

PER

C-841

BNQ

# Cinéma québec

Vol. 3, No 4

75¢

François Truffaut/Michel Vergnes  
Jean-Pierre Lefebvre, an 10  
Je t'aime, de Pierre Duceppe  
Des armes et les hommes

# telstar films

690 LaGauchetière Ouest, Montréal  
Téléphone 866-3781

vous offre ses milliers de longs-métrages, courts-métrages  
et séries de films de tous genres, et notamment:

**L'ODYSSEE**, d'après Homère

**L'ENEIDE**, d'après Virgile

**LA LUTTE POUR LA SURVIVANCE**, de Rossellini

pour la première fois portés à l'écran en couleurs merveilleuses

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

**ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES**  
SERVICE CONTINU

**ATELIERS DE PRODUCTION**

CENT CINQUANTE - CINQ VIDEOGRAMMES  
A VOTRE DISPOSITION



LES SERVICES SONORES ET DE LABORATOIRES  
LES PLUS IMPORTANTS AU QUÉBEC

SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL 128 QUÉBEC 878-9562

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

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

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



**Direction:**

Jean-Pierre Tadros

**Comité de rédaction:**Michel Euvrard, Richard Gay,  
André Leroux, Jean-Pierre Tadros**Collaborateurs:**Pierre Demers, Guy Hennebelle,  
Francine Laurendeau, Jean Leduc,  
André Pâquet.**Administration, publicité:**

Connie Tadros

**Conception graphique:**

Louis Charpentier

**Secrétariat:**

Louise Deslauriers

**Archiviste:**

Francesca Pozzi

**Distribution:**

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

**Index:**

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

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

Etats-Unis, ajouter un dollar

Etranger, un an (10 numéros): \$9.00;  
étudiant \$7.00.Adresser chèques et mandats poste  
à l'ordre de:**Cinéma/Québec**

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Photo couverture: Jeann Moreau et Jean-René Ouellet dans **Je t'aime**

---

## Coup de pied en retour

---

- 5 Goebbels aurait-il mieux fait?
- 6 A propos d'une crise émotive  
On n'a pas cédé!

---

## Informations

---

- 7 Cinéma chilien  
Cinéma mexicain
- 9 Cinéma allemand

---

## Cinéma québécois

---

### Des armes et les hommes, d'André Melançon

- 10 Une fascinante réussite, par Pierre Demers

### Je t'aime, de Pierre Duceppe

- 12 Un film sans problème...,  
une interview de Jean-Pierre Tadros
- 13 ...Mais où est-il donc, ce film?, par Jean-Pierre Tadros

### Ultimatum,

### On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire, Les dernières fiançailles, de Jean-Pierre Lefebvre

- 18 Jean-Pierre Lefebvre fait le point,  
une interview de Jean-Pierre Tadros
- 24 Deux pôles d'une même sensibilité, par Michel Brûlé

---

## Les pionniers du cinéma québécois (1)

---

- 28 Michel Vergnes et le Service de Ciné-photographie

---

## Entretiens

---

- 35 François Truffaut: "Le cinéma est un jeu",  
une interview d'André Leroux et de Laurent Gagliardi
- 42 Jean-Luc Bideau, comédien suisse,  
une interview de Francine Laurendeau

---

## Critiques

---

- 45 El Topo
  - 46 Les indrogables
  - 47 Executive Action
  - 48 Le silencieux
  - 49 Madame Zenobia
  - 50 Paper Chase
-

## Vol 3, No 4

Sans vouloir jouer aux oiseaux de mauvais augure on peut avancer que l'année 1974 sera une année difficile pour le cinéma québécois. Après nos années de vaches grasses, voilà donc les vaches maigres qu'on nous annonçait depuis quelque temps déjà nous arriver.

Il y a tout d'abord cette fameuse loi-cadre qu'on réclame à corps et à cri. Eh bien, il semble que les cinéastes l'aient finalement. Et déjà on s'en mord les doigts. Après avoir vécu dans une douce et profitable anarchie, comment ne pas craindre les inévitables contraintes d'une loi-cadre. Mais l'avenir nous dira ce qu'elle sera. Et cet avenir, répétons-le, est très proche.

En attendant, il continue à se faire des films, et il continue à s'en montrer. **Noël et Juliette** de Michel Bouchard, par exemple, qui est passé en coup de vent sur nos écrans. Si vite, qu'on a à peine eu l'occasion

de s'en apercevoir... Et c'est grave qu'un film n'ait pas le temps de rejoindre son public; mais nous en reparlerons. Car cette première tentative de Michel Bouchard nous paraît importante.

Du côté, précisément, des premières tentatives, il en est une qui aura eu plus de chance. Il s'agit naturellement de **Je t'aime** de Pierre Duceppe. On avait misé beaucoup sur ce film. Et puis il y avait Jeanne Moreau, et Jean Duceppe; et le réalisateur nous avait dit avoir voulu faire preuve de sobriété (voir l'interview de Pierre Duceppe). Notre déception n'en fut que plus grande (voir article de Jean-Pierre Tadros).

Avec **Les dernières fiançailles**, par contre, ça a été l'émerveillement; et on n'exagère pas. Jean-Pierre Lefebvre atteint ici une sorte de perfection aussi bien dans la simplicité que dans la rigueur avec laquelle il traite son sujet. Jean-Pierre Lefebvre fait le point,

ici, sur trois années de presque silence; alors que Michel Brûlé se penche sur ces deux derniers films, **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** et **Les dernières fiançailles**.

Et puisqu'on est au chapitre des émerveillements, on ne peut pas ne pas citer le documentaire d'André Melançon, **Des armes et les hommes**. Pierre Demers en fait l'analyse.

**Cinéma/Québec** commence avec ce numéro la publication d'une série d'interviews et d'études sur les pionniers de notre cinéma. La période 1905-1945 reste, on le sait, une période à défricher en ce qui concerne le cinéma. Il incombe donc à **Cinéma/Québec** de veiller à ce que cette période soit mieux connue. Pierre Demers s'est entretenu avec Michel Vergnes.

Deux entretiens enfin, l'un avec François Truffaut par André Leroux et Laurent Gagliardi, et l'autre avec Jean-Luc Bideau par Francine Laurendeau viennent clore ce numéro.

*la tendresse de vivre      la simplicité de mourir*

# *les dernières fiançailles*

*avec*

*Marthe Nadeau et J.-Léo Gagnon  
à l'affiche  
des cinémas du Vieux Montréal  
un film de Jean-Pierre Lefebvre*

*produit par Cinak et les Productions Prisma  
distribué par DISCI Inc., 2184 Prud'homme, Montréal, Québec H4A 3H2  
(514) 481-5601*

# Coup de pied en retour

## Goebbels aurait-il mieux fait?

Monsieur,

En tant qu'organisateur du III Festival International du Cinéma en 16mm de Montréal, il est de notre devoir de répondre à l'article paru dans votre journal de novembre/décembre écrit par M. Jean Leduc ainsi qu'aux commentaires de la rédaction qui y faisaient suite.

Intitulé "Le festival ketchup du cinéma poubelle", cet article aux intentions apparemment sérieuses a permis à son auteur de faire preuve d'un grand manque de jugement et d'une prise de position arbitraire en ce qui concerne le Festival puisque sans raison valable il décide tout simplement de bannir le festival, son organisation, sa présentation, ses programmes et tout le reste.

Il commence d'abord par se plaindre de la subvention que le Secrétariat d'Etat avait octroyée au festival "le gâteau béni" et passe ensuite à l'attaque contre l'amateurisme de tout l'événement car, semble-t-il, deux fautes d'orthographe s'étaient glissées dans ses programmes; son amateurisme encore pour avoir tenu des discussions sans microphone (et cela dans une salle de 200 sièges) et sans animateur véritable (?), etc. Il va ensuite jusqu'à traiter la sélection des films de "collection de navets", de "gratinée de nouilles filmiques" et aussi, pour bien arroser tout ça, de "bouillon". Dans un article semblable paru en 1972, M. Leduc avait décrit le festival de cette année-là comme "plusieurs croûtes lamentables", ce qui démontre une connaissance culinaire qui pourrait rivaliser les recettes de Madame Benoît.

Nous n'essaierons pas de justifier dans cette lettre ni les raisons d'être du festival ni la sélection de ses programmes. Il suffira de souligner que parmi les quatorze longs-métrages présentés cette année, dix avaient déjà participé à d'autres festivals internationaux bien plus prestigieux que le nôtre. **Zwartiek** et **Empereur Tomato Ketchup** à la Quinzaine des Réalisateurs de 1973 à Cannes; **Lo Stagionale**, **The Jail**, **Los Traidores**, **Il Primer Ano** et **Willow Springs** au Festival International de Berlin; **Galipette** et **Bistrot** au Festival de Grenoble; **Skinflicker** et **Une Page de Folie** au Festival de Rotterdam. Aux Festivals de Chicago, d'Edimbourg et de Mannheim où **Mon Enfance** a gagné quatre

prix; au Festival de Locarno pour **Al Dia Siguiete** et **Gertrude Stein: When This You See Remember Me**; au Festival de Toulon où **Willow Springs** a gagné le Premier Prix; au Festival de San Marco où **Etetcetc-Cobra One** gagna le Prix Spécial du Jury; **Los Traidores** - Premier Prix au Festival de Ravenne.

Comment peut-on alors accuser le comité de sélection du festival d'avoir choisi "une aussi jolie collection de navets d'un amateurisme navrant, films qui, si on avait eu le malheur de les commettre, mériteraient un visionnement discret dans le silence(!) d'un salon bien clos?". De plus quand nous pensons à toutes les critiques favorables et tous les prix que ces films ont reçus à l'étranger, nous ne pouvons que douter de son aptitude comme critique de cinéma. Ainsi il serait vraiment futile d'argumenter davantage contre ses opinions concernant le festival et contre son attitude régressive envers le cinéma en général.

En organisant le festival nous concentrons nos efforts à introduire des films qui ne sont pas conventionnellement populaires mais quand même des contributions importantes au développement du cinéma comme forme d'art indépendante. Les films qui composent nos programmes ne sont pas les produits fabriqués par les soi-disantes industries cinématographiques qui semblent former l'intérêt de base de M. Leduc. Et c'est cette orientation qui l'a bourré de préjugés jusqu'à limiter son jugement au seul profit de la culture de consommation et d'une idéologie réactionnaire.

Quoique Monsieur Leduc en pense, nous sommes déterminés à faire ressortir toute divergence d'opinion capable de contribuer au point de vue créatif et aussi capable d'informer le public et les générations futures de cinéastes québécois. Et c'est en contribuant à cette sensibilisation envers ce que le cinéma pourrait être en des circonstances plus libres que le festival devient menaçant pour tous ceux qui préfèrent ignorer ces réalisations dont ils ne peuvent tirer aucun profit. Toutefois ce n'est pas le public et son développement culturel qui bénéficieront de tous ces faux renseignements développés dans l'intérêt du contentement personnel, du favoritisme renforcé de sentiments nationalistes, de déformation des faits et d'obscurité pédantesque au profit de certains "professionnels" bien publicisés qui finissent par obtenir tout le "gâteau béni".

Conformément à l'article de M. Leduc et tout en appuyant ses opinions la rédaction de **Cinéma-Québec** s'est vue obligée de nous offrir quelques conseils paternalistes auxquels nous devons aussi répondre:

Vous nous félicitez pour la semaine de visionnements de presse précédant l'ouverture du Festival, pourtant ceux-ci ont été ignorés par les critiques montréalais, nous obligeant ainsi d'annuler les deux tiers de ces séances à cause de leur absence. Conséquemment aucun journal montréalais ne publia de critique durant la semaine du festival.

Quant au budget du festival, question qui semble inquiéter M. Leduc et bien d'autres, il n'a atteint cette année (subventions incluses) que le tiers de celui des plus pauvres festivals auxquels nous pouvons penser: Rotterdam, Anvers, Bordeaux, Toulouse, Hambourg, etc. Où est donc ce "gâteau béni" à notre disposition alors que nous n'avons qu'une mince tranche de pain? Aussi nous aimerions vous rappeler que nous avons entrepris le 1er Festival en 1971 sans la moindre subvention et bien que l'appui financier est important pour entreprendre un certain nombre d'améliorations, il ne doit toutefois pas affecter la continuation actuelle du festival.

En ce qui concerne la participation des films québécois et canadiens, elle dépend uniquement de la qualité de ceux soumis au festival. C'est là notre seul critère d'admissibilité sans considération aucune de leur nationalité. Nous croyons sincèrement qu'il serait contraire à toute éthique de permettre la participation de films canadiens ou québécois par simple patriotisme au détriment d'autres soumissions nettement supérieures. De plus le Palmarès du Film Canadien, comme d'autres événements locaux, offre de telles débouchés. Aussi il est très difficile de trouver chaque octobre des films canadiens en 16mm de qualité qui n'aient pas déjà été présentés au public québécois. Quant à la participation de **L'Immaculée-Conception**, nous avons eu assez de problèmes à satisfaire les différentes conditions posées par son réalisateur dont, entre autres, servir de la bière aux personnes présentes à la projection de son film à l'auditorium de la Bibliothèque Nationale.

Si nous devons juger nos efforts d'après les attaques vicieuses par deux journalistes-membres de Cinéma-Québec, M. Jean Leduc et M. André Leroux dans son article du Devoir, ainsi que par l'hostilité générale que nous avons rencontrée auprès des cercles "professionnels" du film et de leur porte-parole "officiels", ce festival doit en effet être sur la bonne voie.

En nous conseillant de mettre fin à l'isolement du Festival et de ses organisateurs, la Coopérative des Cinéastes Indépendants et de nous joindre à la communauté cinématographique québécoise, vous nous invitez tout

simplement à nous conformer à une hiérarchie qui nous est complètement inacceptable. Le festival, comme tous les autres projets de la Coopérative, est une protestation contre pareils systèmes d'oppression dont le but primordial semble être l'élimination de l'expression individuelle, le conformisme et la suppression de toute divergence d'opinion. Monsieur le Rédacteur, nous sommes convaincus que le Dr. Goebbels n'aurait pas mieux fait.

**La direction du Festival,  
Dimitri Eipides  
Le 18 décembre 1973**

## À propos d'une crise émotive

Certains de nos lecteurs ont peut-être suivi, non sans un certain amusement d'ailleurs partagé par toute l'équipe de **Cinéma/Québec**, la grosse crise émotive qu'un de nos anciens collaborateurs occasionnels a brusquement piqué, et dont un hebdomadaire de fin de semaine a, en premier lieu, fait état. Ce collaborateur s'est suffisamment discrédité lui-même pour que nous n'ayons rien à ajouter ici à cette ténébreuse affaire. Nous le laisserons donc s'honorer lui-même!

Précisons simplement que le nom de Gilles Marsolais avait été rayé de la liste de nos collaborateurs dès notre précédent numéro (Vol. 3, No 3). Ce geste avait été posé à la suite de plaintes reçues de certains collaborateurs de la revue qui avaient vu leur nom utilisé à des fins plus que douteuses par ce même Gilles Marsolais. Nous avons décidé cependant de ne pas faire état publiquement des raisons de cette "omission", **Cinéma/Québec** ayant constamment évité de se laisser entraîner dans de stériles campagnes de mise en accusation ou d'excommunication. Il nous apparaît en effet plus important dans le contexte québécois actuel de ne pas se laisser distraire dans de vulgaires chasses aux sorcières qui ne pourraient être que futiles, pour nous engager plutôt dans un travail positif d'analyse de la situation cinématographique.

Il est cependant important de souligner ici que ce collaborateur n'avait pas à jouer au "démissionnaire of-fusqué". Il n'avait en effet aucunement à démissionner puisque rien ne le liait à la revue. Et s'il avait des reproches à nous formuler, la moindre décence aurait exigé qu'il nous en fasse tout d'abord part. Mais non! Pas un mot. A la place, on aura eu droit à une virulente lettre de "démission" qui trouvera curieusement écho dans certains journaux montréalais. Car de toute évidence notre frétillement "critique" se trouvait brusquement en mal de publicité. Il lui était donc important de faire du bruit. Ce qui nous a donné droit à la grosse farce publicitaire en question.

Ceci dit, il faut bien constater que notre attitude résolument indépendante semble être payante puisqu'elle embarrasse ainsi bien du monde. Les arguments-chocs qu'a utilisés Marsolais ont au moins eu le mérite de montrer le degré de servilité de certains qui n'arrivent vraiment pas à croire, qu'au Québec, une revue comme **Cinéma/Québec** puisse exister et se porter fort bien sans croupir dans la collusion. Eh bien! disons-le bien haut: cela est possible, ici, au Québec. Il suffit simplement de le vouloir.

**Le comité de rédaction**

## On n'a pas cédé!

Dans l'éditorial du Vol 3, no 2 intitulé "Sortons de l'euphorie", nous laissons entendre que l'ONF ne mettait pas beaucoup d'ardeur à distribuer **Richesse des autres** de Maurice Bulbulian et Michel Gauthier. La raison en aurait été certaines pressions effectuées par des politiciens. David Novak nous a fait savoir qu'il n'en était rien, que le film est disponible dans les différentes cinémathèques de l'ONF, et que quiconque voulait voir ce documentaire pouvait s'en procurer une copie. Pour ce qui est des pressions exercées par Réal Caouette, en particulier, pour que l'ONF retire de la circulation **Richesse des autres**, sans vouloir en faire état publiquement on nous a laissé comprendre qu'elles étaient bien réelles.

## Cinéma chilien

Depuis le 11 septembre dernier, alors que le président élu du Chili, Salvador Allende, était assassiné par les militaires, plus de 15.000 chiliens ont été massacrés. La marche fasciste continue donc à exercer une répression de plus en plus grande, aidée en cela par le silence complice de la grande presse internationale, assoiffée d'exploits spectaculaires ou de sensationnalisme. Il va sans dire que journalistes, écrivains, cinéastes et intellectuels sont prioritairement visés dans cette entreprise.

Récemment, nous apprenions par l'entremise d'un communiqué de presse de la Tricontinental Film Center que deux personnalités du cinéma chilien venaient d'être touchées par cette vague de répression. La Junte Militaire chilienne arrêta, en effet, il y a quelques semaines, le comédien bien connu Marcelo Romo et le cinéaste Guillermo Cahn.

A 32 ans, Romo est l'un des plus brillants acteurs du cinéma et du théâtre latino-américain. Il a tenu le rôle principal dans plusieurs films chiliens dont *El Chacal de Nahuel Toro* de Miguel Littin, *Voto Mas Fusil* de Helvio Soto, *Ya No Basta Con Rezar* (Il ne suffit plus de prier) de Aldo Francia (ce film connaît présentement un grand succès à Paris). Romo fut arrêté le 12 novembre dernier et a été tenu "incommunicado" depuis ce temps à la base militaire de Buin à Santiago. Bien qu'aucune accusation n'ait été portée contre lui, des sources bien informées rapportent qu'il a été soumis à la torture et que sa vie est en danger.

Guillermo Cahn à 27 ans est l'une des figures dominantes dans l'organisation du nouveau cinéma chilien. Marié et père de deux enfants, il a réalisé plu-

sieurs documentaires et a été très actif sur le plan de l'organisation et du développement du cinéma chilien. Ses films sur les Indiens Mapuche, (*Nutuyin Mapu*) sur les taudis de Santiago (*Casa o Mierda*) et sur les luttes paysannes du Sud du Chili (*No nos Trancaran El Paso*) furent des documents importants du mouvement. Cahn a été arrêté le 23 novembre et est lui aussi depuis ce temps détenu à la base de Buin. Aucune accusation n'a été portée contre lui mais sa vie est en péril.

Comme ce fut le cas dans d'autres situations, l'intervention directe par l'entremise de télégrammes ou de lettres de protestation expédiés aux autorités responsables par les camarades étrangers pourrait s'avérer utile pour empêcher l'exécution ou la torture des compatriotes latino-américains.

Les amis de la Tricontinentale suggèrent donc d'envoyer télégrammes ou lettres de protestation demandant la libération immédiate de Romo et Cahn et de tous les autres prisonniers politiques chiliens. On est prié d'envoyer ces notes de protestations soit à l'ambassade du Chili à Ottawa, ou directement au ministère de l'Intérieur du Chili: General Oscar Bonilla, Ministerio del Interior, Santiago de Chile.

André Pâquet

## Cinéma mexicain

Des films mexicains, ceux d'Emilio Fernandez en particulier, on en voyait quelques-uns à l'étranger dans les années qui ont suivi la deuxième guerre mondiale; on savait aussi que le Mexique produisait, et distribuait en Amérique latine un assez grand nombre de films populaires (1), d'un style mélodramatique et désuet que Bunuel a adopté, et infléchi, dans ses films mexicains.

Puis pendant plusieurs années plus rien. Mais voici que la sortie de *Reed Mexico insurgente*, et la présentation, à Paris à la fin du mois d'octobre, puis en Allemagne, en Suède et au Danemark, d'une Semaine du cinéma mexicain ramène l'attention sur la production de ce pays: qu'en est-il aujourd'hui du cinéma mexicain? Nous l'avons demandé à Paul Leduc, le metteur en scène de *Reed, Mexico insurgente*.

*"On peut dire du cinéma mexicain aujourd'hui qu'il connaît un renouvellement "biologique": de nouveaux cinéastes, pas forcément jeunes d'ailleurs, ont l'occasion de faire des films. Mais ceci se passe dans le cadre de l'industrie, il ne s'agit pas d'un mouvement, au contraire l'immobilité continue. Le cinéma d'état, dirigé en outre, par le frère du président de la république!*

*L'école de cinéma de l'Université de Mexico manque de moyens; une autre école va s'ouvrir, qui sera pire parce qu'officielle! Elle sera dotée de moyens suffisants, mais on sait déjà qui seront les professeurs: la vieille garde des cinéastes.*

*Il y a eu et il y a toujours de nombreux essais d'organisation d'une production et d'un réseau de distribution parallèles, d'un ciné-marginal; la Cooperativa, par exemple, qui a envoyé des films au festival de Berlin cette année, est liée aux deux syndicats, les électriciens et les chemistes, qui étaient indépendants du gouvernement.*

*Un certain nombre de films ont été tournés en 1968 lors de la révolte des étudiants.*

*Enfin, Roberto Sabio a réussi à faire produire par la RAI (la télévision italienne) une série: l'Amérique latine vue par six cinéastes: qui a fait scandale, principalement le film de Sanjines. A-côté intéressant: ce film a été acheté par la télévision ouest-allemande, et remonté par elle de façon qu'il veuille*

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

### CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

—PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

#### ANAMORPHIQUES (1:2.35)

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

#### SPHÉRIQUES

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

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

**HELEVISION:** Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

#### CAMERAS

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

#### SON

Nagras  
Senheisser  
Electrovoice

#### ECLAIRAGE

Ligne complète de  
et vendeurs pour  
Mole Richardson  
Colortran  
Westinghouse  
Roscolene

#### GENERATEURS

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

#### STUDIOS DE SON

2000 rue Northcliffe, Montréal, (514) 487-5010  
2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto, (416) 252-5457

# LE DEVOIR

## a-t-il fait son temps?

des textes de: Hélène P. Baillargeon, Fernand Dumont, Denys Pelletier, Henri Bourassa, Pothier Ferland, Mario Cardinal, Gilles Lesage, Alain Pontaut, Guy Ferland, Paul Cliche, Réal Pelletier, Evelyn Dumas, Jean-V. Dufresne, André Charbonneau, Jacques Rivet, Jean de Bonville, Pierre Vadeboncoeur, Jacques Grand' Maison et des journalistes du Devoir.

Dans le numéro de janvier de

## Maintenant

Je désire m'abonner à **Maintenant**  
Abonnement:

ordinaire \$7.  étudiant \$5.  de soutien \$10

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

**Maintenant**, 2765 Côte Ste-Catherine, Montréal  
H3T 1B5 739-2558

"UN FILM QUE L'ON DOIT VOIR!"  
Serge Dussault, La Presse



Max  
von Sydow

Liv  
Ullmann

un film de  
Jan Troell

## The New Land

A  
L'AFFICHE!

LE PETIT  
**Cinema**  
PLACE VILLE MARIE 866-2644

HORAIRES: 12.10, 2.55,  
5.40, 8.35 P.M. Samedi, der-  
nière représentation à 11.15  
P.M.

dire exactement le contraire de ce qu'il disait à l'origine!

Il faut noter enfin que les films indépendants ne sont pas ou peu vus au Mexique même, puisque la distribution est monopolistique; **Reed, Mexico insurgente**, par exemple, a bien été programmé un mois à Mexico, mais c'était dans une nouvelle salle très chère, et en janvier, mois où personne ne va au cinéma! Il faut dire toutefois qu'il va ressortir au mois de juillet.

Quant à **Reed, Mexico insurgente**, disons que c'est un film indépendant, réalisé en co-production; le tournage a duré 3 mois, et le montage un an; il a coûté, jusqu'à la copie 16mm, \$30,000."

Michel Euvrard

Du 17 janvier au 5 février, la Cinémathèque québécoise présente un cycle de 16 séances consacré au cinéma mexicain d'hier et d'aujourd'hui, des grandes dates du muet jusqu'aux manifestations les plus récentes du nouveau cinéma. Au programme:

**La banda del automovil gris** (La bande de l'automobile grise, 1919, muet) de Enrique Rosas et Joaquin Coss.

**Vamonos con Pancho Villa** (Partons avec Pancho Villa, 1934) de Fernando de Fuentes.

**Maria Candelaria** (1943) de Emilio Fernandez.

**Campéon sin corona** (Champion sans couronne, 1945) de Alejandro Galindo

**Torero** (1956) de Carlos Velo

**Tiburonerros** (Chasseurs de requins, 1963) de Luis Alcoriza

**La manzana de la discordia** (La pomme de la discorde, 1968) de Felipe Cazals

**El jardín de tia Isabel** (Le jardin de tante Isabelle, 1971) de Felipe Cazals

**El aguila descalza** (L'aigle va-nu-pieds, 1969) de Alfonso Arau.

**El castillo de la pureza** (Le château de la pureté, 1971) de Arturo Ripstein

**El rincón de las virgenes** (Le coin des vierges, 1972) de Alberto Isaac

**Ayaultla** (1972) de José Roviroza Macias

**Redd: Mexico insurgente** (1971) de Paul Leduc

**Los adelantados** (Une semaine à l'avance 1969) de Gustavo Alatrisme

**El cambio** (Le changement, 1971) de Alfredo Joskowicz

**Mécanica nacional** (Mécanique nationale, 1971) de Luis Alcoriza

**Las puertas del paraiso** (Les portes du paradis, 1971) de Salomon Laiter

Ainsi que les courts métrages suivants: **Exorcismo** (Exorcismes, 1971) et **La belleza** (La beauté) de Arturo Ripstein; **Frida Khalo** (1970) de Marcela Fernandez Violante.

## Cinéma allemand

Le Conservatoire d'art cinématographique, en collaboration avec l'Institut Goethe de Montréal, présente du 24 janvier au 3 février une importante sélection de films du cinéma allemand contemporain. Trois réalisateurs ont été invités et viendront présenter leurs films: W. Geissendoerfer (**The Parents**), R. Hauff (**Le désastre**, et **Mathias Kneissl**) et C. Ziewer (**Chère mère, je me porte bien**). Ces films seront présentés dans leur version originale avec sous-titres.

Voici la liste des films présentés:

**Ein Unheimlich Starker Abgang** (Une fausse couche grave, 1973), de Michael Verhoeren.

**Harlis** (1973), de Robert Van Ackeren.

**Die Eltern** (The Parents, 1973), de W. Geissendoerfer.

**Desaster** (Le désastre), de Reinhard Hauff.

**Das Unheil** (Le malheur, 1971), de Peter Fleischman.

**Mathias Kneissl** (1971), de Reinhard Hauff.

**La richesse soudaine des pauvres gens de Kombach** (1971), de Volker Schlöndorff.

**Aguirre, Der Zorn Gottes** (Aguirre, Wrath of God, 1972) de Werner Herzog.

**Liebe Mutter Mir Geth Es Cut** (Chère mère je me

porte bien, 1971), de Christian Ziewer.

**Das Falsche Gewicht** (Le faux poids, 1970), de Bernhard Wicki.

**Ludwig, Requiem for a Virgin King** (1972), Hans-Jürgen Syberberg

**Strohfeuer** (Summer-Lighting, 1972), de Volker Schlöndorff

**Der Handler Der Vier Jahreszeiten** (1972), de Rainer Werner Fassbinder

**Salome** (1971), de Werner Schroeter.

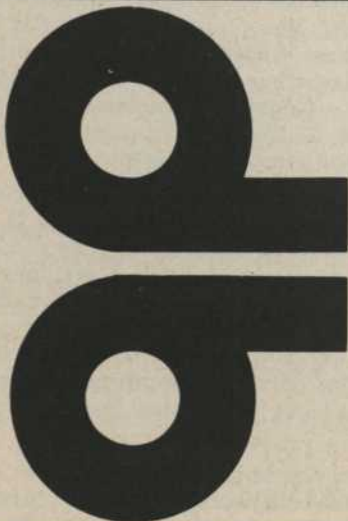
## annonces

\$5.00 pour 25 mots ou moins (20 cents du mot additionnel). Les textes des annonces doivent être accompagnés du paiement.

Avis aux producteurs et aux réalisateurs. Service complet de scénarios; dialogue total inclus. Régent Thivierge, 4275 Rouen, No 6, Montréal. Tél.: 255-4957.

Une firme de distribution internationale recherche des films déjà produits, de divers types et sur tous les sujets, pour la diffusion à la télévision et aux salles cinématographiques et spéciales tant au Canada qu'à l'étranger.

Renseignements: George Ritter Films Ltd, 38 Yorkville Avenue, Toronto, Canada, M4W 1L5. Tél.: (416) 964-6927.



## POTTERTON PRODUCTIONS INC.

à le plaisir d'annoncer l'attribution de la Médaille de Bronze à

### The Rainbow Boys

(meilleur film étranger)

Festival du Film d'Atlanta 1973

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

des armes et les hommes, d'andré melançon

# UNE FASCINANTE RÉUSSITE

pierre demers

## L'inscription cinématographique de Mélançon

Avant de réaliser à l'ONF **Des armes et les hommes**, André Mélançon a suivi une démarche d'animation sociale qui pouvait laisser prévoir ce documentaire-fiction sur le phénomène de la violence armée dans notre société.

Après avoir été animateur social à Boscoville en 1967-68, il a réalisé pour la télévision de Radio-Canada, un documentaire intitulé **Boscoville**. En pleine crise d'octobre 70, il réalise un court reportage avec Charles Gagnon, membre avoué du Front de Libération québécoise et partisan du recours à la violence armée pour libérer le Québec de sa domination capitaliste. En plus d'être animateur permanent au Conseil Québécois pour la diffusion du cinéma, il réalise en 1971, deux courts métrages didactiques produits par l'OFQ: **L'enfant et les mathématiques** et **Le professeur et les mathématiques**. La même année, il participe à la production d'un vidéogramme avec Micheline Guernon, **Un père Noël comme les autres**. Comme comédien, il interprète deux rôles de personnages plus ou moins porteurs de violence dans notre contexte social: le fou du village dans **Taureau** (1972) de Clément Perron et un policier dans **Réjeanne Padovani** (1973) de Denys Arcand.

Déjà, dans la brève carrière cinématographique de Mélançon et surtout de par sa formation universitaire (études en psycho-pédagogie à l'Université de Montréal), on remarque son intérêt pour ce phénomène de la violence (armée ou pas) dans notre société, et pour tous les marginaux qui en font une profession, comme les délinquants.

## La démarche sociale du film

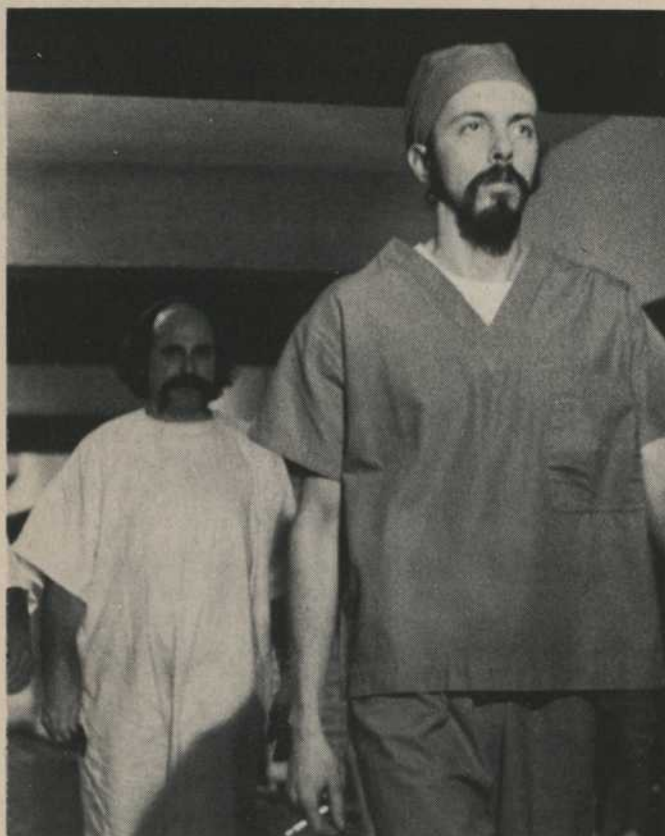
**Des armes et les hommes** n'est pas un documentaire "touristique" sur les armes depuis la massue en silex de l'homme des cavernes jusqu'à la 22 "coupée" de l'homme des tavernes. Mélançon aurait pu, par exemple, filmer copieusement le pavillon des armes à Terre des Hommes et

laisser causer les collectionneurs. Ou encore, toujours en respectant le conformisme onéfien, il aurait pu se contenter de faire parler les "vrais experts" des armes à feu dans notre société: les chroniqueurs de chasse et pêche. Au contraire, il a préféré consulter les véritables spécialistes des armes à feu de notre milieu civilisé: les voleurs de banques, les policiers, les délinquants, et aussi, les profs d'université, les amateurs de tir et les simples citoyens.

Le film de Mélançon nous présente d'abord des témoignages de personnes concernées par les armes à feu. Le témoignage le plus souligné par le réalisateur semble celui d'un jeune délinquant qui, pour régler ses comptes avec la société, a tiré sur les passants dans la rue. Pour lui, l'arme à feu devenait le recours indispensable et le seul moyen de s'affirmer et de vider son sac. Il raconte comment sa "22" lui a semblé précise et "efficace" dans ce moment de révolte individuelle. Ses propos confirment la fascination que peut provoquer l'arme à feu dans notre contexte social. En insistant davantage sur ce témoignage, Mélançon veut nous indiquer, comme le professeur d'université (pour la partie fictive du film), à quel point l'arme à feu a tendance à mystifier les gens, à les impressionner.

Notre société a en effet attribué à cet objet manipulé par des personnages/symboles un pouvoir difficile à cerner. Tous ceux qui en parlent le considèrent encore comme un instrument fétiche. Même si les policiers ont une interprétation mythologique de l'arme à feu, objet destructeur. Le voleur de banques interrogé dans le film avoue qu'il avait l'habitude d'utiliser un revolver-jouet pour faire ses hold-ups. Car, selon lui, les gens ne font pas la différence dans ces moments dramatiques et semblent paralysés à la vue d'une arme à feu.

La plus longue séquence dramatique du film **Des armes et les hommes** nous montre également le pouvoir provocateur de l'arme à feu dans nos rapports quotidiens. Un étudiant



Une scène de fiction de *Des armes et les hommes*

universitaire, qui suit un cours sur les armes à feu, est provoqué dans le métro par une bande de voyous. La discussion s'anime et, pris de panique, l'universitaire sort son "gun" et abat le plus entreprenant de ses adversaires. Cette scène ouvre le film de Mélançon et sera reprise en images fixes durant les interviews. Une autre séquence fictionnelle du film nous montre l'étudiant "armé" dans une salle de cours en train de suivre avec des compagnons un exposé sur la "personnalité" de l'arme à feu. Le professeur particulièrement pris par son sujet, présente d'abord à ses étudiants des entrevues avec des personnes touchées de de près par les armes à feu, les entrevues que Mélançon a réalisées avec de vrais témoins. Dans une autre période de cours, le professeur démontre les effets des blessures de balles sur trois cobayes. J.-Léo Gagnon, qui interprète l'une des trois victimes, paraît plutôt déçu d'avoir à recevoir une balle dans une cuisse; il aurait préféré se "faire tirer" dans un bras. Dans cette séquence loufoque, Mélançon a su prendre ses distances face à un sujet qui aurait pu tourner au mélo. Il tourne ainsi en ridicule le film didactique avec beaucoup d'humour.

*Des armes et des hommes* se termine sur une image du plateau de tournage de la séquence du métro et sur les interviews avec les véritables utilisateurs des armes à feu: le délinquant, les policiers, le voleur de banque, le vieux militaire, l'amateur de tir.

### Du cinéma bicéphale

Le réalisateur de *Des armes et les hommes* a voulu, par le biais de la fiction sortir du cadre étroit du documentaire onéfien limité aux interviews souvent monotones. De plus, les séquences fictionnelles ne font que confirmer les propos tenus par les témoins interrogés.

Habilement, Mélançon introduit ses entrevues dans son film grâce au prétexte du cours universitaire. Mais ce sont sûrement les scènes dramatiques du film qui confirment le talent et la maîtrise de ce jeune réalisateur québécois. La séquence du métro, que Mélançon prend soin de décomposer au cours du film, est particulièrement bien dirigée. L'utilisation de ce décor naturel de violence urbaine devrait inciter les autres cinéastes de l'ONF à sortir un peu plus de leurs studios pour filmer leur fiction.

Les comédiens sont également bien dirigés. Les coups de feu viennent après de longues minutes d'attente et de discussions agressives. Dans la séquence du métro, le réalisateur imite efficacement le film policier de série B. Toutefois, il est vrai que le recours aux interviews finit par briser le rythme du film. Mélançon aurait peut-être dû limiter plus les témoignages. Mais *Des armes et les hommes* n'est que le premier moyen métrage réalisé à l'ONF de ce cinéaste, et les habitudes de la maison l'ont sans doute un peu marqué.

Pour ces quelques séquences de fiction parfaitement contrôlées, pour cette autocritique du cinéma "mystificateur" et, surtout, pour la justesse avec laquelle ce jeune réalisateur a su traiter du phénomène de la violence armée dans notre société, on peut considérer *Des armes et les hommes* comme un film prometteur. Il y a dans ce film tous les éléments d'un bon film policier made in Québec. Mélançon doit sûrement se sentir attiré de ce côté, les preuves sont là. Ce cinéaste sait où il va. Suivons-le donc. □

## Des armes et les hommes

*Un film québécois d'André Melançon. Scénario: André Melançon. Entrevues: Denys Arcand, Gilles Gendreau, Andréanne Lafond, André Melançon. Images: Pierre Mignot, assisté de Serge Lafortune et Séraphin Bouchard. Images: (seconde équipe) Georges Dufaux, assisté de Martin Leclerc. Son: Serge Beauchemin et Joseph Champagne, assistés de Jacques Blain et Jacques Chevigny. Montage: Josée Lecours. Mixage: Jean-Pierre Joutel. Assistance à la réalisation: Judith Paré. Script: Janine Sénécal. Régisseur: Vianney Gauthier. Chef-électricien: Guy Rémillard. Effets spéciaux: Normand Aubin. Maquillage: Julio Piédra. Collaborateur: Bernard Lécuyer.*

*Interprètes: Marcel Sabourin, Yves Massicotte, Michel Forget, J. Léo Gagnon, Suzanne Kay, André Cartier, Robert Leclerc, Michel Ouimet, Gilbert Dupuis, Sylvie Perron, Sidney Pearson, Ronald Perreault, Louise Mignot, Michel Pasquier, Pierre Hébert, Gaston Therrien, Ronald Labelle, Pierre Dupuis.*

*Administrateur: Nicole Chiasson. Producteur: Jean-Marc Garand. Production: Office national du film du Canada. 1973. Caractéristiques: 16mm, couleur. Durée: 56 minutes, 30 secondes.*

itinéraire d'un cinéaste québécois: pierre duceppe

# «JE T'AIME»: UN FILM SANS PROBLÈME...

jean-pierre tadros

**Cinéma/Québec:** *Même lorsqu'on s'appelle Pierre Duceppe et que l'on a derrière soi une importante carrière dans la réalisation de films, particulièrement pour la télévision, l'on doit éprouver certaines difficultés lorsque l'on se décide à faire son premier long métrage de fiction. Pourrais-tu donc nous dire quels ont été les problèmes que tu as rencontrés au moment de mettre en marche ton projet de long métrage?*

**Pierre Duceppe:** Eh bien, je n'en ai pas eu! J'ai peut-être été chanceux, mais je n'ai pas eu de problèmes. Je ne veux pas dire par là que je serais différent des autres, mais je n'ai vraiment pas eu de problèmes. Tout ça s'est déroulé d'une façon tellement simple. D'une part, il y a des gens qui m'ont, je dirais, spontanément fait confiance en dépit du fait que je n'avais jamais tourné de long métrage. Je pense à Pierre David, à Claude et à Denis Héroux qui, tous les trois, m'ont vraiment fait confiance d'une façon spontanée. Ils ont vraiment été pour moi des publicitaires, vendant en quelque sorte mon projet à la SDICC ainsi qu'aux investisseurs privés. Ils ont fait tout le déblayage pour moi. Cela a été vraiment formidable.

Pour ce qui est de l'organisation technique et matérielle, je pense que je n'avais aucune inquiétude personnelle de ce côté-là. Je n'avais jamais fait de long métrage, mais ça fait pas mal d'années que je tourne de la pellicule, du reportage ou autres formes de documentaires pour Radio-

Canada et différentes maisons. J'ai été moi-même producteur. La question de l'organisation technique et matérielle du film ne me posait donc aucun problème. Et de fait, il n'y a pas eu de difficulté. Tout s'est très bien déroulé à l'intérieur des normes budgétaires, des normes de tournage prévues; il n'y a pas eu d'ennui.

**Cinéma/Québec:** *D'après toi, le plus gros problème à affronter au départ, c'était donc le problème monétaire? Arriver à trouver de l'argent?*

**Pierre Duceppe:** C'est-à-dire qu'il faut avoir un bon scénario qu'on peut considérer valable. Le problème ensuite est de convertir des gens à ses idées et de leur faire valoir que l'investissement qu'ils vont faire dans un tel film est un investissement qui va leur rapporter. C'est en des termes aussi commerciaux que se pose le problème pour celui qui fait du film dans l'industrie privée.

**Cinéma/Québec:** *J'aimerais ouvrir ici une petite parenthèse et évoquer le projet Pleure pas Germaine. A un moment donné, on avait en effet annoncé que tu allais porter à l'écran le roman de Claude Jasmín. Ce dernier en aurait écrit le scénario. Et puis, on n'en a plus entendu parler, et à la place tu réalises Je t'aime... d'après un scénario original, que tu as d'ailleurs écrit. Qu'est-il donc arrivé du projet initial?*

Un premier film. Une première déception. D'autant plus grande d'ailleurs qu'on avait espéré mieux... D'autant plus alarmante surtout que le cinéma québécois ne peut plus tellement se permettre de déconfiture. Pierre Duceppe explique ici la démarche qui l'a conduit à "Je t'aime". Jean-Pierre Tadros en fait parallèlement la critique.

**Pierre Duceppe:** J'avais lu plusieurs fois le roman de Jasmin. Jasmin est un gars que je connais bien, et j'ai toujours cru que ce roman-là avait des racines très québécoises comme tout ce qu'il fait d'ailleurs. Mais il y avait aussi quelque chose qui pouvait ressembler dans une certaine mesure, de par ses analogies surtout, avec toute une tradition américaine *On the Road* à la Kerouac, qui fait qu'on est toujours en mouvement vers ailleurs. Ce qui est une grosse caractéristique américaine.

J'avais suggéré à Jasmin d'en faire un scénario. Jasmin en avait déjà esquissé une ébauche; il l'a donc complétée. J'y jetais un coup d'oeil de temps à autre sans cependant participer vraiment à la scénarisation. Or, à ce moment-là, je travaillais de temps en temps avec Laurier Lapiere et Patrick Watson qui avaient une compagnie - je ne sais plus si elle existe encore - qui s'appelait Immédia. On avait fait une entente par laquelle Immédia devenait propriétaire du scénario de *Pleure pas Germaine*. Immédia n'avait jamais réalisé comme tels de longs métrages, mais on avait par ailleurs ébauché une espèce d'entente avec Cinévidéo, qui faisait que le projet aurait été produit par Immédia avec les services de production de Cinévidéo, c'est-à-dire sous la supervision de Claude Héroux qui a l'expérience dans l'administration des longs métrages. Cela aurait pu être une expérience valable pour tout le monde.

Mais le projet a été refusé à la SDICC qui considérait que le scénario n'était pas au point. Je me suis donc retiré de ce projet-là. Je sais qu'il refait surface présentement; il y en a qui vont essayer de le réaliser l'été prochain...

**Cinéma/Québec:** Et le scénario de *Je t'aime, quand l'as-tu écrit?* Dans quelles circonstances?

**Pierre Duceppe:** Je l'ai écrit il y a deux ans, durant l'été 72. Le refus de la SDICC d'investir dans *Pleure pas Germaine* a été pour moi un dur coup. C'est arrivé vers le 20 juin. Pendant trois-quatre jours, j'étais bien déprimé; je tournais en rond, je ne savais plus trop que faire. C'est alors que je me suis dit: J'ai souvent écrit de petits scénarios, j'ai souvent fait des scénarios de documentaires, j'ai fait de petits essais dramatiques ici et là, j'ai écrit beaucoup de scénarios de variétés... j'avais donc une certaine expérience de l'écriture mais je n'avais jamais écrit de scénario de long métrage comme tel. Je me suis dit, vu que je n'ai rien à faire durant les deux prochains mois - puisque je m'étais totalement libéré pensant pouvoir réaliser *Pleure pas Germaine* - que j'allais écrire un scénario. J'avais un sujet en tête. Je me suis assis et de façon très précise, j'ai écrit mon scénario, non pas rapidement, mais méthodiquement. Je ne faisais que ça, tous les jours. Cela m'a pris six semaines.

Dans le fond, je me suis payé une espèce de luxe que je ne m'étais jamais payé jusque-là, c'est-à-dire que pendant 6 ou 7 semaines, je n'ai fait que ça du matin au soir. Je travaillais 6 à 7 heures par jour. J'ai poursuivi mon petit chemin de cette manière; c'est comme ça que je l'ai fait. Ensuite, j'ai présenté le scénario à Pierre David. Et David, avec les deux frères Héroux, a fait démarrer le projet. Par la suite, Jean Salvy m'a donné un coup de main pour rédiger la dernière version de mon scénario.

**Cinéma/Québec:** Comme c'est ton premier scénario de long métrage, aurais-tu rencontré durant son écriture certains problèmes?

**Pierre Duceppe:** Non. Il ne s'est pas posé de problème majeur, de petits problèmes de retouches ici et là, mais

## ...mais où est-il donc, ce film?

Pierre Duceppe a voulu, nous a-t-il dit, raconter une histoire simple guidée par une caméra sobre. Il y est malheureusement arrivé. Je dis bien malheureusement, car la sobriété dans laquelle se moule désespérément son film n'a rien d'une vertu. **Je t'aime** est de cette sobriété qui nous fait vite nous demander si film il y a vraiment; et cela dès les premiers plans.

J'aimerais ici écarter un malentendu. Je n'ai absolument rien, à priori, contre un film qui voudrait raconter, dans un style classique, une histoire simple. Je ne suis pas non plus de ceux qui iront demander à tout prix à un film autre chose que ce qu'il entend précisément nous raconter. Je suis donc prêt à rester dans les limites que s'est imposé, consciemment ou non, le réalisateur; ces limites fussent-elles dangeureusement étroites. En bon spectateur (ce qui n'est nullement équivalent à spectateur bonasse) j'accepte donc les règles du jeu qu'on impose au départ. Mais à partir de là, je m'attends à ce que le réalisateur nous livre un film dont tous les éléments s'articuleront d'une manière cohérente, entraînés par une dynamique harmonieuse. J'attends au moins que l'on me raconte une histoire qui non seulement se tienne, mais à laquelle on aurait insufflé une certaine épaisseur dramatique. Et tout cela dit à l'aide d'un langage cinématographique peut-être classique, mais sûrement pas fruste. C'est le moins que l'on puisse demander à un film qui entend nous raconter une bonne petite histoire, question de nous délasser. Surtout si c'est là sa seule prétention.

Or, il semblerait bien que c'est là encore trop demander. Pourtant, à l'origine de *Je t'aime* il y avait bien -- on le sent -- une histoire simple, presque banale, mais de cette banalité qui peut plaire et qui avec peut-être beaucoup de talent, aurait même pu devenir attachante. Car, s'il n'y a rien de bien original dans l'histoire d'un trio, fût-il composé de la mère, de la fille et du gendre, ce drame aurait pu acquérir une certaine dimension. A partir d'un tel trio il y avait quelques variantes possibles. Pierre Duceppe y est allé de la sienne. Soit. Mais le film qu'il en tire va rester horriblement squelettique; on ne découvre avec *Je t'aime* que l'ossature d'un film, d'une histoire. De toute évidence Pierre Duceppe en est resté à la surface de l'histoire; il n'a pas su l'étoffer. Et pour un film de ce type, c'est fatal.

Le résultat est alors simple: on a droit à du cinéma fonctionnel de la pire espèce. Du cinéma où chaque plan se réduira à vous apporter une certaine information absolument nécessaire, soit à la connaissance des personnages, soit tout simplement à la progression de l'histoire. Et c'est ainsi que l'on avancera dans le film: par à coups, en sautillant. Ici et là, naturelle-

## pierre duceppe

aucun problème majeur. Les personnages québécois, j'avais, je pense, assez de facilité à les faire parler. Les personnages de La Minerve, je les connaissais assez bien, je connais le langage de là-bas qui n'est pas tellement différent du nôtre sauf que ce n'est pas du joul. Pour les personnages français, j'ai eu l'aide de Jean Salvy. Et dans l'ensemble, ça s'est bien présenté.

**Cinéma/Québec:** *Quels ont été les changements apportés par Salvy?*

**Pierre Duceppe:** Disons qu'il m'a surtout donné un coup de main. Dans *Je t'aime*, il y a des personnages français. Il y a la fille qui arrive de France, il y a aussi le Québécois qui demeure en France depuis 4 ou 5 ans, il y a la mère qui est ici depuis 18-20 ans mais qui a quitté la France alors qu'elle était tout de même une femme, une adulte. Il y avait donc une question de langage qui se posait, car il fallait faire parler une jeune Parisienne qui était aussi issue d'une grande famille. Or, si j'ai fait de mon côté un effort sincère, je n'avais cependant pas la prétention d'arriver à calquer en français. Je suis Québécois, et j'essaie de faire comme je peux en tant que Québécois mais je n'ai vraiment pas ces racines françaises. Jean Salvy m'a donné, lui étant français et ici depuis peu, un apport considérable en corrigeant le langage de ces gens, en y introduisant des niveaux sociaux dans leur façon de s'exprimer.

Et puis, il m'a aidé aussi en ce qui concerne la structure de l'histoire, quoique après différentes modifications le tout est revenu finalement à ma première structure. Je ne sais pas si c'est une volonté inconsciente de ma part, mais à un certain moment, je suis revenu à mon schéma premier. Mais disons que ça été une collaboration qui a été très riche parce que c'est un gars qui a de l'expérience et qu'il n'a jamais essayé de m'imposer ses idées.

**Cinéma/Québec:** *Est-ce que l'apport de Jeanne Moreau a été important au niveau des dialogues? Est-ce qu'elle a apporté des changements?*

**Pierre Duceppe:** Très mineurs. Il y en a eu quelques-uns, mais je dirais qu'ils étaient mineurs. C'étaient de petits détails, quelques petits points mais je pourrais dire qu'elle n'a presque pas touché à ça. Elle a vraiment collé au scénario.

**Cinéma/Québec:** *Est-ce que ton scénario partait d'un fait précis? Y as-tu inséré certains éléments autobiographiques?*

**Pierre Duceppe:** Non, il ne partait pas d'un fait précis. Au départ il y avait une vague idée d'une personne qui avait déjà vécu à la campagne - non pas qui était dans la même circonstance, mais qui avait quitté son pays, qui avait quitté sa famille - et ? partir de là, j'ai construit toute l'histoire. L'histoire est absolument fictive, pourrais-je dire, de B à Z. La Minerve est un peu là par accident, quoique ce soit un coin que je connaisse bien, j'y ai passé quelques étés quand j'étais petit, j'allais faire les foins chez mes cousins là-bas... c'est un coin que j'aime, je suis attaché particulièrement à ce coin-là par sa beauté et son côté un peu sauvage. C'était presque un retour pour moi, parce que je me suis acheté depuis une terre là-bas et j'y vais régulièrement.

**Cinéma/Québec:** *Tu as donc voulu recréer ce que l'on pourrait appeler, un drame psychologique. Précisément,*



*Je t'aime*

*comment définirais-tu ton film?*

**Pierre Duceppe:** J'ai essayé en toute humilité de raconter une histoire simple, avec un début, un déroulement et une fin. Une histoire de gens simples qui se passe d'une façon presque inaperçue dans un village, un peu comme presque toutes les histoires qui se passent dans la vie et qui ne font pas de bruit. Ce sont des histoires qui marchent sur la pointe des pieds. Et je me suis dit, c'est le genre d'histoires que je voudrais raconter. C'est tout simple, il n'y a presque pas de matière au début. Il se déroule une vie tellement simple, tellement routinière, tellement organisée, qu'il n'y a rien d'éclatant qui se passe. C'est sûr qu'il existe un arrière-plan psychologique à ça. Il y a, à travers ces gens qui vivent d'une façon très simple, des agressivités qui n'ont jamais été exprimées. Des agressivités non avouées. Il y a des désirs sexuels non avoués, non accomplis. Mais tout ça se passe dans un petit village où justement on n'exprime pas ces choses-là, parce que les choses sont un peu trop en place. C'est finalement ce qui s'exprime d'une façon maladroite, et qui est l'objet du drame.

Ce que je voulais faire, et je n'en ai pas eu la possibilité, c'est une espèce de parallèle entre ces désirs intérieurs d'agressivité, ces désirs de sexualité et la neige. Parce que comme je le disais, ces désirs sont un peu étouffés; ils vivent dans les personnages, mais ne s'expriment pas. Un peu comme la nature durant l'hiver, sous la neige, reste prisonnière. Elle ne s'exprime pas, mais au printemps elle déborde d'une façon pas mal surprenante. Je voulais faire un film où tu aurais senti cette dureté, la dureté de l'hiver de la neige. Mais je n'ai pas eu de neige. A tel point qu'on a dû faire venir 30 et 40 camions de neige pour être capable de tourner certaines scènes. Mais, comme tu le sais, l'hiver dernier n'a pas été un hiver comme les autres.

Faute de neige, j'ai donc pris le parti d'essayer de pénétrer davantage mes personnages; alors que la nature que j'avais presque considérée comme un personnage, je l'ai abandonnée. La nature prend peu d'importance dans le film; alors que dans le scénario, je voulais qu'elle en prenne. Mais moi, ça je le sais. Le spectateur, lui, ne le sait pas.

**Cinéma/Québec:** *Est-ce que dans ton scénario, dans ton projet initial, la femme qui pénètre dans ce village est française? Pourquoi? Pourquoi pas une femme de la ville tout simplement?*

**Pierre Duceppe:** Oui, c'est une Française. C'aurait pu être une femme de la ville. Je ne le sais pas. Ça me paraissait une bonne idée. Ça s'est posé comme ça. Ça me semblait peut-être une brisure plus grande pour une personne qui quitte son pays, disons la France, et qui s'en vient vivre ici. Et puis ça justifiait davantage le fait qu'elle n'avait pas revu sa fille.

**Cinéma/Québec:** *Donc, le fait que tu te sois retrouvé avec Jeanne Moreau pour interpréter le rôle d'Elisa Boussac n'a rien changé à ton scénario. Cependant, pour quelqu'un qui réalise son premier long métrage de fiction, avoir à diriger une comédienne de la stature de Jeanne Moreau, cela doit être à la fois exaltant mais aussi un peu effrayant. Toi, en tant que réalisateur québécois, qu'est-ce que cela a bien pu t'apporter de travailler avec Jeanne Moreau?*

**Pierre Duceppe:** Tout d'abord je dois dire que ça a été une expérience assez extraordinaire. Disons que, concrètement, ce qui m'a peut-être le plus servi, c'est de voir comment une personne comme Jeanne Moreau pouvait être habitée par son personnage. Elle le vit de façon très intense. Et ça, pour nous, c'est je pense un petit peu nouveau. Parce que les comédiens, très souvent ici, viennent faire leurs 2-3 jours puis s'en vont à la télévision et ils reviennent plus tard... Mais je sais que le métier est comme ça, et le marché est différent.

Ce qui m'a le plus surpris, c'est de voir Jeanne Moreau tellement vivre son personnage qu'à un certain moment, tu t'en vas avec elle en automobile et tout à coup elle se met à parler du personnage à la 3e personne, comme si le personnage était un ami, comme si tous les deux on pouvait parler de notre ami avec qui on venait de dîner ensemble. Vivre ainsi pendant 6-7 semaines a fait que les principaux personnages nous habitaient d'une façon très très profonde. Ça c'est difficile à nuancer mais c'est extrêmement important, car ce que ça apporte à ce moment-là comme comportement sur le plateau et comme souci du détail, ça va très loin.

**Cinéma/Québec:** *As-tu été influencé par la Jeanne Moreau, celle que l'on a appris à découvrir à travers ses nombreux rôles au cinéma?*

**Pierre Duceppe:** Pas du tout; et cela, parce que c'est Jeanne Moreau. Quand tu la connais, tu sais que c'est justement une fille qui te respecte et qui n'essaiera pas de t'influencer. Elle est tellement simple que le personnage Jeanne Moreau ce n'est pas le personnage qu'on connaît à travers le cinéma. C'est une fille profondément humaine. Elle a un respect de la personne humaine pas mal poussé. A ce moment-là, la grande Moreau du cinéma, placée dans les rapports quotidiens, se trouve brusquement démythifiée. Ce n'est pas la pin-up, elle ne joue pas les stars.

**Cinéma/Québec:** *Tu as acquis une longue expérience dans la télévision. Dans quelle mesure t'a-t-elle servi?*

**Pierre Duceppe:** L'expérience accumulée à la télévision m'a beaucoup aidé dans mes relations avec les comédiens. Il y a des façons de parler à des comédiens, il y a des façons de les amener à faire ce qu'ils doivent faire. Il y a des rapports humains à établir avec eux. A la télévision, c'est la

ment, quelques plans de remplissage dont on se demandera ce qu'ils viennent faire. Ce sera d'ailleurs le seul élément mystère du film.

Pour ceux qui penseraient que je suis trop dur, mettons-nous donc à table et épluchons les premières séquences du film. Premières séquences qui imprimeront un rythme immuable au film. Voilà donc comment ça se passe: après un générique qui nous permettra surtout de découvrir une musique fort alambiquée et quelque peu criarde, on se trouve tout de suite avec Jeanne Moreau, chez elle, en train de tisser. C'est beau, et on regarde. Mais bien vite la sonnerie du téléphone vient nous tirer de cette douce contemplation. Et voilà le contact établi entre deux des personnages principaux du film, Elisa BOUSSAC (Jeanne Moreau) et Arthur Tremblay (Jean Duceppe). En quelques phrases, vous allez deviner toute la complexité de leur rapport. Ceci fait, hop, et nous voilà à Paris où l'on fait la connaissance de deux autres personnages du film: la fille d'Elisa, Martine (Rose-line Hoffmann), et son petit ami, Jérôme Demers (Jean-René Ouellet). En quelques phrases vous comprenez là aussi bien vite la raison des larmes que la douce Martine verse. Une voix off viendra vite mettre fin à ces effusions sentimentales en nous annonçant que les passagers du vol Air Canada (allons-y pour la publicité) à destination de Montréal sont priés de se présenter à leur aire d'embarquement. Une coupe brusque, ici, et puis une autre voix off nous apprend que le vol Air Canada (encore!) en provenance de Paris est arrivé. Et en effet, mère et fille ne tardent pas à tomber dans les bras l'une de l'autre sous l'oeil attendri de Marcellin (Lionel Villeneuve) le cinquième et dernier personnage important du film.

Voilà donc nos personnages bien en place. Et s'il reste encore quelques éléments vagues dans cette situation pourtant simple, le voyage en auto Dorval-La Minerve -- en quelques plans bien conventionnels -- permettra de les éclaircir. La suite sera de la même farine.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que cela devient vite monotone. Et jamais le film n'arrivera à acquérir une quelconque dimension dramatique. Il y a, par exemple, la relation qui unit Elisa à Marcellin qui reste assez mystérieuse. Au lieu de nous la laisser découvrir par le jeu subtil des acteurs, il faudra qu'Elisa nous l'explique en détail. Car dans **Je t'aime** tout est dit; rien n'est montré. Il est vrai que Pierre Duceppe s'y est essayé parfois, mais à tous les coups on est vite tombé dans la sur-dramatisation; ce qui n'arrange pas les choses.

Un autre élément du film: le village de La Minerve. De toute évidence, Pierre Duceppe n'a pas tellement voulu l'intégrer au film. C'est son droit. Mais alors pourquoi cette réduction simpliste village - taverne. Si une telle réduction pouvait encore se justifier dans un film historique comme **Quelques arpents de neige**, où la reconstruction d'un village d'époque dépassait les moyens dont on peut disposer ici, dans le cas de **Je t'aime** il n'en va pas de même. D'autant plus que **Mon Oncle Antoine** et **Taureau** avaient timidement montré la voix. Mais non, on se réduit encore une fois à la taverne avec, il est vrai, deux autres scènes d'ambiance dans le plus pur style télé-

même chose, et j'ai eu la chance d'avoir pu le faire pendant des années.

Il est sûr que la technique cinématographique n'est pas la même que celle de la télévision. Cependant, entre faire du cinéma et faire de la télévision il y a un métier qui s'appelle: la communication par l'image et par le son. Si tu connais bien la technique de télévision tu connais bien la technique de cinéma, car tu sais ce que c'est que faire de la mise en scène, tu sais ce que c'est que prendre tel angle, tu connais tes objectifs, tu sais comment réagit la pellicule, comment travailler avec des techniciens...

Je ne dis pas qu'il y a des trucs de télévision qui ne m'ont pas été utiles, c'est sûr. Des fois, surtout à l'occasion de conditions de dernière minute qui m'ont été imposées - et c'est arrivé 2 ou 3 fois - si je n'avais pas eu mon expérience de télévision je pense que je ne serais pas passé à travers. Par exemple, il y a la séquence du carnaval où il y a 400 personnes et qui dure 4 à 5 minutes. J'ai fait des émissions comme "Dans tous les Cantons"; j'ai fait des reportages à travers un paquet de monde, j'ai tourné du film pour la télévision au Forum et un peu partout, etc. Or, si mon carnaval n'était pas improvisé, j'avait tout de même 400 personnes. Si je n'avais pas eu justement toute cette expérience de télévision, de mobilité de la télévision, je ne sais pas si je serais passé à travers. Sur ce plan-là, la télévision m'a été bien utile.

**Cinéma/Québec:** *On reproche souvent aux cinéastes d'employer des techniques de télévision, des angles de prise de vue, des cadrages, etc. de télévision...*

**Pierre Duceppe:** ... Je ne sais pas. Je ne juge pas mon film, je laisse aux autres le soin de le faire. Peut-être me feront-ils ce reproche-là. C'est possible.

**Cinéma/Québec:** *Quelles étaient les directives que tu avais données à ton caméraman?*

**Pierre Duceppe:** Il faut dire, tout d'abord, que je travaille d'une façon très serrée. Je travaille avec un story-board, ce qui veut dire qu'à peu près 80% de mes plans étaient dessinés - et quand je dis dessinés ça ne veut pas dire un barbouillage, mais un dessin qui respectait le champ de vision, la mise en scène, la position des comédiens, le déplacement des comédiens, ainsi que les objets. C'est un story-board extrêmement précis. J'arrivais le matin avec disons 20-25 plans, je les épinglais sur le mur ou je les avais sur des grands cartons, et je disais au caméraman voilà ce que l'on tourne aujourd'hui. Et on en discutait plan par plan. Par ailleurs, la veille, j'avais eu une réunion de production avec le caméraman pour lui expliquer d'une façon plus théorique, plus globale. Alors le lendemain, j'arrivais avec beaucoup plus de précision.

Mon travail avec le caméraman était donc extrêmement précis. Il n'y avait à peu près pas d'improvisations, ni dans la mise en scène, ni dans le reste. Cela a donné un tournage qui était très discipliné sur le plan de la technique. D'autre part, je ne me prends pas pour un réalisateur qui connaît mieux ses objectifs ou ses lentilles que le caméraman; surtout quand on a un caméraman de la qualité de René Verzier. Mais pour ce qui est de l'angle de prise de vue, par exemple, à cause de la mise en scène, ça m'appartenait tout le temps.

**Cinéma/Québec:** *Quels étaient tes parti-pris techniques au départ? Au niveau de la facture du film, quel genre de film voulais-tu faire?*

**Pierre Duceppe:** Il faut bien préciser ici que j'ai voulu d'abord raconter une petite histoire, une histoire simple,

dépouillée. Je n'ai donc pas essayé de jouer sur le spectaculaire, ou sur une originalité trop grande... J'ai voulu, sur le plan de la technique, une approche très simple. J'ai voulu une caméra au service du comédien, de l'histoire et de l'évolution dramatique, plutôt qu'une caméra acrobatique qui essaierait de prendre des angles bien particuliers, des angles recherchés. On s'est peut-être payé quelques images ici et là, mais vraiment pas plus. C'était une caméra sobre au service de l'histoire, parce que ça se passait dans un pays dépouillé, un coin de pays assez pauvre, assez dur. Ce n'est pas une histoire qui se passe chez des gens riches. Je ne pouvais donc pas essayer de faire une grande production. Et puis je n'y croyais pas. Me mettre à aller chercher une grue pour pouvoir suivre l'héroïne qui sort de l'étable, à 150 pieds, avec un wide-angle-shot, un zoom extraordinaire et un travelling de 300 pieds, ça ce sont des grands moyens qui ne m'auraient pas répugné en d'autres circonstances. Mais pour le genre de film que je faisais, même si on me les avait donnés, je n'aurais pas voulu les utiliser. J'ai voulu faire une image qui soit une image-témoin. Une image-témoin de l'histoire plutôt qu'une image qui précède l'histoire. C'est un peu ça ce que j'ai voulu faire.

**Cinéma/Québec:** *Tu as tourné ton film en son synchrone?*

**Pierre Duceppe:** A peu près 80% du film est en son synchrone. C'est Patrick Rousseau qui a fait le travail.

**Cinéma/Québec:** *Et la musique, qui pose toujours des problèmes aux cinéastes québécois?*

**Pierre Duceppe:** J'ai demandé à Franck Dervieux de me faire la musique. Je lui ai demandé une musique qui était peut-être un petit peu étrange. C'est une musique parfois bizarre, mais le sujet du film l'exigeait.

Car le voyeur, interprété par Jean Duceppe - Arthur Tremblay dans le film - est une espèce de maniaque, pas mal fou, bizarre, refoulé, et qui pousse pas mal loin ses obsessions. C'est lui qui va provoquer tout le drame. Or, j'ai voulu que la musique, par moment, accompagne ce thème de la folie. Là-dessus, je pense que Franck Dervieux a fait du pas mal bon travail. Je pense avoir une bonne musique. J'ai pris l'option de la mettre là où je la pensais nécessaire; c'est tout. Je ne m'en suis pas servi pour boucher des trous. J'ai essayé de l'amener quand elle était justifiée par l'évolution dramatique de l'histoire. Je n'ai pas voulu

Je l'aime



en faire une musique d'accompagnement; une musique qui soulignerait les effets.

**Cinéma/Québec:** *Un autre problème se pose bien souvent aux cinéastes québécois, celui d'arriver à terminer leur histoire.*

**Pierre Duceppe:** Il y a souvent bien des façons de terminer. Moi, comme tous les autres, je me suis retrouvé devant plusieurs possibilités. Je n'ai pas été différent des autres là-dessus.

**Cinéma/Québec:** *Est-ce que ça vous a posé des problèmes?*

**Pierre Duceppe:** Oui. Parce qu'il y a des gens qui auraient préféré une fin, d'autres une autre; en fait, il y avait 3 ou 4 fins possibles à un certain moment. J'ai choisi celle qui me plaisait le plus. J'ai été bien arbitraire là-dessus; mais ça m'a posé à moi aussi des problèmes. Je ne veux pas dire que je n'étais pas influençable, par exemple, par le distributeur Pierre David qui, sans faire aucune forme de pression, pensait que ce serait bien mieux si ça finissait comme ça. Mais ce n'était pas la même opinion que Denis Héroux, et Denis n'avait pas la même opinion que Claude. Et quand tu parlais à des gens de l'équipe comme Nardo Castillo ou Yves Langlois... on était rendu avec 3 ou 4 fins possibles. A un certain moment j'ai dit: un instant! Et je pense que j'ai suivi pas mal la ligne que je m'étais tracée. C'est vrai que c'est difficile d'arriver à une fin. Moi, je n'ai pas choisi une fin heureuse.

**Cinéma/Québec:** *Les avais-tu tournées, ces différentes possibilités?*

**Pierre Duceppe:** J'ai tourné 3 fins possibles. Elles s'imbriquaient curieusement, presque naturellement, avec de petits efforts. Mais j'ai opté pour la fin qui était la plus proche du scénario.

**Cinéma/Québec:** *Comment définirais-tu ton film? Quelle place lui donnerais-tu dans le cinéma québécois?*

**Pierre Duceppe:** Je ne suis pas capable de répondre à cela. Je ne le sais pas. **Je t'aime** est forcément dans le cinéma québécois puisqu'il est fait pas un Québécois, par des Québécois, et ce qu'il y a là-dedans émane d'un Québécois. Quelle place occuperait-il? Je n'en sais rien. Tout ce que je sais c'est que j'ai essayé de faire un film honnête. De ne pas tricher, mais de faire un film honnête comme moi je pensais être capable d'en faire un, avec les moyens qui m'étaient donnés et aussi avec l'objectif que je m'étais donné. J'ai essayé de faire un film qui pourrait rejoindre le monde. Est-ce alors un film basement commercial? Je ne suis pas intéressé par cela, encore faudrait-il définir ce que c'est qu'un film commercial. Je veux dire que j'ai essayé de faire un film de qualité. Je n'ai pas essayé de bâcler des choses, de mettre tel élément en me disant ça va faire scandale; au contraire, c'est un film sobre, tu n'as pas d'éléments de scandale. J'ai plutôt respecté les personnages de mon film, et cela indépendamment des comédiens qui les interprètent et dont la renommée aurait peut-être pu être exploitée...

La place que mon film aura dans le cinéma québécois, je ne la connais pas, mais je voudrais qu'il ait une place auprès du public. Si je rejoins le monde, si les gens vont voir mon film, sortent de là ayant vécu une bonne heure et demie qu'ils pourront peut-être continuer de vivre dans leur tête eh bien je trouve que j'aurais atteint tous mes objectifs. □

vision: le carnaval et la vente aux enchères (dont la fonction est de faire sortir les personnages d'un cadre qui commence à devenir dangeureusement étroit et étouffant).

Mais la taverne, dans **Je t'aime**, a malheureusement un rôle beaucoup plus subtil qu'on pourrait l'imaginer. Tout le monde sait, pour les avoir vus à la télévision, que Willie Lamothe et Yvan Ducharme sont liés à la publicité de la 50 de Labatt (avec Jean-Guy Moreau. **Y a toujours moyen de moyenner.** Quand on les retrouve donc dans la taverne de **Je t'aime**, et de surcroît une 50 à la main, on est en droit de crier à l'imposture. Car on s'aperçoit alors, que si Yvan Ducharme et Willie Lamothe figurent dans des plans aussi anodins, c'est tout simplement parce qu'il y a la Labatt au bout. C'en est un peu trop. Et c'est là une pratique qui commence à fleurir dans notre cinéma!

Pour en finir avec La Minerve, disons que seul le magasin d'Arthur Tremblay se justifie. Le reste ne servira que de trompe-l'oeil.

Si donc la mise en scène est banale et statique; si donc la caméra est d'une lourdeur épouvantable; il reste alors le jeu des comédiens. Dans de pareilles conditions il est bien difficile de leur rendre justice. On peut seulement dire que Roseline Hoffmann est absolument exécutable: elle sur-dramatise tout le temps arrivant ainsi à faire sombrer le film dans le mélo. Et cela à elle seule; ce qui est presque un exploit. Jean Duceppe fait ce qu'il peut, mais sans grand bonheur. Lionel Villeneuve est, disons, "ben correct". Quant à Jean-René Ouellet il reste généralement trop maniéré, mais arrive, face à Jeanne Moreau, à s'en sortir plus qu'honorablement. Reste, naturellement Jeanne Moreau.

On avait, cela se comprend facilement beaucoup misé sur la Moreau. Disons donc qu'elle n'aura trahi les espérances de personnes. Elle joue bien, avec beaucoup de classe; mais cela ne suffit pas à sauver le film. Comme quoi ce n'est pas toujours les bons comédiens qui font les bons films. Il leur faut quelque chose de plus. Ce qui est totalement absent de **Je t'aime**.

On pourrait certes continuer ainsi à démolir le film, à parler, par exemple, des invraisemblances même de l'histoire, etc. Mais notre propos n'est pas de démolir cette première tentative de Pierre Duceppe. Si je me suis autant attardé à **Je t'aime**, c'est qu'il faudra bien que le cinéma québécois arrive à sortir de la médiocrité ambiante dans laquelle il patauge depuis quelque temps. On ne peut plus accepter n'importe quoi, sous le simple prétexte que c'est québécois. On a dépassé ce stade, et on est en droit d'être plus exigeants. On ne demande pas des chefs-d'oeuvre, mais au moins des films qui se tiennent et qui se trouvent aussi en accord avec notre réalité. Car une chose est maintenant évidente: après s'être complu à nous montrer des images, le cinéma québécois devra maintenant apprendre à nous raconter des histoires. Certains y sont déjà arrivés (je pense en particulier à **O.K...Laliberté**); il suffit alors de continuer.

Et là, on ne pourra pas dire que je me montre exigeant.

Jean-Pierre Tadros

---

jean-pierre lefebvre

---

après 3 ans de presque silence

# JEAN-PIERRE LEFEBVRE FAIT LE POINT

jean-pierre tadros

Depuis la sortie des *Maudits sauvages* en 1971, Jean-Pierre Lefebvre avait jalousement gardé le silence. Et puis voilà que brusquement il laisse sortir trois nouveaux films: *Ultimatum*, *On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire*, et *Les dernières fiançailles*. Il s'explique ici sur les raisons de ce presque silence, et sur la trajectoire accomplie en trois ans.

L'idée même des *Dernières fiançailles* remonte à 69. J'étais alors à l'Office national du film. Quand je l'ai quitté, devenant ainsi cinéaste-pigiste, j'ai présenté ce projet de film à l'ONF qui l'a accepté en scénarisation. J'ai donc pu en écrire le scénario. Une fois terminé, je l'ai présenté au comité du programme de l'ONF qui l'a refusé. Je n'ai donc pas pu le tourner. Un an plus tard - parce qu'il était alors trop tard pour essayer de le faire au même printemps - j'ai soumis le scénario à la SDICC qui, elle aussi, devait le refuser.

Les vagues raisons que la SDICC m'a données sont que, d'une part, le scénario quoique intéressant demandait beaucoup, beaucoup de talent et de maîtrise pour le réussir et que, d'autre part, j'étais un cinéaste trop chevronné pour travailler avec un budget de moins de \$100,000 - puisque

le budget que je leur avais soumis était de \$75,000, je crois.

Depuis, j'ai dû apporter toutes sortes de modifications au projet. Non pas des modifications au niveau du sujet, mais des modifications de conception, parce que le film devait à l'origine être tourné en 35mm couleur et utiliser un langage plus complexe. Je me serais servi très discrètement, par exemple, de la grue au lieu de faire mes levers de soleil - même si je les aime beaucoup comme ils sont; j'aurais utilisé une grue pour partir de l'horizon et descendre sur la maison. J'ai dû aussi éplucher le budget. Finalement, c'est avec les Productions Prisma - avec Claude Godbout et Guy Dufaux avec lesquels je venais de faire en coproduction *On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire* - qu'on a pu entrevoir la possibilité de le faire en 16mm.

Moi, je sentais de toute façon que, tant que je n'aurais pas fait ce film-là, j'aurais été incapable de penser à autre chose. Parce que, aussi bien au niveau de ma conception morale de la vie, que de ma conception philosophique de la vie, du cinéma... ce film se présentait comme une espèce de point tournant que je ne pouvais pas ne pas traverser. J'aurais peut-être continué à faire des films, mais de façon différente.

**Cinéma/Québec:** *Regrettes-tu de ne l'avoir pas tourné en 35mm?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Je ne regrette jamais rien. Mon point de vue depuis que je fais du cinéma a toujours été de faire un film pour des besoins très précis, dans un but très précis. Et quand je parle de besoins, il s'agit aussi bien de besoins d'ordre collectif que de besoins d'ordre personnel... D'ailleurs, à la limite, les deux se rejoignent toujours.

C'est sûr que tourné en 16mm, le film prenait un caractère autre. On l'orientait plus, par exemple, vers la télévision que vers les salles. Il acquérait aussi une esthétique différente. Mais cela n'a pas d'importance à la limite, et c'est un peu ce qu'on a réappris avec ce film. C'est-à-dire que mes trois ans de presque silence étaient trois ans de réflexion volontaire. Je peux d'ailleurs te faire un historique de ce qui est arrivé.

A partir des **Maudits sauvages**, j'ai commencé à comprendre que je pouvais, si je le voulais, devenir un bon cinéaste. C'est-à-dire que j'avais un certain talent, que j'avais une certaine expérience et une bonne discipline de travail. D'autre part, les conjonctures de production pouvaient m'être favorables si je savais m'adapter un peu, c'est-à-dire si je savais choisir un bon scénariste, de bonnes histoires, de bons comédiens avec de préférence quelques comédiens français ou américains. A ce moment-là, j'aurais pu, je crois, m'intégrer assez calmement dans les normes industrielles. Mais il est arrivé trois choses.

La première, c'est que je sortais d'une expérience comme producteur à l'ONF. Expérience qui au départ était tout à fait merveilleuse mais qui était devenue en très peu de temps absolument désespérée...

**Cinéma/Québec:** *Tu parles ici de ton expérience comme producteur des "premières oeuvres"?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Oui, mais ce n'est pas l'expérience en tant que telle, mais plutôt mon expérience de fonctionnaire, et ce que j'avais toujours un peu décrié chez les individus qui travaillent à l'ONF, comme par exemple, l'impossibilité de passer par dessus cette fameuse auto-censure qui s'est toujours exercée et s'exercera toujours à l'ONF. C'est l'expérience, en soi, de fonctionnaire responsable d'un secteur de création, qui était dangereuse... donc exaltante en même temps aussi, etc.

**Cinéma/Québec:** *Mais finalement, cette expérience des "premières oeuvres" a tourné court?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Oui, mais la première année a été quand même merveilleuse. On a produit 4 longs métrages qui ont tous, à mon avis, une valeur de représentativité très grande. Parce qu'il ne s'agissait pas, pour moi, de faire des films "de qualité", il s'agissait avant tout de faire des films typiques, représentatifs de ce que les jeunes pensaient, de ce qu'ils voulaient exprimer par le cinéma. Alors, à ce niveau-là, aussi bien le film de Jean Chabot que celui de Michel Audy, d'Yvan Patry ou d'André Théberge étaient représentatifs.

Donc, la première année a été merveilleuse. Et c'est parce que cette première année a été merveilleuse que c'est devenu très difficile la deuxième année. Et puis c'était du cinéma à très bon marché que l'on faisait puisque les quatre longs métrages ont été produits avec \$135,000. Et à l'Office on n'aimait pas beaucoup ça, car on remettait ainsi en cause des structures à la fois d'ordre économique et de création. Un tas de gens se disait: Si on commence à faire des longs métrages à \$35,000 qu'est-ce que nous allons devenir, nous; que vont faire les gens qui ne peuvent pas faire ce genre de cinéma-là.

**Cinéma/Québec:** *Les budgets moyens de ces films étaient de \$35,000?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Oui. Seul le film de Jean Chabot aura dépassé les \$53,000. Et l'année suivante, le film de Fernand Bélanger en 16mm couleur aura coûté \$55,000. Cela reste relativement peu cher pour l'ONF.

Disons que je ne regrette pas l'expérience de l'ONF. Elle m'a été extrêmement utile ne serait-ce que parce qu'elle m'aura permis de confirmer pas mal de choses. Donc il y a eu tout d'abord cette expérience qui m'aura amené à réfléchir.

Deuxièmement, il y a eu le fait que je continuais à voir des films québécois, et que j'avais de moins en moins de fun à voir ces films. Parce que je trouvais, et je trouve encore, qu'on a lâché bien vite la proie d'une identification à mon avis absolument nécessaire et qui se faisait d'une façon tout à fait authentique, on a donc lâché cette proie bien vite pour l'ombre d'un folklore facile du comique pur.

Je ne suis pas contre le folklore, je ne suis pas contre le comique, mais disons que le saut, le parachutage soudain dans l'histoire non seulement de notre cinéma mais du Québec, le parachutage soudain de ces idées, de ce renouvellement, de cette révolte, de cette révolution m'est apparu comme... assez dangereux.

Et puis, troisièmement, en regardant ce que j'avais fait depuis 7 ou 8 ans; en comparant ma façon de vivre, ma façon de faire de la critique, ma façon de faire des films, à la façon de vivre, de faire de la critique, de faire des films de tous les Québécois et des cinéastes en particulier, je me suis rendu compte que finalement si j'avais eu une utilité quelconque au Québec c'était parce que j'avais amorcé enfin quelque chose en continuité. Cela avait été — et là je me replace à il y a trois ans — d'avoir continué dans mes propres pistes, et c'était ça finalement qui était plus important, et pour moi et pour les autres. Parce que justement, ce qui m'angoisse beaucoup c'est — et je reviens ici à mon second point — cette espèce de décalage absolu qui tout à coup s'est fait. Je veux dire que brusquement tout le monde a voulu faire tout, et ça a donné en gros que tout le monde a voulu faire un cinéma standard commercial populaire.

Je n'ai rien contre ce cinéma standard commercial populaire, mais ça demande une expérience, ça demande une organisation économique très précise, une certaine organisation des techniciens, des comédiens, etc. Je me suis donc aperçu que j'étais encore plus utile avec mes petites bibites à moi qu'en prenant les grosses bibittes de tout le monde, sachant très bien que je n'ai ni le goût ni le talent de transporter de telles bibittes.

Heureusement que durant cette période il y a quand même eu des faits, à côté de moi, qui m'ont soutenu. Un film particulièrement, **On est loin du soleil** de Jacques Leduc, qui m'a sûrement permis de vivre moralement, de continuer à subsister. Et puis, il y a ce que je considère comme la trajectoire cinématographique la plus importante depuis trois ans, celle de Denys Arcand. Importante parce que c'est la seule trajectoire qui me semble absolument nécessaire. Ce n'est pas une trajectoire forcée. Et quand je parle de nécessité, c'est que l'aventure de Denys qui est presque commerciale n'est quand même pas déviée de sa cause et de sa fin. Et c'est une aventure d'autant plus intéressante qu'elle est actuelle, c'est-à-dire — et il n'y a rien de péjoratif dans ce que je vais dire — qu'elle s'inscrit dans des schémas d'économie et de culture qui sont imaginés et financés par des commerçants et des fonctionnaires qui, évidemment, sont en mai de succès et de propagande politique.

## jean-pierre lefebvre

**Cinéma/Québec:** *Tu mentionnais précédemment Jacques Leduc. Or, il est évident qu'il existe une profonde affinité entre vous deux, entre vos deux démarches cinématographiques. Affinité qui devient on ne peut plus criante depuis **Tendresse ordinaire** et **Les dernières fiançailles** qui se rejoignent de façon étrange.*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Jacques et moi avons des racines communes. C'est-à-dire que l'on se connaît depuis qu'on a quinze ans — c'est-à-dire depuis dix-sept ans. On s'est connus au collège, on a fait de la critique ensemble, on a fait des films ensemble.

Apparemment, il existe des contradictions entre Jacques et moi. Ce ne sont en fait que les deux pôles d'une même chose. C'est-à-dire que moi j'envisage à Jacques cette espèce de côté chien-fou qui tient lieu de lyrisme, cette sensibilité à fleur de peau, etc. Jacques, de son côté, m'envisage ma capacité de rationaliser. Mais dans le fond on se rejoint par le milieu, je veux dire par des goûts communs, les choses que l'on aime. Il est évident que des films comme **Je ne veux pas mourir pour ça**, comme **Mon amie Pierrette** auraient pu exister sans Jacques, mais pas de la même façon. Même **Ultimatum**, si tu veux, est un film qu'on a moralement partagé tous les deux. Je dis moralement, mais ce serait plutôt d'une façon sensuelle.

Car il existe entre Jacques et moi une sorte de communication absolument sensuelle. On n'a finalement presque pas besoin de parler du film que l'on va faire. Ou une fois qu'on en a parlé, tout est réglé. On ne peut pas dire qu'entre Jacques et moi il existe une relation de caméraman à réalisateur. De toute façon je n'ai jamais eu de relations de caméraman à réalisateur, sauf peut-être dans le cas des **Maudits sauvages** où je ne connaissais pas vraiment Labrecque, et où il ne me connaissait pas. Jean-Claude était pour moi à ce moment-là plus un caméraman professionnel. Avec Guy Dufaux, par contre, c'est un peu le même type de communication que j'ai avec Jacques Leduc qui s'est établi durant le tournage des **Dernières fiançailles**. C'est un miracle que je ne m'explique pas encore.

**Cinéma/Québec:** *J'aimerais que l'on aborde maintenant le problème de la structure des **Dernières fiançailles**. De **pré-abord**, c'est un film très simple; mais c'est aussi, et on s'en rend vite compte, un film très complexe. Comment as-tu organisé ton film?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Le chemin a été long. Le scénario, j'ai mis près de deux ans à l'écrire. La plus grande difficulté se situait au niveau des dialogues parce que je ne voulais pas faire intervenir Jean-Pierre Lefebvre à aucun moment que ce soit. Je ne voulais pas faire intervenir un dialogue qui présuppose des notions morales, disons antérieures au dialogue. Ça devait être un dialogue simple, mais aussi un dialogue riche comme les vieux en ont un, parce que chez eux les mots charrient toute une façon de vivre.

Donc, le scénario a été très long à écrire, puis... **Les dernières fiançailles** c'est un curieux mélange finalement; tout le film en fait est un mélange curieux d'intuition et de rationalisation. Pour moi, il était évident que je ne voulais pas faire au départ, l'équivalent d'un paradis terrestre ou l'équivalent de tout roman-savon à la télévision, c'est-à-dire faire passer les sentiments par la parole et par le scénario. Je tenais à un scénario linéaire, à une histoire construite, etc., mais je tenais aussi — comme je l'ai toujours voulu — à faire un film qui se rapproche d'une forme musicale absolument pure. D'ailleurs ça fait partie, si tu veux, de toute ma réflexion depuis trois ans: mes derniers films et mes pro-

chains films sont construits sur des structures dramatiques simples. Et je cherche plutôt maintenant, et je vais continuer à le faire durant quelques années, à jouer à l'intérieur de ça.

C'est un peu de la même façon d'ailleurs, qu'à mes débuts je sentais la nécessité — et je dis bien je sentais la nécessité, car il y avait dix ans de réflexion critique derrière — de faire éclater le langage. Maintenant je sens la nécessité de réintégrer ma première démarche à ma seconde. De réintégrer des idées qui sont d'ordre collectif à des formes déjà existantes et qui sont le cinéma français, américain, etc.

**Cinéma/Québec:** *Ce n'est pas tout à fait ce que tu fais avec **Ultimatum**. C'est même le contraire, puisque tu fais éclater le langage...*

**Jean-Pierre Lefebvre:** ...Oui, mais il faut replacer **Ultimatum** dans son contexte, à l'époque où je l'ai produit. **Ultimatum** a été fait durant cette période de réflexion. C'est essentiellement un film pour garder le contact, pour ne pas perdre la main en quelque sorte. Parce que je crois, moi, que s'il faut s'éloigner des choses pour les voir de façon plus objective ou de façon plus distanciée en tout cas, il faut aussi rester en contact en l'occurrence avec les caméras, avec les comédiens, avec une façon quand même de transmettre ses idées... Ou de recevoir des idées, parce qu'on en reçoit beaucoup plus la plupart du temps en faisant du cinéma qu'on en transmet. Il fallait donc que je reste en contact avec ça.

**Ultimatum** est donc simplement un film pour vivre. Un film qui repose principalement sur une chose: c'est l'intégralité absolue de l'instant vécu par l'équipe et les comédiens.

Dans sa structure c'est devenu une espèce de mantra. Les formes se répètent sans cesse. C'est un film qui ne démarre jamais; c'est un film qui tourne sur lui-même. C'est, si tu veux, l'aiguille d'un disque qui roule dans le même sillon jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de musique, et plus de disque même, et que l'aiguille soit détruite.

C'est un film d'attente. C'est un film pour vivre. C'est un film qui est très près, d'une certaine façon, de mes préoccupations, mais qui est en même temps très éloigné de moi. C'est curieusement un film plus éloigné de moi que, par exemple, **La chambre blanche**.

Disons, si tu veux, que pour moi **Ultimatum** c'est un peu comme la suite directe de **Jusqu'au cœur**. Mouffe dans **Jusqu'au cœur** est devenue Charlotte, Garraud est devenu Arthur, et ce que raconte **Ultimatum** n'est rien d'autre que leur attente, dans un champ, d'un monde meilleur. C'est leur attente d'éléments de confiance qui ne peuvent venir que d'un contact entre la société et eux, entre des problèmes collectifs et des problèmes individuels. C'est une attente qui se situe dans un no man's land, une sorte de désespoir si l'on veut. Mais le désespoir, je le chasse par une absolue sensualité. C'est un film épique.

**Cinéma/Québec:** *Mais on peut dire aussi que c'est une sorte de pot-pourri, au niveau du langage, de tes autres films?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Oui, sans doute. Mais c'est un film surtout de décantation absolue. **Ultimatum** m'a vraiment sauvé la vie parce que c'est un film qui m'a rapproché du côté absolument nécessaire des gestes cinématographiques que j'ai pu poser et que je voulais continuer à poser. C'est-à-dire qu'on le veuille ou non, quand tu commences à inscrire tes gestes et tes idées cinématographiques dans un contexte économique et culturel donné, tu es malgré tout in-

fluencé, ne serait-ce que par la simple loi de l'osmose, par ce qui se passe. Je ne dis pas que c'est mal, loin de là, mais je dis qu'il faut toujours chercher à prendre du recul vis-à-vis de ces choses-là.

Finalement, pour donner un exemple très simple, c'est comme si après avoir bu de la bière toute ta vie tu pouvais maintenant avoir accès au champagne de façon illimitée, et que pour cette raison-là, non seulement tu rejettes la bière, mais tu te mets à te saouler au champagne. C'est un peu, si tu veux, ce qui s'est passé à mon avis dans l'histoire du cinéma québécois: tout le monde a voulu se mettre au champagne. Alors **Ultimatum** m'a réappris à boire un bon verre de bière, tandis que **Les dernières fiançailles** est un film de champagne; mais pas une indigestion de champagne, une dégustation de champagne.

Avec **Ultimatum** — ce film qui m'a permis de refaire un film avec des chutes de pellicule, avec une équipe en vacances, mais de façon très sérieuse — j'ai réappris cette naïveté absolue.

**Cinéma/Québec:** *Tu as passé beaucoup de temps sur Ultimatum. Le tournage, en particulier, s'est étiré sur une assez longue période, je pense.*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Oui, ça s'est échelonné sur deux ans. Et on a utilisé des restants de pellicule des **Maudits sauvages**, des restants de **La maudite galette**,... et je pense même qu'il y en avait de **Il ne faut pas mourir pour ça**. Ce sont de ces bouts qu'on ne charge pas. Il m'en restait; je les ai donc utilisés.

**Cinéma/Québec:** *Il y a donc derrière le tournage de Ultimatum, si l'on veut, une expérience de production qui prend plutôt l'allure d'un défi de production.*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Bien sûr. Là aussi, tu vois, en me dégageant tout à fait des jupes aussi bien de la SDICC que de l'ONF (mais ça fait longtemps que je n'ai plus produit pour l'ONF) c'était... Mais là encore, tu vois, je n'aurais jamais pu présenter ce projet à la SDICC. Et c'est ça qui est grave. Je ne dis pas que la SDICC aurait nécessairement refusé un film comme **Ultimatum**, mais connaissant ma façon de procéder, je n'aurais jamais pu présenter un tel film à la SDICC sachant que les explications seraient impossibles entre un investisseur du type de la SDICC et moi. Et c'est ce que je déplore.

Evidemment, tout le monde ne vise qu'une chose: le cham-

Ultimatum



## jean-pierre lefebvre

pagne - la SDICC. C'est sûr qu'il est très difficile pour des gens qui commencent de penser qu'il serait possible de faire autrement. Mais pourtant il faudrait qu'ils pensent que cela pourrait être possible autrement. Je ne dis pas qu'il faille revenir dix ans en arrière, au point de départ du cinéma québécois, et recommencer avec rien. Ce n'est déjà plus possible parce qu'il y a des choses qui ont été faites et qui sont valables.

**Cinéma/Québec:** *On parlait d'éclatement du langage. Or voilà que tu réalises **Les dernières fiançailles** où, avec une extrême simplicité, tu poses un regard attentif sur les êtres et les choses. Voilà un film où tu racontes un histoire d'une exemplaire linéarité. Ne penses-tu pas qu'un tel film, à cause de sa simplicité justement, va finalement plus loin que les autres films?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Oui, mais il y a une chose qu'on oublie: c'est qu'on ne peut pas faire des films du jour au lendemain. Un musicien se fabrique en 10, 12, 15 ans de travail. Un caméraman ne devient vraiment un caméraman sur le plan technique qu'après 5 ou 6 années de travail; et il ne devient un grand caméraman que si en plus de l'intuition il acquiert de l'expérience. C'est la même chose pour un cinéaste, et encore plus pour un cinéaste.

Il est donc essentiel de passer par une étape logique, une étape d'apprentissage. Il était important par ailleurs — et en ce qui me concerne du moins — que cette étape-là soit franche avec (la plus grande conscience et la plus intégrité possible.) C'est-à-dire savoir pourquoi tu pose tel geste, pourquoi tu fais tel film, et ce qui peut en résulter. Si ton film donne ce que tu pensais qu'il donnerait, alors là tu peux passer à l'étape suivante.

Maintenant, en ce qui concerne le langage des **Dernières fiançailles**, je peux dire que c'est sans doute le langage que je cherche non seulement depuis que je fais des films, mais depuis que je vois des films. C'est-à-dire le langage qui rejoindrait le classicisme absolu. Un langage tellement classique qu'il ne paraît plus. Et cela correspond pour moi, en musique, au langage des sonates pour violoncelles, celles de Bach qui sont parmi les choses les plus pures que je connaisse. Mais encore faut-il trouver les sujets qui coïncident parfaitement avec un tel langage.

L'amorce d'une telle attitude se retrouve je pense dans **Il ne faut pas mourir pour ça**, ensuite dans **La chambre blanche**. Cela peut surprendre peut-être, mais il y a quand même cette recherche dans **La chambre blanche**. Et **Les dernières fiançailles** correspond je crois à ce que je cherchais. Mais ça ne veut pas dire que maintenant je ne vais faire que d'autres **Fiançailles**. Pas du tout. Parce qu'il y a des problèmes, des sujets où le langage doit être différent. Il reste évident cependant que maintenant je suis parvenu à un point où je ne peux plus reculer dans ma conception logique du langage.

En tout cas, après 12 ou 13 films maintenant, je commence à croire très humblement que là je peux faire du cinéma. Tu vois, ce qu'il y a de fantastique avec **Les dernières fiançailles**, c'est que ça a été une expérience absolue. L'équipe de tournage avait une moyenne d'âge de 26-27 ans. C'était tous de jeunes techniciens qui devaient travailler avec de vieux comédiens. Et le fait que cette équipe ait été capable de travailler avec des comédiens de cet âge-là, le fait qu'à 29 ans j'aie pu commencer à écrire un sujet aussi loin de moi et que j'aie été capable de l'objectiver, le fait enfin que j'aie pu faire passer ce sujet par une équipe et par des comédiens qui y ont ajouté des milliers de détails; alors je dis moi que cette expérience est peut-être l'expérience la plus pure qu'il y ait eue dans toute l'histoire du cinéma québécois.

Je suis peut-être très prétentieux en disant cela, mais ne serait-ce qu'à un niveau purement analytique, si tu prends les éléments en place au départ, tu te dis que ce n'est pas possible de faire un tel film. Ça a été d'ailleurs la réaction de la SDICC. Et je me disais souvent que peut-être un tel film était vraiment impossible à faire. Et je crois que si **Les fiançailles** n'avait pas été un cadeau de naissance à mon fils Blaise, je crois que je n'aurais peut-être pas eu la force de le faire étant donné les difficultés matérielles. C'est vrai qu'il y a eu heureusement Radio-Canada qui a acheté le film sur scénario — ils ne l'ont pas aimé une fois terminé, mais ça s'est une autre affaire.

En tout cas je reste convaincu que dans l'histoire du cinéma québécois, c'est une espèce de film-pilote au niveau de la distanciation comme peut-être je n'en ferai d'ailleurs plus d'autres.

**Cinéma/Québec:** *Ton film est précisément dédié à Blaise.*

**Jean-Pierre Lefebvre:** C'est très important, parce que ma démarche cinématographique est une démarche de vie pure et simple. Et j'ai déjà dit et répété qu'il est essentiel que mes films soient dédiés, parce que dans la dédicace il y a toujours l'équilibre entre mon propos et sa finalité. Pour ce qui est de la dédicace des **Dernières fiançailles**, c'est très simple.

Jean-Pierre Lefebvre et Guy Dufaux



Après **Les maudits sauvages** il y a eu aussi ceci: c'est que Marguerite et moi avons fait un enfant, et ça faisait longtemps qu'on en voulait un. Or, je pense qu'on ne peut se rejouer de façon absolue d'une naissance, et surtout d'une naissance d'un enfant à soi que dans la perspective justement de sa propre mort. C'est très paternaliste et très enfantin ce que je dis là, mais il est sûr que si je ne devais laisser à Blaise que ce film-là en héritage, je pense que je lui aurais laissé déjà un point d'appui. C'est tout.

**Cinéma/Québec:** *Parce que tu lui aurais indiqué ce que son père pense de la vie, de la mort, de l'amour, et de la tendresse.*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Oui. C'est d'ailleurs la seule autobiographie que j'aie jamais tournée.

**Cinéma/Québec:** *Tu m'avais laissé entendre que la fin du film était inspirée de ta mère, que le film lui-même s'inspirait de ta mère. Ce film essaierait-il donc, en quelque sorte, de faire le pont entre ta mère et ton fils?*

**Jean-Pierre Lefebvre:** Sûrement. Le film est inspiré... j'ai plutôt dit: c'est comme si ce film avait été écrit par ma mère. En ce sens que moi-même je me demande encore pourquoi j'ai eu l'idée de faire ce film-là, et comment j'ai pu l'écrire entre 29 et 32 ans. Mais c'est sûrement un film qui pourrait faire le pont entre ma mère et mon enfant. C'est un film d'ailleurs qui peut faire le pont entre plusieurs générations. Et c'est absolument fascinant de voir le film également bien reçu par des très jeunes et des très vieux. C'est presque un film de réconciliation entre les générations. Je n'y avais pas pensé d'ailleurs.

Je crois aussi que **Les dernières fiançailles** n'est pas un film démagogique au niveau de sa conception, au niveau de l'idéologie qu'il transmet, et au niveau des sentiments qu'il véhicule. Cela peut poser d'ailleurs des problèmes pour la télévision. Car j'aurais pu devenir larmoyant et m'en aller dans les gros plans. J'ai choisi le contraire. Plus la situation se corse, plus je m'éloigne. La dernière conversation entre les deux vieux, qui est un petit moment lyrique, je la rends précisément moins lyrique en me reculant, faisant un plan fixe à deux personnages, chose que je n'ai jamais faite. J'arrête comme ça continuellement le film.

D'ailleurs, le film je l'ai transcrit pour l'équipe sous forme de cardiogramme qui représente le rythme du film, le rythme des comédiens, et le tracé musical du film. Le film commence suivant un battement régulier. Et puis, tout à coup, il y a un arrêt dans le battement. Et tout cela a été retranscrit volontairement en mouvements d'appareil qui, au début, sont lents ou demi-circulaires, puis s'arrêtent de plus en plus pour devenir des plans fixes. Jusqu'à ce que tous les mouvements de caméra soient repris à la fin, dans le plan de la mort.

**Cinéma/Québec:** *C'est d'ailleurs un plan qui rappelle beaucoup le dernier plan du film de Leduc, **Tendresse Ordinaire**. Là aussi la caméra faisait une dernière fois le tour de l'univers de la jeune fille, caressant les objets, les murs, avant de fixer l'infini.*

**Jean-Pierre Lefebvre:** C'est une coïncidence...

Je crois finalement à une forme de décantation absolue, à une espèce de pudeur. En termes d'éthique, je transcrirais le mot distanciation par le mot pudeur. Et d'ailleurs dans **Les cochons** aussi j'ai essayé d'avoir beaucoup de pudeur avec un sujet qui était à l'origine scabreux. Ce sont des viols, des baisages, de la masturbation, et encore une fois je suis passé à côté du succès commercial, parce que tout cela se déroule dans le noir, en plans fixes, et de loin...

## Ultimatum

*Un film pour vivre de*

Walter Boudreau, Cinak Ltée, Nicole Chamson, Dominique Cobello, Jean Cousineau, Attila Dory, Marguerite Duparc, Kodak 35 eastman, couleur et n.b., Martin Leclerc, Jacques Leduc, Claude Lefebvre, Eric Lefebvre, Gil Lefebvre, Jean-Pierre Lefebvre, Francine Moran, Jean-René Ouellet, Laurence Paré, Hélène Péloquin, 1972, 140 minutes.

## On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire

*Un film de Jean-Pierre Lefebvre. Scénario: Jean-Pierre Lefebvre. Images: Guy Dufaux assisté de Jean-Charles Tremblay. Son: Jacques Blain. Montage: Marguerite Duparc. Mixage: Steve Dalby. Perchiste: Denis Dupont. Electricien: Guy Tessier. Script-assistante: Lise Abastado. Régie: Laurence Paré, assisté de Pierre Girard. Optiques: Les Films Truca. Laboratoires: Bellevue-Pathé.*

*Interprètes: Jean-René Ouellet, Louise Cuerrier, Jean-Pierre Saulnier, Marthe Nadeau, J. Léo Gagnon, Denys Arcand, Guy Migneault, Pierre Monfils, Bernard Cantin, Bob Soucy, Maryse Pelletier, Michel et Paul Arbic, Louise Rinfret, Francine Ruel, Denis Payne, Marie-Lou Dion, Christiane Gauvin.*

*Producteurs: Marguerite Duparc et Claude Godbout. Production: Cinak Cie Cinématographique et Les Productions Prisma Inc., avec l'aide de la SDICC. Caractéristiques: 16mm, noir et blanc. Durée: 120 minutes.*

## Les dernières fiançailles

*Un film de Jean-Pierre Lefebvre. Scénario: Jean-Pierre Lefebvre. Images: Guy Dufaux, assisté de Jean-Charles Tremblay. Son: Jacques Blain. Musique: Andrée Paul. Montage: Marguerite Duparc. Mixage: Steve Dalby. Electricien: Richard Pronovost. Script-assistante: Lise Abastado. Deuxième assistant: Normand Sarrazin. Perchiste: Alain Corneau.*

*Interprètes: Marthe Nadeau, J. Léo Gagnon, Marcel Sabourin.*

*Producteurs: Marguerite Duparc et Bernard Lalonde. Production: Cinak Cie Cinématographique et Les Productions Prisma Inc. Caractéristiques: 16mm couleur. Durée: 91 minutes. Première: Vaudreuil.*

*Premières: Cinémathèque québécoise, novembre 1973.*

on n'engraisse pas les cochons à l'eau claire  
les dernières fiançailles

# DEUX PÔLES D'UNE MÊME SENSIBILITÉ

michel brûlé.

Si ce n'était du générique, bien malin celui qui pourrait deviner que **Ultimatum**, **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** et **Les dernières fiançailles** ont été réalisés par le même cinéaste. Lefebvre a déjà produit sa douzaine de longs métrages. A l'heure à laquelle j'écris cet article on Jé. a 14 films dont treize longs métrages; je dis "à l'heure à laquelle j'écris" parce que ce sorcier de Lefebvre pourrait bien produire un ou deux longs métrages avant que ne paraisse ce numéro de **Cinéma/Québec**.

Cette diversité qui frappe d'abord n'est pas quelque chose de nouveau. Qu'on se rappelle l'écart des formes et des styles qu'il y a entre **Le Révolutionnaire**, **Il ne faut pas mourir pour ça**, **Jusqu'au coeur** et **Q-Bec My Love**; personne là non plus ne pourrait, sans l'aide du générique, dire que c'est le même Lefebvre qui a signé tout ça. Toutefois, à cause de la grande quantité de films, il est néanmoins possible d'établir des liens sommaires de parenté entre ces films. Ainsi **Ultimatum** n'est pas sans rappeler **Mon oeil**; **Les dernières fiançailles** ne rompt pas avec **Il ne faut pas mourir pour ça**. Quant à **On n'engraisse pas les cochons...**, il est cousin germain avec **Le révolutionnaire**. Mais cessons ce jeu des comparaisons douteuses et séniles (c'est-à-dire celui de vouloir retrouver l'ancien sous le nouveau).

Il ne saurait être question dans le cadre de cet article de présenter une analyse complète de ces trois films; j'ai trop de respect pour le cinéma, et pour Lefebvre en particulier, pour me lancer dans une analyse sans avoir vu plusieurs fois chacun des films, ce qui n'est présentement pas le cas. Mon premier travail (1) sur l'oeuvre de Lefebvre démontrait au moins une chose, soit l'extrême cohérence de la série qui allait de **L'Homoman** à **Jusqu'au coeur**. Sous un aspect brouillon, en effet, Lefebvre construit ses films avec une extrême rigueur et une minutie d'horloger suisse installé à Zurich. Je tâcherai ici, tout simplement, de débroussailler, de dégager les grandes lignes de **On n'engraisse pas...** et de **Les dernières fiançailles**.

## On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire

Le titre en soi est presque une leçon de choses. On remarquera le point de vue où se place Lefebvre: il est à l'extérieur des problèmes qu'il pose. Pour être moins sibyllin et partant plus clair, ce titre tire sous forme d'aphorisme un jugement moral. On a affaire ici à une pollution générale ou, en terme sociologique, à l'émergence de l'anomie comme situation généralisée. Assez curieusement, c'est à Sergio Leone qu'il faut faire référence. Que ce soit avec **Pour une poignée de dollars**, ou encore avec **Le bon, la brute et le truand**, Leone montrait la fin de la dichotomie entre le Bon et le Méchant. Les héros participaient d'un système où il y avait unidimensionalité des valeurs, une sorte d'aplatissement des reliefs créés par la morale protestante-qui-a-réussi-dans-la-vie et qui se fout donc du ciel qu'elle avait imaginé pour se créer des buts et des devoirs. Il en est de même avec ce Lefebvre. Tous ses personnages, sans exception, participent à un univers où les cochons ne sont pas engraisés à l'eau claire, où les valeurs morales traditionnelles qui fabriquaient des frontières entre les choses et les hommes se sont estompées et où tout le monde trouve sa place dans une vaste porcherie améliorée par le standard de vie à l'américaine.

Toutefois, si le monde est devenu cette vaste porcherie où tous se trouvent impliqués, comment savoir qu'il s'agit d'une porcherie? Seul le non-cochon peut traiter les autres de cochons. C'est le point de vue qu'adopte Lefebvre. On peut le lui reprocher, mais on peut aussi se dire que la situation n'est pas tout à fait celle qu'il décrit puisqu'il a réussi à ne pas la partager, en totalité du moins. Il serait trop facile et injuste de lancer dans les pattes de Lefebvre la dévastatrice analyse que Sartre faisait du romancier Mauriac qui jouait les dieu-le-père parce que, disait Sartre, Mauriac adoptait un point de vue absolument extérieur à ses personnages et à leur univers.

Le film se donne des apparences de limpidité, c'est un film "plain", tout à fait classique au point de vue de la narrativité. Tout se passe à Hull en 48 heures. Bob Tremblay, 24 ans, travaille pour la Gendarmerie Royale du Canada tout en étant "pusher" pour les étudiants du Cegep. Etre de la police n'est nullement une vocation, c'est un travail grâce auquel il peut gagner assez d'argent (recevoir son salaire et pouvoir vendre de la drogue sans être trop inquiété) pour s'offrir les rêves les plus "straights" qui soient: une petite vierge qui deviendra sa femme, un voyage de noces dans le Sud en avion et pour finir, une belle petite maison de banlieue avec piscine chauffée.

Autour de lui gravitent son père et sa mère chez qui, en bon garçon, Bob habite. Le père est "absent" comme dans la bonne tradition culturelle québécoise. On ne le voit qu'assis à la table en train de lire les journaux, de plus, il est sourd, fonctionnellement sourd (c'est-à-dire qu'il n'entend que ce qu'il veut bien entendre). La mère entre également tout à fait dans l'imagerie traditionnelle: elle s'affaire dans sa cuisine, jouant les saintes waitresses, c'est-à-dire qu'elle sert tout le monde qu'elle s'inquiète de leur sort. Du vrai monde ordinaire avec le bungalow appareillé.

Quatre autres femmes feront partie de la vie de Bob. Il y a Hélène Touchette, sa future, comme on dit, celle qui se garde pour la nuit de noces, mais qui se meurt d'envie de baiser et dont les doigts, dans les moments de solitude, préparent le terrain. Il y a Louise, l'amie d'enfance. Professeur au Cegep, Louise enseigne les subtilités de l'imaginaire littéraire à des jeunes qui vivent déjà les paradis artificiels. Complice passive de Bob, au fait des soupçons et des menaces qui planent sur lui, elle laisse faire et elle rêve au jour où elle pourra aider les pauvres victimes du colonialisme en Afrique. La troisième, Judith, peut-être le personnage le plus positif du film, est étudiante au Cegep; elle danse dans un bar à gogo pour gagner sa vie. La bad-girl. Ce n'est pas un hasard si Bob ne peut pas communiquer avec elle. Enfin, il y a cette Sylvia Sylvers qui joue un drôle de jeu. Alliée de Rocket, pusher-policier, elle est la pierre d'achoppement de Bob, semblable à Bob mais en plus minable encore, elle joue double jeu; elle en mourra.

Il ne faudrait quand même pas oublier un autre "personnage" important: l'auto de Bob. Contrairement à ce que pourrait penser McLuhan, Bob est l'extension de sa Mustang. Avec son gros V-8, ses plus que 400 pouces-cubes, ses gros pneus, la Mustang demeure captive du réseau de rues de

On n'engraisse pas les cochons...



On n'engraisse pas les cochons...

Hull et de sa banlieue, Ottawa. Pleine de puissance, d'énergie à en revendre, elle reste cependant limitée par l'environnement. Cette description de la Mustang vaut parfaitement pour Bob. Il est la "Mustang" des gars de son bout et sa mort est davantage un accident de parcours que le résultat d'une implacable fatalité. Les concepts de destin ou de fatalité sont étrangers au monde des chevaux-vapeur.

Le monde de **On n'engraisse pas...** est un univers de la passion inversée; la fougue est remplacée par la "coolness". La passion n'a pas disparu, elle a pris une autre forme, celle de la placidité, mot qui rend mal le concept de "cool" - trade-mark de l'extrême virilité. L'homme de Lefebvre, comme l'homme de la société industrielle, a maîtrisé la nature, il a jugulé les forces de son environnement naturel. Il lui reste à effectuer la même opération sur lui-même. Son drame provient peut-être de ce qu'il cherche à appliquer à sa propre personne le modèle dont il s'est servi pour asservir la nature. En termes savants, l'on appelle réification ce processus qui consiste à devenir semblable au produit que l'on a soi-même fabriqué. Marx avait déjà fait cette constatation dans le cadre de son analyse de l'économie marchande (le fétichisme de la marchandise) et Lukacs démontrait l'ampleur du même phénomène et de ses conséquences sur la conscience dans son **Histoire et conscience de classe**.

Lefebvre ne pose pas de jugement de valeur à l'ancienne dans son film. Il ne dit pas: voilà le bon, voilà le méchant. Il serait toutefois naïf de croire que les jugements de valeur ne se posent que dans cette forme primaire. Bob, Isabelle, l'innocente cousine (2), et Sylvia meurent dans le film. Hélène dont la virginité était la valeur suprême se fait violer par quatre voyous. Louise, l'institutrice, celle qui parle avec tant de chaleur du drame d'Angéline de Montbrun (3) quittera son pays pour un monde où elle pense pouvoir être utile. Rachel, l'infirme (elle est paralysée des deux jambes) devra livrer à la police son ami Paul qui a fait d'elle une femme comme les autres. Le père de Bob qui se félicitait que son fils ne soit pas un "bum" devra revenir à la réalité. Rocket franchit l'étroite frontière qui sépare le policier du criminel (la police sait à la toute fin du film qu'il est l'auteur des deux meurtres). La bande de Paul est en prison à la suite du viol d'Hélène. Judith, la jeune danseuse-à-gogotopless, doit se " prostituer " (c'est-à-dire " passer pour une maudite plotte ", comme elle dit) pour poursuivre ses études au Cegep. Tout cet ensemble d'événements sont des jugements de valeur extrêmement radicaux et de fort calibre.



On n'engraisse pas les cochons...

Lefebvre dit dans une entrevue à **La Presse** (4):

"Ce film (...) c'est l'histoire d'un agent double de la police montée. Deux jours avant le début du tournage, on a eu un exemple semblable à propos d'un gars de 24 ans qui a mis à jour un réseau de trafiquants d'héroïne à Montréal. C'est un gars que j'ai connu et dont le film raconte plus ou moins la vie".

Quand Lefebvre dit une telle chose, il confond la réalité avec le monde imaginaire qu'il a créé. On ne répétera jamais assez la radicale différence entre ces deux mondes. Mourir, dans la vie, ne constitue aucunement un jugement de valeur, pas plus que souffrir de la polio. Mais dans le film, c'est Lefebvre le grand responsable des tueries, de la polio, du viol et de la surdité du père. Ce qui est accident dans la vie devient faillite dans le monde imaginaire cinématographique. "Je ne voulais surtout pas juger Pierre Tremblay. Je le montre ici tel qu'il est, point", dit encore Lefebvre dans la même interview. Or, Pierre Tremblay n'est pas, il est fabriqué et sa mort constitue dans le film le plus terrible jugement de valeur que l'on puisse porter: son incapacité de vivre, son échec radical.

Nous avons posé au début de cette analyse la question du point de vue, de la perspective adoptée par Lefebvre, on peut maintenant esquisser une réponse.

Le film débute par un plan fixe montrant les touches d'une machine à écrire. Un rapport de police relatif à la mort de Bob et Sylvia est en train de s'écrire sous nos yeux. A la toute fin du film, Lefebvre reprend le même plan mais cette fois le rapport de police est plus complet. Tout le film constitue donc aux yeux d'un observateur étranger au film un long flash-back. Cet observateur qui n'intervient jamais sauf pour enregistrer la série d'événements, c'est la police. Une police abstraite mais omniprésente qui ne juge pas, mais qui enregistre les fluctuations de la vie comme un météorologue enregistre les variations de la température. Il n'y a pas de norme, il n'y a qu'une moyenne statistique.

Quant à Lefebvre, eh bien il se place derrière la police et il dénonce à sa façon un monde froid et dégradé où vivent des êtres qui deviennent les victimes de leur recherche de valeurs authentiques sous un mode dégradé. Dans un monde "cool" les hommes meurent de froid. Mais tout au long du film, Lefebvre aura pris soin de laisser percevoir l'aspiration à la chaleur qui traverse cette oeuvre. C'est Bob qui aspire à jouer les "gros nou-nources" pour sa fiancée;

c'est Hélène qui veut s'offrir "intacte" à Bob; c'est Louise qui veut transformer les êtres par son enseignement; ce sont les parents qui veulent un fils tranquille; c'est Sylvia qui aime l'amour, etc... Ces valeurs traversent l'oeuvre de Lefebvre et la sous-tendent tout en restant dans l'ombre. Mais en aucun temps elles ne sauraient apparaître au grand jour, car alors elles transformeraient le film d'une façon radicale.

### Les dernières fiançailles

Même si le contraste est très fort entre **Les dernières fiançailles** et **On n'engraisse pas les cochons...** et que le spectateur non averti aurait pour le moins du mal à se douter que ces deux oeuvres appartiennent au même auteur, il n'en demeure pas moins a posteriori en tout cas, que les deux films appartiennent à une même sensibilité. Lefebvre déguste le temps, il le grignote comme Rose (Marthe Naudeau) quand elle prend un biscuit avec sa tasse de thé. Lefebvre goûte le temps, le mastique, le laisse fondre dans sa bouche pour en extraire toute la saveur, un peu plus et je dirais jusqu'à la dernière goutte, comme dans les réclames commerciales.

Dans **Les cochons**, on faisait les trajets en auto avec Bob, dans **Les fiançailles**, on vit au vrai rythme du rituel des deux vieux. Rose tâte la terre de chacune de ses plantes en pot pour l'ouverture du film. Encore une fois, Jean-Pierre Lefebvre mène son approche de l'extérieur; littéralement cette fois, puisqu'il commence par montrer la maison de l'extérieur, à l'aube. Si Lefebvre regardait par-dessus l'épaule des policiers dans **Les cochons**, cette fois il regarde entre les ailes des petits anges qui viendront chercher Rose et Armand. Ce qui n'est pas tellement différent après tout, les policiers étant comme chacun sait, nos anges gardiens. Cette fois-ci cependant, Lefebvre met les cartes de sa sensibilité sur la table; il juge ses vieux, mais amoureusement, et avec une prévenance, un respect et une retenue émotive et cinématographique qui font de cette oeuvre quelque chose d'inoubliable. (J'irais même jusqu'à prétendre que **Les fiançailles** appartient à cette catégorie extrêmement rare de films dont on se souvient; jamais, à ma connaissance, on n'avait vu un tel couple à l'écran).

On a affaire ici à un film optimiste. Ces deux vieux qui ont déjà passé 50 ans de leur vie ensemble mourront en-

### Les dernières fiançailles





Les dernières fiançailles

semble, s'éteindront, selon l'expression populaire, avec une synchronie parfaite. Et pour eux, qui malgré tout ont toujours cru aux anges, "malgré tout" parce que leur fils unique est quand même mort à l'occasion d'une guerre qui ne concernait ni Rose ni Armand, et pour eux, dis-je, les anges existent.

L'histoire de ce film est réduite à sa plus simple expression. Armand et Rose vivent dans un verger à la campagne, tous les deux sont âgés de plus de 70 ans. Leur fils est mort il y a quelque trente ans mais son absence est toujours ressentie dans le cœur de ces deux vieux. Lui ne comprend pas la justice du Bon Dieu; elle ne s'est jamais consolée de n'avoir pu donner un autre fils à son Armand. Ils vivent dans une heureuse routine, dans un monde intérieur qu'ils ont poli au fil des ans. Rose a sa tasse en pyrex, ses plantes, son serin; Armand répare et collectionne les vieilles horloges qui meublent leurs silences d'une douce symphonie de tic tac, ou plutôt qui rythment l'incessant dialogue silencieux de ce couple maintenant "trop vieux pour se dire des mots d'amour". Ils vivent dans un monde extrêmement coloré: mauve et bleu à l'intérieur, vert à l'extérieur. La douce intensité des teintes du film correspond à la qualité de vie qu'ils ont su se créer.

Armand a déjà senti quelques douleurs cardiaques. Alors qu'avec Rose il est en train de préparer son potager, ses douleurs le reprennent et il devra s'aliter. Le médecin voudrait bien le faire rentrer à l'hôpital mais Armand refuse. Il veut mourir où il a vécu avec sa Rose. Un seul moment d'angoisse dans le film: c'est quand Rose dit son appréhension que l'un des deux survive à l'autre. Mais Lefebvre fait bien les choses et tous les deux, ils mourront doucement, paisiblement au seuil d'un beau matin du mois de mai. Deux petits anges viennent alors chercher Armand et Rose pour les conduire à travers les pommiers en fleurs vers un ciel qui doit étrangement ressembler à leur maison. Les horloges se sont tues; elles, non plus, ne sauraient survivre

car si elles savent marquer le temps, seuls Rose et Armand savaient lui conférer cette qualité qui fait l'aura du film.

**Les dernières fiançailles** est un film d'humanité-fiction. Tout se passe comme si Rose et Armand emportaient avec eux un secret, le secret du bonheur. Le jeune Bernier (celui qui va si vite avec sa voiture), le médecin et ceux qui envoient de la publicité par la poste, soit tout le monde extérieur, seront condamnés à ignorer ce bonheur aux couleurs douces et chaudes que ces deux vieux se sont données. Toute réflexion faite ce n'est pas là un film très optimiste. **Les dernières fiançailles** en dit long sur la vision du monde de Jean-Pierre Lefebvre car, derrière les apparences, Lefebvre dit la faillite de la recherche collective du bonheur. Le couple Tremblay est l'exception qui confirme la règle. La permanence du bonheur n'est possible que dans la mort et que dans un rapport dyadique si intense que ces deux êtres finissent par n'en former qu'un seul.

Comme on peut le constater, ces deux films si disparates, l'un en noir et blanc racontant une histoire "policrière", l'autre avec ses allures intimistes, en eastmancolor, ont quand même un commun dénominateur: Jean-Pierre Lefebvre. □

(1) in "Introduction à l'oeuvre cinématographique de Jean-Pierre Lefebvre cinéaste et québécois", Jean-Pierre Lefebvre, ouvrage collectif, Les Presse de l'Université du Québec, 1971, pp. 17-62.

(2) - On remarquera comment le tabou de l'inceste joue ici. Isabelle, la cousine de Bob, s'est fait déflorer par ce dernier. Le lendemain matin elle écrit à Bob: "J'pensais pas que ça pouvait arriver à nous autres dans la famille... j'va sûrement être enceinte". La mort "par accident" d'Isabelle arrange tout!

(3) - Hypothèse à vérifier: tout ce que dit Louise dans son analyse du personnage d'Angéline de Montbrun devant ses étudiants s'applique parfaitement aux divers personnages d'**On n'engraisse pas les cochons...** et plus particulièrement à Bob.

(4) - **La Presse**, Montréal, samedi 15 décembre 1973, page E 11.

les pionniers

les pionniers du cinéma québécois (I)

# MICHEL VERGNES ET LE SERVICE DE CINÉ-PHOTOGRAPHIE

pierre demers



En cours de tournage. De gauche à droite: Jean-Claude Labrecque, Paul Vézina à la caméra, Michel Vergnes, Werner Nold. (1956)

Une question est au centre des entretiens que nous aurons avec les principaux pionniers du cinéma québécois: quelle est l'origine du cinéma d'ici?

Avant les années 1960, le cinéma n'était pas au service des critiques de cinéma québécois. Il servait les causes des artisans, des techniciens, des inventeurs, des pédagogues, des fonctionnaires et des hommes publics.

Il est grand temps de faire la lumière sur la pré-histoire de la pré-histoire du cinéma d'ici. Surtout pour mieux connaître les préoccupations de ceux qui voulaient faire des films à tout prix. Et pour identifier une fois pour toutes les véritables pionniers du cinéma de chez nous.

Ces entretiens avec les témoins/artisans de notre cinéma comme Michel Vergnes, de l'OFQ, l'abbé Proulx, Gilbert Fournier, directeur du bureau de l'OFQ à Montréal, et quelques autres seront complétés par des présentations historiques de deux grands pionniers du cinéma québécois: Ernest Ouimet et Herménégilde Lavoie.

Ce travail historique n'a pas la prétention d'être définitif. Il voudrait tout simplement montrer des pistes et faire la preuve que le cinéma d'ici se confond avec l'histoire de nos institutions et de nos préoccupations collectives. Une chose est certaine: le cinéma québécois, dès son origine, a toujours été un cinéma d'identification, un cinéma "d'intervention sociale" avant la lettre, un cinéma utile.

Pierre Demers

*Michel Vergnes est entré au Service de Ciné-Photographie en 1947 comme assistant-réalisateur. Il devient réalisateur en 1948-49, puis directeur de la production en 1957. En 1967, il est nommé directeur adjoint de ce qui était devenu depuis 1961 l'Office du film du Québec.*

**Cinéma/Québec:** *Une première question de vocabulaire: pourquoi a-t-on donné le nom de Service de Ciné-Photographie dès sa fondation en 1940 à ce qui allait devenir l'Office du Film du Québec?*

**Michel Vergnes:** On a essayé d'identifier au départ les deux vocations principales du Service: le cinéma et la photographie. Je suppose qu'on a voulu fondre les mots dans un seul nom et faire la différence avec l'Office National du Film qui avait été fondé en 1939.

**Cinéma/Québec:** *Je vais vous poser une question qui est au centre des recherches historiques que je fais depuis quelques mois sur les origines du cinéma québécois. Selon les historiens "officiels" de notre cinéma (1), le cinéma d'ici débute dans les années 1945-50 avec les premiers longs métrages de Renaissance Films et de Québec-Productions. De plus, cette époque reste pour eux la pré-histoire de notre cinéma. Celui-ci débiterait vraiment avec le court-métrage de Michel Brault et Gilles Groulx, **Les raquetteurs** (1958) produit par l'ONF, alors que le vrai cinéma d'ici (le long métrage direct) commencerait avec **Pour la suite du monde** (1963) de Michel Brault et Pierre Perrault. On passe donc*

*très rapidement sur l'époque 1930-50. Etes-vous parfaitement d'accord avec cette version traditionnelle de l'origine du cinéma québécois?*

**Michel Vergnes:** Le problème, c'est qu'on n'a sans doute pas la même définition du mot "cinéma". Eux considèrent le cinéma avec un "C" majuscule. Ils sont à la recherche de la première oeuvre valable, accomplie, dans l'histoire de notre cinéma.

Je connais l'ouvrage de Daudelin sur le cinéma "canadien-français" et sa perspective me semble juste. Mais son recul historique a des limites. Ce qu'on considère à Montréal comme étant du "cinéma" (d'ailleurs on parle surtout du cinéma montréalais et très peu du cinéma québécois, et ce, sans chauvinisme), ce n'est peut-être pas tout le cinéma québécois.

Il y a eu des artisans, des cinéastes qui ont fait des films avant 1958 ou avant 1963 au Québec. Ils ont fait du cinéma avec les moyens du bord, avec un certain bonheur et souvent avec une certaine maladresse. Est-ce que leurs films sont valables? doit-on appeler ça du "cinéma"? Je suis tenté de dire qu'ils ont fait de l'audio-visuel. Pour ma part, je n'ai jamais fait autre chose. Je n'ai pas été tenté par le long métrage. J'ai fait du documentaire, ce qu'on appelait dans le temps, des "travelog".

J'ai peut-être innové à l'époque, avec d'autres, avec Fernand Rivard, par exemple, en réagissant contre les couchers de soleil à la fin des films. C'était une manière de rompre avec une génération. On reniait FitzPatrick et toute sa série de documentaires de voyage qu'on pouvait voir, à l'époque, avec les longs métrages dans les salles commerciales. Mais ce n'est pas à moi à juger si nos films sont des oeuvres va-

## les pionniers

lables qui auraient leur place dans un ouvrage retraçant les débuts du cinéma d'ici.

**Cinéma/Québec:** *A cette époque, justement, du Service de Ciné-Photographie du Québec (1940-50) l'activité cinématographique était-elle plus intense dans la ville de Québec qu'ailleurs?*

**Michel Vergnes:** Pas plus à Québec qu'ailleurs. Par exemple, l'abbé Proulx faisait des films sur la colonisation dans les années 1930 déjà. Il a été professeur d'agronomie à La Pocatière pendant des années. Il a tourné des films dans cette région et dans la région de l'Abitibi. Il ne travaillait pas dans la région de Québec. Et ses films doivent avoir une valeur ethnographique certaine si on en juge par les demandes que l'on reçoit.

**Cinéma/Québec:** *Marcel Carrière a utilisé des séquences des films de l'abbé Proulx sur l'Abitibi dans son **Chez nous c'est chez nous**, et Pierre Perrault (et Bernard Gosselin) aussi dans un de ses trois films sur la Baie James. Mais si on parlait maintenant de la véritable pré-histoire du cinéma québécois, les années 1920-30 qui ont préparé la création du Service de Ciné-Photographie de la province de Québec?*

**Michel Vergnes:** J'ai entendu parler de la pré-histoire du cinéma québécois, je n'ai pas vécu personnellement cette époque comme un des artisans actifs. Les débuts du cinéma gouvernemental québécois se confondent avec les nouvelles politiques du ministère de l'Agriculture du Québec. Un peu plus tard, le cinéma sera également utilisé par le ministère de la Santé à Montréal.

Dans les années 1920, Joseph Morin, spécialiste en aviculture, diplômé de l'Institut agricole d'Oka, projette des films aux cultivateurs sur la manière de construire des poulaillers, sur l'élevage des poules, etc... Il utilise des films 35mm muets, sous-titrés en anglais avec un équipement de projection qu'on disait "portatif" à l'époque. La génératrice rononnait sur le perron de l'école. A travers ce tintamarre, M. Morin hurlait la traduction française des sous-titres anglais qui paraissaient sur l'écran. C'est ce qu'on m'a raconté quand je suis entré au Service de Ciné-Photographie.

Dans les années 1930, l'abbé Proulx est professeur d'agriculture à Sainte-Anne de La Pocatière. Il a été l'élève d'Adélard Godbout qui deviendra ministre de l'Agriculture. Il fait un cours postuniversitaire à Cornell et revient avec une petite boîte noire, un 16mm Eastman Kodak, modèle K à ressort. Il se rend compte qu'il se passe quelque chose de nouveau aux USA. On a fabriqué un nouveau format de film, c'est assez sensationnel. Plus besoin de transporter des caisses d'équipement et en plus, on peut ainsi faire des films pour enseigner les méthodes de travail aux agriculteurs. Le ministère de l'Agriculture s'intéresse à la chose. Mais là, je laisse à l'abbé Proulx le soin de vous en parler.

C'est comme ça que le cinéma gouvernemental a démarré. On a commencé ainsi à faire des films et des photos. Dans les années 39-40, quand on a dû organiser l'effort de guerre dans lequel s'embarquait l'ONF, le Fédéral a demandé la collaboration du Provincial.

Le gouvernement Godbout a voulu centraliser les films produits à droite et à gauche, les gens qui faisaient des films et qui les montraient dans un service unique qui s'est appelé le Service de Ciné-Photographie.

Le personnel de ce Service tout neuf venait en majorité du ministère de l'Agriculture. Joseph Morin en a été le fondateur. Alphonse Proulx (aucun lien de parenté avec l'abbé

Maurice Proulx) devient directeur du service de la distribution et Maurice Montgrain le responsable de la production. L'agronome Paul Carpentier, qui a toujours été intéressé par la photographie, devient directeur de la section de photographie. Tous ces gens-là viennent donc de l'Agriculture. Parallèlement au ministère de l'Agriculture, à Montréal les mêmes soucis se retrouvent au ministère de la Santé. Par exemple, on faisait des films sur l'utilité du vaccin BCG contre la tuberculose. Gilbert Fournier, comme Joseph Morin en Agriculture, organise un Service-cinéma pour ce ministère. A son intérêt pour le cinéma, Fournier ajoute une formation technique rare pour l'époque. En 1922-23 il était déjà membre de la Society of Motion Picture Engineers (and TV) (2). C'est probablement le premier Canadien-français membre de cette académie américaine. Il s'intéressait à la technique du cinéma et il a inventé ou modifié un appareil pour imprimer ses propres copies de films à partir des copies qu'il empruntait un peu partout.

Bien sûr, il mettait de côté le caractère légal de l'affaire... Ce Gilbert Fournier est certainement un véritable pionnier, un artisan de notre cinéma. En 1941, il est devenu le directeur du bureau montréalais du Service de Ciné-Photographie. Donc un petit groupe de personnes aux ministères de l'Agriculture et de la Santé font et distribuent des films en sentant déjà le besoin de produire des documents pour les gens du Québec.

**Cinéma/Québec:** *On insistait donc sur l'utilisation pédagogique de ces films?*

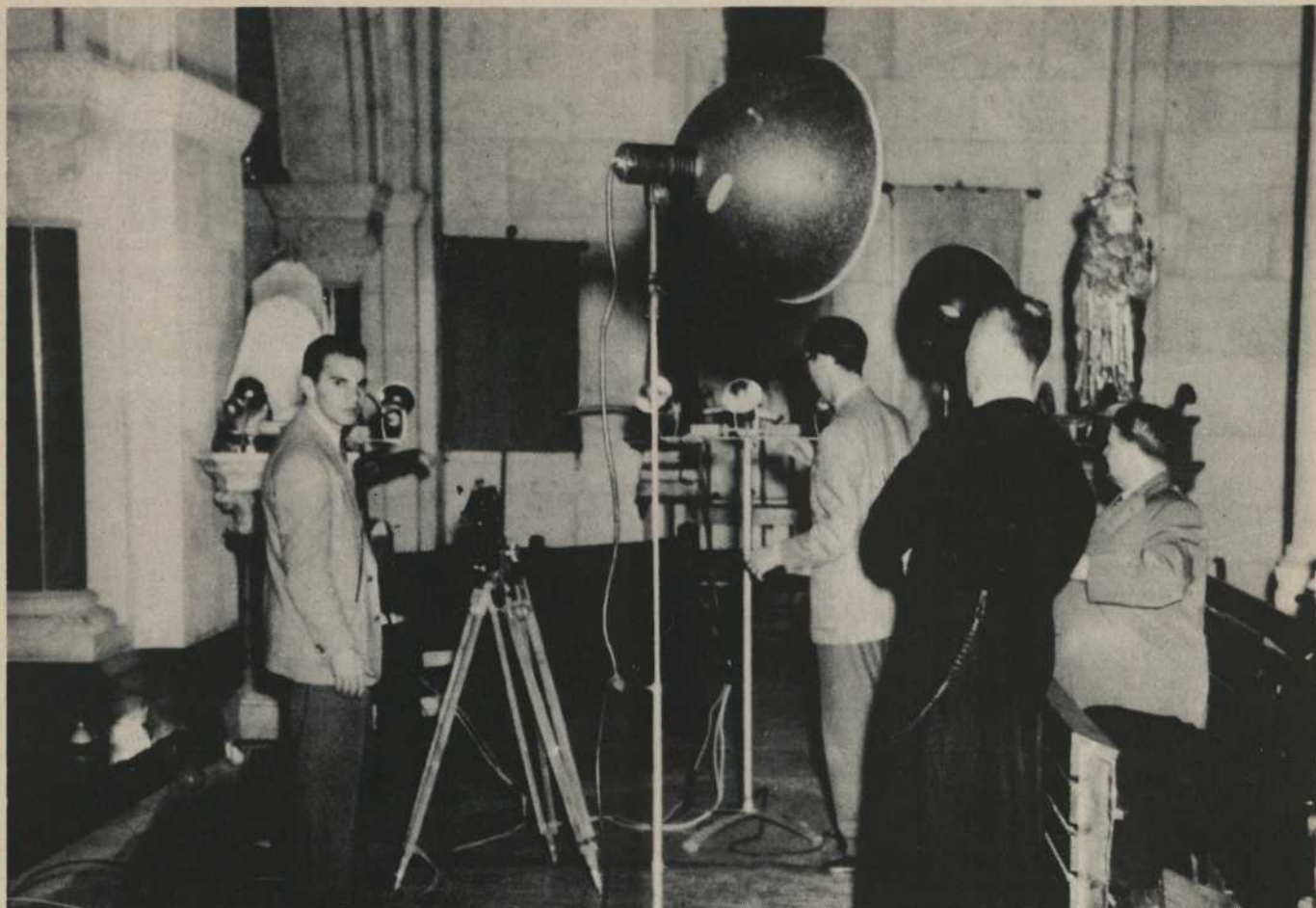
**Michel Vergnes:** Ces films ont servi à toutes les sauces. Bien sûr, ils devaient montrer aux gens quoi faire dans telle situation, mais ils répondaient aussi à la curiosité générale de tout le monde.

**Cinéma/Québec:** *A cette époque, en 1940-50, à part l'abbé Proulx, quels étaient les autres cinéastes qui ont travaillé au Service de Ciné-Photographie?*

**Michel Vergnes:** D'abord, l'abbé Maurice Proulx, à La Pocatière, n'a jamais été fonctionnaire du gouvernement, employé du ministère de l'Agriculture ou du Service de Ciné-Photographie. Il a été un des premiers à s'intéresser au cinéma plus qu'en amateur. Et il y avait d'autres personnes dans le gouvernement, à Québec et à Montréal, qui s'y intéressaient de près.

Dans le petit groupe de gens qui faisaient du film à l'époque, il y avait, entre autres, Monseigneur Albert Tessier, de Trois-Rivières. Il faisait aussi des photos qu'il signait Tavi; il tournait ses films en Kodachrome I 16mm, les entrecoupait parfois d'interstitres et les commentait lui-même à la projection. Faute d'argent, l'abbé Tessier projetait toujours son original. Etudiant au Collège des Jésuites de Québec, j'ai vu ainsi **La caméra à l'affût de l'original**, **Le credo du paysan** (1938-39). Plus tard, vers 1950, il fera avec Fernand Rivard **Parki-parka**, **Femmes dépareillées** et **Le miracle du curé Chamberland**, films sonores, en couleur. Et on en a tiré des copies (3).

Je me souviens aussi que, dans la région de Témiscouata, un abbé Cyr a réalisé un film sur les Iles de la Madeleine vers 1940. Dans ce film il y avait un tout petit truquage que j'ai repris par la suite dans un de mes films. Les Iles ont la forme d'un hameçon et l'abbé Cyr avait superposé un vrai hameçon sur la carte de l'archipel. Dans le temps ce truc de surimpression fait à la caméra était quand même assez difficile à réaliser.



Prises de vues dans la basilique de Sainte-Anne-de-Beaupré en 1949. De gauche à droite: Fernand Rivard, Michel Vergnes, un père rédemptoriste, Paul Gravel.

**Cinéma/Québec:** *C'était du cinéma avant-gardiste, expérimental?*

**Michel Vergnes:** C'était surtout une tendance à réaliser avec de très petits moyens financiers ou techniques, des films bien figolés, avec une petite touche professionnelle. J'ai vu en 1947 deux films du Père Venance, un capucin. Avec une petite caméra Kodak qui prenait des cassettes de Kodachrome 16mm, il a tourné **Voyage dans une goutte d'eau** et un film sur les cristaux, je crois que c'était sur la cristallisation du sucre. Le Père Venance était un savant, un biologiste. Il a adapté sa caméra à l'optique d'un microscope et il a filmé à l'intérieur d'une goutte d'eau des images sensationnelles. La cristallisation du sucre a été tournée au ralenti; à la projection ça donnait un effet extraordinaire. Richard Lavoie doit en savoir plus long que moi sur le Père Venance car je crois que son père a bien connu ce religieux qui est probablement le premier au Québec à avoir réalisé des films à caractère scientifique (4).

A Montréal, la grosse boîte, c'était Associated Screen News, qui deviendra plus tard Associated Screen Industries et par la suite ces laboratoires seront achetés par Pathé-Bellevue. Associated Screen News était surtout un laboratoire qui imprimait des copies de longs métrages américains pour la distribution canadienne. S'y rattachaient un petit secteur de production pour couvrir les événements d'importance (les visites des personnalités royales) et un secteur de vente appelé Benograph. A.S.N. faisait des films documentaires et quand le Pacifique Canadien en devint propriétaire

on y tournait des films de voyage pour persuader les touristes et les étrangers de venir se promener en train dans notre beau pays.

Un autre cinéaste, à l'époque des débuts du Service de Ciné-Photographie, est Jean Arsin, propriétaire de Cinecraft Studio. Je l'ai connu à la fin de sa carrière, vers les années 50. Il avait fait des films sur Montréal, Trois-Rivières, etc... Arsin travaillait à Montréal. Son studio d'enregistrement était complètement capitonné de cette thibaude dont on faisait les sous-tapis à l'époque. En somme un studio insonorisé à l'ozite! On en sortait avec du poil dans le nez, du poil partout.

J'ai participé avec Fernand Rivard à l'enregistrement du dernier film de M. Arsin, Trois-Rivières, au studio de Renaissance Films, Côte-des-Neiges. Nous avions un petit chœur d'une dizaine de voix. En route pour Montréal, j'ai appris la partie des barytons à Fernand qui était cameraman chez nous; ça faisait une voix de plus. Le soliste était un jeune ténor qui semblait avoir beaucoup de talent: Richard Verreault. C'était en 1949.

Dans l'immeuble de Renaissance Films, à l'étage, il y avait Phoenix Studios, une petite maison de production fondée par Henri Michaud et Pierre Harwood, deux ex-Associated Screen News. Ça c'était sérieux, vraiment professionnel. Phoenix est devenu Omega Productions, et s'appelle maintenant S.D.A. avec Henri Michaud toujours solide au poste et qui aurait sûrement des choses intéressantes à vous raconter (5).

## les pionniers



Façade de l'immeuble du Service de Ciné-photographie. Photo prise durant l'hiver 1969 quelques mois avant le déménagement à Duberger.

Il y a eu aussi le Père Laffleur, oblat du Cap-de-la-Madeleine qui a fait des films sur les indiens du Haut St-Maurice; et puis le frère Adrien, un botaniste qui faisait tout dans ses films y compris la narration. Pierre Harwood m'a raconté les moments épiques des enregistrements avec le frère Adrien. Emporté par son sujet, il plongeait dans le micro au grand désespoir de Jack Burman, l'ingénieur du son. Comme le frère Adrien lisait son texte debout, on plaçait sa canne entre le micro et lui. En deçà de cette frontière qu'il tâta du pied, le frère Adrien parlait avec amour des fleurs annuelles.

D'autres noms de la belle époque des cinéastes-artisans? Charles Desmarteau à Shawinigan puis à Boucherville, Léo Henrichon le cinéaste-coureur-des-bois de Trois-Rivières, Louis-Paul Lavoie à Rimouski, l'avocat Fernand Guertin à Montréal, Omer Parent à Québec et d'autres que j'oublie.

**Cinéma/Québec:** Avez-vous l'impression que tous ces artisans, ces pionniers du cinéma québécois prenaient conscience de la charge nationale, identificatrice, de leurs documentaires?

**Michel Vergnes:** Je ne sais vraiment pas si ces gens-là avaient conscience, à l'époque, de l'utilité nationale du cinéma, de la valeur ethnographique et historique des films. Mais j'ai l'impression que certains attachaient beaucoup d'importance au film. On croyait au film comme instrument pédagogique et didactique. On talonnait les autorités politiques pour obtenir plus de fonds pour le cinéma. Je crois que l'abbé Proulx, Joseph Morin et Gilbert Fournier étaient conscients de la valeur documentaire de leurs films comme ils étaient conscients aussi que le cinéma pouvait devenir un outil de propagande politique et idéologique. Durant la guerre on distribuait des films russes sur de beaux militaires qui ne plaisaient pas tellement à M. Maurice Duplessis. C'est pour cette raison, par crainte du communisme, que les films de l'ONF n'ont plus été distribués par nous.

**Cinéma/Québec:** En 1947, à votre entrée au Service de Ciné-Photographie de la province de Québec, sur quels films avez-vous travaillé?

**Michel Vergnes:** Mon premier film comme assistant-réalisateur s'appelait *Mon village*. C'était un documentaire sur

le centenaire de Sainte-Marie de Beauce. Paul Carpentier, directeur du service-photo, avait fait la caméra pour ce film. C'est avec ce film que j'ai été initié aux "joies" de l'enregistrement sonore. C'était homérique. Les magnétophones étaient inventés, mais on n'en trouvait pas sur le marché en 1947-48. Les mesures 16mm n'existaient pas. On avait des métreuses 35mm. On ne s'est jamais servi de chronomètre. Hier encore, j'ai reçu un relevé de scènes où tout était inscrit en minutes et en secondes. Mais nous, nous avons toujours travaillé avec des mesures en pied. C'est une méthode encore plus précise qu'en minutes et en secondes. On travaillait avec du 16mm sur des mesures 35mm et toutes divisées par 2.5. On passait des journées à diviser. On a heureusement fini par se faire un tableau qu'on a photographié. Ma devise de travail était: quatre mots au pied. Sur une séquence de 10 pieds on pouvait écrire 40 mots.

**Cinéma/Québec:** Vous souvenez-vous de l'enregistrement sonore de *Mon village*?

**Michel Vergnes:** Oui, car la pire des étapes du film, ce fut l'enregistrement. On n'avait pas de copie de travail parce que ça coûtait trop cher. On coupait dans l'original. Le son se faisait sur disque. La musique de *Mon village* a été composée par un monseigneur de la Beauce. La chorale des fonctionnaires, "les chanteurs de la colline...", sous la direction de Maurice Montgrain, musicien, maître de chapelle, et directeur de production au Service de Ciné-Photographie, interprétait la chanson originale. Durant une nuit, on a réuni tout ce beau monde dans la basilique de Québec. Jean-Marie Bussière, organiste à l'église Saint-Sacrement, vint remplacer pour la circonstance l'organiste de la basilique qui ne voulait pas toucher à cette musique "profane". Pour enregistrer ce chant d'accompagnement on avait loué les lignes téléphoniques du Canadien National. Ce concert "cinématographique" chanté à la basilique de Québec était enregistré, en pleine nuit, au Carré Dominion à Montréal, chez Walter P. Dawn, sur des grandes galettes de 16 pouces à 78 tours. Quand l'enregistrement était terminé, ça faisait 4 ou 5 disques énormes qui devenaient la bande sonore du film. On alla ensuite à New York chez Reeves Sound Studio avec la copie originale couleur du film d'un côté et de l'autre la bande sonore sur disques. Ils faisaient le montage image-son.

**Cinéma/Québec:** En 1949, à Québec, Herménégilde Lavoie fonde sa propre compagnie de films. Est-ce que vous l'avez bien connu?

**Michel Vergnes:** Herménégilde Lavoie a d'abord travaillé comme fonctionnaire au Service du Tourisme. Quand il a laissé le fonctionnarisme, dans les années 40, il s'est occupé d'un organisme de récupération du patrimoine national. Il faisait du cinéma avant que j'arrive au Service de Ciné-Photographie en 1947. Vers 1952, il possédait un Kinévox, un appareil à enregistrer le son sur bandes magnétiques, 17mm½. Richard Lavoie m'a dit qu'à 12 ans il était l'ingénieur du son de son père. J'ai vu l'installation du père de Richard, rue Dolbeau, avec le micro qui passait à travers le plancher du salon. M. Lavoie a surtout fait des films pour les industries, les entreprises privées, les congrégations, les particuliers. Il a fait un film documentaire sur le journal *Le Soleil* de Québec. Pour une maison de production de Montréal, il a réalisé les premiers films comiques d'Olivier Guimond, des 5 minutes, avec son fils Richard et Jean-Claude Labrecque à la caméra.

**Cinéma/Québec:** *Au Service de Ciné-Photographie, vous avez collaboré à d'autres films à part **Mon village**? Mais au juste, qui était le réalisateur de ce film?*

**Michel Vergnes:** Paul Carpentier était le cameraman et le réalisateur. Honorius Provost, archiviste au Séminaire de Québec, a écrit le texte du commentaire, et Omer Parent, professeur aux Beaux-Arts a dessiné les cartons du générique. Moi, j'étais simple assistant-réalisateur, i.e. homme à tout faire.

Par la suite, j'ai réalisé mon premier film **L'industrie du homard** aux Iles-de-la-Madeleine en juin 47, puis j'ai passé le reste de l'été avec la 20th Century Fox. J'ai connu l'abbé Maurice Proulx au moment où il finissait **Le lin du Canada**. J'ai agi comme producteur délégué sur une vingtaine de ses productions. En janvier 49, Fernand Rivard, Lou Soucy, Bob Angers et moi faisons **La pêche à la cabane** sur la pêche aux petits poissons des cheneaux à Batiscan. Et, pour ce film, Mary Pickford nous remettra l'année suivante à Ottawa le premier "Special Award" remporté par le service de Ciné-Photographie au Palmarès du film canadien. En vingt ans j'ai touché comme scripteur, réalisateur ou producteur à environ 250 films.

**Cinéma/Québec:** *En 1943, Renaissance Films a produit un long métrage, **Le père Chopin**, et en 1946, une autre compagnie de production, Québec Productions construit des studios à St-Hyacinthe et commence aussi à faire des longs métrages: **La forteresse d'Ozep**, **Un homme et son péché** de Gury. C'est le début de la première période du long métrage commercial québécois basé sur l'exploitation des vedettes de la radio et du théâtre de cette époque. Le Service de Ciné-Photographie a-t-il collaboré avec ces deux compagnies québécoises de production? Y-a-t-il eu des échanges d'opérateurs, par exemple?*

**Michel Vergnes:** Personne du Service n'y a participé parce que c'était de la production de long métrage-fiction. On n'a jamais eu de grosses équipes de production. On a toujours eu recours à l'entreprise privée de sorte que l'équipe de production à Québec comptait au plus 6 ou 7 personnes. Notre politique a toujours été d'encourager (pas de faire vivre) l'entreprise privée. Et c'est encore vrai aujourd'hui, je pense.

Ce qui manque à l'OFQ, dans les différentes formules de production, c'est, en plus de la commandite, un budget spécial pour subventionner la création et les films expérimentaux. Mais là je m'éloigne un peu des préoccupations historiques de l'entretien...

**Cinéma/Québec:** *Selon vous, pourquoi Maurice Duplessis a-t-il interdit les films de l'ONF dans les écoles du Québec en 1952 et surveillait-il de près les "films politiques" du Service de Ciné-Photographie?*

**Michel Vergnes:** Je crois qu'il a interdit les films de l'ONF parce que dans le lot, on trouvait des films de propagande russes qu'il n'aimait pas. Il se méfiait aussi des films "sociologiques" (les films sur les syndicats) que produisait l'ONF à cette époque-là.

Quand Maurice Duplessis était premier ministre, Georges-Émile Lapalme, en chambre, dénonçait souvent le cinéma gouvernemental. Il reprochait au gouvernement de donner des contrats de films à des compagnies américaines. Comme le cinéma gouvernemental avait été instauré sous le gouvernement Godbout, M. Duplessis attachait une faible importance à la production des films. Il répondait d'ailleurs



Séance d'enregistrement à Nova Films en 1958. Joseph Morin, directeur-fondateur du Service Ciné-Photographique, Jean-Marie Nadeau à la console. Debout, Michel Vergnes.

à M. Lapalme en disant que l'abbé Proulx à Sainte-Anne de La Pocatière, faisait des films pour les agriculteurs. Il ne disait pas que nous n'avons jamais donné de contrats à des firmes américaines.

Après 26 ans d'expérience au Service et à l'OFQ, je peux vous affirmer que personne, aucun ministre ou premier ministre, n'a voulu influencer la production de la Maison; jamais personne du gouvernement, à ma connaissance, n'a tenté d'utiliser le cinéma à des fins politiques.

**Cinéma/Québec:** *Selon vous, les deux origines du cinéma québécois, ce sont donc le clergé et le Ministère de l'Agriculture?*

**Michel Vergnes:** Si on appelle "cinéma québécois" ces courts métrages un peu régionalistes qui ont été faits par des cinéastes d'ici et qu'on projetait avec des équipements de fortune à des publics étonnés et curieux, je répondrais que oui.

Mais avant les films des cinéastes du temps du Service de Ciné-Photographie, Ernest Ouimet, à Montréal, a produit un certain nombre de films d'actualité. Et en 1920, Joseph Morin a réalisé quelques films sur des questions agricoles. Puis, dans les années 30, l'abbé Proulx réalise ses films (**Un pays neuf**, **Roquemaure**, **Défrichement motorisé**, **Brûlage des abatis**, etc...) sur la colonisation de l'Abitibi.

**Cinéma/Québec:** *Vous avez déjà dit que l'abbé Proulx avait rapporté des USA la première caméra 16mm?*

**Michel Vergnes:** Oui. C'était un modèle K. Monseigneur Bourgeois à Trois-Rivières a eu par la suite une caméra identique. Ensuite, on a utilisé au Service la Ciné-Spécial de Kodak.

L'équipement que nous avons à mes débuts était le suivant: une caméra Ciné-Spécial avec trois objectifs, un trépied Kodak avec tête à friction, quelques pieds télescopiques pour les lampes, des photofloods No. 2 et No. 4. Pour le montage: embobineuses Moviola, visionneuse Craig et colleuse Griswold. Tout ça entrait dans la malle arrière d'une voiture. Puis nous avons ajouté une deuxième Ciné-Spécial

## les pionniers

à tourelle divergente dont nous nous servons encore à l'occasion. Elle a à peine 25 ans.

**Cinéma/Québec:** *Selon vous, existe-t-il des films valables que l'on devrait conserver la première période du Service de Ciné-Photographie?*

**Michel Vergnes:** Tous les films qu'on a pu récupérer sont conservés dans "nos vouîtes". Les films de la plupart des gens dont je vous ai parlé. Il reste à les répertorier, les classer, les mettre en ordre. Les listes des éléments de tirage déposés dans les labos sont tenues à jour.

Comme je vous l'ai dit, il n'y avait pas de laboratoires au Québec, durant ces années. Même Associated Screens News faisait du 16mm à contre-cœur. Ce labo faisait la bande sonore sur 35mm et il la réduisait au 16mm. Pour cette compagnie du Pacific Canadien, le format 16mm n'avait pas d'avenir du tout.

On a fait finir les premiers films du Service à New York. Certains films avec des effets spéciaux allaient à Hollywood. A New York, les studios reconnus étaient: Reeves Sound Studio, De Luxe of T.C. Fox, Tri-Art. Kodak, à Toronto, développait l'original couleur. Puis on fit imprimer les copies chez Northern de Toronto. En 1959-60 le studio Transworld à Montréal (qui devint Sonolab) et les laboratoires Mont-Royal développaient nos films et imprimaient les copies. Nous partageons maintenant le travail dans différents laboratoires de Montréal. De plus, il y a à Québec un excellent laboratoire, Kinéco.

**Cinéma/Québec:** *Une dernière question plus d'actualité. Le cinéma gouvernemental (l'OFQ) a-t-il de l'avenir dans un Québec plus indépendant au niveau politique et culturel?*

**Michel Vergnes:** Je suis tenté de vous répondre par une profession de foi. J'ai aimé, j'aime mon métier comme un forcené, ni plus ni moins que ceux qui ont travaillé ou tra-

vailent encore avec moi. Au risque de me vanter ou de passer pour un naïf, je peux vous dire que j'ai pris un mois de vacances en vingt ans.

Je vous ai dit plus haut qu'à ma connaissance, notre Office n'avait jamais été politisé. Indépendamment des options politiques, il y aura toujours des organismes gouvernementaux qui auront besoin du cinéma et des autres moyens audio-visuels. Et il faudra toujours des gens comme nous qui s'efforceront, avec les gens du milieu, d'y répondre au mieux. □

**Propos recueillis à Québec, le 7 septembre 1973, par Pierre Demers, revus et complétés par Michel Vergnes.**

(1) En particulier Robert Daudelin dans son étude paru sous le titre: **Vingt ans de cinéma au Canada français**, publié par le ministère des Affaires culturelles du Québec dans la collection "Art, vie et sciences au Canada français", Québec, 1967.

(2) Devenue la Society of Motion Picture and TV Engineers, S.M.P.T.E.

(3) On se reportera ici à l'étude de René Bouchard: **Filmographie d'Albert Tessier**, Les éditions du Boréal-Express, 1973, 180 pages.

(4) Voir articles sur le Père Venance dans **l'Action** du 2 octobre 1964 et **Le Soleil** du 5 octobre 1964.

(5) J'ai ici les dates exactes de l'établissement d'A.S.N. à Montréal. En 1921, "Associated Screen News" (New York) ouvre un bureau de production et un laboratoire à Montréal. Le directeur général est Blaine Irish. En 1925, Roy Tash vient se joindre à l'équipe. Il filme les actualités pour les compagnies suivantes: Fox Movietone News, M.G.M., News of the Day, Paramount et Universal Pictures. En 1927, le Pacifique Canadien rachète la majorité des parts de "l'Associated Screen News Company". La compagnie devient "Associated Screen Studios". On y tourne des actualités, des films touristiques, des documentaires et des films publicitaires. Le président est B.E. Norrish et le vice-président, John Alexandre. Ces renseignements sont tirés de la brochure publiée par la Cinémathèque québécoise (canadienne dans le temps), **Comment faire ou ne pas faire un film canadien**, 1967, sous la direction d'André Paquet. Je n'ai pas besoin de souligner que ce document chronologique est indispensable pour une recherche historique sérieuse sur le cinéma québécois.

## Quelques points de repère

- 1933-34: Séjour de l'abbé Proulx à l'Université Cornell où il découvre la caméra 16mm.
- 1939: Naissance du National Film Board of Canada à Ottawa.
- 1940: Création du Service de Ciné-Photographie de la Province de Québec. Directeur: Joseph Morin. Représentant à Montréal: Gilbert Fournier. Responsable de la distribution: Alphonse Proulx.
- 1949: Fondation, à Québec, des Films Lavoie par Herménégilde Lavoie, père de Richard Lavoie.
- 1952: Le gouvernement de Maurice Duplessis interdit les films de l'ONF dans les écoles du Québec.
- 1961: Le Service de Ciné-Photographie devient l'Office du film du Québec.
- 1963: André Guérin devient directeur de l'OFQ.
- 1969: Raymond-Marie Léger est nommé directeur de l'OFQ. Michel Vergnes en est le directeur-adjoint.

françois truffaut:

# « LE CINÉMA EST UN JEU »

andré leroux et laurent gagliardi

Les 400 coups



**La nuit américaine** a servi de préambule aux deux entretiens qu'accordait François Truffaut à *Cinéma/Québec* lors de son récent passage à Montréal. Malgré un horaire surchargé, il n'a pas hésité, avec l'extrême amabilité qu'on lui connaît, à exposer longuement ses réflexions, non seulement sur ses films, mais sur le cinéma en général.

Cherchant constamment à s'effacer devant l'admiration qui entoure son oeuvre, François Truffaut ne ménage en aucun temps son exaltation pour son travail de cinéaste, dont il montre ici les multiples nécessités. Soulignons également de sa part, un remarquable souci de clarté dans ses propos et un besoin constant d'y impliquer ses interlocuteurs. Et lorsque ceux-ci parlent son unique langage, le cinéma, ils peuvent difficilement résister au magnétisme de François Truffaut, cinéaste. Cinéaste total comme il en existe bien peu maintenant.

**Cinéma/Québec:** Dans *La nuit américaine*, vous parlez directement de vous-même, de votre amour du cinéma. D'où vient ce besoin de parler directement de vous-même?

**François Truffaut:** C'est curieux que vous définissiez ainsi le film. Je n'ai pas l'impression d'avoir parlé directement de moi-même. Disons que j'ai parlé directement de cinéma. Il n'y a pas beaucoup d'allusions, de "private jokes" dans mes films, contrairement à ceux de la Nouvelle Vague. J'avais exprimé mon amour pour les livres dans *Fahrenheit 451* et dans les films réalisés à partir des romans. J'ai eu l'impression qu'il n'était pas normal de laisser de côté le cinéma. Ça me manquait et j'y pensais depuis déjà trois ans. Il m'arrivait en tournant certaines scènes de films de regarder ce que ça donnerait dans le cadre d'un film sur le cinéma.

Dans *Les deux Anglaises*, la mère des deux filles dit à Jean-Pierre Léaud, à un moment donné: "Vous ne pouvez pas rester ici parce qu'on parle dans le pays. Vous allez habiter chez notre voisin, monsieur Flint." Elle lui montre alors une maison située à quelque distance. En fait, il n'y avait pas de maison. On n'avait qu'une seule maison, celle des deux Anglaises. J'ai donc dû tricher et placer des herbes devant la caméra. J'ai filmé la maison des Anglaises sous un angle qu'on n'avait jamais vu pour faire croire qu'il s'agissait de la maison de monsieur Flint. Ensuite, nous sommes montés plus haut sur la colline et j'ai demandé une fausse fenêtre avec un petit rideau tout autour. Jean-Pierre Léaud ouvre les rideaux puis la fenêtre et regarde les deux Anglaises, au loin, dans leur jardin. En tournant la scène, j'étais amusé de voir cette fausse fenêtre autour de laquelle

se s'agitaient tous les membres de l'équipe technique. C'est une scène que vous retrouvez dans *La nuit américaine*.

Avant même le tournage des *Deux Anglaises*, je prenais des notes, lisais, écoutais tout ce qu'on me disait. Une maquilleuse m'a raconté, un jour, l'histoire de cette pauvre Martine Carol qui, dans son dernier film, s'était trompée de porte pendant le tournage d'une séquence. J'ai senti que cela ferait une scène extraordinaire. Je l'ai donc utilisée dans *La nuit américaine*. Je me suis aussi remémoré les tournages de mes autres films. La séquence du petit chat, par exemple, provient directement d'un petit incident qui a eu lieu pendant le tournage de *La peau douce*. Je n'avais pas oublié la tension de toute l'équipe qui se demandait anxieusement si oui ou non le chat irait sur le plateau. Le film s'est lentement constitué à partir de tous ces menus détails.

**Cinéma/Québec:** Vous faites du cinéma depuis 14 ans. Pourquoi avoir attendu si longtemps avant de faire un film sur le cinéma?

**François Truffaut:** Je ne sais pas. Je n'étais pas prêt. J'avais des réticences. Je ne voulais ni faire un film hermétique, compréhensible par un petit groupe, ni faire un documentaire. D'ailleurs, je n'aime pas les documentaires. Je ne voulais pas faire des scènes sur la préparation d'un film. Là-dessus, tout a été dit dans *8½*. Dans les films hollywoodiens, on a beaucoup montré ce qui arrivait après l'achèvement d'un film, la grande première où tout le monde est persuadé de l'échec alors qu'au dernier moment le film se révèle un succès total. Je voulais laisser de côté cet aspect.

Quand j'ai fait le montage des *Deux Anglaises*, j'étais très fatigué. Comme c'était la période des vacances et que je voulais être près de mes enfants, j'ai loué, à Nice, au studio de La Victorine une salle de montage. Ce cadre évidemment m'a passionné. Le studio, construit par les Américains, commençait à s'abîmer. Des tempêtes avaient abattu des panneaux et il était presque hors d'usage. J'ai senti que je pouvais utiliser toutes les possibilités que recélait ce décor. Tout pouvait se passer là. Cela m'a fourni l'unité de lieu, de temps et d'action. Je me suis dit: "Tout commencera le premier jour de tournage et tout finira quand l'équipe se séparera". D'un seul coup, les idées se sont précipitées. Le film a été assez facile à écrire.

**Cinéma/Québec:** Même si vous n'aimez pas le documentaire, il y a malgré tout un aspect documentaire dans le film?

**François Truffaut:** Oui. Il y avait déjà un aspect documentaire dans *Les 400 coups* et *L'enfant sauvage*. *La nuit américaine* à l'ambition de fournir le plus grand nombre possible d'informations sur le tournage d'un film. Mais vous savez, je ne suis pas venu au cinéma par les voies du documentaire. C'est la fiction qui m'y a amené. J'aime l'idée que les gens jouent un personnage, qu'il leur arrive des choses intéressantes. Il y a un certain cinéma moderne qui ambitionne de tuer cette notion de personnages et de situations. Cela ne m'intéresse absolument pas. Je m'accrocherais toujours à la forme de cinéma qui m'a amené au cinéma. Si je devais être le seul à raconter une histoire, je m'obstinerais toujours à la raconter. Voilà!

**Cinéma/Québec:** Mais, selon vous, est-il plus intéressant de raconter une histoire ou de s'intéresser à des personnages? Prêférez-vous faire un cinéma de récit ou un cinéma de personnages?

**François Truffaut:** Les personnages viennent en premier. Ils doivent être vrais. On doit s'y intéresser. Ils doivent dire des choses intéressantes et agir de façon intéressante. Dans *La nuit Américaine*, j'ai essayé d'avoir 8 personnages d'importance égale, de les observer au travail, et de comprendre ce qu'ils font au travail. Je voulais aussi que leur vie privée recèle toujours quelque chose d'intéressant.

**Cinéma/Québec:** *Mais pourquoi avoir interprété vous-même le rôle du metteur en scène Ferrand? N'auriez-vous pu utiliser un comédien professionnel?*

**François Truffaut:** J'y ai pensé. Je ne voulais pas prendre un acteur. J'ai songé à choisir un acteur qui avait déjà fait de la mise en scène. Or, je savais que je l'obligerais à avoir mes propres réactions et que cela l'irriterait sûrement pendant tout le tournage. Placé dans les mêmes situations, il n'aurait probablement pas eu les mêmes réactions. Cela m'aurait gêné car je ne voulais pas que le personnage ait d'autres sentiments, d'autres attitudes que les miennes. Ce sont celles que je connais le mieux. Ainsi, quand je fais beaucoup de compliments, c'est que ça va très mal. Ceux qui tournent pour la première fois sont toujours très étonnés par cette attitude. Ceux qui ont déjà tourné avec moi et qui me connaissent, disent: "S'il dit que ce n'est pas mal, c'est qu'il est très content."

Quand on est au bord de la catastrophe, je sens qu'il faut rassurer les gens avec lesquels on travaille. Le metteur en scène doit être rassurant. En terrorisant les acteurs, on n'obtient rien de bon. Je ne pouvais donc inventer des réactions de metteur en scène. Le film apparaît comme un reportage réalisé par une équipe de télévision venue me voir filmer.

**Cinéma/Québec:** *C'est ce qu'on voit à la fin du film quand la télévision intervient directement.*

**François Truffaut:** Oui, c'est ça. J'ai probablement aussi été influencé par le travail qu'avait fait l'équipe de Janine Bazin au moment du tournage de *L'enfant sauvage*. On avait voulu me filmer au travail et je trouvais très beau le décalage, le contraste existant entre le film que je tournais et celui que l'équipe de Janine réalisait. D'une part, nous tournions *L'enfant sauvage* en costumes d'époque: d'autre part, on voyait Nestor Almendros, caméra à la main, filmant le travail que j'effectuais. C'était très beau! C'est pourquoi j'ai voulu avoir une scène d'époque dans *La nuit américaine*. J'y ai glissé la scène du déguisement parce que je pensais que sans cela, le film ne serait pas complet. J'aime beaucoup le contraste entre la bougie, les robes d'époque et la caméra, la musique en play-back.

**Cinéma/Québec:** *Est-ce Suzanne Schiffman qui faisait le travail de metteur en scène pendant que vous étiez devant la caméra?*

**François Truffaut:** Oui. Vous savez sans doute qu'elle a été ma script-girl depuis *Tirez sur le pianiste* et assistante à la réalisation depuis *L'enfant sauvage*. Elle a joué un rôle très important dans l'élaboration de *La nuit américaine*, c'est pour cela que j'ai voulu l'accréditer aussi comme scénariste. Le dimanche, alors que nous ne tournions pas, nous faisons des révisions générales du scénario. Elle a collaboré de très près à ce travail. J'ai donc trouvé tout à fait normal qu'elle soit accréditée au scénario. Elle a d'ailleurs un peu servi de modèle au personnage de la script-girl dans le film. Il y avait une espèce de complicité qui s'était éta-

blie entre nous. C'est elle qui m'a dit à la fin du film: "Et si on finissait dans la neige". Je lui ai dit "Ah oui! on va même le mettre dans le dialogue."

**Cinéma/Québec:** *Avez-vous eu des problèmes de montage avec tout le matériel que vous aviez tourné?*

**François Truffaut:** Non. On a tourné relativement dans l'ordre prévu initialement. Comme il m'est souvent arrivé auparavant, j'avais des scènes qui pouvaient se placer à peu près n'importe où dans le film. Je ne savais pas, par exemple, comment j'utiliserais les séquences de rêves et celles de l'enfant. Tout ce que je savais, c'était que je voulais les insérer entre deux choses qu'il fallait séparer. Au début du film, les événements se succèdent de façon assez chronologique. On assiste aux 3 ou 4 premiers jours de tournage tandis qu'à la fin du film, on assiste aux 3 ou 4 derniers jours de tournage. Je voulais placer la grande séquence de tournage au milieu même du film, pour montrer l'écoulement du temps.

**Cinéma/Québec:** *Avant le tournage, aviez-vous une certaine conception visuelle du film? Le film devait-il avoir une texture particulière?*

**François Truffaut:** C'était plus difficile. Dans *Les deux Anglaises*, par exemple, je travaillais avec un très net parti-pris. Il s'agissait de ne jamais montrer le ciel, de faire un film entièrement en contre-plongée pour avoir des personnages qui se découpaient sur l'herbe, sur un fond vert sombre. Je crois qu'on voit le ciel et la mer une seule fois dans le film. Dans *La nuit américaine*, j'étais prisonnier de ce qui existait: le décor, les salles de maquillage, les couloirs,

La nuit américaine



## françois truffaut

les loges. Tout cela, il faut bien l'avouer, n'était pas très joli. Tout l'argent consacré aux décors, a été englouti dans la restauration des studios de La Victorine. J'ai été préoccupé par une série de petits détails et je n'ai pas eu le temps de travailler énormément aux autres éléments du film, la couleur, par exemple. La bouche de métro que vous voyez dans le film est complètement fautive en réalité. C'était un décor sans entrée, entièrement bouché. Pour le rendre vrai, j'ai placé les figurants les uns contre les autres, les serrant au maximum, pour cacher l'absence de toute ouverture.

**Cinéma/Québec:** *Mais vos autres films ont-ils été réalisés à partir d'une certaine conception visuelle globale?*

**François Truffaut:** Certains, oui. **Jules et Jim, Les deux anglaises, L'enfant sauvage.** Je ne suis pas content, par exemple, de la photo dans **Jules et Jim**. Les scènes de nuit ne sont pas réussies. Il y a là beaucoup d'insouciance, beaucoup de choses dont je ne me suis pas assez occupé et dont je me préoccuperais aujourd'hui. La lumière à l'intérieur du chalet n'est vraiment pas satisfaisante. Maintenant il faut faire plus attention parce qu'avec la couleur, la laideur cherche à s'infiltrer partout. Il faut chasser la laideur par tous les moyens.

**Cinéma/Québec:** *Vous avez entièrement écrit le scénario de La nuit américaine. Auparavant, vous aviez adapté plusieurs romans à l'écran? Pourquoi cet intérêt marqué pour l'adaptation?*

**François Truffaut:** Disons tout d'abord que **La nuit américaine** m'a donné le courage de faire des scénarios originaux. Je ne veux plus adapter de romans américains. Je trouve qu'on se fait mieux comprendre dans des scénarios originaux. On part d'une idée et on fait finalement un travail plus logique. Lorsqu'on réalise une adaptation, on supprime énormément de choses: ce qui est trop cher à tourner, ce qu'on ne veut pas, ce qu'on pense qui serait ingrat visuellement, ce qu'on pense qui est extérieur à l'action et ce qu'on pense qui n'a pas d'intérêt. Souvent, on conserve certaines scènes croyant qu'elles seront bonnes et intéressantes sans se rendre compte, quelquefois, qu'elles n'ont de sens que par rapport à ce qui a été coupé. Le scénario qu'on obtient est beaucoup trop mystérieux. Dans les adaptations de romans américains, je ne voulais pas dire ouvertement que l'action se déroulait en France. En général, il y avait donc un premier mystère qui entourait déjà les lieux de l'action elle-même, car je voulais situer l'aventure des personnages dans un pays imaginaire entre la France et les Etats-Unis. Ce pays devait avoir des caractéristiques multiples qui en rendaient l'identification impossible. Mais je n'ai jamais été satisfait du résultat obtenu.

**La sirène du Mississipi**, par exemple, m'intéresse beaucoup mais je me dis que j'aurais dû avoir le courage de faire simplement un film d'amour axé principalement sur les relations d'un couple. J'aurais très bien pu écrire un scénario original au lieu d'adapter ce roman trop volumineux. Je m'en rends compte aujourd'hui. Le film recèle d'ailleurs tous les défauts que j'ai énumérés ci-dessus. Dans les romans, la progression dramatique et psychologique est souvent très lente. Pour obtenir une progression plus rapide, un rythme plus alerte, on enlève systématiquement de larges passages. Or, cette progression rapide devient absolument incompréhensible, complètement invraisemblable. Lorsque vous lisez, vous pouvez sauter de grands passages. Si la longue agonie de madame Bovary vous ennue, vous pou-



L'enfant sauvage

vez facilement faire abstraction de plusieurs pages. On n'a jamais envisagé la littérature sous cet angle, mais je suis convaincu que les gens sautent des lignes et des pages lorsqu'on leur raconte de façon extrêmement détaillée, un événement difficilement supportable.

Au cinéma, cela devient plus grave, parce que le spectateur est condamné à regarder ce qui se passe sur l'écran. Même s'il est contrarié, il n'y peut rien. Le cinéma se prête bien aux morts rapides, aux meurtres brefs et efficaces; mais il se prête très mal aux empoisonnements, par exemple. Lorsque quelqu'un est empoisonné au cinéma, les spectateurs en ont assez après quatre plans. Devant des morts lentes, le public devient énervé, impatient. Tout le monde remue sur son fauteuil: on veut vite que le personnage meure. C'est un problème concret très aigu qui se pose au cinéaste lorsqu'il désire exposer la très lente progression d'un événement douloureux.

**Cinéma/Québec:** *Pourtant Bergman dans Cris et chuchotements nous montre la lente agonie d'un personnage sans jamais nous ennuyer. Au contraire, nous sommes littéralement fascinés par l'agonie d'Agnès.*

**François Truffaut:** Oui, c'est juste, c'est drôlement bien coupé. L'agonie ne dure pas vingt minutes de suite. Bergman a bien pris soin d'étaler dans tout le film les moments difficilement supportables. Je pense que Bergman sait vraiment comment se faire regarder, comment capter tout notre intérêt. Il a une autorité énorme sur le spectateur. Il ne faut pas oublier qu'il est un homme de théâtre et comme tous ceux qui font beaucoup de théâtre, il a peur d'ennuyer. Les gens qui font du théâtre comme Welles, Skolimovski, Bergman tiennent beaucoup plus compte du public que ceux qui sont purement littéraires, comme mon ami Rivette qui fait des films de treize heures et demie. Je pense que Rivette aurait une toute autre approche du cinéma s'il avait eu des expériences concrètes avec le public, là, dans la salle. Bergman, bien que très austère, planifie tout de façon très méticuleuse. Ses films ne durent jamais plus d'une heure et demie et comportent environ une quinzaine de séquences.

**Cinéma/Québec:** *Est-ce que tout est planifié de façon très précise lorsque vous commencez le tournage? Croyez-vous à la nécessité d'une très forte structuration initiale?*

**François Truffaut:** Il faut une structuration initiale lorsqu'on change souvent d'endroits pendant le tournage et lorsqu'on a beaucoup d'acteurs qui viennent et repartent. Lorsqu'on a tourné *Une belle fille comme moi*, on était dans le Sud de la France du côté de Béziers. Je savais que je pouvais utiliser les acteurs du lundi au vendredi. Tout le monde était sur place. Il s'agissait donc de ne pas se tromper, d'être le plus exact possible. Lorsque vous disposez d'une petite troupe, comme ce fut le cas pour *La nuit américaine*, vous pouvez changer le plan de travail, tenter diverses expériences. Il y avait dix scènes que je voulais absolument tourner, auxquelles je tenais beaucoup. Je savais qu'il y avait dans chaque bobine une scène de tournage et qu'entre deux bobines, on pouvait insérer divers moments de vie privée de travail. A ce niveau, il n'y a pas eu beaucoup de changements. Les changements se sont opérés au niveau du dialogue et des menus détails.

**Cinéma/Québec:** *Une belle fille comme moi* semblait laisser peu de place à l'improvisation alors que les trois films du cycle Doinel semblent beaucoup plus libres et décontractés sur le plan de la structure globale.

**François Truffaut:** Oui, c'est juste. Dans *Une belle fille*, la construction s'organisait à partir du magnétophone. Tout partait de là et y revenait. Il n'y avait pas beaucoup de possibilités d'improviser puisque cette fille racontait de façon très précise son passé. Dans les Doinel, au contraire, on improvisait beaucoup plus. Tout dépend des films, vous savez. Dans *La mariée était en noir*, il n'y avait rien d'improvisé. Tout était écrit et planifié d'avance. Je me suis presque ennuyé à le tourner. C'était très frustrant. Dans *La sirène du Mississippi*, les dialogues furent écrits au fur et à mesure. Le film fut tourné complètement dans l'ordre chronologique du récit. On a commencé à l'île de la Réunion et on a fini dans la neige. C'était amusant de suivre l'évolution du couple.

**Cinéma/Québec:** On a constaté que dans plusieurs de vos films le problème de la structuration du récit est directement lié à un refus presque constant de suivre un genre et de le mener jusqu'au bout. Il y a énormément de mélanges de genre dans vos films. Les scènes de *Tirez sur le pianiste*, par exemple, commençaient sur un ton pour finir sur un autre.

**François Truffaut:** *Le pianiste*, c'était le comble j'avoue. Il y a des changements de genres dont je ne m'aperçois pas moi-même. Les gens sont habitués à voir les choses de façon univoque. Si bien que lorsqu'on contredit la vérité des milliers de films qu'ils ont vus, ils ont l'impression qu'on se moque d'eux. L'exemple typique est dans *La sirène*, qui imite des films déjà réalisés. On y retrouve la femme méchante, le type faible. Il tient tellement à elle qu'il est prêt à se sacrifier, à mourir pour elle. La chose inhabituelle, c'est qu'à la fin tout finit bien alors qu'elle l'a empoisonné et qu'au moment où il découvre la vérité, elle lui avoue qu'elle l'aime. Habituellement, ce genre de film finit au moment où un cordon de police cerne la maison où meurent les deux amants. La fin que j'ai réalisée opérait une indéniable rupture avec toute une longue tradition cinématographique dont l'ultime aboutissement fut *Bonnie and Clyde*. Comme j'essayais d'injecter un maximum de vérité dans un cadre de convention, cette fin me semblait plus vraie. Cela me plaisait de faire une telle fin optimiste, mais le public a été dérouté. Renoir disait, fort justement, qu'il y a une vérité de la vie et une vérité du cinéma. Le cinéma a créé une es-

pèce de vérité fautive à laquelle les gens croient. Lorsqu'on brise les conventions et les habitudes de perception, les réactions sont souvent violentes. Les gens ont alors l'impression qu'on se moque d'eux.

**Cinéma/Québec:** Vous parlez de *La sirène* avec plus de détachement qu'il y a quelques années.

**François Truffaut:** Je ne l'ai pas revu depuis sa sortie commerciale. Je sais que beaucoup de gens l'ont détesté et que plusieurs l'ont aimé. Il me semble qu'il était plus intéressant que *La mariée était en noir*. Je ne juge pas mes films. Il y a des périodes où je pense plus à certains qu'à d'autres.

**Cinéma/Québec:** Y a-t-il des films dont vous êtes plus satisfait que d'autres?

**François Truffaut:** J'aime beaucoup ceux où il y a peu d'éléments, les films plus simples. *L'enfant sauvage*, par exemple. Il n'y a pas beaucoup de défauts dans ce film. Certes, on peut discuter les méthodes d'éducation d'Itard, on peut ne pas aimer la conception de base du film, mais on ne peut pas dire que le film ait de grandes faiblesses. Il me plaît parce que j'ai rendu intéressante une chose qui, au point de départ, semblait très ingrate lorsqu'on la racontait. J'ai réussi à faire de l'anti-documentaire avec une chose extrêmement vraie. Je n'ai pratiquement rien inventé sauf la scène où l'enfant écoute des diapasons. Lorsqu'on réalise quelque chose avec presque rien, on est forcément assez content du résultat obtenu.

**Cinéma/Québec:** C'était un film au ton très égal contrairement à plusieurs autres de vos films, où l'on trouvait de constantes ruptures de genres et de tons.

**François Truffaut:** La plus énorme rupture de ton que j'ai effectuée est probablement dans *La sirène du Mississippi* au moment où Belmondo se fait empoisonner par Catherine Deneuve. A un certain moment, elle lui dit qu'elle va chercher un docteur. Elle sort de la cabane et il reste seul. Il tombe sur le plancher et voit sur le journal la bande dessinée: "Blanche Neige". Là, c'est le comble de la rupture car, à ce moment-là, je ne peux être compris que par mes amis. Le public de bonne foi, le public populaire que j'aime pourtant beaucoup, le public qui regarde les photos à l'entrée du cinéma et qui se fout du nom du metteur en scène, a probablement accepté l'idée que Catherine Deneuve ait empoisonné Belmondo, et qu'il se soit laissé empoisonner par elle. Belmondo s'aperçoit qu'on est en train de l'empoisonner au moment où il voit, sur la bande dessinée, Blanche Neige qui croque la pomme que lui a offerte la sorcière.

Je pense qu'à ce moment, le public a l'impression que me moque Je lui. Ce qui n'est pas vrai. Les scènes précédentes étaient du cinéma de Renoir et voilà que bruellement je passe au cinéma d'Hitchcock avant de revenir au cinéma de Renoir. C'est un peu cela finalement mon balancement dans la vie. J'essaie de concilier aux deux choses qui ont l'air de s'opposer complètement. Qui s'opposent d'ailleurs. Pour opérer de telles ruptures de ton, il faut croire et comprendre soixante dix ans d'histoire du cinéma. Un film est un film. Il existe par lui-même et demeure, en soi, sa propre fin. Plusieurs garçons qui aiment passionnément le cinéma américain lui reprochent souvent ce tour d'esprit, cette façon de concevoir le film comme un entité propre qui ne se réfère à rien d'autre qu'à lui-même. Même le cinéma de Raoul Walsh se permet des digressions, des ruptures de genre qui font partie intégrante des films.



La peau douce

**Cinéma/Québec:** *Oui, mais les blagues et les ruptures subtiles de ton sont plus voilées, moins ouvertement montrées et dites que dans vos films? Ce que le public accepte souvent difficilement, c'est qu'on le dérouté de façon beaucoup trop consciente, qu'on brouille les pistes en toute lucidité.*

**François Truffaut:** Chez les américains, les blagues sont peut-être davantage dans le sens lui-même. Elles sont incorporées au récit lui-même et ne paraissent pas provocantes. En France, on a Lelouch qui en fait tout le long des films, comme s'il s'agissait d'enfoncer un clou à tout prix.

**Cinéma/Québec:** *Vous ne pensez pas que plusieurs grands cinéastes américains désamorcent constamment le récit en multipliant les ruptures de ton. La force d'un cinéaste comme Lubitsch est de nous impliquer constamment dans ce mouvement de destruction, de nous en rendre complices.*

**François Truffaut:** Lubitsch ne cherche pas à ce qu'on croie à l'histoire. Il nous prend par la main et démonte systématiquement tous les mécanismes qu'il met en branle. Il nous raconte une histoire et fait une blague, toutes les deux minutes, pour nous montrer qu'il raconte une histoire. Cela provoque le rire, mais il s'agit toujours d'un rire de complicité. Lubitsch implique directement le spectateur dans ses opérations de destruction. Il nous y fait participer. Nous sommes ses complices.

**Cinéma/Québec:** *Dans les films américains tout est parfaitement intégré et relié à la conception très forte que les Américains ont du récit.*

**François Truffaut:** C'est la perfection du cinéma américain qui crée sa vérité. Vous avez des situations invraisemblables, la psychologie est souvent sommaire, mais vous croyez toujours à ce qu'on vous raconte. Dans les films américains, l'acteur avance comme sur un espèce de rail. Quoi que fassent Henry Fonda ou Montgomery Clift, vous les croyez. On n'a pas l'idée en sortant d'un film avec Humphrey Bogart de dire que le film est mauvais. Le film est peut-être mauvais, mais on ne peut s'en apercevoir tellement il est bien mené.

**Cinéma/Québec:** *Vous ne pensez pas que cela est rattaché à un sens très aigu de la dramaturgie?*

**François Truffaut:** Je pense qu'en s'europanisant ils ont per-

du cette conception très forte de la dramaturgie. Maintenant, ils font, comme nous, des films trop longs. En s'europanisant, ils ont perdu le côté professionnel qui rendait leurs films si intenses. Autrefois, Hollywood était une immense usine où chacun jouait un rôle bien déterminé. Les scénaristes se corrigeaient les uns les autres et le metteur en scène n'avait pas le droit d'aller dans la salle de montage. Les films parvenaient ainsi à un haut degré de standardisation qui était en même temps une perfection. C'était admirable!

**Cinéma/Québec:** *Si les critiques français sont tellement fascinés par le cinéma américain, ne pensez-vous pas que d'autre part, les Américains sont fascinés par certains aspects des films français?*

**François Truffaut:** Sûrement. Prenez le cas de Jean-Pierre Léaud, par exemple. Les Américains aiment beaucoup Léaud. Ils le comprennent. Il y a chez lui une timidité, un pudeur qui le leur rend sympathique. Il y a une timidité dans les relations qu'ils entretiennent avec les femmes. A Jean-Pierre Léaud, les Français préféreront Lino Ventura qui représente pour eux l'image même de l'homme fort, viril et puissant. Les Français ont encore cette conception du mâle tout-puissant. Léaud correspond moins à leur sensibilité que Ventura, alors que c'est le contraire chez les Américains. Léaud représente les faiblesses de l'homme, sa timidité envers les femmes, envers la vie, envers l'action.



Une belle fille comme moi

**Cinéma/Québec:** *En tant qu'acteur, il est maintenant tirillé de tous les côtés?*

**François Truffaut:** Oui! Il est beaucoup plus contesté aujourd'hui qu'il y a quelques années. Il ne l'était pas il y a deux ans. Depuis *Le tango*, il est critiqué de toutes parts. Il a fait à la télévision une émission: *l'éducation sentimentale* qui n'a pas été très bonne pour lui.

**Cinéma/Québec:** *Que pensez-vous du Dernier Tango à Paris?*

**François Truffaut:** C'est un film que j'admire mais que je n'aime pas. Certaines séquences (celle de la visite à sa femme morte, par exemple) me semblent avoir été réalisées pour épater l'intelligentsia des grandes capitales du monde entier. C'est un film très intelligent, cela on ne peut en douter. Mais, je ne l'aime pas. □

POUR  
TOUS



LES FILMS MUTUELS présentent  
UNE PRODUCTION CLAUDE HÉROUX

**JEANNE MOREAU**  
**JEAN DUCEPPE** dans

# JE T'AIMÉ

UN FILM DE PIERRE DUCEPPE

avec

**ROSELYNE HOFFMANN • JEAN-RENÉ OUELLET**  
**LIONEL VILLENEUVE • WILLIE LAMOTHE • YVAN DUCHARME**



# JEAN-LUC BIDEAU, COMÉDIEN SUISSE

francine laurendeau

Les cinéphiles québécois connaissent Jean-Luc Bideau, au moins pour l'avoir vu dans *La Salamandre*, d'Alain Tanner. Son nom est étroitement lié à l'essor du nouveau cinéma suisse et on le retrouve au générique de *Charles mort ou vif*, d'Alain Tanner, de *James ou pas* et des *Arpenteurs*, de Michel Soutter, du *Fou* et de *L'invitation*, de Claude Goretta. Ce comédien a également joué dans *Le petit poucet*, de Michel Boisrond, *Etat de siège*, de Costa Gavras, *Belle*, d'André Delvaux. Enfin, *Le grand voyage en Tartarie*, de Jean-Charles Taccella (avec Micheline Lanctôt), et *Les vilaines manières*, de Simon Edelstein (avec Francine Racette), sortiront bientôt sur les écrans parisiens. Jean-Luc Bideau était récemment de passage à Montréal à l'occasion de la première de *L'invitation*, aux Cinémas du Vieux-Montréal.

**Cinéma/Québec:** Avant de passer au cinéma, vous avez d'abord acquis, au Conservatoire de Paris, une formation de comédien de théâtre. Pourquoi le théâtre, et pourquoi Paris?

**Jean-Luc Bideau:** Je voulais faire du théâtre et, pour moi, la filière, la grande promotion, ça ne pouvait être que Paris. Imaginez-vous le mythe que représentait Paris, en 1959, pour un jeune Suisse ayant toujours vécu bien à l'abri, dans un milieu bourgeois, sans opinions politiques? Et voilà qu'envers et contre tous, je décide de sortir de mon cocon et de monter sur Paris. J'ai réussi le conservatoire, j'y ai travaillé trois ans et j'en suis sorti avec un deuxième prix. Ça me paraissait merveilleux quand j'ai commencé à mettre en pratique ce que j'avais appris. Je me suis rendu compte, peu à peu, que j'avais du mal à m'exprimer à travers le métier d'acteur de théâtre.

**Cinéma/Québec:** Pensiez-vous déjà au cinéma?

**Jean-Luc Bideau:** Pas du tout. J'allais souvent au cinéma, mais en même temps je méprisais un peu cette forme d'art qui me semblait impure, synonyme d'intérêt, de fric. J'ai donc travaillé dix ans à Paris, toujours au théâtre. Des petits rôles, mais des expériences intéressantes avec des metteurs en scène comme Peter Brook, Raymond Rouleau, Jean Vilar. Sans jamais arriver toutefois à m'assimiler au milieu théâtral parisien. Parce que j'avais vingt ans peut-être. Peut-être aussi, et surtout, parce que je me découvrais différent de ce milieu.

**Cinéma/Québec:** Vous ne vous y êtes donc pas obstiné et vous êtes rentré en Suisse.

**Jean-Luc Bideau:** D'autant plus que je venais de me marier et qu'il fallait bien vivre. J'ai cru qu'il me serait

plus facile d'exercer mon métier dans les théâtres genevois que dans les théâtres parisiens. A Genève, j'ai été engagé par le Théâtre du Carouge. Ça n'a pas marché. Alors, de guerre lasse, je suis allé voir les réalisateurs suisses, peu connus à l'époque car, pour être connu — et reconnu — il semble hélas essentiel d'être passé par Paris. Un jour, j'ai rencontré Michel Soutter dans les couloirs de la télévision suisse. Il m'a trouvé inquiétant, paraît-il. Et, six mois plus tard, voilà qu'il me dit: "Je pense à vous pour un rôle." On s'est tout de suite bien entendu. J'ai senti et aimé son esprit, son style. Il m'a inventé un personnage merveilleux. Car Soutter écrit lui-même ses films.

**Cinéma/Québec:** C'était "James ou Pas"?

**Jean-Luc Bideau:** C'était *James ou Pas* qui, du reste, n'a eu aucun succès à Paris mais qui a été très important pour moi. Alain Tanner, pour qui j'avais fait un tout petit rôle dans *Charles mort ou vif*, a eu envie de me donner un rôle plus substantiel, aux côtés de Bulle Ogier et Jacques Denis dans *La Salamandre*. C'est ainsi que ma carrière d'acteur de cinéma a vraiment démarré. J'étais fou de joie. Je découvrais que la concentration de deux ou trois minutes pour une prise me permettait d'être beaucoup plus efficace, de comprendre beaucoup mieux mon personnage. C'est terrible d'être comédien. Un musicien a son violon, son piano, il s'exprime à travers son instrument. Le comédien, lui, est seul et sans

Jean-Luc Bideau dans *Belle* d'André Delvaux

matériel. Il se regarde lui-même, ce que je trouve un peu sinistre. Il n'y a d'ailleurs pas plus égocentrique qu'un comédien. Nous devons constamment jouer avec nos sentiments, les dominer, et freiner nos pulsions. Être Hamlet pendant trois heures de suite, je crois que ça me serait impossible. Tandis qu'au cinéma, cette façon de se concentrer par intermittence et de pouvoir s'autocritiquer sur une prise courte ou longue m'est beaucoup plus facile.

**Cinéma/Québec:** *C'est étonnant ce que vous dites quand on songe que la plupart des acteurs de cinéma se plaignent, justement, de cette longue attente que représente pour eux le tournage d'un film. Vous pouvez attendre deux heures pour tourner une prise qui ne dure que deux minutes et qu'il faudra peut-être recommencer.*

**Jean-Luc Bideau:** Oui, c'est vrai. Quand le comédien est prêt et qu'il doit attendre que tout soit en place, il a souvent tendance à s'impatienter. Mais j'ai une sorte de respect, d'amour pour la technique. Ça me fascine toujours de regarder travailler un éclairagiste, de voir comment un réalisateur et son opérateur discutent d'un cadre. Alors puisque ça me passionne, je ne m'ennuie jamais.

**Cinéma/Québec:** *Vous tournez beaucoup depuis *La Salamandre*?*

**Jean-Luc Bideau:** Beaucoup trop. Sept films en un an, c'est de la folie. Mais j'étais sollicité par des metteurs en scène superbes. On ne peut pas refuser, par exemple, de tourner un film avec Delvaux ou Costa-Gavras... J'ai beaucoup aimé être dirigé par Costa-Gavras, dans *Etat de siège*. Il est grec, je suis suisse. Et entre

métèques, on dirait qu'il y a des choses qui se passent... C'est un homme très timide — fuyant même — et très profond. Et j'ai eu du plaisir à jouer avec Yves Montand parce que je n'ai jamais pu le prendre au sérieux. Ce type, si vous le prenez au sérieux, il vous mange... Avec Delvaux, c'était différent, j'avais un rôle important dans *Belle*. Après cette expérience, j'aurais envie de tourner un autre film avec lui. Cet homme est tellement secret, tellement sûr de ce qu'il veut, que j'aimerais avoir l'occasion de dialoguer avec lui et d'être un peu moins sa victime. Mais sa façon d'utiliser les comédiens n'a rien à voir avec le film que je trouve très beau. Et qui, à part quelques bonnes critiques, a été mal accueilli. Si *Belle* avait été le premier film d'André Delvaux, ç'aurait peut-être été différent. Mais tout le monde attendait *Belle* et per-



2 scènes de *L'invitation*

sonne, finalement, n'a reçu Belle.

**Cinéma/Québec:** *Comme nous ne pouvons parler de tous vos films, parlons du dernier: Le grand voyage en Tartarie.*

**Jean-Luc Bideau:** C'est du moins son titre provisoire. J'espère beaucoup de ce film parce que c'est un peu la somme de tous les films que j'ai faits. C'est le premier long métrage de Jean-Charles Taccella, qui doit avoir quarante-cinq ans, qui a longtemps été scénariste. Il y a eu, dès le début, une sorte de collaboration tacite. Et puis ma partenaire dans ce film, votre compatriote Micheline Lanctôt, est un personnage fabuleux, dans la vie comme à l'écran. Il y a une sorte de magie, de grâce, qui tout à coup crève l'écran, elle est incroyable! Alors j'espère de tout mon coeur que le mélange du réalisateur, de Micheline et de moi fera un bon film. C'est un film qui parle de l'avenir. Non pas à la manière de *Fahrenheit*, qui est carrément de la science-fiction. Mais qui procède par petites touches, décrivant ce qui, déjà, est proche de nous: pollution de l'eau, pénurie de pétrole, etc. C'est l'histoire d'un petit bourgeois (un cadre moyen, qui doit voter radical de droite) qui, en rentrant chez lui, apprend que sa femme a été tuée par un type habillé en cowboy. Dans un complexe de HLM, ce type a sorti son revolver et, comme ça, tiré sur les ménagères qui allaient faire leurs courses. Alors le petit bourgeois est bouleversé. Un choc, un traumatisme. Ses amis, qui lui ressemblent, veulent l'aider. Il dit non, et il part. Et il découvre Micheline Lanctôt, il découvre d'autres femmes, il découvre, enfin, une France complète-

ment perdue, un pays qui s'appelle la Tartarie...

**Cinéma/Québec:** *Mais vous tournez presque toujours des films suisses. Après l'explosion suscitée par le Groupe 5 (Goretta, Tanner, Soutter, Jean-Louis Roy, Jean-Jacques Lagrange), sur quelles voies le cinéma suisse s'engage-t-il?*

**Jean-Luc Bideau:** Il ne faudrait pas oublier que, dès les débuts de cette "explosion", une certaine presse française a fortement contribué à conditionner les spectateurs, à leur donner des préjugés favorables. Je pense surtout à Jean-Louis Bory, au *Nouvel Observateur*, et à Louis Marcorelles, au *Monde*. Marcorelles, en particulier, s'est toujours attaché à la naissance des cinémas nationaux: cinéma québécois, tchécoslovaque, polonais, etc. Ça nous a en quelque sorte mis sur la carte du cinéma mondial. Maintenant, Marcorelles se distancie du cinéma suisse. Nous tournons en 35 mm couleurs, ça ne l'intéresse plus. Et je crois que c'est significatif. Notre succès risque de se retourner contre nous. Les financiers parisiens sont en train de nous bouffer: les Français coproduisent avec nous. *L'invitation* est une coproduction française en 35 mm couleur. Le dernier Soutter est une coproduction française, et le prochain Tanner est une coproduction française. Je crois que c'est un virage. Nous conserverons notre identité ou nous nous ferons récupérer.

**Cinéma/Québec:** *Justement, l'identité suisse, qu'est-ce que c'est? D'où vient ce malaise diffus que nous percevons dans La Salamandre?*

**Jean-Luc Bideau:** C'est très difficile à cerner. C'est un peu le problème

des gens qui se croient sans problèmes. Les maux contemporains nous ont atteints, mais nous ne le voyons pas. Nous sommes, comme les autres pays d'Europe occidentale, sous la sujétion américaine, mais nous ne le sentons pas. Les institutions suisses, sont tellement parfaites, tellement bien huilées que chaque citoyen suisse, dans sa bonne conscience, est sûr que tout va bien. Alors le malaise suisse est subtil et indéfinissable. La grande force de Tanner, c'est qu'il est arrivé à lézarder les institutions suisses, à amorcer une critique de gauche qui remet en question notre bien-être ouaté. C'est un peu tout cela, le malaise qui se dégage de *La Salamandre*. Il y a également la France. Nous sommes écrasés par une culture que nous avons trop tendance à subir et à imiter. C'est avant tout, comme vous le dites, un problème d'identité.

**Cinéma/Québec:** *Cette recherche d'une identité suisse se rapproche-t-elle, à votre avis, de la démarche du cinéma québécois?*

**Jean-Luc Bideau:** Indéniablement. Je ne puis me lancer dans les grandes comparaisons, n'ayant encore vu que trois films québécois: *L'Acadie, l'Acadie, La Mort d'un bûcheron* et *Mon Oncle Antoine*. Bon, c'est l'Amérique, c'est très différent, mais il y a une recherche de soi, passionnante, très proche du cinéma suisse. Celui que j'ai préféré, c'est le Jutra, dont certaines subtilités l'apparentent à un Soutter, par exemple. Vous allez me demander si j'aimerais tourner au Québec? Oui, très certainement. Mais est-ce que ça marcherait? Je m'adapte très difficilement au cinéma français. Est-ce que je m'adapterais au cinéma québécois? □

## El Topo

Un film mexicain de Alexandro Jodorowsky. **Scénario:** Alexandro Jodorowsky. **Images:** Rafael Corkidi. **Montage:** Alexandro Jodorowsky, Mara Lorenzo, Graciela Covarrubias, Jacqueline Luis David. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 95 minutes.

### 1 Pour...

**El Topo?** Un film exemplaire. Exemplaire puisque au-delà d'une série de pièges qu'il tend au spectateur bien conditionné par son cinéma chou-chou (Bergman ou Oury, peu importe), il essaie de fonctionner surtout au niveau du discours.

Premier faux jour sous lequel **El Topo** se présente: l'histoire. Jodorowsky jette en pâture au spectateur une fausse histoire. Le spectateur, critique ou pas, habitué à interpréter (cela le valorise!) une histoire, pilier de son bon petit cinéma chou-chou, a peine à passer à ce niveau dans **El Topo**: il cherche désespérément à se retrouver dans les méandres "historiques" du film. Il est assez amusant, sur ce plan, de lire les résumés fort cohérents d'**El Topo** que certains critiques se croient obligés de donner à leurs lecteurs en passant astucieusement sous silence tout ce qui viendrait dérégler le fil ténu de "leur" histoire.

Second faux jour: la fable. Le critique, spectateur qui se veut privilégié, en partie rassuré par sa découverte (elle peut d'ailleurs être celle de critiques déjà publiées...) de l'histoire revient à sa chère manie interprétative. Jodorowsky lui jette à la figure toute une affabulation christique. Le critique-Christ veut interpréter, mais il hésite. Quel est le sens véritable de cette nouvelle histoire christique? Quel est ce nouveau messie?

Jodorowsky tend un troisième piège: il interprète lui-même le rôle de ce nouveau messie. Le critique frustré de voir sa manie interprétative en panne se jette désespérément sur cet "indice". Il va pouvoir justifier sa grogne: "Quelle prétention! Jodorowsky se présente comme le Messie." Aux armes, citoyens. L'imposteur-Narcisse, au poteau!

Le dé clic du délire vendeur sonne le glas d'**El Topo**: film putain qui utilise la violence (la fausse histoire) pour plaire au public. Quelle horreur! Film commercial! Film insensible, injure suprême, face à une violence sans cesse présente et inutile.

Il n'y a pas de salut pour un cinéaste dont le cœur ne semble pas saigner.

C'est peut-être le dernier piège que tend Jodorowsky. Soyons prudent, **El Topo** est d'abord et avant tout organisation formelle. La présence plastique des premiers plans vient faire miroiter cette hypothèse. Un homme doublement doublé (âge mûr/enfance, le vêtu/le nu), un support mobile (le cheval), un décor (le désert, le vide qui nie le mouvement). Des plans viennent déjouer/complexifier ce premier niveau formel: la caméra plonge absolument sur l'enfant qui enterre ourson et portrait de la mère. Le discours s'amplifie; l'homme doublé trouve l'homme aboli marqué par le rouge ou la corde (le Formel)/les hommes abolis marqués par le rouge ou la corde. Puis l'homme doublé fait face à l'homme vivant décuplé et le jeu formel trouve ici son articulation majeure: tous les hommes passent au rouge pour faire place à d'autres hommes, pantins, formes, qui passent au rouge. Les formes croissent, pullulent mais retournent grâce au jeu de bascule formel à l'état de non-forme. C'est souvent l'eau-étape qui annonce ce retour à l'in-formel: Jodorowsky lance sa formule-choc, à ce niveau, dans un plan où le héros disparaît graduellement sous l'eau pour ne laisser qu'une forme-trace, son chapeau-trace de l'in-formel. Le jeu de bascule frappe également les formes minérales. Telle forteresse s'écroule sous la poussée de l'homme tout comme la caméra annihile sur l'ordre de Jodorowsky et selon le jeu d'ensembles sans cesse modifiés, restructurés, subitement abolis. Et le jeu formel se boucle par un léger déplacement: le rouge orange du feu remplace les gallons d'eau rougie qui gicle de toutes ces formes humaines vouées à leurs doubles.

S'il y a fable (le délire interprétatif guette le critique le plus méfiant), elle découle précisément du formel, de la distanciation qu'établirait le jeu formel d'**El Topo** face à la violence, trace-piège de l'histoire.

Jodorowsky a-t-il choisi cette distance? Ce choix comporte son propre piège: le discours au second degré ne peut plus être que négation de la violence... des formes. Mais cette linéarité qu'accable une durée certaine (deux heures) semble un écart péniblement (le cœur de Jodorowsky saigne) ressenti. Le jeu des formes comporte ses règles inhérentes d'exclusions.

Jean Leduc

## 2 ...et Contre

Escorté des louanges de la critique américaine et européenne, **El Topo** est lancé au compte-gouttes, à raison de deux protections hebdomadaires, à minuit, au cinéma Outremont. Comme à New-York, ces représentations limitées visent surtout à créer une manière de symbiose autour d'un film, qui n'a rien de génial, comme certains ont bien voulu nous le laisser croire.

Et pourtant, je souhaitais que l'année cinématographique 1973 se termine avec beaucoup plus d'éclat. L'œuvre d'Alexandro Jodorowsky demeure, à mon avis, l'exemple typique du film-piège, de la même sauce prétentieuse qu'**Orange mécanique** ou **Viva La Muerte**, orchestré principalement pour éblouir l'œil du spectateur, en évitant le moins du monde de faire appel à ses facultés intellectuelles.

Pendant deux heures, Jodorowsky se complait à énumérer, à répéter, à souligner à gros traits le catalogue de ses obsessions: le péché originel, le complexe d'Oedipe, les frustrations de l'enfance, l'homosexualité masculine et féminine, la solitude, l'amour, la virilité, la castration, et j'en passe! Ce déferlement de hantises et de préoccupations ne réussit jamais à trouver de point d'aboutissement ou à s'intégrer comme chez Bunuel, par exemple. De plus, chaque déplacement ou le moindre mouvement entrepris par le personnage d'El Topo, joué par Jodorowsky lui-même, est accompagné d'une violence si exacerbante qu'on peut conclure à un douteux manichéisme. Car dans ce "western zen" (sic) El Topo apparaît comme le nouveau Dieu des temps modernes dont l'esprit messianique se répartit sur quatre temps: "Genesis", "Prophets", "Psalms" et "Apocalypse".

L'insistance du délire sanguinaire nuit à l'efficacité du message résolument symbolique de Jodorowsky, détruisant particulièrement l'une des premières séquences lorsque, avec un travelling arrière, nous découvrons un village mexicain dévasté, maculé de sang, que jonchent des corps en putréfaction. Le drame, la douleur et la quête de vengeance d'El Topo sont ici présentés dans une apothéose d'horreur et de cruauté. Mais la puissance évocatrice de ce plan, tout de même magnifique, est anéantie par d'innombrables séquences répétitives, malheureusement beaucoup moins stylisées.

Ce pèlerinage au pays de la mort s'entache d'autre part d'une bande sonore où chaque bruit est amplifié sans raison, si ce n'est encore une fois pour nous éblouir, nous en jeter plein les oreilles! La bande musicale, à son

tour, est littéralement plaquée par-dessus tout cela! Ce genre de musique, presque triomphale dans les moments dramatiques, trouverait bonne grâce dans un mélodrame mexicain!

Surcharge des thèmes, accumulation effrénée de phantasmes, déploiement excessif des éléments techniques, le cinéaste réserve peu de place à l'émotion, et c'est sans doute son intention. Alors, comment croire à ce bric-à-brac pseudo-surréaliste, comment doit-on réagir lorsqu'El Topo vient secourir les déshérités alors qu'il nous a prêché la violence? Indéniable virtuose de la caméra, Jodorowsky espère choquer avant tout. Je veux bien qu'on nous provoque, encore faut-il savoir le faire...

Laurent Gagliardi

## Les indroguables

Un film québécois de Jean Beaudin. **Scénario et dialogues:** Jacques Jacob. **Images:** Pierre Mignot, assisté de Martin Leclerc. **Son:** Jean-Guy Normandin. **Musique:** Pierre F. Brault. **Montage:** Jean Beaudin, assisté d'Hélène Girard. **Montage sonore:** Sidney Pearson. **Assistent à la production:** Hubert-Yves Rose.

**Interprètes:** Denyse Filiatrault, René Caron, Jean-François Lortie, Michel Provencher, Nadine Guillerier, Denis Drouin, Guy L'Ecuyer, Jacques Famary, Denise Proulx, Jean-Louis Paris, Michel Maillet, Denise Pelletier, Jean Yale, Pierre Boulard, Jean-Paul Ringsley, André de Repentigny, Marc Favreau, Béatrice Picard, Daniel Lamothe, Pierrette Rock-Gélinas, Daniel Pilon, Marc Legault, Camille Ducharme, Hubert-Yves Rose, Denis André

**Producteur:** François Séguillon. **Production:** Office national du film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleur.

Certains cinéastes québécois s'expriment mieux et avec plus de talent dans le court et le moyen métrage (de commande) que dans le long métrage. Ils devraient prendre la résolution de se limiter (mais pour eux ces limites sont des garde-fous) à ce domaine si méconnu et pourtant souvent plus innovateur que le long métrage de fiction-couleur-standard. Jean Beaudin, réalisateur à l'ONF, fait partie de ces court-métragistes d'ici, qui, dans le long métrage, perdent et leur souffle et leur originalité. On n'a qu'à se rappeler brièvement ses deux tentatives "malheureuses": **Stop** (1970, à l'ONF) et **Le diable est parmi nous** (1972, chez Cinépix). Si ce dernier film a été re-monté par les producteurs, le premier a quand même été

réalisé jusqu'au bout par Beaudin qui croyait en la valeur "psychanalytique" de ce **Stop** libidineux.

Mais on aurait tort de penser que ce jeune cinéaste québécois a dit son dernier mot. Son retour au moyen métrage de fiction avec **Les indroguables** nous donne la preuve du contraire. En 1969, son documentaire-fiction **Vertige**, produit par l'ONF (filmé par Jean-Claude Labrecque), avait fait très bonne impression en résumant habilement la recherche de nouvelles sensations chez la jeunesse actuelle. Comme **Ti-coeur** de Fernand Bélanger, ce **Vertige** de Jean Beaudin se présentait comme une sorte de pamphlet cinématographique des jeunes cinéastes de l'ONF, attirés par le documentaire fictionnel.

Comme point de départ, **Vertige** devait illustrer et commenter les différentes expressions du jeu de vertige dans la société, autant chez les enfants, que chez les adolescents et chez les adultes. Mais Beaudin avait davantage insisté dans son film sur les vertiges des jeunes qui, par la musique, la danse, la violence et la drogue (ainsi que l'amour libre) renouaient avec l'univers ludique des enfants. Même si **Vertige** a fait une carrière comme "document sur la drogue", ce film indiquait chez son réalisateur une grande précision technique et le sens de la recherche visuelle. Dans ce film, Beaudin parodiait habilement les genres cinématographiques: le film d'épouvante, le mélodrame, le documentaire didactique et la bande d'actualités.

Dans **Les indroguables**, Beaudin retrouve d'abord cette facilité d'utiliser les clichés cinématographiques pour faire passer les propos de son film: "la menace actuelle de la drogue". Ironiquement et avec une forte dose de cynisme le réalisateur des **Indroguables** a tout de suite pris le parti de rire de cette menace sociale.

Son film met en présence trois publics différents de téléspectateurs qui, devant une émission de télévision sur la drogue, font leurs commentaires. L'univers social décrit dans ce film fait d'abord penser à celui des pièces de Michel Tremblay (plusieurs comédiens des **Indroguables** sont des "créatures" de Tremblay-Brassard) et, aussi, à ce milieu des minables ratés si bien évoqué dans **La maudite galette** de Denys Arcand. Encore une fois, Beaudin a choisi de parodier, dans les séquences télévisées, certains genres cinématographiques comme le film d'épouvante (Dorothy Berriman poursuivie par un vampire drogué) se terminant en flash publicitaire, le film direct-pris-sur-le-vif (Denise Pelletier déguisée en madame snob qui "couve" son jeune fils "dopé"), le



Les Indroguables

western italien léonien (Daniel Pilon habillé en Clint Eastwood jouant le drogué numéro 5,222,222 et jugé par les chiens de garde des drogués dans notre société: le policier, le médecin, l'avocat, le juge parlant comme l'ours dans "pépinot", le meilleur gag du film) et l'annonce publicitaire rythmée (la fillette chantant "L'ode à Mari").

Dans les séquences "réalistes", les **Indroguables** nous présentent à travers les comportements, et les questions/réponses des personnages, la plupart des préjugés entretenus par "ce fléau social" qu'est la drogue. En suivant l'émission en question, une ménagère (Denise Filiatrault repasse dans sa cuisine en se promettant de tout faire pour sauver de ce monde de drogués sa petite fille innocente. Son mari (René Caron tout droit sorti de **La maudite galette**) se berce dans la même cuisine en sirotant sa "petite 50" et en faisant des menaces. Son opinion d'ancien soldat est claire: "on devrait tous les mitrailler, ces maudits drogués". A mesure que l'émission avance, ce couple se vide le coeur. La femme regrette son mariage, le mari noie sa résignation et ses beaux souvenirs dans sa bière.

Dans un presbytère, la servante du curé (Denise Proulx) regarde attentivement cette émission de télévision sur la drogue, pendant que le curé (Camille Ducharme) fait semblant de lire son bréviaire dans le passage. Assez souvent, il répond aux commentaires de sa servante angoissée. Elle lit tous les journaux à potins, elle suit toutes les émissions de télévision sur cette question et elle semble de plus en plus tentée "d'en prendre", elle aussi, de la drogue. Le curé préfère ne pas se prononcer. Enfin, dans un

salon-bar, deux bons commis voyageurs alcooliques donnent leur point de vue sur l'émission. Le premier (Denis Drouin) accuse les politiciens de vouloir faire de l'argent en légalisant la drogue. Pour lui, tout est une question de "money". Le second client du bar (Guy L'Ecuyer), veut protéger à tout prix sa femme, sa maison, son char, ses enfants contre tout le monde et les drogués. Sa position est claire: "la drogue c'est comme du sucre dans la tank-à-gaz de son char". Il faut tout faire pour se débarrasser de cette plaie sociale. Il s'emportera donc souvent durant l'émission de télévision.

Le film de Beaudin, **Les indroguables**, n'a rien d'un documentaire "d'intervention sociale" sur la drogue. Toutes les séquences sont fictives et même les interviews caricaturent les opinions courantes sur ce fléau social. Mais pour cette raison, parce que le film résume très minutieusement les préjugés les plus démagogiques sur la question, parce que le film prend le risque d'en rire, il atteint peut-être plus son but que n'importe lequel "document social". A sa façon, **Les indroguables** confirme la présence permanente des drogues dans notre société: *La drogue est parmi nous*. Ceux qui ne prennent pas de "pot" prennent d'autres voies pour disparaître et oublier ce qui se passe: l'amertume, la colère, la religion, le conformisme, la consommation des biens de consommation, la science, la loi, la violence et même, à la limite, le cinéma qui, à sa manière, nous drogue avec ses westerns italiens, et davantage peut-être la télévision, ce nouvel opium du peuple.

Avec **Les indroguables**, Jean Beaudin vient de se faire "pardoner" **Stop et Le diable est parmi nous**. Son choix de comédiens est exceptionnel, sa parodie des genres cinématographiques porte loin, son ironie (c'est-à-dire "la raillerie particulière par laquelle on dit le contraire de ce que l'on veut faire entendre" - Le Littré) contribue à faire des **Indroguables** une satire contre le fascisme de la majorité bien pensante. On attend avec impatience son second moyen métrage dans la série "Tout l'univers parle français", **They Look Happy**. A l'ONF, heureusement, on fait encore des courts métrages entre deux comédies musicales... hollywoodiennes.

Pierre Demers

## Executive Action

Un film américain de David Miller. **Scénario:** Dalton Trumbo d'après une nouvelle de Donald Freed. **Images:** Robert Steadman. **Musique:** Randy Edelman. **Son:** Bruce Bisenz. **Montage:** George Grenville. **Interprètes:** Burt Lancaster, Robert Ryan, Will Geer. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 91 minutes.

L'intention de David Miller dans **Executive Action** est claire et évidente: relativiser dans un film pour le grand public les conclusions du rapport Warren sur l'assassinat du président Kennedy. L'idée était bonne et le projet méritait d'être réalisé, mais pas de la façon avec laquelle il a été mené. En fait, Miller qui a déjà signé de nombreuses réalisations dont **Lonely Are the Brave**, a fait ici le film qu'il ne fallait précisément pas tourner.

Miller et son scénariste Dalton Trumbo (réalisateur de **Johnny Got his Gun**) émettent et développent une hypothèse. Des hommes de droite, riches et super-puissants, ne prennent pas du tout la politique jeune, ouverte et progressiste de Kennedy. Selon eux, cette politique risque d'entraîner des transformations sociales (la position des Noirs, par exemple), de modifier le rôle des U.S.A. dans le monde et surtout de modifier leur propre rôle dans les rouages de la société américaine. Ils engageront donc des tueurs à gage pour abattre le président, et choisiront comme façade Lee Harvey Oswald dont un sosie circulera peu avant le meurtre pour être bien sûr qu'Oswald sera présumé coupable. L'hypothèse n'est pas bête, du tout. Mais Miller et Trumbo traitent cette hypothèse à travers une fiction qui, à part les grands traits de la supposition, reste vide, creuse, insignifiante, souvent incor.séquente et ridicule.

Premièrement, les personnages ne sont pas véritablement des personnages et constituent bien au contraire des sortes de marionnettes ou des pantins parlants qui n'ont aucune vie véritable, aucune personnalité vraie, aucune humanité réelle; le film nous informe sur ce qu'ils font (le complot) mais jamais sur ce qu'ils sont: et cela pas le moins du monde. Les acteurs, Burt Lancaster (au jeu toujours semblable et toujours sans relief), Robert Ryan (un des derniers rôles avant sa mort), Will Geer, interprétant des rôles qui n'ont pas plus de consistance que les rôles insipides des séries policières à la télévision.

De plus, la réalisation s'attarde

sur des détails tout à fait insignifiants: comment les tueurs à gage pratiquent inlassablement leur tir, comment ils préparent leurs armes dans un motel, etc... Cette insistance sur des détails sans grande importance ne fait que rendre plus évidente l'absence de richesse et d'épaisseur qui caractérise cette fiction.

Aussi cette fiction pêche à plusieurs reprises par manque d'explications. Certaines actions se déroulent sur l'écran sans que le spectateur puisse vraiment comprendre leur pourquoi. Pourquoi, par exemple, le tenancier de cabaret Jack Ruby apparaît-il soudainement devant Oswald pour l'abattre.

Enfin, le film est ponctué de scènes de documentaire en noir et blanc où Kennedy apparaît discourant, ou même roulant vers la mort à Dallas, scènes qui ne se fondent jamais au tout fictif qu'est le film. Tout au contraire, ces scènes de documentaire font sentir au spectateur toute la distance qui sépare le réel de ce crime de la pauvre fiction que le film élabore.

Pour toutes ces raisons **Executive Action** est loin d'être un bon film politique, ni même un bon film policier. L'ensemble est minable et reste toujours très loin de ses prétentions. En effet, au lieu de relativiser les conclusions du rapport Warren comme l'avait fait De Antonio mais sur un mode didactique et comme on semblait de toute évidence vouloir le faire ici, cette fiction n'interroge en rien le spectateur quant aux modalités de l'assassinat du président Kennedy; il l'entraîne au contraire loin des données réelles de ce crime politique. Que reste-t-il? Un film qui a pour point de départ un sujet en or, mais qui malheureusement l'a complètement galvaudé. Le vrai film sur ce sujet reste à faire.

La seule image d'**Executive Action** qui retient vraiment le spectateur et qui le fait un tant soit peu réfléchir, c'est celle de la fin: la photographie de 18 témoins morts mystérieusement après l'assassinat du Président. Malheureusement, ceci n'est absolument pas préparé par ce qui a précédé. Mais ce fait (18 témoins morts) donne toutefois du poids à l'hypothèse d'un complot. N'aurait-il pas fallu alors partir de faits comme celui-là pour élaborer de façon plus sérieuse une ou plusieurs hypothèses? N'aurait-il pas été plus intéressant, plus valable et plus convaincant de partir de données et de témoignages de toutes sortes pour laisser deviner une fiction qui aurait paru alors moins fictive et plus réelle?

Richard Gay.

## Le silencieux

Un film français de Claude Pinoteau. **Scénario:** Claude Pinoteau, Jean-Loup Dabadie. **Images:** Jean Collomb. **Musique:** Jacques Datin, Alain Goraguer. **Montage:** Marie-Joséphine Yoyotte. **Interprètes:** Lino Ventura, Léa Massari, Suzanne Flon, Léo Genn. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 115 minutes.

Pinoteau! Pour la plupart, c'est là un nom nouveau dans le cinéma. On ne le rattache à aucun film. Ce n'est pas un nom. Godard, Chabrol, Truffaut, voilà des noms; ça fait rêver: on se souvient de leurs premiers films fougueux, de ceux qui ont suivi, des plus récents. Pinoteau, rien. Effectivement, **Le silencieux** est son premier long métrage. Mais il n'en est quand même pas vraiment à ses premières armes. En effet, pendant de nombreuses années, Pinoteau a travaillé dans l'ombre, dans l'ombre des autres. Ces autres, ce sont de grands réalisateurs français dont il a été l'assistant, et ce dans de nombreux films. Assistant-réalisateur, ce n'est peut-être pas glorieux, mais ça forme et Pinoteau a été bien formé.

**Le silencieux** n'est pas un premier long métrage génial comme l'était **Prima della Rivoluzione** de Bertolucci, **Les 400 coups** de François Truffaut, ou même plus près de nous **On est loin du soleil** de Jacques Leduc. Ce n'est pas du tout un film dont on sort emballé et enthousiasmé, sûr d'avoir découvert un réalisateur extraordinaire dont le talent ne peut que se tailler une place d'auteur dans l'histoire du cinéma. Non, **Le silencieux**, ce n'est pas génial, ni époustoufflant, mais c'est de la bonne besogne par lequel un formé à bonne école.

Pinoteau se contente de raconter une histoire. Pas de message profond à communiquer. Pas de recherche formelle non plus. On aurait peut-être souhaité plus de prétention, plus d'ambition, ce qui nous aurait en théorie donné une oeuvre plus forte, mais je pense que Pinoteau a su mesurer son talent et qu'il a réalisé un film en fonction de ses possibilités véritables, ce qui fait qu'il ne se casse pas la gueule et qu'il contrôle chaque élément de sa réalisation. En effet, à aucun moment le film ne lui échappe: il est contrôlé, maîtrisé du début à la fin.

Pinoteau raconte donc une histoire. Celle d'un Français devenu espion pour les Russes et qui se fait enlever, au début du film, par les Britanniques. Ceux-ci le somment de leur livrer le nom de deux Anglais travaillant aussi pour les Russes. Après des pressions de toutes sortes,



Le silencieux

l'espion cédera et trahira. C'est à partir de ce moment que commence vraiment le film et que s'élabore le sujet: un homme qui, pour échapper aux forces russes désireuses de l'éliminer, se fera silence en tâchant de réintégrer sa France natale. Mais ce silencieux sera toujours poursuivi jusqu'au jour où il sera abattu.

Le film ne cède à aucune mythique jamesbondienne et cherche constamment à saisir dans ses manifestations les plus révélatrices le drame d'un homme traqué et qui ne veut que la paix et la tranquillité de l'anonymat. Et ceci à travers une énergie narrratrice qui constitue sans aucun doute la grande qualité de cette réalisation. En effet, toute longueur est absente et les scènes se succèdent les unes aux autres dans un rythme qui impose le dramatique avec un impact sûr et constamment soutenu. La fin, sur ce plan, mérite d'être signalée: le montage vivant, rapide, percutant et la bande sonore intelligemment utilisée en font en effet une fin vive et intense.

Les acteurs participent aussi à la réussite de ce film. Lino Ventura dans le rôle principal utilise sa gueule avec une sobriété dont bénéficie son rôle et Léa Massari, bien que peu présente, émeut par ses yeux lourdement fragiles, sa voix cassée et son déchirement intérieur.

Somme toute, Pinoteau a raconté son histoire avec intelligence et intérêt. Comme les bons romans policiers donc, **le silencieux** fait passer deux bonnes heures. Pinoteau n'a manifestement rien souhaité de plus.

Richard Gay

## Madame Zenobia

Un film américain d'Eduardo Cernano. **Interprète:** Tina Russell. Couleur.

\* "Un surréalisme érotique à la Cocteau" aurait-on écrit dans *Playboy* au sujet de **Madame Zenobia**. Il est vrai, si l'on en croit Jean-Pierre Faye, que Cocteau représente la veine régressive du surréalisme comme Jung représente la veine régressive du freudisme. Mais où diable trouve-t-on des traces de Cocteau dans **Madame Zenobia**? Où gisent donc les restes, même fort régressifs, du surréalisme?

On pourrait même demander où loge l'érotisme dans ce film? C'est ici que **Madame Zenobia** devient un film intéressant. On y voit à l'oeuvre tous les moyens d'évacuer l'érotisme. Astucieux n'est-ce pas: bâtir un film érotique parfaitement acceptable puisque l'érotisme n'y loge subrepticement que pour y être mieux éludé de toute façon.

Première évacuation: par l'esthétique. La première séquence baigne de tous ses pores dans l'esthétisme. Un extrait d'une symphonie de Brahms comme arrière-plan sonore, une toile de fond toute en fleurs vaporeuses à souhait, le flou, ma chère, le flou de tous les romantismes du monde. C'est la séquence des coeurs bien élevés et surélevés à laquelle s'accrochera désespérément Madame Delongchamp, westmountaise au visage pourri qui sera définitivement

conquis au film érotique. "C'est si beau, si noble!"

Deuxième évacuation: par le rire. C'est la séquence du divan, du canapé couleur de feu avoisinant un foyer dont la symbolique n'a rien de bien sorcier. Mais voilà: le foyer sert de dérivatif hilarant aux jeux de peau qui ont le divan pour ... théâtre. C'est la séquence des coeurs portés vers l'humour et monsieur Jones d'Hampstead qui aime bien rire le soir au fond des bois sera définitivement conquis au film érotique. "Que c'est drôle, que c'est marrant!"

Troisième évacuation: par le spiritisme. C'est la séquence chez ... Madame Zenobia, spirite qui saura redonner à l'héroïne du film la satisfaction totale qu'elle recherche désespérément depuis la mort de son John adoré. C'est la séquence des coeurs portés vers les nouvelles zones... spirituelles et le fils de Monsieur Jones, hippie de luxe qui adore se livrer à ses petits ébats érotiques du samedi soir dans un nuage d'encens et de pot, sera définitivement conquis au film érotique. "Que c'est (régressivement) in!"

On pourrait à la rigueur se demander si **Madame Zenobia** est un film... mais Gilles Marsolais demanderait sans doute à Jean-Pierre Tadros de censurer notre critique...

Jean Leduc

Tina Russell dans **Madame Zenobia**



## Paper Chase

Un film américain de James Bridges. **Scénario:** adaptation de James Bridges d'après le roman de John Jay Osborn Jr. **Images:** Gordon Willis. **Musique:** John Williams. **Son:** Larry Jost. **Montage:** Walter Thompson. **Interprètes:** Timothy Bottoms, Lindsay Wagner, John Houseman, Graham Beckel, Edward Herrmann, Bob Lydiard. **Caractéristiques:** couleurs. **Durée:** 111 minutes.

On a dit que **Paper Chase** était un nouveau **Love Story**. En effet par le sujet, le ton, la manière, le récit, cette réalisation de Bridges (**The Baby Maker**) mettant en vedette dans le rôle principal Timothy Bottoms (on se souvient de lui dans **Johnny Got his Gun**), peut effectivement être rapprochée du célèbre succès d'Arthur Hiller. Et c'est en grande partie pour cette raison qu'il faut dénoncer énergiquement ce film, car le cinéma actuel n'a pas besoin d'un deuxième **Love Story**, d'un deuxième navet sans profondeur et sans saveur qui ne fait que multiplier ses clins d'oeil au spectateur. De toutes façons, je suis persuadé que **Paper Chase** ne connaîtra jamais le succès monumental de **Love Story** qui doit la majeure partie de sa réussite à une question de temps: en effet **Love Story** arrivait à point, car le grand public avait soif d'un film qui délaissait les grands problèmes de la société pour raconter tout simplement une histoire d'amour, une **Love Story**. Heureusement pour nous, les circonstances sont maintenant très différentes et **Paper Chase** ne devrait vraisemblablement pas connaître le succès de **Love Story**. Enfin c'est à souhaiter... On peut prévoir cependant que, grâce à des ingrédients commerciaux savamment dosés, **Paper Chase** rencontrera, en Amérique surtout, un succès enviable. Comme nous l'avons fait dans le numéro précédent de **Cinéma/Québec** pour ce film maniéré qu'est **The Way we Were**, nous voulons dénoncer ici cet autre produit tout aussi faussement séduisant.

**Paper Chase** a pour centre un jeune étudiant du nom de Hart. Le film le regarde évoluer pendant toute une année universitaire. Mais pas n'importe quelle année, sa première année de droit à la célèbre université de Harvard. Bridges a voulu peindre les difficultés que connaît un étudiant dans une telle situation: difficultés avec ses études, avec les professeurs, avec ses confrères, avec les filles aussi. Mais la peinture déçoit.

Tout d'abord Bridges présente son personnage comme s'il était dans un milieu étanche où d'une certaine façon la vraie vie n'existerait pas. On veut

bien croire qu'une première année de droit à Harvard peut être exigeante, mais de là à enfermer son personnage dans une sorte d'aquarium où il nage sans jamais être rejoint ou atteint par l'extérieur, la vraie vie (la société et ses problèmes par exemple), cela paraît assez artificiel et peu vraisemblable. Cet étudiant est un peu trop étudiant pour être un vrai étudiant. En d'autres termes, le rôle est beaucoup trop schématisé. De plus cette schématisation est accompagnée d'une peinture complaisante d'un milieu super-bourgeois devant lequel le réalisateur semble totalement obnubilé et auquel il semble s'identifier dans une sorte de nostalgie de sa jeunesse ou dans une sorte de rêve d'une jeunesse qu'il voudrait avoir vécue.

Un grand nombre de scènes du film ont lieu dans la salle de cours. En fait, trop de scènes ont lieu dans la salle de cours. Il est certain que ces scènes permettent au spectateur de constater l'évolution de Hart: au tout début, il se sent véritablement perdu parmi ses confrères et devant son implacable professeur; puis peu à peu, il se taille une place parmi les autres étudiants et devient très estimé du maître. Mais trop souvent, ces scènes se répètent et créent un effet de piétinement qui rapidement agace. On peut même se demander comment il se fait que Hart semble suivre un seul cours avec un seul professeur. N'y a-t-il pas là une réduction simpliste et inacceptable?

En plus d'être aux prises avec ses études et son professeur, Hart entretient une relation pas toujours paisible avec une fille qui "par hasard" est justement la fille du professeur. On devine tout de suite le genre de situations vieilles comme le monde que cela peut entraîner. La relation de Hart avec cette fille est présentée d'une manière tout à fait invraisem-



Paper Chase

blable. Tout est gratuit et d'une insignifiance qui rappelle malheureusement **Love Story** dont nous parlions plus haut. A aucun moment il n'est possible de croire à cette relation qui, on le sent bien, n'est là que pour meubler le vide de toute la réalisation...

La relation de Hart avec ses copains est un peu plus convaincante. Il y a là une animosité mêlée d'entraide qui est très juste et qui rejoint le spectateur. C'est sûrement dans ces scènes de Hart avec ses copains que Bridges a le mieux réussi la peinture qu'il voulait faire. Sur ce plan, un des amis de Hart du nom de Kevin est sans contredit le personnage le plus intéressant. Le moral de celui-ci cède sous la pression des études et sous la concurrence très dure. Son état de

dépression est l'élément le plus senti et le plus vrai de tout le film.

Mais dans son ensemble et dans trop de ses parties, **Paper Chase** manque précisément de vérité, et cela en plus de manquer très souvent de vraisemblance. A la fin du film, Hart, au lieu d'ouvrir la lettre contenant ses résultats, la transforme en avion et l'envoie plonger dans la mer. Ce geste, en brisure incompréhensible avec tout ce qui a précédé, soit une volonté de réussir de la part de Hart, cherche uniquement à épater et à synthétiser une pensée nullement élaborée sur la grande relativité de la poursuite des diplômes dont le film, semble-t-il, prétend traiter.

Richard Gay

LE PLUS FORT TIRAGE  
DES REVUES DE CINEMA

EN  
VENTE  
PARTOUT  
4 FR\$

6, RUE ORDENER - 75018 PARIS

**cinéma 73**

**l'Avant-Scène**

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

**BON**  
POUR UN EXEMPLAIRE RÉCENT  
**GRATUIT**  
accompagné de notre catalogue complet

■ L'Avant-Scène a édité 800 pièces et 180 films.  
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 5 F. (Etr. 6,50 F.)  
■ 15 000 abonnés dans 65 pays.  
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup> - C.C.P. Paris 7353 00



## La "filière canadienne"

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

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

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

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

Cela ne veut-il pas tout dire ?

ET DES FILMS RÉCENTS :

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

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

# BELLEVUE Pathé



VANCOUVER  
916 Davie St.  
Vancouver 1, B.C.  
Tel. (604) 682-4545

TORONTO  
177 Brimley Road  
Toronto 14, Ont.  
Tel. (416) 259-7811

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

TEL AVIV  
62 Maccabee St.  
Tel. 722-1111

## "Jacques Parizeau en liberté"

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

tous les dimanches dans

# QUEBEC-PRESSE



Jacques Parizeau

Il faut aussi lire

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

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

**ABONNEZ-VOUS:**

\$15 par année

\$8 pour 6 mois

Je désire m'abonner à Québec-Presses:

NOM .....

ADRESSE .....

Téléphone Solliciteur .....

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

FOREST, Pierre  
976 Ruisseau St-Pierre  
JOLIETTE, P.Q. (32)

# L'Office national du film du Canada

rend hommage  
à ses cinéastes qui ont  
remporté 16 trophées Etrogs  
au 25e Palmarès  
du film canadien 1973



Meilleur film dramatique  
pour la télévision

## The Sloane Affair

Doug Jackson, réalisateur

Gagnant de quatre trophées

Meilleure réalisation

**Doug Jackson**

Meilleur scénario

**Doug Jackson et  
Alvin Goldman**

Meilleure direction artistique

**Denis Boucher**

Meilleur long métrage  
non-dramatique

**Coming Home**

Bill Reid, réalisateur

Meilleur film d'animation

**The Family  
That Dwelt Apart**

Yvon Mallette, réalisateur  
Wolf Koenig, producteur

Meilleur court métrage  
pour les salles

**Goodbye Sousa**

Tony Ianzelo, réalisateur

Meilleur documentaire

**Grierson**

Roger Blais, réalisateur  
David Bairstow, producteur

Meilleur film d'information  
pour la télévision

**The Ungrateful Land**

Cynthia Scott, réalisateur  
Ian McLaren, producteur

Prix spécial du jury  
pour ses qualités remarquables

**Ratopolis**

Gilles Thérien, réalisateur  
François Séguillon, producteur

Meilleur interprète masculin  
Long métrage

**Jacques Godin**

O.K. ... Laliberté

Meilleur enregistrement sonore

**Michel Descombes**

Le vent

Meilleur scénario documentaire

**André Melançon**

Des armes et les hommes

Meilleur interprète masculin  
Court métrage

**Marcel Sabourin**

Des armes et les hommes

Meilleur montage sonore  
Court métrage

**Richard Besse  
Jacques Chevigny**

Station 10

Meilleure photographie  
Films d'information

**Pierre Letarte**

The Ungrateful Land

Prix Grierson

**Robert Forget**

Directeur de *Vidéographe*  
Réalisation de  
Société nouvelle/Challenge for Change

Office  
national du film  
du Canada

National  
Film Board  
of Canada