

PER

C-841

BNQ

cinéma québec

Vol. 3, No 2

75c



l'infonie inachevée / les dernières fiancailles
cris et chuchotements / état de siège

telstar films

690 LaGauchetière Ouest, Montréal
Téléphone 866-3781

vous offre son merveilleux catalogue,
où vous trouverez tous les longs métrages que vous pouvez désirer,
ainsi que des milliers de courts métrages et séries de films qui vous enchanteront.

Pour la première fois, deux chefs-d'oeuvre classiques:

L'ODYSEE et L'ENEIDE

sont portés à l'écran en deux séries de films admirablement réalisés,
en couleurs d'une beauté à vous couper le souffle.

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

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION

SOIXANTE-DIX VIDEOGRAMMES
A VOTRE DISPOSITION

1604 St-Denis • 842-9788
vidéo graphe

Toute ressemblance
avec des événements réels
ou avec
des personnes existantes,
ou ayant existé,
n'est ni fortuite ni accidentelle.

LE FILM
DE L'ANNEE
PRIX LOUIS DE LUCAS 73
PRIX BELLE 72

Yves Montand

ETAT DE SIEGE

UN FILM DE COSTA-GAVRAS

ECRIT PAR FRANCO SOLINAS. MUSIQUE PAR MIKIS THEODORAKIS
UNE PRESENTATION LES FILMS MUTUELS
EN ASSOCIATION AVEC CINEVIDEO

le DAUPHIN

BEAUBIEN PRES D'IVERVILLE 721-6060



POUR
TOUS

Toute la force et la fragilité des hommes
au pouvoir...

POUR
TOUS

LES FILMS MUTUELS présentent

JEAN-PAUL BELMONDO

L'HERITIER



"Belmondo, dynamique
et songeur, assume un de
ses plus grands rôles."
- LE FIGARO

"Un film merveilleux,
rapide, personnel."
- LE NOUVEL OBSERVATEUR

"Un rythme haletant,
frémissant, percutant."
- LE MONDE

"Du cinéma digne des
grands maîtres."
- FRANCE SOIR

BERRI

ST-DENIS, STÉ-CATHERINE 878-2424

les ateliers
audio-visuels
du québec

1110 bleury montreal • 871-0197

cinéma québec

ont collaboré à la réalisation de ce
vingt-deuxième numéro:

Ginette Charest, Roger Frappier,
Laurent Gagliardi, Richard Gay,
Guy Hennebelle, Francine Lauren-
deau, Jean Leduc, Jean-Pierre
Lefebvre, André Leroux, Jean-Pier-
re Tadros, Gilles Thérien, Pier-
re Vallières.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Michel Euvrard, Richard Gay,
André Leroux, Jean-Pierre Tadros

Collaborateurs:

Pierre Demers, Guy Hennebelle,
Francine Laurendeau, Jean Leduc,
Gilles Marsolais, André Pâquet.

Administration, publicité:

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers, Lise Daoust

Archiviste:

Francesca Pozzi

Distribution:

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

Index:

Cinéma/Québec est indexé dans Pé-
riodez, Radar, l'index international
des revues de cinéma, et Film Lite-
rature Index.

Abonnements:

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

Etats-Unis, ajouter un dollar

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

Adresser chèques et mandats poste
à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

Courrier de la deuxième classe. Enre-
gistrement no 2583. Dépôt légal Biblio-
thèque nationale du Québec.

SOMMAIRE

octobre 1973

vol. 3, no 2

Photo couverture: J-Léo Gagnon et Marthe Nadeau dans une scène des **Dernières fiançailles** de Jean-Pierre Lefebvre.

Editorial

4 Sortons de l'euphorie

Informations

6 Le cinéma à Joliette

7 **Richesse des autres:** des précisions

8 Festival du film étudiant canadien

L'ONF et bilinguisme

Filmexpo

9 La quinzaine nationale:

Une industrie cinématographique... Pour qui?

34 Palmarès du film canadien

Ingmar Bergman

13 Au bout de l'éblouissement, par André Leroux

Cinéma Québécois

17 **Les dernières fiançailles**, de Jean-Pierre Lefebvre

20 **L'infonie inachevée:** Un film portrait;
une interview de Jean-Pierre Tadros

27 **Ratopolis:** Des rats et des hommes;
une interview de Jean Leduc

Cinéma politique

30 **Etat de siège:** Spectacle politique vs drame vécu,
par Pierre Vallières

Cinéma/critique

37 Des livres pour changer le cinéma français,
par Guy Hennebelle

Critiques

44 **La nuit américaine**, de François Truffaut

45 **La bonne année**, de Claude Lelouch

47 **Pat Garrett and Billy the Kid**, de Sam Peckinpah

49 **The Devil in Miss Jones**, de Gerard Damiano

49 **Eglantine**, de Jean-Claude Brialy

sortons de l'euphorie

Emporté par l'euphorie générale, on n'a plus qu'à se laisser entraîner par la ronde des festivals et celle non moins hallucinante des avant-premières à gros déploiement publicitaire. Qui oserait alors dire que le cinéma se porte mal?

Le Canada montre les dents à Cannes; le Québec part à l'assaut de la francité à Liège. Denys Arcand se lance à la conquête de New York; Carle continue à avoir la cote d'amour des Français. Le Palmarès du film canadien s'installe à Montréal et rappelle à qui veut l'entendre la vitalité d'un cinéma qui balbutiait encore il y a une décennie. Et jusqu'à Ottawa qui ne craint plus de se lancer dans la grande aventure: et c'est Filmexpo.

Si les producteurs se plaignent, on n'arrête pas pour autant de tourner; tout au contraire. Si les distributeurs rechignent eux aussi sur le cinéma québécois, nos films les plus commerciaux connaissent des conditions que l'on n'aurait jamais espérées il y a quelques années. Les réalisateurs se battent, mais produisent. Quant aux critiques, ils s'en donnent à coeur joie.

Oui, nous nageons en pleine euphorie.

Ou plutôt, on aimerait bien nous le faire croire. Car si l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit bien vite que tout n'est pas rose dans le monde du cinéma.

Quelques faits:

- **Tendresse ordinaire** de Jacques Leduc, l'un des films les plus accomplis de la production québécoise, est rejeté par le comité de pré-sélection du Palmarès du film canadien. **J'ai mon voyage** est, par contre, accepté.

- **Richesse des autres** de Maurice Bulbulian et Michel Gauthier, dont la seule prétention est de donner la parole aux mineurs québécois et... chiliens, connaît des problèmes de distribution. La raison: de sérieuses pressions auraient été exercées sur la direction de l'ONF, dont celle de Réal Caouette. Ce film est aussi éliminé de la compétition du 25e Palmarès du film canadien. Simple coïncidence?

- Gilles Groulx se démène toujours pour que l'ONF débloque **Vingt-quatre heures ou plus**. Il va jusqu'à proposer de racheter son film; la direction de l'ONF refuse.

- Des films comme **Cap d'espoir** de Jacques Leduc, **On est au coton** de Denys Arcand ne peuvent toujours pas être montrés. Et des projets de film sont toujours unilatéralement refusés par la direction de l'ONF: le dernier en date, celui de Robert Favreau sur le syndicalisme.

- Du côté de la SDICC, les cinéastes canadiens n'ont pas la vie plus facile. On refuse les scénarios à tour de bras. Et si vous ne faites pas partie des cinéastes "reconnus", autant ne pas insister.

- Les cinéastes d'ailleurs étant forcément un peu plus "reconnus" que ceux d'ici, on voit augmenter le nombre de films réalisés par des metteurs en scène étrangers avec le concours de la SDICC. Une manière comme une autre d'augmenter la créativité canadienne?

- Les films restent de plus en plus sur les tablettes. Et les jeunes cinéastes n'arrivent pratiquement pas à se faire reconnaître comme tels, puisque le seul critère de reconnaissance, ici, est d'être tout d'abord... connu!

- Les sources de financement s'amenuisent dangereusement depuis que le gouvernement fédéral a laissé entendre qu'il ne permettra plus d'évasion fiscale.

- Quant au français, il se fait toujours aussi rare sur nos écrans. **Cris et chuchotements** de Bergman a droit de cité à Montréal en version originale suédoise. Qui oserait s'en plaindre? Mais s'il est actuellement projeté dans deux salles de cinéma, dans les deux cas il l'est avec des sous-titres anglais!

- Le gouvernement québécois, lui, reste égal à lui-même: il promet beaucoup, mais se garde bien d'agir. La loi-cadre n'est donc plus pour demain. Et ce n'est pas demain non plus qu'on verra nos écrans faire justice à la langue de la majorité des Montréalais.

Face à cette situation qui se détériore un peu partout, il n'y a pas à se réjouir. Face à une situation qui met en péril l'existence même du cinéma québécois (nous y reviendrons dans un prochain numéro) on ne peut que demander à l'Etat québécois de prendre ses responsabilités. C'est tout.

En cette période d'élection, nous tenions à le rappeler à tous les partis politiques.

La rédaction

Coup de pied en retour

Le cinéma à Joliette

Bonjour,

Je vous fait parvenir une copie de l'article que j'ai écrit dernièrement et qui a paru dans un des deux hebdomadaires régionaux. J'y fais part de mes impressions sur les dernières présentations cinématographiques locales.

Ce n'est qu'une question de hasard, mais il est bon que je vous dise qu'au même moment où mon article paraissait, deux cinémas sur trois présentaient deux films que j'avais effectivement proposés dans mon article. De toute façon, il ne faut pas s'en faire, des films comme **Cris et chuchotements**, **La Grande bouffe**, etc. risquent fort peu d'apparaître sur nos écrans.

En tout cas, peut-être que, si vous pouviez trouver à cet article une petite place dans votre revue, cela permettrait à d'autres Québécois de savoir ce qui se passe chez nous, et je vous en serais très reconnaissant.

Merci d'avance. Un cinéophile québécois.

Pierre Forest,
Joliette

Quoi de neuf dans les cinémas de Joliette?

L'opinion exprimée ici s'adresse prioritairement aux trois gérants de salle de cinéma de notre belle ville de Joliette.

Depuis déjà quelque temps, nous pouvons affirmer sans trop nous tromper que les films présentés dans nos cinémas ne sont pas des chefs-d'œuvre à tout casser. Pour appuyer cela, notons premièrement que le cinéma qui se dit le plus chic en ville, se spécialise toujours dans les "p'tites vues de fesses", deuxièmement que celui du Centre-ville essaie d'en faire autant mais en y ajoutant quelques diversités pour se changer les idées, mais pas plus. Soulignons que ces deux derniers cinémas ont été envahis ces dernières semaines par les "karatémén". Vous savez ce genre de "vue" où l'on essaie de vous montrer que le karaté n'est pas un sport dangereux mais plutôt pacifique et que, pour vous le prouver, on vous "garoche" sept ou huit batailles où le sang glisse de toute part; tout ça avec Bruce Lee (qui est d'ailleurs mort à l'heure actuelle) ou bien son "p'tit frère". J'avoue que pour l'unique professeur de karaté de Joliette, c'était un très bon truc pour recruter ses nouveaux membres.

Je voudrais également souligner que le cinéma de la rue Lanaudière y va encore avec ses spécialités "western" servies à la moderne dans une salle plus que modeste. Je n'ai rien contre les "Leone" ou ses imitations mais vient un temps que l'on en a assez et que l'on veut bien revenir au Québec.

Ceci étant dit, comme toute bonne critique qui se veut positive, je vais proposer des titres qui devraient finir par apparaître sur les annonces de nos salles de cinéma. On nous avait promis **L'orange mécanique** dans celui du Centre-ville; on attend toujours. Du côté québécois, le dernier "Carle" est sorti: **Les corps célestes** et aucun ne s'est risqué à l'annoncer (normalement il devrait revenir à celui de la rue Lanaudière). Denys Arcand lancera **Réjeanne Padovani** le 5 octobre; ça devrait finir par nous arriver. Aussi, le dernier de Denis Héroux, **Y a toujours moyen de moyenner**, sort cette semaine; si on veut se connaître au Québec, faut peut-être écouter un peu ce que nos cinéastes ont à nous dire.

Nous avions vu **Moi, y'en a vouloir des sous** de Jean Yanne, mais **Tout le monde, il est beau**. . . n'est pas encore venu. On annonce pour octobre, **La grande bouffe** de Marco Ferreri, faudrait voir ça aussi. De plus, Costa-Gavras est venu lui-même présen-

avec
les compliments
de
l'Association
des Propriétaires
de Cinémas
du Québec Inc.



3720, Van Horne
suites 4 et 5
Montréal
(514) 738 2715

ter à Montréal son **Etat de Siège**, est-ce que Joliette le verra d'ici... deux ans?

Du côté français, il y a **Liza** avec Catherine Deneuve, le dernier Truffaut, **Une belle fille comme moi**, le tout récent d'Annie Girardot dont le nom m'échappe, **Un homme est mort**, un policier avec Jean-Louis Trintignant. Aussi, du côté américain et policier, le dernier James Bond qui devrait sortir en français bientôt.

Pour ceux qui aiment encore jouer normalement, ce devrait être tout le monde parce que le cinéma, le vrai, contient toujours un certain message qui ne peut nous laisser indifférents - il y a **The Best of the New York Erotic Film Festival** qui même s'il est en anglais (de toute façon, on y va surtout pour les images et les soupirs) nous présente du beau dans le domaine de l'érotisme (tout désigné pour la salle de la rue St-Viateur). Aussi, **Cris et chuchotements** d'Ingmar Bergman. Et j'en passe, en masse.

Je veux terminer en faisant un compromis (!). Je comprends et je connais en partie les exigences des gérants de cinéma qui habituellement sont pognés dans des gamiques de contrats qui les empêchent peut-être de choisir les films qu'ils souhaiteraient présenter mais passent plutôt ceux qui "marchent" le plus (en terme d\$\$\$\$). Ca c'est discutable; s'il y avait assez de Joliettains qui feraient des pressions pour que ça se réalise et qu'on ne soit plus obligés d'aller à Montréal pour voir quelque chose qui a du bon sens, peut-être qu'il y aurait moyen de s'arranger. Quitte à ce qu'il n'y ait qu'une représentation spéciale par exemple à chaque semaine qui serait consacrée à des films de choix, sans tomber dans l'intellectualisme au boutte ou dans les films super-philosophiques (restons à la portée

du monde ordinaire et que ceux qui sont trop "haut" s'abaissent un peu).

Tout ça, parce que vous (n'importe qui, d'abord toi qui lis ça) vous ne me ferez pas accroire qu'à Joliette, ville semi-bourgeoise, il n'y a pas assez de gens qui sont capables et qui désirent aussi absorber de bons films.

En espérant que tout le monde va se réveiller, d'abord les gérants de cinéma, je vous remercie de votre attention.

Pierre Forest

le 23 septembre 1973

"Richesse des autres": des précisions

Messieurs,

J'ai lu vos critiques de **Richesse des autres**. Le temps me manque pour vous donner toute mon appréciation de vos critiques. (...)

Je veux quand même prendre le temps de demander à M. Pierre Demers pourquoi il dit que je suis passé du côté des boss, et qu'est-ce que la taverne du mineur a à faire avec cette remarque. Michel Provencher dont la photo apparaît à la page trente-huit est maintenant contremaître et c'est son épouse qui avait si soif de sécurité. Mais cela aussi ne change rien à la véritable lutte des mineurs. Il y a d'autres passages de ce film qui peuvent difficilement être captés par ceux qui ne connaissent pas le métier et les hommes de ce milieu.

J'ai quand même aimé vos critiques. A Richard Gay je dis qu'au point final du film je n'ai pas dit: "il faut en rire" mais: "c'est difficile de raconter

une histoire drôle quand il n'y a pas personne pour en rire". De toute façon, il est possible que cette phrase cadre mal avec le film, mais pour moi, on aura beau raconter les histoires les plus tristes et les plus drôles; ce que je déplore le plus c'est l'absence ou l'indifférence d'un auditoire qui ont d'autres préoccupations tellement plus banales.

Au plaisir de vous rencontrer j'espère. En attendant j'ai la haute prétention de continuer le combat pour sortir enfin de l'aquarium capitaliste.

Bien vôtre,

Théo Gagné

Rouyn, le 26 septembre 1973

Les articles dont fait mention Théo Gagné ont paru dans le No 10 du Vol. 2, pp. 36 à 39. Il est à noter que Théo Gagné avait également signé une lettre à propos du **Mépris n'aura qu'un temps** d'Arthur Lamothe, lettre qui a paru dans notre premier numéro (No 1, Vol. 1), à la page 11. Soulignons enfin que **Richesse des autres** connaît de sérieuses difficultés de distribution, suite à des pressions qui auraient été effectuées en haut lieu.

"Coup de pied en retour" est une rubrique ouverte à ceux de nos lecteurs qui aimeraient prendre position, soit à partir des articles parus dans **Cinéma Québec**, soit à partir d'éléments de l'actualité cinématographique qui auraient particulièrement attiré leur attention. **N'ayez pas peur de prendre la parole, mais n'oubliez pas qu'on y gagne toujours à être concis.**



POTTERTON PRODUCTIONS INC.

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

The Rainbow Boys

(meilleur film étranger)

Festival du Film d'Atlanta 1973

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

informations/notés documents

Festival du film étudiant canadien

Le cinquième Festival du film étudiant canadien s'est déroulé du 26 au 30 septembre au Conservatoire d'art cinématographique. Le jury était composé de Frank Capra (président), André Guérin, Gerald Pratley, Guy Glover et Jean-Pierre Tadros. 36 films en 16mm et 20 films en 8mm étaient en compétition. Des prix en argent (offerts par Famous Players) ont été décernés aux gagnants.

Voici le palmarès:

Prix Norman McLaren: **Ivory Founts**, de Christopher Aikerhead.

Catégorie 16mm
Scénario:

1er prix: **Reunion**, de Murray Battle; 2e prix: **Le terroriste**, de Danyele Patenaude et Roger Cantin; 3e prix: **Pardon Me**, de Mark Sobel et Robin Lee.

Documentaire:

1er prix: **Sans faire d'histoire**, de Jeannine Gagné; 2e prix: **Giovanni**, de Fraser Steele; 3e prix: **Sandon of the Silvery Slocan**, de Jonathan L. Oldroyd.

Animation:

1er prix: **Quebec-Love**, de Michel Danvoys; 2e prix: **Boarding House**, de Neil McInnes et Ken Stampick; 3e prix: **Au pays des microbes**, de Jean-Michel Labrosse.

Catégorie 8mm
Scénario:

1er prix: **Les pas égarés**, de Louis-Pierre Mongeau; 2e prix: **The Obsession** de Richard Martin.

Documentaire:

1er prix: **Until When**, de Robert Awad; 2e prix: **Didn't You Have A Great Time at the Ex**, de John H. Buckley.

Animation:

1er prix: **Sonic Dance** de Richard Malo; 2e prix: **Transformations**, de Margit Boronkey.

Il est à noter que dans les films 16mm, même si la participation de films français était minime, 4 des 6 films en compétition ont reçu des prix.

ONF et bilinguisme

L'Office national du film du Canada a en cours de production une série de films destinés à aider les Canadiens à apprendre le français ou l'anglais comme langue seconde.

Ces films ont pour but de rejoindre de multiples auditoires intéressés dans l'apprentissage d'une de ces langues depuis les écoles jusqu'à la télévision éducative en passant par les universités et les programmes spéciaux du gouvernement.

La préparation de la série est placée sous la responsabilité à la fois de la production française et anglaise de l'ONF. De plus, des conseillers pédagogiques ont été engagés par l'Office à titre de consultants auprès des producteurs du programme: Jacques Bobet et John N. Smith.

La série française qui comprend 15 films regroupés sous l'appellation: **Tout le monde parle français** visera avant tout, au moyen de la fiction, à sensibiliser l'étudiant à un langage et une culture authentiquement québécois.

Il y aura trois ensembles de films: 5 films de 20 minutes pour enfants (10 à 12 ans); 5 films de 20 minutes pour adolescents et 5 films de 40 minutes pour adultes.

Les films en anglais au nombre de 20 et d'une durée de 20 minutes chacun s'a-

dapteront à différentes situations pédagogiques, l'âge étant négligé au profit du niveau de connaissance. Ils seront répartis en 5 sections de 4 épisodes ayant pour base un même sujet.

L'Office national du film fournira à l'appui de ce programme différents documents audio-visuels tels que films fixes, diapositives, rubans magnétoscopiques ainsi qu'un livre du maître et de l'élève, afin d'aider les professeurs dans l'utilisation des films.

Filmexpo

Filmexpo aura lieu à Ottawa du 15 au 27 octobre au Théâtre du Centre national des arts.

annonces

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

A vendre: Caméra ARRI "S" 16 mm avec caisson, 2 magasins 400', 1 moteur variable et 1 moteur constant. Eclair NTR 16mm avec 2 magasins 400' et zoom ANGENIEUX 12-120mm. 1 table de montage KEM 16mm modèle RS62. Briston Films Ltée, 1310 rue Larivière, Montréal, Québec, Tél.: (514) 527-2131.

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

La quinzaine nationale: Une industrie du cinéma... Pour qui?

Le 28 septembre dernier démarrait à Vaudreuil une manifestation assez unique en son genre puisqu'il s'agit d'un festival itinérant devant rejoindre toutes les régions du Québec. Au départ, ce festival devait se dérouler dans une période de quinze jours, d'où le titre de Quinzaine nationale du cinéma. Très vite cependant, on s'est aperçu qu'il était difficile d'être partout à la fois en une période de temps aussi réduite. On a donc décidé d'étaler ce festival sur près de quatre mois, en ayant soin cependant de concentrer les projections cinématographiques dans chacune des régions du Québec sur une période de quinze jours.

Sur les motifs d'une telle entreprise qui dépasse de loin les moyens du Conseil québécois de diffusion du cinéma (à l'heure actuelle les coûts d'une telle opération sont estimés à \$18,000 environ) on pourra lire le document que nous avons fait paraître dans notre précédent numéro (pp. 8-10). Rappelons cependant qu'il s'agit avant tout de sensibiliser les spectateurs à un cinéma québécois peu diffusé (parce que ne répondant pas aux normes commerciales traditionnelles, c'est-à-dire hollywoodiennes) et qui soit vraiment "représentatif de ce que nous sommes".

Le thème de la Quinzaine est donc: Un cinéma pour qui? Cette interrogation a en effet servi de critère de choix au comité de pré-sélection, et se trouve fort bien explicitée dans le texte lu par Luce Guilbeault dans un court film de présentation qui sera projeté avant chacune des projections de la Quinzaine (texte que nous avons reproduit sous le titre: "En guise de présentation"). "Il nous fallait choisir, nous expliquera en effet Lucien Hamelin, directeur du CQDC, des films qui nous permettraient de faire réfléchir des gens sur un cinéma qui nous ressemblerait "davantage" qu'un cinéma américain, ou même un

cinéma québécois produit sur des modèles américains. Donc si on a éliminé d'une part les films qui avaient été beaucoup diffusés, on a aussi écarté certains films qui ressemblaient tellement à des copies étrangères qu'il ne servait à rien de les diffuser. Il s'agissait d'être cohérent et représentatif. La sélection qui en est sortie n'est pas parfaite. On le sait; mais dans l'ensemble elle se défend."

"Il reste cependant, admettra Lucien Hamelin, que nous avons retenu des films comme **Taureau** qui répondent à la catégorie des "films-évasion" que nous avons décidé d'éliminer. Mais on s'est dit qu'il fallait que la sélection rende aussi compte de ces films. Et puis, par rapport à l'objectif de la Quinzaine, il nous paraissait que ces films se rapprochaient plus de la réalité que les autres. C'est tout."

Dans cette optique, 13 longs métrages de fiction ou documentaire ont été retenus, ainsi que 31 moyens et courts métrages. Cette sélection a été présentée à tous les groupes ou groupements locaux pour leur permettre d'y faire leur propre choix. Signalons enfin que le Conseil a réalisé pour cette manifestation une brochure sur l'ensemble des films retenus avec, en introduction, un texte intitulé "Une industrie du cinéma... pour qui?"; texte que nous reproduisons ci-après. Il a été également réalisé un film de présentation de deux minutes avec Luce Guilbeault lisant le texte qui précise les objectifs de cette Quinzaine et propose par le fait même des avenues de réflexion aux spectateurs. Enfin, une bande-annonce de 30 secondes permettra d'alimenter les télévisions locales dans la mesure du possible.

Il faudra donc suivre avec attention cette première expérience de festival itinérant.

"L'emprise des capitaux américains au Canada est telle qu'ils contrôlent notre vie nationale à tous les niveaux (politique intérieure incluse). Comprenez bien que si les USA ont un pied au Vietnam, ils ont les mains ici. Si quelque chose parvient à se manifester c'est que l'entreprise paraît si fragile que le "big business" ne daigne pas s'en soucier. Le cinéma n'y échappe pas; pour ce qui est de nos films, nous sommes libres d'aller les projeter dans les collèges et autres soirées d'amateurs. Aucune loi, aucune réglementation qui permette au cinéma canadien d'exister normalement. Sans législation cinématographique, le cinéma canadien c'est de la fumée sans feu."

Gilles Groulx, 1966

Depuis 1966, on peut douter que l'emprise des

capitaux USA que dénonçait Gilles Groulx soit allée diminuant au Québec et au Canada. Mais la situation du cinéma québécois et canadien paraît s'améliorer puisqu'un certain nombre de films réalisés au pays prennent chaque année l'affiche des salles de cinéma.

Les revendications des cinéastes et des autres professionnels du cinéma ont-elles donc été entendues? Est-il devenu plus facile de produire et de montrer des films qui reflètent la vie, les aspirations et les luttes du peuple du Québec? Si le fait de disposer de plusieurs millions supplémentaires, d'une infrastructure de maisons de production et de laboratoires compétents, d'un équipement moderne et d'un personnel de techniciens aguerris constitue la base d'une industrie du cinéma dans la ma-

jeorité des pays du monde, alors, n'hésitons pas à répondre par "oui" aux questions précédentes. Mais si les films que privilégie cette industrie nationale sont chaque année de plus en plus comparés, adaptés et calibrés selon les standards commerciaux de l'industrie cinématographique dominante, il faut admettre qu'on est loin d'un cinéma-témoin de la réalité vivante, d'un cinéma-outil de libération populaire.

De la SDICC...

Lorsqu'il devint évident qu'une structure de financement et de production de films allait s'édifier sur des bases industrielles, le "big business" n'a pas tardé à pointer l'oreille, et l'on assiste depuis ce temps à la subversion du cinéma national par les marchands de pellicule. Qu'on nous comprenne

bien! En dénonçant la commercialisation, l'industrialisation du cinéma, nous ne souhaitons nullement voir disparaître les procédés techniques et les instruments de travail modernes mis au point et utilisés par des générations de techniciens et d'artisans, ici et à l'étranger. La subversion du cinéma national, c'est l'appropriation par des parasites du pouvoir d'user les moyens de production et de diffusion en vue d'accumuler un profit \$ maximum. Règle générale, les critères du goût et les préoccupations de "cette banlieue du cinéma" s'ajustent au niveau du commerce des savons-poudre. L'essor récent que connaît l'industrie du film au Canada et au Québec doit beaucoup à la mise en place de la Société de Développement de l'Industrie Canadienne du Cinéma

(SDICC). Cette banque spécialisée dispose de 10 millions de dollars, à tous les cinq ans, qu'elle injecte dans la production de films "canadiens". La SDICC n'est pas pour autant un agent "neutre" dont la manne viendrait résoudre les problèmes pratiques des équipes de production et des "créateurs", les laissant tout à fait libres, ensuite, de dire ce qu'ils pensent comme ils le veulent. Voyons ce qu'en disait le chroniqueur des pages de cinéma de Québec-Presses en 1970. "On favorise actuellement la production de films à coup de plusieurs \$100,000 mais on ne se préoccupe pas de les distribuer ou de voir à ce qu'ils le soient. Seuls les films à caractère hautement commercial ont, dans ce contexte, la chance de faire leurs frais et ce, en répondant aux besoins du marché le plus impersonnel qui soit. En favorisant cette politique strictement commerciale (Ottawa) et en retardant l'établissement d'une loi-cadre sur le cinéma (Québec) les gouvernements participent à l'extermination de nos plus authentiques créateurs et retardent les chances de l'avènement d'un cinéma qui nous appartienne vraiment. Il sera ainsi (avec la venue de la SDICC) plus facile de produire un film de \$300,000 que d'en produire un de \$50,000. Dans ce contexte de cinéma, on exigera par exemple des garanties de rentabilité commerciale par l'emploi de vedettes dont les cachets sont généralement élevés. On exigera également, comme meilleure garantie de distribution, que le film soit de format 35 mm, alors que déjà le 16 mm, beaucoup moins dispendieux, peut donner à peu près les mêmes résultats. Tout cela augmente le coût de production d'un film. Au niveau de l'exploitation (distribution, réseau de salles), les films deviendront d'abord la "propriété" d'un distri-

buteur qui lui, les loue aux exploitants de salles. Ces salles conçues pour répondre aux besoins du cinéma de divertissement, du cinéma commercial seulement, ne laisseront aucune chance de survie aux films qui dérogent à ces standards. Ils en seront fortement pénalisés, ne feront pas leurs frais et retourneront vite sur les tablettes. (...) Dans un tel contexte, il semble presque absurde de faire du cinéma. Ce sont les salles (exploitantes) qui tont le plus d'argent. Ces salles appartiennent pour la plupart aux américains et donc les profits s'en vont à l'étranger." Carol Faucher, Q.P., 29 septembre 1970.

... et des salles

Les exigences que les professionnels du cinéma formulèrent au cours des années soixante demeureraient insatisfaites en 1970. Nous sommes à la fin de l'année 1973 et personne ne voit poindre de gestes concrets posés par le gouvernement du Québec pour rompre le monopole de fait que détiennent les chaînes de salles américaines installées au Québec et au Canada. Monopole qui assure à l'industrie américaine du film une rentrée supplémentaire de capitaux facilitant l'expansion de son rythme et de son volume de production. Monopole qui impose aussi - et profondément - sa conception du monde et sa conception du rôle du cinéma: faire rêver le peuple, lui donner des enfantillages en pâte pour qu'il oublie de se demander pourquoi on chôme, pourquoi on végète, pourquoi pas changer la vie!

Entretemps, les salles de cinéma sous contrôle québécois ou canadien s'essayaient à lancer des films d'ici selon des "modèles" routiniers dans le commerce du film. Ceux qu'on garde généralement à l'affiche dans ces salles ne sont-ils pas bien sou-

vent inspirés de modèles à succès du grand musée des clichés "internationaux". A voir la façon dont fonctionnent les salles de cinéma (matraquage publicitaire, entrées massives, pop-corn-cola-pop-corn, musique, guimauve et... prêts pour la prochaine tournée) on peut affirmer que les cinéastes qui font le tour du Québec, leur film sous le bras, sont une espèce nécessaire à la survie du cinéma québécois. Pendant ce temps, que se passe-t-il du côté des organismes gouvernementaux comme l'Office national du film. On peut suivre, au fur et à mesure du développement de l'industrie privée, la réorientation de sa politique de production. C'est ainsi que l'ONF s'associera des distributeurs privés dans un effort pour autofinancer une partie de sa production de longs métrages; qu'on décidera la fermeture du laboratoire noir et blanc parce qu'on pense canaliser la production future vers le réseau de télévision "couleur", lequel offrirait aux films de l'Office le canal privilégié pour sa propagande d'un Canada "coast to coast". Cette tendance à adopter les critères de rentabilisation de l'industrie privée se double d'un renforcement de la politique de production de documentaires commandés et commandités par les divers ministères et agences fédéraux. Les "commandes", ce pensum des cinéastes onéfiens, ne sont épargnées à personne. L'on se doute bien que les cinéastes dont les luttes passées leur ont acquis un certain droit de regard sur la production, et par conséquent un droit de regard sur une partie des fonds disponibles, ne peuvent rester impassibles devant cette offensive des fonctionnaires et des administrateurs. Tenant compte des crises provoquées en 1970 par la censure de **On est au coton**, le film de Denys Arcand sur les ouvriers du tex-

tile, et celle toute récente du film de Gilles Groulx **Vingt-quatre heures ou plus**, on peut se demander quelle part sera désormais faite à la production de films qui, par le biais du constat et de l'analyse d'événements ou de problèmes socio-politiques, inviteraient à la conscience et à l'action.

Un cinéma à édifier

Faut-il en conclure que rien ne va plus au royaume du cinéma québécois? Non, bien sûr, puisque la présente Quinzaine nationale offre à voir et à discuter plusieurs films où perce le désir et la volonté de nous parler simplement. Souvent pour nous moquer, parfois pour témoigner de nos espoirs, de nos révoltes et de nos luttes; de la vie de tous les jours. C'est dire que certains cinéastes et certains artisans professionnels tentent parfois de résister au rouleau compresseur des normes bureaucratiques et des critères de commercialisation industrielle. Il y a des animateurs pour programmer ces films dans les salles de loisirs, les Cegeps ou les sous-sols d'église. Il y a aussi quelques gérants de salles et de rares distributeurs pour leur offrir une hospitalité intelligente et efficace. En outre, on constate qu'il existe un public. Mais il faut bien se rendre compte des moyens dérisoires dont nous disposons pour le rejoindre.

Souhaiter que nos films les plus stimulants jouissent un jour des conditions idéales de diffusion, cela sous-entend de profondes transformations sociales, économiques et politiques. D'ici là, la promulgation d'une loi-cadre du cinéma, qui soit le reflet fidèle des exigences des artisans professionnels et des intérêts de la population, constitue l'une des étapes importantes à franchir. Il y a "des" cinéma québécois. Nous devons donc chercher à nous ga-

rantir les moyens de produire et de diffuser ce cinéma authentiquement populaire qui couve sous une masse de métrage indigeste.

De la diffusion régionale...

Nous savons quels obstacles empêchent la production et la diffusion de films progressistes, ou simplement de documentaires honnêtes, à l'intérieur du cadre délimité par la forme du développement actuel de l'industrie du cinéma. C'est là un obstacle de taille considérable qui nous fait souvent oublier une facette plus modeste du problème: le sort réservé aux utilisateurs de films qui habitent hors des grands centres, de ceux qui veulent voir les films qui dorment sur les tablettes, de ceux qui ne possèdent pas d'équipement de projection, qui n'ont pas l'honneur d'être des personnages d'organismes officiels et qui n'ont pas d'argent. Il est fréquent d'entendre dire, dans les villages comme dans les villes où passent les animateurs du Conseil: "Notre comité doit puiser dans ses réserves pour éponger le déficit des soirées de cinéma québécois offertes à la population." Quand il s'agit de séances de films disponibles gratuitement auprès des cinémathèques de l'ONF et de l'OFQ, on cherche l'origine du déficit! Puis on découvre que les comités sont mis en situation de devoir payer l'usage de la salle d'église et souvent, même, la location du projecteur. Dans le cas où le film projeté doit être loué chez un distributeur privé, le déficit va croissant. Car certains curés ou des commissions scolaires exigent alors un tarif de location proportionnel au prix d'entrée. Comme le public du quartier ou de la paroisse, même de la ville, reste peu nombreux et que la politique de ces comités consiste la plupart du temps à

fixer des tarifs abordables, c'est le cul-de-sac! Après deux ou trois expériences on s'épuise en chicanes multiples et l'on décide de programmer des films américains à succès qui coûtent moins cher et qui attirent un plus vaste public. "Le problème c'est que les films américains, français et autres, arrivent ici déjà amortis. C'est le problème du dumping. (...) Fabriquer 100,000 autos ça coûte tant;

si on en fabrique 500,000 le coût moyen diminue. (...) Certains disent alors: vendons les 100,000 premières à \$5,000 sur le marché local et écouleons le reste sur le marché étranger. Or, ces autos supplémentaires ne coûtent au fond que \$2,000 et on les vend \$3,000 à l'étranger." A. Lamothe, 1966.

Résultat, chaque comité devient progressivement le relais (déphasé de

trois ou six ans) des salles commerciales de sa région. On cède à la facilité avec d'autant plus de bonne conscience que le curé ou le président du service de loisirs tient à rentabiliser sa salle ou à faire des profits pour équiper le club de baseball. Comparons cette attitude avec celle de nombreux responsables de cinéma-club de Cegep ou d'université qui visent essentiellement à mettre les

LES DISTRIBUTIONS CINE-CAPITALE LTÉE
présentent une production de
CLAUDE HÉROUX

YA TOUJOURS MOYEN DE MOYENNER!

POUR TOUS

avec la participation amicale de
DOMINIQUE MICHEL



Un film de
DENIS HÉROUX
avec

YVAN DUCHARME · WILLIE LAMOTHE · JEAN-GUY MOREAU · DANIELLE OUMET

PAUL BÉRAL · CLÉMENCE DESROCHERS · ROGER GARAND · GUILDA · PAOLO NOËL · GILLES LATULIPPE
AGLAE · ROBERT DES ROCHES · BENOÎT MARLEAU · DENISE PELLETIER

SCÉNARIO et MUSIQUE de MARCEL LEFEBVRE

Une coproduction Cinévidéo - Les films du nouveau monde - Cinémas unis - Télé-capitale
avec la participation de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

A L'AFFICHE!

PALACE

698 STE-CATHERINE O. 866-6991

GREENFIELD PARK

PLACE GREENFIELD PARK 671-6129

VERSAILLES

7265 Sherbrooke E. 352-4020

CINEMA LAVAL 688-8200

centre Laval coin boul. ST-MARTIN
et SORTIE 6 de l'Autoroute (Chomedey)

FAIRVIEW

697-8095
PTE-CLAIRE TRANSCANADIENNE 5.33

derniers succès commerciaux à la portée de leur public étudiant, et l'on verra que l'expression de "réseau parallèle" recouvre une réalité plus complexe à travailler qu'on l'imagine... Les travailleurs et la masse du peuple paient chaque année l'impôt soi-disant pour attribuer aux divers ministères et organismes publics, les fonds indispensables au bon entretien et

à l'usage des bâtiments scolaires ou municipaux. Ces mêmes personnes ont aussi financé la construction et l'entretien des églises en se saignant génération après génération. Et voilà qu'on les taxe une seconde puis une troisième fois pour le même service.

Autre obstacle, les bureaucrates de l'audio-visuel qui dans la majorité des écoles, des Cegeps,

des polyvalentes et souvent même des universités, ne semblent avoir comme devise rien d'autre que: "Un projecteur qui ne sort pas des tablettes, on est sûr qu'il rentre à temps".

La masse des moyens de production et de diffusion qui s'use à force d'être

tre couvée du regard par de "petits capitalistes en herbe" est pourtant peu de chose comparée aux moyens industriels qui servent chaque année à nous lessiver le coeur et le cerveau.

Mais on ne tiendra pas toujours le peuple sur des tablettes.

Les films sélectionnés

Longs métrages

Chez nous c'est chez nous, de Marcel Carrière
Les dernières fiançailles, de Jean-Pierre Lefebvre
Entre la mer et l'eau douce, de Michel Brault
La maudite galette, de Denys Arcand
On a raison de se révolter, par un groupe de militants québécois
Québec: Duplessis et après, de Denis Arcand
La richesse des autres, de Maurice Bulbulian et Michel Gauthier
Taureau, de Clément Perron
Le temps d'une chasse, de Francis Mankiewicz
Tendresse ordinaire, de Jacques Leduc
Tu brûles... Tu brûles..., de Jean-Guy Noël
La vie rêvée, de Mireille Dansereau
Le viol d'une jeune fille douce, de Gilles Carle

Courts métrages

Adieu monsieur le professeur, de Michel Moreau
Armand Felix, faiseur de violons, de Léo Plamondon
Au sujet d'un camp d'été, de Maurice Rochette
Barrières architecturales, de Roger Cardinal
Les bibites de Chromagnon, de Francine Desbiens
La cabane, de Richard Lavoie
César et son canot d'écorce, de Bernard Gosselin
Chissibi, la mort d'un fleuve, de Boyce Richardson
Le corbeau et le renard, de Francine Desbiens
La corvée, de Roger Murray
Crayon/pencil, de Peter Sanders
La dame aux camélias, la vraie, de Gratien Gélinas
Dans la vie, de Pierre Veilleux
Du général au particulier, de Claude Fournier
Elisa 5 ou les inquiétudes d'Elisa, de Jean Leclerc
Les étoiles et autres corps, de Paul Tana
Gaston Miron, de Roger Frappier
Katak et Juktuk se racontent, de Richard Lavoie
L'entreprise de toute une vie, de Jacques Gagné et Jean-Claude Labrecque
L'électricité, de Luc-Michel Hannaux
Mon nom, de Claude Grenier
Musée d'art contemporain, de Jacques Gagné
Niveau de langue et société, d'Arthur Lamothe
Les philharmonistes, d'Yves Leduc
Place de l'équation, de Gilles Groulx
Quatre jeunes et trois boss, de Michel Moreau
Que faire pour éviter la collision frontale, d'André Bélanger
Les raquettes des Atcikameg, de Bernard Gosselin
Street musique, de Ryan Larkin
Travelling blues, de Jean Chabot
Yvongélisation, de Gérard LeChêne et Jean-Claude Burger

En guise de présentation

Le cinéma québécois existe. Mais existe-t-il pour nous ou contre nous? La Quinzaine nationale du cinéma québécois, c'est le temps de voir un certain nombre de films rarement vus et c'est l'occasion de réfléchir ensemble, tout haut, sur le cinéma réalisé et diffusé ici au Québec.

Comment se fait-il que certains films jouissent de gros budgets de production et sont largement distribués dans les salles de cinéma tandis que la majorité des autres dorment sur les tablettes. A moins qu'ils viennent boucher les trous de la programmation de Radio-Canada. Saviez-vous combien de films ont été réalisés au Canada et au Québec ces deux dernières années? Plus de soixante longs métrages et plus de cent courts métrages. Ça nous a coûté vingt millions de taxe au fédéral et au provincial.

Combien de ces films sont passés à l'affiche des salles de votre région? Au prix qu'ils nous coûtent, on devrait avoir notre mot à dire là-dessus? Mais il ne s'agit pas seulement d'une question de gros sous... La majorité des films qui passent en salles nous viennent des U.S.A. ou d'Angleterre et de France. La plupart du temps, c'est des films d'aventure et de divertissement avec des vedettes et tous les gadgets qui font vendre le film comme on vend des soutien-gorges. Alors on peut se poser une autre question: y a-t-il une différence profonde, une vraie différence entre les films québécois largement diffusés et les films étrangers qui nous inondent dans les salles de cinéma et même à la télévision?

J'en doute... Bien sûr, il y a de très rares exceptions... Mais en général, la majorité des films qu'on nous fait voir, ça a pour but de nous faire oublier la vraie vie, de nous faire rêver à ce qu'on sera jamais: des James Bond, des gens qui réussissent à s'en sortir tout seul... Vous êtes-vous déjà demandé à qui ça sert qu'on vienne chaque semaine donner notre \$2.00 pis qu'on s'en retourne étourdis ou en maudit d'avoir gaspillé du temps et de l'argent.

Trouvez-vous ça normal? Trouvez-vous ça normal que la plupart des films mettent en vedette des gens qui n'ont rien à faire que de baiser à longueur de jour ou de donner des ordres pour qu'on leur apporte le petit-déjeuner au lit, avant de prendre l'avion pour aller dîner à New York ou à Québec. Ce que je veux dire, c'est que le monde ordinaire des petites gens, des ouvriers au travail, des ménagères et des travailleuses, ça n'a pas l'air d'avoir suffisamment d'importance pour faire un sujet de film. Et quand ça arrive, quand un réalisateur décide de leur donner la parole, vous savez ce qui arrive? Ou bien le film n'est pas produit, ou bien il est produit mais censuré après, ou bien il circule dans les sous-sols d'église.

Les films de la Quinzaine ne sont pas forcément des films commerciaux. On a choisi des films qui sont peu ou mal diffusés. Je pense que l'essentiel, c'est qu'on en profite, après la projection, pour savoir ce qu'on peut faire pour transformer la situation présente et construire un cinéma qui nous ressemble davantage.

“cries and whispers” de bergman

AU BOUT DE L'ÉBLOUISSEMENT

andré leroux



Cries and Whispers est un film excitant, troublant, provocant et constamment stimulant. Bergman entraîne le spectateur à l'intérieur même du film, exigeant de lui une entière implication affective. Pour faire éclater les habitudes de perception du spectateur, pour l'obliger à sortir de lui-même, à briser les cadres trop étroits de sa traditionnelle passivité, il nous plonge directement à l'intérieur d'un vaste cauchemar duquel nous ne pouvons sortir que muets, glacés et transformés. Ce que Bergman accomplit ici ne ressemble aucunement au continu et délicat processus de distanciation filmique par lequel Godard, Straub ou Makavejev entretiennent et préservent le détachement analytique du spec-

tateur. Notre participation, notre degré de conscience ne se définissent plus en fonction d'un détachement calculé et prévisible mais plutôt par une exacerbation fulgurante de tout notre potentiel affectif.

Jamais Bergman n'a poussé aussi loin sa volonté d'éliminer tout ce qui peut nous distraire ou nous éloigner de son exploration morale, psychologique et ontologique des personnages et de leurs inter-relations. Au refus systématique de la linéarité, du déroulement logique du film, répond l'ambition démesurée de Bergman qui prétend retrouver, avec et dans ses personnages, la trace violente d'un imaginaire que ceux-ci portent en eux mais qui n'est finalement rien moins que la subsistance des grands axes magiques et oniriques qui ont conditionné et orienté toute son oeuvre. Or, **Cries and Whispers** ne témoigne pas uniquement d'une totale et indis-

(NDLR) Nous avons utilisé le titre anglais puisque les seules copies disponibles au Québec sont sous-titrées en anglais. Situation que nous condamnons vigoureusement.



cutable maîtrise de son auteur, mais manifeste encore un épanouissement de son art, un contrôle toujours plus grand sur une forme absolument saisissante et nécessaire.

Film du présent, s'il en est, **Cries and Whispers** détaille les moindres gestes, regards ou objets nécessaires à la vie quotidienne avec une précision et une intensité qui confèrent à chaque instant un caractère d'éternité à la limite du supportable. Tout se passe comme si la mise en scène avait pour fonction primordiale de faire surgir puis de retenir aussi longtemps que possible le pouvoir de révélation de chaque moment particulier. Le film s'ouvre magistralement par une série de plans fixes sur un petit parc baigné, au petit matin, dans une lumière automnale d'une douceur inquiétante. Tout y respire le calme et la sérénité; le silence y est d'une intensité accablante. Comme au début de **The Touch**, chef-d'œuvre injustement méprisé et méconnu, Bergman nous fait sentir, brièvement mais sûrement, la menace étouffante que recèle l'environnement naturel. L'automne, comme dans **The Touch**, évoque la lente désintégration d'un univers, la dissolution d'un monde voué à une disparition prochaine, l'infiltration insidieuse de la mort. Chaque seconde pèse lourdement et semble contenir sa propre source de destruction. Surgissent alors ces gros plans d'horloge où s'abat longuement et durement la petite aiguille des secondes qui scande atrocement chaque sursaut de la douloureuse agonie d'Agnès.

L'attention scrupuleuse que Bergman porte à l'écoulement du temps, à ses manifestations les plus infimes, donne, entre autres choses, au film cette assise réaliste, cette dimension physique, concrète, agrandie à l'extrême, qui lui permet ensuite de mieux le figer et d'en faire jaillir une autre présence plus trouble et plus oppressante: la mort. Le temps coule imperturbablement mais, pendant tout le déroulement du film, on n'en perçoit que la dimension statique et immobile, comme si chaque instant s'étirait jusqu'à ce qu'il trahisse toute l'ampleur des instincts réprimés, des douleurs méconnues et des souffrances oubliées. En regardant **Cries and Whispers**, on a la nette et terrifiante impression d'être agressé perpétuellement par une succession d'instantanés repliés sur eux-mêmes, clos, hermétiques et portés jusqu'à leur point ultime d'éclatement. Si l'atroce agonie d'Agnès nous fait littéralement frissonner d'effroi, c'est que chacune de ses crispations, chacun de ses spasmes, chacun de ses déchirements éclatent avec une violence et une frénésie qui imprègnent chacun des instants privilégiés, et leur insufflent une démoniaque surcharge affective.

Toutefois, on ne ressentirait pas aussi physiquement, aussi viscéralement, toute la portée de chacun des gestes, des regards et des situations saisis dans l'instant des tensions paroxystiques si Bergman n'avait amplifié aussi démesurément la réalité charnelle de ses quatre femmes, s'il s'était limité à n'en cerner que les aspects purement anecdotiques ou psychologiques. On sait depuis longtemps toute la fascination prodigieuse qu'exercent les femmes sur l'imagination bergmanienne. Toute son œuvre gravite autour des multiples visages de la femme, de ses mystères impénétrables et de ses angoisses hypnotiques. Or, Bergman n'a jamais exacerbé aussi totalement et aussi puissamment le dynamisme des rêveries que lui inspirent l'âme et le corps féminins. Le film est littéralement envahi, submergé, saturé par l'omniprésence de la chair féminine; celle-ci étant toujours perçue comme un pôle magnétique de mystère et de tentation.

Dans presque toutes les séquences, nous sommes directement confrontés au mouvement des corps féminins, à leurs

moindres tressaillements, à leurs plus infimes frémissements. Les grandes pièces vides de la maison ténébreuse dans laquelle Agnès est veillée par ses deux soeurs et une servante, sont habitées complètement par la réalité charnelle des quatre femmes. Servi par la très belle photographie de Sven Nykvist, Bergman a organisé son film comme un rêve fulgurant nourri essentiellement d'images intenses et troublantes chargées de traduire les impulsions conscientes et inconscientes des personnages. Le visage des femmes, leurs moindres traits physiques sont amplifiés, grossis démesurément jusqu'à un point ultime d'irréalisme. La proximité, l'intimité ainsi créées provoquent chez le spectateur un sentiment de malaise et de fascination absolument extraordinaires. Bergman prolonge chaque plan pour lui faire donner tout ce qu'il recèle. Il agrandit la réalité charnelle, la pressure afin de mieux épier, de mieux débusquer ce que cachent les apparences. Les plans et les séquences s'allongent jusqu'à ce qu'ils aient épuisé toutes leurs virtualités dramatiques et affectives. Les très beaux plans où Agnès (sublime Harriet Andersson) est en proie à de violentes crises de douleur, l'insoutenable moment où l'amant de Maria explique et montre à celle-ci tout ce que les traits de son visage recèlent de mesquinerie et d'égoïsme latents, le long instant où Karin (Ingrid Thulin) s'enfonce un morceau de verre dans le vagin, s'éternisent à la mesure des difficultés, des tourments, des angoisses que les personnages éprouvent à préserver ou nier leur propre identité, à s'agripper à une vie pitoyable, à lutter désespérément contre une mort imminente. Cet éclatement très concerté et très stylisé de la durée, cette propension à soutenir l'image au-delà de l'explication logique, ont permis à Bergman de toujours saisir l'essentiel, l'instant fugitif où se dévoile (chose rare au cinéma) l'accord ou le désaccord total des personnages et du monde, des personnages entre eux.

Le spectateur est toujours conscient du caractère totalement irréel et onirique de la vision bergmanienne. Malgré la densité charnelle du film, malgré la présence sensuelle et envahissante du moindre tremblement physique, le film semble surgir d'un autre monde, appartenir à une réalité hors du temps et hors de l'espace. Les costumes d'époque et certains objets situent nettement le film au début du siècle, mais la stylisation des décors, la fluidité incantatoire des retours en arrière, la lenteur cérémoniale des déplacements des femmes, les mouvements syncopés ou caressants des mains, le grossissement magique des visages, nous enferment dans la plénitude démesurée d'un rêve torturé. Les quatre femmes apparaissent d'ailleurs comme des fantômes errants: l'une clouée sur son lit de mort et les trois autres se promenant, presque à la dérive, dans de profonds corridors obscurs et dans les dédales de leurs souvenirs traumatisants. Isolées au plus profond de leur solitude, impuissantes à se traduire les unes les autres l'ampleur de leur souffrance, l'étendue de leur désarroi, les trois soeurs semblent figées dans le temps, prisonnières de leurs propres fantômes. Seule Anna (Kari Sylwan), la servante, brise le mur de crainte, de terreur et d'hostilité qui empêche Karin et Maria de rejoindre leur soeur Agnès à travers la souffrance. Source de vie (elle ranime la flamme de la petite fournaise, prie simplement pour son enfant décédée, croque une pomme avec une sensualité toute animale) elle caresse Agnès dans ses moments de délire, la console par ses attentions très maternelles, la presse sur ses seins avec une douceur et une tendresse débordantes et lui clôt les yeux après sa mort. Agnès représente évidemment l'enfant qu'elle a perdu en bas âge et dont les cris continuent de la hanter.

Agnès et Anna participent d'un même ordre, d'un même

cris et chuchotements

monde: celui de l'enfance. Leur rapprochement affectif et physique dépasse les barrières du temps, car c'est par la perte respective d'une partie d'elles-mêmes (Agnès, son enfance; Anna, son enfant) qu'elles peuvent atteindre et réintégrer, au-delà de la mort, une communication et une complicité tacites. N'est-ce pas Anna qui introduit Karin et Maria auprès de leur soeur défunte? Tout se passe comme si l'appel mortuaire d'Agnès, sa complainte sinistre, son besoin de mettre à l'épreuve l'amour de ses deux soeurs, ne pouvaient trouver leur apaisement que par l'intermédiaire d'Anna. L'effort de celle-ci va donc être d'attirer les deux soeurs vers le cadavre d'Agnès, de les rapprocher pour que se réalise le contact souhaité et espéré. Cette confrontation ultime oblige Karin et Maria à exprimer leur haine et leur refus de toute forme de tendresse vraie, à se réfugier dans leur petit univers limité et étouffant à l'image même de la mort. Elles quittent la maison, laissant derrière elles Anna dont l'unique consolation est le journal d'Agnès qu'elle a pu s'approprier en remerciement de ses services. A la fin du film, la servante ouvre le journal et commence à en lire un extrait alors que la voix d'Agnès poursuit et termine le récit. La voix d'Agnès prolonge celle d'Anna comme si la mort n'avait aucunement dénaturé leur lien de tendresse et d'amour, comme si l'amour avait dépassé les contingences d'un ordre quotidien immuable.

Cries and Whispers ne m'apparaît donc pas comme un film désespéré, mais bien plutôt comme une merveilleuse ouverture à l'amour qui permet de déchirer l'opacité des ténèbres intérieures et de survivre au-delà de la mort. La dernière séquence est irradiée d'une éclatante lumière automnale alors que les trois soeurs et Anna se promènent allègrement en plein air. Agnès, réunie auprès de ses deux soeurs sur une balançoire poussée par Anna, avoue la joie et la sérénité que lui procure ce moment unique de proximité physique et d'intimité affective. On nous dit, après la disparition de la dernière image, que les cris et les chuchotements se sont évanouis, se sont tus; la mort ne fut qu'une transition épisodique débouchant sur une continuation de la vie, sur une permanence de la plénitude de l'amour.

Cries and Whispers est donc une descente vertigineuse au-delà des apparences, au-delà de la force d'évidence de la mort, au-delà de ce que cachent les masques. Bergman nous enferme et nous entraîne dans les flux et les reflux de la conscience, à l'intérieur même d'une réalité impalpable et pourtant réelle: l'âme. La vaste maison avec ses profonds et sombres corridors suffocants, ses objets inquiétants et ses lourdes tentures rouges n'est que la forme démesurée et mythique où se déchaînent les forces de l'inconscient. L'univers intérieur est devenu assez réel, assez concret, pour être photographié, fixé et agrandi à l'extrême. Le manoir, au-delà de son apparence réaliste, est la représentation essentiellement imaginaire de cet univers intérieur où toutes les distorsions se rejoignent, et se manifestent.

Les fondus au rouge opèrent les glissements dans le temps de la conscience et servent à fixer l'intensité affective de ces plongées au coeur même des réalités les moins avouables, les plus réprimées et enfouies. Karin et Maria se remémorent avec douleur certains épisodes troublants de leur vie conjugale. Leur passé les unit, au-delà de leur isolement respectif, dans un même constat d'échec amoureux. Karin réalise avec amertume l'absurdité et le vide de sa vie conjugale. Le contact physique avec son époux la répugne et l'horrifie jusqu'à la nausée. Dans un moment de désespoir, elle s'enfonce un morceau de verre dans le vagin avec une fureur qui lui procure un évident plaisir sexuel. La séquen-

ce se termine sauvagement alors qu'elle se macule la bouche de sang devant son mari hébété et muet. Maria qui entretient la nostalgie d'une enfance choyée et dorlotée (à l'inverse d'Agnès) se rappelle son infidélité avec un médecin stoïque et sa terreur de femme futile et inconsciente devant la tentative de suicide de son mari. Ces deux incursions dans le temps mental trouvent leur point de résolution dans des écoulements de sang dont la violence accule les deux femmes à un isolement physique et moral désespérant. Les souvenirs d'Agnès et d'Anna, reliés au monde de l'enfance, permettent à celles-ci d'établir un contact véritable qui se perpétue au-delà de la mort.

Chaque femme témoigne et représente un aspect de LA femme telle que la conçoit l'imagination bergmanienne. Agnès, vêtue de blanc, incarne la grâce et l'innocence enfantine défigurée par la souffrance; Maria est l'image même de la sensualité animale, inconsciente et égoïste. Ses robes aux couleurs séduisantes et largement décolletées l'auréolent d'un mystère érotique diffus. Karin est la soeur austère et rigide, cuirassée de noir, angoissée par la fuite du temps et hermétique à tout contact physique pourtant souhaité et convoité. Anna, lourde et massive, muette et efficace, est une paysanne simple et la principale source de vie du film. Ces quatre femmes apparaissent nettement comme des fantasmes amplifiés, des visions extatiques surgis des rêveries conscientes et inconscientes d'un seul homme: Ingmar Bergman. Leur présence à la fois réelle et irréelle découle de l'apparente réduction déformante que Bergman leur a fait subir sur le plan physique et psychologique. Mais curieusement, cette schématisation initiale renforce de façon éblouissante la puissance d'évocation onirique et poétique de ces être fascinants.

Comme dans un cauchemar sans proportion, nous sommes confrontés à des personnages plus grands que nature, à la seule mesure de l'intensité des rêves du rêveur. Le rêve transfiguré, sublimé par la violence et l'originalité du regard créateur n'est plus seulement source de méditation, il devient matière vivante qui aspire littéralement vers l'intérieur toutes les réalités. Avec **Cries and Whispers**, Bergman atteint le dépouillement le plus rigoureux, l'émotion la plus épurée et l'abstraction la plus déchirante. N'y aurait-il finalement à mettre à l'actif d'un film grouillant de tant d'obsessions que cette nudité passionnée, c'en serait encore assez pour affirmer la grandeur toujours surprenante d'un cinéaste qui nous conduit magistralement au bout de l'éblouissement. □

Viskningar och Rop (Cris et chuchotements)

Un film suédois d'Ingmar Bergman. **Scénario:** Ingmar Bergman. **Images:** Sven Nykvist. **Musique:** Chopin, Bach. **Interprètes:** Harriet Andersson (Agnès), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria), Erland Josephson (le médecin), Henning Moritzen (Joakim), Georg Arlin (Fredrik), Anders Ek (Isak), Inga Gill (Tante Olga), Malin Gjörup, Rosanna Mariano, Lena Bergman, Monika Priede, Greta Johanson, Karin Johanson. **Production:** Ingmar Bergman Production. **Caractéristiques:** Eastmancolor. **Durée:** 91 minutes.

le dernier film de jean-pierre lefebvre

LES DERNIÈRES FIANÇAILLES

Marthe Nadeau et J-Léo Gagnon



les dernières fiançailles

Le temps de vivre n'est peut-être que le temps de dire. . .

Et *Les dernières fiançailles* disent la vieillesse, disent le temps libéré de l'espace de vivre: la mort. Car Rose et Armand sont à quelques minutes de la mort, sont, en même temps, à cinquante ans de leur amour. Donc, ici, tout est cinéma, et rien ne l'est. Il faut oublier qu'on regarde, et se laisser regarder, se laisser ouïr. En somme, oublier qu'on est spectateur. En somme, reconquérir la tendresse et le sens du destin des hommes qui n'ont jamais changé et ne changeront jamais, sinon de manière circonstancielle. Donc, *Les dernières fiançailles* n'appartiennent à personne: elles sont vécues par tous, de façon simple (mais imperturbable) et quotidienne (mais pourtant éternelle).

Jean-Pierre Lefebvre

Rose boit.

Armand boit. Puis lève les yeux vers Rose.
Sourit.

Armand: "Y'é bon ton thé sa vieille!"

Rose: "Cé le même depuis cinquante ans."

Armand: "Cé pour ça qui é si bon!"

Rose: "Tu dis des bêtises."

Armand: "Cé pas dé bêtises... Ah cré Rose! Tu chang'ras don jamais. Chaque fois qu'on veut t'faire un compliment, tu tournes le dos comme une vra mouffette... Mais souviens-toe, souviens toe, ma p'tite crapaude, que ça t'faisait ben plaisir quand même, à vingt ans, de t'faire dire que t'étais belle pis que..."

Rose: "Cé pas un péché!"

Armand: "Tabarouette que non qu'cé pas un péché! Cé même une grande vertu."

Rose: "Tu parles pour rien dire. Finis ton thé. Y va être froid."

Armand: "Bon, bon, j'dis pu rien."

Séquence E: le repas

Cuisine.

Il fait nuit.

Rose et Armand sont à table devant un bol de soupe fumante.

Rose mange, mais pas Armand qui fixe la salière en tripottant son morceau de pain.

Rose mange, les yeux plongés dans son assiette, en faisant un peu de bruit.

Un temps.

Elle prend un morceau de pain et le tartine de beurre. Puis jette un regard en direction d'Armand.

Rose: "Tu veux du pain?"

Armand: "Non, j'ai encore le mien."

Un temps.

Rose se remet à manger.

Jette un autre regard en direction d'Armand.

Rose: "T'as pas encore touché à ta soupe!"

Armand: "J'la mange de suite."

Et sans regarder Rose il avale une première cuillerée.

Armand: "A goûte bon."

Les deux mangent.

Puis Rose termine la première. Elle se lève. Va vers l'évier.

extrait du scénario: "les dernières fiançailles"

Fin de la Séquence C: scène du thé

Rose verse le thé.

S'assoit.

Se berce imperceptiblement.

Prend son jonc de mariage dans la poche de son tablier.

Le passe à son doigt.

Se relève.

Voit si le thé est bien ébouillanté.

Remplit la tasse d'Armand et la lui remet.

Armand: "Merci".

Il ne boit pas tout de suite. Semble un peu absent.

Rose s'assoit avec sa tasse. Elle y plonge aussitôt le nez. Souffle pour refroidir le thé. Prend enfin une petite gorgée.

Armand n'a toujours pas touché à son

thé.

Armand: "On est ben le 14 de mai, aujourd'hui?"

Rose: "Oui... le 14 du mois de Marie. Hier, c'était la fête des mères..."

Armand: "Eh ben eh ben... Ca va déjà faire, ça va faire cinquante ans demain qu'on s'endure... Cé pas si mal, hein ma vieille!"

Rose: "Oui. Bois ton thé pendant qu'cé chaud."

Armand boit une première gorgée. Tousse légèrement.

Rose: "Tu veux un biscuit?"

Armand: "Non, merci bien."

Rose prend un biscuit, le grignote et boit une gorgée.

Une longue pause.

Armand boit.



Marthe Nadeau et J-Léo Gagnon

Rince l'assiette sous l'eau chaude.
La met aussitôt à sécher dans le panier.
Puis s'essuie les mains.

Elle se dirige ensuite vers le poêle.
Soulève le couvercle d'une marmite.
Brasse avec une cuillère en bois.
Goûte.
Referme le couvercle.
Prend des gants de cuisine et soulève la marmite.

Rose revient vers la table et dépose la marmite devant Armand.
Ce dernier, au même moment, termine de manger sa soupe.
Rose prend aussitôt son bol.
Va à nouveau vers l'évier.
Rince le bol et le met à sécher dans le panier.
Puis elle vient se rasseoir.

Armand: "Veux-tu ben m'dire, Rose, pourquoi t'as toujours été aussi pressée d'laver les assiettes?"

Rose prend l'assiette d'Armand et le sert.

Rose: "J'te l'ai déjà dit... Les assiettes collent pas... Pis ça sauve du

temps."

Elle remplit maintenant son assiette.
Armand s'amuse avec sa fourchette à déplacer des morceaux de viande dans son assiette.
Pause.

Armand: "Mais à quoi tu penses que ça nous sert de gagner du temps?"
Armand, en fait, s'est posé la question à lui-même et n'attend pas de réponse de la part de Rose.
Il hausse les épaules et se met à manger.

Rose en fait autant.

Armand: "Gagner du temps... Gagner du temps à not' âge... Dans l'fond, cé pas si bête que ça... Après toute, le temps cé à peu près la seule chose qui nous reste... Le temps pis not' pension de vieillesse... Not' p'tit jardin itou... Parce que qu'est-ce que tu veux qu'on fasse à not' âge que dormir, manger, dormir... pis... pis s'inquiéter si y a un ciel pis un Bon Yieu... (pause)

...J'sais pas si l'a rencontré l'Bon Yieu not' Rosaire?"

Un long silence.

Rose: "Tu devrais pas penser à Rosaire."

Armand: "J'sais...j'sais... Mais j'y pense quand même... Not' seul fils..."

Rose: "Tu vas t'fatiguer... Faut pas penser aux morts, mon vieux, cé pas bon pour les vivants, pis ça porte malchance."

Armand: "J'sais, mais Rosaire cé pas un mort comme les autres... Pis d'ailleurs cé pas vrai qui faut pas penser aux morts, Rose. Faut penser aux morts, Rose. Faut penser à la mort, Rose... Tu voé ben que toé pis moé on é tout près d'elle! Cé même une chance qu'on soit pas encore avec!"

Armand continue après une pause: "Non, Rose, cé pas un péché de penser à la mort... cé normal à not'âge... Mais pour Rosaire c'était pas normal, non, y avait pas le droit d'mourir à son âge. Pourquoi qui est mort, maudit! Pourquoi maudit Bon Yieu!"

Rose: "Blasphème pas, mon vieux! Cé pas bon pour ton coeur! Pis Rosaire y peut pas ressusciter!"

Armand: "T'as peut-être raison... Mais peut-être qu'aujourd'hui on aurait des p'tits enfants... on s'rait pas tout seuls, tu serais grand maman, moé grand papa..."

Une envie de pleurer s'est emparée de Rose qui ne peut plus se contenir.

Armand lui prend la main.

Armand: "Pardon, ma Rose, pardon... Voyons, y faut pas pleurer... Faut pas pleurer, ma Rose..."

(pause)

J'voulais pas t'faire de peine... Cé pas d'ta faute, cé pas d'ma faute... Cé pas d'not' faute... Cé la faute à leur maudite guerre..."

Rose s'essuie les yeux et dégage sa main de celle d'Armand.

Un temps.

Rose: "Cé pas pour ça que j'pleure."

Armand: "Non? ben cé pourquoi?"

Rose: "Tu sais ben pourquoi?"

Armand: "J'vois pas, non, j'vois pas."

Un temps.

Rose se serre la figure entre les mains.
Rose: "Cé parce que j'ai jamais été assez bonne pour te donner d'autre enfant que Rosaire..."

Armand: "Tut tut tut tut tut... Rose, voyons, qu'est-ce que tu vas chercher!... Voyons, ma Rose, ça fait cinquante ans qu'on est heureux ensemble, j'en demande pas plus, moé... Cé l'Bon Yieu qui a fait la chose comme ça..."

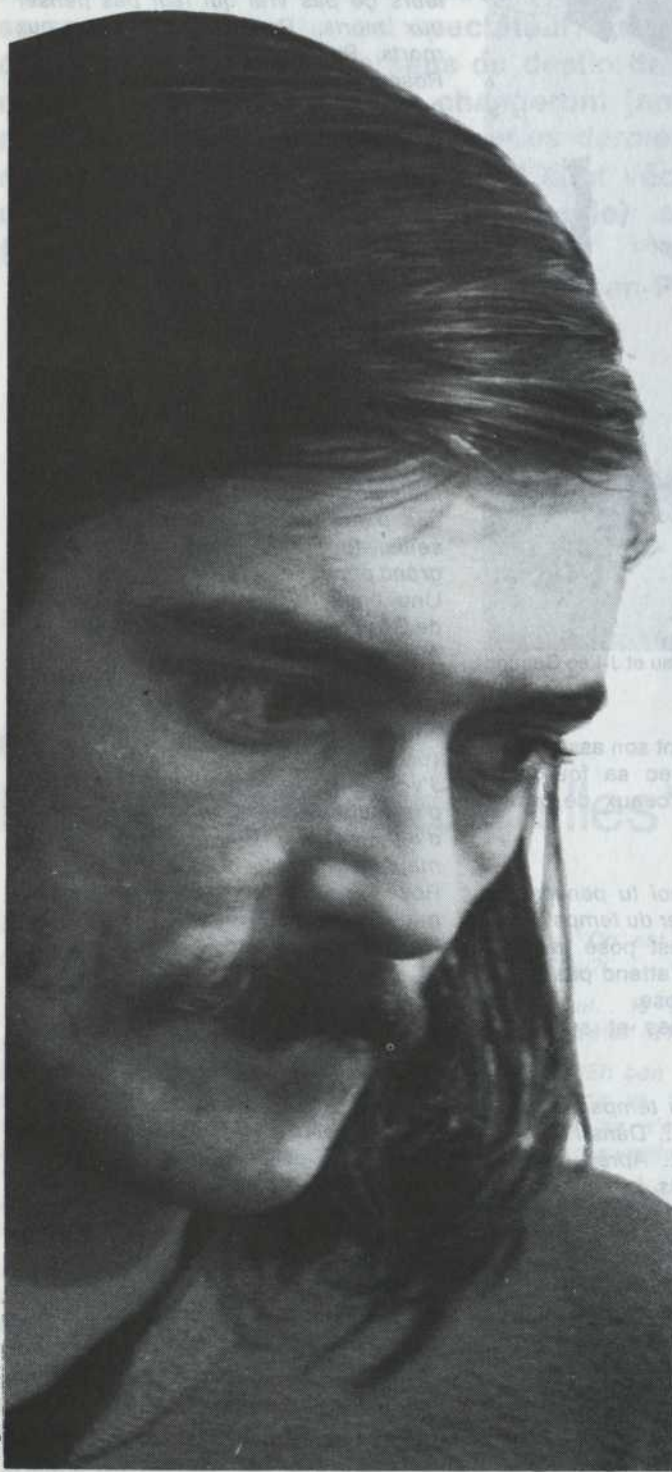
Rose prend la main d'Armand.

Rose: "Merci, mon vieux. Merci."

l'infonie inachevée

UN FILM PORTRAIT

une interview de jean-pierre tadros



Roger Frappier

“Je ne peux véritablement dissocier mon long métrage documentaire *L'Infonie inachevée* basé sur la vie et l'oeuvre du poète québécois Raoul Luoar Yaugud Duguay de ma volonté bien arrêtée d'aller au bout du cinéma direct et de compléter ainsi mes recherches dans ce style de tournage, cette manière de regarder les hommes vivre dans l'instant réel de leur existence.”

“C'est pendant le tournage du film sur Alain Grandbois auquel participe Raoul Luoar Yaugud Duguay que je fus amené à me poser de véritables questions sur le sens de ce cinéma dit documentaire. Je me suis pris à rêver du cinéaste, contemporain de Grandbois, qui aurait eu la perspicacité de conserver dans le temps des informations visuelles et sonores sur le poète du temps où il vivait vraiment sa poésie. Nous pourrions aujourd'hui découvrir d'une manière affective tout l'environnement du poète, sa perception du monde et la familiarité de ses gestes au lieu de les retracer bien artificiellement par le souvenir de la mémoire. Le cinéma a ce pouvoir fantastique, pour qui sait distinguer l'essentiel de l'anecdotique, le quotidien du journalier, de conserver dans le temps, comme un témoignage irréfutable devant l'histoire, des instants intenses de la vie en train de se vivre comme elle est.”

roger frappier

Cinéma/Québec: Tu as réalisé en 1970-71 deux films sur des poètes québécois, l'un sur Gaston Miron et l'autre sur Alain Grandbois pour le compte du ministère de l'Éducation. Tout de suite après, tu te lances dans la réalisation d'un autre film sur un poète québécois, Raoul Duguay. Il existe cependant une différence, ce n'est plus une commande, c'est un film que tu as produit indépendamment avec l'aide de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, appelée plus simplement la SDICC. Il y a là une apparente continuité d'inspiration dans un certain style de documentaire qui ne manque pas de surprendre. Peux-tu expliquer comment tu as été amené à filmer *L'Infonie inachevée* qui est, en fait, un film sur Raoul Duguay et sa participation au groupe de l'Infonie de Walter Boudreau?

Roger Frappier: Pour moi, à l'origine, *L'Infonie inachevée* était à la fois un défi que je voulais relever, et une nécessité: celle de voir aboutir ma démarche dans le documentaire.

Le défi, lui, était simple. Il y a deux ans, je tournais des films éducatifs chez Jean-Claude Labrecque sur deux poètes québécois: Gaston Miron et Alain Grandbois. C'était deux films réalisés pour le Service des moyens techniques d'enseignement (SMTE) du Service général des moyens d'enseignement SGME) qui est, lui, rattaché au ministère de l'Éducation. Et je trouvais vraiment chiant de faire ces films à cause des nombreuses restrictions imposées par les conseillers pédagogiques; à cause aussi du contenu pédagogique qui était vraiment un a priori. Moi, je pensais que la meilleure dimension pédagogique que l'on pouvait donner à un film était de révéler tout d'abord l'homme et la poésie, pour ensuite faire déboucher le tout dans la pédagogie.

En faisant ces films, je me trouvais donc très limité. Surtout avec le film sur Alain Grandbois, parce qu'il ne voulait pas paraître dans le film pour plusieurs raisons, en particulier pour des raisons *esthétiques*: il ne se trouvait pas beau, et des conneries du genre. Je trouvais ça un peu ridicule, et j'en ai parlé avec les gens de l'Office du film du Québec qui agissait comme producteur délégué. Je leur disais: ce que je trouve ridicule dans votre politique, c'est que chaque fois que vous avez des budgets pour faire quelque chose sur le Québec, vous commencez toujours par les plus vieux, par l'histoire ancienne. Je ne veux pas dire que Miron soit de l'histoire ancienne, mais je ne voyais — et je ne vois toujours pas — la nécessité de remonter jusqu'à Grandbois, Savard et la plupart de ceux de la série des écrivains québécois qu'on était alors en train de tourner. Je trouvais ça d'autant plus ridicule qu'il y a en ce moment au Québec des écrivains, des romanciers comme Victor-Lévy Beaulieu, des poètes comme Raoul Duguay, qui sont en train d'écrire sur le Québec d'aujourd'hui. Et nous, en tant que cinéastes contemporains de ces écrivains, on pourrait donner, si on les filmait aujourd'hui, une dimension beaucoup plus sociale quant à leur implication dans le Québec d'aujourd'hui. On pourrait mieux établir la relation de ces romanciers, de ces poètes avec la société dans laquelle ils vivent. Et je pense que l'on réaliserait ainsi des documents beaucoup plus utiles pour les générations futures, que de recommencer à faire parler des gens qui ont connu Alain Grandbois, qui ont lu son oeuvre, etc.

Comme j'étais donc en train de faire deux films sur des poètes, je leur ai dit, à l'OFQ: pourquoi ne faites-vous pas, par exemple, un film sur Raoul Duguay. Et c'est comme ça que je me suis lancé dans la réalisation de *L'Infonie inachevée*. C'était donc un peu un coup de tête de ma part:

je voulais leur montrer qu'on était capable de garder pour les générations futures des moments contemporains.

J'ai commencé par tourner le spectacle de *Lapokalipsó*, le 14 septembre 1971, au Gesù. On a tourné une heure et demie de matériel sur ce spectacle. Il est encore intégral; on ne l'a pas touché, on ne l'a pas coupé. Il va être déposé à la Cinémathèque québécoise pour utilisation future. De toute façon, je veux que toutes les chutes de *L'Infonie inachevée* soient déposées à la Cinémathèque pour qu'elles puissent être utilisées par n'importe qui, n'importe quand. Je veux qu'il y ait une banque d'images dans laquelle les cinéastes pourraient aller piger.

Il faut aussi rappeler que le lancement de *Lapokalipsó* avait lieu un mercredi. Or ce n'est que le dimanche précédent que nous avons décidé de filmer le spectacle. D'autre part, on a tourné tout ça en son stéréophonique, avec six Nagra. C'était la première fois qu'on essayait la stéréophonie. On a donc tellement été bousculé que le tournage s'est révélé plus ou moins bon. Disons plutôt que c'était une sorte d'improvisation. Et puis, on a pu reprendre beaucoup d'éléments de *Lapokalipsó* dans le film mais à partir d'autres spectacles de Raoul Duguay et de l'Infonie; des éléments qui sont beaucoup plus contrôlés. J'ai donc privilégié les autres spectacles parce qu'ils étaient mieux organisés et le son meilleur.

Pousser ma démarche du documentaire

On a donc filmé ce spectacle-là. Mais comme c'était sur le lancement du livre de Duguay, ça ne donnait pas une idée du film que je voulais faire. Alors j'ai écrit un projet que j'ai présenté à la SDICC et dans lequel j'expliquais que je désirais avant tout pousser ma démarche du documentaire. Une démarche que j'avais abordée avec *Le grand film ordinaire* et que j'avais poursuivie avec les deux films sur la poésie. Dans ces trois cas, je n'étais pas content pour toutes sortes de raisons. Je voulais donc que mon film sur Raoul Duguay me permette de pousser jusqu'à sa limite ma démarche du documentaire.

D'ailleurs comme je le disais dans mon texte à la SDICC: "Je ne peux véritablement dissocier le projet du long métrage documentaire sur la vie et l'oeuvre du poète québécois Raoul Duguay de ma volonté bien arrêtée d'aller au bout du *cinéma-direct* et de compléter ainsi mes recherches dans ce style de tournage, cette manière de regarder les hommes vivre dans l'instant réel de leur existence".

Voilà ce que je voulais faire. Et c'est, je pense, ce que je suis arrivé à faire avec *L'Infonie inachevée*.

Cinéma/Québec: Mais tu parlais de restrictions, au sujet de tes films précédents. Quelles sont-elles exactement? Quelles sont les limites que tu vois à ces films?

Roger Frappier: Regarde aujourd'hui *Le grand film ordinaire*; c'est évident que c'est un film très limité. C'était d'ailleurs assez frustrant pour moi de faire ce film-là avec les moyens très restreints dont je disposais. Mais d'un autre côté, c'est grâce à ce film que j'ai appris mon métier.

Mais pour ce qui est des restrictions, il y a d'abord l'absence de toute démarche critique à l'intérieur du film. On n'y trouve aucune relation entre le Grand Cirque et la société québécoise, même s'il s'y glisse parfois des tentatives d'illustrations. Si tu veux, le film est un peu un *commercial* sur le Grand Cirque Ordinaire: ce que j'ai fait c'était de retranscrire assez fidèlement la pièce qui est en soi assez merveilleuse.

l'infonie inachevée



Walter Boudreau



André Gagnon, directeur de la photographie



Michel Caron, 2ième caméra



Le tournage de L'Infonie inachevée



Raoul Duguay et L'Infonie

Le tournage a été difficile pour toutes sortes de raisons. Et tout d'abord à cause du conflit inhérent qu'il y a entre le cinéma et le théâtre. J'étais constamment confiné à des angles de prises de vue absolument impossibles, je n'étais presque jamais capable de mettre la caméra là où je la voulais. J'étais surtout malheureux de ne pas pouvoir filmer tout ce que je voulais: il y avait des choses qui gravitaient autour du Grand Cirque Ordinaire que j'aurais aimé filmer et qu'il m'a été impossible de filmer. Je ne reste pas amer vis-à-vis de ça, mais je considère que ça aurait pu être un film plus important qu'il ne l'est. En fait, dans mon projet initial du **Grand film**, la pièce ne devait constituer que la ligne dramatique du documentaire. J'avais écrit des séquences de fiction tirées de la réalité quotidienne et qui devaient venir se greffer à ça.

Il reste qu'historiquement, étant donné l'époque où ça s'est fait, étant donné aussi que c'est un film indépendant d'un jeune cinéaste, je considère que c'est quand même un film important.

Les deux autres films que j'ai réalisés après ça, je les ai faits pour le ministère de l'Éducation. Et là, je me suis retrouvé face aux nombreuses limitations de caractère pédagogique, comme je l'ai déjà dit. Je dois cependant ajouter que ces limitations n'étaient rien à côté des grilles de jugement, des exigences de contenu qu'ils font maintenant. Et ce qui m'enrage davantage, c'est de voir que la section française du ministère de l'Éducation de l'Ontario est beaucoup plus libre que nous, au Québec. Un cinéaste québécois comme Karl Parent, qui travaille à Toronto, a pu faire l'année dernière une série de films sur le Québec et la francophonie au Canada qui, j'en suis sûr n'aurait jamais été produite par l'OFQ. Une telle série aurait été sûrement censurée ici. C'est donc un peu sacrant de voir que tu ne peux même pas utiliser les moyens de production qui existent ici pour dire certaines choses, alors que d'autres cinéastes, dans d'autres provinces, peuvent le faire.

Aussi, à partir de ces expériences, je voulais vraiment arriver à finir ce que j'appelle la partie documentaire de mon cinéma. Je voulais arriver à faire un documentaire dont je sois satisfait. Cela aurait pu être un autre sujet que Raoul Duguay. C'est arrivé par hasard que ça tombe sur lui. Alors je me suis attaché à ce film. Et d'un point de vue documentaire, j'en suis très content.

Cinéma/Québec: *Qu'apportes-tu donc de nouveau dans ce film? De quelle manière ta démarche "documentaire" trouve-t-elle ici son achèvement?*

Roger Frappier: Delluc disait quelque chose que j'aime beaucoup: "La vie fait tellement de cinéma, il est temps que le cinéma fasse un peu de vie". Je pense que le film que je viens de réaliser c'est ça. Ce que j'ai écrit dans mon projet, il y a deux ans, disant que je voulais montrer la relation entre la vie intérieure et la vie extérieure, je pense que j'ai réussi à le faire. Dans **L'infonie inachevée**, tu as d'une part tous les spectacles, et d'autre part tu as toute la dimension interne du groupe, avec à la fin, l'éclatement du duo Duguay-Boudreau. Et j'ai pu filmer cette rupture, j'ai pu filmer cette opposition qui fera qu'à la fin, chacun décidera de continuer, seul, dans sa discipline. Et dans la dernière séquence, on voit Raoul Duguay se retirer du monde du spectacle pour se consacrer à l'écriture; on le voit se retirer dans la solitude de sa maison.

Ce que j'ai vécu durant cette année de tournage, en compagnie de Raoul Duguay et de Walter Boudreau, je pense que le film en est très respectueux et le rend assez bien. Je suis donc content d'avoir pu faire, à partir d'une

approche documentaire, un film qui se rapproche du film de fiction par sa dramaturgie. Et j'espère que, lorsque je ferai mon premier film de fiction, j'arriverai à faire en sorte qu'il ait l'air d'un documentaire.

Cinéma/Québec: *Tu as dit ne pas être satisfait du **Grand film ordinaire** parce qu'il y manquait une dimension critique. En existe-t-il une dans **L'infonie inachevée**?*

Roger Frappier: Non. Mais pour moi, Raoul Duguay, cela correspond — et on s'en aperçoit toujours un peu trop tard — à tout le mouvement hippie, à tout le mouvement de la nouvelle culture américaine qui a eu une immense emprise ici. Et Duguay, c'est l'élément caractéristique québécois de cette nouvelle dimension.

La démarche que j'ai prise n'est pas une démarche critique. J'ai voulu montrer Duguay dans sa vie quotidienne, sans la critiquer, puisqu'au moment où je tournais le film, je me trouvais à l'intérieur de cette dimension-là.

C'est évident qu'aujourd'hui toute la révolution hippie est complètement terminée, qu'elle n'a absolument rien donné et que tous les éléments valables de cette contestation ont été repris par le système. Et ces éléments ont été tellement amplifiés que c'est devenu maintenant une exploitation intégrale de tout ce qu'il y avait de positif.

Pour moi, Raoul Duguay et Walter Boudreau étaient les deux moteurs de cette révolution au Québec. Sans faire de comparaison directe, on peut dire que Duguay est une sorte de Allen Ginsberg québécois, alors que Walter Boudreau serait une sorte de Frank Zappa québécois.

Je considère la démarche de Duguay et de Boudreau comme étant identique à celle de ces deux hommes, avec ceci de particulier: c'est qu'ils y ont ajouté tout un côté de création autonome, toute une dimension québécoise qui n'est pas du tout importée comme la revue **Mainmise**. Chez eux, il y avait une part réelle de création. Il y avait une espèce de contact direct avec l'affirmation de leur culture, et à partir de là avec l'affirmation de la nouvelle culture à l'intérieur de cette culture québécoise. Bien qu'il soit difficile d'avoir une nouvelle culture au Québec puisqu'il n'existe pas de culture officielle.

Et c'est comme cela que je me suis rendu compte, en revoyant le film, de l'erreur que j'avais faite encore une fois (bien que ce ne soit pas vraiment une erreur parce que chaque film pour moi est nécessaire pour pouvoir passer à un autre niveau); l'erreur d'avoir voulu placer la révolution culturelle avant la révolution politique. C'est tout à fait impossible. Parce qu'en voulant changer la dimension culturelle du Québec sans la prolonger par une remise en question politique, on se ramasse avec ce que l'on découvre aujourd'hui: la pègre qui a le contrôle de tout. Et là je te renvoie à l'épisode des plus significatifs du festival "pop" de Manseau, dont on vient de découvrir qu'il avait plus d'une ramification avec la pègre.

Maintenant, je regarde le film et je me dis: c'est évident que c'est un portrait. Pour moi, en fait, c'est quasiment un film de famille que j'ai fait d'une certaine façon sans y ajouter de dimension critique. Mais cela est dû au désir que j'avais de faire un film documentaire où la forme aurait été aussi importante que le fond. Et en travaillant de cette façon-là j'ai encore une fois négligé tout l'aspect critique.

Je vois beaucoup de limites à ce film-là; mais il y a en même temps des côtés que j'aime beaucoup. En tout cas cette expérience va m'amener dans mon prochain film — qui va être un film de fiction — à introduire une dimension critique, et cela pour la première fois. C'est que dans un

L'infonie inachevée

film de fiction, tu peux dire plus simplement les choses, tu n'es pas limité, tu peux ramasser les contradictions d'une société et les confronter les unes aux autres. Pour arriver au même résultat par le biais du documentaire, tu es obligé de tourner 300.000 pieds de pellicule, sans compter qu'il y a un tas de choses que tu ne peux pas aller filmer.

L'infonie inachevée c'est pour moi un film portrait où le fond se trouve en relation assez étroite avec une mentalité québécoise prise à un moment précis donné. C'est pour cela qu'au début du film, j'ai marqué "entre mars et juillet 1972", pour que le film soit très daté. Parce que durant cette période, c'est comme ça que ça se passait en musique et en poésie du côté de l'infonie, c'est tout. Et c'est uniquement cela.

Cinéma/Québec: *Si l'on revient aux problèmes de tournage, on ne peut pas dire que ce film a été plus facile à faire que les autres. Comme avec **Le grand film ordinaire**, il t'a fallu te battre pour arriver à trouver de l'argent et à terminer ton film. Rien n'a donc fondamentalement changé quant à ta pratique cinématographique.*

Roger Frappier: Il faut dire que l'une des choses importantes pour moi, avec ce film-là, c'était d'arriver à faire déboucher à la SDICC la possibilité de faire des documentaires. Et ce film sur Duguay m'apparaissait comme la démarche la plus certaine pour ouvrir ce champ d'activité à l'intérieur de la SDICC.

Il n'est pas normal que la Société de développement se concentre uniquement dans le long métrage de fiction. Rien, dans la loi, ne spécifie qu'on doive se restreindre au film de fiction (*).

Néanmoins mon projet a longtemps été refusé à la SDICC. On voulait que je fasse mon film à l'ONF parce que, me disait-on, c'est là où l'on fait les documentaires. Mais on sait bien qu'étant donné la réalité de la production au Québec, n'entre pas qui veut à l'ONF. Il était donc important, à mon avis, d'ouvrir le champ du documentaire à la SDICC. Gilles Groulx s'est déjà fait refuser un film de \$50.000 à la SDICC parce que c'était un documentaire. Moi, la bataille que j'ai menée pendant deux ans, a été de faire accepter un film documentaire à la SDICC à partir d'un projet de trois pages. Et quand, deux ans après, tu relis la fin de ce texte-là, c'est exactement ce que j'ai fait. J'ai donc prouvé qu'à partir de trois pages, on pouvait arriver à faire un documentaire tout en restant fidèle au projet initial, même si, en cours de route, il y a certaines transformations inévitables. Pourquoi faut-il donc avoir 300 pages écrites à l'avance alors que l'une des dimensions du cinéma est de capter le réel, de capter le quotidien, puis d'être capable d'en rendre compte?

Je suis très content d'avoir ouvert ce champ-là en disant: "Je veux faire un film qui montrera la relation qui peut exister entre le monde intérieur et le monde extérieur d'un individu, et cela à travers son métier." Et j'ai montré Raoul Duguay avec sa dimension intérieure de poète, avec toutes les limites que ça peut comporter parce que c'est très difficile à filmer, et son monde extérieur qui était, à ce moment-là, l'infonie. Ce qui m'intéresse maintenant c'est la relation qui existe entre un individu et la société dans laquelle il vit. Mais cela demande un autre type de film; c'est probablement ce que fait Gilles Groulx dans **24 heures ou plus**. Or, si ces films ne sont plus possibles à l'ONF parce qu'ils sont censurés, et puis que techniquement à la SDICC on te dit qu'on ne fait pas de documentaire, et bien, il y a beaucoup de cinéastes québécois qui ne peuvent plus travailler. Ce qui prouve encore une fois que la SDICC n'a

pas été mise sur pied pour aider les cinéastes québécois, mais pour créer une industrie, au sens large du terme.

Avec la SDICC, on a donc créé une structure qu'il va falloir à un moment donné démolir complètement si on veut encore travailler en relation avec la société de laquelle on est issu. Jusqu'à maintenant, on a réussi à nous en détacher. J'espère que les cinéastes québécois vont en prendre conscience à temps et vont faire un retour en arrière. Un retour en arrière qui m'apparaît beaucoup plus révolutionnaire que cette démarche qui nous pousse soi-disant de l'avant. Je trouve beaucoup plus rétrograde de faire aujourd'hui des films américains comme il s'en faisait en 1960 à Hollywood. Je trouve cela beaucoup plus rétrograde que de revenir à la dimension documentaire d'ici, qui était alors à l'avant-garde du cinéma international.

Et puis il y a autre chose, c'est qu'à la SDICC, ils veulent maintenant que le cinéma documentaire soit rentable, immédiatement. C'est une autre de leurs exigences. Ils étaient, par exemple, contre le soufflage du film en 35mm parce qu'ils ne pensaient pas que le film puisse sortir du Québec! Tu vois, cela devient une raison évidente dans leur pratique quotidienne. Même s'ils n'ont pas de théorie de production préétablie, même s'ils se défendent d'en avoir une au niveau du contenu des films, dans la pratique quotidienne il en va autrement. Et cette réaction face à la rentabilité possible de mon film est très révélatrice finalement. Puisque lorsqu'ils se disent contre le fait de dépenser une certaine somme pour le soufflage d'un film parce qu'ils ne prévoient pas qu'on pourra le montrer en dehors du Québec, il devient évident qu'ils sont là pour des films qui sont d'abord pour le public international avant d'être pour les gens d'ici. Pense bien à ce que cela peut signifier! Enfin.

Ils ont finalement accepté le soufflage, et comme c'est un film particulier, je pense qu'il va connaître une sortie particulière qui va faire que le film sera rentable sur une période donnée. Je ne comprends pas pourquoi ici, et ici seulement, il faut qu'un film soit rentable immédiatement. Ici, les films doivent être tous amortis à la production. Ce qui est complètement ridicule. Il n'y a aucun pays au monde qui fait ça. Il va falloir à un moment donné changer cette dimension-là, comme il va falloir que les distributeurs changent leur approche vis-à-vis du cinéma québécois, et de la rentabilité d'un film.

Il est évident que l'on s'approche de plus en plus d'une période de confrontation. Les quelques chevaux de course officiels de la SDICC vont commencer à s'essouffler (on ne peut pas produire à ce rythme-là des nullités les unes après les autres) et la mainmise de l'ONF sur les cinéastes va se resserrer graduellement; il va donc falloir que l'on débouche sur un autre mode de production. Mais est-il possible de changer le mode de production cinématographique sans changer auparavant le système politique qui l'a institué? La preuve est faite maintenant que ce n'est pas possible. Tant que la société québécoise ne sera pas transformée le cinéma québécois officiel ne pourra l'être.

Aussi, je suis plus intéressé aujourd'hui à faire des films qui vont s'insérer de façon très précise dans une politique de transformation de la société québécoise, que de faire des films qui s'inscriraient en marge de cette société.

Cinéma/Québec: *Il y a donc aujourd'hui un film, **L'infonie inachevée**, en 35mm, couleurs, trois pistes stéréophoniques. Un film qui trouve son origine, en quelque sorte, dans le tournage de **Lapokalipsô** que tu n'as pas utilisé dans ton montage final pour les raisons que l'on sait. Vous avez ensuite filmé des spectacles que Raoul a donnés durant la*

période de mars à juillet 1972: c'est-à-dire le spectacle du 24 mars 1972 à l'Université Laval à Québec, ceux de l'Université de Montréal et du Cégep de St-Laurent en juin de la même année. Ces spectacles sont utilisés indifféremment dans ton montage sans être identifiés. Mais en plus de ces spectacles, tu as filmé par exemple, pendant une semaine, en mai 1972, Raoul chez lui, dans son environnement quotidien. Ce tournage, tu ne l'as pas utilisé dans ton montage final. Pourquoi?

Roger Frappier: Dans le premier montage, tout ça était là. Mais ce qui est arrivé c'est que toute la partie sur l'Infonie est apparue comme anecdotique. Or, j'estimais qu'il fallait au contraire privilégier l'Infonie, puisque dans le film on assistait à cet événement crucial: la rupture de l'association Duguay-Boudreau. Comme c'est ce moment-là que je voulais privilégier, j'ai dû laisser de côté cette autre dimension de Raoul dans sa vie quotidienne. Et comme, de plus, je voulais faire un film qui soit aussi musical que poétique, j'ai donc privilégié l'Infonie au détriment, un peu, de la pénétration de l'univers quotidien de Raoul Duguay.

Je dois dire que le tournage de ce film a été absolument merveilleux. La grosse différence entre **L'Infonie inachevée** et **Le grand film ordinaire**, c'est que je connaissais très bien et Raoul et Walter. J'ai donc pu filmer absolument tout ce que je voulais, comme je le voulais, sans aucune réticence de leur part. Et pour le genre de film que je voulais faire, c'était vraiment très important.

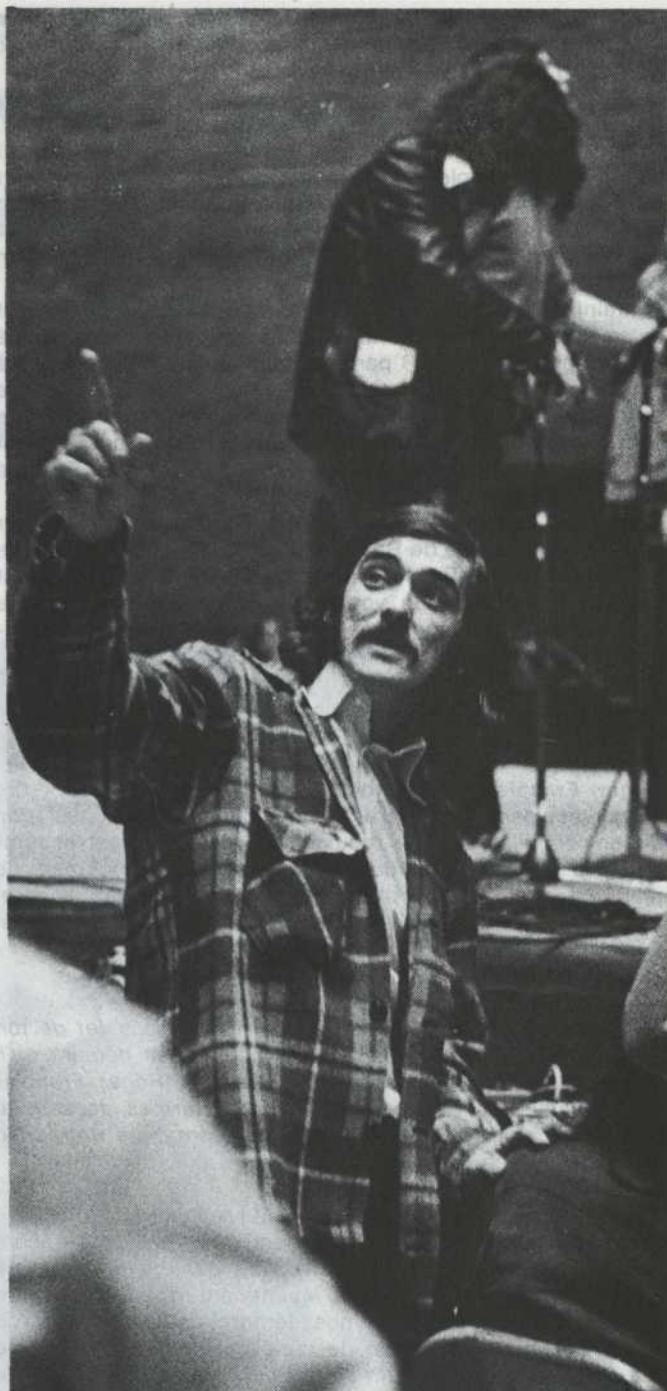
Quand tu vois la séquence entre Raoul et Walter qui allait définitivement marquer leur rupture, tu comprends ce que ça représente. C'est — on l'imagine facilement — un épisode assez pénible pour Walter aussi bien que pour Raoul, un épisode surtout assez émotif. Et bien on n'a eu aucune réticence de leur part à le filmer. Cette séquence-là, on ne l'a pas organisée. On a tout juste eu de la chance d'avoir deux équipes de tournage, l'une chez Walter et l'autre chez Raoul, et de pouvoir ainsi filmer intégralement cette conversation téléphonique.

Pour moi, ça c'est un moment privilégié dans le film. C'est un de ces moments où, avec le documentaire, tu deviens capable de cerner une réalité qui se rapproche de la fiction, qui devient presque de la fiction. Il y a d'ailleurs des gens qui m'ont demandé si c'était moi qui avais écrit ces textes!

Cinéma/Québec: Il y a quand même dans le film une séquence qui semble, à tout le moins, organisée: c'est celle du dîner qui réunit autour de Raoul Duguay, Gaston Miron, Michèle Lalonde, Nicole Brossard et Paul Chamberland. Quelle est sa fonction dans le film?

Roger Frappier: Oui, ce dîner des poètes est la seule chose qui ait été organisée. Je le regrette un peu d'une certaine façon, parce que c'est peut-être la partie la plus officielle, la plus figée du film, la plus limitée aussi. Mais c'est que je voulais arriver à saisir la dimension de Raoul à l'intérieur même de la poésie québécoise; j'ai donc pensé qu'en réunissant quelques poètes autour d'une table, je pourrais y arriver.

Je n'avais donné aucune directive à aucun des participants. Je les avais tout simplement conviés à un dîner. La pièce était organisée de façon à ce que l'on puisse tourner comme l'on voulait. On n'a posé aucune question. Le dîner a commencé, il s'est continué en veillée, et on a filmé ce que l'on pensait le plus intéressant. Seulement, en ne donnant aucune directive, j'avais oublié que six poètes qui se trouvent ensemble ne vont parler que de poésie, et en des



Roger Frappier durant le tournage de *L'Infonie inachevée*

termes souvent que seuls les familiers avec ce milieu peuvent comprendre. J'ai donc dû ne conserver dans le film que ce qui me paraissait le plus accessible. Parce que quand on se met, par exemple, à parler des problèmes de la **Barre du jour**, on entre dans des détails très précis qui n'avaient pas leur place dans le documentaire que je faisais.

Ce dîner, c'est donc la seule séquence qui ait été organisée. Toutes les autres ne l'ont pas été. Même la veillée qui suit le dîner, cette veillée du bon vieux temps, n'était pas organisée. Ce que j'aime beaucoup, c'est que dans la veillée, y a à la fois un aspect musique et un aspect poésie qui trouvent leur prolongement dans les chansons d'ici. Et cela part de très très loin dans notre histoire.

L'infonie inachevée

Cinéma/Québec: *Un autre moment assez particulier dans L'infonie inachevée est la rencontre Duguay-Stockhausen. Pourquoi l'avoir insérée dans ton film?*

Roger Frappier: On a filmé ça en Allemagne en juillet 1972. Cela se passait après un cours donné par Stockhausen. Et c'était aussi simple et aussi merveilleux qu'elle apparaît dans le film. Stockhausen a complètement *flippé* devant Raoul; il lui a même commandé une partition pour voix pour son Collège de Cologne. Il aime beaucoup la dimension sonore de Raoul.

Maintenant, pourquoi je l'ai insérée dans le film? C'est qu'au point de vue de la création poétique, Raoul a été longtemps décrié ici par certains milieux. Alors qu'à l'étranger, parce qu'il est typiquement québécois, parce qu'il fait une recherche dans l'écriture, une recherche poétique typiquement québécoise, des gens comme Stockhausen le reconnaissent sur le plan international. Et cela me paraissait très important à montrer.

Et puis, comme je voulais faire un film aussi bien sur la dimension vocale de Raoul que sur la dimension musicale de l'infonie, la séquence avec Stockhausen nous donne tout l'aspect d'improvisation vocale de Raoul. Et tout de suite après, dans la séquence qui suit, tu as la dimension d'improvisation sonore avec l'infonie.

Cinéma/Québec: *C'est la raison pour laquelle tu accordes tant d'importance à la dimension sonore de ton film?*

Roger Frappier: Pour moi, toute la dimension de notre travail est dans le sonore. On a mixé le son d'une façon dimensionnelle. Chaque mouvement d'appareil est accompagné d'une transformation sonore; chaque changement de plan est accompagné d'un changement d'univers sonore. Pour moi, l'essentiel de notre travail se trouve là-dedans. D'où l'importance de la copie stéréo.

Pour moi, le film c'est la copie en son stéréophonique.

Cinéma/Québec: *Puisque tu as choisi comme sujet de ton film Raoul Luor Yaugud Duguay, peut-on en déduire qu'il existe certaines affinités entre le cinéaste Roger Frappier et le poète Raoul Duguay? En d'autres termes, te sens-tu proche au point de vue cinéma de la démarche entreprise par Raoul Duguay au niveau poétique?*

Roger Frappier: Il m'est très difficile de répondre à ça.

Je trouve que Raoul est vraiment une bête de création, un être qui n'arrête pas de travailler. Je trouve aussi que c'est un poète très important. Maintenant, dire qu'il pourrait y avoir des affinités entre nos démarches respectives, ce serait beaucoup dire. Non, je crois qu'il y avait surtout de ma part, en faisant ce film sur Raoul, une volonté très nette de voir cette période de notre réalité québécoise saisie sur pellicule. Tout se transforme si vite aujourd'hui, je voulais donc que mon film se présente comme un témoignage d'époque, même si ces termes-là me répugnent énormément.

(*) L'article 10 de la Loi sur la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne précise les objectifs de la SDICC en ces termes: "La Société a pour objet de favoriser et d'encourager le développement d'une industrie du long métrage au Canada". Rien donc, dans la Loi, ne limite son action au long métrage de fiction.

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

—PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

ANAMORPHIQUES (1:2.35)

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

SPHÉRIQUES

(1.85, 1.66, T.V. 375)

- * Choix de 16 importantes lentilles partant de 15 à 1000mm.
- * Nouvelles lentilles à Haute-Vitesse, 28 à 150mm.
- * Nouveaux zooms

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

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

CAMERAS

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

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

GENERATEURS

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

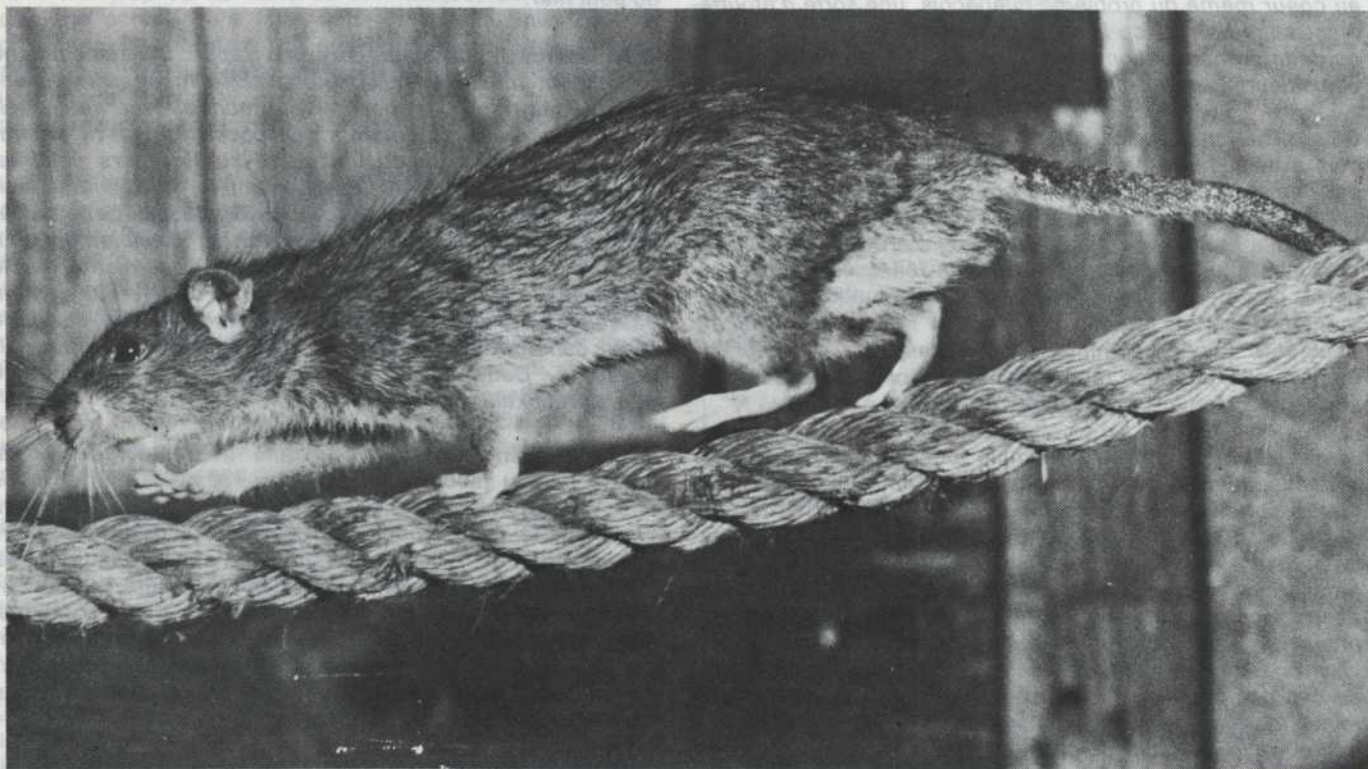
STUDIOS DE SON

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

«ratopolis» de gilles thérien

DES RATS ET DES HOMMES

une interview de jean leduc



Ratopolis...

... ce n'est plus l'ancien regard supérieur de l'homme pseudo-roi de la création, regard parfois amusé, parfois légèrement inquiet mais regard toujours fatalement teinté de la relation dominant-dominé;

... ce n'est pas le regard faussement objectif d'une scientificité qu'on déifie mais qui reste désuète;

... ce n'est pas seulement le regard d'un homme,

des hommes sur les rats, c'est aussi un certain regard des rats sur les hommes;

... ce n'est qu'un regard/écriture à tendance stroboscopique sur des rats qui pourraient être des chats, qui pourraient être des hommes/qui ne sont pas des chats, qui ne sont pas des hommes;

... c'est un regard ludique;

... un regard en quête d'états symptomatiques sans diagnostic.

"Mais il devenait rat blanc parce qu'il se disait rat blanc; parce qu'il avait tout d'un coup l'idée du danger que représente la race humaine, pour l'engeance de ces petits animaux myopes et délicats. Il savait qu'il pouvait couiner, courir, ronger avec deux petits yeux ronds sans paupières, bleus et courageux; tout cela serait inutile. Un homme comme lui suffirait à jamais; il n'aurait qu'à vouloir faire quelques pas, élever son pied un peu en l'air, pour que le rat soit tué, écrasé, les côtes brisées, la tête oblongue traînant sur le bois du parquet, dans une minuscule mare d'humeur et de lymphé."

Le Clézio, *Le Procès-verbal*

Jean Leduc: *Ratopolis* me semble être un film québécois particulièrement important. Le cru cinématographique 73 au Québec n'offre rien de bien réjouissant: *La mort d'un bûcheron, Taureau, Kamouraska, Quelques arpents de neige, Le bonhomme*, autant d'échecs ou de demi-échecs qui ont, outre l'échec, une chose en commun: la manie de ressasser les ficelles de la québécity et non la québécity elle-même. Or, paradoxalement, *Ratopolis* ne semble pas avoir pour objet principal de parler du Québec mais je me demande si ce film ne s'attaque pas, par le biais de l'allégorie, au cœur même du problème québécois, une sorte d'étouffement sans fin. Est-ce là pure divagation de la criticomanie, ou cette préoccupation du manque d'oxygène québécois a-t-elle affleuré lors de l'élaboration de *Ratopolis*?

Gilles Thérien: Le fait que *Ratopolis* n'ait rien de québécois a déjà été remarqué par mes collègues à l'ONF. Cela est demeuré un problème, je crois, jusqu'à ce qu'on comprenne que le québécois là-dedans, c'était moi. Toutefois le film n'a jamais voulu être une allégorie du fait québécois. Une fois fait, il s'applique pourtant au fait québécois en général, comme à de nombreuses petites situations qui agrémentent le "Rats' Race" dans lequel nous vivons. On ne peut nier que toute minorité présente d'étranges similitudes avec l'expérience menée dans la colonie verticale, cette sorte de HLM qu'on voit au début du film.

Jean Leduc: *Ratopolis* me semble jouer sur un phénomène d'identification assez surprenant. Tu nous proposes toi-même cette identification. Dans la première partie du film, des rats souffrent de diverses perversions faute d'un espace suffisant et les images de la cohue dans le métro, de la circulation automobile asphyxiante montrent bien que les aberrations des rats souffrant d'étouffement physique constituent un sérieux objet de réflexion pour les hommes qui vivent dans des conditions analogues. On connaît le danger de ces comparaisons animaux-hommes. Dans quelle mesure ne joues-tu pas sado-masochistement sur cette identification, sado-masochiste, dans *Ratopolis*?

Gilles Thérien: Parlons d'abord de la comparaison animaux-hommes. J'ai toujours été fasciné par les caractéristiques animales des humains. Dans *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss aborde la question et l'illustre d'extraits d'une étude de physionomie comparée. Chacun de nous, individuellement, porte l'une ou l'autre caractéristique dans ses mouvements ou dans sa physionomie. En faisant un film sur les détenus, j'ai aussi découvert qu'il y avait des rats-humains, que l'expression abjecte devenait à l'intérieur des pénitenciers une condamnation qui isole, comme celle que les détenus reçoivent de la société. De plus, c'est la vie sociale des rats qui offre le plus d'intérêt dans la comparaison. Est-ce que tout cela établit une comparaison sado-masochiste? Je ne suis pas sûr... à moins que toute la réa-

lité, celle qui n'est pas restreinte qu'à l'homme, ne soit aussi sado-masochiste!

Jean Leduc: Un autre aspect paradoxal du film m'a frappé. Il s'agit d'un documentaire sur les rats donc, au premier degré (du spectateur), d'un film vrai, c'est-à-dire d'un film où la fiction n'existe pas ou à peu près pas. Pourtant, tout est fiction dans ce documentaire, le milieu artificiel où l'espace est réduit comme le milieu naturel reconstitué de la vie normale des rats. Je soupçonne chez toi une sorte de fascination pour ce vrai-faux du cinéma. Pour toi, la nuit américaine constitue-t-elle un élément essentiel du cinéma?

Gilles Thérien: Tout cinéma est fictif. Le documentaire purement objectif n'existe pas. L'objectivité consiste peut-être à pousser le plus loin possible la fiction jusqu'à ce qu'on oublie cette dernière! Le cinéma vient tout droit de la lanterne magique. On ne peut s'en sortir, sinon le cinéma perd son existence de simulacre. Pour ce qui est de *Ratopolis* précisément, il faut penser à *Métropolis*. Certaines constructions des décors sont similaires. Ce qui est important c'est que le simulacre fasse vrai et que personne n'ose sortir de la caverne pour voir ce qui se passe de l'autre côté du petit mur.

Jean Leduc: Un autre paradoxe m'a frappé. Il y a une touche résolument moderne dans *Ratopolis*. Tu montres la violence chez les rats (j'y reviendrai), tu montres leur vie sexuelle en plans aussi révélateurs que possible. J'ai vu récemment au canal 2 un documentaire sur les ours polaires. Le narrateur y parlait audacieusement (!) de la vie sexuelle de ces animaux, et le plan qui accompagnait cette narration nous montrait deux ours marchant paisiblement l'un derrière l'autre. Donc, dans *Ratopolis*, modernisme par le direct sur le tabou et... hommage à la culture (fatalement passéiste) par de nombreuses références au rôle que joue le rat dans différents contextes culturels (Japon, Indes, Allemagne). Cette dualité est-elle pour toi complémentaire ou... paradoxale?

Gilles Thérien: Ce que j'ai voulu avec *Ratopolis*, c'est m'attaquer au tabou du rat, le détruire, de la même façon que Willard, lui, cherche à protéger ce tabou, à le réinvestir sur le plan dynamique. Les gros plans étaient alors essentiels. Par ailleurs, "l'hommage à la culture" est plutôt une forme de dénonciation du caractère culturel du tabou, positivement ou négativement. Il s'agit d'indiquer comment la culture intègre les tabous, comment elle les perpétue et constitue un refuge pour les aveugles, pour ceux qui se sont laissés séduire par le charme... C'est paradoxalement complémentaire.

Jean Leduc: Je reviens à la violence. Je me suis dit à la fin du premier visionnement de *Ratopolis*: "Enfin un film violent". On a tant parlé de la violence au cinéma avec réprobation, alors qu'il s'agit le plus souvent d'une violence-fake, d'une violence-fiction. Mais *Ratopolis* montre de vrais rats (dans de vrais-faux décors, il est vrai...) se déchiquetant avec un sans-gêne affolant. Et le phénomène d'identification jouant... Cette violence a quelque chance de desservir ton film, car nos sociétés n'aiment guère regarder certaines réalités en face. Qu'est-ce qui t'a poussé à montrer aussi crûment la violence de tes rats?

Gilles Thérien: La violence est un phénomène qui échappe à l'homme. Les plus nobles pensées n'ont jamais réussi à en éliminer la moindre poussée. Et je parle au moment

du putsch militaire au Chili! Assez curieusement, le public n'aime pas voir de près la violence chez les animaux peut-être parce qu'il est intolérable de voir céder le mécanisme qui contient la violence. Le montrer, c'est obliger le spectateur à regarder un fait non-fictif, non masqué par les distances ou même par l'invention dramatique. Je n'ai aucun espoir pédagogique, j'espère seulement un peu de réflexion ad lib.

Jean Leduc: *Connaissant ton intérêt pour la musique (j'ai quelque difficulté, comme tu le vois, à me débarrasser de la vieille rengaine de l'homme-l'oeuvre) j'ai été surpris au premier abord de sa quasi-absence dans Ratopolis. Il est vrai que la dernière séquence lui laisse une place... Le fait de s'intéresser à la musique n'implique pas qu'on doive la servir à toutes les sauces. Sa rare présence dans Ratopolis est-elle politique, philosophique ou... occasionnelle?*

Gilles Thérien: La musique a une fonction de charnière dans **Ratopolis**. Elle vient marquer des articulations entre les grandes parties du film. Constituée presque uniquement de percussions (à part la flûte japonaise et le hautbois de la fin), elle ne souligne ni n'accentue aucun des plans du film. J'ai trop vu de films où la musique, surtout mélodique, ne servait qu'à faire accepter des scènes difficiles ou encore à accroître (ou créer) de façon artificielle une émotion que les images ne véhiculent pas. Quand on obtient une image signifiante, on peut plus aisément conserver à la musique sa fonction propre.

Jean Leduc: *Parlant de son, j'ai été, je l'avoue en toute candeur, un peu choqué du choix de Pierre Nadeau comme narrateur. Pour moi, cette voix est symbole d'establishment à cause de ce qu'elle est et d'une association quasi-fatale avec le château-fort de l'establishment qu'est Radio-Canada. Il suffit d'ouvrir son poste de télévision au canal 2 pour découvrir les qualités fatales du narrateur-type de Radio-Canada. Il est beau (d'un certain type de beauté, il va sans dire), il est distingué comme il n'est plus possible de l'être, et il a un accent qu'on n'entend qu'à Radio-Canada... C'est tout cela que véhicule la voix de Pierre Nadeau dans Ratopolis. Tu ne seras sans doute pas d'accord...*

Gilles Thérien: Le choix de Pierre Nadeau répond à ces critères d'excellence et de qualité pour le Canada et pour l'ensemble de la francophonie. Une voix de femme aurait probablement été plus intéressante, mais aurait pu aussi créer un écart difficile à combler... à moins d'avoir une voix comme celle de Jeanne Moreau par exemple!

Jean Leduc: *Il y a actuellement une crise de la fiction (au sens habituel du terme). Elle n'est pas propre au cinéma; le roman actuel la connaît bien. Elle n'est pas propre au cinéma québécois. Il suffit d'assister à la projection d'une soixantaine de films-fiction à Cannes pour se rendre compte que le malaise est international. Est-ce que le documentaire est pour toi un choix idéologique face à cette crise de la fiction?*

Gilles Thérien: J'ai déjà mentionné que tout le cinéma était fiction. Il n'est donc pas nécessaire de choisir entre deux styles, identiques au fond. La crise actuelle de la fiction est bien plutôt une crise de la narration. On ne sait plus quoi raconter! En littérature comme au cinéma, on produit beaucoup mais peu d'oeuvres qui font l'unanimité. Je dirais qu'il existe aussi une crise du documentaire, parce que là aussi, tous les sujets ont été touchés, même les rats! □

Ratopolis

Les personnages

rats américains: une cinquantaine en situation contrôlée, trois ou quatre mille ailleurs;
rats allemands: une vingtaine;
rats japonais: une trentaine;
rats indiens: quelques-uns des 10,000 du temple de Deshnuk;
un faucon allemand;
un hibou "asiatique" mais résidant en Allemagne;
un furet américain;
un chat américain;
des poules, américaines et japonaises;
les serpents sont demeurés sur la tablette!;
un charmeur de rats allemand;
treize petits enfants allemands.

Un rat américain revient à \$10. pièce.

Les lieux de tournage: Try, NY.;

Paris;
Toronto;
Tokyo;
Deshnuk, Indes;
Hamel, Allemagne.

28,000 pieds de pellicule.
\$168,000 de budget.
3 ans de travail.

A remporté un premier prix ex-aequo dans la catégorie Long métrage au Premier Festival international du Film sur l'Environnement humain (Montréal, juin 73).

Sera présenté au Canadian Film Awards 1973 et au Festival des Peuples à Florence.

A été montré au pavillon de l'ONF à Terre des Hommes. Est acheté par Radio-Canada et par la télévision suédoise.

Le générique du film

Recherche, scénarisation et réalisation: Gilles Thérien. **Images:** Laval Fortier et Roger Morellec. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Sid Pearson et Suzanne Allard. **Régie:** Laurence Paré. **Production:** François Séguillon. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 57 minutes.

Bio-filmographie de Gilles Thérien

Docteur en lettres (Paris)
Professeur à l'UQAM.

En 1968, diverses adaptations françaises pour le compte de l'ONF, co-scénariste et assistant-réalisateur du film de Marcel Carrière **Saint-Denis dans le temps**.

1969, **Joli mois de mai**, court métrage, nb, 35 mm.

1970, **Deux ans et plus**, documentaire sur les pénitenciers, 30 min., 16 mm, couleurs.

1973, **Ratopolis**.

Plusieurs projets en marche, dont la parution aux Presses de l'Université du Québec d'un livre-document intitulé **Ratopolis**.



"Ce film rompt complètement avec mes deux précédents films sur le plan du récit. La mise en scène y est beaucoup plus libre. Sur le plan spectacle, *Etat de siège* est tout de même plus près de *Z* que de *L'aveu*. C'est un film d'action, avec des enlèvements, des descentes de police. Je suis persuadé que tout film doit être *lisible* pour le plus gros public. Pour cela, il faut souligner les parties d'action et les parties lyriques."

Costa-Gavras



"Nous n'avons pas cherché à faire un film à suspense. Nous avons voulu poser au public une question — non sur le plan classique: va-t-il mourir? — mais est-il oui ou non responsable? Une culpabilité non pas d'ordre traditionnel — il a tué, il a volé — mais beaucoup plus ample. Une responsabilité d'ordre politique. Notre point de vue n'est pas *romantique*. Nous ne faisons pas un discours d'ordre moral. Nous ne cherchons pas à établir si Santore était *bon ou mauvais*. Santore nous a intéressés parce qu'il représente un système négatif pour la majorité des hommes.

Fernando Solinas



Photos tirés du film *Etat de siège* de Costa-Gavras

Costa-Gavras pendant le tournage

à propos d'"état de siège"

SPECTACLE POLITIQUE VS DRAME VÉCU

pierre vallières

L'information télévisée, de plus en plus dominante et envahissante au cours des années, a transformé les faits politiques et sociaux en une série ininterrompue de "spectacles" où l'incendie provoqué par une émeute occupe beaucoup plus d'importance que les causes qui l'ont engendrée. On définit aujourd'hui l'importance d'une information politique à son impact spectaculaire.

En est-il de même dans le milieu du cinéma politique? Ici, deux grandes écoles s'affrontent: celle des cinéastes-militants pour qui un film politique doit être essentiellement un outil de combat au service de la libération des hommes et des peuples; celle des cinéastes "politisés" qui, sans être des militants engagés au sens strict du mot, estiment nécessaire que le grand public ait accès aux faits politiques déterminants de leur époque par le biais d'un cinéma qui ajoute ou mêle la fiction à la réalité objective de tel ou tel événement politique qui, par son importance, peut aisément prendre figure exemplaire.

Depuis *Z*, Costa-Gavras se défend d'exploiter à des fins commerciales des sujets politiques. Il soutient que dans *Z*, *L'aveu* et *Etat de siège*, il a voulu démontrer et dénoncer "les mécanismes politiques de notre vie quotidienne". Non pas, précise-t-il, de façon abstraite et "scientifique", accessible aux seuls initiés, mais de façon concrète et dramatique, capable de rejoindre, d'émouvoir et de sensibiliser le grand public des salles obscures qui se déplace spontanément pour voir un bon "suspense" mais qui répugne à "se casser la tête" à suivre la démonstration rigoureuse et austère d'un film didactique.

Les cinéastes-militants et plusieurs formations politiques de gauche ont maintes fois reproché à Costa-Gavras de noyer la signification réelle d'un fait politique sous les péripéties d'un spectacle à grand déploiement et, de plus, de sacrifier les véritables acteurs du drame politique qui inspire tel ou tel de ses films au "culte du héros" par le biais du culte d'une vedette, en l'occurrence Yves Montand, figure centrale de tous les films de Costa-Gavras.

A ce sujet, on a souvent opposé *La bataille d'Alger*, d'où les vedettes sont absentes mais où le drame qui se joue est d'une intensité et d'un réalisme exceptionnels, aux films de Costa-Gavras, jugés superficiels et commerciaux (au sens hollywoodien du terme).

Pour *Etat de siège*, Costa-Gavras a justement fait appel à la collaboration étroite de Franco Solinas, l'auteur de *La bataille d'Alger*. De Solinas, Costa-Gavras affirme qu'il est "pratiquement le seul à pouvoir avoir eu la vision correcte d'un film politique". De sa collaboration avec Costa-Gavras, Solinas dit, de son côté, qu'elle n'aurait pu avoir lieu si tous deux n'étaient pas parvenus à tomber d'accord pour faire un film sur "le rôle de gendarme que les Etats-Unis jouent partout dans le monde", et particulièrement en Amérique latine, à travers l'histoire d'un "agent de l'impérialisme" (Mitrione-Santore), plutôt qu'un film sur les moyens d'action utilisés par les Tupamaros en Uruguay.

Et Solinas de préciser: "Je ne connaissais pas Costa. Je n'avais pas vu son dernier film *L'aveu*, mais j'avais suivi la polémique (Costa-Gavras avait été accusé pour ce film d'anti-communisme) et je savais que le film pouvait constituer ou constituait un fait antisoviétique, et presque, selon moi, anticommuniste. Je ne savais donc pas comment Costa allait affronter (les problèmes posés par l'interprétation du rôle joué par l'impérialisme américain en Amérique latine), par-dessus tout parce que je savais qu'il était fasciné par l'aspect héroïque du mouvement MLN-Tupamaros... Je suis membre du Parti communiste italien et donc je crois avant tout à la nécessité d'un instrument (un parti politique véritable). Pour moi, le PC représente le meilleur instrument pour changer véritablement la situation. Costa, au contraire, n'est pas inscrit au parti et n'est pas communiste. Il a été plus frappé par les expériences de lutte armée, celle des Tupamaros en particulier."

A quoi Costa-Gavras répond: "Je pensais - et je pense - qu'il fallait étudier le processus du MLN-Tupamaros, l'approfondir, qu'il pourrait être un exemple. Pas à suivre, car je ne crois pas aux exemples à suivre. Je crois que les cho-

état de siège

ses sont exemplaires, mais que les choses exemplaires ne sont pas forcément à imiter. Il faut seulement s'en inspirer."

Mais **Etat de siège** est-il un film sur les Tupamaros ou sur le rôle de l'impérialisme en Amérique latine? C'est presque un documentaire sur ces deux sujets indissociables. Indissociables, parce que l'action des Tupamaros ne peut s'expliquer que comme étant une riposte politico-militaire à une agression américaine impitoyable en Amérique latine.

A n'en pas douter, l'aspect documentaire de ce film est d'une précision rigoureuse. Seuls ont été modifiés les noms (et parfois les âges) des principaux personnages des événements authentiques racontés dans **Etat de siège**, suivant un peu la méthode des meilleurs reportages télévisés.

Mitrione-Santore a véritablement existé. Il a dirigé la police politique et tortionnaire de l'Uruguay, après avoir fait ses "preuves" au Brésil et à Saint-Domingue. Il a été véritablement kidnappé, interrogé et exécuté par les Tupamaros, suivant le scénario même de Costa-Gavras-Solinas. Les auteurs de **Etat de siège** n'ont absolument rien romancé. Tout ce qu'ils nous montrent à l'écran a été vécu et des milliers de témoins peuvent l'authentifier. Et véritablement, il s'agit là d'une "histoire" exemplaire, en ce sens qu'elle se reproduit, pour l'essentiel, à travers toute l'Amérique latine.

Mais un "excellent documentaire" suffit-il à faire un grand film, ce documentaire fût-il politique?

L'une des principales caractéristiques de **Etat de siège** est l'absence quasi-totale d'émotion dramatique. On nous offre un document froid, précis, mécaniquement impeccable et impitoyable. Un produit journalistique d'une très haute qualité avec, ici et là, quelques scènes qui sortent de l'événement brut pour accéder au cinéma véritable. On parle, on raconte, on interroge, on explique beaucoup dans ce film: ce qui lui donne un aspect intellectuel et souvent abstrait malgré la vérité brutale des faits qu'on y montre. Ce n'est cependant pas un film didactique, comme **L'heure des braconniers**. Ce n'est pas non plus un film poignant d'émotion comme **La bataille d'Alger**. Il manque à ce film l'émotion qui traverse toutes les grandes oeuvres dramatiques, qu'elles appartiennent au cinéma, au théâtre ou à la littérature. Ce film "américain" avait besoin d'un Orson Welles et d'un Humphrey Bogart, de ces êtres capables d'assumer et d'exprimer cette passion têtue et souvent démesurée qui caractérise tant d'Américains, d'un pôle à l'autre, et que les Européens, du moins ceux de l'Ouest, ont sacrifiée depuis des siècles à la "raison scientifique" et aseptisée. Comme si les événements qu'ils vivaient, qu'ils subissaient ou dont ils se faisaient les témoins, durant leur existence, étaient quasiment commandés par une mécanique déterministe dont il suffisait d'avoir compris les "lois" pour être en mesure d'en expliquer en profondeur la signification — ou plus simplement d'en représenter les "gestes".

Franco Solinas affirme: "*La politique aborde le fond des problèmes à travers des faits réels et ne s'exprime pas à travers des sentiments*". Mais le cinéma?

Le cinéma, comme toutes les autres formes de l'art, n'a-t-il pas pour fonction de donner aux faits vécus ou imaginés une représentation créatrice et, par conséquent, dramatique: ce qui implique, entre autres, l'expression de sentiments. Que seraient **L'espoir** et **La condition humaine** de Malraux sans cette angoisse dramatique qui les traverse de part en part? Peut-être d'excellents reportages: sûrement pas des romans. Ainsi, rapporter fidèlement un évé-

nement ne confère pas automatiquement à un film une valeur dramatique, créatrice et artistique. Or, il faut choisir. Ou bien un cinéaste, comme un écrivain, fait du reportage; ou il crée une oeuvre artistique. Il semble qu'avec **Etat de siège**, Costa-Gavras ait voulu produire avant tout un document journalistique et politique. Changer les noms et les visages des personnages réels de l'histoire, confier à Yves Montand l'interprétation du rôle de Mitrione-Santore et à Jacques Weber, celle du rôle du leader des Tupamaros, ne suffit pas à faire d'un documentaire un film dramatique (au sens artistique du mot), même si les faits relatés sont en soi dramatiques. A supposer qu'une équipe de la télévision d'Etat aurait pu filmer en direct l'enlèvement et la mort de Pierre Laporte en octobre 1970, le reportage extraordinaire qu'on aurait pu en tirer n'aurait pas atteint spontanément le niveau artistique de films comme **Queimada** ou comme **Citizen Kane**.

Costa-Gavras avoue qu'avec Franco Solinas il a fait un choix. Ensemble, ils ont décidé de montrer à l'écran des "fonctions" politiques plutôt que les sentiments et le drame vécu des êtres qui les incarnent. Mais n'est-ce pas là le meilleur moyen de faire accéder le drame et l'histoire à un niveau abstrait et intellectuel... accessible à une minorité?

De plus, en supprimant allègrement d'un film comme celui-là les sentiments des personnages-clé et ceux du peuple au coeur duquel se joue leur affrontement, au nom duquel se développe cet affrontement, et sur le dos duquel finalement il se dénoue provisoirement, ne réduit-on pas arbitrairement l'histoire des hommes aux seuls événements que rapportent les médias au jour le jour? Et l'une des tâches des romanciers, des poètes, des cinéastes n'est-elle pas précisément de restituer à l'histoire des hommes ce qu'ils ont vécu ou ce qu'ils vivent, ou même ce qu'ils espèrent ou imaginent vivre, dans leur chair, dans leur coeur, dans le secret souvent de leurs tentations, de leur lâcheté, de leur courage, de leur patience, de leur bêtise, de leur espoir ou de leur désespoir, de leur grandeur d'où la confusion et l'angoisse ne sont jamais tout à fait absentes...

Le cinéma politique, pas plus qu'aucun autre, ne peut se passer des hommes.

Le grand absent du dernier film de Costa-Gavras-Solinas est le peuple de l'Uruguay. Pourtant, les auteurs de **Etat de siège** ont pu emmagasiner une quantité non négligeable d'informations sur les réactions de l'homme de la rue au cours des événements qui ont entouré l'enlèvement et l'exécution de Mitrione par les Tupamaros. Leur film n'en dévoile ni n'en exprime rien. Pas plus qu'il ne fait mention des sentiments éprouvés et exprimés par Mitrione et ses ravisseurs durant la captivité, et plus particulièrement dans les heures où le refus du gouvernement de Montevideo de négocier (sur l'instruction directe de Washington), après avoir été communiqué à Mitrione-Santore, conduisit ce dernier à l'effondrement moral et les Tupamaros, à l'incertitude et, après l'exécution de Mitrione, à la division.

Etat de siège rend hommage au courage et à l'ingéniosité prodigieuse des Tupamaros. Il ne dévoile cependant pas leurs motivations profondes ni la manière dont ils vivent et assument leur engagement politique dans leur vie de tous les jours, au milieu du peuple de l'Uruguay, plus particulièrement de ces milliers d'exploités entassés dans les bidonvilles de carton qui ceignent Montevideo. On ne connaît rien non plus des sentiments de ceux qui sont "de l'autre côté", si ce n'est des clichés. On ne sait rien enfin de cette classe libérale qui, par sa complicité active dans bien des cas, a permis aux Tupamaros de devenir une force politi-

que considérable... jusqu'au jour où Mitrione fut exécuté et, comme le film le montre à la fin, aussitôt remplacé dans "ses fonctions" par un confrère aussi redoutable et par un brutal accroissement de la meute des tortionnaires qui ont envahi les principales capitales latino-américaines.

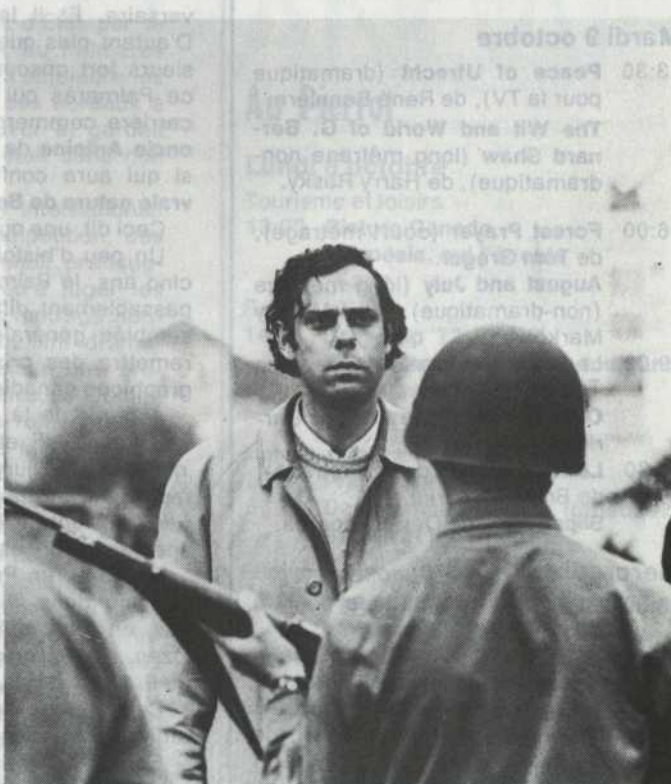
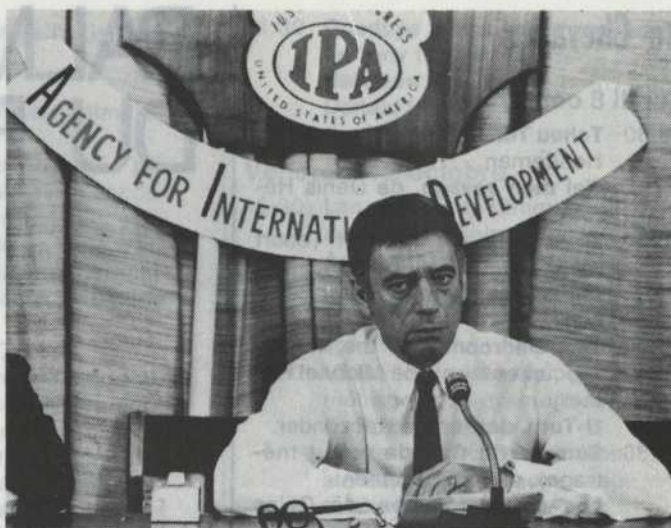
Faire un film sur les faits, c'était aussi faire un film là-dessus. Dans *La bataille d'Alger*, Solinas et Pontecorvo n'avaient pas craint de montrer le peuple algérien et ses combattants dans leur courage mais aussi dans leurs contradictions. Dans *Etat de siège* les contradictions sont masquées par un tête-à-tête Santore-Hugo qui réduit la lutte de libération latino-américaine à un brillant exercice d'interrogatoire prolongé, entrecoupé des explications d'usage d'un journaliste libéral à qui l'enlèvement de Mitrione-Santore a fourni l'occasion de faire la preuve de l'intervention américaine dans les affaires politiques, économiques et policières de l'Uruguay et de l'ensemble de l'Amérique latine.

Il n'en reste pas moins que *Etat de siège* est un film à voir, surtout pour les Québécois à qui il offre une occasion de revivre certains événements de la crise d'octobre 1970. *Etat de siège* en fera également réfléchir plusieurs sur les méthodes utilisées par les Etats-Unis pour domestiquer les peuples que leur impérialisme leur commande de dominer par tous les moyens.

Mais le succès populaire et l'utilité politique de *Etat de siège*, tout en n'étant pas futiles (au contraire), ne font pas de ce film politique un chef-d'oeuvre du cinéma. Les raffinements de la technique et les brillantes distributions ne font pas à eux seuls d'un "sujet en or" un grand film. Le cinéma dit politique a besoin d'un Eisenstein pour exploiter jusque dans ses plus redoutables profondeurs la réalité de notre histoire et de notre condition qui, pour être politiques, n'en sont pas moins humaines.

Si l'histoire traverse notre champ d'existence comme un char d'assaut armé d'obus, c'est souvent dans les réalités de l'imaginaire surréaliste que l'homme puise le sentiment de vivre cette histoire et le courage de la faire. Le courage de ne pas succomber aux "fonctions" aliénantes et de se sentir vivre en toutes circonstances. Même au risque d'être humain, trop humain... □

Un film français de Costa-Gavras. **Ecrit par:** Franco Solinas. **Scénario original de:** Franco Solinas et Costa-Gavras. **Collaboration à la mise en scène:** Christian de Chalonge. **Images:** Pierre William Glenn (2e équipe: Silvio Caiozzi). **Son:** André Hervée. **Musique:** Mikis Théodorakis, interprétée par Los Calchakis. **Décors:** Jacques d'Ovidio. **Montage:** Françoise Bonnot. **Interprètes:** Yves Montand (Philip Michael Santore), Renato Salvatori (Capitaine Lopez), O.E. Hasse (Carlos Ducas), Jacques Weber (Hugo), Jean-Luc Bideau (Este), Evangéline Peterson (Madame Santore), Maurice Teynac (Ministre de l'Intérieur), Yvette Etiévant (Femme Sénateur), Harald Wolff (Ministre des Affaires Etrangères), Némésio Antunes (Président de la République), André Falcon (Député Fabbri), Mario Montilles (Fontana), Jerry Brouer (Lee), Jean-François Gobbi (Journaliste), Eugénio Guzman (Porte-parole Ministère de l'Intérieur), Maurice Jacquemont (Recteur Faculté de Droit), Roberto Navarrete (Romero), Gloria Lass (Etudiante), Alejandro Cohen (Manuel), Martha Contreras (Alicia). **Production:** Reggane Films. **Couleurs.**



Au Chevalier

Lundi 8 octobre

- 13:30 **Tchou Tchou** (animation), de Co Hoedeman.
J'ai mon voyage, de Denis Héroux.
- 16:00 **To a very old Woman** (court métrage), de Paul Quigley.
Paperback Hero, de Peter Pearson.
- 19:00 **The Bedrooms of the Nation** (documentaire), de Michael Rothery.
U-Turn, de George Kaczender.
- 21:30 **Summer in Canada** (court métrage), de Peter Bonner.
Les corps célestes, de Gilles Carle.

Mardi 9 octobre

- 13:30 **Peace of Utrecht** (dramatique pour la TV), de René Bonnière.
The Wit and World of G. Bernard Shaw (long métrage non-dramatique), de Harry Rasky.
- 16:00 **Forest Prayer** (court métrage), de Tom Gregor.
August and July (long métrage non-dramatique), de Murray Markowitz.
- 19:00 **Le vent** (animation), de Ron Tunis.
O.K. Laliberté, de Marcel Carrière.
- 21:30 **Le loup blanc** (court métrage), de Brigitte Sauriol.
Slipstream, de David Acomba.

Mercredi 10 octobre

- 13:30 **Blackmail** (dramatique pour la TV), de Gerald Mayer.
Coming Home (long métrage non-dramatique), de Bill Reid.
- 16:00 **Kamouraska**, de Claude Jutra.
- 19:00 **The family that dwelt apart**, de Yvon Mallette.
The Pyx, de Harvey Hart.
- 21:30 **Notre monde invisible** (court métrage), de Claudia Overing.
Taureau, de Clément Perron.

Jeudi 11 octobre

- 13:30 **Balablok** (animation), de Bratislav Pojar.
La mort d'un bûcheron, de Gilles Carle.
- 16:00 **Thoroughbred** (documentaire), de Pen Densham, John Watson.
Carnivals (long métrage non-dramatique), de Martyn Burke.
- 19:00 **We call them Killers** (court métrage), de Tom Shandel.
Réjeanne Padovani (s.t. ang.), de Deny Arcand.

PALMARÈS DU FILM CANADIEN

Le Palmarès du film canadien fête cette année son vingt-cinquième anniversaire. Et il le fête à Montréal. Cela, en soi, mérite qu'on s'y arrête. D'autant plus que cette manifestation cinématographique demeure pour plusieurs fort obscure. Naturellement, tout le monde sait maintenant que c'est ce Palmarès qui aura lancé — c'est-à-dire permis à des films d'avoir une carrière commerciale que les distributeurs leur avaient déjà refusée — **Mon oncle Antoine** de Claude Jutra, **Wedding in White** de Bill Fruet. C'est lui aussi qui aura confirmé les qualités cinématographiques de films comme **La vraie nature de Bernadette**, **La vie rêvée** et **Le temps d'une chasse**.

Ceci dit, une question demeure: Qu'est-ce que le Palmarès?

Un peu d'histoire permettra peut-être de mieux nous situer. Car en vingt-cinq ans, le Palmarès a eu le temps d'en accumuler une, même si elle reste passablement difficile à reconstituer. En tout cas c'est en 1947, qui l'assemblée générale de l'Association for Adult Education il a été décidé de remettre des prix pour reconnaître et encourager la production cinématographique canadienne. L'idée était lancée.

A partir de là, un comité technique formé de membres de l'industrie privée, de l'ONF et de CBC allait mettre en place les différentes catégories, nommer des jurys et procéder à la première distribution de prix qui allait avoir lieu à Ottawa. Nous sommes alors en 1948. Le titre de "Film de l'année" revient à **The Loon's Necklace**, produit par Crawley Films. Un Prix spécial du Jury est décerné à **Un homme et son péché**.

En 1949, un Prix spécial est attribué à Québec Production pour son effort soutenu dans "l'établissement d'une industrie du long métrage". (Ce sont eux, en effet, qui allaient produire dans les années 47-50 les films de Fedor Ozep, **La forteresse**, de Paul Gury, **Un homme et son péché** et **Séraphin**, de Richard Jarvis, **Curé du village**, et de Jean Devaivre, **Son copain**.)

Cette même année, un jeune inconnu de 19 ans reçoit le prix du cinéma amateur pour son film, **Mouvement Perpétuel**. Il s'agit de Claude Jutra!

En 1950, Ernest Ouimet reçoit un Prix spécial pour sa remarquable contribution à l'industrie cinématographique.

En 1951, **La petite Aurore, enfant martyr** reçoit une Mention honorable dans la catégorie long métrage, alors que **Ski à Québec** de l'abbé Maurice Proulx reçoit une Mention honorable dans la catégorie des films commandités.

En 1952, **Ti-Coq** de Gratien Gélinas reçoit à la fois les prix du Film de l'année, et du Meilleur long métrage.

En 1963, **Pour la suite du monde** de Michel Brault et Pierre Perrault se voit décerner le titre de Film de l'année, alors que **A tout prendre** de Claude Jutra reçoit celui de Meilleur long métrage. Dans la catégorie du cinéma amateur, Claude Savard se voit décerner un prix.

En 1966, **Le festin des morts** de Fernand Dansereau se mérite le titre du Meilleur long métrage.

En 1968, le premier jury international est nommé. Gerald Pratley en est le responsable.

En 1970, **Red** de Gilles Carle reçoit 3 prix. Jean-Pierre Lefebvre se voit attribuer le prix Wendy Michener pour l'ensemble de son oeuvre.

En 1971, c'est la consécration de **Mon oncle Antoine** qui rafle la presque

totalité des prix de sa catégorie. Au Québec, on reconnaît alors l'existence du Palmarès du film canadien.

En 1972, le Québec se taille la part du lion.

A noter que les deux cinéastes québécois les plus couronnés au Palmarès sont Claude Jutra et Jean-Claude Labrecque.

Ces quelques faits permettront peut-être de mieux situer le Palmarès par rapport au Québec. Disons maintenant que le but du Palmarès est d'encourager l'industrie canadienne dans son ensemble en lui décernant des prix. En soi, ce n'est pas une façon très québécoise de voir les choses. Cela s'est révélé cependant un stimulant non négligeable à l'industrie cinématographique, que malheureusement la longue suprématie de l'ONF face à l'industrie privée a trop souvent masqué.

En fait, le désintérêt profond qu'a toujours manifesté le Québec face à cette manifestation tient surtout au caractère profondément torontois du Palmarès. Il suffit d'ailleurs de parcourir la liste des multiples catégories pour s'apercevoir qu'elle intéresse plus l'industrie privée torontoise que la montréalaise. En venant à Montréal, il était donc naturel que certains changements s'opèrent. Un concours de circonstances allait profondément aider à ce que tout cela se transforme pour le mieux; au moins pour ceux qui croient au Palmarès.

Tout d'abord, et cela pour la première fois, le Secrétariat d'Etat par le biais de sa nouvelle direction du cinéma a décidé d'octroyer au Palmarès une importante subvention. Le Comité du Palmarès a donc pu s'adjoindre les services d'un directeur à temps plein, Marcia Couelle, ayant ses bureaux à Montréal, en même temps qu'il ouvrait un bureau à Vancouver et gardait celui de Toronto. Le caractère canadien de la manifestation était donc non seulement sauvé mais renforcé.

La deuxième innovation aura été d'alléger le travail du jury international. Celui-ci, jusqu'à cette année, devait voir tous les films en compétition, des longs métrages de fiction aux films commerciaux. Cela devenait pratiquement hallucinant. Cette année, le Jury international n'aura qu'à juger les films des catégories suivantes: long métrage dramatique, long métrage non-dramatique, court métrage, documentaire, animation, et enfin film dramatique pour la télévision. Ces films ont été soumis au préalable à une présélection. Ainsi sur les 103 films inscrits dans ces six catégories, le Comité de présélection du Palmarès en a retenu 46. Parmi les films refusés: **Tendresse ordinaire** de Jacques Leduc et **Richesse des autres** de Maurice Bulblian et Michel Gauthier!

Ce comité de présélection était composé cette année de Louise Deschâtelets (l'Union des Artistes), Peter Adamakos (Society of Film Makers), Roger Girard (Association canadienne des distributeurs indépendants de films d'expression française), Helen Lewis (Canadian Film Editors Guild), Evelyn McCartney (Directors' Guild), Nicoletta Massone (Syndicat national du cinéma), John Vidette (Canadian Association of Motion Picture Producers), Harold Eady et André Fleury (Association of Motion Picture Producers and Laboratories of Canada), Dr. Lothar Klein (League of Canadian Composers), Pierrette Beaudoin (Société des auteurs et compositeurs), Wally Gentleman (Canadian Society of Cinematographers), Lyn Jackson et Howard Ryshpan (Actra).

Il était dirigé par Marc Gervais, assisté de Josée Clerik.

Les films sélectionnés dans ces catégories seront présentés au cinéma Chevalier (droit d'entrée: \$1.).

Quant au jury international, il est composé de Roch Carrier (romancier et dramaturge québécois), Roger Corman (cinéaste américain), Alain Jessua (cinéaste français), Ivan Passer (scénariste et cinéaste tchèque) et Les Wedman (critique au **Vancouver Sun**).

Tous les autres films inscrits, de commandite et d'information, ont été suivant leur catégorie soumis à l'un des sept jurys spécialisés. Sans aucune présélection, les 113 films groupés dans ces sept catégories ont donc été présentés directement devant l'un de ces jurys. En plus de nommer un gagnant dans chaque catégorie (qui ne sera connu que le vendredi 12 octobre), ces jurys ont recommandé un certain nombre de films pour les projections publiques du Palmarès. Celles-ci auront lieu au Pierrot (l'entrée étant gratuite). Ces jurys ont siégé, suivant les cas, à Montréal, Ottawa, Toronto et Vancouver.

Voici la composition de chacun des sept jurys (le premier nom étant toujours celui du président):

- 21:30 **Goodbye Sousa** (court métrage), de Tony Ianzelo.
Between Friends (s.t. fr.), de Donald Shebib.

Vendredi 12 octobre

- 13:30 **Lanark County** (animation), de Nigel Hutchins.

Across this land with stompin' Tom Connors (long métrage non-dramatique), de John Saxton.

- 16:00 **L'infonie inachevée** (long métrage non-dramatique), de Roger Frappier.

(Cette projection en son stéréophonique aura lieu au Cinéma Alouette)

Au Pierrot

Lundi 8 octobre

Tourisme et loisirs

- 13:00 **Picture Canada**
Gaspésie, oui j'écoute
'Ksan

Sports

- 14:15 **Grey Cup '72**
En motoneige... c'est toujours
une question de position
24 Hour Motorcycles

Nature et faune

- 15:30 **Prairie Spring**
Devons-nous tuer la tordeuse?
Return of the Giants

Film dramatique pour la télévision

- 19:30 **Des armes et les hommes**, d'André Melançon
 20:30 **The Sloane Affair**, de Doug Jackson
 21:30 **Vicky**, de René Bonnière

Mardi 9 octobre

Information - Affaires publiques TV

- 13:00 **Mon père a fait bâtir maison**
To War and Back
The Learning Process
Are You listening, (You Out There)

Educatif

- 15:15 **Towards a Quieter Environment**
Ratopolis

Documentaire

- 19:30 **Faire hurler les murs**, de Jean Saulnier
 20:00 **Norman**, de Jo Davis
 20:30 **Station 10**, de Michael Scott
 21:30 **Why I Sing... Gilles Vigneault**, de John Howe

palmarès du film canadien

Relations publiques

Herb Wittes (Briston Films Ltd.); Terry Denny (Air Canada, P.R. Division); Gaby Banville (Cockfield, Brown and Company); Don Drisdell (Famous Players); Michel Laroche (Doyle, Dane Bernbach & Co.).

Vente et promotion

Lee Gordon; George Balogh (cameraman); Paul Deere (Film House Laboratory); Martha Guran (Global TV); Warren Zucker (écrivain); Nadine Stuart (cinéaste); Margaret Beadle (Westminster Production); Dulcie Filan (éditeur).

Tourisme et loisirs

Mike Collier (Alpha Cine Service); Ken Jubenvill (producteur, éditeur et réalisateur); Les Wedman (critique au **Vancouver Sun**); Eugene Boyko (réalisateur et cameraman).

Nature et faune

Tom Glynn (Crawley Films); C.B. Storr (Ottawa Board of Education); Bob Geoffrion (écrivain); Robert Black (Skyline Cablevision); Peter Cock (réalisateur); Judith Crawley (réalisateur).

Sports

David Bier (Québec Film Labs.); William Weintraub (producteur, ONF); Pat Curran (du **Sunday Express**); Dusty Vineberg (du **Montreal Star**).

Information/affaires publiques-télévision

Bob Crone (C.S.C.); Pierre Brunet (Comprehensive Distributors); Jacques Dussault (Dussault Translation Ltd.); John Ross (Robert Lawrence Productions); Roger Beaudry (Film House).

Film éducatif et pédagogique

Henri Michaud (S.D.A. Productions); Lou Wise (Toronto Board of Education); Lynn Meek (Modern Talking Pictures); William Garner (Commission des écoles protestantes de Montréal); Pierre Lavigne (Université Laval).

Le prix Grierson

Pour rendre hommage à John Grierson, fondateur de l'Office National du Film, le Palmarès du film canadien créait l'an dernier "le prix Grierson".

Pour rester fidèle à l'esprit qui anima le docteur Grierson, le prix n'est pas attribué à un film en compétition mais à une personne dont le travail rejoint les préoccupations du fondateur de l'Office National du Film.

C'est donc à un de ceux qui travaillent dans le même esprit que lui, pour qui le cinéma est un moyen et non une fin, pour qui le cinéma doit servir aux hommes et non se servir des hommes, que le comité décernera le prix.

Le prix fut attribué l'année dernière au cinéaste Colin Low.

Les membres du comité décernant le Prix Grierson en 1973 sont: Colin Low, Robin Spry, Claude Jutra, James Beveridge, Luc Perreault.

Les prix du Palmarès

Le jury international accordera une statuette "Etrug" au meilleur film de chacune des six catégories qui sont de sa compétence (long métrage dramatique, long métrage non-dramatique, documentaire, court métrage pour diffusion en salles, film d'animation et dramatique pour la télévision), ainsi qu'à certains collaborateurs de films soumis.

Le jury international peut attribuer un Prix spécial du jury à un film de qualité exceptionnelle. Il peut choisir également d'accorder le Prix Wendy Michener à l'auteur d'une oeuvre qu'il juge particulièrement remarquable par sa valeur artistique.

Les jurys spécialisés accordent des certificats aux meilleurs films "commandités et d'information" et à certains de leurs collaborateurs.

La remise des trophées

La remise des trophées du 25e Palmarès du film canadien se déroulera au Cinéma Saint-Denis le vendredi 12 octobre, à 22 heures. A compter de 23 heures à la chaîne française, et de 23 heures 30, en différé, à la chaîne anglaise, la soirée de gala sera télédiffusée à travers le Canada par la Société Radio-Canada, dans le cadre de l'émission **Appelez-moi Lise**, animée par Lise Payette et Jacques Fauteux et réalisée par Jean Bissonnette.

Mercredi 10 octobre

Relations publiques

13:00 **Street Worker**
Anik
Une ère d'acier
Together To Live
We Are Running Out of Time
More Than A Red Coat

Pédagogique

15:15 **Le dérapage**
The Trial Of Polly Ugate
Que faire quand les freins manquent?
Endocrine System
Goats

Documentaire: "L'esprit de Grierson"

19:30 **Grierson**, de Roger Blais
20:30 **The Other Side Of The Ledger**, de Martin Defalco, Willie Dunn
21:30 **Job's Garden**, de Boyce Richardson

Jeudi 11 octobre

Educatif

13:00 **Megabuilding: Giants Cast**
Long Shadows
Moccasin Flats
The Winning of Nickel

Information - Affaires publiques TV

14:30 **Une job steady... un bon boss**
Give Us This Day Our Daily Bread
The Ungrateful Land

Sports

16:30 **A Natural High**
Ski Alberta
1973 Air Canada Silver Broom

Documentaire: "Images du Canada"

19:30 **The Myth**, Robert Ennis, Jim Hanley, Don Thompson
20:30 **Ties That Bind - The Maritime Colonies**, de George Robertson, John Labow
21:30 **The Shield**, de Ron Kelly, Heinz Avigdor, Bill Banting

Vendredi 12 octobre

Nature et faune

13:00 **Grey Owl**
Kluane

Promotion

15:00 **Le musée d'art contemporain**
Xerox is color
Way of Wood
A bon pied bon oeil
Young Reflections
Opportunity New Brunswick

Tourisme et loisirs

16:45 **Black Steel**
Island Eden

situation de la critique en france

DES LIVRES POUR CHANGER LE CINÉMA FRANÇAIS

guy hennebelle

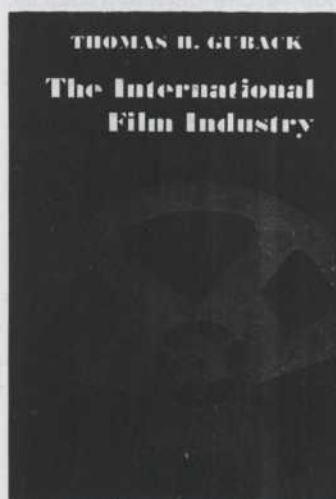


LE CINÉMA...
CETTE INDUSTRIE

Claude DEGAND
Préface de Jacques DUHAMEL



EDITIONS TOURNAI ET L'ARBRE



La critique cinématographique est en crise, au Québec comme en France. La totale incohérence avec laquelle elle se développe a, au Québec, lentement créé un fossé entre elle et ses lecteurs. En France, le problème se pose autrement. Guy Hennebelle fait le point, en même temps qu'il s'interroge sur les raisons de l'indigence du cinéma français.

La critique cinématographique est en crise, au Québec comme en France. La totale incohérence dans laquelle elle se développe a, au Québec, lentement créé un fossé entre elle et ses lecteurs. N'étant avant tout, ici, qu'une affaire de goût, on préfère encore se fier au jugement des amis. C'est à tout le moins ce qui ressort d'une enquête menée auprès de nos lecteurs, et dont la première tranche avait paru dans le Vol. 2, No 10. Avant de livrer la deuxième et dernière partie de cette enquête qui s'interroge sur le "critique idéal" (question insidieuse mais révélatrice), il nous a paru utile de faire tout d'abord le point sur un débat précis: celui qui a secoué la critique française qui, dans le domaine cinématographique, se révèle être la plus vigoureuse.

*L'article de Guy Hennebelle mérite donc d'être lu avec beaucoup d'attention. Les questions qu'il pose, les problèmes qu'il soulève nous concernent au plus haut point. Signalons enfin que cet article fait en quelque sorte suite à celui qu'Hennebelle a écrit sur le cinéma français et qui a paru dans **Cinéma/Québec**, Vol. 2, Nos 6/7, sous le titre: "Vers un renouveau du cinéma français: Entre l'ultragauchisme délirant et le révisionnisme masqué".*

Il est bien connu qu'entre 1945 et 1968 le cinéma français a été l'un des plus coupés qui soient de la réalité sociale, économique et politique. Quatre grands problèmes ont pesé sur notre existence nationale durant cette période: l'héritage de la Résistance anti-nazie, la domination américaine, les luttes sociales et surtout les guerres coloniales (Indochine, Algérie). Force est bien de reconnaître que les films qui abordent ces thèmes sont peu nombreux et qu'ils sont généralement insuffisants sur le plan politique. Quant au plan esthétique, on n'a guère vu se définir un style véritablement national (aussi caractérisé, par exemple, que le néoréalisme en Italie).

Il semble que depuis la *grande révolte* de Mai 1968, on s'efforce dans divers milieux de la profession de réfléchir sur cette inquiétante faiblesse afin de trouver les remèdes adéquats.

Mon propos dans l'article qui suit est de passer en revue plusieurs ouvrages plus ou moins théoriques qui, consciemment ou non, éclairent l'un ou l'autre des aspects de cette carence généralisée du cinéma français. Plutôt que de les analyser un par un, je voudrais essayer de montrer dans quel contexte ils se situent, à quelles préoccupations ils répondent.

Rappelons d'abord qu'après l'interruption du festival de Cannes en 1968 (à l'initiative notamment de Jean-Luc Godard) le cinéma français était entré dans une ère de grande ébullition. On décida de réunir (référence à 1789...) des "Etats-Généraux" à Suresnes, dans la banlieue parisienne. Hélas, des interminables et houleuses séances de discussions enflammées, rien ne sortit vraiment. Les innombrables fractions se séparèrent dans le plus grand des chaos.

Il faut dire cependant que depuis cette date, on constate que les films à caractère social ou politique sont plus nombreux dans le cinéma français que par le passé. Il n'y a malheureusement pas lieu de s'en réjouir trop fort. Pour deux raisons: d'une part, on ne voit se constituer aucune école digne de ce nom, on ne voit émerger aucun style. D'autre part, la plupart de ces films (qui ne comportent guère d'innovations formelles) sont encore peu avancés sur le plan idéologique. Ceci s'explique sans doute par le fait que les cinéastes (qui sont presque tous d'origine bourgeoise) ne parviennent pas à acquérir des idées claires,

manquent de perspectives politiques cohérentes. Beaucoup tombent dans le piège de fallacieuses idéologies en cul-de-sac qui leur est tendu par la classe dominante.

L'"apolitisme" du cinéma français

Dans un gros volume de 600 pages, Jean Pivasset, un universitaire, s'interroge sur la *signification politique du cinéma* français. Il commence par rappeler la difficile bataille que les forces démocratiques françaises, partiellement guidées par un parti qui était encore relativement communiste (le PCF), ont menée dans les années 1945-50 contre les honteux accords Blum-Byrnes qui mettaient notre cinéma sous la coupe de Hollywood. Ces accords prévoyaient notamment que sur un quota global de 171 visas accordés annuellement en France à des films étrangers, 121 iraient à des films américains. Il est à noter que, bien que les dits accords aient été modifiés par la suite (après de pressantes revendications de la profession), la proportion de films made in USA projetés sur les écrans français reste à peu près la même. Par ailleurs, les statistiques révèlent que la télévision française programme environ 50% de films américains contre moins de 36% de films français.

Sur de nombreux points, Jean Pivasset recoupe le remarquable ouvrage de Claude Degand qui s'intitule **Le cinéma... cette industrie**. Rédacteur en chef du Bulletin d'informations du Centre National du Cinéma, celui-ci explique, avec d'inquiétants chiffres à l'appui, que le cinéma français, à l'instar de plusieurs autres cinémas ouest-européens, est en train de devenir une succursale du cinéma américain. Ce faisant, Claude Degand reprend en les prolongeant les brillantes analyses de l'Américain Thomas H. Guback qui a excellemment démontré dans **The International Film Industry** que le marché ouest-européen fournit aux Etats-Unis la moitié de ses recettes cinématographiques extérieures. Nombre de films qui portent l'étiquette française sont en réalité financés par des compagnies américaines. Claude Degand estime que cette colonisation (il faut appeler les choses par leur nom) n'a pas encore culturellement contaminé la créativité des cinéastes français: je n'en suis pas aussi sûr que lui. Je pense en particulier que les films dits de *série Z* (parce qu'inspirés par le film *Z* de Costa-Gavras) sont le fruit d'une américanisation du cinéma français. Tout comme la veine des *spaghetti-westerns* italiens. Il aurait été bien étonnant en effet qu'à une colonisation économique ne corresponde pas une colonisation culturelle: l'Histoire des peuples a vu bien souvent se répéter ce processus.

Sans doute ne serait-il pas juste d'imputer à la seule domination américaine la castration politique du cinéma français, mais il est certain qu'elle a joué un rôle. De même qu'il est vraisemblable que c'est à la colonisation américaine du cinéma anglais que l'on doit la neutralisation du "free cinema" surgi dans les années 1960 à Londres. Il serait grave que les cinéastes français qui s'intéressent à des sujets politiques (par exemple Yves Boisset dans ses films **Un condé** et **L'attentat**) recourent désormais aux formes stéréotypées du policier américain.

Mais Jean Pivasset ne s'en tient pas, dans **La signification politique du cinéma**, à la seule dénonciation de l'impérialisme américain dans notre cinéma. Il se demande si la révolte futile et le plus souvent larvée qui caractérise nombre de nos films "ne traduit pas d'une certaine manière un sentiment d'humiliation nationale et d'incertitude, voire d'angoisse collective à la suite du réajustement de la place de la France dans le monde". Sans chercher dans cette hypothèse

de travail toute l'explication de la nullité politique du cinéma français, on peut y trouver une indication intéressante. Quand on analyse les grandes écoles cinématographiques ou les mouvements culturels qui surgissent à travers le monde, on s'aperçoit que dans la majorité des cas (il y a des exceptions), elles ou ils ont été portés par la poussée d'une forte aspiration, nationale et/ou populaire.

Les carences du parti "communiste"

A défaut d'une poussée nationale, le cinéma français aurait pu être impulsé par un mouvement populaire de gauche. Il n'en a rien été. Pourquoi? Jean Pivasset stigmatise alors les carences du Parti "communiste" français. Il rejoint là le critique Raymond Borde qui écrivait en 1960 dans un petit ouvrage sur *La nouvelle vague* (1):

"Pourquoi n'y a-t-il pas en France de cinéma communiste? (rappelons que le PCF recueille aux élections environ 25% des suffrages). Nous avons le triste privilège depuis quinze ans de patauger dans des guerres coloniales. Le parti communiste les a-t-il filmées? Non. Un putsch d'extrême-droite a balayé en 1958 la IV^{ème} république. Le parti communiste a-t-il commandé à des spécialistes un montage d'actualités? S'est-il intéressé aux prises de vues en Algérie avec des caméras 16mm? Non. Mais il a encensé Le beau Serge de Claude Chabrol. Il a défendu le cinéma français parce qu'il était français, sans tenir compte de son contenu idéologique".

Jean Pivasset écrit de son côté:

"Dans la lignée, ralentie ou interrompue par la seconde guerre mondiale, des films naturalistes (notamment ceux de Carné, Renoir, Duvivier), les films d'après-guerre d'Aumont-Lara, Yves Allégret, Jacques Becker, Marcel Carné, Julien Duvivier et Jean Grémillon mettent volontiers en scène des mythes populistes".

"Alors que le néoréalisme italien traite l'intrigue comme soumise à l'aspect documentaire et collectif du film, le cinéma social français est amené naturellement à lui donner des développements naturalistes qui aboutissent à un regrettable "feuilletonisme" individualiste et peu crédible".

L'auteur poursuit:

"Quand on mettra délibérément l'accent sur le conditionnement socio-économique, cela se traduira par la recherche du "populaire" bon enfant, l'illustration saine et joviale, avec quelque tendresse, des qualités du Français moyen, bien de chez nous. Ce pseudo-social, superficiel, artificiel, correspondra évidemment à l'effort des communistes, dans les années 50, pour garder son caractère "national" et populaire à la production".

En fait parce qu'il n'était pas vraiment populaire, ce cinéma ne sera pas non plus réellement, pleinement national. Dans un opuscule intitulé *Action culturelle: intégration et/ou subversion?*, Pierre Gaudibert s'attache à montrer que depuis le "Front Populaire" de 1936, le parti "communiste" français et les forces de gauche en général ont eu tendance à exalter la culture nationale sans prendre vraiment en considération le contenu de cette culture. C'est dans ce sens que Lénine stigmatisait la culture nationale comme étant une "duperie bourgeoise".

A côté de cet aspect de la question, Pierre Gaudibert passe en revue les différentes idéologies de la culture qui se sont développées en France. On lui reprochera seulement, alors qu'il esquisse en fait une explication de type marxiste de l'histoire de la culture française depuis quarante ans, de

ne pas déboucher sur des conclusions pratiques, de ne pas vouloir exposer la voie ou les moyens d'un changement. Mais *Action culturelle: intégration et/ou subversion* est un ouvrage très pénétrant.

Il est vrai que ce n'est pas seulement la faute des cinéastes si le cinéma français est resté si longtemps asexué politiquement: la censure a constitué une hypothèque très lourde, notamment en ce qui concernait les guerres coloniales. Jean Pivasset écrit que si en France il n'y a pas eu de maccarthysme contre les hommes, c'est bel et bien à une chasse aux sorcières contre les scénarios que la répression bourgeoise s'est livrée, sous la IV^{ème} république et sous de Gaulle.

En fait le seul mouvement cinématographique important qui se soit manifesté en France depuis la fin de la seconde guerre mondiale est la "nouvelle vague" en 1958. Sans nier l'importance de ce phénomène, on s'accordera toutefois à reconnaître que cette flambée n'a jamais constitué vraiment une école dans le plein sens du terme. Tout le monde en convient aujourd'hui, semble-t-il. Jean Pivasset voit dans cette "révolte larvée" la conséquence d'un double processus: "un transfert de dépolitisation" et "le désarroi des forces de gauche" à l'époque de l'arrivée au pouvoir de de Gaulle. Dans un livre dont je reparlerai plus loin, Louis Marcorelles écrit que ce ne fut qu'une révolution de palais. Truffaut et Chabrol, entre autres, étant devenus les nouveaux auteurs académiques du cinéma français.

Claire Clouzot a publié récemment un livre intitulé *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*. Elle relate de façon très documentée l'éclosion de cette génération, y distinguant deux tendances: la véritable "nouvelle vague" et ce qu'elle appelle "le cinéma rive gauche" (la rive gauche étant le quartier où vivent et... s'ébrouent un grand nombre d'intellectuels dits de gauche). Cette distinction présente certains aspects intéressants d'un point de vue opérationnel. Elle permet de ranger dans une catégorie différente des cinéastes comme Resnais, Marker, Gatti, Duras, Robbe-Grillet, Colpi qui n'ont pas grand chose de commun avec les Truffaut, Chabrol, Godard, Malle... Mais Claire Clouzot se trouve bien obligée de reconnaître que si l'on excepte Marker et l'un ou l'autre des autres cinéastes "rive gauche", cette seconde tendance n'a guère été plus politique que la "nouvelle vague" proprement dite. Dans les deux cas, on trouve une fuite, habilement camouflée, certes, et travestie dans de belles dorures esthétiques ou de prétendues recherches d'avant-garde, mais une fuite quand même devant la réalité française d'alors. Là guerre d'Algérie, en particulier, qui battait alors son plein n'était abordée que par d'illusoires allusions. Sartre a écrit un jour: "Je tiens Flaubert pour responsable de la répression qui a suivi la Commune de Paris car il n'a pas écrit une seule ligne pour la dénoncer". On peut adresser le même reproche, formuler la même condamnation à l'égard de la "nouvelle vague" et de la majorité des auteurs du "cinéma rive gauche" qui ont préféré illustrer la révolte sans cause clairement définie et sans perspectives de fils à papa de la bourgeoisie ou encore ressasser le spleen existentiel d'intellectuels délicieusement déchirés. Où restait le peuple français?

Claire Clouzot, tout en soulignant les faiblesses et les lacunes de ce cinéma français depuis 1958 a peut-être tort cependant de ne pas durcir suffisamment son réquisitoire. Je n'ai pas été convaincu, pour ma part, par son chapitre III dans lequel elle rassemble un groupe hétéroclite de cinéastes qui ont réalisé des films à caractère vaguement social. Le commercialisme, à l'américaine ou à la française,

unesco

éléments pour un nouveau cinéma



par Louis Marcorelles
avec la collaboration de Nicole Rouget-Albaghi

a eu tôt fait d'engloutir les cinéastes qui tels Robert Enrico ou Maurice Pialat avaient des velléités de faire un cinéma politique. Mais en dépit de ces réserves, il faut recommander l'ouvrage de Claire Clouzot qui constitue une précieuse source de référence.

Le "telquélisme"

Jean Pivasset (qu'on me permette de le citer une dernière fois) écrit: *"Les traditions de la critique communiste auraient dû l'entraîner logiquement à se raidir contre le mouvement "nouvelle vague" et des films aussi évidemment loin au départ des critères qu'elle affichait; mais elle était désorientée, spécialement par le dégel qui la surprénait à l'Est (XXème Congrès du Parti communiste soviétique) et qu'elle s'essayait malhablement à comprendre et à imiter, et c'est peut-être la raison pour laquelle la critique communiste ne fut nullement en reste d'enthousiasme. Mais peut-être l'effet d'entraînement de Georges Sadoul aux Lettres françaises y fut-il pour beaucoup dans une période où les idéologues du Parti et les fonctionnaires de la direction hésitaient à trop intervenir"*.

Nous retrouvons Pierre Gaudibert déplorant que la critique communiste n'ait jamais été capable de susciter une culture populaire, ou en tous cas de dénoncer les facteurs et composantes réactionnaires dans la culture française. Nous en venons ici après la dénonciation des responsabilités de l'impérialisme américain dans la nullité politique du cinéma français et ses entraves sur le plan économique, après la dénonciation de l'incapacité ou de l'insuffisance des forces françaises de gauche elles-mêmes, à un troisième aspect important de la réflexion sur les carences du cinéma français: la réaction ultragauchiste. Le phénomène est complexe. Je vais tenter de l'exposer aussi clairement que possible en

m'excusant d'entrée pour les inévitables schématisations.

Dans **La maladie infantile du communisme**, Lénine écrit: *"Le gauchisme est la punition des péchés de l'opportuniste"*. Si nous remplaçons le mot "opportuniste" par le mot "révisionniste", nous constatons que cette vérité se vérifie également dans le domaine culturel en général et cinématographique en particulier qui nous concerne ici.

Si les "Etats-Généraux" du cinéma qui se sont déroulés à Suresnes ont échoué, c'est en partie par la faute de la politique révisionniste du Parti "communiste" français qui, n'étant plus révolutionnaire, était incapable de proposer des solutions correctes aux maux du cinéma français. Ses propositions ressortaient en général du corporatisme (défense des intérêts des travailleurs du cinéma, etc.), mais rien sur la nature et l'orientation de ce cinéma). D'un côté, par l'hebdomadaire **Les lettres françaises** (dirigé par Aragon) il développait une ligne éclectique fondée sur un humanisme vague et indéterminé. D'un autre côté, il encourageait par le biais de diverses revues littéraires (dont **La nouvelle critique**), sous couvert de recherches linguistiques, sémantiques et structuralistes, une ligne qu'on pourrait appeler "le telquélisme".

Pourquoi "telquélisme"? Parce qu'il est apparu voici plusieurs années à Paris une revue, **Tel Quel**, qui, animée principalement par l'écrivain Philippe Sollers, prônait (si je l'ai bien comprise, car son style est assez hermétique) l'attitude suivante: la mission historique des intellectuels révolutionnaires à l'heure qu'il est en France est de développer sur le "front du texte", dans "le champ de l'écriture", une ligne théorique marxiste qui consistera notamment à "déconstruire" le langage de la bourgeoisie pour mieux la subvertir de l'intérieur; etc. De la sorte, quand les ouvriers dans les usines, les masses dans la rue, auront instauré un pouvoir populaire, les intellectuels révolutionnaires - qui pendant ce temps auront concocté dans leur cabinet douillet une belle théorie révolutionnaire "sur le front du texte" - leur communiqueront une arme merveilleuse qui permettra à tout le monde de voler de révolution culturelle en révolution culturelle jusqu'au communisme...

Je n'affirme pas que la rédaction de **Tel Quel** approuverait ce résumé de ses positions... mais je soutiens, quant à moi, que dégagées de leur gangue d'hermétisme, c'est bien à ceci qu'elles se ramènent.

Ces théories exercèrent une influence dans le domaine du cinéma, principalement dans une partie de la critique. Surgit d'abord peu après Mai 1968 une nouvelle revue appelée **Cinéthique**. Bouleversée par ses découvertes, une revue déjà ancienne (et qui avait été, avec une autre équipe de rédaction il est vrai, à l'origine de la "nouvelle vague"), **Les cahiers du cinéma**, suit un chemin identique. Ses rédacteurs expliquent que le cinéma a été "inventé par la bourgeoisie pour déguiser le réel aux masses". Qu'il est en quelque sorte frappé d'une sorte de péché originel dont il faut le laver par la pratique de la déconstruction...

Des films voient le jour à partir de ces théories obscures: **Othon** de Jean-Marie Straub, **Le joueur de quilles** de Jean-Pierre Lajournade, **Octobre à Madrid** de Marcel Hannon, et bien entendu tous les films réalisés par Jean-Luc Godard qui a fondé avec Jean-Pierre Gorin le "Groupe Dziga-Vertov" (films post Mai 68 du genre: **Pravda**, **Vent d'est**, **Luttes en Italie**, **Wladimir et Rosa** et autres brouillons aussi nuls qu'ennuyeux).

Une querelle s'engage entre les revues de cinéma traditionnelles et ces deux revues. On reproche à celles-ci leur

illisibilité et l'emploi d'un jargon indigeste: "Vous n'êtes que des ignares et des réactionnaires" répondent-elles. La querelle s'est prolongée pendant deux à trois ans, de 1969 à 1971 ou 1972.

Je n'entrerai pas ici dans le dédale des nuances qui, en outre, opposèrent **Cinéthique** et **Les cahiers**, nuances infimes au demeurant.

Le directeur d'une revue de cinéma traditionnelle mais au progressisme assez aigu, Jean Delmas, avait bien compris le fond de l'affaire quand il écrivait dans **Jeune cinéma** que la ligne critique de **Cinéthique** et des **Cahiers du cinéma** faisait en réalité le jeu du Parti "communiste" français qui s'ingéniait à orienter les intellectuels vers des recherches gratuites et des spéculations sans incidence pratique. On sait en effet que le PCF n'aime pas que les intellectuels, souvent indociles, s'occupent de trop près de l'orientation concrète du Parti sur le plan politique, et même culturel. On conçoit donc qu'il ait encouragé les tendances à la spéculation chez ceux qu'il influençait.

Ce qu'on comprend moins, au premier abord, c'est qu'à l'heure où il dénonçait dans sa presse le *gauchisme* (en falsifiant le sens que ce mot revêt chez Lénine, il faut le préciser), il soutenait un courant culturel qui avait toutes les allures d'un *ultra-gauchisme*.

Ce phénomène bizarre s'explique par deux faits: d'une part, je l'ai dit, l'orientation culturelle du PCF n'est pas absolument homogène. D'autre part le soutien à cet ultra-gauchisme sans implications concrètes lui permettait de faire croire qu'il était à l'avant-garde de la recherche esthétique en France.

Les illusions de la "déconstruction"

Cette coexistence entre révisionnistes et ultragauchistes ne pouvait durer que pour autant que ceux-ci restent en dehors de toute action concrète dans la tour d'ivoire de leur folklore culturel. Deux faits allaient provoquer la rupture du "telquélisme" avec le PCF:

- Les autorités de ce Parti ayant refusé que le livre de la communiste italienne Maria-Antonietta Macciocchi **De la Chine** soit vendu à la grande fête du journal **L'Humanité** qu'il organise annuellement près de Paris, Philippe Sollers annonça qu'il "rompait avec le révisionnisme" et "passait à Mao", devenant "marxiste-léniniste"...

- Quelques mois avant, un critique communiste, Jean-Patrick Lebel, avait fait paraître un livre intitulé **Idéologie et cinéma**, aux Editions Sociales (la maison d'édition officielle du PCF). Dans cet ouvrage, il réfutait presque toutes les théories des **Cahiers du cinéma** et de **Cinéthique**. Il montrait par exemple que la "déconstruction" était un concept bâtard qui n'avait pas grande signification: ou bien il s'apparentait à la "distanciation" brechtienne, mais alors pourquoi inventer un mot nouveau? Ou bien il s'agissait d'un "truc esthétique" qui consistait, sous couvert de "casser" le processus traditionnel d'identification, à montrer sur l'écran les étapes de la réalisation d'un film et à dévoiler aux yeux du public le matériel utilisé. Etc. Etc.

Jean-Paul Fargier écrivait par exemple dans **Cinéthique** no 5: "Un film dialectique est un film qui se déroule en sachant (et en faisant savoir) par quel procès de transformations réglées une connaissance ou une représentation devient matière écranique, et par quel autre procès cette matière filmique se transforme en connaissance et en représentation chez le spectateur"...

Lebel répond quant à lui que "la caméra ne sécrète pas l'idéologie comme le foie sécrète la bile". Aux critiques des **Cahiers** et de **Cinéthique** qui affirmaient que la caméra contenait un "vice" idéologique, il expliquait au contraire qu'elle n'était qu'un objet inanimé et neutre. Le cinéma, ajoutait-il, ne souffre pas d'une "tare naturelle", d'ordre métaphysique, mais d'une "tare culturelle", d'ordre politique. En clair, c'est dans le cerveau des créateurs que les choses se passent. C'est la mentalité, l'inspiration, des cinéastes qu'il faut modifier, "désebourgeoiser".

L'auteur disait encore qu'il fallait prendre en considération "la visée idéologique" des réalisateurs: c'est sur elle qu'il fallait faire porter l'effort de rééducation politique.

Tout ceci tombe sous le sens: par exemple, c'est avec des caméras subtilisées aux colonialistes français puis aux impérialistes américains que les Vietnamiens ont commencé à développer leur cinéma. Une caméra n'est ni réactionnaire ni révolutionnaire. La caméra, c'est comme un fusil: la trajectoire de ses balles dépend uniquement de l'attitude politique (et de l'habileté au tir!) de celui qui le manie. Il n'est pas besoin de *déconstruire* un fusil américain pour l'employer au service de la révolution!

Je ne puis pas, dans les limites de cet article, répertorier l'ensemble des réfutations de Lebel dans **Idéologie et cinéma**. Il est à noter que dans une seconde partie, l'auteur développe sa conception d'un cinéma *matérialiste* car il convient avec les critiques des **Cahiers** et de **Cinéthique**, cette fois, qu'il importe de rendre le cinéma plus opérationnel dans le cadre de la lutte des classes. Ce faisant, il reprend en les prolongeant certaines théories de Brecht sur le réalisme (2).

Idéologie et cinéma est assurément l'un des meilleurs livres théoriques sur le cinéma qui soient parus en France ces dernières années. On peut le lire avec profit même si l'on n'est pas au courant de la polémique avec **Les cahiers** et **Cinéthique** dont je viens de parler.

De "la révolution du cinéma" à un "cinéma révolutionnaire"

Peu après la parution de cet ouvrage qui semblait indiquer que le PCF inclinait plutôt du côté des théories de Lebel, **Cinéthique** et **Les cahiers** firent savoir qu'elles rompaient avec ce Parti et le révisionnisme. Cette rupture (commune à **Tel Quel** aussi) fut baptisée **Mouvement de juin 1971**.

En soi, cette démarche était positive: elle montrait que le PCF n'exerçait pas une hégémonie sur les intellectuels. Cependant, étant donné que cette rupture avait lieu sur la base de ce fumeux "telquélisme", elle accrut encore la confusion. En effet, quoi qu'en ait dit alors le Mouvement de juin 1971, ses positions, si elles ne plaisaient pas beaucoup au PCF, n'avaient pour autant rien de commun avec la ligne culturelle développée en Chine et en Albanie. En particulier, il est bien évident que le "telquélisme" n'a rien à voir avec **Propos de Yanan** de Mao-Tsé-Toung. C'est pourtant ce que **Les cahiers** et **Cinéthique**, appuyées par le "Groupe Dziga-Vertov" (Godard et Gorin), s'efforcèrent de faire croire pendant une année à peu près. En particulier, **Tout va bien**, tourné sur ces entrefaites, fut présenté par **Les cahiers** comme un film *marxiste-léniniste*. L'ennui pour eux, c'est que l'Albanie (notamment) acheta alors **Coup pour coup** de Marin Karmitz... que nos prétendus "maoïstes" français dénonçaient comme un film *révisionniste*!

Je pense, quant à moi, qu'en dépit de son appartenance au PCF, Jean-Patrick Lebel a réfuté de façon assez juste les billevesées des **Cahiers** et de **Cinéthique**. S'il est vrai que certaines de ses conclusions sont imprégnées de révisionnisme, ce n'est pas tellement gênant car elles ne découlent pas logiquement de ses réfutations. Donc, à l'exception de certains paragraphes et de la conclusion, **Idéologie et cinéma** peut être considéré comme un livre marxiste.

Le "telquélisme" n'est que la philosophie ultra-gauchiste d'intellectuels petits-bourgeois qui font penser à cette définition de Walter Benjamin (3):

"Ces intellectuels d'extrême-gauche n'ont rien à voir avec le mouvement ouvrier (...). Ils représentent la frange de couches bourgeoises décadentes qui tente de s'assimiler au prolétariat. Leur fonction est, sur le plan politique, de former des cliques et non des partis, sur le plan littéraire de lancer des modes et non des écoles, sur le plan économique d'être des agents et non des producteurs (...), des agents routiniers qui se font une fête du vide béant".

On pense aussi à Brecht quand on entend toutes ces belles envolées lyriques sur les bienfaits illusoire de la "déconstruction" qui, assure-t-on, va "détruire la bourgeoisie en déconstruisant son langage" (comme le prétend par exemple Monsieur Robbe-Grillet). Brecht disait, en parlant d'un mouvement analogue qui avait surgi de son temps: "Il devint vite évident que l'on s'était émancipé de la grammaire mais non du capitalisme".

J'ouvre ici une parenthèse pour mentionner le livre de Barthélémy Amengual, **Clés pour le cinéma**. Écrit visiblement à l'écho de la polémique que j'ai essayé de résumer succinctement, cet ouvrage constitue une réflexion souvent profonde sur le nouveau destin du cinéma depuis quelques années. Dans la théorie de la "déconstruction", Amengual voit par exemple "un brechtisme exaspéré". L'expression me paraît heureuse: c'est bien de cela qu'il s'agit.

Si je me suis montré méchant à l'égard des auteurs de la polémique (bien parisienne!) sur le "telquélisme", c'est qu'il me semble qu'un temps précieux a été perdu, en France, depuis Mai 1968 à édifier d'obscurités théories qui ne sont que d'inutiles élucubrations: les résultats pratiques à ce jour sont inexistantes. Cette querelle fait penser à ce que l'écrivain chinois Lu Xun écrivait en 1919: "Au lieu de s'unir et de faire front sur des bases politiques claires et cohérentes, nos nouveaux écrivains préfèrent se chicaner pour des queues de cerise dans un coin, laissant la bourgeoisie occuper seule le devant de la scène".

En outre, ayant beaucoup voyagé ces dernières années, j'ai constaté, avec étonnement, que le "telquélisme" avait fait des ravages au-delà de nos frontières...

Or ce qui doit nous intéresser en tant que militants pour une culture révolutionnaire, au service des masses, ce n'est pas une "révolution du cinéma", c'est un "cinéma révolutionnaire". En conséquence, ce qu'il faut d'abord considérer c'est ce que nous voulons dire: les formes nouvelles ne feront que découler de ces prémisses. Le "telquélisme", lui, prend les choses à l'envers: il veut trouver de nouvelles formes avant de savoir au service de quoi il les mettra.

Il est bon de se souvenir ici que l'histoire de l'art nous apprend que toutes les avant-garde esthétiques qui ne se sont pas liées étroitement à l'avant-garde politique ou bien ont trahi, ou bien ont été récupérées ou encore se sont évanouies en fumée.

A l'heure où j'écris (août 1973), il se peut qu'en France la situation se clarifie quelque peu sur ce plan. Le "telquélisme" proprement dit est pris à partie par divers auteurs (l'éminente sinologue Michelle Loi par exemple dans le numéro 49 de la revue **Tel Quel** elle-même). Et dans le domaine du cinéma, **Les cahiers** ont entrepris depuis leur numéro 241 une autocritique radicale: ils dénoncent en particulier leur "style chantourné", leur "théoricisme" antérieur et leur ultragauchisme (4). Ils ont commencé à jeter les bases d'une démarche véritablement marxiste-léniniste dans la critique de cinéma. Ce revirement à 180 degrés ne peut qu'être loué et encouragé, sous réserve évidemment qu'il se maintienne et se développe.

Puisse **Cinéthique** suivre le même chemin...

Les leçons de Dziga Vertov

On peut se demander pourquoi l'épidémie "telquélienne" a pu se développer de la sorte? A mon sens, c'est parce qu'elle semblait répondre à une aspiration qui est apparue dans les années 1960. A cette date, en effet, on a vu naître et grandir une pléiade de cinémas appelés jeunes ou nouveaux qui correspondaient à une modification du rôle et de la fonction du septième art. Que ce soit en Chine populaire (avec la révolution qui a commencé par la critique d'une pièce de théâtre révisionniste), en Amérique latine avec le célèbre Manifeste de Fernando Solanas et Octavio Getino "Vers un troisième cinéma", partout on constate que les éléments les plus conscients sur le plan politique s'efforcent de lutter contre la fonction d'opium du peuple du septième art afin de faire au contraire du cinéma une arme politique contre l'impérialisme, le néocolonialisme, le capitalisme, le révisionnisme et le social-impérialisme.

Cette aspiration est non seulement légitime mais positive. Je pense personnellement qu'il faut constituer un front mondial de lutte contre toutes les formes de cinéma hollywoodien, cet opium du peuple. De même qu'il faut lutter contre l'hégémonie du cinéma américain et de ses alliés d'Europe de l'ouest.

Mais à cette fin il est nécessaire, indispensable, d'en finir avec l'ultragauchisme intellectualiste, esthétique et autre de l'épidémie provoquée par **Les cahiers du cinéma** et **Cinéthique**. Il faut remettre aussi le dieu Godard à sa place. Certes, il a beaucoup apporté au cinéma sur le plan formel, il l'a enrichi et assoupli et on lui en sera reconnaissant. Mais, grands dieux, qu'on ne le prenne pas au sérieux quand il se déclare "marxiste-léniniste"! C'est une grossière supercherie. Godard est un océan de confusion idéologique! Et comment peut-on prendre au sérieux ses innombrables brouillons depuis Mai 1968? Comment peut-on prendre au sérieux un film comme **Tout va bien** qui présente les révolutionnaires comme des farfelus irresponsables. Il faut en finir avec ce snobisme. La trahison de l'Union Soviétique et, d'autre part, l'échec de certaines théories stalinienne en matière de culture ont laissé un grand vide dans la culture progressiste mondiale. Les explosions de gauchisme s'expliquent par ce phénomène, conformément au schéma de Lénine.

Il importe de lutter sur deux fronts: contre l'art bourgeois et sa variante révisionniste, et contre les âneries gauchistes. Nous pouvons être aidés dans cette lourde tâche par les écrits d'un Dziga Vertov qui, en 1920, prévoyait déjà les méfaits du cinéma hollywoodien (alors représenté par ce qu'il appelait "le film psychologique russo-allemand").

Les écrits de Vertov (traduits récemment en français) sont de nature à exercer sur les éléments les plus conscients du cinéma français une influence décisive. A condition toutefois que certaines outrances de Vertov (comme le refus par principe de la fiction) soient écartées. A cet égard, le livre que l'historien Georges Sadoul avait presque terminé avant de mourir et qui a été récemment publié (avec une préface de Jean Rouch) apporte les correctifs nécessaires en situant l'oeuvre de Vertov dans son contexte et en contestant aussi fermement ses exagérations.

Grandeur et limites du "cinéma direct"

Dans cette lutte pour un cinéma de type nouveau que Solanas et Getino appellent de leurs voeux dans le Manifeste mentionné plus haut, le cinéma direct (alias cinéma-vérité) aura, juste hommage en retour à Dziga Vertov, joué un grand rôle. Son théoricien en France est incontestablement Louis Marcorelles avec son ouvrage **Éléments pour un nouveau cinéma** (qui a été récemment traduit en anglais sous le titre **Living cinema**). "Dans le cinéma classique, écrit-il, même avec du son synchrone, tout se passe dans un salon. Tout est poli, léché, aseptisé, presque toujours faux". Marcorelles a raison à ce sujet de rendre hommage au néoréalisme italien, précurseur de tant de jeunes cinémas actuels. Il écrit: "C'est le néoréalisme italien, sous l'impulsion de Zavattini, de de Sica, de Rossellini, qui, le premier, allait mettre bas une logique du récit et de la continuité dramatique à base d'effets savamment dosés, parvenue à son degré de perfection dans les années trente, après l'introduction du cinéma parlant à Hollywood, surnommé l'usine à rêves".

Cependant, oublieux sur ce point des leçons irremplaçables de Vertov, Louis Marcorelles (qui, en outre, refuse un engagement politique précis) a tendance à penser que le cinéma-vérité, ou le cinéma direct, peut restituer la réalité sans déformation d'aucune sorte. C'est une grave illusion d'optique que Jean-Patrick Lebel, j'y reviens brièvement, dénonce de façon très pertinente dans **Idéologie et cinéma** en montrant que là aussi tout dépend de la visée idéologique de l'auteur, et notamment de son attitude de classe. Le cinéma de Jean Rouch, en France, indique précisément que le cinéma direct, comme la langue d'Esopé, peut être la meilleure et la pire des choses, car c'est à juste titre que les Africains lui reprochent de proposer de l'Afrique et de ses peuples une vision déformée. En dépit de ce fourvoiement qui nuit à l'ensemble du livre, **Éléments pour un nouveau cinéma** est à mon sens l'un des meilleurs livres de réflexion sur le cinéma qui soit paru en France ces dernières années.

Ces considérations sur le cinéma direct m'amènent à parler d'un phénomène qui commence à prendre de l'ampleur en Europe de l'ouest et en France: la vidéo. On assiste à la constitution de groupes semi-politiques qui, trouvant ce média plus maniable et moins cher que le cinéma, l'utilisent dans les combats politiques et dans un but de contre-information. Des auteurs suisses ont tenté dans **Vidéo et société virtuelle** de dégager une définition du phénomène. En dépit d'une conception quelque peu technique qui consiste à croire que le magnétoscope est une panacée à certaines situations sociales, c'est un ouvrage utile qui fait provisoirement le point sur la situation de la vidéo en France. Cette vidéo qui est peut-être en train, somme toute, de permettre aux utopies de Dziga Vertov de trouver un début de réalisation. Dans un livre relativement ancien, intitulé **Le cinéma est mort, vive le cinéma**, Roger Boussinot, analysant les dif-

férentes fonctions du cinéma, estimait que l'origine de ses maux (sa fonction d'opium du peuple en particulier) résidait dans ce qu'il appelait "**Le coup d'Etat Pathé**" en 1905: c'est à cette date en effet que le cinéma est devenu un spectacle commercial, alors que le film aurait pu suivre le destin du livre et être vendu en librairie dans le but d'être visionné individuellement dans des appartements privés. La diffusion des vidéo-cassettes va peut-être contribuer à un retour des choses. Néanmoins, l'idéologie dominante n'en conservera pas moins un contrôle certain sur ce nouveau média. Il faudra donc...continuer le combat.

Après le chaos et les erreurs ultragauchistes, il se peut qu'apparaisse en France un nouveau courant qui, s'il met à jour des attitudes politiques cohérentes et claires et parvient à constituer un front culturel animé par des militants, pourra peut-être faire éclore un mouvement analogue à la défunte "nouvelle vague" des années 1960, mais un mouvement qui repose cette fois sur une conception politique nettement définie et se propose des objectifs révolutionnaires bien déterminés. Dans ce cas, les ouvrages cités ici auront sans doute joué un rôle de clarification et de préparation, avec d'autres éléments bien entendu.

Mais la tâche sera ardue: lutter contre la colonisation américaine, contre la répression d'une bourgeoisie qui se veut musclée, contre un progressisme dépassé, un révisionnisme lénifiant et les séquelles de l'ultragauchisme... □

Guy Hennebelle
Paris, août 1973

- (1) **La nouvelle vague**. Editions Serdoc.
- (2) Lire **Sur le réalisme**. Paru en français aux Editions de l'Arche.
- (3) **Essais sur Bertolt Brecht**, de Walter Benjamin.
- (4) Lire en particulier le no 245-246 des **Cahiers du cinéma**, page 84.

Le produit
La vie rêvée
L'Infinie inachevée
Une nuit en Amérique
Rue St-André
(Stark Hall)

Critiques

La nuit américaine

Un film français de François Truffaut.
Scénario: François Truffaut, Jean-Louis Richard, Suzanne Schiffman. **Images:** Pierre William Glenn. **Musique:** Georges Delerue. **Interprètes:** Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Alexandra Stewart, Jean-Pierre Aumont, Jean-Pierre Léaud, François Truffaut, Jean Champion, Nathalie Baye, Dani, Bernard Menez, Nike Arrighi, Gaston Joly. **Production:** Les Films du Carrosse - P.E.C.F. (Paris). **Produzione Internazionale Cinematografica (Roma).**
Caractéristiques: Eastmancolor. **Durée:** 120 minutes.

Aucun doute là-dessus: François Truffaut est l'un des cinéastes contemporains le plus viscéralement lié au cinéma. Son irréductible engagement, vis-à-vis du septième art, se traduit par des milliers de films vus et revus, par d'abondantes analyses cinématographiques, publiées notamment à l'époque où il fut critique, et par la réalisation de seize films, dont plusieurs ont marqué le cinéma moderne.

Bien avant d'entreprendre *La nuit américaine*, son dernier film, il nous avait déjà livré un premier témoignage, tout aussi émouvant, sur sa manière de percevoir le cinéma et ses imprécations: le "Journal de Fahrenheit 451", écrit pendant le tournage de ce film en 1966 (1). Les pages enfiévrées de ce document révèlent le tempérament d'un cinéaste voué sans limite à son art, et livrent, en pâture, les grandes lignes de *La nuit*

américaine. Ce film est une sorte de transposition du "Journal de Fahrenheit 451", et fixe, par les moyens de l'image et du son, le cheminement intérieur et les préoccupations d'un homme, pour lequel, tout est cinéma!

Fasciné par l'idée de convaincre, tel Jean Itard dans *L'enfant sauvage*, ou encore, de montrer les diverses phases de la fabrication ou de la destruction d'un objet, les livres ou les lettres, François Truffaut a délibérément choisi l'anecdote pour illustrer les mécanismes inhérents à l'élaboration d'un film. Pour renforcer ce parti-pris et afin d'éviter de s'engouffrer dans les méandres d'un certain intellectualisme, il a structuré *La nuit américaine* sous forme d'un documentaire, en prenant soin, toutefois, de demeurer à l'intérieur des limites du spectacle cinématographique.

La nuit américaine oscille donc entre deux mouvements. D'abord, répertorier l'organisation humaine et toute la panoplie technique en vue de la réalisation d'une oeuvre filmée, puis, raconter une histoire, délimitée dans le temps et dans l'espace à partir de faits véridiques. Seuls, le scénario du film en tournage, *Je vous présente Pamela*, et la mort de Jean-Pierre Aumont sont fictifs. Cette attitude face à la narration traditionnelle permet à Truffaut d'atteindre son objectif: familiariser, sans encombre, le grand public, monsieur-tout-le-monde quoi, au tournage d'un film, "du premier tour de manivelle, jusqu'au moment où l'équipe se sépare", et transcrire visuellement les circonstances autobiographiques entourant cette entreprise.



Jean-Pierre Léaud et Alexandra Stewart

Le parti-pris anecdotique, utilisé comme point de départ, se trouvera par la suite dépassé, et le film s'articulera autour de contingences plus aiguës. La question que le cinéaste et Jean-Pierre Léaud se posent, à savoir si la vie est plus importante que le cinéma, est à cet effet significative. Elle revient plusieurs fois, surtout en filigrane, tel un inquiétant leitmotiv. Il en est de même pour les hommages rendus aux cinéastes que Truffaut vénère. Hommages révélateurs et non simples clin d'oeil pour les copains. Je pense à une courte séquence, mais longuement émouvante, où il étale des monographies consacrées à Hawks, Ophuls, Hitchcock, Godard, etc. La passion pour le cinéma s'enchaîne en un mouvement identique à l'amour des livres.

Dans un autre temps, la dimension intérieure de **La nuit américaine** s'élargit, lorsque Ferrand se confond à son double, Truffaut. Il s'exprime alors en voix hors-champ et ses interventions sont parmi les plus touchantes du film. Elles catalysent l'oeuvre entière de François Truffaut, puisque, c'est à travers et au-delà de ces inquiétudes, de ces interrogations et de ces bouleversements, qu'il est parvenu à matérialiser son univers. Ces commentaires sont presque chuchotés, et projettent l'image de Truffaut, faisant tout à coup irruption chez les spectateurs, venus voir **La nuit américaine**.

En opposition à ce monologue, repris lui aussi comme un leitmotiv, éclate un lyrisme envoûtant, à l'instant suprême, où enfin, "*le cinéma règne*". L'image déborde du cadre. La musique, triomphale, épouse son rythme à la frénésie du montage. L'écran nous fait découvrir, successivement, une caméra, une claquette, des acteurs, des lampes, une perche, des techniciens, un cinéaste. Cette explosion, de tous les éléments rassemblés sur un plateau de tournage, traduit le vertige qui assaille le créateur en action. Extériorisation dont le contrepoint se situe à un autre moment essentiel à la création cinématographique: la quiétude de la salle de montage.

L'amour des films. L'amour des livres. Et aussi, l'amour des acteurs. Cette troisième composante de l'univers truffaldien relie les séquences entre elles. La générosité de Truffaut se manifeste, tout au long du film, autant pour les vedettes de **Je vous présente Pamela**, que pour les acteurs formant l'équipe technique. Tous, un à un, sont comme pris en confiance par Ferrand-Truffaut. Après une tentative de réunification, lors du dîner marquant la fin du tournage, où la joie est de mise, les acteurs se quittent. On prend alors

conscience du provisoire qui entoure la mise en boîte d'un film. Le dernier plan, une plongée, intensifie la tristesse engendrée par la fin de la vie commune de l'équipe.

"*L'amour des hommes et de la nature. L'amour de la femme. L'amour du Beau et du beau. L'amour du cinéma. L'oeuvre de Truffaut résulte d'un acte d'amour total et elle en exige un semblable de la part du spectateur.*" écrit Jean-Pierre Lefebvre (2).

C'est de cet amour dont parle Truffaut dans **La nuit américaine**.

Laurent Gagliardi

- (1) **Cahiers du cinéma**, Nos 175 à 180.
(2) **Objectif**, juillet 1962.

La bonne année

Un film français de Claude Lelouch. **Scénario et dialogues:** Claude Lelouch avec la collaboration de C.L. et Pierre Uytterhoeven. **Images:** Claude Lelouch et Jean Collomb. **Musique:** Francis Lai. **Interprètes:** Lino Ventura (Simon), Françoise Fabian (Françoise), Charles Gérard (Charlot), André Falcon, Silvano Tranquilli, Claude Mann, Frédéric de Pasquale, Bettina Rheims, Lilo de la Passardière, Gérard Sire. Avec la participation de: Mirreille Mathieu. **Production:** Les Films 13 - Rizzoli Films. **Caractéristiques:** Eastmancolor. **Durée:** 115 minutes.

Depuis **Le Voyou** dont le suspens énergique, l'humour, la légèreté étaient irrésistibles, Lelouch décevait. Lui qui en 1966, avec **Un homme et une femme**, avait connu un succès immense, disproportionné même, vivait un creux où ses possibilités semblaient se perdre. En effet, dans **Smic, Smac, Smoc** et dans **L'Aventure c'est l'Aventure**, deux films qui se ressemblaient énormément de par leur ton, le talent de Lelouch n'avait pas réussi à prendre son envol et n'imposait rien si ce n'est une fantaisie qui se reniait elle-même par sa lourdeur, sa gaucherie et son manque de direction: on aurait dit un cinéaste à ses premières armes cherchant une voie et cherchant inutilement à faire autre chose qu'un brouillon.

Avec **La bonne année**, Lelouch semble s'être retrouvé. Il a du moins retrouvé deux présences qui lui sont chères, soit le sentiment et l'action. On sait que le sentiment lui avait valu le succès d'**Un homme et une femme**, l'action celui du **Voyou**. Lelouch, désirant ardemment un nouveau succès, mêle en effet les deux dans son der-

avec
les compliments
de
l'Association
des Propriétaires
de Cinémas
du Québec Inc.



3720, Van Horne
suites 4 et 5
Montréal
(514) 738 2715

A.C.P.A.V.

a produit:

La vie révée
L'Infonie inachevée
Une nuit en Amérique
...Rue St-André
(Blanc Noël)

cinéma québec

Saviez-vous
que le numéro
bilan de
Cinéma-Québec
contient
l'annuaire
le plus complet
à date de
l'industrie
cinématographique
au Québec

les compagnies
de production

les compagnies
de distribution

les laboratoires

les maisons de location

les circuits
cinématographiques

les associations
professionnelles

sont recensés par ordre alpha-
bétique. Dans chaque cas: un
historique sommaire, le nom
des principaux officiers, une
description de leurs activités,
l'adresse, le numéro de téléphone

cinéma
québec

numéro spécial / Vol. 2, No 9

\$2.50

LE CINEMA
AU QUEBEC:
BILAN
D'UNE INDUSTRIE



La bonne année

nier film et réussit ce mélange avec grâce et intelligence. L'action et le sentiment ne se nuisent pas l'un l'autre; au contraire le sentiment naît de l'action. En effet Simon (Lino Ventura) tombe amoureux de Françoise (Françoise Fabian) alors qu'il est en train de préparer, avec son ami Charlot (Charles Gérard), le vol d'une bijouterie. C'est donc au milieu de la trame policière qu'apparaît la trame amoureuse, la rencontre. Et plus le film évoluera, plus Lelouch fera pénétrer les deux trames l'une dans l'autre, et ceci jusqu'à la fin où Simon, après un séjour de plusieurs années en prison, retrouve Charlot son complice puis Françoise la femme qu'il aime toujours. Cette fin nous oblige à constater qu'il y a en fait deux couples dans **La bonne année**: celui de l'amour évidemment, soit Simon et Françoise, mais aussi celui de l'action et de l'amitié virile, soit Simon et Charlot. La tendresse qui émane du film ne repose pas uniquement sur le premier couple mais bien sur les deux.

Mais si **La bonne année** séduit par cet impact où se mêlent subtilement suspens et sentiment, c'est à travers une sobriété qui est nouvelle chez Lelouch et qu'il fait bon de constater: sobriété dans les mouvements d'appareils, sobriété aussi dans l'utilisation des couleurs où Lelouch emploie la couleur pour le passé, soit le long flash-back qui constitue le centre du film, tandis qu'il utilise le noir et blanc pour le présent, ce présent qui commence au début du film pour se continuer à la fin. Il faut noter que ces scènes en noir et blanc sont particulièrement bien réussies: il s'en dégage une impression de cinéma direct, une atmosphère de fiction po-

licièr (une des dimensions importantes du film), et la teinte grisâtre de l'image rend bien le sentiment de pessimisme, d'étrangeté et d'insécurité qu'éprouve Simon au sortir de son long séjour en prison. Cette sobriété fait contraste avec les nombreux effets qui se bousculaient dans **Un homme et une femme**: en fait Lelouch semble être devenu plus mûr sur le plan de la réalisation technique.

Cependant il demeure un réalisateur qui cherche avant tout à plaire et cela dans le sens péjoratif du terme. Il veut faire beau, bien, sympathique, charmant, amusant. Il n'hésite pas d'ailleurs à commencer **La bonne année** avec des images d'**Un homme et une femme**: il y a là un narcissisme qui tient absolument à épater la galerie. Mais ce début est très significatif, car il fait le pont entre les deux films et laisse entendre que Lelouch, malgré une nouvelle sobriété dont nous avons traité plus haut, est resté fidèle à ce qui le caractérisait dès son premier succès: des personnages beaux, charmants mais vides, des dialogues brillants à la recherche d'une profondeur qu'ils ne trouveront jamais, un environnement qui fait rêver un peu comme font rêver des images de magazine. Et c'est effectivement tout cela que nous retrouvons dans **La bonne année**: Simon est un bandit charmeur et charmant, Françoise une belle antiquaire, ils se rencontrent à Cannes, leur relation est sympathique, mais tout cela est sans profondeur et manque de vérité vraie. Ainsi si Lelouch s'est retrouvé, s'il est de nouveau divertissant, ce divertissement qu'offre **La bonne année** n'est jamais rien

d'autre que superficiel parce que trop gentil et trop complaisant.

Richard Gay

Pat Garrett and Billy the Kid

Un film américain de Sam Peckinpah. **Scénario:** Rudolph Wurlitzer. **Images:** John Coquillon. **Musique:** Bob Dylan. **Interprètes:** James Coburn, Kris Kristofferson, Bob Dylan, Richard Jaeckel, Katy Jurado, Chill Wills, Jason Robards, R.G. Armstrong, Luke Askew, John Beck, Richard Bright, Matt Clark, Rita Coolidge, Jack Dodson, Jack Elam, Emillion Fernandez, Paul Fix, L.Q. Jones, Slim Pickens. **Production:** Gordon Carroll-Sam Peckinpah Production. **Caractéristiques:** Metrocolor. **Durée:** 106 minutes.

J'admets d'emblée que **Pat Garrett & Billy the Kid** n'est peut-être pas ce que Sam Peckinpah a fait de meilleur, mais de là à parler de film raté, d'échec irrémédiable, j'hésite. Certes nous sommes loin de l'ampleur de **The Wild Bunch** et du lyrisme de **Cable Hogue**; les difficultés que le cinéaste semble avoir eues avec son montage - six monteurs se sont succédé à la table de montage - y sont certainement pour quelque chose. Aussi, il est presque impossible d'en faire abstraction; et d'autant plus, que certaines scènes apparaissent gratuites (la course après les dindons suivie de la tuerie; la scène de la famille descendant le cours de la rivière en barge) et que certains personnages semblent avoir perdu de leur densité (rôle de Jason Robards en Général Wallace; rôle de Bob Dylan - qu'on ne peut vraiment que regretter tellement il est mauvais -; rôle du fermier mexicain...). La fresque qu'on soupçonne et espère se voit ramener à des proportions trop modestes. Peckinpah réussit à grand peine à redonner au vieil Ouest mythologique (ici, le Nouveau Mexique) sa vérité temporelle et spatiale, et du morcellement des séquences, des actions, une impression détestable d'incohérence se dégage. Peckinpah ne contrôle plus avec la même maîtrise les deux composantes du western, mouvement et espace, et le film ne résiste pas à la confusion et à la complexité des personnages. Si l'unité de l'ensemble fait défaut, demeurent cependant des instants superbes, émouvants, chargés de lyrisme (la femme assise en retrait de son mari qui se meurt; le duel devant le poste de relais, toute

la dernière séquence, à partir de l'arrivée de Pat Garrett à Fort Summer).

Peckinpah renoue, encore une fois, avec son thème préféré: la survivance de cow-boys vieillissants dans un monde en changement. Toute l'argumentation de **Pat Garrett & Billy the Kid** se concentre sur ce moment précis où une nouvelle civilisation, industrielle, matérialiste, dispute la place à ce monde de la conquête, des pionniers et des cow-boys relégués désormais à un avenir mythologique. Ce n'est pas sans une certaine nostalgie pour ce passé et un certain cynisme pour le monde nouveau que Peckinpah trace en une suite de tableaux le portrait amer et lucide d'un monde en changement. Dans ce monde où l'appât du gain va devenir la seule motivation des personnages, au détriment de la liberté et de l'intégrité, l'affrontement de Pat Garrett et de Billy the Kid fait figure de métaphore.

La survivance n'est possible que dans la mesure où le cow-boy accepte de participer au nouveau système. On se souviendra que dans **Junior Bonner**, le personnage interprété par Steve McQueen, acceptait l'évolution du monde sans pour autant y participer; il s'agissait pour lui d'un combat incessant avec lui-même et dont l'enjeu était sa virilité, son intégrité. Dans **Pat Garrett & Billy the Kid**, le premier accepte le changement, et en accepte avec cynisme les règles du jeu; quant au second, Billy the Kid, il oppose un refus indéfectible. Les deux héros apparaissent comme des symboles, des chevaliers portant chacun les couleurs d'un monde à défendre. La mort de Billy n'est ni plus ni moins, dans cette perspective, que la mort de toute une civilisation. En tuant Billy, Pat Garrett tue les dernières valeurs humaines qui ont fait la grandeur de l'Ouest.

Il y a par ailleurs dans le geste de Pat Garrett un devoir auquel il ne peut se dérober, non pas par complicité avec ce nouveau monde dont il a refusé l'argent mais par fidélité à son amitié pour Billy. Cette amitié entre les deux hommes, à l'image de celle qui unissait Charlton Heston et Richard Harris dans **Major Dundee**, est faite de respect et d'estime. Il est dommage que Kris Kristofferson n'offre à son personnage de Billy the Kid qu'une présence épaisse dans la superficialité contraste avec l'intériorité et la sobriété envoûtante de James Coburn (Pat Garrett).

Pat Garrett & Billy the Kid propose une vision largement pessimiste et cynique de la civilisation, du progrès, de l'évolution. Pat Garrett tirant sur son image dans la glace après avoir tué Billy ne laisse aucun doute sur

ECRAN 73

Tout
sur tous les cinémas
du monde

études
entretiens
critiques
informations

b and b éditions
City Center Hall
17, rue Richer
Paris 9e

A.C.P.A.V.

distribuée

des longs métrages:

Tu brûles... tu brûles

des courts métrages:

Le loup blanc

Les étoiles

et autres corps

Au sujet

d'un camp d'été

Elle était une fois...

une autre fois

Burlex

cinéma québec

SAISIEZ-VOUS
 que le numéro
 Cinéma Québec
 contient
 l'annuaire

cinéma/québec
 c.p. 309, station outremont,
 montréal 154, québec

inclure chèque
 ou mandat postal à l'ordre de:

Je désire recevoir cinéma/québec à partir du mois de

Un abonnement d'un an (10 numéros): normal \$6.50 étudiant \$5 de soutien \$10
 Volume 1 (10 premiers numéros) relié \$12 Volume 2 (numéros 11 à 20) relié \$10

Nom _____

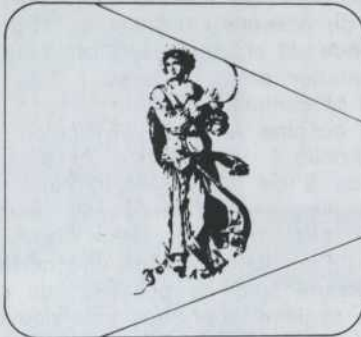
Adresse _____

Ville _____ Zone _____ Prov./Pays _____

Téléphone _____ Institution/Profession _____

Réabonnement Abonnement cadeau de la part de: _____

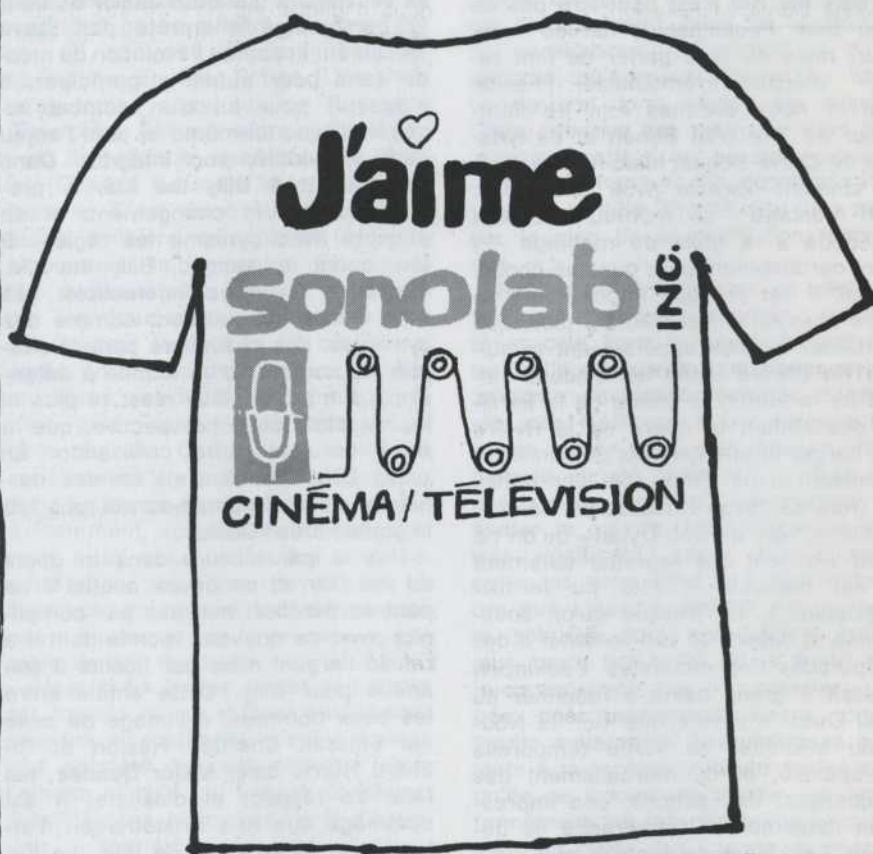
LE PLUS FORT TIRAGE
 DES REVUES DE CINEMA



EN
 VENTE
 PARTOUT
 4 FRS

6, RUE ORDENER - 75018 PARIS

cinéma 73



LES SERVICES SONORES ET DE LABORATOIRES
 LES PLUS IMPORTANTS AU QUÉBEC

SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL 128 QUÉBEC 878-9562

sa tragique impuissance à s'adapter, à son tour, à la réalité du changement. De tous les cow-boys vieillissants de Sam Peckinpah, Pat Garrett est le plus dramatique, en ce sens que les événements qu'il vient de vivre, le laissent plus démuné, plus seul que jamais.

Pat Garrett & Billy the Kid déçoit de prime abord. Le western souffre à plus d'un moment de ses personnages stéréotypés et d'une construction pénible dont le dynamisme tombe souvent à plat. Après **Straw Dog** et **The Getaway**, il est réconfortant, toutefois, de voir même un western imparfait de Sam Peckinpah que d'autres apologues de la violence vides de sens.

Ginette Charest

The Devil in Miss Jones

Un film américain de Gerard Damiano. Principale interprète: Georgina Spelvin. Couleur. Durée: 74 minutes.

Avec **The Devil in Miss Jones**, le cinéma porno sort de sa triste préhistoire et acquiert ses premières lettres de noblesse. Mais il faut aller à New York pour le voir. Parce que, même si Jean Leduc se réjouit, dans la dernière livraison de **Cinéma/Québec**, du passage sur nos écrans de **The Best of the New York Erotic Film Festival**, nous attendons toujours la venue à Montréal de films comme **It Happened in Hollywood**, cette truculente pornocomédie qui remporta cette année à Cannes, au Marché du Film, un énorme succès. "Genre mineur", soit, au même titre que les films draculesques. Avec cette différence, cependant, que les activités sexuelles ont plus d'adeptes que le vampirisme.

Le cinéma porno, il faut le reconnaître, a bien mal commencé. Des films laids et bâclés, tournés dans de mauvaises conditions techniques pour des voyeurs apparemment dépourvus d'esprit critique. Des acteurs minables se livrant, sans conviction, à des exercices peu variés. Le tout aggravé par l'indigence du scénario et du dialogue (quand, accidentellement, il y avait un dialogue). De quoi vous dégoûter à jamais de la chose. On avait honte de voir ces films comme on avait honte d'y participer et le générique se réduisait le plus souvent au titre du film.

Avec **The Devil in Miss Jones**, nous quittons cette douteuse clandestinité. Techniciens et comédiens ne craignent pas de signer ce film bien fait, bien

construit et fort honnêtement interprété. Les pornophiles, qui connaissent déjà Gerard Damiano, l'auteur de **Deep Throat**, découvriront en Georgina Spelvin une excellente comédienne, autre fait nouveau à verser au dossier.

L'histoire, un peu simplette, ne se borne pourtant pas à l'habituelle succession de prouesses d'alcôve. Le film démarre par le suicide - convaincant - d'une jeune femme très sage et trop seule. Miss Jones se voit par conséquent condamnée à l'enfer puisque le suicide est la seule offense qu'on ne pardonne pas "là-haut". Etre damnée après une vie aussi vertueuse qu'ennuyeuse, c'est trop injuste. Miss Jones réussit donc à obtenir un sursis pendant lequel elle aura le droit de s'adonner au péché mortel de son choix. Heureusement pour nous, c'est dans la luxure qu'elle se lancera, avec toute l'ardeur d'une néophyte douée par surcroît d'un tempérament fougueux et imaginatif. Et nous entrons de plein pied dans le vif du sujet. Miss Jones, bonne élève, surpassera bientôt ses professeurs et nous n'ignorons rien de ses découvertes. La caméra, à aucun moment, ne se voilera la face. Les images sont d'une franchise totale et les partenaires érotiques ne trichent pas. Mais toutes les bonnes choses ont une fin et la jeune femme doit accomplir sa destinée. Je résiste à l'envie de vous divulguer ce dernier rebondissement, mais sachez que ni Sartre ni même Dante n'avaient imaginé cet enfer taillé sur mesure, l'enfer de Miss Jones...

Vous aurez compris qu'il ne s'agit pas d'un chef-d'oeuvre. Mais d'une étape encourageante dans l'histoire - jusqu'ici lugubre - du cinéma porno. L'événement méritait d'être signalé. Reste à voir si notre censure saura marquer le coup.

Francine Laurendeau

Églantine

Un film français de Jean-Claude Brialy. Scénario et dialogues: Jean-Claude Brialy. Images: Alain Derobe. Son: Bernard Aubouy. Costumes: Piero Tosi et Tirelli Rome. Musique: Jean-Jacques Debout et Christian Chevalier. Interprètes: Valentine Tessier, Claude Dauphin, Odile Versois, Micheline Luccioni, Jacques François, Roger Carel, Frédéric, Laure Jeanson, Darling Legitimus. Production: Film Marquise Jacques Charrier. Caractéristiques: Eastmancolor. Durée: 90 minutes.

Les grandes vacances, en Touraine, à la fin du siècle dernier. De jolis paysages - qui évoquent les deux Re-

noir (Auguste et Jean) - un gentil cousin, de charmantes cousines dans une accueillante maison de campagne - on se souvient des **Dernières vacances**, de Roger Leenhardt - et surtout Églantine, une grand'mère adorable et fine, attentive à tous, bien qu'encore éprise d'un mari mort trop jeune. Cette fois, on songe à Colette.

On dirait que Jean-Claude Brialy a voulu rendre hommage à tous ses amis en racontant cette histoire d'amour entre un petit garçon sensible (Frédéric) et une merveilleuse grand'mère (Valentine Tessier). Les images sont d'une beauté appliquée et Valentine Tessier demeure l'adorable comédienne que l'on sait.

Malheureusement, un rien d'affectation, de mièvrerie ou de complaisance vient toujours affaiblir les (trop?) jolies scènes. Les petites filles manquent totalement de naturel et on a du mal à croire au personnage stéréotypé de la brave créole (Darling Legitimus). Pour son premier film, Brialy n'a pas craint les difficultés. Mais ne pénètre pas qui veut dans le vert paradis...

Cela ne nous empêchera pas d'attendre avec impatience le dernier film de Jean-Claude Brialy metteur en scène, **L'Oiseau rare** où, cette fois, il joue aux côtés de Micheline Presle, Jacqueline Maillan et Barbara.

Francine Laurendeau

A.C.P.A.V.

Pour tous renseignements:

association
coopérative
de productions
audio-visuelles

96 ouest
rue sherbrooke •
montréal 129 •
québec • 849-5031

commençant
le 12 oct.

LE

TRIOMPHE
DU FESTIVAL DE CANNES

LA NUIT AMERICAINE

UN FILM DE FRANÇOIS TRUFFAUT

C'est une merveilleuse comédie bourrée de gags.

Guy Teisseire
L'AURORE

C'est drôle, c'est juste, c'est vrai et c'est émouvant.

Jean-Louis Bory
LE NOUVEL-OBSERVATEUR

C'est du cinéma, du vrai. beau et brillant, drôle et inspiré.

Jacqueline Michel
TÉLÉ 7 JOURS

François Truffaut et sa NUIT AMERICAINE mériteraient la Palme d'Amour du cinéma.

Robert Chazal
FRANCE SOIR

VILLERAY

ST-DENIS JARRY 388-5577

Dans la Tradition de "Z" et de "L'AVEU"
le cinéma Vendôme est heureux de présenter

14
ANS

LA RÉVÉLATION DU FESTIVAL DE CANNES



LE MINISTRE



L'HOTESSE



LE MAIRE



LA JOURNALISTE



PADOVANI



REJEANNE

"Incontestablement le meilleur film projeté au cours de la quinzaine des réalisateurs."
- LE MONDE

"Un film tourné et joué avec talent..."
- FRANCE SOIR

"Réjeanne Padovani une dénonciation Féroce..."
- Claude Mauriac L'EXPRESS

• EN NOMINATION AU PALMARES DU MEILLEUR FILM CANADIEN •



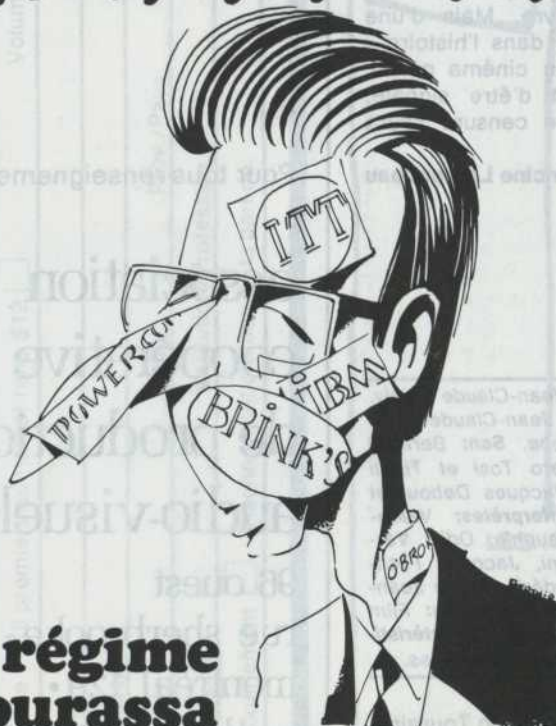
REJEANNE PADOVANI

un film de
Denys Arcand

JEAN LAJEUNESSE PIERRE THERIAULT FRÉDÉRIQUE COLLIN ROGER LABEL
et LUCE GUILBAULT dans le rôle de Réjeanne Padovani
HELENE LOISELLE THERESE CADRETTI JEAN PIERRE LEFERVRE RENE CARON LEO GAGNON

TEL: 878-1451
VENDÔME
LE CINEMA DE LA PLACE VICTORIA

Maintenant



le régime bourassa

\$1

Numéro 129

Octobre 1973

rien

- Les machines à pluie existent.
- Les brouillards de la Baie James.
- Sauver le français scientifique.
- Mirabel et l'écologie.
- Formation n'égale plus emploi.
- Et beaucoup d'autres choses que tout citoyen doit connaître pour comprendre.

Dans l'édition d'octobre 1973
du magazine QUÉBEC SCIENCE

Le magazine QUÉBEC SCIENCE

Case postale 250, Sillery, Québec G1T 2R1 / (418) 657-2426

LE MAGAZINE
québec science

Abonnement: 1 an / 10 numéros

étudiant \$3.50

régulier \$5.00

Nom _____

Adresse _____

Code postal _____

"Jacques Parizeau en liberté"

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

tous les
dimanches dans
**QUEBEC-
PRESSE**



Jacques Parizeau

Il faut aussi lire

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

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

ABONNEZ-VOUS:

\$15 par année

\$8 pour 6 mois

Je désire m'abonner à Québec-Presses:

NOM

ADRESSE

TéléphoneSolliciteur

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

Le Plaisir était son Travail...



Karen Black · Christopher Plummer dans
"La Lunule"

avec
Donald Pilon Jean-Louis Roux Yvette Brind'Amour
PANAVISION® en COULEUR Jacques Godin · Francine Moran · Louise Rinfret

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

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

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





La "filière canadienne"

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

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

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

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

Cela ne veut-il pas tout dire ?

ET DES FILMS RÉCENTS :

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

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

BELLEVUE *Pathé*



VANCOUVER
916 Davie St.
Vancouver, B.C.
Tel. (604) 682-4648

TORONTO
Brackhouse Road
Toronto 14, Ont.
Tel. (416) 293-7811

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

TEL-AVIV
65 Yehoshua St.
Tel. 722-011

Palmarès du Film Canadien 73

en compétition

FAIRE HURLER LES MURS

une production de

L'OFFICE DU FILM
DU QUÉBEC



Ministère des Affaires culturelles du Québec