

cinéma québec

septembre 1971
vol. 1, no. 3

R
841

75¢

Vol. I, no 3
Septembre 1971
août/

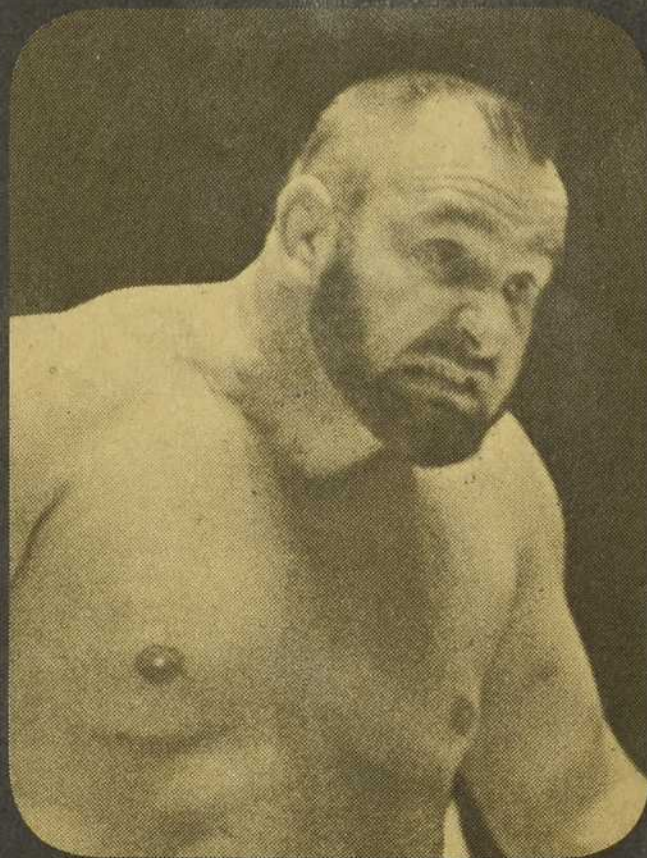


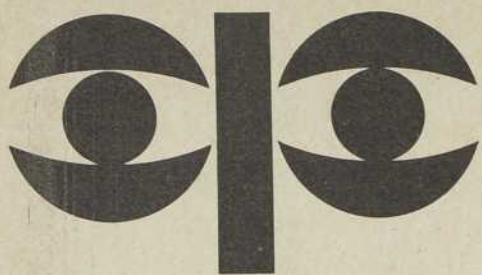
c'est
ben beau
l'amour



on est
loin
du
soleil

cinéma
comique
québécois





FESTIVAL
INTERNATIONAL
CINÉMA EN 16MM
MONTRÉAL 71

du 26 au 31 octobre
au Musée des Beaux-Arts
de Montréal

Pour Information:
Coopérative Cinéastes Indépendants
2026 est rue Ontario,
Montréal 133, Québec
Tél.: (514) 523-2816

l'Avant-Scène

Dies Irae (C. Dreyer)
La strada (F. Fellini)
Les choses de la vie (C. Sautet)
Ma nuit chez Maud (E. Rohmer)
Oedipe-roi (P. Pasolini)
Z (Costa-Gavras)
L'enfant sauvage (F. Truffaut)
Tristana (L. Bunuel)
**Enquête sur un citoyen au-dessus
de tout soupçon** (E. Petri)
Cérémonie secrète (J. Losey)

■ "L'Avant-Scène" a édité 600 pièces et 150 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 5 F. (Etr. 6,50 F.)
■ 2 spécimens gratuits contre 2,80 F en timbres. Catalogue gratuit.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e - C.C.P. Paris 7353.00.

CINEPIX inc. 8275 Mayrand . Montreal 308 .PQ. Canada Tel (514) 735-4401

distributeur
producteur

Y'a plus de trou à Percé

Trafic
de Jacques Tati

cinéma québec

Ont collaboré à ce numéro:

Les camarades du Saguenay-Lac St-Jean, Jean Chabot, Marc Daigle, Pierre Demers, Jean Leduc, Jean-Pierre Lefebvre, André Leroux, André Link, André Pâquet, Ivan Steenhout.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Jean Chabot, Carol Faucher, Roger Frappier, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros.

Correspondant:

André Pâquet

Conception graphique:

Louis Charpentier.

Administration, publicité

Connie Tadros

Secrétariat:

Liette Forget

Distribution:

Les Messageries Dynamiques Inc.
(514) 384-6401

Abonnements:

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

Etats-Unis: ajouter un dollar

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

Les abonnements ne sont enregistrés qu'au reçu du versement.

Prière d'adresser chèques et mandats poste à l'ordre de Cinéma/Québec à l'adresse suivante:

C.P. 366, Station N, Montréal 129, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Sommaire

Contribution à une filmographie
du cinéma comique québécois, par Pierre Demers 6

CINEMA QUEBECOIS

"C'est ben beau l'amour", de Marc Daigle
Le coeur du cyclone, par Jean Chabot 10

Saisir la totalité d'une situation, par Marc Daigle 11

"Ti-Peupe", de Fernand Bélanger
Majoritaire et de bonne humeur, par Jean Chabot 14

"On est loin du soleil", de Jacques Leduc
Un témoignage de Jean-Pierre Lefebvre 16

"Les maudits sauvages" de Jean-Pierre Lefebvre
Ainsi parlait Tékacouita 21
Une expérience de démystification,
par André Leroux 22

Situation du cinéma dans la région du Saguenay-
Lac St-Jean, par le Comité provisoire
sur le cinéma régional 24

Cinéma parallèle: L'expérience belge
Cinéastes: dans les salles !!!, par André Pâquet 28

Situation de l'audio-visuel au Québec, par
Ivan Steenhout 35

Viva la muerte, d'Arrabal, par Jean Leduc 33

Cinépix répond à l'APCQ 32

L'ONF à la dérive

Il se fait de plus en plus de longs métrages au Québec, et on en voit toujours aussi peu. Cette situation devient pratiquement catastrophique: près de trente films seraient actuellement en préparation, en cours de tournage ou attendraient tout simplement qu'un distributeur compatissant les sorte de l'oubli.

Or, voilà que l'on parle de plus en plus de ces "petites salles" qui programmeront uniquement des films québécois. Début octobre, l'une d'elles inaugurerait cette nouvelle politique, dans le Vieux Montréal,

avec **Les maudits sauvages** de Jean-Pierre Lefebvre. D'ici la fin de l'année, le nouveau Centre de cinéma St-Denis amorcerait une politique identique — du moins dans l'une de ses salles — avec la sortie de **Mon oncle Antoine** de Claude Jutra.

Tout cela est fort bien, mais méfions-nous de ces ghettos qui ne feraient qu'étouffer notre cinéma. Le cinéma québécois sera partout, ou ne sera pas.

De là, à évoquer l'Office national du film du Canada pourrait paraître étrange. Car quel organisme de production pourrait sembler aussi loin de toutes ces contingences que l'ONF? Seulement, rien ne semble vraiment plus aller du côté de la production française de l'ONF. Pour comprendre, d'ailleurs, ce qui se passe actuellement, une petite précision s'impose. Car ces dernières années, il faut bien l'avouer, la vitalité dont avait fait preuve l'équipe de la production française avait pratiquement éclipsé l'équipe anglaise. "Shocking", a-t-on dit. On renverse donc la vapeur. C'est aussi simple que cela.

Le réseau français de Radio-Canada avait admis tacitement que les films provenant de l'ONF ne seraient pas coupés par des commerciaux. Le réseau anglais, pour sa part, n'avait jamais voulu faire une telle concession. Conséquence pratique: l'équipe française se trouvait "honteusement" avantagée. La direction de l'ONF, qui semble avoir un sens aigu de l'égalité, a donc décidé de réagir: aucun film de l'ONF ne passera à la télévision s'il n'est pas coupé par des "commerciaux". De là, à conseiller aux

cinéastes de l'équipe française des visionnements intensifs de la série télévisée "Chapeau melon et bottes de cuir", dont le producteur n'était nul autre que l'actuel grand patron de l'ONF, il n'y a plus qu'un pas à faire... et que l'on franchira plus vite que prévu. C'est l'un en perspective.

Devant cette politique aberrante, il se fera donc de moins en moins de films à l'ONF. Les cinéastes ont en effet décidé de saborder l'un des projets les plus ambitieux de la production française, un ensemble de téléfilms d'une heure: "Utopia, P.Q."

Mais ce n'est pas tout, car on ne se contente plus de censurer les films à l'ONF (rappelez-vous de **Cap d'espoir**, d'**On est au coton**, d'**Un pays sans bon sens**, de **L'Acadie**, et d'autres qui sont au montage actuellement, et dont on entendra parler bientôt) on en est à organiser la pré-censure.

Ainsi, un projet de long métrage accepté par le comité du programme, instance suprême en la matière, est refusé par le grand patron POUR DES RAISONS POLITIQUES. Un autre projet sera refusé par le comité du programme à l'instigation du service de la distribution qui le jugeait NON COMMERCIAL. Voici donc les critères qui entrent maintenant en ligne de compte dans cet organisme d'Etat, à vocation culturelle viendra-t-on nous rappeler.

Dans la conjoncture présente, notre rôle à **Cinéma-Québec**, sera donc de nommer la réalité du cinéma québécois. Car, c'est à un combat très

quotidien que nous nous livrons, à un combat de rues, où les obstacles doivent être investis l'un après l'autre, et au terme d'un corps à corps acharné.

C'est pourquoi, dans ce troisième numéro, avons-nous décidé de parler de quatre longs métrages québécois, alors que chacun d'eux aurait exigé la place qu'on a dû céder aux trois autres. Mais pour le moment, il faut aller vite, et frapper sur plusieurs fronts à la fois. D'autant plus que le travail de **Cinéma-Québec** s'étale sur toute une année, et que rien — aucune étude, aucun dossier — n'est jamais clos.

Mais notre rôle consiste aussi, à mettre en contact les forces vives du cinéma québécois. Aussi rendrons-nous régulièrement compte du travail qui se fait en dehors de Montréal, par ces groupes parallèles qui oeuvrent pour un cinéma authentiquement québécois. Le rapport, que nous publions dans ce numéro, sur la situation du cinéma dans le Saguenay-Lac St-Jean amorce ce début d'analyse sur la situation du cinéma au Québec, qui est bien plus complexe qu'on se l'imagine généralement.

Enfin, comme nous l'indiquions dans notre premier numéro, nous entendons aussi nous mettre à l'écoute des jeunes cinémas du monde entier. Et l'on verra qu'un article comme celui que nous publions ici, "Cinéastes: dans les salles" d'André Pâquet, ne peut qu'éclairer notre combat.

C'est à un travail de longue haleine que nous nous sommes engagés, et auquel nous convions nos lecteurs. □

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

Nous pouvons assurer les dépenses imprévues résultant de:

- Blessures, maladies ou mort d'un interprète.
- Dommages aux: Accessoires, décors ou costumes, Equipement, A la propriété d'autrui, Négatifs, Caméras, pellicules, son ou développement défectueux.
- Dépenses additionnelles.
- Responsabilité compréhensive des producteurs incluant erreurs et omissions.

Mettez-vous en rapport avec
SEYMOUR ALPER & CO.

4141 OUEST, RUE SHERBROOKE,
5e ETAGE
MONTREAL, QUEBEC. 935-2673



Nous nous spécialisons en assurance
de productions cinématographiques.

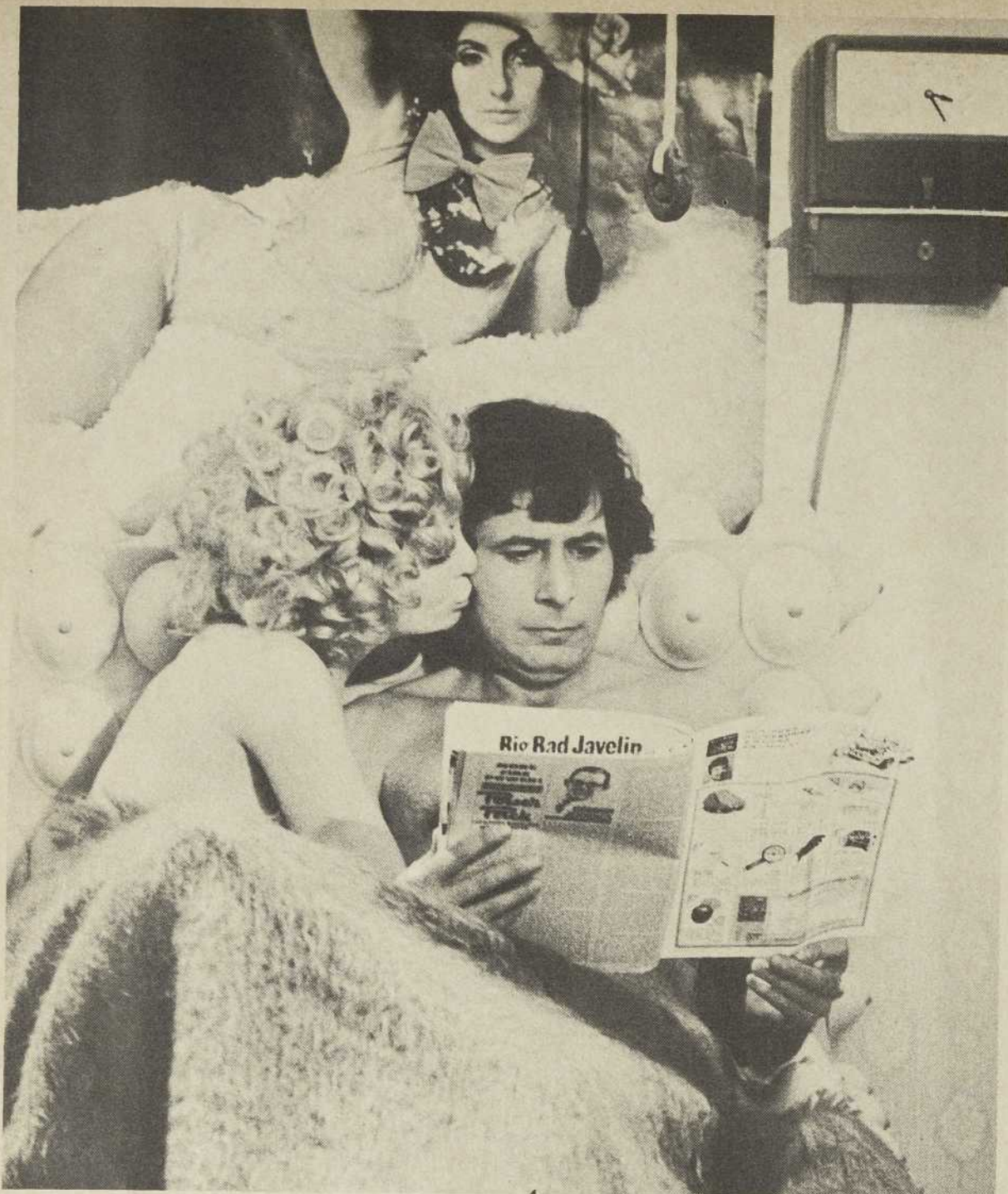
EXTRAIT DE
NOTRE CATALOGUE



johnny got his gun



135 E., RUE SHERBROOKE
MONTREAL (129) TEL. 844-1791



Les chats bottés

contribution à une filmographie
 du
 CINÉMA
 COMIQUE
 QUÉBÉCOIS

pierre demers

Rire, c'est saisir le ridicule

-un psychologue américain
Le cinéma québécois, par essence, est anti-bourgeois, anti-platonicien, anti-culture, anti-cinéclub, il est inachevé, rugueux, plein de mauvais goût. Il est admirable.

-André Belleau

Attendu que . . .

-Le Père Desmarais, o.p.

Dresser une liste des films comiques québécois (quand on ignore encore la véritable identité du cinéma québécois tout court) peut paraître une entreprise pour le moins insensée. La majorité des historiens du cinéma d'ici (Léo le magnifique, Côté, Daudelin, Marsolais, Noguez -qui seul a pressenti cette démarche comique de plusieurs de nos films-, Pâquet, Patry, Pontaut et Prédal) ont ignoré le caractère ridicule de ce cinéma "canadien-français". Veut-on refouler ce complexe cinématographique? Parfois, un critique osera dire que le cinéma de Groulx est "vif, alerte et ironique"; et un autre affirmera que les films de Lefebvre dégagent une certaine "tendresse masquée d'humour". Mais, aucune analyse ou étude sur le cinéma québécois ne souligne explicitement cette dimension comique. Les théoriciens de "notre" cinéma, si d'aucuns voient dans cette formule une quelconque fierté mêlée de nationalisme sénile, ils n'ont sans doute pas tout à fait tort. . . jugent (croient) que la spécificité du cinéma québécois est ailleurs, du côté du "documentaire-vécu-direct-vérité-candide-kiné-oeil-pris-sur-le-vif" ou encore, du côté "d'un novo-nuovo-cinéma-que-nous-allons-inventer". D'autres enfin, (qui sont venus à la critique cinématographique comme

on vient à la pratique de la machine à boules, par ennui et incompetence) jurent que le Québec deviendra un nouveau Hollywood à super-co-productions où les galas des vedettes (artistes vivant en colonie) et les soirs de première se succéderont à un rythme frénétique. Toutes les grandes étoiles (stars) du cinéma québécois (et celles du monde entier) viendront "beurrer" leurs semelles et leurs gants dans le ciment frais (24 heures sur 24) des trottoirs de la St-Cath. . . Il n'en est malheureusement rien.

Le cinéma québécois ne se dirige nullement vers ces sentiers éculés. Son destin semble ailleurs (encore) vers je ne sais quel renouveau du cinéma comique. Car, il est évident (après re-lecture des oeuvres filmiques réalisées depuis l'époque "Renaissance Films" jusqu'à celle de "Cinépix-S.D.I.C.C.") que nos films d'hier et d'aujourd'hui provoquent l'hilarité. Tout, dans le cinéma d'ici, pro-

tombe dans le comique le plus invraisemblable, si on accepte de prendre pour synonymes de comique: ridicule, anachronique, insensé, anormal, mal entendu et mal vu. Mais, avant de tracer les grandes lignes de cette histoire du cinéma comique québécois, il nous a paru plus urgent (pour sa reconnaissance et sa diffusion) de faire cette liste (incomplète comme pas une) des films comiques d'ici. Nous avons oublié trop longtemps notre cinéma comique. Sa profonde originalité nous (vous) le fera admirer davantage.

Ni Marx, ni Keaton

On a l'habitude de considérer le cinéma comique (le vrai, le sérieux i.e. celui de Keaton et Tati et non celui de Funès) comme un genre cinématographique classique. Il a ses maîtres, il possède ses chefs-d'oeuvre et son fanclub critique. Il ne lui

Patrick Lebel explique très bien ce qu'on entend (traditionnellement) par le comique au cinéma.

"Le comique cinématographique repose essentiellement sur un personnage qui introduit avec lui un monde de perceptions, de gestes, de réactions . . . et qui par son contact avec le monde, engendre lui-même la suite des actions".²

Ainsi tout film comique exploite nécessairement un (ou plusieurs) personnage donné dont les réactions en face des choses, des autres et du monde seront plus ou moins inusitées, surprenantes, imprévisibles. Les grands du cinéma comique — Linder, Chaplin, Keaton, Langdon, Lloyd, Laurel et Hardy, les frères Marx, Tati, Etaix, Lewis ont tous créé à leur manière cet univers personnel, loufoque, hors de l'ordinaire. Le comique cinématographique consiste d'abord (et nous ne voulons pas ici vider la question mais délimiter la place du comique au cinéma) dans la création (l'invention) de ces personnages curieux, bizarres, excentriques, attachants, essentiellement marginaux. Cette règle d'or, le cinéma québécois a tenté de s'en servir.

Qu'on se souvienne du **Léopold Z** de Carle ou du **Jacques Cartier** de Dufaux-Perron. Ces deux films ont voulu utiliser la recette du cinéma comique: la référence à un personnage original qui réagit différemment. Et malgré Lécuyer et Desrosiers, les séquences les mieux réussies de ces films demeurent celles où les réalisateurs montrent le Québec tel quel, sans volonté de caricature. Par exemple, les vitrines de Noël du film de Carle et les bibelots touristiques du film de Dufaux et Perron. Leurs personnages (le camionneur et le guide touristique) n'ont pas de durée comique originale. Ils doivent se référer à des éléments extérieurs (les clichés folkloriques québécois) pour nous faire accepter leur ridicule. En somme, leur présence comique réside d'abord dans leur vraisemblance québécoise. Ainsi, la voie normale du cinéma



Les raquetteurs

voque (incite, excite) ce rire, ce déséquilibre, ce vertige libérateur: son histoire, celle de ses films (leurs modes de production, de fabrication, de diffusion, de lecture) et la petite histoire de nos habitudes (réflexes) cinématographiques¹. Ce qui entoure les films québécois (leur sortie à la télé, la publicité faite autour, leur utilisation par l'idéologie dominante, le clergé, la profession même, les vedettes, et leurs fameux prix à l'étranger)

manque qu'une histoire écrite (Je résumant en 125 pages abondamment illustrées. Pour en savoir davantage sur le sujet, il faut nécessairement se référer aux nombreuses monographies - éditions Seghers, Universitaires, Avant-scène et revue Premier plan — consacrées aux grands comiques de l'écran). Mais il ne suffit pas de dire que le cinéma comique se réduit à l'utilisation de gags ou à l'emploi exagéré de l'accélééré. Jean-

¹ On pourrait en faisant l'histoire de la censure cinématographique au Québec (depuis sa loi sur "la censure des vues animées" de 1911 jusqu'à la dernière visite de Drapeau dans un cinéma mont-réalais) inscrire un chapitre important à l'histoire du cinéma comique québécois.

² **Buster Keaton**. Ed. Universitaires, Paris 1964, no. 17, pp. 63-64.

comique décourage les cinéastes québécois les plus convaincus. Et, n'en déplaise à Gilles Carle (malgré l'amour qu'il porte à Keaton) son camion de neige n'a rien à voir avec **The General**. Et, espérons que Claude Fournier sait que les frères Pilon ne sont pas parents avec les frères Marx. Ce serait ridicule de partir à la recherche d'un Chaplin ou d'un Hulot bien de chez nous. Le cinéma comique d'ici n'appartient pas à cette école du "slapstick". Mais les comiques cinématographiques québécois existent peut-être en plus grand nombre que tous les figurants de Sennett réunis.

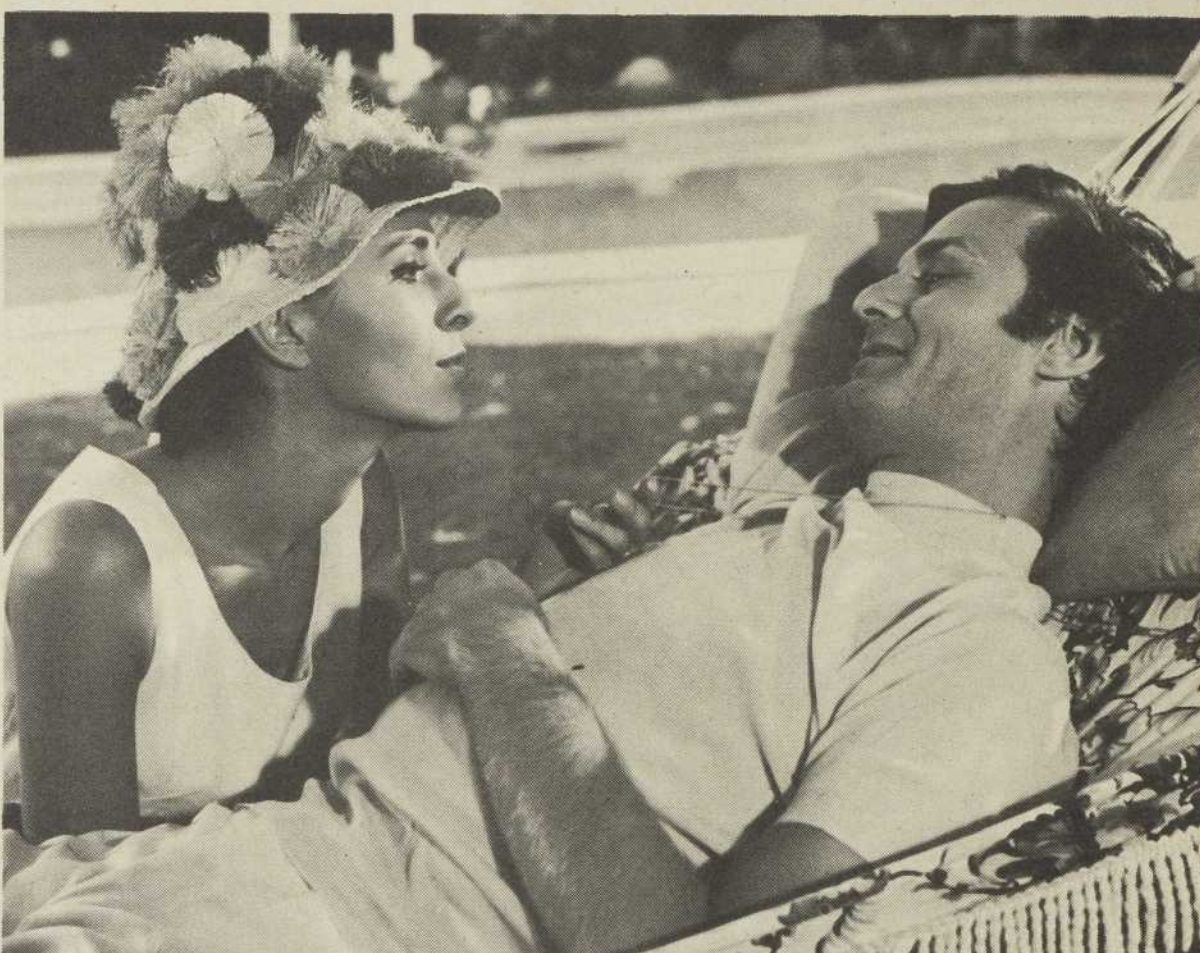
Un cinéma comique fantôme

Les films comiques québécois ne sont pas des films comiques comme les autres. Tout d'abord, ces courts et ces longs métrages (la plupart) n'a-



vaient pas été réalisés dans le but précis de faire rire qui que ce soit ou de rire de quoi que ce soit. Qui aurait pu dire que les films mélo-dramatiques produits par "Renaissance Films" ou "Québec Production" passeraient à l'histoire du cinéma comique québécois? Qui aurait cru que Jean-Yves Bigras, Raymond Garceau et Pierre Patry pour ne pas nommer Delacroix, Adam ou Brousseau compteraient parmi nos cinéastes

comiques les plus tordants? Et pourtant, telle semble être la drôle vérité. En 1971, pour faire rire les cinéphiles québécois, il suffit de présenter **La petite Aurore, l'enfant martyr** (1952) de Bigras, **Les petites soeurs** (1959) de Patry ou encore **Le grand Rock** (1968) de Garceau. La thématique de ces films, la pauvreté de leur inspiration, leur puritanisme osé, leurs personnages invraisemblables, leur nostalgique décantation, leur idéologie moralisatrice et leur conformisme formel en font des oeuvres d'une haute teneur comique. Et la distance temporelle (leur âge) n'est pas l'unique raison de leur ridicule. Car un film comme **L'initiation** (1969) de Héroux participe à ce même climat moyen-âgeux que les mélos de Bigras, Delacroix, Gury, Ozep et compagnie. Ces films de fiction (et documentaires à barbe) deviennent comiques par leur déracinement, leur distance de la réalité (sociale, politique, culturelle,



et cinématographique) québécoise. Leur profonde gratuité, leur insouciance bonne conscience se métamorphosent en comique insoutenable.

De plus, la plupart des réalisateurs comiques québécois ignorent même leur vocation. Certains croient réaliser des films dramatiques et psychologiques **Le soleil des autres** (1968) de Faucher et **Danger pour la société** (1969) de Martimbeau d'autres, des

documentaires plus ou moins objectifs **La lutte** (1961) de Brault et Jutra, **Avec tambour et trompettes** (1968) de Carrière et d'autres enfin des films pédagogiques et expérimentaux **A Saint Henri le 5 septembre** (1961) que n'a pas réalisé Aquin et **Wow** (1970) de Jutra. Et pourtant, tous réussissent (avec plus ou moins de conscience) à réaliser des films profondément comiques et déformants. Nous classerons d'ailleurs les cinéastes comiques québécois en 3 grandes catégories selon leur degré de conscience (certains savent qu'il font des films comiques. D'autres ne s'en rendent pas compte. Exemple, Garceau fait des films comiques — ses LM de fiction surtout — sans le savoir, mais Arcand lui le sait).

Ainsi tout le monde fait du cinéma comique au Québec sans le dire (excepté le subtil Fournier qui alimente encore plus "la cacophonie des pornographes" comme dirait Noguez) et

Le soleil des autres

souvent sans le savoir. Notre filmographie veut servir d'abord à identifier nos pionniers et nos jeunes turcs du cinéma comique. Chacun doit prendre conscience de la révolution cinématographique qui se fait au Québec. Devant nos yeux est né et s'affirme un cinéma comique original... et personne ne rit. Ce n'est pas drôle du tout. Si le cinéma québécois veut survivre, il doit reconnaître (et accepter) son destin.



L'école ridicule québécoise

Nous avons expliqué comment le cinéma comique québécois faisait "blague à part" avec le cinéma comique traditionnel. Les personnages comiques que l'on invente dans nos films de fiction sont ridicules par leur sérieux et leur désincarnation. Ce qui n'était pas de mise chez les comiques traditionnels. En plus (et c'est ici que l'originalité du cinéma comique québécois atteint toute sa dimension) notre cinéma documentaire participe peut-être davantage à ce renouveau du comique cinématographique. Les personnages (québécois surtout) de ces films deviennent autant de Chaplin, de Keaton, de frères Marx devant le rictus de nos cinéastes. Leur univers ridiculeusement québécois se révèle d'une subtile absurdité. Ces documentaires québécois nous ont fait découvrir (en réinventant des héros et en réfléchissant ceux qui existaient déjà) des personnages d'ici plus comiques (déroutants de vérité) — les raquetteurs de Groulx, les soeurs de Patry, les zouaves de Carrière, Grand Louis et tous les autres de Perrault, les curieux de Labrecque, les enfants de Carle, les jeunes de Godbout, les ouvriers de Arcand, les profs de Lamothe, les comédiens de Frappier, les artistes de Giraldeau, la chanteuse de Leduc, les motards de Durand, les agriculteurs de Garceau, les chômeurs de Perron

— que les plus grands de l'école classique. L'identification-révélation s'est faite avec une telle persuasion que ces documentaires (courts et longs) continuent à susciter la surprise des cinéphiles.

Les films de Perrault (par exemple) possèdent cette dimension comique qui est loin de ridiculiser son oeuvre et ses personnages. Ceux-ci, par une naïveté toute québécoise, réussissent à réinventer notre vision des choses et des hommes d'ici. Ils répondent à la définition même du personnage comique. Dans tous ces documentaires, les personnages sont comiques par leur pouvoir d'adaptation à des situations sans issue. Tout le comique cinématographique québécois réside dans ce pouvoir d'adaptation. Croire au cinéma ridicule québécois signifie prendre conscience de la révélation (comique) de certains films d'ici.

Nous appellerons donc "l'école ridicule québécoise", le courant ciné-

Groulx, **Ataboy** (1967) de Chartrand, **Là ou ailleurs** (1969) de Bernier et Leduc sont des films aussi importants (importance thématique, révélatrice, formelle et démythifiante) dans l'histoire du cinéma comique québécois que **Le curé de village** (1949) de Choquette et Jarvis, **Les 90 jours** (1959) de Pelletier et Portugais et **Jean-Francois-Xavier de...** (1970) de Michel Audy. Le seul critère essentiel pour qu'un film québécois soit comique est le suivant: à travers lui (ses personnages, ses thèmes, ses sous-entendus) doit se réfléchir le non-sens québécois, la situation anormale de son cinéma, l'impossible adaptation de ses personnages fictifs ou réels, l'absurdité des contradictions. Le cinéma comique québécois devient rapidement le reflet le plus net d'une évidence nationale insensée. Chaque réalisateur d'ici qui accepte de faire un film (dans les normes de production, de fabrication,



La vie heureuse de Léopold Z

matographique latent qui de 1943 à 197...? a permis cette révélation de personnages conscients et inconscients de la réalité québécoise.

Nous avons retenu dans cette filmographie plusieurs films québécois sans distinction de longueur (même des rires). Pour nous, autant les courts que les longs métrages ont favorisé l'expansion du rire cinématographique québécois. Ainsi **Les raquetteurs** (1958) de Brault et

de diffusion, et de critique existantes au Québec) devient un cinéaste comique de par sa fonction même. Exemple: il s'engage à faire un film qui ne sera pas montré.

Faire du cinéma au Québec semble trop une entreprise ridicule. Une filmographie de tous ces produits filmiques s'impose... pour en rire ensemble. Le cinéma comique n'est pas mort, se porte bien et vit au Québec.

à suivre



c'est ben beau l'amour

le coeur du cyclone

jean chabot



Daigle. **C'est ben beau l'amour.** Produit par Marc Beaudet à l'ONF dans le cadre du studio documentaire. Durant l'été 1970. Une heure et demi. Avec Pierre Mignot à la caméra. Serge Beauchemin, Claude Beau-grand, Jacques Drouin au son. Monté par Marc Daigle, assisté de France Pilon. Un film de Marc Daigle. En parler tout de suite. Parce que c'est en ce moment *le* film sur la jeunesse québécoise et qu'il faut qu'il soit vu et qu'il serve. Parce que c'est un film que j'aime. Un des principaux films du cinéma jeune québécois. Et l'on sait le courant établi à n'en presque pas parler, attendre, attendre... et le sortir plus tard quand sa coïncidence avec la réalité en cours sera un peu plus discrète, émoussée...

Or c'est un film dont la vérité hurle. Simple. Titre de travail: trois mois d'une vie. Ligne directrice du tournage: suivre pendant trois mois la vie quotidienne de 6 jeunes. Un couple de 18-20 ans, Lina et Christian, à peine branchés, qui entrent dans la vie. Un couple de 20-22 ans, Ann et Michel, qui auront pendant ces trois

mois-là un enfant et se marieront. Un couple qui n'en est pas un, Madeleine et Jean-Guy, 22-25 ans, lui séparé d'un premier mariage, elle qui cherche. Tous, les suivre au jour le jour sans trop intervenir, sans rien forcer, sans chercher *la* vérité, en la laissant venir peu à peu d'elle-même en une grande image de fond, à travers tous ces gestes insignifiants, se réveiller, aller au travail, jaser, manger, le temps qui passe, une manifestation, des rencontres, partir.

Et tout à coup, à la fin du film, on a envie de pleurer, sans trop savoir pourquoi, sans pathos, bêtement, comme la vie qu'on vient de voir. C'est le grand flash: si on pouvait voir, avoir l'illumination soudain, non pas de la lune ou de quelque grand spara-ge mais de la vie qu'on même, tout un chacun, dans la plus terrible banalité. Cette vision-là, bâtie bâtarde petit à petit, sans poésie, sans transfiguration ni spectacle, ne pardonne pas. C'est le point zéro qui se trouve dans ce film. A partir d'où l'éclatement. Là d'ailleurs le grand mérite de Daigle dans ce film: n'avoir pas laissé inter-

cinéma/québec

venir entre le spectateur et l'objet filmé la moindre grille, la moindre distance, de ne pas avoir fait en aucune manière, sociologiquement ou dramatiquement ou par le biais d'une identification avec les personnages ou autrement, de ne pas avoir fait de cinéma avec la vie. Ce qui rend le film terrible. La vie.

Ce qui rend le film aussi tellement passionnant, non pas au sens de James Bond mais de donnant à mieux-vivre, par l'acuité du regard qu'il provoque chez le spectateur au moment de la projection et après. Le mieux d'ailleurs, c'est qu'en aucun moment on ne sent dans ce film une intention préalable du genre en finir avec la question de la jeunesse au Québec ou faire le dossier noir de la jeunesse québécoise. Au contraire même. Et cela permet au film de dépasser de beaucoup les seuls problèmes de la jeunesse 15-25 actuelle et de parler aussi de la vie quotidienne (Henri Lefebvre) telle qu'actuellement éprouvée par n'importe qui dans la société bureaucratique de consommation dirigée. Ce qui est, est à mon sens, beaucoup plus le vrai sujet du film. Mais aussi où le choix de personnages jeunes comme protagonistes prend une dimension drôlement plus grave.

Car demain le Québec... Car, en profondeur de champ, derrière tous nos éclats, petites destinées, agitations journalières, où vont nos vies? Ce n'est pas dans le film comme dans un manuel de morale, c'est dans la vie, dans l'actualité historique, le grand moment de vérité à la base de la turbulence, du freak-out de la jeunesse actuelle, québécoise et autre. C'est d'avoir si bien capté, encerclé ce moment, sans filtre, qui rend ce film si inéluctable, si essentiel. Le film de la petite Histoire. Encore plus loin que ses parents et prédécesseurs sur le sujet, **Wow** ou **Kid Sentiment**. Surtout par le haut degré de transparence. Tant par rapport au sujet traité que par rapport à l'utilisation du cinéma dit direct.

En fait, toutes proportions gardées (mais le rapprochement est éclaircissant), **C'est ben beau l'amour** recoupe plus directement **L'Acadie, L'Acadie**. A un niveau politique différent. On a l'impression, devers l'Histoire et les jeunes gens qui y jouent en particulier, que l'un (Perrault) a filmé le pourtour d'un cyclone et l'autre (Daigle) son cœur, où rien n'arrive, où tout a l'air bien tranquille... □

août/septembre 1971

saisir la totalité de la réalité

marc daigle

Ils sont donc six.

Trois mois d'une vie.

Le projet est ambitieux, et pour le moins aléatoire. D'autant plus qu'on refuse ici la facilité de la dramatisation pour s'en tenir aux faits bruts. Des "personnages", on ne connaîtra rien d'autre, finalement, que ce que la caméra et un montage très souple nous restitueront de ces trois mois. Rien d'autre que ce qui pourra filtrer des conversations qu'ils tiendront. On ne présente personne, on n'explique rien.

Pour le réalisateur, Marc Daigle, qui a l'âge de ses "personnages", il s'agissait en fait de suivre les participants, qu'il avait réunis autour de lui, à travers leurs cheminements quotidiens, vivant les changements de leurs comportements, l'évolution de leurs sentiments, de leurs pensées. La

film se fait donc à partir d'entités. Lesquelles?

Tout d'abord, Lina, 18 ans. Elle suit des cours au Cégep de St-Hyacinthe, et habite chez ses parents. Elle aime le ski, la natation, et elle a déjà fait du théâtre.

Christian, 20 ans. Cours classique à St-Hyacinthe. Habite chez ses parents. Bien qu'enceinte, elle veut continuer ses études. Elle a fait du théâtre, ce qui lui a permis "de s'exprimer, de s'extérioriser".

Michel, 22 ans. Etudes classiques, inscrit à la faculté des lettres de l'Université McGill. Habite dans une pension à Montréal avec des amis.

Ann et Michel sont liés depuis deux ans. Bien que la grossesse d'Ann soit accidentelle, ils attendent leur enfant avec enthousiasme. Mariés, ils ne pourront cependant pas changer leurs habitudes; la poursuite



Marc Daigle



L'équipe pendant le tournage

de leurs études respectives dans des villes différentes limite leurs rencontres aux congés de fin de semaine et aux vacances. C'est chez Michel surtout qu'ils se retrouvent.

Madeleine, 23 ans. Etudes classiques, début de cours universitaire. Habite avec sa soeur à Montréal. A la recherche d'un travail "intelligent" et d'un avenir serein.

Jean-Guy, 21 ans. Etudes classiques. A la fin de ses études, il se marie et part enseigner à Matagami où il participe au mouvement d'action sociale. Voyages durant l'été 69. Inscription à la faculté de philosophie en septembre 69. En janvier 70, recommence tout... Vit dans un appartement avec des amis, cherche un travail intéressant, prépare de prochains voyages.

Cette première mise en place effectuée, et que le spectateur sera amené à reconstituer au fil des images, que se passe-t-il? Rien, c'est-à-dire toute une vie.

"Pour moi, nous dira Marc Daigle, il ne s'agissait pas de répéter l'expérience de **A Married Couple**, d'isoler un couple et de le surprendre en train de vivre. Si le déclic initial du film est la naissance du fils d'Ann et de Michel, je ne désirais pas restituer l'expérience de ce jeune couple, mais surprendre la banalité de leur quotidien, voir comment ils vivent."

"Au départ ça ne se voulait d'ailleurs pas un film sur la parole, car les gens que je montre n'ont rien de spécial à dire. Ce que je voulais montrer, c'était du monde ordinaire, c'était des gars qui partent de rien et qui n'arrivent à rien. C'est pourquoi je n'ai pas essayé de dramatiser certaines situations. Mieux, par le plan de la fin, j'essaye d'enlever tout élément dramatique qui aurait pu malgré tout



Pierre Mignot et Serge Beauchemin

naître. Car ce qui m'apparaît le plus important finalement, c'est d'arriver à saisir, à travers ces six participants, la situation qui les englobe."

"D'ailleurs, si la démarche qui m'a guidé lors de la préparation du film, trouve directement son origine dans **Colombine**, mon premier moyen métrage, il se différencie de lui dans la mesure même où celui-ci était avant tout documentaire, alors que "C'est ben beau l'amour" se veut principalement film de recherche. Car la vision que j'ai des choses n'est pas linéaire, mais circulaire. En ce sens, que pour moi, ce qui est important ce n'est pas tant me rendre jusqu'à un certain point, comme de couvrir la totalité de l'espace-temps de mes six "personnages". Ceux-ci se trouvent alors décrire la circonférence d'un cercle, alors que la caméra, placée en son centre, essaye de couvrir la totalité des 360°"

"Au niveau du tournage, donc, mon travail consistait en une continue évaluation du chemin parcouru, et des points qui nous restaient à couvrir. J'ai donc essayé de répartir équitablement les vingt-cinq jours de

tournage dont je disposais entre les six participants, afin de leur accorder une chance égale. On a énormément tourné, près de vingt-cinq heures de pellicule, et l'élimination s'est faite progressivement, pendant le montage."

"Ce qui était important, c'était de ne pas insister sur le fait qu'on faisait un film. Les relations au niveau de l'équipe de tournage étaient plutôt de l'ordre de la plus grande disponibilité. Tout cela s'est fait tout simplement, et très spontanément."

"Maintenant, dire que le film a répondu à toutes mes prévisions, je crois que c'est aller un peu vite en besogne. Car au départ ce n'était pas un film sur la parole, c'était un film d'action, un film de description, d'analyses. Alors que c'est devenu un film d'opinions, ou plus exactement, un film d'exposition d'opinions, ce qui est peut-être le côté le moins réussi du film. Mais cela, finalement, fait partie de la nature humaine, de parler au lieu d'agir." □

P.S. Il faut que ce film *serve tout de suite*.

Gageons que par une série de coïncidences étranges, c'est le contraire qui va arriver. Il serait temps que l'on comprenne.

P.P.S. Et le lendemain, on apprend que, comme ça, sans raison, par un petit mémo qui vient d'en haut, le film ne sera pas mis en distribution. C'est tout.

VANCOUVER

Trans-Canada
Films Ltd.

TORONTO

Pathé-Humphries
of Canada Ltd.

MONTREAL

Associated Screen
Industries



Dès maintenant un seul nom pour un Grand Laboratoire

BELLEVUE-PATHÉ

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

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

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

BELLEVUE *Pathé*
DU CANADA LTEE.



VANCOUVER

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

TORONTO

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

MONTREAL

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



ti-peupe:

majoritaire
et de bonne humeur

jean chabot

Time out! A l'intérieur de la production du cinéma jeune québécois aussi bien que de la réalité de la jeunesse québécoise actuelle, deux films se répondent de manière vraiment étonnante. Le programme double idéal. **C'est ben beau l'amour** et **Ti-Peupe**. Les deux correspondent comme l'envers et l'endroit d'une même chose; le grand freak out de la jeunesse québécoise actuelle. L'un se situe avant et jusqu'au freak out. L'autre part du freak out et va au-delà. **Ti-Peupe**. Parlons-en donc. C'est impossible: premier critère de l'excellence d'un film.

Produit par Jean-Pierre Lefebvre à l'ONF durant l'été 1970 avec Karel Ludwig à la caméra, monté et réalisé par Bélanger. Impossible évidemment de faire une entrevue avec Bélanger sur le film, il refuse l'enregistreuse et le calepin de notes comme de la scrap "mais si vous avez envie d'en parler, parlez-en les gars!"... autrement dit, trêve de préambule, il ne me reste plus qu'à fermer ma gueule. Alors parlons d'autre chose.

De l'ONF par exemple. L'ONF ne peut pas ne pas parler dans ses films des sujets courants, sous peine de perdre toute crédibilité auprès des cinéastes et du public, ne peut pas ainsi ne pas parler ou faire comme si

n'existait pas le chômage, la jeunesse, la volonté d'indépendance du Québec etc. Alors dans un premier temps, des films finissent toujours par être faits sur ces sujets-là et ce n'est jamais par erreur ou parce que tel ou tel projet leur a glissé entre les pattes. Voici le deuxième temps: il faut ensuite que le film rejoigne SON (pas n'importe lequel, pas celui de Cannes) public. C'est là que se multiplient les quiproquos, les imprimaturs, les points de contrôle, les labyrinthes administratifs, les retards inévitables. Pas étonnement d'ailleurs. Tout système a sa logique.

Toujours est-il que bien de bons films se perdent ainsi. Là-dessus tout le monde a ses alibis mais il n'empêche qu'on trouve là des constantes révélatrices. Ben oui, voyons. Ce qui ne manquera pas d'entraîner à court ou moyen terme l'éclatement de l'ONF et ce sera bien triste. C'est comme ça que j'ai fini par voir **Ti-Peupe** un bon soir à la Coopérative avec une trentaine de gars et de filles et tout le monde à flippé. Sur un mur blanc. Avec un projecteur bruyant. Mais ça ne faisait rien. C'est comme ça que j'ai découvert tous les bons films depuis un bout de temps. Je ne comprends plus rien. **Le retour de l'Immaculée-Conception** dans le salon chez nous un autre très bon

soir, avec des amis et de la bière. Et c'est rendu que sauf accidentellement on en est là. Comme disait Frappier, la culture québécoise populaire authentique ne peut pas ne pas devenir maintenant underground ou mieux clandestine. Et c'est ce qui arrive. Les moyens de récupération ne suffisent plus.

C'est d'autant plus vrai que, les soirs où nous cherchons quelque film à aller voir en salle dans la presse, nous ne trouvons que très rarement. Et nous ne faisons pas exception. Hélas! Gilles Groulx le disait à la Cinémathèque l'autre soir, tout est à réinventer, dans le cinéma comme dans tout, mais d'abord en ce qui nous concerne, la manière de montrer les films au monde et surtout quelque chose comme le culot, l'audace, l'innocence avec laquelle ils ont inventé le cinéma il y a 70 ans. Sous le signe de la fête. Ce qu'a bien compris Bélanger, où se situe son film. Par exemple, je ne sais pas pourquoi, mais j'ai le sentiment qu'il n'y aura pas de cinéma québécois autre que burlesque, il n'y aura pas de Québec en dehors du fou-rire. Mack Sennett, le grand inventeur du burlesque américain des années '20, est né et a grandi à Richmond dans les Cantons de l'Est, à 60 milles de chez nous. Ça me fait réfléchir.



Fernand Bélanger

Bon. Mais ça ne veut pas dire le retour aux sources pour retrouver-recopier Keaton, Sennett et compagnie. Non. Toute époque doit avoir sa joie. Miron dit là-dessus d'ailleurs une chose très pertinente: assez pensé en minoritaire, en complexé, en maladif, en repli sur soi et oh que ma douleur est belle! assez! maintenant rappelons-nous l'ardeur et la bonne humeur du peuple et pas de vaine tristesse! pensons en majoritaires que nous sommes et vive la vie! Ce que j'aime dans **Ti-Peupe**, c'est une chose que j'ai apprise récemment: qu'il ne faut pas, quand on veut retrouver les ancêtres ou leur souffle ou leur continuité ou emballé par les chants indiens ou acadiens ou canayens remonter le cours du temps pour ramasser les moindres miettes de ce qu'ils furent et les resservir mais bien s'asseoir au bord du fleuve et les laisser parler bien librement à travers nous, notre inconscient (collectif) dans notre chant quotidien improvisé. C'est ainsi qu'un soir nous nous sommes mis à chanter et nous avons pensé tout à coup à des bateaux, de voix des morts s'avancant dans l'espace et que nous l'avons fait sous forme de chant, pour ensuite découvrir que c'était là un vieux mythe du bas du fleuve. Et je pense que c'est août/septembre 1971

comme ça que Bélanger a fait **Ti-Peupe**. Et c'est ça que j'aime dans son film. A un moment donné, il s'y trouve par exemple le flash fantastique d'indiens à cheval qui débouchent de la rue Bleury sur la rue Ste-Catherine sur une lumière rouge. Longtemps après, cette image parle.

J'en parle surtout parce que je voudrais que vous le voyiez, malgré tous ceux qui jugent que ce n'est pas vraiment important. Bélanger me contait justement cette chose très belle: en principe, c'est un film déguisé en hippie mais un soir cet été, le film a été montré lors d'une fête populaire, dans une rue, un quartier de travailleurs. Et Bélanger qui a presque l'air de n'importe qui entendait à un moment donné un ouvrier qui disait que c'était vrai, c'est bien ça, la liberté, la vie libre... si on pouvait... si on osait... Et en fait, c'est ça qui est intéressant, le film de Bélanger s'articule autour de flashes uniquement. Un langage composé rien que d'images. D'illuminations. Madame l'Etat, des gens dans les arbres, la terre est une petite boule. Ces images se logent en vous et ne vous quittent plus. Les maudites contraintes qui sont nées de la venue du son sur l'image et qui ont théâtralisé tous les films, on en finit ici avec allé-

grese. C'est comme ça que se réinventent les vues.

Ca n'a l'air de rien mais ce n'est pas de si peu d'intérêt ou d'importance. Roland Kirk monte sur la scène l'autre soir et commence: "I'm sorry man but we don't make jazz. Let the musicians call themselves what they want. What we make is **black classical music**." Et du coup tous les slogans pop de la mort du jazz sont balayés. Le jazz n'a jamais été si vivant. Comme la révolution noire américaine. Tout cela se tient. Idem le cinéma. Du jazz, on n'en entend presque plus à Montréal. Mais pas de quoi en conclure que le jazz est mort. Idem du cinéma libre. Qu'on ne voit presque pas. Mais qui n'en continue pas moins. Irréversiblement.

A la fin de la projection, tout le monde filait ben hen. Mais pas ben ben bête comme après **Quelle Famille**. Ben ben **éveillé**. Tout le monde se sentait prêt pour quelque chose de beau. C'est pour ça que je regrette tant qu'il n'y ait pas eu une place cet été où aller s'installer dans la bonne compagnie de ce film. Il me semble que l'été en aurait été différent, plus beau. Ouais. Ouais. Comme disait Denys Arcand, j'ai bien peur que tout cela va finir par faire de la peine à bien du monde... □

on est loin du soleil

un témoignage
de
jean-pierre lefebvre

celui qui croyait au ciel
celui qui n'y croyait pas



On est loin du soleil

1

Glauber Rocha disait: "La réalité du Brésil n'est pas théorique elle est tragique." Il se défendait alors de faire des films marxistes "a priori", tout en admettant qu'ils pouvaient l'être "a posteriori".

C'est en effet un lieu commun d'admettre que toute théorie ne peut s'élaborer que pendant et après l'étude de phénomènes donnés, la réalité n'étant, au point de départ, que ce qu'elle est. Les américains, par exemple, n'ont pas eux-mêmes créé la lune dans le but d'en faire un tremplin politique: ils ne font que l'utiliser.

Si donc il y a un premier choix théorique possible, dans quelque ordre d'idée ou d'action que ce soit, il se fait toujours, et de façon nécessaire, en fonction de la perpétuelle osmose de la conscience (ou de la non-conscience) individuelle et sociale.

Par exemple, la réalité, pour Eisenstein, étant "à priori" marxiste, il est logique qu'il ait choisi la révolte des marins du Potemkine. Leni Riefenstahl, d'autre part, voyait une correspondance nécessaire entre les idéaux du nazisme et les jeux olympiques.

Pour Leduc, toutefois, et en somme pour tous les cinéastes québécois, la réalité, elle, est:

- 1) certes non marxiste "a priori";
- 2) catholique dans un sens large et dans un sens étroit;

3) capitaliste "a posteriori", car les québécois n'ont pas vraiment inventé le capitalisme, ils le *subissent*; il est par ailleurs une conséquence logique du catholicisme.

Ainsi, le choix du Frère André en tant que sujet préalable du film de Leduc s'avère logique et nécessaire puisque:

- 1) le Frère André fut, et reste dans bien des cas, l'âme du catholicisme québécois;
- 2) sa "foi" a engendré un des plus hauts lieux de l'industrie religieuse, l'Oratoire St-Joseph.

Ainsi, en second lieu, le choix du véritable sujet de **On est loin du soleil**, c'est-à-dire l'étude d'une famille québécoise parmi tant d'autres, s'avère lui aussi logique et conséquent puisque d'une façon générale la société québécoise fait face aux mêmes problèmes pour gagner, et son pain quotidien, et son ciel, et son identification. Donc, toujours selon la même logique, Leduc suivra les membres de la dite famille dans leur milieu réciproque de travail (ou de chômage), milieu qui parfois même en est un de culte religieux ou l'une de ses succursales (orphelinat et pensionnat).



On est loin du soleil

2

Après ce "premier choix théorique" dont nous venons de parler, s'il y a conscience, au point de départ chez le créateur aussi bien qu'au point d'arrivée, le spectateur, s'il y a conscience, dis-je, il y a nécessairement *re-formulation* de la réalité. Cette re-formulation, à la fois interne (la pensée) et externe (la forme), peut toutefois se faire pour ou contre l'osmose individu-société qui l'a engendrée. S'il n'y a pas conscience, il y a soumission pure et simple, et du créateur et du spectateur, c'est-à-dire qu'il y a résignation dans la satisfaction ou l'esclavage.

Inutile d'insister ici sur la "révolution" qu'accomplit Eisenstein à cet égard; sans cette dite re-formation de l'histoire russe, le **Cuirassé Potemkine** serait un film inutile puisque, sur le plan de la stricte idéologie marxiste, la position d'Eisenstein est post-révolutionnaire, c'est-à-dire vient après le fait accompli. Leni Riefenstahl, pour sa part, qui participait à la propagation du nazisme au moment même où il gagnait du terrain, s'est servie, elle, d'un langage (d'une re-formation) contraire à celui d'Eisenstein en faisant des "documentaires". C'est, ni plus ni moins, vouloir mettre les gens en face du fait accompli. C'est pré-formuler une réalité (partielle) en utilisant un langage "en apparence" objectif. (Ces deux exemples, par ailleurs, laissent entrevoir que le cinéma idéologiquement engagé n'offre pas, au point de départ, l'assurance de l'assentiment universel, ne serait-ce qu'à cause des morales sociales si diverses, sinon contradictoires, qui s'affrontent; c'est toutefois en contribuant à cet affrontement qu'il trouve son essentialité.)

Si maintenant nous en venons à **On est loin du soleil**, nous constatons que la matière première du film, le personnage du Frère André, ne semble pas offrir (pas plus que les membres humbles de la famille dont il est question), au point de départ, l'étoffe d'un film "engagé" ou révolutionnaire. Je dis bien: "ne semble pas"; car tout dépend des yeux avec lesquels vous concevez le Frère André.

Pour un croyant québécois ("une souris catholique canadienne française"), il est l'être révolutionnaire par excellence. (N'oublions pas, cependant, qu'il y a des "conservateurs révolutionnaires", ceux qui sont prêts à tout pour que rien ne change; et, d'autre part, des "révolutionnaires conservateurs", ceux qui veulent toujours que tout le temps change). Pour d'autres, bien entendu, le Frère André n'est qu'un objet de musée, une "bébelle" à détruire.

Il faut donc voir de quelle façon les auteurs de **On est loin du soleil** ont formulé ou re-formulé un tel sujet.

3

Primo, Leduc n'a pas "reconstitué" l'histoire de la vie du Frère André. Si l'on peut trouver à l'origine de cette façon de faire des motifs fort simples (exemples: le simple fait que le Frère André soit mort, celui, peut-être, de craindre que sa présence cinématographique ne puisse égaler sa présence morale, et celui, certainement, de répugner à tomber dans les mélos de saints et d'indulgences), le vrai motif est toutefois qu'il était certes plus intéressant de s'intéresser aux effets plutôt qu'aux causes. Donc, très simplement, nous sont racontées, après la première partie d'un générique humble comme le personnage, les grandes lignes de la vie de ce dernier; cela se fait dans le noir total (l'abstrait) et signifie clairement que nous n'assisterons pas à un spectacle habituel. Puis apparaît, pour prouver la véracité des propos avancés, une photo du Frère André. Et il n'en sera jamais question, par la suite, de façon directe.

Donc, dès les premiers instants, **On est loin du soleil** rompt à la fois avec le documentaire et le film de récit dramatique.

Secundo, et conséquemment à cette première étape où les auteurs ont décidé de rendre *par l'absence*, la présence, l'*omniprésence*, du personnage principal, secundo s'impose une structure filmique qui, jusqu'à la fin tient compte du même jeu, du même dilemme, entre *l'absence* et *la présence*, jeu, principe et dilemme cette fois appliqués concrètement et moralement, aux membres d'une même famille. Si bien que ce n'est qu'à la fin qu'il nous est possible de constater qu'ils ont non seulement des liens sociaux (ceux de la classe moyenne) mais encore des liens de sang. La boucle est bouclée, et l'on s'étonne franchement de la perfection de cette géométrie interne et externe qui donne au sujet préalable (le Frère André) et au sujet réel (la société québécoise) un ton de tragédie si pure qu'en effet elle pourrait égaler une théorie parfaite.

L'osmose réalité-cinéma-société-individu-québec est à ce point parfaite qu'on ne peut s'empêcher de penser qu'**On est loin du soleil** tient du miracle. Peut-être n'y a-t-il dans tout cela rien d'étonnant si l'on admet que tous les québécois sont le Frère André, de la même façon dont tous les chinois sont Mao.

Le vrai miracle, donc, qu'a réussi Leduc, c'est d'avoir réussi à transposer (re-formuler) *en la continuant* l'identification d'un individu et d'une nation; c'est, plus particulièrement, d'avoir identifié la tragédie de cette même nation à la tragédie personnelle (mais éternelle comme celle du Frère André) d'Esther. Esther qui, avec la force intuitive d'une volonté désespérée (donc absolue), fait face à la mort de la même façon que Leduc fait face à la réalité; un geste à poser, non un fait accompli.

Il est à noter, par ailleurs, que le film se passe de tout symbole. Le sujet, pourtant, s'y serait facilement prêté: tout tient essentiellement à l'existential des signes, ou, si l'on préfère, aux signes de l'existential.

post- 1 scriptum

A mon avis, **On est loin du soleil** marque, à l'intérieur du cinéma québécois, une date aussi importante que celle du **Chat dans le sac**. C'est un film charnière qui paradoxalement comme le **Chat** prend sa source même aux bases cinématographiques de l'Office national du film, et par la nature de son sujet (car quel producteur privé eut risqué un tel projet), et par l'esprit "technique" avec lequel il a été conçu. En effet, combien de films-ONF n'apparaissent-ils pas en transparence sur les images d'orphelinat, de pensionnat, du bureau de la main d'oeuvre? Quel homme n'y est-il pas rendu à une tradition qui fut la première enracinée? ... Il faut bien l'admettre: si tous les québécois sont le Frère André, tout cinéaste québécois (!) est un peu l'O.N.F., cet Oratoire St-Joseph qui a lui aussi ses infirmes, ses touristes et ses miraculés!

Donc, par le fait même de ses origines "ambivalentes" (son mode de production) il témoigne de notre réalité économique aussi bien que politique. En somme, (retenez votre souffle), c'est un film à la fois politique et catholique, engagé et fédéral, documentaire et fictif, mystique et socialisant. Leduc, lui au moins, ne possède pas la "vérité". Dieu (!) merci.

post- 2 scriptum

Mais reste un autre "miracle" à s'accomplir: celui de la diffusion du film. Il ne pourra évidemment se produire que dans un avenir plus ou moins rapproché, selon que, et les distributeurs, et les "maîtres à penser", qui ont en commun de créer financièrement et idéologiquement des catégories réduisant et le public et le peuple (!) à un asservissement aveugle ... selon, dis-je, que les distributeurs (eux-mêmes esclaves d'exploitants et de goûts étrangers) et les "maîtres à penser" (eux-mêmes esclaves d'idéologies et de maîtres étrangers) *décideront*, pour le bien commun ou pour leur bien à eux, que le film de Leduc a des chances de réussite commerciale (alors il ira dans une "grande" salle) ou politique (alors il sera confiné aux réseaux parallèles).

Pourtant, de toute évidence **On est loin du soleil** devrait être projeté à l'Oratoire St-Joseph. Bien entendu, dans les conjonctures actuelles cela est aussi peu probable que la représentation qui n'a jamais eu lieu d'**Un pays sans bon sens** à l'Alouette, ou l'interdiction (par l'O.N.F.) de **Cap d'Espoir** (Leduc) et **On est au coton** (Arcand).

(On sait par ailleurs que **L'Acadie, L'Acadie** de Perrault et **Duplessis** d'Arcand connaissent "des difficultés temporaires" ... Les données du et des problèmes actuels de l'O.N.F. sont toutefois d'une telle "grossièreté" — pour employer un mot cher à Leduc — que je m'étonne même qu'ils existent ... Quand on pense qu'un dénommé Sidney Newman, présent commissaire du dit organisme, est un parfait unilingue anglais et que, au même moment, ceux qui sont responsables de sa nomination viennent nous parler de bilinguisme et de "districts bilingues" ... Quand on sait, d'autre part, que l'O.N.F., dans bien des cas *donne* littéralement ses films à des distributeurs qui, alors, n'ont plus qu'à s'en tirer avec l'honneur des québécois, c'est-à-dire de la dignité (blessée). ... On ne peut certes qu'imaginer une chose: Trudeau et ses lieutenants sont de fins renards qui nous aident à fomenter la révolution. ... ou ce sont de purs imbéciles qui n'ont même pas la décence, ne serait qu'*hypocrite*, d'admettre des "faits" et des droits politiques et sociaux des québécois. ... On est loin du soleil en crise. ...) □



Mon oeil





Un film n'est pas un objet suspendu dans le Temps et l'Espace: il est, au contraire, écoulement du temps, durée humaine, durée personnelle, collective et politique; il est aussi possession de l'espace, c'est-à-dire géographie personnelle, collective et politique — avant de devenir cosmique.

Par ailleurs, un film est essentiellement un *acte parmi d'autres* qui ne saurait être, aussi bien pour son créateur que pour son spectateur actif, une fin en soi: il doit simplement et humblement s'intégrer à une volonté absolue (et presque fatale) de partager avec tous les hommes un ensemble de phénomènes intérieurs et extérieurs que, depuis le début du monde ou la naissance d'une société en particulier, ni la science, ni le rêve n'ont réussi à épuiser. (Mais le cinéma

n'est-il pas cet amalgame parfait de science et de rêve, de chimie et d'alchimie!)

Je le redis encore: *l'aventure du cinéma québécois est l'aventure du Québec tout entier*, en ce sens qu'il nous force, non pas à rétablir, puisqu'elle n'a jamais existé, mais à établir cette délicate équation économie-culture sans laquelle aucune société ne saurait prendre de l'expansion. Qu'on me comprenne bien; le cinéma québécois n'est pas le salut du Québec, il en est simplement un symbole parfait, une image adéquate.

Les maudits sauvages est donc avant toute chose *un geste de repossession*, non pas au niveau des faits historiques eux-mêmes, mais au niveau de *l'esprit* dans et avec lequel ils nous ont été transmis. Je suis en effet parti, pour écrire le scénario du

film, en concevoir le mouvement et l'esthétique, de nos manuels de classe, leurs gravures sulpiciennes, leurs citations épiques, leurs propos racistes, de même que de tous les phantasmes — et même les fantômes — qui depuis notre enfance n'ont cessé de nous hanter. Mais, en même temps, j'ai cherché à plaquer ces éléments sur notre réalité d'aujourd'hui dans le but de démontrer que le décalage de quelques siècles n'est pas aussi considérable que l'on serait porté à le croire.

Les maudits sauvages n'est donc rien d'autre qu'un musée, celui de notre conscience, où la naïveté autant que la beauté de ces vraies images d'épinal n'ont d'alarmant que leur prolongement, passé et présent, tragique.

Jean Pierre Lefebvre
cinéma/québec

ainsi parla tékaouita

Je ne sais d'où je viens,
je ne sais où je vais,
mais déjà je souffre de l'in-
compréhensible faiblesse des
hommes,
les hommes qui ont blessé le
grand dieu des bisons,
torturé son frère le soleil
et enfermé dans ma chair le
cri du silence.
Je fais partie de mon peuple,
mais mon peuple ne fait pas
partie de moi.
Et mon pays est inondé de
rivières et de lacs
parce que j'ai trop pleuré.

Il y aura toujours des rats
dans la cale de tous les na-
vires.

Il y aura toujours des héros
dans tous les musées de cire.
La mousse qui pousse au
nord des arbres, la mousse
qui pousse au sud de mon
sexe n'ont engendré que fa-
talité.

L'enfant dans le ventre de ma
mère la terre, l'enfant dans
le ventre de mon âme la
chair n'ont vu le jour que pour
être assassinés.

Navires qui avez apporté le
scorbut et l'humiliation, faites
à tout jamais naufrage avec
vos parasites les rats!

Musées de cire qui gardez
jalousement tant de fausses
légendes brûlez du feu de
l'enfer et de tous les massa-
cres que vous taisez!

Je me suis résignée à vivre
dans le profond silence de
la majorité trahie.
Trahie par elle-même.
Trahie par de faux dieux.
Trahie par l'or.
Trahie par l'eau de vie et de
mort.

Je me suis résignée à être
la vierge sainte qu'on a vio-
lée au nom du père, du fils
et de la civilisation.

Je me suis résignée à être
l'enfant des hommes.

Je ne possède plus que la
fierté de mon désespoir.

Je ne possède plus que la
force d'accepter ma mort.

Afin d'entrer dans la légende,
le corbeau noir de mon peu-
ple s'est laissé crever les deux
yeux.

Depuis hier il erre sans re-
mords parce qu'on le prend
en pitié et qu'on le nourrit
mieux.

Depuis hier, peu lui importe
d'être en cage ou en liberté;
il vit dans la vie éternelle,
dans l'éternité, pour l'éternité.

Son pays n'a pas de fronti-
ère,

car ce pays n'existe plus.

Et ce pays c'est le mien.

Et je suis ce pays.

Ce pays, autrefois, n'était à
personne.

Puis il fut nôtre. Il fut la terre
de nos tribus et de nos dieux.

Et nous tuâmes les animaux
et les plantes pour nous nour-
rir, nous vêtir.

Puis vinrent les hommes blancs.

Et ils nous tuèrent en aussi
grand nombre que les ani-
maux pour s'enrichir.

Puis vinrent d'autres hommes
blancs.

Et ils tuèrent les premiers
pour prouver qu'ils étaient les
plus forts.

C'est pourquoi, aujourd'hui
comme autrefois, ce pays
n'est à personne.

août/septembre 1971

une expérience de démystification

les maudits sauvages

Le cinéma nous a habitués, depuis ses origines, à une extravagante commercialisation de l'Histoire. Cette approche de l'histoire vise, avant tout, à recréer un cadre juste avec un souci effréné d'authenticité et une volonté maniaque de "faire vrai". (**Waterloo; Battle of the Neretva; Tora Tora Tora; Von Richfonsten and Brown...**) Ainsi l'histoire est entièrement filmée dans des décors naturels et auréolés de tous les prestiges du spectaculaire. On recherche le maximum de réalisme en boursouflant, par une excessive dramatisation, l'événement le plus banal et la situation la moins dramatique. Le cinémaspectacle vampe ainsi l'histoire et l'enferme dans la voie de la reconstitution. La reconstitution, c'est donc l'histoire close, l'histoire figée et régressive.

Avec **Les maudits sauvages**, Jean-Pierre Lefebvre s'est refusé à reconstruire l'histoire, à la dépouiller de tous ses véritables prolongements. Le sous-titre du film est assez clair pour que nous ne fassions pas erreur; ne s'agit-il pas d'un film presque historique. L'histoire est ici perçue et organisée en fonction et à partir d'une tradition: celle de l'Histoire sainte sulpicienne telle que for-

mulée et illustrée par tout un système d'enseignement scolaire rétrograde et puéril. Qui ne se souvient pas de nos anciens manuels d'histoire du Canada bourrés d'illustrations sirupeuses et de commentaires tendancieux? Rappelons-nous ces gravures où l'on voyait le bon et noble missionnaire au coeur enfiévré de foi exaltée, essayant, à tout prix, de sauver l'âme damnée du cruel et méchant iroquois. Ces images nous poursuivent encore, hantent nos musées de cire et témoignent de toute une forme d'éducation dont nous essayons aujourd'hui de nous affranchir complètement. C'est d'ailleurs à un véritable exorcisme et à un dépassement de toutes ces diverses pressions séculaires que se livre Jean Pierre Lefebvre dans **Les maudits sauvages**.

L'éclatement de l'héritage culturel

Lefebvre avoue s'être directement inspiré de tout ce lourd héritage culturel que représentent nos vieux manuels d'Histoire du Canada. En regardant **Les maudits sauvages**, on a d'ailleurs l'étonnante impression de voir défiler sous nos yeux une succession d'images vieillottes sur lesquelles

une personne affreusement lucide se serait plu à barbouiller, déformant ainsi les images originelles pour en déchiffrer la signification première. Le cinéma est ici un instrument pour retrouver, par l'intermédiaire d'une tradition culturelle, le sens d'une destinée collective. Il ne s'agit donc pas de détruire une imagerie pour la remplacer par une autre toute aussi stérile, mais bien plutôt d'arracher les masques de la tradition historique, de *démonter* systématiquement le long processus de la colonisation, de la déposssession, en se référant sans cesse à l'évidence même de notre héritage culturel.

A la recherche de l'identité collective

Cette opération de démontage s'organise sous la forme d'une fable qui englobe trois cents ans de notre histoire (de 1670 à 1970) et qui explore le destin historique des peuples colonisés. Lefebvre n'a pas élaboré un spectacle où tous les événements historiques s'emboîteraient chronologiquement les uns dans les autres avec une rigueur mathématique. Au contraire, **Les maudits sauva-**

vages brise ce que nous sommes habitués à rechercher au cinéma: la continuité narrative, le montage discursif, l'espace à trois dimensions, avec le postulat d'une action vraisemblable. Ce dernier film de Lefebvre se déroule comme une suite de tableaux dont le sens ne nous est pas donné immédiatement. Au sein d'un apparent récit (la longue déchéance de la jeune indienne Tékacouita) où la fiction s'unit au document (plusieurs textes sont historiques) Lefebvre *actualise* le passé comme s'il s'agissait d'un perpétuel présent. Passé et présent se répondent sans cesse mais se reflètent aussi, comme dans un miroir. Ce jeu de miroirs fait éclater tous les pièges qui engendrent la complète dépossession. La jeune Tékacouita, seule véritable victime du film, connaît toutes les étapes de la désintégration et subira tous les assauts de la séduction mis en branle pour l'assimiler. Séduction du confort blanc. Séduction culturelle puis sexuelle (séquence de l'historien). Séduction d'une société qui étale l'abondance de tous ses produits aliénants. Ainsi l'asservissement colonisateur se définit dans ce faux récit comme un art de charmer pour anéantir et accroître sa domination. L'Histoire est constamment ouverte et Lefebvre nous montre que Thomas Hébert, le ravisseur de l'indienne, est lui aussi perdu, trahi par une situation qu'il ne comprend pas. Les sociétés changent; les moyens d'agression et d'assujettissement se perfectionnent mais la violence persiste toujours comme mode de négation d'autrui. Hébert est traîné au commissariat de police où l'on désire connaître sa date de naissance. "17 août 1630" répond-il. Refusant de le croire, on le matraque. L'histoire ne se dérobe plus à notre raison; elle devient clairement lisible. Le jeu de miroirs atteint la plus pure transparence.

Il serait trop facile d'en demeurer au simple niveau du constat critique ou de la méditation désespérée. Lefebvre refuse de figer l'Histoire. Il veut provoquer le spectateur, l'obliger à se regarder, à s'interroger sur le sens de notre destinée collective, à s'impliquer dans une aventure qui se situe au-delà du cinéma, dans une nécessaire repossession de notre identité individuelle et collective. Il ne faut donc plus se laisser tromper par des illusions rassurantes et tout premièrement par l'illusion de l'image.

Le refus de l'image mensongère

Lefebvre s'acharne à briser constamment l'illusion du cinéma, illusion d'une réalité mensongère érigée en vérité. L'apparent récit de la déchéance de Tékacouita est entravé, miné sournoisement par le retour et l'utilisation périodique d'une image fixe représentant la jeune indienne à cheval. L'intrusion d'un tel élément perturbateur opère un dérèglement du récit, désormais illusoire et permet à l'indienne, déchirée dans sa chair, d'assumer par la parole son appartenance à un pays.

Le cinéaste nous convie à une expérience nécessaire de démythification globale. Les comédiens refusent de jouer "vrai", ils jouent plutôt à imiter, à citer, à se déguiser pour exprimer la vérité de leur personnage. Ils recherchent moins à traduire un sentiment de réalité cinématographique (la fameuse fusion du comédien avec son personnage) qu'à témoigner d'une situation. Ainsi les conversations, avec soi-même ou avec autrui, deviennent essentiellement musicales. La modulation de la voix définit le personnage. Sécheresse blessée de la voix de Jeanne Mance qui affirme subitement l'absurdité de sa situation de femme rejetée par son mari et trompée par l'Histoire; silences éloquentes de Tékacouita démunie et désemparée devant l'atrocité d'une destinée qui lui échappe; ton bourru, jovial et agressif de Thomas Hébert, inconscient des forces et des pressions extérieures qui le manipulent; longues plaintes réprimées de l'abbé Frelaté, dernier témoin d'une tradition religieuse qui s'écroule. Il est difficile à des acteurs d'être moins "actants" pour utiliser un terme cher aux sémiologues. Or, c'est peut-être en cela que les performances de tous les comédiens sont au plus haut point significatives.

Pour un nécessaire dépassement

Mais Lefebvre ne se contente pas de détruire le récit et de nous tuer une manière artificielle de nous imposer la véracité des personnages. Il entend utiliser jusqu'à l'exaspération une accumulation de plans fixes (certains dureront dix minutes) rejetant ainsi toute forme de morcellement de la réalité. Chaque plan reste juxtaposé

au précédent et tandis que les plans s'additionnent, le film semble se dérouler comme si tout ne pouvait s'expliquer et se saisir que par l'inlassable répétition et par le statisme inquiétant qui définit la réalité profonde de tout un peuple historiquement opprimé. Étrangement, le discours exprimé par chacun des longs plans-séquences, démontant un drame historique complexe, appelle et invite à un nécessaire dépassement de cet immobilisme et de cette soumission ancestrale. Le film nous renvoie notre propre image, notre propre reflet d'où le malaise et l'inquiétude ressentis par le spectateur devant un tel film. Mais ce malaise est à la mesure de l'impérieuse liberté à conquérir dont il nous fait faire l'expérience. Connaitrons-nous la destinée tragique qui guette toutes les faibles minorités soumises, dociles et vouées à une disparition certaine? La somptuosité de la couleur, la référence picturale permanente, les figures historiques fixées dans ces décors enlumines, le hiératisme des gestes et des situations réduits à leur plus simple expression, nous imposent le recul nécessaire pour mieux nous faire prendre conscience, comme l'indique très clairement Lefebvre, de la nécessité de la "solidarité, du regroupement dans la conscience de ne pas être immortels". Dans le refus d'une asphyxie collective.

Ce qui se dessine alors sous nos yeux est un renversement total des codes du cinéma: ce qui devait être opaque et figé est d'une simplicité provocante. **Les maudits sauvages** c'est donc un acte de libération et de provocation qui ne peut trouver ses véritables prolongements que par un retour sur soi et un abandon de tous les liens inutiles. Un nécessaire abandon des fardeaux superflus. Le film transgresse donc les rites de la répétition historique en opérant un retour à l'essentiel.

La grandeur du cinéma de Lefebvre, c'est de déployer sous nos yeux le poids du passé et l'incertitude du présent pour nous apprendre à les dépasser. Ce type de spectacle-discours devrait être le plus passionnant de tous si le public n'avait été habitué depuis toujours à d'autres formes mystifiantes de "participation." Avec **On est loin du soleil**, de Jacques Leduc, je tiens **Les maudits sauvages** pour l'un des films les plus importants jamais réalisés au Québec et au Canada. □

situation du cinéma dans la région du saguenay lac saint-jean

Jonquière: 30.000 habitants. Deux cinémas opérant sept jours par semaine: Théâtre Bellevue (projecteurs 35 mm, 872 sièges, appartenant au réseau L. Choquette) et Théâtre Centre (projecteurs 35mm, 510 sièges, appartenant lui aussi au réseau L. Choquette).

Liste des films présentés dans chacun de ces cinémas durant la période allant du 23 mai 1971, au 20 août 1971:

Théâtre Bellevue:

La philosophie dans le boudoir et L'étalon (Cinépix, 18 ans).

Les 100 fusils, et l'étrangleur de Boston (Fox, 18 ans).

Les anges du diable et Les rebelles enragés (Columbia, 18 ans).

Le secret de la planète des singes, et Le clan des siciliens (Fox, pour tous).

Tarzan, sexe sauvage et Luana, fille de la jungle (Cinépix, 14 ans).

Théâtre Centre:

Garde bébé pour papa, et Cindy et Donna (Columbia, 18 ans).

La vengeance du faucon d'or (Columbia, pour enfants)

Feux croisés sur Broadway, et Après-Ski (Astral, 18 ans)

Love Story, (Paramount, pour tous.)

L'homme le plus dangereux, et Les géants de l'ouest (Fox, pour tous)

Texas Jim, et Les mâles (France-Films, 18 ans).

(Cette liste a été dressée à partir des rapports hebdomadaires reçus au Bureau de Surveillance du Cinéma.)

Ce rapport préliminaire sur la situation du cinéma (production, distribution commerciale et parallèle, publicité, consommation) dans la région du Saguenay et du Lac Saint-Jean a été écrit dans des circonstances particulières qu'il faut expliquer. Nous n'avons pas fait d'étude exhaustive de la programmation des salles commerciales, de leur condition économique et de leur manipulation avouée ou non par les distributeurs de Montréal. Cette étude, ainsi que celle des marchés parallèles suivront sous peu, de même que suivra l'étude sur la situation de la distribution des films d'ailleurs et d'ici par les postes de télévision locaux (CKRS & CJPM). L'inventaire du matériel technique de production de films et la liste des cinéastes chômeurs d'ici, sont également à faire.

Pour l'instant, qu'il suffise de dire qu'une réunion dans le but bien précis de regrouper les responsables du cinéma de la région, a été convoquée le dimanche 25 avril 1971 au Cégep de Jonquière. Il s'agissait alors de dresser un tableau de la situation du cinéma régional, d'étudier la formation éventuelle d'un "Comité régional de cinéma", de trouver des solutions efficaces en particulier dans le domaine de la production et de la diffusion, et enfin, de sensibiliser l'opinion publique sur la situation désastreuse du cinéma régional.

Le problème de la diffusion . . .

Certaines constatations, en effet, s'imposent. Pour un cinéphile ou un simple amateur de cinéma résidant dans la région, il est pratiquement impossible:

1—De voir les films de qualité du répertoire international que devraient, idéalement, diffuser les cinémas commerciaux.

2—De voir des films de qualité du répertoire classique que devraient diffuser, en partie, les ciné-clubs régionaux qui jouent, ici, un peu le rôle de cinémathèque.

3—De voir les films de qualité du répertoire international que devaient diffuser les salles commerciales et les réseaux parallèles.

Nous sommes donc profondément écoeurés de ne pas voir, et de ne pas pouvoir montrer les films de qualité à tout le monde. De plus, diffuser le cinéma valable et signifiant par les réseaux parallèles nous écoeur plus profondément. Les salles commerciales en diffusant, presque exclusivement, la vague de films de viande d'ici et d'ailleurs, contribuent à l'abrutissement (commencé depuis longtemps) des cinéphiles de la région. D'autant plus qu'en diffusant les pires navets contemporains (**Un amour de Coccinelle**, ou **Oliver**) ils continuent d'anéantir toute formation cinématographique, aujourd'hui plus nécessaire que jamais pour y voir clair.

De plus, les circuits de distribution parallèles (ciné-clubs, semaine de cinéma, festivals. . .) se sont lancés dans une concurrence éhontée avec les salles commerciales. Ainsi, ils ne font tout simplement plus leur "job". Les organismes régionaux comme l'Onf et le Bac (Bureau d'aménagement culturel) ont besoin des ciné-clubs et des réseaux parallèles pour diffuser leurs films boycottés par les salles commerciales.

. . .et la production

Ne parlons pas de la situation désastreuse des cinéastes de la région, qui veulent faire des films ici, et les montrer ici et ailleurs. L'exil à Montréal n'est plus une solution pour ces cinéastes. La quête aux subventions se fait de plus en plus difficilement et sournoisement. La réunion du 25 avril avait donc aussi pour but de regrouper les forces intéressées à la production et à la réalisation de films dans la région.

Mais c'est aussi un appel aux cinéastes de la métropole que nous lançons ici. Car le cinéma québécois se fera dans les régions périphériques ou ne se fera plus. Nous ne sommes plus intéressés à faire des documentaires touristiques dans le but de faire "pâmer" les gens de Montréal.



Ce rapport est un avertissement serré pour tout le monde. Nous avons une envie définitive:

1—de voir des films de qualité partout.

2—de monter des réseaux parallèles de distribution, des réseaux officiels et même commerciaux.

3—de montrer le vrai cinéma québécois à tout le monde.

4—de faire des films ici, et les montrer.

5—de prendre le cinéma au sérieux.

Situation du cinéma régional

A. Diffusion et consommation

1—Réseau commercial

La préoccupation majeure des salles de cinéma de la région semble être, présentement, le divertissement et l'abrutissement des cinéphiles. Pour preuve, il suffit de constater la vague de films de "cul" en provenance de l'étranger et du Québec qui inondent nos écrans. D'autre part, la grande majorité de la programmation régionale des cinémas de la région est établie d'avance par les distributeurs de Montréal, sans consultation aucune des gens de la région, les premiers intéressés.

Schématiquement, on peut dire que dans les salles de cinéma du Saguenay-Lac Saint-Jean, la très grande majorité des films internationaux et québécois programmés sont de basses qualités. Certaines productions françaises et québécoises prennent l'affiche à intervalles irréguliers et de façon non planifiée.

Du côté de la *télévision régionale*, il faut signaler l'émission "Ciné-Art" à CKRS comme honnête tentative de diffuser le vrai cinéma. A l'actif du même poste de télévision, il faut signaler le "Festival Marcel Pagnol" et le "Festival du cinéma canadien". Ceci résume les seules tentatives de la télévision régionale.

2—Réseau parallèle

Les éléments constitutifs de ce réseau parallèle sont les ciné-clubs, l'Onf, le Bac, Cinébec, Ciné-Flair, et le consulat français.

a) Les ciné-clubs

Le réseau de ciné-clubs qui couvre la région du Saguenay-Lac Saint-Jean est une initiative de groupes et des Cegeps. L'existence de ces ciné-clubs permet la diffusion de films de qualité.

—A Roberval (responsables: Camille Duquette et France Guay), une représentation par mois avait lieu durant la dernière année universitaire, pour les adultes et les étudiants.

—A Alma (responsable: André Langevin; Fernand Roy à partir de septembre), présentation de dix films par an.

—A Jonquière et Chicoutimi: le "Ciné-Club Régional" (responsable: Pierre Demers), présentation hebdomadaire, soit quinze films par session.

Notons qu'au Cegep de Jonquière et à Arvida, il y a diffusion de cinéma pour enfants.

b) L'Office national du film

Il met à la disposition des ciné-clubs les films de sa cinémathèque.

c) Le Bureau d'aménagement culturel

Promoteur de tournées avec les cinéastes québécois en collaboration avec le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma.

d) Cinébec

Cette coopérative régionale de diffusion cinématographique assure la diffusion cinématographique de l'Onf. Il a entre autres organisé une tournée régionale avec **Le mépris n'aura qu'un temps** d'Arthur Lamothe, en collaboration avec le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, expérience qu'elle entend renouveler cet automne.

e) Ciné-Flair

Assure la diffusion du cinéma international contemporain.

f) Le consulat français

Met à la disposition des ciné-clubs certains classiques français.

B. Production et animation

1—Organismes de production (films et documents audio-visuels)

a) Pier-Fran

Fondé en novembre 1969. Président: Claude Bérubé. Production: **Pas de jeux sans soleil**, de Claude Bérubé. En préparation: **Soeur Agnèse**.

b) Cinébec

Fondé en février 1971, regroupe cinéastes et animateurs de la région. Buts: production, distribution, diffusion, animation et centre d'information régional. Productions: **Film d'ani-**

mation sur pellicule de Michel Gauthier; **Regard sur l'enseignement professionnel** de Michel Desmeules; **Implantation d'un Québec-Pressé régional** de Jean-Pierre Massé. Cette coopérative a également organisé deux stages de sensibilisation aux techniques audio-visuelles à Jonquière (27-28 mars 1971) et à Roberval (17-18 avril 1971).

c) Ciné-Flair

Réalisation: **T-Bone Steak et La vie est ronde** de Hugues Tremblay. Fait de la projection de films pour assurer ses productions.

d) Cinéastes indépendants

—Jean Gagné a réalisé **Saison cinquième**, et prépare en collaboration avec l'Université du Québec à Chicoutimi, **Tête au neutre**.

—Les cinéastes indépendants se retrouvent aussi dans les ateliers de cinéma des Cegeps, mais la production en est très limitée, et ainsi que dans les départements d'audio-visuel des commissions scolaires, où les productions sont avant tout destinées à l'enseignement scolaire.

—Une liste des cinéastes amateurs reste à dresser.

2—Pédagogie cinématographique

a) Cours de cinéma

Des cours de cinéma (apprentissage théorique et pratique) ne sont donnés qu'au Cegep de Jonquière sous la direction de Pierre Demers. Ils sont encore inexistantes au Cegep et à l'Université de Chicoutimi.

b) Ateliers de cinéma

Il en existe deux: un au Centre culturel de Jonquière, et un autre au Cegep de Jonquière.

c) Stage de créativité audio-visuelle

Deux stages ont été organisés par Cinébec, à la Polyvalente de Roberval et au Cegep de Jonquière.

A l'issue de la rencontre du 25 avril, il s'est formé un "Comité provisoire sur le cinéma régional" composé de Claude Bérubé (Pier-Fran), Pierre Demers (animateur de cinéma et responsable du ciné-club régional), Jean-Mark Lapointe (Cinébec), Gérald Racine (Cinébec).

Son programme est des plus ambitieux puisqu'il se lit comme suit:

Colloque de Jonquière: Recommandations

A. Pour améliorer la diffusion dans la région

Analyser le réseau commercial en ce qui concerne la distribution et la programmation dans les salles populaires.

Planifier la programmation de films des réseaux parallèles existants.

Etablir des contacts possibles pour diffuser le cinéma de qualité dans les salles commerciales.

Sensibiliser la population à la manipulation des spectateurs par les propriétaires de salles de la région.

Diffuser le cinéma québécois périodiquement dans les réseaux parallèles et commerciaux.

Faire prendre conscience aux maisons d'éducation de l'importance de l'enseignement cinématographique.

Améliorer la programmation cinématographique des postes de télévision régionaux.

Faire connaître les services offerts par le "Comité de diffusion cinématographique" qui sera instauré.

Multiplier les réseaux parallèles de diffusion pour améliorer la programmation de films de qualité.

B. Pour améliorer la production dans la région

Etablir une collaboration plus étroite entre les Productions Cinébec et les Productions Pier-Fran: au niveau technique, équipement, main-d'oeuvre et recherche.

Inventorier la production d'une série d'émissions de trente minutes traitant du cinéma, qui passerait à CKRS-TV de Jonquière à partir de septembre.

Ceci pourrait être conçu de façon différente pour l'émission traitant toujours du cinéma, à CJPM-TV de Chicoutimi.

Etudier les possibilités éventuelles pour la publication d'un hebdomadaire régional sur le cinéma.

Se tenir en relation plus étroite avec les antennes communautaires régionales telles que: Bagotville, Normandin, Dolbeau, Mistassini, enfin, tout le secteur Louis Hébert.

Structurer des "Ateliers de techniques cinématographiques" dans les écoles primaires et secondaires en collaboration avec les commissions scolaires du Saguenay-Lac Saint Jean.

Créer dans le plus bref délai un "Comité d'information régionale sur le cinéma" qui réunirait les différentes firmes cinématographiques régionales dans le but de planifier et de coordonner les efforts conjoints, ce qui nous apparaît d'une importance vitale pour le cinéma régional. □

CINÉASTE

dans les

MARGE

cinéma parallèle:
l'expérience belge

andré paquet

M. André Paquet, qui était responsable de la section cinéma canadien à la Cinéma-thèque canadienne (aujourd'hui québécoise), est actuellement à Amsterdam où il poursuit un projet de recherche sur le rôle des cinémathèques face à l'éclosion du jeune cinéma. Il envisage également d'étudier les possibilités d'établir entre les jeunes pays producteurs d'Europe et le Canada un réseau de distribution parallèle aux puissants réseaux établis. Le texte que l'on va lire s'inscrit précisément dans cette recherche.

*Ni commerce, ni industrie, le cinéma n'est pas non plus une profession*¹

C'est un peu dans cette optique qu'un jeune cinéaste de Bruxelles vient de créer le Studio Jeune Cinéma, une salle de cinéma de type parallèle qui entend présenter des oeuvres inédites, ou qui n'ont pas trouvé de distributeur en Belgique. Comme on le verra plus loin le but du groupe Studio Jeune Cinéma est de transformer la salle de cinéma en une sorte de "forum cinématographique", de sortir le cinéma du ghetto commercial en défendant un type de film non industriel, un cinéma plus personnel ou tout à fait politique. Un cinéma en prise sur la réalité.

¹ Roger Boussinot, *Le cinéma est mort. Vive le cinéma!* Ed. Denoël.

Cinéma parallèle/marginal

Comme tous les autres domaines de l'activité humaine en pleine évolution, le cinéma est en train de pratiquer sa propre révolution. Et ce, non seulement dans ce qui est dit, dans ce qui est montré (et qui tend de plus en plus à participer de la réalité politico-sociale environnante), mais dans le concept même de ses grandes articulations que sont: la production, la distribution et l'exploitation.

C'est le concept "d'art industriel" que la jeune génération des cinéastes de par le monde est en train de nier et de révolutionner. Il semble bien qu'une sorte d'internationale des cinéastes s'est créée, qui cherche à franchir définitivement le concept du cinéma à l'échelle industrielle, pour aller vers un cinéma plus personnel, plus individuel et qui pourrait, pour un temps du moins, se situer en marge du cinéma traditionnel, pour mieux s'y substituer. Mais c'est une démarche qui manque souvent de plusieurs moyens essentiels pour assurer sa survie et son développement. Ces moyens s'appellent: distribution et exploitation. "La recherche de la solution à ce problème impose un bouleversement de l'idée que nous nous faisons du cinéma et de sa profession, un bouleversement de ses rapports avec le public, d'où une restructuration *complète* de ses moyens de production et de *diffusion*." Dans cette perspective, on assiste donc depuis quelques années à une multiplication des expériences de cinéma marginal ou parallèle. Constatant que les efforts déployés pour obtenir des moyens de productions adéquats n'ont été souvent acquiescés par les gouvernements, que parce qu'ils ne posaient pas les questions fondamentales (et que les gestes magnanimes des fonds d'aide ne faisaient que consolider une situation de fait: voir la Nouvelle-vague en France et le Free cinéma en Grande-Bretagne et la SDICC chez nous). C'est par la pratique d'une rupture totale d'avec le système que les cinéastes de divers pays ont décidé d'attaquer le problème de front, en

posant la question fondamentale: celle de la diffusion.

*(on devrait)... pouvoir exiger un art politique pour des raisons politiques, et non pour des raisons artistiques.*³

On ne peut donc parler de Jeune cinéma ou de Nouveau cinéma, et aborder le problème que dans la mesure où l'on tient compte de cette rupture. Comme on l'a vu plus haut, une pratique cinématographique fondamentalement différente de celle qui existe actuellement dans la plupart des salles de cinéma, est en train de s'élaborer. Et même lorsque cette pratique se pare de recherches plus ou moins esthétisantes, plus ou moins politisantes, ce cinéma considère le champ social (spectateurs) non plus comme le disait Boris Vian "comme un cinématovoyeur en puissance", non plus comme un réceptacle, mais bien comme un interlocuteur, comme un ensemble d'hommes formant un contexte social à transformer par une nouvelle pratique: qu'elle soit esthétique ou politique.

Il y a deux attitudes théoriques ou pratiques possibles face aux recherches que propose ce cinéma. Deux attitudes, ou deux démarches qui en quelque sorte se recoupent et se complètent. La première est née d'un radicalisme révolutionnaire qui souvent ne dépasse pas le stade de la théorie et qui rejette en bloc tout ce qui se fait. C'est le cinéma "catéchisme" de type marxiste-léniniste, un cinéma qui au lieu de "faire des films pour les petits amis, fait des films pour les camarades" (comme je lisais récemment à propos des films du "nouveau" Godard). Un cinéma qui tend souvent à se prendre pour intellectuel de gauche et qui se résume souvent par un travail sectaire, coupé des masses qu'il prétend atteindre. Il y a aussi l'envers "esthétique" de cette démarche qui est tout aussi exaspérante, théorisante. La seconde est une attitude plus pratique qui consiste à garder une emprise sur la réalité qui se fait, à intervenir directement dans l'événement. Quoiqu'il en soit et dans un cas comme dans l'autre, c'est à une reconsidération fondamentale du cinéma que l'on a affaire. Dans l'une comme dans l'autre de ces démarches c'est une dénonciation politique qui se fait au niveau du rapport "spectateur-spectacle".

Eliminer l'intermédiaire distribution, prendre possession des salles

C'est donc un rejet des questions fondamentales de "goût" en matière de public que pratiquent ces films. Par le biais de cette rupture, c'est toute la question de la diffusion du cinéma que posent les jeunes cinéastes. C'est là une question fondamentale que Bertolt Brecht posait déjà dans les années vingt quand il parlait de l'affaire de l'Opéra de Quat'Sous: "La distribution cinématographique, pour commencer par elle, prétend à des fonctions pour lesquelles les qualités requises lui font notoirement défaut... elle prétend s'y connaître en ce qui concerne les désirs du public, et sur la base de cette prétendue connaissance *elle influence toute la production cinématographique*. En des termes et selon des données propres à l'époque, Brecht entreprend alors de chercher le "pourquoi et le comment" du cinéma. C'est à cette nécessité d'inventer des "produits politico-culturels" qui exigent la création d'un nouveau système de diffusion que s'attaque donc le Nouveau cinéma.

Dans plusieurs pays d'Europe on assiste à la création de toute une série de groupes d'action cinématographique-politique (s'entend politique d'un cinéma à révolutionner) qui tentent par l'une ou l'autre de ces démarches de prendre possession de la "salle". En France avec Mai 68 naquirent, bon an mal an, les "Etats généraux du cinéma" qui ont entraîné la réorganisation de la S.R.F. (Société des réalisateurs de film qui a lancé le projet pilote de la Quinzaine des réalisateurs de Cannes) la création du groupe SLON autour de Chris Marker, et celui de Dziga Vertov autour de Godard; en Grande-Bretagne la création de la London Film Makers Coop, le Politkino et le News Reel anglais, le groupe Other Cinema, (que supportent financièrement Albert Finney, Joseph Losey et Harold Pinter et qui mène une expérience similaire à celle du Studio de Bruxelles); en Allemagne le Groupe politique de Munich et l'Undependent Film Center de Munich (à signaler au passage que la plupart des jeunes cinéastes allemands ont choisi une indépendance totale, tant au niveau production que distribution: ils se baladent avec leurs films de villes en villes); en Suisse le "Cinéma-Marginal-

Distribution" à Lausanne, le Film-Pool de Zurich et le Coop-Film Production de Zurich également; en Hollande le Ciné-Club News Reel, la Nederlandse Film-Koop; et finalement en Belgique avec le Fugitive-cinéma à Anvers et le groupe du Studio Jeune Cinéma de Bruxelles. Autant de groupes d'action qui luttent contre des structures carcanisantes, ou l'établissement de structures, similaires dans leurs pays respectifs.

Bruxelles: le Studio Jeune Cinéma

En Belgique donc deux expériences menées de front à partir des deux régions linguistiques et culturelles du pays. En Flandre du côté d'Anvers le groupe Fugitive-cinéma et chez les Wallons mais à Bruxelles (Bruxelles est située dans la partie flamande de la Belgique mais c'est une ville "envahie" par les francophones! Elle est donc devenue ville "bilingue"! ! ! On connaît la musique!) à Bruxelles donc le groupe du Ciné-club "La Manivelle" vient de lancer un projet pilote sous la forme du Studio Jeune Cinéma.

L'expérience du "Studio" est née d'une manifestation organisée en janvier dernier par le cinéaste Christian Mesnil. Je l'ai rencontré à Bruxelles dernièrement pour parler de son expérience.

Quelle était cette manifestation que tu as organisée en janvier dernier et quels en étaient les buts?

Les Rencontres internationales du Jeune cinéma proposaient un terrain de confrontation international apte à favoriser une meilleure connaissance du Jeune cinéma. J'avais organisé à l'occasion un colloque qui avait pour but de favoriser les contacts et les échanges entre jeunes réalisateurs belges et étrangers. C'était une sorte d'anti-festival, où nous voulions dénoncer à contrario toutes les habitudes arbitraires pratiquées dans ce genre de manifestation. Il n'y a pas eu de jury, pas de prix, pas de mention. La contestation était admise, et il y en eut. D'autre part j'ai voulu promouvoir des films abordant les problèmes de notre époque de manière non conformiste, et surtout élargir les possibilités de diffusion de ces films.

Comment se sont déroulées ces Rencontres?

Tout d'abord chaque soir à partir de 23h30 nous avons fait une sorte de

³ Bertolt Brecht, **Sur le cinéma**. Ed. Maspero.

survol de la production belge de 1970, en présentant des films de cinéastes belges de moins de 30 ans. Nous avons ainsi présenté au public une vingtaine de films de tous genres et de toutes tendances. Puis nous avons montré 10 films de 7 pays différents: **Camarades** de Marin Karmitz (France), **James ou pas** de Michel Soutter et **Biladi, une révolution** de Francis Reusser et Claude Garnier (Suisse), **Trop petit pour une si grande guerre** de Radu Gabrea (Roumanie), **Le fruit du paradis** de Vera Chytilova (Tchécoslovaquie), **Kesakapina** de Jaako Pakkasvirka (Finlande), **Sierra Maestra** de Anso Giannarelli (Italie), **Prologue** de Robin Spry et **Notes sur la contestation** de Louis Portugais (Canada).

Si je me réfère à ce que tu disais au sujet de "films abordant des problèmes de notre époque" comment expliquer qu'on ne trouve pas dans cette programmation de films du Québec?

D'abord, j'avais vu **Prologue** de Spry à un festival antérieur et le film m'avait impressionné et je savais qu'il était disponible auprès de l'ONF à Paris. Comme j'y ai d'excellents contacts j'avais demandé un autre film et on m'a proposé celui de Portugais. D'autre part il est très difficile d'obtenir des films québécois ici. Il y a ceux qui se trouvent à Paris par l'ONF mais ils ne sont pas toujours disponibles pour des raisons de distributions.

Quels ont été les résultats de ces Rencontres?

D'abord au niveau du public une forte participation tant aux projections au Théâtre du Parvis, qu'aux discussions du colloque qui réunissaient des cinéastes belges autour de Karmitz, Giannarelli et Garnier. Du côté de l'action en Belgique le Werkgroep néerlandophone et le Comité d'Action du Jeune Cinéma ont décidé de mettre au point l'élaboration de deux coopératives de diffusion et de distribution de films fonctionnant avec un secrétariat commun permanent. Ces coopératives adopteront le principe libertaire: tout film proposé par un seul membre sera admis dans le circuit de la coop. Les bénéficiaires seront non commerciaux iront pour les trois quarts au cinéaste et un quart pour les frais de diffusion de la coopérative. Ce sont deux organismes donc qui, avec leur identité linguistique (et il est important qu'elle existe à cause des particularités de chacune) auront, au

niveau de l'action, une coordination permanente. Mais le résultat le plus immédiat fut sans doute la création du Studio Jeune Cinéma.

Qu'est-ce donc que le Studio Jeune Cinéma?

Ces journées nous ont permis de constater qu'il y a un public cinématographique potentiel qui n'est pas concerné par les films que l'on projette actuellement en circuit commercial à Bruxelles et en province. C'est un public qui est beaucoup plus vaste qu'on ne peut le croire. Afin de réaliser ce rapport nouveau-public, nouveau-cinéma nous avons donc transformé une salle à Bruxelles, en une salle de type circuit parallèle. Cette salle a été louée par le Ciné-Club "La Manivelle" avec l'appui du Comité d'action du Jeune cinéma.

Que comptes-tu présenter comme film dans cette salle?

Comme je le disais plus haut nous comptons passer des films de jeunes cinéastes, des films politiques, des films indépendants, de l'Underground, en somme les oeuvres qui n'ont aucune chance d'être diffusées à Bruxelles faute de distributeurs ou d'exploitant.

Comment fonctionne le Studio Jeune Cinéma?

Nous passons les films en séance permanente (à 18h00, 20h00 et 22h00, les samedis et dimanches à compter de 14h00). Chaque projection est suivie d'un débat en non directivité et, dans la mesure du possible, en présence du cinéaste. Le prix des places est fixé à prix unique de 50 francs belges (\$1.00) et donne droit à une documentation complète sur le film projeté.

Existe-t-il une autre expérience de ce type en Belgique?

L'expérience de Bruxelles, je viens de la tenter à Louvain dans les mêmes conditions et avec autant de réactions positives. Nous la tenterons bientôt à Liège et à Namur avec les films présentés à Bruxelles.

Comptes-tu continuer cette expérience dans le même sens ou varier les formules de temps à autre?

Nous nous adapterons au fur et à mesure à la réalité en prévoyant toute la gamme d'actions possible: séance de minuit pour un film difficile, ou le dimanche matin pour un film de cinémathèque rétrospective ou pour des séances de films consacrées à un cinéaste ou à un pays. Nous aimerions bien faire une série sur le Québec ou

sur Pierre Perrault par exemple. Nous comptons de même programmer des films de l'Underground américain, des films politiques et d'avant-garde, en somme des films que l'on n'a jamais l'occasion de voir dans les salles commerciales. Ce qui veut évidemment dire plusieurs films belges également.

Quels ont été les résultats à date?

Nous avons commencé l'expérience avec **Camarades** de Karmitz qui a tenu l'affiche pendant quatre semaines. La semaine dernière nous avons montré **The Ernie Game** du canadien Don Owen. Comme tu le sais le cinéma canadien est quasiment inconnu en Belgique. Or pour citer des chiffres le film de Paul Almond **Acte du coeur** est sorti à Bruxelles en février dernier et il a fait exactement 266 entrées dans sa semaine d'exclusivité. (Note de A.P.: j'ai vu le film à ce moment un samedi soir dans un cinéma du centre et nous étions quatre personnes dans la salle). Avec **Ernie Game** en une semaine au Studio et avec la même formule que pour **Camarades**, nous avons eu 1400 entrées.

Crois-tu qu'il y ait un public pour le Nouveau cinéma?

Nous n'avons pas le moyen de faire des enquêtes sociologiques sur la composition du public, mais il faut dire par exemple que l'agglomération bruxelloise (1.075.000h) comporte environ 300.000 habitants de moins de 30 ans. Ce qui représente environ la même proportion que pour le reste du globe puisque je lisais récemment que la population de la planète se compose pour plus de la moitié d'hommes et de femmes de moins de vingt-six ans.

Crois-tu que ce type d'expérience peut-être tentée sur une plus grande échelle, c'est-à-dire dans d'autres villes plus ou moins grandes?

On peut facilement imaginer des regroupements dans la ville la plus proche. Ou encore imaginer un type de distribution absolument différent de ce qui existe, guère possible qu'en 16mm ou par toutes petites cellules. Il existe déjà de très nombreux groupes culturels, politiques qui possèdent ou peuvent se procurer un projecteur 16mm et qui arrivent à réunir 10, 100 ou même 1000 personnes. Il y a là, par réaction à la culture commercialisée qu'on impose au public, une possibilité de circuit parallèle en réponse à une demande de films autres que ce que l'on nous offre toujours.

Chez nous

Faut-il alors se réjouir de voir nos films dans les salles du centre ville, pris en main par les grands réseaux, ou ne faut-il pas plutôt se méfier du processus d'intégration qui est en train de s'opérer chez nous? Il semble bien que toute manifestation d'art contestataire, de caractère politique, voire même subversif pourrait être tolérée, voire entretenue, comme élément régulateur du système (voir plusieurs films de l'ONF qui servent de soupape régulatrice et en même temps la "pancarte" libérale du gouvernement canadien à l'étranger). Si les films doivent être conçus comme des appareils à changer la vie, en même temps qu'ils témoignent de l'invention de nouveaux modèles de réflexion ou de critique ou de prise de conscience, il faut par ailleurs inventer les moyens nouveaux de diffusion et

scléroser notre cinéma dans ses articulations. Nous sommes en train d'établir à divers niveaux de l'activité cinématographique des structures, des organismes et des instituts dont tentent de se libérer les jeunes cinémathèques un peu partout dans le monde. Les institutions que nous sommes en train d'établir sur le modèle des institutions internationales, ne feront (à court ou à long terme) que consolider cette attitude de sacralisation de l'art. Même en prétextant maintenir un caractère de non commercialisation, c'est précisément ce type de démarche qui contribue à perpétuer cette mystification et son but ultime: la commercialisation de la production culturelle. "Exiger un art politique pour des raisons politiques et non artistiques," c'est peut-être, au sens où l'entend Brecht, lutte pour un cinéma qui perd de l'argent, mais gagne du public, rejoint la société.

mobiliser les énergies des individus contre le système cinématographique tel qu'il existe non seulement dans les pays capitalistes, mais aussi dans les pays dits socialistes, où les bureaucrates de la culture ont également déformé sa fabrication et sa fonction. Car il ne faut pas se leurrer, si les gens qui disposent des moyens de production et qui octroient l'art cinématographique aux masses d'Amérique, d'Europe, d'Afrique ou d'Amérique latine ne sont pas plus d'une centaine, même dans les pays dits socialistes ils ne sont pas plus nombreux. Et ils octroient ce cinéma dans la mesure où il ne remet pas en cause ses grandes articulations, telles que nous les avons définies plus haut.

Boussinot dit: "On vous dit: N'oubliez pas que le cinéma est d'abord une industrie. C'est même passé dans le langage. Officiel. En France officiellement, le cinéma n'est pas un art." (**Le cinéma est mort.**



Krawall

ce en marge des systèmes établis. Il me semble qu'il faille une fois pour toute désacraliser le cinéma en tant que produit commercial. Il faut continuer à opérer une dévalorisation réelle des mythes. De ces mythes sur lesquels le pouvoir (Gulf-Paramount et complices) s'appuie pour maintenir son hégémonie. Ces mythes ils s'appellent la réussite (l'obtention d'un contrat de distribution) ou pis encore le mythe de la possibilité de la réussite.

J'ai comme l'impression que le mythe de "l'industrie" est en train de août/septembre 1971

Il faut donc changer les règles du jeu. Celles qui, précisément, défavorisent la compréhension et la communication de toutes les idées nouvelles dans tous les domaines de l'activité humaine et dans toutes les couches de la société. Pour débloquer le cinéma, pour le faire avancer vers une activité qui reprenne un sens, il faut commencer par proposer un sens; par réinventer le sens. Un mode de cinéma radicalement autre, marginal, parallèle, troisième cinéma ou appelons-le comme on veut. Il faut

Vive le cinéma!) L'accaparement de l'art cinématographique par le commerce, l'industrie, les banques, ou dans les Etats socialistes par des bureaucraties successives, a fait de cet art matériellement, intellectuellement, culturellement, sociologiquement et politiquement, un édifice fondé sur la "salle" de cinéma. Je dis que les "salles" sont la **RUE** du cinéma! □

Cinépix répond à l'APCQ

Le vice-président de Cinépix, M. André Link, nous a fait parvenir cette lettre. On se rappelle que sa compagnie avait été violemment prise à partie dans le manifeste de l'A.P.C.Q., que nous avons publié dans le deuxième numéro de **Cinéma/Québec**. Elle se veut une réponse à ces attaques; à nos lecteurs d'en juger.

Une remarque cependant: Cinépix n'aurait aucun intérêt dans les salles de cinéma québécoises. Soit. Il n'en contrôle pas moins certaines d'entre elles, comme **Le Parisien**. Au fait, on aimerait bien avoir la liste des cinémas que Cinépix contrôlerait de facto.

Un petit avertissement, enfin, nous n'avons apporté aucune modification à cette lettre. Que la syntaxe en prenne un coup, cela n'est pas notre faute.

Monsieur,

J'ai lu avec grand intérêt l'extrait du manifeste de l'APCQ et même si je peux apprécier toute la ferveur et l'énergie avec laquelle ses auteurs se sont mis à l'élaborer, je suis consterné par toutes les erreurs et les déclarations sans fondement sur lesquelles sont basées leurs présomptions.

Je crois que les gens d'opinions divergentes doivent s'exprimer afin que le public puisse décider, et j'espère qu'il me sera permis de souligner quelques inexactitudes de ce document enflammé.

A ce stade, je ne voudrais pas prendre sur moi de relever les erreurs en ce qui relate à d'autres compagnies que Cinépix; toutefois, Famous Players devraient être intrigués par leur association avec Gulf Oil et non pas Gulf & Western comme c'est le cas, mais je suis persuadé qu'ils seraient tout à fait surpris par le nombre de travailleurs qu'ils maintiennent sous leur joug à Shawinigan et Montréal Est du fait qu'ils n'ont pas d'entreprises ou activités en ces lieux.

Les compagnies imposantes, telles que Noranda Mines et K.C. Irwin, auxquelles maintenant Cinépix est comparée, est très flatteur, mais ceci me fait penser à quelqu'un qui tirerait sur des mouches avec un fusil pour éléphants.

Pour l'information de vos lecteurs, voici les faits exacts sur Cinépix:-

Cinépix a été fondée il y a neuf ans avec un capital de \$1.500. Le siège social de Cinepix est au Québec et Cinépix paie des impôts au Québec, même pour ses activités à l'étranger. Cinépix est dirigé par des résidents du Québec et Cinépix tourne ses films au Québec.

Si Cinépix a reçu des investissements de la SDICC, la participation de la SDICC est minime comparée à celle de Cinepix. Cinepix a produit sept films dont le coût total dépasse \$1.500.000. dépensés au Québec. Le financement de ces films était de sources privées sauf pour \$280.000. reçus de la SDICC et généralement, la SDICC trouve le moyen de donner cette somme dans un seul projet au lieu de quatre, comme ce fut le cas de Cinepix.

Pour ce qui est de **Pile ou Face**, Cinépix n'a pas changé un iota au scénario et dialogues de Gérard Tassé, qui a eu l'entière responsabilité du projet. Roger Fournier a tourné **Pile ou Face** dans la liberté la plus totale. En ce qui concerne la

fameuse femme de St. Henri de **Pile ou Face**, voici la déclaration de Monsieur Gérard Tassé:

"J'ai voulu, au moyen de cette scène, par opposition, démontrer l'existence privilégiée que mènent les principaux personnages et la réalité québécoise; plus d'un tiers de la population de ce pays vit dans des conditions sordides".

Cinepix distribue ses films à travers la province et la plupart de ses clients sont des exploitants indépendants qui consentent librement dans le choix des films et ils ne sont soumis à aucune pression.

Si les actionnaires de Cinepix ont décidé de céder leurs intérêts à une Société américaine, c'était dans le but d'obtenir le financement qui n'était pas disponible malgré de nombreuses recherches au Canada et de plus pour obtenir les fonds nécessaires pour la distribution mondiale des films produits au Québec.

Cinépix n'a absolument pas d'intérêt dans aucune salle de cinéma ni au Québec, ni ailleurs.

Si Cinépix distribue **Le Maquereau**, **Variations Amoureuses** et **Labyrinthe du Sexe**, Cinepix distribue également "Z" de Costa Gavras, **Que la bête meure** et **Le boucher** de Claude Chabrol et **Trafic** de Jacques Tati, entre autres.

Ce que je trouve particulièrement inquiétant, c'est que, avec de tels manifestes et une telle ignorance, comment ces personnes peuvent-elles penser pouvoir régler la question du cinéma québécois?

André Link

critiques

Viva la muerte

Film français de Arrabal. Scénario: Arrabal. Image: Jean-Marc Ripert. Interprètes: Anouk Ferjac, Nuria Espert, Victor Garcia. Couleurs. 90mn.

Encore les horreurs de la guerre. Au pays de Goya (nom-signe sous la plume de tout analphabète qui mentionne l'Espagne) les saturnales voient régulièrement la Guerre, grande dame spectrale, ravir les nouveaux-nés à leurs voiles virginaux...

Mais alors qu'un film comme celui de Rosi, **Les hommes contre**, est assez platement linéaire (la linéarité n'est pas crime en soi, elle sait être efficace lorsqu'elle n'est pas facilité) **Viva la muerte** joue principalement sur un double registre du récit: aux scènes du récit premier s'ajoutent constamment des scènes-phantasmes qui traduisent les bouleversements de l'univers imaginaire de Fando traumatisé par la disparition de son père. Pour ces scènes-phantasmes Arrabal a utilisé un procédé qui semble constituer une innovation: tournées avec un magnétoscope Sony et repiquées sur une bande de deux pouces, elles ont ensuite été filmées en noir et blanc avec une caméra 35 mm. alors qu'elles passaient sur un moniteur TV. Remontées sur bande magnétique et repassées sur écran de télévision, elles ont alors été injectées de couleurs par Arrabal qui en contrôlait les variations et filmées en couleur.

A ces deux registres du récit s'en ajoutent deux secondaires. Le premier est formé de scènes-souvenirs dont l'une est capitale, celle où le père de Fando, pipe en bouche (osons espérer qu'il n'y a là aucune trace de symbolisme...) enterre les pieds de son fils au bord de la mer. Quelques plans de cette scène-souvenir reparaissent vers la fin du film. Des dessins de Topor constituent le second registre où le crayon "enfantin" de l'artiste semble s'amuser des désastres de la guerre, retrouvant ainsi l'insouciance grinçante de la comptine danoise qui l'accompagne.

L'éclatement du récit est quasi un cliché du cinéma comme de la littérature contemporaine. Dans **Viva la muerte** il rend sans doute compte, on l'a vu, du bouillonnement d'une conscience qu'Oedipe est venu bousculer un beau matin. Si l'oeuvre acquiert ainsi une certaine puissance obsessionnelle malgré la gratuité des apparitions des scènes-phantasmes (pourquoi telle scène-phantasme apparaît-elle à tel moment du film plutôt qu'à tel autre? Ce sont peut-être là les aléas de l'improvisation), nous sommes loin de la signification profonde du double récit du **Messageur** de Losey: dans le second récit, le héros de Losey, à cinquante ans, joue toujours le rôle de messageur qu'il avait tenu dans le récit principal. La juxtaposition des deux récits révèle le blocage affectif du héros à jamais traumatisé par son rôle de messageur entre une Lady Chatterley-nouvelle version et son fatal amant-fermier.

Alors que le film de Rosi se veut objectif (une caméra, un montage peuvent-ils vraiment être objectifs?), le film d'Arrabal, on ne s'en étonnera guère, est profondément subjectif: c'est surtout à travers les rêves et cauchemars de Fando (est-ce un signe des temps que cet intérêt actuel du cinéma pour les adolescents, héros de **Viva la muerte**, du **Messageur**, de **Mort à Venise** ou de **Taking off**?) que nous est montrée "sa" guerre d'Espagne.

Même la musique, élément souvent considéré comme secondaire au cinéma, accuse la différence entre les deux oeuvres: superbanale musique de film chez Rosi, choix judicieux chez Arrabal, de la comptine danoise qui ouvre le film, dont l'insouciance s'ajoute aux mystères d'une langue peu connue notés par Claude Mauriac au **Gloria** de Vivaldi qui accompagne la "résurrection" de Fando allant joindre son père dans le maquis, en passant par **les bateliers de la Volga**, curieux contrepoint à la scène du taureau.

Mais il est assez curieux de constater que face à un sujet qui se veut aussi brûlant que possible les procédés d'Arrabal établissent une sorte de distanciation qui semble assez peu opportune. Les variations de couleurs des scènes-phantasmes sont souvent aussi magnifiques que gratuites mais leur qualité esthétique distancie les images ainsi traitées. D'autre part, le cumul des scènes provocatrices, multiples scènes où le sang coule abondamment, scènes érotiques, scènes anticléricales et j'en passe, finit par atténuer l'effet-choc attendu et l'on peut même en venir à sourire (faut-il l'avouer?) devant la scène du taureau, simple Mont-Royal qui se prend pour l'Everest.

Viva la muerte se situe heureusement fort loin de l'insipide morceau de cinéma-carte postale que constitue **Mort à Venise** dont l'erreur fondamentale, et non la seule, a consisté à vouloir transposer une oeuvre qui ne peut prendre son sens véritable que dans l'imaginaire d'un lecteur, l'insignifiant et fade Tadzio de Visconti se révélant même une caricature de la Beauté surtout lorsqu'il est affublé d'un maillot de 1900 d'une loufoquerie irrépressible.

Mais le film d'Arrabal est aussi loin de la rigueur souveraine qui préside à l'architecture du **Messageur** de Losey que de la férocité authentique de l'étonnant **Taking off** de Forman.

Jean Leduc

Viva la muerte: arrabal s'explique

"On me demande souvent si j'ai subi l'influence de Bunuel. Pendant le tournage de **Viva la muerte**, je ne pensais pas à Bunuel, je pensais à mon enfance, à l'Espagne."

"Lorsque j'ai rencontré Bunuel, je lui ai demandé si mon film avait des rapports avec son oeuvre, puisque les critiques semblaient en voir. Il m'a répondu très gentiment qu'il pouvait bien y avoir des interférences, comme il y en avait entre Eluard et Breton. Et puis, ajouta-t-il, ce ne serait que normal puisque nous sommes tous les deux espagnols. ... grâce à Dieu."

"La Commission de censure, en France, a demandé l'interdiction totale de mon film. On prétend que **Viva la muerte** serait une expérience traumatisante pour un enfant. Moi, je dis que ce qui serait traumatisant pour un enfant de douze ans, ce serait de ne pas lui montrer ce que je décris dans le film. En tournant le film, je n'ai pas seulement pensé à l'enfant qui a le rôle principal, mais à quelqu'un d'encore plus jeune que lui: ma fille de quinze mois. Je crois qu'il faut qu'elle voit ce film, et les horreurs qui y sont décrites pour qu'elle n'entende plus jamais ce cri: "Viva la muerte".

"Durant la préparation d'un film, il y a deux moments différents. Tout d'abord, celui du tournage, durant lequel le metteur en scène est une sorte de fou, une sorte de con, une sorte de génie, une sorte de bouffon, qui dirige un bateau en train de couler et qui donne des ordres contradictoires pour que la panique soit encore

plus grande. La deuxième période, celle du montage, c'est celle du mathématicien, du joueur d'échecs, durant laquelle on s'enferme avec des mètres de pellicules."

"Mon plus grand rêve: c'est que ce film puisse être montré en Espagne; mais cela me paraît impossible pour le moment."

ÉLYSÉE

35 MILTON / 842-6053

LE DISTRAIT

Un film de
PIERRE RICHARD



UNIVERSAL
16

235 est, boul. Dorchester
Suite 200
Montréal 129, Qué.
Tél. (514) 861-9681

Les meilleures productions
de tous les pays

Airport
américain

Anne des milles jours
britannique

L'acte du coeur
québécois

Zita
français

Les grandes gueules
français

**Etes-vous fiancée à un
marin grec ou à un
pilote de ligne**
français

une conception audio-visuelle
pour les années 70

Le cinéaste

Une journée
très spéciale,
une aventure
à Coney Island

Norvège: changement
au pays des Fjords

Anniversaire de Bouton

La pie voleuse


La crise urbaine:
survivance

La vie dans une boîte

Piste et pelouse

Une introduction aux
mouvements rythmés
chez l'enfant (3 films)

Notre catalogue est maintenant
disponible sur demande

 Films Éducatifs **UNIVERSAL**

8444, boul. Saint-Laurent
Montréal 351, Qué.
Tél. (514) 384-4100

audio-visuel

ivan steenhout

Tout à la fois mode, mythe, fouillis, panoplie de gadgets et d'appareils étranges, langage, l'audio-visuel est surtout le moteur d'une révolution culturelle totale, appelée à bouleverser toutes notions de communication de groupe et tout système d'apprentissage.

Il ne s'agit pas dans cette première chronique de régler définitivement la question, mais tout au plus de donner certains indices, des dates, des chiffres et de soulever certaines questions.

Un peu d'histoire

L'audio-visuel, phénomène récent, se répand comme une trainée de poudre et reproduit, avec une dizaine d'années de décalage, la même croissance rapide qu'a connu l'informatique. Actuellement, six des sept universités québécoises possèdent leur Centre audio-visuel central. Certains Cegeps s'articulent complètement autour du concept Bibliothèque — Centre de calcul — Centre audio-visuel. A peu près toutes les commissions scolaires régionales possèdent leur Centre, les grandes industries aussi. Radio-Québec, créé en 1968, pour produire des documents audio-visuels éducatifs, possède maintenant un budget de l'ordre de 7 millions de dollars. Son personnel (400 employés prévus pour janvier 1972) a quadruplé en 4 ans. Radio-Québec produit des documents pour plusieurs ministères (Affaires municipales, Agriculture, Education, Industrie et Commerce, Richesses naturelles, Affaires sociales, etc...), l'O.N.F., l'O.F.Q. et la plupart des universités produisent aussi. L'industrie privée en produit également. Des firmes, comme la S.G.C. par exemple, soulignent l'importance qu'on y accorde à "l'audio-visuel et au phénomène plus global dans lequel l'audio-visuel s'insère la communication".

G.A.B. Moore, directeur du Centre of Instructional Technology (Sir George Williams University) dans une étude sur l'implantation des Centres audio-visuels dans les universités canadiennes, retrace précisément l'histoire de l'audio-visuel au Canada.

—1916, Université d'Alberta: film and slide library (1er centre audio-visuel canadien).

—1927, Université d'Alberta: établissement de la station de radio universitaire CKVA (pour le Service d'éducation permanente).

—1939, création de l'O.N.F. Nouveau progrès: les films éducatifs produits par l'Office offrent des res-

sources nouvelles au monde de l'éducation.

—1941, Réseau français de Radio-Canada: Radio-Collège. Emissions éducatives destinées aux écoles et aux programmes d'éducation pour adultes. Exemple suivi en 1942, par le réseau anglais.

—1944-1945, Premières recherches entreprises par l'armée américaine pour utiliser le film et les autres média comme auxiliaires d'enseignement. C'est à partir de ces recherches d'ailleurs qu'est né véritablement l'audio-visuel.

—Entre 1954 et 1964, environ 350 projets de recherche effectués aux Etats-Unis montrent qu'il n'y a pas de différence majeure entre des étudiants formés de façon traditionnelle et des étudiants formés par l'audio-visuel. Ces résultats encouragent un nombre de plus en plus grand de maisons d'enseignement à se doter d'équipement audio-visuel.

—1957, première utilisation au Canada de la télévision au niveau universitaire (C.B.C. et université de Toronto): un cours de psychologie (non-crédité, c'est-à-dire ne pouvant aboutir à l'obtention d'un grade ou d'un diplôme).

—1960, Université de Toronto. Premier cours télévisé crédité. Débuts de l'utilisation des laboratoires de langues pour l'enseignement des langues secondes.

—1961, Université de Montréal et Université de Sherbrooke: premiers cours crédités télévisés en français, produits et diffusés sur le réseau.

—1962, McGill — Sir George Williams: premiers cours télévisés en circuit fermé.

G.A.B. Moore, dans son étude, révèle que les centres audio-visuels tels qu'on les connaît maintenant, c'est-à-dire avec une responsabilité générale de production pour tous les professeurs et utilisant tous les média (film, T.V., radio, photo, etc...) n'ont commencé à se créer réellement qu'aux alentours de 1966. En 1970, sur 41 universités canadiennes dotées d'un centre audio-visuel, 31 l'ont créé

(Illustration Bernard Longpré)

audio-visuel (suite)

1970-71, Quelques chiffres

L'importance de l'audio-visuel dans les maisons d'enseignement universitaires donne une assez juste idée de l'importance du phénomène dans l'ensemble de notre société.

Des chiffres? Budgets de fonctionnement d'abord (pour l'année 1970-71): Laval: \$242,000; McGill: \$234,000; Montréal: \$495,000; UQAM: \$149,000; Sir George: \$230,000; Sherbrooke: \$153,000; Université du Québec à Trois-Rivières: \$10,000; Université du Québec à Chicoutimi: \$69,000; Hautes Etudes Commerciales: \$110,000.

Budgets d'investissement accordés réellement en 1970-71: Montréal: \$36,000; McGill: \$120,000; Laval: \$52,000; UQAM: \$23,000; Sir George: \$53,000; Sherbrooke: \$9,000; Université du Québec à Trois-Rivières: \$298,000; Université du Québec à Chicoutimi: \$58,000.

Cependant, il faut bien se garder de comparer ces chiffres et d'en tirer quelque conclusion que ce soit sur l'importance respective des centres dans ces différentes institutions. Les responsabilités qu'ils assument varient considérablement d'une université à l'autre, la taille des université varie elle aussi, car aucune norme n'a été adoptée. Certains centres existent depuis plus longtemps que d'autres, donc leur budget d'investissement doit être forcément moins élevé que celui des centres plus récents. De plus, aucun des centres audio-visuels n'assume exactement les mêmes responsabilités; certains administrent des laboratoires spécialisés, d'autres des "audiovidéothèques" (les bibliothèques audio-visuelles) etc...

Cependant, le rapport entre la subvention de fonctionnement et le nombre d'étudiants (avec pondération pour tenir compte des étudiants à temps partiel de 1er cycle et des étudiants de 2ème et de 3ème cycle)

montre que l'institution privilégiée est H.E.C. avec une subvention de \$91.66 par étudiant; vient ensuite l'Université du Québec à Chicoutimi: \$57.50 par étudiant; Sir George: \$40.00; Université du Québec à Trois-Rivières: \$38.84; UQAM: \$31.70; Montréal: \$27.34; Sherbrooke: \$24.65; Laval: \$20.00 et McGill: \$19.05.

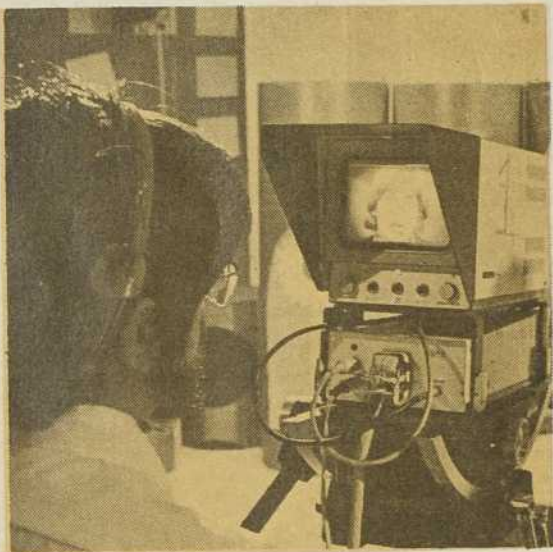
Un centre audio-visuel type

Un centre audio-visuel dans une université, qu'est-ce que c'est? Prenon le centre de l'Université de Montréal. Il peut être considéré comme l'exemple-type. D'abord, cet organisme assume pour l'ensemble de l'institution, une responsabilité de production audio-visuelle en télévision, en cinéma, en audio, en photo, en graphisme ou en multi-média. Depuis 3 ans, les équipes de production y ont complété quelque 300 projets audio-visuels dans des secteurs les plus divers, allant de la stéréochimie dynamique à la sociologie, en passant par les statistiques ou les sciences de la santé. Les documents produits servent le plus souvent à illustrer un cours ou à individualiser l'enseignement.

Ce centre possède également une équipe d'animateurs qui organisent des stages, des ateliers, des cours, des colloques, pour initier à l'audio-visuel les professeurs et les étudiants. Le centre doit aussi fournir au corps professoral tous les documents filmés ou télévisés pour l'enseignement; dans certains cas même, offrir un service de recherche et de consultation.

Le centre doit également voir à l'achat, à l'entretien, à l'installation et à la distribution de l'équipement à travers le campus et procéder à toutes les recherches appliquées, à toutes les mises au point des équipements électroniques.

après 1965. Ces 41 universités emploient quelque 700 employés à plein temps. Dans un livre blanc préparé par l'Université du Québec, il est proposé qu'il y ait dans ces centres audio-visuels, un employé par 250 étudiants, et que le financement de



ces centres soit basé au prorata du nombre d'étudiants. On propose par étudiant un total de \$150.00 pour l'audio-visuel: \$65.00 (budget d'opération); \$50.00 (budget d'investissement) et \$35.00 pour les projets spéciaux: T.V., film, etc...

Actuellement, au Québec, de toutes les universités, seule Bishop's, University n'a pas de centre mais possède un comité pour le développement de l'audio-visuel sur le campus. McGill, en plus d'un centre audio-visuel central a un second centre pour l'enseignement et les services à la Faculté des sciences de l'éducation. L'École des Hautes Etudes Commerciales (à Montréal) possède les installations audio-visuelles les plus sophistiquées de toutes les institutions québécoises.

De plus, le centre administre les laboratoires de langues pour la Faculté des lettres, certains laboratoires spécialisés de photo par exemple pour le Département de biologie, etc... Le personnel du centre est également appelé à collaborer à l'enseignement de l'audio-visuel...

Des problèmes?

Il y en a, oui. D'abord celui d'avoir à créer des équipes de toutes pièces, d'avoir à former du personnel sur le tas. "Des spécialistes en audio-visuel, il y a 4 ou 5 ans, cela n'existait pas," explique Jean Cloutier, directeur du

est à peu près terminée. L'époque de la joyeuse anarchie aussi. On note un peu partout dans le pays, des tentatives pour unir les différents efforts: création d'un comité des directeurs de l'audio-visuel au sein de la conférence des recteurs; création d'une association qui regrouperait tous ceux qui au Québec font, ou s'intéressent à l'audio-visuel (la SDTE, Société pour le développement de la technologie en éducation), projet de publication d'un catalogue commun, etc.

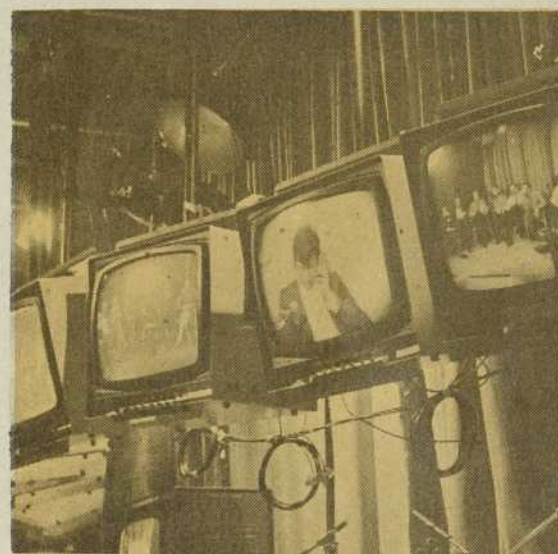
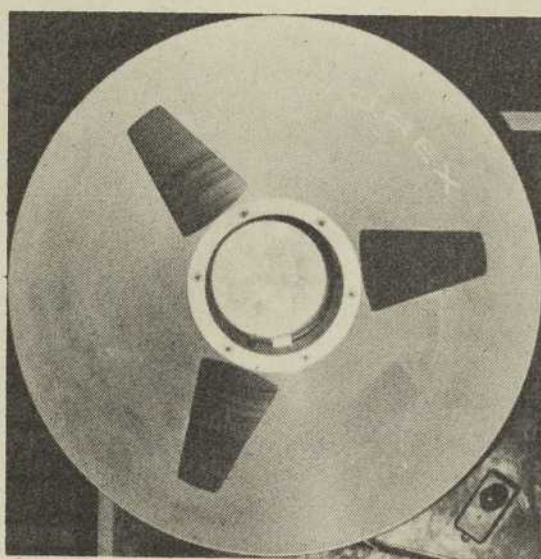
"A la conférence des recteurs, nous n'en sommes pas encore à

sans compter les universités ou les producteurs privés.

L'audio-visuel c'est quoi?

Sans doute un système, comprenant d'une part, une certaine quincaillerie (le matériel) et d'autre part certains programmes (le software), le tout employé à bon escient pour résoudre ou faciliter certains problèmes de communication.

Dans un dépliant, publié par une maison française ("Communication audio-visuelle"), on applique le



Centre audio-visuel à l'Université de Montréal. Ceux qui faisaient de l'audio-visuel provenaient soit du broadcast, soit du monde de l'enseignement. Les problèmes de la communication étaient donc abordés, soit par le biais du broadcast, soit par celui de la pédagogie. Il n'y avait pas de véritables théoriciens de l'audio-visuel, ailleurs; même en 1971, les théoriciens de l'audio-visuel, on les compte sur les doigts. Il ne faut pas oublier que l'équipement semi-professionnel le plus répandu maintenant dans les différents centres n'a commencé à être utilisé qu'après 1964. Il fallait donc en même temps inventer le métier, inventer des méthodes, convaincre les utilisateurs de l'efficacité des systèmes etc...

L'époque héroïque de l'audio-visuel

suggérer des solutions communes pour une planification judicieuse de l'audio-visuel au Québec", avoue Jean Cloutier, président du comité des directeurs de l'audio-visuel. "Nous en sommes tout au plus à un stade préliminaire de définition et d'inventaire." L'audio-visuel est une discipline nouvelle. Il n'existe pas de terminologie acceptée, les mêmes mots recouvrent des réalités très diverses. Il existe de grandes divergences dans les modes d'administration des centres. Les principaux organismes gouvernementaux ou para-gouvernementaux, qui au Québec, produisent des documents audio-visuels, relèvent de ministères très différents: Radio-Québec (Ministère des communications); O.F.Q. (Ministère des affaires culturelles); S.G.M.E. (ex.-SMTE) (Ministère de l'éducation) etc....

terme "audio-visuel" à six familles de techniques de communication: les *aides manuelles*, c'est-à-dire tous les accessoires qu'un animateur peut utiliser pour visualiser sa pensée sans "projection": tableaux magnétiques, de feutre, de plastique, etc... *la diascope*; *la diapositive* programmée par bande sonore ou non; le *film fixe*; le *film animé*, du 8mm au 70mm, muet ou sonore, noir ou couleur, *l'image électronique*, circuit fermé ou broadcast.

On peut rajouter à cela le *multimédia* qui emploie chacun des langages simultanément selon la nature du message à transmettre et qui couple par exemple, dans un même programme le diaporama, le document script-sonore ou le livret script seul. Toutes les combinaisons deviennent possibles.

audio-visuel

(suite)

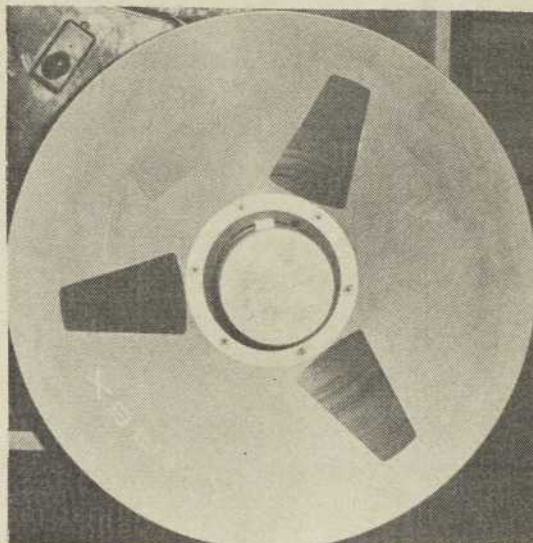
L'audio-visuel, un langage

On me permettra pour terminer de citer assez longuement Jean Cloutier qui est peut-être un des premiers théoriciens de l'audio-visuel au Québec. Dans un livre qui doit paraître prochainement (**L'Ere d'Emerec, l'homo communicans — Introduction à la communication audio-scripto-visuelle**) il fait certaines remarques judicieuses sur le concept "audio-visuel".

"L'audio-visuel, écrit Jean Cloutier, expression relativement neuve crée beaucoup de confusion. Elle est née à l'école où elle a été utilisée pour décrire une méthode pédagogique (une technique dit-on chez les enseignants) qui associe le son et l'image(...). Cette expression est devenu un terme à la mode et recouvre une réalité mal définie. On l'utilise parfois pour décrire toute forme de communication autre que verbale (parlée comme dans un cours magistral ou écrite comme dans un texte) en oubliant que l'audio-visuel proprement dit est né le jour où l'homme a réussi à capter, à enregistrer directement grâce à des procédés chimiques (photographie) et électroniques (audiographie) des phénomènes acoustiques et visuels et plus particulièrement sa parole et ses gestes. Et dans ce sens l'audio-visuel est une forme de communication comparable à l'écriture, qui est le premier système d'"enregistrement" du langage verbal grâce à une transcription graphique et donc visuelle de la parole, phénomène acoustique."

Il existe une autre confusion qui embrouille encore davantage la notion d'audio-visuel. Celle que l'on fait entre le médium et le langage, entre ce qui est à la fois des instruments techniques et des systèmes de diffusion,

tels la radio, la télévision et le cinéma qui sont des médias et la communication audio-visuelle qu'ils rendent possibles parce qu'ils "communiquent" un message exprimé dans un langage audio-visuel. C'est un peu comme si l'on confondait l'écriture et l'imprimerie, l'écriture et le journal. Il est évident que notre mauvaise connaissance de l'audio-visuel (langage) vient du fait que les médias de diffusion ont été mis au point avant ceux de production (la radio avant le magnétophone, la télévision avant le magnétoscope, le cinéma professionnel

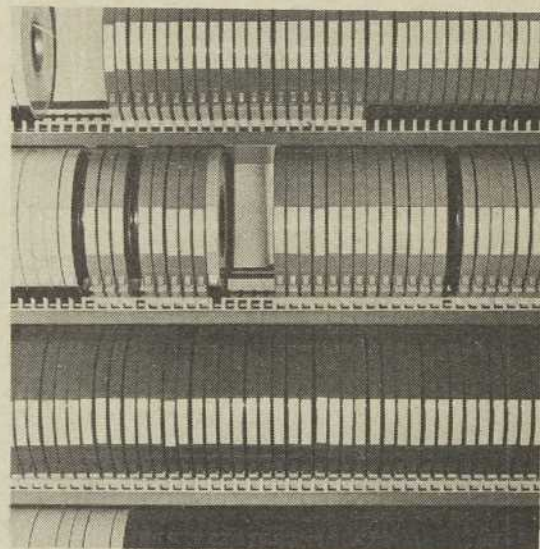
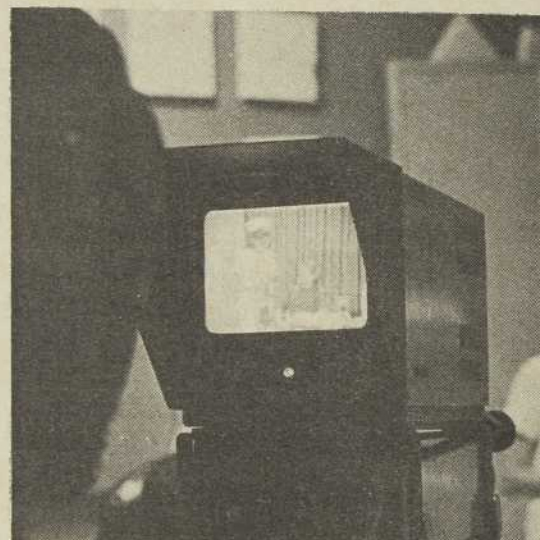


avant le cinéma amateur, seul la photographie échappe à cette règle). Or l'homme a appris à écrire des milliers d'années avant d'apprendre à amplifier et à diffuser son message écrit par l'imprimerie et par le journal. Le langage audio-visuel comme tout langage est un moyen de communication donc un art, un savoir-faire, une sorte de succédané de la réalité".

"Le langage audio-visuel est le langage naturel par excellence. Dans la conversation le geste et la parole sont indissociables, chacun apporte un élément d'information complémentaire, parfois contradictoire, et dont l'interprétation simultanée donne une signification précise au message. Dans la nature même, l'environnement visuel est inséparable de son environnement sonore, l'éclair du

tonnerre, la chute de son bruit de cascade. Or ce langage synthétique premier jusqu'à récemment l'homme ne pouvait l'utiliser pour communiquer à distance ni dans l'espace, ni dans le temps."

"Le langage audio-visuel est le plus fondamental de l'homme car il "prolonge" simultanément ses deux sens privilégiés, la vue et l'ouïe et lui donne accès aux deux modes de communication les plus sophistiqués, le geste et la parole. De tout temps, l'homme a créé des communications audio-visuelles, les jeux, spectacles,



théâtre, sports manifestations, etc. sont toujours des événements symboliques audio-visuels. La technique moderne ne fait que leur donner une dimension planétaire et perpétuelle."

cinéma québec

collèges,
ciné-clubs,
centres culturels,
coopératives
de cinéastes. . .
vous pouvez bénéficier de nos prix de gros

15 à 50 copies:	60 cents le numéro
51 à 100 copies:	50 cents le numéro
101 à 500 copies:	45 cents le numéro
501 et plus:	40 cents le numéro

Cinéma/Québec
C.P. 366, Station N, Montréal 129
(514-) 272-1058

secas

Société d'Éditions Culturelles, Artistiques & Scientifiques.

La plus importante maison québécoise dans le domaine de l'audio-visuel vous offre une collection unique d'albums-diapositives avec textes sur les plus grands noms du cinéma. . .

-Jean Renoir
-Orson Welles

-S.M. Eisenstein
-Jean-Luc Godard

-Federico Fellini
-Luis Bunuel

. . . les vrais abonnés de cette cinémathèque portative, initiative totalement originale, ce seront les collectivités, les ciné-clubs, les groupements de jeunesse, les chargés de cours et conférenciers de cinéma, les fondations culturelles des pays étrangers, tous ceux qui, depuis toujours, déplorent d'être contraints à l'évocation verbale de chefs-d'oeuvre invisibles.

Claude Veillot (L'Express)

400 est, rue Notre-Dame, Montréal 127

tél. 849-2428

France  Film

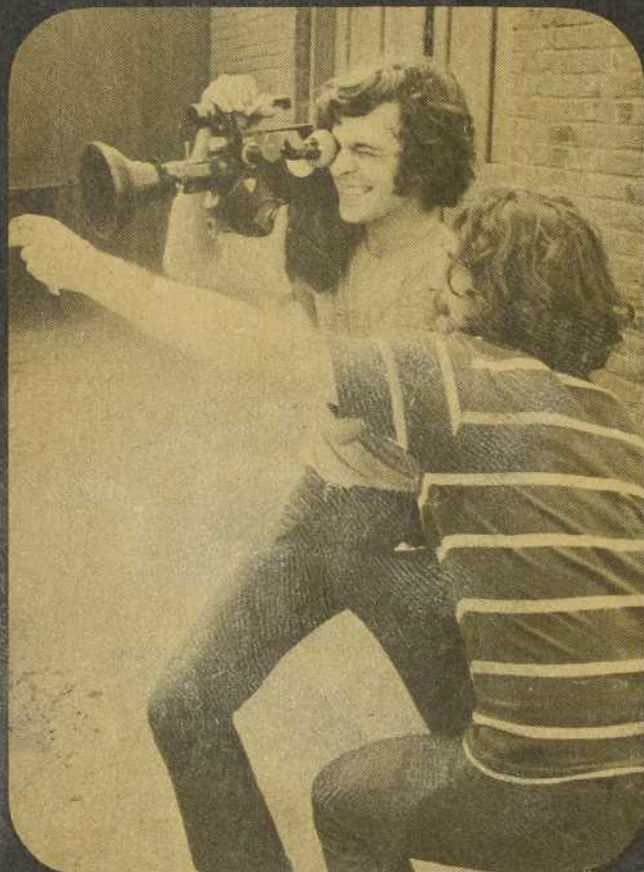
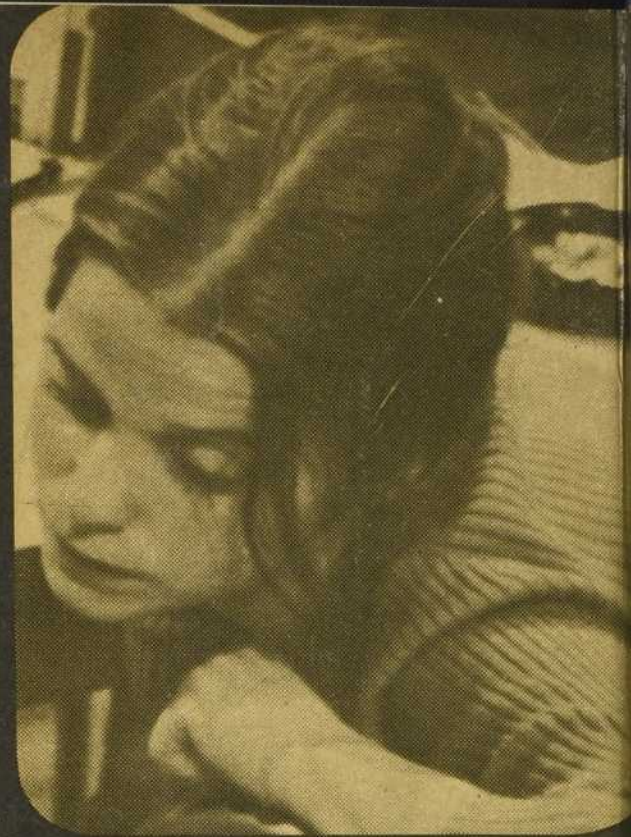
526-5971

annonce
la sortie
prochaine
de

Interprètes **Rosanna Schiaffino**
Jean Coutu **Dalia Friedland**



BIBLIOTHEQUE NATIONALE
Réception des Périodiques
1700 rue St-Denis
Mtl. 129 d.l.



Si une revue comme
cinéma/québec
vous paraît importante,
alors faites-le nous savoir
en vous abonnant.
Chaque mois
vous y trouverez
documents, analyses,
critiques.
Chaque mois
se placera sous le signe
d'une nouvelle
"prise de la parole".

