

Vol. I, no 8
Mars-avril 1972

ER
-841

Cinéma québec

Vol. 1, No 8
75¢

L'ACADIE
L'ACADIE
TRANQUILEMENT
PAS VITE
A CLOCKWORK
ORANGE



SPECTACLES
TOUS LES SOIRS
À 20 HEURES
SAUF LE LUNDI
AU VIDEOTHEATRE DU



secas

Société d'Éditions Culturelles, Artistiques & Scientifiques

La plus importante maison québécoise dans le domaine de l'audio-visuel vous présente:

MONTREAL ET SON HISTOIRE

48 diapositives avec textes

LA NUIT DE LA POESIE QUEBECOISE

60 diapositives aux textes
et code synchronisée

LES ALBUMS DU CINEMA

120 diapositives avec texte

—Jean Renoir
—Orson Welles

—S.M. Eisenstein
—Jean-Luc Godard

—Federico Fellini
—Luis Bunuel

Salle de visionnement pour les professeurs

400 est, rue Notre-Dame, Montréal 127

tél. 849-2428

FIEZ-VOUS A
NOUS POUR
REDUIRE VOS
COUTS DE
PRODUCTION.
NOUS DISPO-
SONS DE
SEPT CARA-
VANES DE
TOURNAGE
POUR REPON-
DRE A VOS
DIFFERENTS
BESOINS DE
PRODUCTION



SI NOUS
N'AVONS PAS
EXACTEMENT
CE QUI VOUS
CONVIENT
NOUS VOUS
LE CONSTRUI-
RONS

PATROUILLE
PRODUCTION

C.P. 474 Station H
Montréal 107, Québec
Tél. (514) 932-7700

CINE-PARTICIPATION

L'Office national du film
présente
"CINE-PARTICIPATION
EN TOURNEE" à Montréal
aux endroits suivants:

Lundi 3 avril à 20h.00
JARDIN BOTANIQUE
4101 est, rue Sherbrooke;

Mardi 4 avril à 20h.30
CINEMA ONF
550 ouest, rue Sherbrooke;

Jeudi 6 avril à 19h.30
Centre Audio-visuel de
l'UNIVERSITE DE MONTREAL,
90, Chemin Bellingham

L'HOMME NOUVEAU

Yves André
et Claude Péloquin

SUR VIVRE

Yves Dion

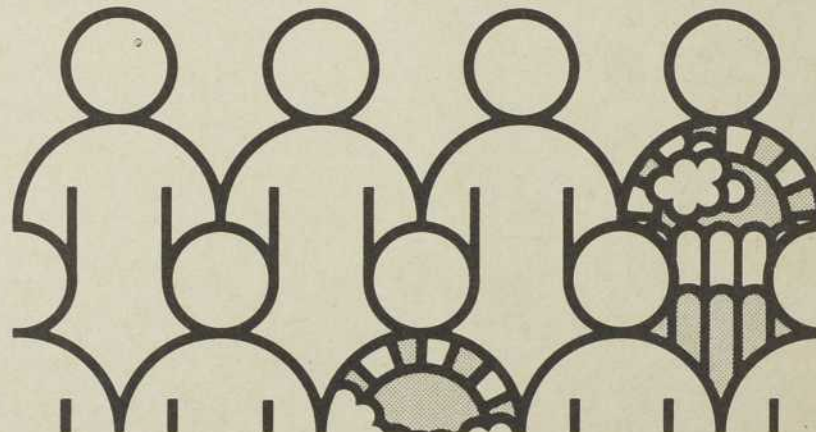
LA MAISON FAMILIALE

Laurence Hyde

... ET POURQUOI PAS?

Jean Beaudin

ENTREE LIBRE
RENSEIGNEMENTS:
283-4753



cinéma québec

Sommaire

Vol. 1, No 8

ont collaboré à ce numéro:

Michel Brûlé, Gilles Carle, Simone Chartrand, Guy L. Côté, Michel Euvrard, Richard Gay, Yves Gosselin, Vincent Harvey, Jean Leduc, Jean-Pierre Lefebvre, André Leroux, Agathe Martin-Thériault.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

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

Collaborateurs:

Pierre Demers, Jean Leduc.

Correspondant:

André Pâquet

Conception graphique:

Louis Charpentier.

Administration, publicité

Connie Tadros

Secrétariat:

Louise Deligne

Distribution:

Les distributions Eclairs.

Tél.: (514) 353-6060

Abonnements:

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

Etats-Unis: ajouter un dollar

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

Les abonnements ne sont enregistrés qu'au reçu du versement. Prière d'adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont
Montréal 154, Québec

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Photo couverture: Micheline Lanctôt dans "La vraie nature de Bernadette"

L'Acadie l'Acadie

L'Acadie, le Québec, par Michel Brûlé	15
Le cinéma direct et ses prolongements, par Agathe Martin-Thériault	18

Tranquillement, pas vite

Après le pays, la religion, par Richard Gay	21
Comment réaliser un film collectif, entretien avec Yves Gosselin	24
Les pièges du document-témoin: facilité et surcharge, par Vincent Harvey	
Commentaires de Guy L. Côté et Simone Chartrand	

A Clockwork Orange

Les stock-shots du futur présent, par Jean-Pierre Lefebvre	29
Une mystification, par André Leroux	31

Critiques: 34

Les Camisards, de René Allio
Les Troyennes, de Michael Cacoyannis
The Boy Friend, de Ken Russell
Cabaret, de Bob Fosse

Informations / notes / documents 6

"La vraie nature de Bernadette", par Gilles Carle
Les associations professionnelles au Québec

Libre opinion 13

La québécoité, maladie à virus?
par Jean Leduc

Coup de pied en retour 4

Coup de pied en retour

L'impérialisme québécois?

*Nous avons reçu cette lettre au lendemain de la parution du premier numéro de **Cinéma/Québec**. Le manque de place nous avait obligé d'en différer la publication. Venant de "l'Acadie", elle nous paraît aujourd'hui retrouver une brûlante actualité.*

Messieurs,

J'ai lu votre revue. Plusieurs remarques s'imposent.

1) Il n'y a pas assez d'affinités me semble-t-il entre le cinéma et le Québec pour qu'on accole ces deux termes dans un titre. Votre fascination pour le Québec, l'homme québécois, etc. présente bien des dangers. Ils apparaissent avec une certaine évidence dans le dialogue consacré à Perrault: quelle suffisance chez quelques participants vis-à-vis des Acadiens et des Indiens!

2) Critiquer la domination américaine, lutter contre elle: c'est un choix politique respectable et j'ai fait de même. Est-il pour autant nécessaire d'affubler Hollywood des épithètes homériques traditionnels: le carcan, la machine, etc. ? Je vous renvoie à ce sujet à des ouvrages aussi bien informés que **30 ans de cinéma américain** de Courodon et Tavernier et **Hollywood in the Thirties, Forties**.

Vous y apprendrez entre autre chose que "le grand Lubitsch" comme vous dites s'appelle Ernst et non pas Ernest.

3) Oui, le cinéma est une industrie — et après? L'opposition entre art et industrie me paraît fallacieuse: le cinéma, la bande dessinée, le prouvent suffisamment.

Ou alors Lubitsch directeur de la production à la Paramount est un vendu.

Ne serait-il pas temps de reconnaître qu'il existe la possibilité d'un modèle de production artistique où tout n'est pas régi par la volonté "d'expression" d'un "auteur", où au contraire les fabricants de l'oeuvre travaillent selon un protocole imposé par l'idéologie dominante, et qui assure la transparence de leurs rapports avec le public qui est l'un des privilèges fondamentaux du classicisme.

4) Le classicisme Hollywoodien est mort. Pourquoi s'acharner? Combat d'arrière-garde!

Par ailleurs comprendre ce classicisme, comprendre sa fin, voilà qui paraît urgent ici et maintenant

Alain Masson
Moncton.

radio-canada et "les petites marguerites"

Dans le numéro 7 de **Cinéma/Québec**, M. Jean Leduc, dans une critique d'ailleurs excellente, du film de Makavejev **W.R: The Mysteries of the Organism** prétend que le film de Vera Chytilova, **Les petites marguerites** est "malheureusement confiné au "silence" par des droits exclusifs de Radio-Canada".

M. Leduc aurait eu intérêt à vérifier à la bonne source avant d'écrire cela. En effet, je puis affirmer que Radio-Canada, depuis maintenant près de dix ans, n'a jamais acheté un seul long métrage en exclusivité et n'a jamais payé un sou de plus pour un film non exploité dans les salles. Ce sont les distributeurs qui décident de vendre immédiatement leurs films à la télévision afin de récupérer, le plus tôt possible, leur mise de fonds, sans attendre de problématiques recettes de salles qui ne peuvent même pas leur garantir un "minimum" dans un délai raisonnable. Il ne faut pas oublier que dans le cas d'un film comme **Les petites marguerites**, par exemple, le coût d'une copie en couleurs, 35mm, sous-titrée en français est fort onéreux et il est arrivé souventefois que la part du distributeur de l'exploitation dite "commerciale" ne payait même pas les frais de la copie.

Par ailleurs, comme Radio-Canada n'utilise que du 16mm et que le sous-titrage se fait alors "à la pièce", le coût d'une seconde copie 16mm, sous-titrée, destinée à l'exploitation, peut encore là, atteindre une somme difficile, sinon impossible à récupérer, compte tenu du tout petit nombre de salles commerciales équipées en 16mm.

Guy Joussemet

Service des Emissions sur Film
24/2/72

les mésaventures d'un cinéphile

Ils ont claqué la porte lorsqu'ils sont rentrés. Ils ont jeté leurs manteaux, leurs bottes, au travers de l'appartement. Avec rage, ils m'ont pris à parti.

Je regardais la TV tout... en ne pensant à rien. Je devais somnoler. Dehors il faisait froid, et le vent soufflait si fort, que le phare de Ville-Marie, semblait hésiter à tourner, s'arrêter parfois, et même, comme pour laisser passer le vent, reculait avant de reprendre son sens de rotation. Il faut vous dire qu'ils sont chez moi depuis très longtemps. Je ne sais plus depuis quand. Ils seraient tous deux de lointains amis d'amis. Ils ont débarqué un jour sans bruit, sans prévenir et petit à petit se sont installés douillettement chez-moi.

Lui, grand, fort si ce n'est gras, parlant avec discrétion, timide même, elle, menue, maigre, ayant réponse à tout, genre intellectuelle, mais jamais un mot plus fort que l'autre. Et les voilà, hurlant, rageant, l'oeil dilaté de colère, me secouant, me trainant vers le fauteuil, me laissant debout, et s'y asseyant tous les deux. Je dois vous dire que ma surprise était grande, d'autant plus, qu'ils parlaient par monosyllabes tantôt à moi, tantôt entre eux. Quelque chose leur était arrivé, mais quoi?

Et puis soudain, ils sont restés silencieux. Ils se sont regardés, m'ont regardé, se sont levés pour me dire d'un ton solennel que X-13 les menaçait.

Was ist das, X-13?

J'apprenais de leur bouche que l'as des espions canadien-français catholique IXE-13, héros des années d'après-guerre, après avoir été la vedette des illustrés à 4 sous, avait pénétré à son tour dans le domaine du rêve sur pellicule couleur, grand écran! Ils me parlèrent d'un film produit par l'ONF, mis en scène par Jacques Godbout, avec en vedette les Cyniques, Louise Forrester et bien d'autres... Je n'en apprenais pas plus, car déjà, des bouts de phrase proférés avec colère, ne me permettaient plus de comprendre le reste.

Je décidai donc de les laisser là, pris mon manteau et sortis. Dehors, il faisait toujours froid, le vent me sifflait aux oreilles et je me demandais ce que j'allais faire. Après un moment

d'hésitation, je hélai un taxi, et me fis conduire au cinéma St-Denis, où se jouait justement IXE-13. Je ne vous raconterai pas le film, c'est à la fois très simple: d'un côté il y a les bons, de l'autre les méchants, — et à la fois fort compliqué, — car les bons se dédoublent et les méchants se multiplient. J'ai ri, j'ai souri, j'ai parfois trouvé le temps long, mais je me suis senti provoqué. L'image me provoquait, le cadrage me provoquait, la couleur me provoquait, les décors me provoquaient, la musique me provoquait, les costumes, le son, le maquillage... tout me provoquait. Et pourtant, après avoir vu le film, je me sentais heureux, bien, bien d'être. Je n'en gardais qu'un immense feu d'artifice de joie et pourtant je n'arrivais pas à percevoir l'artifice de la chose.

Et j'en étais là de mes pensées, tout en rentrant à pied chez moi, dans la nuit et le froid, quand je me suis demandé pourquoi ils avaient réagi si fortement.

Et soudain, je compris. C'était si intense, que je m'arrêtai machinalement de marcher; quelqu'un me heurta dans le dos, s'excusa et continua son chemin. Et j'en étais là de mes réflexions lorsque je pris ma résolution. Je repris alors ma marche, accélérai le pas, arrivai chez-moi en peu de temps. Ils étaient toujours là, dans le même fauteuil; la tension était aussi grande qu'avant mon départ... mais ils me paraissaient plus calmes pourtant. Et doucement, avec résignation, je pris leurs affaires à bras-le-corps, une à une, et les jetai sur le palier. Ils me regardèrent en silence, avec étonnement. Ce fut vite fait. Je les prenais alors par leur manche et les poussais vers la porte. Ils protestèrent, j'éclatais en colère, ma force se décuplait, je les poussais hors de l'appartement, refermais avec peine la porte d'entrée. Et alors un grand fou rire me prit, tandis que de l'autre côté de la porte, ils me suppliaient de ma clémence.

Il faut vous dire que je n'ai jamais su comment ils se nommaient, si ce n'est qu'il se faisait appeler "Habitude" et elle "Référence".

Et dire qu'elle était si mignonne!

Roger de Monestrol
le 1/2/72

ASSURANCE FILMS

**êtes-vous assurés
d'une protection
adéquate?**

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

**2360 Lucerne
Montréal 305
(514) 735-2579**

**MICHAEL DEVINE
ET ASSOCIES LTEE**

avec
les compliments
de

Président
Jean-Paul Ringuette

1er Vice-Prés.
Jacques Massicotte

2e Vice-Prés.
Maurice Phaneuf

Sec.-Trés.
Jacques Martin

Directeurs
Guy Couillard

Jean Cyr

Honoré David

Pierre René

Ivanhoé Ruel

Paul Gendron

Marc Paul

Mort Prévost

Pierre Martineau

Claude Pearson

de
**l'Association
des Propriétaires
de Cinémas
du Québec Inc.**

informations/notes et documents

Cinéma/Québec No 7

Une malencontreuse omission pouvait faire croire que les statistiques portant sur l'"origine des films visés" (page 20) provenaient de l'Office des communications sociales, alors qu'elles ont été compilées en fait par le Bureau de surveillance du cinéma.

Il est à noter, d'autre part, que les chiffres publiés par l'Office des communications sociales concernant le "pays d'origine des films présentés à Montréal en première vision" (page 21) ne sont qu'approximatifs, certains cinémas n'étant pas recensés.

Des statistiques

Il semble que très bientôt nous pourrions avoir des données bien précises sur l'exploitation des films au Québec. En effet, il a été annoncé le 1er mars dernier, par le Bureau de surveillance du cinéma, que dès le 1er mai 1972 les exploitants de salles seront tenus de fournir un rapport quotidien sur la fréquentation de leurs salles. Ces rapports seront compilés par le Bureau de la Statistique du Québec. Nous pourrions ainsi avoir des données rigoureuses et précises sur l'exploitation cinématographique au Québec.

Le calendrier des premières

L'Acadie **L'Acadie** de Michel Brault et Pierre Perrault passe à la télévision d'Etat le samedi 8 janvier à 20 heures. Cette projection provoquera de vives réactions à Moncton.

Le réseau anglais de Radio-Canada présente, le dimanche 23 janvier, une version abrégée à 75 minutes de **L'Acadie, l'Acadie**. Michel Brault allait se désolidariser de cette version dont la paternité revient à Pierre Perrault. Dans une lettre au **Devoir**, Brault précise:

"Je tiens à dire que je n'ai pas travaillé à la version abrégée du film, et ce pour les raisons suivantes:

—d'une part, si le Canada tient tellement à sa cohabitation avec le Québec pour s'assurer une existence distincte en Amérique du Nord, et que, lorsqu'une communauté francophone veut lui montrer deux heures de sa douleur de vivre à côté du géant, on lui dit: "Savez-vous, on aimerait mieux en voir seulement une heure et quinze minutes!", alors, je me pose des questions...

—d'autre part, en montrant des versions différentes aux deux groupes culturels du Canada actuel, on ne fait qu'avilir la communication, et pour tout dire, la rendre impossible. Or, j'ai suffisamment confiance, en cette communication pour croire que la qualité de la vie ne peut être garantie que par la libre circulation des idées."

Le 11 février, **L'Acadie, l'Acadie** sortira à la Comédie Canadienne. Il connaîtra une piètre semaine d'exploitation "commerciale".

Le 26 février, avant-première au St-Denis du nouveau long métrage de Jacques Godbout, **IXE-13**. Cette "comédie qui chante" (grâce à François Dompierre) remportera tout d'abord un premier succès de critique, avant de devenir un véritable succès commercial. Production de l'ONF.

Ciné-participation, tout en inaugurant une formule élargie, lance le 7 février, le nouveau long métrage documentaire de Maurice Bulbulian, **"Dans nos forêts"**. Ce film se défend d'être un documentaire sur l'industrie forestière moderne, son propos étant de donner la parole aux travailleurs de la forêt au Québec. C'est une production de l'ONF réalisée dans le cadre de Société nouvelle/Challenge for Change.

L'ONF lance à la Comédie-Canadienne le long métrage de Guy L. Côté, **Tranquille-ment, pas vite**, document important sur la religion au Québec hier, aujourd'hui et demain. De vives polémiques s'instaureront autour de ce film réalisé dans le cadre Société nouvelle/Challenge for change.

●
L'Exil de Thomas Vamos prend l'affiche au Cinéma du Vieux-Montréal (18 février). Il fera naître des critiques fort diverses: certains y découvrant un film d'inspiration "post-octobre", donc récupérable; d'autres, plus nombreux, n'y voyant qu'un film râté. Anne Pauzé et Albert Millaire s'y partagent la vedette pour le meilleur, et surtout, pour le pire. Production de l'ONF.

●
Le Diable est parmi nous, produit par Cinépix et réalisé en partie par Jean Beaudin, est lancé à Montréal le 10 mars. Le public restera sidéré par l'incohérence de ce film. On apprendra par la suite que le film avait été remonté par les producteurs. Une pratique nouvelle dans l'industrie québécoise du cinéma, que certains ont interprété comme une manoeuvre publicitaire!

●
L'Apparition, de Roger Cardinal, dernier rejeton de la vulgarité québécoise, pour appeler les choses par leur nom. Une ordure de film. La première a eu lieu le 17 mars dans sept cinémas de la région métropolitaine.

Ernest Ouimet

Le fondateur du premier cinéma permanent en Amérique du Nord, M. L. Ernest Ouimet, est décédé vendredi le 3 mars à l'âge de 95 ans.

En 1907, soit 7 ans avant New York, M. Ouimet bâtissait, à Montréal, la première salle de cinéma permanent. En 1908, armé d'une caméra Pathé, il filmait des événements qu'il projetait ensuite dans son cinéma, devenant ainsi le premier cinéaste canadien.

Grâce à la réputation que lui valurent ces premiers exploits, M. Ouimet fut nommé en 1915 représentant exclusif de la maison Pathé en Amérique du Nord. Il fonda alors sa propre compagnie, la Specialty Film Import.

En 1922, M. Ouimet quittait le Canada pour s'installer à Hollywood où il fonda la Laval Photo Play Company, qui tourna un seul film: "Why get married" avec l'actrice Andrée Lafayette. Son metteur en scène était un Montréalais, Paul Cazeneuve.



M. Ouimet revint à Montréal en 1927, retourna à Hollywood en 1930, avant de revenir définitivement au pays en 1934. Il fut quelque temps locataire du Théâtre Imperial, puis abandonna le domaine du cinéma, après

avoir connu de graves difficultés en affaires. En 1936, il était gérant d'un magasin de la Commission des liqueurs, poste qu'il conserva jusqu'en 1956 alors qu'il prenait sa retraite.

Cinémathèque québécoise

Suite à un malaise croissant qui s'était installé entre la directrice et le conseil d'administration, Mme Françoise Jaubert, directrice de la Cinémathèque québécoise depuis 1968, allait remettre sa démission le 23 janvier. Au cours d'une réunion extraordinaire du Conseil d'administration, le 31 janvier, cette démission allait être acceptée à l'unanimité.

Depuis le 28 février, Mme Louise Beaudet assure l'intérim.

Grierson

Dans notre prochain numéro, nous rendrons un hommage à John Grierson, décédé subitement en Angleterre le vendredi 18 février. Père du documentaire, nous lui devons l'Office national du film.

Au Sénégal, on est (aussi) loin du soleil

Les "Cinéastes Sénégalais Associés" ont publié, début février, une lettre ouverte dans laquelle ils relataient "une affaire d'escroquerie dont le Sénégal, et particulièrement les cinéastes sénégalais, sont victimes". Cette lettre met en évidence l'un des problèmes majeurs dont ont à faire face les jeunes cinémas nationaux en butte aux grands trusts internationaux, ici américains, là-bas français.

L'APCQ nous a transmis cette lettre, que nous reproduisons ici dans sa totalité, à l'exception d'une liste de films sénégalais produits avec l'aide du gouvernement.

Au moment où le gouvernement de la République du Sénégal s'oriente vers la promotion d'un cinéma authentiquement sénégalais, apte et déterminé à traduire les aspirations et les réalités profondes du peuple l'Association des Cinéastes Sénégalais ne peut pas manquer d'attirer l'attention des autorités sénégalaises sur un certain nombre de problèmes majeurs qui se posent dans le domaine du cinéma.

Si depuis l'indépendance du Sénégal, un cinéma sénégalais est né, qui s'affirme de jour en jour, c'est grâce à la conviction, à la persévérance des Cinéastes Sénégalais et au soutien moral du peuple sénégalais. Toutefois, s'il n'est pas encore parvenu à jouer son rôle économique et social, et assumer toutes les responsabilités majeures qu'il sait lui incomber dans ces domaines, les raisons en sont nombreuses et souvent graves.

Enumérer toutes les raisons de cette situation paradoxale nous conduirait à dresser une liste fort longue, car, outre la production qui fera particulièrement l'objet de notre propos, il nous faudrait parler de la distribution et de l'exploitation.

Etant donné le coût élevé des productions et les énormes difficultés rencontrées par les Cinéastes Sénégalais (financement, équipement, matériel, etc...) ceux-ci ont été souvent amenés à solliciter auprès des autorités, des aides pour la production de leurs films; ces demandes sont demeurées très souvent vaines. Cependant, ils ont constaté amèrement que ce qui leur était refusé, au nom de principes très discutables, était toujours et gracieusement offert à des non sénégalais, ou à des productions étrangères.

C'est là une situation d'autant plus aberrante que le Sénégal, qui est pour ainsi dire producteur ou le coproducteur n'a jamais bénéficié d'aucun avantage financier et ne dispose d'aucune copie de ces films dans ses cinémathèques; il ne peut même pas accéder aux négatifs sans autorisation de la partie européenne.

Tout dernièrement notre attention a été attirée sur la production par le Sénégal d'un film touristique d'une vingtaine de minutes par la Production Madala-Films, une société française. Monsieur Fayola, représentant de cette société, a estimé la production de ce film à 15 millions C.F.A.

Les autorités sénégalaises, après avoir pris connaissance du devis ont chargé un cinéaste sénégalais d'étudier le devis; après étude, il s'est avéré que le devis réel ne dépassait guère la moitié du devis soumis pas Monsieur Fayola. Le cinéaste en question en informa son Département sous forme de note frappée du sceau confidentiel. Quarante-huit heures après, Monsieur Fayola se présentait dans le bureau du cinéaste pour lui demander, en termes insolents, de quoi il se mêlait.

Certes Fayola est un cinéaste, mais nous n'avons jamais vu un film réalisé par lui, il a peut-être fait des chefs-d'oeuvre, mais ce qui est important c'est que

Fayola et son groupe appartiennent à des trusts venus d'Europe pour une nouvelle forme de colonisation du cinéma africain. En arrivant au Sénégal avec des signatures de hautes personnalités françaises, ils exploitent la crédulité des autorités sénégalaises.

Par contre, les Cinéastes Sénégalais avec leurs modestes réalisations dont les autorités sont cependant fières et ne manquent aucune occasion de faire appel à eux soit pour les Semaines Culturelles à l'extérieur, soit pour des manifestations de prestige, sont fort étonnés à l'heure où l'on parle de la sénégalisation des cadres, de la décolonisation des mentalités et de la promotion des hommes d'affaires sénégalais, de constater que la bonne foi du Sénégal puisse être encore l'objet de tels abus.

Les Cinéastes Sénégalais
Associés
le 9 février 1972.

Calendrier des festivals

Cannes: 5-19 mai
Zagreb: 19-24 juin (films d'animation)
Berlin: 23 juin-4 juillet
San Sebastian: 10-19 juillet
Karlovy-Vary: 20 juillet-2 août
Venise: 20 août-2 septembre
Stratford (Ontario): 16-23 septembre
New York: septembre
Montréal: septembre (Festival annuel canadien de films étudiants)
Toronto: octobre (Palmarès du film canadien)
San Francisco: octobre
Montréal: octobre (Festival international du cinéma en 16mm)
Chicago: 3-23 novembre
Londres: novembre.

"La Vraie nature de Bernadette," de Gilles Carle

Le cinquième long métrage de fiction de Gilles Carle prendra très certainement l'affiche du St-Denis le 5 mai prochain. On pourra lire ci-après le premier argument du film écrit par Gilles Carle. Depuis la rédaction de ce texte, plusieurs modifications y ont été apportées.

Ce film est essentiellement la rencontre de deux êtres, Bernadette Brown et Thomas Carufel, deux êtres qui normalement n'auraient pas dû se rencontrer.

Voici, en résumé, comment les choses se passent.

Bernadette, qui habite la ville, a conscience d'être devenue une petite bourgeoise moyenne parmi d'autres bourgeoises moyennes: mari professionnel sympathique, amitiés de "classe", divertissements de type culturel, appartement moderne de bon goût, etc. Elle décide de disparaître avec son fils (un an et demi), et de réapparaître quelque part à la campagne pour laisser enfin s'exprimer sa vraie nature, dans la Nature.

Thomas, qui habite à la campagne, prend conscience que le salut individuel ne peut pas exister. Il a beau mécaniser, moderniser, automatiser sa ferme, il ne fait, en quelque sorte, qu'organiser sa misère. Il décide de réunir les fermiers des environs en un groupe de pression politique, de forcer le Gouvernement à changer les structures folkloriques existantes.

Bernadette devient la voisine de Thomas, et comme cela devait arriver, ils se détestent tout de suite.

La maison de Bernadette devient un lieu de refuge pour tous les "drop-outs" de la région, car Bernadette s'est découvert une générosité, une charité sans borne, une charité complètement amorale: elle se donne à un infirme pour lui faire plaisir, masturbe des vieillards pour "égayer leurs vieux jours",

héberge des chômeurs, prend soin de l'éducation des jeunes, etc.

La ferme de Thomas devient le lieu où s'organise une action politique positive. Pas question évidemment d'encourager le "foyer de charité" de Bernadette, qui désamorce une vraie prise de conscience. Au contraire, Bernadette doit partir. La charité sans intelligence est nuisible!

Bernadette ne part pas: elle commence à faire des miracles! Un enfant abandonné, qui ne parlait pas et ne marchait pas, se met à parler et à marcher sous les yeux incrédules — crédules plutôt — de tous. Un malade chronique guérit. L'eau jaillit d'un puit sec. La nourriture tombe du ciel, etc. La crédulité populaire fait vite de Bernadette une sainte — une vraie sainte en chair et en os. Sa réputation gagne la grande ville...

(Explication des miracles fournie dans le film).

Thomas ne peut recourir aux miracles; il harcèle le Gouvernement: permission de vendre du lait en poudre à la Chine communiste, barrières douanières, contingentement, etc.

La Police et le Clergé gardent "un oeil ouvert": Bernadette est-elle une sainte ou une prostituée? Thomas est-il un homme d'affaires avisé ou un dangereux révolutionnaire!

Pour forcer l'attention des autorités, Thomas et son groupe organisent le blocage d'une autoroute un dimanche après-midi. Tracteurs, herse mécaniques, batteuses. Contestation dure mais efficace. Les machines aratoires traversent la propriété de Bernadette comme un convoi militaire. Bernadette fait face à Thomas, lui résiste. Elle craint que la violence n'éclate. Elle l'aime.

Vers midi, la foule des automobilistes qui arrivent de la ville pour voir la nouvelle Sainte-Bernadette, se

trouve bloquée par les machines des paysans en fureur. Embouteillage monstrueux. On prie. Un groupe "Jesus Rock" joue. Thomas s'adresse à la foule qui ne comprend rien à la situation.

Chez Bernadette une foule de gens arrive à pieds. Bernadette est dépassée par les événements, elle prend peur, elle cherche à rejoindre Thomas avec ses deux enfants — le sien et le miraculé! La foule envahit sa maison, fouille, cherche des reliques, saccage!

Thomas refuse d'obtempérer aux ordres de la Police (hélicoptère) et de "casser" le barrage des machines. La violence habite l'air. La tension monte. Soudain, sans que personne ne l'ait vraiment voulu, les machines aratoires, les bulldozers foncent sur les autos des touristes. La foule prend peur. Les policiers s'énervent, tirent des coups de feu. C'est la panique.

On demande à Thomas de faire cesser le carnage. Il refuse. Bernadette arrive et prend place à ses côtés, avec les deux enfants. Ils s'aiment. Ils attendent les autorités gouvernementales pour engager des négociations.

Bernadette trouve enfin sa vraie nature, près de la nature de Thomas. Seuls les amours impossibles... sont possibles!

Gilles Carle

VANCOUVER

Trans-Canada
Films Ltd.

TORONTO

Pathé-Humphries
of Canada Ltd.

MONTREAL

Associated Screen
Industries



Dès maintenant un seul nom pour un Grand Laboratoire

BELLEVUE-PATHÉ

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

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

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

BELLEVUE *Pathé*
DU CANADA LTEE.



VANCOUVER

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

TORONTO

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

MONTREAL

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

les associations professionnelles au québec

Fédération québécoise de l'industrie du cinéma

Membres:

Association Canadienne des Distributeurs Indépendants de Films d'Expression Française.

Association des Producteurs de Films du Québec
Association Professionnelle des Cinéastes du Québec
Society of Film Makers (Section Québécoise)
Syndicat Général du Cinéma et de la Télévision
Syndicat National du Cinéma
Union des Artistes de Montréal

Membre Associé:

Société des Auteurs et Compositeurs.

Membre observateur:

Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinéma.

Secrétariat de la Fédération:

1405, rue Bishop
Suite 316/317
Montréal 107
Téléphone: 842-5901

Comité exécutif:

Président: Jean Gouban
Vice-président: Gaston Blais
Secrétaire: Jean Dansereau
Membres: Clément Perron, Guy Dufaux et André Melançon.

Comité plénier de l'industrie cinématographique

Issu des discussions entreprises au sein de l'industrie cinématographique québécoise en vue de l'élaboration d'un projet de loi-cadre, ce comité se compose des membres de la Fédération québécoise de l'industrie du cinéma auxquels se sont joints l'Association canadienne des distributeurs de films (Montreal Film Board) et l'Association des propriétaires de cinémas du Québec.

Association des producteurs de films du Québec

Adresse: 3466 rue St-Denis, Suite 5/6, Montréal.
Téléphone: 842-5079.

Président: Arthur Lamothe, Vice-Président: Pierre Lamy, Secrétaire-trésorier: André Fleury, Conseillers: André Colette, Claude Héroux.

Fondée en 1966, et ensuite incorporée en vertu de la troisième partie de la loi des Compagnies de Québec, l'A.P.F.Q. groupe 24 maisons de production, laboratoires et sociétés de service. Elle est représentée au Comité Consultatif de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique et a été appelée à déposer à Ottawa devant le C.R.T.C. et le Comité Parlementaire sur la Radio, la Télévision et le Cinéma.

Association professionnelle des cinéastes du Québec

Adresse: 3466, rue St-Denis, Suite 5/6, Montréal.
Téléphone: 842-5079.

Président: André Melançon; vice-président: Fernand Dansereau; Secrétaire-trésorier: Directeurs: Pierre Letarte, Nardo Castillo, Marc Daigle, Claude Savard, Carol Faucher.

L'A.P.C.Q., fondée en Novembre 1963, en vertu de la troisième partie de la Loi des Compagnies de Québec, a pour but d'étudier, de défendre et de développer les intérêts économiques, sociaux et moraux de ses membres. Et, elle entend grouper toute personne qui contribue de façon directe à la création artistique d'un film.

L'A.P.C.Q. compte, actuellement, 212 membres.

Association canadienne des distributeurs indépendants de films d'expression française

Adresse: 1405, rue Bishop, Suite 316/317, Montréal 107.
Téléphone: 842-5901

Président: Jean Gouban, Vice-Président: Georges Arpin, Vice-Président: Rock Demers, Secrétaire: Nicole Boisvert, Trésorière: Wanda Gavsie.

Incorporée en Avril 1964, livre 1213 folio 81, en vertu de la troisième partie de la Loi des Compagnies de Québec, par lettres patentes, constituant l'A.C.D.I.F. en corporation.

L'A.C.D.I.F. représente: 24 distributeurs; 3 circuits de salles de cinéma, totalisant 40 théâtres tant à Montréal qu'en province; 6 maisons de production et 3 laboratoires.

L'Association siège au Comité Consultatif de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique.

Société des auteurs et compositeurs

Adresse: 1001, rue St-Denis, Montréal
Téléphone: 288-3512

Président: Claude Lacombe; Vice-Président: Gilles Courtemanche; Secrétaire: Gérald Tassé; Trésorier: Mme Louise Jasmin; Directeurs: Olivier Mercier-Gouin, Marcel Dubé, André Payette, Paul Ste-Marie, Gilles Gougeon.

Créée en 1948, en vertu de la troisième partie de la Loi des Compagnies de Québec, représente actuellement 150 membres.

Association des Propriétaires de Cinéma

Adresse: 5950 Côte des Neiges, Suite 110, Montréal.
Tél.: 731-9426

Président: Jean-Paul Ringuette, Vice-Président: Jacques Massicotte, Vice-Président: Maurice Phaneuf, Secrétaire-trésorier: Jacques Martin, Directeurs: Guy Couillard, Jean Cyr, Honoré David, Paul Forget, Pierre René, Ivanhoe Ruel, Paul Gendron, Marc Paul, Mort Prévost, Pierre Martineau, Claude Pearson.

Regroupe tous les propriétaires de salles du Québec.

Montréal Film Board (Association canadienne des distributeurs de films)

Adresse: c/o MGM, 8398 boulevard St-Laurent, Montréal 351.

Président: Roger Chartrand; Secrétaire: Jean-Paul Hurtubise.

Regroupe tous les distributeurs américains. Pour en faire partie il faut avoir des bureaux dans tout le Canada.

Society of Film Makers (Section Québécoise)

Adresse: Case Postale 6100, Montréal 101.

Président: Donald Britain, Vice-Président: Denis Gillson, Secrétaire: Kaye Ferris, Secrétaire-trésorier: Peter Adamakos, Directeurs: David Bairstow, Julian Biggs, Ronald Dick, Stanley Fox, Peter Jones, Wally Gentleman, Lucien Marleau, Grant McLean, Virginia Stikeman.

La Society of Film Makers est une association de cinéastes professionnels canadiens ayant son siège social à Montréal. Elle a été fondée en Décembre 1963 dans le but de promouvoir les intérêts de ses membres pour maintenir une éthique de production élevée et de faire le lien entre les cinéastes d'un bout à l'autre du pays.

La section québécoise de la Society of Film Makers comprend 56 membres, travaillant tous dans l'industrie du cinéma au Québec.

Syndicat général du cinéma et de la télévision

Adresse: 2450, rue Athlone, Suite 104, Montréal 350. Téléphone: 735-4751.

Président: Georges Dufaux, Vice-Président: Julian Biggs, Secrétaire: Clément Perron, Trésorière: Philippe Vandette, Directeurs: Jacqueline Langis, Roger Leroux, Pierre Letarte, Pierre Vincent, Sheilagh McKenzie, Jacques Godbout, Jacques Leduc, Michael Rubbo.

Créé en Mai 1968, en vertu de la troisième partie de la Loi des Compagnies de Québec, le Syndicat Général du Cinéma et de la Télévision (section O.N.F.) est un syndicat de 387 membres, qui groupe dans une même unité de négociation tous les métiers du cinéma pratiqués à l'O.N.F., du technicien de laboratoire au producteur.

Syndicat national du cinéma

Adresse: 3666, rue St-Denis, Suite 5, Montréal.

Président: Bernard Lalonde, Vice-Président: Michel Brault, Secrétaire: François Brault, Trésorier: Daniel Fournier, Directeurs: Francine Gagné, Alain Chartrand, Aurel Dion, Serge Beauchemin, André Gagnon.

Fondé en 1969 et incorporé en vertu de la troisième partie de la Loi des Compagnies de Québec.

Le Syndicat National du Cinéma comprend, actuellement, 150 membres et a été créé afin de réunir les techniciens du cinéma québécois pour, à la fois aider les organismes déjà existants à créer une industrie du cinéma et pour éviter la pénétration des syndicats étrangers.

Union des Artistes de Montréal

Adresse: 1290, rue St-Denis, Montréal. Téléphone: 878-3681

Président: Jean-Paul Jeanotte, Vice-Président: Jean Brousseau, Vice-président: Robert Rivard, Secrétaire général: Gaston Blais, Trésorier: Marcel Scott, Conseillers: Jeanne Sauvé, Andrée Lachapelle, Yvonne Laflamme, Pierre Boucher, Pierre Dufresne, Jean-Paul Dugas, Yvon Thiboutot, Hubert Loiselle, Raoul Roy, Conseil d'office: Egide Dandenault.

Créée en 1937, en vertu de la troisième partie de la Loi des Compagnies de Québec, l'Union des Artistes compte, à Montréal, 1286 membres auxquels il faut ajouter 150 stagiaires et 76 membres privilégiés. Ses membres se recrutent parmi les principales disciplines artistiques: annonceurs, animateurs, cascadeurs, chanteurs, chorégraphes, comédiens, commentateurs, danseurs, desinateurs, mannequins, marionnettistes, mimes, etc. . .

De plus, la Société des Artistes de Québec compte 120 membres. ☐

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
EKTACHROME. 35 MM — 16 MM
— SUPER 8 MM.
LE SEUL LABORATOIRE
CINEMATOGRAPHIQUE A MONTREAL
POSSEDANT L'ANALYSEUR DE
COULEURS TRANSISTORISE HAZELTINE
POUR CORRECTIONS DE COULEURS
DE SCENE A SCENE. INSTALLATION
COMPLETE POUR LE NOIR ET BLANC.

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
265 OUEST RUE VITRE, MONTREAL • QUÉBEC
(514) 861-5483



The Godfather

14
ans

une production
Albert S. Ruddy

Marlon Brando
et
Al Pacino James Caan Richard Castellano Robert Duvall
Sterling Hayden John Marley Richard Conte Diane Keaton

produit par Albert S. Ruddy réalisé par Francis Ford Coppola scénario de Mario Puzo
d'après un roman de Mario Puzo Francis Ford Coppola
"The Godfather" musique de Nino Rota Color By Technicolor un film Paramount



À L'AFFICHE!

LOEW'S
954 STE-CATHERINE O. 866-5851

il faut lire

"L'URGENCE DE CHOISIR"
Parti québécois ou parti des travailleurs
par
Gabriel Gagnon
dans le numéro d'AVRIL de

Maintenant

En vente dans les kiosques et les librairies

Je désire recevoir **MAINTENANT**

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

Nom

Adresse

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

Louise MARLEAU Daniel PILON Danielle OUMET

18ANS
Adultes

à Toi Satan
nous nous
offrons!



**LE DIABLE
EST PARMI NOUS**

avec ROSE-REY DU ZIL dans le rôle de grand mère

861-2697 842-8264 522-9177 352-4020
LE PARISIEN MIDI-MINUIT ELECTRA VERSAILLES

libre opinion

La québécoisité, maladie à virus?

Une maladie aussi étrange que spécifique frappe régulièrement le doux pays d'Huronie. Maladie à virus, la québécoisité se manifeste par ce que Freud appelle, au sujet de l'homosexualité, "la surévaluation de l'objet". La québécoisité vient tout juste de faire ses ravages à l'occasion des représentations des **Oranges sont vertes** de Gauvreau. Assez piètre sous-produit du surréalisme (quel surréaliste de cinquième ordre oserait écrire: "Les volcans éjaculent de la crème glacée"?), cette pièce vient de faire courir (!) les foules malgré le caractère nettement périmé de ses diatribes en faveur du "monisme athée", de l'amour libre ("ô clitoris des belles, ô clitoris des laides..."), contre le clergé ou une certaine forme de mécénat et malgré son utilisation "vachement" québécoise du nu.

Mon Oncle Antoine vient également de susciter un accès de québécoisité alors qu'une antiquébécoisité inexplicable laisse tomber l'exceptionnel **On est loin du soleil**. Publicité et critique sont en train de nous faire croire que le film de Jutra est un quasi chef-d'oeuvre. Qu'en est-il?

On ne cesse de louer l'excellence du scénario de **Mon Oncle Antoine**. Mais comment ne pas en souligner l'extrême faiblesse architecturale? Toute la première partie est une chronique des menus événements de la vie quotidienne dans un petit village minier une veille de Noël. La deuxième partie amène un brusque changement de ton: la mort du fils Poulin vient faire éclater la grisaille du quotidien. L'oncle Antoine ivre et Benoît se rendent dans la nuit chez les Poulin. Au retour ils perdent, comme par hasard, le corps dans la neige. Benoît surprend la femme de l'oncle Antoine et son commis Fernand tout chauds de leur petite fornication (tiens, tiens voilà un "curieux" mélange du mythe d'éros et thanatos). Fernand et Benoît partent pour retrouver le cadavre. Chez les Poulin, Benoît voit par la fenêtre la famille réunie autour du cadavre repêché par le père... Du réalisme au ras du sol de la première partie au "dramatique absurde" de la seconde, agrémenté comme il se doit d'une séquence onirique consacrée aux rêves érotiques de Benoît, il ne semble malheureusement y avoir aucune commune mesure.

On a loué le jeu de Jean Duceppe et d'Olivette Thibault, on leur a même généreusement attribué des prix alors que leurs performances ne font que confirmer un des drames du cinéma québécois, l'absence quasi complète d'acteurs de cinéma. Duceppe et Thibault répètent leur sempiternel numéro de tous les savons du 2 et du 10, n'étant jamais que Duceppe et Thibault sans tenter, ne serait-ce qu'un instant, de changer de peau. Quant à Jutra, qui lui rendra donc le service insigne de lui dire de ne plus fréquenter les devants de la caméra?

Et peut-on fermer les yeux sur certaines faiblesses évidentes de réalisation? Comment oublier la maladresse de ce zoom sur l'église paroissiale qui introduit la séquence de la messe ou de cet autre zoom sur le corps du fils Poulin qu'on "met en boîte"? Comment ne pas souligner la gratuité et la platitude des plans de la première séquence où Monsieur Poulin "a des ennuis" avec un camion? Comment ne pas sourire de la naïveté du plan des graffitis qui "ornent" les urinoires de la taverne, plan qui annonce sans doute (!) la scène d'amour "rustique" entre les Poulin? Comment taire le côté cliché de la séquence de la "chevauchée nocturne" avec, entre autres, ce "beau" plan de la lune vue à travers branches? Comment passer sous silence les fréquentes hésitations de la caméra avant d'arriver au cadrage désiré et certains plans déplaisants because la grande angulaire (fils Poulin courant vers la maison, etc.).

Reste à expliquer le succès commercial du film. Il s'agit sans doute d'une forme superficielle de cinéma-identification et celle-là colle. Alors que le public a refusé l'image trop vraie de la québécoisité dans **On est loin du soleil** (les miroirs ont toujours tort d'avoir raison), il s'amuse beaucoup de l'image "folklorique" que lui renvoie **Mon Oncle Antoine**. On est assuré d'éclats de rire complaisants si on loge dans une première séquence quelques "maudite clutch de bâtard", "maudite maintenance de mes fesses", "qu'il mange d'la merde". On plaît à coup sûr en plaçant au bon endroit une réunion villageoise agrémentée de potinages, de regards chargés d'érotisme (?) des mâles à la vue de la belle Alexandrine et d'une chanson de folklore bien enlevée: le québécois aime voir son côté "bon vivant". On mêle à tout cela un brin de politique et une larme (rencontre Poulin-boss, distribution des cadeaux de Noël par le patron de l'usine), quelques gouttes (!) d'érotisme, érotisme "agreste" de la scène de la grange entre les époux Poulin, érotisme pudique de Benoît qui touche au sein de Carmen, érotisme goguenard de la scène où Benoît et Maurice "voyeurisent" Alexandrine essayant un corset, érotisme décadent de la scène adultérine Cécile-Fernand, un peu de comédie, un peu de tragédie et voilà!

Dans cinq ans on haussera les épaules en parlant de **Mon Oncle Antoine**. Pourquoi attendre?

Jean Leduc

Sous le titre LIBRE OPINION, nous publierons les textes polémiques sur des sujets controversés que nous ferons parvenir nos lecteurs et collaborateurs. Les opinions émises ici n'engageront naturellement que leurs auteurs.



L'ACADIE L'ACADIE



l'acadie, le québec

michel brûlé

remarques préliminaires

- 1—Parler d'un film intitulé **L'Acadie, L'Acadie**, ce n'est pas nécessairement parler de la réalité acadienne de Moncton ou du New-Brunswick.
- 2—Il est bien évident par contre qu'il est question de Moncton, du New-Brunswick et des Acadiens dans ce film mais il serait naïf de croire que le film ne se limite qu'à cela.
- 3—Pas plus qu'on ne saurait réduire **Pour la suite du monde** à un documentaire sur la pêche "à marsouin" ou à un reportage sur les habitants de l'Île-aux-Coudres, on ne peut penser **L'Acadie** comme un reportage sur les Acadiens. Ainsi, de même que **Pour la suite du monde** concerne tout le Québec, son passé comme son avenir, **L'Acadie** parle encore du Québec. D'ailleurs, dans tous les films de Pierre Perrault il n'est question en définitive que du Québec et des problèmes qui se posent à la conscience des Québécois.
- 4—Analyser un film, c'est d'abord et avant tout tenir compte de toutes ses données et de tous ses éléments dont l'ensemble constitue précisément le film.

l'équipe technique

Réalisation: Michel Brault et Pierre Perrault. **Caméra:** Michel Brault. **Assistants à la caméra:** Guy Dufaux, André-Luc Dupont et Pierre Mignot. **Collaboration à la caméra:** Alain Dostie. **Montage:** Monique Fortier. **Son:** Serge Beauchemin. **Mixage:** Roger Lamoureux. **Ont participé à ce film, les étudiants de l'Université de Moncton:** Irène Doiron, Michel Blanchard, Bernard Gauvin, Blondine Maurice, Régis Brun, Jean Cormier, Majorique Duguay et Valère Blais, leurs chansons. **Format:** 16mm, noir et blanc. **Durée:** 117 minutes 51 secondes. **Production:** Guy L. Côté et Paul Larose. **Distribution:** Office national du film du Canada.

mise en situation

Pour comprendre **L'Acadie l'Acadie** il m'apparaît essentiel de situer ce film par rapport à l'ensemble de l'oeuvre de Pierre Perrault. Si l'Acadie marque une étape

Michel Brûlé est professeur au département de sociologie de l'Université de Montréal.

importante dans l'oeuvre de Perrault il ne rompt cependant pas la haute cohérence qui se manifeste dans chacun de ses films, cohérence que l'on retrouve au niveau global de son oeuvre cinématographique. Pour nous, il y a une nette progression dans la recherche de Perrault, recherche qui se confond d'ailleurs avec celle d'une bonne part des Québécois depuis 1960.

1—Pour la suite du monde

Dans ce premier long métrage on part, avec les réalisateurs (Brault et Perrault), à la recherche d'une identité qui nous ramène à nos origines. On assiste en effet à la constitution d'une communauté humaine à travers une action commune (la pêche du marsouin).

2—Le Règne du jour

Perrault part, cette fois, à la recherche d'un modèle, et ce modèle c'est la France. Toutefois, on rejette le modèle car il ne saurait plus convenir. Le Québec a une spécialité, une originalité propre. On doit donc assumer notre passé, mais aussi inventer notre avenir. Le cordon ombilical avec nos origines est coupé.

3—Les Voitures d'eau

Dans ce troisième film, la dimension socio-économique prend maintenant le pas. Ce film raconte la fin d'un règne et la prise de conscience d'un avenir problématique. Il faudra prendre en main notre économie, car nous sommes bel et bien dans un règne industriel où une douzième année (d'études) est un minimum.

4—Un Pays sans bon sens

Ici, la réflexion s'articule autour du politique comme moyen de reprendre possession de notre économie (les pylônes) et l'on assiste à l'introduction de l'idée de violence (Lepage). "Wake up, mes bons amis!" disait Grand Louis.

l'Acadie, l'Acadie

L'Acadie s'ouvre sur une interrogation implicite, puisque nous n'entendons que la réponse d'Irène: "Ben, je le sais pas moi, quoi dire de l'Acadie? . . . L'Acadie, eugh, c'. . ."; et se termine par une réponse sibylline: "En tout cas, je te dis que c'est un détail."

Au début, également, nous avons un regroupement, une concentration. Celui-ci est indiqué par les deux cartes géographiques (celle de l'Acadie et celle du New-Brunswick) ainsi que par l'assemblée des étudiants de l'Université de Moncton, en février 1968. A la fin, il n'y a plus que des individus (Bernard, Michel et Irène) qui sortent de la carte pour se disperser vers le Québec ou l'Europe.

Toute l'ambiguïté du film est là. D'une part le film aboutit à une réponse, à une affirmation (**L'Acadie**, c'est



Pierre Perrault et Michel Brault

un détail); d'autre part, à une négation (la dispersion). Que s'est-il donc passé entre le début et la fin du film?

Première partie: les événements de février 1968 à l'Université de Moncton.

Même si la situation économique est affichée au premier plan (la grève a été déclenchée afin d'obtenir le gel des frais de scolarité) c'est la situation socio-politique qui préoccupe tout d'abord *les étudiants du film*. On revendique pour obtenir "du" bilinguisme. Mais la politique n'est pas organisée. Le président de l'Association des étudiants, lors d'une assemblée le spécifie fort bien: "Ce n'est pas l'AEUM, qui est en grève, qui fait une marche. C'est un groupe d'individus (...).".

Cette marche aboutira à l'Hôtel de Ville où l'on essaiera de présenter au Conseil municipal un mémoire pour que les recommandations de la Commission Laurendeau-Dunton soient acceptées. Le processus est démocratique et s'inscrit dans un cadre institutionnel normal. Le résultat est catastrophique; les délégués sont ridiculisés par le maire Jones.

Deux conceptions de la politique se sont exprimées. Celle du maire Jones pour qui les étudiants doivent étudier et laisser la politique aux politiciens, et celle d'Irène (et de son groupe) pour qui l'étudiant est "also a social member . . . of the province, of the country and of the world."

Irène et son groupe ont perdu la première manche. Toutefois, comme dans la dialectique du maître et de l'esclave, ils ont connu la honte et l'humiliation. Cette épreuve les force à réfléchir.

Irène: "J'ai même dit mon nom en anglais, tabarouette! Je suis assez tannée, câlinel!"

Bernard: "(...) j'ai été colonisé. J'ai plus du tout envie de rester . . . demeurer colonisé".

Si Bernard pose un diagnostic exact en évoquant le concept de colonisation, il revient à Michel Blanchard de proposer un début de solution.

Michel: "Il y a des choses que tu connais pas, faut que tu les *connaisses en agissant . . . en tapant dans le tas.*"

Il est tout à fait remarquable de voir comment Michel lie la connaissance et l'action, une action qui ne peut être que violente puisqu'il faut changer ce que d'autres ont intérêt à maintenir en place.

Vient ensuite l'épisode de la tête de cochon. Cet épisode est extrêmement révélateur puisqu'à Montréal ou à

Québec "cette chose se verrait comme une joke" (Lebreton); à Moncton cette farce prend de tout autres proportions: "C'est un acte criminel du code fédéral" (Lebreton).

D'autre part, l'Association des étudiants entend encore une fois se laver les mains et laisser la responsabilité de l'acte à des individus.

Lebreton: "Il y a une chose qu'il faut absolument faire accepter par les gens c'est que le geste . . . de ces deux gars . . . ces deux étudiants . . . est tout à fait détaché de la manifestation d'avant-hier". "La meilleure façon de les aider, à l'heure actuelle, c'est de se taire."

Bien sûr, Michel n'est pas d'accord avec cette analyse mais on ne le laisse pas s'exprimer. La même chose se reproduira une troisième fois à l'occasion de la marche sur le parlement. Lebreton réussit à nouveau à sérialiser les étudiants, à empêcher le regroupement des forces.

Lebreton: "Chacun personnellement de décider si on reste ici ou non, personnellement. Pas en groupe."

Michel et Irène se retrouvent minoritaires. Les étudiants rentrent chez eux en chantant leur impuissance: "Mangez donc tout d'là marde".

Bernard de son côté examine la situation: "Ce fait deux cents ans que les Acadiens lichent, ça fait deux cents ans. . .".

Ce type de comportement (le lichage) a eu pour résultat l'aliénation des Acadiens, aliénation dont la séquence tournée au village de Bas Cap Pelé — Lower Cape Bald montre les ravages. Personne ne sait qui il est, personne ne sait s'il est Acadien, Canadien ou bâtard.

Regis: "Je ne le sais pas. Je suis désorienté, je ne sais pas qu'est-ce qu'un Canadien, je ne sais pas si je suis. . . un Canadien, un Acadien, un francophone ou un anglophone. . .".

"Je suis un bâtard. Je le sais même pas qu'est-ce que je suis. . . (silence) Moi-même, je le sais pas."

Quant à Bernard il cherche un lieu où il pourra "se développer en tant que francophone ou (il pourra) développer sa personnalité propre".

Deuxième partie

C'est le temps de la réflexion et du souvenir critique. Irène, Blondine, Régis et Michel évoquent leur village respectif et l'impossibilité d'y vivre. Chacun, pourtant, démontre la distance qu'il a prise vis-à-vis cette société fermée sur elle-même et apeurée à l'idée de s'affranchir et de s'affirmer. Cette distance, c'est à la fois leur force et leur malheur. Le problème qu'ils ont à résoudre, c'est de convaincre les Acadiens de vouloir s'affranchir, de vouloir s'engager dans un processus de libération ou du moins d'affirmation de soi.

La séquence montrant la protestation au foyer Eventide en dit long sur l'impuissance des générations passées. Un vieux monsieur en arrive à devoir spécifier que son nom n'est pas White mais Leblanc!

C'est au cours de cette deuxième partie que se situe le point charnière du film.

A—Michel Blanchard:

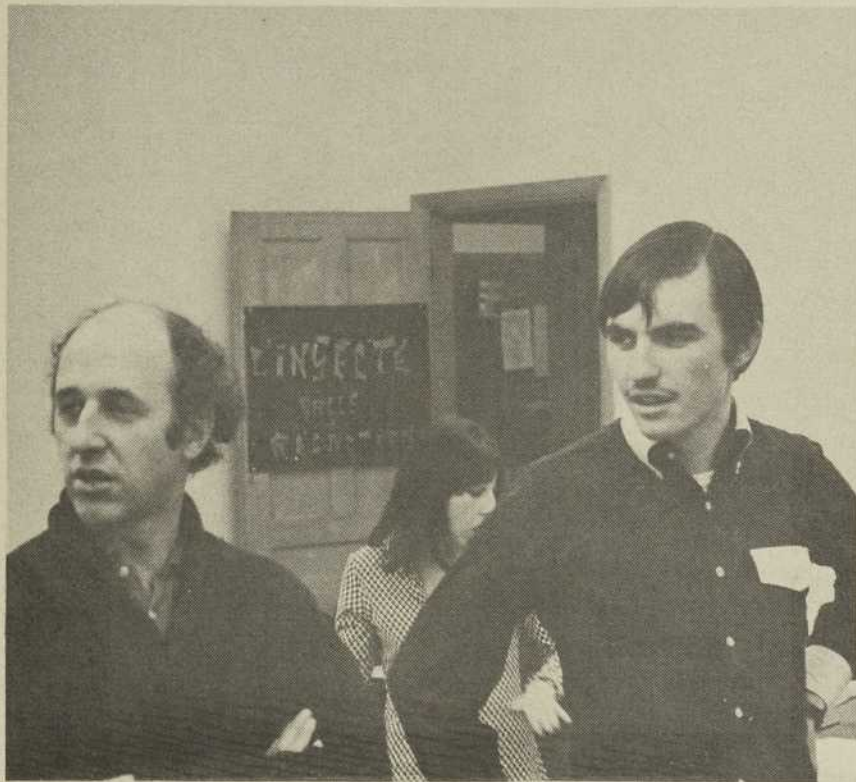
1—établit le lien entre la culture et l'économie (l'analyse génétique de la décadence du grec et du latin).

2—refuse la tentation de l'île et décide de lutter avec et pour les autres.

B—Bernard Gauvin:

1—avoue qu'il ne croit pas au bilinguisme ni au fédéralisme à la Trudeau.

2—accepte l'idée de violence révolutionnaire "en vue d'atteindre quelque chose de beaucoup plus humain. . ."



Michel Brault et Michel Blanchard

Troisième partie: les événements de janvier 1969.

C'est l'occupation de l'Université. Michel se bat, il s'est plongé dans l'action pour casser le cercle vicieux de l'impuissance en s'attaquant au "point économique".

Michel a compris que la violence était nécessaire: ("On s'occupe de bombes politiques") et il organise la "révolution".

Cet essai cependant se solde par un échec. Les étudiants sont moralement forcés de capituler et de cesser l'occupation des locaux du Pavillon des sciences.

L'épilogue

La répression s'organise. C'est le retour de manivelle. Après l'euphorie de l'occupation, c'est la phase dépressive. Irène refuse d'avoir des enfants dans ce monde. Blondine accepte l'enfant mais quittera l'Acadie, comme tous les autres. Michel retourne dans son village. C'est la dispersion.

en terminant

L'Acadie montre essentiellement un processus, une histoire qui se fait; d'où l'importance qu'il y avait à utiliser une forme qui s'apparente beaucoup au reportage télévisé. La télévision étant par excellence un médium du temps présent.

Si **L'Acadie**, au point de vue de la forme, rompt avec les films antérieurs de Perrault, c'est pour dire une réalité nouvelle: celle de la montée, de la genèse d'une conscience historique. Voilà, à notre avis, l'aspect le plus important du film, son côté presque didactique. En un sens, ici, les événements sont secondaires. Michel, Bernard ou Irène apprennent à transformer une réalité vécue en con-

science historique, à transformer l'expérience en conscience, comme dirait André Malraux. Que la lutte réussisse ou échoue devient relativement secondaire, puisque la construction d'une conscience historique à partir d'une réalité quelconque (une grève, deux manifestations, une occupation, etc.) devient un fait acquis et que chaque spectateur peut reprendre la démarche à son compte en puisant à même sa propre expérience. **L'Acadie**, à cet égard, c'est vraiment un détail; l'essentiel étant d'avoir vécu (pour les protagonistes) et d'avoir vu (pour les spectateurs) comment des réalités en apparence triviales pouvaient se transformer en conscience historique.

Ce qui est appelé à devenir l'Histoire ne se fait que rarement à partir de coups d'éclat. Dans la plupart des cas, l'Histoire se fabrique avec des détails, des séquences de petites réalités, et c'est ce que montre **L'Acadie**. Qu'il s'agisse des frais de scolarité, de la langue, des vieux ou du lichage, Bernard et Michel en arrivent à établir un rapport cohérent entre les mille attitudes de la vie quotidienne et à proposer une solution: agir pour transformer la conscience et le monde.



et le Québec?

Ces jeunes étudiants de **L'Acadie** ce sont les fils de Laurent (**Les Voitures d'eau**), ceux qui ont ce minimum vital qu'est une douzième année. Ils ont fait en raccourci un trajet semblable à celui des Québécois qui ont opté pour l'Indépendance. Ils sont passés de la revendication pacifique à la "violence", ils ont d'abord cru au politique avant de s'attaquer à l'économique et, comme certains Québécois, ils se sont rendu compte qu'il fallait "donner une tape à l'autre" (Michel Blanchard) pour qu'il se passe quelque chose; bref qu'il fallait agir — parfois avec violence pour transformer la réalité. □

le cinéma direct et ses prolongements

agathe martin-thériault

Alors, qu'en cette deuxième semaine de février 1972 on apprend que des policiers ont expulsé des chômeurs des bureaux de la commission d'assurance-chômage qu'ils occupaient à Bathurst, et qu'une proposition réclamant la mise en application du bilinguisme dans les services municipaux de Moncton vient d'être défaite par le seul vote du maire Jones à l'Hôtel de ville, il devient urgent de s'interroger sur les pouvoirs du cinéma-vérité comme facteur de prise de conscience.

Ces événements ne sont pas isolés. Ils s'ajoutent à une liste déjà longue d'événements: manifestations monstres, assemblées d'ouvriers et d'étudiants, émergence publique de héros populaires comme Mathilda Blanchard, projets d'action politique comme la fondation d'un parti acadien ou celle d'un front commun pour la défense des droits de la minorité acadienne. Or, l'apparition de ces événements coïncide avec le phénomène de prise de conscience collective qu'a déclenché la projection à la télévision d'Etat de **L'Acadie l'Acadie**.

Depuis, ce film a été à l'affiche de la Comédie canadienne pendant une brève période; il circule également au Nouveau-Brunswick et semble laisser derrière lui un impérieux besoin de remise en question. Cela n'étonne que peu quand on pense qu'il s'agit du premier long métrage de cinéma-vérité portant sur les problèmes sociaux-politiques des Acadiens, en dehors de toute réminiscence folklorique ou de l'habituel attardement à la "couleur locale", géographique ou historique.

Il y avait eu, par exemple, le magnifique **Eloge du chiac** de Michel Brault. Mais la vérité et la spontanéité des témoignages qu'on avait alors recueillis et, disons-le, le caractère scandaleux du problème ne suffisaient pas à poser la question socio-politique dans toute son ampleur. **L'Eloge du chiac** restait un film trop orienté en fait vers la mise en valeur d'une certaine couleur locale, en l'occurrence linguistique.

L'émission Format 60 qui a suivi la projection de **L'Acadie l'Acadie** à Radio-Canada a bien montré que les Acadiens, qui sont par ailleurs loin d'être unanimes, s'entendent sur un point: ils réclament leur poste de télévision, ou à défaut, des émissions proprement acadiennes, diffusées simultanément sur tout le territoire du Nouveau-Brunswick où les différents groupes, disséminés sur la côte ou regroupés dans les grands centres, pourraient communiquer de vive voix, confronter leurs idées, se regarder vivre.

Agathe Martin-Thériault est professeur à l'Université du Québec à Rimouski.

C'est en somme ce qu'apporte de neuf **L'Acadie l'Acadie**: le cinéma en direct. Les événements survenus à l'université de Moncton en février 68 et en janvier 69 auraient pu faire l'objet d'un documentaire. Mais les cinéastes refusent tout commentaire, ils rejettent toute complaisance folklorique, le montage ne retient que l'essentiel, que les moments forts de l'action ou l'éloquente sincérité des témoignages. De documentaire ou de spectacle qu'il aurait pu être, le film passe à la catégorie des documents.

Et c'est ce qui touche dans **L'Acadie l'Acadie**: Les Acadiens de ce document sont directement confrontés à des problèmes aigus et on ne peut plus actuels. Sous nos yeux, sans aucun apprêt et dans la plus grande vérité, vérité nue, "dénuelement" pourrait-on dire de cette mise en situation brutale — ils accèdent à la conscience, luttent, essaient de s'organiser et de se trouver des leaders.

Pour la première fois, les Acadiens eux-mêmes et les francophones du Canada auront vu cette communauté minoritaire — symbole de toute communauté francophone en ce pays — en proie au drame de sa survivance, dépasser le stade de la dispersion et de l'indifférence, tenter de se définir des buts politiques et de se regrouper dans l'action.

Et ce drame est poignant. Le film est tragique, certes, puisque tous ces efforts aboutissent précisément à l'échec, à la dispersion et à la solitude finales, et c'est ici qu'il faut souligner l'habileté du montage. Après toutes ces luttes, après ces tentatives qui ont été vécues tant au niveau de l'action collective que de la mise en question personnelle, entendre Irène Doiron parler de l'Acadie comme d'un détail, dans une des dernières scènes du film, devient assez intolérable.

Mais tout au long du film le montage en parallèle est percutant. Le contrepoint continu entre les scènes collectives, dynamiques, où la caméra elle-même est mobile et les scènes d'interrogation personnelle, statiques, où une caméra fixe tourne en gros plans, fait choc. Le spectateur est constamment rappelé de son rôle de témoin à celui de confident. Les événements cessent de lui être purement extérieurs car constamment il est confronté aux mises en question radicales, aux problèmes personnels, au cheminement intérieur, à l'angoisse des principaux "acteurs" du drame. Le panorama aussi bien que l'intimité lui sont accessibles: il voit pour ainsi dire par les deux bouts de la lunette et le passage d'un niveau à l'autre, d'un rôle à l'autre le secoue. Le spectateur de **L'Acadie l'Acadie** est de moins en moins ce témoin neutre, froid, des événements, il est forcé d'assister à des scènes privées, à un dévoilement

intime auquel on ne l'avait pas convié tout d'abord; et c'est ce qui le gêne: il a le sentiment que les choses vont trop loin, que les règles du jeu sont faussées, car il lui est de moins en moins loisible de garder ses distances, de plus en plus il est invité à comprendre, à entrer en sympathie, à participer. A la limite, le spectateur ne sera plus simple spectateur, il sera devenu participant.

A ce propos, il faut noter la subtile gradation des scènes à caractère personnel. Au début, on nous présente le groupe en train de faire son auto-critique; un peu plus tard, il s'agit de réflexions sur l'Acadie, sur la minorité française du Nouveau-Brunswick et du Canada; après viennent les inquiétudes et les projets personnels et, enfin, on assiste aux interrogations sur le sens de la vie et au démantèlement du groupe. Le spectateur est de plus en plus sollicité et, à ce dernier stade, il lui est presque impossible de se retirer dans une objectivité qui serait devenue en somme de l'indifférence, car les images ne sollicitent plus uniquement sa raison, mais aussi sa sensibilité.

Est-ce alors pour préserver le parallélisme pour ainsi dire classique de ce montage que la version commerciale présentée en salle de cinéma ou projetée à la télévision diffère passablement de la copie de travail originale, qui dure près de trois heures? C'est fort probable, le contrepoint des scènes collectives et des scènes personnelles apparaît en effet beaucoup plus soutenu dans la version commerciale. Mais on peut regretter que quelques scènes percutantes, que quelques séquences particulièrement éloquentes aient été supprimées.

Ainsi, on ne verra plus le maire Jones refuser avec arrogance sinon avec colère le droit à Irène Doiron de s'exprimer en français lors de cette désormais célèbre séance municipale. On n'assistera plus à la séance d'irrépressible toux collective à laquelle s'adonnent à qui mieux mieux maire et conseillers lorsque celle-ci, excédée, commence un discours en français. Plusieurs des commentaires conservateurs de *L'Évangéline* au sujet des manifestations étudiantes survenues à l'université et dans la ville de Moncton seront supprimés. De même, les séquences concernant la réunion des Loyalistes de Moncton seront écourtées. Quant au voyage de monsieur Trudeau au Nouveau-Brunswick, il ne sera signalé que par le commentaire qu'en fera Irène Doiron. Coupures de journaux et photos recueillies à ce sujet seront éliminées.

Le film y a sûrement gagné en clarté de structure et de composition. Les deux types de scènes sur lesquelles s'articule le montage sont nettement plus en évidence. Le spectateur assiste à une lutte collective, mais loin d'être anonyme, celle-ci est personnalisée puisque des séquences lui livrent chacun des acteurs importants de ce drame dans son intimité. C'est en ce sens que *L'Acadie l'Acadie* m'apparaît être une réussite: il dépasse le stade du reportage en direct pour accéder à la vérité des consciences. Mais on peut regretter malgré tout que la suppression de nombreuses scènes nous prive de précieux éléments quant à l'analyse et à l'appréciation de la situation socio-politique acadienne. A ce point de vue, il faut avouer que *L'Acadie l'Acadie* n'opère qu'une analyse partielle et très limitée de la conjoncture acadienne.

C'est pourquoi tant d'Acadiens ne sont satisfaits qu'à demi de ce film. Déjà les quelques manchettes de *L'Évangéline* qui apparaissent dans la copie de travail ne rendaient que très partiellement compte de l'attitude de l'élite bourgeoise acadienne face au pouvoir politique anglophone. Quant à ce qui subsiste dans la version commerciale, c'est nettement insuffisant. C'est pourtant dans cette

confrontation que réside l'essentiel du problème acadien: l'insistance des cinéastes à montrer l'affrontement des étudiants et du pouvoir anglophone laissait dans l'ombre cet aspect de la réalité. Il aurait fallu démonter les rouages de "la Patente" dira Blondine Morice en guise de commentaire au film (en parlant de l'élite francophone du Nouveau-Brunswick).

Une analyse de la situation socio-politique, du point de vue de l'aile montante des jeunes leaders acadiens est donc absente de ce film et c'est une lacune, dans la mesure où les cinéastes ne dégagent pas les implications réelles de la question soulevée et par conséquent dans la mesure où le titre *L'Acadie l'Acadie* peut paraître abusif.

A l'opposé, le second reproche émanant de groupes acadiens vise à taxer les cinéastes québécois de parti-pris, voire d'impérialisme vis à vis des francophones du Nouveau-Brunswick. A ce reproche il n'y a guère de réponse. Si la caméra est témoin d'une situation navrante où un groupe déjà minoritaire apparaît divisé en lui-même, incapable de se constituer une véritable unité, oeuvrant dans la spontanéité et dans l'improvisation à l'élaboration d'une action politique qui échoue, on ne peut que constater les faits. La situation n'est pas inventée, les faits ne sont pas orientés, ni falsifiés.

En dehors de toutes les minorités francophones du pays, c'est à la majorité francophone du Québec que s'adresse au premier chef ce document. Comme le souligne Bernard Gauvin, la vocation de *L'Acadie* n'est peut-être que de faire prendre conscience aux Québécois du sort qui les attend, s'ils ne prennent leur destinée en main. Pour un Québécois, ce film est donc profondément troublant. Il s'en dégage inévitablement une portée prophétique. Car à travers l'expérience visuelle mais non moins ressentie de l'humiliation culturelle, à travers les incohérences et les errements de l'action politique, si lente à naître, si difficile à organiser, le Québécois sait que c'est de lui qu'il s'agit. Voilà pourquoi *L'Acadie l'Acadie* le révèle à lui-même en même temps qu'il lui révèle un homme sensible, touchant, fraternel, qu'il connaît bien et en qui il se reconnaît: le descendant mutilé des anciens Français qui vinrent s'établir en Amérique.

C'est pourquoi, également, la réduction à 75 minutes de ce document, dans une nouvelle version destinée au public anglophone canadien, apparaît comme une nouvelle mutilation, une imposture destinée à ne refléter que des réalités parcellaires, fragmentaires, et à entretenir une fois encore le dialogue de sourds en donnant l'illusion subtile du dialogue. On peut regretter que l'un des deux cinéastes du film ait collaboré à la réalisation de cette nouvelle version, mais ce faisant, il nous faut constater un fait indéniable: ce film-vérité est au coeur du problème politique canadien. □



TRANQUILEMENT PAS VITE

un dossier de richard gay
sur un film de guy l. coté

“Certains ont voulu faire interdire le film, mais ce n’est qu’une minorité. La plupart, devant ces images qui souvent font mal, amorce une réflexion, s’examine et se pose des questions en fonction de leurs préoccupations personnelles. Et c’est précisément ce que nous voulions provoquer.”

Guy L. Côté

après le pays, la religion

richard gay

Tranquillement, pas vite.

Un film-document réalisé par une communauté chrétienne de base, et signé par: Lorraine Beaulieu, Michel Beaulieu, Guy L. Côté, Jacqueline Côté, Nancy Côté, Jacques Derome, Jean-Robert Derome, Marlene Derome, Monique Derome, Marie Feuvrier, Pierre Feuvrier, Geneviève Gaboriaud, Yves Gosselin, Pierre Jasmin, Madeleine Masson, Maurice Morin, Jean-Pierre Proulx, Lucie Proulx, Louis Rousseau et Marie-Diane Rousseau.

De concert avec: Guy L. Côté (réalisation et montage), Claude Larue (images), Robert Binette et Pierre Vinet (assistants à la caméra), Michel Hazel (prise de son), Sidney Pearson (montage sonore), Roger Lamoureux (mixage), Normand Cloutier (production).

Avec la collaboration de:

Marie-Rose Riel, Hélène Pelletier Baillargeon, Paul L'Abbe ("Monsieur Bingo"), Roger Malo curé de Saint-Georges, Gilles Tremblay vicaire à Saint-Germain de 1968 à 1971, les communautés chrétiennes de Sainte-Cunégonde, Saint-Edouard et Saint-Germain, Alpha Démolition Inc., et le poste CKVL.

Durée: 1ère partie: "Que s'est-il donc passé?", 80 minutes; 2ème partie: "Communauté de base", 65 minutes.

Format: 16mm, noir et blanc. **Production et distribution:** Office national du film du Canada.

Roger Malo, curé de Saint-Georges a demandé que son nom soit retiré du générique.

Tranquillement, pas vite a été élaboré à l'intérieur du cadre Société Nouvelle de l'Office National du Film. Guy Côté, initiateur du projet, formulait dans un texte présenté au comité du programme une sorte de point de départ: "Il est difficile pour le chrétien que je suis d'assister d'une part à l'évolution extraordinaire du Canada-français et, d'autre part, à l'incapacité évidente de la religion organisée à répondre adéquatement à l'attente de la population, sans que j'aie à me poser certaines questions philosophiques, voire même théologiques. La laïcisation de la société québécoise est un fait, l'Eglise-institution est partout court-circuitée, les temples se vident, l'indifférence a remplacé l'hostilité anti-cléricale d'il y a dix ans. Doit-on alors se demander si Dieu est mort? ... C'est la fin de l'Eglise de notre papa. Est-ce la fin de la religion au Québec?"

un film collectif

C'est à partir de ces interrogations que Guy Côté a été amené à rencontrer la communauté de base des 25 et surtout amené à proposer à cette communauté de tourner un film. Car, il est important de le noter, **Tranquillement, pas vite** a été signé non pas par un seul individu, mais par une vingtaine de personnes. Le réalisateur Guy Côté s'est donc mis au service de la communauté des 25 qui incarnaient et vivaient les interrogations formulées plus haut. Il s'agit donc d'une tentative qui rejoint des efforts déjà manifestés par Fernand Dansereau et Léonard Forest en particulier, puisqu'il s'agissait pour le réalisateur de "faire faire" un film.

Une communauté de base a donc signé un long métrage sur la religion au Québec. Depuis le début des années '60, les Québécois prennent lentement conscience de ce qu'ils sont, en particulier à travers un cinéma qui cherche précisément à les définir. **Tranquillement, pas vite** participe aussi à cette auto-définition. Il s'agit ici de prendre conscience d'un élément important de notre histoire: notre religion. En effet, qu'on le veuille ou non, notre histoire est catholique et c'est de cette religion et de ses manifestations récentes que la communauté de base veut témoigner à travers un film qui devient du même coup une sorte de témoignage ecclésial.

Le projet était ambitieux, aussi ambitieux peut-être que la tentative de Pierre Perrault dans **Un pays sans bon sens**. En effet, si pour ces deux films les points de départ différaient, on peut croire que les exigences inhérentes aux deux thèmes, soit le pays et la religion, était comparables. Perrault a été à la hauteur de sa tentative: son film constitue une oeuvre importante, bien que **l'Acadie, l'Acadie** actualise le thème du pays de façon plus explicite, plus convaincante, plus touchante surtout. Mais le projet de **Tranquillement, pas vite** était peut-être trop exigeant et pour la communauté des 25 et pour Guy Côté. C'est ce qui pourrait expliquer une sorte de malaise dans la réalisation: on sent en effet une difficulté de la part des auteurs à cerner complètement et surtout en profondeur le propos même du film. C'est aussi ce qui pourrait expliquer le fait qu'on ait senti le besoin de scinder le film en deux parties

bien différentes l'une de l'autre, croyant ainsi réduire la tentative à deux perspectives plus maîtrisables.

Au début de chacune de ces deux parties, le Père Audet, dominicain et universitaire, traite du problème de l'église, lieu de rencontre avec l'autre et avec Dieu. Ses paroles cherchent à mettre chaque partie en situation. Mais ces deux petits "sermons" créent un malaise: l'intention est trop évidente, l'attitude trop figée, trop distante, le langage trop froid. On sent que les auteurs du film ont voulu encadrer leur réalisation des propos sages et savants d'un spécialiste. Mais la nature personnelle, subjective, vécue de l'ensemble s'y prête mal. En effet, le Père Audet fait ses deux petits exposés avec un langage à un tel point littéraire qu'au lieu de provoquer la pensée du spectateur, il agace tout simplement. Les paroles directes de Mme Riel qui apparaît dans la première partie du film, stimulent beaucoup plus. Enfin quoi de plus paradoxal qu'un prêtre qui seul au milieu d'une église et avec des mots d'universitaire parle de rencontre!

que s'est-il donc passé?

La première partie de **Tranquillement, pas vite** s'intitule "Que s'est-il donc passé". Ce sous-titre laisse entrevoir tout de suite le contenu du premier bloc. Il s'agit en effet d'un regard — celui de la communauté signataire du film — sur la religion traditionnelle au Québec et sur ses transformations rapides depuis les dix dernières années.

Cette partie, contrairement à la deuxième, n'est absolument pas linéaire. L'image va et vient d'une scène à l'autre, présente des personnages, les abandonne puis les retrouve. Les situations s'appellent, les personnages aussi, et le spectateur est automatiquement entraîné dans un panorama bousculé mais intense. En fait, la première partie du film offre la structure d'une mosaïque qui capte l'intérêt pour ne l'abandonner que rarement.

Cette mosaïque trouve son fondement, son impact aussi, dans un événement bien précis: la démolition de l'église Ste-Cunégonde. Cette démolition résonne à travers toute la première partie et cela dès le début et jusqu'à la fin. En effet, les auteurs insistent sur le démantèlement de l'église: des images toujours plus impressionnantes en rendent compte et les bruits de toutes sortes confèrent à ces images encore plus de véracité. La démolition de Ste-Cunégonde, par cette insistance, déborde sa réalité d'événement, devient un symbole fracassant de la désintégration de toute l'Eglise traditionnelle québécoise et peut-être aussi d'une soif de libération. L'événement est devenu image. Exploiter l'événement, le mettre en situation, montrer toutes ses dimensions, ses prolongements et sa profondeur, voilà ce que doit être une des principales visées du cinéma direct. Ici, le but est atteint, d'autant plus qu'à l'intérieur de cet événement-image prend place une série de scènes révélatrices qui approfondit sa vérité de signes et crée dans l'ensemble de la première partie cette structure vivante de mosaïque esquissée plus haut.

Tout d'abord on assiste à une réunion des paroissiens de Ste-Cunégonde qui débattent et votent le sort de leur église trop vaste et toujours vide. Des prêtres se joignent à la discussion et n'hésitent pas à souligner le scandale d'églises qui coûtent une fortune à entretenir et qui en plus ne sont plus propices au "rassemblement". Suivent des images que certains jugent blasphématoires: chose certai-

ne, les images des démolisseurs défonçant des statues, parodiant des rites et sacrant savoureusement près de l'autel, rappellent tout de suite Bunuel. De plus, des scènes souvent rapides mais combien significatives plongent le spectateur dans le passé et soulignent, ne serait-ce que par une distance critique, le changement qui s'est opéré: des scènes du congrès eucharistique de Québec en 1961 (sorte de Woodstock religieux), d'un bingo dans un sous-sol d'église, du petit catéchisme et de son ridicule, de l'oratoire et de ses malades, du chapelet radiodiffusé, des messes jazzées, des onctions et du renouveau liturgique; d'autres aussi. Un vicaire d'une paroisse beaucoup plus à l'aise que Ste-Cunégonde renie même l'attitude qu'il doit afficher dans certaines cérémonies. La franchise de ce vicaire qui vit une remise en question profonde concrétise avec force et intensité le problème d'une Eglise en mutation. Le spectateur est provoqué, les questions prennent forme et se multiplient. Et c'est une paroissienne de Ste-Cunégonde, Mme Riel, qui du fond de sa cuisine formule les questions de la façon la plus authentique: "Que s'est-il donc passé? Qui est responsable? Que devient l'Eglise?" Il y a chez elle un enracinement, un bon sens et un esprit inquiet qui passe la rampe et interroge.

La première partie est donc très nourrie. Ce n'était pas la matière qui manquait et effectivement les composantes sont nombreuses. En fait, certains éléments ne sont qu'effleurés au passage tandis que d'autres, mal présentés, paraissent plus ou moins utiles et nuisent à la construction du premier bloc. Mais, malgré tout, il y a là une dynamique qui intéresse et atteint son but. Et ce but se résume dans un regard sur le passé et le présent de l'Eglise québécoise, un regard qui tantôt s'attriste, tantôt démystifie, un regard qui dans un même mouvement constate et actualise une désintégration. Il aurait sans doute été facile pour les auteurs de dénigrer directement et de façon sévère, cruelle, satirique même, l'Eglise traditionnelle québécoise: on sait que certaines attitudes de l'Eglise d'ici, du clergé en particulier, s'y prêtaient bien. Mais "Que s'est-il donc passé", la première partie du film, ne s'oriente pas du tout dans cette perspective qui, compte tenu de la tentative des auteurs, aurait pu devenir un véritable piège où l'essentiel du projet aurait sombré. Au contraire la première partie prend toute sa force dans une véritable multidimensionnalité. Souvent l'image critique, provoque, libère, c'est vrai. Mais à d'autres moments et parfois au même moment, l'image se fait tendre, respectueuse et même nostalgique: l'entrevue avec Hélène Pelletier-Baillargeon en constitue une preuve parmi d'autres. Ainsi si l'image critique, elle regrette aussi, mais surtout elle interroge: une interrogation sincère, authentique, nécessaire.

la communauté de base

La deuxième partie s'intitule tout simplement "communauté de base" et offre à voir quelques moments d'une période de huit mois dans la vie de la communauté des 25 qui a signé le film. Si dans un premier temps, **Tranquillement, pas vite** témoigne d'une désintégration et à partir de là interroge, le deuxième bloc d'images rend compte d'une Eglise qui *Tranquillement pas vite* se cherche pour se reconstruire. On y voit en effet un groupe de 25 chrétiens (dont un incroyant) décidés à repartir à zéro, donc de vivre leur foi en dehors d'un certain establishment de l'E-

glise. Neuf scènes d'importance différente composent le deuxième bloc. On assiste à plusieurs eucharisties toutes personnelles, on les voit manifester contre la torture au Brésil, réagir à la crise d'Octobre et poser le problème de l'engagement; on les voit affligés par la mort d'un proche, préoccupés du rôle des jeunes dans leur communauté et des réactions d'un incroyant membre du groupe; on les voit aussi fêter Noël, rire et aimer, et surtout aimer leurs enfants qu'ils baptiseront à leur manière.

Le titre de cette deuxième partie, la linéarité de sa construction et le refus du personnalisme peuvent laisser croire à une certaine humilité. Mais malheureusement, cette humilité devient presque prétentieuse. Et pourtant la communauté de base se veut une recherche et rien de plus. Cependant cette recherche transparait mal au niveau de la représentation qu'est le film: elle est mal exploitée et on ne saisit absolument pas son intensité à travers des moments souvent faibles et une structure sans profondeur. Par conséquent, on sent un décalage impardonnable entre les images et l'expérience vécue par le groupe. Il faut se rappeler ici que cette deuxième partie est en fait un auto-portrait. En effet, la communauté de base y est non seulement auteur mais aussi sujet. Comment celle-ci allait-elle se représenter? Tel était le problème que le groupe devait résoudre. La communauté a choisi, consciemment ou inconsciemment, de montrer son meilleur profil. Mais le meilleur profil n'était-il pas le doute, l'hésitation, les questions, les retours et les prolongements? Malheureusement tout cela manque. Somme toute, le spectateur constate que "communauté de base" coïncide mal avec la phrase citée au tout début du film: "Ce film n'est pas une démonstration: sa première vérité est celle de l'image. Son unique ambition est d'ouvrir une porte sur l'interrogation, la responsabilité, l'imagination et l'espoir. Il existe encore d'autres portes ouvrant sur un même espoir". Contrairement à la première partie, la porte n'est pas assez ouverte.

En fait, il aurait fallu que les auteurs relativisent leur communauté soit en approfondissant leur vrai profil, soit en situant leur tentative à l'intérieur d'autres recherches aussi actuelles. En effet, pourquoi n'avoir pas accordé la parole et l'image à d'autres? Aux membres de la commission Dumont, par exemple. La deuxième partie du film s'en serait trouvée enrichie, plus nourrie aussi, et aurait paru moins mince, si ce n'EST PLUS VIVANTE. On aurait peut-être pu ainsi éviter le sentimentalisme nuisible qui pointe dans les dernières scènes.

Il est sûr que la tentative n'était pas facile. Dans la première partie, les auteurs travaillaient avec de l'acquis — l'Eglise québécoise telle qu'elle s'est faite — et Guy Côté, le réalisateur, pouvait plus facilement mettre à profit son habitude du documentaire. Dans le deuxième temps, on a tenté de saisir un devenir — l'Eglise d'ici telle qu'elle se reconstruit. Il y avait là une fragilité plus difficile à capter. Le baptême de la fin par son dépouillement, sa simplicité et parce qu'il met en scène les chrétiens de demain, prend dans ce sens une signification toute particulière, celle d'un devenir amorcé et qui se continuera. De plus, malgré plusieurs faiblesses, il se dégage de la deuxième partie un beau sentiment de fraternité. Avant d'être seuls avec Dieu, les membres de la communauté sont ensemble. Cette solidarité émeut et redonne au mot "religion" une dimension que plusieurs avaient oubliée.

Cette solidarité rappelle aussi que **Tranquillement, pas vite** est la réalisation collective d'un groupe intensément engagé non seulement dans sa foi mais aussi dans

sa société. La communauté des 25 a pensé le projet, l'a réalisé et a voulu que le film en soit un d'animation, qu'il provoque les réflexions et permette une remise en question. On a même conçu un document sous forme de jeu de cartes pour faciliter l'animation. Jusqu'ici, le film n'a été présenté que quelques fois et déjà les réactions se font nombreuses. Des intégristes ont voulu faire interdire le film; d'autres, moins réactionnaires, se posent des questions de toutes sortes en fonction de leurs préoccupations personnelles; les intellectuels eux, et plusieurs articles parus dans *Le Devoir* en témoignent, trouvent là une occasion rêvée de passer en examen l'Eglise d'ici et les transformations qui se dessinent. L'engagement du groupe semble donc atteindre son but.

C'est cet engagement qui a fasciné le réalisateur Guy Côté et qu'il a servi de son mieux pendant près de deux ans. Et c'est un engagement du même ordre mais plus extrême qui figurera au centre de son prochain long métrage. Le sujet: le Père Maurice Lefebvre mort dans une mare de sang en Bolivie. □

Les utilisateurs du film ont imaginé un jeu de cartes devant servir à des fins d'animation. Nous en avons repris, ici, l'idée en y plaçant des commentaires recueillis par Richard Gay.



Je suis membre de la communauté de base qui a signé le film, et je crois que cela a favorisé la réalisation du projet. J'ai pu voir les choses de l'intérieur. Franchement, je n'aurais pas voulu réaliser le film autrement. Pour moi, l'aventure, avant d'être cinématographique, était profondément humaine.

Guy L. Côté



comment réaliser un film collectif

un entretien
avec yves gosselin

La première de **Tranquillement, pas vite** a eu lieu à la Comédie-Canadienne le lundi 31 janvier. Deux jours plus tard, Richard Gay rencontrait Yves Gosselin qui avait présenté le film lors de la première et qui est aussi le prêtre de la communauté de base signataire du film.

Cinéma/Québec: *Pourquoi la communauté des 25 dont vous faites partie s'est-elle engagée dans la réalisation du film Tranquillement, pas vite?*

Tout d'abord, j'aimerais dissiper certaines opinions: le groupe des 25 ne s'est pas constitué pour réaliser le film. Notre communauté de base existe déjà depuis trois ans et demi et elle fonctionnait depuis près de deux ans lorsque le projet de faire un film a été formulé. Je me permets même d'ajouter que pour tous les membres du groupe, c'est la communauté qui importe avant tout et non le film, bien que celui-ci ait été un projet dans lequel nous avons beaucoup investi.

Pour répondre au "pourquoi", il faudrait que j'explique le fondement même de notre communauté. Celle-ci regroupe — parce qu'il s'agit bien d'un regroupement, d'une rencontre — des personnes qui veulent approfondir en particulier quatre dimensions: la fraternité, l'espérance, la célébration et aussi l'engagement social, particulièrement dans l'Eglise. C'est au niveau de ce dernier point que se situe notre participation au film.

En fait, nous avons déjà cherché un moyen de nous engager socialement au niveau de l'Eglise, mais nous n'avions pas réussi à formuler un projet précis. La chose était d'autant plus difficile que tous les membres de la communauté sont très occupés par ailleurs, soit par leur profession, soit par autre chose. Lorsque Guy Côté, cinéaste de profession, a proposé de faire un film, cela rejoignait notre volonté d'engagement social; et le fait qu'il acceptait d'y travailler à plein temps éliminait plusieurs problèmes pratiques.

Devant la réalisation du film, deux tendances générales se manifestaient au sein de la communauté. Plusieurs sentaient le besoin de critiquer l'Eglise telle qu'elle s'était

faite ici, de la démystifier dans ses valeurs et surtout dans ses attitudes. Ils voulaient pointer du doigt des comportements de l'Eglise qui les avaient brimés. Ils voulaient concrétiser une désaliénation en montrant l'aliénation qu'ils avaient subie. Pour ceux-là, il s'agissait de faire dans l'Eglise une sorte de grand ménage.

Pour les autres, et je dois dire que je faisais partie de ce groupe, le film devait s'orienter dans une perspective plus positive, c'est-à-dire qu'il s'agissait moins pour eux de critiquer une Eglise qui d'ailleurs ne nous intéressait plus, que de montrer les recherches et les tentatives qui se font parallèlement à une sorte d'establishment ecclésiastique. Pour nous, le film devait témoigner des efforts de renouvellement qui se font ici au Québec.

En fait, le film rend compte de ces deux tendances initiales. La première partie intitulée "Que s'est-il donc passé?" jette un regard sur l'Eglise telle qu'elle s'est faite et même sur l'Eglise telle qu'elle se fait. La deuxième partie "Une communauté de base" témoigne d'une tentative de renouvellement. Et cette tentative c'est la nôtre, celle de la communauté des 25.

Cinéma/Québec: *Le film est signé par votre communauté de base mais est réalisé par Guy Côté. Pouvez-vous préciser le rôle exact de votre communauté dans l'élaboration du film?*

Tout a commencé, comme je le disais tout à l'heure, par l'intervention de Guy Côté. C'est Jean-Pierre Proulx qui avait présenté Guy à la communauté. C'était au tout début de l'année 1970. Guy Côté travaillait à l'intérieur du cadre Société Nouvelle de l'ONF et il voulait se mettre à la disposition d'un groupe intéressé à tourner un film sur la religion au Québec. C'est ce projet qu'il nous proposa il y a plus de deux ans.

Guy Côté était venu de l'extérieur. Il ne faisait pas partie de notre communauté, mais rapidement il s'est montré très intéressé et dès mars 70, il devenait membre du groupe. Il en fait toujours partie d'ailleurs. Quittera-t-il le groupe maintenant que le film est chose faite, seul l'avenir nous le dira.

Quoiqu'il en soit, même au moment où Guy Côté s'intégrait à la communauté, aucune décision n'avait été prise

quant à sa proposition. Ce n'est qu'en août 70 que la communauté acceptait de tourner un film. La proposition a donc été mûrie et discutée pendant une période de plus de six mois. Chaque membre du groupe a eu à se prononcer sur le projet: avant de s'engager, il fallait un consensus véritable. Ce consensus a été obtenu.

Il fallait donc commencer à élaborer la réalisation. Notre première constatation fut la suivante: il était impossible de penser le film avec un groupe aussi nombreux que le nôtre. Les 25 membres ont donc décidé en octobre 70 de former un comité: le comité du film. Ce comité était constitué des neuf personnes suivantes: Jean-Pierre Proulx, Pierre Feuvrier, Louis Rousseau et son épouse, J.R. Derome, G. Gaboriau, Guy Côté et son épouse, ainsi que moi-même. Ce sont surtout ces personnes qui ont pensé le film bien que le comité était toujours très ouvert aux propositions des autres membres de la communauté qui d'ailleurs assistaient parfois aux réunions du comité.

En fait, nous avons commencé à tourner sans savoir vraiment ce que nous voulions faire. Comme je le disais tout à l'heure, certains membres du comité voulait critiquer et démystifier, d'autres voulaient montrer les efforts de renouvellement à l'intérieur de l'Eglise. Ce qui fait que nous avons tourné des scènes ici et là et dans différentes perspectives. D'une certaine façon, on filmait un peu au rythme des événements. On a tourné lors de la marche pour le Brésil, on a tourné lors des événements d'octobre, on a tourné lorsque le Chapelet a risqué de quitter l'antenne, on a tourné lorsqu'un des membres du groupe a été éprouvé par la mort de sa soeur et ainsi de suite jusqu'en avril 1971. Nous avons tourné beaucoup, beaucoup trop

même. En avril 71, nous avons accumulé 30 heures de pellicule. 30 heures!

Nous devions commencer le montage au début de l'été, mais Guy Côté a eu un accident grave et nous n'avons pas pu travailler au montage avant le mois de septembre dernier. A cette étape, le comité du film s'est d'ailleurs élargi. Cette phase de la réalisation a été pour nous de la communauté et pour Guy Côté aussi je pense, l'étape la plus difficile. Nous ne savions pas par où commencer, quelles scènes garder et lesquelles rejeter. Certains préféraient telle scène, d'autres exigeaient telle autre. Des discussions à l'intérieur du comité et aussi avec les autres membres de la communauté devenaient assez violentes. Quoiqu'il en soit, chacun y allait de son opinion et Guy Côté prenait toutes les remarques en note afin de réaliser un montage qui puisse rencontrer l'assentiment de tous.

Dans une première étape, c'était au mois d'octobre dernier, Guy Côté, guidé par nos remarques, réduisait les 30 heures en une série de six volets d'une longueur totale de 13 heures. La communauté visionna les six volets et les discussions recommencèrent de plus belle. Quelques semaines plus tard, les treize heures étaient réduites à quatre heures trente minutes et ensuite à un ensemble de trois heures. Devant la version de trois heures, les réactions furent perplexes: le film aux yeux de plusieurs n'avait pas encore de structure significative. C'est à ce moment-là que le comité a pris la décision de scinder le matériel en deux et de faire un long métrage en deux parties. Finalement, on a éliminé d'autres scènes et Guy Côté nous a fait visionner une version dont la première partie était de 80 minutes et la seconde de 65. C'est cette version que l'ensemble de la communauté a accepté et cela après beaucoup de discussions. Il fallait qu'au moins les deux tiers de la communauté donnent le "O.K." pour la copie finale, sans quoi le film ne sortait pas. Si le vote positif avait été inférieur aux deux tiers, il aurait fallu remanier le film jusqu'à ce qu'il soit accepté par un plus grand nombre de membres. C'était bien normal puisque la communauté devait assumer la paternité du film.

Enfin, si je peux me résumer ainsi, la communauté de base n'a pas participé au film uniquement en tant que sujet de la deuxième partie. La communauté de base a travaillé intensément au film en tant qu'équipe de recherche et en tant que conseiller à la réalisation. C'est surtout à ce niveau que nous avons investi nos énergies. Je dois dire d'ailleurs que le groupe était bien content lorsque le projet a été terminé. Le processus, malgré tous les intérêts qu'il comportait, s'est montré très long et très lourd.

Cinéma/Québec: *La réalisation du film a-t-elle eu des effets importants sur la vie même de votre communauté de base?*

Oui, c'est sûr. Tout d'abord la communauté devenait, durant de longues périodes, une sorte de groupe de tâche et ne fonctionnait plus vraiment comme une communauté de base. Nos réunions, nos échanges, nos réflexions se faisaient presque toujours en fonction du film. Parfois on avait l'impression d'exister en fonction de notre projet cinématographique, ce qui pouvait nuire à la vie saine du groupe.

Au niveau du montage aussi, l'expérience a été très dure. Il y a eu, il faut bien le dire, plusieurs affrontements. Tous n'étaient pas d'accord sur les mêmes scènes et souvent les gens s'engueulaient ferme. Quelques-uns aussi



Tranquillement, pas vite

se sentaient rejetés parce qu'on ne retenait pas plusieurs séquences où ils étaient les principaux figurants, et ils en étaient parfois profondément blessés. Sur ce plan, les derniers mois de la réalisation ont été à certains moments assez pénibles. Cependant, je pense que lors de la première, il y a eu une sorte de réconciliation: les membres de la communauté ont regardé le film avec plus de distance et je pense que presque tous étaient assez satisfaits avec le produit fini tel qu'ils l'ont vu ce soir-là.

A mon point de vue, malgré certains affrontements et certaines blessures, la réalisation du film a accéléré dans le groupe une certaine prise de conscience. Prise de conscience à deux niveaux. Tout d'abord le film nous a permis de voir de façon plus claire et plus précise où en était l'Eglise d'ici: quelle avait été son évolution, quel était son visage actuel et ce qu'elle pourrait devenir. Mais surtout ce projet auquel nous avons travaillé pendant près de deux ans a provoqué chez nous une prise de conscience de nos limites et de nos possibilités, une sorte d'autocritique quoi. Dans ce projet, chacun s'est révélé, les relations inter-personnelles se sont précisées et par conséquent la vie de la communauté s'est intensifiée.

Dans ce sens, je crois que la réalisation du film a donné un certain élan au groupe. Ce qui est sûr, c'est que notre communauté de base a pu mieux se définir elle-même. C'est ce qui me fait penser qu'à long terme la création de ce film sera sans doute très bénéfique.

Cinéma/Québec: *Personnellement, comment considérez-vous le produit fini?*

J'ai accepté la version finale et je l'accepte toujours. Evidemment, j'ai mes réserves. C'est le cas d'ailleurs de tous les membres de la communauté. Dans la mesure où ce film est le produit d'un groupe, il rend compte du groupe et non pas d'un seul individu. Chaque membre a donc ses réserves. Par exemple, si j'avais tourné le film seul, il aurait sûrement été différent. Personnellement, je pense parfois que la première partie est un peu inutile: j'aurais préféré que l'on axe davantage le film sur les efforts vrais de renouvellement, sur les recherches, sur les tentatives comme celle de notre communauté. Mais enfin, à posteriori, je considère que cette première partie est bonne et réussie.

Enfin, pour moi, **Tranquillement, pas vite** constitue un très bon instrument d'animation. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que le film est avant tout un outil que nous voulons voir utilisé par le plus grand nombre de gens possible. A mon avis, ce film peut provoquer la réflexion et la parole autant chez ceux qui sont demeurés dans l'Eglise que chez ceux qui l'ont abandonnée. A ce niveau-là, je pense que le film peut servir. □

(Propos recueillis par Richard Gay).

D



Lorsque j'ai vu *Tranquillement, pas vite* pour la première fois, je n'avais pas pu m'empêcher de formuler plusieurs réserves. Je considérais que la communauté signataire du film se regardait trop le nombril et qu'elle exagérerait en prétendant offrir une nouvelle solution aux problèmes actuels de l'Eglise. La solution décrite dans la deuxième partie ne pouvait m'apparaître nouvelle, puisque dans ma jeunesse des jeunes couples avaient vécu une expérience presque semblable, au moins équivalente. Je me disais que le film n'était pas révolutionnaire qu'on y trouvait trop d'éléments bourgeois et que la communauté s'enfermait dans une sorte d'introspection religieuse. J'aurais voulu la voir poser des gestes biens réels et concrets pour changer l'environnement, pour changer les paroisses par exemple.

Simone Chartrand



D

D



Ces critiques, je les fais toujours miennes. Mais maintenant que j'ai vu le film à plusieurs reprises, je ne peux m'empêcher d'ajouter les réflexions suivantes. *Tranquillement, pas vite* est un film important parce qu'on le critiquera beaucoup et dans les milieux les plus divers et pour des raisons les plus diverses: certains le jugeront blasphématoire, d'autres irréligieux et d'autres areligieux. Important parce que le découpage crée un malaise psychologique tel qu'il appelle la réflexion.

Simone Chartrand



D

les pièges du document-témoin

facilité et surcharge

vincent harvey

J'ai vu le film **Tranquillement, pas vite** lors de la première à la Comédie Canadienne. L'assistance était composée en bonne partie de visages familiers, voire d'amis. Malgré cette ambiance sympathique, je ne suis pas sorti emballé de la représentation. Je n'en suis pas sorti non plus furieux, ni même agacé.

C'est la seconde partie du film qui m'est d'abord apparue la plus faible, la plus décousue et la plus décevante. Après plusieurs semaines de décantation, cependant, mes réserves sont tout aussi nombreuses concernant la première partie. Ici, le cinéaste jouissait vraisemblablement d'une plus grande liberté et possédait un matériel abondant qu'il aurait pu utiliser avec plus de sobriété, de discrétion et de sens historique. Il n'a pas su résister à la tentation de la facilité et de la surcharge. C'est le coup de pinceau de trop et au mauvais endroit qui fait souvent toute la différence entre un très bon tableau et un moins bon.

La démolition de l'Eglise de Ste-Cunégonde, par exemple, avait une force symbolique évidente. Le retour constant de ces images en diminuait cependant l'impact. Cela sentait un peu trop le truc cinématographique. Cette insistance n'était pas nécessaire dans ce cas, à mon avis; elle distrayait le spectateur du témoignage et des réflexions de Madame Riel, si remplis de bon sens, de respect, de jugement et de sérénité. La séquence de la communion parodiée par les démolisseurs m'a semblé manquer de vraisemblance et de vérité. Est-ce une scène qui a été suggérée par le cinéaste pour imiter Bunuel? Le doute demeure. Si oui, c'est un accroc sérieux au genre du film qui se veut un "document-témoin". Cette séquence, en plus de manquer son effet, risque de compromettre l'utilité du film comme instrument d'animation en indisposant ou en faisant sourire ceux qui regardent le passé avec plus d'objectivité et de sérénité. La même observation vaut pour les images du congrès eucharistique de Québec. Je n'ai pourtant aucune honte à ce que NOTRE foi commune ait un jour pris ce visage, et se soit exprimée de cette façon.

Un autre coup de pinceau de trop qui m'a frappé dans la première partie du film, c'est la séquence où l'un des démolisseurs, d'un coup fracassant avec un bec-de-corbin décroche une "station" du chemin-de-croix. Le geste, amputé du résultat, et l'amplification du son, peuvent laisser croire que l'ouvrier, qui veut tout simplement être "efficace" dans son travail, est un iconoclaste du 20^e siècle. Un respect de la vérité et une sobriété de bon aloi auraient sûrement aidé le cinéaste à mieux guider l'oeil de la caméra et l'oreille du réalisateur. Je pourrais continuer à

énumérer ces coups de pinceau superflus qui surchargent le tableau et dont l'explication me semble résider soit dans une conception superficielle de la dimension religieuse de l'homme, soit dans un relent d'anti-cléricalisme qui date de quelques années.

Cette surcharge négative de la première partie du film crée des exigences positives d'autant plus grandes pour la seconde partie. On me dira évidemment que ce sont en fait deux films qui peuvent très bien être projetés séparément. Je pense, moi aussi, qu'il y aurait avantage à les séparer. Mais pourquoi alors l'auteur les a-t-il présentés comme deux volets d'un même diptyque? La dissertation d'un théologien bien connu sur les grandes églises, la fraternité et les communautés de base qui ouvrent chacune des parties doit avoir un sens, j'imagine, dans la conception globale du film, autrement elles n'auraient pas pris place sur la pellicule. Il faut donc voir le film comme un tout, ou, comme je viens de le dire, comme un diptyque. La charge négative du premier volet appelle alors une positivité et une densité plus grandes du second pour faire le contrepoids.

Dans cette perspective, la seconde partie du film apparaît assez mince. Elle commence par un pique-nique dans la plus pure tradition du scoutisme, auquel s'ajoute le partage de la coupe; ce qui est censé être une eucharistie. Il faut dire cependant que d'autres eucharisties, dans le film, ont un peu plus de tonus et de signification, bien qu'elles souffrent en général d'une pauvreté de la Parole. A aucun moment, dans cette seconde partie du film, nous ne voyons la communauté réfléchir en commun sur un texte de l'Ecriture. Je sais, par ailleurs, que la communauté l'a fait à plusieurs reprises. La pellicule ne rend donc pas ici justice à la vie de la communauté. Pourquoi les auteurs du film n'ont-ils pas jugé bon de présenter ces séquences? C'est à la communauté de répondre à la question.

On est aussi un peu étonné de ce que, dans la seconde partie du film, la caméra perde son sens critique se fasse complaisante, alors que dans la première partie elle était sévère et impitoyable (v.g. la scène du chapelet). Des difficultés, des tensions, des oppositions qui ont certainement dû exister au sein de la communauté, il n'est pas question, ou si peu. On n'a voulu montrer que le beau côté, que la fraternité paradisiaque. Il eût été pourtant intéressant de voir une bonne engueulade fraternelle! Sans doute aussi plus conforme à la réalité.

Malgré toutes ces réserves que je viens de faire, je ne trouve pas le film inutile. Il pose de bonnes questions et invite à la réflexion, autant par ses lacunes que par ses aspects positifs. Je reverrais avec plaisir plusieurs séquences de la première partie et la scène du baptême de la seconde. □

Vincent Harvey est directeur de la revue *Maintenant*



A CLOCKWORK ORANGE

“Les coordonnées de l’oeuvre de Kubrick, et plus particulièrement de *A Clockwork Orange*, sont essentiellement d’ordre moral. Le combat, à tout le moins l’affrontement premier, à l’intérieur du film, se fait entre un homme et la civilisation à laquelle, pourtant, il prend une part de plus en plus active.”

Jean-Pierre Lefebvre

l'orange mécanique

les stock-shots du futur présent

jean-pierre lefebvre



A Clockwork Orange. Un film britannique produit, écrit et réalisé par Stanley Kubrick, d'après le roman d'Anthony Burgess. **Image:** John Alcott. **Son:** John Jordan. **Musique:** Walter Carlos. **Décor:** John Barry. **Direction artistique:** Russell Hagg, Peter Shields. **Interprètes:** Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates. **Durée:** 137 minutes. **Couleur**

Stanley Kubrick, metteur en scène américain, né en 1928 à New York. Principaux films: **The Killer's Kiss** (1955), **The Killing** (1956), **Paths of Glory** (1958), **Spartacus** (1960), **Doctor Strangelove** (1965), **2001, A Space Odyssey** (1969).

Il faut, à la fin, se résigner à trouver une porte quelconque à la pyramide. Ou bien, devant un tel entonnoir, accepter ou refuser sa fonction de cruche. Kubrick le sait. Kubrick le veut.

Depuis **Paths of Glory** c'est une lutte à mort, dans l'admiration et la crainte, avec l'ici et l'au-delà du monolithe moderne, scientifique et totalitaire, capitaliste et guerrier. C'est, par l'absurde, un corps à corps suicidaire réussi à coups de millions de dollars par l'un des plus grands anarchistes du cinéma et qui démontre à Hollywood et à l'Underground qu'ils ne peuvent, séparément, témoigner de la merveilleuse et décevante Amérique.

Le cinéma de Kubrick est en effet celui de la saturation absolue: c'est l'infiniment petit de ce bouton d'alerte en gros plan sur l'écran de cinérama infiniment grand de **2001**. L'homme, lui, est certainement le frère de Spartacus, sinon le secrétaire particulier de **Doctor Strangelove**. L'homme, lui, est certainement condamné à la civilisation électrique dont il continue à circonscrire les courts-circuits. L'homme, lui, est certainement la victime consciente de l'action qu'il se permet et dont le grandiose n'égale que la puissance de destruction.

Donc, Kubrick le sait-il vraiment? Le veut-il vraiment? Comment évaluer la rationalité d'un instinct qui, paradoxalement, se concrétise dans des prouesses inégalées de producteur travaillant très souvent, comme dans **Clockwork Orange**, sans aucune vedette? Ne frise-t-on pas le machiavélisme? Ou plutôt, n'est-ce pas là la conséquence et le contradiction du désespoir? Chose certaine, l'oeuvre de Kubrick procède essentiellement.

a) du désir, sinon de la nécessité, d'être *regardée* par le plus grand nombre possible. Il s'agit, ici, de profiter jusqu'à la limite du possible et du permmissible du contexte économico-culturel dans lequel un créateur est né, ne serait-ce que dans l'intention de la détruire.

b) du désir, et de la nécessité, d'être *appréhendée*, mais pas forcément dans le présent immédiat. D'où, chez Kubrick, cette façon de construire et de structurer sa pensée *dans* le temps. A cet égard, **Doctor Strangelove** (the "power dream"), **2001** (the "cosmic dream") et **Clockwork Orange** (the "earth nightmare") constituent une véritable trilogie.

Peut-être, alors, la seule critique valable d'une oeuvre aussi critique serait-elle celle qui devance les propos et les

intuitions de l'auteur? Car, après **Clockwork Orange**, véritable procès du spectateur — et conséquemment du créateur — en même temps que véritable hommage à la mort de la culture ou simplement de l'Idée de Culture — via les structures sociales et économiques actuelles — car, disions-nous, après **Clockwork Orange**, quel peut être le sort d'un si pur capitaliste qui se mêle encore d'être humaniste? Et quel peut être le sort de monsieur et de madame tout le monde qui, mordant à un tel reflet spectaculaire de leur passivité, réalisent le propos même de **Clockwork Orange** et se laissent récupérer par millions? Kubrick est-il démagogue? L'est-il plus ou moins qu'Eisenstein qui, comme le disait Truffaut, a vendu la révolution avec de la viande pourrie? Le film justifie-t-il les moyens?

On ne peut répondre avec certitude, tout en constatant une évidence: les coordonnées de l'oeuvre de Kubrick et plus particulièrement de **Clockwork Orange**, sont essentiellement d'ordre moral. Le combat, à tout le moins l'affrontement premier, à l'intérieur du film, se fait entre un homme et la civilisation à laquelle, pourtant, il prend une part de plus en plus active. C'est en quelque sorte Einstein contribuant sans le vouloir à la destruction du monde à qui pourtant il fait faire un pas de géant. C'est Rimbaud détruisant les mots par les mots. Et pourtant, les apparentes et réelles audaces de son cinéma ne sont, très simplement, que la transposition directe, comme chez Rimbaud encore, de l'angoisse et de la pudeur. Et pourtant, ces évidentes audaces ne visent qu'à redéfinir le sens de tout geste aussi bien que de toute lentille (Kubrick aimerait sans doute cette pensée de Gilles Groulx dans **Où êtes-vous donc?** "Tout objectif au-delà du 75mm est immoral").

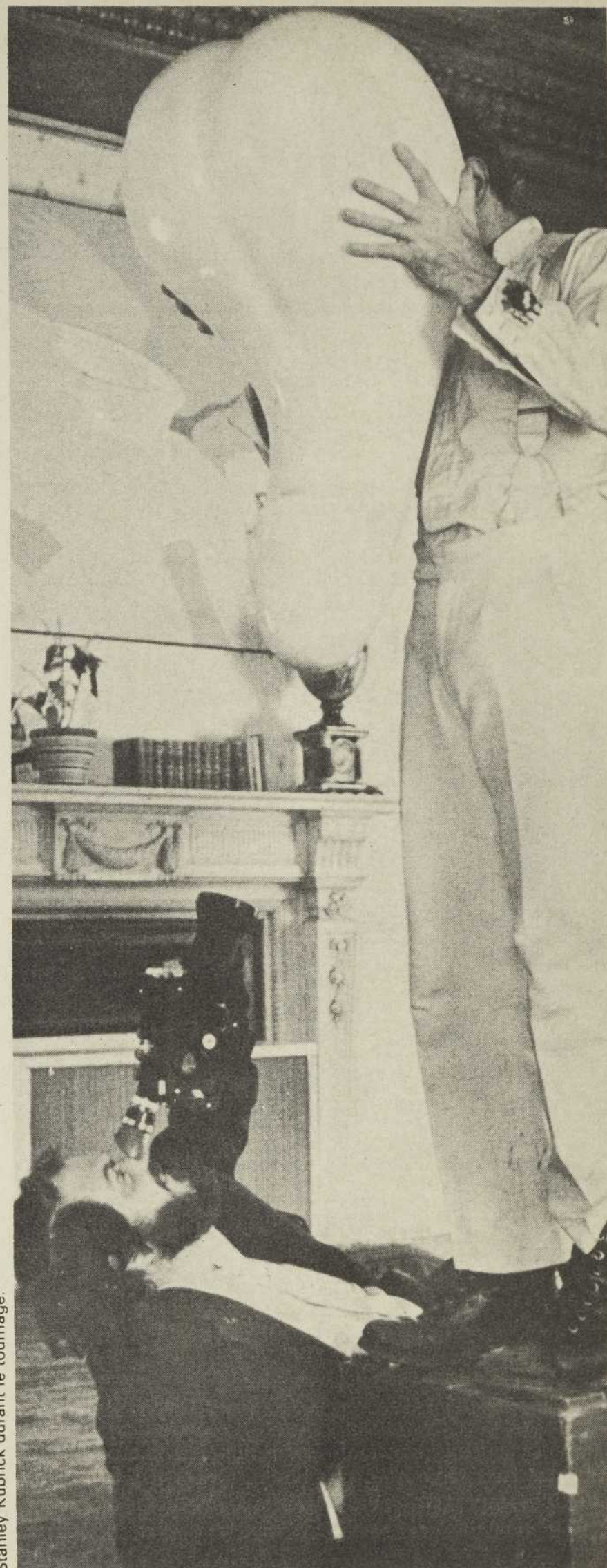
On pourrait presque prétendre que Kubrick, dans **Clockwork Orange**, se demande si ce n'est pas un geste criminel de faire du cinéma! On pourrait presque prétendre que le film démontre que la culture est l'arme première de la *récupération*; car, entre l'amour, qui devient dégoût, de Ludwig van Beethoven, et l'inoffensif "Singin' in the Rain" (1) qui, subitement, charrie autant d'inoffensive violence, celle du cinéma américain et de l'Amérique, il ne reste plus *rien* qui, moralement et politiquement, ne soit matière à *intérêts*.

Mais en même temps on pourrait prétendre le contraire. Si bien que **Clockwork Orange**, en définitive, peut servir les intérêts de tout le monde et ceux de la critique en particulier, car la critique relève d'une culture faite ou à faire.

Il ne nous reste donc plus qu'à paraphraser Kubrick, qui lui, paraphrase Beethoven, en citant le père Hugo qui a déjà dit: "L'utopie est la réalité de demain" Il ne nous reste plus qu'à paraphraser **Clockwork Orange** en disant que la critique ne sert qu'à la critique, le film démontrant clairement, dans sa dernière image, que la théorie exposée n'a servi qu'à peu de choses, sinon à établir une hypothèse de base au niveau des liens possibles entre la Culture (en tant que valeur "acquise") et la Civilisation (perpétuellement en devenir).

En somme la fonction première de **Clockwork Orange** est de parvenir à nous culpabiliser ou nous déculpabiliser d'être tels que nous sommes. □

(1) Le choix de "Singin' in the Rain", tiré de la comédie musicale du même nom, n'est assurément pas fortuit. Le film raconte en effet les débuts et les déboires du parlant après les jours glorieux du muet. Il marque un point tournant dans l'histoire du cinéma. On constate par ailleurs que Kubrick a accordé, dans **Clockwork Orange**, la priorité au *son*.



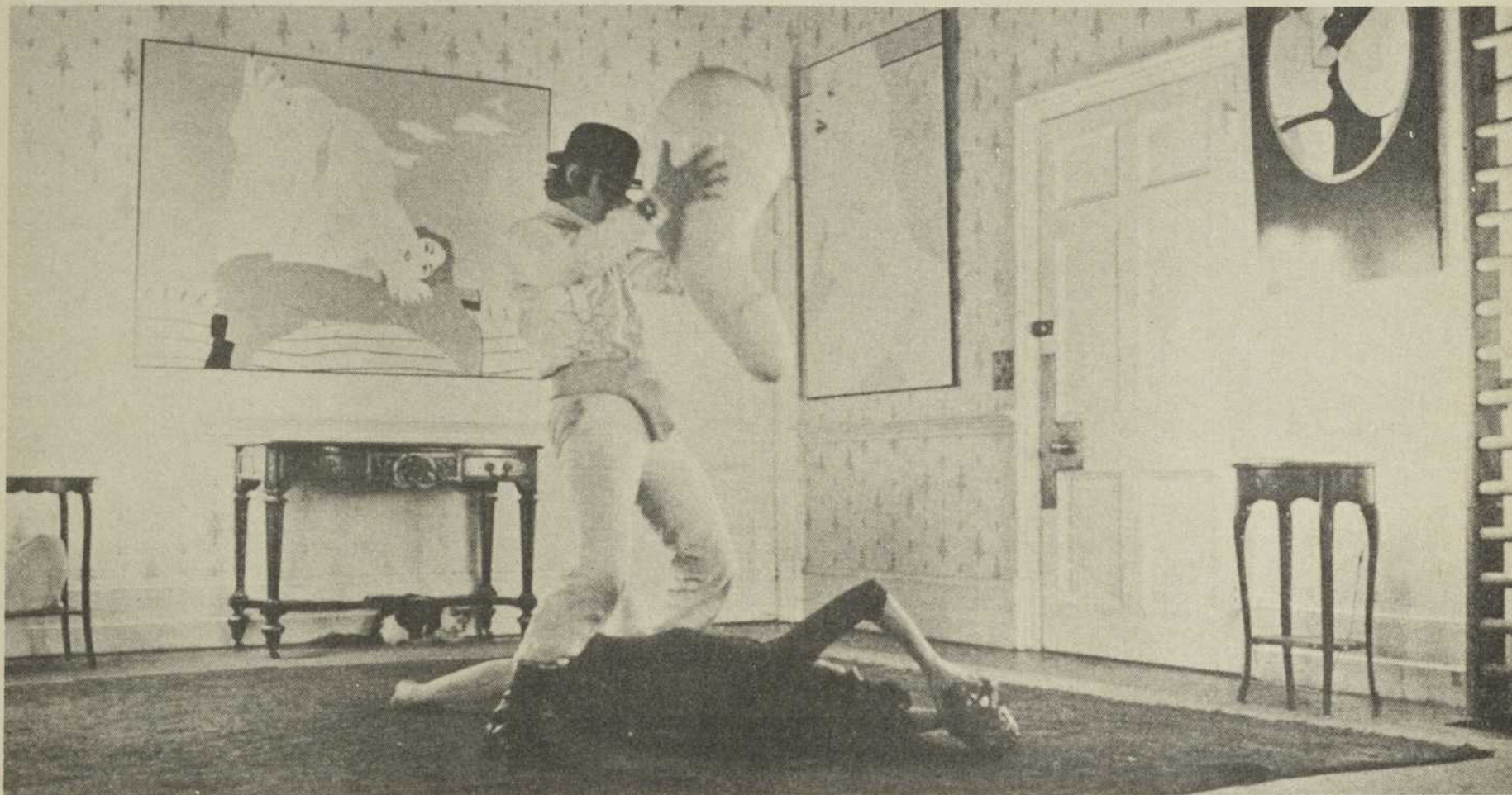
Stanley Kubrick durant le tournage.

"...un si pur capitaliste qui se mêle encore d'être humaniste."

l'orange mécanique

une mystification

andré leroux



Alex aux prises avec la femme aux chats (Miriam Karlin)

“Quel peut être le sort de monsieur et de madame tout le monde qui, mordant à un tel reflet spectaculaire de leur passivité...”

A Clockwork Orange est une immense boursofflure, une gigantesque fumisterie conçue par un manipulateur de foules à l'humour éléphantique. Stanley Kubrick a accumulé, dans cette adaptation du célèbre roman d'Anthony Burgess publié en 1962, tout un bric à brac visuel des plus encombrants et des plus tapageurs: gros plans insistants et constamment inertes, images déformées, bande sonore assommante amplifiée jusqu'à saturation, éclairages violents et sans contrastes, utilisation coquette du ralenti et de l'accélééré... L'oeuvre de Kubrick est une éclatante mystification, froide et glaciale mais intéressante en ceci qu'elle porte l'impuissance de son créateur (?) à son point culminant. Recourant aux ficelles les plus grosses, aux trucs les plus éprouvés d'un cinéma racoleur, accrocheur, complaisant, tape-à-l'oeil, **A Clockwork Orange** est un film fait pour séduire les intellectuels du demi-monde. On

reste confondu de voir qualifiée de "géniale" une supercherie qui cherche à persuader, à chaque instant, le spectateur de son style brillant et intelligent. Evidemment, la simplicité et l'humilité n'étouffent pas Stanley Kubrick qui a complètement transformé la signification du roman d'Anthony Burgess.

Certes, le film de Kubrick existe, en soi, indépendamment de l'oeuvre dont il est inspiré; mais la trahison de Kubrick peut éclairer la nature de ses intentions. Le roman de Burgess est, avant tout, une fable philosophique et morale qui se situe dans un avenir très rapproché: la fin des années 70 et le début des années 80. L'oeuvre anticipe une situation qui trouve ses racines dans notre environnement contemporain et prend pour cadre une Angleterre morne et grise, terrorisée durant la nuit par des gangs d'adolescents féroces. Le récit, comme dans le film

d'ailleurs, est raconté par Alex, étudiant sadique, inconscient, chef d'un gang d'adolescents, dans le dialecte propre à ses membres: le Nadsat. Alex et ses compagnons prennent plaisir à voler, violer et détruire tout ce qui leur tombe sous la main. Condamné à quatorze ans de prison pour l'assassinat d'une jeune femme, Alex accepte, pour éviter ses autres années de détention, de se soumettre à un traitement de conditionnement qui le transformera en robot moral. On veut ainsi l'empêcher de faire le "mal". De brusques nausées l'assaillent lorsque surgissent ses désirs sexuels et ses instincts de violence. A sa sortie de prison, il rencontre ses anciennes victimes qui le battent et le tourmentent jusqu'au moment où il essaiera de se suicider. Après une cure de déconditionnement, il devient à nouveau un voyou, mais désormais libre et triomphant. Burgess critique violemment le gouvernement qui a transformé Alex en robot parfaitement mécanique ("clockwork orange"), et s'insurge contre les possibilités éventuelles de l'instauration d'une société hautement déshumanisée à l'intérieur de laquelle les hommes perdraient toute capacité de choix existentiels et moraux. Dans cet univers, le crime et le vandalisme permettent aux adolescents de dépenser leur énergie, mais Burgess précise clairement que même si Alex retrouve finalement son état originel, il n'en demeure pas moins une créature mécanisée, un petit voyou sadique, inconscient et répugnant.

Dans le film de Kubrick, Alex (Malcolm McDowell) n'est aucunement l'incarnation vivante de la déshumanisation de la société. Au contraire. Il est tout simplement une force dynamique qui se heurte et se bute contre la société. Kubrick, contrairement à Burgess, éprouve une véritable sympathie pour le personnage et souhaite ardemment nous faire partager son sentiment. Le film est une longue cérémonie de conditionnement et de manipulation des spectateurs. Pour mieux nous obliger à nous identifier à Alex, Kubrick s'acharne à nous dépeindre les victimes d'Alex sous un jour absolument répugnant et méprisable. Ainsi, débonnairement, le partage s'effectue-t-il entre des "mauvais", ridicules, débiles, méchants, finalement plus cruels que leur agresseur, et le "bon" Alex, pauvre victime du mécanisme social qui lui a enlevé tous ses moyens de défense. Dans la troisième partie du film, ceux qui ont été maltraités par Alex tout au long de la première partie pourront tranquillement assouvir leur vengeance contre cet individu démuné et impuissant à se défendre.

Alex est donc la seule personne pour laquelle nous puissions et devons éprouver une certaine sympathie car Kubrick, se plaçant de son côté, valorise constamment ses moindres gestes et comportements. Alex est plus jeune, plus séduisant, plus vrai et, somme toute, plus vivant que n'importe laquelle de ses victimes. Malgré tout ce qu'Alex accomplit dans la première partie du film (un vieillard sans défense est sauvagement battu; la femme d'un écrivain est violée; ce même écrivain devient infirme à la suite des coups qu'on lui a infligés; une jeune femme innocente est assassinée) l'exhubérance fougueuse de McDowell nous implique dans sa bassesse et sa rudesse. La conclusion du film ne débouche pas, comme chez Burgess, sur le triomphe *ironique* d'un petit voyou inconscient mais bien plutôt sur le véritable triomphe d'un *héros* sadique et meurtrier. Cette façon qu'a Kubrick de valoriser le sadisme et la cruauté meurtrière d'Alex est constamment truquée par la présentation des victimes qui, finalement, nous apparaissent plus répugnantes que leur agresseur. De plus, Kubrick fait jouer toutes les victimes d'Alex comme des personnages de bande dessinée de troisième ordre (voir les sur-



Alex (Malcolm McDowell)

sauts, les grimaces, les gesticulations de Patrick Magee (l'écrivain) lorsqu'il suppute sa vengeance contre Alex), ce qui évidemment les rend très antipathiques aux spectateurs et leur facilite l'identification à Alex. Kubrick assume et endosse la perspective de son héros, la fait sienne, et nous force à croire au caractère dupe, hypocrite, cruel et mesquin des victimes.

Les gens sains du film se révèlent donc plus tourmentés qu'Alex et incapables de véritable souffrance humaine. Seul Alex souffre car tous les autres personnages ont été réduits à des comportements de marionnettes. Pendant le lavage de cerveau, il hurle sa douleur. Lorsque ses parents le rejettent, il se montre doux et inoffensif. Abandonné, il pleure longuement sur un pont. Battu par ses anciens camarades, il se perd sous l'orage. Se frappant la tête sur le plancher, il appelle la mort. Kubrick nous apitoie sur le sort d'Alex mais refuse sa sympathie aux victimes. Cette attitude, très répandue dans le cinéma contemporain, permet à Kubrick d'éviter d'établir des différences morales entre les victimes et leur agresseur. Or, tous les obstacles empêchant notre identification à Alex ont soigneusement été balayés. Dans le roman, Alex prend plaisir à écraser de petits animaux, à battre d'autres prisonniers, et a un goût très particulier pour les petites filles de dix ans. Évidemment, Kubrick a éliminé tous ces petits détails gênants.

Dans la seconde partie du film, la plus longue, Alex,

soumis au traitement de conditionnement, est battu, humilié, torturé sous nos yeux. Le spectateur qui s'est depuis le début identifié à Alex, éprouve alors une immense sympathie pour le personnage. Quand, à l'épilogue, il recouvre sa nature de voyou audacieux et agressif, le spectateur a été conditionné à percevoir la situation comme une victoire qu'il partage lui-même avec Alex. Kubrick devient alors emphatique et utilise un ton résolument exultant. Le film se transforme en une véritable apothéose du personnage et nous fait clairement comprendre, sans aucune forme d'ambiguïté possible, qu'Alex, le voyou, était, dans la première partie du film, un être humain foncièrement libre et que seul, le "bon" Alex, conditionné physiquement à faire le bien, était un robot mécanisé. Le regard final d'Alex affirme nettement qu'il sait fort bien s'accomoder du sadisme et de la violence.

Et Kubrick fait éclater la violence d'une façon fort séduisante, cherchant moins à la dénoncer qu'à la rendre attrayante, excitante. L'auteur de **2001, A Space Odyssey** prend toujours soin de nous distancer des victimes afin que nous puissions jouir des combats et des viols. Ainsi dans une longue séquence, un gang rival de celui d'Alex déshabille une fille et se prépare à la violer. Kubrick se croit obliger de tout montrer même s'il annonce, en contrepoint sonore, l'arrivée d'Alex et de ses compagnons. S'il avait attendu l'arrivée d'Alex pour nous montrer le comportement de la bande rivale, Kubrick n'aurait pas eu le plaisir de nous décrire minutieusement les longs préparatifs du viol, car l'affrontement se serait immédiatement déroulé. La jeune fille est déshabillée pour notre seul plaisir de spectateur.

Kubrick étale enfin sa marchandise avec une lenteur calculée dans ses moindres effets et une lourdeur stylistique qui essaient d'engendrer la confusion sur la nature de son entreprise aux prétentions nettement "artistiques". Il faut voir avec quelle assurance et quelle complaisance Kubrick semble fasciné par les pouvoirs apparemment hypnotiques de ses constructions visuelles constamment statiques. On se croirait devant une série de tableaux prêts à être accrochés aux murs. Ainsi lorsque Alex retourne au domicile familial après avoir subi le traitement, il est confronté à ses parents et au nouveau locataire, tous confortablement assis au salon. Ils écoutent, sans y porter un véritable intérêt, les supplications du pauvre Alex éploré. Kubrick, ayant pris soin de clairement délimiter la position de chacun dans l'espace, braque fixement sa caméra sur le groupe. Après quelques secondes, le spectateur a nettement compris la situation: Alex est rejeté par ses parents qui craignent l'opinion publique. Or le plan, toujours inébranlablement fixe, s'étire inutilement pour que nous puissions en admirer l'intelligente organisation plastique. Tout le film est construit sur ce principe de l'auto-satisfaction contemplative. Ce complaisant exhibitionnisme visuel est alourdi par une utilisation démesurée d'extraits de musique classique qui matraquent continuellement le spectateur abasourdi. Chaque extrait vise à souligner lourdement et grossièrement la nature des séquences et à en amplifier les résonances émotionnelles. Le spectateur est submergé par un fatras à la fois sonore et visuel qui vise à lui enlever sauvagement sa liberté de spectateur. Le conditionnement se veut total et sans merci.

Kubrick, dont le seul mérite est d'avoir enveloppé ses prétentions dans un papier d'emballage faussement séduisant, se serait-il pris au piège de sa propre mystification. Serait-il devenu lui aussi un robot mécanisé, un "clock-work orange"? □



Alex (Malcolm McDowell)

Les Camisards

Un film français de René Allio. **Scénario:** René Allio et Jean Jourdheuil. **Adaptation et dialogue:** René Allio. **Image:** Denys Clerval. **Interprètes:** Gabriel Gascon, Jacques Debary, Gérard Desarthe, Rufus, Philippe Clévenot, Dominique Labourier, François Marthouret, Isabelle Sadoyan. **Durée:** 111 minutes. Couleur.

J'aurais aimé voir **les Camisards** sur un écran un peu moins minuscule que celui du studio A des Cinémas du Vieux Montréal, car c'est un film où les personnages doivent être perçus dans leur cadre; les camisards comme poissons dans l'eau, à leur place dans les paysages, parmi les arbres, les rochers, dans les pierres des maisons des Cévennes, à l'unisson de la large respiration des lieux naturels; les "gouvernementaux" gesticulant toujours dans un décor à deux dimensions, jouant leur comédie grotesque et finalement sinistre sur une scène entièrement fabriquée, et, sur le terrain, embarrassés de leur nombre, de leurs chevaux, de leur bon ordre et de leur théorie militaire.

Le film joue constamment sur l'opposition de ces deux registres, jusque dans le langage des protagonistes: le langage des camisards, fruité et plein de sève populaire chez Gédéon Laporte, biblique et inspiré chez Abraham Mazel, viril et mesuré chez Gaubert, le narrateur, s'oppose aux coquetteries grossières du Capitaine Poull et de Madame Bâville, aux fadaises du sous-lieutenant et de Mlle de Vergnas; cette opposition n'est nulle part mieux signifiée que par la façon dont la même tunique militaire, portée par les soldats est un uniforme, raide, anonyme, qui les déshumanise (on ne voit pas les visages des soldats), portée par un homme et mieux encore par une femme de la troupe des camisards, elle devient un vrai vêtement, prend une texture, une épaisseur, une souplesse qui habille véritablement, c'est-à-dire manifeste le corps humain.

Cela, la stylisation qui ne sacrifie pourtant jamais la richesse du matériau, l'utilisation et la mise en valeur des accessoires avec leur matière,



Les Royaux

leur grain, leur texture, Allio et les acteurs qu'il a rassemblés le doivent à leurs années chez Roger Planchon au Théâtre de la Cité de Villeurbanne, comme c'est aux mises en scène et aux pièces de Planchon que fait penser le *travail* effectué par Allio et son équipe.

Ce travail consiste en une reconstitution, quasi ethnographique, en une analyse, une interprétation et une mise en scène de l'Histoire. A partir de sa connaissance du protestantisme et des Cévennes, à partir des textes, "journaux camisards", rapports officiels, sermons des curés et évêques catholiques et des travaux historiques sur la vie des paroisses rurales au XVII^e siècle, Allio donne à voir comment ces hommes et ces femmes ont vécu, se sont habillés, nourris, quels rapports ils avaient avec la population demeurée dans les villages, leur peuple, comment ils se sont battus, ont échappé à l'ennemi, ont préparé et effectué leur opérations, ont mené, en bref, ce que nous appellerions aujourd'hui une guerre de guérilla, pendant deux ou trois des trente longues années de l'épopée camisarde: le combat continue, en effet, c'est ce que dit la dernière phrase du film: "C'est vers ce temps-là qu'on commença à nous appeler Camisards".

Allio souligne le caractère populaire de la révolte — les protestants nobles ou riches n'y ont pas ou peu participé: M. de Vergnas peut être déchiré mais

il se soumet — et son organisation démocratique: égalité des hommes et des femmes, direction collégiale, décisions prises en commun; il en montre aussi les aspects composites ou ambigus et les limites: composition sociale hétérogène — il y a des petits propriétaires et des boutiquiers parmi les camisards — la liberté revendiquée est la seule liberté de conscience, le "prophétisme" enfin: les camisards attribuent leurs incroyables succès à "l'inspiration" venue directement de Dieu: ce que nous pourrions être tentés de voir comme une hystérie religieuse, Allio le traite avec objectivité quand il s'agit d'Abraham Mazel, avec compassion chez la jeune camisarde. En face, les curés, et les intendants, commissaires, officiers et soldats du roi sont des éléments extérieurs, des étrangers qu'on veut imposer par la force à une population protestante isolée et poussée à bout.

L'Histoire reconstituée et analysée est enfin, d'un même mouvement, interprétée et mise en scène; Allio invente le style d'images et de narration cinématographiques, d'interprétation, d'utilisation des lieux et des décors qui conviennent à son propos: un réalisme fait de l'enracinement des camisards et de leur peuple dans une géographie physique et humaine; une stylisation, une réduction à deux dimensions, une mise à plat certes caricaturales mais qui manifestent justement la situation réelle des "gouvernementaux".

Par l'action, par l'anecdote, **les Camisards** pourrait ressembler à **Robin des Bois**, **Fanfan la Tulipe**, **Cartouche** ou **Till l'espiègle**; c'est grâce à quoi sans doute Allio a trouvé des producteurs (mais le film a bien failli, en France, ne pas être distribué); mais on voit bien en quoi il est différent: ici, pas de pittoresque ni de distribution conventionnelle des "rôles", le bouffon sympathique (souvent un moine paillard) en face du chef prestigieux (souvent descendant d'une grande famille comme on l'apprendra à la fin du film!), pas d'Errol Flynn, de Gérard Philipe ou de Belmondo, des hommes et des femmes qui ont librement accepté leurs chefs et dont les visages pareillement ordinaires et pareillement transfigurés sont longuement offerts à nos yeux; Allio refuse les mythes que les autres metteurs en scène accréditent et entretiennent avec complaisance, ou malgré eux (Philipe et Till).



Les camisards

Les Camisards prend place d'emblée parmi les véritables films historiques, au demeurant assez peu nombreux: **Ivan le Terrible** et **Alexandre Newski**, **La Marseillaise**, **Culloden** de Peter Watkins, **Rouges et Blancs** de Jancso... Il est encore parmi eux tout à fait original; il n'est pas en effet une épopée nationale (Eisenstein), ni une dénonciation froide (Watkins) ou amère (Jancso) de la guerre: les camisards sont frères de ces "primitifs de la révolte" étudiés par Hobsbawm, et le film que leur consacre Allio fait écho à **Antonio das Mortes** par exemple, y correspond antithétiquement; c'est un film profondément français et français protestant, mais plus qu'aux Français et aux Européens d'aujourd'hui il s'adresse, parle, se donne à voir aux hommes et aux femmes du Tiers-Monde, qui ne le verront pas.

Michel Euvrard

La collection l'Avant-Scène du Cinéma a publié le découpage et les dialogues intégraux du film dans son numéro 122, février 1972.

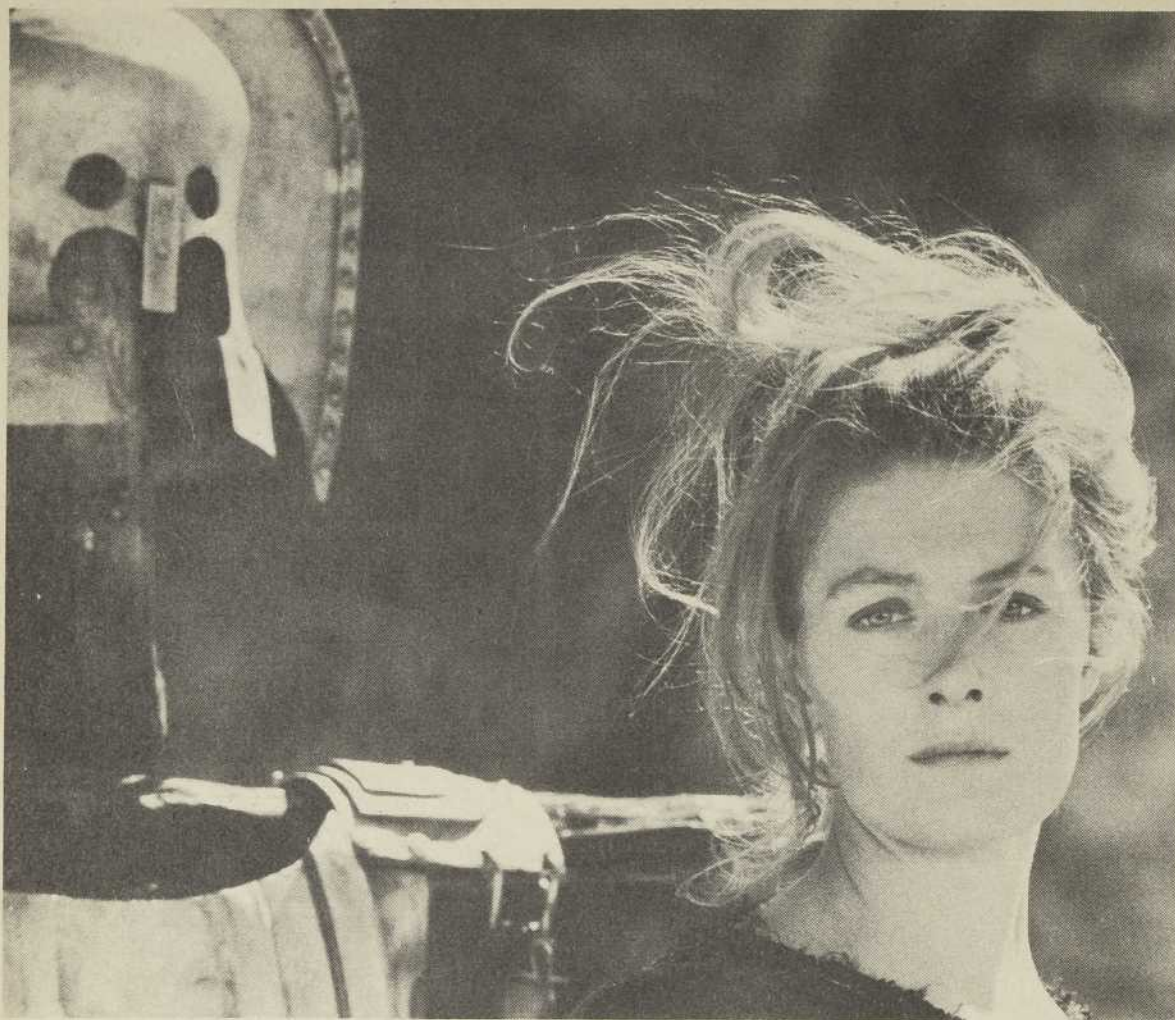
On trouvera un choix des Journaux Camisards dans le volume publié sous ce titre dans la collection de poche 10/18.

Les Troyennes

The Trojan Women. Un film de Michael Cacoyannis. **Scénario:** Michael Cacoyannis, d'après la tragédie d'Euripide. **Image:** Alfredo Contini. **Musique:** Mikis Theodorakis. **Directeur artistique:** Nicholas Georgiadis. **Interprètes:** Katharine Hepburn, Vanessa Redgrave, Geneviève Bujold, Irène Papas, Patrick Magee. **Durée:** 111 minutes. **Couleur.**

Quelle mouche a donc piqué Cacoyannis pour l'inciter à "traduire" (ou trahir) à l'écran **Les Troyennes** d'Euripide? C'est sans doute la mouche tsé-tsé car son film distille un incommensurable ennui: seuls les masochistes, les mysogines et... les critiques chez qui subsiste encore, par anachronisme, un vague fond d'honnêteté tiendront le coup jusqu'au mot FIN.

Heureusement la pitié vient égayer (!) l'ennui. Comment en effet ne pas s'apitoyer de retrouver un nouvel exemple de ce noble cinéma qui se croit obligé de tout montrer, après l'insipide **Adrift**, comme si le cinéma venait de naître et que personne n'avait eu le temps de se créer une "vision" cinématographique. On vous annonce la mort d'Ashtanax, vous le voyez monter vers les murs de Troie d'où il doit être précipité. Cacoyannis craint sans doute qu'un malheureux spectateur n'ait pas saisi: vous aurez donc droit à la chute d'Ashtanax. Vous l'aviez déjà vue pourtant puisqu'Andromaque l'avait imaginée lors de l'annonce de cette mort et que Cacoyannis avait cru bon de visualiser cette "imagination". Mais Cacoyannis va encore plus loin dans l'explicite à tout prix: il nous montre, c'est le second degré de l'explicite, Andromaque allant vérifier de sa main, c'est le premier degré de l'explicite, la mort de Polixène (Euripide se contente évidemment du récit d'Andromaque). A la fin du film, Cacoyannis, en mal de spectaculaire, ne résiste pas à la tentation de montrer Troie qui flambe dans la nuit. La tragédie d'Euripide est fondée sur le drame intérieur qui se joue au cœur de quatre Troyennes. Toutes les intrusions du spectaculaire, et elles sont nombreuses, sont aux antipodes de l'intériorité qui est l'essence même de l'oeuvre. Faire éclater l'espace de la tragédie, c'est annihiler celle-ci.



Vanessa Redgrave dans une scène des "Troyennes"

Mais la pitié trouve bien meilleure pâture dans la "théâtralité" que Cacoyannis a imposée (espérons-le pour elles!) à ses actrices. Rien n'est plus insupportable que ce ton déclamatoire qui jure à l'écran et que ces gestes emphatiques qui donnent, par exemple, à cette pauvre Bujold l'allure d'une Ophélie des faubourgs piquée à on ne sait quel acide et qui se force visiblement (quand même!) pour arriver au degré d'hystérie exigé. Et que dire d'Hélène, "la belle Hélène" disait encore Offenbach il n'y a pas si longtemps, qu'on souhaiterait divinement belle et qui ne justifie guère le déclenchement de cette guerre épique, particulièrement lorsqu'elle est photographiée en contre-plongée...

La pitié s'unit un moment au sourire: Cacoyannis, par un certain souci de fidélité (on se demande d'ailleurs pourquoi, il est si peu fidèle à l'esprit de la tragédie d'Euripide) a voulu respecter partiellement le chœur antique. Il livre donc le spectacle peu aguichant d'une collection de femmes jouant la terreur et la pitié jusqu'au moment fatal où elles abandonnent le silence. La caméra veut sans doute devenir lyrique pour s'accorder au lyrisme de la poésie d'Euripide: elle nous montre donc, en succession rapide, toutes ces sinistres Troyennes en gros plans et, pour faire diversion, les yeux de quelques-unes en très

gros plans. Un sourire de pitié s'impose...

Un dernier sourire: Cacoyannis annonce dans un texte de présentation d'Euripide qu'il fait sien la nécessité de fustiger "l'horreur et l'inutilité de toutes les guerres". Et comme s'il craignait encore de ne pas avoir été compris, il revient à la tâche à la toute fin du film pour le dédier à tous ceux qui luttent contre "l'oppression de l'homme par l'homme". Une bonne intention (l'enfer...) ne suffit pas; le plaidoyer doit être à la mesure de la cause défendue, il risque autrement de la minimiser à défaut de la ridiculiser...

Le seul avantage de toutes ces cacoyannisseries? Faire relire un grand texte et permettre ainsi de mieux prendre conscience, si cela s'avère nécessaire, des "mérites" du pâle reflet cacoyannissien. On le savait: il ne suffit pas de piller un chef-d'œuvre, d'utiliser de nobles buts à la mode, d'engager de grandes comédiennes (c'est sans doute ce qui nous vaut de voir apparaître au générique le nom du comptable!) et de commander une musique à un personnage "mythique" comme Theodorakis pour réussir un film. Il faut également... savoir dire à l'enfant qui joue le rôle d'Astyanax que, quand on est mort, on ne bouge pas du pied!

Jean Leduc

The Boy Friend

Un film britannique de Ken Russel. **Produit, écrit et réalisé** par Ken Russel d'après la comédie musicale du même titre de Sandy Wilson. **Image:** David Watkin. **Son:** Brian Simmons, Maurice Askew. **Arrangements musicaux:** Peter Maxwell Davies. **Décor:** Tony Walton. **Interprètes:** Twiggy (Leslie Hornsby), Christopher Gable. **Durée:** 108 minutes. Couleur.

La comédie musicale de Sandy Wilson: **The Boy Friend** est une amusante parodie de tous les clichés imbéciles mais charmants contenus dans les comédies musicales américaines et britanniques des années 20. Son héroïne, Polly, une jeune fille candide et enjouée, s'éprend d'un garçon qui subitement découvre ses véritables origines: il est le fils d'un riche lord incognito. Le pastiche faussement naïf de Wilson chante sur un ton attendri et ironique l'amour du théâtre qui caractérisait si fortement les créateurs de musicals des années 20 et ceux qui y participaient avec une sincérité et une fougue toujours renouvelées.

En adaptant l'œuvre de Sandy Wilson, Ken Russel l'a systématiquement vidée de son charme parodique et de sa sensibilité chaleureuse. Il a conçu un immense spectacle froidement métallique et dépourvu de toute générosité. Pour parodier ces musicals des années 20, il ne s'agit pas seulement d'en souligner grossièrement tous les clichés; il faut leur insuffler une nouvelle dimension qui permettra aux spectateurs d'en rire affectueusement et non méchamment. Si nous ne sommes jamais subjugués par un nouveau souffle de tendresse envers ce qui est parodié; si nous ne ressentons jamais une réelle sympathie envers l'univers naïf mais enchanteur de ces musicals du passé, la parodie deviendra un spectacle cruel et glacial. Le film de Russel ne témoigne aucune chaleur et aucune sympathie envers la longue tradition de la comédie musicale. Evidemment, Russel n'est pas un cinéaste sensible et la faiblesse de son film réside justement dans une absence de naïveté et d'innocence qui n'échappe pas à l'arbitraire et au factice de la "fabrication".

Sa volonté de choquer à tout prix et son besoin maladif d'irriter jusqu'à l'exaspération sont malheureusement plus prononcés que son amour du théâtre. Pour Russell, la satire consiste en un pur exercice de méchanceté. Pour justifier sa démarche, Russell a ajouté plusieurs éléments à l'oeuvre de Wilson. Ainsi un metteur en scène hollywoodien observe, dans une loge à l'écart, les différents numéros exécutés par une troupe de province dirigée par Max Adrian. Tandis que les comédiens-danseurs se ridiculisent pour capter l'attention du metteur en scène, celui-ci imagine comment il transformera toutes ces pitreries dans un grand film musical. Les gens de théâtre apparaissent alors arrogants, mesquins, égoïstes, hypocrites et décidés à utiliser tous les moyens pour parvenir à épater le metteur en scène. Non satisfait de tourner en dérision l'esprit naïf des "musicals" des années 20 et 30, Russell déverse sa hargne et son mépris sur les individus qu'il a choisis idiots et vides. Les visages, recouverts d'un épais maquillage, sont montrés en gros plans afin que nous puissions en apprécier le grotesque dérisoire. Tous les comédiens sont littéralement enlaidis dans ce film tentaculaire où il entre autant de cynisme que de sadisme.

Pour élargir ses visées parodiques, Russell a inséré dans l'oeuvre de Wilson une intrigue où Twiggy est une assistante de production à qui on confie le rôle de Polly alors que la vedette du spectacle a la jambe cassée. L'intrusion de l'anecdote permet à Russell de parodier ouvertement les "musicals" des années 30 dont les ressorts dramatiques reposaient presque toujours sur l'ascension d'une jeune fille innocente au rang de vedette (*On the Way to the Show; 42nd Street*). Mais curieusement Russell ne manifeste aucun intérêt (autre que parodique) pour son intrigue et s'acharne constamment à la détruire par une accumulation lassante et monotone de numéros chorégraphiques fades, laids et sans véritable originalité. Après la première demi-heure du film, on s'ennuie déjà à mourir. Depuis *Hello Dolly*, je n'ai jamais vu un film musical aussi peu enjoué, aussi terne et accablant. Le film de Russell n'a même pas l'avantage de se présenter sous la facture d'une comédie musicale. Il lui manque un rythme enlevé, entraînant qui métamorphoserait le froid réalisme en

une explosion où le mystère du rêve se confondrait avec le mystère de la vie. Les comédies musicales nous transportent dans un univers enchanteur, suprêmement léger, aérien où la désinvolture et l'insouciance présentent toujours une inquiétude latente (*Gigi; Brigadoon...*) Mais évidemment Russell n'est pas Minnelli. A la lourdeur calculée et inanimée de l'un correspondent la grâce, l'élégance et la splendeur raffinée de l'autre. Russell se montre absolument incapable d'animer dans un même mouvement personnages et décor. Dans *The Boy Friend* les personnages sont toujours figés dans des décors immobiles car Russell ne dégage jamais la beauté des êtres et des objets qui les entourent. Son monde banal, stupide et laid n'est pas transformé par la chaleur et la fascination d'un regard qui fond dans un même spectacle le rêve et la réalité.

The Boy Friend est tout simplement une revue musicale qui s'apparente aux spectacles des Ice Follies ou des Ice Capades. En regardant le film de Russell on se croirait devant un "show" sans relief et sans envergure du Radio City Music Hall. Dans une revue musicale, les danseurs doivent être particulièrement doués et les principales vedettes doivent susciter l'intérêt des spectateurs par la variété et l'originalité de leurs numéros. Or, Russell se montre incapable de stimuler ses comédiens car il ne leur manifeste aucun intérêt. Il faut voir avec quelle inconscience Russell détruit les meilleurs numéros chorégraphiques de Tommy Tune, le seul danseur intéressant de la troupe, en multipliant les angles de prise de vue. Et Russell ne s'est même pas préoccupé de mettre en valeur la personnalité de Twiggy qui pourtant chante juste et danse fort bien. Le personnage est schématique, affreusement conventionnel et ne réussit jamais à s'animer car Russell n'a pas cherché à l'enrichir pour nous le rendre attachant. Ainsi le visage de Twiggy est perpétuellement inerte et sa voix n'est pas mise en valeur car la musique est toujours d'une médiocrité affligeante.

On ne dira jamais assez ni la tristesse, ni la laideur, ni l'impuissance même à divertir de ce film où Russell perd sur tous les plans.

André Leroux

ENFIN!

8 PRIX

AU
23^{EME} PALMARES
DU FILM CANADIEN
dont LE GRAND PRIX

"Je pense que des gens comme Claude Jutra devraient être considérés comme les héros nationaux des arts"

BOSLEY CROWTHER
NEW YORK TIMES

"c'est peut-être de tous les films québécois que j'ai vus, celui qui m'a paru avoir les qualités de coeur et de sensibilité les plus universelles"

LOUIS MALLE
"la meilleure production de l'Office national du film à ce jour"

"VARIETY"

LE QUÉBEC C'EST MON ONCLE ANTOINE



Jacques Gagnon Jean Duceppe
Olivette Thibault, Monique Mercure, Lionel Villeneuve,
Hélène Loiselle.

CLAUDE JUTRA

Office national du film du Canada GENDON FILMS

Cabaret

Un film américain de Bob Fosse.
Scénario: Jay Allen Hugh Wheeler. **Image:** Geoffrey Unsworth. **Son:** David Hildyart. **Chansons:** John Kander, Fred Ebb. **Direction artistique:** Rolf Zehetbauer, Jurgen Kiebach. **Interprètes:** Liza Minnelli, Michael York, Joel Grey. **Durée:** 124 minutes. Couleur.

Au sortir de **Clockwork Orange**, cette grosse machine aussi épaisse que primaire, il fait bon voir **Cabaret**, musical feutré qui rompt heureusement avec les sirops, guimauves et tutti quanti du genre.

Cette atmosphère légèrement distancée apparaît dès le générique: les bruits du cabaret émergent lentement d'un murmure à peine perceptible comme les images se précisent dans un miroir déformant qui ne présente au début qu'une sorte de toile abstraite à peine différenciée.

La première séquence sera également discrètement gommée: dans un cabaret allemand des années 30, un meneur de jeu, que l'homosexualité et un curieux maquillage blanc distancient, circule "sur pointes" au milieu de danseuses dont la truculence physique est tamisée par des tons voilés et de musiciennes étonnantes, espèces de Walkyries quasi figées dans un hiératisme de bas-fonds qui s'étiolent. Ce ton ne variera guère dans les séquences consacrées à la scène.

La musique elle-même qui n'a pas l'habitude, dans le musical, de pêcher par excès de subtilité, trouve, dans **Cabaret**, une sorte de pudeur, de retenue, comme si un léger ralenti était venu en calmer les ardeurs chevaleresques.

Le dialogue respecte les limites d'un humour qui ne sort guère des demi-teintes mais c'est surtout le personnage central du film, une sorte de femme-enfant, magnifiquement interprétée par Liza Minnelli, qui assure à **Cabaret** cette dimension à mi-chemin entre le rêve et la réalité, entre la platitude du réel vu de trop près et les grâces éthérées du monde d'une femme qui, par sa douce folie, irrealise et transfigure le quotidien banal. Lorsqu'elle monte sur scène, elle atteint une sorte de dimension surhumaine qui dévore littéralement



Liza Minnelli

tout ce qui l'entoure, scène comprise, opérant ainsi un nouveau décalage face à l'au-delà de la scène.

Enfin le musical se décale vis-à-vis lui-même par ses passages constants de la scène à la "vie", vie elle-même "multipliée" par les apparitions de croix gammées qui peut à peu viennent faire sentir leur caractère menaçant au monde de la femme-enfant.

Ici et là de brusques et brefs éclats de rire (le travesti qui vient uriner à la grande stupéfaction de son voisin...) de mouvements effrénés (le can-can), de "cruauté" (un chien mort) comme pour mieux accuser la fragilité des voiles...

Jean Leduc

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

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

depuis mars '71,
 au cinéma

OUTREMONT 277-4145
 1248 Bernard

et depuis février '67 au

verdi 277-3233
 5380 St-Laurent

deux entreprises de la...

**Société
 Micro Cinéma Ltée**

5380 St-Laurent
 Montréal 151
 277-4145
 277-3233

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

UN AIDE-MEMOIRE DU FILM

Vous cherchez un renseignement?

Consultez Film Canadiana

Vous y trouverez: génériques complets, renseignements techniques et résumés de tous les nouveaux films et programmes de télévision canadiens et étrangers (fiction et documentaire) au fur et à mesure de leur sortie au Canada.

Vous pourrez y dénicher le film que vous désirez louer ou acheter, avec le nom son **distributeur canadien**.

Vous y trouverez un **index détaillé des productions** (avec le générique de toutes les productions dans chaque numéro), ainsi que deux index des **productions canadiennes**, et des **titres**, en plus d'un **index analytique** — tout pour vous permettre de retrouver un renseignement spécifique.

De même que les listes d'adresses des **distributeurs et producteurs canadiens**, listes qui sont révisées et complétées dans chaque numéro.

Votre abonnement vous donne droit aussi à un volume cumulatif annuel dans lequel sont compilés, pour votre convenance, tous les renseignements de l'année précédente.

Film Canadiana est une revue trimestrielle bilingue à multiples objectifs et usages. Vous n'y trouverez aucune critique, mais **tous les renseignements pertinents**.

Demandez un abonnement, un exemplaire gratuit ou tout autre détail en vous adressant à:

*Film Canadiana
Institut canadien du film
1762 Carling
Ottawa (Ontario)
K2A 2H7*

FILM CANADIANA

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
Réception des périodiques
1700 rue St-Denis
Mtl 129

d.1 ne

a publié le texte intégral des scénarios de plus de 150 films, dont:

Easy rider (D. Hopper)
Viva la muerte (F. Arrabal)
Dies Irae (C. Dreyer)
La strada (F. Fellini)
Les deux anglaises et le continent (Truffaut)
Les camisards (Allio)
Oedipe-roi (P. Pasolini)
L'enfant sauvage (F. Truffaut)
Tristana (L. Bunuel)
Enquête sur un citoyen au-dessus
de tout soupçon (E. Petri)
If... (Anderson)
La chinoise (Godard)
Le Bonheur (Medvedkine)

Adressez correspondance et commandes à Cinéma/Québec qui transmettra

■ "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.

POUR LES PASSIONNÉS...

... de cinéma



agent
exclusif

snaps
LIBRAIRES

L'ENCYCLOPÉDIE DU CINÉMA

a l'avantage d'être une source
inépuisable de renseignements
sur le 7^e art, tout en
restant très accessible aux
cinéphiles non spécialistes.
2 volumes publiés sous la
direction de Roger Boussinot.

tome 1 : L'ENCYCLOPÉDIE DU CINÉMA

Plus de 3 200 articles consacrés
aux œuvres, aux acteurs, producteurs,
réalisateurs, scénaristes, etc.

1 632 pages
dont 64 pages d'illustrations
hors texte. Reliure pleine toile,
jaquette en couleurs sous
chemise rhodoid.

tome 2 - L'encyclopédie du cinéma par l'image

Enorme répertoire visuel
constitué de photographies
légendées, complément indispensable
à une vraie connaissance du
cinéma.

880 pages dont
96 hors texte en 4 couleurs
et 2 couleurs. Reliure pleine toile,
jaquette en couleurs sous chemise
rhodoid.

SOCIÉTÉ NORD-AMÉRICAINE DE PUBLICATION
5257 est. Rue Jean-Talon, Montréal 452 - Tél. 376-9020

4 AVR 1972

DU QUÉBEC

LE MAGAZINE OVO EST

OVO 6
vient de paraître
interview
de Ronald Labelle
images d'une vingtaine de
photographes québécois
textes de création
témoignages illustrations
panel sur la vulgarisation
de la photographie
texte sur la solarisation
76 pages d'images/mots
librairies tabagies
head-shops

Magazine OVO
1430 St-Denis
Montréal Tél.
288-0533

PARTICIPEZ- Y