

PER

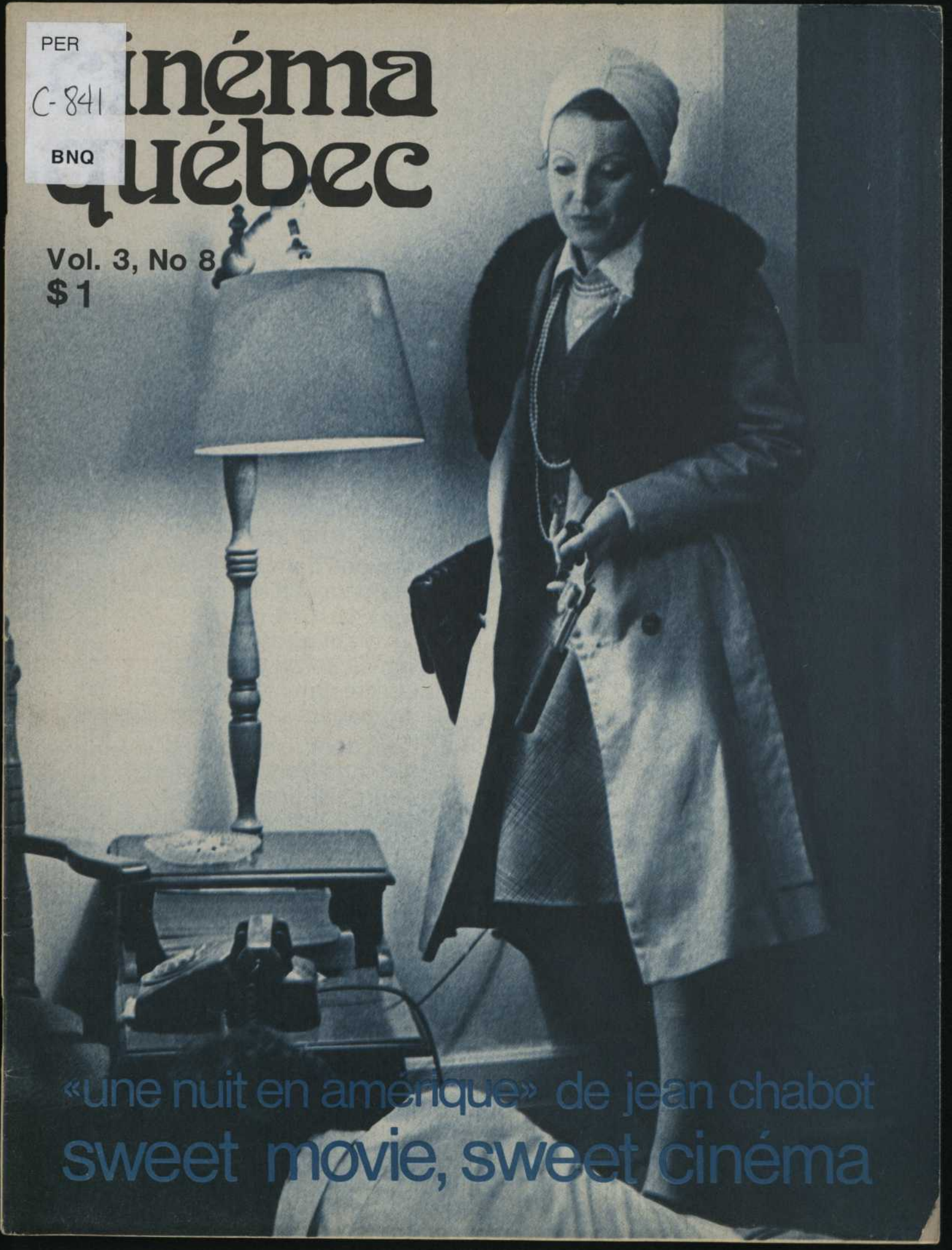
C-841

BNQ

cinéma québec

Vol. 3, No 8

\$1



«une nuit en Amérique» de Jean Chabot
sweet movie, sweet cinéma

Quand il y a
deux façons de se rendre
à un même endroit:

Pourquoi ne pas y aller en première classe?

PAS DE CLASSE

1. Bonjour. Qui voulez-vous voir?
2. Vous avez besoin de ce film demain. Je ne peux rien promettre.
3. Désolé. Je n'ai pas de temps de visionnement avant vendredi.
4. Vendredi (11 heures 02 du matin). Désolé. Votre temps est écoulé. Une compagnie de détersif veut voir une bobine de démonstration.

PREMIÈRE CLASSE

1. Bonjour Georges, ça va? J'veais chercher Léo.
2. Bien sûr, ça sera prêt vers 10 heures.
3. Voyons donc, tu peux visionner ça chez nous vers 10 h. 15. (Si midi arrive et que ton client aime ça — on vous paie un déjeuner au vin et au fromage.)
4. "Dis donc, c'est parfait. Faisons-donc le tranfert, l'enregistrement et le mixage pendant que ça tourne rond."
Suzette, veux-tu rejoindre O'Neill chez Mirrophonic.

Nous avons le sens des affaires.

QUINN LABS

380 Adelaide Street West, Toronto M5V 1R7 368-3011

cinéma québec

sommaire

vol. 3 no 8

ont pris la parole dans ce numéro:

Bertrand Blier, André Brassard, Jacques Courcier, Pierre Demers, Richard Gay, Francine Laurendeau, Jean-Patrick Lebel, Jean Leduc, Jean-Pierre Lefebvre, Louis Marcotelles, Michel Tremblay.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

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

Collaborateurs:

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

Conception graphique:

Louis Charpentier

Administration:

Connie Tadros

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Jocelyne Falardeau

Représentant publicitaire:

Robert Paradis et Associés Inc.,
C.P. 309, Station Outremont,
Montréal 154, Québec
Tél. : (514) 849-9297

Index:

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

Abonnements:

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

Etats-Unis, ajouter un dollar.

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

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Photo couverture: Jill Frappier dans une scène de "Une nuit en Amérique" de Jean Chabot.

Document/loi-cadre

6 Loi modifiant la loi sur le cinéma

Ciné-Cannes

15 Sweet cinéma, Sweet movie
par Jean Leduc

19 Du côté de la rue d'Antibes
par Francine Laurendeau

Lefebvre en tournée

24 Le tour de France d'un cinéaste

Francis Ford Coppola

26 L'enfer de l'écoute électronique
par Richard Gay

Cinéma africain

30 Un cinéma trahi...
par Jean Leduc

Jean Chabot

33 "Une nuit en Amérique" ou Last call pour
un cinéma de la conscience,
par Jean-Pierre Lefebvre

37 Jean Chabot et "ti-gars" Vertov:
Le cinéma en question,
par Pierre Demers

Texte théorique

39 Dans un film rien n'est innocent,
par Jean-Patrick Lebel

Bertrand Blier

42 "Les Valseuses": le nuvite du cinéma français,
par Richard Gay

Ce numéro a paru le 22 octobre 1974

W. CARSEN CO. LTD.

A LE PLAISIR D'ANNONCER LA DISTRIBUTION CANADIENNE DE

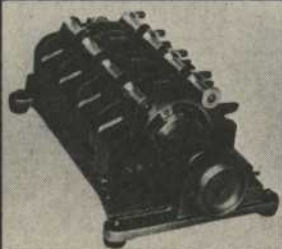
MOVIOLA



RECONNUE A L'ECHELLE INTERNATIONALE DANS L'INDUSTRIE DEPUIS PLUS DE CINQUANTE ANS. En un an, plus de pieds de film passent dans la Moviola que dans toutes les autres marques combinées dans l'histoire de la production cinématographique. Travailler une fois avec Moviola, c'est en découvrir facilement les avantages.



LAUREATE DU PRIX DE L'IFPA: Le prix Cindy
Le prix Alan Gordon pour le progrès technique en 1973, International Film Producers of America, Inc., le 14ème banquet annuel des Prix Cindy.



Téléphonez ou écrivez pour de plus amples renseignements et pour une démonstration gratuite. Depuis déjà 28 ans W. Carsen Co. Ltd. fait partie intégrale de l'industrie canadienne de la photographie. Nous avons beaucoup à offrir... service établi, un personnel d'expérience - qui a acquis son expérience dans le domaine même du cinéma - et un désir d'offrir un travail expert sur les lieux tel que l'industrie du cinéma et de la télévision canadienne le requiert. Nous établissons présentement un inventaire à notre siège social. Vous pouvez maintenant recevoir tous les renseignements et le tarif des produits Magnasync... y compris toutes les nouvelles consoles de montage Moviola Flatbed.

W. CARSEN CO. LTD.
31 SCARSDALE ROAD • DON MILLS • ONTARIO • CANADA M3B 2R2

ils avaient l'amour au fond du coeur...

Michel Costom présente

14
ANS

Jean Duceppe
Denise Filiatrault

dans un film de
Richard Martin

avec
Yvon Dufour
Luce Guilbeault
Andrée Lachapelle
Yves Létourneau
Gérard Poirier
Louise Portal
Robert Maltais
et
Catherine Bégin

musique de
Claude Léveillée

une production:
Richard Hellman



LAISSEZ-PASSER, CARTES
AGE D'OR NON VALABLES

Les Beaux Dimanches

D'après l'œuvre de
Marcel Dubé

images:
Jean-Claude Labrecque

montage:
Jacques Gagné

producteur associé:
Jean Zaloum

distribution: Ciné-Art, SNC

FLEUR DE LYS

858 est, Ste-Catherine 288-3303

JEAN-TALON

4255, Jean-Talon 725-7000

CINÉMA



salon rouge
489-5559

CINÉMA DE PARIS

896 O, Ste-Catherine 861-2996

MAISONNEUVE

3001 est, Sherbrooke 525-2174

document

LOI MODIFIANT LA LOI SUR LE CINÉMA

Le texte que l'on pourra lire ci-après est un avant-projet de loi-cadre du cinéma préparé par le ministère des Affaires culturelles du Québec il y a un peu plus d'un an. Cet avant-projet confidentiel trace les grandes lignes de ce que pourrait être finalement cette loi-cadre tant de fois promise par nos différents ministres des Affaires culturelles qui se sont succédés depuis une dizaine d'années. Au moment où une nouvelle session parlementaire est sur le point de s'amorcer, il nous a paru important de livrer au public ce document qui indique clairement les intentions du gouvernement même si ce n'est pas là le texte définitif de la loi-cadre. Rappelons que l'existence de cet avant-projet fut révélée par le journal LE JOUR, et que sa publication devait alors provoquer de vives réactions du milieu cinématographique, en particulier de l'Association des réalisateurs de film du Québec qui ont exigé, entre autres, du gouvernement québécois la mise sur pied d'une commission parlementaire afin d'étudier le texte de la loi une fois que celle-ci sera déposée.

Sa Majesté, etc.

1. Le titre de la section 1 de la Loi sur le cinéma (Statuts refondus, 1964, chapitre 55), modifié par l'article 2 du chapitre 22 des lois de 1967, est de nouveau modifié en remplaçant les mots "surveillance du cinéma" par les mots "classification des films cinématographiques".

2. L'article 2 de ladite loi, remplacé par l'article 4 du chapitre 22 des lois de 1967 est de nouveau remplacé par le suivant:

"2. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut nommer des personnes pour constituer un organisme de contrôle des films cinématographiques, désigné sous le nom, en français, de "Bureau de classification des films cinématographiques", et, en anglais de "Board.."

3. L'article 7 de ladite loi, remplacé par l'article 3 du chapitre 17 des lois de 1967 est de nouveau remplacé par le suivant:

"7. Le secrétaire, les inspecteurs et les autres fonctionnaires et employés du Bureau sont nommés et ré-

munérés suivant la Loi de la fonction publique (1965, 1ère session, chapitre 14)."

4. L'article 22 de ladite loi, édicté par l'article 20 du chapitre 22 des lois de 1967, est modifié en remplaçant, dans les quatrième et cinquième lignes, les mots "du conseil d'une municipalité exprimée par résolution" par les mots "du Centre cinématographique du Québec".

5. L'article 22a de ladite loi, édicté par l'article 20 du chapitre 22 des lois de 1967, est modifié en insérant après le paragraphe 2, le suivant:

"f) établir, après consultation du Centre cinématographique du Québec, des critères concernant la qualité de l'équipement de projection dans les salles de cinéma et les ciné-parcs."

6. L'article 22c, édicté par l'article 20 du chapitre 22 des lois de 1967, est modifié en ajoutant à la fin les mots "ou à des spectateurs d'au moins quatorze ans."

7. La section VI de ladite loi, comprenant les articles 31 et 34, est remplacée par la suivante:

Section VI Centre cinématographique du Québec

1. Définitions

"31. Dans la présente section et les règlements, à moins que le contexte n'indique un sens différent, les expressions et les mots suivants signifient:

- a) "Centre": le Centre cinématographique du Québec;
- b) "ministre": le ministre des Affaires culturelles;
- c) "film québécois": un film dont la production est conforme aux normes, établies par règlement;
- d) "entreprise du Québec": une entreprise cinématographique dont la propriété et l'administration correspondent aux critères établies par règlement;
- e) "règlement": les règlements adoptés en vertu de l'article 65 de la présente section."

2. Constitution, objectifs et pouvoirs du Centre cinématographique du Québec

"32. Un organisme est constitué sous le nom de "Centre cinématographique du Québec."

"33. Le Centre a son siège social dans le territoire de la Communauté urbaine de Montréal; il peut toutefois le transporter dans un autre endroit, avec l'approbation du lieutenant-gouverneur en conseil; un tel changement entre en vigueur sur publication d'un avis à cet effet dans la *Gazette officielle du Québec*. Le Centre peut tenir ses séances à tout endroit au Québec.

"34. Le Centre est une corporation au sens du Code civil et il est investi des pouvoirs généraux d'une telle corporation en outre des pouvoirs spéciaux que la présente loi lui confère."

"35. Les biens meubles et immeubles en possession du Centre font partie du domaine public, mais l'exécution des obligations du Centre peut être poursuivie sur ses biens.

Le Centre n'engage que lui-même lorsqu'il agit en son propre nom."

"36. Le Centre a pour objets de stimuler et de favoriser l'épanouissement de l'art cinématographique et le développement de l'industrie cinématographique et de coordonner, contrôler et diriger l'activité photographique du gouvernement et de ses organismes déterminés par le lieutenant-gouverneur en conseil ainsi que leur activité cinématographique autre que celle à fin éducative."

"37. Pour la réalisation de ses objets, le Centre peut:

- a) Accorder l'aide financière nécessaire, conformément aux critères établis par règlement, aux entreprises du Québec de production, de réalisation de distribution et d'exploitation de films cinématographiques québécois et aux entreprises techniques para-cinématographiques du Québec;
- b) accorder, conformément aux modalités et aux critères établis par règlement, des primes, prix ou subventions aux entreprises du Québec à l'égard de productions de qualité;
- c) stimuler les recherches, l'innovation technique et les expériences cinématographiques notamment en encourageant la réalisation de premières oeuvres;
- d) établir, maintenir et développer une cinémathèque et une photothèque; rassembler, acquérir, conserver et répertorier des films, du métrage cinématographique et des documents ayant une valeur d'archives;
- e) constituer et mettre à la disposition du public un service de documentation, de recherche et de statistiques sur l'activité cinématographique;
- f) contribuer à la promotion du cinéma québécois et coordonner sa représentation dans les festivals du cinéma et dans toute autre manifestation similaire;
- g) prendre des mesures pour faciliter l'accès du public aux films de qualité;
- h) appliquer les mesures établies par règlement pour accroître la fréquence de films québécois et francophones dans les salles de cinéma et les ciné-parcs;

"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-Press:

NOM

ADRESSE

Téléphone Solliciteur

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

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

SPHERIQUES

(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
Senheiser
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

- i) produire, coproduire, faire réaliser ou acheter des photographies, des diapositives, du métrage et des films autres qu'à fin éducative, pour le gouvernement et ses organismes visés à l'article 36 et les distribuer, les exhiber, les louer ou les vendre;
- j) coordonner la production, l'acquisition et la diffusion des films visés au paragraphe i ainsi que l'acquisition à ces fins par les ministères du gouvernement et ses organismes visés à l'article 36;
- k) conseiller les ministères du gouvernement et ses organismes visés à l'article 36 en vue de la réalisation des objets prévus aux paragraphes i et j et obtenir d'eux les renseignements disponibles concernant leurs programmes, leurs projets et leurs besoins en matière de films;
- l) obtenir par achat, échange ou autrement et utiliser les droits d'auteur, marques de commerce, permis ou concessions nécessaires à la réalisation des objets visés au paragraphe i;
- m) faire les recommandations prévues par la présente loi relativement à l'émission de permis de ciné-parcs et aux normes régissant la qualité de l'équipement de projection dans les salles de cinéma et les ciné-parcs."

"38. Le Centre peut, pour les fins de la présente section, conclure des ententes

- a) avec tout gouvernement ou organisme gouvernemental;
- b) avec toute personne ou corporation.

Tout projet d'entente visé au paragraphe a) doit être soumis au lieutenant-gouverneur en conseil pour approbation."

"39. Le Centre peut, conformément aux critères établis par règlement, aider financièrement une entreprise du Québec qui coproduit un film avec une entreprise cinématographique qui n'est pas une entreprise du Québec."

3. Formes et octroi de l'aide financière.

"40. L'aide financière visée au paragraphe a) de l'article 37 peut prendre la forme d'un prêt consenti par le Centre au taux d'intérêt établi par règlement et garanti de la manière déterminée par règlement.

Elle peut aussi prendre la forme d'une garantie par la Société du remboursement total ou partiel de tout prêt, y compris les intérêts, fait en faveur d'une entreprise visée au paragraphe a) de l'article 37. Une telle garantie accordée par le Centre n'est toutefois valide que si le ministre des finances déclare sous sa signature, sur le document constatant cette garantie, qu'il en a pris connaissance."

"41. L'aide financière peut aussi prendre la forme d'acquisition par le Centre, d'outillage ou d'équipement requis pour l'exploitation d'une entreprise visée au paragraphe a) de l'article 37, aux fins de les revendre ou de les louer, aux conditions jugées appropriées, au propriétaire d'une entreprise du Québec qui s'est engagée préalablement à les acheter ou à les louer à ces conditions.

Elle peut aussi prendre la forme, avec l'autorisation du lieutenant-gouverneur en conseil, de l'acquisition par le Centre des actions d'une entreprise visée au paragraphe a) de l'article 37 qui ne contracte pas autrement avec le Centre, en vertu de la présente loi, (...) qui apporte des améliorations technologiques nouvelles dans le domaine cinématographique et paracinématographique et pourvu que le Centre ne détienne en aucun temps plus de 30% du capital social de cette entreprise ou qu'il ne consacre plus de 10% de son budget annuel à ces acquisitions. Lorsqu'il s'agit d'une entreprise qui possède les caractéristiques visées au présent article mais à laquelle le présent article ne peut s'appliquer parce qu'elle a contracté un emprunt auprès du Centre ou garanti par le Centre, l'aide financière peut prendre la forme, avec l'autorisation du lieutenant-gouverneur en conseil, d'une prise à charge par le Centre ou, selon le cas, d'une exemption du coût de l'emprunt."

"42. Toute personne qui désire bénéficier de l'aide financière doit en faire la demande au Centre dans la forme prescrite par les règlements; cette demande doit être accompagnée des documents et contenir les renseignements qui sont prévus par les règlements."

"43. Sur réception de la demande, le Centre détermine si l'octroi de l'aide financière demandée aurait pour effet de favoriser la réalisation des objectifs visés à l'article 36, s'il s'agit d'un film québécois suivant les critères établis par règlement et si l'entreprise pour laquelle l'aide est demandée remplit les conditions exigées par les règlements."

"44. Le Centre doit aviser le requérant, sans délai, du refus ou de l'acceptation de la demande et, s'il y a lieu, des conditions de l'aide financière."

4. Composition et administration du Centre.

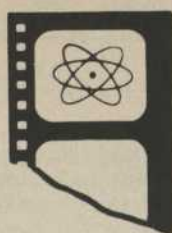
"45. Les affaires du Centre sont administrées par un conseil d'administration formé des onze membres suivants:

- a) cinq membres nommés pour deux ans par le lieutenant-gouverneur en conseil;
- b) cinq membres nommées pour deux ans par le lieutenant-gouverneur en conseil qui les choisit en se basant sur une liste d'au moins dix noms qui lui sont suggérés par toute association qu'il juge représentative du milieu cinématographique;
- c) le président, qui est le directeur général du Centre, nommé pour une période n'excédant pas sept ans par le lieutenant-gouverneur en conseil après consultation des autres membres du conseil."

"46. Les membres visés aux paragraphes a) et c) de l'article 45 doivent être nommés parmi les fonctionnaires du gouvernement ou de ses organismes."

"47. Le lieutenant-gouverneur en conseil fixe le traitement ou, s'il y a lieu, le traitement additionnel, des membres du conseil d'administration de même que les indemnités auxquelles ils ont droit. Le traitement, une fois fixé, ne peut être réduit."

"48. Chacun des membres du conseil d'administra-



Audio Ciné

3737 est, boul. métropolitain, suite 500
montréal 455 — P.Q. — 729-1856

**vous offre
le plus grand choix de films 16mm
pour ciné-clubs et ciné-loisirs
parmi lesquels**

Guerre et paix,
de Sergei Bondartchouk

Cris et chuchotements,
d'Ingmar Bergman

La vallée perdue,
de James Clavell

Une journée dans la vie d'Ivan Denisovitch,
de Caspar Wrede

La planète sauvage,
de René Laloux

On achève bien les chevaux,
de Sidney Pollack

Les clowns,
de Federico Fellini

La voie lactée,
de Luis Bunnuel

Le Boss,
de Fernando di Leo

L'homme des Hautes Plaines,
de Clint Eastwood

L'homme aux mille visages,
de Joseph Pevney

Les oiseaux,
d'Alfred Hitchcock

Willard,
de Daniel Mann

Le lien,
d'Ingmar Bergman

Jésus-Christ Superstar,
de Norman Jewison

L'assassinat de Trotsky,
de Joseph Losey

Joe c'est aussi l'Amérique
de John G. Avidsen

Tristana,
de Luis Bunuel

Chiens de paille,
de Sam Peckinpah

Chacal,
de Fred Zinnemann

L'histoire sensuelle,
bizarre de
TRISTANA

se situe quelque part
entre la fille
innocente et la
maîtresse pas
tellement
innocente.

LE CHEF-D'OEUVRE
DE **LUIS
BUNUEL**



CATHERINE DENEUE

Plus excitante que jamais...

dans

TRISTANA

avec

Franco Nero · Fernando Rey



"TRISTANA" est
sensational! Bravo
Bunuel! Voilà une histoire
de la sexualité de tous les
jours! (L'Express, New York Times)

"Un univers totalement
bunuelien — il a tellement
de talent! Une variété
remarquable de sensations
et de pensées!" (The New York Times)

"Un film de classe. Le
travail d'un maître au
sommet de sa
puissance!" (The New York Times)



COULEUR

14 ANS

99 MIN.

SOUS TITRES
ANGLAIS

**Notre clientèle bénéficie d'un choix complet de services
d'une LIBRAIRIE DE PLUS DE 200 TITRES
et de feuillets d'information sur tous nos films**

Demandez notre catalogue

tion demeure en fonction après l'expiration de son mandat jusqu'à ce qu'il ait été remplacé ou nommé de nouveau."

"49. Nul ne peut être membre du conseil d'administration s'il n'est pas domicilié au Québec."

"50. Toute vacance parmi les membres du conseil d'administration, autre que celle du président, est comblée seulement pour la durée non écoulée du mandat du membre à remplacer."

"51. Au cas d'incapacité temporaire d'agir du président par suite d'absence ou de maladie, il est remplacé à titre de président par un fonctionnaire désigné à cette fin par le lieutenant-gouverneur en conseil."

"52. Le président doit s'occuper exclusivement du travail du Centre et des devoirs de sa fonction de président et de directeur général."

Il est responsable de l'administration du Centre dans le cadre de ses règlements."

"53. Un secrétaire et les fonctionnaires et employés du Centre sont nommés et rémunérés suivant la Loi de la fonction publique (1965, 1^{re} session, chapitre 14)

Le directeur général exerce à leur égard les pouvoirs que la Loi de la fonction publique attribue au sous-chef d'un ministère."

"54. Le conseil d'administration tient des réunions aussi souvent que les affaires du Centre le nécessitent sur convocation écrite du président."

"55. Le quorum aux réunions des membres du conseil d'administration est de sept."

"56. Les membres du conseil d'administration ne peuvent être poursuivis en justice en raison d'actes officiels accomplis de bonne foi dans l'exercice de leurs fonctions."

"57. Les procès-verbaux des séances approuvés par le conseil d'administration sont authentiques; il en est de même des copies ou extraits certifiés par le président-directeur général ou, s'il y a lieu, le secrétaire du Centre."

"58. Nul acte, document ou écrit n'engage le Centre, ni ne peut lui être attribué, s'il n'est signé par le président-directeur général ou un fonctionnaire du Centre mais uniquement, dans le cas de ce dernier, dans la mesure déterminée par un règlement adopté à cette fin par le Centre et approuvé par le lieutenant-gouverneur en conseil."

5. Conflits d'intérêts et confidentialité.

"59. Il est interdit au Centre de faire une opération financière avec un des membres du conseil d'administration ou un de ses fonctionnaires ou avec le conjoint ou l'enfant de l'un d'eux."

"60. Il est interdit au Centre de faire une opération financière avec une compagnie dont un administrateur est député à l'Assemblée nationale."

"61. Il est interdit au Centre de faire une opération financière avec une entreprise à laquelle est lié un

de ses fonctionnaires ou employés, un des membres de son conseil d'administration ou un député de l'Assemblée nationale."

"62.1 Aux fins de l'article 61, sont des personnes liées:

- a) des particuliers unis par les liens du sang, du mariage ou de l'adoption; les renseignements fournis en vertu du présent article sont confidentiels et il est interdit de les communiquer ou de permettre qu'ils soient communiqués à une personne qui n'y a pas légalement droit.
- b) une société et une personne qui en fait partie ou à laquelle un ou plusieurs associés sont ainsi unis ou par laquelle ont été avancés plus de la moitié des biens dont elle dispose;
- c) une compagnie et une personne sous la dépendance directe ou indirecte de laquelle elle est ou dont celle-ci possède plus de la moitié du capital-actions ou à laquelle celle-ci a fourni par prêt ou autrement plus de la moitié des biens dont elle dispose pour ses affaires;
- d) les compagnies sous la dépendance directe ou indirecte d'une même personne ou d'un même groupe de personnes;
- e) une compagnie et une personne faisant partie d'un groupe de personnes liées ayant une compagnie sous leur dépendance directe ou indirecte.

2. Aux fins du présent article:

- a) des personnes sont unies par les liens du sang si l'une descend de l'autre ou est son frère ou sa soeur;
- b) des personnes sont unies par les liens du mariage si l'une est mariée à l'autre ou à une personne qui est unie à l'autre par les liens du sang;
- c) des personnes sont unies par les liens de l'adoption si l'une a été adoptée, en droit ou de fait, comme enfant d'une personne unie à l'autre par les liens du sang autrement qu'à titre de frère ou soeur."

"63. Il est interdit à un fonctionnaire ou employé du Centre, à un des membres de son conseil d'administration ou à une personne qui lui rend des services ou qui est associée à ses activités d'utiliser, pour faire une autre opération financière pour son propre compte, un renseignement obtenu sur les opérations du Centre."

Le Centre peut, par règlement, prescrire des dispositions accessoires ou des mesures de contrôle pour assurer l'observance du présent article et, en général, le caractère confidentiel des renseignements relatifs à une entreprise cinématographique qui bénéficie de la présente loi."

"64. Chaque membre du conseil d'administration du Centre doit, lors de son entrée en fonction et annuellement par la suite, communiquer au ministre et au Centre la liste des intérêts qu'il détient dans des compagnies de même que la liste de tels intérêts que détient son conjoint avec un relevé de toutes opérations ayant modifié ces listes dans le cours de l'année."

Tout fonctionnaire du Centre est assujéti au présent article dans les cas prévus par règlement du Centre

ou sur demande écrite du président-directeur général."

6. Règlements

"65. Le conseil d'administration du Centre peut faire des règlements pour:

- a) déterminer la forme et la teneur des demandes d'aide financière, les renseignements qu'elles doivent contenir et les documents qui doivent les accompagner;
- b) établir des critères permettant de déterminer la nature d'une entreprise du Québec sujette à l'application de la présente section;
- c) établir des critères permettant de déterminer la nature d'un film québécois sujet à l'application de la présente section;
- d) établir des critères permettant de déterminer dans quelle mesure chaque secteur de l'industrie cinématographique pourra bénéficier de la présente section;
- e) déterminer les critères et les modalités qui doivent être exigés ou retenus par le Centre lorsque l'aide financière est accordée à une entreprise cinématographique et établir les autres conditions qui peuvent être imposées;
- f) déterminer les critères et les modalités relativement aux primes, prix ou subventions aux entreprises du Québec à l'égard de productions de qualité;
- g) établir le taux d'intérêt auquel des prêts peuvent être accordés en vertu de la présente section;
- h) déterminer les mesures visant à accroître la fréquence de films québécois et francophones dans les salles de cinéma et les ciné-parcs;
- i) établir des règles de régie interne.

Les règlements prévus au présent article doivent être soumis à l'approbation du lieutenant-gouverneur en conseil. Ils entrent en vigueur à la date de leur publication dans la Gazette officielle du Québec ou à toute date ultérieure qui y est fixée."

7. Dispositions diverses

"66. Le lieutenant-gouverneur en conseil peut faire des règlements spéciaux touchant les conditions des contrats ou engagements du Centre et il peut déterminer en quels cas ces contrats et engagements seront soumis à l'approbation soit du lieutenant-gouverneur en conseil, soit du Conseil du trésor."

"67. Avant le début de chaque année financière, le Centre doit préparer et transmettre pour approbation au Conseil du trésor un budget d'investissement et un budget de fonctionnement."

"68. Le ministre des finances paiera à la Société, sur le fonds consolidé du revenu, au cours de l'exercice financier 1973/1974, une somme n'excédant pas \$2,000,000 et, au cours de chacun des cinq exercices financiers subséquents, une somme de \$3,000,000 prise à même les deniers votés chaque année par la législature pour les fins prévues aux paragraphes a et b de l'article 37."

"69. L'année financière du Centre se termine le 31 mars de chaque année."

"70. Le Centre doit, au plus tard le 30 juin de chaque année, faire au ministre un rapport de ses activités pour son année financière précédente."

Ce rapport est déposé devant l'Assemblée nationale si elle est en session ou, si elle ne l'est pas, dans les trente jours de l'ouverture de la session suivante.

Le Centre doit, en outre, fournir en tout temps au ministre tout renseignement qu'il requiert sur ses activités."

"71. Les comptes du Centre sont vérifiés par le vérificateur général une fois l'an et en outre chaque fois que le décreète le lieutenant-gouverneur en conseil."

"72. Lorsqu'une personne a obtenu l'aide financière prévue par la présente section au moyen de fausses déclarations ou de fraude ou lorsqu'elle a employé toute partie de cette assistance financière à d'autres fins que celles pour lesquelles elle lui a été consentie, le Centre peut la déclarer déchue du bénéfice du terme accordé et réclamer le remboursement du prêt qui a été consenti à cette personne ou résilier toute garantie qui lui a été accordée, sans préjudice aux autres recours civils. Ces sanctions ne peuvent toutefois être imposées que si avis a été donné à la personne, sous pli recommandé expédié à sa dernière adresse connue du Centre, du défaut qui lui est reproché et si cette personne n'a pas remédié à tout défaut autre que des fausses déclarations ou la fraude dans les soixante jours qui suivent la date à laquelle elle a reçu cet avis."

"73. Le Centre ne peut, à moins d'avoir demandé des soumissions publiques ou d'avoir obtenu l'autorisation du Conseil du trésor, disposer des biens dont il prend possession par suite du défaut de leur propriétaire de remplir ses obligations."

"74. Sont confidentiels tous renseignements obtenus dans l'application de la présente section. Il est interdit à tout membre, fonctionnaire ou employé du Centre de communiquer ou de permettre que soit communiqué à une personne qui n'y a pas légalement droit un tel renseignement ou de permettre à une telle personne de prendre connaissance d'un document contenant un tel renseignement ou d'y avoir accès."

Toutefois un tel renseignement peut, à la demande écrite de l'intéressé ou de son représentant autorisé, être communiqué à une personne désignée dans la demande.

Quiconque contrevient au présent article commet une infraction et est passible, sur poursuite sommaire, en outre du paiement des frais, d'une amende n'excédant pas mille dollars."

Section VII

Dispositions finales

"75. Les dépenses occasionnées par l'application de la présente loi, sous réserve de l'article 68, sont payées

à même les deniers votés chaque année à cette fin par l'Assemblée nationale."

"76. Les poursuites en vertu de la présente loi sont prises en vertu de la Loi des poursuites sommaires (chapitre 35).

La deuxième partie de ladite loi s'applique à ces poursuites."

"77. Le ministre des affaires culturelles est chargé de l'application de la présente loi."

8. Dans toute loi ou proclamation, tout arrêté en conseil, contrat ou document, toute expression employée pour désigner l'Office du film du Québec désigne le Centre cinématographique du Québec.

9. La section VI de la Loi du ministère des affaires culturelles (Statuts refondus, 1964, chapitre 57), comprenant les articles 22 et 23, édictée par l'article 19 du chapitre 26 des lois de 1969, est abrogée.

10. L'article 3 de la Loi du ministère des communications (1969, chapitre 65), modifié par l'article 2 du chapitre 57 des lois de 1972, est de nouveau modifié en remplaçant les quatre premières lignes du paragraphe g, par ce qui suit:

"g) sous réserve du paragraphe i de l'article 37 de la Loi sur le cinéma (Statuts refondus, 1964, chapitre 55), coordonner la production."

11. Les fonctionnaires et employés du ministère des affaires culturelles qui sont affectés à l'Office du film du Québec deviennent, dans la mesure déterminée par le lieutenant-gouverneur en conseil, des fonctionnaires et employés du Centre cinématographique du Québec.

12. Les crédits appropriés aux fins de l'Office du film du Québec sont transférés au Centre cinématographique du Québec.

13. La présente loi entre en vigueur aux dates fixées par proclamation du lieutenant-gouverneur en conseil. □

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 À 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



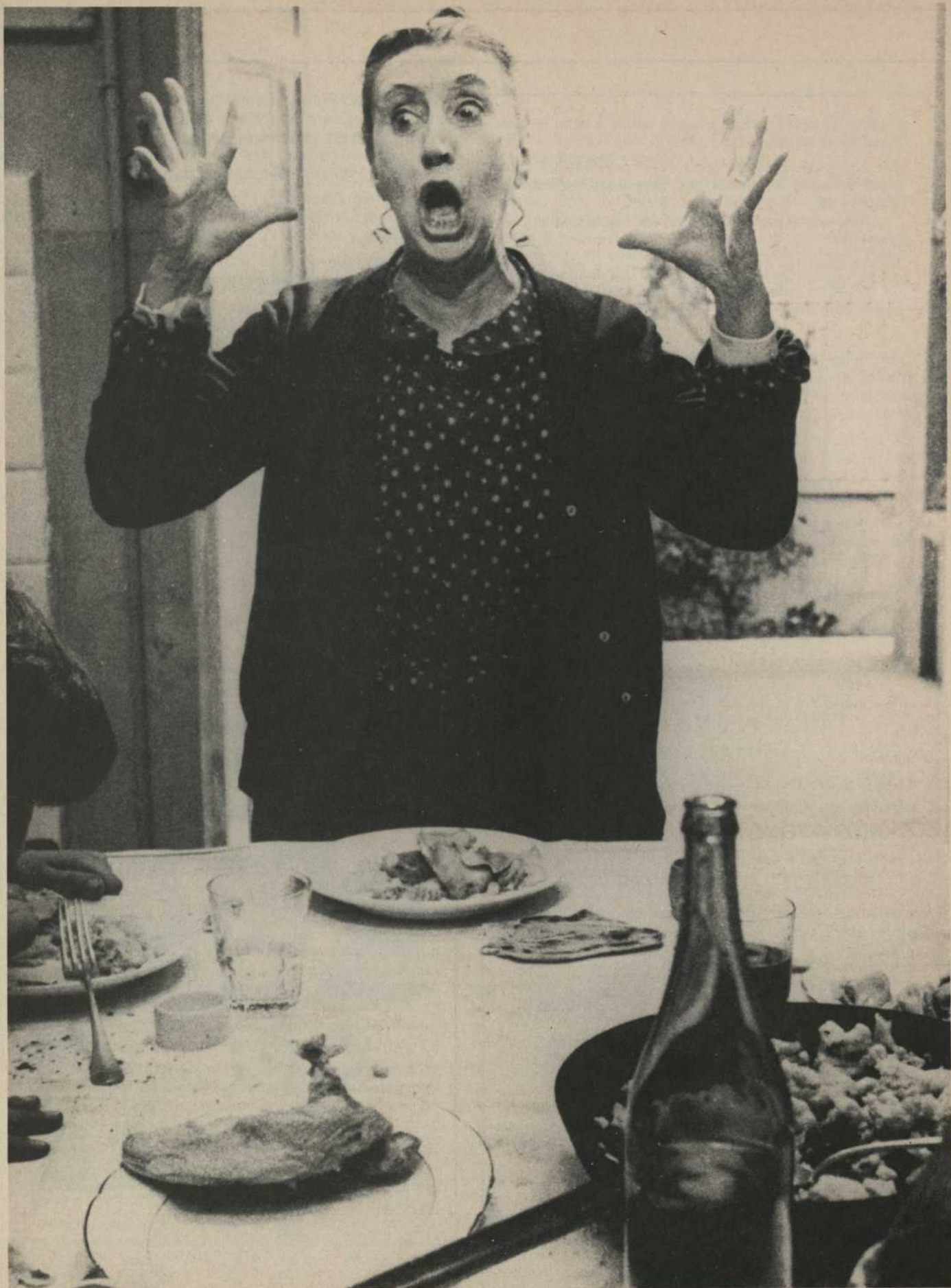
Maintenant
demain matin,
montréal m'attend!



Guy Bourassa
Claude Lagadec
Michel Régner
Jacques Léveillé
Hubert DeRavin
Pierre Vadeboncoeur

51

137



"Amarcord" de Federico Fellini

en marge d'un festival

SWEET CINÉMA, SWEET MOVIE

jean leduc

Cannes laisse un arrière-goût fade, celui de l'agonie du cinéma. Les exemples pullulent d'un sweet cinéma qui s'alanguit sous ses diverses formes. Parfois une rupture le long de ce lent glissement vers la mort. Rupture-illusion, sans doute là pour mieux accentuer la morbidité d'un au revoir/adieu qui n'en finit plus. **Sweet Movie** de Makavejev: sursaut ambigu, vigueur effrontée, serait-ce un dernier hoquet?

Sweet Movie: procès caustique de Dame Consommation, la marque au fer rouge du capitalisco-bourgeois. L'ouverture du film traque l'archétype de l'hyperconsommation-production: Mr Kapital, Aristote Aplanalpe, le businessman parfait a la chasse de la femelle parfaite pour le mariage parfait. Moyen infailible: le concours Miss Monde. Miss Rhodésie du Sud, Miss Congo, Miss Yougoslavia, Miss Canada "prêtent" leur vagin au docteur Mittlefinger pour le choix parfait du vagin A-1 de l'élue parfaite du mariage parfait. Miss Canada (la SDICC a négligemment laissé tomber quelques dollars dans l'escarcelle des producteurs) est l'élue. On se promène au-dessus (ô domination) des chutes Niagara que convoite (ô possession) M. Kapital. Seront le "Son et Lumière" aseptisé number one du Monde. Miss Monde: "Son et Lumière"... aseptisé de M. Kapital (une couronne de diamants renvoie ses scintillements aux pauvres chutes d'en-bas).

Entraînée pour consommation parfaite du mariage parfait dans la demeure parfaite de M. Kapital (incidemment celle de M. Michael Custom, y aurait-il là ironie de la part de Makavejev?), Miss Monde doit attendre. L'hyperconsommation s'accompagne d'un processus d'hyperpropreté, antidote d'accompagnement dérisoire. Et M. Kapital de se rincer la bouche, de se désinfecter les narines et de se frotter... la fourche d'alcool. La consommation du mariage ne pourra s'effectuer qu'après une égale aseptisation de l'élue. Mais le pénis pourtant bien désinfecté de M. Kapital fait hurler Miss Monde. Et voilà, dans ce film où les syllogismes ont tendance à tricher, comment achoppe le mariage parfait

(il y eut sérénade appropriée) des époux parfaitement purifiés par notre société hyperconsommatrice/hyperpropre.

HYPERCONSUMMATION I

Cannes, festival de la boulimie, voué à la surconsommation filmique. Courir de salle en salle / faire le plein de films / gémir sur leur piètre qualité / envoyer par télex, téléphone, courrier exprès toutes ces lignes qui assureront future consommation de tous ces produits fades. Première trace, habile, pour une publicité diaboliquement servie par / pour toutes les recettes de l'industrie cinématographique. Le critique de gauche a beau s'en défendre, il est un rouage du système: il en parle...

HYPERPROPRETE

*Dans **Hearts and Minds** (S.C.), excellent documentaire sur la guerre au Vietnam, un pilote souligne le concept américain de l'asepsie. Il raconte comment le pilote en mission de bombardement n'entend même pas l'explosion, n'entend évidemment pas les cris des victimes, n'en voit pas le sang. Pour lui, c'est un travail à accomplir. A clean job. Point. Le clean U.S.A.*

A cet épisode hyperconsommateur du début de **Sweet Movie** répond une des dernières séquences du film: Miss Monde et le chocolat. Sous le regard obscène de la caméra, Miss Monde se livre à un lent rituel chorégraphique (serait-

ce une parodie de celui de **La Mort du bûcheron**?) dans un énorme réceptacle. Baigner dans le chocolat, en être imprégnée, s'en frotter lubriquement le corps. Le caméraman hurle son admiration: il tripote déjà tout le fric que rapportera le chocolat vendu via l'érotisme chocolaté. Il en "oublie" Miss Monde qui meurt (sweet death) engluee définitivement dans... le chocolat.

HYPERCONSOMMATION II

A Cannes c'est le papier qui assure la sweet death du journaliste. En tirer, tous les matins, des liasses de son casier. Être inondé de documents préposés à la vente de ces produits filmiques dont regorge Cannes. A revendre aux futurs consommateurs. Il n'en meurt pas, hélas. Il consomme, consomme...

Dans la perspective dialectique qui caractérise **Sweet Movie**, une séquence "autre" lance la balle aux deux précédentes, celle de la commune de la Voie Lactée. Ici on bouffe, mais sans instrumentation bourgeoise. On bouffe tout, excréments compris (la vicomtesse de Ripanlou a eu un haut-le-cœur), on bouffe directement ou de la bouche du voisin. On bouffe et on s'empresse de régurgiter: ingestion / expulsion / ingestion /... Sorte de redécouverte des rites primitifs de la nourriture. Et comme rappel simultané/savoureux du mythe bourgeois de la bouffe/consommation, Makavejev accompagne la fin de cette séquence d'un extrait de la neuvième symphonie de Beethoven. Hymne à la joie... déglouinante.

HYPERCONSOMMATION III

*Episode de la commune, violente répulsion du consommateur bourgeois rivié à sa clôture / ses clôtures. Sélection américaine du Festival, soupir de soulagement / comble d'aise. Le public du festival ne ménage pas ses sorties pendant les films. Pour les films américains, il reste là, béat, vissé à son fauteuil. A cause de la qualité filmique du produit (plans et cadrages parfaits, musique qui gomme ce qui risquerait de blesser, ou souligne ce qui a l'heur d'accrocher, montage-simple-machine-parfaitement-chronométrée - pour - éviter - telle - ou - telle - seconde - de - trop - dans - un - plan, etc.). Surtout à cause de ses stéréotypes "moraux" dont le principal est une sorte d'équilibre entre ces marginaux naïfs, sympathiques de **The Sugarland Express** bien "équilibrés" par ces policiers bons enfants (jusqu'à une certaine limite...). On mesure le louche (!) de cet univers post-oedipien du père modéré et du fils rebelle aux bons sentiments. Des ingrédients analogues fleurissent dans **Thieves like us** de Robert Altman: la marginalité trouve sa déculpabilisation en cette fille naïve qui s'éprend d'un des protagonistes et dans les flonflons faciles de discours politiques impuissants. American Sweet cinema. On sale in every part of the world. Les prix pleuvent sur la sélection américaine. On comprend...*

Libération sexuelle: intimement liée à la consommation dans **Sweet Movie**. Les deux thèmes chevauchent/ se chevauchent... sexuellement. Plus de métaphore. L'alliance de l'hyperconsommation et de sa soeur hyperpropre conduit à la rupture de l'acte qui authentifierait la consommation maritale. La vie (?) de Miss Monde se trouve à un nouveau carrefour: Jeremiah Muscle, sorte d'hyperproduit apparent de la consommation sexuelle, la "fourre"... dans une valise qui la mènera aux sources, aux fausses sources, le vieux continent. Traumatisée (peut-être) par son mariage interrompu (comme, même pas, le coïtus interruptus d'avant la pilule), Miss Monde traînera une existence silencieuse et larvaire, ne pouvant s'adapter à la commune de la Voie Lactée, y étant à l'écart. Pratiquant une fellation manifestement symbolique dont la censure, toujours aussi bête, exige la "castration" (castrer le symbolique: le chef-d'œuvre de la censure...)

JEUX D'AMOUR ET DE MORT I

*L'autre cinéma à Cannes 74 éprouve une curieuse prédilection pour les jeux d'amour et de mort. Sexe propre et mort sexuelle bouclent le premier épisode de **Sweet Movie**. **La Paloma** (S.C.) de Daniel Schmid paraît, au premier degré, se situer aux antipodes de ces jeux... matérialistes. C'est une sorte de Liebestod que propose Schmid. On passe du cinéma-provocation de Makavejev au cinéma-fascination. Lenteur hypnotique. Longs et lents travellings, lents zoom in. Jeu hiératique des acteurs. Elle ne cligne jamais de l'oeil. Une femme, l'Amour, hypnotise un homme. Le sexuel interdit. Autour d'une table, Elle, lui, la caméra glisse de l'un à l'autre, s'arrête un instant sur deux carafes au centre de la table, l'une rouge, l'autre vide. Sens aigu de la profondeur des plans: du Cinéma. Une attention particulière au sonore: **La Paloma** est une sorte d'opéra aux dialogues réduits au minimum et dont la musique va des sons de la nature (scène nocturne du jardin, scène du cimetière) aux musiques de caf'conc' (Elle est une sorte de Marlene de seconde zone) en passant par la Toccata de Widor pour le mariage. Une extrême attention aux couleurs: Elle en rouge, après tant de robes sombres, pour la visite de la mère d'Isidore (lui). Elle, en blanc, descendant (à peine) l'escalier... nuptial. Annonce le blanc de la toilette funéraire (Liebestod). Les roses jaunes d'Isidore refusées au music-hall, acceptées (?) lors de la cérémonie du mariage. La mort kitsch: il y a dépeçage de Viola (Elle), scène typiquement contradictoire et tirée vers le Liebestod par l'insistance sur le son (le rire), l'absence visuelle du corps charcuté et le jeu exceptionnel de Peter Kern.*

*Un film qui cherche à dire fastueusement par des moyens esthétiques ce que détruisent les dialogues et "l'intrigue". Lignée Schroëter, Bertucelli, Sybenberg, lignée qui se sait décadente, lignée consciente d'être un recours du Cinéma, recours porteur de mort, l'autre versant, avec **Sweet Movie**, du cinéma.*

La libération sexuelle/consommation trouve dans **Sweet Movie** son second volet (celui d'après l'échec) dans deux séquences qui se répondent avec ambiguïté. Parallèlement

aux séquences du début vouées à M. Kapital, Miss Monde et leurs aventures du Nouveau Monde se déroule la malencontreuse histoire du bateau "La Survie" circulant sur les canaux d'Amsterdam. Un marin aperçoit Anna Planeta, capitaine du navire. Il la joint, la baise sans façon pour la grande joie des passants qui applaudissent. La "chose" a lieu en deçà de cet autre Monsieur Kapital qu'est Marx lourdement installé à l'avant du vaisseau et affublé d'une larme... scabreuse. Cette séquence répond évidemment à celle de l'échec M. Kapital-Miss Monde. Mais la séquence du sucre (qui renvoie évidemment à celle du chocolat) vient complexifier le réseau des appels sexuels de **Sweet Movie**. Le blanc du sucre qui recouvre les amants sera taché de sang: Anna semble castrer le marin. Qu'est-ce que cette survie castratrice? Et pourquoi le pauvre Marx pleure-t-il? Se sentirait-il concerné? Ne saurait-il s'élever au-dessus d'une... banale castration? L'ambiguïté joue même au niveau du visuel: cette magnifique tache rouge s'éclaire du sang de la castration/mort, donnant une coloration trouble au sucre/consommation.

JEUX D'AMOUR ET DE MORT II

Au cinéma-provocation, au cinéma de désaccord, de la rupture de **Sweet Movie** s'oppose **Les Dernières Fiançailles** (QR) de Jean-Pierre Lefebvre. Film de l'accord, accord avec la nature, accord de l'accoutumance de deux êtres, accord avec Dieu. Cinéma du hors-temps. La discordance des **Dernières Fiançailles** est presque aussi forte avec **La Paloma**. Et pourtant ces deux films partagent certains moyens: même lenteur qui est dans les **Dernières Fiançailles** celle du hors-temps de la vieillesse, même lents travellings qui lèchent ici le banal quotidien qui entoure les Tremblay. Ici l'amour (est-ce bien ça?) est confiné à un espace physique étroit (le vieux refuse d'aller mourir à l'hôpital par fidélité à SON lieu), à un espace humain raréfié (seuls intrus: le médecin, une personne qui jette une lettre dans la boîte des Tremblay et... les anges du finale), à un espace de communication quasi symbolique (baiser sur le front, main touchée, conversations sur des miettes). L'accord n'est guère possible que dans cette raréfaction. La mort elle-même n'est pas rupture: les anges entraînent les Tremblay dans leurs champs après un tendre arrêt sur les deux berceuses un moment figées. Vision quasi immobile mais chaleureuse de deux êtres rivés à leur enclos quotidien. Est-ce complaisance à un Accord dont on sait qu'il relève de l'Utopie? Accord qui va jusqu'à suggérer la linéarité, l'accord formel du récit? Réactionnarisme d'avant-garde... puisqu'il rompt avec tous les cinémas.

Reste la pointe ultime de la libération sexuelle dans **Sweet Movie**, une des séquences les plus importantes du cinéma, celle où Anna Planeta "dévoie" des enfants, baisse la fermeture-éclair d'un jeune garçon, montre ses appâts à d'autres. Scène qui se déroule dans un climat de lenteur hiératique, de "silence" pour en bien suggérer la portée symbolique. Retour au ludisme infantile qui rejoint le retour à l'allaitement de Miss Monde. Mise à mort des carcans adultes (supposément) de la bourgeoisie intéressée, pour assurer la reproduction du système, à la mise au rancart des instincts ludiques... perturbateurs.



"Sweet Movie" de Dusan Makavejev

JEUX D'AMOUR ET DE MORT III

Retour aux sources de l'enfance dans **Sweet Movie**. Exploration des jeux d'amour et de mort chez les animaux dans **Birds do it, bees do it...** (Etudes et documents). Documentaire américain piégé par l'anthropomorphisme. Fatale (doublement) mante religieuse femelle dévorant son mâle au moment de la copulation. Curieux jeu de vie et de mort que "joue" une guêpe quelconque avec une tarentule. Tarentule provoquée, paralysée pour nourrir la future guêpe déposée en lieux surs! Copulation de rhinocéros (l'homme se sent minuscule en ses parties vives s'il a la manie de la comparaison), des chimpanzés à laquelle participe un bébé chimpanzé... par la vue pour le plus grand attendrissement amusé des yeux anthropomorphisants. A ce romantisme bébé qui est l'antithèse de l'esprit de **Sweet Movie** succède une sorte d'hyperréalisme des dernières séquences qui sauvent le film: a) la technologie mise au service de la reproduction des poules (élimination des poussins mâles, vaccination à un rythme trépidant, mécanisation des services de la ponte; b) la technologie mise au service de l'insémination des vaches (techniques pour soutirer un sperme de... première qualité comprenant une fausse vache-tracteur!), techniques pour inséminer les vaches). On soupçonne une vague romantisme réprobateur derrière ces séquences mais les réalités pudiquement camouflées dans notre société éclatent sur l'écran et c'est... énorme. Dénonciation de l'hyperconsommation comme dans **Sweet Movie**?

A la jonction du bithématisme structural consommation-consommation et consommation sexuelle, dans **Sweet Movie**, se trouve une sous-structure que l'actualité est venue accuser, le vedettariat comme produit de consommation sexual.

Cette sous-structure fonctionne à deux paliers: au niveau de l'explicite, du surexplicite c'est la satire mordante du concours Miss Monde et de Miss Monde. Au niveau d'un certain implicite que Carole Laure semble vouloir faire verser dans l'explicite, c'est l'anti-vedettariat véhiculé par/via... Carole Laure elle-même.

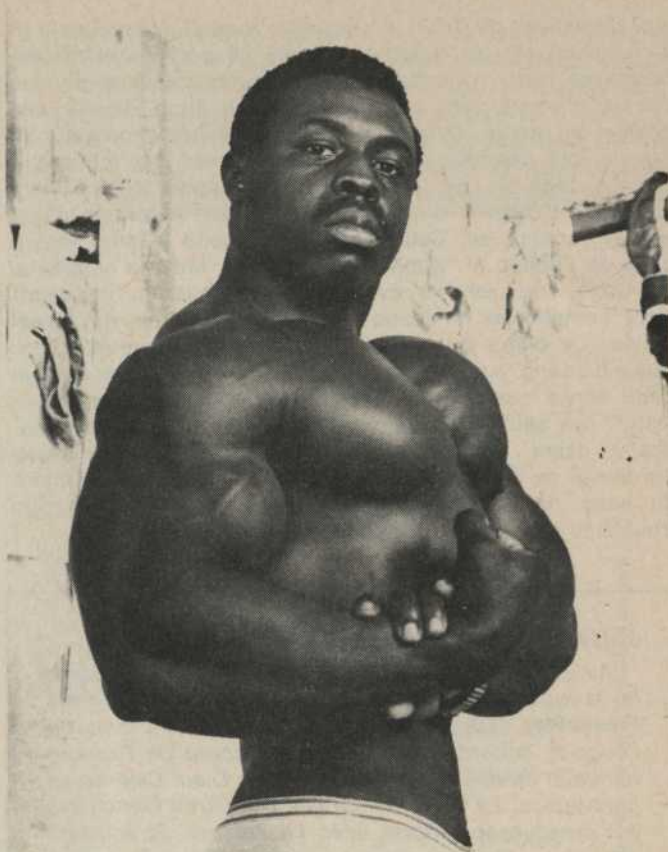
Le premier niveau amuse par son grossissement à peine marqué d'une des réalités les plus loufoques/démensurées de la vie nord-américaine: les concours de beauté. l'examen du vagin par le docteur Mittlefinger n'est que le passage au premier degré de la réalité "symbolique" des concours de beauté qui recherchent les mesures parfaites des seins, de la taille et des hanches. L'enveloppe camoufle l'objet premier du désir: on mesure l'enveloppe dans une société où prime la production axée sur une répression... mesurée du sexuel sans accepter le ludisme subversif de celui-ci.

CONFERENCE DE PRESSE DE LINDA LOVELACE

La vedette de *Deep Throat*, le porno américain numéro un, donnait à Cannes une conférence de presse au moment même où les distributeurs canadiens rencontraient la presse canadienne. Lecteur pervers, où ton "coeur" t'aurait-il suggéré d'aller? Linda Lovelace concrétise la parfaite image du symbolisme érotique américain. Vêtue d'une longue robe blanche de dentelles et d'un immense chapeau blanc de même acabit, elle a l'air de sortir tout droit de l'image idyllique des jeunes femmes dans un jardin de *Cris et chuchotements*. Ce qui n'est pas peu dire... Elle a de plus l'allure d'une jeune américaine de bonne famille qui poursuit des études de grec ou de latin à Yale ou à Princeton... Et elle répond aux questions des journalistes, dans une atmosphère d'ailleurs des plus correctes, avec une gentillesse, une réserve... pas trop réservée qui laisse pantois.

Elle se dit parfaitement libérée sexuellement et se plaint (presque) de ne recevoir que de trop rares propositions... Elle raconte (c'est l'art de l'anecdote propre à tout bon conférencier old fashion) qu'elle reçoit des lettres de psychiatres qui lui affirment envoyer leurs clients voir *Deep Throat* et deux lettres d'un même jésuite professeur d'université affirmant qu'il prie tous les soirs pour elle à cause de l'oeuvre (bonne) qu'elle accomplit. Tordant... désopilant... d'une roublardise sans nom. C'est la conférence de presse modèle, un des produits de consommation particulièrement répugnants de Cannes.

Il est plus difficile de décrypter le second niveau: le procès de la starlette se dégage moins nettement, et pour des raisons évidentes, du procès de Miss Monde. Et pourtant on a la conviction que la séquence de la piscine ou Jeremiah Muscle repousse Carole Laure sous l'eau, celle de la valise où Miss Monde/Carole Laure est réduite au niveau d'un simple objet compressé sans ménagement à des fins de transport dont on ignore d'ailleurs toute raison, celle enfin de la commune de la Voie Lactée constituent une sorte de mise à jour, de ravalement de la starlette au rang de simple marionnette aux mains du Manipulateur/metteur en scène. L'audace d'un tel procédé explique sans doute les sursauts judiciaires de Carole Laure...



"Sweet Movie" de Dusan Makavejev

I.F. STONE'S WEEKLY

Le vedettariat se meurt comme le starlettariat. Il arrive qu'il renaisse au sens noble mais de façon strictement involontaire. C'est le cas de Stone, ce journaliste américain qui s'est donné pour tâche d'arracher les masques de l'imposture des politiciens américains avec une naïveté n'a d'égale que l'intelligence du journaliste. Le canadien Jerry Bruck retrace quelques étapes de la carrière de ce journaliste exceptionnel dans *I.F. Stone's Weekly* (SC), film qui vit principalement de la personnalité attachante du personnage qu'il poursuit. Stone, à la conférence de presse qui suit la projection, se révèle égal à... lui-même. Stone: grand prix d'interprétation Cannes' 74.

Sweet Movie: un film par blocs, blocs aux strates multiples, strates qui répondent, minent, multiplient d'autres strates d'autres blocs; un film au carré, au cube, etc. selon les attentes de son "voyeur".

Cannes 74: des films/ des tas de films/des films incroyables/ une japonaiserie, *Hikimo*, à faire hurler/ une moscoviterie à faire pleurer, *Le Garçon perdu*/ des films gauches, inodores, incolores et sans saveur/ des pornos toute vapeur/ des films politiques simplistes/ quelques films qui surnagent: *Sweet Movie*, *La Paloma*, *Les Dernières Fiançailles*, *Céline et Julie vont en bateau* (dont il faudra bien parler), *Hearts and minds*, *I.F. Stone's Weekly*/ sweet cinema, sweet movie/ sweet movie, sweet cinema. □

en marge d'un festival (2)

DU CÔTÉ DE LA RUE D'ANTIBES

francine laurendeau

Un festivalier qui se respecte revient de Cannes désabusé, sinon amer. Et s'il tient à sa réputation d'intellectuel de gauche, il doit y aller de son couplet sur les méfaits du cinéma bourgeois et capitaliste. Et je ne lui donnerai pas tout à fait tort, du moins en ce qui touche la sélection officielle. Mais il n'en reste pas moins que le Festival de Cannes, avec toutes ses scories, demeure un événement culturel irremplaçable, une occasion unique de voir une bonne partie de la production cinématographique annuelle. Et il n'en reste pas moins que c'est vers l'extérieur de la grande salle du Palais des Festivals, dans les manifestations parallèles de la salle Jean-Cocteau et des cinémas de la rue d'Antibes, que tend à se déplacer le véritable centre d'intérêt de Cannes.

Ces manifestations ont d'ailleurs une fâcheuse tendance à se multiplier d'une année à l'autre. Si bien que, devant une telle abondance, se pose l'agaçant problème du choix quotidien. Je suis convaincue que même avec un ordinateur bien programmé, on se retrouverait fatalement écartelé, plusieurs fois par jour, entre trois ou quatre films intéressants projetés simultanément dans des salles différentes. Ce seront donc, en fin de compte, le flair ou le hasard qui détermineront la sélection du journaliste qui tente de faire le point sur la cuvée 1973-74. Je n'ai pas échappé à cette règle restrictive, et cette chronique n'a pas la prétention d'être exhaustive. Voici donc quelques impressions partielles sur des films projetés hors sélection. Nous y reviendrons plus systématiquement au fur et à mesure que ces films atteindront nos écrans.

J'espère que ce sera bientôt le cas de **La Paloma**, présenté à la Semaine de la Critique. C'est l'oeuvre d'un jeune réalisateur suisse, Daniel Schmid, auteur de **Cette nuit ou jamais**, révélé l'an dernier au Festival de Toulon. Il s'agit d'une bizarre histoire d'amour racontée en dépit de toutes

conventions narratives, j'allais écrire en dépit de tout bon sens, dans un style profondément original, peut-être influencé, dans la forme, par l'expressionnisme allemand. Mais je m'en voudrais de coller une étiquette à un film aussi subjectif, subjectif jusqu'à la déraison, qui n'hésite devant aucune exagération. C'est en cela que le film devient audacieux. Audacieux, entre autres, par le choix souvent carrément anti-emploi des comédiens, audacieux par ses silences et ses lenteurs démesurés. Pas la moindre compromission. Si bien que, devant **La Paloma**, il ne peut y avoir que deux réactions excessives: la fureur ou l'envoûtement. Souhaitons qu'au nombre des envoûtés de la salle Jean-Cocteau on comptait au moins un distributeur québécois.

À la Critique toujours, un film britannique de Jack Hazan, **A Bigger Splash**, sur le peintre anglais David Hockney, son univers pictural, sa vie quotidienne. Une oeuvre inégale, mais intéressante au moins à deux titres. D'abord parce qu'elle constitue une tentative originale de nous faire pénétrer, par le truchement du cinéma, dans le monde intérieur d'un peintre. Mais aussi, même si cela peut sembler secondaire dans le propos de Hazan, parce qu'on y trouve un regard neuf sur l'homosexualité, une façon enfin naturelle, franche et décomplexée d'observer le comportement de deux hommes qui s'aiment.

C'est à la Quinzaine des Réalisateurs que la critique internationale découvrait, l'an dernier, **Réjeanne Padovani** (Denys Arcand). C'est à la Quinzaine qu'on projetait cette année **Les dernières fiançailles** (Jean-Pierre Lefebvre) et le désormais célèbre **Sweet Movie** (Dusan Makavejev) dont Jean Leduc vous parle dans ce numéro. L'importance de cette manifestation (une des conséquences de Mai 68) pour les réalisateurs qui y sont représentés n'est plus à démontrer. Mentionnons **L'extradition**, premier film du Suisse Peter



"Céline et Julie vont en bateau" de Jacques Rivette.

von Gunten, et le dernier-né du cinéaste allemand Alexander Kluge, **Travail occasionnel d'une esclave**. On a également beaucoup parlé d'un film français de Jean-Daniel Simon, **Il pleut toujours où c'est mouillé**, qui dépeint la politisation d'un petit village paysan. C'est gentil, c'est juste, c'est sympathique, mais sans plus. En complément de ce programme, **L'agression**, un court métrage (14 minutes) français de Franck Cassenti que je m'en voudrais de ne pas signaler à nos lecteurs. Trois jeunes gens attaquent, sans raison, un paisible motocycliste et le battent à mort. C'est l'autopsie, saisissante, d'un acte de violence totalement gratuit. Le rythme en est remarquablement efficace et je serais curieuse de voir **Salut voleurs** (1972), seul long métrage de ce nouveau venu.

Impossible de faire une recension honnête du Marché du film, cette foire inextricable que se partagent les distributeurs indépendants. Retenons un long métrage français, **Voyage en Grande-Tartarie**, de Jean-Charles Tacchella. Un petit bourgeois, après l'assassinat de sa femme, part à l'aventure. Un ton personnel, un humour grinçant. Pour-

quoi n'avons-nous pas encore vu ce film, sorti à Paris cet hiver, qui met en vedette deux excellents comédiens. Jean-Luc Bideau et notre compatriote Micheline Lanctôt?

C'est probablement au Marché du Film qu'on enregistre les records d'assistance, je veux parler de la ruée annuelle vers les films porno. Les amateurs seront déçus d'apprendre que le dernier Gerard Damiano, **Memories within Miss Aggie**, n'ajoute rien à la gloire de l'auteur de **Deep Throat** qui, ayant visiblement tenté d'élargir ses horizons, n'évite pas toujours le piège du ridicule et nous fait regretter la charmante simplicité de **The Devil in Miss Jones**...

C'est intentionnellement bien sûr que j'ai gardé pour la fin "ma" sélection à Perspectives du Cinéma français - une émanation de la Quinzaine, qui en était à sa deuxième saison. Entre autres films souvent fort intéressants, deux oeuvres remarquables: **Un homme qui dort**, de Bernard Queysanne et Georges Perec et **Céline et Julie vont en bateau**, de Jacques Rivette.

Du jour au lendemain, un étudiant décide de laisser tomber ses études et ses amis, de s'enfermer dans sa petite chambre de bonne, de s'y replier, de vivre au point mort. **Un homme qui dort** est le récit de cette étrange aventure intérieure, à la limite de la schizophrénie. Un texte off, de Georges Perec, lu par Ludmila Mikael. Des images en noir et blanc de ce Paris vécu à l'envers, un comédien, Jacques Spiesser, qui déambule, mange, rêve. Quoi de plus statique, en apparence, que ce voyage en soi, cette recherche du néant? C'est pourtant une des oeuvres les plus prenantes qu'il m'ait été donné de voir à Cannes cette année. Entre la sobriété des images et la beauté du texte, sans que jamais l'une ne soit la plate illustration de l'autre mais bien son contrepoint, se crée un rythme soutenu et puissant. Pas un temps mort dans ce film sur la mort. Mais une lente progression, jusqu'à ce que se referme la parenthèse. Une oeuvre admirable.

On doit à Jacques Rivette, un des "non récupérés" de la Nouvelle Vague, **Paris nous appartient** (1961), **L'amour fou**, **Out 1**. Cet irréductible poursuit tant bien que mal son chemin, faisant fi des impératifs commerciaux. Pour ne citer qu'un exemple, la version originale d'**Out 1** dure douze heures. Et c'est de mauvaise grâce que son auteur a dû accepter d'en monter une version abrégée qui ne dure plus que... quatre heures vingt (un court métrage! de s'exclamer l'ineffable Jean-Louis Bory). C'est donc avec une certaine inquiétude qu'on attendait **Céline et Julie vont en bateau**. Que les gens pressés se rassurent: le film ne fait que trois heures. Et ces trois heures, on ne les sent pas passer. Il s'agit d'une délicieuse fantaisie. Deux adorables farfelues se lient d'amitié et vivront une aventure magique. C'est inénarrable et abracadabrante. Ça se déroule à travers le miroir, là où l'imagination est reine absolue. Les comédiennes (Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier et Marie-France Pisier) sont fines et drôles. Les deux premières ont d'ailleurs participé au scénario. C'est peut-être pour cette raison que tout le monde s'amuse, dans ce film, et des deux côtés de l'écran. On n'a pas fini de déplorer qu'il n'ait pas été retenu pour représenter la France à la sélection officielle comme le voulait la recommandation du comité de sélection. Voilà une oeuvre qui réconciliera sans doute les anti-Rivette et les mordus de Rivette, un peu comme **La nuit américaine** pour Truffaut. A cause de sa grâce irrésistible et de son charme fou.

Ce qui confirme que, de plus en plus, le vrai Festival de Cannes se passe du côté de la rue d'Antibes. □

face à face cannois

BRASSARD-TREMBLAY S'EXPLIQUENT

Le petit rituel du Festival de Cannes comporte une épreuve à laquelle tout le monde se plie de bonne grâce: et c'est celle de la conférence de presse. Disons qu'elle est plus ou moins courue suivant la renommée du réalisateur et des vedettes en montre. On comprendra alors que les conférences de presse de nos réalisateurs québécois -- Gilles Carle, pour les années 72 et 73, Brassard pour cette année -- n'attirent pas des foules. Pour être plus précis disons que si on faisait abstraction de la délégation canadienne qui se fait toujours un devoir d'assister -- c'est-à-dire d'encourager -- à ce genre d'exercice lorsque nos couleurs y participent, sans elle donc, il n'y aurait pas grand monde dans la salle. Cela n'empêche pas la conférence de presse de devenir fort intéressante parce qu'elle oblige nos réalisateurs à s'expliquer face à un auditoire étranger. Alors cela donne les réponses que l'on pourra lire plus bas. Nous tenons ici à remercier M. Léo Cloutier de Trois-Rivières qui nous a fort aimablement prêté l'enregistrement qu'il avait fait de cette conférence qui avait vu André Brassard, Michel Tremblay (arrivé en retard), Denise Filiatrault et Louis Marcorelles (le modérateur) face à un public clairsemé de journalistes québécois et étrangers venus les interroger à l'issue de la projection de "Il était une fois dans l'est"; film qui faisait partie de la compétition officielle du dernier festival international de Cannes.

Louis Marcorelles: *Je vais peut-être poser la première question. J'ai vu 2 pièces de Michel Tremblay. D'abord, les Belles-Soeurs à Paris, qui était un spectacle assez extraordinaire, au point de vue présentation, montage, rythme, jeu des acteurs. On ne voit pas ça en France dans ce style, ça a été une découverte pour beaucoup de Parisiens. J'avais vu aussi, au mois de juin dernier à Montréal, Hosanna, dans un petit théâtre assez étonnant avec uniquement un public de moins de 30 ans. La langue de Michel Tremblay porte avec une efficacité fantastique sur les jeunes habitants de Montréal. Cette pièce-là était centrée sur le personnage d'Hosanna. Ce film qu'on vient de voir est composé, si je ne me trompe pas, d'un certain nombre d'emprunts à diverses pièces.*

Alors je voudrais vous poser la question suivante: Quelle a été votre part dans la constitution du film. Je veux dire qui donne l'élément de départ du scénario; est-ce Michel Tremblay qui a rassemblé ses pièces, qui a refait un scénario? ou est-ce vous qui avez structuré le film à partir de pièces?

André Brassard: Ce qui est arrivé dans le cas de ce film-là, c'est que... non, c'est moi qui ai eu envie de faire un film où on réunirait ce monde-là, parce qu'on s'était rendu compte qu'au théâtre on avait traité toujours parallèlement de deux mondes: le monde de la famille, de la cuisine, puis le monde du cabaret, où il y a des chanteurs,

des travestis. Et on avait donné un peu l'impression, au théâtre, qu'il n'y avait pas de solution, qu'il n'y avait pas d'espoir dans la famille, mais que dans le cabaret, il y avait peut-être un peu d'espoir parce qu'on finissait par faire quelque chose. Et alors là, on a dit non, il n'y en a pas; alors on a mis ça ensemble et on s'est rendu compte que ça n'allait pas mieux dans un monde que dans l'autre.

Et moi, ça me sécurisait beaucoup de faire un premier long métrage avec du monde, avec un monde et des personnages que je connaissais déjà; j'aurais été peut-être... je ne sais pas, j'aurais eu plus peur...en tout cas c'était pour me sécuriser.

Et puis de toute façon... oui, il y a une chose que je veux dire aussi... depuis longtemps j'avais envie de travailler dans un... j'avais beaucoup plus envie de travailler dans la fresque que de travailler dans l'histoire racontée. J'avais plus envie de parler de plusieurs personnages que d'un seul. C'est une façon de s'éloigner de la description psychologique pour essayer de parler de constante sociale plus importante que juste la vie d'un personnage.

Les sous-titres... français

Il était une fois dans l'est ayant été montré à Cannes avec des sous-titres... français, que certains spectateurs ont d'ailleurs jugé insuffisants, André Brassard s'expliquera sur leur présence en ces termes.

André Brassard: Ah! Ca je pense que c'est le Festival de Cannes qui... dont c'est un des règlements qui dit que les films doivent être présentés en version originale sous-titrée en français. (Rires). Ca c'est marqué dans les règlements, c'est là!

On pourrait discuter pendant à peu près 8 heures ou 8 heures et demi, sinon 9 heures à propos des sous-titres. Moi, je ne sais pas; j'ai eu l'impression en voyant le film ce matin qu'il n'y en avait peut-être pas assez, mais c'est moi qui les ai faits. J'ai pas voulu en mettre trop parce que... j'ai pas voulu en mettre trop, mais j'en ai pas mis assez. Je pense que psychologiquement, je pourrais vous dire quelque chose... probablement que quand c'est sous-titré, vous vous dites "ah ben oui, je comprends, pourquoi donc a-t-il sous-titré?"; pis quand c'est pas sous-titré, vous dites "pourquoi ils ne sous-titrent pas, on ne comprend pas"... alors que si on avait sous-titré les parties qu'on n'a pas sous-titrées et pas sous-titré les parties qu'on avait sous-titrées... vous auriez (rires)...

Denise Filiatrault: ... Moi il y a des endroits où je ne me suis pas comprise moi-même, parce que je parle beaucoup trop vite (rires)...

Louis Marcorelles: Je trouve que la traduction qu'il a faite est remarquablement intelligente parce qu'il rend le sens général et la qualité littéraire. Il vous montre que c'est une langue qui est du "franglais" par certains côtés; c'est une langue qui existe et que Michel Tremblay a transformée en une langue littéraire.

André Brassard: Ouais!

En les écrivant de ma plus belle main, je trouvais ça d'une absurdité consommée d'écrire des choses qui me semblaient évidentes, puis ensuite je me suis dit, si on traduit tout, il faut traduire en argot, pis c'est pas moi qui peut le faire, parce que l'argot, je ne le connais pas suffisamment; alors j'ai dit plutôt que de traduire tout, je vais essayer d'indiquer les étapes importantes du dialogue, en laissant la dentelle au soin de la couleur locale, du folklore, du pittoresque et en me disant que si vous ne comprenez pas trois phrases, vous vous rattraperez sur la quatrième et que vous suivrez quand même l'action, pis vous saurez quand même ce qui se passe. Maintenant, naturellement, j'aurais pu en mettre plus.

Louis Marcorelles: Je me répète mais ce qui est très bien dans votre sous-titrage, c'est qu'on voit la qualité du texte; vous la respectez. Il n'y a rien de plus absurde que les films américains sous-titrés en français quand le mec veut faire du "slang" français équivalent. C'est grotesque.

André Brassard: Non ça vraiment, ça aurait été le bout!

Structure du film

Michel Tremblay venant tout juste de se joindre à André Brassard et Denise Filiatrault, Marcorelles soulève à nouveau le problème de la structure du film.

André Brassard: C'est moi qui ai suggéré à Tremblay de faire un film avec tout son monde. Puis, on s'est mis ensemble; et on s'est dit qu'il fallait que ça se passe en une journée, alors qu'au niveau du théâtre ce sont des pièces qui ont été écrites sur une période de 5 ou 6 ans et que fatalement, chacune des actions se passait à des époques un peu différentes. Mais on a réussi, en tirant certaines choses par les cheveux, à tout mettre en une journée.

Michel Tremblay: Mais il n'y a rien dans le film qui vienne directement des pièces. Tout le matériel est neuf. Ce sont les personnages qui viennent des pièces. Il y a juste l'action des **Belles-Sœurs**, en fait... c'est la seule action qui est la même.

André Brassard: Dans **Hosanna**, par exemple, le personnage central racontait toute la soirée qu'on a pu voir dans **Il était une fois...** Ben moi, j'avais envie de la montrer, pis de la faire, pis de la voir.

Michel Tremblay: Dans la pièce **Hosanna**, le personnage d'Hosanna a un monologue de 35 minutes où il raconte sa journée...

Un journaliste anglais demande à André Brassard les raisons qui l'ont poussé à ramener l'action à une journée. Brassard lui répond ainsi:

André Brassard: It is just that it seems stronger for us. I must say that in the film there is only one flash-back; but in the original scénario, there were supposed to be several, two more, but we figured that it would be too expensive (rires). And you have to build the city as it was, fifteen or twenty years ago, and Montreal is a city that has changed so much in the past years. Originally the film was set in 1965. We found interiors that would have been all right, but as for the buildings nothing looks like it looked twenty years ago. It's a city that builds up very fast... everything changes... you don't find yourself.

"Do you mean that there are been demolition or too many television antennas", s'informe notre journaliste anglais.

André Brassard: Oh no, no! It's just the streets on which the clubs are supposed to be, St-Laurence Street called "The Main". They have put new signs everywhere and new facades... pis on ne reconnaît plus la rue où se passe l'action, où sont les cabarets... on ne la reconnaît plus... il aurait fallu enlever quinze enseignes lumineuses au néon, remettre les vieilles, pis tout ça. Ça aurait été ben excitant, par exemple.

L'homosexualité

La description du milieu homosexuel est-elle réaliste, stylisée, théâtrale, ou alors est-ce un mélange des trois? lui demande-t-on.

André Brassard: Je pense que c'est peut-être un mélange de tout ça. Il y a une chose qu'il faut dire en tout cas, je ne pense pas que ce soit une description réaliste des milieux homosexuels montréalais. Ce n'est pas du reportage. Il n'est absolument pas intéressant pour nous autres de faire du reportage...

Michel Tremblay: ... ni les autres sujets d'ailleurs. Le concours de timbres de Germaine Lauzon n'est pas plus réaliste, n'est pas plus un reportage sur le milieu ouvrier québécois que le concours de travestis. Tout est vrai dans le film... et y'a rien de vrai. Chaque histoire n'est pas vraie mais ça donne une impression de réalité. Comme je dis toujours - je vais sortir ma vieille version, comme pour mes pièces - c'est une version d'une réalité d'un auteur, c'est pas la version de la réalité de l'auteur. C'est ma version à moi d'une réalité; mais ce n'est pas plus vrai que si quelqu'un d'autre disait le contraire sur la même réalité parce qu'il voyait le contraire.

André Brassard: D'une certaine façon, le travesti, par exemple, a une fonction théâtrale pour nous, parce qu'on a posé comme donnée de base politique que le Québécois, dans les circonstances dans lesquelles il vit - et encore là, c'est un jugement très personnel - ne peut pas s'épanouir en étant ce qu'il est parce qu'il n'est pas chez lui... bon! ... et il doit se tourner, il doit devenir quelque chose d'autre pour se donner l'impression d'être quelqu'un... alors il se déguise en toutes sortes de choses, que ce soit la chanteuse qui se déguise en call-girl, ou que ce soit le gars qui est coiffeur qui se déguise en Cléopâtre...

Michel Tremblay: D'ailleurs si Germaine Lauzon avait réussi à garder ses timbres, elle se serait déguisée en femme riche... elle aurait accédé à la richesse à cause de ces timbres-là. Alors tout le monde dans le film, tout le monde est un travesti dans un sens plus large qu'un homme qui s'habille en femme. Les Québécois ayant toujours rêvé d'être autre chose, ayant toujours essayé d'avoir l'air de français ou d'américains, ou de canadiens anglais, au lieu d'être eux-mêmes...

Une distorsion de la réalité?

Les homosexuels sont généralement dépeints tristes et malheureux; il y en a donc qui se plaignent en disant que c'est là une distorsion de leur état...

André Brassard: Il n'y a pas juste les homosexuels qui se plaignent de ça, il y a tous les personnages qu'on a décrits. Les gens nous disent: "mais non, c'est pas vrai, on n'est pas si laids que ça", "mais non, la réalité dont vous parlez n'est pas si déprimante, pas si désespérée que ça". Je le veux bien, moi, personnellement, je suis très heureux. Mais ce qui arrive, c'est qu'on essaie, on a l'impression, ou on pense, on souhaite avoir une action un petit peu politique ou sociale. On a l'impression que le monde tel qu'il est chez nous n'est pas idéal... on a l'impression qu'il devrait peut-être changer; et ce qu'on fait, nous autres, c'est de montrer que ça ne va pas très bien; alors quand tu veux montrer que ça ne va pas très bien; tu peux pas t'embarrasser des nuances et des cas exceptionnels où ça va bien.

Michel Tremblay: On a fait un film sur les serveuses de restaurant... un court métrage sur les serveuses de restaurant, qui n'ont pas voulu nous servir pendant trois semaines après la projection du film à la télévision. Alors les serveuses de restaurant étaient pas plus contentes de notre film que les homosexuels sont contents d'*Hosanna*. On n'est pas là pour faire plaisir au monde de toute façon!...

André Brassard: ...On ne fait pas de documentaire touristique...

On parle beaucoup dans cette conférence de presse des homosexuels... je trouve qu'en réalité dans votre film, il est autant question de la condition des femmes... Pourquoi avoir abordé ce thème?

Michel Tremblay: Merci! je pense que ça vient de moi, ça. J'ai été élevé par des femmes, par beaucoup de femmes, il n'y avait pas d'hommes chez nous, c'était pendant la guerre, je suis né en 42... au Québec en 42, tout le monde se battait. Ben moi, j'ai été élevé par 5 femmes, alors ma première pièce, c'était une pièce avec 15 femmes... ça part de là.

André Brassard: Ça doit être aussi qu'on se sent des affinités avec les minorités exploitées... étant québécois d'abord, et puis homosexuels ensuite, pas femme, mais on peut pas tout être...

Croyez-vous que c'est un film qui sera facile à exporter, particulièrement sur le marché français. Est-ce qu'il a été conçu seulement pour les gens du Québec?

Michel Tremblay: Ah bah, ça c'est pas à nous à répondre. Mais moi j'ai une petite théorie là-dessus: c'est que quand tu veux atteindre à une certaine internationalité, il faut que tu te connaisses toi-même, faut que tu sois toi-même. Moi ce qui m'intéresse dans le monde, au cinéma ou au théâtre actuellement, c'est les pièces qui ressemblent au pays dont il est question dans la pièce ou dans le film... il n'y a rien de plus local que *La Strada* de Fellini - toutes proportions gardées... quand il a fait son film, il n'a pas pensé à nous autres, Québécois, il a décrit trois Italiens malheureux qui faisaient le tour des routes... et c'est comme ça que c'est devenu un film extraordinaire...

André Brassard: ... On n'est jamais plus universel que quand on est local... Ça c'est de la grosse "bullshit" de vouloir faire semblant qu'on est exactement comme tout le monde, pour faire accroire au monde... Ça ne les intéresse pas, ça le monde, qu'on est comme eux autres...

Michel Tremblay: ... Mais ça, c'est vrai. Les Français, disons les Français, attendent de nous qu'on leur montre comment on est, pas qu'on leur montre comment ils sont eux autres.

Oui, mais nous on ne comprend pas les expressions...

Denise Filiatrault: On a appris, nous autres à comprendre les vôtres... ça va venir...

Michel Tremblay: ... On est patient... on lâche pas...

Denise Filiatrault: Comme dans les premiers films de Gabin, qui parlait argot, c'était dur pour nous, maintenant on comprend bien.

Michel Tremblay: ... Même *Max et les ferrailleurs* de Sautet, c'est un film que j'ai adoré, mais il y a au moins 70% des expressions que j'ai pas comprises ça m'a pas empêché de comprendre le film quand même... pis c'est un film qui est récent et j'ai quand même 30 ans.. et j'ai compris.

... You are never more international than when you are local... □

LE TOUR DE FRANCE D'UN CINÉASTE

Jacques Courcier,
ciné-club de Saintes

Jean-Pierre Lefebvre avait été invité au début de cette année par la Fédération française des ciné-clubs à participer à une importante tournée française des ciné-clubs; tournée durant laquelle il a eu l'occasion de présenter la majorité de ses films à différents publics et de discuter cinéma avec eux.

Jean-Pierre Lefebvre n'était pas tout à fait un inconnu pour les cinéphiles français; de nombreux articles lui avaient été consacrés dans diverses revues de cinéma; le distributeur Jacques Robert (alors collaborateur de la Fédération française des Ciné-clubs) avait, le premier, "sorti" le film **Le révolutionnaire. La chambre blanche** avait été présenté au Festival d'Art contemporain, à Royan, à Pâques 1972, et la même année, à Poitiers, ce film clôturait, avec **Les maudits sauvages**, les XIèmes Journées Cinématographiques, canadiennes en l'occurrence; la F.F.C.C. avait présenté plusieurs fois ses films, lors de ses stages nationaux, et en particulier, à l'été 72, les onze films déjà réalisés, pendant un séjour du réalisateur parmi les stagiaires de l'INEP de Marly-le-Roi (1).

Un pèlerin cinématographique

C'est en Mars 74 que Jean-Pierre Lefebvre reprenait son bâton de pèlerin cinématographique pour présenter ses films dans divers ciné-clubs FFCC, selon une formule originale: à "la carte", chaque club choisissant lui-même son programme, en fonction de ses intérêts particuliers. Parcours également original - mais épuisant - qui devait le mener du Midi méditerranéen aux Alpes,

du Nord-Est à la région parisienne, de la frontière suisse à Paris, et du Nord au Sud-Ouest, fin théorique de sa tournée.

Ce fut d'abord le stage national de Pézenas (FFCC), dans la petite ville où Molière avait, lui aussi, débuté jadis, entre Béziers et Montpellier, au milieu du plus vaste vignoble du monde. Pendant deux jours, ses cinq (5) derniers films - dont deux totalement nouveaux pour nous: **Les dernières fiançailles** et **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire** - furent un très bon coup d'envoi, devant plusieurs centaines de stagiaires et de spectateurs languedociens, avec de très longues heures de discussions, la vie "en communauté" permettant d'ailleurs d'échanges.

Parmi les meilleurs contacts de Jean-Pierre Lefebvre avec le public, il faut noter, avant tout, les séjours à Digne (dans les Alpes) où, venu pour deux séances, il devait rester finalement quatre (4) jours et montrer tous ses films! A Corbeil (région parisienne) où deux films furent très bien reçus par 250 personnes. A Pontarlier (Jura), deux (2) jours, et une séance au Lycée, avec la même fréquentation. Et surtout à Valenciennes (700 personnes!). Quelques séances "normales", à Paris P.T.T. (2 x 200), Saint-Dizier (Est), Alès (Gard) et Valence (Vallée du Rhône) avec 200 personnes. Les "points noirs"

furent les séances à la Maison des Jeunes et de la Culture de Nice (échec dû à une mauvaise préparation et un accueil déficient), et à Saintes en Charente-Maritime (entre Cognac et La Rochelle); la patrie de S. Champlain n'a pas su manifester l'intérêt qu'elle devait à son cousin québécois! Malgré la présence de G. Paquet, le vice-consul de Bordeaux, qui tint à assister de bout en bout au "week-end" où furent présentés **Les maudits sauvages**, **Ultimatum**, **les dernières fiançailles**, **Québec**, **Duplessis et après**, de Denys Arcand, et **César et son canot d'écorce** de Bernard Gosse- lin, entre autres courts métrages.

Signalons, tout à fait à part, la présentation des **Der- nières fiançailles** à la télévision par câble, à Grenoble Ville Nouvelle, première expérience de vidéo et télédis- tribution dans cette région (et l'une des premières en France), qui connut tant de succès que l'on a parlé aus- sitôt de recommencer!

À la suite de ce périple, Jean-Pierre Lefebvre a pu en effectuer un second en Suisse (cinémathèque et ciné-clubs); mais les suites les plus intéressantes furent la sélection des **Derrières fiançailles** pour la Quinzaine des réalisa- teurs (Festival de Cannes, Mai 74). Et le projet de dis- tribution en France de certains de ses films, dans les circuits "d'Art et d'Essai".

Les contacts et les idées

Voilà pour l'aspect "matériel". Mais l'importance de ce voyage fut plus grande encore sur le plan des contacts et des idées. Ce qui a surtout frappé Jean-Pierre Lefeb- vre, c'est la diversité extraordinaire des publics aux- quels il fut présenté - et par conséquent des contacts; il est vrai que les choses étaient très différentes selon qu'il s'agissait d'une séance unique dans une ville (bref passage ne permettant pas l'échange prolongé avec le public) ou d'un "week-end" ou séjour plus important (Pézenas, Digne, Saintes...) offrant davantage de possi- bilités, et ayant des prolongements entre les séances (les repas pris en commun avec les animateurs ou mé- me les spectateurs), ou après les séances, quelquefois fort avant dans la nuit!

Il est évident que - malgré ce qui a été dit au début de ces quelques notes - la plupart des spectateurs de Jean- Pierre Lefebvre, surtout en province, n'avaient jamais vu aucun de ses films, et que ce fut donc, pour eux, la découverte totale. Il ne faudrait d'ailleurs pas se leur- rer sur l'impact du cinéma québécois dans nos salles de province, où les seuls films qui y soient parvenus sont en général les moins bons ou les " pornos "; sauf les cas exceptionnels, comme par exemple les villes où un ciné-club "courageux" a organisé un "week-end" du cinéma québécois (à Saintes, dès 1968 (2); celles où se trouve une salle "d'Art et d'Essai"; et le Festival de Poitiers 1972).

Il y eut donc ce problème: la rencontre "brutale" en- tre des spectateurs non prévenus et un cinéma essen- tiellement "personnel", d'une grande originalité, et, di- sons-le, d'une certaine difficulté d'approche (je songe ici, par exemple, à **La chambre blanche** ou à **Ultima- tum**, mais plus encore, à **On n'engraisse pas les co- chons...** où cette difficulté est accrue par le "parler" qui aurait pu, comme dans la copie 35mm de **Pour la suite du monde**, faire l'objet d'un sous-titrage en "fran-

çais de France"...). C'est le genre de cinéma qui eût nécessité une sorte de "préparation" du spectateur, sur les plans historiques (histoire du Canada) et culturel (les habitudes étant forcément différentes: on l'a bien vu lors des discussions sur **Les dernières fiançailles** qui n'a pas été perçu comme l'auteur pouvait s'y attendre).

Il est d'ailleurs possible (et même probable) que, si les spectateurs français ont beaucoup appris dans les débats autour des films, et si la présence de Jean-Pierre Le- febvre leur a apporté énormément sur tous les plans, si divers, de la connaissance du métier de cinéaste et de la vie au Québec, c'est Jean-Pierre Lefebvre lui-même qui a beaucoup appris au cours de sa tournée, difficile certes, mais d'un grand intérêt et d'une grande impor- tance non seulement pour la connaissance de la France et de ses diverses régions, mais certainement aussi pour sa réflexion et sa maturation de "cinéaste d'idées".

Les assauts critiques

Pour prendre un exemple précis, peut-être Jean-Pierre Lefebvre a-t-il été surpris de constater que c'est juste- ment le film le plus "facile" d'accès, le plus immédia- tement abordable au premier degré, c'est-à-dire **Les der- nières fiançailles**, qui aura subi le plus d'assauts cri- tiques, sur le plan idéologique; sans doute parce que le passage de l'originalité formelle des autres films à un certain "classicisme" de la mise en images de **Les Der- nières Fiançailles** a dérouté les spectateurs, ainsi que la fin, mal interprétée par certains d'entre eux.

Les questions abordées pendant cette tournée française sont si nombreuses, si diverses, si éclectiques, qu'il n'est pas possible ici de les citer toutes; c'est sans aucun dou- te les problèmes relatifs à la vie au Québec; au bilin- guisme; à la domination culturelle et économique; à l'é- volution des mœurs; à la naissance et à l'évolution du cinéma québécois, qui furent le plus souvent posés. Mais chaque fois abordés par un public différent, dans un ca- dre différent, sous un angle différent, ils ont évité à Jean- Pierre Lefebvre ce qu'on craignait, au départ, pour lui- même: une fastidieuse répétition des mêmes idées. Ils lui ont permis, au contraire, par cette diversité même, d'aborder ses propres problèmes de façon différente, et par conséquent l'ont obligé à les approfondir chaque fois davantage pour être en mesure de répondre mieux à de nouveaux spectateurs.

Il y a enfin les aspects humains qui ne sont pas négli- geables (3); c'est le contact direct avec des centaines de personnes, mais surtout un contact plus étroit avec quelques dizaines devenues dès lors de véritables amis; et en supposant qu'il en était de même pour notre visiteur, dans beaucoup de cas, les adieux (qui ne sont, comme chacun sait, que des "au revoir"...) ont été tristes et pé- nibles: c'est en tout cas, ce que nous avons profondément ressenti, dans notre Saintonge, en voyant partir notre ami. □

(1) cf. "Cinéma 72", no 171: "Une histoire d'amour multiple".

(2) le ciné-club de Saintes a présenté, depuis 1967, 9 longs métrages québécois; et près de 100 courts métrages cana- diens, depuis 1957.

(3) en dehors même des aspects proprement touristiques et gas- tronomiques si variés en France.

the conversation de francis ford coppola

L'ENFER DE L'ÉCOUTE ÉLECTRONIQUE

richard gay

The Godfather, on s'en souvient, a connu un énorme succès du public et ce succès était pleinement justifié vu l'indéniable valeur de ce grand film commercial. C'est ce succès d'estime et de public qui a d'ailleurs permis à l'auteur, Francis Ford Coppola, de réaliser un de ses rêves de jeune cinéaste, soit tourner un film avec une équipe restreinte, à partir d'un scénario original signé par lui et sans avoir à sacrifier sa vision personnelle et son contrôle au profit d'intérêts commerciaux ce qu'il avait dû malheureusement faire dans **The Godfather**. **The Conversation**, c'est ce rêve devenu réalité après un tournage de neuf semaines et un déboursé de 1,800,000 dollars. Bien qu'il s'agisse d'une production beaucoup moins importante que **The Godfather**, cette nouvelle création de Coppola constitue un très grand film et la Palme d'Or qu'on lui a octroyée au Festival de Cannes de cette année est tout à fait méritée car, en effet, ce film captive et fascine par son sujet, sa réalisation et son interprétation.

Avec **The Conversation**, Coppola examine un des problèmes les plus graves et les plus épineux de notre monde moderne, soit celui de l'écoute électronique ou, pour employer la terminologie imagée des Américains, le problème du "bugging". Aborder ce sujet important et brûlant d'actualité n'a pas signifié pour Coppola une simple exploitation commerciale des préoccupations dramatiques soulevées par le Watergate. Si le problème de l'écoute électronique occupe une place importante dans le film, la vision de Coppola ne s'y laisse pas enfermer, sait au contraire s'en servir

pour témoigner d'une façon beaucoup plus large de la société d'aujourd'hui, des crises qui la font éclater de l'intérieur et des menaces parmi lesquelles l'individu cherche à se débattre.

Coppola avait commencé à rédiger le scénario en 1966. Déjà à cette époque il entrevoyait les ravages qu'allait provoquer le "bugging". Y aurait-il chez ce cinéaste une dimension prophétique? On sait que c'est souvent le cas des grands artistes. Quoiqu'il en soit, pour plusieurs raisons dont celle d'une carrière à peine amorcée qui devait se contenter des commandes telles que **You're a big boy now** réalisé précisément en 1966, Coppola devait attendre jusqu'en 1973 pour tourner son scénario. On peut d'ailleurs penser à juste titre que le film, vu son sujet, n'aurait pas eu en 1966 l'impact qu'il peut avoir aujourd'hui.

Mais on sait qu'à travers l'histoire du cinéma, beaucoup de bons sujets ont été mal exploités. N'est-ce pas en partie le défaut de **Bingo** par exemple? Coppola, c'est vrai, avait un sujet en or, mais **The Conversation** restera une réalisation importante dans la carrière de ce cinéaste parce que celui-ci a su à partir de ce sujet créer une oeuvre d'une très grande intelligence et d'une non moins grande sensibilité.

The Conversation c'est tout d'abord et avant tout le portrait d'un homme. Cet homme c'est Harry Caul. Son travail, on l'apprend dès la première séquence du film, con-



Une scène de "The Conversation"

siste à faire de l'écoute électronique. Mais Coppola contrairement à des cinéastes tels que Michel Winner (*The Mechanic*), ne se satisfait pas d'un nom et d'une occupation. Il nous impose son personnage d'une façon tout à fait magistrale qui n'oublie aucun détail. Et ici la réussite est d'autant plus saisissante que Coppola réussit à nous intéresser progressivement à un individu dont la personnalité est terne et la vie plate. Dans la première séquence en plus d'apprendre l'occupation du personnage, celui-ci nous informe lui-même dans les propos qu'il tient à son assistant que tout ce qui l'intéresse ce n'est pas ce qui est dit par ceux qu'il enregistre, mais bien la qualité de l'enregistrement lui-même. En effet Harry Caul est un spécialiste et il se donne tout entier à son travail. Mais il ne veut absolument pas s'impliquer. Et si les bandes qu'il tient à livrer en main propre à celui qui les lui a commandées devaient entraîner la mort d'une ou plusieurs personnes tel que cela s'est produit au début de sa carrière, il se justifie en disant que ce n'est pas lui qui a tué, mais qu'il a tout simplement enregistré des voix du mieux qu'il pouvait. D'ailleurs pendant toute la première partie du film, Caul cherchera à se justifier par son efficacité technique qui nous apparaît effectivement assez surprenante. Comme nous l'avons dit plus haut, la vie de ce personnage est plate: la joie et le rire s'y font rares. Harry Caul est fermé au monde et aux autres. Sa paranoïa? même de révéler son âge à sa maîtresse à qui il avouera détester les questions de tous genres. Il ne se livre jamais et reste toujours mal à l'aise en présence d'étrangers. Pour lui, "l'enfer c'est les autres" comme le dirait si bien Jean-Paul Sartre. Et conséquemment il se sent toujours insécurisé, menacé par un quelconque danger: la porte de son appartement est triplement verrouillée, son téléphone est caché au fond d'un tiroir et il tient à en garder le numéro secret. Au fait, cet homme qui épie la vie privée des autres, veut garder la sienne à l'abri de tout et de tous. C'est à la fois logique et paradoxal. La scène où il s'offusque de ce qu'un confrère "bugger" l'ait enregistré à son insu pour s'amuser, témoigne manifestement de cette insécurité fondamentale chez lui. Cette insécurité il cherche à l'exprimer et à l'oublier dans le blues qu'il joue au saxophone seul dans son appartement, une musique triste, déchirée et déchirante à l'image de sa vie. Insécurité, menacé, toujours coupable du travail qu'il fait, Caul se replie aussi sur la religion. Ce catholique garde une petite statue de la Vierge sur un rayon de sa bibliothèque, déteste qu'on sacre en sa présence et se rend régulièrement à la confesse. Ainsi cet homme à la vie terne que le décor nu de sa demeure concrétise bien, est en fait un personnage terriblement troublé à la manière des plus grands personnages mauriaciens et Coppola révèle chaque facette de cet être à travers des gestes, des paroles, des objets, des situations qui prennent tous une place unique et bien précise dans un scénario qui intègre tout merveilleusement sans jamais céder à l'abstraction et l'unidimensionnalité.

Mais si *The Conversation* fait vivre à l'écran un personnage, ce film révèle aussi un monde: celui de l'écoute électronique et de toutes ses possibilités. Si ce monde transpire à travers le travail d'Harry Caul, il apparaît de façon manifeste dans une séquence située stratégiquement au milieu du film, une séquence consacrée à un congrès de "buggers" où se rend le personnage principal. Ce moment fait prendre davantage conscience de l'ampleur du phénomène de l'écoute électronique et le cynisme, la compétition, les développements techniques, l'attitude basement mercantile des exposants font sentir encore plus la menace que le

"bugging" constitue pour la vie privée de tous et chacun. Avec cette séquence, Coppola élargit son propos et situe le portrait et le drame de son personnage à l'intérieur d'une peinture et d'une réflexion qui englobent toute la société moderne d'aujourd'hui.

On ne peut cependant pas honnêtement réduire **The Conversation** à une peinture, aussi intelligente et sensible soit-elle, d'un individu et d'une société bien que ce soit déjà là une grande réussite. **The Conversation** c'est aussi une intrigue. Harry Caul qui a pour principe de ne pas s'impliquer dans les enregistrements qu'il fait, va précisément s'impliquer. En écoutant et en réécoutant maintes et maintes fois les bandes qu'on lui a vu enregistrer au tout début du film, il semble comprendre (le spectateur aussi) qu'il s'agit d'une histoire d'amour, de jalousie et possiblement de meurtre. De plus, une femme réussira à tromper sa vigilance et volera les précieuses bandes. Il sera donc forcé de s'impliquer. A partir de ce moment, le film glisse rapidement dans une atmosphère de crime, de terreur et de folie presque irréelle où Caul profondément inquiet et terrassé à en être malade sera témoin d'un meurtre horrible qui conservera cependant jusqu'à la fin son ambiguïté et son mystère.

Coppola a réussi une réalisation d'autant plus magistrale qu'il a fait un film sur le son avec le son, c'est-à-dire en utilisant au maximum les possibilités de la présence sonore. En effet du début à la fin, le son joue un rôle capital dans cette sorte de tension qui s'empare progressivement du personnage et du spectateur. Les bruits les plus ordinaires celui de la porte d'un ascenseur par exemple, participent à cette espèce de spirale dans laquelle est peu à peu et de plus en plus rapidement entraîné le spectateur qui reste toujours inquiet. Ainsi il faut voir comment la présence du son dans ce film conditionne le déroulement même des images. En effet à chaque fois que Caul réécoute la bande enregistrée au tout début du film, on revoit la scène partie par partie. On revoit le parc, le garçon et la jeune fille épiés par les micros, on réentend leurs paroles, et peu à peu on en saisit le sens. Ainsi par le son, on est constamment ramené au début et aussi constamment projeté vers l'avant dans une histoire qui prend fin dans la terreur.

Sur le plan réalisation, ce film très personnel et contrôlé avec une précision étonnante n'est quand même pas sans rappeler le travail d'autres cinéastes. Deux en particulier. Antonioni tout d'abord, par cette présence d'un mime au tout début qu'on retrouve en plusieurs dans la première séquence de **Blow-Up** et surtout par l'intrigue où Caul par son travail sur ses enregistrements découvre comme le photographe de **Blow-Up** la possibilité d'un crime. Cette référence à Antonioni apparaît plus plausible lorsqu'on constate que le scénario de **The Conversation** a été rédigé en 1966 soit l'année même où l'auteur de **L'Aventura** réalisait **Blow-Up**. Mais **The Conversation** fait aussi songer à Bernardo Bertolucci. En effet la façon avec laquelle Coppola filme les décors, en particulier ceux de l'appartement et de l'atelier de Harry Caul, est imprégnée d'une lumière et de couleurs (le brun, le doré, le vert) qu'on retrouve dans le **Dernier Tango à Paris**. Aussi l'utilisation que Coppola fait de la lumière pénétrant les stores vénitiens de l'appartement de Caul rappelle plusieurs scènes du **Conformiste**. D'ailleurs ceux qui connaissent bien l'artiste qu'est Francis Ford Coppola, savent qu'il est un grand admirateur de Bertolucci et qu'il visionne régulièrement, pour ne pas dire quotidiennement, des extraits de l'oeuvre encore jeune du cinéaste italien. Il ne faut cepen-

dant pas discréditer Coppola pour ces influences car, contrairement à beaucoup d'autres réalisateurs, il sait assimiler ce qu'il trouve chez les autres et sait aussi l'intégrer à son univers authentiquement personnel.

A partir du portrait qu'il élabore d'un "bugger" et des possibilités cyniques qu'il laisse entrevoir quant au monde de l'écoute électronique, Coppola aboutit à une conclusion profondément triste. Dans la dernière séquence du film, Harry Caul apprend qu'il est "écouté". Pour ce personnage insécurisé et paranoïaque, c'est le drame. Il détruira tout dans son appartement pour découvrir l'appareil d'écoute, mais en vain. C'est non seulement la destruction de son appartement, mais surtout celle de sa vie qui prend place sous nos yeux. Et on peut penser que dans les dernières images de l'appartement en ruine, Coppola voit aussi la ruine de ce grand appartement qu'est la société.

Si la réussite artistique de **The Conversation** est principalement due à ce nouveau talent du cinéma américain qu'est Francis Ford Coppola, le film doit beaucoup aussi à l'interprétation tout à fait magistrale de Gene Hackman. Dès les premières réalisations, Coppola s'est révélé un très bon directeur d'acteurs et cela principalement parce qu'il sait donner assez de liberté à ses comédiens pour qu'ils puissent vivre avec le plus d'intensité et d'expression possible leur rôle. Cette méthode avait bien fonctionné avec James Caan dans **The Rain People**, avec Brando dans **The Godfather**, et elle s'avère encore une fois riche en possibilités. Gene Hackman interprète dans **The Conversation** un rôle très différent de ceux qu'il a joués dans **The French Connection**, **Scarecrow** et **The Poseidon Adventure**. Dans ces films, on lui demandait de rendre un personnage extraverti, ici il a dû faire tout le contraire. Et Hackman, doué d'une très grande versatilité, a si bien pénétré la peau et la psychologie de Harry Caul, qu'il en devient au début du film à peine reconnaissable. Dès sa première présence sur l'écran, il fait oublier son personnage de Popeye dans **The French Connection** qui lui a valu l'Oscar d'interprétation. Son regard, son silence, ses paroles toujours trop brèves, ses gestes discrets, sa tête et ses vêtements d'homme ordinaire font sentir que chez lui tout est intérieur. La réussite extraordinaire d'Hackman est d'avoir imposé avec intensité le drame d'un homme qui se veut comme les autres et cela il l'a réussi sans facilité, sans maniérisme et en restant constamment imprévisible comme si à chaque intervention il renouvelait la présence de cet homme ordinaire. Avec cette interprétation, Gene Hackman prend place parmi les plus grands acteurs du cinéma américain et on aurait raison de penser que son jeu dans **Scarecrow** et **The Conversation** n'est pas pour rien dans les Palmes d'Or remportées l'an dernier et cette année par ces deux films américains au Festival de Cannes.

Quant à Coppola, si les films précédents faisaient preuve d'un talent certain, la réalisation de **The Conversation**, et pour cela on n'a qu'à souligner le travelling avant du début et le panoramique de la fin, témoigne d'un talent en pleine maturité et en plein contrôle sur lui-même qui nous permet d'espérer pour l'avenir des oeuvres d'une intensité qui nous fait déjà rêver. □



Antoine Désilets

le clin d'oeil d'antoine

tous les mardis

la chronique d'Antoine Désilets
sur la photographie
dans le quotidien
national des Québécois

LE JOUR

le cinéma africain à la superfrancofête

UN CINÉMA TRAHI...

jean leduc

Lors de la conférence de presse qui devait réunir les réalisateurs présents à la Superfrancofête avant que ne débute la Rétrospective du Jeune Cinéma. Sur notre photo: Pascal Aubier, Ferid Boughedir et Djibril Diop en compagnie de Jacques Parent.



Photo Michel Giroux. LE JOUR

Du 16 au 23 août dernier, dans le cadre de la Superfrancofête, avait été organisée une Rétrospective du jeune cinéma... de la francophonie. Une place importante avait été accordée au jeune cinéma africain. Jean Leduc nous livre ici ses réflexions sur une Rétrospective pleine d'imprévus.

On sait quel vent d'euphorie journalistique a soufflé sur la superfrancofête. La presse confinait au délire. L'euphorie-délire portait ses pseudo excuses: l'été est en général une triste saison, une saison-tombe pour ces pauvres journalistes à l'affût d'événements-chocs. Superfrancofête: supernature inespérée en cette période d'information entre chien et loup. Autre excuse: l'idéologie naïve bousculant l'euphorie. Les six millions de la québécoïté qui se sentent soudain épaulés par deux cent millions de francophones, l'éphémère qui se sent devenir poids lourd aux côtés d'une masse parente (?) par la langue. Quand on désire se désolidariser de deux cent millions d'anglophones, le mirage de la francophonie est trop affriolant pour le balayer du revers du tibia (serait-ce manquer de courage?)

Un misérable cinéophile parti en chasse de films de l'Afrique noire s'étonne du décalage entre le visage délirant que lui présentent les journaux et les bribes ternes qu'il récolte au hasard de ses courses folles. Il hurle dans son cœur au spectacle de "dances folkloriques et sociales" que lui jettent au nez quelques représentants de l'*homo quebecensis* métamorphosés en Espagnols de pacotille dansant sur les cha-cha-cha les plus internationaux (folkloriques ou sociaux?). Il écoute avec stupéfaction le show pop de jeunes musiciens du Conservatoire déguisés en clowns parodiant, malgré eux qui n'en pensent pas moins, la *Carmen* déjà parodique de Bizet ou, en un américain qui jure avec certains délires idéologiques un Gershwin; hurlé par des amplificateurs dont les décibels généreux ne camouflent en aucune façon le vide collégien d'un spectacle qu'il aurait mieux valu faire dégringoler des marches de l'escalier, en l'occurrence doublement stupide, du Musée provincial. Il sourit sans joie devant tel spectacle de l'Afrique noire dont le décor respire le luxe d'arbres de carton-pâte aux couleurs Woolworth doublés d'arbres "peints" tout aussi kresgéens. La superfrancofête souffrant d'une veine idéologique de la boulimie, on a voulu en mettre plein la vue, plein les oreilles, et combler les moindres interstices de la Vieille Capitale. Il a donc fallu accepter Ti-Pit Laframboise comme Angéla Lestrois-cuisses.

Ce cher pauvre cinéophile reconnaît dans ce vaste décor le bric-à-brac de la rétrospective du jeune cinéma. Principe de sélection inacceptable: chaque délégation nationale décide des produits cinématographiques qu'elle entend faire ingurgiter aux superfrancofêtards. Ainsi, il importe de le redire, le Liban décide ex cathedra de présenter deux films tchèques, tournés en tchèque avec la participation d'acteurs tchèques mais réalisés, le ciel en soit loué, par un étudiant libanais. Le Liban pousse l'amabilité jusqu'à compléter sa sélection par un documentaire sur la médecine d'une préciosité à faire hurler de lubricité le public le plus émêché du monde. Principe qui implique nécessairement une supercensure pour superfrancofête: on s'effraie naturellement de l'impact politique (quel mot utile en l'occurrence) d'une

superfrancofête plantée aux antipodes ou presque.

Bric-à-brac d'une organisation visiblement débordée: trop multiples changements de programme, films présentés à demi (oui, oui, au Musée un beau jeudi on s'arrêta sans sourciller après la deuxième bobine d'un film qui en comportait certainement quatre), absence crevante d'animation.

Bric-à-brac. Bric-à-brac par l'absence beaucoup d'une nécessaire contextualisation. Le cinéma d'Afrique noire ne semble pas à la portée immédiate d'un public habitué surtout aux tics du cinéma américain et aux clins d'oeil du cinéma européen. Une rétrospective digne d'elle-même se devait de *présenter* ce cinéma par tous les moyens disponibles, dossiers, présentations orales moins simplettes, etc. Raison de plus: la rétrospective était ouverte à tout venant, heureuse initiative en soi, aucune ceinture monétaire ne venant aliéner cette ouverture culturelle. Mais madame X confiait à sa voisine après quelques secondes de visionnement: "Pour des sous-alimentés, j'lé trouve pas mal costauds!": il aurait vraiment fallu contextualiser... L'Afrique, ce n'est pas seulement les images radio-canadiennes léchant la disette d'Ethiopie.

Que dire spécifiquement de ce cinéma ébréché par les prismes des diverses censures nationales? Vaut-il la peine de clamer son amateurisme trop souvent "immoral" pour un Occidental difficilement capable de "gober" en deça d'un certain seuil d'acceptabilité technique? Mais il y a beaucoup plus intéressant, au niveau idéologique: ce cinéma, règle générale, pue le bourgeoisisme le plus patent. Telle séquence (elle pourrait être de n'importe quel film) se donne des allures "gauchistes" par son sujet de discussion, la réprobation que suscite la répression blanche en Afrique du Sud. Mais cette discussion (dont le dialogue constitue le modèle parfait du dialogue à honnir) a pour cadre le salon luxueux typique de la nouvelle bourgeoisie africaine... Triste à vomir. Et même lorsque ces films s'attaquent (si mollement) aux diverses facettes de la bourgeoisie (femme, voiture, villa, argent comme pointe un titre de film noir), il la montre et pour qui connaît la fascination qu'exercent sur le Noir les oripeaux de la bourgeoisie, il ne fait pas de doute que le visuel se constitue en virus premier pour évincer de minces hameçons dialogués. Cinéma outrageusement décevant au niveau idéologique: il enfonce l'habit bourgeois d'un médium-piège.

Rien d'étonnant: il suffit de songer à Dakar. Ville qui propulse son rêve capitalistico-bourgeois à travers ses gratte-ciel, ses hôtels de luxe (le Teranga, ses chambres simples à \$30.00 par jour, son bar international parfait avec sa kyrielle de... Noirs de service), son aéroport international tout fier des Boeing 747 qui le relie à Paris, l'ancienne mère, Boeing fastueusement "placardés" tout le long des routes encerclant Dakar, son emplacement

cinéma africain

pour foires internationales, sa télévision nationale qui rêve de/en couleurs. Ville qui s'enlise, qui enlise ses habitants dans un mode de vie-utopie qui n'a strictement rien à voir avec ses structures fondamentales. Séduction au vif du Noir épris d'emblèmes. Noir qui vit dans ses bidonvilles à Dakar ou à Pikine.

Même piège de la qualité de l'image dans **Saïtane**. Un sens certain du cadrage, de la couleur dans la veine d'un cinéma en route vers l'esthétique vient amenuiser encore les contours pourtant pâlotement critiques d'un film explorant les franges du maraboutisme. Quand on sait les ravages de l'islamisme en Afrique Noire, l'immobilisme, le fatalisme d'une religion encore plus dévastatrice que le christianisme, quand on a pu flairer l'exploitation éhontée des marabouts, on rage de voir ces tares gangrenées divinisées par une certaine esthétique.

Au fond un cinéma pas si éloigné en apparence de l'adolescentisme d'**Home sweet home**, film belge qui a fait "freaker" les spectateurs de la rétrospective. Ici l'adolescentisme fonctionne au niveau des substitutions. Lamy prête à ses vieillards d'un home quelconque le comportement gentiment iconoclaste d'une bande d'adolescents (révolte contre l'autorité qui va jusqu'au coquet larcin dans un grand magasin). La contestation fait rire, applaudir même un public qui adore les contestations sachant ne pas aller trop loin (après tout qu'importe qu'une bande de vieillards-adolescents conteste une directrice de maison pour vieillards qui a l'outrecuidance d'avoir, comme dans les films! une "histoire" avec le chef de police, histoire - symbole de la coalition des nantis du pouvoir contre les "innocents"?). Mythe, mythes, Mythe...

Dans **Home sweet home** l'adolescentisme est roublardise. Dans le cinéma africain présenté à la rétrospective, il est naïveté pure, éblouissement devant les sortilèges bourgeois du cinéma permettant à des réalisateurs de consolider leur position de classe grâce à un médium de classe.

Cinéma tiraillé par ses multiples problèmes, cinéma sans véritable infrastructure, cinéma quasi dépourvu de réseaux de diffusion (dix salles au Niger) ou mangé par les grands réseaux américains ou européens, cinéma d'ailleurs obnubilé par les modèles américains/européens, cinéma condamné au premier degré pour les autochtones et au second s'il désire émigrer. Et cinéma trahi à la superfrancofête par les multiples censures nationales. Pauvre cinéma. □

LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

PARMI NOS RECENTES PRODUCTIONS ET REALISATIONS ORIGINALES:

- BINGO
- J'AI MON VOYAGE
- QUELQUES ARPENTS DE NEIGE
- UN ENFANT COMME LES AUTRES
- BULLDOZER
- REJEANNE PADOVANI
- JE T'AIME
- Y'A TOUJOURS MOYEN D'MOYENNER
- LES COLOMBES

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



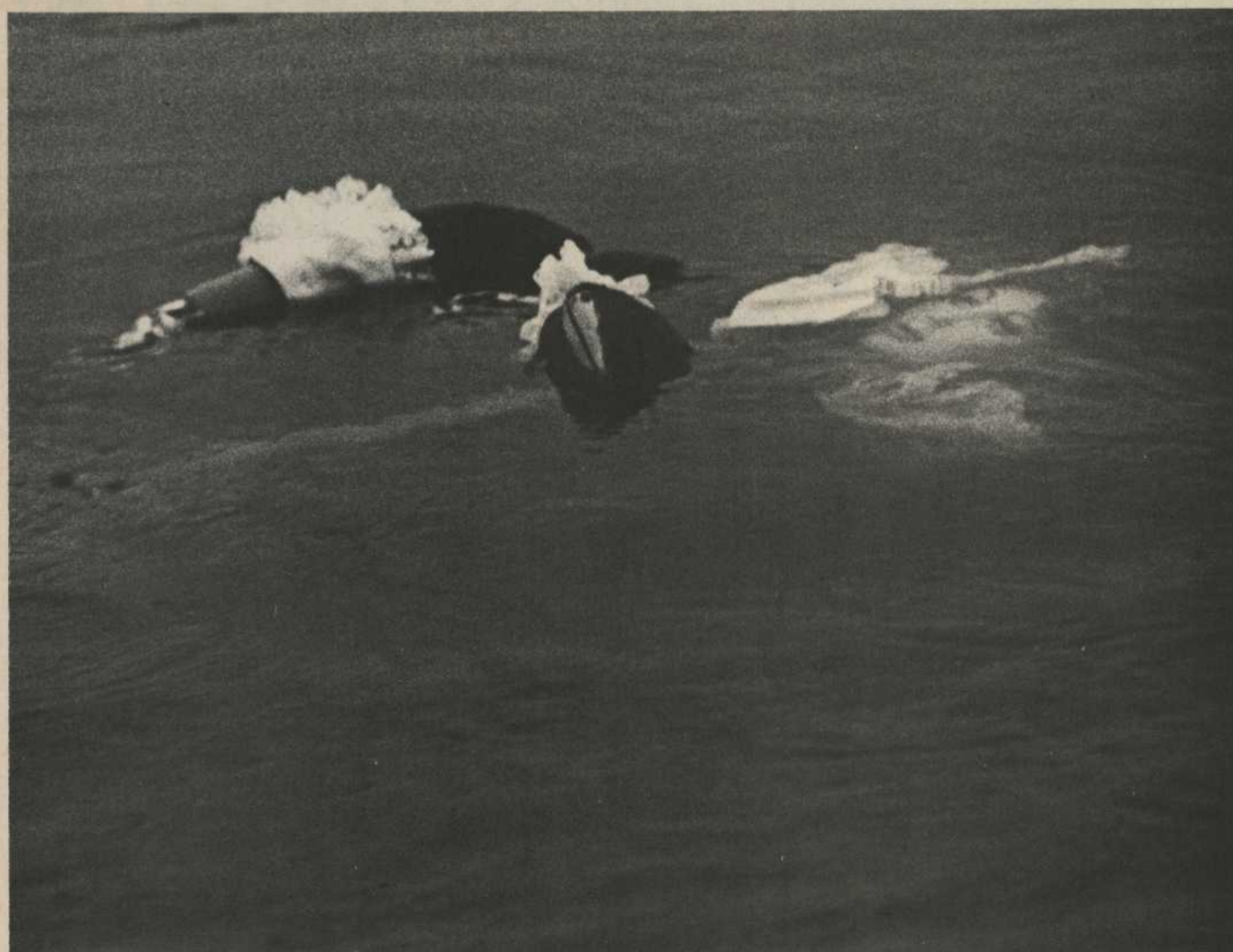
BELLEVUE *Pathé*

TORONTO
9 Brockhouse Road
Toronto, Ont. M8W 2W9
Tel. (416) 259-7811

MONTREAL
2000 Northcliffe Ave.
Montreal, Que. H4A 3K5
Tel. (514) 484-1186

UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD./LTÉE

JEAN CHABOT



Une nuit en Amérique

UNE NUIT EN AMÉRIQUE «TI-GARS» VERTOV

« UNE NUIT EN AMÉRIQUE » OU LAST CALL POUR UN CINÉMA DE LA CONSCIENCE

jean-pierre lefebvre

Là où nous n'allons pas, nous n'arrivons jamais: c'est la morale (excusez-moi) que, par l'absurde, m'inspire **Une nuit en Amérique**, l'absurde étant, selon Malraux, "*la conscience du désaccord*". Et j'ai l'impression en disant cela de rejoindre Jean Chabot au centre même de son film, qui, lui, rejoint une situation plus large: politique et cinématographique.

Si jadis **On est loin du soleil** remontait à la source d'un désespoir collectif, le film de Chabot tente pour sa part une impossible transplantation de ce même désespoir dans un milieu à peu près réel et actuel, sur un écran arbitraire où agonisent lentement des personnages à peu près imaginaires et vraisemblables. Cette tentative de brûler les deux bouts de la chandelle cinématographique (reproduire les vieux mythes qui nous ont faits) et politique (faire revivre ces vieux mythes pour, premièrement créer le contact, deuxièmement les exorciser, donc les faire passer d'un passif à un actif), cette tentative se traduit essentiellement par et dans une extrême douleur de vivre, d'être. Et cette douleur est d'autant plus vive que le film, pas plus que son auteur, ne veulent montrer ni démontrer leur absolu désespoir. Ils cherchent ailleurs. C'est le regret du suicidé dans sa chute vers la mort. Le regret de n'avoir plus à vivre, non pas celui de mourir. Car la mort est une bien banale évidence. N'est-ce pas, monsieur Chabot? Et c'est sans doute pourquoi **Une nuit en Amérique** est un film sur

les *blessures*, aussi fausses que dans tous les films policiers, aussi réelles que tous les interdits moraux qui sont l'une de nos grandes richesses. Des blessures auxquelles on ne peut échapper, dans la vie ordinaire (le loyer, le travail, les bobos, ainsi de suite) aussi bien que dans les "*images*" extraordinaires qu'on se fait de la vie (les "*movies*"), et aussi bien, pourrions-nous ajouter avec pertinence dans ce cas-ci, dans la fabrication elle-même de ces images.

Une nuit en Amérique est peut-être, cependant, un film trop implicite (retenu dans ses aveux, par pudeur, d'une part, par peur, d'autre part). Mais un chat n'est pas nécessairement un chat. Au cinéma, plus particulièrement. Et le film de Chabot se situe à cet égard tout en haut de la courbe d'un certain (nouveau) réalisme cinématographique que le cinéma québécois a engendré, selon les besoins, d'abord, et les rêves, ensuite, de notre société. Mais, *en direct* avec les gens, en direct avec le pays, intérieur ou géographique, ce cinéma des origines et de *nos* origines a subitement fait volte-face, à l'instar d'un certain néo-réalisme qui s'est rapidement "*désicarisé*". Et il évolue (si l'on veut) dans le sens d'une capitalisation et d'une matérialisation à outrance des quelques valeurs "*culturelles*" qui, nous faisant d'abord connaître, voudraient bien, maintenant, être reconnues. Et c'est sur la richesse, le luxe, le gaspillage que beaucoup de gens fondent l'ex-



Photos de tournage du film "Une nuit en Amérique" de Jean Chabot. En bas, à gauche et à droite: Jean Rivard.



exploitation de notre "pauvreté", de notre petitesse. Et c'est à partir de l'embellissement de notre inquiétude, de sa coloration, de sa panavisation que beaucoup voudraient laisser croire au bonheur possible, à l'harmonie économique, culturelle et politique.

Tout cela n'est pas dans **Une nuit en Amérique**, me direz-vous. Au contraire. Ce sont ces "sentiments" qui sont à l'origine même du film, et de ses blessures. Car elles sont, elles, aussi profondes et nombreuses que celles qui affaiblissent l'embryonnaire industrie du cinéma québécois. Car, j'ai l'impression que beaucoup de cinéastes québécois se sentent de plus en plus en exil dans le pays qu'ils ont pourtant découvert ou aidé à découvrir. Car, j'ai l'impression que Chabot aurait souhaité faire un tout autre film, un film qui n'aurait pris aucun détour, qui aurait été au bout d'une certaine mélancolie, d'un certain désespoir. Mais le film à faire était celui-là, ainsi que jadis il y eut **Le chat dans le sac**, **On est loin du soleil** et **La maudite galette**. Et j'ai l'impression que tous les spectateurs (sauf ceux qui par ignorance rageront purement et simplement) se diront la même chose, et sentiront la même chose: un malaise compréhensif, une fascination douloureuse. Personnellement, je n'hésiterais pas à faire un rapprochement entre le film de Chabot et **Tout va bien** de Godard; or je ne sais pas si **Tout va bien** est un mauvais ou un bon film, je sais simplement que c'est un film "caractéristique". Un film-conséquence et un film conséquent ainsi qu'un paysage détruit après une explosion atomique. Est-ce de l'art? Est-ce de l'art vendable? Est-ce du cinéma? Je ne sais pas. Je sais tout simplement que j'aime mieux une bonne idée qu'un bon film. Pensez à la presque majorité des films de Bogart. Ce sont de bons films que nous avons tous aimés et aimons encore. Mais constatons que l'idéologie - parfaitement simpliste du reste - qui les sous-tend, principalement ceux tournés pendant la dernière guerre, est la source de bien des petits et gros gros problèmes... Constatons, pour rire ou pour pleurer, que nous avons tous été, et sommes parfois très souvent victimes non seulement de la fascination absolue du cinéma, mais encore de ce qu'il y a "derrière": c'est-à-dire d'une réalité transposée qui a le don d'apparaître possible (non pas vraie).

Mais revenons plus précisément à **Une nuit en Amérique**, ne serait-ce que pour constater à quel point le titre trahit le film et le contient tout entier. L'unité de temps est réduite à son minimum (**Une**). La période est celle de l'obscurité

(**nuît**). Le territoire, enfin, est infini dans cette unité limitée (**en Amérique**). L'unité de temps se perd donc dans celle d'espace. Or cette nuit est celle d'un pays au fond duquel un chant, un chant indien, se fait entendre et dont nous nous sentons à la fois responsables et solidaires, ne serait-ce que parce qu'il est le présage passé et futur de "notre" chant à nous. Ne serait-ce que parce que nous sommes en voie d'extinction de façon purement juridique et politique. Démocratique. No struggle for life any more, il n'y a plus de place dans l'arbre généalogique de la piastre et du pouvoir pour les sociétés deux fois colonisées, par les autres et par les siens.

Il est donc normal que ce chant devienne grinçant. Mais quelle est la solution? L'ours pris au piège préfère se ronger la jambe sans penser aux conséquences immédiates. Et c'est ce qu'a fait Chabot. Et les mauvais chasseurs et les bons financiers le laisseront sans doute courir en se disant que, comme bien d'autres, il mourra de sa belle mort. Ou, au contraire, un philanthrope lui accordera une place de choix au zoo de notre culture, après avoir pris soin d'ouvrir le piège.

Mais toutes ces choses ont été dites déjà.

Mais personne ne semble s'en souvenir. Surtout quand il s'agit de faire du cinéma. Ce qui signifie pour la plupart: FAIRE COMME TOUT LE MONDE. Aller à la banque comme on allait à la messe. Aller aux bons sujets (scénarios) comme on va à la bonne toilette. Sans risque de se tromper. Sans risque de faire perdre de l'argent à autrui, ça c'est un péché mortel dans notre société aussi proprement et sincèrement capitaliste, c'est-à-dire aussi directement dominée.

Il y aurait beaucoup à dire. Beaucoup à analyser. A s'inquiéter ne serait-ce que de l'attente passive et bien intentionnée dans laquelle nous évoluons avec notre historique et atavique confiance... Si vous voulez boire un coup solide, si vous voulez faire des films, ben c'est le last call... A moins, bien entendu, d'être chum avec le patron ou la waitress... Les personnages de Chabot, eux, ont peut-être compris: ils sacrent le camp. Mais pourtant ils ne savent pas pourquoi (et le spectateur non plus). Et pourtant, malgré cette fuite, il y a le film qui reste.

En somme, **Une nuit en Amérique** est le film d'un poète qui veut dire que la poésie n'existe plus, et c'est le film d'un cinéaste qui veut nous persuader de l'inutilité d'un certain cinéma, sinon d'une certaine société. Et c'est pourquoi **Une nuit en Amérique** est tellement en avance sur le retard que nous avons pris depuis quelques années. □

jean chabot et «ti-gars» vertov

LE CINÉMA EN QUESTION

pierre demers

Peu de films réalisés par les jeunes cinéastes québécois questionnent directement le cinéma en général et le cinéma québécois en particulier. Bien sûr, tous les films parlent du cinéma et imposent malgré eux une vision de la chose cinématographique. Mais seuls quelques films comme **Des armes et les hommes**, d'André Mélançon, **Les indroguables**, de J. Beaudin, **Là ou ailleurs**, de P. Bernier et J. Leduc, et davantage, **Le cinéma en question**, de Jean Chabot nous proposent une réflexion lucide et déterminante sur les pouvoirs et les illusions du cinématographe.

Il nous paraît opportun ici de vérifier de plus près ce court métrage produit par l'Office du film du Québec, réalisé par Jean Chabot et intitulé **Le cinéma en question (Travelling Blues)**. Car de tous les films d'ici qui traitent directement de cinéma, c'est peut-être le plus conforme à la réalité du cinéma québécois et du cinéma moderne tout court.

Comme le suggère la dédicace à Dziga (Tí-Gars) Vertov, Chabot emprunte dans ce court métrage le point de vue de ce cinéaste théoricien russe pour mieux cerner la spécificité du cinéma québécois. Deux citations de Vertov et une de Chabot expliqueront davantage l'interprétation du cinéma d'ici proposée par ce court métrage.

Le cinéma québécois se fait dans la clandestinité depuis toujours, entendons le vrai et authentique cinéma québécois. Le cinéma québécois un peu à la manière de Vertov dans ses textes, se méfie de la *Fiction*. **Le cinéma en question** n'est autre chose qu'une affirmation de cette vision du cinéma d'ici. Vertov a déjà insisté sur cette révolution cinématographique.

"Le film ciné-oeil. C'est la première tentative au monde pour créer une oeuvre cinématographique sans la participation d'acteurs, de décorateurs, de metteurs en scène, sans utiliser d'atelier, de décors,

de costumes. Tous les personnages continuent à faire dans la vie ce qu'ils font d'ordinaire.

Le présent film constitue l'assaut que les caméras livrent à la réalité et prépare le thème du travail créateur sur le fond des contradictions de classes et de la vie quotidienne. En dévoilant l'origine des choses et du pain, la caméra offre à chaque travailleur la possibilité de se convaincre concrètement que c'est lui, ouvrier, qui fabrique toutes ces choses et que c'est par conséquent à lui qu'elles appartiennent."

La dimension vécue du cinéma québécois est sûrement ce qui conditionne le plus sa brève histoire. La plupart des cinéastes québécois se tournent vers la réalité vraie pour faire leurs films et se sentent concernés par ce vécu quotidien québécois comme s'il fallait se méfier de la fiction.

Le cinéma d'ici filme donc les gens d'ici menant leur vie de tous les jours. Des cinéastes comme Pierre Perrault, Arthur Lamothe, Fernand Dansereau, Michel Brault, Bernard Gosselin, ont naturellement tourné leur caméra vers les personnages du Québec qui continuaient à jouer leur rôle et à se raconter. Donc un cinéma tourné vers la réalité vécue. Mais aussi, ainsi, un cinéma différent, non-commercial, un cinéma "clandestin".

Le cinéma d'ici qui s'imprègne de notre réalité se dirige dans la direction opposée au cinéma commercial. Il doit être pris en charge par ses propres artisans, les cinéastes qui revendiquent cette loi-cadre depuis 15 ans. Dans **Le cinéma en question**, certains cinéastes (Roger Frappier, Claude Jutra) soulignent encore cette différence du cinéma d'ici et revendiquent toujours une intervention politique pour assurer la continuité et la survie du cinéma québécois.

Comme les Indiens dans leur ghetto, dans leur réserve, les cinéastes québécois restent des objets de curiosité

quand ils ne s'inscrivent pas dans le courant commercial habituel du cinéma nord-américain, du cinéma hollywoodien. Vertov a très justement décrit les limites de ce cinéma de consommation rapide que la plupart des cinéastes d'ici rejettent.

"Le cinéma d'hier et d'aujourd'hui est une affaire uniquement commerciale. Le développement de la cinématographie est dicté uniquement par des considérations de profit. Et il n'y a rien d'étonnant à ce que le gros commerce des films — illustrations de romans, de romances et de feuilletons pinkertoniens — ait ébloui les producteurs et les ait attirés à lui."

De par sa vocation le cinéma d'ici, le vrai, est anti-commercial, et donc difficile à vendre aux spectateurs québécois drogués depuis leur enfance par le cinéma mélodramatique et artificiel. En fait, le cinéma québécois qui se veut tel est beaucoup plus tourné vers le peuple que la bourgeoisie, vers la rue St-Laurent et vers les gens qui attendent l'autobus. Ce caractère populaire du cinéma d'ici est également bien marqué par le film de Jean Chabot. Dans **Le cinéma en question**, la caméra observe un robineux dans une rue passante de Montréal, une dame assise sur un banc public qui s'étonne de se voir filmer et qui se méfie de ces cinéastes. Vers quoi, vers qui, en direction de quelle classe sociale doit-on tourner la caméra d'ici semble dire ce film? Chabot a répondu à cette question dans un texte pertinent intitulé "Pour une libération du regard":

"Faut-il, comme l'ont fait les Chinois, condamner tout cinéma? Non, et je m'explique. J'en ai plutôt contre l'utilisation qu'on en fait actuellement. Car en fait le cinéma est un outil qui ne prend de sens qu'en fonction d'un contexte. Mais il peut être programmé de bien des manières. Le grand chiard qu'on a fait autour des deux notions d'Art avec un A (majuscule) et de divertissement ou Spectacle avec un S (majuscule) sert justement à cacher cet outil dans un contexte et à privilégier le caractère idéal(iste), la nature humaniste, plutôt que matérialiste, la réalité matérielle humaine. La bourgeoisie, en utilisant exclusivement le cinéma pour imposer et entretenir sa vision du monde et sa manière de vivre, tait et refoule la culture nationale authentiquement populaire qui se développerait naturellement de la pratique "outil dans un contexte" et en même temps fait du cinéma autre chose que ce qu'il est dans ses fondements: l'art du regard devient par cette manoeuvre l'art de l'aveuglement."

Le cinéma en question jette donc un regard franc et direct sur le cinéma en général et sur le cinéma québécois. Il nous met en garde contre le pouvoir fictionnel du cinéma et également pointe de la caméra les risques qui attendent les jeunes cinéastes d'ici: d'abord la clandestinité presque inévitable. C'est le cas de le dire, les cinéastes québécois les plus conscients de leur rôle travaillent "dans l'ombre". Ils arrivent difficilement à se faire reconnaître de leur public pour la simple raison que leurs films ne sont que très rarement et difficilement montrés dans les salles commerciales normales. Pour survivre, ils font des films de commande dans les entreprises privées et ils attendent des années avant de réaliser leur long métrage. Ces cinéastes québécois qui se respectent filment dans l'illégalité.

Deuxième risque qui guette les cinéastes d'ici: le refuge dans la fiction ou dans la commercialisation. Mais il faut

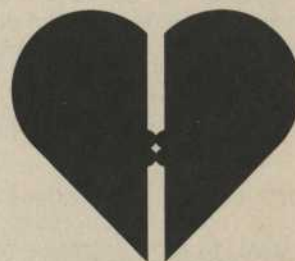
s'entendre sur le terme "fiction". Pour le cinéma québécois, la fiction c'est la vision sociale proposée par les films de Denis Héroux, Jean-Claude Lord, Gilles Carle, tandis que son contraire, la réalité vécue, c'est l'autre vision sociale et populaire reflétée par les films de Perrault, Leduc, Arcand, Noël, Chabot, Frappier. En fait, toute fiction au cinéma est une simple question de regard, de point de vue. En paraphrasant Godard, on pourrait presque dire que "la fiction est une affaire de travellings"...

Ce film de Jean Chabot, **Le cinéma en question**, est sans doute un instrument très précieux pour une réflexion cohérente et précise sur le cinéma québécois. Qu'un jeune cinéaste d'ici ait senti l'urgence d'une telle réflexion cinématographique, c'est tout à l'avantage de cette nouvelle génération de cinéastes québécois. Laissons donc Ti-Gars Vertov poser les règles du jeu du nouveau cinéma d'ici et d'ailleurs et conclure ce petit éloge d'un (autre) court métrage québécois passé inaperçu:

"La caméra n'a pas eu de chance. Elle a été inventée alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât le capital. La bourgeoisie a eu l'idée diabolique d'utiliser ce nouveau jouet pour amuser les masses populaires ou, plus exactement pour détourner l'attention des travailleurs de leur objectif fondamental, la lutte contre leurs maîtres. Dans l'opium électrique des salles de cinéma, les prolétaires plus ou moins affamés et les chômeurs desserraient leurs poings de fer et, sans s'en apercevoir, se soumettaient à l'influence démoralisante du cinéma de leurs maîtres."

Les jeunes cinéastes québécois (comme plusieurs de leurs aînés) luttent avec raison pour que le cinéma change de mains. □

(QUEBEC) LOVE FILMS ANIMATION INC.



**LES FILMS
QUÉBEC LOVE**
films d'animation
graphisme
illustration

842 est, de la gauchetière
montréal H2L 2N2
tél : (514) 844-2109

texte théorique

DANS UN FILM, RIEN N'EST INNOCENT

jean-patrick lebel

Dans un film, rien n'est innocent. Les techniques de l'image et du son d'abord laissées aux seuls spécialistes, considérées comme des gadgets inoffensifs, des attractions, puis valorisées pour leur aspect esthétique (artistique), ne sont pas du domaine de la gratuité.

gnification, donc sur le plan idéologique. La couleur d'un vêtement, la présence d'un bruit, l'utilisation de tel procédé dit "technique" ne sont pas indifférentes, mais tout a un sens.

Et c'est un phénomène très positif:

Le moindre détail a de l'importance sur le plan de la si-

a) Parce que, du côté des praticiens, ceux qui font des

Du 2 au 8 juin dernier, Montréal a été le théâtre d'une des manifestations cinématographiques les plus importantes que la Métropole ait connues: les Rencontres internationales pour un nouveau cinéma. Dans le numéro de novembre, nos lecteurs pourront lire les textes des principales résolutions adoptées durant ces Rencontres. Le texte de Jean-Patrick Lebel que nous pouvons lire ci-après est extrait d'une longue conférence que l'auteur de "Cinéma et idéologie" allait donner dans le cadre de ces Rencontres. L'importance de cette conférence nous a incité à en publier cette section.

images et des sons, il les oblige à réfléchir et à surveiller leurs signes.

- b) Parce qu'il nous force tous à approfondir notre lecture des images et des sons.

Et donc, cela contribue à l'enrichissement et au développement du langage cinématographique, du langage des images et des sons.

Importance de la "maîtrise des signes"

Etant donné que rien n'est innocent dans un film, étant données la complexité et la relativité des significations qui s'y produisent, il est capital pour tout cinéaste de maîtriser au maximum les signes qu'il met en œuvre dans ses films. Non pas par souci de se conduire en "auteur" tout puissant et souverain, maître absolu du sens, mais parce que s'il ne le fait pas, la lourdeur et la complexité des déterminations idéologiques qui pèsent sur le film tout au long de son histoire sont la voie principale par laquelle l'idéologie dominante *recupère* chaque film, pour n'en faire qu'un pur reflet d'elle-même. Autrement dit, les pesanteurs idéologiques sont telles tout au long du processus de fabrication et de diffusion du film (ce que j'appelle le processus de signification *subi* par le film) que s'il n'y a personne pour les contrôler, le film n'est à l'arrivée que la résultante d'intentions divergentes et brouillonnes, résultante qui ne peut aller que dans le sens de la plus grande pente, c'est-à-dire celui de l'idéologie dominante.

D'où l'importance politique, dans les cinématographies capitalistes développées, de la notion de *film d'auteur*. La défense du cinéma d'auteur contribue à la lutte contre l'idéologie dominante, parce qu'elle crée les conditions pour faire des films autre chose que des produits idéologiques anonymes de la société. Cela dit, ce n'est évidemment pas parce qu'un film est un film d'auteur qu'il échappe automatiquement à l'idéologie dominante. Tout dépend de l'auteur en question. D'abord de ses intentions et motivations sur le plan idéologique, ensuite de sa capacité réelle à maîtriser ses signes.

En effet, la maîtrise des signes ne peut être réelle pour un cinéaste que s'il prend en considération non seulement la complexité des rapports de significations internes au film, mais également les effets de la contingence et les problèmes qui se posent au niveau de la lecture des films et de l'engrenage idéologique sur le spectateur.

Etant bien entendu que ces questions se posent à lui non séparément et successivement, mais liées entre elles au moment même où il fait le film, dans la succession des actes divers qui président à sa fabrication. C'est cela qui fait la difficulté de la chose et c'est cela qui l'oblige à prendre conscience que la possibilité pour lui de maîtriser réellement des signes passe impérativement par la prise en compte obligée des conditions concrètes de fabrication et de diffusion du film; c'est-à-dire les conditions concrètes de la filière de production/distribution/exploitation dans laquelle il travaille, puisque ce sont elles qui déterminent la contingence qu'il aura à affronter et la qualité du ou des publics avec lesquels son film sera mis en relation.

Le rapport entre les possibilités d'engrenage esthétique, culturel et idéologique sur un ou des publics et les moyens expressifs et matériels que lui offre une filière de production/distribution/exploitation donnée, définit ce que j'appelle la "visée idéologique" d'un film. Tout cinéaste qui veut maîtriser ses signes doit tenir compte de cette visée idéologique.

Pas de "modèle" de film révolutionnaire ou progressiste.

Il s'ensuit qu'il n'y a pas de "modèle" de film révolutionnaire, progressiste ou, d'une façon générale, de film cherchant à contrebattre l'idéologie dominante.

- a) D'abord, parce qu'il n'y a pas de secteur privilégié pour l'action cinématographique révolutionnaire ou progressiste.

Qu'il s'agisse du film-spectacle, du film de fiction "dans le système" (quel que soit le "genre" de ce film de fiction), qu'il s'agisse de films dits "politiques" (à sujet politique), de films d'information, de films marginaux dans des circuits parallèles, de films de propagande (cinéma politique), de films militants, de films pédagogiques, etc..., il y a diversité et complémentarité de l'action idéologique à mener par le moyen du cinéma dans ces différents secteurs. Simple-ment, chacun d'eux définit une *visée idéologique* particulière et il est indispensable d'en tenir compte. Autrement dit, on ne peut pas faire le même film, appliquer les mêmes recettes dans ces différents domaines cinématographiques.

Il ne s'agit d'ailleurs pas de faire à tout prix des films politiques.

A ce sujet, il faut se méfier de la valorisation, parfois excessive, du genre "cinéma politique" par une certaine presse de gauche. Tout d'abord, il faut remarquer que l'on suppose généralement que tout cinéma *politique* est nécessairement de gauche; ce qui est loin d'être le cas.

Ensuite, il faut souligner que ce que l'on appelle "cinéma politique", c'est simplement des films qui prennent pour sujet des événements politiques ou des conflits sociaux. Mais ces films, bien que portant sur des sujets politiques, n'ont pas d'action politique. Ils ont un mode d'action idéologique, comme tous les autres films. Il vaudrait mieux réserver l'appellation de "cinéma politique" à des films qui s'articulent avec une action politique précise et organisée, et qui mettent les moyens du cinéma au service de cette action politique. C'est-à-dire ce que l'on appelle péjorativement le cinéma de propagande.

Enfin, si ces films sont indispensables dans la bataille idéologique, à leur niveau, ils ne sont pas suffisants. En effet, il n'est pas prouvé que le film *politique* soit la plus importante ou, en tous cas, la seule forme de cinéma qu'il faille faire; d'une part, dans la mesure où l'idéologie dominante pousse à la dépolitisation, donc rend l'engrenage difficile sur ces questions; d'autre part, parce que les blocages politiques prennent souvent appui sur des motivations idéologiques non directement politiques, qui ne peuvent se transformer ou sauter que par la conviction idéologique à leur niveau, plus que par l'effort de conviction au niveau politique qui dérape, achoppe.

- b) Ensuite, à l'intérieur même de ces cadres différents, il y a encore diversité des visées idéologiques, parce qu'il y a diversité des niveaux de lecture.

Les films ne sont jamais tout noir ou tout blanc. Tel film peut être réactionnaire à un certain niveau de lecture, mais progressiste à un autre niveau de lecture.

Je ne dis cela ni par souci d'éclectisme, ni dans le but de renvoyer tous les films dos à dos, mais parce qu'il importe de tenir compte de la réalité des choses.

A cet égard, les deux attitudes extrêmes qui disent, l'une: "*Qu'importe les moyens* (sous-entendus formels, esthétiques) *pourvu qu'on soit "efficace"* (c'est-à-dire pourvu que le message progressiste ou révolutionnaire soit "clair" et "passe")", et l'autre: "*l'art de l'avant-garde politique doit être à l'avant-garde esthétique*", sont également fausses lorsqu'elles sont opposées l'une à l'autre.

Ces deux affirmations ne renvoient pas à deux réalités contradictoires, mais à deux aspects complémentaires de la même réalité. *Il s'agit de différents niveaux auxquels se joue la lutte idéologique dans les films.*

L'effet idéologique d'un film ne dépend pas que de lui-même, il dépend du contexte idéologique dans lequel il est fait et dans lequel il est vu, perçu.

A ce titre, il est tout aussi légitime de faire des films qui soient principalement "critiques" (que ce soit de la société bourgeoise ou de l'idéologie dominante), des films de "reconnaissance" (c'est-à-dire des films qui se contentent de montrer une réalité progressiste pour que les gens qui ont connaissance de cette réalité "s'y retrouvent"), des films qui soient principalement affirmation révolutionnaire d'eux-mêmes (que ce soit sur le plan politique ou sur le plan esthétique), des films qui se veulent formellement "primaires" pour transmettre un "message" politique clair, des films qui sacrifient le didactisme du message à la volonté de placer le spectateur dans une attitude critique par rapport au film lui-même, etc... Tous ces films peuvent contribuer à des progrès dans la bataille idéologique, à condition qu'il soit clair qu'ils agissent à des niveaux différents, à condition qu'ils tiennent compte de la *visée idéologique* dans laquelle les placent les conditions concrètes dans lesquelles ils sont faits et vus, et à condition qu'ils n'aillent pas seuls à la bataille.

Complémentarité de la lutte au niveau de la pratique et au niveau de la lecture.

En effet, aucun film ne se suffit à lui-même. Aucun film n'a une action idéologique automatique.

Il y a complémentarité indispensable de la lutte idéologique au niveau de la pratique cinématographique et au niveau de la lecture des films (critique, ciné-clubs, discussions individuelles, bouche à oreille, etc...)

La lutte idéologique par les films ce n'est pas seulement faire des films, c'est expliquer leur signification. Cette interaction définit une fourchette variable. Plus on est près de l'idéologie dominante, plus le film "marche tout seul", parce qu'il engrène facilement sur les spectateurs. Plus il s'en éloigne, plus il faut le soutenir.

Il faut l'aider commercialement d'abord, c'est-à-dire au niveau des possibilités pratiques de diffusion et de succès, mais il faut l'aider surtout idéologiquement. Et c'est là où l'on retrouve les différents niveaux de lecture. Car un film n'est jamais ni tout noir, ni tout blanc. S'il engrène sur des choses connues à un certain niveau, ça permet de faire passer des idées qui font avancer les choses à un autre niveau.

Le rôle de la critique (ou de l'explication en général) est de mettre en évidence ce qui fait avancer, de l'expliquer, de le rendre accessible et, inversement, de dénoncer ce qui est

réactionnaire dans le film et qui pourrait passer "naturellement", comme "allant de soi", sans que le spectateur le relève.

L'action idéologique d'un film ne se conçoit pas *concrètement* en dehors de ces décalages de conscience, de ces remises en question, de ces va-et-vient permanents entre ce qui semble aller de soi et ce qui fait problème, ce que l'on remarque et ce que l'on occulte, ce que l'on voit et ce qui échappe. Ces renvois du film à lui-même et sur lui-même, qu'organise la critique (ou toute analyse), ne font que recouper ce qui est la plupart du temps la démarche même de chacun tout au long du *spectacle* du film: alternance d'identification, d'adhésion sans réserve, de répulsion, de recul critique etc... Sans parler du fait que l'action idéologique d'un film sur chaque spectateur concret ne se réduit pas à son effet pendant la projection, mais également à ce qu'il produit en lui après la vision.

Rôle du cinéma dans la lutte idéologique

Il ressort également de cette complexité extrême de l'action idéologique des films et de ce qui la détermine, qu'il ne faut ni surestimer, ni sous-estimer la place du cinéma dans la lutte idéologique.

Il ne faut pas la surestimer. On ne fera pas la révolution par les films. Non seulement personne n'ira prendre d'assaut le Palais d'hiver ou la caserne Moncada en sortant d'une salle de cinéma, mais aucun film ne peut à lui tout seul transformer la conscience de qui que ce soit. Ce qui détermine son effet idéologique est trop complexe et mouvant, et ce qui détermine la réceptivité idéologique de ceux auxquels il s'adresse également. Il peut y contribuer, c'est tout; mais ce n'est déjà pas mal.

De la même façon, on ne fera pas la révolution culturelle et pédagogique par l'image.

Il faut bien comprendre que le recours permanent du cinéma à un *réel socialisé* pour fabriquer ses propres signes, à un réel traversé de codes culturels, transpercé de représentations idéologiques, fait que les idées ne peuvent avancer réellement au cinéma que si elles avancent dans l'ensemble de la lutte culturelle et idéologique, c'est-à-dire si elles progressent dans le *réel socialisé* que le cinéma utilise pour former ses significations.

Cela nous renvoie donc à la bataille globale qui oppose les différentes classes de la société. L'avancée de la lutte idéologique dans et par les films est tributaire de l'avancée de la lutte idéologique en général.

Mais, par un retour dialectique (et c'est là qu'il ne faut pas sous-estimer le rôle du cinéma), dans la mesure justement où les idées qu'il véhicule et produit sont conditionnées par le *réel socialisé* qui lui sert de matière première et par l'état de la lutte idéologique globale, dans la mesure où il est au carrefour d'une infinité de systèmes d'expression et de communication, dans la mesure où les significations qu'il forme sont tributaires des codes culturels existants, cela lui confère une importance culturelle de première grandeur et lui permet de jouer un rôle très diversifié dans la lutte idéologique; ainsi, lutter sur tous les fronts du cinéma pour faire avancer les idées progressistes et révolutionnaires, c'est faire avancer la lutte idéologique générale. □

blier

les valseuses de b. blier

LE NOUVEAU DU CINÉMA FRANÇAIS

richard gay



Jeanne Moreau dans "Les valseuses"

On a raison de le répéter un peu partout: le cinéma français d'aujourd'hui piétine, radote et ennuie. Depuis la mort de la Nouvelle Vague ou plus précisément depuis que Godard n'est plus Godard, la France qui, il faut le rappeler, est la terre natale du cinématographe, semble avoir oublié que ce cinématographe ne devient instrument d'art que lorsqu'il est au service d'une imagination. Or y a-t-il des imaginations derrière les caméras françaises? Souvent il y a des noms, mais des noms à l'imagination fanée, des noms comme Robbe-Grillet par exemple. Souvent aussi il y a ni nom ni imagination. Ce qui est sûr c'est qu'il existe dans le cinéma français une disproportion effarante entre le nombre de caméras et le nombre d'esprits inventifs qu'elles doivent en principe servir, disproportion que des noms comme Bresson, Allio ou Truffaut n'arrivent malheureusement pas à faire oublier.

Le film de Bertrand Blier **Les Valseuses** (comprendre ici les couilles, les schnolles, les gosses, les testicules) est un produit cinématographique français qui surprend et fait plaisir parce que contrairement à un trop grand nombre de films "made in France" cette réalisation n'a rien de déjà vu, ne sent pas le cliché et pète d'une énergie virile, vraie et nouvelle. D'une certaine façon, **Les Valseuses** renoue avec l'énergie, l'impact, la désinvolture, la hardiesse des meilleurs films de Godard, celui de **Pierrot le fou** et de **Weekend**. On sent derrière chacune des séquences, derrière chacune des images, une force peut-être pas très profonde mais au moins vibrante qui a hâte de se mettre à table pour crier ce qu'elle a à crier. Car **Les Valseuses** c'est justement un cri: or cela fait du bien d'entendre une voix crue, forte, gaillarde, délinquante au milieu d'un cinéma national qui, ces années-ci, se contente de rabâcher sa préciosité bourgeoise. Au milieu d'un cinéma français étouffé et étouffant émerge d'on ne sait où un film qui respire à pleines bouffées.

Toute l'intrigue du film, bien qu'on ne puisse pas tout à fait parler ici d'intrigue dans le sens traditionnel du terme, est axée sur deux jeunes garçons dans la vingtaine, Jean-Claude et Pierrot. Il s'agit en fait de deux délinquants, de deux voyous dont tout le film suit les faits et gestes. Bertrand Blier, l'auteur, affiche face à ses deux principaux personnages une attitude qui leur est sympathique tout en maintenant du début à la fin leur caractère de crapules. Jean-Claude et Pierrot volent, violent, harcèlent, se permettent tout; c'est vrai. Mais Blier est de leur côté parce qu'en fait ces deux voyous ne sont rien d'autre que des victimes. Le film présente en effet un arrière-fond pessimiste, sombre et désespéré. Ces personnages sont du début à la fin prisonniers d'un destin irrévocablement "noir" et cela dans le sens qu'Anouilh donnait à ce terme. Avec eux tout se gâte et se gâte pour eux. S'ils harcèlent une bonne bourgeoise dodue pour lui voler son sac, c'est une vingtaine de citoyens qui se lanceront à leurs trousses et le sac ne contiendra que quelques francs. L'emprunt d'une DS pour une courte balade vaudra à un des deux une balle dans une "valseuse". Ils auront beau dépenser beaucoup d'énergie pour satisfaire sexuellement une jeune minette rencontrée sur leur chemin, elle ne sera satisfaite que par un étranger. La femme qu'ils pourront satisfaire et qui saura leur rendre la pareille, se suicidera.

Mais si Blier sympathise avec eux, c'est que ces victimes ne se laissent pas faire: ils crient, ils gueulent, ils se moquent, ils envoient se faire foutre la société qui les a engendrés. Un d'eux ne dira-t-il pas: "partout en

L'HISTOIRE D'UNE MAUVAISE HUMEUR

Bertrand Blier est venu au Québec lors du lancement de son film. Richard Gay l'a rencontré et après avoir reconnu chez Bertrand Blier la voix de son père, Bernard, et la tête de l'acteur français, Philippe Noiret, il lui a posé les questions suivantes:

Cinéma-Québec: Bertrand Blier, on vous connaît peu ici au Québec. Pourriez-vous donc retracer pour nous les étapes successives de votre carrière?

Bertrand Blier: J'ai tout d'abord été un étudiant comme tous les étudiants. J'ai passé mon baccalauréat à Paris et puis à l'âge de dix-neuf ans, j'ai eu envie de faire du cinéma. J'ai donc cessé tout d'un coup mes études pour commencer un apprentissage de technicien du cinéma. Le fait d'avoir un père acteur m'a permis de ne pas avoir à frapper aux portes et j'ai pu tout de suite travailler sur les films comme stagiaire. C'est comme ça que j'ai commencé à apprendre mon métier. Un peu après, j'ai été assistant pour différents metteurs en scène pendant à peu près deux ans.

Un jour, j'ai eu l'occasion de réaliser un film dans des conditions très curieuses, à un âge où je ne m'attendais pas du tout à réaliser de film. Ce film, je l'ai fait. Ça s'appelait **Hitler connaît pas**. C'était un reportage sur la jeunesse française, la génération née après la guerre, qui n'avait donc pas connu Hitler, d'où le titre. J'ai tourné ce film à l'âge de 22 ans, j'en ai 35. C'était donc il y a 13 ans, au début des années soixante, en plein cœur de la Nouvelle Vague. Le film a connu un succès d'estime assez important. Il s'agissait plus précisément d'un long métrage constitué uniquement des visages de onze garçons et filles. Au lieu d'aller les filmer chez eux ou au travail, je les avais fait venir dans un grand studio où j'ai pratiqué une sorte d'autopsie cinématographique, d'opération chirurgicale avec des caméras. Les jeunes venaient un par un et étaient véritablement examinés par les caméras. Moi j'avais un rôle d'interviewer, très limité, car j'avais tout préparé d'avance en discutant pendant des heures avec chacun des jeunes. Je formulais donc une toute petite question et le jeune se mettait à parler. Contrairement à ce que beaucoup



Une scène des "Valseuses"

France je me fais enculer". Porte-parole de l'auteur, ils crient leur écoeurement, leur désespoir devant une société d'assis et d'arrivés. Ils lèvent le poing, le doigt; ils provoquent. Mais ils provoquent en faisant rire, car en effet ce film noir est aussi un film drôle. Cependant ici le comique n'est pas raffiné, rafistolé, nettoyé, pasteurisé, il est cru et tombe dru. Ce comique qui par certains côtés rappelle la verve rabelaisienne, accorde une place prédominante au sexe qui déborde de partout autant dans les situations que dans le langage. Mais aucun cliché ici dans le traitement de la présence sexuelle. Pendant toute une scène, par exemple, les deux anti-héros tâteront des "poils de cul". On a droit aussi à des expressions aussi suaves que "décontracté du gland", un des derniers mots du film. En fait le sexe, comme toutes les composantes de la réalisation, n'est pas filtré, il est là à l'état pur ou impur, comme vous voulez, et sa liberté, son naturel et son arrogance balaient d'un seul coup tous les maniérismes et tous les artifices faussement érotiques auxquels trop de films de France et d'ailleurs tentent de nous faire croire.

Les Valseuses, c'est en fait une série de moments admirablement reliés par un rythme renouvelé et qui ne se contente jamais de tics. Ces moments sont nombreux et certains sont mémorables. Par exemple, la séquence où Jean-Claude et Pierrot entraînent une jeune femme dans une sorte d'explosion sensuelle au beau milieu d'un wagon de train vide. La séquence où les deux voyous se satisfont sexuellement dans une chambre d'hôtel avec une prisonnière fraîchement libérée. La séquence où ils volent la DS d'un couple

de gens craignaient, ces jeunes étaient très naturels, spontanés, et, en plus, le trac provoqué par tout l'appareillage du studio leur donnait une dimension dramatique extraordinaire qui était soutenue par le décor que j'avais constitué avec les appareils et les techniciens. Enfin, **Hitler connais pas** a été pour moi une expérience passionnante. Il a eu un certain succès dans les milieux intellectuels de Paris, cependant ce n'est pas un film qui a fait de l'argent.

A cause de cela, j'ai eu quelques difficultés à tourner un second film. En fait, j'ai dû attendre plusieurs années avant de signer une autre réalisation. Mon deuxième film a été une histoire d'espionnage conventionnelle qui constituait pour moi une sorte d'exercice. Ce film, je l'ai tourné avec mon père et avec Bruno Cremer, un acteur que j'aime bien. C'était une histoire qui se déroulait entre deux hommes. Il s'agissait d'un médecin de quartier dont l'existence est envahie par un personnage mystérieux qui enquête sur son passé. Le film s'intitulait **Breakdown**, et a constitué un échec total.

Après, j'ai donc eu encore plus de difficultés pour réaliser un film. A un point tel que j'ai été obligé de travailler comme scénariste et dialoguiste. J'ai signé, entre autres, le scénario et les dialogues de **Laisse aller c'est une valse** un film de Georges Lautner mettant en vedette Jean Yanne. Le fait d'écrire des scénarios m'a donné envie d'écrire des livres et de me servir du livre pour revenir au cinéma. Oui, de me servir du livre parce que les gens du cinéma, les producteurs sont très impressionnés par quelque chose d'imprimé et de publié. Je me suis donc lancé dans l'écriture d'un roman dont le titre était **Les Valseuses**. Au départ donc, **Les Valseuses**, c'était un roman. Le roman, édité chez Robert Laffont en septembre 72, a été un succès assez important en France, et ce succès m'a permis de faire le film avec une facilité extraordinaire.

Cinéma-Québec: *Le tournage a-t-il commencé longtemps après la sortie du roman?*

Bertrand Blier: Exactement un an après. Mais j'avais commencé la préparation du film à peine un mois après la sortie du livre.

Cinéma/Québec: *Avez-vous connu des difficultés financières pour faire **Les Valseuses**?*

Bertrand Blier: Aucune. Aucun problème. Et cela à cause du succès du roman qui était déjà au point de départ très cinématographique. Les producteurs ont été, dès la sortie du livre, emballés par l'histoire. En fait le film, sur ce plan, s'est fait très facilement.

Cinéma/Québec: *La transposition du roman à l'écran vous a-t-elle posé des difficultés particulières?*

Bertrand Blier: Non. Ce fut assez facile. C'était pour moi une sorte d'exercice assez amusant parce que j'avais écrit le roman avec des passages très imagés, des rebondissements, en vue précisément d'en faire un film. La seule vraie difficulté fut de

bourgeois en vacances avec leur jeune fille. Tous ces moments restent présents au fond de notre imagination longtemps après avoir vu le film; et cela à cause ou de leur liberté ou de la soif de chaleur dont ils témoignent ou de leur humour provocateur.

Mais ces moments ne s'imposeraient pas avec la même force et la même vigueur s'ils n'étaient pas servis par une interprétation fidèle à l'esprit du film et de ses personnages. Patrick Dewaere et Gérard Depardieu sont véritablement parfaits dans leur rôle. Ils incarnent et projettent avec une intelligence naturelle la sympathie, la provocation et l'humour qui les font. Il faut absolument signaler aussi le jeu de Jeanne Moreau qui rend avec vraisemblance et chaleur le rôle secondaire de la prisonnière libérée après dix ans de détention. On retrouve dans la séquence où elle apparaît la Jeanne Moreau des beaux jours, une Jeanne Moreau dense, intense, sensuelle et capable d'exprimer les moindres nuances d'un comportement complexe à interpréter.

La seule réserve significative qu'on peut formuler à l'égard des *Valseuses* c'est qu'on n'y voit précisément pas de valseuses. Ce film qui se veut hygiéniquement libéré, ce nu-vite du cinéma français, conserve la pudeur illogique ici de ne pas montrer de couilles. Les militantes du women's lib auraient raison de se plaindre. Mais on peut penser que la censure française y est peut-être pour quelque chose.

Quoiqu'il en soit, ce film constitue une des réalisations importantes du cinéma français des dernières années et personnellement je préfère la tentative de renouvellement qu'il opère et réussit à celle plus intellectuelle et plus "pognée" de cet autre film français hautement considéré qu'est *La Maman et la putain*. □

galerie
la relève

peintures
gravures
sculptures
tapisseries
photographies

3611, rue Saint-Denis
Montréal, Québec
(514) 845 3898

condenser mon roman de cinq cents pages en un film de deux heures. Pour tourner le roman intégralement, il aurait fallu un film de six ou sept heures. Dans ce sens, le film est une sorte de résumé du livre. Mais malgré cela, ce ne fut pas très difficile: il y a même des séquences que j'ai recopiées intégralement du roman, réplique par réplique.

Cinéma/Québec: *Quel but poursuiviez-vous en faisant ce roman et ce film?*

Bertrand Blier: Mon intention, au point de départ, était de faire un livre qui me permettrait d'imposer au cinéma une histoire. Et puis, à ma grande surprise, je me suis aperçu que je prenais presque plus de plaisir à écrire des livres qu'à faire des films. Le film s'est fait. Il y avait quelque chose d'un peu mécanique dans le procédé qui consistait à réaliser un film à partir d'un roman que j'avais écrit, c'est-à-dire deux fois la même histoire avec des moyens d'expression différents. Donc, c'est une aventure bizarre, et je souhaite ne pas avoir à la revivre. En fait ce que je retire de tout cela, c'est que j'ai très envie d'écrire des livres et très envie aussi de faire des films. Pour moi, c'est presque la même chose.

Cinéma/Québec: *Dans Les Valseuses qu'avez-vous cherché à exprimer principalement?*

Bertrand Blier: C'est une réaction de colère, un besoin d'être hargneux envers un climat de la société française et un climat du cinéma français qui m'énervait et m'agaçait beaucoup. Le cinéma français est un cinéma à l'image de la majorité qui est au pouvoir en France, c'est-à-dire un cinéma confortable qui est très rarement un témoignage sur l'époque dans laquelle on vit. C'est un cinéma bourgeois qui raconte toujours les mêmes histoires de gens vivant dans un milieu aisé, dans de jolis décors. En fait, la plus grande partie du cinéma français est un cinéma somnifère. Avant il y avait Godard, mais Godard maintenant ne fait plus grand chose. C'est triste. Moi, j'étais un grand admirateur de Godard parce que, lui, il avait ce besoin de provoquer qu'un cinéaste doit avoir. Même Truffaut arrive à faire des choses un peu trop gentilles et cela il faut en être conscient même si on aime encore beaucoup Truffaut.

Moi, j'avais envie de mettre les pieds dans le plat, de systématiquement porter la provocation partout là où on peut la porter. C'est une réaction hygiénique de ma part; ce n'est pas politique, c'est hygiénique. Prenons l'érotisme au cinéma français. C'est toujours un érotisme à St-Tropez, sur des plages avec des cover-girls, etc. Avec *Les Valseuses*, j'ai fait un film où on voit les choses autrement. En fait, mon film c'est l'histoire d'une humeur, d'une mauvaise humeur. Moi, vous savez, je suis très souvent de mauvaise humeur par rapport à ce qui m'entoure; alors, ça me donne des idées d'histoire. Mais malgré cela, mon film est un film drôle, provocateur mais drôle, désespéré aussi, très noir. Cela tient au fait que les protagonistes sont des anti-héros, des vraies crapules, des victimes aussi.

Propos recueillis par Richard Gay

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



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

Les Films Mutuels
présentent

LES ORDRES



un film de
Michel Brault

produit par les
Productions Prisma

Jean Lapointe
Hélène Loiselle
Guy Provost
Claude Gauthier
Louise Forestier

BOLEX



Depuis déjà 28 ans, **W. Carsen Co. Ltd** fait partie intégrale de l'industrie canadienne de la photographie. Nous avons beaucoup à offrir... service établi, un personnel d'expérience - qui a acquis son expérience dans le domaine même du cinéma - et un désir d'offrir un travail expert sur les lieux tel que l'industrie du cinéma et de la télévision canadienne le requiert. Vous pouvez maintenant recevoir tous les renseignements et le tarif... y compris toutes les nouvelles consoles de montage **Moviola Flatbed**.

Pour renseignements ou démonstration, écrivez ou téléphonez à:



W. CARSEN CO. LTD.

31 SCARSDALE ROAD • DON MILLS • ONTARIO CANADA M3B 2R2



magnasync

moviola



Tourner en chute libre à 120 m/h, c'est assez pour perdre la tête.

Le film Kodak s'impose.

Caméra au poing, vous sautez dans le vide. Le parachutiste vous suit. Vous êtes en position, prêt à tourner. Vous disposez d'environ 45 secondes. Votre réussite va dépendre de plusieurs facteurs. Votre habileté. Votre parachute. Et votre film.

Si c'est un film Kodak, comptez sur une qualité uniforme. Kodak, c'est une assurance de plus dans le présent ou dans l'avenir,

en chute libre à 7,000 pieds ou dans les conditions pré-établies du studio. C'est aussi l'assurance d'une aide technique efficace

si vous vous butez à un problème particulièrement difficile. L'expérience du représentant technique Kodak peut vous être d'un grand secours. Il suffit de l'appeler. En vous rappelant que c'est toute l'équipe Kodak qui est derrière lui. Un

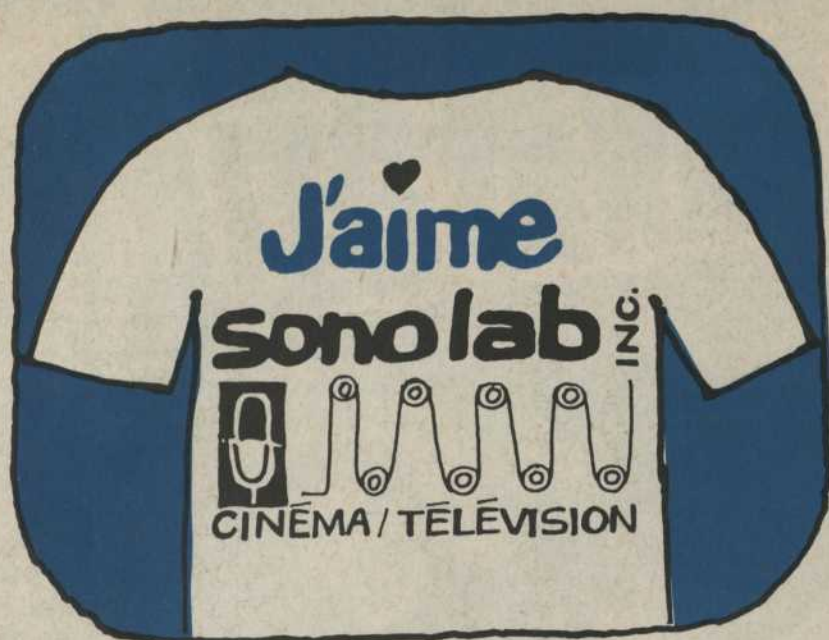
caméraman-parachutiste, ça doit tout prévoir. Avec Kodak, inutile de perdre la tête.



Division de l'Équipement audio-visuel
Kodak Canada Ltée
3500 ouest, avenue Eglinton
Toronto, Ontario M6M 1V3



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



**Qualité
assurée***

* Téléphonez: 878-9562,
vous verrez bien!