

Cinéma Québec

R
841

10 51

CELEBRATION D'UN PIONNIER:
MGR ALBERT TESSIER

\$1

**MONIQUE
MERCURE**

UNE CARRIÈRE
INTERNATIONALE?

LE COLLOQUE ROSSELLINI:

REGARDS SUR LA CRISE DU CINÉMA

MONTREAL, D'UN FESTIVAL À L'AUTRE

*trois intermédiaires
indispensables
dans la fabrication
d'un film*

pour le matériel de tournage

Eclairage **R^PF Inc.**

910, de la Gauchetière est, Montréal H2L 2N4 Tél.: 849-7078

pour le traitement de la pellicule



Les Laboratoires de Film Québec

1085 rue St-Alexandre, Montréal, Québec — 861-5483

pour tous les travaux de post-production

TELE-MONTAGE INC.



1110 bleury montréal • 875-6323

cinéma québec

No 51 (volume 6, no 1)

Direction: Jean-Pierre Tadros. **Comité de rédaction:** Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros. **Secrétariat de la rédaction:** France Sauvageau. **Conception graphique:** Louis Charpentier. **Administration:** Connie Tadros. **Publicité:** France Sauvageau. **Abonnements:** Sylvie Galipeault.

Index: *Cinéma/Québec* est indexé dans Périodex, Radar, l'Index International des Revues de Cinéma, et Film Literature Index. **La revue** s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits ne sont pas rendus; on invite donc les auteurs à en conserver une photocopie. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les opinions exprimées à l'intérieur de la revue n'engagent que leurs auteurs. **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. **ISSN 0317-2333**

Monique Mercure: 5
l'apprentissage de la gloire

Avec, coup sur coup, la Palme d'or au Festival de Cannes et l'Étoile de la meilleure actrice au Canadian Films Awards, Monique Mercure est une comédienne comblée. Et elle le dit à **Jean-Pierre Tadros** dans une longue entrevue.

Gilles Carle s'explique... 14

Après l'échec de "L'Ange et la femme", Gilles Carle s'explique dans une entrevue qu'il accordait récemment à **Francine Laurendeau**.

Un précurseur du direct: 19
Mgr Albert Tessier

René Bouchard nous livre ici la première partie d'un dossier sur Mgr Albert Tessier, cet étonnant précurseur du cinéma direct que l'on apprend tout juste à découvrir.

Mrinal Sen 24
face à l'Inde d'aujourd'hui

Michel Euvrard a rencontré le cinéaste Mrinal Sen qui était venu à Montréal présenter son film "La chasse royale" au Festival canadien des films du monde.



27 Le colloque Rossellini
et l'avenir du cinéma

En marge du dernier festival de Cannes s'était déroulé un colloque sur "l'engagement social et économique du cinéma". Ce colloque, présidé par le regretté Roberto Rossellini, avait permis de faire le point sur la situation présente du cinéma. Avec "Crise du cinéma ou crise de création", on présente ici l'essentiel des interventions de la première journée du colloque.

34 D'un festival à l'autre

1977 aura été pour le Québec l'année des festivals internationaux de films. **Jean-Pierre Tadros** qui, pour **Le Devoir**, a dû tous les couvrir, fait ici le point.

39 Tiers-cinéma

40 Cinéma/télévision

42 Ciné-livres

43 8-Super 8

44 La chronique de
Patrick Straram le bison ravi

46 Critiques

50 Les notules de Richard Gay

Adresser chèques et mandats postaux à l'ordre de: *Cinéma/Québec*

Toute correspondance sera adressée à:

Cinéma/Québec
C.P. 309, Station Outremont
Montréal, Québec H2V 4N1
Téléphone: (514) 272-1058

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

Abonnements (10 numéros):

Québec/Canada: \$8.00

Étudiants: \$7.00

Compagnies, institutions: \$10.00

Etranger: \$10.00

Tarifs spéciaux pour les abonnements groupés ou les achats en bloc de numéros de la revue. Anciens numéros disponibles sur demande.

Volumes reliés:

volume 1: \$20.

volumes 2, 3, 4 et 5: \$15 chacun

Rédaction:

Jean-Pierre Tadros
(514) 272-1058

Publicité:

France Sauvageau
(514) 272-8462

Abonnements:

Sylvie Galipeault
(514) 272-1058

Distribution:

Kiosques, tabagies (514) 931-4221
Librairies: (514) 272-1058



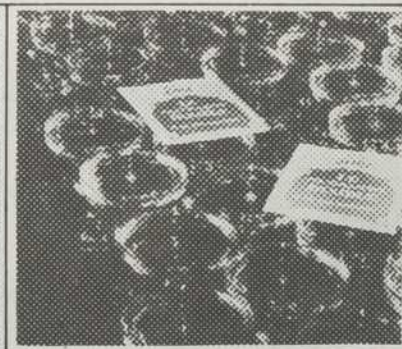
Tous les jeudis 20 programmes doubles dans vingt salles du Québec



Alma	Longueuil
Baie Comeau	Montréal
Chambly	Rimouski
Chicoutimi	Rivière-du-Loup
Drummondville	St-Jérôme
Gaspé	Ste-Thérèse
Hull	Sherbrooke
Jonquière	Trois-Rivières
Limoilou	

Le soir du lancement
au Cinéma Saint-Denis II
à Montréal

Le programme double des Jeudis est une initiative du Nouveau Réseau et de la
Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne



MONIQUE MERCURE: L'APPRENTISSAGE DE LA GLOIRE

une entrevue
de jean-pierre tadros

Comédienne, Monique Mercure n'a pas eu la vie facile au cinéma. Il aura fallu finalement une Palme d'or et un Etrog pour qu'on s'en aperçoive. Sa carrière, rappelons-le, a commencé assez tard; puis elle ira de rôles mineurs en petits rôles se cherchant une place dans ce cinéma québécois qui ne semblait pas vraiment être fait pour elle. Elle a dû alors se contenter, bien souvent, d'apparaître dans des films de quatrième ordre. Le succès trop local et assez particulier de *Deux femmes en or*, dans lequel pourtant elle interprétait l'un des rôles principaux, ne lui apporta rien. Puis vint Jean Beaudin avec *J.A. Martin, photographe...* et ce fut la révélation: on y découvrait en effet une très grande actrice à l'immense sensibilité.

On aurait pu en rester là, mais sur la route de Monique Mercure il y avait le Festival de Cannes et cette Palme d'or qu'elle n'attendait sûrement pas. Et puis l'Etrog de la meilleure actrice canadienne au Canadian Film Awards. Ainsi, Monique Mercure fait brusquement l'apprentissage de la gloire. Mais cette soudaine reconnaissance internationale, si elle recèle d'énormes possibilités pour la comédienne, cache aussi d'énormes périls pour la femme que veut continuer à être Monique Mercure.

Dans une longue entrevue à *Cinéma/Québec*, Monique Mercure parle de sa carrière cinématographique et de ce qu'elle en attend ou en espère aujourd'hui. Avec candeur elle dira alors ses espoirs et ses craintes.

Monique Mercure: ... C'est un tournant dans ma vie. C'est un peu comme si je commençais une nouvelle vie, une nouvelle carrière sans trop savoir comment tout cela va se terminer, comment je vais arriver à me définir. En tout cas, je profite de cette Palme d'or pour faire du cinéma parce que c'est le médium pour le moment qui atteint le plus de monde.

Le théâtre? ... Oui, c'est toujours très important pour moi, mais c'est très difficile de faire passer ce qu'on a envie. Il est très difficile de trouver des pièces qui puissent atteindre autant de monde que le cinéma. Et ma vocation, au théâtre, est avant tout politique. J'essaye, quand mes moyens financiers me le permettent, de jouer dans des pièces qui veulent dire quelque chose; des pièces qui peuvent me faire changer ou faire changer le public.

Mais il arrive des moments aussi où il faut bien manger et payer son loyer, et alors on est obligé d'accepter de travailler, de jouer dans des pièces qui vont contre... vos convictions, disons. Et cela m'est arrivé de jouer dans des pièces à cause du cachet qu'il y avait au bout, parce que j'avais besoin de maintenir un certain train de vie... même si je ne vis pas richement.

Le cinéma? ... J'ai commencé très tard dans ce métier-là, même si j'ai voulu très jeune en faire. Mon premier film date de mes quarante ans. Pas vraiment, mais mon premier gros film date de mes quarante ans, parce que je considère que le premier très bon film que j'ai fait c'est le film de Fernand Dansereau, **Ce n'est pas le temps des romans**, qui était un film politique et social; c'était un film aussi qui avait de très grandes qualités de douceur, de tendresse, d'intelligence sur la condition de la femme.

Est-ce que je me considère plus comme une actrice de cinéma que de théâtre? Je dois avouer que cela m'ennuie beaucoup d'être cataloguée comme actrice de cinéma; pourtant, j'aime tourner, j'ai aimé tourner dans **J.A. Martin, photographe**. Le film de Beaudin est peut-être le seul film, avec **Ce n'est pas le temps des romans**, qui m'a fait un très grand plaisir, où j'ai eu autant de plaisir par exemple qu'à répéter **Le Balcon**, **Les Belles-soeurs**, **Electre** ou alors les pièces de Brecht. Aussi je ne sais pas si je vais aimer ça, de ne jouer qu'au cinéma: parce que l'actrice de cinéma doit aussi faire, à certains moments,

des choses détestables mais qui rapportent beaucoup d'argent, et c'est une façon de vivre qui ne m'attire pas. Quand donc on m'a proposé de faire de moi une vedette internationale — et ça, j'espère que vous allez l'écrire, parce qu'on m'a proposé de devenir une star — j'ai refusé. Je veux continuer à avoir le choix de faire ce que j'ai envie de faire; et je pense que les femmes qui ont été avec Bergman ont eu assez de chance parce qu'elles pouvaient faire de très bons films et aussi faire du théâtre. Il y existe une association assez extraordinaire entre Bergman et les femmes avec lesquelles il travaille; mais je ne pense pas que dans mon cas cela puisse arriver, alors je préfère autant garder mon "quant à moi", ma liberté, quitte à faire des erreurs à certains moments. Mais je ne voudrais pas ne plus avoir le choix de faire ce que je veux parce que j'aime travailler... mais je ne suis heureuse que lorsque je fais des choses que j'aime.

Est-ce que pour vous, jouer au théâtre est très différent que jouer au cinéma?

Monique Mercure: Pour moi, non. Les différences, dans mon cas tout au moins, sont uniquement techniques. On va projeter moins, parce que tout à coup il y a un gros plan... bien qu'au théâtre, de plus en plus, en tout cas avec Brassard, on travaille en gros plan, en plan moyen et en plan général. Tout est donc une question de technique. Mais quand il s'agit de préparer un rôle, je préfère le faire pour le théâtre que pour le cinéma. Parce qu'au théâtre au moins on en parle beaucoup avant que ne se fasse la première répétition; on se documente beaucoup; et puis, on a heureusement six semaines de répétition et c'est un moment très très heureux. La plus belle période pour un acteur, ce sont les répétitions, parce que c'est là, vraiment, que l'on crée. Au cinéma, on répète pendant le tournage, on travaille un peu ensemble et puis on tourne la scène, mais on ne sait pas où l'on s'en va vraiment.

La répétition, je le répète, c'est vraiment une période de création. Si on dit que les acteurs ne sont pas des créateurs, ce n'est pas vrai, parce que pendant les répétitions on crée au même titre qu'un sculpteur ou un peintre, mais on est nous-mêmes notre propre matière.

Et puis arrive le temps des repré-

sentations, et on joue plus ou moins bien selon les soirs... La plupart du temps, quand une représentation commence mal, le public est indisposé et réagit mal. Le théâtre, c'est vraiment la communication par excellence parce qu'on reçoit de part et d'autre. La création devrait continuer tous les soirs, se refaire... mais il arrive des soirs qu'on joue moins bien que d'autres, parce qu'on est mal disposé ou fatigué...

Au cinéma, on répète plus ou moins longtemps selon le budget ou l'intelligence et la générosité du réalisateur et du producteur, et puis on tourne. En principe, on donne alors le meilleur de nous-mêmes et en ce sens cela rejoint un peu ce que l'on fait en répétition; parce que des fois en répétition on est génial comme jamais on ne le sera par la suite. Et au cinéma, il arrive que pour certaines scènes cela se passe comme ça, mais là au moins la caméra est là pour capter ce moment privilégié. Et c'est, pour moi, l'aspect intéressant du cinéma: c'est qu'on peut donner d'une façon très éphémère une excellente représentation; et je dis éphémère parce que ça ne va durer que deux ou trois minutes, mais malgré cela c'est un très grand moment de création. Seulement, on n'est pas seul à créer à ce moment-là; quand on tourne, il y a le son, il y a l'image, il y a le décor... C'est un travail d'équipe.

Au théâtre, j'ai l'impression, l'acteur est amené finalement à créer autant que le metteur en scène; en fait, il y a une symbiose qui doit se faire. Au cinéma, on peut finalement s'en passer, parce que l'acteur doit être beaucoup plus manipulé par un peu tout le monde.

Monique Mercure: C'est évident, et c'est pour cela que dans un film comme **J.A. Martin, photographe** je me suis laissée aller complètement. Beaudin a pu faire de moi ce qu'il avait envie de faire parce que j'avais entièrement confiance en lui. Il est arrivé à établir avec moi une atmosphère de confiance totale... C'était la première fois que j'avais cette assurance au cinéma.

Mais pourquoi? qu'est-ce qui a changé sur ce plateau de tournage pour que vous vous sentiez si à l'aise, tellement en confiance?

Monique Mercure: Je pense que c'est la personnalité de Beaudin qui doit

aller avec la mienne; il doit avoir une espèce de sensibilité que j'arrive à capter; et de son côté, il a su très bien capter la mienne, il a su me parler. Mais il est évident que je me sentais malgré tout manipulée.

Parlons maintenant des metteurs en scène. Vous avez eu l'occasion d'en connaître au théâtre, et puis au cinéma. Existe-t-il une grande différence entre les metteurs en scène de théâtre et ceux de cinéma dans leur façon de travailler avec les acteurs?

Monique Mercure: Avec les acteurs, les bons metteurs en scène de cinéma travaillent aussi bien que les bons metteurs en scène de théâtre... Mais autant vous raconter ma vie d'actrice.

J'ai commencé très jeune. A quatre-vingt ans je voulais déjà être une actrice. Mais j'ai fait de la musique parce que je ne pouvais pas faire de théâtre. J'ai commencé cependant à faire du théâtre amateur à l'âge de 15 ans. Mais je me suis mariée avec un musicien et je devais faire de la musique. On est allé à Paris; j'y ai rencontré des comédiens, mais je n'ai pas fait de théâtre. On est rentré; j'ai fait des enfants et ce n'est que vers 1955 que la bibitte du théâtre m'a reprise, mais en pensant au cinéma. J'ai joué au théâtre, un petit peu avant de partir en France.

En 1957, je suis partie en France avec mon mari et mes enfants. Là-bas, j'ai décidé d'aller à l'école de théâtre, pendant deux ans. Quand je suis rentrée à Montréal, j'ai continué à l'Actor's Studio, en anglais, parce que je pensais qu'ils formaient de meilleurs acteurs pour le cinéma.

C'est Jutra qui m'a proposé mon premier rôle. C'était dans **Félix Leclerc, troubadour**, vers la fin de 1958. J'ai tout de suite accepté parce que cela me permettait de mettre les pieds dans le cinéma. Ensuite, il a fait **A tout prendre** et ça été mon deuxième film; mais c'était un film d'amis, je ne savais pas trop ce que je faisais. En fait, j'avais très très peur, mais je le faisais quand même pour faire plaisir à Jutra. Puis je me suis vue à l'écran, et je me suis aperçue que j'avais l'air de quelque chose à l'écran.

Maintenant, s'il faut que je parle des metteurs en scène, des réalisateurs, il faut dire que Jutra dirige très bien les acteurs, mais comme c'est un ami je ne peux pas le placer

vraiment dans la catégorie des réalisateurs. Parce que c'est un ami, on se comprend, on échange, et la confiance règne entre nous.

Après, ça a été **Le festin des morts** avec Fernand Dansereau. C'est par Jacques Kasma que j'ai eu le rôle. Je le connaissais bien parce qu'on avait fait du mime ensemble, et il était assistant à la production sur ce film. Vous voyez comment tout cela s'imbrique; c'est par des amis, par des connaissances que je me suis introduite dans le monde du cinéma. J'ai donc fait **Le festin des morts**, mais j'avais un peu peur parce qu'il fallait que je me déshabille; et puis j'étais dirigée sans vraiment l'être.



...dans "Ce n'est pas le temps des romans"

En tout cas, quand on commence à faire du cinéma, on n'a pas vraiment conscience du plateau, de ce que cela veut dire une équipe de tournage; on est tellement obnubilé par sa petite personne, par ce qu'on aura à faire. Mais il faut dire que je me sentais très seule pendant les deux ou trois scènes que j'ai tournées. Je redisais mon texte qui était très long; et je jouais avec un acteur — Albert Milaire — qui n'avait pas fait de cinéma avant, je crois, et qui était aussi gêné parce que c'était une scène de nu. Il faut dire que ça ne se faisait pas au cinéma dans le temps.

Je faisais donc ce qu'on me disait de faire. J'écoutais le gars du son, Marcel Carrière, qui me demandait de parler plus fort; ou alors le gars de la photo, Georges Dufaux, qui m'expliquait comment il allait filmer la scène, sous quel angle; ou alors Fernand Dansereau qui me disait: "Je

voudrais que tu sois plus douce..." Mais tout cela, ça ne s'appelle pas diriger un acteur. Lui dire: fait moins ceci, ou plus cela, moi je n'appelle pas ça diriger un acteur. En tout cas, avec **Le festin des morts**, tout s'est bien passé parce que je n'avais finalement qu'une scène importante et que ce n'était donc pas plus dramatique que cela de ne pas être plus dirigé. D'ailleurs, c'était une scène presque ésotérique, un peu magique aussi.

Mais tourner à moitié nue, cela ne vous a-t-il pas effrayée à l'époque?

Monique Mercure: J'ai fait preuve d'une certaine inconscience; ça, je dois l'avouer. Mais pendant le tournage, je ne pensais pas aux conséquences. En fait, il n'y en a pas eues. On m'a trouvée très belle; on m'a trouvée très bonne, mais on ne m'a jamais reproché d'avoir été toute nue au cinéma, jamais. C'est étonnant, mais je pense que je dois ça au fait que j'aie fait du théâtre, ou alors que ma vie personnelle n'était connue de personne. J'ai envie de dire qu'on me prenait au sérieux. Et puis, un film comme **Le festin des morts** n'était pas du genre à faire scandale. Et puis la scène en question n'avait vraiment rien de scandaleux; elle était à la fois très belle et très pure.

Ca ne vous a donc pas embêtée outre mesure de jouer une scène de nu dans ce film?

Monique Mercure: Au contraire, ça m'a beaucoup embêtée. J'ai demandé à ce qu'il n'y ait personne sur le plateau et qu'il n'y ait pas de photographe. J'étais très intimidée; mais là encore, la magie d'un plateau de cinéma fait que, tout à coup, on oublie qu'on est nu — ce que je n'ai pas oublié cependant dans **Deux femmes en or** parce que l'atmosphère, sur ce plateau, était très triviale.

Après, j'ai attendu trois ans avant de jouer à nouveau dans un film. Et ça a été, en 1967, **Ce n'est pas le temps des romans**. C'est là que j'ai vraiment découvert Fernand Dansereau comme réalisateur, parce que s'il ne dirige pas les acteurs, il sait exactement ce qu'il veut dans son film et il me mettait en situation. J'avais donc une grande part de liberté dans ce film-là. Et ça a été un plaisir que d'avoir un beau rôle, un beau person-

La perfection de post-production par Kingsway.

Comme tous les autres appareils Steenbeck, le ST928 a la réputation bien justifiée d'être le meilleur dans sa catégorie.

Grâce à la table de montage à 8 plateaux, vous pouvez travailler avec 2 images et 2 pistes sonores. L'enroulement s'effectue avec un maximum de précision et les images ont la clarté et la netteté qui caractérisent l'équipement Steenbeck.

Et Kingsway vous offre tout l'équipement dont vous avez besoin: pour Super 8, 16 et 35mm, une combinaison de 16 et 35mm, des modèles spéciaux pour les formats Panavision et Techniscope Super 16mm, des corps de 2 à 8 plateaux avec têtes sonores magnétiques et composées.

Mais ce n'est pas tout ce qu'offre Kingsway. Nous avons ajouté Bauer, Muray, P.A.G., Precision et de nombreuses autres gammes d'appareils à notre équipement de post-production.

Pour de plus amples renseignements sur le ST928 et nos nouvelles gammes d'appareils, veuillez nous écrire à l'adresse suivante:

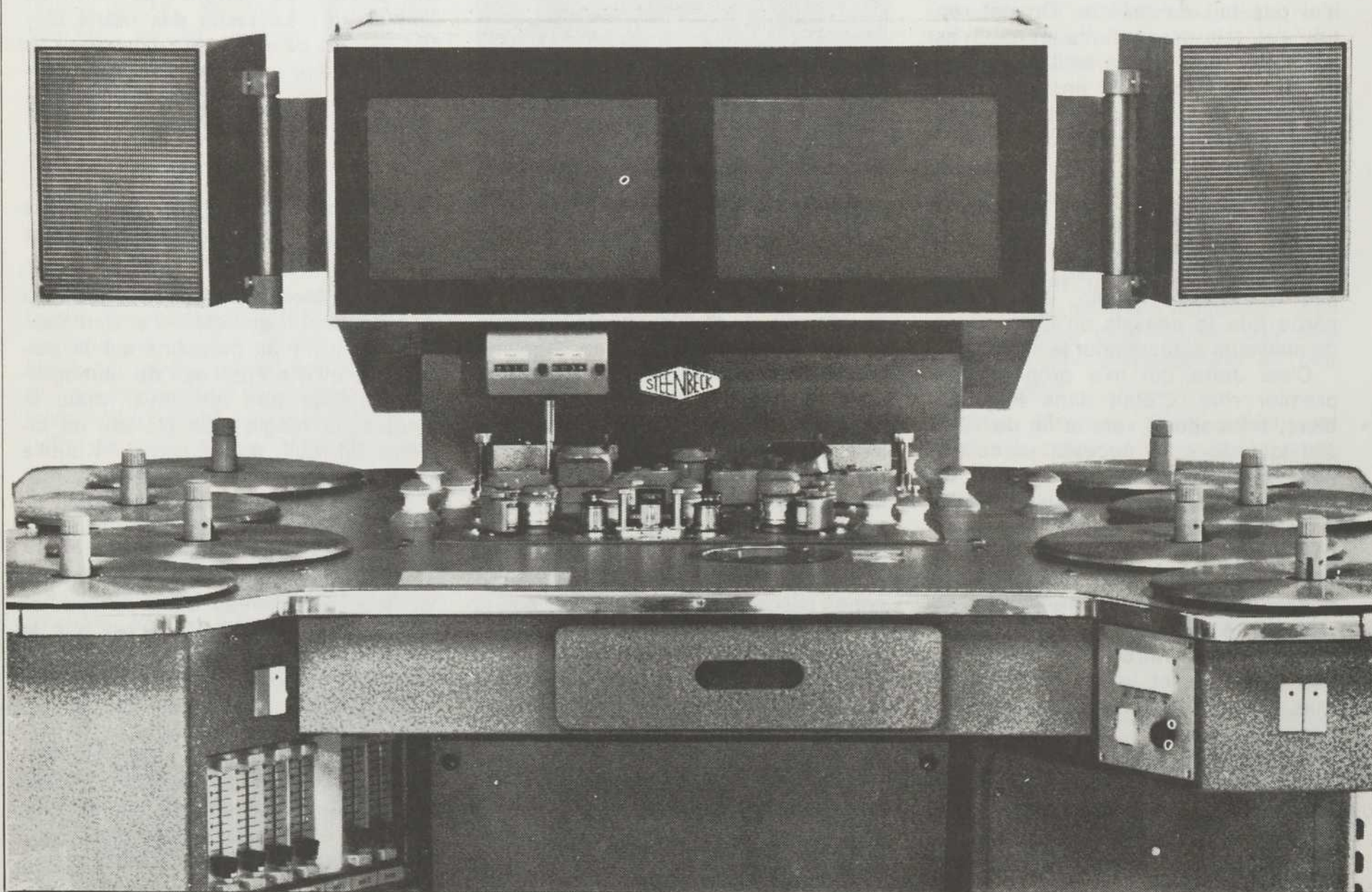
 **Kingsway Film Equipment Ltd.**

(Pour les professionnels)

821 Kipling Avenue, Toronto, Ontario M8Z 5G8. Tél.: (416) 233-1101

8606 Fraser Street, Vancouver, Colombie-Britannique V6K 1N7. Tél.: (604) 324-7988.

Entrepôts à Toronto, Montréal et Vancouver. Service dans tout le Canada.



nage; un personnage, surtout, que je connaissais bien. La Madeleine du film de Dansereau vivait un peu le genre de vie que j'avais vécu. Elle vivait avec son mari et le travail de son mari était presque une maîtresse pour lui. A l'époque, c'était un grave problème parce que les femmes étaient laissées avec la seule responsabilité des enfants, de leur éducation, et aussi de la survie du couple. Mais les femmes se demandaient, et moi aussi je me demandais, s'il n'y avait pas un échange possible, une plus grande compréhension possible à l'intérieur du couple.

Et puis, dans **Ce n'est pas le temps des romans**, j'ai pu apporter quelque chose au personnage. Il existe un monologue dans le film qui, s'il n'est pas tout à fait de mon cru, vient de moi. C'est-à-dire que j'ai dit à Fernand ce que j'avais envie de dire; il m'a écrit un canevas et j'ai improvisé à partir de là... Il y a une grande participation de ma part dans ce film-là; même si l'idée était de Fernand qui avait interviewé beaucoup de femmes mariées, séparées, seules. Beaucoup de femmes mariées surtout, pour savoir ce qu'elles pensaient; sa femme aussi avait participé au scénario; et moi aussi. Mais j'apportais alors une expérience passée, puisque je vivais seule à l'époque.

Et puis, comme actrice de cinéma, Fernand m'a beaucoup appris parce qu'il avait cette douceur, cette sensibilité qui lui permettait de sentir tout de suite quand je n'étais pas à l'aise, et alors il me faisait reprendre. Il était aussi beaucoup plus sûr de lui que dans **Le festin des morts**.

Après, vous avez tourné deux films en anglais.

Monique Mercure: *Waiting For Caroline*, tout d'abord. C'était en fait Denyse Pelletier qui devait avoir le rôle. Moi, à ce moment-là j'étais vendeuse de bijoux... pour des raisons sentimentales et pour des raisons d'argent. Mais comme Denyse a dû refuser le rôle, on m'a demandé si cela m'intéressait; j'ai accepté. Mais je n'en garde pas grand souvenir. Je me rappelle d'Alexandra Stewart parce qu'elle était charmante et qu'elle était aussi paniquée que moi. Là, je n'étais pas dirigée du tout; je ne me souviens même plus du réalisateur. Alors, je me suis mise à me diriger moi-même, improvisant à ma guise.

L'autre film, c'est **Don't Let The Angels Fall** de George Kaczender. Lui est un très bon metteur en scène; il sait diriger les acteurs. J'interprétais le rôle d'une veuve et j'avais, entre autres, à dire: "When my husband died". Mais mon mari était mort depuis deux ans à ce moment-là, et je n'arrivais pas à dire cette phrase; je disais tout sauf "died". Non, je me rappelle très bien de ce tournage.



...dans "Don't Let the Angels Fall"

Et puis ça été Deux femme en or de Claude Fournier.

Monique Mercure: *Deux femmes en or*, c'est un peu de ma faute. Je connaissais Fournier depuis 1959. Je connaissais ses poèmes; c'est un grand poète. Et je savais qu'il faisait du cinéma. Alors un jour je le rencontre au restaurant Chez son père et je lui lance, pour m'amuser: "Alors, quand est-ce qu'on fait un film ensemble? Dépêche-toi avant que je ne sois trop vieille." Il a dit oui, on va en faire un ensemble. Naturellement, j'ai oublié tout ça; et puis quelques mois plus tard il m'a appelée et m'a dit qu'il avait un rôle pour moi. Il m'a envoyé le scénario de **Deux femmes en or**; je l'ai lu et j'ai été catastrophée. Mais c'était un rôle important; c'était le premier rôle im-

portant au cinéma qu'on m'offrait, alors j'ai accepté. Je me suis lancée là-dedans en me disant: "Adviennne que pourra, je le fais."

Et puis, je connaissais Fournier; et je trouvais malgré tout le rôle très drôle même s'il était scabreux. J'ai alors joué à fond parce que je pensais que pour m'en sortir je ne pouvais compter que sur moi et sur mon amitié pour Claude. Et j'ai pu m'en sortir sans perdre de plumes, aussi je ne le regrette pas.

Je dois dire qu'à la lecture du scénario j'avais trouvé ça très drôle. Mais j'avais avisé Fournier que je n'étais pas d'accord sur certaines choses, que je ne voulais pas en faire certaines; mais une fois sur le plateau, j'ai tout fait finalement parce qu'il était trop tard pour reculer. Et Fournier a une façon d'embobiner le monde, de leur redonner confiance. Moi, j'y allais les yeux fermés, je me lançais dedans. Je plongeais. Les acteurs font ça aussi. Un soir de première, que pensez-vous que les acteurs font? Ils plongent. Et pendant tout le tournage de **Deux femmes en or** j'ai plongé, un peu comme dans un précipice. Tous les matins, je me rendais sur le plateau de tournage toute catastrophée, et puis ça s'arrangeait dans le courant de la journée. Mais il n'y a pas une journée où je ne suis pas partie de chez moi, à cinq heures du matin, pour aller Place Royale ou à Brossard malheureuse comme les pierres; à cause de toutes ces scènes déshabillées, à cause aussi de la vitesse à laquelle on tournait. Et pourtant, aussitôt que j'étais là, je commençais à avoir du plaisir.

Je jouais avec le feu, mais j'étais bonne, je suis sûre que j'étais très bonne dans **Deux femmes en or**... Mais le dernier jour de tournage j'ai dit: Ouf!

Après Deux femmes en or on vous trouve dans Love In A Five Letters Word qui n'est sûrement pas mieux.

Monique Mercure: Oui, c'est une merde infâme, mais je sentais que je pouvais m'en sortir parce que je n'avais pas un rôle trop compromettant. J'étais pratiquement la seule personne à ne pas me déshabiller dans ce film; je restais toujours au-dessus de tout ce qui se passait et j'ai accepté pour l'argent. Je dois avouer que je n'ai jamais vu ce film.

Mon oncle Antoine de Claude Jutra a dû vous réconcilier avec le cinéma?

Monique Mercure. Mais ce n'était pas un rôle qui m'était destiné au départ. Clément Perron, le scénariste du film, pensait plutôt à Luce Guilbeault pour le rôle d'Alexandrine. Il voulait une femme très en chair; mais quand il a expliqué à Jutra qui était Alexandrine, Jutra s'est rendu compte que ce personnage n'était pas Luce mais plutôt moi; et il est venu me demander si je ne voulais pas interpréter ce rôle.

Moi, je venais d'avoir un accident de voiture; j'avais eu la clavicule fracturée, une commotion cérébrale... Quand Jutra m'a parlé du rôle, je lui ai répondu: "Non, pas encore me déshabiller; je ne veux plus me déshabiller, je ne me déshabille plus jamais". Il m'a dit: "Tu vas voir, ça va être très beau, t'es belle". Alors j'ai accepté; mais parce que c'était Jutra.

J'ai alors lu le scénario et j'ai trouvé mon personnage très beau. C'était seulement un tout petit rôle, trois jours de tournage, mais j'ai vraiment pu participer en tant qu'actrice: j'ai choisi mon costume, c'est moi qui ai fait mon maquillage et ma coiffure... C'est Jutra qui a pensé à mon entrée sensationnelle dans le magasin général; mais le reste, tous les petits détails comme toucher aux vêtements, regarder tout autour, parler discrètement à Olivette Thibault, le regard dans l'escalier... tout ça, c'est de mon cru. J'ai un peu improvisé tout cela avec l'accord de Brault.

Il y a eu des problèmes entre Jutra et Brault, parce que Brault finissait par prendre trop de place. Mais Jutra dirigeait admirablement, même s'il nous a laissé beaucoup improviser, Olivette et moi. L'essayage du corset a été improvisé. Un canevas de la scène existait mais qui laissait naturellement de la place à l'improvisation, et Jutra est excellent quand il s'agit d'improviser.

Après, j'ai tourné dans **Finalement**. Pourquoi? Tout simplement parce que je venais de passer un été très pauvre. Je n'ai jamais négocié de gros cachets pour les films que j'aimais. J'ai essayé de négocier pour **Deux femmes en or**; mais il n'y avait rien à faire. Pour les autres, je prenais un peu ce qu'on me donnait, je ne négociais pas. Mais pour **Finalement**, j'ai négocié. Et j'ai donc accepté; mais pour l'argent. Et pendant que je tournais, j'ai reçu une offre pour aller jouer **Homme pour homme** de Brecht à Winnipeg. Alors je me suis

dit: "Ce n'est donc pas si mauvais que ça de faire des choses détestables s'il y a ainsi un Bon Dieu pour les gens qui se prostituent!". Mais j'ai vraiment fait le film par-dessus la jambe.

Vous avez ensuite joué dans deux films de Brassard.

Monique Mercure: Oui, tout d'abord dans **Françoise Durocher, Waitress**. J'y ai fait la waitress française. Puis dans **Il était une fois dans l'est**. C'était très intéressant parce que si Brassard ne possédait pas alors la technique du cinéma — c'était son premier long métrage — il apprend quand même très vite. C'est un gars rapide, intelligent, brillant.

Il faut dire aussi que pendant le tournage on se retrouvait entre amis. C'était un peu l'équipe des **Belles-Soeurs**. Il existait donc déjà une entente entre lui et nous. On sait ce qu'il veut, et on le lui donne. Maintenant, le résultat c'est autre chose; mais Brassard a la sensibilité du cinéma. Je dois ajouter qu'il y avait une discipline qui régnait sur le plateau de tournage à cause de Brassard; on est toujours très discipliné avec Brassard.

Ensuite, ça a été **Le temps d'une chasse** qui est un film très important pour moi parce qu'il m'a permis de découvrir un réalisateur qui, non seulement prépare son film, mais dirige aussi les acteurs. Francis Mankiewicz est d'une douceur, et a un respect assez extraordinaire pour les acteurs. J'ai accepté ce rôle parce que j'aimais le scénario — c'est un des plus beaux que j'aie jamais lu — et puis aussi parce que j'avais besoin de travailler pour apprendre; je ressens toujours le besoin d'apprendre.

Mais **Le temps d'une chasse** a été tourné en deux étapes; j'ai fait mon rôle une première fois, puis Mankiewicz a changé d'équipe et j'ai joué une seconde fois mon rôle, beaucoup mieux. Et je suis très contente de ce que j'ai fait.

Mais Francis Mankiewicz était aussi un jeune réalisateur; avez-vous trouvé plus difficile de tourner avec un jeune réalisateur?

Monique Mercure: Lorsque les jeunes réalisateurs sont aussi intelligents et sensibles et ont autant de goût que Francis Mankiewicz, c'est un grand plaisir.

Quelles sont donc les qualités que devrait avoir un "bon" réalisateur?

Monique Mercure: Je ne sais pas quoi vous répondre. Disons qu'il faut tout d'abord qu'il soit intelligent... Mais là, je parle pour moi, parce que je ne me considère pas encore comme une actrice de cinéma. Je ne sais pas encore ce qu'il faut à un réalisateur pour qu'il soit bon puisque toutes les fois que j'ai tourné j'ai pris ce que je pouvais. Mais avec le recul, pour moi, Monique Mercure, il faut que le réalisateur soit intelligent, sensible, patient, généreux et qu'il ait le sens de l'humour. Parce que je pense qu'il faut beaucoup d'humour pour faire un film. Et cela vaut aussi pour les acteurs. Et enfin qu'il ait de la discipline; et il en faut beaucoup sur un plateau de tournage.

*Revenons aux films. Après **Le temps d'une chasse** il y a eu **Les Vautours** de Jean-Claude Labrecque.*

Monique Mercure: Oui, et c'était Luce Guilbeault qui devait avoir mon rôle; mais Luce a dû refuser parce qu'elle avait autre chose. Alors Labrecque a pensé à moi, et je me suis retrouvée avec Amulette Garneau et Carmen Tremblay. C'était un peu l'équipe des **Belles-Soeurs**. Labrecque comptait beaucoup sur nous; et ça c'était intéressant parce que les échanges qu'il pouvait y avoir entre le réalisateur et les acteurs étaient alors très importants, comme au théâtre. On répétait la veille; et pendant ces répétitions on avait des discussions, on arrangeait ensemble certaines répliques, on refaisait certaines choses. C'était très bien. Mais le tournage a dû se faire très vite, parce qu'on n'avait pas un gros budget. Mais on était tous très heureux de faire ce film-là parce qu'on l'aimait et qu'on trouvait important de parler de cette époque, du Duplessisme.

Labrecque est un être exquis... Oui, c'est un mot qui le qualifie bien, je pense; il est adorable, exquis. Mais il manque d'autorité; et l'autorité, c'est très important chez un réalisateur de cinéma. Mais Labrecque a un si grand respect des acteurs qu'il ne voulait pas nous heurter ou nous demander des choses qu'il pensait trop compliquées. Alors, il était devenu très important que l'on travaille tous très étroitement ensemble.

En tout cas, c'est avec **Les vautours** que j'ai eu pour la première fois conscience du plateau de tournage, des gens

qui travaillent autour, de toute l'équipe. Parce que, tout d'abord, je n'étais pas paniquée comme dans **Deux femmes en or**; et puis c'était la première fois que j'avais un rôle assez long pour avoir le temps de connaître le monde. Et ça aussi c'est important, parce que l'on finit par devenir complice; on s'aide, et c'est vital.

Et puis, vous vous retrouvez une fois de plus avec Claude Jutra.

Monique Mercure: Oui, et c'est **Pour le meilleur et pour le pire**. Jutra a écrit le rôle pour moi et j'ai eu beaucoup de plaisir à interpréter ce rôle, comme c'est toujours le cas avec Jutra.

Quand il m'avait apporté le scénario, j'étais à l'hôpital. Il m'a dit: "J'ai écrit ce rôle-là pour toi, et c'est Dominique Michel qui va être ta copine". J'ai dit: "Bon O.K., encore un petit rôle, Jutra". Et il m'a répondu: "Ben oui, un petit rôle".

Je me suis alors remise au violoncelle puisqu'il avait écrit un rôle de violoncelliste, et puis on s'est mis à répéter pendant une semaine. Mais ce n'était plus Dominique Michel, mais Monique Miller qui était devenue ma copine.

Avez-vous préféré travailler avec Monique Miller?

Monique Mercure: Je ne sais pas, parce que je n'ai jamais travaillé avec Dominique Michel, et je n'ai jamais vu ses films. C'est une fille adorable, extraordinaire, pleine de vie... mais j'ignore vraiment ce qu'elle vaut au cinéma. D'un autre côté, j'ai beaucoup aimé travailler avec Monique Miller. Maintenant, il faut bien dire que ma participation a été plutôt fugitive, mais bien drôle.

Êtes-vous satisfaite des rôles de femmes que l'on vous a fait jouer au cinéma?

Monique Mercure: Il y en a trois qui me plaisent beaucoup: et ce sont ceux de **Don't Let The Angels Fall**, de **Ce n'est pas le temps des romans** et de **J.A. Martin, photographe**.

Mais je ne regrette pas les autres rôles. Il est vrai que les rôles que je n'aimais pas je les ai pris pour l'argent, parce que j'en avais besoin. Mais

je me suis toujours dit aussi que, même avec un mauvais rôle, il y a quelque chose à apprendre, à retirer de l'expérience.

Et maintenant, après le succès remporté par J.A. Martin, photographe, vous voilà lancée dans une carrière internationale...

Monique Mercure: Et si je vous disais que je plonge dans **La chanson de Roland** de Cassenti un peu comme j'ai plongé dans **Deux femmes en or**, ça pourrait paraître ridicule mais il y a un peu de cela. Car c'est une nouvelle vie, en tout cas une nouvelle carrière, qui s'ouvre aujourd'hui devant moi, et je retrouve cette espèce d'angoisse. Avec **Deux femmes en or**, c'était une angoisse bien personnelle, celle de savoir ce que les gens allaient bien penser de ce film. Cette fois-ci, je me lance dans quelque chose en sachant que j'ai suffisamment de métier, de ri-



...dans "Mon oncle Antoine", avec Olivette Thibault

chesses pour être capable de faire le film. Il s'agit cependant de savoir si mon métier et ma richesse sont assez grands pour me permettre de réussir et aussi avoir du plaisir. Parce que tout ce que je recherche finalement c'est d'avoir du plaisir; et le plaisir, pour moi, n'est pas un terme péjoratif.

S'il n'en tenait qu'à vous, maintenant, qu'aimeriez-vous faire? Que souhaitez-vous faire?

Monique Mercure: S'il n'en tenait qu'à moi, je vais vous le dire bien franchement, j'aimerais faire un autre film avec Jean Beaudin. J'ai découvert dans ma vie trois grands metteurs en scène: André Brassard, John Hirsch et Jean Beaudin. Mon rêve, maintenant, c'est de faire un autre film avec Jean Beaudin. Naturellement, je voudrais bien tourner avec Bergman, ou Fellini, ou n'importe lequel de ces grands metteurs en scène. Cela pourra peut-être m'arriver; mais comme j'ai les deux pieds sur terre, et que j'aime bien mon pays et que j'aime bien les gens de mon pays, avec tout l'amour, toute l'amitié et le respect que j'ai pour Jutra, Labrecque et Mankiewicz, j'ai pour Beaudin une affection particulière. Car je pense que j'ai envie de faire du cinéma comme lui aussi a envie d'en faire. Et vous savez que je dis cela depuis la troisième semaine de tournage de **J.A. Martin, photographe**. Cela a été une vraie découverte pour moi, le cinéma à travers Jean Beaudin.

Ne trouvez-vous pas extraordinaire finalement que le rôle de Rose-Aimée ait été écrit par deux hommes?

Monique Mercure: Oh oui! Mais deux hommes qui ont sans doute eu des problèmes, ou du moins qui se sont posés des questions sur leur vie de couple. D'ailleurs, ce dernier film ressemble beaucoup à **Ce n'est pas le temps des romans** d'une certaine façon. Madeleine ressemble à Rose Aimée; énormément même. Et si vous pensez à Fernande Turcotte de **Deux femmes en or**, vous avez là trois femmes qui ont eu envie, chacune à leur façon, de changer quelque chose.

Maintenant, si vous me demandez ce qui m'attend, je ne sais pas. J'ai envie d'être heureuse, j'ai envie de profiter de la vie. Je suis rendue à un âge où je me sens épanouie.

Etre heureuse, profiter de la vie, qu'est-ce que cela veut-il dire au juste? Du moins pour vous.

Monique Mercure: Etre amoureuse. Je suis amoureuse, et c'est merveilleux. Ce qui est terrible, c'est que je ne sais pas trop ce qui m'attend. On verra

bien. De toute façon, une carrière internationale ça se fabrique; ce n'est pas une actrice qui fait tout à coup qu'elle devient "internationale". C'est quelqu'un d'autre qui s'en occupe, pour elle... Moi, j'ai toujours refusé de faire des commerciaux; j'ai refusé des tas de choses quand ça venait contre mes idées, et pourtant je ne suis membre d'aucun parti politique.

C'est quand même drôle que vous refusiez de faire des commerciaux quand vous acceptez de jouer dans des films que, pertinemment, vous savez mauvais, mais que vous acceptez quand même à cause de l'argent?

Monique Mercure: Je pense que c'est important. Quand on fait un mauvais film, on sait aussi que personne ne va le voir; quand on fait par contre un commercial, il y a des millions de personnes qui vont voir ça. Et puis moi, je ne veux pas me tremper dans le marketing, pis la consommation. Je ne veux pas avoir à me reprocher d'avoir poussé quelqu'un à acheter quelque chose. En tout cas, je suis sûr qu'il y a plus de monde qui a vu **J.A. Martin, photographe** que **Finalement!**

Maintenant, je ne sais pas ce qui m'attend; tout est possible. Mais je sais au moins que je ne suis pas "guiré" dans ma tête pour devenir une vedette. Car, pour être une vedette, il faut pratiquement avoir été organisé à le devenir; il faut avoir été conditionné à le devenir et je ne le suis pas. La vie de vedette, pour le moment, ça ne m'intéresse pas. Peut-être que dans un an, cela m'intéressera, et que mon amant sera alors le succès. Je ne sais pas; aujourd'hui, j'ai l'impression que tout est possible.

★ ★ **cinéma** ★ ★
★ ★ **québec** ★ ★
★ ★ *abonnez-vous!* ★ ★
★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ ★

CINEMAS CANADIEN ET QUEBECOIS

par **Pierre Pageau**
et **Yves Lever**

Les informations relatives à l'histoire des cinémas d'ici se trouvent dispersées dans de nombreux bouquins, articles, thèses, monographies, etc. Dans **Cinémas canadien et québécois**, Pierre Pageau et Yves Lever en colligent les plus pertinentes et y ajoutent une grande série de notes inédites, rapailées au cours de patientes recherches depuis quelques années.

Conçu avant tout comme un instrument de travail pour les cours d'histoire du cinéma (particulièrement du cinéma québécois), cet ouvrage sera aussi utile aux critiques, à tous les travailleurs du cinéma, aux historiens, sociologues, etc. intéressés à l'héritage culturel des Canadiens et des Québécois. Il fournit la plus importante bibliographie jamais publiée sur les cinémas d'ici.

Pierre Pageau et Yves Lever enseignent tous deux le cinéma au Collège Ahuntsic. Ils sont aussi bien connus pour leurs activités de critiques. Pierre Pageau a collaboré à la publication de **Cinéma québécois, tendances et prolongements** et de **Jean-Pierre Lefebvre**, en plus d'avoir signé des articles dans **Cinéma-Québec**. Yves Lever a publié **Cinéma et société québécoise**, est membre du comité de rédaction de **Cinéma-Québec** et a produit de nombreux articles et études pour diverses revues (dont **Relations**, **Critère**, **Maintenant**, etc.).

Cinémas canadien et québécois est un livre de 134 pages, format 17.5 x 25 cm. Il est en vente partout au prix de \$5.00.

Veillez m'envoyer exemplaire(s) de **Cinémas canadien et québécois** au prix de \$5.00 l'unité.

Nom:

Adresse:

Collège Ahuntsic
Service des approvisionnements
9155, rue St-Hubert
Montréal H2M 1Y8

FLASH!

FLASH! est une rubrique ouverte gratuitement aux abonnés de **Cinéma/Québec**.

Oui, cette colonne est ouverte à tous ceux:

- qui ont besoin d'un appareil, de facilités de production ou de distribution, de documents précis, etc.;
- qui veulent vendre appareils, livres, revues sur le cinéma;
- qui cherchent à obtenir des données sur le cinéma;
- ou qui voudraient informer les lecteurs sur certaines activités ou réalisations précises.

A tous ceux-là, pour la première fois, il vous sera possible de vous adresser directement aux lecteurs de **Cinéma/Québec** (et cela gratuitement, si vous êtes abonné à la revue). Et vous pouvez aussi bénéficier d'un service de "boîte postale" par le biais de la revue.

Pour ceux qui ne sont pas abonnés, le tarif est de 50 cents le mot.

A VENDRE

- Lentille Angénieux f.25 1:0.95 type M1, pour tournage dans la presque obscurité (prix à discuter);
 - Trépied à ventouses Ronsor pour voiture (prix à discuter);
 - Projecteur 16mm Hortson en bon état (\$500).
- Pour plus de renseignements: Louise Bédard à (514) 276-9821.

ACHETE

Collection complète de la revue Objectif. Si vous en possédez une et voulez la vendre, écrivez à F101, c/o Cinéma/Québec.

DEMANDE

Informations sur facilités de montage en Super-8. Ecrire à Yves Lachapelle, c/o Cinéma/Québec.

RECHERCHE

Des films amateurs, de tous genres, pour série d'émissions-télévision. Tous les styles, toutes les époques, tous les sujets sont bons; et on accepte tous les formats. Les films retenus seront copiés puis restitués à leur propriétaire. Pour plus de renseignements, appelez Philippe d'Hauterive à (514) 861-3085.

Les textes doivent parvenir par écrit à l'attention de FLASH!, **Cinéma/Québec**, C.P. 309, Station Outremont, Montréal H2V 4N1. Seuls des individus peuvent participer à FLASH!

Et la revue se réserve le droit de ne pas publier les textes qui ne correspondraient pas à l'esprit de cette rubrique.

LOCATION D'ÉQUIPEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE

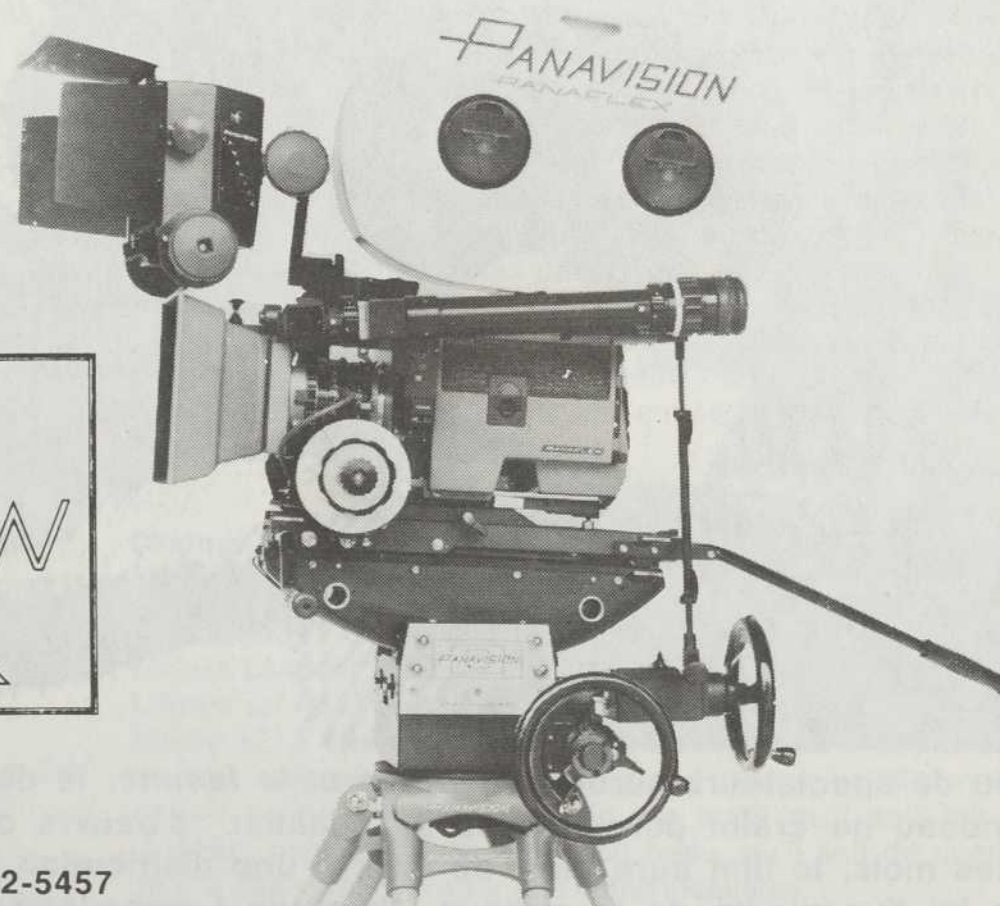
Caméras — 16 et 35 mm. Son
Eclairage Générateurs
Studios de Son

VENTE

RÉPARATION



2000 rue Northcliffe, Montréal (514) 487-5010
2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto (416) 252-5457
571 Homer St., Vancouver (604) 687-8351



APRÈS L'ÉCHEC DE "L'ANGE ET LA FEMME" GILLES CARLE S'EXPLIQUE...

une entrevue
de
francine
laurendeau



Peu de spectateurs auront vu *L'ange et la femme*, le dernier film de Gilles Carle, que Francine Laurendeau ne craint pourtant pas de qualifier "d'oeuvre originale, insolite et attachante". Il y a quelques mois, le film aura ainsi eu droit à une distribution furtive au Québec, et il a réussi à faire contre lui l'unanimité de la critique. Francine Laurendeau a donc rencontré Gilles Carle qui lui a fait part des réflexions que lui a inspiré, ce qu'il appelle lui-même, "l'échec le plus spectaculaire" de sa carrière de cinéaste.

Cinéma-Québec: *Rappelez-nous la carrière commerciale de L'Ange et la Femme. Dans quelle mesure peut-on parler d'un échec?*

Gilles Carle: Le film est sorti en mars dernier. Fin mars, début avril. Il n'est pas resté très longtemps à l'affiche. Un mois à peu près. Ensuite le film a commencé à se promener en province mais on peut le considérer, au niveau du public, de l'assistance, comme un échec. Pas au niveau du coût, qui était vraiment minimal. C'est probablement, parmi tous mes films, l'échec le plus spectaculaire.

Cinéma-Québec: *Ceux qui ont pu revoir L'Ange et la Femme depuis sa sortie, notamment à l'occasion du dernier Festival du Film étudiant, ont constaté que c'était une version légèrement différente de la première. Le film projeté en mars n'était pas terminé?*

Gilles Carle: C'était une version de la même longueur, ou à peu près, que la version terminée. Il manquait des cartons de division. On n'était pas arrivé à tout finir pour la date de sortie. Après la sortie, sans repasser par un mixage ou par de gros problèmes techniques, j'ai rajouté les cartons d'indication, les divisions, j'ai coupé un plan à la fin et trois plans au milieu. La véritable finition du film a donc eu lieu après une semaine et demie je crois de présentation dans les salles de cinéma. Il a fallu rattraper les copies et les remettre à date par rapport à ce que je voulais comme film. C'est la technique qui nous a obligés à faire ça. La date de sortie était absolument intransigeante et comme on avait fait le film seulement avec des avances de distribution, il n'y avait pas, à toutes fins pratiques, de producteurs. Ce sont les distributeurs qui étaient les maîtres du film et qui ont décidé de le sortir. Le film a par conséquent subi quelques changements, mineurs à mon avis, mais des gens me disent que ces changements représenteraient des éclaircissements majeurs pour le spectateur. Je ne suis pas à même d'en juger puisque j'ai toujours eu ces éléments en tête. Les cartes étaient tournées, les crédits étaient tournés. Alors je ne saurais dire.

Cinéma-Québec: *Quels plans avez-vous retirés de la première version?*

Gilles Carle: Le plan de la fin, le dernier plan. Trois plans au centre, dans la scène d'amour, dont deux plans à la demande de Carole Laure à qui j'avais promis que, quand elle aurait vu le film (comme je fais d'ailleurs toujours avec les comédiens), elle pourrait avoir son mot à dire. Elle m'a dit: je préférerais que tu retires ces plans. Alors je les ai coupés, tout simplement. C'est tout je crois. Non, il y a une scène aussi qui a été retirée. Pas toute la scène, mais une partie de la scène en raquettes, à peu près quarante secondes parce qu'en retirant certains plans, j'étais obligé de retirer une partie de cette scène pour faire une coupure qui ait de l'allure. C'est à peu près tout. Nous sommes loin des vingt minutes de Kubrick dans *Odyssée 2001*!...

Cinéma-Québec: *Revenons au point de départ, à la genèse du film. C'est une idée que vous aviez depuis longtemps?*

Gilles Carle: J'ai toujours, comme tous les écrivains, tous les cinéastes, comme tout le monde, traîné des idées avec moi. Parfois je les fréquente, parfois je ne les fréquente pas. C'est-à-dire que tout à coup je pense que c'est le temps de faire telle idée. Il y en a qui sont chères, d'autres qui

ne sont pas chères. Et si j'étais mal pris, demain matin, je pourrais tourner des idées à \$10,000 parce que j'en ai! Je crois que la majeure partie des idées que j'ai eues, et que l'on a, en général, remontent à une période où on est très jeune, où le goût de faire du cinéma est immense. On a mille idées, on n'en réalise aucune. Il arrive un moment où c'est l'inverse: on en a une et on la réalise. Pour *L'Ange et la Femme*, j'ai repris une idée de jeunesse. Je lui avais même donné un titre à l'époque, je l'ai oublié. Je traînais donc cette idée avec moi et un jour, un peu par la pression du milieu, je me suis dit: il faut en faire quelque chose, même s'il n'y a pas d'argent.

Cinéma-Québec: *De quelle façon cette pression du milieu s'est-elle exercée?*

Gilles Carle: Je sentais une pression de la part des acteurs. De la part des techniciens aussi. François Protat avait le goût de travailler. Je lui avais parlé de mon idée. Alors je suis allé la repiquer en me disant que c'était le temps de la faire, et que ce serait amusant de faire, à quarante-sept ans, une idée qu'on a eue à dix-sept ans, trente ans plus tard... Et ça, c'est la genèse du film. Bien sûr, j'ai rajouté, au niveau intellectuel, un contenu qui n'était pas celui de l'époque. A l'époque, je n'avais qu'une idée de film anecdotique. Je l'ai retravaillée par rapport au contexte. Plus exactement par rapport au milieu intellectuel ambiant. C'est-à-dire que j'ai volontairement fait un film qui n'est pas "québécois" dans le sens où on imagine maintenant ce que doit être un film québécois: accent sur la langue, accent sur ce qu'on pourrait appeler le côté sociologique... J'ai volontairement oublié tout ça. Dans mes premières idées de film c'était toujours un peu: "Le Québec d'abord". Là, j'ai oublié le Québec d'abord et je me suis dit: depuis que le quinze novembre a eu lieu, maintenant que le Parti Québécois est au pouvoir, maintenant que, psychologiquement, on est indépendant, il est temps de faire un film qui ne soit pas en première apparence (apparence simpliste d'ailleurs) québécois, mais qui soit, en apparence toujours, de culture universelle. C'est-à-dire faire un film comme les peintres ont fait des tableaux sans penser peindre la France, ou comme les musiciens ont fait de la musique sans penser exprimer l'Allemagne, en me disant que, de toutes manières, ce sera un film québécois puisque je suis Québécois. Parce qu'au Québec on a le droit maintenant de rêver, on a le droit de parler de l'Amazonie, d'écrire un livre sur le Japon. En somme, c'est un peu un mouvement de libération de l'artiste qui, pendant quelques années, s'est consacré à l'expression de la québécoité.

Cinéma-Québec: *Mais est-ce que Gilles Carle, le premier, n'a pas contribué à exprimer la québécoité?*

Gilles Carle: Oui, moi aussi j'y ai contribué. En 1965 je sortais *Léopold Z* qui était très proche du peuple québécois. *L'Ange et la Femme* n'est pas un film anti-nationaliste. Même si, à cause du contexte actuel, il prend des allures de film anti-nationaliste, c'est quand même un film national. Il est fait au Québec. Ça me suffit qu'il soit fait au Québec, qu'il soit juste, qu'il soit beau, qu'il soit de qualité. Je n'ai pas voulu y greffer des idées localistes...

Cinéma-Québec: *C'est un film qui exprime des thèmes universels: la mort, l'amour...*

Gilles Carle: ... la mort, l'amour, la beauté, la peinture, le graphique. On peut regarder tomber la neige en se disant: "Mon Dieu, il faut nettoyer!" comme dans **Léopold Z.** Dans **L'Ange et la Femme** je me suis dit: c'est beau, c'est notre désert à nous, la neige est un désert blanc. J'ai donc voulu faire des scènes de neige comme on a fait des scènes de désert dans **Laurence d'Arabie**, pour cette beauté extraordinaire. J'ai voulu traiter les images un peu comme des tableaux, avec d'ailleurs des références à des tableaux qui n'étaient pas dans la première version du film mais qui sont dans la deuxième, qui font partie des graphiques. C'était une réflexion sur la beauté. J'ai également tourné ce film en me posant des questions qu'on ne se pose pas d'habitude. C'est donc un peu un film d'étudiant. D'habitude on se demande si c'est bien québécois, on a une morale intérieure très, très forte. Tandis que là, je me suis demandé si c'était juste par rapport à notre oeil, à notre sentiment d'appartenance à l'universalité; si ce paysage de neige va créer une beauté qui sera repérable autant par un Japonais que par un nomade du désert. Voilà que toutes mes questions ont changé par rapport à mes questions anciennes. Le public n'a pas compris; la critique encore moins. Pourtant, le film est Québécois. Et c'est un peu notre tâche désormais d'être Québécois d'une façon moins superficielle, plus profonde. On a trop tendance à développer une sorte d'exaltation de la québécoité, on exulte, on se trouve beau, on se trouve fin. Je crois que si ce mouvement se perpétue, c'est très dangereux, ça risque d'aboutir à une sclérose de nos cerveaux créateurs parce qu'on est en train d'emprunter des conduits cervicaux très précis et uniques. Je trouve que c'est notre devoir d'en emprunter d'autres et d'aller voir ailleurs, quitte à se tromper lamentablement. Peut-être me suis-je trompé. Mais j'ai voulu oublier le "Je suis Québécois, nous sommes Québécois, bravo pour les Québécois!"

Je n'ai jamais eu, dans aucun de mes films, un seul mot d'humour nationaliste ou une seule blague ou un seul gag nationaliste par exemple. C'est sûr qu'à un certain moment donné de l'histoire, si on fait dire à un personnage: "Ah! ça c'est la faute aux crisses d'Anglais", tout le monde va rire dans la salle. Dans **Les corps célestes** j'ai supprimé des choses parce que j'ai fait ce film après **La mort d'un bûcheron** et j'étais très déçu par cette espèce de plaisir, cette délectation un peu morose du public à entendre sacrer à l'écran. Même chose pour **Normande Saint-Onge** où j'ai essayé d'écrire une langue qui soit très québécoise mais sans les jurons, sans les attributs les plus grossiers, les plus immédiatement perceptibles par le public. En ce sens, **L'Ange et la Femme** s'inscrit dans un mouvement amorcé dès **Les corps célestes**. Un autre film que la critique a démolit d'une façon systématique et totale, peut-être au fond un peu pour les mêmes raisons. On est sur une lancée nationaliste et dès qu'on se situe en dehors, il faut s'attendre à du feed-back.

Cinéma-Québec: *Ce n'est pas seulement à cette lancée nationaliste que vous tournez le dos mais aussi au réalisme.*

Gilles Carle: A une certaine perception du réalisme qui veut que, quand on a tourné une famille dans une cuisine, dans sa réalité la plus quotidienne, on pense qu'on a fait un truc extraordinaire parce que c'est vrai! Moi, je crois, comme les Indiens, que la réalité existe mais que le rêve existe aussi. Une certaine façon de s'approprier la réalité est une attitude de privilégiés. On devient une petite classe

intellectuelle bourgeoise en croyant percevoir la réalité d'une manière totale. Mais non! Mon rêve est vrai. Les Indiens croient qu'un rêve est aussi vrai que la réalité. Donc, je suis contre la voie unique pour le cinéma. Le milieu ambiant nous dit: il faut chercher, il faut faire des choses nouvelles, mais il nous dit en même temps: il faut chercher dans cette voie-là, précisément. Et du moment qu'on opère de petites recherches dans la voie indiquée, ça va. Mais si on cherche ailleurs, le hourvari s'élève. Je n'ai pas la prétention de dire que j'ai pris une attitude révolutionnaire, non. J'appellerais ça tout simplement une attitude juste par rapport au moment historique que nous vivons. Dans la vie, il faut prendre des décisions justes, à certains moments donnés. Dans les films c'est la même chose. Il faut prendre des attitudes justes qui peuvent avoir l'air fausses mais qui se révèlent, petit à petit, fécondes. Dans un film, parfois, on peut se poser la question de l'existence de Dieu et n'aboutir à rien et, tout à coup, on filme une fille qui a brisé ses lunettes, un tout petit détail, et on s'aperçoit que cette petite idée nous mène très loin. Alors moi, mon idée n'est pas de révolutionner le cinéma, mais de partir et de marcher dans une autre direction, gentiment...

Cinéma-Québec: *Vous avez parlé de l'accueil du public et des critiques d'ici. Le film a été vu à l'étranger, quelles ont été les réactions?*

Gilles Carle: Les réactions à l'étranger n'ont, pour une fois, à peu près rien à voir avec les réactions d'ici. Je ne veux pas dire que tout le monde apprécie le film. Mais quand on ne l'aime pas, ce n'est pas tout à fait pour les mêmes raisons et, quand on l'aime, ce n'est pas tout à fait pour les mêmes raisons. Par exemple, dernièrement, je l'ai montré à un critique italien qui l'a trouvé merveilleux. Il a vu ce film un peu comme il aurait lu un poème, écouté de la musique, sans se demander si Carle nous montre le Québec. Ce sont des gens qui, au départ, n'ont pas la volonté, le besoin de voir le Québec parce que le Québec n'est pas dans leur actualité. Alors ils regardent le film en soi. Par ailleurs, ça peut choquer de voir une scène d'amour entre un ange — supposément inexistant — et une femme. Partout à travers le monde, il y a des gens qui refusent le rêve et ce qu'on appelle le non-réel. Alors ces gens-là n'aimeront pas le film. Mais en général, la réaction est bonne, surprenamment bonne pour un film qui n'a rien coûté, qu'on a fait presque en une fin de semaine.

Cinéma-Québec: *Combien le film a-t-il coûté?*

Gilles Carle: Exactement \$59,000 ce qui, pour un long métrage, est un exploit. L'exploit ne vient pas de moi mais de mon équipe technique, de François Protat, de Kevin O'Connell et de tous les gens qui ont fait la préparation du film. Ils ont travaillé très vite et tourné dans des conditions incroyablement froides, il faisait 35 ou 40 degrés sous zéro à l'extérieur. Il fallait faire très vite parce qu'on n'avait pas d'argent. C'est un exploit parce que le film est également d'une grande beauté. Je me suis dit: on est dans des conditions d'amateurs, faisons donc le film le plus professionnel qui soit. Mon goût du paradoxe... Et ils ont réussi! Même les critiques qui ont le plus démolit le film sont d'accord pour dire que c'est un des plus beaux noir et blanc qui ait jamais été tourné. J'avais une exigence encore plus grande que pour **La tête de Normande Saint-Onge** et le film

était tourné en 16 mm. Il y avait des problèmes de définition, il y avait des problèmes de caméra, des problèmes d'éclairage, tout cela a été résolu de façon très satisfaisante par l'équipe technique.

Nous n'avions que des avances de distribution. Le film appartient aujourd'hui aux gens qui l'ont fait. C'est en quelque sorte une propriété collective. Le film ne m'appartient pas, pas plus qu'à Robert Lanctos, qui a dirigé la production, qu'à Carole Laure ou à Lewis Furey. Il nous appartient à tous, en proportion du travail que nous avons mis dans le film. Et tout m'indique que ces gens-là sont quand même contents de l'avoir fait. Je crois qu'à la longue, les rentrées d'argent vont être suffisantes pour qu'ils n'aient pas travaillé pour rien. C'est assez original je crois. C'est un film qui a été fait par une famille très amicale de création, avec cependant de ma part des exigences aussi grandes que si j'avais eu un million de dollars. J'avais un découpage extrêmement précis, excepté dans la scène du souper. Je me suis senti, bizarrement, très riche pendant le tournage de ce film, parce que rien ne m'était refusé (sauf les journées de travail). Souvent, dans des films beaucoup plus chers, on dit: on n'a pas d'argent. Là, on n'avait pas d'argent de toutes manières, il fallait se débrouiller. Je ne peux pas dire: le film n'est pas comme je voulais, j'avais un petit budget. J'ai eu ce que je voulais, j'en prends la responsabilité totale.

Cinéma-Québec: *Vous dites que tout était précisé avant le tournage. Mais les interprètes ont-ils inventé des choses, ont-ils collaboré à la création, la scène du souper mise à part?*

Gilles Carle: Un peu avant le tournage. Mais pendant le tournage, malheureusement, vu qu'on tournait si vite, je crois que j'étais à peu près le seul à savoir où je m'en allais. C'est la seule chose que je regrette. Je connaissais par coeur tous les plans du film et il fallait que je puisse les tourner à n'importe quel moment de la journée pour les insérer ensuite dans le film. C'est la raison pour laquelle le montage de ce film n'a pris qu'une semaine, on n'avait pas le choix. Quand on tourne aussi rapidement des plans si précis, on ne peut en faire qu'un seul et c'est lui qui va dans le film. Je n'avais pas de scénario. Je connaissais le dialogue par coeur et je le leur donnais sur des bouts de papier avant le tournage. Des fois je ne le connaissais pas tout à fait, je l'inventais sur place. Mais par contre, les acteurs, le décorateur, l'éclairagiste, le caméraman et le directeur de la photographie savaient d'une façon absolument précise dans quel esprit je m'en allais. Donc, si je n'avais pas beaucoup parlé du scénario, j'avais parlé énormément du type d'éclairage, du type d'atmosphère, du rendement visuel en quelque sorte. Je parlais des tableaux de Rembrandt, de trucs comme ça. C'est intéressant de travailler comme ça.

Cinéma-Québec: *Quelles conclusions pratiques tirez-vous de cette expérience?*

Gilles Carle: Une première conclusion très simple: quand on veut faire un film, on le fait, quoiqu'il arrive, quelles qu'en soient les conséquences. Je ne serais pas très porté à croire aux gens qui disent: je veux faire un film mais j'ai pas mon \$200.000. Je crois qu'il faut prendre des méthodes à la fois d'amitié et de guérilla. Je ne crois pas aux créa-

teurs qui ne créent pas. Je crois qu'on peut arriver à faire même un film en 8 mm et que ce film soit important pour ceux qui le font, même s'il n'est pas tellement important pour la société. Evidemment, tout le monde n'a pas ma situation privilégiée dans le cinéma. Mais on peut faire des films à son niveau. Il y a encore des acteurs aujourd'hui qui vont travailler en participation et je ne crois pas que l'Union des Artistes bloquent les projets de jeunes. On va se trouver un caméraman, on va se dénicher de la pellicule noir et blanc - nous l'avons développée dans la cave et ça n'a rien coûté -, on va trouver des restes de pellicule médicale à tel hôpital, etc... Il faut évidemment avoir des idées faisables.

Deuxièmement, j'ai constaté à quel point la critique ici est moraliste et monolithique. On croit toujours s'être débarrassé des vieux schèmes moraux. Pourtant, si l'analyse ce qu'on a écrit ici sur **L'Ange et la Femme**, c'est moraliste, même quand ça touche la politique. C'est-à-dire qu'on me reprochait de ne pas être dans la bonne voie politique, sociale ou sexuelle. Ça ne se définissait pas au départ comme une morale religieuse mais, à toutes fins pratiques, ça aboutissait au même type de pensée, au même pattern intellectuel. La critique n'est pas seulement moraliste, elle est monolithique. A peu de variantes près, la pensée est unique. Ils s'imprègnent les uns les autres des clichés ambiants. C'est pour moi d'une grande tristesse.

Lewis Furey et Carole Laure



Cinéma-Québec: *Peut-être que les critiques - comme d'ailleurs la plupart des gens - n'aiment pas qu'on les étonne. Est-ce qu'ils ne s'attendent pas à des choses bien précises de la part de Gilles Carle?*

Gilles Carle: C'est que la critique veut être étonnée et surprise, mais d'une façon non étonnante et non surprenante. C'a l'air d'un paradoxe un peu facile, mais fondamentalement, c'est exactement ça. On ne vous permet pas de vous situer en dehors de la pensée ambiante, de celle qui, par imprégnation, forme nos familles intellectuelles, lesquelles familles finissent toutes par avoir la même morale, la même culture et les mêmes goûts cinématographiques. Si vous vous situez à l'extérieur, si votre produit ne s'insère pas d'une façon précise dans une voie donnée, vous êtes en difficulté. Et ça implique aussi bien les louanges que les démolitions. On démolit certains films pour les mêmes raisons qu'on va les louer. Il y a par conséquent des louanges qui peuvent faire très mal et certaines négations de vos films peuvent vous faire énormément de bien. Dans le cas de **L'Ange et la Femme** ça m'a fait énormément de bien parce qu'il y avait dans ma démarche une opération cassure avec la pensée dominante. Il faut casser cet énorme moule qui est en train de se faire et dans lequel on voudrait tous nous modeler. Mais sans volonté de choquer. Parce que choquer, d'une certaine manière, ce n'est plus possible. Bunuel disait que le scandale n'existe plus. Si je fais un film de sexe, je l'envoie dans un circuit de sexe et je ne scandalise personne. Mais si tout à coup, dans une oeuvre sérieuse, je mets une scène de sexe, alors là ça devient choquant. C'est sans doute une des causes du tollé de réactions toutes plus méchantes les unes que les autres contre mon film qui, en apparence, n'est pas du tout un film choquant.

Autre conclusion pratique de cette expérience: le film a été tourné en 16mm. Et Ron Hallis, qui a fait le développement, reçoit beaucoup de demandes pour faire des films avec une justification nouvelle. Il s'en va au Mozambique organiser le cinéma. On se demandait là-bas comment faire de beaux films sans dépenser beaucoup d'argent. A Cannes, ils sont allés voir **L'Ange et la Femme** où ils ont surtout regardé l'aspect technique. Comment, en 16mm, peut-on faire un film d'une si grande beauté? Ils se sont dit: on est pauvres mais on peut quand même arriver à tourner nos paysages, nos gens, avec beaucoup de beauté. Ne serait-ce que pour arriver à tourner du 16mm satisfaisant, l'aventure en valait la peine. Parce que vous savez, les pays sous-développés ne veulent pas tourner de reportage sur eux-mêmes, le 16 mm ne les attire donc pas. Le reportage, c'est toujours l'étranger qui vient vous voir et qui tourne sur vous. C'est presque une attitude politique finalement pour eux de prendre le 16 mm et de faire en sorte que ce ne soit pas un 16mm de reportage mais un 16mm de création, d'expression en haute définition de soi. Ce n'est pas par hasard si l'O.N.F. a parlé des autres pendant vingt ans. Ce n'est pas par hasard qu'on s'est battu pour le 35 mm à l'équipe française. C'est qu'on voulait parler de nous. Je crois que dans **L'Ange et la Femme**, j'ai voulu résoudre cette contradiction en utilisant des appareils de reportage comme si c'était les appareils les plus lourds et les plus beaux du monde.

Cinéma-Québec: *Est-ce qu'on peut parler projets?*

Gilles Carle: Oui. Il y a toujours trois projets que je traîne depuis longtemps et que j'ai du mal à mettre en route. L'é-

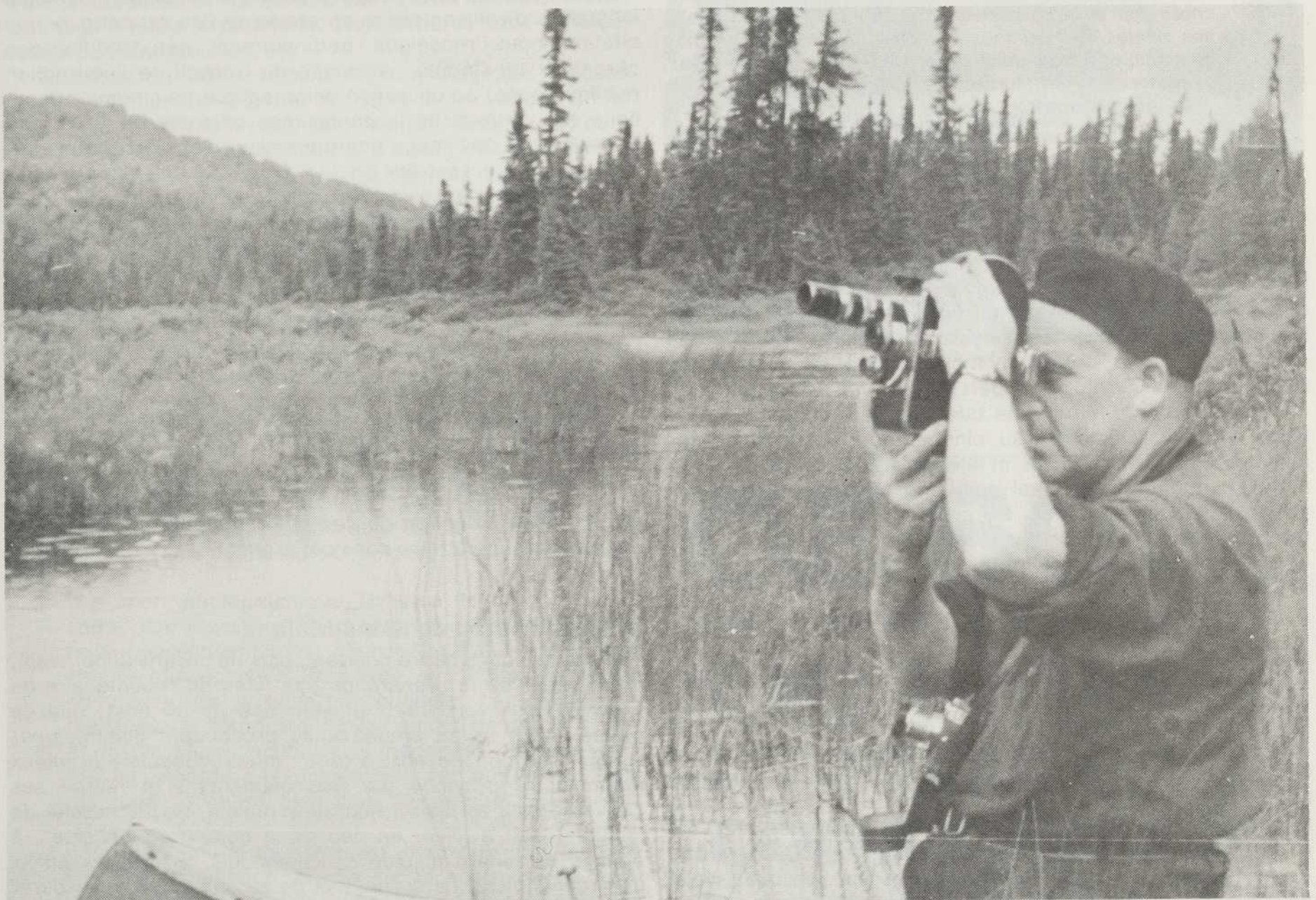
chec commercial de **L'Ange et la Femme** ne m'y aide pas. Ils s'appellent **L'Ouverture**, **L'Inventaire** et **Exit**. J'aurais voulu tourner **Exit** en premier mais je crois que je vais devoir le tourner en deuxième et commencer par **L'Inventaire**, un film beaucoup moins cher. Je veux faire non pas une trilogie, parce que c'est prétentieux, mais un gros club-sandwich où je mets la hache dans ce qui s'appelle la réalité, dans les idées préconçues sur la vie, sur le Québec et sur tout. J'essaie de démêler les vraies questions d'avec les fausses. En deux ans et demi, j'ai tourné la valeur de dix jours. Je suis donc, à toutes fins pratiques, un cinéaste inemployé. Alors j'ai du temps pour écrire ces scénarios-là, pour les figoler.

J'ai également un projet en langue anglaise, un scénario que j'aime beaucoup et qui s'appelle **The Incredible Mrs. Chadwick**. Ce n'est pas un projet à moi, j'en serais le metteur en images. Le scénario est d'Arthur Samuels. C'est l'histoire d'une Canadienne qui a existé, elle a vécu au début du siècle, c'est une femme extraordinaire qui a précédé tous les mouvements de libération. Elle ne souffrait d'aucun complexe de culpabilité face au sexe, à l'argent, à la propriété. Elle a découvert que les hommes d'affaires, qui passent pour des hommes rationnels, étaient complètement irrationnels, que le gouvernement était l'irrationalité totale, et elle a décidé de jouer là-dessus. Elle a réussi, mais elle a été bien punie... Ce serait probablement tourné en anglais, au Québec.

Cinéma-Québec: *Vous n'avez jamais eu la tentation de tourner en Ontario ou ailleurs?*

Gilles Carle: J'ai tourné en Ontario un film sur les Métis ontariens, une sorte d'hommage aux Métis ontariens, il y a deux ans. C'a été mon dernier tournage en Ontario. J'ai refusé pas mal de choses dernièrement. Au fond, si je ne tourne pas, c'est parce que j'ai la volonté de ne pas tourner des films qui ne m'intéressent pas. Mais si quelque chose m'intéresse, que ça vienne d'Ontario ou de Paris, je vais y aller. J'ai de la misère à accepter Raquel Welsh en terroriste arabe... C'est ça le problème du cinéma qui nous arrive de l'extérieur. Je ne peux pas collaborer, par exemple, à des films qui font voir les Arabes comme étant tous mystérieux, avec des couteaux, prêts à étrangler tout le monde. C'est simpliste et raciste. Non. J'aime mieux faire des bêtises dans un sens auquel je crois que réussir dans un sens auquel je ne crois pas. □

UN PRÉCURSEUR DU CINÉMA DIRECT



Mgr Albert Tessier avec sa Bolex et son "Leica Pectoral" en Haute-Mauricie

MGR ALBERT TESSIER

La Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel organisait récemment une "rétrospective Albert Tessier" qui était présentée à Trois-Rivières, Montréal et Québec. Ainsi pouvait-on finalement refaire connaissance avec l'oeuvre (cinématographique et photographique) d'un des grands précurseurs de notre cinéma. *Cinéma/Québec* a tenu à s'associer à cet hommage, malheureusement posthume, qu'on vient de rendre à Mgr Albert Tessier, en publiant un dossier sur le cinéaste. Dans une première partie, René Bouchard, qui a été l'auteur d'une filmographie d'Albert Tessier publiée aux Editions du Boréal Express, résume l'apport essentiel du cinéaste-conférencier. Dans une seconde partie, qui paraîtra dans notre prochain numéro, René Bouchard nous livrera le texte d'une entrevue avec Mgr Albert Tessier, réalisée quelques mois avant sa mort, et dont les lecteurs de *Cinéma/Québec* auront la primeur.

par rené bouchard

"La Patrie n'est pas une abstraction... c'est quelque chose qui se voit, qui se palpe: de la terre, de l'eau, des plantes, des animaux, des travaux humains, des monuments, et surtout des hommes, qui continuent les rêves et les oeuvres de leurs prédécesseurs et qui travaillent pour ceux qui viendront après eux".

Albert Tessier. "Pour une politique nationale"
L'Action Nationale, mai 1937, pp. 264-265

Né à Sainte-Anne-de-la-Pérade en 1895, Mgr Albert Tessier est mort à Trois-Rivières, le 13 septembre 1976 à l'âge de 81 ans. S'il fut membre fondateur de la Société d'Histoire régionale de la Mauricie et de la Société des Dix, membre de la Société Royale du Canada, Visiteur des Instituts Familiaux, auteur d'une trentaine de volumes et d'une centaine d'articles, Albert Tessier fut aussi, en même temps qu'un photographe talentueux, un cinéaste prolifique de la "préhistoire" du cinéma québécois. De cette activité foisonnante, je ne m'intéresserai qu'à l'aspect filmique pour montrer à quel point Mgr Tessier s'est révélé précurseur en ce domaine. De cette manière, je veux aussi rendre un hommage posthume à celui qui a su le mieux incarner à mes yeux l'amour du pays et la fidélité à nous-mêmes.

L'enseignement par l'image

Tessier s'est captivé très tôt à l'image quand il s'est essayé à la photographie en 1913 (il avait 18 ans) avec une "boîte" Brownie payée \$1.00; et s'il s'est adonné au cinéma vers 1925, c'est que le cinéma "mouvementé" l'image; belle, celle-ci peut devenir utile. Aussi, l'importance que le cinéaste lui a accordée s'est-elle répercutée sur sa pédagogie. Deux ans après sa nomination en 1937 au poste de Visiteur des Instituts Familiaux, Tessier appliquait déjà les recommandations du Cardinal Villeneuve qui l'avait encouragé à poursuivre son oeuvre éducative au moyen du cinéma. Ainsi, il écrivait le 26 septembre 1939 à Georges Léveillé, chef de Cabinet de Maurice Duplessis, une lettre dans laquelle il lui exposait la situation suivante:

"Hier, le Comité d'Initiative et de Censure, nommé par le Comité catholique du Conseil de l'Instruction publique, pour la formation d'une Cinéthèque (sic) scolaire catholique, a tenu sa quatrième séance d'étude. Nous avons continué à examiner les moyens d'action qui nous permettront d'offrir aux 600,000 écoliers catholiques de la Province un service d'enseignement par l'image qui mette nos gens à un niveau approchant un peu celui des écoliers protestants.

Avec une population scolaire de 73,000 enfants, les protestants possèdent déjà: 940 films fixes; 97 films animés silencieux; 98 films animés sonores. En plus, le Comité protestant aide les commissions scolaires dans l'achat d'appareils de projection, et ce pour une proportion allant jusqu'à 60% dans certains cas.

Jusqu'à l'an dernier, les écoles catholiques n'avaient aucun service d'enseignement par l'image...

Or, à notre réunion d'hier, nous avons appris avec un peu de surprise que les deux dernières recommandations d'achat de films ont été bloquées par le Bureau central des Achats."

Dépouillée de son fonds religieux qui décalque l'idéologie langue-race-religion chère au chanoine Groulx, cette longue citation nous renseigne pertinemment sur l'indifférence chronique du Comité catholique du Conseil de l'Instruction publique quant à l'utilisation pédagogique du cinéma et souligne en contrepartie la conscience originale et neuve que Tessier avait de l'image comme moyen d'enseignement. Curieusement, ce sont les Anglo-Saxons qui ont reconnu l'action novatrice de Tessier en cette matière. Déjà en 1936, un article du **Québec-Chronicle Telegraph**, titré "Quebec Making Progress In Use Of Films In Education Says New York Enthusiast", rapportait que le cinéma éducatif, encore à un stade expérimental ici comme aux Etats-Unis, avait marqué au Québec une étape importante grâce notamment à l'oeuvre d'Albert Tessier! Pour cette même raison, l'Université Columbia de New York avait sélectionné en 1938 un de ses films, **Gloire à l'eau**, en vue de son International Amateurs Movie Show où devaient être visionnés dix films représentant dix pays différents. Le programme du spectacle annonçait précisément que le film de l'abbé Tessier, à l'époque professeur d'histoire à l'Université Laval, avait été tourné en fonction de ses buts éducatifs et qu'il devait en conséquence être vu dans cet esprit.

Un brin d'herbe de la Mauricie

C'est de bonne heure pourtant, plus de dix ans auparavant, au moment de la préparation des fêtes du tricentenaire de Trois-Rivières vers 1925 (il était âgé de 30 ans), que ce même esprit l'avait amené à se préoccuper d'animer par l'image ses concitoyens, à faire "mieux connaître et mieux aimer notre province par ses habitants... et même ses gouvernants", avouait-il non sans malice. Sa recherche de l'image visait à "fixer un peu de la beauté québécoise", à étonner le regard placide du Québécois, à produire en lui une reconnaissance du pays et de sa continuité, à l'assurer que son oeil est le meilleur appareil qui soit et le plus sensible à l'impression du réel. Ses "conseils à un jeune amateur en photographie", reproduits en 1944 dans un numéro spécial du journal du Séminaire de Trois-Rivières, l'attestent bien. *"Quand vous saurez regarder intensément, dit-il, jusqu'à l'émotion, vous n'aurez plus à courir après les images. Elles surgiront de partout, secoueront votre sensibilité, mettront en branle votre imagination, appelleront irrésistiblement le déclic de votre appareil photographique."* Reconnu comme l'un des meilleurs photographes du Québec par une exposition de trois cents de ses photos à la Art Gallery de Montréal, assez justement dénommé "the priest with the candid camera" par un journaliste du **Standard**; cette "candid camera" il l'avait pratiquée assidûment dans ses films en privilégiant ce que l'on nomme aujourd'hui "l'histoire locale", et en faisant ce que Laurendeau appelait alors du "régionalisme" intelligent.

Pour mieux s'accorder à son but, Tessier s'accote donc à une région, la sienne, qu'il baptise en 1933 la "Mauricie" malgré la mauvaise humeur de son évêque. Et il la défriche à coup d'images; d'abord par des photographies montrant "des hommes et des paysages", mais aussi par des films où l'activité quotidienne des draveurs et des canotiers,

des paysans, des citadins, défile avec ordonnance. Réagissant contre l'aliénation culturelle qui rendait les Québécois aveugles à la beauté du pays, il les force à se définir eux-mêmes à partir de leur réalité et à prendre conscience de leur valeur et de leur authenticité. Naîtront ainsi une série de films aux titres évocateurs: **C'est l'aviron qui nous mène, Hommage à notre paysannerie, Trois-Rivières sous la neige, Indiens du Saint-Maurice**, etc.

L'évidence de notre viabilité culturelle s'était imposée à lui en ce jour de 1924 où il visitait la Provence. Grand admirateur de l'écrivain français Mistral, ému en particulier par ses poèmes sur le Rhône, il s'était décidé à voir le fleuve de près. Il en résulta une déception, celle de constater l'écart entre la poésie et les "eaux boueuses" du Rhône, cependant qu'il reconnut par contraste, presque comme par soulagement, la beauté de la rivière Saint-Maurice et qu'il comprit qu'on n'atteint à une certaine grandeur que par une fidélité tenace à ses origines. De là cette phrase qu'il aimait souvent répéter, qu' "il y a autant d'universel dans un brin d'herbe de la Mauricie que dans les cèdres du Liban", connotant du même coup et avec lucidité sa propre formation scolaire toute imprégnée par la culture française, trop livresque, trop coupée de notre réalité culturelle.

A partir de cette assurance, l'image s'ajoute à l'écriture et Tessier amorce à ses frais une campagne pour la promotion du tourisme, campagne qu'il étend à la largeur du Québec. Dans une lettre du 20 octobre 1937, il écrit ces mots:

"Le sport photographique (cinéma et photographie) coûte cher mais quel sport passionnant! J'ai au moins cette consolation d'avoir cherché et fixé un peu de la beauté québécoise... Et d'avoir fait à mes frais une campagne que je tente de continuer. Les reportages mensuels du Mauricien ont fait connaître des hommes et des paysages inconnus ou méconnus. Car le tourisme ne regarde pas uniquement les étrangers. Pour ma part, je pense bien plus aux nôtres qu'aux visiteurs."

Sa conviction que le tourisme est affaire d'éducation collective par son incidence directe sur la communauté québécoise, il l'élaborera par la suite dans une brochure intitulée **Les Valeurs nationales et économiques du tourisme**, il l'illustrera de même par des films comme **Tourisme nautique, Pour aimer ton pays, Artisanat familial, Les Bourgault**, etc...

Le premier cinéaste-conférencier du Québec

Lui qui ne se croyait ni artiste ni orateur, à peine écrivain (mais quelle plume facile!), a excellé dans une vocation d'animateur et de vulgarisateur qui l'a guidé sa vie durant. Se cantonnant exclusivement dans ce rôle mais en y déployant une activité sans commune mesure, tour à tour écrivain, éditeur, professeur, conférencier, photographe, cinéaste et travailleur manuel, Mgr Tessier s'était tracé un programme à la fois simple et ambitieux dont il n'a jamais dévié: par l'information et par l'animation, faire découvrir à nos gens "la valeur des simples choses qui les entourent" et leur façonner "petit à petit une mentalité plus ouverte, plus éveillée, plus consciente". Par le biais de ces "simples choses", c'est-à-dire de la réalité quotidienne, il a voulu faire accéder notre collectivité au sens de l'histoire, à l'amour de la terre québécoise, à la connaissance des valeurs secrétées par notre société.



Au cours d'une des 3,000 conférences données à travers le Québec avec ses films entre 1926 et 1960

CE SOIR

Au Collège St-Joseph de Berthier FILM et CONFERENCE

Par M. l'abbé ALBERT TESSIER du Séminaire
de Trois-Rivières

**Film : "Troisième Centenaire
des Trois-Rivières"**
Conf. : "La MAURICIE"

Venez voir le défilé patriotique, les pageants et les
anciennes danses canadiennes, la Mauricie, ses
chutes, ses barrages et ses paysages.

Ce film a attiré des foules à Montréal et dans les prin-
cipales villes de la province où il a été
déroulé l'an dernier.

Prix d'entrée : 25 sous

RIDEAU : 8 heures

Imp. L'ACTION POPULAIRE, Joliette

albert tessier

Tâche écrasante, mais que le cinéma allégea, si l'on peut dire, en lui permettant de toucher les auditoires les plus variés. Dans un article traitant de "La politique canadienne-française et nos intérêts culturels: presse, radio, cinéma, tourisme, etc...", qu'il publia dans le numéro de mai 1937 de *L'Action Nationale*, il commente en ces termes sa propre expérience:

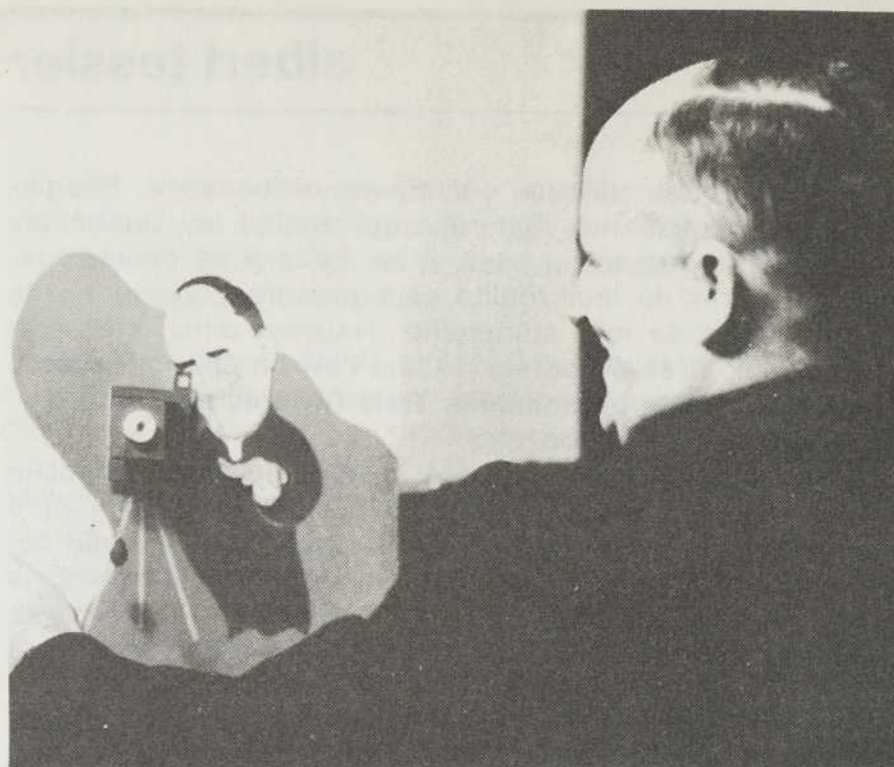
"Mon expérience personnelle m'a permis d'apprécier l'influence extraordinaire de simples films documentaires d'amateurs sur les auditoires les plus divers. D'une causerie à l'autre, les surprises agréables se renouvellent devant les réactions du public conquis par des images où rien apparemment ne peut flatter le goût populaire... Prestige de la beauté présentée directement, sans artifice ni trucs de théâtre."

Ces lignes n'ont pas été écrites à la légère; elles sont le résultat pratique de huit années d'efforts continus pendant lesquelles Tessier, avec conviction, méthode et application, avait fait circuler à travers tout le territoire du Québec ses films qu'il avait commentés personnellement, "éreinant" trois à quatre projecteurs de cinéma à faire au total "tout près de 3,000 conférences publiques", ajoutait-il en septembre 1947. "C'est ainsi, concluait Luc Perrault, qu'est né le premier cinéaste-conférencier que le Québec ait connu."

Travailler pour la gloire, l'art et les prunes!

Cinéaste sans doctrine ni théorie cinématographiques, amateur selon les canons établis mais professionnel selon les faits, Mgr Tessier a produit et réalisé avec "tâtonnements", "manipulations" et "jongleries" tout près de 75 films durant sa longue carrière. De ce nombre, quelques-uns proviennent fortuitement de sa fonction itinérante de Visiteur des Instituts Familiaux: **Don Bosco; L'île aux Grues; Terre de sérénité; L'île d'Orléans, reliquaire d'histoire; Ecoles ménagères régionales;** etc.; certains, de son contact prolongé et passionné avec les artistes: **Quatre artistes canadiens; Les Bourgault; Tavibois** (où figure Jordi Bonnet que Tessier avait accueilli à son arrivée au Québec); d'autres, de sa vocation religieuse: **Bénissez le Seigneur; Cantique du soleil; Gloire à l'eau; Congrès eucharistique trifluvien;** etc.; sans oublier enfin ceux qui lui furent commandés directement par l'Etat, comme par exemple **Soins de l'enfance; Tuberculose; Maladies contagieuses; Les Mauvaises herbes;** etc. Je pourrais allonger cette liste, multiplier les exemples et expliquer autrement la genèse de son oeuvre cinématographique, mais plus essentiel m'apparaît le sens ultime que Tessier lui-même accordait à ses films, qu'il disait dans ses **Souvenirs en Vrac** "animés d'un même dynamisme, tendus vers une même fin", celle de "cultiver l'observation et l'émerveillement".

Farouchement indépendant, "travaillant pour la gloire, l'art et les prunes!", comme il le notait en avril 1937, Tessier n'a accepté aucune aide financière dans la pratique d'un métier où il dépensait en moyenne depuis 1932, bon an mal an, la somme de \$1,000.00. Même rémunéré par le Service de ciné-photographie de la Province de Québec pour l'achat de quelques-uns de ses originaux ou par le ministère de la Santé du Québec pour la réalisation de films documentaires, Mgr Tessier s'est toujours contenté d'un prix bien inférieur à la normale en alléguant qu'il faisait du cinéma "pour des fins très nettement définies de propa-



Tessier en 1940 (photo: Yves Tessier)

de religieuse et nationale". Par ailleurs, il mettait en garde les fonctionnaires pour que les émoluments reçus ne servent pas de barème des salaires, "par loyauté pour les autres amateurs" écrivait-il. Mieux que toute argumentation et pour mémoire, voici un état de frais préparé par le cinéaste le 27 novembre 1936, état qui couvre la réalisation de trois films d'une vingtaine de minutes chacun:

"15 pellicules de 100 pieds à \$5.00	\$75.00
Frais de correspondance, port, emballage	4.80
Voyages (Nicolet, Grand-Mère, Saint-Roch, Saint-Narcisse, Saint-Maurice, etc...)	
prise de vues: cinq jours	40.00
3 boîtes — 3 bobines...	5.40
Titres — une centaine environ...	25.00
Heures employées à découper, composer, assembler, coller les trois films édités... 30 heures ("Je suis fort en-dessous de la vérité")	20.00
	\$170.20

En somme, de quoi laisser songeur tous ceux qui connaissent le métier!...

Ces prêtres porteurs de caméra

Plus ou moins arrêtée dans ses grandes lignes, l'histoire écrite du cinéma québécois traduit notre méconnaissance de ses origines et à cet égard il faut convenir de la pauvreté des documents retenus par les historiens quand ils ont esquissé la "préhistoire" de notre cinéma. Entre le Ouimetoscope ouvert en 1906 à Montréal par Ernest Ouimet et la fondation en 1939 de l'Office national du film à Ottawa ou du Service de ciné-photographie de la Province de Québec en 1940, et même le début en 1958 de la série "Candid Eye" de l'équipe anglaise de l'ONF, beaucoup de lacunes restent à combler, de recherches filmographiques à accomplir, d'interprétations à reviser. Une fois ce décapage opéré, il sera possible de réécrire une histoire générale de notre cinéma qui tienne compte de cinéastes comme Albert Tessier. Bien qu'il ne m'appartienne pas de dire ici la place qu'il occupera dans cette histoire, je peux néanmoins ébaucher à grands traits le chapitre qui en parlera.



Pour Tessier, "l'habitant" était un modèle de force calme et équilibrée



Ce que les grands-mères faisaient...



"Le branle du Sanctus"...



Ces mains expriment à elles seules toute une vie de travail et de prières...

Si elle fut amorcée en 1925 et menée à son terme aux approches des années 60, l'oeuvre cinématographique de Mgr Tessier occupe en gros le champ des années 30 à 50 où il connut une période d'activités intenses et fébriles avant que la maladie ne ralentisse son rythme. Durant le temps où il parcourut les routes du Québec avec son Bolex et sa Leica, Tessier est entré en contact avec plusieurs personnes qu'il a influencées ou avec lesquelles il a entretenu des relations "professionnelles". Paradoxalement, à la manière de Mgr Tessier, chacune de ces personnes était bien campée dans une région du Québec qu'elle contribuait, selon ses capacités, à faire connaître; et toutes, à quelques exceptions près, ont été des prêtres amenés au cinéma par la pratique de la photographie. L'abbé P. Cyr, curé de Cabano et fidèle correspondant de Tessier, avait ainsi réalisé avant 1940 un certain nombre de films qu'il projetait et commentait lui-même devant les spectateurs. A cette date également, l'abbé Imbeau avait déjà filmé de nombreuses séquences dans la région du Lac-Saint-Jean et du Saguenay. A Saint-Charles de Bellechasse, l'abbé Georges Côté enregistrait sur film la vie rurale de son comté. A Sainte-Anne-de-la-Pocatière, l'abbé Maurice Proulx avait depuis longtemps commencé sa carrière de cinéaste. Dans l'Abitibi-Témiscamingue, le Père Louis Lafleur débutait au cinéma par quelques films sur les Amérindiens et sur le **Témiscamingue agricole**. On pourrait encore ajouter à cette liste les noms de Mgr F.X. Saint-Arnault, de Mgr C.-E. Bourgeois, du Père Venance, du Frère Adrien, de l'abbé Raynald Rivard, etc.

Cette brève énumération nominale témoigne, à elle seule, de l'extraordinaire vitalité du courant cinématographique déterminé par ces réalisateurs. Ils se sont employés avec une ardeur sans cesse renouvelée, avec des ressources pécuniaires souvent limitées, à nous offrir le panorama le plus vivant du Québec de la deuxième moitié du XXe siècle: les images, qu'ils ont assemblées dans leurs films, réfléchissent largement la vie telle qu'elle se passait dans les années 30 à 50. Axées sur des valeurs telles que la religion catholique, la vie rurale, la culture et l'histoire canadienne-française, leur production filmique apparaît en prise directe avec la réalité coutumière de ce temps que leur caméra nous montre dans son fonctionnement réel.

Un cinéma national

Analysée dans une perspective à la fois cinématographique et historique, leur oeuvre est donc la première expression de notre cinéma national parce qu'elle constitue un corpus homogène où sont exprimés les caractères particuliers de notre peuple. Leur oeuvre forme aussi le riche terreau où prennent les "*racines les plus lointaines du cinéma direct*" parce que, sans en avoir conscience — le cas de Mgr Tessier le prouverait —, ces réalisateurs furent parmi les premiers à utiliser la caméra portée, à trouver des techniques inédites et ingénieuses de tournage et de montage, à se rapprocher des gens pour pénétrer plus intimement leur quotidien. Enfin, et je terminerai par cette dernière caractéristique, leur cinéma est sans prétention, simple, dépouillé de tout maniérisme. Ces réalisateurs ont donc été avant tout des porteurs de caméra au service exclusif de leur collectivité. "A force d'images" et sans que le cinéma leur échappe, ils ont permis à notre temps de regarder ce que furent les Québécois d'il y a trente à cinquante ans. A ce titre, l'oeuvre de Mgr Tessier comptera comme un des plus beaux témoignages. □

"la chasse royale" de mrinal sen

DIRE, POLITIQUEMENT, L'INDE D'AUJOURD'HUI

une entrevue
de michel euvrard

Mrinal Sen: Je veux dire en commençant que, si les Occidentaux ont choisi de voir une Inde contemplative, méditative, mystique, en un mot hors du temps et de l'histoire, pour moi l'Inde n'est pas hors du temps et de l'histoire, pas contemplative: elle est tout ce qu'il y a de plus dans l'histoire!

Cinéma/Québec: Est-ce pour cela, croyez-vous, que Satyajit Ray est pratiquement le seul cinéaste indien connu en Occident?

Mrinal Sen: Ray et moi avons beaucoup de choses qui nous séparent... mais c'est un grand cinéaste et un grand observateur de la réalité — seulement la réalité n'est pas... objective, ou plutôt l'observation de la réalité est toujours celle de quelqu'un, toujours partielle...

Je suis venu au cinéma par accident; j'étais étudiant en physique, et je m'intéressais aux problèmes de l'enregistrement du son... Il faut dire qu'en Inde l'orientation des études et de la recherche était extrêmement théorique; moi, j'étais très romantique, et je ne pouvais pas accepter les limites de l'enregistrement en studio. Je suis tombé sur le livre de Rudolf Arnheim: **Film**, qui a été une révélation, puis j'ai lu **Cinema as a graphic art**, de Nielsen; je découvrais le cinéma comme art scientifique. Je me suis simultanément pris de passion pour le cinéma comme art, et de haine contre le cinéma indien; je lisais Eisenstein, Poudovkine, Bela Balasz, Paul Rotha, et vers le milieu des an-

nées 40 j'ai commencé à écrire sur le cinéma. J'ai réussi à voir quelques films russes des années 20 et 30 aux Amis de l'U.R.S.S. et à l'Union des artistes et écrivains antifascistes... A cette époque, l'économie de guerre imposait à l'Inde d'énormes pressions économiques et politiques; c'est ainsi que dans mon état, le Bengale, il y a eu une famine qui a tué cinq millions de gens. En même temps, nous entendions parler de la guerre d'Espagne, des mouvements de résistance en Grèce, en Yougoslavie, en France, nous avons assimilé l'esprit et la politique de la révolution par la combinaison de tous ces éléments.

J'écrivais donc sur le cinéma. Pas dans les revues de cinéma qui, en Inde, sont avant tout des magazines de vedettes, mais dans les revues culturelles du parti communiste du Bengale; puis dans d'autres revues, et finalement même dans des magazines de cinéma à mesure que les problèmes esthétiques et politiques du cinéma ont commencé à intéresser les plus sérieux de leurs lecteurs. En même temps, je traversais une période difficile pendant laquelle j'ai fait tous les métiers, du correcteur d'imprimerie au représentant de produits pharmaceutiques! J'ai tourné mon premier film, **The Dawn**, en 1956. C'était un très mauvais film, et j'ai été bien près de croire que je m'étais trompé et que je ne serais jamais un metteur en scène. Mais j'en ai tourné un deuxième, **Under The Blue Sky**, qui a connu un succès d'estime; depuis, je n'ai plus arrêté.

En 1960, **The Wedding Day**, mal reçu en Inde, a été remarqué à la Biennale de Venise; Georges Sadoul, Gene

Moscovich dans **Variety** lui ont consacré des articles; je n'ai fait la connaissance de Sadoul et de Moscovitch que plus tard, ce sont devenus des amis, mais dès 1960 le style de mes films a changé. L'opinion artistique et culturelle en Inde est très conformiste, ce qui est un peu nouveau est difficilement accepté; mais si ce que vous faites est bien reçu à l'étranger, il se produit un revirement, les premiers jugements sont révisés: c'est une séquelle de la colonisation.

Mes films sont vus par une minorité, par une petite élite urbaine dans ce pays encore essentiellement rural et tout créateur, je crois, ambitionne de toucher les masses; c'est seulement après qu'il n'a pas réussi à le faire qu'il se persuade qu'il a choisi de travailler pour une élite, et cette profession de foi est en fait un aveu d'échec. Seulement, les masses, en Inde...! Selon les statistiques officielles, 60% de la population est en-deçà du seuil de la pauvreté; ce sont des gens qui ne peuvent pas se payer même l'entrée dans les cinémas ambulants, aussi les seuls films qu'ils voient sont-ils des films religieux. L'idée même que le cinéma est l'art des masses n'existe pas. Cependant, il y a, dans les petites villes par exemple, un public plus vaste que les élites urbaines; je dois admettre que je n'ai pas réussi à l'atteindre.

A partir de 1970, mes films, qui jusque-là avaient simplement un contenu socio-économique, sont devenus ouvertement politiques. C'est que j'ai peut-être un peu perdu patience! On m'a aussitôt accusé de faire de la propagande. Il n'y a rien là dont je sois honteux; au contraire, j'ai le sentiment d'avoir évolué avec mon temps et avec mon médium. C'est ainsi que j'ai réalisé une trilogie sur Calcutta qui est importante à mes yeux parce que j'ai cherché à saisir, au-delà de la simple présence physique de Calcutta, le caractère de la réalité afro-asiatique dans son ensemble. Cette réalité nous crie très clairement que ce dont nous avons besoin, ce n'est pas de réformes partielles, mais d'une révision complète du système, révision, ou révolution qui ne sera possible que par la solidarité militante de la classe ouvrière et de la paysannerie.

Les trois films sont un mélange d'action et d'interviews, de fiction et de documentaire. Je fais des films de fiction, mais depuis toujours je m'intéresse au documentaire, et de plus en plus depuis 1970.

Dans **Interview**, premier film de la trilogie (1970), la fiction est assez tenue. A la fin, le personnage principal, filmé debout devant un fond neutre, parle directement à la caméra; il parle de lui, il ment sur lui-même; moi, derrière la caméra, je le prends en flagrant délit de mensonge, je le traque, je le force à s'interroger sur lui-même, puis je disparaîs. Il crie: "Où êtes-vous?" Le personnage de fiction devient ainsi un petit peu abstrait, un petit peu un concept: "Je ne suis pas un acteur, un homme appelé Mrinal Sen m'a demandé s'il pouvait vivre avec moi, me suivre... mais ce qui l'intéressait, c'était de faire de l'argent avec moi; il a prétendu mettre du drame dans ma vie..." etc. Tout ceci, mis en scène, naturellement. J'avais attribué au personnage mon propre numéro de téléphone, après la sortie du film j'ai ainsi reçu beaucoup d'appels adressés à lui!

L'année 1971 a été une année de troubles à Calcutta. **Calcutta 71**, deuxième film de la trilogie, commence par des séquences sur les événements de cette année-là — Je fais ça depuis des années, je filme ce qui se passe, et ce matériau

je l'utilise plus tard — puis la caméra s'arrête sur une page du journal d'un jeune homme: "J'ai vingt ans; je vis mes vingt ans depuis plus de mille ans, et j'ai vécu ces mille ans dans la pauvreté, la crasse, la maladie et la mort." Le film raconte alors quatre histoires de la pauvreté qui se passent successivement en 1931, 1941, 1951 et 1961, puis revient au présent, à 1971. Chaque fois, l'aspect visuel, physique de la pauvreté est le même, mais l'esprit change: en 1931, c'est la résignation; en 41, l'auto-destruction; en 51, la colère; en 1961 cette colère devient positive, créatrice d'histoire.

A la fin, le film s'interrompt, c'est le chaos sur l'écran, et on entend la voix du jeune homme du début: "N'ayez pas peur de moi, je n'ai pas de revolver, pas de bombe; je suis mort, j'ai été tué ce matin." Le jeune homme fait face à la caméra: "Je suis venu vous dire que je sais qui m'a tué; mais je ne vais pas vous le dire, je veux que vous continuiez à souffrir jusqu'à ce que vous le sachiez."

The guerilla-fighter, troisième film de la trilogie, raconte l'histoire d'un jeune révolutionnaire qui, arrêté, s'enfuit et se cache et, dans sa cachette, s'interroge; il entre dans une phase de combat intérieur. C'est que tout n'est pas parfait dans le front de la gauche; une hiérarchie s'est établie et figée, les chefs demandent aux cadres d'obéir, non d'interroger... Je sais que la marge est étroite entre l'auto-critique et la diffamation, et je fais bien attention de ne pas tomber dans la diffamation, mais je pense qu'il est important de maintenir fermement la critique.

La façon dont j'échappe à la censure, c'est de devenir un petit peu abstrait chaque fois que mon propos devient directement politique.

Ainsi **Chorus** (1974) expose, lui aussi, la nécessité de la solidarité militante, mais sous la forme d'une fable, et cela n'a pas été reçu par le public. Dans un pays non identifié, une citadelle où réside le Président de l'"Organisation", on annonce que cent postes sont disponibles à la citadelle, il se présente 30 000 candidats — longue queue devant la porte de la citadelle, désordre, agitation, bagarres. La caméra sélectionne un jeune garçon venu d'un village, qui raconte l'économie du village; puis un autre, venu de la ceinture industrielle de la ville, dont le père est ouvrier; enfin une jeune fille d'une famille de la petite bourgeoisie. Tous trois cherchent du travail, et l'histoire qu'ils racontent est celle des besoins et des intérêts communs de leurs trois catégories sociales. Puis on revient à la citadelle: le Président reçoit une lettre rédigée au nom des trente mille candidats au cours d'une réunion secrète: "Nous ne croyons plus que nos problèmes puissent être réglés par vous; nous cessons d'être candidats à un poste, et nous déclarons notre intention de prendre d'assaut la citadelle."

Le Président, inquiet, convoque le chef de la police, qui veut faire arrêter les trente mille (dont l'adresse figure sur la lettre); le Président lui dit: "Ne les arrêtez pas, mais faites une enquête sur eux, interrogez, intimidez-les." C'est ce que la police entreprend de faire, mais sans résultat, parce que les candidats réagissent tous de façon différente... Un jour, des tracts sont lancés sur la ville; on y lit: "Qui laboure la terre, possède la terre... parce qu'ils sont trente mille avec nous"; et d'autres slogans du même genre qui se terminent tous par: "Il y en a trente mille avec nous". Des affiches des "trente mille" apparaissent sur les murs; les enquêtes menées pour dé-

couvrir leur identité n'aboutissent pas, et "trente mille" devient un mot de passe qui signifie "révolution", "solidarité".

A la fin du film, dans un cimetière, derrière des barbelés, le Président parle à un interlocuteur invisible, l'homme de la police secrète; on n'entend pas ce qu'il dit, mais la tour de contrôle se met à diffuser des informations selon lesquelles les "trente mille" deviendraient de plus en plus nombreux. "Non... c'est une illusion, c'est un rêve..." — "Qu'on tue le rêve!"

Le film a obtenu quatre prix internationaux, mais c'a été un échec financier. A cause de cet échec de **Chorus**, et bien que je continue à aimer le film, j'ai décidé de revenir à un type de film plus simple, avec une histoire qui me permette de faire passer mon message, un film historique, mais où j'éviterai que l'histoire soit une pièce de musée; il s'agirait d'interpréter l'histoire dans une perspective contemporaine.

Et effectivement, **La chasse royale** a été un succès; il a touché un public plus vaste, et les réactions de ce public plus populaire ont montré qu'il était parfaitement capable de lire le film entre les lignes. Ainsi, quand la mère reproche à son fils fugitif d'être venu la voir, alors que la police le recherche, et qu'il répond que tout le monde le connaît dans le village et que personne ne songerait à le dénoncer, elle lui dit: "Quand il y a l'état d'urgence, il faut se méfier même de son ombre", les spectateurs savent parfaitement que les mots "état d'urgence" ne font pas normalement partie du vocabulaire des villageois (dont la façon de parler est, partout ailleurs dans le film, soigneusement respectée); ces mots leur "faisaient signe", attiraient leur attention sur l'état d'urgence récemment décrété par le gouvernement de Mme Gandhi, et le dénonçaient.

De même, quand le jeune homme est tué de deux balles dans le dos, on voit des oiseaux s'envoler et sur la bande sonore il y a des chants d'oiseaux, aussitôt suivis de notes de musique qui sont l'indicatif des bulletins de nouvelles à la radio d'état; la bande sonore établissait donc un rapport entre le meurtre du jeune homme et le gouvernement, et les nombreux spectateurs qui ont applaudi ou manifesté à ce moment-là ne s'y sont pas trompés.

La chasse royale a été tourné avec une caméra 35mm de location muette; le dialogue a été enregistré pendant le tournage sur un simple magnétophone, puis post-synchronisé. Je ne tourne jamais mes films en studio mais à l'extérieur, autant que possible sur les lieux réels de l'action; pendant le tournage, qui dure en général environ trois semaines, toute l'équipe du film, acteurs comme techniciens doit vivre en quelque sorte en commune, dans des conditions souvent assez dures.

Les producteurs voudraient que je tourne avec des vedettes, mais outre que je trouve les vedettes trop chères (les producteurs me disent: "Laissez-nous faire, ça c'est notre problème"), elles font parfois durer un tournage jusqu'à deux ans, parce qu'elles tournent dans vingt films à la fois, ou qu'elles veulent le faire croire, et puis elles ne supporteraient pas les conditions dans lesquelles je tourne.

Je travaille en ce moment à un nouveau film, dont le tournage est terminé, je suis au milieu du montage; il s'appelle: **A Village Story: The Outsiders**, c'est l'histoire d'un vieux paysan du lumpen-proletariat agricole, à demi-

fou, qui ne travaille plus; il déclare: "Travailler dans ce système pourri, c'est servir le système; le peuple a toujours travaillé très dur, et pourtant il crève de faim; j'aime mieux crever de faim sans travailler". C'est un éloge de la paresse, mais d'une paresse qui est une révolte. Ce sera un film comique, d'un comique amer certes, mais comique...

Cinéma/Québec: Y a-t-il d'autres cinéastes indiens qui travaillent dans une perspective proche de la vôtre?

Mrinal Sen: "Je me suis jusqu'à présent senti plus ou moins isolé; seul Syam Benegal a réalisé trois ou quatre films qui, dans le contexte indien, sont intéressants, qui ont un contenu politique, et ce n'est pas assez; mais un groupe de jeunes de moins de trente ans viennent de réaliser des documentaires très prometteurs; il y a en particulier un film d'une demi-heure de Gautam Ghose, **The Hungry Autumn**, qui est à mes yeux le plus beau documentaire jamais réalisé en Inde sur la condition socio-économique; je me sens moins isolé maintenant, je pense vraiment qu'il y a là le début de quelque chose d'important.

(Propos recueillis le 24 août 1977 à Montréal)

Cherchez-vous des accessoires?

Commencez par nous appeler!

Proparms Ltd.

(514) 658-5207

(514) 658-2275

Nous avons un choix unique
comprenant des armes offensives
et défensives, militaires et civiles;
des instruments médicaux.

Nous fabriquons aussi sur demande,
d'après vos instructions
des objets spéciaux.

Une liste détaillée de nos accessoires
est disponible.

COLLOQUE ROSSELLINI



De gauche à droite: Jacques Rigaud, Roberto Rossellini, Paul Guimard, Henri Mercillon et André-Charles Junod.

photo ciné 9

(1)

Invité à présider le jury du Festival international de Cannes 1977, Roberto Rossellini ne devait accepter qu'à condition qu'on lui donne aussi la possibilité d'organiser un colloque sur l'avenir du cinéma. Pour le "père du néo-réalisme italien", si cette manifestation cinématographique devait avoir encore un sens, cela ne pouvait être qu'à la condition qu'on se mette à réfléchir sur la situation actuelle du cinéma, sur son "engagement social et économique".

Un colloque avait donc lieu à Cannes, les 13 et 14

mai. Son thème: "L'engagement social et économique du cinéma". Pour en discuter, ou tout au moins amorcer la discussion. Roberto Rossellini avait fait appel à des personnalités de différentes disciplines. C'est ainsi que, pendant deux jours, on a retrouvé à une même table, MM. André-Charles Junod, professeur de Droit à la Faculté de Genève, Paul Guimard, écrivain et journaliste, Henri Laborit, biologiste, Henri Marcillon, économiste et professeur de Droit à l'Université de Paris I, Jacques Rigaud, directeur général adjoint de l'UNESCO.

Plus de cent participants allaient assister avec assiduité à ce colloque; surtout, ils allaient être amenés à y participer activement car Robert Rossellini, faut-il le rappeler, était un admirable pédagogue. Et sous son inlassable impulsion, ce colloque allait se poursuivre pratiquement pendant toute la première semaine du festival, se transformant alors en un atelier de discussions fort animé.

Ayant eu le privilège d'en faire partie, il était devenu évident qu'il fallait trouver un moyen de restituer l'essentiel de ces débats. Grâce à l'aimable collaboration du Festival de Cannes et de son ancien délégué général, M. Maurice Bessy, qui ont

bien voulu nous transmettre la transcription intégrale des débats des deux premières journées; grâce aussi aux enregistrements que nous en avons fait; nous pouvons commencer aujourd'hui la publication de très larges extraits de ces discussions. A cause de la qualité des intervenants; à cause aussi de l'importance des questions soulevées; nous espérons que ces textes sauront non seulement intéresser les lecteurs de *Cinéma/Québec*, mais aussi faire naître d'intéressants débats au Québec même où "l'engagement social et économique du cinéma" reste toujours à déterminer.

Jean-Pierre Tadros

CRISE DU CINÉMA OU CRISE DE CRÉATION?

Roberto Rossellini: L'esprit de ce colloque est le suivant: faire naître un dialogue entre les gens du cinéma pour essayer d'établir dans quelle situation nous nous trouvons.

Je crois, et c'est là ma préoccupation principale, que nous vivons dans un monde en pleine crise; et je crois que cette crise se reflète, par exemple, dans la production cinématographique qui devient ainsi un miroir de cette crise. Mais on pourrait aussi se demander si c'est simplement un miroir, ou bien si le cinéma sert aussi à accélérer cette crise?

Dans l'histoire, nous savons que les civilisations se donnent la mort puisqu'elles se suicident. Alors est-ce que les actions qui sont en train de se faire sont en général suicidaires? Et si c'est cela, que faut-il faire pour tâcher de remédier au mal?

C'est une petite tranche. Peut-être pourrions-nous commencer à parler de cela et puis nous passerions à d'autres demandes.

Evidemment il y a l'argument de l'industrie, des structures, de la crise, et aussi la réalité de la télévision. Tâcher de voir ce qu'il faut faire pour être plus sage, dans les relations entre le cinéma et la télévision. Mais je crois que

c'est toute une partie qui se discutera après. Commençons par le premier petit pas, modestement.

Le contexte économique

Henri Mercillon: Monsieur le président, j'aimerais replacer le cinéma dans son histoire économique. Si on la représente d'une manière très schématique, et je suis économiste, on peut dire que cette histoire en est à sa troisième tranche.

Le cinéma a démarré vers les années 1890 comme un médium qui était d'ailleurs un médium de classe. Il avait essentiellement comme spectateurs les prolétaires du monde entier, parce que c'était un médium muet et que tout le monde pouvait comprendre. Et puis, vers les années 20, nous avons eu le passage à un mass médium; et c'est la grande montée, c'est la courbe exponentielle du cinéma. Il faut dire d'ailleurs que l'industrie américaine du cinéma est un peu le paradigme de toutes les industries du cinéma du monde capitaliste tout au moins. Quant au contenu des films produits, il faut rappeler qu'il correspondait un peu à la vision des gens qui étaient à la tête de ces grandes compagnies américaines. On oublie trop souvent que c'était des immigrants; des gens comme Carl Laemmle, William Fox, Joe Schenk qui étaient partis d'Europe après 1914, ou un peu

avant 1914, et qui étaient dans une Amérique qui les avait accueillis. Les films hollywoodiens dans les années 1920 à 1932 refléteront donc, un peu, le courant relativement optimiste et l'idéologie de la réussite de ces hommes. Ils avaient une grande confiance en eux-mêmes; ils étaient des hommes qui avaient d'ailleurs souvent réussi dans les affaires avant d'être dans le cinéma; ils étaient remontés de la base vers la production. Si vous voulez, c'est l'époque qui va jusqu'au point de retournement.

Le point de retournement, nous savons qu'il n'est pas le même pour toutes les industries. Il a eu lieu très tôt pour l'Amérique; un peu plus tard pour la France. Et en ce qui concerne le cinéma, il a été provoqué par le choc de la télévision. Parce qu'il y a peut-être une crise du cinéma, mais il n'y a pas de crise de l'image. Jamais il n'y a eu autant de gens qui, le soir, voient des images; ils les voient un peu plus petites, mais ils voient ces images. Les spectateurs, c'est la télévision qui les a récupérés.

Alors, cette industrie, qu'est-ce qu'elle a fait essentiellement? Elle a commencé par segmenter son auditoire. Et, segmentant son auditoire pour essayer de le maintenir, elle a envoyé un message un peu différent. C'est le moment d'ailleurs où les grandes compagnies hollywoodiennes éclatent, où on voit apparaître des petites sociétés plus indépendantes qui envoient des messages beaucoup plus différents, moins idéalisés, beaucoup plus critiques, beaucoup plus chargés de critiques sociales. Et puis, on n'est plus dans le grand capitalisme des empereurs d'Hollywood; ce capitalisme paraît un peu pervers, parce que vous ne pouvez plus me citer des grandes compagnies, ce ne sont plus que des filiales de holding, il n'y a plus d'assemblées générales, plus d'actionnaires. C'est un cinéma qui est plus un cinéma financier qu'un cinéma capitaliste dans le vrai sens du mot. Et je crois que c'est un modèle qui s'est un peu généralisé, même parfois à l'Europe avec cet aspect, pourrait-on dire, d'une socialisation des pertes.

Car je suis économiste, et j'aimerais qu'on m'explique comment peut fonctionner un cinéma, qui continue à produire beaucoup de films, plusieurs centaines de films, et dont on nous dit toujours qu'il est en crise! Mais il faut bien qu'il y ait des recettes quelque part pour équilibrer! Ou alors il existe une nouvelle forme de mécénat, c'est-à-dire des gens qui, pour protéger leurs capitaux (ou parce qu'ils n'ont pas déclaré leurs revenus) financent une partie du cinéma mondial. Il y a là un aspect que l'on peut étudier. Mais en tout cas, là aussi, le contenu est commandé par une nouvelle forme que j'appellerais, par rapport au grand capitalisme industriel américain des années 1920-1939, la forme d'un capitalisme financier un peu pervers. Alors, le contenu n'est plus le même. Nous ne sommes plus à l'époque des Fox, des Laemmle, mais à une autre époque avec l'apparition d'une critique sociale beaucoup plus percutante.

Nous avons tous le sentiment que nous arrivons un peu à une sorte de "bout de la route", et nous ne devons jamais oublier qu'une société a deux obligations: l'une de socialiser ses membres, et l'autre d'avoir un taux d'innovation et de créativité suffisamment grand. Ce n'est pas simple, pour les civilisations, de réussir cet équilibre. Nous savons que quand elles sont déséquilibrées, c'est la fin d'une civilisation.

Il est bien évident que le cinéma de la décennie qui vient aura donc à affronter un double problème. Tout d'abord celui du contenu des films: quels seront les contenus du cinéma des dix prochaines années? Et celui des structures: comment se fera le financement du cinéma; et aussi, quelles seront ses relations avec la télévision?



Roberto Rossellini

photo cinémag

Crise de création?

Rigaud: Bien entendu, on ne peut pas prononcer actuellement le mot "cinéma" sans y ajouter le mot "crise"; et puisque tout le monde le dit, il doit bien exister une crise du cinéma. Mais on peut peut-être se demander si les termes de cette crise sont correctement posés.

Je crois, par exemple, qu'il est faux de parler d'une crise des spectateurs. Il n'y a pas de crise de spectateurs. Il n'y a jamais eu autant de spectateurs de cinéma. Simplement ils ne vont plus consommer le cinéma dans des salles, ils le consomment chez eux, à la télévision. Donc il y a une crise de recettes, ce qui n'est pas la même chose.

On pourrait d'ailleurs concevoir un univers où les gens n'auraient plus envie de consommer du cinéma. Ce n'est pas le cas. On aurait là alors un problème beaucoup plus grave. Mais ce n'est pas le cas.

Alors qu'est-ce qui se passe pour le cinéma? Comme la télévision lui a pompé une partie de ses spectateurs, le cinéma cherche à récupérer cette part, cherche à la récupérer en attaquant la télévision sur les points où elle a des handicaps, disons techniques (le grand écran, les gros effets), et puis sur le plan des idées. Sur ce dernier plan, la télévision est forcément plus timide; elle est tenue par des structures morales plus contraignantes, particulièrement en ce qui concerne la violence et la pornographie. Le cinéma peut donc aller un peu plus loin que la télévision. Ce qui fait que nous avons actuellement un cinéma assez marginal, puis-

qu'il a un angle de vision assez restreint: celui de faire mieux que le petit écran. C'est donc un cinéma de panique.

Actuellement, tous les films que nous voyons, même les plus insignifiants d'apparence, si on sait lire entre les images comme on lit entre les lignes; tous ces films, donc, reflètent un cinéma de peur, un cinéma qui annonce (ou qui dénonce) la fin de quelque chose. Je pense qu'il ne serait peut-être pas mauvais de se demander si cette crise, telle que nous la connaissons aujourd'hui, existe également dans les autres types de société. Je pense aux sociétés de type socialiste et aux sociétés en voie de développement. On sait déjà, d'ailleurs, que dans les pays en voie de développement, un des effets de la crise est que les télévisions et les cinémas, les salles de cinéma de beaucoup de ces pays, importent massivement un cinéma qui n'est généralement pas le meilleur. Et donc, il n'y a pas possibilité, dans beaucoup de ces pays de s'exprimer véritablement, d'exprimer leur identité propre par la voie du cinéma et de la télévision.

photo cinémag



Paul Guimard et Henri Mercillon, lors d'une intervention de ce dernier.

Il y aurait là un élément de comparaison qui nous permettrait peut-être de mieux situer le problème, et de voir si la crise du cinéma est uniquement un des effets parmi d'autres d'une crise du capitalisme et des sociétés libérales. Ou bien si, à travers le médium lui-même et la situation objective du cinéma, il y a une sorte d'épuisement de ce moyen, de ce style, de ce type d'écriture, qui est indépendant des situations sociales.

Je voudrais faire une deuxième remarque concernant le rapport qu'on pourrait faire entre la crise du cinéma et la crise de civilisation. Dans le passé, les crises de civilisation ont assez souvent donné de très beaux effets artistiques. Les fins de civilisation sont, en général, assez savoureuses sur le plan de la création artistique dans tous les domaines. Et ce n'est généralement qu'à l'extrême fin d'une civilisation que plus personne ne peut créer, parce que c'est terminé ou que vraiment on est complètement épuisé...

Alors, on peut se demander pourquoi notre crise de civilisation ne donne pas les effets artistiques que nous en attendons sur le plan du cinéma. Est-ce parce que — ce qui est possible — le cinéma, dans cette situation économique et sociale, connaît un certain nombre de crises spécifiques qui l'empêchent d'être un reflet authentique et sublime de cette crise? Ou alors parce qu'il existerait une sorte de tarissement de l'inspiration (cinématographique); parce que le cinéma se trouverait aujourd'hui étouffé par la puissance tech-

nique qu'il développe mais qui ne serait pas à la hauteur de son inspiration? Ou encore parce qu'il existerait des difficultés d'un autre ordre?

Personnellement, si l'on s'en tient au cinéma, je crois qu'il existe actuellement une crise de création. Permettez-moi de m'expliquer. Il existe, on le sait, des problèmes économiques propres au cinéma, que se partagent les exploitants, les distributeurs et les producteurs. Le problème est alors de savoir si les créateurs subissent l'effet de ces difficultés économiques. Car, on a pu voir dans certains cas que ce sont précisément les impasses de la sortie ou de la diffusion des films qui retentissent sur les créateurs. Ou bien alors, s'il existerait une crise spécifique de la création cinématographique, comme dans les autres domaines?

Peut-on encore être créateur? Ou alors la meilleure manière, la plus efficace, la mieux reçue à notre époque d'être créateur est-ce simplement d'être le reflet des interrogations que notre civilisation se pose, et pas davantage?

Je me borne pour l'instant à soulever des questions, et je ne prétends pas y répondre. Mais je crois qu'au-delà de tous les problèmes économiques dont nous pourrions parler — et dont on a toujours tendance à faire le problème numéro un — il y a avant tout le créateur: ce qu'il peut faire, ce qu'il est empêché de faire. Est-il étouffé? Est-il en voie de stérilisation? Est-il masqué par ces phénomènes économiques?

Voilà les remarques que j'avais à faire et qui sont de pures questions pour l'instant.

Les premières générations

Louis Daquin: Moi, dans la salle, je vous écoute et je suis un peu déçu de la façon dont vous abordez ce débat. Cela ne me semble pas être très clair, et je ne crois pas que l'on parle des vrais problèmes.

On a dit qu'on était rendu à la période du financier pervers. Mais ce qui est grave, c'est qu'on ne dépende plus aujourd'hui que de deux ou trois financiers pervers. Et c'est ça qui est grave, finalement. On peut donc aborder le problème de cette façon.

On a aussi parlé de cinéma suicidaire. Que le cinéma ne soit pas à l'entrée de la vie, tant mieux; mais je ne crois pas qu'on doive dire qu'il est suicidaire. Là, je ne suis pas d'accord.

Vous avez raison de poser la problématique. Mais avouez que c'est curieux de parler d'épuisement du cinéma au moment où on se retrouve avec des générations qui ont été les premières à être formées par le cinéma! J'en parle sciemment, je suis directeur des études à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, et je vous avoue que je n'ai pas envie de parler d'épuisement quand j'ai des étudiants en face de moi. J'ai envie de faire des changements. Et c'est ce qu'ils veulent faire, eux aussi; ce qu'ils essaient de faire; c'est leur projet... Alors là, ne parlons surtout pas d'épuisement, ni de crise de création! S'il y a une crise de création, c'est chez les financiers pervers qu'il faut aller la trouver.

Je ne pense donc pas qu'on puisse parler d'épuisement et de crise de création en ce moment. C'est une analyse du système qu'il faut faire. Et si je prends l'exemple de la France, ce n'est un secret pour personne qu'aujourd'hui on se trouve face à un système concentrationnaire entre la dis-

tribution et l'exploitation, et qui fait que le sort d'un film dépend de trois personnes.

Alors, croyez-vous que cela dépende de nous? des auteurs? des réalisateurs?

Je pense donc que la question qu'il faudrait se poser c'est de savoir si le cinéma doit être considéré comme un élément de la culture, ou non? Voilà le vrai problème. Et à partir de là, si ce n'est pas un élément de la culture, doit-il disparaître? Ou bien, si c'est un élément de culture, que peut-on faire pour que tous ceux qui ont envie de s'exprimer par le cinéma puissent le faire? C'est là le vrai problème à mon avis.

Roberto Rossellini: Si nous sommes ici, tous, à participer à ce colloque, c'est justement parce que nous pensons que le cinéma doit être un grand élément de la culture, de formation culturelle. Il faut alors qu'on se demande si le cinéma, dans son activité générale, va dans cette direction. C'est là que porte mon interrogation.

M. Rigaud disait tout à l'heure qu'une crise de civilisation a toujours donné des choses extraordinaires du point de vue artistique. Je vois alors que M. Rigaud réfléchit exactement dans le sens de la pensée actuelle qui veut que l'artistique soit beaucoup plus important que tout le reste.

Moi, je crois que l'intelligence, le raisonnable, le concret sont beaucoup plus importants que l'artistique. Il ne faut donc pas être malade d'une "artisticité" exagérée.

(...)

Louis Daquin: On parle de culture, de création, et tout... Je crois que le vrai problème ne se situe pas là. Je crois que le problème fondamental est de savoir si le cinéma qui se fait, et qui se fait dans une société en crise, sert encore à quelque chose.

Moi, personnellement, je crois que si on continue à faire "pépère aime mémère, amen", avec de très belles photos, etc.; je crois que dans trente ans le cinéma ne servira plus à rien. Quand il y a dans le monde des gens qui ont faim, on ne peut pas continuer à faire "pépère aime mémère". Le cinéma doit avoir une signification. Et je crois que c'est là le vrai combat qu'il nous faut mener.

(...)

Un artisanat lourd

A-Ch. Junod: (...) Je ne crois pas du tout qu'il y ait une crise de création. Il y a en tout cas quelques créateurs au cinéma qui continuent à créer des oeuvres qui, personnellement, me paraissent admirables.

Qu'il y ait une crise économique du cinéma, c'est tout à fait certain; et elle est incontestablement liée à l'avènement de la télévision. Je crois donc qu'un des grands problèmes à cet égard est que le cinéma ne s'est pas soucié jusqu'ici de définir ses rapports avec la télévision. Il y a eu, au début de l'histoire de l'avènement de la télévision, une méfiance réciproque, une hostilité inutile. Il faut dire aussi qu'il existe toujours un grand nombre de problèmes juridiques dans l'utilisation du film par la télévision; problèmes qui ne sont pas encore résolus de façon satisfaisante.

Car, on a raison de dire que le nombre de spectateurs a considérablement augmenté ces dernières années; puisque le spectateur d'un film à la télévision demeure un specta-

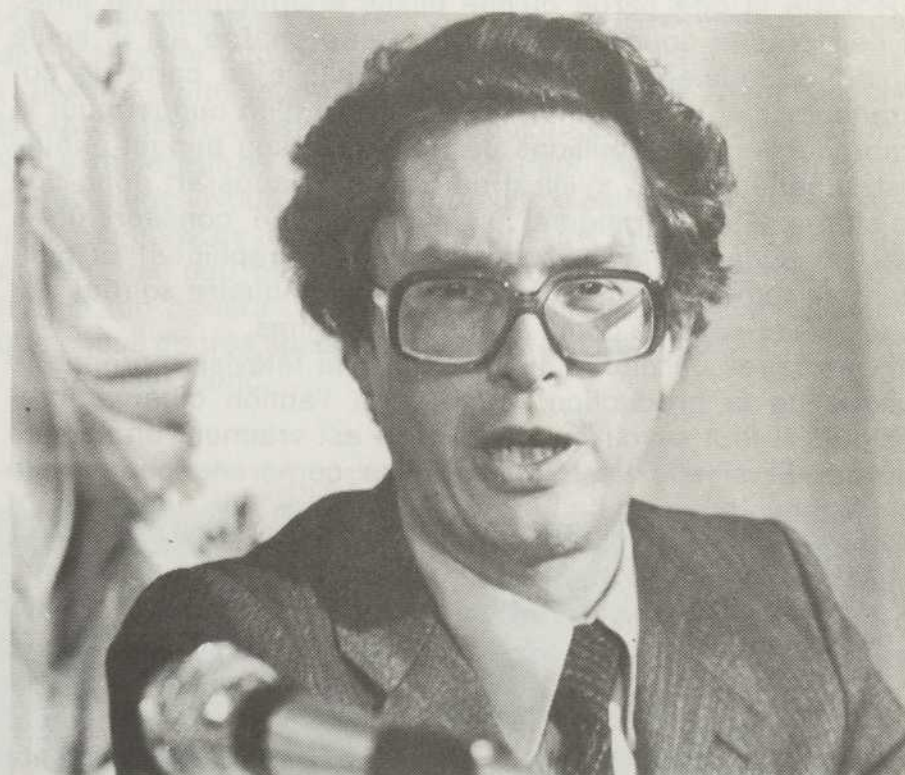
teur. Mais dans l'état actuel des aménagements juridiques et économiques entre la production cinématographique et la télévision, cette augmentation de spectateurs ne répond pas aux problèmes financiers du producteur.

Restons encore un peu sur ces considérations économiques de la crise du cinéma. On a parlé tout à l'heure de "capitalisme pervers". L'expression est très jolie. Elle n'est peut-être pas aussi claire qu'on pourrait le penser et le souhaiter.

Le cinéma est incontestablement une industrie; si vous voulez, un artisanat lourd. Artisanat, parce qu'on fait un seul produit; il ne peut y avoir de production de séries par définition, même quand nous en avons parfois l'impression à la vision de certains films médiocres: c'est chaque fois un produit unique, si bizarre puisse-t-il être. Et c'est un artisanat lourd, parce qu'il implique la mise en oeuvre de moyens qui, aujourd'hui encore et peut-être pour quelques années encore, sont relativement lourds.

Alors, en quoi consiste cette "perversion" du capitalisme?

Le problème, c'est que depuis le retournement dont parlait mon collègue M. Mercillon, les chances de succès financier sont devenues infiniment plus faibles qu'il y a trente ans. Et si je pouvais utiliser cette expression un peu paradoxale, je dirais que le cinéma est une des rares industries où les contrats prévoient le partage des bénéfices en cas de faillite. Je m'explique, et c'est là la perversion du capitalisme à laquelle on faisait allusion tout à l'heure: le cinéma est devenu, au plan de son financement, non seulement un exutoire pour capitaux en quête de risques aventureux; il est devenu également ce que les Anglais appellent un "tax shelter", c'est-à-dire un mode d'évasion fiscale, légal dans certaines situations, le plus souvent illégal mais bien dissimulé. Et c'est dans cette mesure-là que l'on peut



André-Charles Junod

photo cinemag

parler d'une perversion du capitalisme. Car les capitaux nécessaires à la production de cet artisanat lourd ne devraient s'investir que s'ils ont un espoir suffisant de rentabilité — c'est la base même du système économique. Or, ces capitaux s'investissent maintenant je dirai presque sur des "espoirs de perte", ou en tout cas de pertes apparentes. Et c'est là le phénomène auquel nous faisons allusion tout à l'heure, en parlant de cette perversion du cinéma.

Ce système ne peut pas, je crois, durer indéfiniment. Et alors nous nous heurtons à ce problème du choix à faire entre les deux pôles suivants: celui de l'initiative privée, et celui d'une intervention étatique accrue.

(...)

Le financier pervers

Toscan du Plantier: Je suis directeur général de Gaumont, financier tour à tour pervers et véreux.

Je trouve que beaucoup de choses intéressantes ont été dites sur les problèmes de la crise du financement du cinéma. Il y a en effet plusieurs crises, car je ne suis pas persuadé qu'il y ait "la" crise du cinéma, mais bien "des" crises du cinéma... La crise, ce serait que le public n'aime plus le cinéma. Or, il l'aime énormément; mais il l'aime chez lui. Et c'est le petit problème, pour nous, parce que nous ne retirons pas de recettes de cet amour que ce spectateur lui porte!

Je voudrais donc qu'on parle aussi du "service public pervers". Je regrette de renvoyer ainsi la balle, mais je crois quand même que la question se pose. Car, même sans citer de chiffres, la situation est explicite: la télévision française — pour ne parler que d'elle, et dont je souffre — diffuse 525 films par an. Ces 525 films représentent, en gros, disons une bonne moitié du temps d'antenne en soirée. Cela veut dire, au bas mot, une pénétration dans le public équivalente à 75 ou 80% de l'audience des soirées. Or, il semble que pour ce spectacle, c'est-à-dire notre spectacle, le cinéma, cette télévision ne consacre que de 1 à 2% de son budget!

Prenons l'exemple plus précis de la chaîne de télévision FR 3. Je la cite parce qu'elle passe énormément de films, à peu près le double des autres. Cette chaîne est la seule autorisée légalement à co-produire; elle a sa carte de coproducteur et elle bénéficie cette année d'un budget pour la coproduction de 7 millions de francs. Et son budget annuel est supérieur à 1,5 milliard de francs. Il apparaît donc que la chaîne dite "du cinéma", si je ne m'abuse, consacre 0,4% de son budget à la production cinématographique! Et pendant ce temps-là, elle consacre au moins quatre soirées par semaine au cinéma donc, à diffuser des films.

Que faire? Je pense qu'il faut que la télévision prenne le risque de la production, participe à l'action cinématographique. Il faut savoir si la télévision est vraiment un service public. Et si elle l'est, alors on ne comprend pas qu'elle puisse avoir comme objectif de détruire une industrie. Il faut bien se dire que, actuellement, on compte à peu près quatre milliards de spectateurs de cinéma à la télévision; c'est quelque chose! Surtout quand on sait qu'en une année en France, on a 180 millions d'entrées payantes! Ce qui veut dire que le marché des salles est un vingtième... un vingt-deuxième du marché total de spectacle cinématographique. Alors il n'est pas possible que la télévision ne représente que huit pour cent du risque producteur.

Je trouve que M. Junod a fait un inventaire fort intéressant des pratiques capitalistes actuelles; j'aurais bien pire à dire... Je ne veux pas dénoncer mes collègues ni moi-même, mais c'est bien pire que cela! Il est sûr que cela atteint un tel point que le cinéma n'est plus capitaliste, seulement spéculatif... il y a des marges intermédiaires, des dessous de table, des transferts de fonds... Je pense que cela c'est pour Interpol, les spécialistes de la criminologie... Le problème, c'est qu'il s'est passé quelque chose, et que par l'E-

tat on a assisté à un détournement de la signification même du service public, quel qu'il soit. Parce que si c'est un service public, il faut dire pourquoi. Et si on dit pourquoi, il faut l'appliquer. Or, il n'est pas possible que le service public consiste à détrousser une profession.

M. Sasson (de la télévision belge): Je voudrais simplement faire remarquer à M. Toscan du Plantier, quand il parle de service public pervers, que de toute manière la télévision ne vole pas les films qu'elle passe. Et que bien souvent, en plus, elle n'a pas à courir derrière: on vient les lui proposer!

Toscan du Plantier: Là, on est en plein cercle vicieux!

Il est évident que la production étant en crise, vous avez un nombre considérable de producteurs qui sont en dépôt de bilan, en liquidation... A ce moment-là, que ce soit les producteurs avant de mourir ou leurs liquidateurs, on vend l'actif à la casse!

La compagnie que je dirige n'a pas vendu pendant des années des films à la télévision; et un beau jour il a bien fallu constater qu'ils arrivaient par dizaines, par milliers, à des prix extraordinairement bas. Le problème est là.

Remarquez qu'on n'a malgré tout jamais vendu nos vrais grands succès. Prenons le film **Oscar** de Louis de Funès qui a eu 95% de fréquentation... nous le gardons pour des considérations strictement capitalistes, car nous espérons bien qu'il aura une plus-value dans les années à venir.

Donc, c'est vrai, le cinéma vend à la télévision les films; et je vais dire que les conditions d'existence sont telles, qu'un certain nombre de producteurs sont amenés à vendre, et quand je dis "amenés" c'est manu militari, car ils n'ont pas le choix. Un producteur, c'est quelqu'un qui est toujours entre un liquidateur et un banquier; ce n'est pas drôle!...

Roberto Rossellini: Une petite chose. Je vous raconte un petit épisode. Moi, je tâche de produire tout le temps. Finalement je produis toutes les années quelque chose, et dernièrement j'ai traité avec une télévision qui voulait participer à la production d'un film que je dois faire. Et cette télévision m'a demandé à combien se chiffrait sa participation. J'ai fait les calculs et ils ont refusé: "C'est trop fort pour nous", ont-ils dit. J'ai dit: "D'accord, on n'en parle plus". Et ils m'ont répondu: "Nous suivons cette politique: nous ne participons pas aujourd'hui puisque nous sommes sûrs que d'ici quelques années nous aurons le produit pour quatre sous!"

Voilà, c'est la morale qui s'applique normalement.

(...)

Cinéma et télévision

Jacques Demy: Il faudrait clarifier peut-être les choses à ce moment du débat. Moi aussi, je suis un peu comme Roberto Rossellini, je n'ai pas travaillé depuis longtemps...

Roberto Rossellini: Moi, je travaille tout le temps.

Jacques Demy: Moi pas, mais enfin, on a quand même une vision des problèmes... enfin, chacun a des opinions particulières. Je vais essayer de vous donner la mienne.

D'abord, je crois qu'on mélange le cinéma et la télévision. Et là, je ne suis pas d'accord avec vous, mon cher Président. Lorsque l'on parle de culture par exemple, il m'est apparu



Jacques Demy

photo cinémag

que la télévision devrait justement nous éduquer, elle devrait nous parler de manger, de bordeaux, de beaujolais plutôt...

Roberto Rossellini: Et à penser, aussi.

Jacques Demy: Et à penser, avant tout à penser. La télévision est vraiment faite pour cela; elle n'est pas faite pour passer des films. Il est évident que, voyant par exemple **Ivan le terrible** à la télévision, c'est terrible... Oui, ça ne passe pas; c'était fait pour le cinéma. La télévision est passionnante dans ses débats, dans tout ce qu'elle a d'"éducatif"; le cinéma est un autre moyen d'expression.

Je crois véritablement que le cinéma c'est l'espèce de solitude dans le noir, avec du "plein la vue", et ce côté de "On vous emmène quelque part d'une certaine manière". On ne trouve pas ce sentiment à la télévision, qui s'adresse peut-être très directement à l'esprit pour vous apprendre quelque chose. Or, je crois que cela est important, et qu'il aurait peut-être fallu, au départ, différencier ces deux moyens d'expression.

Maintenant, il y a effectivement d'une part le cinéma où l'on paie très cher pour voir un film et puis, d'autre part, le super-marché; vous tournez votre bouton et toute la journée ou toute la nuit, comme aux Etats-Unis, vous avez quelque chose qu'on vous propose. Si ce qu'on vous propose était intelligent, vous aidait à penser, à vivre, à connaître

les choses, ce serait passionnant, les interviews d'écrivains, de scientifiques, de juristes, d'économistes, je ne sais pas... tout cela serait prodigieusement intéressant à la télévision.

Au cinéma, ce n'est pas la même chose. Le cinéma me semble être quelque chose — je peux me tromper, mais j'aimais d'autres films... Alors, si l'on tient à revenir au départ, à la crise, il y a une chose qui s'est produite, et elle est très vraie, on n'en a pas parlé, c'est un éclatement des spectateurs. Il y avait un public, jusqu'à... je ne sais pas, peut-être 68, puisqu'il y a eu une cassure, une date, il y avait un public, on allait au cinéma en famille ou sans famille, mais on voyait une sorte de films. Puis il y a eu cet éclatement. Disons qu'il y a le cinéma dont il est de bon ton de dire que c'est "le cinéma de papa"; puis un cinéma de recherche, ou underground, ou intellectuel, qui draine un certain nombre de spectateurs; et enfin le cinéma dit pornographique qui, en France, draine aussi beaucoup de spectateurs, qui ne vont pas voir le "cinéma de papa", les grands machins, qui effectivement de nos jours ne marchent plus parce que les spectateurs du pornographique n'y vont pas, et les spectateurs intéressés par les films de recherche n'y vont pas non plus. Alors le nombre de spectateurs n'est plus assez considérable pour amortir ces grandes machines. D'où une certaine crise, car il y a une fuite des spectateurs dans des directions différentes. Ajoutez à cela le phénomène de la télévision, et on a un portrait assez clair de la crise actuelle. On peut donc l'analyser.

(...)

Roberto Rossellini: Moi, je suis entêté, je vous demande pardon... Je voudrais encore insister sur une chose: que vous réfléchissiez un peu pour voir si le cinéma, l'image est prépondérante dans notre civilisation. Est-ce que nous l'utilisons d'une façon qui est proportionnelle à son importance ou non? C'est qu'il y a l'éducation, il y a l'instruction, il y a mille autres activités qu'on peut rêver faire à travers cette image. Nous parlons toujours d'esthétique, nous parlons toujours de création. Tâchons de faire aussi d'autres choses, un peu plus humbles; et quand on aura établi ce terrain, on parlera de création et d'enrichissement, de quelque chose de très solide qui doit être fait au départ.

A demain, donc.

DESJARDINS, TAILLEFER, COUVRETTE, INC.

Courtiers d'assurances

POLICE GLOBALE DES PRODUCTEURS • PERTE DE LA PELLICULE • MAUVAIS DEVELOPPEMENT DE LA PELLICULE • CAMERAS DEFECTUEUSES • DECORS ET ACCESSOIRES TOUS RISQUES • DEPENSES SUPPLEMENTAIRES POUR REFAIRE LE TOURNAGE • EQUIPEMENT APPARTENANT A L'ASSURE TOUS RISQUES • EQUIPEMENT LOUE TOUS RISQUES • DOMMAGES A LA PROPRIETE D'AUTRUI BLESSURES CORPORELLES • LIBEL DIFFAMATION INVASION DE LA VIE PRIVEE • NON PARTICIPATION D'UNE VEDETTE • LOCATION D'EQUIPEMENT DE CINEMA & VIDEO • MATERIEL ROULANT

SUITE 121, 3 PLACE VILLE MARIE, MONTREAL, QUEBEC, H3B 2E3

TELEPHONE: (514) 866-9504

D'UN FESTIVAL À L'AUTRE...

OU QUELQUES RÉFLEXIONS SUR LA VOGUE DES FESTIVALS AU QUÉBEC

par jean-pierre tadros

Désormais, semble-t-il, il faudra compter au Québec avec les festivals de films. Festivals aux allures résolument internationales et qui semblent vouloir envahir tout le territoire, car il ne semble plus être de centres urbains de quelque importance qui n'aient déjà eu ou ne soient appelés à avoir **son** festival cinématographique. Certes, tous n'afficheront pas la prétention d'avoir l'éclat ou la renommée de celui de Cannes, mais certains y aspirent féroce-ment. Dans ces conditions, il était normal que se développe ici une petite guerre des festivals; mais cette guerre fut avant tout montréalaise, comme on aura l'occasion de le voir.

Et le Québec, heureusement, ne se réduit pas à Montréal. C'est donc avec une certaine sérénité qu'on a accueilli un peu partout cette mode nouvelle des festivals. Sérénité qui cachait cependant mal, nous a-t-on fait remarquer, une certaine indifférence. Mais qu'à cela ne tienne: il semble bien que les festivals soient là pour rester. Car, finalement, en ces temps d'inflation (même verbale) qu'est-ce qu'un festival cinématographique sinon la présentation pendant un certain laps de temps (une à deux semaines) d'un certain nombre de films inédits (là où on les présente tout au moins) provenant du plus grand nombre de pays possible. Et pour créer l'événement, on coiffera le tout de ce terme magique de festival; en oubliant au passage que le mot ne fait pas l'événement, mais bien au contraire l'événement qui fera le festival. Mais laissons là la sémantique; dans l'état où se trouve le cinéma au Québec et ailleurs dans le monde, on n'en est plus à quelques incongruités près.

A Rouyn-Noranda

Ainsi, Rouyn-Noranda vient d'avoir son "Festival cinématographique international" avec, comme entrée en matière, une alléchante avant-première nord-américaine (eh oui!) qui réunissait à son générique rien de moins que Claudia Cardinale, Monica Vitti, Giancarlo Giannini et Vittorio Gassman! Une bien belle brochette, donc, dans un film qui ne se prenait pas au sérieux, jusque dans la mauvaise traduction française de son titre: **Histoire d'aimer** (*). Histoire que l'on offrait donc en primeur au public de Rouyn, un jeudi soir. Mais avec 135 personnes dans la salle, en cette soirée de grande première, il faut bien en conclure que ce n'était pas là, tout à fait, le genre de vedettes à attirer les foules abitibiennes. Pas plus d'ailleurs que n'arriveront à le faire des films comme **Cria Cuervos** de Carlos Saura, **Pascual Duarte** de Ricardo Franco ou **La pendaison** de Nagisa Oshima. Mais comme on le devine à la lecture de ces titres, il y avait là une programmation sérieuse et solide; trop sérieuse peut-être, pour un public peu préparé à se laisser envahir de la sorte. Était-ce alors une initiative prématurée? Je ne le sais pas, mais j'ai bien peur que ce festival n'ait finalement pas donné à beaucoup de monde le goût d'un cinéma nouveau et différent. Pendant un temps encore, les cinémas de la ville présenteront donc en toute quiétude leur "programme double de sexe" et autres films "d'action".

Malgré le demi-succès (ou le demi-échec, comme vous le voulez) de Rouyn, Serge Ethier et sa maison de distri-

festival CINEMAtoographique international 1977

à ROUYN-NORANDA



bution Kinema, à l'origine de cette entreprise, sont bien décidés à répéter leur tentative et à faire ainsi circuler dans le Québec leur festival, avec des programmations chaque fois renouvelées puisque c'est une "équipe de la place" qui chaque fois a la responsabilité de choisir et d'organiser le festival. L'impérialisme montréalais ne passera pas! Après Rouyn-Noranda, cela devra donc être au tour de Chicoutimi, puis de Drummondville, Hull, Sherbrooke, etc. Comme l'indique alors joliment Alain Ergas, qui s'occupe du projet pour la maison Kinema, "on pourrait ainsi rêver à ces trains de la culture qui ont sillonné le Chili durant l'Unité Populaire, amenant dans tous les coins du pays des chansonniers, des troupes de théâtre et des films aussi". Mais j'ai bien peur que l'on s'aperçoive très vite que dans ces trains, le cinéma n'a pas de place!... Car, de plus en plus a-t-on affaire avec un public formé par la télévision et le cinéma américain; et pour lequel, donc, il n'y a pas de place pour un cinéma différent et légèrement plus exigeant. Et ce public, on ne le formera pas à coup de festivals. Mais que le train aille, et l'on verra bien après...

Car c'est là une toute autre histoire, malheureusement fondamentale, car elle nous rappelle qu'un public, cela se forme, cela s'éduque; mais qui donc s'en préoccupe encore: les ciné-clubs se meurent (à quelques remarquables exceptions près) et pour survivre ne présentent plus que les derniers succès américains; et pour ce qui est des cours de cinéma, j'ignore s'ils servent toujours à former le futur spectateur ou à faire avaler les dernières théories made in France. C'est là, on le voit, une toute autre histoire. Revenons donc à nos festivals.

A Trois-Rivières et Sherbrooke

Trois-Rivières et Sherbrooke ont eu le leur, grâce à l'heureuse initiative (je dis bien heureuse, car finalement on ne peut que se féliciter devant toute initiative visant à faire circuler le "bon" cinéma) des cinémas SMC. Et là, on a fait les choses en grand, puisque les publics de ces deux villes, si je ne m'abuse, ont eu droit à la visite d'une vedette et de metteurs en scène étrangers. Etant donné la réputation des cinémas SMC et de son dynamique directeur Roland Smith, il serait intéressant d'avoir des données statistiques détaillées sur la fréquentation des salles Festival et Lumière pendant ce festival rotatif, afin qu'on arrive à mieux saisir les réelles possibilités qu'offre un auditoire captif, pris entre son écran de télévision et les films de sexe des cinémas de la ville. Car il y a un autre mythe qu'il faudra un jour secouer, et c'est celui de la décentralisation.

A Québec

Pour ce qui est de la ville de Québec, maintenant, il faut en conclure que, non seulement elle n'a pas échappé à la mode, mais encore s'est-elle permise d'en avoir deux. Ce

CINEMA

1^{re} semaine cinématographique
du Festival d'été de Québec

★ Du 8 au 14 juillet 1977 ★
25 films en primeur au cinéma Empire
24 CÔTE DE LA FABRIQUE

VENDREDI, 8 JUILLET

20H00 LE DEFI
EN ROUTE POUR LA GLOIRE

SAMEDI, 9 JUILLET

14H00 cinéma pour enfant (entrée libre)
SAXANE A L'ECOLE DES
SORCIERES
17H00 cinéma artisanal
LES GENS HEUREUX N'ONT PAS
D'HISTOIRE
LA NOUVELLE VENDEUSE
RUNNING SHOES RIDES AGAIN
19H00 L'AFFICHE ROUGE
21H00 L'OUTIL
ALLEGRO NON TROPPO

DIMANCHE, 10 JUILLET

14H00 cinéma pour enfant (entrée libre)
SAXANE A L'ECOLE DES
SORCIERES
17H00 LA BAMBINA
19H00 LES FLEURS DU MIEL
21H00 LA MAISON REINVENTEE
(LONG METRAGE A DETERMI-
NER).

LUNDI, 11 JUILLET

14H00 cinéma pour enfant (entrée libre)
SAXANE A L'ECOLE DES
SORCIERES
17H00 TOUCHE PAS A MON COPAIN
19H00 LA MARQUISE D'O
21H00 L'ART POPULAIRE
L'ACROBATE

MARDI, 12 JUILLET

14H00 cinéma pour enfant (entrée libre)
SAXANE A L'ECOLE DES
SORCIERES
17H00 LA CHAISE VIDE
19H00 CINEMA D'ANIMATION
21H00 L'AUTARCIE
IL PLEUT TOUJOURS OU C'EST
MOUILLE

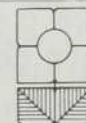
MERCREDI, 13 JUILLET

Journée spéciale de la direction
générale du cinéma et de l'audio-
visuel (ENTREE LIBRE)
14H00 cinéma pour enfant
LE NOUVEAU ROI
LES AS DE PIQUE
UN PETIT CANARD
15H30 UNE SEMAINE DANS LA VIE DE
CAMARADES
20H00 GEORGES SAINT-PIERRE, PEIN-
TRE (lancement spécial)
20H30 HERMENEGILDE (lancement spécial)
21H30 LA FAUNE AU QUEBEC
22H00 QUEBEC FETE JUIN 1975

JEUDI, 14 JUILLET

14H00 cinéma pour enfant (entrée libre)
SAXANE A L'ECOLE DES
SORCIERES
17H00 CHARLIE ET SES DEUX
NENETTES
19H00 UN ENFANT DANS LA FOULE
21H00 LE VIEUX PAYS OU RIMBAUD
EST MORT

ADMISSION: \$2.00



10^e
FESTIVAL D'ÉTÉ
DE QUÉBEC

festivals

qui n'est pas une mince performance. Il est vrai que le premier de ces festivals ne s'est pas présenté comme tel, mais bien plutôt comme une "semaine cinématographique". Louable modestie, qui n'a pas pour autant déteint sur les ambitions des organisateurs. Ceux-ci, en effet, notaient dans leur communiqué de presse que "la production de cette grande semaine cinématographique pourrait faire la preuve qu'il existe bel et bien un public pour le cinéma de qualité, moins commercial que **King Kong**, ici à Québec, et parvenir ainsi à favoriser l'établissement d'un réseau de distribution nouveau et véritablement efficace".

Voilà donc exprimé, noir sur blanc, ce désir de voir les cinémas commerciaux s'ouvrir enfin à un cinéma différent, grâce à la tenue d'un festival. "Il ne fait aucun doute, poursuit le communiqué, que cette semaine constituera une étape marquante dans l'industrie de la diffusion de films à Québec et au Québec; en effet, les mordus du cinéma n'ont que trop rarement (sinon jamais) l'occasion d'admirer ces films de grande qualité que les grands propriétaires de salles de projection négligent de présenter de peur de voir leurs sièges et leur tiroir-caisse vides." Voilà qui est dit; mais la semaine a eu lieu dans le cadre du Festival d'été de Québec; il n'y a pas eu foule, et rien n'a changé depuis à Québec.

Mais la Vieille Capitale a eu droit à un autre festival. Celui-ci s'est tenu au cinéma Cartier qui, lui, a su former son public et a su le garder durant tout son Festival international du film 1977 (qui, rappelons-le, avait lieu simultanément à Montréal, Sherbrooke et Trois-Rivières). Et pour le Cartier ce festival aura permis de créer ce petit élément spectaculaire à l'intérieur d'une programmation qui, en elle-même, se présente déjà comme un événement quotidien. Il faut rappeler que le Cartier a changé, par sa présence, la physionomie de la vie cinématographique à Québec; et si on avait voulu relancer avec éclat la nouvelle saison, je crois qu'on ne pouvait espérer mieux que ce festival qui a su remporter la faveur du public du Cartier, en même temps qu'il attirait un tout nouveau public.

Et nous voilà rendu à Montréal.

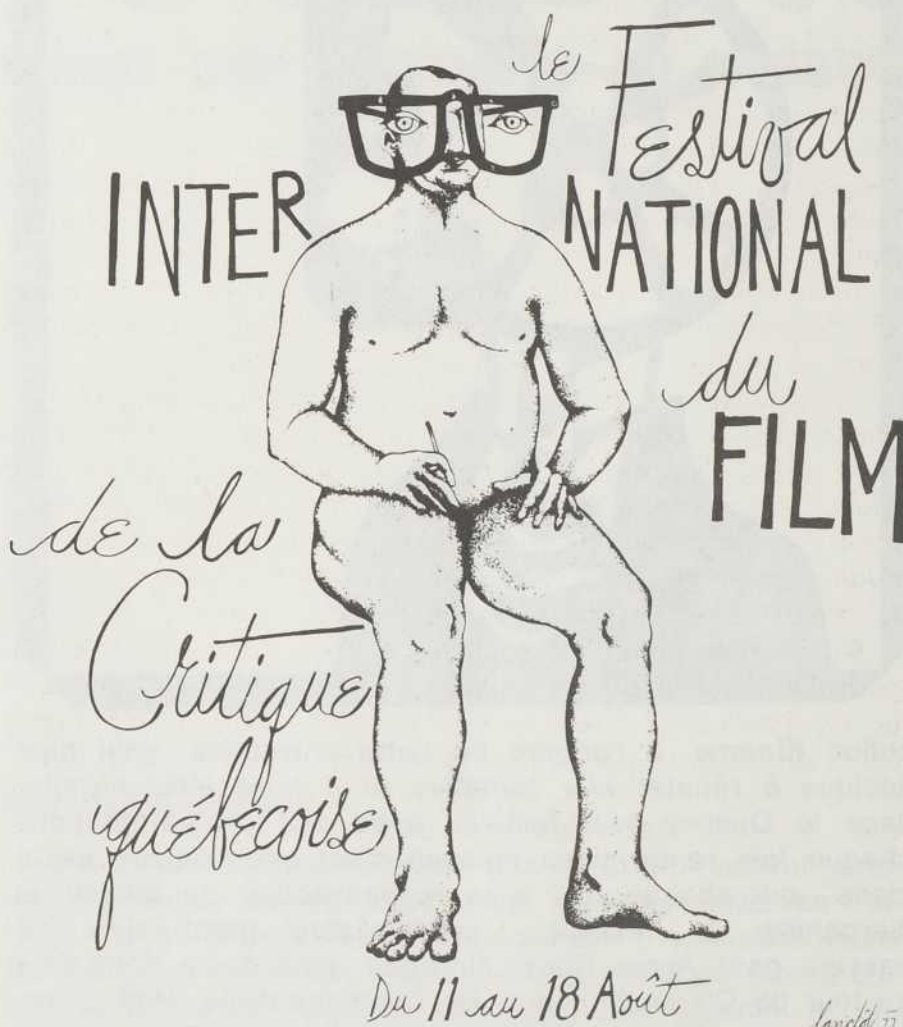
A Montréal

Car il faut bien parler de cette ville, mégalomane entre toutes, et qui ne se refuse aucune débauche. A Montréal, donc, on a eu droit à trois festivals internationaux. C'était à y perdre la tête, d'autant plus qu'ils ont eu lieu en l'espace de deux mois. Vingt-neuf jours de festivals! Et dire que Cannes n'arrive pas à tenir le coup pendant une quinzaine, ce qui l'a amené à réduire la durée de son festival à douze jours. Mais à Montréal, on peut se payer vingt-neuf jours de festivals! C'est croire qu'on a, et le public, et l'argent. Que d'illusions!

Mais on ne saurait, à Montréal, s'arrêter à de telles bagatelles. Aussi, ce qui devait arriver s'est produit: on a eu droit à une petite guerre des festivals. Car une guerre de tranchées, ou plutôt des coulisses, a alors éclaté entre le Festival international du film de la critique québécoise et le Festival canadien des films du monde. Et dans ce genre de combat, le plus terrible c'est qu'il ne peut y avoir de gagnant; on ne retrouve que des perdants, le premier étant le public.

A l'étranger, cette brusque prolifération de festivals à Montréal (après la disparition du Festival de Montréal en

1967) a été reçue avec un certain étonnement et beaucoup de confusion. Certains (aussi bien producteurs, réalisateurs que distributeurs) pensaient avoir accordé les droits à l'un des festivals alors que c'était l'autre qui les avait; chacun des deux festivals a donc dû mener une lutte à mort pour arracher certains films à l'autre. Il suffit aujourd'hui d'évoquer avec certains distributeurs québécois les dures tractations de l'été pour constater qu'il y a des cicatrices qui ne se sont pas encore refermées. Avec, pour résultat, que la programmation de ces deux festivals a manqué de cohérence: le Festival des films du monde proposant par moments une programmation digne d'un festival de la critique, et vice-versa.



Le festival de la critique

A Montréal, le coup d'envoi a été donné par le Festival international du film de la critique québécoise. Si c'était le premier, il apparaît aussi aujourd'hui le plus réussi, tout au moins sur le plan de l'organisation. Il s'est tout d'abord déroulé dans un lieu central, facilement accessible (malgré les travaux de construction qui bloquaient l'entrée principale) et qui offrait certaines commodités qu'une salle de cinéma n'aurait peut-être pas eues. La Place des Arts s'est donc révélé un bon choix. D'autant plus que la proximité du Complexe Desjardins, avec ses cafés et sa vaste promenade a permis d'amener cette manifestation cinématographique sur la place publique. Les débats-midi, les rencontres avec les réalisateurs après les projections du soir, l'exposition d'ouvrages et d'affiches de cinéma, tout cela donc a permis de faire de ce festival un événement, ce que tout festival doit devenir s'il veut vraiment en mériter pleinement le nom.

Wednesday, November 23, 1977

VARIETY

49

Et comme c'était le premier festival international qu'aurait Montréal depuis 1967, un certain enthousiasme s'est manifesté qui aura ainsi permis d'attirer plus de quinze mille spectateurs en une semaine de projections; ce qui est un beau record! Et, chose encore plus curieuse, les films les plus difficiles de la sélection ont réussi à faire salle comble. Il est vrai que ces films étaient signés Marguerite Duras et Theo Angelopoulos. A croire que nos cinéphiles montréalais ne seraient pas insensibles à un certain snobisme? Car **India Song**, lorsqu'il est sorti en salle commerciale quelques semaines plus tard, n'a plus attiré personne (il est vrai que le film a été alors lancé à la sauvette, sans que personne en soit avisé, comme si on avait voulu vite s'en débarrasser; ce qui est d'ailleurs arrivé).

Le plus surprenant avec ce festival, pourtant de la critique québécoise, c'est cependant le peu de cas qu'on aura fait aux courts métrages. Mal annoncés, ils sont tous arrivés un peu comme un cheveu sur la soupe, agaçant souvent les spectateurs par leur longueur. Pourtant, ces courts ou moyens métrages avaient leur place dans ce festival; mais encore fallait-il les mettre en relief. Et tout particulièrement, les courts métrages québécois qui ne méritaient sûrement pas l'indifférence avec laquelle on les a présentés. La déception de Fernand Dansereau et de Paule Baillargeon se comprend malheureusement fort bien.

Il est également dommage que les critiques québécois n'aient pas inscrit dans leur programmation un documentaire québécois, ou une sélection de films artisanaux. Après tout, c'est là où se manifeste (particulièrement aujourd'hui) avec le plus de vitalité le cinéma québécois. Pourquoi donc avoir escamoté toute une partie de notre cinéma? C'est là, me semble-t-il, une lacune qu'il faudra corriger.

Un dernier point. Ce festival, à côté d'une sélection rigoureuse, aurait dû s'employer à faire ressortir un cinéaste en particulier. Cela aurait pu être Marguerite Duras. On a plutôt opté pour le cinéaste grec Theo Angelopoulos, ce qui était très bien. Je regrette simplement qu'on n'ait pas mis plus d'emphasis sur sa présence à Montréal; et cela je le dis tout en reconnaissant que ce n'était nullement la faute du festival si Angelopoulos n'a pu, finalement, effectuer qu'une brève (mais utile) visite à Montréal.

Le festival des films du monde

Le Festival canadien des films du monde allait suivre immédiatement celui de la critique. Et avec lui, on a eu droit à une pléthore de vedettes, de réalisateurs et d'autres personnalités du monde du cinéma. Serge Losique en avait promis un nombre impressionnant, de Howard Hawks à Jean-Luc Godard, en passant par Gloria Swanson, Ingrid Bergman, etc.; et ils sont tous venus. Avec, pour résultat, que l'organisation du festival a très vite été débordée, comme on allait le constater à la soirée d'ouverture à Terre des Hommes. Ensuite, les projections ont été un désastre, perdues entre Terre des Hommes et les deux salles du Ciné-Centre (dont l'une était totalement inutilisable). Ceux qui pensaient pouvoir voir des films dans des conditions au moins acceptables ont été amèrement déçus.

Et pourtant, malgré cela, malgré ces conditions on ne peut plus défavorable à la bonne marche d'un festival, il s'est développé une telle atmosphère... de festival, pendant la dizaine de jours qu'a duré cette manifestation, qu'on a fini par ne plus trop se préoccuper de la mauvaise organi-



ND WORLD FILM FESTIVAL DEUXIÈME FESTIVAL DES FILMS DU MONDE

**7 Sections
including:**
1 Official Selection

2 Special Events
3 Tribute to Latin
American Cinema
4 Perspectives du
Cinéma Français

5 Canadian Cinema

6 Tributes to Film
Personalities of
Yesterday, Today
and Tomorrow

plus
An Enlarged
Film Market

All Festival
Screenings will be
centralized in
Downtown Montréal
in a beautiful new
5-Theatre Complex
"Le Parisien"

For further information:
The World Film Festival
Montréal 1978
1455 de Maisonneuve Blvd. West
Montréal, Québec
Canada H3G 1M8
Tel: (514) 879-4057; 879-7285
Telex 05-25472/WOFILMFEST

August 25/September 3

MONTREAL⁷⁸
Headquarters Hotel — The Four Seasons
The Four Seasons

sation. Là, je parle naturellement en ma qualité de critique et journaliste et non plus en tant que spectateur (et la différence est cruciale). Or, pour un critique, ce festival représentait quelque chose d'assez spécial; car s'il est naturellement important de voir les films, il est tout aussi nécessaire de pouvoir rencontrer, à l'occasion, les gens qui les font. Et avec le Festival des films du monde on a vraiment eu l'embarras du choix. Il suffisait de se promener dans la vaste salle de presse située à l'hôtel Quatre-Saisons pour arriver à tout de suite saisir ce qui fait véritablement un festival international.

Il n'empêche que la mauvaise qualité des projections était impardonnable. Il n'empêche aussi que le Festival canadien des films du monde n'a pas su mettre en relief ses invités de marque, comme Gloria Swanson, Howard Hawks et les nombreux autres qui avaient répondu à l'invitation. Pourquoi n'avoir pas essayé, par exemple, de mettre chaque jour en évidence un réalisateur différent, question de le faire un peu sortir de la masse et le mettre ainsi un peu mieux en relief?

Quant au cinéma québécois, à l'exception de **The Uncanny** de Denis Héroux, il brillait par son absence à ce Festival **canadien** des films du monde. Il faut rappeler que ce festival a été pratiquement boycotté par les cinéastes québécois; ce qui se comprend, mais n'explique pas la passivité de la plupart de nos cinéastes face à tous les événements ciné-

matographiques qui ne les concernent pas directement. Or, les festivals, il faut savoir les utiliser, comme on utilise à l'occasion l'ONF, la SDICC, Radio-Canada et le Canadian Films Awards. Car, redisons-le, ce Festival canadien des films du monde a su être un grand lieu de rencontre, et cela seul comptait finalement.

Le festival international du film

Le Festival international du film 1977, organisé par les Cinémas SMC et Roland Smith, avait un atout important: il se déroulait simultanément dans quatre villes du Québec (Montréal, Québec, Sherbrooke et Trois-Rivières). Il était nécessaire que Montréal perde son monopole, voilà qui a été fait. Mais ce festival avait aussi un handicap de taille: et c'est qu'il était le troisième à avoir lieu à Montréal. Trouver alors des films inédits et des invités de marque n'était guère facile. On a pensé pouvoir compter sur le Festival du film de New York pour faire venir certains réalisateurs alors de passage à New York; cela ne s'est pas révélé possible. Et finalement, ce festival n'a pas su être l'événement que tout le monde attendait.

A la limite, c'est tout à l'honneur du cinéma Outremont; car, si la fête a bien régné pendant douze jours dans ce cinéma, cette fête ne faisait que rappeler toutes les autres que ce cinéma sait nous réserver à longueur d'année. Et c'est là un peu le drame d'un festival qui se déroule dans ce cinéma: il est très difficile d'en faire quelque chose de plus "spectaculaire" que ce qu'on a l'habitude d'avoir quotidiennement. C'était en effet un festival "naturel", comme on s'est plu à le qualifier; mais un festival, précisément, doit pouvoir sortir du "naturel", de l'ordinaire, s'il veut vraiment mériter le nom et le titre de festival.

Ceci dit, la tentative ne manquait pas d'intérêt. Je crois qu'un "festival" avant tout constitué d'avant-premières de qualité (comme l'avait imaginé Roland Smith) a sa raison d'être. Seulement il ne peut espérer pouvoir bénéficier de la même couverture de presse, surtout s'il arrive en troisième position. Qu'une certaine lassitude se soit également manifesté à l'endroit de ce "nouveau" festival, cela n'avait rien d'étonnant. Et puis, il était dur de maintenir la flamme pendant douze jours. N'empêche, le public de l'Outremont est demeuré fidèle à cette manifestation qui a su lui réserver d'agréables surprises.

Le Festival international du film 1977 a posé avec éclat tout le problème des versions doublées. Personnellement, je regrette qu'un festival (dont la prétention est justement de sortir de l'ordinaire et d'amener ainsi le spectateur à affronter une réalité qui lui ferait autrement peur) n'ait pas cherché à impliquer de nouvelles habitudes aux spectateurs montréalais, et surtout à ceux de l'Outremont. Après tout, le public n'a pas boudé un film en version originale latine; alors, pourquoi l'aurait-il fait pour une version originale en langue italienne? Je pense donc qu'un festival aurait dû être le lieu "naturel" pour une telle offensive, auprès d'un public qui aurait sûrement apprécié qu'on le prenne au sérieux.

Il était d'ailleurs intéressant de voir combien ridicule pouvaient paraître les versions doublées. Que le film vienne alors de Suède, d'Italie ou d'Espagne, ce sont les mêmes voix (bien françaises) que l'on retrouvait; ce qui est donc nier une importante part de la spécificité de chacun de ces films. Il m'est d'ailleurs arrivé une drôle d'aventure. J'a-



LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM 1977

vais vu **Pascual Duarte** à Cannes, en version originale avec sous-titres français. J'ai revu le film au Festival en version doublée; mais j'ai complètement bloqué là-dessus. Quelques jours plus tard, faisant le bilan de cette manifestation pour **Le Devoir**, j'indiquais que ce film avait été présenté en version originale. Un lecteur m'a fait par la suite remarquer que c'était faux; mais je n'arrive toujours pas à me rappeler de ce film... parlant en français. En fait, ce serait trop aberrant. La langue, dans un film, c'est autre chose qu'un simple moyen de communication (bien que dans les films médiocres cela soit précisément le cas)... Enfin, on a là un joli débat en perspective qui n'est pas prêt d'être résolu.

o

Et voilà, tous nos festivals revus et corrigés en quelques lignes. Il y aurait, on s'en rend bien compte, bien d'autres choses à dire, mais gageons qu'on aura l'occasion de revenir sur le sujet très prochainement. Car il y aura très probablement une prochaine fois... pour tout le monde.

On peut donc se demander maintenant: pourquoi autant de festivals au Québec en 1977? La réponse pourrait être tout simplement qu'il se trouve ici bien des gens entreprenants. La réalité, cependant, est tout autre; car cette brusque prolifération de festivals révèle tout simplement un profond malaise dont on aurait tort de sous-estimer l'importance. Nos salles commerciales de cinéma ne remplissent plus leur rôle et, ce faisant, occultent une part importante de la production cinématographique mondiale. Mais la faute ne doit pas reposer sur les seules épaules des exploitants et des distributeurs. Car ils ne font, finalement, que respecter la simple loi de l'offre et de la demande (même si celle-ci est viciée au départ). Or, il est évident que le public québécois, comme tous les publics du monde, a été conditionné à un certain type de cinéma, à une certaine façon de présenter le cinéma. Et puis, la télévision le rassasie aujourd'hui tellement d'images que le cinéma doit se présenter comme événement pour qu'il consente encore à se diriger vers ces grandes (ou petites) salles obscures.

Face à cette situation déplorable, il était normal que certains cherchent à trouver des palliatifs. Ils vont alors s'appeler cinéma de répertoire, ciné-campus, Nouveau Réseau et, depuis quelques mois, festivals. Et comme ce dernier est, de par sa nature même, le plus éphémère, c'est lui qui portera la plus belle auréole. Mais à quoi cette dernière débauche aura-t-elle vraiment servi? A satisfaire quelques milliers de spectateurs?

Il reste maintenant à savoir ce que l'on compte faire de tous les autres spectateurs qui se précipiteront, demain, pour voir **Close Encounters of the Third Kind**. □

Quand un festival entend témoigner d'un cinéma différent

par andré pâquet

PESARO — Si 1968 a marqué une date importante dans la restructuration de plusieurs festivals, tout semble indiquer que 1978 marque à son tour une nouvelle étape dans la crise des manifestations, amorcée il y a dix ans. Soumises plus ou moins directement aux structures existantes — du moins dans la majorité des pays européens —, les organisations doivent donc subir et/ou faire le jeu de contradictions qui se sont considérablement polarisées depuis 68.

La formule traditionnelle du festival, même si elle a été à plusieurs reprises et dans plusieurs cas réformée (suppression des prix, de l'appareil "glamourisant", etc.) ne semble plus pouvoir résister aux multiples contradictions internes et externes auxquelles les festivals doivent maintenant faire face. Ces manifestations cinématographiques sont de plus en plus confrontées à des réductions budgétaires importantes (comme c'est le cas de Pesaro et de bien d'autres), et la nécessité de jouer un rôle plus précis envers les cinématographies qui se font ou qui sont remises en question de façon plus ou moins radicales.

A Pesaro, par exemple, on s'est bien rendu compte cette année que du cinéma de Jean-Marie Straub à celui des Portugais ou d'un Med Hondo qui témoigne des luttes d'un peuple opprimé, en passant par celui de l'époque "franquiste" en Espagne, il y a un lien pour ainsi dire "politique" qui a du mal à trouver sa place.

Et si, comme le veulent fondamentalement les responsables de Pesaro, "la Mostra veut refléter le changement qui se fait dans le cinéma italien", et espèrent alors que ce "changement tend vers un objectif précis, qui est celui de la transformation du public (et de la relation que tient le cinéma avec ce public) d'un rapport de clientèle en celui d'un rapport plus dialectique, plus axé sur la communication active"; alors les mêmes organisateurs ont raison de conclure que "cette transformation souhaitée, même si elle est à plus long terme, implique non seulement un chan-

gement vers un cinéma différent, mais bien prioritairement une société différente".

En ce sens, Pesaro 77 continue de se réclamer d'un cinéma différent, d'un cinéma qui témoigne des luttes populaires, d'un cinéma de la "socialisation". Mais il semble que c'est précisément sur le terrain de ce "dialogue de changement" que les plus grandes concessions ont dû être faites et qu'elles ont contribué à accentuer cette crise des contradictions.

Comme le dit Lino Micciche dans une entrevue publiée lors de la Mostra de cette année: "Nous avons pu réaliser l'édition 77 après avoir effectué des coupures considérables justement au niveau des aspects fondamentaux qui avaient contribué à donner à Pesaro ses caractéristiques principales dans le passé: sous-titres en italien de plusieurs films sélectionnés; traduction simultanée non seulement en français mais également en anglais et parfois en d'autres langues; hospitalité offerte à la majorité des travailleurs culturels et/ou participants; les cahiers de documentation pour tous les films présentés; etc. Si on ajoute à cela l'augmentation généralisée des coûts d'organisation et le fait que nos "subventions", elles, n'ont pas été augmentées depuis trois années; et d'autre part l'importance de la Mostra, non seulement en Italie mais à travers le monde, qui implique donc une croissance et non une décroissance comme celle à laquelle on nous soumet; il va alors de soi qu'une quatorzième édition, en 1978, se trouve d'ores et déjà considérablement compromise." C'est là, toujours, selon Micciche, "non plus un problème régional, mais bien national et même international."

Bien qu'on ne puisse affirmer ici que les problèmes de Pesaro soient uniquement attribuables à une forme de répression indirecte de la part des autorités régionales et même des autorités nationales; il n'en demeure pas moins que les résultats les plus immédiats de ce phénomène jouent un rôle important sur la désaffectation de la

participation internationale, et principalement d'Amérique Latine et même de l'Afrique (dans une moindre mesure cependant, étant donnée la découverte plus récente du cinéma arabe et africain) à ce Festival qui, en douze années, s'est établi comme le point de rencontre d'un cinéma en gestation, témoin d'une société, d'un monde en transformation.

C'est pourquoi, je crois, qu'au-delà de leurs propres contradictions internes (que le festival devra résoudre au sein de sa propre réalité), les responsables de cette Mostra qui fut déjà (et l'est encore dans une certaine mesure) exemplaire dans sa forme d'intervention sur le cinéma qui se fait, vont trouver les moyens de refaire de Pesaro la tribune, le forum du processus de socialisation du cinéma que la communauté internationale du cinéma nouveau a toujours su lui reconnaître.

Pour une des rares fois cette année, un film québécois participait à cette treizième édition de la Mostra. Il s'agissait de **Carcajou et le péril blanc** d'Arthur Lamothe. (L'autre film qui avait déjà participé était **Montréal Blues** de Pascal Gélinas, en 1972 je crois).

La présentation du film de Lamothe précède ici sa télédiffusion par le réseau éducatif de la RAI-TV qui a acheté six heures de la série de Lamothe. Mais, fait important à signaler, les représentants de la télévision algérienne, présents à Pesaro, ont également l'intention d'acheter quelques films de la série, entre autre **Le passage des tentes aux maisons** qui avait été refusé par Radio-Canada. Les Algériens ont beaucoup apprécié cet épisode de **Carcajou**; car, selon eux, il évoque des problèmes d'acculturation importants et avec lesquels les autorités algériennes sont aux prises avec la construction des villages "socialistes" dans le cadre de la réforme agraire; et ce, principalement dans le sud du pays.

La télévision à péage est-elle inévitable?

par françois brault

Il faut également signaler la présentation de quelques films portugais fort intéressants; eux aussi tournés sur les questions de la réforme agraire. **A Lei Da Terra**, du groupe Coopérative Zéro, relate l'organisation d'un village après l'adoption de la Loi sur la réforme; tandis que **Torre Bela** nous montre l'occupation d'un domaine ducal qui s'était faite avant l'adoption de cette Loi. Dans les deux films, on assiste à la prise de parole d'un peuple qu'on avait voulu baillonner pendant plus de quarante années. Il en résulte moult discussions et palabres qui semblent interminables mais qui sont comme un "défoulement" nécessaire avant l'action et la pratique d'une démocratie nouvellement acquise.

Par contre, le film de Robert Kramer, **Scenes From The Portuguese Class Struggle**, conclut par une analyse un peu trop gauchissante à l'échec du processus révolutionnaire portugais. Si ses conclusions lui viennent un peu trop facilement, surtout pour un Américain, le film contient néanmoins des témoignages intéressants sur le rôle des forces radicales. Le film sert aussi à expliquer, même si trop sommairement parfois, certaines des causes de la déconfiture du processus portugais; et ce, tant à gauche qu'à droite: Après le Chili et le Portugal, le regard de Kramer, dans ce film, nous fournit encore un exemple et une réflexion sur l'histoire qui se fait.

Il faut enfin noter la présence du film italien **Memoria Di Parte de Nino Biz-zari** qui donne la parole aux travailleurs à l'origine de la résistance et de l'organisation des mouvements ouvriers de Turin et de Milan sous l'Italie fasciste des années vingt. Rare exemple de prise de parole par les travailleurs dans le cinéma italien, ce film a soulevé l'enthousiasme de plusieurs à Pesaro. Il faut espérer qu'un jour ait lieu à Montréal une rétrospective du cinéma italien **qui se fait** en dehors des circuits et des organismes officiels; d'autant plus que déjà le cinéma qui se fait dans les structures traditionnelles nous est le plus souvent occulté!

En somme, Pesaro demeure un Festival important et, avec le Forum de Berlin, un lieu où, au-delà des contradictions et des difficultés actuelles, le cinéma québécois doit avoir sa place; parce qu'ici et là-bas nous avons l'occasion de rencontrer ceux qui, comme nous, luttent pour un cinéma qui soit témoin et aussi acteur de son temps et de gestes qu'il nous faut poser pour sa transformation fondamentale.

François Brault, qui a réalisé Tricofil c'est la clef, prépare actuellement un film sur la télévision communautaire. Dans cet article, il s'interroge sur la télévision à péage et ses implications sur le devenir de notre télévision. Mais c'est là aussi un dossier qui intéresse tout particulièrement le cinéma puisque, une fois de plus, les promoteurs de la "Pay-TV" présentent leur projet comme le "sauveur" du cinéma canadien. Mais qu'est-ce que cela veut-il dire au juste?

Souvent, sans trop connaître ou comprendre son mode de gestion ou d'organisation, plusieurs pensent que la télévision dite à péage est une chose inévitable et qu'il faut l'accepter "parce qu'on n'y peut rien", et que de toute façon "ça s'en vient". Pourtant, le CRTC qui possède en cette matière presque tous les pouvoirs, n'a pas encore donné le feu vert. Et une forte opposition (particulièrement celle du Front commun des communications) s'organise contre l'introduction de cette télévision.

La télévision à péage, c'est quoi finalement?

Pour avoir accès à cette télévision un pré-requis est nécessaire: vous devez déjà être abonné au câble (par exemple Cablevision Nationale à Montréal); puis, pour une somme additionnelle de \$8.00 par mois, vous aurez accès à un **canal spécial** qui vous permettra de voir huit longs métrages parmi les plus récents, plus quelques émissions à caractère culturel (pièces de théâtre ou concerts). Donc, chaque long métrage que vous aurez ainsi vu presque en primeur, vous aura coûté \$1.00. Pour les câblodiffuseurs, on parle de revenu de 100 millions de dollars annuellement. On compte actuellement plus de 3 millions d'abonnés au câble au Canada.

Des images venues d'ailleurs

Notre télévision traditionnelle, qui diffuse par ondes hertziennes sur bandes VHF (Radio-Canada, Télé-Métropole) ou sur bande UHF, (Radio-Québec), utilise le plus souvent ses ondes pour nous inonder de longs métrages

étrangers. Pour ce qui est des postes privés, le canal 10 et ses postes affiliés, on sait que leur programmation comprend un nombre impressionnant de séries américaines. Quant au réseau français de Radio-Canada, il a importé plus d'émissions américaines que sa jumelle anglophone. "Le réseau français importe 46% de ces émissions contre 34% pour le réseau anglais; la France le fait dans une proportion de 9% et l'Italie 13%", note Jocelyn Pagé dans la revue **Focus** du mois de septembre. Aussi, une Commission royale d'enquête de l'Ontario (qui a coûté plus de \$1.2 millions aux contribuables, tenu plus de 61 audiences publiques et reçu plus de 1,000 mémoires) a reproché à la Société Radio-Canada de diffuser trop généreusement les programmes américains.

Or, ce que les câblodiffuseurs nous proposent, avec cette télévision à péage, c'est à toute fin pratique une programmation identique à celle que l'on proposerait à un Américain vivant à New York. On peut en effet affirmer que 99.9% des films qui seront diffusés sur ce **canal spécial**, appelé la télévision à péage, nous parviendront des Etats-Unis; ce qui est d'ailleurs garanti par les promoteurs eux-mêmes. Encore une fois, les images que nous recevront ne seront donc pas les nôtres; et en plus, nous allons devoir payer pour ça.

Afin de pallier à ces effets négatifs et pour mieux nous séduire, on a décidé de nous offrir un "irrésistible cadeau". M. Philip Lind (président de l'Association canadienne de la télévision par câble, ACTC) et M. Colin Watson (président de la Pay Television Network, P.T.N.) étaient de passage à Montréal en avril dernier, pour rencontrer les journalistes. Leur but était bien sûr de rallier les opposants avant la tenue des audiences publiques du CRTC. Leur cadeau: 50 millions de dollars qui seraient investis au cours des six prochaines années dans le cinéma canadien advenant la mise sur pied au Canada d'une télévision à péage. Il n'en fallut pas plus pour convaincre certains.

Un cadeau piégé

Mais même si une partie de ces 50 millions de dollars était réellement investie dans le cinéma québécois (quoique personne ne puisse nous le garantir), il nous faudrait accepter qu'une grande partie de nos productions cinématographiques futures soit contrôlée, pour ce qui est de sa conception, par la distribution.

En effet, qui sera au comité de lecture mis sur pied par les bailleurs de fonds? Et qui aura pour mission d'accepter ou de refuser les scénarios soumis? Quels seront les critères établis pour juger les cinéastes et les écrivains de chez nous? Et surtout, comment ces promoteurs d'un cinéma américain sur lequel dépend leur projet et leurs profits, pourront-ils être intéressés à promouvoir un cinéma authentiquement québécois? Ne pouvons-nous pas plutôt penser que demain nous serons dans l'obligation de tourner une espèce de **Jaws** des pauvres, afin que nos scénarios plaisent à leur comité de lecture?

Une chose est donc claire: Les câblodiffuseurs ne devraient pas posséder à la fois le monopole de la production et celui de la programmation! "Ils ne peuvent être juges et partis", nous rappelle d'ailleurs Robert Forget.

Dans ce cadeau de 50 millions, on parle déjà de coproduction où il est question de tourner dans la langue de la "majorité" avec une post-synchronisation en français. Par le biais de la télévision à péage, le cinéma américain n'est-il donc pas en train de se subventionner, une fois de plus? Et cela, en nous laissant les miettes?

Et, la télévision communautaire dans tout ça?

Nous savons combien les télévisions communautaires ont éprouvé de difficultés à se développer au Québec en harmonie avec les câblodiffuseurs. Ainsi, à Laval, sous des prétextes techniques, on a empêché les citoyens de produire leurs émissions. A Saint-Jérôme, TVC-4 est presque inopérante; et pour plusieurs, le câblodiffuseur (Vidéotron) est en partie responsable de cette situation. Jean Grégoire, au ministère des Communications à Québec, dans sa thèse sur TVC-4, nous amène d'ailleurs à une réflexion intéressante sur ce sujet.

Cette situation conflictuelle entre les câblodiffuseurs et les télévisions communautaires est pour le moins bizarre, quand on pense que les câblodiffuseurs ont reçu du CRTC le mandat de promouvoir la télévision

communautaire dans les régions qu'ils desservent; et cela en laissant un canal disponible à la communauté et en aidant techniquement les citoyens à réaliser leurs émissions. Quelle place véritable donnent-ils à la télévision communautaire?

Aujourd'hui, on accuse les télévisions communautaires de tous les maux. Paul Larose écrit alors dans un numéro de Perspective (avril 1977): "La télévision par câble devra renverser l'image souvent négative que lui a donnée la télévision communautaire".

Plusieurs sont pourtant d'avis que la multiplication des télévisions communautaires au Québec (comme TVC-4 de Saint-Jérôme qui possède sa propre antenne à faible rayon d'action), pourrait peut-être apporter une solution au problème du pouvoir de plus en plus centralisateur des grosses télévisions traditionnelles et des câblodiffuseurs. Cela pourrait se faire sans que celles-ci soient consultées et indépendamment de leur volonté.

Avec la venue de la télévision à péage (qui dans les faits n'est que l'élargissement en capital des câblodiffuseurs actuels) comment, par exemple, Cablevision Nationale pourra-t-elle vraiment défendre l'intérêt des télévisions communautaires au Québec? Car il possèdera ainsi plus de pouvoirs, alors qu'il en possède déjà suffisamment pour leur nuire...

"Avec tous ses problèmes, pourtant déjà énormes, la télévision communautaire verra surgir un nouvel ennemi; la télévision à péage, ce monstre américain qui, à la façon d'un iceberg, nous laisse entrevoir son gigantisme et son danger."

"Contre l'invasion de ce géant américain, comment la petite antenne de Saint-Jérôme pourra-t-elle survivre et conserver son droit de parole? La télévision communautaire est-elle possible dans un tel contexte? Plusieurs se posent de sérieuses questions et pensent que la loi doit intervenir." (1)

Face à une telle situation, le ministre fédéral des Communications, Mme Jeanne Sauvé, devrait peut-être commencer à penser que la télévision dite payante est autre chose "qu'inévitable".

(1) Texte tiré du film "La vie qui parle", fait à Saint-Jérôme en avril 1977 et qui décrit l'histoire de la télévision communautaire, TVC-4.

ZONE LIBRE

Au sommaire du quatrième numéro:

- La filière québécoise de la CIA: une enquête exclusive
- L'amiante à l'heure où le PQ abat ses cartes
- La loi 53, une bataille à finir
- Un dossier économique sur la Donahue — Saint-Félicien... et, comme d'habitude, la chronique de Jacques Guay et le Périscope.

En vente dans toutes les bonnes librairies et les bonnes tabagies
\$1.25 le numéro.

S'ABONNER, C'EST LA MEILLEURE FACON DE SOUTENIR UNE REVUE INDEPENDANTE:
\$10 POUR 10 NUMEROS,

ZONE LIBRE
1715 PANET,
MONTREAL, H2L 2Z7.

Cinemas canadien et québécois

Cinemas canadien et québécois, notes historiques. Par Pierre Pageau et Yves Lever. Collège Ahuntsic, août 1977. 134 pages.

Il est curieux de constater que les recherches en cinéma québécois ne font finalement que commencer. **Cinéma/Québec** a, un peu, donnée le coup d'envoi avec les dossiers de Pierre Demers sur l'Abbé Proulx, Michel Vergnes, le Service de Cinéphotographie, etc. Puis, en 1973, on a pris connaissance de la surprenante **Filmographie d'Albert Tessier** par René Bouchard qui, non seulement portait à l'attention de tous les cinéphiles l'oeuvre importante d'un cinéaste québécois oublié, mais encore attirait-il notre attention sur le travail d'une dynamique équipe de chercheurs de Trois-Rivières.

L'intérêt aidant, on a commencé même à faire des films sur certains des pionniers de notre cinéma. **Albert Tessier (A force d'images)** de Louis Ricard; **Herménégilde** par son fils Richard Lavoie; et **Jean-Marie Poitevin ou la folle aventure** par Louis Ricard, nous ont permis, chacun à sa manière, à mieux mesurer l'étonnante richesse de notre patrimoine cinématographique.

On prend donc de plus en plus conscience de cet héritage cinématographique qu'avec la fin du Duplessisme on a voulu totalement ignorer. Seulement voilà, toutes ces recherches qu'on a vu naître sur le cinéma québécois depuis quelques années n'ont pu, finalement, que mettre en évidence l'état déplorable de nos connaissances historiques sur ce cinéma. On vivait dans l'à-peu-près, dans les oui-dire, dans la plus grande approximation. D'où, très souvent, une étonnante confusion, jusque dans les écrits de nos plus érudits critiques et historiens.

Désormais, cependant, ils n'auront plus d'excuses. **Cinemas Canadien et Québécois**, qu'ont publié Pierre Pageau et Yves Lever, vient en effet de jeter les balises nécessaires à une recherche systématique de notre cinéma. Car ils ont fait là un travail non seulement nécessaire, mais essentiel à la bonne compréhension de notre cinéma.

Dans ce volume de 134 pages, de présentation sobre et claire, les au-

teurs ont fait une chose très simple: ramasser, par ordre chronologique, tous les événements qui ont jalonné la longue histoire de notre cinéma québécois. Et tous les secteurs vont y passer; la production, naturellement, mais aussi l'exploitation et la diffusion des films ainsi que tous les mouvements, protestations et autres qui couvriront le cheminement tortueux de notre cinématographie.

Ce cheminement, les auteurs de l'ouvrage vont le subdiviser en deux grandes parties épousant les deux grandes étapes du cinéma, soit le cinéma muet et le cinéma parlant. Chacune de ces deux parties va être subdivisée en chapitres correspondant à des périodes bien précises de notre histoire cinématographique. Tout commencera donc avec "le cinéma des forains" (1894-1905), et se poursuivra avec les "début d'une exploitation organisée" (1906-1913); "naissance d'une industrie (production/distribution)" (1914-1922); et "Hollywood s'empare du marché canadien" (1922-1929). La période du "parlant" se subdivisera pour sa part en trois parties: "naissance du cinéma canadien" (1930-1955); "naissance du cinéma québécois" (1956-1967); et enfin "cinéma d'aujourd'hui" (1968-1977).

Des résumés viendront faire le point sur toute la période du muet, puis sur chacune des parties du "parlant". Ces résumés s'attarderont à dégager les grandes lignes de la période en question dans les différents secteurs de la production, de la distribution et de l'exploitation, en même temps qu'ils souligneront les activités de la critique, la situation de l'éducation cinématographique et l'état de la législation sur le cinéma.

On l'aura compris, **Cinemas Canadien et Québécois** (qui porte d'ailleurs en sous-titre: "notes historiques"), se veut avant tout un ouvrage pratique. C'est pourquoi les auteurs ont opté pour l'ordre chronologique, la synthèse étant effectuée dans les "résumés". Mais ce n'est pas tout, car il existe aussi un index des films cités et un autre des noms cités; ce qui rend la consultation de cet ouvrage très facile.

Mais comme les deux auteurs sont aussi des professeurs de cinéma, ils destinent aussi (pour ne pas dire en premier lieu) leur ouvrage à leurs étudiants et à tous ceux qui suivront les cours de cinéma québécois. On ne sera donc pas étonné de trouver une bibliographie très détaillée sur le cinéma, et tout particulièrement sur le

cinéma québécois; bibliographie qui intéressera tout le monde. Enfin, en annexe, les auteurs ont placé un "cadre général d'analyse pour la situation du cinéma dans une collectivité" que les éventuels chercheurs pourront utiliser avec profit.

Dans leur introduction, les auteurs ont pris la peine d'indiquer que "l'écriture de l'histoire des cinémas canadien et québécois sera toujours à faire et à refaire". Ils ajoutent alors: "Nous apportons aujourd'hui une modeste contribution à son édification en colligeant la plupart des informations connues et en révélant quelques pièces inédites; déjà, cependant, nous rêvons d'une réédition "revue et complétée" de ce livre!"

Ainsi, le premier pas, le plus difficile, a été fait. Il faut en remercier Pierre Pageau et Yves Lever. Et maintenant, il ne nous reste plus qu'à nous mettre à l'oeuvre, ce précieux guide à portée de la main.

Jean-Pierre Tadros

**cinéma
québec**
NO 41 (VOLUME 207)
\$1.

**DES LOIS
ET DES CADRES**



PREMIER REGARD SUR "TI-CUL TOUGAS"
A PROPOS DE LUCHINO VISCONTI
"LA PIASTRE" "IL PLEUT SUR SANTIAGO"

**Un abonnement,
c'est pour nous
un geste
d'encouragement.**

**Alors,
pourquoi
hésitez-vous?**

Aide et soirées-rencontres

Il existe à l'Association des cinéastes amateurs du Québec (ACAQ) une politique d'aide à la production en Super-8 et 16mm. Cette aide est accessible à tous les membres de l'ACAQ.

Tous les projets doivent parvenir au bureau de l'ACAQ (1415 est Jarry, Montréal, Québec H2E 2Z7) et seront étudiés par l'exécutif; respectivement les 6 décembre, 17 janvier et 14 mars. Une réponse parviendra aux postulants une semaine après la date d'examen.

L'aide accordée par l'ACAQ ne sera cependant versé qu'à la toute fin du projet sur présentation des pièces justificatives. Il est cependant possible d'avoir des avances, mais ces avances ne pourront pas dépasser les 2/3 de l'aide accordée à l'étape.

L'ACAQ ne considère pas les films de commandite et les films didactiques. Les films devront être produits en français ou sous-titrés en français pour pouvoir bénéficier de ce programme d'aide.

Un projet peut être présenté à n'importe quel étape de sa réalisation. L'aide maximale ne pourra dépasser les 2/3 du coût prévu. On ne pourra cependant pas inscrire au chapitre des dépenses envisagées le maquillage, les

équipements scéniques (décors), les transports, les salaires, la location de camions, grues ou autre du même genre. L'aide de l'ACAQ, donc, couvrira uniquement les frais de base aussi bien à la production qu'à la post-production. Et enfin l'ACAQ offrira les services de personnes-ressource.

L'année dernière, le programme d'aide au Super-8 a plus ou moins bien fonctionné, indique un rapport. Sur treize projets acceptés, trois seulement ont été terminés, et dix sont toujours en cours après près d'un an de travail. Les demandes portaient sur les points suivants: pellicule (6 demandes), pistage (6), titrage (3), "full coat" (2), copie de travail (1), copie de film (4), location d'équipement (1).

Pour de plus amples informations (et en tout cas avant de faire une quelconque demande d'aide; écrivez à l'ACAQ ou téléphonez à (514) 374-4700, local 403. Il existe un programme similaire pour le 16mm.

L'Association des cinéastes amateurs du Québec (ACAQ) a commencé au 14-15 est, rue Jarry, une série de trois soirées-rencontres sur le Super 8. La

première a eu lieu le 30 novembre, et les deux suivantes auront lieu le 10 et le 17 décembre.

Ces soirées devraient permettre à tous ceux que le Super-8 intéresse de réfléchir un peu sur le tournage en Super-8 et de se familiariser avec ses outils de travail. Ainsi, le premier soir, les participants se familiariseront avec un langage et des outils de travail. Lors de la deuxième rencontre, on passera résolument à la pratique en se mettant à filmer; alors qu'à la troisième rencontre on s'attaquera au montage et aux autres éléments reliés à la post-production.

Il est prévu pour le mois de janvier des soirées-rencontres sur le 16mm.

Un festival de Super-8 se tient à Toronto. Le prochain aura lieu les 14, 15 et 16 avril 1978. Plusieurs rencontres se tiendront dans le cadre de cet événement. Parmi les thèmes retenus: la production électronique du Super-8; l'art et le Super-8; le Super-8 à la télévision française; le Super-8 par des aveugles; le nouveau procédé du Super-8 de Polaroid; etc.

Pour des informations supplémentaires on peut écrire à: The Toronto Super EIGHT Film Festival, C.P. 7109, Station A, Toronto, Ont. M5W 1X8.

Table de montage Super-8 modèle AD-11

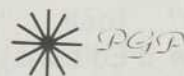
DESCRIPTION GENERALE

Notre table de montage horizontale, modèle AD-11, est équipée d'une image Super-8 et d'une bande sonore Super-8. Cette table permet un montage précis puisque l'image et le son se déroulent simultanément.

La table possède quatre moteurs indépendants pour bobinage et un bouton de réglage pour opération manuelle. Le système de projection est muni d'un prisme octogonal et l'image est projetée par l'arrière sur un écran en verre dépoli traité pour projection à la lumière du jour. Le son est reproduit par un haut-parleur encastré. Des sorties pour écouteurs sont prévues ou un haut-parleur détaché est fourni. Le film et la bande sonore peuvent être manipulés séparément.

CARACTERISTIQUES

- Vitesse de projection ajustable en tout temps de 0 à environ 62 images par seconde, en marche avant et arrière.
- Image lumineuse diffusée sur un écran de 4 po. x 6 po.
- Possibilité de bobinage jusqu'à 760 pieds.
- Lampe à halogène de 150 watts/21 volts avec réflecteur dichroïque. Miroir dichroïque additionnel installé dans le passage de lumière afin de refroidir le film. Lampe et film refroidis à l'air.
- Amplificateur de son "Solid State" à haute-fidélité.
- Moteur synchronisé avec contrôle à bouton pression pour vitesse précise de 24 fps ou 18 fps.
- Bdydetuandre.
- Compteur d'images à cinq (5) chiffres.



Les Consultants P.G.P. Ltée
325, Grande Caroline,
Rougemont, Qué. J0L 1M0
Téléphone: (514) 878-9675



le cinéma, bien, mais plus que le cinéma



des films qui ravissent le Bison

... diviser les films en deux: ceux qui sont confortables et ceux qui ne le sont pas: les premiers sont tous abjects, les autres plus ou moins positifs.

Jacques RIVETTE



"Mains tenant", c'est à Johanne Denis et Claire Savary dans **"Le discours des interventres"**, dans la même "Barre du Jour" 56/57, que je l'empruntais, et non à Sylvie Gagné, dans l'admirable **"Mots d'elles"**. Ainsi, une écriture m'absorba tant et tant me fit plaisir que je lui attribuai un usage du langage produisant un nouveau concept qu'elle ne contenait pas. (Ce qui n'enlève pas grand'chose à l'invention du texte de Sylvie Gagné, générateur d'une jouissance la plus lucide.)

Ainsi, parfois, des lectures sont-elles faussées.

Mais qu'est-ce qui a pu dévier ma lecture de **"L'affiche rouge"** de Frank Cassenti? Peut-être le manque d'un **cinéma autrement**, et je pris pour paroles et morale autres ce qui n'était que trucs à l'esbrouffe au service d'une idéologie Parti Communiste français la plus réactionnaire. J'étais perplexe, après une première version, néanmoins, je croyais **"L'affiche rouge"** un film important et beau. Une deuxième vision me donna envie de vomir de rage. Ce film en met tellement plein la vue qu'il veut évidemment cacher quelque chose. Une fabrication singeant outrancièrement un "brechtisme" dont bourgeois et sectaires se prétendant de gauche font leur dernier cri ultime (atum), voilà la cuisine pour avaliser une politique d'une transmission des pouvoirs sans rien changer à rien — (suivez l'idée...).

Un cinéma autrement... Dominique Noguez m'envoie son dernier livre: **"Le cinéma, autrement"** (coll. "10/18 1150/Union Générale d'Éditions"). D'abord: l'écriture ici a son autonomie, créatrice elle met en état d'alerte l'esprit critique, tout le fondamental qu'elle

dit saillie et travaille d'autant plus qu'avive le plaisir que la lecture procure. Ce fondamental qu'elle dit (et quand bien même je suis en désaccord complètement avec Noguez à propos de certains films — il me semble que ce qui m'est arrivé avec Cassenti lui arrive avec Schmid et surtout Jodorowsky —, mais ceci est secondaire, le principal est que nous voyions le cinéma, et sa critique, avec mêmes exigence et urgence), j'en voudrais citer seulement ceci, qui met en situation toute la pensée critique avec laquelle fonctionne l'un des plus beaux livres écrits à propos du cinéma, un outil absolument indispensable: "Il s'agit de faire passer le spectateur d'une attitude de **récréation** à une attitude de **recréation**." C'est à Noguez qu'on doit le seul ouvrage intéressant sur le cinéma d'ici: **"Essais sur le cinéma québécois"** (éd. du Jour), qu'il lui faudrait bien actualiser, avant que de petits fonctionnaires arrivistes "brouillent" tout pour asseoir de misérables micro-pouvoirs avec lesquels tout détériorer — (suivez l'idée...): **"Le cinéma, autrement"** déjà, par tant de réflexions aussi lucides qu'animées de passion juste, questionne idées et pratiques du cinéma au Québec.

Le cinéma, autrement... Trois et quatre visions, ou lectures parallèles (découpages et dialogues, critiques, entretiens), m'assurent que je ne suis tombé dans aucun piège: **"La muerte de Sebastian Arache y su pobre entierro"** de Nicolas Sarquis, **"Le voyage des comédiens"** et **"Les chasseurs"** de Théo Angelopoulos, **"India Song"** et **"Le camion"** de Marguerite Duras sont bien les films vus cette année à Montréal où s'inscrit un faire du cinéma autrement. Et Emile de Antonio, Jac-

ques Rivette, René Allio aussi travaillent dans le sens d'une écriture modifiée/modifiante. Ceci nous fut révélé par le Festival International du Film de la Critique Québécoise et le Festival Canadien des Films du Monde, et bien que le cinéma ait été un enjeu secondaire, l'enjeu principal étant pour chacun de faire mieux que l'autre! — on me dit que Gilles Marsolais proposerait que son festival ne soit plus appelé de la Critique pour pouvoir plus "rivaliser" avec celui de Serge Losique! Quand on pense à ce que pourraient faire, l'année durant, la Cinéma-thèque Québécoise, et le Conservatoire d'Art Cinématographique/Concordia avec ces mêmes subventions utilisées pour l'exercice de volontés de puissance qui éloigneront forcément toujours plus du cinéma autrement... (Mettre à l'affiche **"India Song"** sans en prévenir les journalistes, c'est assassiner le film. Prospec vient d'étaler une incompetence et un mépris auxquels nous devrions veiller.) Mais a commencé un autre festival: le Festival International du Film 1977, à l'Outremont. Sans doute est-ce le plus homogène. Le plus intéressant? Peut-être: c'est celui où il semble y avoir le moins de films choisis pour "représenter" un pays de plus, peu important que le film soit nul ou/et abject.

Mais pourquoi des films **doublés** en français? Nous y revenons dans un prochain CINEMA/QUEBEC.

QUE MANQUE-T-IL TOUJOURS? LES FILMS DE CHANTAL ACKERMAN.

"Le cinéma, autrement": "Le cinéma, art de l'image? Nenni. Art du concept."

Patrick Straram le Bison ravi
20 septembre 1977



Gouvernement du Québec
Ministère des Communications
Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel
360, rue McGill, Montréal, Québec, H2Y 2E9
Canada Telephone: (514) 873-2205

Le cerf de Virginie

de Bernard Beaupré
français-couleur • 11 minutes 48 secondes • 1976
no: 8269

Ce film vise à vulgariser le travail des biologistes du service de la Faune du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche dans un ravage de chevreuils.



La faune au Québec - 1ère partie

de Bernard Beaupré
français-couleur • 26 minutes 50 secondes • 1976

Film de vulgarisation sur le travail des chercheurs et biologistes du service de la Faune du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche, traitant plus spécifiquement de la faune terrestre.

La faune au Québec - 2ème partie

de Bernard Beaupré
français-couleur • 26 minutes 50 secondes • 1976

Film de vulgarisation sur le travail des chercheurs et biologistes du service de la Faune du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche, traitant plus spécifiquement de la faune aquatique.

La Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel (DGCA) est un organisme gouvernemental, rattaché au ministère des Communications du Québec, dont le rôle est de coordonner la production des documents audiovisuels pour le compte des divers ministères du Gouvernement du Québec, d'en assurer la promotion, ainsi que celle du cinéma québécois en général. La DGCA veille aussi à acquérir, conserver et diffuser la production gouvernementale, la production québécoise ainsi que la production étrangère intéressant le Québec.



Ummimaq (boeuf musqué)

de Bernard Beaupré
français-esquimau-couleur • 26 minutes 50 secondes • 1976

Le boeuf musqué a été importé au Québec et tout indique que cet animal, qui vit de la toundra, pourra sans difficulté y survivre. Depuis huit ans, des animaux sont élevés à Ummimaquautik où ils survivent très bien et se reproduisent. Le film nous fait assister à la réalisation du but ultime de l'expérience, l'implantation du boeuf musqué dans la toundra québécoise.



Je suis intéressé aux films suivants

veuillez me contacter

Nom:

Adresse

Ville:

Tél.: Code Postal

Un grand logement

Un film québécois de Mario Bolduc. **Assistante à la réalisation:** Ginette Guay. **Images:** Richard Cliche, Francine Landry. **Son:** Michel Gaboury. **Photographe du plateau:** Suzanne Gosselin. **Interprètes:** Mario Davignon, Claire Bourbonnais, Geneviève Solomon, Nicole St-Pierre, Claude Champagne, Ginette Guay, Serge Dompierre. **Production:** Marion Bolduc. **Laboratoire:** Kinéco de Québec. **Caractéristiques:** 16mm, noir et blanc. **Durée:** 80 minutes. **Date de production:** février 1977.

On peut considérer ce premier long métrage de Mario Bolduc et de son équipe comme la suite chronologique (et cinématographique) de **La nouvelle vendeuse**.

Dans ce moyen métrage, une jeune femme, sur le point d'avoir un enfant quittait son travail pour pouvoir s'occuper davantage de sa vie privée. Le film insistait, sous forme de séquences documentaires, sur son lieu de travail à Lévis. Dans **Un grand logement**, toujours filmé à Lévis, ce pourrait être cette jeune femme qu'on retrouve vivant toujours avec son mari et sa fille de quatre ans.

Elle travaille comme fonctionnaire dans un bureau du gouvernement fédéral; son mari est matelot sur le traversier de Lévis. Alors que dans **La nouvelle vendeuse**, la jeune femme prenait conscience de sa responsabilité de mère d'un enfant et de travailleuse quelque peu exploitée, dans **Un grand logement**, cette (même) jeune femme et surtout son mari prennent conscience de leur situation de locataires exploités. Comme allait nous expliquer Mario Bolduc lors du visionnement du film, on a sûrement l'impression, sur le plan dramatique, de voir la suite de **La nouvelle vendeuse**, mais, sur le plan cinématographique, **Un grand logement** ouvre d'autres pistes. Alors que **La nouvelle vendeuse** était un sujet de fiction tourné un peu selon la technique documentaire; le long métrage, lui, se veut carrément un sujet documentaire (les conditions de logement à Lévis) ponctué de séquences fictives, jouées par des comédiens. Donc, Mario Bolduc a utilisé ici comme dans son moyen métrage précédent, la technique de la narration pour rendre le récit plus évident et aussi pour déterminer le rôle exact de ses deux principaux personnages. Il leur prête d'ailleurs des propos qui préciseront sa propre vision des locataires d'ici.

Le film porte bien haut son titre, **Un grand logement**. Ce titre évoque

tout de suite le lieu quotidien d'habitation de plus de 70% des Québécois. Et par le fait même, l'une des préoccupations majeures de nous tous. Nous tous, qui rêvont de ce grand logement idéal de plus en plus difficile à trouver.

Dès la première séquence, cette question de logement, de lieu d'habitation est soulevée. Le principal interlocuteur du film travaille comme matelot sur le traversier de Lévis. Il discute avec un officier du syndicat des démarches entreprises pour la construction d'un abri sur le traversier; abri qui les protégerait du froid, l'hiver, pendant le voyage. Sur les lieux de travail, certains travailleurs comme lui sont mal "logés". C'est à tous les niveaux que la question du "logement" surgit.

Chez lui, le même travailleur arrive difficilement à rejoindre le propriétaire de son appartement pour lui faire réparer l'escalier extérieure et les murs qui coulent. C'est la première fois qu'il prend conscience de sa situation de locataire impuissant. Avec sa femme et l'aide d'amis, il prend alors les moyens nécessaires pour mieux évaluer les conditions du logement où il vit, à Lévis. Il fait venir un inspecteur des bâtiments de la ville pour placer une plainte auprès de son propriétaire; il consulte les locataires voisins pour connaître leurs revendications; il s'informe du rôle des associations de locataires; il se fait expliquer le fonctionnement du plan de zonage de Lévis et il va aussi demander des explications à la Régie des Loyers.

A Lévis même, il se rend sur place visiter des "modèles" de développement urbain sauvages: une industrie située près des logements et un condominium peu habité qui exploite systématiquement ses locataires. La prise de conscience de ce couple de locataires se fait à l'aide de quelques témoignages recueillis auprès d'informateurs de Lévis: une femme seule dont le logement s'est presque transformé en salle de douche et une jeune fille chassée de son vieil appartement par un bureau de notaires.

Le couple du "grand logement" joue de fait le rôle du couple qui habitait le logement que Bolduc et son équipe filment. Les informateurs qu'ils consultent jouent leur rôle. La fiction fait place rapidement à une sorte d'enquête; et le film devient documentaire sur le problème du logement à Lévis. On assiste à une vraie réunion de locataires mise en scène par les

fonctionnaires des Affaires municipales. C'est la visite "guidée" du condominium et surtout le témoignage de la vieille locataire un peu triste qui fait basculer le film du côté du reportage. Il y a aussi cette séquence de la jeune femme qui traverse le centre d'achat de Lévis en se disant qu'elle a l'impression de circuler dans le centre-ville de Lévis, ce lieu artificiel qui attire les passants.

Pour indiquer davantage la condition précaire des locataires, Bolduc en arrive à comparer le rôle du syndicat assez bien organisé des matelots du traversier à celui des associations de locataires isolées et mal informées. Il souhaite que "la grève d'Asbestos des locataires québécois" se fasse au plus tôt. Car, chaque mois d'avril, plus de 70% des Québécois (locataires) ne dorment que d'un oeil.

Voilà pour le contenu "politique" du film. **Un grand logement** fournit peut-être moins de chiffres et de documentation que certains films (**Le sol urbain, Locataires et propriétaires**) de Michel Régnier dans la série **Urbanose** et quelques autres (**Montréal, retour aux quartiers, Varsovie-Québec, comment ne pas détruire une ville**) de la série **Urba 2000**. Mais le film a l'avantage de poser la question du lieu d'habitation, du logement nécessaire, au niveau individuel. Par la suite, les individus concernés en arrivent à vouloir s'organiser pour lutter contre ceux qui profitent des locataires: les spéculateurs, les petits politiciens municipaux, les industriels et les commerçants. Les propos du **Grand logement** sont clairs: les locataires d'ici ont un urgent besoin d'un grand réveil.

Juste un mot, en terminant, sur les préoccupations cinématographiques de Bolduc et de son équipe. On peut faire des films intéressants sans trop se couper de la réalité, du vécu quotidien: **Un grand logement** le prouve. Tous les membres de l'équipe de tournage sont des locataires plus ou moins exploités. Bolduc habite, comme locataire, une maison dans le quartier St-Jean Baptiste, à Québec, qui risque d'être démolie. **Un grand logement** fait donc partie de ces quelques films qui veulent, à leur manière, changer la vie, changer la vue des choses quotidiennes. Les deux prochains films de Bolduc vont aussi dans ce sens. **Sur la route du tabac et des crêpes bretonnes**, filmé au début d'août à Toronto (grâce à l'aide artisanale de l'ONF), met en situation une Québécoise qui vit à Toronto. Elle

y rencontre un Québécois qui, lui aussi, veut changer sa vie. Cette rencontre est filmée, bien sûr, sur fond de 15 novembre.

Et le second long métrage de Bolduc, **Rock'n Roll au faubourg St-Jean** décrit la montée (fictive) d'un orchestre de rock'n roll dans un quartier populaire de Québec, le quartier St-Jean Baptiste, qui a décidé de survivre malgré le plan d'urbanisme du maire Lamontagne.

Le cinéma québécois a tout avantage à garder une prise directe sur le réel. Les films de Mario Bolduc et de son équipe le font d'une manière très efficace. C'est ce cinéma-là (où la fiction ne se prend pas pour une autre) qui nous concerne davantage. Mais on aura l'occasion d'en reparler à la sortie de **Sur la route du tabac et des crêpes bretonnes**, une réflexion sur le 15 novembre vécu à Toronto.

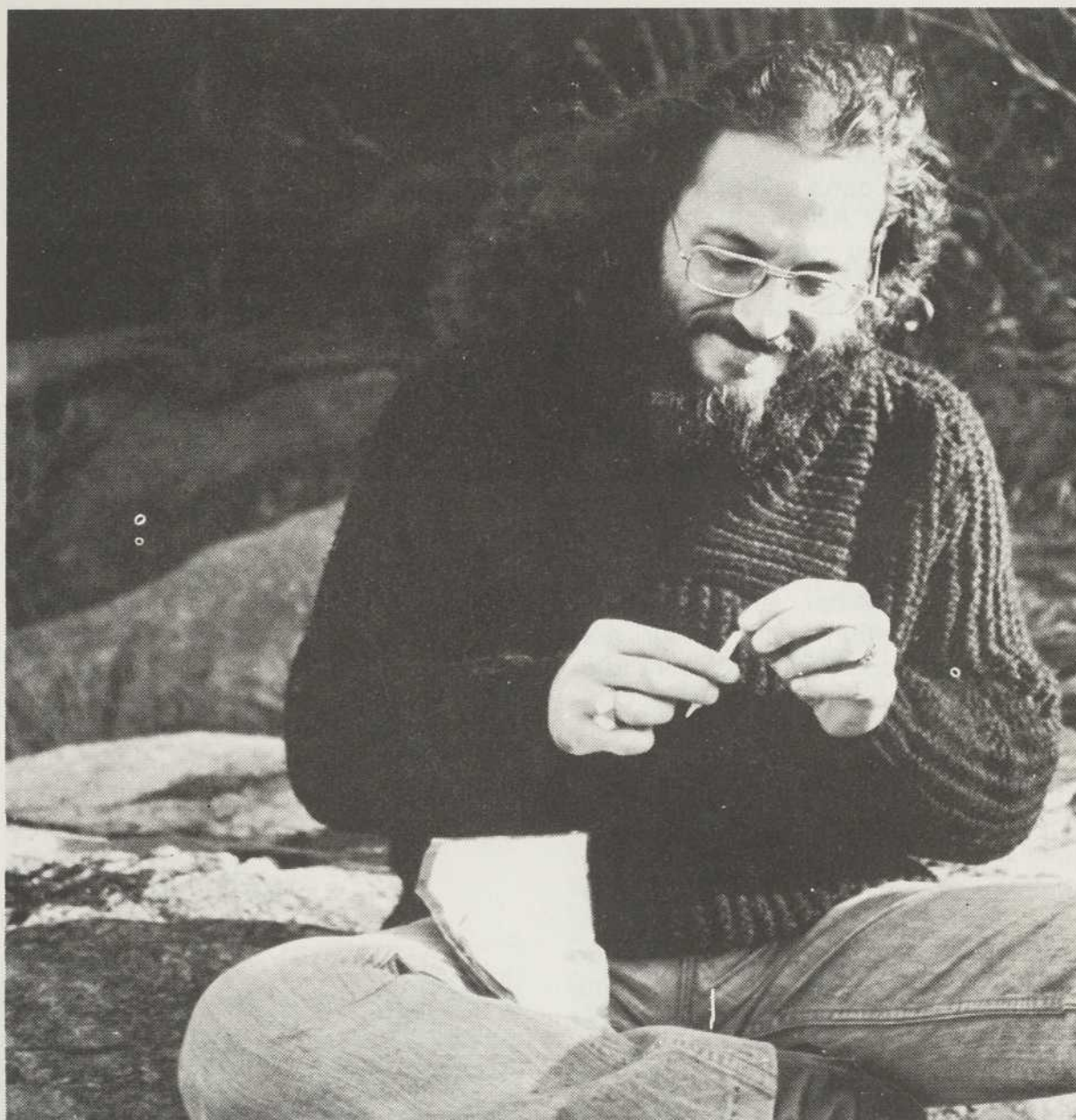
Pierre Demers

Une semaine dans la vie de camarades

Un film québécois de Jean Gagné. **Images:** Germain Bouchard, Bruno Carrière. **Assistant à la caméra:** Daniel Jobin, Serge Gagné. **Son:** Alain Corneau, Maurice Rochette, Guillaume Bengle. **Interprète:** Régis Painchaud dans le rôle d'Edgar Azède Plamondon. **Directrice de production:** Micheline Couture. **Secrétaire de production:** Bernadette Payeur. **Réalisateurs:** Camil Régis, Jean-Pierre Massé. **Production:** Les Productions 89 Inc. **Caractéristiques:** 16 mm, couleur. **Durée:** 240 minutes.

Le film de Jean Gagné et de son équipe, **Une semaine dans la vie de camarades**, a été présenté suffisamment de fois depuis un an pour que les journalistes québécois spécialisés en cinéma aient eu le loisir de le voir et de le critiquer. Pourtant, jusqu'ici, aucun critique n'a pris le temps d'en fournir le moindre compte-rendu et d'en mesurer la portée.

Il est vrai que le film/chronique de Jean Gagné dure quatre heures et qu'il ne pêche pas par excès de logique et d'organisation documentaire comme les habituels produits québécois du même genre. Le film de Gagné est, en effet, déroutant et indigeste pour plusieurs raisons. Mais ce sont peut-être ces mêmes raisons qui nous le rendent attachant et précieux lors d'un second visionnement.



Régis Painchaud dans le rôle d'Edgar Azède Plamondon

On s'attend, d'abord, à voir une sorte de remake de **La nuit de la poésie** de Jean-Claude Labrecque ou de **La veillée des veillées** de Bernard Gosselin; seulement avec plus de freaks, ces "undergroundés" de toutes les Amériques et même d'Europe. Profonde déception!

Car la Rencontre internationale de la contre-culture tenue à la Bibliothèque Nationale du 21 au 26 avril 1975 sert vraiment de "pré-texte" au film. Edgar Azède Plamondon, "l'enquêteur" du film (qui se demande comment et où va la culture québécoise?), va bien faire quelques petits tours à ces rencontres internationales, mais c'est surtout pour aller saluer ses amis musiciens en spectacle ou pour tenter, vainement, d'amorcer une conversation/débat avec un ou deux poètes-freaks de service québécois ou étranger.

Le film de Gagné va donc mal nous familiariser avec ces rencontres de la contre-culture. Les meilleures séquences sont plus musicales (Raoul Duguay, Conventum, Komuso à cordes, Plume, Cellule 3, Jazz libre du Québec, le Grand cirque ordinaire)

que littéraires. A l'exception, peut-être, de quelques apparitions vraiment plus vibrantes et chargées d'énergie créatrice (comme dirait le lecteur assidu de **Mainmise**): Allen Ginsberg chantant et Ann Waldman lisant un poème fulgurant, "I a woman". Les autres séquences de ces rencontres qu'a retenues Gagné, comme les grimaces de Vanier ou les "fumeux de pot" dans les corridors ou les toilettes, semblent vraiment superflues et sont d'une redondance inutile.

Car le film se situe ailleurs. Dans une idée généreuse et gratuite qui traverse **Une semaine dans la vie de camarades**. Une idée qui aurait pu produire une dizaine de séquences magistrales si Gagné et son équipe avaient pu la filmer jusqu'au bout.

Et cette idée était la suivante: Filmer à travers tout le Québec des témoins de notre culture qui brûlent de s'exprimer. Et si possible vérifier le pouls de la culture dite populaire, celle que les "conseils des arts" négligent. Enfin, profiter de cette tournée du Québec pour donner la parole aux artistes dissidents d'ici, à ceux qui ont toujours refusé

de prendre le parti de "l'art officiel au service du public élitiste."

Merveilleuse idée, projet ambitieux s'il en est, que le pauvre enquêteur naïf qu'était Edgar Azède Plamondon n'a pu assumer dans le film de Gagné. Ce pauvre Edgar Azède parcourt donc le Québec un peu comme un touriste. Il oublie de poser les bonnes questions et se tait quand il devrait ouvrir la bouche. On arrive à peine à comprendre que les travailleurs de l'amiante à Asbestos sont en grève; que les quartiers populaires de la ville de Québec en ont assez de disparaître au profit des autoroutes de fonctionnaires; et que les grosses compagnies des régions du Québec (Iron Ore sur la Côte nord, l'Alcan à Jonquière, la Domtar en Abitibi) sont à leur manière des monopoles qui agissent aussi sur la culture quotidienne des Québécois "éloignés".

Pourtant Edgar Azède fait des rencontres "enrichissantes" et souvent éloquentes. Des rencontres en plein dans l'esprit d'un renouveau et d'un questionnement (comme nous le propose la déclaration de principe du film) de notre culture (manière de vivre et production d'événements créateurs). Des rencontres riches et qui donnent toute la portée au film de Gagné malgré le sourire souvent trop insignifiant d'Azède: le concepteur Serge Lemoyne déjà éveillé par le pic des démolisseurs dans son atelier; le cinéaste dénonciateur Gilles Groulx; le violoniste Georges Caron de Percé; les comédiens des "Gens d'en Bas"; les musiciens de Wolf Lake; le poète Pierrot Léger d'une lucidité peu commune et encore plus limpide et clair que Patrick Straram délibérément mal à l'aise dans ce conflit de générations contre-culturel; le cinéaste Jean Dansereau, fidèle à sa démarche de créateur indépendant dans tous les sens du mot; le cinéaste naïf Johnny Fecteau qui nous montre ses films policiers de famille; le sculpteur Armand Vaillancourt révolté et dérouté; et les militants exigeants de la Maison communautaire de Jonquière.

Des rencontres riches et précieuses comme celles qu'on fait souvent — par hasard et nécessité — et que nous propose au moins cette **Semaine dans la vie de camarades**. Même si l'enquête d'Edgar Azède Plamondon n'a pas donné de résultats surprenants et semble loin de répondre à son projet ambitieux du départ. Mais les films québécois qui arrivent ainsi à donner une large place au senti-

ment de disponibilité et de hasard sont si rares qu'il serait trop facile de descendre radicalement **Une semaine dans la vie de camarades** au nom d'une quelconque logique et d'une normalité du cinéma documentaire québécois très peu respectées dans ce film.

Une semaine dans la vie de camarades, c'est donc une merveilleuse idée de film qui a donné un film fort inégal et confus. Mais l'idée était trop généreuse, gratuite, riche, pour réduire le film en question au néant. Depuis "L' ou 'L'", Jean Gagné et son équipe ont pratiqué un cinéma documentaire ouvert à toutes les influences et à toutes les tendances. S'ils réussissent à cacher davantage leur jeu, à mieux choisir leurs fréquentations (intellectuels de gauche, "stones", créateurs vidés, etc.) il se pourrait que leurs bonnes idées deviennent aussi de bons films, d'un bout à l'autre. Et qu'Edgar Azède Plamondon aille se rhabiller.

Pierre Demers

Le scrapeur

Un film québécois de Bruno Carrière. **Assistante à la réalisation:** Suzanne Vertu. **Images:** Bruno Carrière. **Son:** Alain Corneau, Esther Auger. **Montage:** Marcel G. Sabourin. **Musique:** Bertrand Carrière, Patrick de Niverville. **Interprète:** Léo Bélanger et des gens de la rue Visitation à Montréal. **Production:** Les films Cinétrie avec la participation de l'ATEM. **Caractéristiques:** Tourné avec de la pellicule passée date, 16mm, noir et blanc, son optique. **Durée:** 25 minutes. **Dates de production:** septembre 1975 à novembre 1976.

Dans ce film/portrait d'un métier urbain ignoré et souvent dénigré, celui de scrapeur ou pour les puristes "ramasseur de déchets métalliques plus ou moins recyclables sur une petite échelle", le cinéaste Bruno Carrière nous avoue d'emblée son parti pris: celui de faire un cinéma populaire dans le vrai sens du terme. C'est-à-dire, filmer à même la rue, les quartiers populaires, comme la rue Visitation, par exemple, dans le Centre-sud de Montréal; et plus particulièrement un témoin de cette vie quotidienne populaire, sou-



Bruno Carrière à la caméra

vent difficile à imaginer pour ceux qui font du 9 à 5.

Ce témoin sympathique, Léo Bélanger, ancien mineur, ramasse depuis près de dix ans, de la ferraille dans son quartier et les alentours pour la vendre (une fois le tri effectué) à des gros marchands de métal comme la "Metro Iron & Metal Works Ltd". En échange, on lui propose un salaire ridicule (pour deux cents livres de fonte, deux dollars et une bouteille de bière) qu'il est difficile, dans les circonstances, de refuser. Pour un salaire d'environ \$1,000 par année, Léo Bélanger parcourt les rues de Montréal à la recherche de la "scrap".

Carrière l'a filmé en plein travail, sur la route, dans sa cour (des miracles!...) en train de faire le tri avec des enfants de 10-12 ans qui semblent bien l'exploiter un peu le pauvre Léo, et aussi dans sa cuisine toute meublée et garnie de ces meubles et objets hétéroclites qu'il a ramassés un peu partout.

Léo a eu une vie plutôt pénible qu'il nous raconte un peu, mais Carrière n'y insiste pas trop. Après tout, ce qui l'intéresse, c'est bien sûr le métier de Léo et surtout le quartier populaire, son décor quotidien, un décor souvent ignoré des cinéastes québécois. Une ou deux séquences précises indiquent bien le ton populaire et chaleureux du film de Carrière. Tout juste avant de voir Léo négocier avec le gros marchand de fonte, la caméra nous montre deux chiens qui copulent allègrement sur le trottoir. La journée s'annonce bien... Autre séquence significative et riche de promesses: les jeunes qui entourent Léo dans sa cour et lui donnent un coup de main attendent la minute de la paye avec fébrilité. Tous, vraisemblablement issus de familles démunies, découvrent ainsi le goût des dollars auprès d'un travailleur particulièrement exploité. Et à mon avis, celui qui perd au change dans cette collaboration, c'est surtout Léo Bélanger, scrapeur solitaire qui aime bien la présence des jeunes et, pour ce faire, accepte de partager avec eux ses profits de famine.

Petit métier, donc, que celui de scrapeur qui n'existe sûrement que dans les quartiers populaires. Si, par hasard la voiture de Léo Bélanger perdait son chemin du côté de Westmount, c'est certain que les policiers lui coleraient une contravention.

Petit métier de prolétaire, exclu des gros circuits du commerce capitaliste, et que seul les individus démunis et un peu naïfs comme Léo Bélanger peuvent se permettre de pratiquer. En somme,

ce sont les gens du quartier populaire qui font la place et le travail de Léo. Sa présence les rassure et les aide un peu à faire le ménage de leur cour ou de leur hangar. Et puis, faire le ménage, cela veut aussi dire économiser, rendre service à soi et aux autres peut-être. Dommage que dans ce cycle de l'économie, Léo en sorte perdant.

La présence de ce scrapeur, c'est le signe d'une certaine vie de quartier qu'on retrouve de moins en moins dans des villes comme Montréal. Et c'est sans doute le travail d'un cinéaste (qui en somme exerce le métier de bien regarder vivre les choses et les hommes) de vérifier comme cela, de temps en temps, ceux qui bourdonnent plus que d'autres dans les quelques rues populaires encore habitées de Montréal. Car **Le scrapeur**, c'est peut-être d'abord un film attachant sur un Montréal en voie de disparition.

Pierre Demers

Les récupérateurs

Un film québécois de Bruno Carrière.
Assistant à la réalisation: Christian Marcotte. **Image:** Bruno Carrière, Martin Lelerc. **Son:** Alain Corneau, Yves Gendron, Claude Beaugrand. **Montage:** Marthe de la Chevrotière, Marcel G. Sabourin. **Commentaire:** Louis Geoffroy. **Narration:** Francine Allaire. **Production:** Les Films Cinétrie avec la participation des Productions 89. Tous droits les films Cinétrie 1977. **Caractéristiques:** 16mm, noir et blanc, son optique. **Durée:** 45 minutes. **Dates de production:** septembre 1975 à mars 1977.

Les récupérateurs diffèrent un peu des deux derniers films de Bruno Carrière qui circulent depuis quelques temps, **Mon bout du monde** et **Le scrapeur**.

Ceux-ci nous proposaient le portrait vivant et souvent attachant de deux artisans de plus en plus difficile à trouver: un fabricant de chaises (William Paquin dans **Mon bout du monde**) et un ramasseur de scrap (Léo Bélanger dans **Le scrapeur**). Deux films donc en forme d'hommage à des artisans sincères, travaillant, c'est le cas de le dire, sur une petite échelle.

Avec **Les récupérateurs**, on saute dans un monde un peu plus vaste. Un monde devenu depuis peu "industriel". Celui des récupérateurs de déchets divers (les vieux vêtements, les carcasses de voitures, les vieilles bouteilles, le gras et les cartilages de boeuf, le

vieux papier) qui vivent de mieux en mieux à même les poubelles débordantes de notre société de consommation et de gaspillage à outrance. Le film de Carrière se présente donc d'abord comme une éloquente démonstration de notre société (et civilisation) des poubelles.

Comme l'a déjà bien illustré l'écrivain italien Alberto Moravia, les sociétés actuelles tentent de plus en plus de définir leur degré d'évolution en fonction de leur pouvoir de gaspillage, ou si vous préférez, le volume de leurs poubelles. **Les récupérateurs** projette cette image de la société des poubelles qui est déjà assez bien installée dans une ville comme Montréal. On n'a qu'à penser à New York pour avoir la chair de poule...

Après avoir classé les déchets selon les compagnies déjà en place à Montréal, Carrière lève un peu le couvercle de ces grosses poubelles. Le chroniqueur économique du journal **La Presse**, Robert Pouliot, situe la place de cette jeune industrie de la récupération dans le contexte de l'économie capitaliste nord-américaine et tente de préciser le rôle que l'Etat et les municipalités jouent et pourraient jouer dans cette industrie improvisée.

Mais c'est la visite (commentée par les propos bien documentés et mordants du poète Louis Geoffroy) qui nous met sur la piste d'une industrie de "cheap labor" où les conditions de travail, les salaires et les risques écologiques sont plutôt discutables. La plupart des travailleurs employés dans ces industries de la récupération des déchets ne sont pas syndiqués. En grande majorité ils sont des immigrés fraîchement arrivés au pays et ignorants des lois du travail existant ici. Les industriels de la récupération profitent donc de cette ignorance au maximum.

L'intérêt, aussi, d'un film comme **Les récupérateurs** vient de l'illustration qu'il nous donne de ce nouveau cycle de la consommation (l'offre et la demande de déchets de toutes sortes) engendré par cette toute jeune industrie de la récupération de plus en plus prospère. Industrie déjà bien réglée dans divers pays comme une riche et discrète multinationale...

L'avenir est prometteur et inquiétant. Ce film de Bruno Carrière nous restitue donc une dimension (industrielle) de la ville de Montréal complètement négligée par les informateurs officiels et les guides touristiques.

Pierre Demers

par richard gay

ACTES DE MASURIA,
un film de Miguel Littin avec
Gian Maria Volonte

La répression de l'armée face aux mineurs lors des événements de 1907 à Masuria. Rappeler cette date cruelle de l'histoire du Chili, l'installer d'une façon mythique et vivante dans notre imagination, faire crier notre cœur, reconstituer l'événement, en tirer des leçons, l'associer à des moments plus récents de la vie chilienne, voilà de toute évidence l'intention poétique et politique d'un Miguel Littin sans doute trop excessif, trop répétitif et trop esthétisant dans ce film d'un lyrisme de vent, de sable et de sang auquel on ne saurait par ailleurs résister.

LA DENTELLIÈRE,
un film de Claude Goretta
avec Isabelle Huppert et Yves
Beneyton

La plus grande qualité de cette histoire d'amour qui débouche sur l'oppression dont le silence est trop souvent victime c'est l'étonnante conjugaison de deux grandes économies de moyens, celle de Goretta et celle d'Isabelle Huppert qui, ensemble, ont su créer une œuvre dont l'impact tendre mais non moins certain fait penser à d'autres grandes œuvres; celles de Vermeer, Renoir ou Maupassant.

**L'UNE CHANTE,
L'AUTRE PAS,**
un film d'Agnès Varda avec
Thérèse Liotard et Valérie
Mairesse

Par la juxtaposition de deux destins de femmes; par le montage souple, libre et renouvelé qui les différencie, les associe puis les sépare; par l'évolution personnelle de chacun de ces personnages; Varda provoque, c'est sûr, une certaine réflexion sur la condition féminine. Mais il reste que j'ai été insatis-

fait: trop d'images sont des images de magazine (de **Marie-Claire** et de **100 idées**, plus particulièrement); les scènes musicales sont faibles, dépassées et font décrocher; la fin respire un peu trop l'utopie; certains moments sont choquants d'in-vraisemblance; et surtout, Varda cherche constamment à dissimuler la prétention de ce film à thèse sans jamais y parvenir vraiment.

**L'HOMME QUI AIMAIT
LES FEMMES,**
un film de François Truffaut
avec Charles Denner.

Par la confidence lyrique de Truffaut; par l'interprétation accaparante de Charles Denner, par le début pétillant; par la dernière partie aussi qui se transforme en nouvel hommage au livre; par moments, donc, ce film à l'éloge des femmes charme, captive et émeut. Mais trop souvent on sent de grands trous vides où le souffle reste irrémédiablement absent. En fait, à bien y penser, cette confidence de Truffaut sur la gente féminine ne pouvait pas vraiment soutenir un long métrage. Cela ne pouvait donner qu'un film mineur. Mais on sent que Truffaut s'est fait plaisir et par moments ce plaisir est malgré tout partagé.

**CASANOVA UN ADOLESCENT
A VENISE,**
un film de Luigi Comencini
avec Leonard Whiting.

Ce film jouit d'une réputation surfaite, due en grande partie à la réaction beaucoup trop enthousiaste de la critique parisienne. (Ce long métrage réalisé en 1969 n'est sorti à Paris qu'en 1976). Il est vrai que dans la première partie du film, Comencini évoque avec beaucoup d'aisance, d'humour, de finesse et une agilité propre à Marivaux l'enfance de Casanova et qu'il propose à travers ce portrait-prétexte un tableau critique fort dynamique de la société italienne de la fin du XVIIe et du début XVIIIe. Pour cela, le film mérite d'être vu. Mais malheureusement, dans sa deuxième moitié, la réalisation retrouve ces deux ma-

nelles de la comédie italienne traditionnelle: le sexe et la farce.

**I NEVER PROMISED YOU
A ROSE GARDEN,**
un film d'Anthony Page
avec Kathleen Quinlan et Bibi
Andersson

Franchement, je ne comprends pas du tout l'engouement de certains critiques devant ce long métrage qui, bien qu'il soit interprété avec sensibilité par Bibi Andersson et Kathleen Quinlan surtout, n'est rien d'autre qu'un sous-produit de **One Flew Over The Cuckoo's Nest**. D'ailleurs, depuis plusieurs années déjà, le producteur Roger Corman exploite, dans le sens plein du mot, des thèmes sociaux ou psychologiques qui ont été imposés par d'autres. Ici, il fait mine de nous sensibiliser au monde troublant de la schizophrénie; mais comment peut-on ne pas se rendre compte que sa mise en images de ce monde intérieur est tout à fait simpliste et par-là même ridicule, qu'il a recours d'une façon abusive et impardonna-

ble aux apparences et aux comportements sordides des malades, et enfin que son récit est bâclé même dans sa simple évolution temporelle.

A CHACUN SON ENFER,
un film d'André Cayatte
avec Annie Girardot et
Bernard Fresson.

On sait que Cayatte a fait de l'exercice de la justice le thème primordial de son œuvre. Et c'est effectivement cette préoccupation que l'on retrouve dans **A chacun son enfer**; sauf qu'ici la réflexion de Cayatte sur la justice se fait superficielle, même risible parce que contradictoire. Cependant le scénario semble fait sur mesure pour Annie Girardot qui, grâce à ce récit, peut apparaître, dès les premières images, les yeux pleins d'inquiétude et surtout pleins d'eau. On a trop vu ce regard mouillé de Girardot: il est temps qu'on utilise ses autres possibilités et qu'elle figure dans des réalisations plus étoffées que ce suspense raté.

Le lecteur du Devoir est intéressé au cinéma

Edsall Research a posé la question suivante à nos lecteurs: Approximativement combien de fois par mois allez-vous au cinéma?

Réponses

Pas du tout	0%
Moins d'une fois par mois	7%
Une ou deux fois par mois	68%
Trois ou quatre fois par mois	23%
Pas de réponse	2%

TOTAL 100%

LE DEVOIR
Montréal

LE MEILLEUR AU CANADA!

C'est beaucoup dire mais pour les gens dans l'industrie du film, cela signifie Bellevue Pathé ... automatiquement. Ce qui prouve que les bonnes nouvelles se répandent vite dans un domaine où il faut produire — ou mourir.

C'est aussi une indication de la qualité. Nous nous imposons un degré d'excellence plus haut que celui du client le plus exigeant. Nos gens ont la compétence technique et notre équipement a les plus récentes innovations techniques. Ensemble, ils font des amis de nos clients. Et c'est une autre indication de qualité, comme: Productions Mutuelles - Cinévidéo - International Cinémedia Centre Vidéofilms - O.N.F. - Cinepix - Paramount - 20th Century Fox - Columbia - CBC - Warner Bros. - United Artists - MCA - Universal.

Notre cercle d'amis et de clients ne cesse de grandir.

N'oubliez pas de vous renseigner au sujet de nos 'Services complets de doublage'.

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

- Je suis loin de toi Mignonne
- Parlez-Nous d'Amour
- Tony Saitta
- The Little Girl who Lives down the Lane
- Breaking Point
- Lies My Father Told Me
- Duddy Kravitz
- Partners

LE PLUS GRAND LABORATOIRE DE FILMS ET ORGANISATION DE FILMS SONORES AU CANADA



BELLEVUE *Pathé*

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD /LTEE

MONTREAL
2000, av. Northcliffe
Montréal, Québec
H4A 3K5
(514) 484 1186

TORONTO
720 ouest, rue King
Toronto, Ontario
M5V 2T3
(416) 364 3894

Pathé Sound Studios
121, rue St-Patrick
Toronto, Ontario
M5T 1V3
(416) 598 2521

ENFIN...
LE SEUL
COMPLEXE
DE
PRODUCTION
INTÉGRÉ
DE L'ÉMA
ET DE L'ÉLEVATION
AU CANADA

Bibliothèque nationale, Périodiques
1700 St-Denis
Montréal, Québec
H2X 3K6
(S.F.)

- 2 plateaux de tournage
(120' x 100' x 60'
et 90' x 60' x 22')
- studio tout équipé
pour enregistrement de
musique
- 2 plateaux
de postsynchronisation
- salle de mixage 24 pistes
- salles de montage
- bureaux temporaires
d'administration
- laboratoire
35 et 16 mm
- doublage et post-
synchronisation
- etc...

Enfin

sonolab ON

1500, RUE PAPINEAU, MONTREAL, H2K 4L9
(514) 527-8671

