.—Quelle part au total des recettes est revenue au producteur ?

H. — Entre \$20,000. et \$25,000. en fin décembre 1965.

79.—Combien a été dépensé pour la réalisation matérielle ?

H. — \$45,000.

85.—Y a-t-il eu plusieurs versions du film ?

H. — On a fait une version censurée parce qu'on s'est dit que c'était un film pour enfants. On a retiré des plans pour avoir la cote morale « pour tous ».

86.—Voyez-vous systématiquement les films canadiens ?

H. — Oui.

87.—Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour un public, lequel ?

H. — Pour un public canadien-français, populaire.

88.—Avez-vous fait un film d'auteur ?

H. — J'ai l'impression qu'il y a une certaine forme d'humour. Le film, qui est là, est dû à ce qu'on a fait. Je pense que c'est un film d'auteur.

89.—Votre film est-il bon ?

H. — Moi, je le trouve amusant. C'était ce que je voulais faire.

90.—Que regrettez-vous dans votre film ?

H. — Pas mal de choses précises, mais qui dépendent des conditions de travail. Par exemple, les séquences dans les salles de danse que j'ai été obligé de faire d'une façon improvisée, sans pouvoir me permettre de découper le mouvement comme j'aurais aimé le faire, de faire reprendre des tas de choses. Ce que j'aimerais, c'est de pouvoir travailler un an sur un scénario en me disant que je vais pouvoir le tourner.

91.—Qu'aimez-vous dans votre film ?

H. — Le style que je voudrais est un style de gag visuel presque continu. Il y a aussi peut-être des découpages de chansons que j'aime à un moment donné.

93.—Avez-vous eu des propositions de travail après la sortie du film ?

H. — Le Canal 6 m'a demandé de faire une émission pour les affaires publiques. Je fais un film d'une demi-heure sur les grandes

familles anglaises à Québec, la race des conquérants qui est en train de mourir. C'est un film à budget extrêmement limité. Mais par la suite il y a quelque chose de plus intéressant, qui est venu de la compagnie Onyx qui a décroché ce contrat de Radio-Canada : je vais faire un film d'une heure, en couleur, sur Charles Trenet. Pour une fois, on aura la chance d'avoir un scénario plus travaillé et beaucoup plus de temps.

94.—Avez-vous proposé un autre scénario à un producteur ?

H. — Non.

100.—Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?

H. — J'ai l'impression qu'il faudrait un regroupement des forces qui existent déjà, avec élaboration d'une politique qui tiendrait compte des efforts qui ont été faits par coopération mais qui ne doivent pas continuer de la même façon. Ça ne peut pas se faire s'il n'y a pas d'intervention du gouvernement provincial.

101.—Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?

H. — Ah non, moi je vais en faire... Mais ça marche. Là j'ai la chance d'en faire deux, donc j'ai l'impression qu'il y a des gens qui ont dit : ça vaut la peine de le prendre. Et Radio-Canada veut adopter la politique de faire venir à la télévision des réalisateurs de cinéma. Ça leur permettrait une certaine continuité et la possibilité pour nous de faire des films sans crever de faim.



les cinéastes associés

**gilles groulx
denys arcand
jean dansereau
bernard gosselin
michel brault**

257 est, rue des Commissaires 878-1841

ARTHUR

la neige a fondu sur la manicouagan

LAMOTHE

1. — Qu'espérez-vous personnellement en faisant LA NEIGE A FONDU SUR LA MANICOUAGAN ?

L. — A l'Office du film on m'a proposé de faire une demi-heure dramatique sur l'hiver. Je me suis dit : il doit y avoir des trucs dans Gogol, dans Tourgueniev... J'ai cherché dans des nouvelles, étant donné qu'un film d'une demi-heure c'est une nouvelle. On a cherché dans la littérature russe, pas seulement moi, mais des amis aussi. Marcel Sabourin est venu avec une idée, un synopsis. Jacques Bobet était producteur, je lui racontai une histoire de Manicouagan : un avion, l'angoisse que ça créait un avion à Manicouagan. Je connaissais Manicouagan ; j'y avais vécu trois mois à chercher des sujets de films pour l'Hydro-Québec avec Clément Perron. J'avais alors pensé à un long métrage... C'était une femme — ce n'est pas du tout le film — qui était ouvrière et qui vivait avec d'autres femmes dans des camps ; ça se passait l'hiver et le printemps ; il y avait la fonte des neiges, la débâcle sur la Manicouagan, la « pitoune » qui coulait. C'était un film très ambitieux, qui est encore à faire d'ailleurs !

J'ai ensuite repris mon personnage. Il est devenu une femme ; un personnage que j'avais créé et qui correspondait à Monique Miller — parce que j'avais travaillé avec Monique Miller déjà. Il y avait aussi les poèmes de Rina Lasnier sur l'hiver, sur la neige. Elle disait : **Egypte, tu n'as jamais vu ce plâtre lourd**, en parlant de la neige, **s'étendre sur le pôle...** quelque chose comme ça. Il y avait donc l'idée d'Egypte, l'idée de pôle, de soleil. Il y avait aussi l'idée des Indiens et de cette Amérindienne que je voulais intégrer dans le film. Et tout ça pour faire une demi-heure. Une nouvelle.

Pour moi, chaque film est en même temps une recherche. La création, ça n'existe pas à l'état pur. Ce qui existe au cinéma, c'est ce que je fais avec mes films ; du moins j'espère. Je cherche. Étant donné qu'au départ ça ne pouvait pas être un long métrage, **La neige a fondu sur la Manicouagan** était un essai cinématographique.

2. — Quelle conception aviez-vous de la création cinématographique ?

L. — J'ai déjà répondu à cette question puisque je vous ai dit que pour moi, dans la création cinématographique, c'est la recherche qui compte.

3. — Le cinéma est-il pour vous une industrie ? Un art ?

L. — Les deux. Ce qui tue le cinéma c'est qu'on l'a appelé « 7ième Art ». Le cinéma est un système de communication audio-visuel avant tout. Avant d'être une industrie ou un art, c'est un système de communication audio-visuel qu'on peut utiliser pour donner des leçons de géographie ou pour enseigner aux enfants, mais qu'on peut aussi utiliser au même titre que d'autres moyens de communication, que ce soit la peinture, l'écriture ou la parole. Si on arrive à atteindre un certain niveau — appelons ça le sacré, si vous voulez — on en fait un art. Ce qui est tragique c'est d'avoir appelé le cinéma « 7ième Art » ; ce qui fait que quiconque met une image sur un écran se prend pour un artiste. D'autre part le processus de création que réclame le cinéma n'est évidemment pas le même, c'est un processus industriel qui exige beaucoup de capitaux. Un cinéaste ne sera jamais aussi libre qu'un poète, parce qu'il utilise des outils qui coûtent cher, des outils industriels.

4. — Quand précisément avez-vous décidé de faire votre film ?

Quand l'O.N.F. me l'a proposé.

— A quel moment le film est-il devenu un long métrage ?

L. — Je n'ai jamais pensé en faire vraiment un long métrage. Le film est à la fois trop court et trop long. Parce qu'il n'est pas fini. J'avais pensé à un sujet de nouvelle ; or à partir du moment où on entre dans le processus d'intériorité, il y a des rythmes auxquels on ne peut plus échapper, des choses qu'on ne peut plus raccourcir. C'est un moyen métrage, un film bâtard : un film inachevé. Il a une dimension **Rideau cramoisi** : on ne peut raccourcir, c'est trop compliqué. Je me suis leurré sur la dimension du sujet.

6. — Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait présenté à Montréal ?

L. — Aucune. Je pensais le faire uniquement pour la télévision. Mais je le faisais quand même pour les écrans, car je dois vous l'avouer, quand je fais un film je le fais d'abord pour moi et pour mes amis. Il ne faut pas prendre ça au sens littéral : j'aime communiquer avec le maximum d'individus. Un film, du moment qu'il est fait, il existe ; que ce soit maintenant, ou que ce soit dans dix ans, il existe. Mais il existe d'abord par rapport à moi, parce que c'est par rapport à moi que je l'ai fait. C'est toujours à l'intérieur du processus de recherche dont j'ai déjà parlé. Si le film est montré tant mieux, s'il n'est pas montré, tant pis. Je préfère qu'il soit montré. Mais de toute façon, on peut toujours le montrer aux amis.

7. — A quel distributeur pensiez-vous que votre film serait vendu, sur le marché local ? International ?

L. — Je ne m'en suis jamais inquiété. Si le film était passé à l'Elysée, j'aurais été bien content. L'Office national du film n'a rien à voir avec les salles de cinéma ; il ne doit pas faire concurrence, enlever le marché aux autres. L'Office fait de la concurrence carrément illicite à des entreprises qui se voudraient des entreprises normales de production. L'Office est un endroit pour faire de la recherche fondamentale en cinéma, pour faire des films éducatifs, ethnologiques, scientifiques, etc. Pour moi, dans notre société, l'Etat n'a pas de rôle à jouer dans le **show business**. Avant de nationaliser le cinéma, il vaudrait mieux nationaliser l'industrie de la

bière ou les compagnies d'assurance, partout où la production peut être gérée complètement par des ordinateurs, ce qui n'est pas le cas ni dans l'agriculture, ni dans le cinéma, ni dans la poésie.

11. — Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Pensiez-vous y remporter un prix ?

L. — S'il y allait, tant mieux. Et puis, c'est tout.

12. — Quel accueil pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ? À l'étranger ?

L. — Je n'en savais rien. Il y a plusieurs niveaux de critique. Au Festival, Joan Fox a aimé ça, les gens de New York aussi. La critique ne m'a jamais tracassé, ni pendant le tournage, ni pendant le montage. Je fais le film pour moi. Je me crois capable de faire les critiques moi-même, et je poursuis mon propre chemin. Que le reste aille au diable. Ce qui m'importe, c'est de pouvoir faire d'autres films après.

13. — A quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?

L. — Je voulais que le film sorte... Je n'avais pas de préférence.

14. — Quel genre de production souhaitiez-vous ? Auriez-vous souhaité quelque chose de différent ou de mieux que l'O.N.F. pour produire votre film ?

L. — J'aurais souhaité avoir deux à trois semaines de tournage. Deux semaines, ça aurait été bien — et puis pas de « niaiseries » administratives comme certaine personne à l'Office en a faites au début.

Je ne pouvais faire le film qu'à l'Office. La question ne se pose pas si j'aurais voulu le faire ailleurs. J'aurais préféré travailler de façon indépendante.

15. — Combien prévoyiez-vous que le film coûterait ?

L. — J'avais un budget de \$27,000.00, ce qui est complètement ridicule étant donné que j'ai eu récemment \$40,000.00 pour faire un documentaire de dix minutes en Saskatchewan.

16. — En combien de temps prévoyiez-vous le tourner ?

L. — J'avais trois ou quatre jours. Le film a été tourné en quatre jours et demi. Je pensais faire des exploits. Je me suis dit : on tourne !

Le premier jour on a tourné de 3 h. de l'après-midi à 2 h. du matin. Ainsi, en moins d'une journée, on avait tourné dix minutes finales ; mais le lendemain, on était fatigué, il fallait monter sur les pylones et il faisait -40 degrés. Mais j'étais décidé à foncer et comme on était une équipe très légère — quatre ou cinq — c'était très dur.

17. — Souhaitez-vous le faire en 16mm ? En 35mm ?

L. — En 35mm. Le 16mm a l'air ridicule à Manicouagan. Les paysages, je tenais à les faire en 35 mm.

18. — Souhaitez-vous faire votre film en couleur ? En noir et blanc ?

L. — Etant donné que je savais d'avance que je devais le faire en noir et blanc, j'avais pensé mon film en noir et blanc.

19. — Quel procédé souhaitez-vous utiliser ? L'écran normal ? Le scope ?

L. — Je rêve toujours du scope à Manicouagan ; mais je ne l'ai pas souhaité, parce que je savais que je ne pourrais pas l'avoir.

20. — Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?

L. — Celle qu'on avait. C'est-à-dire : un caméraman, un assistant-caméraman, un électricien et un ingénieur du son. Pour le second week-end de tournage, je n'avais pas d'ingénieur du son, ni d'assistant-caméraman.

— Pourquoi une équipe si réduite ?

L. — Le budget... Si c'était à refaire, j'aimerais bien avoir une équipe un peu plus grosse. Au second week-end j'ai fait le son moi-même et, en le faisant, j'ai effacé ce qu'on avait enregistré ; puis on a ouvert une boîte de pellicule parce qu'on n'avait pas d'assistant ; ça n'avait aucun sens. Néanmoins je ne voudrais pas d'une grosse équipe.

22. — Souhaitez-vous avoir des comédiens professionnels ou non ?

L. — Des professionnels. Sauf pour l'ingénieur : je voulais Gilles Groulx pour le rôle. Mais Marcel Martin, qui avec courage était devenu le producteur au dernier moment, s'y opposait, à cause en particulier de l'Union des artistes. Au dernier moment, on m'a proposé Jean Doyon, un maudit bon comédien. Monique Miller, c'était sûr. Vigneault devait avoir un très petit rôle.

— Pourquoi Monique Miller ?

L. — Parce qu'elle correspondait exactement au personnage que j'avais créé ; j'avais d'ailleurs créé le personnage en fonction d'elle. J'avais travaillé un peu avec elle sur **La Beauté même**.

24. — Quel genre d'équipement souhaitez-vous avoir ?

L. — Ce que j'avais. Un Arriflex. A l'Office, côté équipement et caméras, on est gâté.

— Quel genre d'équipement sonore ?

L. — Ce que j'avais. Une Nagra. Je devais post-synchroniser de toute façon.

26. — Souhaitez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?

L. — Non.

27. — Souhaitez-vous vendre votre film à la télévision ? Combien ?

L. — Il était fait pour la télévision.

30. — Allez-vous souvent au cinéma ?

L. — Ça dépend des périodes. J'y suis déjà allé beaucoup. Quand j'étais à la revue **Images**, je fréquentais tous les ciné-clubs possibles et imaginables. Actuellement je ne vais même pas à la Cinémathèque. Quand je suis dans un film, je ne veux pas en voir d'autres. Il y a des films que je vais voir plusieurs fois par contre.

31. — Quel genre de film préférez-vous ?

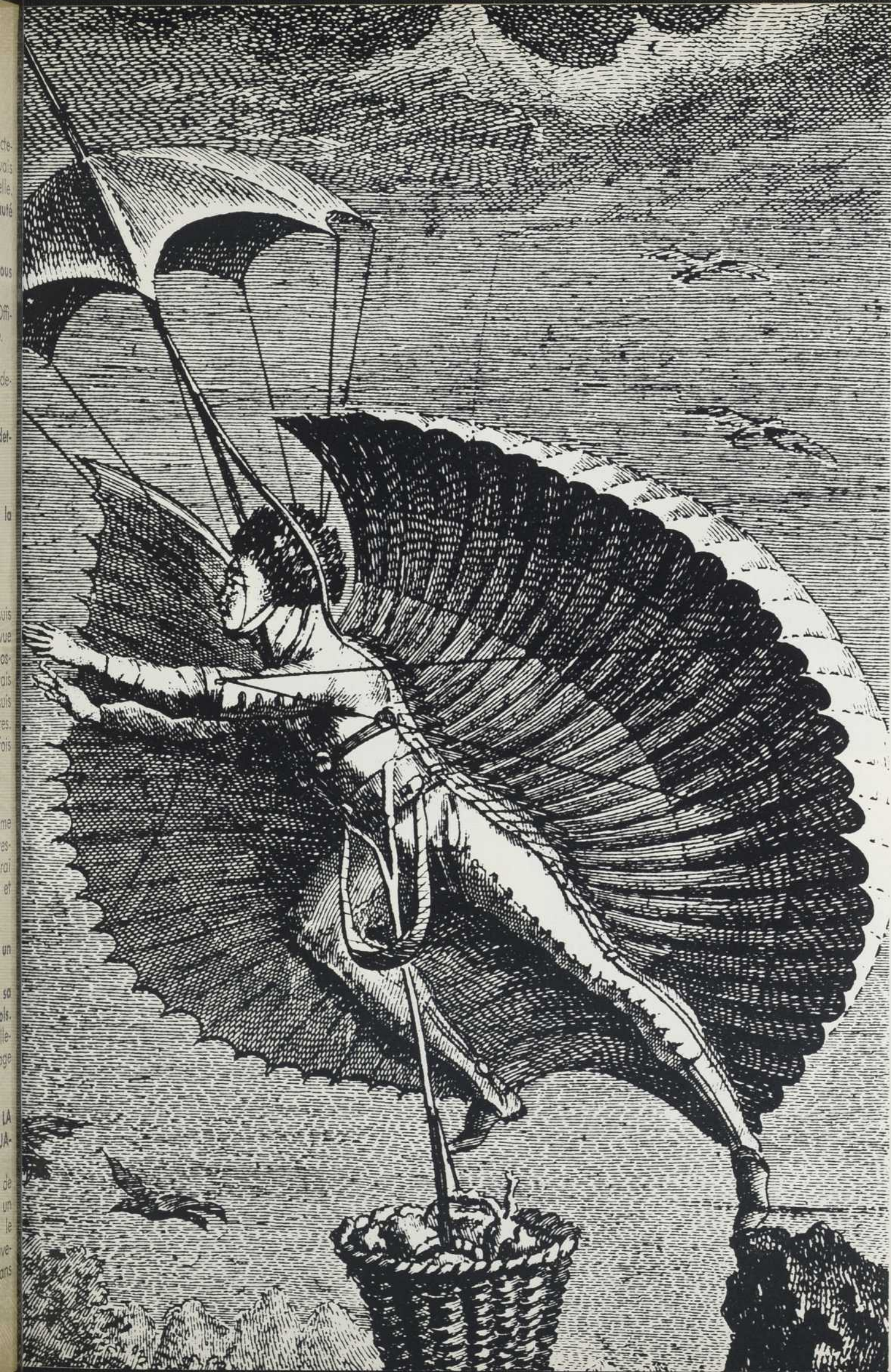
L. — Aucun genre en particulier. J'aime aussi bien les comédies musicales et les westerns que Godard, Antonioni ou Fellini. J'irai voir Godard plusieurs fois, Antonioni aussi, et Resnais aussi — et certains westerns même.

32. — Quels films avez-vous vus depuis un mois ?

L. — J'ai revu **Bande à part** et **Vivre sa vie** ; j'ai vu aussi **Cat Ballou** et **Ship of Fools**. Je ne vais pas beaucoup au cinéma actuellement parce que je suis pris dans le montage de **Poussière sur la ville**.

33. — Avez-vous rédigé un scénario pour LA NEIGE A FONDU SUR LA MANICOUAGAN ?

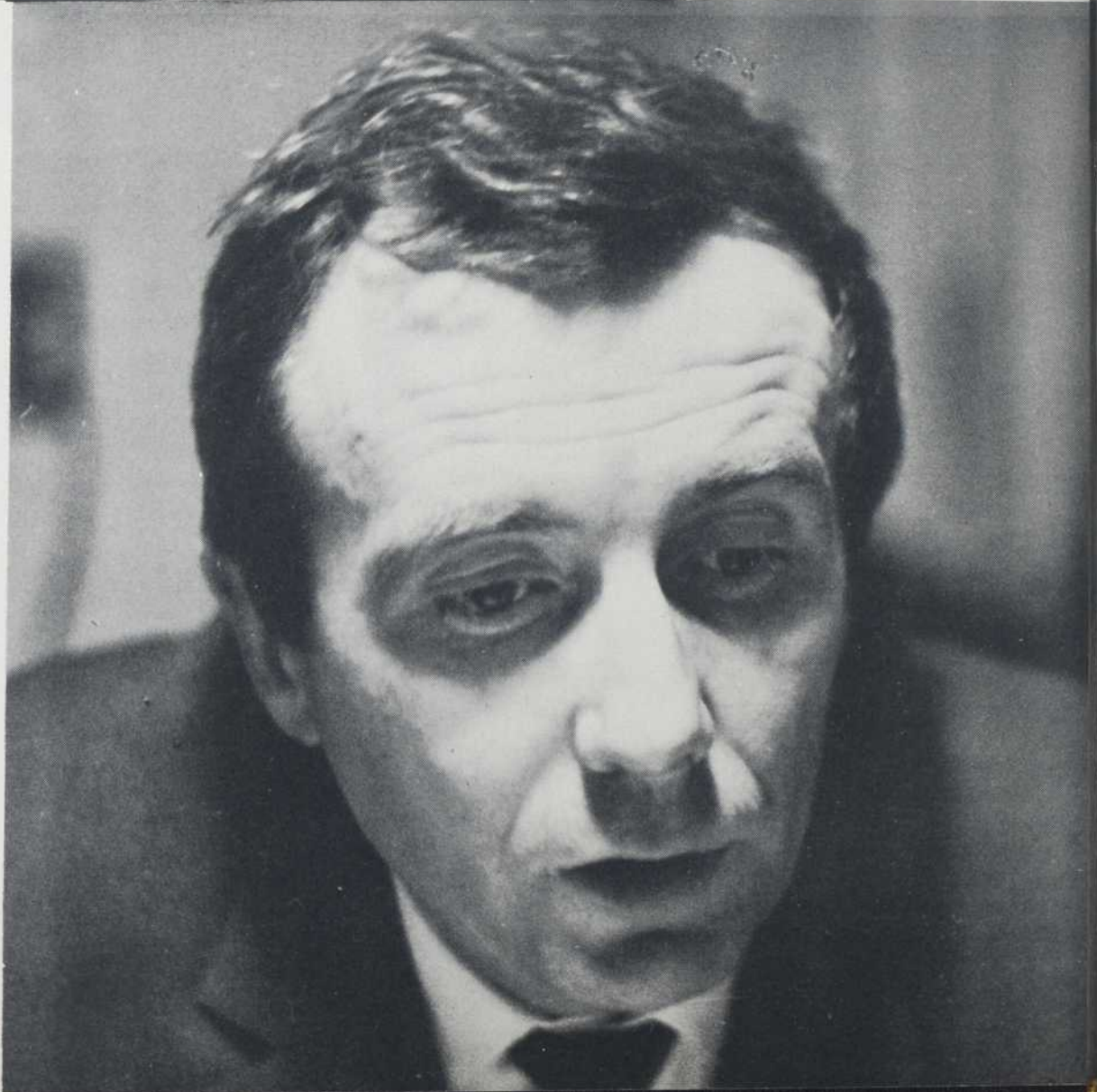
L. — Il y a eu un synopsis, mais pas de scénario à proprement parler. Je faisais un découpage extrêmement précis sur place, le soir, avant chaque tournage. Tous les mouvements de caméra étaient prévus, tous les plans



YUL 871 de
Jacques Godbout



Denis Héroux



Arthur Lamothe



CORDON AU COU



Pierre Patry



La vie heureuse du Film Board, évoquée par Raymond Garceau en page 11.

aussi.
contrô
et à p
trois r
dedan
me de
s'anim
38. —
J'ai d
on pe
39. —
que le
l'aura
or c'é
bien
une
comm
était
40. —
nage
sur la
décou
ion a
t est
tout a
soleil,
vance
pas d
c'est
41. —
écrits
avec
caug
médie
trants.
—
impro
le voy
Il n'es
Je
diagog
diagog
pas si
Mais

aussi. Rien n'a été fait au hasard. J'aimais contrôler l'image. Il y avait un schéma global et à partir de là je disais : ça va être divisé en trois parties et il y aura trois types de plans là dedans ; au premier plan, les gens seront comme des statues, ils ne bougeront pas, puis ça s'anamera de plus en plus, etc.

38. — Avez-vous rédigé le scénario seul ?

L. — Je n'ai pas travaillé tout à fait seul. J'ai d'ailleurs mis les noms au générique. Mais on peut sans doute dire que je l'ai fait seul.

39. — Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?

L. — J'ai supprimé un personnage parce que le budget était très bas. A Manicouagan j'aurais voulu avoir la tempête tout le temps, or c'était un hiver sans tempête ; alors il fallait bien jouer avec ce qui se passait. Mais j'ai eu une complète liberté de création à l'Office ; comme les moyens étaient très limités, la liberté était très illusoire.

40. — Avez-vous fait un découpage ?

L. — Je le faisais tout juste avant le tournage. Je fais toujours ça ainsi ; avec **Poussière sur la ville** c'était encore plus précis. Je fais un découpage global qui tient compte de l'impression que je veux donner à tel moment. Un film, c'est comme de la musique, ça se sent. Mais tout dépend de l'impression du moment, du soleil, des lieux. Dans certains cas je sais d'avance que je veux un plan fixe, mais je ne peux pas dire que c'est un plan qui va de là à là ; c'est quand je tourne que ça se fait.

41. — Les dialogues ont-ils été écrits ou improvisés ?

L. — Pas improvisés. Certains étaient écrits avant avec la collaboration de Vigneault (avec qui je travaillais d'assez près à Manicouagan). Vigneault n'était pas seulement comédien ; c'est souvent lui qui trouvait les figurants.

— Pourquoi les dialogues n'ont-ils pas été improvisés ?

L. — A cause de la conception du film. Je le voyais comme un film hiératique et alors là, il n'est pas question d'improviser les dialogues. Si je fais une tragédie, je n'improviser pas les dialogues. Je serais même prêt à avoir des dialogues en alexandrins ; ça ne me gênerait pas si ça s'imposait. On peut les chanter aussi. Mais improviser des dialogues, non.

42. — Les dialogues ont-ils été modifiés pendant le tournage ?

L. — Oui, parce qu'ils n'avaient pas été entièrement écrits avant le tournage ; ils étaient écrits sur place. Ils ont été modifiés après le tournage aussi parce que j'avais perdu les bandes sonores. J'ai même fait venir le secrétaire de l'Institut des sourds-muets à l'Office pour essayer de savoir ce que disaient les bûcherons (parce que dans leur cas les dialogues étaient improvisés) ; il n'a pas pu trouver.

43. — Les dialogues et le scénario ont-ils été écrits par la même personne ?

L. — Oui. Il y a des phrases de Vigneault qui sont de lui. Mais il n'y a pas beaucoup de dialogues ; c'est un film sans dialogues, ou presque.

46. — Combien de pieds de pellicule avez-vous tournés ?

L. — Pas beaucoup. Quoiqu'on « shoutait ». On avait deux caméras et quand on « shoutait », on « shoutait ». Evidemment on n'a pas tourné longtemps.

49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?

L. — Aucune, c'était celui de l'Office.

50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou celle des musiciens ?

L. — Non.

51. — Avez-vous eu des problèmes particuliers avec les comédiens ?

L. — Des problèmes d'horaire. Monique Miller travaillait à la télévision. On n'a pas pu tourné quand elle avait le temps et quand on a tourné elle n'était plus libre. Il fallait qu'elle prenne l'avion pour rentrer à Montréal afin de jouer dans ses trucs de TV. Monique avait un cachet de \$85.00 par jour et Vigneault de \$70.00, plus \$300.00 pour les paroles et la musique de **Mon Pays**. C'est pas cher...

53. — Avez-vous eu des difficultés avec les techniciens ?

L. — Une seule : Jacques Leduc a foutu le station-wagon en l'air ! Il a dérapé entre Baie Comeau et Manic 5. Claude Pelletier a reçu une bouteille d'armagnac sur la tête !

55. — Avez-vous eu l'équipe technique que vous prévoyiez ?

L. — Je voulais Pelletier pour le son et Gascon pour la caméra — et je les ai eus.

56. — Avez-vous monté le film vous-même ?

L. — Oui. Pour une raison particulière : c'était mon premier film dramatique et c'est au montage, plus qu'à tout autre stade, qu'on apprend le cinéma. Je n'aurais pas fait de la même façon **Poussière sur la ville** si je n'avais pas monté moi-même **La Neige**. Quand on connaît suffisamment le montage, on sait quelle focale utiliser au tournage ; on voit ce qui marche et ce qui ne marche pas. Les films que je prévois maintenant, je ne veux pas les monter ; j'en sais maintenant assez pour ne pas les monter, c'est-à-dire pour parler avec le monteur. D'autre part, dans le cas de **La Neige**, comme c'était un film incomplet, il a pris une grande partie de sa forme au montage ; il fallait que j'en assure le montage moi-même. Et puis à l'O.N.F., la définition du rôle du monteur n'est pas claire ; à l'extérieur, les rapports entre le réalisateur et le monteur sont des rapports normaux.

57. — Combien de temps a duré le montage ? Avez-vous eu des difficultés particulières ?

L. — Le montage a été fait par étapes. J'ai eu des difficultés parce qu'il manquait du matériel. J'ai d'abord monté le film tel qu'il était prévu au synopsis. Certains trouvaient que ça n'avait pas de bon sens. Moi, je savais ce que je voulais dire dans mon montage, mais j'étais bloqué. J'ai montré mon montage à Gilles Groulx, qui m'a suggéré d'y intégrer du matériel 16mm que j'avais tourné avec Labrecque pour **De Montréal à Manicouagan** ; sa suggestion m'a ouvert des horizons mais a compliqué les choses aussi, parce qu'il a fallu souffler du 16mm au 35mm. D'autre part il me manquait du matériel pour la scène de la roulotte et il n'y avait plus d'argent au budget. J'ai donc dû tourner certaines parties de la roulotte l'été avec de la neige artificielle, grâce à Jean Roy qui s'est débrouillé avec tout ça. Il me manquait aussi des gros plans de bouteilles que Labrecque a dû tourner sur un plancher de l'Office avec un petit budget. Il y avait aussi des problèmes avec l'avion : on l'avait loupé, et puis on avait perdu un plan. Alors j'ai dû là aussi souffler un plan en 35mm ; personne n'a d'ailleurs vu la différence.

— Et le montage sonore ?

L. — Alors là, pas de problème. Depuis le début du film j'ai travaillé avec Maurice Blackburn ; c'est d'ailleurs la seule personne qui

ait compris et avec qui j'ai pu communiquer à toutes les phases du film. S'il y a eu des influences au montage, c'est Groulx et Blackburn. C'est avec Blackburn que j'ai décidé de la conception sonore du film ; quand je voulais un certain son sur certaines images, c'est avec lui que j'en discutais. Le montage visuel n'a pas été fait en dehors du montage sonore.

58. — Quelle conception avez-vous de la mise en scène ?

L. — La mise en scène est un outil. Si je fais un film, c'est que j'ai quelque chose à communiquer ; pour communiquer, j'ai l'éclairage, le cadrage, la lumière, la mise en scène, etc. La mise en scène fait partie d'un ensemble. Même les comédiens sont des outils. Le comédien n'a pas à imposer sa personnalité : il doit entrer dans le film, et alors ce n'est plus un outil, c'est un grand comédien. Il faut que le comédien ait confiance. Il faut qu'il participe à l'œuvre, qu'il en fasse partie, et pour cela qu'il comprenne ce qu'est le cinéma.

59. — Quelle conception avez-vous du montage dans le long métrage ?

L. — Ce n'est pas précis. Dans **La neige a fondu sur la Manicouagan**, j'avais du matériel qui était incomplet, du matériel qu'il fallait que j'ajuste ; alors une grande partie de la création s'est faite au montage. Dans **Poussière**, le montage joue un rôle beaucoup moins grand.

60. — Quelle conception avez-vous de la trame sonore ?

L. — La trame sonore, pour moi, est complètement intégrée au film. Au tournage il faut penser au bruit qu'on aura, même si l'on sait que l'on peut avoir plus tard tel bruit ou telle musique.

61. — Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?

L. — Le film a été post-synchronisé. Pour des raisons de budget : ça coûte moins cher. D'ailleurs je ne voulais pas de sons directs, mais des sons organisés ; pas seulement pour la parole, mais pour les bruits aussi. Il fallait des bruits précis. J'aime ramasser les bruits sur place, mais aussi pouvoir les organiser après coup.

62. — Où le film a-t-il été post-synchronisé ?

L. — A l'Office et à Synchro-Québec.

63. — Les comédiens se sont-ils doublés eux-mêmes ?

L. — Oui.

4. — Le découpage a-t-il été modifié pendant le tournage ?

L. — J'ai déjà répondu.

— Est-ce au montage que vous avez décidé que le film serait un moyen métrage ?

L. — Non. Le film selon moi est trop court ; c'est Gilles Sainte-Marie qui l'a dit et ça correspond bien à ce que je ressens. Il faudrait d'autre part que je refasse le commentaire, car c'est l'Office qui m'a poussé à mettre un long commentaire de peur que les gens ne comprennent pas. Et puis j'enlèverais sans doute des morceaux.

— Quels morceaux ?

L. — Je raccourcirais les accidents, les rucs anecdotiques. J'enlèverais peut-être complètement la scène de la salle de bain.

5. — Quand avez-vous considéré le film comme fini ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?

L. — Quand j'ai eu la copie 16mm terminée. Il n'y a pas eu de modifications ; il faudrait pourtant qu'on en fasse. C'est un film qui devrait faire normalement cinquante minutes.

6. — Avez-vous fait des démarches pour trouver un distributeur ?

L. — Non.

7. — Votre film a-t-il été vendu à la télévision ? Combien ?

L. — Oui. \$16,000.00.

8. — Quelle a été la réaction de la critique ? La prévoyiez-vous ?

L. — D'abord la critique en soi n'existe pas. Il y a des gens qui font de la critique et ce sont eux qui existent. Quant à **La Neige**, Straram a très bien compris le film, je crois ; Sainte-Marie et Pontaut en ont parlé de façon sympathique ; au sein du jury du Festival, on m'a dit que Pojar et Rossellini se sont prononcés pour mon film. Il y a des gens que j'estime et c'est leur réaction à eux qui m'intéresse. Ce que Louismet en pense, ça m'intéresse ; ce que Blackburn et Groulx en pensent, ça m'intéresse ; ou des gars comme Molinari, Miron, Gérard Godin ou Préfontaine. Ne sont pas critiques uniquement les gens qui écrivent des critiques.

J'ai reçu des nouvelles de Manicouagan. Des

femmes ont aimé ça ; j'ai eu une excellente critique dans le journal de l'Hydro-Québec. Ça m'a impressionné parce que ces gens-là m'intéressent beaucoup. Ça me tracassait de connaître leurs réactions parce qu'eux, ayant vécu la réalité du film, pouvaient s'y projeter facilement. Et puis au même moment, à **Objectif**, à la quasi-unanimité on me fout un point noir : ça ne me fait pas rire.

Il ne faut pas oublier qu'au Festival **La Neige** s'est vendu mieux que le film de Godard. C'est le premier film de Festival à s'être vendu au complet ; alors quand on parle des critères commerciaux ici...

83. — Estimez-vous que sa présentation au Festival du cinéma canadien a aidé le film ?

L. — Oui, puisqu'il y a des gens qui l'ont vu. Si c'était à refaire, je me représenterais au Festival.

86. — Voyez-vous systématiquement des films canadiens ?

L. — Oui, tous. Ah non : je n'ai pas vu **Ils sont nus...** mais c'est un film sans nationalité.

— Quels films canadiens préférez-vous ?

L. — Les deux que je préfère c'est **A tout prendre** et **Le Chat dans le sac**. Ces deux films font partie de l'idée que je me fais du cinéma, l'idée de recherche. Groulx et Jutra sont des cinéastes qui se servent de l'outil audio-visuel qu'est le cinéma pour communiquer des choses qu'on ne peut communiquer en écrivant, ou avec de la musique. Groulx va sûrement faire d'autres films, qui seront sûrement supérieurs au **Chat dans le sac**, mais **Le Chat** est un moment de sa recherche. Dans **A tout prendre** il y a des images qui sont construites et derrière lesquelles tu sens une intelligence et une conscience : une sensibilité consciente. Je sens des auteurs. Je communique avec Groulx. Je communique avec Jutra. Et ce qu'ils ont à me dire, je le ressens, je le comprends.

87. — Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour un public, lequel ?

L. — Un film c'est une recherche, et une recherche on la fait d'abord par rapport à soi-même. Un film est aussi un moyen de communication audio-visuel. Je fais un film pour communiquer. Je considère qu'un film c'est pour des amis et je considère que quiconque aime mon film et communique avec moi à ce moment-là entre dans un processus de communication affec-

tive parce qu'un film est aussi un moyen d'affectivité. Ainsi je me considère un ami de Godard, ou de Fellini, même s'ils ne me connaissent pas.

88. — Avez-vous fait un film d'auteur ?

L. — Bien entendu.

89. — Votre film est-il bon ?

L. — Par rapport à moi je suis content. C'est tout. J'aurais pu aller plus vite, avoir moins de mal en en faisant un film d'une demi-heure. Il y a peut-être des gens qui auraient trouvé le film meilleur ainsi, mais moi je n'aurais pas été content. Etant donné les outils dont je disposais, je suis content du produit que j'ai obtenu dans un moment donné par rapport à ce que je voulais exprimer.

90. — Que regrettez-vous dans votre film ?

L. — Je regrette de ne pas avoir eu plus de temps pour le tourner. C'est tout.

91. — Qu'aimez-vous dans votre film ?

L. — J'aime la chanson de Vigneault ! Il y a des choses dont je suis bien content. A vrai dire, si j'avais un film à sauver, ou de **Bûcherons de la Manouane** ou de **La neige a fondu sur la Manicouagan**, je sauverais **La Neige** — malgré ses défauts.

92. — Avez-vous fait votre film librement ?

L. — Je crois avoir répondu oui. J'ai expliqué la conjoncture de production : un budget de \$27,000. au début qui est allé à \$32,000. par la suite, puis qu'on a pu dépasser par bribes. Mais j'ai été très libre. Marcel Martin, le producteur, m'a accordé la liberté la plus complète. Au début c'était Bobet qui était producteur, mais on s'est chicané. C'est à cause de ses pressions que j'ai ajouté l'accident (il voulait qu'il arrive quelque chose). Or le film aurait très bien pu marcher sans l'accident. C'est une anecdote qui est absolument inutile à l'intérieur du film... Et cet argent-là il aurait mieux valu le mettre sur autre chose. Et puis cette affaire-là nous a coûté une journée de tournage, un temps précieux. J'ai été très libre dans la mesure où, dans l'édifice de l'O.N.F., on peut se sentir libre.

93. — Avez-vous eu des propositions de travail après la sortie du film ?

L. — Non. Avant même que le film ne sorte je tournais déjà **Poussière sur la ville**.

94. — Avez-vous présenté un autre scénario à un producteur ?

L. — Il y a eu **Poussière**. Langevin en a fait le scénario, scénario que j'ai adapté très librement, tout en restant fidèle, je crois, au roman.

— Est-ce qu'il y a eu d'autres projets de long métrage présentés à l'Office ?

L. — Aucun. Tout de suite après la sortie de **La Neige**, je suis allé faire un film pour l'Office dans l'Ouest, un documentaire sur la moisson.

— Avez-vous d'autres projets après Poussière sur la ville ?

L. — Oui, un film dont l'idée est de Gilles Vigneault. C'est un film tragique, qui tient à la fois du western et de la tragédie grecque, et qui se passe à Natashquan. Mais je veux que la distribution en soit assurée avant de me mettre au travail. Je le ferai si on me donne de l'argent liquide avant le tournage et si je peux tourner en couleur. Alors j'en suis arrivé au moment où je cherche la distribution, où j'essaie de vendre le document de travail.

100. — Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?

L. — J'ai étudié l'économique, je vais donc me permettre un exemple : si vous recevez du lait à votre porte tous les matins, c'est que le gouvernement a planifié le lait ; le gouvernement ne s'est pas fait éleveur de vaches, c'est l'économie de marché planifiée qui fait qu'il y a du lait à votre porte tous les matins ; le gouvernement s'est contenté d'instituer le crédit agricole, de fixer les prix, de former des agronomes d'assurer les services d'hygiène... Le cinéma de long métrage a une chance incroyable : le spectacle est maître. Certains diront que c'est aussi le spectateur qui fait que ce sont les mauvais films qui marchent. Or c'est le rôle de l'Etat de voir à ce que l'éducation cinématographique se fasse, que l'information soit bonne — ce n'est pas le rôle de l'Etat de l'imposer : je suis contre les commissaires à la culture.

Je n'aimerais pas qu'on force les gens à voir des films canadiens. Il y en a qui en rêvent.. Je suis pour que les structures soient telles que

raiment, ce soit le consommateur qui puisse décider. Or, à l'heure actuelle, à cause des structures de distribution de type monopolistique, à cause du dumping, le consommateur ne peut pas décider. Il n'est pas maître : on lui impose un produit.

Le problème c'est que les films américains, français et autres, arrivent ici déjà amortis. Il y a une concurrence illicite. L'Etat a pourtant le droit d'appliquer un contingentement sur les salles de cinéma. C'est le problème du dumping, le problème des coûts marginaux : fabriquer 100,000 autos ça coûte tant, un coût moyen ; si on en fabrique 500,000, le coût moyen diminue. Au fond ces 100,000 coûtent toujours le même prix, ce sont les autres qui coûtent moins cher à produire. Certains disent alors : vendons les 100,000 premières à \$5,000.00 sur le marché local et écoupons le reste sur le marché étranger. Or ces autos supplémentaires ne coûtent au fond que \$2,000.00 et on les vend \$3,000.00 à l'étranger. C'est ça le dumping. Et dans une telle perspective le pays qui veut faire démarrer une industrie en est incapable parce que l'autre lui envoie sur son marché un produit déjà amorti. Les accords internationaux sur le commerce (GATT) ont prévu que dans le cinéma le contingentement à l'écran est un moyen légitime qu'a un Etat pour protéger sa production nationale contre le dumping. Le contingentement à l'écran existe par exemple en France et en Italie. Je ne vois pas pourquoi un contingentement de ce type, pondéré en fonction d'indices de capacité de production locale, n'existerait pas ici.

Moi je m'oppose à ceux qui font la morale aux exploitants. Quand un distributeur canadien peut acheter un film étranger de bonne qualité, avec des grandes vedettes, et dont la mise en marché est déjà presque faite (il y a une communauté d'attente, un public qui attend ce film-là), quand un distributeur peut facilement ainsi acheter un tel film pour \$10,000.00, pourquoi mettrait-il \$20,000.00 dans un film qui n'existe pas encore et qui est fait ici sans vedettes et dans des conditions difficiles. On ne peut exiger ça : c'est immoral. C'est justement à l'Etat de faire en sorte que le gars ait intérêt à mettre les \$20,000.00. Faire de la planification. Ce n'est pas à l'exploitant qu'il faut s'en prendre, mais à l'Etat qui ne joue pas son rôle.

101. — Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?
L. — Du yoga.

ONYX FILMS INC.

nouvelle adresse

355, PLACE ROYALE

MONTRÉAL

842-4617

PIERRE

la corde au cou

PATRY

1.—Qu'espérez-vous personnellement en faisant LA CORDE AU COU ?

P. — Faire une nouvelle expérience de cinéma, surtout au niveau de la production et de la mise en scène, puisque le message (que j'endossais) était celui de Jasmin. Je suis d'abord un metteur en scène et non un auteur ; je suis redevenu dans ce film le metteur en scène que j'étais au théâtre. A la sortie de **Trouble-fête**, les gens ont su que j'avais quelque chose à dire, pas dans **Caïn** ni dans **La Corde au cou**. Coopératio tentait à ce moment-là de s'organiser davantage sur le plan de la production, et Pierre Patry reprenait l'expérience qu'il avait faite avec **Louis-Hyppolite Lafontaine** dans l'utilisation du « flash back ». Je vous avoue que les chromosomes de Pierre Patry ne sont pas grand chose au niveau de la pensée ; ils sont au niveau de l'expression, des moyens. **La Corde au cou** est une expérience en ce sens. C'est à compter de ce film que Coopératio s'est structuré, s'est consolidé et a décidé d'acheter un minimum d'équipement. **La Corde au cou** nous a nourris de cette expérience-là, même si je me reproche beaucoup de ne pas avoir eu le temps de penser à mon affaire sur le plan esthétique autant que je le faisais dans les autres films. Je me suis rabattu sur mon métier.

2.—Quelle conception aviez-vous de la création cinématographique ?

P. — J'utilise le médium cinématographique exactement comme l'écriture ou la musique chez quelqu'un d'autre, pour m'exprimer. Il y a dans la création des tâches distinctes : l'auteur du film n'est pas nécessairement le réalisateur et je pourrais, sans réaliser le film, en faire la mise en scène. Comme metteur en scène de

La Corde au cou, je devais renouveler les moyens d'exprimer un auteur. La mise en scène de cinéma est une écriture très particulière : elle suppose dans la mise en place, les mouvements de caméra, le montage, etc., une harmonie d'ensemble qui doit fournir la meilleure expression.

3.—Le cinéma est-il pour vous une industrie ? Un art ?

P. — C'est une affaire d'art et une affaire d'or. Il n'y a rien d'autre à dire là-dessus. Le cinéma n'est pas encore parvenu à être, comme la peinture, l'écriture d'un homme seul. C'est une industrie, dans tous les sens du mot.

4.—Quand précisément avez-vous décidé de faire votre film ?

P. — **La Corde au cou** avait été décidé, comme projet, avant **Trouble-fête**. A ce moment-là, personne ne croyait au cinéma de long métrage, et Jasmin le premier. Nous avons fait **Trouble-fête** et immédiatement après, soit vers avril ou mai 1964, j'ai revu Jasmin, lui ai proposé une adaptation dans les grandes lignes et le projet a démarré.

5.—Pourquoi avez-vous pris cette décision ?

P. — J'ai répondu dans la première question. De plus l'expérience me plaisait beaucoup ; le roman était vraiment riche en images, il se passait en pleine nature et dans le temps présent. J'aime beaucoup m'exprimer à travers la nature.

6.—Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait présenté à Montréal ?

P. — Je n'en savais absolument rien ; j'ai négocié **La Corde au cou** avec une demi-douzaine de distributeurs avant d'accorder les droits

à France-Films. Pour moi le scénario, la production, la réalisation et la mise en distribution sont des choses complètement distinctes. Quand je travaille à une étape, j'essaie d'oublier les autres, car je ne veux pas être conditionné.

7.—A quel distributeur pensiez-vous que votre film serait vendu sur le marché local ? International ?

P. — Il n'y avait pas de projets. Actuellement dans le cinéma canadien, s'il nous fallait attendre d'avoir un distributeur pour faire un film...

8.—Si vous souhaitiez une distribution internationale, y a-t-il eu des contacts établis ? Si oui dans quel(s) pays ? Avec qui ? Quel genre de distribution ?

P. — Nous avons des contacts, mais la conception que nous avons de la distribution ne peut pas être comprise par n'importe qui. Vous avez là des structures très complexes, très difficiles d'accès, et nous ne voulons pas abuser de ces contacts avant d'avoir une certaine quantité de films. Nous avons des contacts à Paris, Londres, Rome, Madrid, New York, Los Angeles et en Amérique du Sud. Nous en avons aussi au Japon et nous en avons eu en Egypte (perdu par la suite). Mais nous ne sommes pas d'accord, à Coopératio, avec ceux qui pensent faire un seul film, le distribuer, puis recommencer. Il faut penser en fonction de l'industrie qu'est le cinéma. Ainsi je suis allé quatre fois en Europe, dont trois pour voir à la vente des films : cet argent, si on le dépensait pour vendre un seul film, est exactement le prix que le type donnerait pour le film. Aussi **Trouble-fête** et **La Corde au cou** attendent-ils pour être distribués, selon un mode déjà mis au point en ce qui concerne la France, d'être appuyés par une quantité, afin d'établir un roulement. **Poussière sur la ville**, déjà vendu à Pathé-Cinéma en France, constitue le premier pas en ce sens.

10.—Pensiez-vous que votre film ferait de l'argent ?

P. — On y pense toujours un peu. C'est toujours cependant une interrogation : en fera-t-il ? n'en fera-t-il pas ? Personne ne le sait. Je ne fais pas un film pour faire de l'argent ; je ne le fais pas non plus pour ne pas en faire, c'est évident. Quand je fais le film, je ne pense pas à ça, je l'ai déjà dit. C'est le temps d'y penser,

dès que tu songes à la distribution. Mais dans le contexte canadien-français actuel (public, distributeurs, critiques) le résultat demeure à peu près imprévisible. Je ne parle même pas du marché international que nous sommes loin de posséder.

11.—Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Pensiez-vous y remporter un prix ?

P. — J'ai toujours nourri une certaine indifférence envers les festivals. Côté industrie, ça pourrait être une bonne chose, mais je n'en suis pas sûr. Côté personnel, gagner une médaille...

12.—Quel accueil pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ? À l'étranger ?

P. — Je pensais que la critique dirait : enfin Coopératio a réglé des problèmes élémentaires présents dans les deux premiers films. A partir d'une histoire avec laquelle on peut être d'accord ou pas, j'espérais qu'on verrait que c'était un gros bateau, assez ambitieux et techniquement bien réussi. Au niveau esthétique, j'espérais qu'on reconnaisse une certaine originalité. Je rejette certaines comparaisons qu'on a faites avec des films que je n'ai pas vus. Évidemment, je crois, comme Pauwels et Bergier, au fluide, aux rêves prémonitoires et à la télépathie. Il se pourrait que j'aie été influencé par des lectures ou des fluides. Mais je n'avais dans la tête que des sources plus près de nous : les masques viennent des Compagnons de Saint-Laurent, certains costumes sont inspirés des **Belles de nuit** de René Clair, etc.

13.—À quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?

P. — Nous avons fixé la sortie au 15 octobre 1965, afin d'ouvrir la saison, mais la Compagnie France-Films a préféré, à la dernière minute, sortir d'abord **Pas de vacances pour les idoles**, film plus populaire. Sortir après ce dernier a nuï à **La Corde au cou**, car une certaine élite, voyant à nouveau un film à message après **Pas de vacances pour les idoles** s'est dit : « Oh non ! pas encore ! »

14.—Quel genre de production souhaitiez-vous ?

P. — Le système de production qui allait me laisser libre de faire ce que je voulais, quel qu'il soit. Personne n'ignore la relativité des systèmes et des libertés...

15.— Combien prévoyiez-vous que le film coûterait ?

P. — Pour **La Corde au cou** le budget prévu était de \$130,000.00 ; terminé, il nous a coûté un peu plus de \$125,000.00.

— Où pensiez-vous trouver l'argent pour financer votre film ?

P. — J'ai répondu à cette question par l'aventure Coopératio. L'argent n'existant pas, pourquoi le chercher « à priori » ? Sur un total de un million de dollars environ (\$1,000,000.00) de production depuis le début de Coopératio, nous avons obtenu environ cent vingt-cinq mille dollars (\$125,000.00) en liquide, i.e. un peu plus de 10%. Le reste est investi par les artisans du film. C'est donc du côté des artisans eux-mêmes que nous nous sommes tournés principalement.

— Pouvez-vous élaborer un peu sur le financement à Coopératio ?

P. — Mon dieu ! on parle beaucoup à tort et à travers du financement du cinéma actuellement, et plus particulièrement du financement de Coopératio. Toute la question est fort embrouillée. On prétend que nos films sont trop coûteux, que nos tarifs sont soufflés, que la formule manque de réalisme, etc. Les uns prétendent avoir réussi à faire un long métrage pour \$20,000.00 ; les autres pour \$10,000.00 et d'autres, pour \$6,000.00. A ce compte, j'ai fait **Trouble-fête** pour \$1,800.00 ; **Caïn**, pour \$15,000.00, **Délivrez-nous du mal**, \$10,000.00 et **Poussière sur la ville**, \$25,000.00. Le solde des devis est engagé et investi par les artisans eux-mêmes. C'est donc un solde dû qui doit entrer dans le budget final. Je ne vois pas qu'on puisse passer à côté d'un tel fait à moins de faire carrément du bénévolat. Partant, il serait peut-être préférable de s'organiser en communauté religieuse ; personne n'est payé mais chacun est logé, nourri et habillé... Ce ne serait pas une mauvaise idée...

Quant aux tarifs, chacun est payé selon l'échelle minimale des tarifs syndicaux avec un supplément déterminé en regard de la valeur personnelle et de la valeur des droits acquis... En principe l'ensemble du cachet est investi et son remboursement est prévu sur les recettes du film selon les modalités d'une procédure établie par contrat qui accorde une participation à perpétuité aux recettes au « pro rata » des cachets. Les avances en liquide ou autre source dans le

cours de la production sont considérées comme des avances sur les recettes et peuvent dès lors constituer un premier versement à l'investisseur. Ces avances nous ont permis de verser en liquide jusqu'à maintenant de 20% à 40% des cachets investis, et partant, de respecter les normes syndicales minimales en liquide dans presque tous les cas.

Côté formule, il est peut-être plus réaliste qu'on pense à conserver aux artisans eux-mêmes, i.e. à ceux qui font les films, le contrôle de leur propre économie. Le prix qu'ils doivent payer en investissant leur temps et leur talent, n'est rien en regard de celui qu'ils devraient payer, en libertés brimées de toutes sortes, à la finance parcimonieuse trop souvent hélas, de qualité autant que de sous. La finance est la plus exigeante des maîtresses ; ses faveurs sont celles d'un tyran. Pour la posséder, il ne faut surtout pas coucher avec.

16.— En combien de temps prévoyiez-vous le tourner ?

P. — En cinq semaines, à raison de six jours de tournage par semaine et de douze heures de travail par jour.

17.— Souhaitiez-vous le faire en 16mm ? En 35mm ?

P. — Il n'est pas question de 16mm à Coopératio, car on nous a prévenus que la distribution internationale y était très réticente ; de plus, au plan esthétique, le 35mm est beaucoup plus intéressant. Enfin pour souffler le 16mm et obtenir un bon résultat, il faudrait un équipement supérieur à celui de l'industrie privée. L'O.N.F. a mis six mois à souffler **Pour la suite du monde** : je comprends qu'il soit bon. Dans une industrie normale nous ne pouvons nous permettre cette dépense d'argent.

En principe je n'ai aucune objection à l'un ou l'autre format ; j'ai utilisé souvent les deux. De fait l'équipement 35mm est aussi maniable que le 16mm, par exemple l'Arriflex : Jean Roy se promène aussi bien avec une 35mm dans les mains qu'avec une 16mm. Mais le jour où on pourra souffler le 16mm ou même le 8mm avec de très bons résultats, je n'hésiterai pas à l'utiliser.

18.— Souhaitiez-vous faire votre film en couleur ? En noir et blanc ?

P. — **La Corde au cou** : en couleur ! Mais vous connaissez la situation de la couleur au pays : aucun laboratoire sauf à l'O.N.F., interdit

à ce moment-là. Je voulais la couleur à cause du paysage, de la dimension nouvelle que cela aurait apporté au film, par exemple dans l'expression du rêve et de la réalité, où le rêve rejoint plutôt l'imagination.

19.— Quel procédé souhaitiez-vous utiliser ? L'écran normal ? Le scope ?

P. — Le scope ne nous aurait pas déplu ; il ajoute du relief et rend mieux la dimension du pays, sans compter son potentiel commercial.

20.— Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?

P. — On me reproche d'avoir des équipes trop nombreuses, mais je n'aime pas faire le travail des autres quand je tourne. Pour **La Corde au cou**, nous étions 14 (dont un directeur de photo, un opérateur, 2 assistants au réalisateur, 2 assistants à la caméra, un ingénieur du son, un assistant, un électricien et une script). Ce qui n'est pas une grosse équipe. Chaque membre avait sa tâche précise à remplir. Je ne suis pas en faveur d'une grosse équipe, pour le prestige. Tout dépend du genre de film.

21.— Prévoyiez-vous tourner en studio ? En décors naturels ?

P. — En décors naturels. Le studio est dépassé, sauf s'il est nécessaire. Ce que je recherche, c'est l'authenticité ; or le décor naturel conditionne le découpage, l'inspiration, le style, le montage même. En studio on enlève les murs, on obtient des résultats ridicules.

22.— Souhaitiez-vous avoir des comédiens professionnels ou non ?

P. — Des professionnels, car les personnages de **La Corde au cou** sont composés de plusieurs personnages de la vie réelle. Ils exigent donc un instrument capable de composer ce personnage et en faire la synthèse et seul un professionnel en a les moyens en créant l'illusion de l'authenticité. Je trouve que se plaindre de l'incapacité des comédiens indique une déficience ou une incapacité personnelle. Mais comme pour les autres aspects, chaque cas exige une solution différente ; dans **La Corde au cou**, seuls des professionnels pouvaient arriver à faire vivre ces personnages.

24.— Quel genre d'équipement souhaitiez-vous avoir ?

P. — Nous avons déjà la liste des endroits où il était possible de trouver l'équipement, et nous allons voir les gens pour leur

demander d'investir. Mais nous nous sommes rendu compte de la pauvreté de l'équipement 35mm à Montréal, dans l'industrie privée. Ainsi nous avons dû composer notre caméra avec des morceaux qui provenaient de cinq appareils différents.

J'aurais voulu, comme à l'O.N.F., utiliser l'Arriflex, un excellent appareil et qui se manipule très bien, mais j'aurais aimé avoir aussi l'équipement connexe pour les travellings, etc. La lourdeur de l'équipement de **La Corde au cou** était paralysante. J'aurais aimé un équipement plus solide et maniable, pour faire des mouvements lents. Ainsi j'ai fait le film avec seulement trois lentilles (une 28, une 50 et une 75). J'aurais voulu avoir la gamme complète, depuis le 18 pour les grands angulaires, jusqu'aux téléphotos et même le « zoom », qui pour les rêves aurait pu fournir des effets. Pour le son, nous avons obtenu un vieil appareil de l'O.N.F., maintenant inutilisé, ne fonctionnant qu'à l'électricité. Parfois, dans les cas limites, nous nous sommes entendus avec d'autres gens qui ne tournaient pas telle ou telle journée, pour leur emprunter un Nagra.

25.— Souhaitiez-vous faire votre film à l'O.N.F. ? Dans l'industrie privée ?

P. — A l'O.N.F., à cause des moyens que l'O.N.F. nous fournit. Mais il m'aurait fallu aussi l'entière liberté vis-à-vis le sujet.

26.— Souhaitiez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?

P. — Non, sauf dans le cas de co-production. Je ne crois pas que la vedette étrangère puisse faire le nom d'un film canadien. Les distributeurs nous ont confirmé cela. D'autant plus qu'elles coûtent cher et que celles que tu peux te payer sont souvent des vedettes déchues. Esthétiquement, des vedettes étrangères jouant dans un texte canadien pourraient déformer ce que je veux rendre authentique. Quand j'établis une distribution, je choisis l'acteur en fonction du personnage, sans tenir compte du nom.

27.— Souhaitiez-vous vendre votre film à la télévision ? Combien ?

P. — Aucun film de Coopératio n'a été proposé à la télévision. Je fais du cinéma et je me fous que mes films passent à la télévision. Pour l'instant, au Canada, ce n'est pas pour nous un débouché rentable. Si nous faisons des films pour la télévision, nous transformerions Coopératio, nous ferions des longs métrages à

un rythme bien différent, avec les méthodes de la télévision.

28. — Aviez-vous songé à une avance sur la distribution ?

P. — **La Corde au cou** a été tourné avec ce système. Cette avance, qui n'existait pas pour **Trouble-fête** et que nous n'avons pas voulu pour **Entre la mer et l'eau douce**, a été de \$15,000.00 pour mon film (la même chose pour **Caïn**), de \$10,000.00 pour **Poussière sur la ville** et **Délivrez-nous du mal**. En retour, la Compagnie France-Films obtenait les droits canadiens pour 10 ans. Avec Pathé-Cinéma, il n'y a pas d'avance sur la distribution, mais une garantie de distribution : \$10,000.00 sur livraison de la copie, puis encore \$10,000.00 au bout d'un an si le film ne rapporte pas. S'il rapporte, nous recevrons une part des recettes.

30. — Allez-vous souvent au cinéma ?

P. — Non, parce que j'en fais. Je travaille très fort, je suis fatigué, et quand je vais au cinéma je travaille encore. J'aime mieux mes arbres, mes écureuils, mes grenouilles... Le cinéma me passionne trop, ça me donne des idées et comme je suis impulsif, je voudrais ensuite faire dix films rapidement. Evidemment ça me fait un peu mal. Il y a cependant un phénomène bien particulier : les gens me racontent tellement les films qu'ils voient, que j'ai l'impression de les avoir vus.

31. — Quel genre de film préférez-vous ?

P. — Les films divertissants, surtout à la télévision. Ainsi je n'ai pas voulu regarder le Festival du film polonais car j'ai senti qu'il y avait là trop d'engagement, trop d'art. Ça me fatigue, je suis dans cela toute la journée, alors j'aime mieux les choses plus divertissantes.

32. — Quels films avez-vous vus depuis un mois ?

P. — Je ne suis pas allé au cinéma depuis un mois.

33. — Avez-vous rédigé un scénario pour LA CORDE AU COU ?

P. — Claude Jasmin et moi avons fait une adaptation du roman. J'ai finalement tourné avec le scénario, mon découpage dans la tête, le roman en mains et toutes mes notes derrière moi. C'est le film le plus improvisé que j'aie jamais fait.

34. — Pourquoi avez-vous choisi un roman ?

P. — Je n'ai pas choisi un roman, mais une histoire dont tous disaient qu'elle était très cinématographique.

35. — Pourquoi avez-vous choisi ce roman ?

P. — C'est le metteur en scène en moi qui a choisi. L'image psychologique m'a toujours attiré. J'en ai souvent cherché les dimensions, les structures. Le souvenir (flash-back), la projection (flash forward ou en avant), le rêve, l'imagination. (Quand j'étais à Rome, j'avais écrit un chapitre à ce sujet, et plus particulièrement sur les quatre dimensions que je prête à l'image psychologique. Mais cela nous éloigne de notre sujet). Le roman de Jasmin en est plein, et entremêlé encore. Je ne pouvais que mordre à l'appât de ce roman. L'image psychologique a été une expérience dans la plupart de mes films. Il n'y a qu'à les voir. Dans **La Corde au cou**, je n'ai fait que répéter l'expérience, bien que plus poussée, de **Louis-Hippolyte Lafontaine**. La scène de la vache est ma tentative la plus audacieuse, dans ce sens-là, quant à moi. Et pourtant, elle a été improvisée sur place, chemin faisant.

37. — Combien les droits d'adaptation ont-ils été payés ?

P. — Selon les tarifs normaux des droits d'auteur fixés par l'éditeur, monsieur Pierre Tisseyre, et l'auteur, en l'occurrence Claude Jasmin. Il s'agit pour **La Corde au cou** d'une échelle à pourcentage, qui va de 3% à 10% selon les étapes déterminées des rentrées. Quant au versement comptant, il a été consenti selon la formule d'investissement de Coopératio.

39. — Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?

P. — Le scénario a été modifié avant, pendant et après le tournage. Et cela malgré la réputation qu'on m'a faite d'arriver au tournage avec un scénario découpé jusqu'au moindre détail, sans possibilité d'improvisation. Ceux qui croient cela ne m'ont jamais vu tourner. Il est vrai qu'habituellement, je prépare tout très en détail, mais seulement pour m'assurer d'avoir prospecté toutes les avenues de mon imagination. Je sais pertinemment qu'au tournage la réalité aura encore plus d'imagination que moi. Je veux être en mesure de concourir avec elle. Et c'est là que ça devient de l'improvisation du tonnerre, ce que j'appelle « l'improvisation préparée ». Pour **La Corde au cou**, je n'ai eu, avant le tournage, que le temps de fixer les grandes lignes du style de découpage que j'allais faire

pour chaque séquence. Le reste s'est fait au tournage et au montage. C'est donc dire que le scénario en a vu de toutes les couleurs.

41. — Les dialogues ont-ils été écrits ou improvisés ?

P. — Les dialogues ont été écrits, mais au tournage on faisait de la mise en bouche, i.e. le comédien avait le droit de changer des mots pour ajuster le dialogue à son interprétation. Il y en aurait long à dire sur le sujet des dialogues, Chez nous, au Canada, on se casse la « gueule » régulièrement sur les dialogues. Le comportement physique et l'expression corporelle ainsi que physionomique de nos acteurs correspond assez rarement aux mots qu'on leur met dans la bouche. C'est cette espèce d'harmonie entre les éléments qu'on n'arrive pas à trouver. Enfin...

46. — Combien de pieds de pellicule avez-vous tournés ?

P. — 75,000 pieds en 35mm.

49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?

P. — Non, pas du tout. Nous avons été très chanceux.

50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou avec celle des musiciens ?

P. — Non. Aucune difficulté particulière. Dans le cas de la musique, nous passons par un éditeur, qui engage les musiciens et investit dans notre film.

51. — Avez-vous eu des problèmes particuliers avec les comédiens ?

P. — Non. Au chapitre des difficultés, en général, ce qui inclut tout et tout le monde, je dirai que nous n'avons fait face à aucune difficulté particulière, autre que celle de notre inexpérience commune. Il faut tout apprendre, tout savoir, pour faire un long métrage. Personne ici ne peut se vanter d'en avoir fait à la douzaine...

52. — Avez-vous eu les comédiens que vous prévoyiez ?

P. — Jamais. Dans ma distribution, je prévois toujours cinq comédiens par personnage, selon un ordre de priorité. Dans *La Corde au cou*, j'ai presque eu tous ceux que je voulais. La possibilité d'avoir un comédien autre que prévu fait partie de mon « improvisation préparée. » Mon découpage est toujours pensé en fonction de ces alternatives.

53. — Avez-vous eu des difficultés avec les techniciens ?

P. — Non. Je vous ai déjà dit mon sentiment sur les difficultés en général.

55. — Avez-vous eu l'équipe technique que vous prévoyiez ?

P. — A peu près. J'ai eu Jean Roy à la caméra. Mais l'ingénieur du son a été changé fréquemment, ce qui n'était pas bien grave puisque nous tournions du son témoin seulement.

56. — Avez-vous monté le film vous-même ?

P. — Non. Je suis un metteur en scène, non un monteur. Le montage est un vrai métier, et ici on ne fait pas assez confiance à ces spécialistes qui ont l'habileté technique et une sensibilité particulière pour la structure esthétique du film. Si je ne suis pas satisfait je peux demander de faire autrement ; il suffit de travailler intimement avec le monteur, un peu comme avec le caméraman. Il n'y a pas un plan qui se tourne sans que j'aie mis l'œil à la caméra.

57. — Combien de temps a duré le montage ? Avez-vous eu des difficultés particulières ?

P. — Trois mois, pour l'ensemble du montage terminé.

58. — Quelle conception avez-vous de la mise en scène ?

P. — Tenter de recréer l'illusion de la vérité, quelle qu'elle soit.

— Quelle différence avec le théâtre ?

P. — Une différence de moyens, c'est tout. Au cinéma on utilise un gros plan pour souligner tel aspect du jeu du comédien ou d'une situation, alors que le théâtre s'appuie avant tout sur l'expression corporelle, le jeu d'éclairage, la position dans la mise en place.

— Donc le montage est un peu inclus dans la mise en scène ?

P. — Et comment ! Le premier montage, idéal, abstrait, se fait au découpage ; la réalisation lui fait subir une dégringolade ; le montage réel tend ensuite à rétablir le montage idéal.

59. — Quelle conception avez-vous du montage ?

P. — C'est une phase dans l'ensemble de la réalisation, de même importance que les autres, bien qu'en approchant du produit fini, les phases soient de plus en plus importantes. Le monteur peut sauver ce que le réalisateur a mal fait (en partie), mais si le montage est raté, personne d'autre ne viendra sauver le film. Le mon-

tage donne sa structure définitive, son style, son rythme (déjà contenus dans le découpage et le tournage bien sûr) au film.

Un film peut être monté de deux façons, ou trois, ou quatre : on obtient le même contenu, mais une structure différente. Evidemment, en travaillant avec moi, le monteur a moins de liberté : je fais une grande différence entre un film de montage et un film de mise en scène. Le monteur est précieux, il est le premier public du film.

60. — Quelle conception avez-vous de la trame sonore ?

P. — La trame sonore est un accessoire. Comme tous les éléments qui composent le film d'ailleurs. Mais la trame sonore, la musique particulièrement, est aussi importante pour moi que le dialogue. Je ne conçois plus qu'on puisse faire un film silencieux, un muet, qui n'aurait même pas d'effets d'ambiance. Les films muets de l'époque de Chaplin relèvent de l'illusion parfaite de la magie pure. Dès que tu introduis l'élément sonore ça devient déjà un peu plus une réalité. La trame sonore est donc devenue un accessoire mais pas de ceux qu'on utilise n'importe comment. Elle peut jouer un rôle d'atmosphère mais aussi participer à l'action. Une image silencieuse changera de sens et de dimensions autant de fois que vous y accolerez des effets sonores ou de la musique différente.

61. — Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?

P. — La post-synchronisation, pour l'unité de l'illusion. Le son direct finit par le faire décrocher trop souvent.

62. — Où le film a-t-il été post-synchronisé ?

P. — Chez Synchro-Québec.

65. — Quand avez-vous considéré le film comme fini ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?

P. — Le film a été fini le jour de sa sortie dans les cinémas. Et encore, la projection est aussi une phase de la réalisation. J'ai vu des projections... c'est écœurant.

Il n'y a pas eu de modifications, même si nous avons pensé le couper. Mais c'est un drôle de film, on peut couper, on ne sait trop ce qui arrivera. La séquence de l'auto, au début, aurait pu être coupée. Le film est un peu long, à cause d'un manque de rigueur au montage et à la réalisation, je crois. Pourtant nous avons tellement

coupé... On ne devrait jamais dire : on a assez coupé.

68. — Le film a-t-il été vendu ? A qui ? Combien ? Etes-vous satisfait de cette vente ?

P. — Au Canada français, il a été vendu à France-Films pour dix ans, avec une avance de \$15,000.00 ; les recettes sont partagées dans une proportion de 70-30 (70 au distributeur) jusqu'à un certain minimum requis, puis à 50-50. En dehors du circuit de France-Films, les recettes sont divisées dans une proportion de 60 au producteur et 40 au distributeur ; mais l'exploitant garde toujours 50 % à l'entrée. France-Films a deux salles à Montréal, une à Trois-Rivières, deux à Québec, une à Saint-Hyacinthe, une à Sherbrooke et une à Hull.

Nous sommes satisfaits de ces transactions, c'est le meilleur contrat possible au Canada. Mais nous ne sommes pas du tout satisfaits de la distribution en général. Il faut penser à de nouvelles formes d'exploitation de nos films.

71. — Qui a payé la publicité du film ? Etes-vous satisfait de cette publicité ?

P. — Elle se paie à même les recettes. Nous ne sommes pas satisfaits car nos films sont annoncés dans la Province comme n'importe quel autre film. Nous envisageons de nouvelles formules, mais qui exigeraient la transformation du système et de la mentalité chez les exploitants. Il y aurait des efforts à faire au plan de l'imagination, des études à mener sur la quantité nécessaire de publicité, et enfin dans la présentation auprès des exploitants.

72. — Y a-t-il eu vente à l'étranger ?

P. — Non, le film n'a pas été mis en vente. Nous considérons qu'il en coûte trop cher pour tenter de vendre un seul film quand il en coûterait le même prix en démarches, etc., pour en vendre six.

75. — Le film a-t-il été sous-titré ?

P. — Pas encore. Nous ne savons pas s'il le sera : le distributeur décidera. Ça mousserait peut-être la vente auprès des Américains, s'ils comprenaient quelque chose.

76. — Quelle a été la réaction de la critique ? La prévoyiez-vous ?

P. — Pas du tout. Je pensais que les gens auraient remarqué un progrès technique. J'ai été déconcerté : la critique a déplacé complètement la question, il s'est fait soudainement un jeu de

personnalité. Je pense que tout s'est décidé dans la semaine qui a précédé la sortie du film et où y a eu un revirement psychologique. Le prétexte : c'était mon troisième film, alors on pouvait se permettre de taper. Toutes les comparaisons avec les œuvres des autres pays me semblent bien indiquer que nous sommes colonisés intellectuellement. De plus trop de critiques s'occupent à la fois du cinéma, des concerts, du théâtre, etc. Beaucoup sont des universitaires qui veulent gagner des sous, même des étudiants.

77. — Y a-t-il eu une première ?

P. — Une très grande première, une des plus grandes pour un film canadien, encore plus importante que celle de **Trouble-fête**.

78. — Quelle partie, au total des recettes, est revenue au producteur ?

P. — Une fois toutes les dépenses d'exploitation payées, entre 15 % et 25 % de la recette. Ce qui est normal dans le système actuel de distribution dans le monde.

79. — Combien a été dépensé pour la réalisation matérielle ? En frais d'administration ?

P. — Les frais d'administration coûtent 15 % du budget total. Mais jusqu'à maintenant Coopératio na' rien touché des avances afin de permettre un premier versement plus substantiel aux artisans individuellement. Les frais essentiels ont joui d'une subvention du Conseil des Arts de la région métropolitaine.

80. — Pourquoi n'avez-vous pas envoyé votre film au Festival du cinéma canadien ?

P. — Il n'était pas prêt.

— Est-ce qu'il sera envoyé ?

P. — Non, même s'il a été mis en nomination pour le meilleur long métrage et la meilleure photo au Palmarès du film canadien.

— Pourquoi ?

P. — Parce que la nature des règlements du Festival, ainsi que la place qu'on lui réserve à l'intérieur du Festival international, sont indignes du cinéma canadien. Je crois cependant que les responsables du Festival ont à cœur de remédier à la situation. Ils n'ont pas la tâche facile.

81. — Combien de temps le film a-t-il tenu à l'affiche et où ?

P. — Trois semaines dans deux cinémas à Montréal, le Saint-Denis et le Bijou (capacité :

2,500 et 1,200 spectateurs à cinq représentations par jour, pour un minimum requis de 10,000 spectateurs par semaine). Deux semaines dans deux cinémas à Québec ; une semaine à Trois-Rivières, Hull, Sherbrooke et Saint-Hyacinthe. Depuis peu le film a entrepris sa tournée dans les autres villes de la province.

82. — Y a-t-il eu plusieurs versions du film ?

P. — Non.

83. — Voyez-vous systématiquement les films canadiens ?

P. — Lorsqu'il y a un film canadien, je fais de plus gros efforts pour aller au cinéma.

84. — Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour un public, lequel ?

P. — Je pense que je suis naturellement assez cabotin pour dire que tout ce que je fais, je le fais pour le grand public. **La Corde au cou** s'adresse au public moyen. Mais ce n'est qu'après coup, le film terminé, que nous avons pensé public moyen. Je souhaite quand même toujours atteindre le plus grand nombre. Je crois que je ne fais rien pour moi-même.

85. — Avez-vous fait un film d'auteur ?

P. — Pas du tout. J'étais metteur en scène.

86. — Votre film est-il bon ?

P. — Oui.

87. — Que regrettez-vous dans votre film ?

P. — D'abord l'adaptation. Jasmin et moi avons convenu une fois le film terminé que nous aurions dû quitter le parallèle avec le roman et structurer davantage en fonction du cinéma. Le roman regorgeait d'images ; mais des images les unes à la suite des autres, ça ne fait pas nécessairement un film. Nous nous en sommes aperçus trop tard. Nous en étions tous deux à notre première expérience de ce genre.

Ensuite, mon rythme intérieur que j'avais su faire passer dans d'autres films. Je ne le retrouve pas facilement en voyant **La Corde au cou**. L'instinctif que je suis n'a peut-être pas su reconnaître le piège cérébral de la dialectique sociale de Jasmin, camouflée sous des apparences émotives. En fait, j'ai transposé le défaut même du roman, à savoir cette espèce de perpétuel conflit de l'intellectuel qui interprète les battements de son cœur.

Enfin, ces regrets se retrouvent dans cet autre, celui de n'avoir pu me libérer de l'administration, du côté de la production. Ce qui, à mon point de

vue, est l'un des plus importants conditionnements de ce film.

91. — Qu'aimez-vous dans votre film ?

P. — Malgré certains reproches qu'on m'a faits de faire de la mise en scène conservatrice, je crois que dans un certain temps, le recul aidant, on reconnaîtra des qualités au film, certaines tentatives, certaines initiatives moins conservatrices qu'on pense. En tout cas et sûrement un certain métier qu'on n'arrive pas à identifier parce qu'on ne le connaît pas. J'aime particulièrement les scènes de la piscine au début, de la vacne au milieu et du vieux fermier à la fin. La scène de son meurtre en particulier que je considère n'avoir pas réussie mais dont la critique ne m'a rien dit ?

92. — Avez-vous fait votre film librement ?

P. — Ah oui !

97. — Y a-t-il eu d'autres projets qui aient flanché ?

P. — Un seul qui faisait partie du trio, **La Corde au cou, Caïn** et... Il a été remplacé par **Délivrez-nous du mal**. On ne peut pas dire vraiment qu'il n'a pas marché, le scénario est arrivé trop tard tout simplement.

99. — Quels sont vos projets pour 66-67 ?

P. — Je veux faire un autre film, en couleur, très léger, où je serai metteur en scène et non auteur. Il s'agira d'un scénario original. C'est pour l'été. Mais si j'en parle trop, je m'engage à le faire ; je ne parle pas de ce qui est projeté. Ici, à Coopératio, la volonté est la seule garantie.

C'est donc dire que pour l'ensemble des projets précis de Coopératio, je ne serai pas plus bavard. Je puis cependant en esquisser les grandes lignes. Nous tenterons d'appliquer au cours de la prochaine année notre nouvelle politique

de planification au niveau de la production et de l'exploitation plus particulièrement. Côté production, nous préconisons la programmation de l'ensemble des longs métrages canadiens, anglais et français, pour plus d'efficacité sur le plan de la qualité autant que sur celui de la quantité. Nous sommes déjà à la tâche. Du côté de l'exploitation, nous préconisons une politique d'exclusivité qu'il serait long d'élaborer ici, mais qu'on peut rapprocher d'assez près de l'auto-distribution. L'ensemble de nos projets s'insère dans un tel cadre.

100. — Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?

P. — Les gouvernements : un tiers, la finance : un tiers, et les artisans : un tiers. Le gouvernement investirait sous forme de prêts, mais aussi parce qu'il croit en la valeur culturelle du cinéma, en sa valeur d'ambassadeur de notre réalité. Dans cette perspective, il devrait ouvrir tous les canaux utilisables pour pénétrer dans le monde : les affaires extérieures, le ministère du commerce, les douanes, les services commerciaux. Un organisme comme l'O.N.F., qui a des bureaux dans le monde entier, servirait au cinéma. Les lois sont déjà rédigées à Québec et Ottawa. Les financiers apporteraient leur expérience dans le commerce si subtil de l'argent. Quant aux cinéastes, la plus belle formule me semble toujours celle de Coopératio, qui garantirait l'équilibre financier dans ce qu'ils ont de risques et d'exigences pour eux, tout en sauvegardant leur liberté essentielle de créateurs dans un triangle où ils cesseraient de jouer le rôle de cocus pour celui de partenaires authentiques.

101. — Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?

P. — Pourquoi ça flancherait ?

BANDS D'ART

BONNEVILLE, Léo. — Tout le monde aura appris la nouvelle et personne ne sera surpris d'y voir la main perniciose d'**Objectif**. Non, ce n'est pas un de nous qui a donné de la matraque, mais les coups, comme on sait, peuvent être téléguidés. Malheureusement, les policiers espagnols ne savent pas frapper. Ils ont même attaqué des gens qui nous sont tout à fait sympathiques; nous nous excusons auprès de la délégation tchécoslovaque de ce fâcheux contretemps.

BRAULT, PATRY. — Les beaux titres dont se parent traditionnellement nos longs métrages font des envieux. Ainsi, avant même toute chance d'exploitation sur le marché français, trois titres bien à nous ont connu la gloire de l'affichage parisien: **Trouble-fête** est devenu le titre français du **Troublemaker** de Theodore J. Flicker, alors que **La Fleur de l'âge** traduit **Rapture** de John Guillermin; quant à **La Corde au cou**, c'est devenu le titre du nouveau film de Joseph Lisbona.

CANADA. — Louis Marcorelles, critique et prophète parisien n'est pas avare de déclarations tapageuses; il aurait récemment affirmé: « Il n'y a plus que deux pays au monde où l'on fasse encore du cinéma: le Brésil et le Canada. »

CINEPHILIE. — Bien que **Le Devoir** et quelques autres petits journaux continuent à publier les cotes morales de l'Office catholique national des Techniques de diffusion, les Québécois demeurent passionnés de cinéma; à preuve, le nom, on ne peut plus « cinéphilique », d'un petit village du comté de Témiscouata: Saint-Godard-le-Jeune.

DOUZIEME HEURE, La. — Ce fut beau. Merveilleux. Une sublime catastrophe. D'abord, le cadre s'y prêtait bien: la Place des arts est l'endroit idéal pour des canulars du genre film tourné sur amorce noire ou musique aphonique. Ensuite, le maître de cérémonie était parfait: Frenchie Jarraud, quand il s'agit de pop' art, vaut tous les annonceurs de Radio-Canada (le Festival devrait se le tenir pour dit). Enfin, le réalisateur ne déparait pas du tout la soirée: Jean Martimbeau, cinéaste (les billets disaient « sinéaste », mais ce n'était qu'une caricature), a la gueule qu'il faut pour vendre des produits inexistants; il nous a d'ailleurs annoncé son prochain film, **Les Quatre-vingts plus belles Filles du Québec**, et invité les jeunes filles qui se trouvaient dans la salle à subir l'inspection d'usage quand on veut jouer dans pareil film; près de nous se trouvaient de fort jolies filles, mais nous hésiterions à les classer parmi les quatre-vingts plus belles — peut-être sont-elles plutôt parmi les cent plus belles.

Mais **La Douzième Heure**, qu'est-ce? Ce n'est rien. Et d'ailleurs le film n'a aucune importance dans les circonstances. Les gens qui l'ont fait étaient tous aveugles et sourds — et ils ont fait leur possible. Merci Jean Martimbeau, cinéaste, vous nous avez fait passer une soirée inoubliable. Et nous ne manquerons certainement pas votre prochain arrivage (c'est ainsi qu'au **Réveil rural** on traduit le mot **happening**).

ILS SONT NUS. — Après avoir été exploité à Montréal comme film canadien et après s'être vu refusé l'honneur de représenter le Canada à Cannes par le comité canadien de sélection, **Ils sont nus** a néanmoins refait son apparition à Cannes, lors d'une des nombreuses séances du Marché du film, mais cette fois en tant que film français... et sans aucune mention du nom de Jacques Normand.

KHONNERIE. — Dans le numéro d'avril de la très sérieuse **Revue de l'Université Laval**, « publication de l'Université Laval et de la société du parler français au Canada », le professeur Georges Planel (« professeur à la Faculté des lettres, Université Laval, Québec, Canada ») nous livre le fruit de ses réflexions sur « Le Cinéma canadien et l'art ». Pour rendre justice à un tel travail il faudrait sans doute le reproduire ici en son entier, mais l'espace nous manquant, le professeur Planel (« professeur à la Faculté des lettres, Université Laval, Québec, Canada ») ne nous en voudra sûrement pas de nous limiter à quelques extraits. Quant à nos lecteurs plus particulièrement préoccupés par les problèmes auxquels s'attaque si hardiment le professeur Planel (« professeur à la Faculté des lettres, Université Laval, Québec, Canada »), nous ne pouvons que les inciter à se procurer le numéro en question de **La Revue de l'Université Laval**, en écrivant à C.P. 460, Québec, Canada; ou en téléphonant à son directeur, l'abbé Emile Bégin, à 522-2378 (Québec).

Profitant de ce qu'Ottawa a suspendu un énigmatique \$10,000,000.00 au-dessus de la tête des cinéastes canadiens, l'auteur nous rappelle d'abord que « le public de ce XXe siècle fréquente assidûment les salles obscures pour se laisser aller aux aspirations les plus secrètes... », alors que « l'art du cinéma, plus que tout autre, pourrait être édifiant au sens propre du mot ». Il faut pourtant admettre que le cinéma traite « volontiers les thèmes les plus vils: violence, horreur, érotisme... Mais il faut, en toute équité, reconnaître que plusieurs producteurs ont réalisé de magnifiques films de valeur ».

Après ces prémisses inévitables, l'auteur rappelle brièvement « La nature bivalente du cinéma: art et industrie », posant de ce fait même la question-clé de sa recherche: « quelles mesures peut-on prendre pour combattre, dans l'intérêt même de l'art cinématographique, la production de films perniciose et l'exploitation de ces films qui sont en grande partie responsables de la prolifération de jeunes délinquants? » On se rappellera au passage que dès 1927, le chanoine Harbour avait posé la même question fort pertinemment dans **La Semaine religieuse de Montréal** du 26 mai. Mais pour la première fois sans doute un auteur apporte à ce troublant problème un élément de solution qui paraisse réalisable: une « Académie du cinéma canadien ».

Rappelant brillamment le rôle qu'ont joué en France l'Académie française, la Comédie française et même l'Académie nationale de musique (créée au XVI^e siècle pour la représentation des opéras), l'auteur affirme que l'Académie « est le moyen le plus sûr de protéger et de stimuler cette nouvelle manifestation de l'art » (i.e. le cinéma).

« Cette Académie du cinéma canadien, dont aucun membre n'appartiendrait à l'industrie du cinéma, ou à tout organisme qui y collabore, devrait être indépendante pour être plus objective. »

« Cette nouvelle Académie aurait pour mission :

1° de sélectionner les films jugés dignes de figurer à son répertoire. (Même si l'on faisait la sélection parmi tous les films qui ont été réalisés depuis l'invention du cinéma, ceux qui ont une valeur artistique sont peu nombreux, et pour cause...);

2° de remédier à l'indigence des sujets cinématographiques, en refusant l'entrée à son répertoire de toute production, même à grand spectacle, dont le sujet serait futile ;

3° d'encourager le plein essor du cinéma, en attribuant des prix aux meilleures productions ;

4° d'orienter le cinéma dans une voie artistique, en facilitant entre les diverses branches des Beaux-Arts, la collaboration de tous les artistes. »

L'auteur n'est pas sans soupçonner l'audace d'un tel projet, aussi nous confie-t-il que « l'idée de fonder une telle institution, comme toute initiative nouvelle, pourrait faire sourire quelques sceptiques. Les adeptes de la

routine critiqueront infailliblement tous les projets. Mais, fort heureusement, la critique stérile loin d'atténuer, stimule au contraire l'ardeur des réalisateurs ». Mais à l'idée des « immenses progrès accomplis par le cinéma depuis un demi-siècle, surtout dans le domaine de la mise en scène, de la sonorisation et de la couleur, garantissent le succès de toute nouvelle mesure que l'on prendrait éventuellement pour encourager la production des films de qualité. »

L'auteur va même plus loin en suggérant que « l'interprétation des acteurs pourrait également être sanctionnée. Les meilleurs interprètes seraient donc les « Sociétaires du cinéma académique ». »

Un tel projet mériterait qu'on s'y attarde plus longuement, mais avant d'y revenir faisons nôtre cette belle interrogation du professeur Georges Planel : « Le Canada ne pourrait-il pas être le premier pays au monde à consacrer officiellement l'art cinématographique ? »

LEFEBVRE, Jean-Pierre. — Entre Jean-Pierre Lefebvre et Jacques Godbout, il y a toujours eu ce que Godbout a si bien su qualifier d'« amour curieux et presque à sens unique » (*Le Couteau sur la table*, page 31); aussi était-il normal que, l'aîné quittant la présidence de l'Association professionnelle des cinéastes, le cadet fasse son entrée au conseil d'administration de la dite Association. A l'un et à l'autre nos sincères félicitations pour leur sage décision.

DES COURS POUR TOUS



UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
EXTENSION DE L'ENSEIGNEMENT

INITIATION À LA TÉLÉVISION

cours théoriques / travail en studio

CINÉMA ET LANGAGE

cours théoriques / projection de films

PRESSE, RADIO, TÉLÉVISION, CINÉMA : NOUVEAUX AGENTS DE DÉVELOPPEMENT CULTUREL

sociologie des communications de masse

Pour renseignements : Université de Montréal
Extension de l'enseignement
C.P. 6128, Montréal 3
Tél. : 342-9563

le thème de la piscine dans le cinéma canadien

Eh bien moi, je dis non !
Guy Côté.¹

Nos lecteurs se souviendront que nous avons, dans la première partie de cet article, étudié la présence de la piscine dans les œuvres de Pierre Patry, Denis Héroux et Jean-Paul Bernier.² Nous tenterons ici de remonter à l'origine spécifique de cette présence sur l'écran canadien, et nous en dégagerons les éléments d'interprétation les plus sensés.

Dans quelques années, nos lecteurs les plus perspicaces se seront sans doute aperçu que nous n'analysons ici que des films d'avant 1966. Notre but étant uniquement de remonter aux sources pour mieux éclairer la période qui nous précède immédiatement et par conséquent celle qui suivra, les lecteurs n'auront qu'à se référer aux numéros d'**Objectif** des prochaines années pour constater l'apparition des piscines sur nos écrans et comprendre immédiatement le sens.

La source première et fondamentale de la présence de la piscine dans tant d'œuvres que nous avons citées ou pas, se trouve dans un des films que Pierre Perrault et Michel Brault réalisèrent autrefois pour le compte de l'O.N.F.³, **Pour la suite du monde...** Cette œuvre, on s'en souvient, racontait l'histoire d'un groupe d'insulaires capturant un marsouin et le vendant par la suite à des intérêts américains — suivant là l'exemple de leurs ancêtres qui vendirent leurs biens mobiliers les plus précieux et artistiques à ces mêmes intérêts⁴. Le marsouin allait finir ses jours dans un « aquarium » new-yorkais. Il manquait au critique d'alors⁵ le recul nécessaire que nous possédons à tant d'années de distance pour s'apercevoir que ce qu'il nommait aquarium était en

réalité une piscine et que de piscine à aquarium la distance est bien courte, puisque d'une part, une piscine peut très bien servir d'aquarium et que d'autre part, les dimensions du présumé aquarium étaient en réalité celles d'une piscine vu le volume de l'animal en question.

Ceci dit, il est bien facile de constater que cette piscine-aquarium a été historiquement le point de départ de toute une série de piscines qui allaient hanter nos écrans pendant bien des années. Nos cinéastes anticipèrent en cela le conseil donné par Rossellini lors de son passage à Montréal en 1965, de partir de la tradition documentaire pour établir ici un cinéma de fiction. En effet, réalisant cette heureuse synthèse entre la fiction et le documentaire, nos cinéastes gardèrent les lieux du documentaire (la piscine) et remplacèrent l'animal (le marsouin) par des personnages de fiction.

Il ne servirait à rien de classer comme films à para-piscine des drames hibernaux aux titres mensongers tels que **La neige a fondu sur la Manicouagan** d'Arthur Lamothe, **La vie heureuse de Léopold Z** de Gilles Carles, et **Le Révolutionnaire** de Jean-Pierre Lefebvre. Puisque l'action s'y déroulait au-dessous du point de congélation, d'éventuelles piscines eussent été superflues, sinon impraticables du moins inutiles.

De même, l'absence de piscine dans un drame aussi historique que **Le Festin des morts** de Fernand Dansereau, s'explique parfaitement par le fait que celles-ci n'étaient pas encore inventées à l'époque où se déroule l'action, le réalisateur n'a pas eu à en faire une reconstitution autant minutieuse qu'anachronique. D'autre part, celles-ci eussent-elles été inventées ou importées de France, elles n'auraient été d'aucune utilité puis-

que, selon **Les Relations des Jésuites**, ni les Hurons ni les missionnaires ne se lavaient⁶.

Passons maintenant à quelques éléments d'interprétation qui pourraient expliquer le sens de la présence de la piscine dans tant d'œuvres. Qui dit piscine pense eau, car une piscine sans eau n'est plus une piscine, elle perd toute signification. Sauf erreur, voilà pourquoi il ne faudrait pas accorder trop d'importance au fait que l'héroïne de **Solange dans nos campagnes** de Gilles Carle se trouve au fond d'une piscine, puisque celle-ci est vide.

Pensons donc eau et voyons, à l'aide de deux exemples, quels sont ces éléments d'interprétation pouvant servir à notre interrogatoire. Selon Jung⁷, l'eau est entre autres choses à la fois un élément archétypique de l'imgo maternelle, un symbole de l'inconscient et une source symbolique de vie. Par exemple, la séquence de la piscine de **La Corde au cou** aurait donc une triple signification dont une contradictoire :

1° — Imago maternelle : le héros tue l'héroïne dans l'imgo maternelle qu'est la piscine, tuant donc, nouvel Oreste, symboliquement sa mère.

2° — Symbole d'inconscient : le héros plongeant dans la piscine opérerait dans sa descente une régression vers les régions les plus troubles de son inconscient, à moins qu'il ne s'agisse là de l'inconscience du réalisateur.

3° — Source symbolique de vie : le héros tue l'héroïne au milieu de l'élément vital qu'est la piscine remplie d'eau, opérant ainsi une contradiction apparente — symbolique — dialectique entre la vie et la mort.

D'autre part, si, comme Bachelard l'affirme, « toute eau est un lait »⁸, comment ne pourrait-on pas interpréter comme suit un second exemple : le bain de l'héroïne de **Jusqu'au cou** serait en fait à l'image des bains de lait que pratiquaient les Poppées, Cléopâtres et autres baigneuses antiques, ce qui nous ramène bien à notre latinité de Québécois.

Il faut donc vraisemblablement croire qu'une investigation plus poussée nous amènerait très

loin dans les profondeurs d'une interprétation para-psycho-mythologique de la présence de la piscine dans le cinéma canadien. D'autres éléments plus terre à terre pourraient certainement servir à compléter notre exégèse : nous n'avons pas examiné ici les conséquences financières de la présence de cet accessoire, ni son importance sociologique...

On pourrait, entre autres choses, relever l'influence du cinéma étranger, tant européen qu'américain, sur la présence de la piscine en nous remémorant au hasard les piscines des films tels que : **La Nuit, Underworld U.S.A., Main basse sur la ville, Les Bonnes Femmes, Goldfinger, Alphaville** et autres films d'Esther Williams.

Nous préférons cependant laisser au lecteur le soin de poursuivre dans ses loisirs la réflexion amorcée tout au long du présent article, car comme l'écrivait si bien Karl Marx : « L'espace réservé à cet exposé ne permet pas de développer davantage ce sujet ».⁹

Pierre THEBERGE

1. **Objectif 62**, août 1962, p. 6.

2. **Objectif**, mai-juin 1966.

3. Office National du Film.

4. Jean Pallardy, **Les Meubles anciens du Canada français**.

5. Jean-Claude Pilon, **Il suffit d'un marsouin, Objectif 63**, No 32.

6. **Les Relations des Jésuites dans la Nouvelle-France**, 1647, 32-33.

7. C. G. Jung, **Métamorphoses de l'âme et ses symboles**.

8. G. Bachelard, **L'Eau et les Rêves**.

9. K. Marx, **La Lutte des classes en France**.

ERRATUM : L'édition du Larousse du XXe siècle est de 1935 et non de 1955 tel qu'écrit en note 2 de la première partie de cet article.

N.B. Les lecteurs sont invités à poursuivre leur réflexion dialectique sur le thème de la piscine dans le cinéma canadien en allant voir le film de Camil Adam, **Manette**. On nous informe de plus qu'à la suite de la publication de notre premier article, Jacques Godbout a coupé la scène de piscine prévue dans **Yul**.

paris vu par...

La sortie de **Paris vu par...** a provoqué d'étranges remous dans les milieux du cinéma. Diverses analyses et une publicité soutenue laissaient attendre une œuvre novatrice et exceptionnelle : enfin « un 16mm non plus amateur, mais commercial ». Barbet Schroeder, le producteur, a lui-même souligné les intentions à la base de cette tentative : « Les Films du Losange, fondés au début de 1964, sont plus qu'une simple société de production. Ils se veulent un mouvement esthétique lié à certaines conceptions économiques. L'ambition de **Paris vu par...** est d'en être le manifeste... Ce qui semble se dégager de **Paris vu par...** c'est une nouvelle esthétique du réalisme. Ainsi le 16mm permet de réaliser une économie notable sur les frais de tournage. Il autorise une plus grande liberté de la caméra et supprime tous les obstacles qui s'opposaient aux prises de vues en décors naturels. » On m'excusera de citer aussi abondamment : il s'agit de montrer comment, à Paris et sans doute ailleurs, plusieurs veulent attribuer à ce film une valeur exemplaire. Telle qu'elle se présente à nous, l'œuvre me semble au contraire reposer sur de profondes contradictions et aboutir à des sketches dont la « nouvelle esthétique » relève d'expériences tentées il y a déjà quelques années (dont plusieurs fois ici même) et dépassées depuis. A cela, une exception d'importance : **Paris vu par Rouch.**

Le lecteur aura saisi le critère précis que je pose face au film : je l'analyse moins en fonction de l'importance de chaque partie selon la démarche personnelle de son réalisateur, que comme un tout visant à être le manifeste de l'utilisation du 16mm et le fondement d'une nouvelle approche de la réalité. Mes prises de position seront radicales même vis-à-vis certains sketches qu'on peut aimer (**La Muette de Chabrol**), mais dont l'efficacité laisse perplexe.

Il y a au départ une grande ambiguïté dans les parti-pris de cette tentative : demander à Godard ou Chabrol de travailler en 16mm, quand rien ne les y oblige, peut paraître aventureux. Les inviter à tourner un film économique (16mm) et utiliser des acteurs professionnels et la

couleur pose plus de questions. Le résultat global confirme ces doutes. Les quartiers vus par Douchet, Rohmer et Pollet me semblent les plus contradictoires, les moins significatifs. Ces trois sketches obéissent sensiblement aux mêmes lois, suivent une même démarche et débouchent sur un échec commun.

Dès le début, la voix-off — style très O.N.F. — qui entend situer chacun de ces trois sketches, met le spectateur sur ses gardes. Comme dans tous les documentaires classiques, cette voix prétend présenter le film : elle amène son sujet, elle introduit, et nous avons là un indice très précis sur la nature de ces films, qui suivent la structure linéaire de tout récit. Il s'agit bien d'un récit en effet, de nouvelles visant à raconter une histoire, un peu farfelue, et aboutissant à une conclusion évidemment prévisible. Il y a donc toute puissance du sujet : le sketch repose sur une ambiguïté, une situation à double issue. Mais ce ne sont là que faux possibles : jamais le spectateur n'est aiguillonné (ainsi il ne s'intéresse nullement aux possibles sexuels des personnages de Douchet dans **Saint-Germain-des-Prés**), mais comme le protagoniste il attend une fin dont tout le film lui indique la nature. Au niveau du sujet il y a ainsi passivité totale. La construction en porte la marque profonde. Elle est essentiellement traditionnelle et suit l'enchaînement préconçu des faits. Il est ainsi logique que ces sketches s'ouvrent sur des panoramiques ou des travellings qui introduisent, même si une telle construction s'avère profondément absurde puisque le 16mm ne saurait animer, donner du relief à toute une rue en un seul mouvement. Ainsi le long travelling initial de Douchet aboutit à un effet visqueux, où tout se confond. L'emploi de couleurs minelliennes n'allège pas ce climat : tout se dilue dans ces bruns où l'artifice ne se transcende jamais lui-même. Les sketches se poursuivent dans la même veine : passant du général au particulier, on passe aussi des travellings aux plans moyens. Comme Douchet, Rohmer (**Place de l'Etoile**) alternera donc les plans de personnages en un montage très documentaire, selon les classiques champs-contrechamps. La caméra demeure remarquablement statique, morcelant le récit en étapes ; cette division demeure purement arbitraire, chaque plan relevant moins des nécessités du film que de la volonté du cinéaste (par exemple les prises de vues de la sortie du métro chez Rohmer). **La rue Saint-Denis** de Pollet est l'aboutissement de cette tendance : il met en place les acteurs, il leur demande un numéro, al-

ternant les plans moyens des mimiques. L'agacement augmente avec cette volonté d'accentuer chaque effet par les couleurs, minelliennes chez Douchet, bleutés chez Pollet ou style coucher-de-soleil-en-montagne dans Rohmer.

Toute la démarche de ces cinéastes ramène donc à un récit littéraire visualisé : il y a mise en images, mise en scène au sens littéral. Cette affirmation vaut déjà moins dans les cas de Godard et de Chabrol.

Reprenant l'histoire racontée par Belmondo dans **Une femme est une femme**, Godard crée un « film-action », où le sujet a une fin connue, mais secrète ses circonstances au fur et à mesure. Il s'agit donc beaucoup plus d'une œuvre tendant à naître au moment même du film : il y a moins un sujet qu'une situation qu'il s'agit de vivre. Cette dimension me semble une très juste intuition des possibilités du 16mm, qui convient assez mal au récit classique et appelle plutôt l'invention constante des conditions, puisqu'il se plie davantage aux circonstances, aux lieux, à l'intervention de l'imprévu. La malléabilité du 16mm ne réside pas que dans le fait de porter une caméra ; elle est plus profonde, elle implique toute une esthétique tendant à se rapprocher du film d'actualité. Le 16mm convient aussi beaucoup plus à la mise en situation qu'à la mise en scène. Or **Montparnasse Levallois** n'ose pas aller jusqu'au bout de cette expérience. Si l'intuition de départ s'avère juste, la suite déçoit justement parce que le sketch manque de liberté ; il s'en tient aux données initiales (i.e. l'histoire de Belmondo), ratant l'occasion d'introduire des éléments imprévus (par exemple chez les deux hommes, très pâles ici) ; Johanna Shimkus semble aussi très maintenue, très enfermée par exemple dans certains tics qui ne sont pas sans rappeler Karina ; or Maysles s'en tient au visage de Shimkus et cette limitation ne fait qu'accentuer le malaise, une impression de gratuité.

La Muette (Chabrol) a les mêmes qualités de départ : il s'agit beaucoup moins d'un sujet à raconter que d'une situation à saisir ; il existe des éléments (la famille, le milieu), mais dont les relations peuvent engendrer diverses réactions. Le sketch a de plus une facilité de mise en relief (par exemple, les scènes de table) qui s'homologue parfaitement aux possibilités du 16mm. Encore ici le film pêche pourtant par manque d'audace. La caméra demeure statique et l'alternance des plans tend à faire un film de montage à partir d'une situation opposée à l'esprit du documentaire classique (où les mêmes prises con-

venaient, qu'on parle de vaches ou de magie). Il y a opposition entre cette tendance à monter les images, et la situation même du film, engagé et engageant. Il en résulte un flottement, une incapacité pour le film d'être autonome.

La venue du sketch de Rouch dans cette mosaïque ne fait qu'accentuer et mettre en relief l'échec des autres parties du film. **Gare du Nord** passionne à tout point de vue. Il suscite le plus vif intérêt vis-à-vis de Rouch lui-même, qui y révèle une évolution importante dans l'utilisation du direct. Il est impossible d'éviter le rapprochement avec les expériences récentes de Gilles Groulx et, à un niveau moindre, de Michel Brault (ex-caméraman de Rouch) : les cinéastes passionnés par l'expérience du candid semblent actuellement le dépasser, vers une réalisation beaucoup plus personnelle mais conservant tout le dynamisme de cette expérience initiale. Dans **Gare du Nord**, le 16mm existe entièrement par la situation qu'il crée et à un même niveau, les particularités de l'image naissant des caractères mêmes du conflit. Ainsi la caméra ne peut pas ne pas aller dans la chambre, et ne peut manquer d'y confronter les personnages. Il s'agit d'un moment de crise dont les conditions naissent des personnages et auxquelles la caméra se plie sans cesse. Elle est mobile, collée à l'événement comme le candid seul savait le faire jusqu'à récemment. Aussi se déplace-t-elle par nécessité d'une pièce à l'autre, dans un seul plan puisque tout se déroule en un seul plan réel, celui de la crise. Et comme il y a un lien très profond entre la femme dans la maison et le moment où elle descend dans la rue, la caméra devait enchaîner. Tout dans cette situation se vit dans la durée : il s'agit d'une crise, d'un moment, et là s'enracine la nécessité d'une continuité visuelle, échappant aux structures du drame classique (présentées chez Douchet, Rohmer et Pollet). Il y a dans le sketch de Rouch à la fois une grande homogénéité (visuelle) et une continuité (temps) nécessaire ; de ces dimensions naissent une rigueur et une force certaines, malgré un certain flottement dans le plan de la rue (flottement qu'il est possible de relier à l'introduction d'un élément inattendu, un nouveau personnage, qui crée un malaise à la fois chez la femme et dans la mise en scène).

Rouch franchit ici une étape importante et après les tâtonnements de certains de ses films, laisse entrevoir un renouveau passionnant. On ne saurait en dire autant de Douchet, Rohmer et Pollet.

Claude MENARD



POSSÈDE LES DROITS DE

l'homme du lac **Canada** golden gloves **SEUL**
OU AVEC D'AUTRES bûcherons de la manouane la
lutte **POUR LA SUITE DU MONDE** opus 1 **CA-**
NADA histoire d'une bibite **LE RÉVOLUTIONNAIRE**
l'homoman **CANADA** anna la bonne opening
speech square dance **CANADA**

LES 400 COUPS les mistons **TIREZ SUR LE PIANISTE**
mais où sont les nègres d'antan **FRANCE** le songe
des chevaux sauvages **JULES ET JIM** cuba si **LA**
PEAU DOUCE histoire d'eau **LE GRAND SECRET** le
chant du styrène **L'AMÉRIQUE INSOLITE** Charlotte
et son jules **PARIS NOUS APPARTIENT** le coup du
berger **UN CŒUR GROS COMME ÇA** france **LETTRE**
DE SIBÉRIE tous les garçons s'appellent patrick **LA**
PARTIE DE CAMPAGNE le voyageur **ZAZIE DANS**
LE MÉTRO x.y.z. **TINTIN ET LA TOISON D'OR** pa-
cific 231 **LA BATAILLE DE FRANCE** la cocotte d'azur
LE TEMPS DU GHETTO france **TIRE AU FLANC**
france france **LA DÉRIVE** **LE TROU** **LA GUERRE**
DES BOUTONS france

HARAKIRI love **L'HÉRITAGE** love **LA PRIÈRE**
DU SOLDAT japon **LA ROUTE DE L'ÉTERNITÉ** love
tchécoslovaquie **LE BARON DE CRAC** labyrinthe
POLOGNE mammifères **HALLELLUYAH THE HILLS**
usa **YOU ONLY LIVE ONCE** et autres et autres