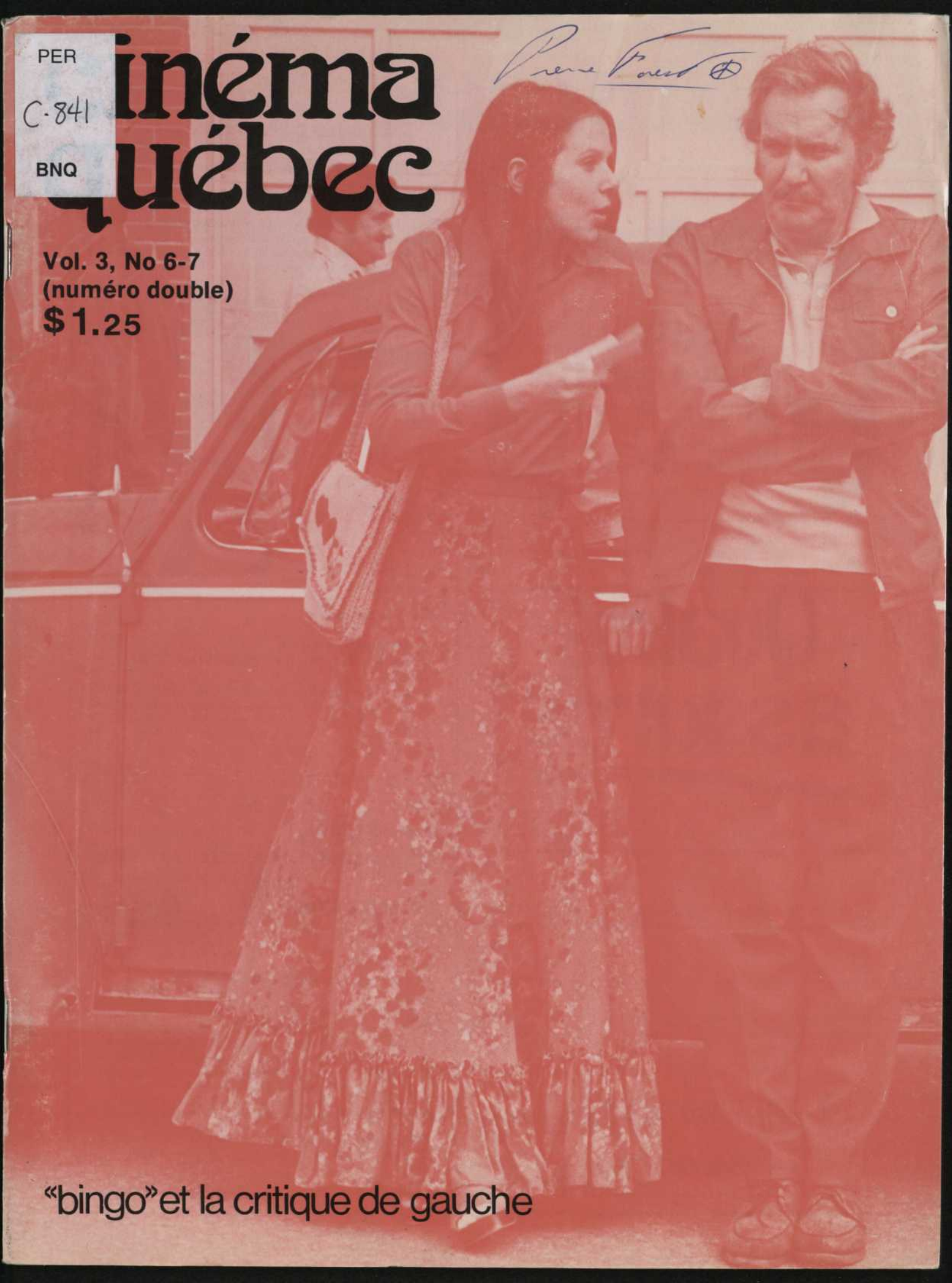
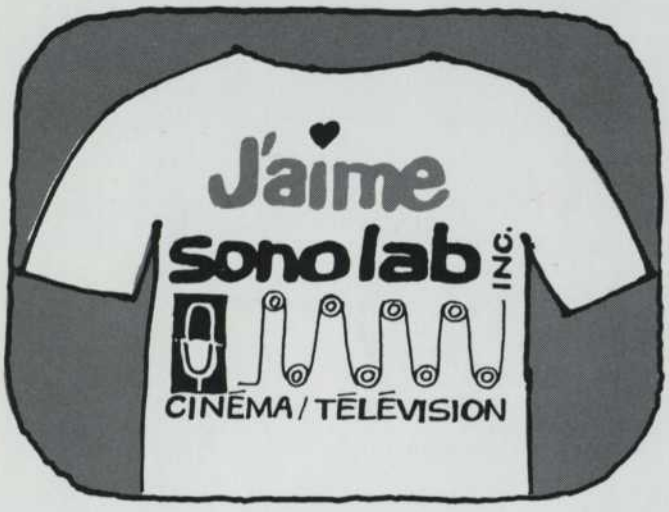
PER
C-841
BNQ

Cinéma Québec

Vol. 3, No 6-7
(numéro double)
$1.25



"bingo" et la critique de gauche



Qualité assurée*

* Téléphonez: 878-9562, vous verrez bien!

"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

QUÉBEC-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-Presse:

NOM .....

ADRESSE .....

TéléphoneSolliciteur .....

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

cinéma québec

ont pris la parole dans ce vingt-sixième numéro:
Georges Archambault, Gérald Baril, Michel Bélair, Claude R. Blouin, Pierre Demers, Yves Des Rochers, Michel Euvrard, Pierre Forest, Richard Gay, Gratien Gélinas, Jacques Godbout, Thérèse Godin, Guy Hennebelle, Marin Karmitz, Francine Laurendeau, Jean Leduc, Raymond-Marie Léger, J.D. Mercier, André Pâquet, Mario Ruspoli et Pierre Vallières.

Direction:
Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:
Michel Euvrard, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros

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

Administration, publicité:
Connie Tadros

Conception graphique:
Louis Charpentier

Secrétariat:
Louise Deslauriers

Archiviste:
Francesca Pozzi

Distribution:
Kiosques, tabagies: 931-4221
Librairies: 272-8462

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.

sommaire

avril/mai 1974 Vol. 3, no 6-7

Anne-Marie Provencher et Jean Duceppe dans une scène de **Bingo** de Jean-Claude Lord.

4 **Coup de pied en retour**
7 **Libre opinion**
9 **Informations/notes**

Congrès de l'APFQ
15 Mettez de l'ordre!, par Jean-Pierre Tadros
17 Une leçon d'opiniâtreté, une conférence de Raymond-Marie Léger, directeur de l'OFQ
20 Les fridolinades de papa Ottawa, une conférence de Gratien Gélinas, président de la SDICC

Cinéma québécois
26 La lutte dans les classes, par Pierre Demers
"Bingo" de Jean-Claude Lord
31 Bingo sur une foire de confusion, par Pierre Vallières
35 Critique de gauche ou critique gauche?, par Jacques Godbout
38 "Bingo" à Joliette, par Pierre Forest
"Il était une fois dans l'est" d'André Brassard
39 D'un oratorio sacré ou peut-être profane..., par Michel Bélair

Cinéma d'ailleurs
En marge d'une rétrospective japonaise
45 La forme rompue, par Claude R. Blouin
Cinéma en exil
55 Chili cinema venceremos, par André Pâquet
Une expérience vitale: le cinéma palestinien
58 Vers un cinéma révolutionnaire?, par Guy Hennebelle

Débat
"Il était une fois dans l'est"
"The Apprenticeship of Duddy Kravitz"
43 La représentation d'un milieu donné, par Jean Leduc

Diffusion
MK2 diffusion et Marin Karmitz
48 Il faut aussi transformer la diffusion, par Michel Euvrard

Mise au point
51 Une mise au point de Mario Ruspoli

Etude
63 Le policier de l'écran est devenu dangereux, par Richard Gay

Ciné-livre
66 *Filmographie d'Albert Tessier*, de René Bouchard

Critiques
68 **L'infonie inachevée,** de Roger Frappier. **The Apprenticeship of Duddy Kravitz** de Ted Kotcheff. **Par le sang des autres,** de Marc Simenon. **Zardoz,** de John Boorman. **Westworld,** de Michael Crichton. **Erotic Dreams. Le chant de la forêt,** de Bill Mason. **Mean Streets,** de Marin Scorsese. **The Last Detail,** de Hal Ashby.

coup de pied en retour

Comment on devient "cinéaste"

Au cours de l'été 73, j'obtiens le D.E.C. Officiellement ce diplôme me donne droit d'entrer à l'université. Mais aucun programme universitaire "avec concentration" en cinéma n'est offert dans le cadre des programmes déjà établis, c'est donc dire qu'il est impossible d'obtenir "un majeur" en cinéma au Québec. Le département de cinéma de l'Université de Montréal vient tout juste d'obtenir (en février) les droits, pour septembre 74, d'enseigner "le mineur" en cinéma. Il faut noter que les universités anglaises sont cependant mieux organisées et mieux équipées.

A la fin de l'été, André Lafrance, professeur de cinéma, m'offre la possibilité d'assister au tournage de **Bingo** qui doit débuter le 27 août. J'accepte avec enthousiasme car je peux ainsi plonger dans un milieu de création cinématographique pour sept semaines.

Cette première expérience concrète du tournage au cinéma a été pour moi troublante, mais finalement réconfortante. Idéaliste et un peu théorique quant au cinéma, me voilà plongé du jour au lendemain dans la réalité très concrète d'un tournage. En premier lieu, je suis donc un peu déçu par les problèmes journaliers.

Entrer au cinéma par le plateau, c'est entrer en contact avec la production de films, pensée en fonction d'une présence absente, le spectateur. Ceux qui travaillent sur un plateau de tournage constituent un monde au service du spectacle. D'ailleurs, beaucoup d'entre eux viennent directement du théâtre ou de la télévision. L'amour pour le cinéma n'est pas toujours très évident. A part quelques exceptions, on aime surtout un genre de vie qui change chaque jour selon les lieux et les difficultés que le réalisateur impose. "On se plaint toujours, mais on ne vivrait pas autrement", me fait remarquer le maquilleur qui ne m'adressait la parole que pour se plaindre de ses difficultés. On entend aussi parler régulièrement des problèmes du SNC (Syndicat national du cinéma) ou des bêtes noires qui travaillent à l'ONF. On a très peu de soucis pour le réalisateur qui accumule les problèmes de tout le monde.

"Attention de ne pas trébucher dans les fils ou de ne pas déplacer les lumières. Il ne faut pas faire d'ombre dans le champ de la caméra et surtout ne pas parler pendant une prise". Voilà, les recommandations que l'on me fait dès ma première visite sur le plateau. Cette première location est située dans un appartement de la rue Pie IX. A l'extérieur il fait à peu près 90 degrés et à l'intérieur il doit faire 125 degrés de température. Par cette chaleur, avec toutes ces recommandations et sous l'oeil agressif du 1er assistant-réalisateur qui ne voit en moi qu'un objet nuisible parce qu'on est déjà à l'étroit avec tout le monde et tout l'équipement nécessaire, j'essaie de me cacher le plus loin possible pour qu'on ne me voie pas. Après quelques jours, je commence à connaître les coins où je suis le moins nuisible. Discrètement, je commence à parler à l'équipe. En général, on est curieux de savoir ce qui m'amène là? De quelle façon je m'intéresse à leur travail? Et qu'est-ce que je voudrais faire au cinéma?

Au début je ne peux répondre à ces questions puisqu'elles sont précisément celles que je me pose. En retour, j'essaie de savoir comment ils en sont arrivés là? D'une façon générale, très rares sont ceux qui arrivent sans aucun détour au cinéma. Certains arrivent dans le film par hasard, et d'autres passent par le théâtre ou la télévision. La deuxième question qui m'intéresse c'est de savoir quelles études ils ont dû faire pour réussir à être engagés au début.

En général, les études on n'y croit pas. Premièrement, me dit-on, c'est pas avec des papiers, des brevets ou des diplômes qu'on réussit à être engagé dans une équipe de production: pour être engagé, il faut connaître un réalisateur, un producteur délégué, ou faire équipe avec un directeur photo; ou bien, il faut être chanceux. Quelques-uns, peut-être deux sur l'ensemble de l'équipe, sont passés par une école de cinéma. Mais ces deux-là sont français et ont fait leurs études en France.

La seule école que l'on connaisse ici, c'est l'ONF. Mais quelle école! Selon eux, on y apprend à travailler dans des conditions trop faciles parce qu'on a le temps et l'argent, tandis que dans l'industrie privée, on n'a jamais assez d'argent, donc jamais assez de temps pour ne pas se tromper. Les erreurs dans l'industrie sont dangereuses et peuvent être fatales. C'est-à-dire qu'on n'est pas intéressé à payer les gens pour qu'ils se trompent. On me fait comprendre que l'industrie privée est actuellement une école: une école où les gens souvent ne sont pas premier assistant-réalisateur parce qu'ils veulent rester premier assistant, mais pour devenir un jour réalisateur.

Est-ce qu'une école, une vraie, ne serait pas profitable pour tout le monde? Il ne s'agit pas d'apprendre à ma-

nier une "panavision" ou à brancher un projecteur, mais plutôt à connaître le cinéma pour mieux l'aimer si on veut vraiment y travailler toute sa vie. On pourrait aussi y faire ses premières expériences; à l'école, il est encore permis de se tromper. Une école serait donc peut-être même profitable à l'industrie privée!

Georges Archambault

Les cours de cinéma en Belgique

Au mois de septembre 1973, quatorze québécois se sont présentés aux examens d'admission de l'INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et de diffusion), à Bruxelles. Ces quatorze québécois qui s'étaient exilés faute d'un cours de cinéma en français au Québec, furent tous refusés.

INSAS et IAD

Il existe deux écoles de cinéma à Bruxelles, dont l'IAD (Institut des Arts de Diffusion) est peut-être la plus connue au Québec. Cette école vise à former des techniciens et des réalisateurs pour la radio, la télévision, et le cinéma. Celle-ci est une école libre, subventionnée à 40% par le ministère de l'Education nationale. Voici en outre un texte tiré du fascicule de présentation de l'IAD aux étudiants désireux de s'y inscrire:

"IAD Ecole chrétienne ouverte

Comme toute école de conception moderne, l'Institut des Arts de Diffusion est d'esprit pluraliste: donc ouvert à tous, et laissant à chacun ses opinions philosophiques personnelles, sur la base d'un consensus reconnu par l'ensemble de la société, disons: le service de l'homme.

C'est une école libre, ayant d'une part, plus d'initiative pédagogique, de l'autre, professant une dominante idéologique, une option officiellement privilégiée.

Cette option est chrétienne (nous pourrions dire catholique, n'était la résonnance plus particulariste du mot dans l'opinion). Elle adopte donc le Christ et son message comme valeur de référence.

L'étudiant y trouvera une institution à la fois d'humanisme et d'esprit chrétien. Mais il aura liberté d'avoir ses opinions propres dans l'un et l'autre domaine; de s'engager là où il décide; de former des groupes de réflexion et d'action avec ceux qui pensent comme lui; à la seule condition que ce soit dans un esprit de pluralisme et de dialogue.

L'"idée chrétienne" sera ouvertement représentée au sein de l'école. Elle apparaîtra, par exemple, dans l'inspiration de certains cours plus idéologiques, ou dans la composition globale du corps professoral.

Il y aura normalement des prêtres parmi les professeurs, non en tant qu'"hommes d'Eglise", mais à titre de compétences dans les branches de philosophie ou les sciences humaines, et pouvant exercer sans réserve un rayonnement chrétien.

Ainsi, catholiques, non-croyants et fidèles des autres religions trouveront un milieu éducatif qui non seulement les prépare à une profession mais encore les aide à donner un "sens" à leur vie.

J. Delepierre, s.j."

Il fut tout de même possible de fermer les yeux sur cette idéologie poussiéreuse, surtout à l'époque où l'IDHEC (Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques-France) n'existait pratiquement plus, et que les cours de cinéma en français au Québec existaient encore moins. D'autant plus qu'après mai '68, les étudiants de l'IAD avaient réussi à obtenir un régime de cogestion interne, leur permettant de participer à la pédagogie et à la gestion de l'école, ceci favorisant la libre création cinématographique.

Malheureusement ce régime de cogestion se détériora très vite, en partie à cause du peu d'intérêt de certains étudiants, dû, soit au culte mythologique du créateur solitaire, soit au manque d'information.

Au cours de l'année 72-73 la direction commence à élever la voix et à parler de plus en plus d'un éventuel rattachement avec l'Université de Louvain. La tendance de la direction à vouloir faire de l'IAD une fabrique de techniciens pour la FTB (Radio-Télévision Belge) devient évidente. Le 25 mai le recteur (M. Vasteels) refuse de déposer son mandat qui prend fin et toutes décisions ou résolutions prises par l'assemblée des étudiants sont déclarées illégales. Le 4 juin, après le refus de Vasteels et du conseil d'administration de discuter, les étudiants votent la grève et l'occupation des locaux. La direction fait vider les lieux par la police. A la rentrée, vingt et un professeurs sont mis à pied, 80% des étudiants de la section ciné-tv et les étudiants de la section montage ne sont plus acceptés.

Au cours de ces événements, la direction de l'IAD a cessé de renouveler l'équipement, et les conditions dans lesquelles doivent travailler les étudiants sont d'une pauvreté exemplaire.

Pour les Québécois qui pensaient suivre un cours de cinéma en Belgique en 73-74, l'INSAS était donc plus intéressante. Malgré son statut d'école subventionnée à presque 100% par l'état, étant du fait protagoniste des vues étroites du bailleur de fonds, il était encore possible d'y apprendre à faire un film. Quatorze innocents firent donc le voyage Montréal-Bruxelles pour passer les tests dits "d'aptitude et de classement", préalables au début des cours.

Leur première surprise fut d'apprendre que sur les quelques deux cents candidats au poste d'étudiant à l'INSAS, environ quarante seraient acceptés, et que finalement les tests "d'aptitude et de classement" étaient des tests de sélection. Durant deux semaines on leur fit passer des entrevues, on leur fit faire des petits exercices pour découvrir leurs aptitudes et leur personnalité, on leur fit même rédiger un journal dans lequel ils devaient consigner leurs impressions (personnelles) sur la période des examens. Et comme compensation à ces expériences éprouvantes on leur donnait la permission de regarder le matériel qu'ils n'auraient jamais l'insigne privilège de toucher. (Soit dit en passant, le M. Adelin Trinon professeur à l'INSAS, attaché à la RTB-Liège, et membre du comité de sélection lors des épreuves de l'INSAS, et le M. Adelin Trinon qui fut invité au mois d'août 73 par le gouvernement du Québec dans le but de faire connaître notre cinéma aux belges, ne font qu'une seule et même personne.)

Le 27 septembre, aucun nom québécois ne figurait sur la liste des candidats "reçus", car ils s'étaient révélés trop peu malléables, et parce que leur but n'était pas de perpétuer le système en place.

Cinq d'entre eux se rabattirent sur l'IAD dont trois furent acceptés. Avec deux autres qui s'étaient présentés directement, ils étaient cinq Québécois en première année. Parmi les autres candidats, cetains furent acceptés à l'INSAS et refusés à l'IAD.

Au mois d'octobre des étudiants et professeurs expulsés de l'IAD entreprirent une grève de la faim qui dura trois semaines. Tous les étudiants de l'INSAS et du RITCS (école de cinéma néerlandaise utilisant les mêmes locaux que l'INSAS) manifestèrent leur appui aux grévistes de l'IAD, et leur

refus de servir à véhiculer l'idéologie de l'ordre dominant. Ils furent appuyés dans leur action par les départements de sociologie et de philosophie de l'Université Libre de Bruxelles, le département de lettres de l'Université de Louvain, et un groupe de cinéastes indépendants de Paris. Tout ça n'a rien donné.

Actuellement la moitié des cours annoncés dans le fascicule de présentation de l'IAD ne se donnent pas ou se donnent de façon non-représentative. Le matériel est rare et en mauvais état, et aucune initiative créatrice n'est tolorée. Désormais l'IAD est vouée à la disparition ou à l'engloutissement par Louvain, ce qui revient exactement au même. Le temps des écoles de cinéma en Belgique est résolu.

Gérald Baril

Gilles Groulx et le cinéma québécois

Mercredi, le 27 mars à 8h. le "Carrefour international des étudiants" recevait, pour parler du cinéma québécois, le cinéaste Gilles Groulx, le réalisateur du **Chat dans le sac,** de **Entre tu et vous** et de **24 heures ou plus,** ce dernier toujours interdit par son producteur, l'ONF.

Il parle avec beaucoup de simplicité du mal qu'ont les cinéastes à s'unir, eux qui ont entre les mains le meilleur moyen de communication. Le regroupement des travailleurs et leur empressement à réagir face à des situations déplorables ne se manifestent malheureusement pas chez les cinéastes qui se retrouvent de plus en plus chômeurs. Les gouvernements utilisent le cinéma pour servir leurs intérêts au détriment des luttes ouvrières.

Selon Groulx, le cinéma illustre les étapes qu'a vécues une masse. "Il faut dire l'histoire qui mène à la liberté". Présentement, l'ONF, la SD ICC racontent l'histoire des rois et non celle de la majorité qui tente de survivre. "Il est temps d'arrêter de copier les bêtises du voisin." (Groulx).

Plus que le vidéo, le cinéma vrai engendre l'interrogation, il a pour but d'amener les gens à se parler, à prendre conscience de leur condition, d'aller plus loin, à espérer et à lutter. Le cinéma commercial sert, bien sûr, d'autres intérêts.

Une cinquantaine de personne participaient à la discussion. L'exemple d'une série d'émissions nommée **En tant que femmes** a été souligné par une participante. Elle nous apprend que ce document s'est réalisé avec des groupes de femmes de grévistes, d'ouvriers, etc... et que le résultat ne répondait plus du tout aux problèmes soulevés de prime abord. Le titre **Souris, tu m'inquiètes** se voulait très ironique pour une situation aussi défavorisée que celle de ces femmes de travailleurs.

Gilles Groulx a aussi précisé le fait que les travailleurs avaient le droit d'exiger du matériel de l'ONF pour filmer leur vie de tous les jours vu qu'ils participaient aux fonds que l'Office National du Film recevait du gouvernement.

C'est en juin, plus exactement du 2 au 8 que l'on aura l'occasion de voir des films regroupant les pays du Tiers-Monde. Les projections auront lieu, semble-t-il, à la Cinémathèque québécoise rue St-Denis et aux cinémas du Vieux-Montréal. Les films ne sont pas encore sélectionnés et reste encore à choisir les invités. Si, après la sélection, vous êtes intéressés à présenter certains de ces films dans des salles autres que celles mentionnées ci-haut, veuillez communiquer avec le "Carrefour international des étudiants" à 5059 St-Denis ou encore à 845-6516.

Le "Carrefour international des étudiants" est ouvert au public les mercredis soirs, où l'on traite de l'aspect national et les vendredis soirs, de l'international.

Thérèse Godin

Comment faire un bon scénario?

Bonjour,

Je m'intéresse beaucoup au cinéma et depuis longtemps j'ai envie de faire plus que de regarder ce que font les autres. J'ai commencé depuis deux mois à écrire un scénario qui me semble très valable mais souvent j'ai très peu confiance d'arriver au bout d'un résultat. J'aurai peut-être travaillé longtemps pour ne pas touver moyen de faire réaliser ce scénario.

Le cinéma pour moi, et pour vous, je crois, est un art d'avenir; c'est pourquoi je me sens capable de réussir dans ce domaine parce qu'il y a encore tant de choses à faire sans trop risquer de répéter ce qui s'est déjà fait. Mais cela, bien sûr, s'il m'est possible d'être aidée lorsque sera venu le moment de la réalisation et de la production.

J'aimerais donc avoir des informations, des références pour bien faire mon scénario et pour ne pas travailler inutilement. Est-ce que j'ai des chances de réussir? Est-ce que ce domaine appartient seulement aux cinéastes connus? à ceux qui font partie de l'ONF et qui ont l'assurance d'être produits? Est-ce que vous encouragez les gens comme moi? Pourriez-vous m'envoyer tout ce qui serait susceptible de m'aider s.v.p.?

N.P., Rouyn

Des renseignements sur "Bingo"

Monsieur,

Par la présente, je me permets de vous féliciter pour votre travail sérieux. Espérant qu'il permette aux québécois une meilleure conscience de leurs possibilités.

Je suis étudiante en secondaire V. Pour les travaux demandés par le Ministère de l'Education, je m'intéresse à l'impact créé par **Bingo** sur les Québécois. Il m'a été difficile à ce jour de trouver suffisamment de documentation sur ce dernier film de Jean-Claude Lord.

Suite à une brève consultation de votre revue, **Cinéma/Québec,** j'aimerais savoir s'il est en votre possibilité de me faire parvenir des renseignements sur ce film québécois.

Veuillez croire, monsieur, en mes sincères remerciements. J'attends votre réponse avant de trop m'aventurer sur ce sujet.

J.D., Mercier

libre opinion

JODOROWSKI: UN IMPOSTEUR

Malheureusement Jodorowsky est le "cinéaste" qui présentement (après l'éclatement du fumeux Ferreri "le petteux de broue" et le très capitaliste exorcisme du tandem Friedkin-Blatty) suscite le plus de controverses dans l'actualité cinématographique québécoise (il est à noter que ces controverses nous viennent la plupart du temps de l'extérieur) et qui ne les mérite pas; et je sais qu'en écrivaint cette note j'entretiens encore la controverse. Mais c'est avec consternation que j'ai vu que **Cinéma-Québec** après avoir augmenté ses prix lui consacrait trois pages de sa dernière édition (Vol. 3 No 5), trois pages sous la plume de Pierre Vallières qui m'ont fait bondir et rire après coup. Rire parce que M. Vallières attend avec impatience la sortie de **La Montagne Sacrée.**

Lors d'un voyage à Paris en janvier dernier, j'ai eu la chance disons plutôt que j'ai eu l'occasion de me payer un visionnement à 8 F50 (tarif étudiant) du dernier rejeton de Jodorowsky, le mot rejeton ne pouvant être mieux choisi. Comme alors je n'avais pas vu **El Topo,** j'ai pu me rendre compte, sans avoir d'idée préconçue, de toute la valeur du "message" que ce monsieur livrait à ses "fellow companions" du siècle présent. Jamais Lobsang Rampa et tous les éditeurs des livres sur l'occultisme n'auront été mieux servis pour faire grimper leurs ventes et rarement film n'aura eu de scénario aussi insipide (peut-être en comptant les films de sexe) et n'aura été aussi inutile.

Empruntant à toutes les mythologies, à toutes les doctrines occultes orientales et occidentales (chameau, couteau, croix, excréments, etc...) leurs symboles les plus gros et les plus connus, Jodorowsky nous présente pêle-mêle cet abracadabrant mélange d'ésotérisme et de vide intellectuel sous une mise en scène qui se répète plusieurs fois de suite. Et le sujet du film ressemble étrangement à celui du film de Pierre Kast, **Les soleils de l'île de Pâques,** tout aussi ridicule. On peut donc juger à sa juste mesure l'originalité de Jodorowsky.

C'est à mon retour que j'ai vu **El Topo,** film qui a confirmé mon opinion sur ce "cinéaste". Alors que **La Montagne Sacrée** pillait l'occultisme, **El Topo** pille les cinéastes les plus à la mode: Leone pour les duels, Peckinpah pour les rivières de sang, Bunuel pour la religion et Fellini pour la mise en scène baroque qui rappelle étrangement le **Satyricon.** Seul Bergman (c'est encore à voir) a échappé à la copie, sans doute la grande froideur du maître suédois n'est pas assez commerciale. Et j'ai pu relever une constante dans ces deux pellicules impressionnées, outre le vol des idées des autres, c'est que Jodorowsky se donne le beau rôle: dans **El Topo,** c'est lui qui, en plus d'être le personnage central du film, va délivrer les prisonniers de la montagne après s'être présenté sous les traits du Christ; dans **La Montagne Sacrée** c'est lui qui va conduire le groupe à la montagne et qui va leur et nous révéler par un zoom out des plus risibles son message, à savoir que tout n'est qu'illusion.

En étant le personnage le plus important de ses films, Jodorowsky apparaît comme le Maître, comme celui qui détient la Vérité et nous, pauvres brebis égarées, devons le suivre pour la posséder à notre tour. On se rend compte alors de toute la prétention du bonhomme: c'est *Lui* qui sait *Tout.* Ne manque qu'un ton magistral et on aurait eu droit au professeur, docteur-ès rien. Mais comme Jodorowsky n'a rien à dire, je refuse de le suivre et c'est pourquoi j'écris ce papier qui contredit celui de M. Vallières.

Si Jodorowsky veut nous faire ressentir la douleur du monde actuel, qu'il aille donc se promener dans le Tiers-Monde, dans les banlieues des grandes villes européennes où s'entassent les immigrés, et dans les quartiers misérables des métropoles américaines. La misère n'a pas besoin d'un symbolisme outrancier pour exister et encore moins pour faire mourir; elle n'a pas besoin qu'un intellectuel en mal d'occultisme veuille la "transcender" par une stylisation hypocritement éblouissante. Et si pour sortir

les exploités de leur misère, il suffit de leur creuser un tunnel en carton-pâte dans une montagne de pacotille alors là je débarque, m'étant rendu compte de toute la futilité d'un tel geste cinématographique. A ces vains procédés je préfère cent fois mieux des films comme **Le sel de la terre** de Biberman et **Coup pour coup** de Karmitz qui montrent la vraie lutte à suivre pour sortir du trou et non pas le film d'un fumiste à la recherche d'une situation avec un gros cachet au sein du star-system hollywoodien.

Si on enlevait à Jodorowsky ce qu'il a effrontément volé aux autres cinéastes, il ne resterait pas grand chose et peut-être rien. Et quand M. Vallières dans son article tente de comparer à maintes reprises Jodorowsky à Fellini, je ne peux que rire encore une fois de cette vaine tentative de vouloir nous faire prendre une vessie pour une lanterne. Alors que Fellini dans **Huit et demi,** à travers Guido, s'affirmait comme dépendant du monde et des gens qui l'entourent et ne pouvant rien sans eux, Jodorowsky dans **El Topo** s'emploie à se montrer comme le Sauveur du monde. Fellini a besoin de nous pour créer et vivre mais nous, nous aurions besoin de Jodorowsky pour trouver la Vérité. Pendant que Fellini fait preuve de lucidité et l'humilité dans l'aveu de son impuissance à créer si les autres hommes ne sont pas là pour l'aider, Jodorowsky, de son côté, vainc seul tous les obstacles sortis de son "imagination", ressuscite d'entre les morts, libère les prisonniers et transmet sa mission salvatrice à son fils. Il ne faut pas être aveugle pour découvrir la véritable identité de ce triste sire: commerçant faussement démiurge mais infiniment racoleur.

Qu'on cesse donc de mettre côte à côte ceux qui ont quelque chose à transmettre et ceux qui n'apportent rien. Avec Jodorowsky la race des perroquets-paons (ceux qui copient les autres et qui se pavanent) a trouvé un exemplaire recherché qui peut remplir les pages des journaux et des revues ainsi que les sièges des salles de cinéma. Si Jodorowsky continue dans cette voie mercantile je ne peux que lui souhaiter longue vie parce qu'on sait depuis longtemps que le ridicule ne tue pas.

Yves DesRoches

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
Senheisser
Electrovoice

ECLAIRAGE
Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

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

STUDIOS DE SON

2000 rue Northcliffe, Montréal, (514) 487-5010

2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto, (416) 252-5457

cinéma régional: Jonquière

Quatre cinéastes qui ont déjà fait partie de la défunte coopérative de production de films de Jonquière, Cinébec - Claude Bérubé, Jean-Marc Lapointe, Alain Corneau et Michel Gauthier - viennent de se regrouper pour fonder une nouvelle maison de production: Les Productions "Et Caetera".

Ces quatre cinéastes travaillent depuis quelques années dans le champ du cinéma et de la télévision. Le plus connu des quatre, Claude Bérubé, est encore réalisateur à la télévision de CKRS. Mais il semble qu'il abandonnera son poste permanent de réalisateur d'émissions de télévision pour devenir le principal réalisateur des Productions "Et Caetera". Bérubé a déjà réalisé deux longs métrages qui ont fait leur petite marque dans l'histoire du cinéma régional: **Couloirs** tourné en 1968 au Collège de Jonquière et **Pas de jeu sans soleil**, tourné en 1970-71.

Depuis, Bérubé a vieilli un peu et il a surtout appris à mieux connaître le milieu cinématographique québécois. Pour survivre dans une région comme le Saguenay, les cinéastes doivent être un peu plus réalistes et devenir à la fois des producteurs de films éducatifs, de films commerciaux et de documents audio-visuels. C'est donc dans cette direction que s'oriente la nouvelle compagnie de films, Les Productions "Et Caetera".

Le second fondateur de cette maison, Jean-Marc Lapointe, qui agit aussi comme principal producteur, connaît bien le milieu cinématographique québécois et régional. Lui aussi a commencé à s'intéresser au cinéma en 1969-70, lors du projet Région 80 de l'Office National du Film. Il a participé à plusieurs tournages de films pédagogiques avec le cinéaste Arthur Lamothe (Les Ateliers audio-visuels du Québec) et il a été assistant-réalisateur chez In-Media sur le dernier film de Jacques Leduc, **Tendresse ordinaire**, une production de l'ONF. Il travaille à contrats pour Multi-Media dans la région. Après avoir réglé la succession de la coopérative Cinébec, Jean-Marc Lapointe a décidé d'embarquer dans un autre projet de maison de production, mais cette fois en tenant davantage compte de la réalité régionale et du contexte de travail des jeunes cinéastes québécois.

Il est en effet illusoire et utopique de fonder une compagnie de production de films pour se lancer à corps perdu dans le long métrage. Si les cinéastes montréalais et quelques-uns à Québec (les Films Richard Lavoie et Profilm que dirige Clovis Durant) réussissent à vivre de leur métier, c'est qu'ils se sont adaptés au contexte actuel de production cinématographique. Et s'adapter, cela signifie entre autres faire des films commerciaux, des films pédagogiques et remplir à l'occasion les commandes des postes de télévision et des producteurs gouvernementaux comme l'OFQ et le SGME.

Si une compagnie de production de documents cinématographiques et magnétoscopiques accepte de jouer le jeu des commandes commerciales, il y a toutes les chances du monde pour que cette compagnie fasse ses frais, devienne "prospère" en peu de temps, paye son équipement technique et par la suite, donne la possibilité à ses membres de réaliser des projets plus personnels comme des films de fiction, du vrai cinéma quoi! C'est dans cet esprit que Jean-Marc Lapointe entend orienter les premiers mois de production des Productions "Et Caetera". Il nous a dressé d'ailleurs la liste des documents que la maison entend réaliser:

- des films: commerciaux, pédagogiques, courts métrages et longs métrages en 16mm;
- des émissions télévisées: des séries, des interludes ou intermèdes, des interviews, etc.;
- des documents audio-visuels: des photos fixes, des diaporamas;
- des bandes magnétoscopiques;
- des documents sonores: des émissions radiophoniques, des disques, des bandes sonores;
- des documents imprimés: des dépliants, des journaux, des posters, des macarons.

Le moins que l'on puisse dire, c'est que la nouvelle maison de production, Les Productions "Et Caetera" entend répondre à plusieurs besoins et remplir des commandes qui peuvent venir des milieux industriels, commerciaux, pédagogiques et culturels.

Depuis longtemps, les maisons de publicité et les postes de télévision déplorent le fait que les cinéastes professionnels dans la région se fassent plutôt rares et qu'ils doivent passer leur commande d'émissions et de films à des maisons de production montréalaises. Et bien maintenant, ils n'auront plus à courir les cinéastes des autres régions pour faire leurs documents. Il semble d'ailleurs que le poste de télévision de Jonquière, CKRS-TV, soit sur le point de signer un contrat de co-production d'une série d'émissions sur

films, la série "Réseau soleil", avec les Productions "Et Caetera". Ce serait un bon départ pour cette nouvelle compagnie qui a été incorporée le 3 avril 1974.

Les deux autres membres des Productions "Et Caetera", Michel Gauthier et Alain Corneau oeuvrent eux aussi dans le cinéma depuis un certain temps.

Michel Gauthier a travaillé à la télévision de CKRS durant quelques mois. Il est le spécialiste des films d'animation, et pour ce poste de télévision, il a réalisé plusieurs petits films d'animation qui servent d'introduction à certaines émissions. Il peut donc rendre de précieux services à une maison de production de films commerciaux et publicitaires. Il faut souligner ici que Michel Gauthier travaille également avec Alain Corneau sur deux ou trois films plus personnels qu'il rêve de monter prochainement.

Enfin, le dernier membre de la compagnie, Alain Corneau a fait lui aussi partie de la coopérative Cinébec en 1970-72. Depuis qu'il a pris la décision de devenir ingénieur du son et perchiste, il n'a pratiquement pas cessé de fréquenter les plateaux de tournage. Présentement, il est assistant-ingénieur du son (de Serge Beauchemin) sur le film de Denys Arcand, **Gina**. Auparavant, il avait travaillé comme perchiste sur les productions suivantes: **Ok... Laliberté** de Marcel Carrière, **Les cocus** de Larry Ken, **La gammick** de Jacques Godbout, **Collage I** de Jacques Giraldeau et sur plusieurs courts métrages produits par l'Office National du Film.

Lors d'une rencontre avec Alain Corneau, il m'a avoué qu'il aimerait travailler avec Pierre Perrault. Et comme Perreault connaît Corneau et trouve "qu'il a les épaules larges", il se pourrait bien que ce perchiste de Jonquière parte bientôt pour l'Ungava enregistrer la complainte des caribous et des Indiens. La présence d'un ingénieur du son comme Alain Corneau au sein des Productions "Et Caetera" est donc un autre atout majeur de la compagnie.

Il faut donc souhaiter à la nouvelle maison de production de films et de documents audio - visuels le plus de contrats possibles. Ces quatre cinéastes de la région, Claude Bérubé, Jean-Marc Lapointe, Michel Gauthier et Alain Corneau le méritent bien.

Pierre Demers

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

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

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

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

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

BRILLANT ce Richard Dreyfuss dans le rôle principal. Il s'agit d'un film portant sur des questions vitales, un film des plus comiques où s'insèrent la bravoure et la tendresse; il est rempli de réalisme et de nostalgie, ***UNE COMÉDIE DE GRANDE CLASSE!*** *Martin Malina, Star*

Un film de Ted Kotcheff

The Apprenticeship of Duddy Kravitz

En vedette,
MICHELINE LANCTOT, vedette de "La Vraie Nature de Bernadette"
Avec
RICHARD DREYFUSS, MICHELINE LANCTOT, RANDY QUAID, JOSEPH WISEMAN, DENHOLM ELLIOTT, HENRY RAMER, JOE SILVER et JACK WARDEN (MAX)
Scénario de Mordecai Richler basé sur son roman Adaptation de Lionel Chetwynd
Réalisateur exécutif Gerald Schneider Réalisation John Kemeny
Direction Ted Kotcheff Couleurs Bellevue Pathé Distribution Astral Films Ltd

AUX 2 CINÉS!

Cinema PLACE VILLE MARIE 866-2644

SNOWDON 5225 DECARIE 482-1322

les avatars d'un tournage

Tourner avec Dusan Makavejev, cela peut devenir toute une aventure. Carole Laure vient de s'en apercevoir... à ses dépens. En effet, la bagarre vient d'éclater entre Carole Laure et les producteurs de **Sweet Movie,** coproduction canado-franco-allemande réalisée par Dusan Makavejev, et dont elle était la vedette principale. Voici d'ailleurs le scénario de cette affaire qui n'a pas manqué de faire du bruit puisqu'elle se trouvait illustrée par... une ceinture de chasteté que Carole voulut porter.

Que s'est-il passé?

Disons que Carole Laure, après l'euphorie du départ, décidait que la folie créatrice de Dusan Makavejev devait avoir des limites. Le réalisateur pensa de toute évidence le contraire. Il lui intime donc l'ordre de porter une ceinture de chasteté; elle refuse et quitte définitivement le plateau de tournage de **Sweet Movie.** On venait alors de réaliser onze semaines de tournage sur les douze. Naturellement les producteurs du film (Vincent Malle Productions de Paris et Mojack Films Ltée de Montréal) décident de déposer une action contre Mlle Laure pour bris de contrat, et cela pour différentes raisons que l'on peut lire dans l'action No 500-05-004922-744 déposée à la Cour supérieure de Montréal.

Quelle sont donc les reproches que l'on fait à Carole Laure? Luc Perreault, qui est allé consulter les dossiers de la Cour supérieure, rapportent dans l'édition de La Presse du 12 avril en ces termes les griefs portés par les producteurs contre Carole Laure:

Dès le début du tournage à Montréal, le 9 octobre dernier, Carole Laure aurait commencé à se comporter de façon capricieuse, affirme l'accusation, suscitant une tension croissante avec son réalisateur, tension qui gênait le travail de ce dernier. Mais "ces agissements n'étaient que les prémices des esclandres éventuels de la défenderesse *lors de l'arrivée de l'équipe en France et en Hollande" où le tournage se poursuivit du 12 novembre au 1er décembre, date prévue pour la fin du tournage.*

En novembre et décembre à Paris, Carole Laure se serait rendue coupable "au mépris de ses engagements contractuels et des traditions professionnelles du métier" d'une série de faute et de manquements graves qui auraient eu pour effet de troubler et de retarder la production.

L'accusation en énumère plusieurs.

En premier lieu, elle refusa à la dernière minute de tourner plusieurs scènes qu'elle avait approuvées et pour lesquelles tout était prêt.

Chaque scène à laquelle elle devait participer, précise-t-on, entraînait d'interminables palabres quotidiens et imposait aux demanderesses *des négociations levantines (sic) qui parfois se poursuivaient jusqu'aux petites heures.*

La comédienne montréalaise, "qui n'est qu'une avec un métier limité", ajoute la poursuite, cherchait constamment à usurper les fonctions de Dusan Makavejev en prétendant faire elle-même la mise en scène.

Finalement, elle aurait causé tellement de difficultés que les producteurs furent obligés d'interrompre la production du 8 dévembre au 20 février.

Quand le tournage reprit à Paris le 20 février, Carole Laure ne modifia pas sa conduite. Elle continua, aux dires des producteurs, à contester systématiquement toutes les directives et toutes les instructions du réalisateur, étant la seule à se comporter de la sorte.

Les choses devaient se gâter définitivement à Amsterdam, le 4 mars, où l'on devait tourner les scènes finales de **Sweet Movie.** *Ce jour-là, la jeune comédienne annonça qu'elle avait "perdu confiance en Makavejev" et qu'elle refusait catégoriquement de tourner la scène prévue.*

Dans cette scène, on aurait vu Carole Laure vêtue d'une chemise d'homme et d'une ceinture de chasteté ornée de divers symboles militaires et totalitaires. Le comédien Pierre Clémenti devait y participer.

Les demandeurs affirment qu'en dépit des tentatives de ses conseillers et agents, Pierre Lamy et Gilles Carle, Carole Laure aurait maintenu sa décision, ce qui aux yeux du producteur Vincent Malle constituait une rupture de contrat. Elle aurait motivé son refus en donnant comme prétexte la protection de sa pudeur.

Les producteurs ont trouvé ce prétexte "tellement faux, illégal et hypocrite, (qu'ils) furent tout d'abord portés à croire à un stunt publicitaire injustifié". Ils affirment que dès son arrivée à Amsterdam, elle aurait confié à certains membres de l'équipe qu'elle n'accepterait jamais de porter une ceinture de chasteté, avec ou sans vêtement opaque en dessous. A leurs yeux, loin de mettre en péril la pudeur de la défenderesse, *"Ladite ceinture de chasteté ne pouvait avoir pour effet que de la protéger, tant en réalité que symboliquement".*

Puis ils énumèrent une série de raisons pour étayer leurs dires.

Ils tracent d'abord son "profil de carrière" artistique de façon à démontrer qu'elle a souvent joué nue et dans des scènes "impressionnantes et provocantes". Ils racontent ensuite certains faits survenus en cours de tournage et tendant à prouver qu'elle n'a pas toujours manifesté la même pudeur.

De plus, dans la convention signée après lecture du scénario et après de longs entretiens avec le réalisateur, Carole Laure reconnaît "avoir pris connaissance du scénario et du fait qu'il comporte des scènes de nu et qu'il a une orientation particulièrement sexuelle".

Avant son refus du 4 mars, elle avait tourné de nombreuses scènes où "soit son corps au complet ou ses parties les plus intéressantes" étaient complètement nues et filmées en tant que telles.-

Ce ne sont là que les petites péripéties du tournage d'un film qui s'intitule d'ailleurs **Sweet Movie.**

on tourne

C'est lundi le 22 avril que fut donné le premier tour de manivelle du film **Ya pas de mal à se faire du bien.**

Le réalisateur Claude Mulot et son équipe ont envahi, ce jour-là, les bureaux de Montréal-Matin pour tourner les premières séquences du film. On y retrouvait Monsieur Brunet (Jean Lajeunesse) qui engueulait son chef de publicité Monsieur Charles Lebrun (Jean Lefebvre) sur la qualité de ses annonces publicitaires pour leur produit "Bon Tou Tou".

C'est donc un départ pour cette production de Cinévidéo (Montréal) et T.C. Productions (Paris).

Aux côtés de Jean Lefebvre, nous retrouverons Michel Gallabru, Daniel Cecaldi (**L'Homme de Rio, La peau douce, Baisers volés** de Truffaut, **L'ours et la poupée** avec Brigitte Bardot; **Domicile conjugal** de Truffaut, **L'amour l'après-midi** de Rohmer) et Nathalie Courval, bien connue pour son film **Elle court, elle court, la banlieue.**

Du côté québécois, en plus de Jean Lajeunesse, Claude Mulot nous informe qu'il a signé Françoise Lemieux, Andrée Cousineau, Paul Berval, Marcella St-Amand, Danielle Ouimet, Jacques Desrosiers, André Vézina, Roger Garand, René Caron, Gilles Pellerin, Réal Béland, Marie-France Beaulieu, Germaine Giroux, Jacques Famery et Roger Garceau.

Cette comédie satirique sera à l'affiche dès l'automne prochain.

ediquip®

ACCESSOIRES DE MONTAGE

RÉEMBOBINEUSE
AXE AMOVIBLE
SYNCHRONISEUSE
TÊTE LECTRICE
AMPLI DE PUISSANCE
AVEC HAUT-PARLEUR
BLOC À COLLURE
TABLE DE MONTAGE
CHUTIER
ÉTAGÈRE À FILM

ALC

ALEX L. CLARK LIMITED

1070 RUE BLEURY, MONTRÉAL, QUÉ. H2Z 1N3 878-4625

symposium

Dans le cadre du 30ème Congrès de la Fédération internationale des archives du film qui se déroulera à Montréal, samedi le 25 Mai, un symposium sur la **Méthodologie de l'histoire du cinéma.** Le thème prévu pour le symposium se rattachera aux façons différentes dont l'histoire du film a été abordée dans le passé, les méthodes qui devraient exister à présent et les responsabilités les plus importantes de l'historien du film d'aujourd'hui.

Eileen Bowser, Conservatrice adjointe du Département du film au Museum of Modern Art conduira les discussions. Les sessions d'avant-midi seront consacrées à la présentation des études et les après-midis aux discussions - débats. La présentation des études et les discussions seront traduites simultanément en français et en anglais.

Quoique les sessions du Congrès sont réservés aux membres de la Fédération, le Symposium sera ouvert à toutes les personnes intéressées. Les invitations à participer seront distribuées individuellement, en fonction de la disponibilité des places.

cinéma amateur

L'Association des cinéastes amateurs du Québec nous a fait parvenir ce communiqué que nous publions volontiers.

Depuis plusieurs années, un bon nombre de cinéastes amateurs ont exprimé le souhait de voir naître un groupe représentatif au niveau du Québec.

Depuis l'été 73, des actions concrêtes ont été réalisées. Dans un premier temps, Jean Fréchette et Pierre Brochu lançaient avec la bénédiction de Perspective Jeunesse, un projet ayant pour but principal de réunir les amateurs autour d'une table ronde à Sherbrooke. De là est né un comité provisoire de six membres, représentant chacun une région spécifique du Québec. Ils devaient procéder à une consultation des cinéastes de leur région pour en connaître les besoins particuliers et les besoins qu'ils attendaient d'une éventuelle association. A une réunion de Trois-Rivières, un nouveau comité de trois personnes fut mandaté pour incorporer l'association et préparer une assemblée générale. Quatre personnes se sont jointes au comité. L'assemblée se tiendra à l'Office national du film, le 25 mai 1974. Nous espérons y rassembler le plus grand nombre de cinéastes amateurs jamais réunis au Québec à ce jour.

L'Association des cinéastes amateurs du Québec (ACAQ), organise donc sa première assemblée générale samedi, le 25 mai 1974. L'événement aura lieu à l'Office national du film, 3155 Côte de Liesse à Montréal.

Nous sommes déjà assurés de la présence d'un très grand nombre de cinéastes amateurs puisque les buts correspondent à des préoccupations majeures.

Il s'agit d'abord de rassembler tous les amateurs du Québec et de les représenter auprès des organismes gouvernementaux, auprès des manufacturiers et des distributeurs, auprès des groupes sociaux et des mass-média. Nous voulons établir une communication pour stimuler les échanges d'informations et d'expériences entre cinéastes. Nous voulons aussi promouvoir l'utilisation du cinéma comme expression créatrice et encourager la circulation des films.

Tous les cinéastes amateurs que nous avons rencontrés se sont montrés enthousiastes et ne voient que des avantages dans une telle association. C'est donc un rendez-vous le 25 mai. Pour plus d'informations, communiquez avec Robert Martin, Association des cinéastes amateurs du Québec, 1052 Laurier O., Montréal, Québec. Tél.: (514) 932-6111.

bilan du cinéma français

Le bilan de l'industrie cinématographique française pour l'année 1973, effectué par le centre national de la cinématographie, met en évidence les points névralgiques du cinéma en France: davantage de films tournés mais de moindre budget, davantage de salles mais moins de fauteuils, davantage de recettes mais moins de spectateurs.

Il y a eu l'année dernière 10 millions de spectateurs en moins par rapport à 1972 et jamais le cinéma n'a eu en France moins de spectateurs mais l'augmentation du prix moyen du billet ("8% par rapport à 1972) a compensé le ralentissement de la fréquentation. Les recettes de 1973 atteignent 1.157.078 millions de francs (1.078 millions en 1972) et les exploitants restent les principaux bénéficiaires du partage de cette recette qui, après réduction des impôts, leur revient 57,7%, le producteur et le distributeur n'ayant droit qu'à 40,2% du prix du billet.

4,480 longs métrages ont été exploités au cours de l'année dernière dont 559 nouveaux films. L'augmentation du nombre des visas délivrés s'explique par une accélération de la consommation du produit cinématographique et par une plus grande diversification des publics. Parmi les clientèles des salles obscures, il semblerait que celle du cinéma pornographique soit en nette augmentation. Au cours de l'année passée, 170 films ont été interdits aux moins de 18 ans, soit 75 films de plus qu'en 1972. La multiplication des films à petit budget (moins d'un million de francs) est une autre tendance inquiétante du cinéma français. Mais le nombre d'ouverture de salles a dépassé celui des fermetures pour la première fois depuis 15 ans et les recettes d'exportation ont pratiquement doublé par rapport à 1972.

nomination

M. Harold Greenberg, président de Astral Bellevue Pathé Ltée, vient d'annoncer la nomination de M. Michel (Mickey) Stevenson au poste de président de Astral Films Ltée, une filiale de Astral Bellevue Pathé Ltée.

M. Stevenson apporte dans la fonction de son nouveau poste une longue carrière dans l'industrie cinématographique. En 1946, M. Stevenson s'est joint à la compagnie Paramout Pictures comme programmateur, pour ensuite devenir gérant général au Canada en 1961. Durant 7 ans, il conserva cette position jusqu'à sa mutation à un poste majeur aux Etats-Unis.

Il retourna au Canada en 1970 comme gérant général de la compagnie National General Pictures.

M. Stevenson est ancien président de l'Association canadienne des distributeurs de films.

Astral Films Ltée est un important distributeur canadien de longs-métrages, ayant son siège social à Toronto et des succursales à Vancouver, Calgary, Winnipeg, Montréal et Saint-Jean, N.B.

une expérience de diffusion en France

Le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, en collaboration avec le Service des relations culturelles du ministère des Affaires culturelles du Québec et l'Association technique pour l'Action culturelle (ATAC-France), organisent présentement en France une "circulation expérimentale" d'un nombre important de titres québécois.

Cette "mission expérimentale" constitue, en fait, l'étape préparatoire d'une planification devant conduire à une véritable tournée en France, l'automne prochain, d'une trentaine de films québécois présentés par les animateurs du Conseil et les cinéastes invités. Il s'agit, également de mesurer l'impact de ces films sur des auditoires issus d'un milieu socio-culturel différent du nôtre.

Depuis qu'il existe, le CQDC a toujours cherché à promouvoir la diffusion du film québécois au Québec comme à l'étranger. En témoignent ses nombreuses participations à des festivals internationaux et à l'organisation de week-end ou de semaines de cinéma québécois.

Mais cette fois-ci les cadres d'accueil et d'opération prennent nettement plus d'ampleur.

Par le canal de l'ATAC, qui regroupe les divers "Centres d'Animation Culturelle". "Relais Culturels" et "Maisons de la Culture", etc..., le Conseil espère rejoindre des secteurs variés de la population des diverses régions de la France: milieux scolaires (Créteil, Yerres), groupes du troisième âge (Créteil) comités d'entreprise (Grenoble) milieux ouvriers (Usines Peugeot de Montbéliard), associations de quartier (Aix-en-Provence), etc...

Ces quelques exemples illustrent la démarche polyvalente de cette tournée expériementale.

La sélection

Pour répondre aux exigences posées par cette diversité des auditoires, et pour donner également une image "juste" de la production courante qui se fait au Québec, le Conseil québécois s'est efforcé d'offrir une grande variété de titres, allant de films de répertoire comme: **Entre la mer et l'eau douce,** à des productions plus récentes, telles: **L'Infonie inachevée, Nöel et Juliette, Les dernières fiançailles...** De films de fiction comme: **Les Smattes, Tu brûles... tu brûles,** à des films à caractère plus social, tels: **La Faim des caves, La leçon des mongoliens,** etc...

Cette sélection emprunte tout autant à l'entreprise privée qu'aux organismes d'Etat (ONF et OFQ). Et, par cette tournée expérimentale, c'est sans doute une vingtaine de réalisateurs qui verront leurs films circuler en France pendant plus de 10 semaines l'automne prochain.

la distribution au Québec: Distribu-bec

L'OFQ n'est pas uniquement un producteur de films, il distribue également les films qu'il fait réaliser et, quelque fois même, des films qu'il n'a pas produits. Cela depuis trente ans.

Conscient donc des problèmes que rencontre non seulement la distribution de ses films mais plus généralement la distribution des films au Québec, l'OFQ a décidé de convoquer ce qu'on pourrait appeler les "états généraux de la distribution du film au Québec." Ce sera le "Colloque Distribu-Bec" qui aura lieu au Manoir du Lac Delage, route 54,Stoneham, Québec, du 21 au 24 mai.

A ce colloque ont été conviés tous les responsables des cinémathèques publiques et scolaires du Québec, ainsi qu'un certain nombre de personnes d'organismes publics ou privés directement intéressées à ce propos. La question centrale qui sera alors posée aux congressistes est la suivante: l'OFQ doit-il continuer à distribuer, peut-il distribuer toujours de la même façon, le même genre de films?

Prévoyant en particulier devoir décentraliser son réseau de distribution, l'OFQ entend s'interroger, avec les intéressés, sur l'opportunité d'une telle décentralisation, et évaluer avec eux les conditions qui devraient présider à une régionalisation de ses services de distribution.

Enfin, l'OFQ soumettra à "Distribu-Bec" les hypothèses d'une orientation nouvelle, compte tenu de son expérience, de l'évolution de la technologie depuis vingt ans, et de l'exploitation de cette technologie par les consommateurs de produits audiovisuels.

Voici le programme de ce colloque:

mardi 21 mai
16.00 Inscription
18.00 Dîner
20.00 Ouverture officielle
Projection de films touristiques

mercredi, 22 mai
07.30 Petit-déjeuner
09.30 L'OFQ et sa distribution.
Hypothèses d'orientation nouvelle.
Gilles Boivin, directeur de la distribution.
Office du film du Québec.
11.00 La cinémathèque de l'Université du Québec à Rimouski.
Expérience de régionalisation.
Hector Frenette, directeur du Centre audiovisuel de l'Université du Québec à Rimouski.
12.00 Déjeuner
14.00 Les cinémathèques scolaires de l'Ontario.
Un exemple pertinent.
Berchmans Kipp, du Ministère de l'Education d'Ontario.
15.00 Travail en atelier sur les exposés précédents.
Les animateurs des travaux en atelier font partie de la Direction du développement culturel régional, du ministère des Affaires culturelles.
18.00 Dîner
20.30 Projection de films édutifs.

jeudi, 23 mai
07.30 Petit-Déjeuner
09.30 Recommandations des travaux en atelier.
10.45 Pour un réseau général de distribution des documents audiovisuels au Québec.
Pierre Lavigne, directeur de la Cinémathèque universitaire Laval, Université Laval, Québec.
12.00 Déjeuner
14.00 La distribution du cinéma scientifique.
Jacques Parent, directeur de la production
Office du film du Québec.
15.15 Politique de distribution commerciale et *reproduction* des documents audiovisuels de l'Office du film du Québec.
Gilles Boivin, directeur de la distribution.
Office du film du Québec.
15.45 Travail en atelier sur les exposés précédents.
18.00 Dîner.
20.30 Projection de films culturels et d'information.

vendredi, 24 mai
07.30 Petit-déjeuner.
09.00 Recommandations des travaux en atelier et conclusions générales du colloque.
12.30 Déjeuner.

mettez de l'ordre!

Dans une lettre adressée au premier ministre M. Robert Bourassa, l'Association des producteurs de films du Québec "exige" que le Gouvernement du Québec prenne "de toute urgence des mesures visant à rationaliser et coordonner les politiques gouvernementales concernant la production cinématographique et audio-visuelle des ministères, services ou organismes qui relèvent de sa compétence".

L'APFQ rappelait ainsi au premier ministre l'une des principales résolutions votées par l'Association lors de son Congrès annuel qui s'était tenu les 5, 6, 7 avril. Au terme de deux journées de discussion, il était en effet clairement apparu encore une fois que le principal responsable de la crise que traverse actuellement l'industrie cinématographique québécoise était l'absence presque totale de planification et de coordination de l'action gouvernementale en matière de cinéma. Mieux, il était devenu évident que la "petite guerre" que se livrent depuis quelques années maintenant des organismes comme l'Office du film du Québec, Radio-Québec et le Service général des moyens d'enseignement (dépendant de trois ministères différents, soit, respectivement, celui des Affaires culturelles, des Communications, et de l'Education) n'était pas prête à se résorber, chacun de ces organismes se retranchant derrière les termes de la loi qui les régit.

L'APFQ demande donc que soit constitué un comité de travail dont feraient partie des représentants de l'industrie de même que des délégués responsables des ministères des Affaires culturelles, de l'Education et des Communications sous la présidence du Conseil du Trésor. Ce comité, précise la lettre de l'APFQ "aurait pour mandat, à très court terme, d'analyser la situation actuelle et de suggérer au Conseil des Ministres une politique qui sorte du marasme tout le secteur du cinéma et de l'audio-visuel au Québec, tant en ce qui concerne les organismes de production gouvernementaux que l'entreprise privée."

L'APFQ souligne à cet effet, que lors d'une rencontre entre son exécutif et le ministre des Communications, M. L'Allier, ce dernier avait déjà promis la mise-sur-pied d'un tel comité. Il était cependant apparu, lors du Congrès, que non seulement ce comité n'existait toujours pas, mais que les organismes intéressés (OFQ, SGME, Radio-Québec) n'avaient même pas été approchés par le ministre des Communications. Une telle consultation semble cependant primordiale à l'APFQ, surtout avant que soit déposé le projet de loi-cadre.

En conclusion, l'APFQ demande à l'Etat québécois, important acheteur de films, de normaliser ses rapports avec les producteurs et de ne pas se placer en position de concurrence avec ces derniers en devenant lui-même producteur. Il demande donc que Radio-Québec voit son mandat restreint à la diffusion des émissions de télévision à des fins éducatives. (On sait que Radio-Québec s'est emparé, voilà deux ans, d'une importante part de la production gouvernementale de films éducatifs jusqu'alors réalisés par l'industrie privée). Cette concurrence de Radio-Québec est jugée, par les producteurs de films, comme "injuste vis-à-vis d'une industrie déjà suffisamment équipée"; concurrence qui se fait "en dépit des lois les plus élémentaires d'une saine économie et du bien public".

"Au législateur, nous demandons d'intervenir enfin pour donner à notre industrie les outils de développement dont elle a besoin pour le plus grand bien de la collectivité tant sur le plan culturel qu'économique", conclut la lettre de l'APFQ signée par son président, M. René Avon.

On ne peut que souscrire à cette exigence de l'APFQ: elle relève du simple bon sens. Il serait temps d'ailleurs que le gouvernement québécois délaisse les vagues promesses pour passer, finalement, à l'action. Raymond-Marie Léger, dans l'allocution d'ouverture qu'il a prononcé lors du Congrès de l'APFQ, et que l'on pourra lire ci-après, nous dit que M. Denis Hardy, ministre des Affaires culturelles, est homme d'action. Cela nous rassure. Seulement, en ce mois de mai, on attend toujours qu'il dépose la loi-cadre. Or, cela ne semble pas devoir se réaliser de si tôt.

Car, nous voulons croire aussi que M. Hardy est homme de parole, et qu'il tiendra donc parole. Il avait assuré la profession qu'elle serait consultée avant que le projet de loi-cadre ne soit déposé au Parlement. Or, de consultation il n'y en a eu aucune jusqu'à présent. Et ces consultations, nous paraissent impérieuses si l'on veut que cette loi-cadre du cinéma, indispensable à la sur vie du cinéma québécois, se fasse de façon harmonieuse.

Il reste, on le voit, encore beaucoup de chemin à parcourir. En attendant, on pourra toujours lire MM. Raymond-Marie Léger et Gratien Gélinas qui nous disent les vertus de l'opiniâtreté, pour l'un, et du fédéralisme, pour l'autre.

Comme quoi il n'y a pas grand chose de changer sous le ciel du Québec.

Jean-Pierre Tadros

congrès de l'APFQ

UNE LEÇON D'OPINIÂTRETÉ

conférence de raymond-marie léger, directeur de l'OFQ

Raymond-Marie Léger is well and alive and still living in Montreal. Il se porte aussi bien qu'une coproduction. Avis aux coupeurs de têtes et autres charmants comploteurs vivant au fil de la machette, qu'elle soit made in Cuba ou made in Haïti. Si les mercenaires n'ont guère de coeur - paraît-il -, on leur reconnaît d'emblée deux qualités: ils ont la tête dure et résistent à l'usure comme prêteurs sur gages! Un mercenaire peut, certes, ressentir à l'occasion quelque lassitude; mais l'épuisement ne l'atteint pas. Ce qu'il fait lorsqu'il le fait à la limite de ses forces, même une bête refuserait de le faire. Et si, guerrier foudroyé, il lui arrive de tomber, il le fait à la façon d'un chêne qu'on abat, d'un seul coup, tout geste retenu, la tête bien en place, comme aiment tomber les soldats dans les films soviétiques, i.e. dans un grand mouvement de contre-plongée circulaire.

Hommage, donc, aux mercenaires du cinéma québécois.

Aux obscurs combattants du quotidien.

Aux vétérans de la retraite des dix mille.

A ceux qui n'ont jamais renoncé.

A ceux qui n'ont jamais répugné aux combats d'arrière-garde.

A ceux qui ont mené une guerilla sans panache et sans gloire.

A ceux, surtout, qui continuent à regarder du côté de l'espoir.

Le St-Léger de la victoire

Nous avons, ensemble, commencé la lutte il y a maintenant onze ans. Je reconnais parmi vous des mercenaires de la première heure. Je sais qu'ensemble nous boirons d'ici quelque temps le St-Léger de la victoire.

Je dois cependant constater non sans une certaine morosité, que cette lutte aura été menée de bout en bout par les plus de trente ans. Tout se passe comme si les plus jeunes avaient renoncé aux luttes collectives pour ne s'intéresser qu'à la défense et à l'illustration de l'oeuvre individuelle. On me dit, et je serais porté à le croire, que cette attitude n'est pas exclusive au cinéma et que ce phénomène de démobilisation est assez généralisé. Il faut le regretter. Il faut regretter cette forme d'exil que semblent pratiquer trop de jeunes cinéastes qui, pour reprendre l'admirable expression de Anne Hébert, "vont se perdre à l'horizon poudreux gardé par des sapins brûlés". On dirait un Lemieux.

Un lent Lemieux. Un Lemieux où, au-delà du tableau, se profilent les éléments constitutifs d'une sociologie culturelle du Québec, à nulle autre pareille, pour le meilleur ou pour le pire: des flambées d'octobre qui tournent court à cause

des hivers trop longs, le culte de l'attente, une patience à parfois tout casser, une solitude taciturne et l'indifférence au temps qui passe.

Lemieux est lent, le Musée d'art contemporain est loin, la loi-cadre est longue. Que ce cinéma a du mal à venir...

Peut-être, après tout, sommes-nous vraiment porteurs d'obscures certitudes qui guident en secret notre lent cheminement clandestin vers une quelconque Terre promise...

Une terre de paradoxes

On affirme depuis Jacques Cartier que le Québec est pays de contrastes. Je crois plutôt qu'il est terre de paradoxes. On n'en finit plus de souhaiter des choses que l'on ne fait pas. Il y a chez nous six millions de cartésiens. Nous préférons l'ombre à la proie. L'idée d'une chose nous donne plus de jouissance que la réalité de cette même chose. Onze ans de luttes, c'est lent et long. Le paradoxe, c'est un songe en équilibre instable. C'est peut-être ça, le Québec... Additionnez l'hiver et l'été, divisez par deux et vous aurez un climat tempéré. Faites la même chose avec Laure Conan et Jacques Godbout: vous aurez peut-être, à défaut d'un bon cinéaste, un écrivain convenable. Paradoxe. Additionnez Claude Godbout et Jacques Godbout, divisez par deux: vous aurez alors, oh anti-paradoxe, un bon cinéaste et un bon écrivain.

Puisque d'aucuns parmi vous prétendent, m'a-t-on dit, que mes idées sur l'avenir du cinéma québécois et sur la loi-cadre sont bien connues, je pourrais me dispenser d'en parler et continuer dans la même veine profane.

Vous savez, mes idées sur le cinéma québécois sont contenues dans trois longs mémoires qui s'intitulent respectivement:

1. "Un organisme unique, un unique ministère: seule chance du Cinéma québécois" (1965) (50 pages)

2. "Demain, il sera trop tard ou De l'urgence qu'il y a à légiférer dans le domaine du cinéma" (1967) (200 pages)

3. "Pour une véritable politique du cinéma" (1970) (200 pages).

Ces travaux n'existent qu'en deux exemplaires: l'un est aux archives du ministère des Affaires culturelles, l'autre à mon bureau. Il est difficile dans ces conditions de prétendre connaître le fin-fond de ma pensée sur le sujet...

Monsieur le ministre Hardy m'ayant demandé non pas de le remplacer - n'ayez crainte! - mais de le représenter, j'accomplirai jusqu'au bout mon devoir de mercenaire. Vous pouvez donc à la fois tout attendre de moi et vous attendre à tout avec moi.

"Dans le domaine du cinéma, la mainmise étrangère se traduit par une programmation en salle publique qui, trop souvent, est presque la même que celle des grandes villes américaines. De plus, cette mainmise se prolonge au niveau des structures d'exploitation." (Hardy)

"... j'envisage une politique de fermeté..." (Hardy)

Homme d'études et d'action

Les gens de Parlement sont des gens de parole. Il m'arrive de rêver d'une Assemblée nationale où les représentants du peuple seraient condamnés au silence... et à l'action! Le nouveau ministre des Affaires culturelles, à ce qu'il me semble, n'est pas homme de parole. Il faut s'en réjouir. Dans la mesure où j'ai pu, à l'occasion, observer son comportement, je dirais plutôt qu'il est homme d'études et d'action.

Un peu plus de deux mois après sa nomination, soit fin janvier, Monsieur Hardy s'est attaqué au dossier cinéma - dossier qu'il connaissait déjà partiellement puisqu'il y avait été mêlé au titre d'adjoint parlementaire de notre ancien ministre, monsieur François Cloutier.

Il l'a fait - mes week-end peuvent en témoigner - de façon méthodique, rationnelle, exigeante, réfléchie. Non pas qu'il ait voulu - Dieu nous en garde! - repartir à zéro. Il a tout simplement senti le besoin:

1. de disposer d'un dossier - synthèse des travaux les plus représentatifs et des opinions les plus valables accumulés depuis l'été 1970;

2. de recevoir les représentants de la plupart des organismes qui constituent le milieu cinématographique;

3. de commander de nouveaux travaux d'analyse et d'interprétation;

4. de prendre une certaine distance par rapport à cette masse de documents et de poursuivre sa réflexion non pas sur le fond ou sur l'orientation générale de la loi mais sur certaines modalités d'application qui demeurent importantes parce que, entre autres choses, elles fixeront le degré de participation de l'industrie et de la profession.

Monsieur le Ministre m'a d'ailleurs prié de vous faire part, et je cite, *"de sa ferme intention de présenter la loi-cadre au cours de la présente session"*.

A seize heures, hier après-midi, Monsieur Hardy prononçait à l'Assemblée nationale un long discours où il exposait la politique culturelle qui devrait être celle du Québec au cours, sauf accident de parcours, des quelque trois années à venir.

Le centre ultime de décision

J'ai extrait de ce document d'une trentaine de pages les passages susceptibles de retenir notre attention.

A propos de l'indépendance culturelle, retenons ceci:

"Est-il nécessaire d'ajouter que le ministère que je dirige ne saurait tolérer, s'il veut jouer son rôle efficacement, de processus décisionnel parallèle ou concurrent. Le ministère des Affaires culturelles devra être le centre ultime de décision en toute matière culturelle".

Je vous laisse le soin d'adapter cette position de principe à la loi-cadre du cinéma et d'en tirer les conséquences.

Parlant de la main-mise étrangère - plus ou moins poussée d'ailleurs selon la nature de l'industrie - sur l'industrie des produits culturels, Monsieur Hardy dit ceci:

"Dans le domaine du cinéma, par exemple, cette main-mise se traduit par une programmation en salle publique qui, trop souvent, est presque la même que celle des grandes villes américaines. De plus, cette main-mise se prolonge au

"Sur le plan de l'intervention financière, une politique d'investissement se substituera graduellement au régime actuel de subvention." (Hardy)

niveau des structures d'exploitation. Ainsi, une filiale d'un monopole américain perçoit près de la moitié de la recette-caisse des salles de cinéma du grand Montréal".

Une politique de fermeté

"Face à cette grave atteinte à la spécificité culturelle des Québécois, j'envisage une politique de fermeté qui conduira les membres de cette Assemblée ou le Conseil des Ministres à adopter des mesures qui assureront une présence québécoise importante dans les industries culturelles et redonneront graduellement à des Québécois le contrôle de ces industries".

"Des mesures comme le contingentement viseront à amener les firmes étrangères à s'intégrer davantage à la réalité québécoise et à apporter une contribution on ne peut plus normale à la promotion d'une culture authentiquement québécoise".

Au sujet des industries cinématographiques, le ministre ajoute ceci:

"Nous examinerons également les modes d'intervention possibles du ministère dans la programmation des émissions de télévision, cela, notamment, afin d'accroître le rayonnement de tous les organismes culturels que nous supportons".

"Sur le plan de l'intervention financière, une politique d'investissement se substituera graduellement au régime actuel de subvention".

"Nous nous efforcerons de résoudre le problème aigu posé par le doublage, en France, de la quasi-totalité des films non de langue française exploités en territoire québécois." (Hardy)

"Nous nous efforcerons de résoudre le problème aigu posé par le doublage, en France, de la quasi-totalité des films non de langue française exploités en territoire québécois. Dans le même ordre d'idées, nous tenterons de placer nos producteurs dans une situation véritablement concurrentielle vis-à-vis leurs collègues de l'Ontario".

Enfin, le ministre affirme ce qui suit:

"Le développement de l'industrie québécoise du disque, de la cassette, de la magnétoscopie, de l'édition, de même que l'impact de la main-mise étrangère sur les syndicats d'artistes professionnels, la promotion et la perception des droits d'auteurs et toutes les questions liées à l'infrastructure économique des activités culturelles font l'objet d'un programme spécial portant sur les industries culturelles. Nous étudions également la possibilité de créer un levier de développement de type "société d'initiative" afin de répondre aux besoins de financement et d'organisation des groupes privés".

Voilà l'attitude qu'a choisi de tenir le ministre des Affaires culturelles. Cela suffit, je pense, à dégager l'orientation générale et, pour employer un grand mot, la philosophie de la future loi-cadre.

Authentiquement québécoise

De ces propos, l'on peut sans danger retenir les certitudes suivantes:

1. cette loi ne sera pas une loi de statu quo;

2. elle sera authentiquement québécoise;

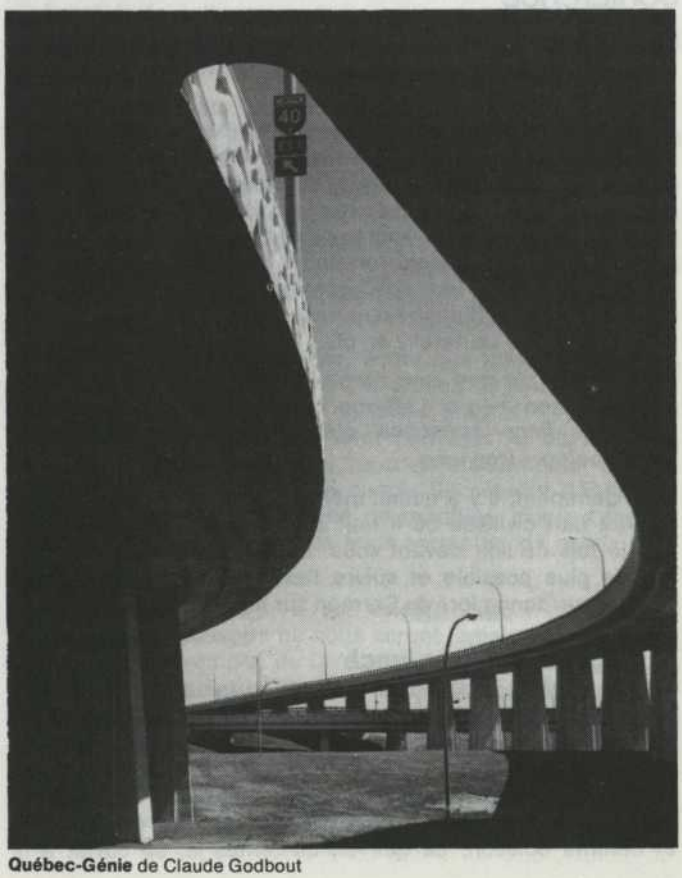
3. elle couvrira tous - je dis bien tous - les secteurs de l'activité cinématographique;

4. elle tentera de privilégier l'efficacité administrative et le réalisme plutôt que des formules, des structures et des théories, claires ou fumeuses;

5. elle tentera de définir une situation d'équilibre entre l'intérêt de l'industrie et de la profession, la responsabilité gouvernementale et les besoins réels de la collectivité québécoise.

Il va sans dire que les gens de cinéma - comme on dit les gens de mon pays - sont les premiers responsables de la tournure des événements. Mercenaires, vous aurez bien mérité de la patrie! 1958, avec **Les Raquetteurs**, a marqué la naissance d'une cinématographie véritablement québécoise. 1963 a marqué le début d'un long combat pour une main-mise réelle sur notre cinéma. 1974 marquera la fin de cet ardu pélerinage.

En refusant pendant un si long temps de décrocher, vous avez fait la preuve que le Québécois est capable à l'occasion d'opiniâtreté. C'est le plus bel hommage qu'un ministre des Affaires culturelles puisse rendre à des gens de cinéma qui sont aussi des citoyens. C'est le plus bel exemple que des gens de cinéma pouvaient donner à un petit peuple qui a drôlement besoin de pratiquer la vertu d'acharnement! □



Québec-Génie de Claude Godbout

congrès de l'APFQ

LES FRIDOLINADES DE PAPA OTTAWA

conférence de gratien gélinas, président de la SDICC

Aussi bien vous l'avouer, je n'aime pas les allocutions, conférences et autres bibittes du même poil. Pas plus celles que je fais que celles qu'on m'impose d'écouter. Au cours de ma carrière déjà longue, je me suis développé une allergie pour ce genre de sport, sans doute pour avoir baillé trop souvent en écoutant ronronner des orateurs qui, fascinés par le son de leur voix, essayaient d'attraper une idée dans l'air avec l'efficacité d'un chasseur de papillons tentant de capturer une sauterelle en plein hiver.

Et je suis sûr que vous serez, au fond du coeur, parfaitement de mon avis si j'affirme ce soir avec conviction que les *"after dinner speeches"* c'est, comme les sermons des curés toujours trop long.

Evidemment, il y a quand même des occasions dans toute société dite civilisée où il faut avoir le courage de faire ce que je fais ce soir devant vous. Mais alors on doit se résumer le plus possible et suivre l'exemple admirable que le Christ nous donna lors du Sermon sur la Montagne.

L'allégorie: Un gros lunch

Ce jour-là, ses disciples lui avaient demandé de prendre la parole et de répondre à une question à laquelle ils attachaient, avec raison, une importance capitale. Pour l'écouter, ils s'étaient choisi un beau flanc de montagne et ils s'étaient apporté chacun un gros lunch: sandwichs Kosher avec du pain sans levain, des olives noires, des dill pickles, etc. et comme boisson, ce qui, en ce temps-là, se buvait à la place du Coke. Ils étaient prêts à se rendre avec le Christ au bout du sujet. D'abord ils avaient du temps à perdre et s'ennuyaient un peu: les divertissements étaient rares dans le bout. L'Eglise naissante n'avait pas encore inventé le bingo. Quant au hockey à la télé, ça allait venir seulement beaucoup plus tard.

Alors ils ont posé au Christ la terrible question qui les achalait passablement. *"Que faut-il, Seigneur, pour être sauvé?... Dites-nous toute l'affaire, allez-y carrément. On n'est pas des enfants: on est capables d'en prendre!"*

Le fait est que la question était sérieuse. Sur un sujet semblable, y avait de quoi s'étendre ad vitam aeternam.

Le Seigneur s'est levé. Il s'est approché du micr... c'est-à-dire qu'il s'est approché tout simplement. Et il leur a répondu: *"Aimez Dieu et votre prochain comme vous-mêmes."*

Ils ont demandé: *"C'est tout?"* — *"Oui, c'est tout. Pensez-y bien: tout est là-dedans."*

Evidemment, lui, Notre-Seigneur, il avait un talent fou. Il pouvait prendre la matière d'un long métrage comme **Gone with the Wind** et te tasser ça à la longueur d'un commercial d'Air Canada sans que rien ne manquât. "Mon bikini, ma brosse à dents et le tour est joué!"

Inutile de vous dire que, moi, je ne pourrai pas être aussi lapidaire. Il va me falloir une bonne vingtaine de minutes pour répondre partiellement à la question que nous nous po-

sons tous ensemble: *"Que faut-il, mon doux Seigneur, pour que l'industrie du film soit sauvée?"*

Mais je vais tâcher de faire en sorte que vous n'ayez pas le temps de vous endormir trop longtemps.

Les perspectives d'avenir

Il y a quelques jours, votre président intérimaire m'écrivait ceci: *"Lors de son congrès, l'Association des Producteurs de Films du Québec entend trouver des solutions pour répondre aux défis des prochaines années Dans ce contexte, nous vous serions reconnaissants si vous pouviez analyser avec nous les perspectives d'avenir et les intentions de la Société, face à l'industrie du cinéma."*

Un seul mot de cette belle lettre m'a fait un tout petit peu *"gricher des dents"*, comme disaient nos ancêtres. C'est le mot "face": *"La Société,* **face** *à l'industrie du cinéma."*

Je crois que ce serait mal nous regarder que de dire que nous sommes face à face, comme deux adversaires. Alors qu'à mon avis nous sommes plutôt des associés, marchant côte à côte, dans la même direction et vers le même but.

A la rigueur, vous pourriez exister sans nous. Mais la SDICC sans l'industrie privée ne voudrait plus rien dire. Car elle a été créée spécifiquement exclusivement pour vous aider, vous épauler. Jusqu'à ce jour du moins, elle est le seul organisme gouvernemental à avoir reçu un tel mandat. Le seul. Car je n'ai pas besoin de vous faire un dessin pour vous démontrer que, même si Radio-Canada, par exemple, vous aime tendrement, il lui arrive à l'occasion de se passer joyeusement de vous et de filer son grand bonhomme de chemin, que vous suiviez ou que vous vous perdiez dans les fardoches.

Tandis que, sans vous, la SDICC est aussi utile et efficace qu'une caméra sans film ou qu'un projecteur à arc sans courant électrique.

Nous avons tellement été créés pour vous servir que si le ministère même qui nous a constitués, nous demandait - ce qui n'arrivera évidemment jamais - de prendre une attitude qui serait contraire à vos intérêts ou tout simplement d'agir sans vous, nous aurions, juridiquement, l'obligation de répondre, dans notre meilleur bilinguisme: *"Sorry. Non possumus!"*

Si donc vous étiez tentés à l'occasion, quelque diable vous poussant, de nous croire *contre vous,* il faudrait vous rappeler le mot de Sacha Guitry qui disait: *"Oui, bien sûr, je suis contre les femmes. Mais* tout contre!"

L'allégorie: Un couple

Cette citation de Guitry m'ouvrant des horizons, je dirais même que nous sommes plus que des associés et que nous formons véritablement un couple. Un couple dont j'oserais prétendre que vous êtes la femme et nous le mari. Car il est remarquable que c'est toujours vers nous que vous accourez quand vous avez besoin d'argent. Et vous venez périodiquement nous apprendre en baissant les yeux que vous avez un grand désir d'être enceinte et que vous attendez de nous - comment dirai-je? - le petit coup de pouce qui vous permettra de mettre au monde un autre rejeton cinématographique, qui sera, c'est bien sûr, beau, génial et éventuellement millionnaire.

Le couple que nous formons entre - tout le monde le sait - dans la septième année de sa vie commune. Il n'est donc pas étonnant qu'il éprouve un certain malaise conjugal, celui que les Américains appellent *"the seven year itch"*.

"Que faut-il Seigneur, pour être sauvé?... Dites-nous toute l'affaire, allez-y carrément. On n'est plus des enfants: on est capable d'en prendre!... Que faut-il, mon doux Seigneur, pour que l'industrie soit sauvée?"

C'est-à-dire que la femme prétend que son mari ne lui donne pas toujours tout l'argent donc elle aurait besoin; qu'il le prend parfois de haut avec elle, comme s'il était monté sur un piédestal; que ses critères pour approuver ou refuser une dépense sont aberrants; que, certains soirs, si elle avait le courage de se débourrer le coeur, elle lui crierait, pour employer le langage de Germaine Greer, qu'il est *"a male chauvinist pig!"*

Lui, de son côté, il répète à qui veut l'entendre qu'il est fidèle et plein de bonne volonté, mais qu'il se rend parfaitement compte qu'il en a encore beaucoup à apprendre avant d'être un mari satisfaisant sur toute la ligne; il prétend que sa femme serait peut-être sage de ne pas attendre du mariage plus que sa *constitution* à lui ne lui permet de faire et qu'après tout, pour ce qui est de l'argent, il n'a pas le budget de ses gros cousins de la rue Dorchester-est ou de la Côte-de-Liesse.

Le temps est donc venu pour ce ménage sympathique de profiter d'une fin de semaine dans le Nord pour se parler entre quat'z'yeux. Cette confrontation, qui a débuté hier, nous allons la poursuivre incontinent, en passant de l'allégorie à la réalité.

La réalité

Avant de faire l'examen de conscience de la SDICC il serait bon de distinguer entre ce qu'elle peut faire et ce qu'il ne lui appartient pas de modifier directement.

Vous savez tous, par exemple, que le domaine des contigentements - communément appelés quotas - ainsi que celui de l'imposition ou de la redistribution des taxes d'amusement est une chasse gardée provinciale. Tout ce que nous pouvons faire dans ce sens, c'est de joindre nos efforts aux vôtres et de faire gentiment pression auprès des provinces pour qu'elles mettent en application ce qui nous semblerait, après une étude sérieuse, le plus apte à donner meilleure santé à l'industrie privée chez nous.

Deuxième point à souligner, avant que nous battions ensemble notre couple: la SDICC fonctionne à l'intérieur d'une loi qui délimite son mandat de façon précise. Là encore il y a des activités qui nous sont permises et d'autres qui nous sont interdites. Je vous rappelle incidemment ce que vous savez déjà: c'est-à-dire que le Secrétariat d'Etat étudie présentement l'opportunité de modifier, sinon d'élargir, notre champ d'action, afin de nous permettre de mieux vous servir.

Mais d'ores et déjà, il est évident que, malheureusement, certains pouvoirs ne nous seront jamais donnés, comme celui, par exemple, de faire admettre à Radio-Canada et à l'Office National du Film qu'il serait bon, juste, équitable et sans doute profitable à la nation qu'ils investissent davantage de leur budget dans le secteur privé de l'industrie. Tout ce que nous pourrons faire, c'est de continuer de répéter à nos collègues du gouvernement que cette action s'impose de plus en plus, à mesure que votre compétence devient elle-même de plus en plus évidente.

Donc l'action de la SDICC connaît des frontières. Il n'en reste pas moins qu'à l'intérieur de son propre champ de fraises des améliorations s'imposent.

"C'est ainsi que, dans les prochains jours, nous ajouterons à notre personnel un agent de distribution... Il aura comme responsabilité première de mettre tout son dynamisme et tout son talent à prolonger la carrière de vos longs métrages ou à leur en trouver une, selon le cas."

La distribution

Les problèmes rattachés à la production ne sont pas simples, vous en conviendrez. Ils ont accaparé jusqu'ici le meilleur de nos énergies. Mais le temps est venu pour nous, nous le reconnaissons, de vous aider davantage à rentabiliser vos films. Nous voulons mieux vous épauler dans leur mise en marché et dans leur distribution en joignant nos efforts aux vôtres et à ceux des distributeurs. C'est ainsi que, dans les prochains jours, nous ajouterons à notre personnel un agent de distribution. Travaillant de concert avec vos propres distributeurs, il aura comme responsabilité première de mettre tout son dynamisme et tout son talent à prolonger la carrière de vos longs métrages ou à leur en trouver une, selon le cas.

J'ajoute que nos préoccupations vont au-delà du circuit dit commercial, et au-delà des débouchés traditionnels. Car il est de plus en plus évident que l'industrie a l'obligation d'innover dans le domaine de la distribution et de rechercher des avenues nouvelles. Nous reconnaissons que nous devons vous aider dans cette recherche, non seulement de nos conseils et de notre expérience mais encore de notre argent, compte tenu évidemment des limites de notre budget.

Une bonne part de notre sollicitude sera donnée aux films qui, malgré leur valeur artistique, peuvent difficilement s'imposer à l'attention du grand public. Ici, je pense, par exemple, aux films réalisés avec peu d'argent, qu'ils fassent partie ou non de nos projets à budget modique. Ces films se doivent d'exister, car ils sont indispensables à l'évolution de l'industrie pour bien des raisons qu'il serait fastidieux d'énumérer ici. Les lancer sur le marché, comme on le fait maintenant, par les mêmes débouchés que ceux que l'industrie emploie pour ses gros canons équivaut à les condamner à une mort rapide. Sans argent, donc sans battage publicitaire, la plupart du temps sans vedettes, comment voulez-vous qu'ils survivent dans la grande foire de la distribution? On les met à l'affiche plus ou moins par charité. Simplement pour la forme car on sait d'avance que, 9 fois sur 10, leurs recettes seront nettement insuffisantes pour défrayer le loyer de la salle, la publicité, les frais de copie, etc. Ensuite, la conscience en paix, on les envoie à la morgue le plus rapidement possible. Et on n'en parle plus.

Mais dans certains milieux, on continue d'y penser, avec un pincement de coeur. Car ces films ont été faits avec autant d'amour - et souvent autant de talent - que certains gros films commerciaux. S'ils ne peuvent atteindre la grande masse du public, ils ont tout de même leur raison d'être auprès d'un auditoire non négligeable, qu'il faut atteindre absolument en prenant les moyens et le temps qu'il faut.

Broadway s'est rendu compte, il y a quelques années, que les gros *"shows"* étaient en train d'écraser les petits - les petits qui, bientôt, ne pourraient plus exister, encore moins s'affirmer - et que cette situation mettait l'avenir même du théâtre en danger. C'est ainsi qu'on a créé le "Off-Broadway", qui, établi selon des coûts plus modestes et des règles différentes, non seulement est devenu un secteur important du monde du spectacle à New York, mais encore s'est affirmé comme le club-ferme du théâtre américain. Malheureusement, ce bienheureux "Off-Broadway" n'existait pas encore en 1951. Autrement mon **Tit-Coq**, sans vedettes américaines et sans argent, aurait peut-être réussi à tenir le coup là-bas.

Ces changements, ces améliorations qui s'imposent dans le domaine de la distribution ne sont pas uniquement votre problème: ils constituent le nôtre également. Et nous n'avons pas l'intention de nous soustraire à cette partie de notre devoir.

"... le dialogue entre nous doit se faire plus constant... Car c'est nous qui décidons en définitive et nous assumons seuls cette responsabilité."

Le dialogue continuera

La SDICC a évidemment d'autres progrès à réaliser dans sa façon de collaborer au développement de l'industrie. Mais, pour mieux atteindre son but, elle doit avoir la sagesse de vous consulter avant de couler ses décisions dans le bronze. C'est pourquoi le dialogue entre nous doit se faire plus constant.

Plus cordial aussi. Il faut que certains d'entre vous perdent l'impression que nous nous prenons pour le bon Dieu. Un bon Dieu, qui malgré son nom, éprouverait une jouissance sadique à vous refuser aussi souvent que possible ce que vous lui demandez. Soyez sûrs qu'au contraire nous sommes peinés chaque fois qu'il nous est impossible, en toute conscience, d'accepter un de vos projets. Personnellement, j'ai été dans le cours de ma carrière trop souvent dans l'obligation d'avoir à tendre la main, au Conseil des Arts ou ailleurs, pour ne pas comprendre l'ahurissement de ceux qui voient leur demande refusée ou différée.

Il y a aussi la fameuse question des lecteurs! Il est clair que certains d'entre vous ont des doutes sérieux quant à l'efficacité du système que nous avons établi, après mûre réflexion, pour compléter notre propre appréciation des scénarios. Si vous croyez que les lecteurs que nous avons choisis sont des éminences grises, qui prennent des décisions que nous nous empressons d'entériner automatiquement, c'est qu'en effet un dialogue s'impose entre nous; un dialogue qui vous ferait comprendre que ces lecteurs ne sont pas des juges. Ils ne sont que des experts appelés à nous donner leur avis, un avis que nous pouvons suivre ou rejeter. Car c'est nous qui décidons en définitive et nous assumons seuls cette responsabilité.

Et il faut que vous sachiez que, nous aussi, nous lisons vos scénarios et avec la plus grande attention. Questionnez-moi par exemple sur un de vos projets que nous venons d'étudier, et vous constaterez que j'en ai fait le tour comme s'il s'agissait d'un moteur que j'aurais démonté et remonté pour mieux le connaître. Il en est de même pour Michael

Spencer, qui a bien dû lire avec moi plus de 500 scénarios. Si cela ne nous fait pas nécessairement une compétence à toute épreuve, cela ne peut pas ne pas nous donner une expérience raisonnable. Et rappelez-vous que si les lecteurs ne connaissent pas les identités du producteur, de l'auteur, du metteur en scène et des vedettes d'un projet, *nous* nous les connaissons. Et nous tirons *nous-mêmes* nos conclusions en pleine connaissance de cause. Nous pourrions, bien sûr, faire connaître aux lecteurs ces identités, mais nous croyons que, sans elles, leur évaluation sera plus objective. Et nous ne voulons pas que vous puissiez croire que Monsieur X ou Madame Z n'ont pas aimé votre projet parce qu'ils ne peuvent pas vous gober personnellement, vous ou vos collaborateurs.

Il faudrait vous expliquer aussi que l'anonymat des lecteurs nous semble indispensable à l'intégrité de leur opinion. Nous croyons que s'il en était autrement, des pressions s'établiraient autour d'eux qui rendraient vite leur position intenable. Certains d'entre vous voudraient pouvoir confronter les lecteurs, discuter avec eux et si possible les confondre. Mais à quoi bon, puisqu'ils ne sont pas les juges? C'est avec nous qu'il faut discuter et nous ne refuserons jamais de vous écouter aussi souvent et aussi longtemps qu'il le faudra. Si vous nous convainquez que nous sommes dans l'erreur, nous serons heureux de l'admettre et de modifier notre attitude, comme cela est déjà arrivé plus d'une fois.

Les critères

Quant au système même des lecteurs, pris dans son ensemble, il se peut qu'après avoir discuté avec vous, nous en venions à la conclusion qu'il peut être amélioré dans le détail, ce qui nous rendrait fort heureux.

On nous demande souvent de préciser les critères qui nous amènent à accepter un scénario ou à le refuser. Là, le dialogue devient plus difficile, la qualité étant un impondérable presque impossible à décrire.

Tout ce que je pourrais vous dire à ce sujet, c'est que nous essayons, dans toute la mesure du possible, d'oublier nos préférences et nos goûts personnels pour nous mettre à la place du public que le cinéaste veut atteindre avec son film.

Comme la loi qui nous a institués nous y oblige, nous nous préoccupons à la fois de la rentabilité de l'oeuvre et de son intérêt artistique ou culturel, pas toujours dans les mêmes proportions évidemment. Mais nous tâchons de maintenir entre les deux valeurs au moins la relation qui existe dans certaines recettes entre un cheval et un lapin: un cheval de rentabilité pour un lapin de culture, ou vice versa. Notre rêve, bien sûr, ce serait de découvrir dans chaque projet un cheval de chaque élément. Et nous espérons toujours que le nombre augmentera des projets qui seront respectables à la fois sur les plans de la rentabilité et du prestige.

Evidemment nous pouvons nous tromper dans l'application de nos vaporeux critères. Et il se peut que, bien intentionnés mais pas plus fins que ça, nous ayons, par notre refus de certains projets, empêché la naissance sur nos écrans de quelque film de génie. Par contre nous nous rappelons plusieurs cas où, nous étant laissé ébranler dans notre jugement négatif, nous avons permis l'accouchement d'un navet authentique.

Nous avions pourtant dit au producteur, aussi clairement que possible, où se cachait la grande faiblesse de son scénario. Et le film s'est fait quand même, soit que le producteur, exceptionnellement habile dans l'art de la séduction (comme vous savez tous l'être, messieurs) nous ait convaincus que nous étions dans l'erreur, soit qu'on nous ait promis, la main sur le scénario devenu l'Evangile, qu'une intervention du Saint-Esprit enlèverait radicalement le mal au tournage. Et nous sommes tombés dans le panneau. A notre vif regret et au grand dam du producteur.

En effet, on nous dit souvent: *"Le script n'est pas le film. Vous ne pouvez pas, en vous basant sur lui, présumer du produit fini. Vous n'avez en mains qu'une vague indication des trouvailles géniales que le tournage révèlera."* Malheureusement, l'expérience nous a démontré que dix-neuf fois et demie sur vingt, le scénario reflète exactement le film à venir, et qu'un mauvais scénario donne un mauvais film.

Et je crois le moment venu de vous dire un mot de ce que vous pourriez peut-être, de votre côté, améliorer pour le plus grand bien de notre collaboration. (Je n'irai pas jusqu'à dire que j'ai avoué quelques péchés véniels de la SDICC pour mieux vous amener à confesser vos péchés mortels. Mais il y a peut-être quand même du vrai là-dedans).

Chers amis, il existe une constante dans nos relations: presque chaque fois que nous refusons un scénario, dans l'état où il nous est présenté - ou que nous exigeons des modifications sérieuses à sa structure - une bataille en règle s'établit entre la SDICC et vous. Le texte soumis est un chef-d'oeuvre, soutient-on de votre côté, et nous sommes des béotiens, incapables de découvrir le génie là où il se trouve. Et ce n'est habituellement qu'après une lutte homérique que vous vous conformez plus ou moins à nos recommandations.

Attention aux navets

Il ne vient pas souvent, semble-t-il, à l'idée du producteur, du metteur en scène ou de l'auteur, que nous ne faisons en somme qu'épouser leurs intérêts et que notre sollicitude exigeante n'a d'autre but que celui d'empêcher le film de se cogner la tête trop durement sur le mur de l'insuccès. La SDICC peut à la rigueur perdre sa mise dans un long métrage. Même si ce malheur nous arrive plus souvent qu'à notre tour, le lendemain nous sommes encore debout et en affaires. Mais pour le producteur, faire un navet peut être une épreuve passablement plus douloureuse, sinon mortelle. Certains d'entre vous en savent quelque chose.

Quand le producteur a trouvé son argent pour un projet, il semble qu'il en vient vite à la conclusion que tous ses problèmes sont réglés. D'abord il est sûr que le scénario est enthousiasmant pour avoir conduit des investisseurs privés à y placer leur précieux argent. L'un de vous a même écrit quelque part que dans ces conditions nous ne devrions jamais refuser notre participation financière. D'accord, mais ce qu'il faut se rappeler, c'est que l'investisseur privé a souvent lu le scénario avec la compétence d'un profane à qui on présenterait la partition d'une symphonie. Il est bien prêt à risquer de son argent là-dedans mais à la condition que nous embarquions dans l'affaire. Il sait que notre expertise sera une garantie pour lui, car il n'a souvent pas les moyens ni la connaissance de faire la sienne. C'est tellement vrai qu'habituellement l'investisseur spéci-

"Je vous l'avoue en toute candeur: depuis bientôt six ans que je suis à la Société, j'ai toujours été frappé par l'importance capitale que les producteurs accordent à l'argent et par le peu d'attention qu'ils consacrent à la qualité du scénario. De la qualité du scénario, il y en toujours assez! De l'argent dans le projet, il n'y en a jamais trop!

fie que son engagement sera conditionnel au nôtre. Le jour où cet investisseur privé saurait que nous approuvons tout les yeux fermés, il deviendrait considérablement plus circonspect, vous le savez très bien. Non, l'argent malheureusement ne règle pas tous les problèmes d'un film. Quand un film majeur ne marche pas au box office, ce n'est habituellement pas parce qu'on a manqué d'argent pour le réaliser convenablement, ou qu'il a été mal joué ou mal mis en scène. Non. Presque toujours c'est parce que le public et la critique ont trouvé le film plat, son sujet sans intérêt. Si ce n'était pas manquer à la charité chrétienne, je pourrais analyser ici avec vous quelques cas récents qui vous prouveraient hors de tout doute que j'ai raison.

Et j'ajoute que, souvent, même les films qui ont un succès honorable auprès du public auraient fait une carrière encore plus intéressante si on s'était préoccupé davantage d'en améliorer le scénario. La preuve en est dans les réserves souvent importantes que la critique, officielle ou officieuse, leur adresse.

On nous dit ensuite: *"Vous voyez bien que vous n'aviez pas raison de prétendre que le scénario pouvait être amélioré: le film marche!"* Un peu comme on nous dirait: *"Vous aviez tort de prétendre que "pépère" aurait dû cesser de boire: il a vécu jusqu'à 70 ans!"* Personne ne saura jamais, évidemment, qu'avec sa constitution il aurait pu vivre 20 ans de plus s'il avait fait davantage attention à sa santé.

Trop d'importance à l'argent, pas assez au scénario

Je vous l'avoue en toute candeur: depuis bientôt six ans que je suis à la Société, j'ai toujours été frappé par l'importance capitale que les producteurs accordent à l'argent et par le peu d'attention qu'ils consacrent à la qualité du scénario. De la qualité dans le scénario, il y en a toujours assez! De l'argent dans le projet, il n'y en a jamais trop!

Même dans les nombreuses réunions auxquelles j'ai dû prendre part, à Ottawa, à Montréal, à Toronto ou ailleurs, au cours de ces graves conférences où des sommités gouvernementales se creusent le cerveau pour augmenter la valeur de notre cinéma, j'ai constaté avec peine le peu de temps qu'on consacrait à analyser, à fortifier la matière première de notre industrie, c'est-à-dire la qualité du scénario. Cette matière tellement importante qu'en regard d'elle tout le reste devient secondaire.

A tel point que même si la SDICC endossait à 99% la production de certains films, pour ensuite en assurer la distribution à même ses propres deniers, à peu près personne ne viendrait les voir. Car la télévision est là, figurez-vous, à portée de la main. La télévision, qui offre au public une distraction non seulement gratuite, mais qui a souvent le mérite de lui plaire davantage.

L'argent, voyez-vous, c'est comme la gazoline. D'accord, c'est indispensable pour faire marcher une voiture. Mais si votre moteur fait défaut, vous n'irez pas loin avec 10 barils d'essence.

Autre exemple: imaginez que par miracle nous puissions mettre cette année à votre disposition un budget dix fois plus grand que celui dont nous disposons.

Croyez-vous que le nombre de films à succès que vous pourriez produire serait multiplié par dix? Moi, je suis passablement sûr que, dans les conditions actuelles, il ne serait même pas doublé. Le reste de la production irait s'entasser sur les tablettes de l'indifférence générale et nous aurions en réalité desservi l'industrie en offrant au public un nombre plus grand de films médiocres ou mauvais, au milieu desquels les bons auraient été encore plus isolés qu'ils ne le sont maintenant.

Je me propose donc de vous laisser sur une invitation à méditer la pensée suivante: l'argent privé est plus difficile à trouver depuis quelques mois, c'est vrai. Vous pouvez perdre du temps à vous ahurir à ce sujet. Mais je crois que vous seriez sages de profiter de l'occasion pour approfondir davantage le problème de la qualité. Et qui sait, vous auriez peut-être la surprise de constater que, pendant que vous étiez ainsi occupés, le problème de l'argent se solutionnait de lui-même dans une certaine mesure. Peut-être justement à cause de la qualité plus grande de vos scénarios. Essayez donc: de toute façon vous n'avez rien à perdre.

Nous ne piétinons pas, nous trépignons

Incidemment, selon le rapport de votre président, la SDICC *"piétinerait sur place, au moment même où l'industrie du long métrage aurait besoin d'une aide accrue pour entreprendre une nouvelle étape."*

Je crois que si vous êtes d'avis que nous *piétinons*, c'est que vous avez mal regardé nos pieds: nous ne piétinons pas, nous *trépignons*. Nous trépignons d'impatience, comme vous. De loin, si on ne fait pas attention, les deux mouvements peuvent être pris l'un pour l'autre.

Car nous convenons avec vous que, dix millions tous les trois ans, ce n'est pas suffisant pour les besoins croissants de l'industrie privée: il vous faut plus d'argent, c'est clair dans notre exprit. Et nous continuons de faire au gouvernement les représentations qui s'imposent pour qu'on augmente le budget que nous mettons annuellement à votre disposition. Et nous osons croire qu'on se rendra à nos demandes.

Mais je vous rappelle ce que je vous disais il y a une minute et que vous devez bien comprendre: *plus vous aurez d'argent et plus il deviendra indispensable que la qualité de vos films augmente. Autrement il y aurait maldonne et dommage pour l'industrie du film.* Ce qui revient à dire: *forcez-nous la main avec la qualité et vous aurez vraisemblablement l'argent qu'il vous faudra, autant des investisseurs privés que de nous.*

Il est impossible de faire en si peu de temps l'inventaire de tous nos problèmes. Beaucoup de sujets n'ont même pas été effleurés au cours de cette demi-heure. Mais, heureusement, nous aurons eu la chance de dialoguer véritablement au cours de cette fin de semaine et de continuer à mieux nous comprendre et à mieux collaborer. Nous aurons

d'ailleurs l'occasion d'aller plus profondément au fond des choses au cours d'une semaine que nous passerons à Stanley House cet été et où nous serons heureux d'inviter certains représentants de chaque secteur de l'industrie, grâce à l'hospitalité du Conseil des Arts. Cela représentera pour nous et pour vous une espèce de *"retraite fermée"* qui nous fera beaucoup de bien, il me semble.

Avant de m'asseoir et de prendre un grand verre d'eau, je voudrais dire aux autorités gouvernementales du Québec que la SDICC est très heureuse de leur entrée éventuelle dans l'église militante du cinéma québécois, qui a sûrement grand besoin de leur aide. Nous les assurons d'avance de notre collaboration la plus entière et la plus désintéressée, dans l'espoir que le défrichage que nous avons dû faire et les tâtonnements que nous n'avons pu éviter ajoutent à leur sagesse et leur fassent plus rapidement une expérience bien à eux.

Un voeu personnel

Permettez-moi à ce sujet d'exprimer un voeu personnel; celui, que je forme très ardemment, que cette loi-cadre québécoise du cinéma entre en application de mon vivant. Vous me direz: il n'y a pas de danger, étant donné votre verdeur relative, que vous soyez privé de cette joie. Mais le temps passe. Et un accident est si vite arrivé! C'est pourquoi je vous dis, monsieur le Ministre des Affaires culturelles: *"Le décor est en place, les moteurs sont prêts à tourner. On vous attend pour la claquette. Allez-y: entrez sur le plateau. N'hésitez pas, monsieur le Ministre, soyez hardi! Ce n'est plus le temps de trembler."* □

Le français au Québec

A ne pas manquer! Dans le numéro de mai de

Maintenant

En vente dans les kiosques et les librairies

Au sommaire:

- Un article capital de Gilles Lefebvre sur "Les jalons de l'assimilation des Franco-Québécois"

- Des textes de Hélène P.-Baillargeon, Fernand Ouellette, Michèle Lalonde, André Gaulin, Gisèle Côté-Préfontaine, Roger Berthiaume, Gérald Godin, Louis Martin et Pierre Vadeboncoeur.

Je désire recevoir MAINTENANT_____
à partir du mois de_____
Je choisis un abonnement:
étudiant $5 ordinaire $7 de soutien $10
J'inclus la somme de_____
Nom_____
Adresse_____

MAINTENANT
2765, Côte Ste-Catherine Montréal - H3T 1B5
Tél.: (514) 739-2758

l'école vue par quatre cinéastes

LA LUTTE DANS LES CLASSES

pierre demers

"La discipline scolaire comporte des règlements et sanctions qui ressemblent étrangement à ce qui attend les futurs travailleurs que l'école aura bien conditionnés à l'idée de la légitimité de la hiérarchie d'inégaux."

"L'école met en oeuvre un processus qui vise à empêcher toute tentative de modifier les rapports sociaux."

L'Ecole au service de la classe dominante
CEQ, dossier/manifeste adopté au XXIIIème congrès de la CEQ, juin 1972.

Mise au point

Ces quatre courts métrages produits par l'Office du Film du Québec à la demande du Service Général des Moyens d'Enseignement (ministère de l'Education), ont été produits par les Films Jean-Claude Labrecque Inc. Comme point de départ, ces quatre films devaient porter sur l'enseignement du français au niveau secondaire, c'est-à-dire dans les polyvalentes québécoises.

Ces films nous intéressent ici parce qu'ils ne discutent pas uniquement de la situation de l'enseignement du français au Secondaire. Bien sûr, ils peuvent servir d'outils pédagogiques aux professeurs. Mais les quatre films de cette série débouchent sur une question plus globale qui intéresse bien du monde au Québec: le rôle de l'école dans la société québécoise d'aujourd'hui.

Plutôt, par exemple, que d'orienter les propos des films vers une analyse de la langue maternelle des étudiants francophones au Secondaire, ou que de réaliser des documents sur la langue française proprement dite comme le fait en partie, Arthur Lamothe dans la série **Le système de la langue française** (OFQ, 1972), les réalisateurs ont préféré enquêter auprès des principaux intéressés de l'éducation au Secondaire: les étudiants, les professeurs, les administrateurs et les "spécialistes" de la langue.

Ces quatre films établissent donc chacun à leur manière le diagnostic de l'école d'ici. Dans l'ensemble, les étudiants et les professeurs conscients admettent que l'école, telle qu'ils la connaissent au Secondaire, est malade. Cette série de films qui portent aussi sur les "relations pédagogiques", remet donc en question l'école-prison et plaide pour l'école libre, c'est-à-dire conçue non plus en fonction des administrateurs et des professeurs mais, d'abord, des étudiants. Les quatre réalisateurs de cette série, Gilles Groulx, Robert Favreau, Jean-Claude Labrecque et Jacques Gagné ont très vite reconnu que la "classe de français" au Secondaire était un lieu où se jouait le pourquoi de l'école. Et au cours des discussions, les étudiants et les professeurs formuleront

inévitablement leurs critiques et leurs réserves envers l'école.

Cette série nous montre en outre que l'école, dans une société capitaliste, n'est pas neutre. Elle entretient une certaine conception de la société et elle distribue les rôles que les étudiants joueront plus tard, une fois adultes, travailleurs ou patrons sur le marché du travail.

Le film de Michel Régnier **L'école des autres** (1967), produit à l'ONF, formulait une interrogation semblable sur le rôle de l'école dans la société capitaliste - fortement marquée donc par les différences de classes sociales. Mais l'enquête de Régnier avait été effectuée dans des milieux défavorisés de Montréal. Les quatre films produits par les Films J.C. Labrecque Inc. ont été tournés dans des polyvalentes où se retrouvent des étudiants de différentes classes sociales.

Enfin, il faut indiquer ici que cette série de films ne porte nullement sur les rouages du système d'éducation au Québec comme la série **L'éducation à votre service** (OFQ, 1971) de Jacques Blain. Ces films ne sont pas (et c'est là leur intérêt) des bandes publicitaires pour le ministère de l'Education du Québec.

Ces films confirment que l'école d'ici entretient d'abord une "conception hiérarchique" de la société. Les étudiants qui la fréquentent au Secondaire (et aux autres niveaux scolaires) y sont mal à l'aise. Par exemple, on leur laisse rarement la chance de s'exprimer pour de vrai, et on leur fait comprendre rapidement qu'ils doivent se mettre au pas. Ils y sont constamment surveillés par des représentants de l'autorité. De leur côté, les enseignants ont eux aussi appris leur rôle dans cette petite société: ils gardent leur distance face aux étudiants. Ils imposent des sanctions, ils exécutent les ordres des administrateurs et du ministère de l'Education. En somme tout se tient admirablement. L'école apprend surtout aux jeunes à faire comme les adultes qui acceptent de vivre dans une "société bureaucratique de consommation dirigée": obéir, se soumettre, accepter les règlements et ne jamais remettre en cause fondamentalement l'ordre des choses, l'ordre du jeu social.

Chacun de ces quatre films propose des solutions en termes psychologiques, émotifs ou politiques à cette situation de l'école-prison. Ils indiquent pourquoi il faut améliorer l'école et comment le faire. C'est ce que nous allons maintenant voir plus en détail.

L'école vue par Gilles Groulx

Place de l'équation
16mm, n.b., 35 minutes, 1973

Dans **Place de l'équation** le réalisateur compare d'abord la polyvalente (un nom significatif...) à une sorte de labyrinthe où les étudiants circulent sans trop savoir quelle direction prendre.

Pour le visiteur qui pénètre pour la première fois dans un tel lieu, ce qui le frappe d'abord c'est la vaste superficie de cette usine en béton. Comme à la place Ville-Marie, les visiteurs y cherchent en vain le bon corridor. Les étudiants par milliers s'y retrouvent tous les jours sans vraiment connaître ceux qu'ils croisent entre deux "cases".

Si ce même visiteur jette un coup d'oeil dans les locaux ou les bureaux de l'administration, il y voit des étudiants et des secrétaires occupés à vérifier des listes interminables de noms, des grilles de cours et des horaires indéchiffrables. On se croirait dans **Le meilleur des mondes** d'Huxley. Chacun a son numéro mais le problème c'est de savoir si les ordinateurs s'en souviennent.

Dans ces polyvalentes où se joue le jeu de l'école moderne au Québec, les mouvements des étudiants sont réglés par des lois sévères. Chacun doit être à sa place à temps. Le directeur de la vie étudiante a comme principale fonction de veiller à ce que les vendeurs de "drogue" trouvent difficilement leurs clients.

Groulx a imaginé des noms de rue à ce labyrinthe pour souligner davantage les contradictions de cette place publique où personne ne réussit vraiment à se retrouver: "rue de la confusion", "rue du néant", "rue des chercheurs", "rue de l'équation", "avenue du capital", "boulevard des travailleurs".

Dans ces polyvalentes, des enseignants acceptent de jouer le jeu de l'école hiérarchique, c'est-à-dire qu'ils donnent des cours, comme Claude, sur le budget familial pour que les étudiants apprennent rapidement à devenir de bons consommateurs.

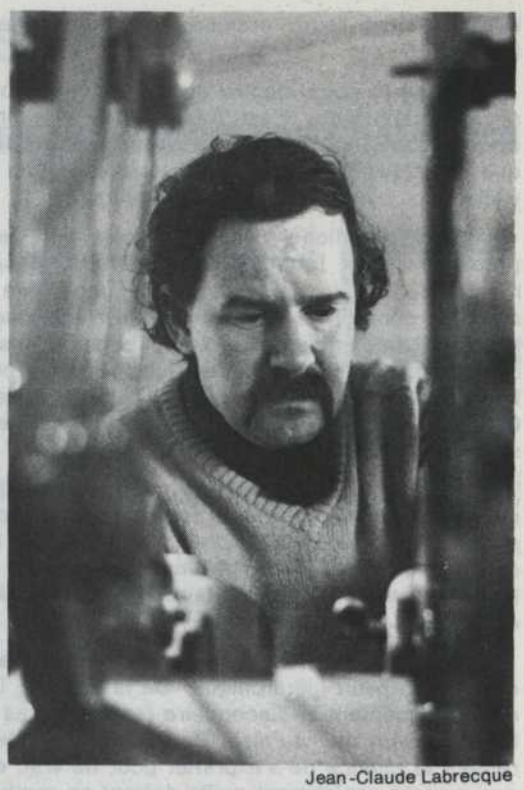
Claude est un professeur intégré qui accepte de faire certaines concessions pour se payer une maison, une moto et tout le confort matériel vanté par la publicité. Groulx a filmé cet enseignant chez lui, sur sa moto, et, en arrière-plan, son fils sur sa mini-moto, prêt, déjà, à prendre la relève.

Mais dans ces polyvalentes où se trouvent les étudiants du Secondaire qui prennent des cours de français et d'économie familiale, d'autres enseignants préfèrent ne pas jouer le jeu de l'école capitaliste et conformiste, comme Diane par exemple. Et ne pas jouer le jeu de l'école conformiste, c'est parler franchement avec les étudiants et c'est aussi tout lâcher le plus rapidement possible. Pour Diane, l'école est un rouage du système social et elle sent que si cela continue ainsi, les étudiants vont tout faire sauter dans ces labyrinthes de béton.

La dénonciation de l'école-labyrinthe par Groulx est radicale. L'école actuelle sert à reproduire en série des futurs citoyens dociles et obéissant aux lois. Elle n'est que le reflet de la société dans laquelle nous vivons. Avant de libérer l'école, libérons donc la société.

Place de l'équation s'inscrit logiquement dans la nouvelle approche politique du cinéma de Gilles Groulx. Ce court métrage nous donne une idée de ce que devrait être la critique socio-politique du dernier long métrage de ce cinéaste interdit par l'ONF: **24 heures ou plus**. Une bonne nouvelle: Gilles Groulx est en vie, il se porte bien, et il vit au Québec en 1974. Sa critique de la société capitaliste d'ici n'a jamais été si systématique. Ce cinéaste n'a pas encore fait son dernier film.

Gilles Groulx pendant le tournage de **Place de l'équation**



Jean-Claude Labrecque

Jacques Gagné pendant le tournage de **L'entreprise de toute une vie**

L'école vue par Robert Favreau

La faim des caves
16mm, n.b., 35 minutes, 1973.

Dans une classe d'étudiants "médiocres" du Secondaire IV, un professeur résigné, Jean, enseigne le français selon les bonnes vieilles méthodes. Il a d'ailleurs une conception bien arrêtée de la communication pédagogique: le professeur doit en tout temps garder le contrôle de sa classe. Il écrit sur le tableau avec une craie, mais peut à l'occasion s'en servir comme projectile. L'important, pour lui, c'est de savoir que ses étudiants font partie de la catégorie des moins doués et qu'ils sont irrécupérables. Il faut donc en prendre son parti. Selon lui, ces étudiants peu intéressés par les études "désaprennent d'année en année" au lieu de faire des progrès. Ils oublient "la ponctuation", "l'ortographe" et toutes les recettes élémentaires du bon petit étudiant de français. "Avec eux, avoue Jean, on ne réfléchit pas".

De leur côté, les étudiants reconnaissent que leur professeur représente l'autorité. Pour eux, l'école est une prison. Il faut donc en profiter pour se moquer le plus possible du gardien c'est-à-dire du professeur. Avec lui, impossible de parler, de communiquer. Il représente les sanctions, les ennuis, les règles de grammaire qu'on doit apprendre de force. Les cours de français et tous les autres cours sont comme des punitions qu'on accepte en attendant d'aller ailleurs, dans une autre prison, les Cegeps, par exemple. Mais là, on dit que les étudiants sont moins surveillés, donc plus libres.

Et puis, pendant une semaine, un nouveau professeur vient remplacer Jean. Ce nouveau professeur c'est une fille, Maryse, qui parle aux étudiants et qui les laisse parler. Elle refuse d'admettre que cette classe renferme trente "caves", Ce qu'il faut faire, selon elle, c'est apprendre leur langage, apprendre à les connaître. C'est cette alternative à l'école-prison que propose Favreau dans **La faim des caves**: l'enseignement doit partir des étudiants et non des professeurs.

Les étudiants sont les premiers surpris par le comportement de ce nouveau professeur qui ose se tenir avec eux et qui anime des ateliers libres de français. Ils se confient et acceptent de jouer le jeu avec cette jeune fille.

Selon cette animatrice, parachutée pour une semaine dans une classe de "caves", on ne peut d'abord toucher les étudiants avec des règles de grammaire. Ils sont ailleurs, très loin, et le travail du professeur est d'aller les chercher où ils se trouvent. Le monde évolue et les étudiants n'habitent plus le même univers que leurs enseignants. Ceux-ci voudraient répéter dans leurs cours ce qu'ils ont appris étant étudiants. Pour le réalisateur de **La faim des caves** et pour l'animatrice du film, la solution réside en somme dans un principe méthodologique: les professeurs doivent faire preuve d'une plus grande ouverture d'esprit et considérer tous les étudiants comme des individus également doués.

Mais la société des adultes se chargera malgré tout de faire les classifications qui s'imposent pour que règne la sacro-sainte loi de "la réussite sociale". En somme, nous dit Favreau, les classes de "caves" se retrouvent dans les autres secteurs de la vie sociale.

Avec ce film, le deuxième depuis **C'est pas l'argent qui manque** (sans oublier le vidéogramme **Vous savez ça, Monsieur le Ministre)**, Robert Favreau prouve qu'il a de la suite dans les idées. C'est sûrement un des cinéastes militants les plus prometteurs au Québec.

L'école vue par Jean-Claude Labrecque

Les notes de la vie
16mm, n.b., 35 minutes, 1973.

Dans ce film, le réalisateur nous présente un professeur de français dans sa classe du Secondaire II et III. Ce professeur n'est autre, en fait, que la jeune fille qui a enseigné pendant une semaine dans la classe "difficile" du film de Robert Favreau, **La faim des caves**.

Ce film de Labrecque constitue donc un témoignage plus complet d'une enseignante à l'écoute de ses étudiants. Car, il existe malgré tout quelques salles de cours où les étudiants en français semblent parler, communiquer plus ouvertement.

Les étudiants participent à divers ateliers pour mieux saisir la présence quotidienne de leur langage: en groupes, ils improvisent des monologues, des jeux, des chansons où s'exprime et se joue leur désir de communication. A leur insu, ils nous dévoilent leur perception du langage courant et surtout leurs loisirs culturels. Ils prennent leur vocabulaire et leur accent de la radio, de la télévision, et des conversations familiales et quotidiennes. Certains autres imitent des politiciens en campagne électorale.

Dans cette classe animée par un professeur "ouvert", les étudiants s'expriment en toute liberté et considèrent le professeur comme un camarade parmi les autres.

Les notes de la vie de Labrecque laisse parler et témoigner cette fille qui enseigne en tenant compte de ses étudiants de leurs besoins et de leurs attentes. Pour elle, les étudiants sont heureux quand ils réussissent à faire quelque chose par eux-mêmes. Ce qui importe toujours, c'est de partir des étudiants, de canaliser leurs énergies, de les laisser libres sans pour autant leur laisser tout faire. Si on les laisse libres comme dans cette classe, ils sentiront le besoin de s'exprimer comme ces deux filles qui ont composé la chanson-thème du film de Labrecque: **Les notes de la vie**.

Ce qui préoccupe encore cette enseignante lucide, c'est que la plupart des autres professeurs et des administrateurs fondent encore l'école sur l'idée du contrôle et de l'évaluation des étudiants. Alors que dans le fond, tous le savent, "les notes n'ont vraiment aucune importance". Elles ne font que bloquer certaines étudiants et entretenir cette "hiérarchie d'inégaux" véhiculée par l'école traditionnelle.

Mais les directeurs d'école ne parlent pas le même langage. L'enseignante rappelle, durant son témoignage, les propos d'un directeur de Cegep qui considérait comme fondamentale l'uniformisation de l'enseignement au Collégial: "Il ne faut pas laisser libre cours aux aptitudes individuelles des étudiants pour qu'ils puissent faire n'importe quoi sur le marché du travail".

Le film de Labrecque **Les notes de la vie** propose une solution psychologique au problème de l'école aliénante. Certains professeurs qui font preuve d'ouverture d'esprit peuvent contribuer à changer l'école, à la rendre plus conforme aux aspirations des étudiants. Mais comment convaincre les administrateurs que les notes académiques ne sont pas les notes de la vie?

L'école vue par Jean-Claude Labrecque et Jacques Gagné

L'entreprise de toute une vie
16mm, n.b., 35 minutes, 1973

Ici, Gagné et Labrecque abordent de front l'enseignement du français au Secondaire en faisant la lecture critique du programme-cadre du ministère de l'Education du Québec dans ce champ d'enseignement. Ils ont de plus réuni autour d'une même table des "spécialistes" de la langue au Québec pour prendre en notes leurs remarques sur cette question de l'enseignement de la langue maternelle.

Pour rendre plus "vivante" cette observation de l'enseignement du français à l'école, ils ont enfin imaginé un professeur un peu perdu et naïf qui, dans une polyvalente moderne, tente d'appliquer à la lettre les directives du ministère et les solutions des participants à la table ronde.

Un problème subsiste cependant pour ce touriste de l'éducation trop bien intentionné: l'impossibilité de communiquer dans cette polyvalente aux portes barrées et aux classes vides. Il expérimente donc ses nouvelles méthodes pour l'enseignement du français dans une solitude angoissante qui le pousse finalement à fuir ce labyrinthe impénétrable.

De leur côté, les participants à la table ronde soulignent, chacun dans leur langage, les contradictions de l'enseignement d'une langue maternelle. L'un après l'autre, ils nous donnent leur point de vue.

Pour Jean-Louis Roux, on devrait compléter l'enseignement académique du français par l'utilisation du théâtre, du cinéma.

Jean-Marie Laurence considère encore comme primordial de noter les fautes de français des élèves. Il avoue cependant les difficultés que pose l'enseignement de la langue parlée...

Pour Paul Chamberland, le langage est un acte qui comprend tout: parler, écouter, lire et écrire. Tout se réduit à la possibilité d'émettre et de recevoir, c'est-à-dire de communiquer intégralement.

Selon Raoul Duguay, l'enseignement de la langue doit partir de zéro, comme le fait le nouveau-né. Il faut faire avec les étudiants des expériences avec les consonnes, jouer avec sa langue pour que le langage devienne d'abord une expérience corporelle, physique.

Marcel Sabourin constate que la langue parlée ne s'enseigne pas et que parler doit être pour l'homme aussi naturel que marcher. Les cours de français devraient partir de chaque individu et lui permettre d'augmenter son bonheur, son plaisir de s'exprimer, de parler. Pourquoi ne pas donner des cours libres de "sacres" québécois pour "défouler" la classe et le professeur? Jean-Marie Laurence propose alors que les salles de "défoulement" se situent dans d'autres locaux que les salles de cours!

La conversation des participants glisse rapidement sur la question du joual. Laurence espère qu'on en revienne au français normal. Duguay trouve que le joual est une merveilleuse méthode d'économie de langage. Le joual est une langue pauvre mais claire. Le professeur perdu dans sa classe vide explique le sens de la phrase suivante: "imma kiker la kékanne dans face", pour prouver la concision du joual.

Chamberland, enfin, souligne les contradictions évidentes du programme du ministère et l'impossibilité de faire correspondre l'enseignement d'une langue écrite et d'une langue parlée au Québec. Il mise sur le plaisir de l'acte musculaire d'écrire. Chacun porte en soi sa grammaire, et il faudrait susciter davantage le besoin de création chez les étudiants.

Le langage pour chaque individu est bien une entreprise de toute une vie. Vu le contexte culturel québécois, l'enseignement de la langue maternelle nage en pleine confusion. Ce film le démontre.

Une remarque finale: **L'entreprise de toute une vie** de Gagné et Labrecque fait désormais partie de l'anthologie du cinéma comique québécois. Le comique au cinéma a toujours exploité les situations absurdes comme, par exemple, le fait français québécois. □

«bingo» de jean-claude lord

BINGO SUR UNE FOIRE DE CONFUSION

piere vallières

Bingo de Jean-Claude Lord, à la suite d'un énorme tapage publicitaire, est enfin projeté sur les écrans de la belle province, et tout le monde est maintenant libre de s'en faire une idée par lui-même. Libre? C'est peut-être exagéré. La plupart des critiques, par exemple, choqués par la publicité criarde qui a précédé la projection de **Bingo,** sont allés voir le film avec beaucoup de préjugés. Leur refus du tapage publicitaire s'est mué en refus systématique du film lui-même.

Pourtant, ces mêmes critiques n'auraient pas agi de la sorte vis-à-vis d'un film comme **Le dernier tango à Paris** dont la publicité prête autant à la discussion. Mais le film québécois doit être "pur" et "désintéressé" comme nos héros nationaux. Nous préférons le vide à l'impureté. Crevons en paix!

J'ai attendu, avant d'aller voir **Bingo,** que ma répulsion spontanée pour le lavage de cerveaux à la CJMS se calme un peu et laisse place à un sentiment peut-être aussi peu recommandable: la froideur. Je suis arrivé au cinéma de mon quartier froid comme glace, un lundi soir, certain que j'étais de me trouver à peu près seul dans la salle en ce "lendemain de la veille". Et puis là, immuable, j'ai regardé le film.

Evénement imprévu: j'ai aimé le film. J'ai marché. Pas complètement, bien sûr, c'était défendu par ma conscience politique et sociale! Comme tout le monde, - et peut-être plus que la moyenne des gens -, j'ai pensé à la Crise d'Octobre, au FLQ, à certaines grèves que j'ai vécues, aux créditistes, aux libéraux, aux péquistes, aux cégeps... et à CJMS!

Mais je n'ai pas perdu de vue ce qui me semble être le propos fondamental du film: il n'y a rien de plus facile pour la droite que de réussir un coup d'Etat au Québec. Le coup de Léger dans **Bingo** est une réalité trop immédiate pour que quiconque puisse la trouver invraisemblable. En fait, les travailleurs de la United Aircraft qui ont vu le film ne s'y sont pas trompés. Et pour eux, c'est Bourassa qui a déjà fait le coup avec l'aide de Trudeau et Desrochers en octobre 1970, en octobre 1973, et qui le rééditera peut-être en octobre prochain. Qui sait?

Les politiciens qui font le **Bingo** sont pourris. C'est un fait indéniable. Mais qui engraisse cette pourriture? L'auditeur de CJMS (la grand-mère de "Bingo")? L'apolitisme des jeunes? La lâcheté des adultes-pères-et-mères? Le syndicalisme d'affaires? Les provocateurs comme Pierre? Les

Photos de tournage de **Bingo**

exploitateurs comme Goldwater? L'activisme incontrôlé et désespéré de Fernand?

Pour Lord, tout le monde est complice de cette pourriture au Québec et le coup d'Etat est notre manière naturelle de gouvernement. Son propos rejoint celui formulé jadis par Trudeau sur "l'a-démocratisme" congénital des Québécois.

Bien sûr, le film de Lord est un film de fiction. Mais quelqu'un osera-t-il faire un rapprochement entre **Bingo** et le **Duplessis** de Denys Arcand? Le pessimisme de l'un n'a rien à envier à celui de l'autre. Les deux films expriment une réalité identique.

Mais là s'arrête le rapprochement. Décrivant la même réalité que **Duplessis** et **Réjeanne Padovani**, le film de Jean-Claude Lord demeure à la surface des événements et des êtres qui les font. Le parti-pris du "suspense" se substitue chez Lord à celui de la vérité - non pas documentaire mais humaine - de l'action développée. Dans **Réjeanne Padovani** le parti-pris de lenteur de Denys Arcand permettait à cette vérité d'envahir l'écran progressivement et de mettre à nu l'imposture dont non seulement les salauds mais la collectivité entière se fait complice. Dans **Bingo,** au contraire, le déroulement rapide de l'action, en tenant constamment en haleine le spectateur, l'empêche de voir ce qui se cache et ce qui grouille derrière les épisodes du suspense. Cela donne au film de Jean-Claude Lord un caractère superficiel sans pour autant le rendre mauvais.

Inévitablement, on suit l'action avec intérêt. On ne s'y ennuie jamais. **Bingo** comporte peu de bavures. Mais les personnages n'accèdent jamais à cette intensité dramatique qui fait la force de **Réjeanne Padovani.** Lord ne permet pas à ses personnages d'exprimer leur vérité intérieure. Il ne les perçoit qu'en action. Sauf, par moments, pour les deux jeunes héros-amoureux du film avec lesquels Lord s'essaie à la poésie.

La conspiration politico-policière, qui est à la base des coups d'éclat de **Bingo**, n'est pas suffisamment développée et explicitée par rapport à ces coups d'éclat (enlèvement, bombes, etc.) qui ponctuent le film. Les trois chefs de partis sont à peine crédibles et le rôle de l'inspecteur La pointe trop effacé pour exprimer totalement la dimension cruelle du coup d'Etat conçu par Léger, Pierre et cet officier de la police. L'assassinat des deux jeunes héros à la fin du film perd de sa crédibilité à cause du refus de Lord de démontrer, au long de l'intrigue, le mécanisme de la conspiration qui justifie ce double meurtre.

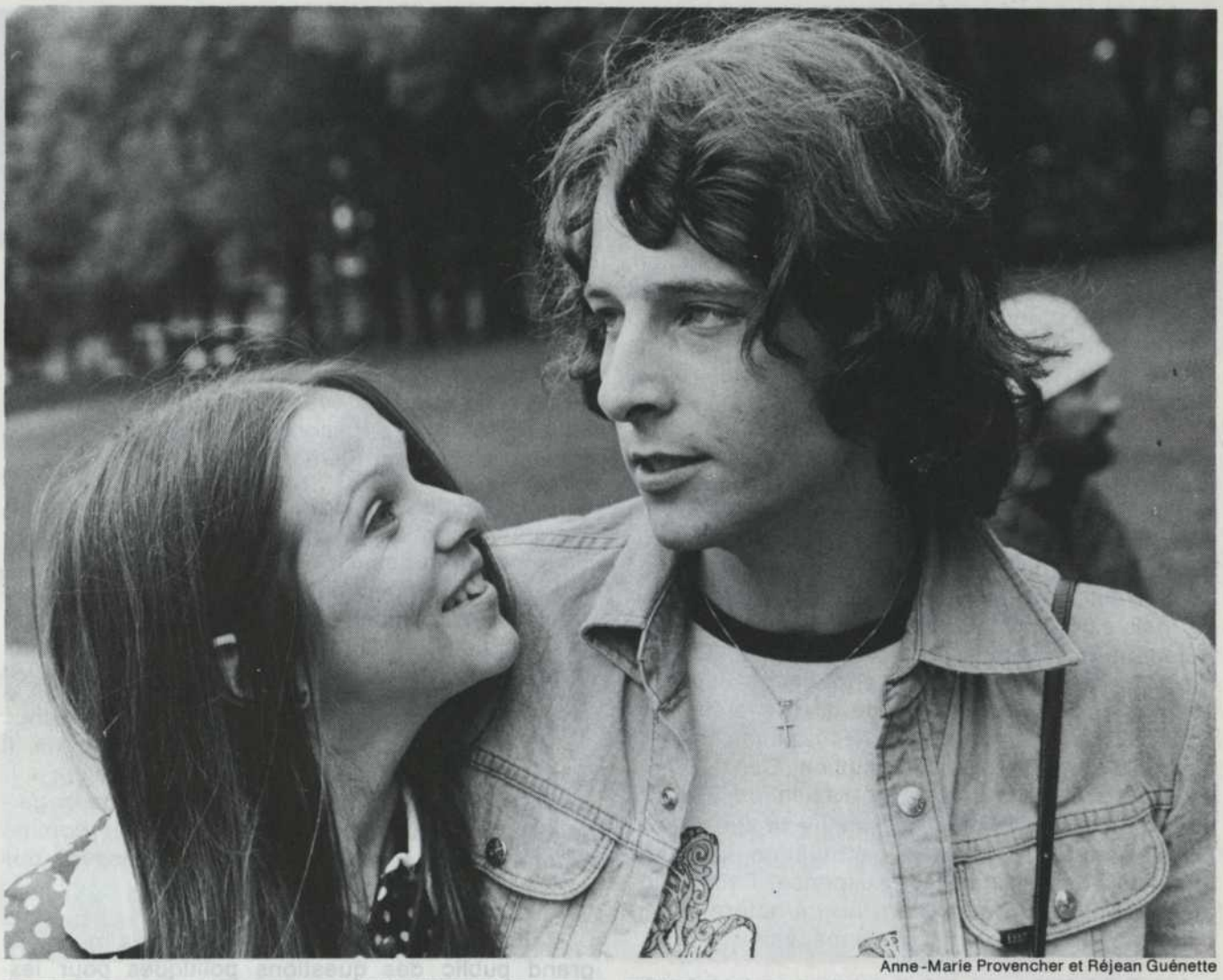
On assiste donc au triomphe de Léger mal instruits des circonstances qui l'ont rendu possible. Comme des spectateurs de bandes d'actualités télévisées. On nous fait consommer une belle série de rebondissements pétaradants, mais on nous renseigne mal sur leur signification politique. Les véritables penseurs et organisateurs de cette "crise d'octobre" demeurent des personnages flous, caricaturaux, privés de chair et de sang. Quant à ceux qu'ils manipulent, ils ont plus de chair et de sang, mais ils n'arrivent pas à nous transmettre véritablement leurs émotions, à l'exception de la brève scène ou Louisette Dussault explique les raisons qui l'ont amenée du travail social au terrorisme.

Jean-Claude Lord, il me semble, ne fait pas suffisamment confiance aux comédiens. En dirigeant leurs moindres gestes, en dictant chacun de leurs mots, ils les empêchent de libérer le personnage qu'il leur a demandé d'incarner. En multipliant les coups d'éclat, Lord ne leur laisse pas non plus le temps de vivre.

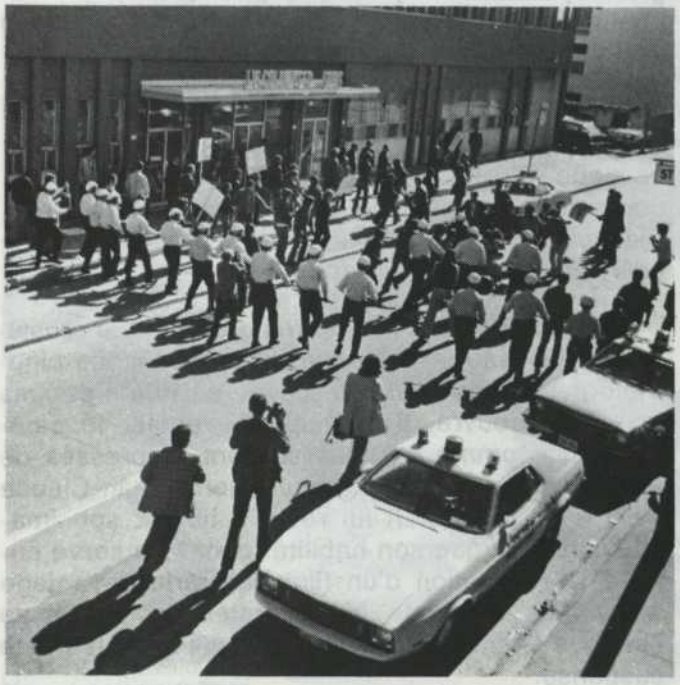
Bingo, réussite commerciale, est un demi-échec au plan dramatique. En tant que film politique, il demeure au niveau de la chronique policière superficielle et de la caricature sociale. En regardant le film, on marche à coup sûr, mais comme on marche en suivant les meilleurs épisodes des séries télévisées américaines.

Mais ce divertissement n'en pose pas moins au grand public des questions politiques pour lesquelles il est préparé. Hélas, les réponses se perdent dans une foire de confusion. En refusant de démontrer les mécanismes de la conspiration qui a présidé au "bingo", Jean-Claude Lord laisse le spectateur au niveau de l'infantilisme politique et des parti-pris mal dégrossis. C'est dommage, car avec un tel sujet, Lord aurait pu ajouter une pièces de taille à la fresque québécoise esquissée par Arcand.

Ceci dit, **Bingo** constitue malgré tout une réussite qui dépasse la moyenne des productions cinématographiques québécoises. Si ce film n'est pas un chef-d'oeuvre, il ne fait pas reculer le cinéma d'ici, comme certains se sont empressés de l'affirmer un peu trop gratuitement. Jean-Claude Lord a de l'étoffe. Il lui reste à libérer son imagination pour que son habilité technique serve enfin à la réalisation d'un film qui parle davantage aux tripes et rende le spectateur complice de l'intrigue plutôt que simple consommateur de suspense. □



Anne-Marie Provencher et Réjean Guénette



"bingo" et le cinéma politique

CRITIQUE DE GAUCHE OU CRITIQUE GAUCHE ?

jacques godbout

Un bon nombre d'intellectuels qui se refusent à faire de la politique (rencontrer les citoyens, organiser l'information dans un comté, tenir des assemblées publiques, provoquer le pouvoir, etc...) ne se refusent pas pourtant le plaisir d'en parler abondamment, et conséquemment déplacent le politique, vers un nouveau lieu émotif, sans pour autant changer de discours. C'est ce qui se passe à propos du cinéma depuis quelques années à Montréal, et l'influence du commentaire intellectuel de gauche a été telle que la majorité des critiques s'est mise à se préoccuper du contenu politique des films rejetant même le souci d'en discuter le sens cinématographique.

Il faut pourtant dire les choses comme elles sont: les idées de gauche (le mouvement) peuvent faire autant de ravages que les idées de droite (conservatrices) dans des têtes pas trop bien structurées. Au pis aller cela donne la prose haineuse d'un Robert Lévesque obnubilé par quelques idées simples qu'il réussit chaque semaine à réduire au simplisme se prenant même parfois pour le pape et utilisant le nous pour mieux cacher sa solitude. Au mieux cela donne un article de Patrick Straram dans **Hobo-Québec.**

En fait, la critique de gauche semble satisfaire deux fonctions depuis quelques années, l'une maternelle, l'autre exotique. Règle générale, en effet, le succès de critique (qu'on dit d'estime!) sera inversement proportionnel au succès populaire; à cet égard les critiques offrent une juste compensation à une fin de non recevoir du public (car le rapport cinéaste-spectateur est un rapport amoureux) et ils ont choisi de pallier le manque d'amour des spectateurs par des textes dithyrambiques et des photographies nombreuses agrémentées parfois de légendes sympathiques. Tant mieux!

La fonction exotique est plus discutable: le raisonnement politique en politique est essentiel; en cinéma il devient le plus souvent un masque d'impuissance, un discours d'emprunt parce qu'on ne sait plus parler esthétique, psychologie, espace, structure, spectacle... l'exemple le plus frappant de cette absence au cinéma fut la critique identique d'un journal à l'autre, les journalistes ayant voyagé ensemble au retour de la première de **Kamouraska,** dans laquelle on faisait à Jutra le reproche de n'avoir pas parlé de la lutte des classes et des opprimés à l'occasion de son adaptation du roman d'Anne Hébert. Il était en effet plus difficile d'expliquer pourquoi Kamouraska était un beau film glacial, c'est-à-dire d'établir le rapport entre la recherche esthétique picturale et l'absence de passion, que d'utiliser le petit catéchisme marxiste simplifié.

Tout comme les sulpiciens d'hier voulaient que tous les films soient religieux les gauchistes d'aujourd'hui veulent que tous les films soient politiques.

Le plus important, me semble-t-il, c'est que les spectateurs soient politisés, c'est-à-dire qu'ils soient armés pour décoder le message politique implicite dans tout spectacle cinématographique. Je me refuse à faire un procès au cinéaste plutôt que de travailler à politiser "les masses"; la fonction critique et la fonction cinématographique ne doivent pas être des erzats d'action politique; on ne fait pas la révolution avec une caméra, mais avec des fusils, d'autres ailleurs l'ont prouvé.

En fait, le film "politique" est une fausse caté-

gorie mentale, tellement inexistante que ses inventeurs voudraient qu'elle englobe toutes les autres. Le domaine politique est un sujet (qui comme l'amour appartient à l'univers humain) que chaque cinéaste peut choisir de traiter ou d'éviter. Un cinéaste politisé fera un documentaire qui dira d'abord la *dimension politique* d'un sujet; c'est le propos de Denys Arcand dans **On est au coton;** un autre cinéaste, qui n'est pas moins politisé, choisira la dimension individuelle, comme Bernard Gosselin dans **César et son canot d'écorce,** et se verra reprocher par la critique gauchiste de ne pas avoir souligné la situation d'exploité de l'indien du Canada.

Il ne suffit pas de dire que la dimension politique n'était pas le propos de Gosselin. Ce qu'il faut dire c'est la stupidité d'un critique qui ne comprend pas que l'artisanat de César, tout admirable qu'il soit, est impossible dans la société industrielle, et que l'image des rapports au monde de cet indien est plus explosive, en termes de changements et de dignité, donc en termes de politique de gauche, que le pessimisme dévastateur de Denys Arcand qui montre le Québécois dans son trou, heureux d'y être, colonisé jusque dans ses neurones. L'image patiente de César rappelle aux spectateurs les dimensions réelles du travail, ce qu'il pourrait être et la passion des hommes pour les choses qu'ils dominent.

Le simplisme réducteur des gauchistes (critiques gauches et non de gauche) est inopérant vis-à-vis des masses, méprisant pour les spectateurs et finalement dévastateur au niveau intellectuel, en ce sens que les analyses dont le grand public a besoin ne sont jamais faites, puisque le critique n'écrit plus que pour ses camarades comme si un cinéma des petits copains avait engendré une critique pour initiés.

La majorité de ces critiques peut bien préférer prendre un pot avec Pierre Harel ou Denys Arcand de préférence à boire un verre avec Jean-Claude Lord ou Denys Héroux. Le problème c'est que ces affinités électives qui tiennent à un code social ou personnel relativement sain, deviennent des affinités intellectuelles dont le critique sera prisonnier.

Ainsi, avec un sujet politique, Jean-Claude Lord a fait un film populaire dont les qualités nombreuses ont été minimisées par la critique de gauche qui pourtant aurait été habilitée à dire si le propos de Lord (dénoncer la manipulation politique, le piège à con dont parle Chabrol) était cohérent, tentant aussi d'analyser les rapports entre le mélodrame et le succès populaire au Québec; la critique aurait pu décortiquer le scénario, sorte d'amalgame des aventures diverses du F.L.Q. revues et corrigées par Jacques Ferron, traversé de personnages inoubliables, comme celui de cette grand-mère qui ne rêve qu'au bingo, image d'un Québec traditionnellement baisé par ses traditions... mais non.

En fait, à force de se préoccuper de politiser l'univers du cinéma, avec un outil littéraire (le discours analytique), des intellectuels se sont spécialisés dans le refus de l'art cinématographique, qu'ils ont associé à l'idéologie bourgeoise, tentant ainsi d'enchaîner le cinéaste, le soumettant à des critères idéologiques parfois justes en politique, mais inopérants en cinéma parce que le traveling n'est pas un problème moral, comme on se plaît à le répéter dans les ciné-clubs, mais une question de style, c'est-à-dire une manière de raconter une histoire, tout simplement.

Quand certains cinéastes, dans certains films, choisissent le plan séquence fixe, ils peuvent bien vouloir justifier leur choix au plan moral, mais en fait ce choix leur est souvent imposé par une *pauvreté* de moyens financiers. Brassard dans sa belle naïveté l'a assez clairement dit, à propos d'**Il était une fois dans l'Est,** et Jean-Pierre Lefebvre ne l'a pas suffisamment explicité à propos du film **les Maudits sauvages,** pas plus que Denys Arcand dans **la Maudite galette.**

Cela non plus, les rapports entre les moyens de production et le résultat, n'a pas été analysé en profondeur à propos de **Bingo.** Même si tout est politique, quand on est critique gauchiste, il faudrait savoir ouvrir les yeux et dire simplement la véritable dimension politique des films, tout comme leur dimension esthétique par exemple, car la fonction du cinéma c'est d'être du cinéma, et non pas d'abord un discours politique, puisque la fonction du discours politique c'est d'être discours politique et non pas du cinéma.

Les éthologues nous rappellent qu'en biologie la forme est fonctionnelle; le pied palmé sert à mieux nager; la forme cinématographique se doit aussi d'être fonctionnelle, c'est-à-dire qu'elle doit servir le mieux possible un récit qui ne devrait, idéalement, ni ennuyer ni distraire, mais captiver le spectateur. Le spectateur loue sa place et prête son temps (deux heures de *sa* vie après tout), il ne demande qu'à être intéressé pendant la représentation (faut-il rappeler que le cinéma est un système de représentation?) car il sera *libéré* par le mot "fin", à l'écran. Ce mot "fin" (ou son équivalent, image figée, à suivre, fondu, musique, générique) signifie: vous venez d'être

captivé par une histoire que vous n'avez pas vraiment vécue, et dont les dimensions sont celles de l'univers que l'homme élabore, c'est-à-dire, de l'imaginaire, et non celles de la restitution objective de la réalité; vous allez, quittant le cinéma et les effluves de pop-corn, retrouver la réalité justement, et cette histoire que l'on vous a racontée vous aidera à mieux comprendre ce qui vous entoure parce que le cinéma n'est pas la réalité, c'est une façon de l'aborder.

En somme, si la critique cinématographique dite de gauche s'intéressait à la réalité du cinéma, elle pourrait établir avec le public un rapport de confiance qui correspondrait à sa fonction, celle d'une réflexion sur un film dans *toutes* ses dimensions, une analyse ouverte où le critique risque bien sûr de se tromper, autant que le cinéaste, mais ce risque est nécessaire puisque le public aussi le court. La critique alors rapprocherait cinéastes et spectateurs plutôt que faire écran.

Pour expliciter, au plan pratique, ma pensée, je crois que Michèle Favreau avait à juste titre, autrefois, réussi à gagner la confiance des lecteurs de **La Presse,** qui ne sont pas ceux de **Québec-Presse.** Et quand j'entends Gérald Godin me dire qu'il évite systématiquement d'aller voir les films recommandés par le critique de cinéma de son journal, et au contraire se précipite dans les salles où jouent les autres, je sais qu'il cherche à dire que même les lecteurs de **Québec-Presse** préféreront **Bingo** à l'extraordinaire **Buldozer,** mais qu'ils ne sauront jamais pourquoi, parce que personne dans **Québec-Presse** n'a l'ouverture d'esprit qu'il faut pour éclairer le débat.

Il faut remplir trois conditions pour que vive un cinéma québécois original dont nous avons tous, y compris au plan politique, le plus grand besoin:

1. que les structures financières de ce que l'on se plaît à nommer l'industrie cinématographique soient ouvertes et saines.

2. que le travail et l'imagination des cinéastes trouvent des débouchés.

3. que la critique soit attentive, patiente, généreuse, honnête, imaginative, alerte, puisqu'elle reste le seul intermédiaire en qui public et cinéastes peuvent avoir confiance.

Cela fait beaucoup de qualités nécessaires pour être critique? Bien sûr, y compris celle de n'attendre des cinéastes aucune reconnaissance. En somme s'il est un rôle à dimension politique dans l'univers du cinéma c'est bien celui que joue le critique; c'est en ce sens qu'il serait temps, à gauche, de l'assumer. □

Photo de famille: l'équipe de tournage de **Bingo**

«BINGO» À JOLIETTE

Durant les mois de mars et avril, la dernière réalisation de J.-C. Lord est demeurée cinq (5) semaines à l'affiche de notre "chic" cinéma Vénus (qui soit dit en passant et sans jeu de mots - est rarement dans les nuages ou dans la lune mais bien plus sur terre, tellement il est administré de façon à ce qu'il rapporte le plus possible; cette situation influence évidemment la programmation en général et plus particulièrement le choix des films, le public, etc.).

Par ailleurs, suite à la présentation montréalaise du film **Bingo** aux grévistes de la United Aircraft, j'ai voulu tenté une expérience identique avec ceux de notre région, à savoir les travailleurs de la Canadian Gypsum et de la Great Lakes Carbon. Après avoir fait les arrangements avec les responsables syndicaux d'une part, et d'autre part, avec Michel Capistran qui se disait emballé de pouvoir réaliser une projection-débat à Joliette, nous nous retrouvons au Vénus, lundi, le 8 avril, en matinée, sans avoir à défrayer le coût d'entrée, bien entendu.

Y sont présents: des membres de différentes centrales syndicales et de groupements populaires, quelques journalistes, les grévistes et leurs épouses, des étudiants et, pour animer la discussion après le visionnement, M. Guy Bisaillon. Se joindront à nous, M. Capistran lui-même qui est assistant-réalisateur et co-scénariste de **Bingo.** Enfin, le réalisateur, Jean-Claude Lord qui s'efforce, depuis que son film est sorti, de s'en servir au maximum comme moyen de réflexion et de discussion. Au total, environ une centaine de personnes assiste à la projection.

On nous fait donc voir **Bingo.** Rien de spécial à signaler si ce n'est que quelques spectateurs ont manifesté à voix haute leurs différents sentiments, ce qui n'a rien dérangé. De toute façon, nous voici rendus à la période d'échanges. Rapidement les grévistes réagissent: "le syndicalisme de demain, il va devenir quoi?", "la "tête" (les dirigeants) des syndicats est hypocrite", "il y a trop de politisation", "moi, j'suis d'accord avec la violence... j'ai déjà fait la guerre, pis s'il faut se battre, je vais le faire; j'suis volontaire, y'en as-tu d'autres dans la salle?" etc. Et une dame d'ajouter: "je trouve que les deux Cégépiens apportent une note de fraîcheur...". Mais le tout s'est orienté sur des points précis que je vais tenter de présenter.

Premièrement, la dimension de la lutte des travailleurs les a particulièrement rejoints. C'est l'aspect qui a le plus frappé et qui est pas mal ressorti lors de la discussion. Je crois qu'ils ont réalisé certains faits puisque, sans cesse, on a rappelé que tout le film était vrai, dans le sens que la majorité des séquences auraient pu se passer chez n'importe qui; autrement dit, ça collait à notre réalité familiale, morale et socio-politique du Québec. Mentionnons seulement les revendications des travailleurs: avancement technologique, automation, mises à pied, etc. et regardons le récent conflit des postes. A signaler, une réaction vive de la part d'un dirigeant syndicaliste: "Moi, je trouve ça "décâlissant", décourageant, démobilisateur. Ca ne nous donne pas le goût de passer à l'action, mais bien plus de rester assis et de nous laisser vivre". Réaction qui n'a pas été acceptée par tous, mais qui les a incités à continuer leur engagement: "Tant que les autres vont s'occuper de nos affaires..., faut pas lâcher!". En somme, cette réalité de la lutte des travailleurs a sensibilisé tout en créant des réticences.

Deuxièmement, tout ce qui concerne la politique comme telle, à savoir la campagne électorale, pour quelques-uns n'avait pas sa place avec la grève des gars de l'usine. Mais J.-C. Lord l'a précisé, cela a été voulu. Si les élections provinciales avaient eu lieu ce printemps, son film serait sorti en même temps, son impact aurait été beaucoup plus fort et la réalité globale présentée aurait eu une portée plus grande sur tous les spectateurs. Cette réalisation cinématographique, c'est beaucoup plus qu'un "spectacle-divertissement", c'est plutôt une occasion de discuter, de prendre conscience, de s'engager ou d'intensifier son engagement. Mais pour revenir à notre débat, un autre responsable, syndical cette fois, a fait une remarque intéressante: "rappelons-nous le mois d'octobre '73 où notre cher ministre provincial, M. Quenneville, a souligné à maintes reprises, que les grèves et, entre autres, celle de la Firestone à ce moment-là, arrêtaient les investissements et empêchaient la région de se développer. Si ce n'était pas de la "violence électorale", je me demande ce que c'était?". Donc, la politique, c'est bien qu'elle soit là; on ne peut s'en détacher.

Troisièmement, les jeunes là-dedans. Une première remarque qui ne déroge pas de l'idée d'ensemble: "c'est bien vrai; les tabous moraux sont tombés". La scène dans les pommiers en a frappé plusieurs!... Par contre, la conscience collective de la jeunesse vis-à-vis des milieux syndicaux, les luttes ouvrières, n'est pas très très avancée.
Seulement une minorité s'y intéresse; que ce soit dans les polyvalentes ou au CEGEP, à Joliette, c'est vraiment une p'tite gang". La *solidarité*, c'est la solution. Plusieurs réflexions ont porté là-dessus, et particulièrement celle d'une étudiante engagée du CEGEP, qui fut applaudie. "C'est seulement quand tout le monde aura compris que c'est ensemble que l'on peut changer quelque chose, alors, peut-être, la révolution surviendra".

Pour terminer, il ne faudrait pas se leurrer, je n'ai pas senti de rebondissement mineur ou majeur, à la suite de cet après-midi d'avril. On a beau discuter, échanger, animer, etc. le changement commence en chacune des personnes et même si tangiblement les résultats ne paraissent pas, au moins si la conscience et le coeur de l'homme commencent à apercevoir où sont les injustices, alors, je serai bien satisfait d'avoir consacré un peu de temps à organiser ça.

Solidairement, de Joliette,

Pierre Forest

il était une fois dans l'est

D'UN ORATORIO SACRÉ OU PEUT-ÊTRE PROFANE

QUI SE DONNERAIT DES AIRS CHEAPS POUR RESSEMBLER À UNE CHANSON DE MARGOT LEFEBVRE

michel bélair

Cet article est basé sur deux pré-requis: 1) que le lecteur a vu **Il était une fois dans l'Est**; *2) qu'un certain niveau de discussion théorique est considéré comme acquis ou dépassé comme l'on voudra. Même si on peut voir le film d'André Brassard comme une adaptation cinématographique de l'oeuvre théâtrale de Michel Tremblay, il ne sera pas question ici de la classique discussion entre l'horizontalité cinématographique et la verticalité théâtrale ainsi qu'on en a pris l'habitude dans certaines revues spécialisées. Tentant de prendre un regard neuf, puisqu'il a suivi le tandem Brassard-Tremblay à la scène pendant cinq ans, Michel Bélair se sert plutôt de l'image de la spirale pour étayer sa perception du film.*

De ses longs doigts osseux, bleutés, où se devinait la tension des muscles, Nicolas Flamel (1) caressait des vases alchimiques. En pétrissant la matière, en s'insérant presque dans le vide intermoléculaire de l'infiniment petit, il put descendre jusqu'aux racines d'un sentiment de l'existence que nous ne partageons plus, l'ayant oublié quelque part, le long d'une des marches de cet escalier qui s'enfonce dans la nuit des temps mais qui, devant, là-bas, semble joindre, dans un mouvement de spirale, le point de départ et le point d'arrivée. Flamel redécouvrit l'immortalité. Dans ce monde aujourd'hui utopique, une vague a toutefois réussi à percer l'imperméabilité de l'univers "solide" dans lequel nous vivons; elle a mis le Temps à remonter la digue, mais ses vapeurs froides giclent dans l'atmosphère de fin de cycle qui nous entoure. Elles s'infiltrent lentement, nous forçant presque à tisser des racines organiques dans le sol qui nous porte, comme si c'était là la seule façon de résister à l'étouffement généralisé qu'il porte le nom de crise, d'oppression, de répression ou de censure quelconque à la liberté. C'est ce que raconte aussi **Il était une fois dans l'est.**

Tout de suite, on pourrait parler des modalités d'insertion de la verticalité de l'acte théâtral dans l'horizontalité cinématographique, des techniques précises utilisées par Tremblay-Brassard pour que les deux axes se compénètrent et qu'en résulte une implantation réciproque: la discussion est classique. Le Théâtre, le Cinéma. Surtout que Michel Tremblay et André Brassard ont toujours travaillé ensemble à la scène et que le seul fait qu'ils fassent un jour un film repose, pour les "spécialistes", la question de l'adaptation. Il y a pourtant moyen de dépasser les étiquettes.

La spirale et le découpage

Que ce soit pur hasard ou que, au contraire, l'effet ait été recherché, le simple fait de programmer dans les salles montréalaises le très classique **Pas de deux** de McLaren en première partie de **Il était une fois dans l'est** colore déjà de façon caractéristique le visionnement du film de Brassard. Le parallèle est frappant. Au-delà de l'esthétisme de la construction du film de McLaren, on retrouve le même mouvement de fond, le même style de développement, le même schéma de déplacement de la caméra: celui de la spirale.

McLaren construit des voûtes de cathédrale gothique en découpant le mouvement d'un bras ou d'une main: en cherchant, en creusant derrière le geste, il le situe dans le temps. Plus, il lui redonne vie en montrant à quel point

il était une fois dans l'est

Denise Filiatrault dans **Il était une fois dans l'est**

il est tributaire de la forme. C'est en insufflant un rythme à cette forme du geste qu'il met en relief un des principaux patterns de l'énergie sous quelque forme qu'elle s'incarne: la spirale. Spirales, ces constructions géométriques à partir d'un plan figé se développant soudain dans l'espace pour enclancher ensuite une série de formes nouvelles: spirales également ces plans de significations que Brassard met en relief dans son film.

On pourrait jouer ici sur le sens du mot "décomposition". Dire que, dans **Il était une fois dans l'est,** Brassard et Tremblay cherchent à décomposer la décomposition. Au strict plan horizontal, celui de l'aire cinématographique, l'intrigue, le récit est une sorte de précis de décomposition; comme dans toutes les pièces de Tremblay on y retrouve l'analyse d'un milieu qui s'écrase sous le poids de ses tensions les plus mesquines. (C'est Pierrette, rejetée comme tous les "héros" du film, qui criera: "bande de dégénérés".)

Si on aborde le monde formel de la verticalité théâtrale, on devra alors faire face à un constat beaucoup plus global: il ne s'agit plus seulement du monde cheap de la petite pègre de l'est, tapettes comprises, mais bien plutôt d'une sorte de débâcle généralisée dont "l'histoire" de **Il était une fois dans l'est** rend compte à son niveau le plus concret et le plus immédiatement sensible. Le film est en fait tellement théâtral, surtout lorsqu'il cherche à être cinématographique, qu'il en devient une sorte de réflexion formelle sur la fin d'un cycle temporel, réflection visualisée tangiblement dans ces images d'un milieu en décomposition où le rejet semble être le seul mode de communication possible. C'est la fin d'une ère. L'écrasement. L'univers symbolique du film est si dense qu'il trace, à gros traits, ses références théâtrales. Est théâtral ce qui a des souches dans l'inconscient collectif de l'humanité, dans cette banque centrale d'informations où nous puisons tous nos symboles, nos images et nos mythes personnels; l'un et l'universel. Le théâtre est, historiquement, l'humanisation progressive de la mythologie, de ce rapport premier avec les "dieux". La conscience extérieure de l'homme mise en actes. Le théâtre est sacré.

Parler des racines théâtrales d'un film, surtout quand il s'agit de l'adaptation de l'oeuvre complète d'un dramaturge au cinéma, ce n'est pas tracer un parallèle entre "la scène et l'écran"; c'est au contraire mettre en relief cette structure profonde qui le rattache au sacré. **Il était une fois dans l'est** est un chant de fin du monde. Un oratorio. Un oratorio qui se donnerait des airs cheaps pour ressembler à une chanson de Margot Lefebvre et passer sur les hit-parade de CJMS à coeur de journées. Il faut voir plus loin que l'épiderme du texte de Michel Tremblay et de la mise en images qu'en a fait André Brassard. C'est ce qui caractérise la verticalité de l'acte théâtral. C'est sur cet axe que s'inscrit l'histoire de l'homme; on pourrait presque dire que le cinéma est l'instrument le plus précis que l'homme se soit donné pour suivre le déroulement de cette histoire. Le théâtre est inscrit dans nos corps; le cinéma est un prolongement technologique du regard théâtral.

Symboliquement, verticalement, **Il était une fois dans l'est** se construit autour d'une spirale qui serait branchée sur la touche "oppression" et qui pourrait prendre successivement la figure du mythe de la grande-mère, celle de la forme tragique du théâtre grec, celle du destin ou encore le titre d'une chanson: "Woman is the nigger of the world" (autre oratorio).

La spirale, ce serait ici le film et les techniques utilisées par Tremblay-Brassard. La "touche oppression", c'est le regard d'ensemble dont tout cela témoigne. C'est la couleur et le ton de la démonstration. Si on prend l'image d'un poste de radio, cela réfère à la station que l'on choisit, au programme que l'on écoute.

C'est, vu sous l'angle horizontal "cinématographique", le monde de femmes de Tremblay auquel se mêle celui des travestis; d'un côté la femme, seule chance de salut possible si l'on pense à un monde où il serait question d'autres choses que de "projections dans l'action", de l'autre, la minorité la plus opprimée qui soit, celle des homosexuels et des travestis qui se voient réduits à prendre l'aspect extérieur de celles qui leur sont les plus proches par leur situation d'opprimés.

La grand-mère, c'est cet être archétypal premier dont la symbolique s'étend du corps de la planète jusqu'à celui du monde qui nous entoure et où une quelconque féminité originelle est peut-être susceptible de "changer le monde". Le tragique grec c'est la pression constante qui joue sur chacune des composantes du drame et c'est aussi, horizontalement, cette séquence en forme de relent de choeurs grecs où la caméra passe, sous un éclairage rouge violent, de la plainte de Pierrette puis à celle d'Hélène puis de Carmen.

Quant au destin, il prend la figure du rejet total du "héros" par la toute-puissante réalité; c'est de se boucher les yeux ou de prôner des solutions ridicules, c'est l'acceptation tacite de la fin. C'est le cri de Pierrette, la faillite d'Hélène et de la duchesse de Langeais, l'écrasement d'Hosanna, et de Germaine Lauzon, la lâcheté de Carmen et la mort de Lise. Quant à "Woman is the nigger of the world", c'est une référence; à peine une figure de style.

Il n'y a pas de sortie, c'est la fin. Personne ne crie plus "show time" devant l'escalier du Coconut Inn. Toutes les issues sont bloquées; la fuite, le rêve ne sont plus permis. Il est même une sorte d'acte de condamnation pour Hosanna et pour Hélène alors qu'il prend carrément la forme d'un certificat d'enterrement pour Lise. Fin. **Il était une fois dans l'est** aurait pu commencer là-dessus.

Voilà un exemple de "construction spiralique". Au visionnement, à la lecture du film, on réalise que les premières images sont déjà une fin. Imaginez une spirale. Une forme qui pivote dans l'espace d'une tige centrale. Un immense pas de vis. Un poteau de barbier blanc et rouge. Le début et la fin de chaque spirale se confondent dans le mouvement tournoyant; de la même façon chaque pulsation, chaque mouvement ou développement du film se rattache à un axe central dont il n'est qu'une manifestation. L'histoire d'Hosanna, celle de la duchesse, de Germaine Lauzon ou de Carmen, tout cela n'est là que pour fonder l'ensemble du film et n'a, en soi, qu'une valeur d'application concrète. Ce qui a un sens, verticalement, théâtralement, c'est la dégénérescence globale de la société humaine toute entière telle qu'elle est vécue dans un milieu donné, dans plusieurs milieux donnés rassemblés dans un même espace qui est celui du film. A la toute fin de **Il était une fois dans l'est,** on se retrouve au même endroit qu'au début. Chacune des spirales, chaque plan du film, chaque développement de l'intrigue origine d'un pôle central et y retourne une fois la démonstration faite.

(C'est d'ailleurs une des propriétés de la spirale que de se développer à partir d'un même axe. Chacun des éléments qui la compose est doué d'une vie qui se développe jusqu'à une sorte de point de tension maximale et qui revient ensuite à son point d'origine. Comme par hasard, la plus petite structure vivante que l'on puisse isoler (l'ADN) est une spirale. Certains vont jusqu'à croire que la spirale est le pattern fondamental de l'énergie et que toutes les articulations possibles qui en viennent à former le réel suivent les mêmes lois d'ensemble. McLaren est peut-être de ceux-là.)

Toujours est-il que le film de Brassard-Tremblay semble découpé exactement selon ce schéma de base. Plongeons donc dans l'approche technique.

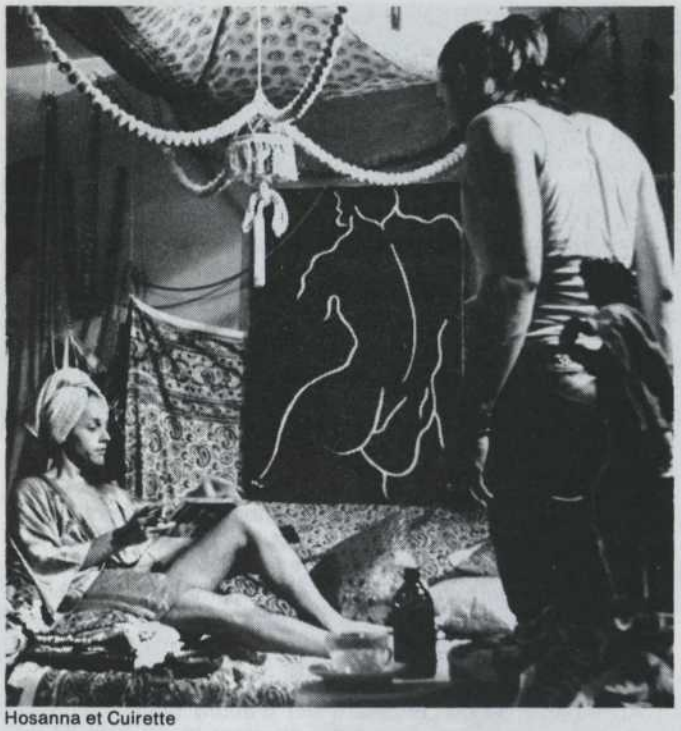
"De meritatis"

Si on laisse de côté la spirale symbolique et toute "théâtrale" de **Il était une fois dans l'est,** on en arrive à ce que certains pourraient appeler la "réalité" du film. Et à deux reproches formulés par un peu tout le monde; le premier touche Brassard et il a trait à certains procédés techniques vieux style; le second, Tremblay et il s'inscrit en gros sous un mot: "répétition".

Au théâtre, André Brassard est d'abord connu pour son style bien particulier. Styliste, justement, il affectionne les formes floues de la mise en scène "qui se montre"; il n'est pas de ceux qui prétendent ne pas être derrière un texte ou une production. Brassard travaille le texte dramatique comme une sorte de pâte qui n'atteint à sa véritable consistance qu'en étant pétrie puis soulevée par une foule de petits détails; il peut faire monter ses comédiens sur des échasses si le texte souligne un rapport de force en ce sens. Brassard est "théâtral", c'est-à-dire tout le contraire du metteur en scène réaliste ou linéaire, et il cherche à remonter aux sources du jeu et de la représentation du sacré. Pour lui, le texte est un véhicule, le théâtre un élément-moteur et la forme de la représentation une sorte de jonction parfaite de ces deux éléments: ici, la réalité cède le pas à la réalité théâtrale. Qu'il amplifie ou qu'il restreint, selon le rythme de la démonstration. L'avantage de cette technique est de projeter l'analyse au niveau de la forme; comment réagir, en effet, à une mise en scène "qui se montre" autrement qu'en commentant précisément ce qui se montre! De plus, cela a le rare mérite de souligner que la représentation théâtrale n'est qu'une représentation théâtrale d'une situation beaucoup plus large. C'est précisément ce qu'on retrouve dans **Il était une fois dans l'est.**

Brassard y insiste beaucoup sur le découpage et sur les effet de décalage qui en résultent. En coupant constamment des scènes, en les liant sans trop de rapports, en présentant des intermèdes et en situant l'action comme on le faisait du temps du cinéma muet, il crée des temps d'arrêt dans le déroulement logique et linéaire de la convention cinématographique. Comme au théâtre. Il brise le rythme de la projection. Plus, comme s'il voulait faire la preuve qu'il peut fort bien réussir aussi à situer tout cela dans les limites de l'acceptabilité cinématographique, Brassard se lance dans cette séquence sur-exposée du meilleur style où Tremblay n'a plus rien à voir. Il peut donc suivre les règles du jeu s'il le veut, mais, s'il choisit le contraire c'est peut-être qu'il a voulu qu'on ne fasse pas, au cinéma, l'erreur d'appréciation qu'on a déjà faite avec les pièces de Tremblay.

il était une fois dans l'est



Hosanna et Cuirette

Il était une fois dans l'est est beaucoup plus que l'histoire d'un milieu; il y a d'autres niveaux de lecture que celui de la linéarité. L'intrigue du film n'est qu'une sorte de plan général, une carte: c'est la structure d'ensemble qui s'en dégage qui importe d'abord. Et, à chaque fois qu'il est important de noter un changement dans cette structure de fond, Brassard fait apparaître un placard sur l'écran, une petite annonce: "3 heures de l'après-midi", "intermède no 1" ou "Il y a un an"... A chaque fois, un changement de structure s'amorce dès l'apparition de l'avertissement; on est rendu à un cran supérieur, le ressort va claquer. Mais pas seulement celui de l'intrigue, puisque si c'était le cas, il n'aurait pas pris la peine de briser le rythme de sa démonstration. C'est là que Brassard est "théâtral" puisque les paramètres qu'il met en situation en agissant de la sorte greffent son argumentation sur une perception du monde totalement verticale. Non linéaire. Ramifiée, ouverte aux cathédrales gothiques et aux oratorios. Ces ingérences théâtrales sont-elles à mettre au passif de Brassard ou, au contraire, ne réussissent-elle pas à dégager tout un espace de significations que le seul relief cinématographique reléguait au plan linéaire de l'intrigue? Sans même se prononcer là-dessus, il faut bien admettre que c'est par cette ouverture que Brassard fait intervenir un plan de discussions formelles qui constitue la faille par laquelle la verticalité du théâtral s'imbrique dans la structure profonde de son film. La "vérité cinématographique" y gagne une dimension de plus.

Le reproche fait à Michel Tremblay relève de la même argumentation. On parle de répétition ou encore de mélodrame. De répétition parce que Tremblay a écrit le scénario en y introduisant les personnages et les principales situations de toutes ses pièces précédentes; de mélodrame parce que le film se termine sur une suite de "fins tragiques". Verticalement, on voit tout de suite l'économie d'une telle démarche. C'est la planète toute entière, bien au-delà d'un milieu, qui se trouve liée par les fils de l'intrigue. En mettant en scène une sorte de même famille, de même milieu, de même collectivité, la démarche apparaît dans son caractère universel. C'est tout le monde de Tremblay qui est là; en reliant chacune de ses pièces, il donne une preuve de plus de l'ampleur du drame. Son regard s'en élargit. La synthèse dépasse les liens consanguins et atteint au tragique du cri de Pierrette: la "bande de dégénérées", c'est beaucoup plus que celle des belles-soeurs, c'est tout l'univers du film, c'est la totalité du monde que touche la caméra. Ici aussi, il est question d'un chant de fin du monde; chacune des "matrices de l'intrigue" se développe de façon autonome pour en arriver à la même finale mise en présence, comme autant de trames musicales sonnant lourdement la fin d'un monde. **Il était une fois dans l'est** est une plainte funèbre d'autant plus significative qu'elle s'élève, verticalement, de l'univers de chacune des pièces de Michel Tremblay. Oratorio profane, le scénario y joue le rôle de l'orchestre avec toute la complexité de ses divers éléments et sa paradoxale unité de tons.

Quant au mélodrame, c'est un détail de structure qui ne surgit que lorsque l'on ne perçoit pas la tragédie planétaire se cachant derrière la décomposition totale d'un milieu. Le monde de **Il était une fois dans l'est** est un monde fardé, tout en faux éclairages. Que ce soit au niveau des personnages ou des situations, le maquillage y est omni-présent et cette surenchère par rapport à la "normalité quotidienne" est déjà un indice de l'étendue et de la profondeur du drame. Si on en reste au strict niveau de l'intrigue, cette suite de fins tragiques i.e. celle de Germaine, de Pierrette, d'Hélène, d'Hosanna, de la duchesse et de Lise est déjà en soi un phénomène de redondance qui montre du doigt la signification globale qu'il faut accorder au procédé. Par contre, un regard vertical sur le film ne peut qu'aller de pair avec ce que les images de Tremblay-Brassard montrent de façon claire: "théâtralement", c'est la vie elle-même qui meurt de la mort de Lise. La boucle est bouclée; la démonstration terminée. Tout ce que le film supposait déjà trouve son sens final dans cette image figée de la fin.

Il s'agit donc finalement d'une question de lecture. De la réceptivité qu'on voudra bien y mettre et de la profondeur de la réflexion qui s'en suivra. Le tragique est l'une des composantes essentielles de notre monde et Tremblay-Brassard se sont servis d'une foule d'éléments quotidiens et ordinaires pour rythmer ce douloureux constat d'échec qu'est **Il était une fois dans l'est.**

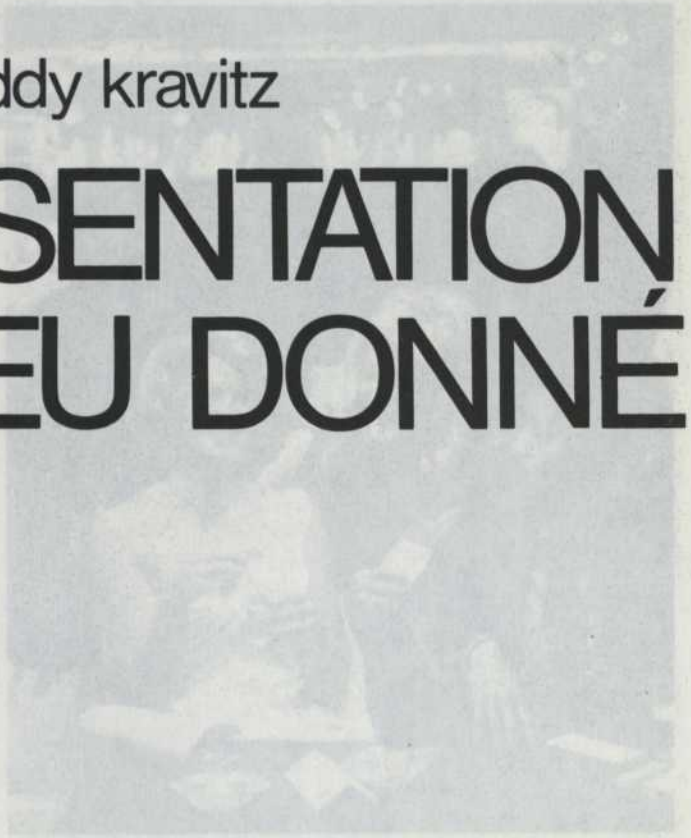
C'est peut-être, justement, parce qu'ils se sont servis de choses aussi simples qu'on en oublie la profondeur de la démarche; c'est peut-être parce que l'univers de Tremblay se réduit au problème du joual pour la majorité des gens qu'on passe à côté de la signification profonde d'une oeuvre beaucoup plus vaste qu'on le dit habituellement. Si on se souvenait que Tremblay a déjà publié une chose aussi bizarre que **La cité dans l'oeuf** et écrit ce drame symbolique qui s'appelle **Les paons** où il est question aussi de la destruction de la race humaine; si on voulait bien se souvenir que André Brassard a fait ses débuts avec Beckett et que c'est un homme qui oscille entre le monde des formes et celui du sacré: on verrait qu'il n'est peut-être pas tout à fait question de "réalisme". Ou du moins qu'il peut AUSSI s'agir d'autre chose que de la fidélité à un contexte.

Au fond, si l'on tend bien l'oreille, André Brassard et Michel Tremblay parlent peut-être le même langage que Nicolas Flamel... Il ne reste plus à Michel Tremblay et à André Brassard qu'à faire, finalement, autre chose. □

(1) Alchimiste du XVe siècle

il était une fois dans l'est
the apprenticeship of duddy kravitz

LA REPRÉSENTATION D'UN MILIEU DONNÉ



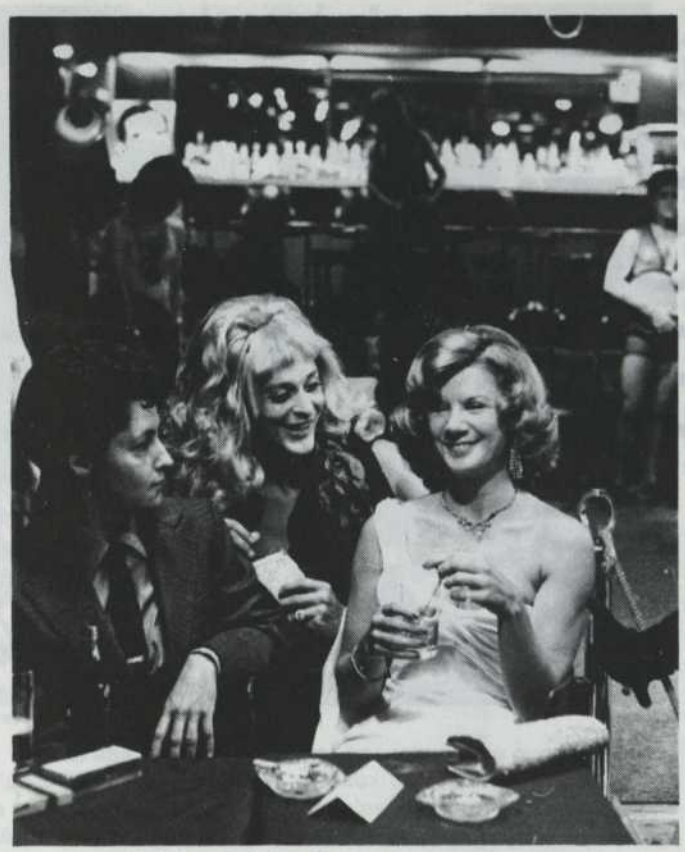
jean leduc

Dans quelle mesure une oeuvre de fiction peut-elle vraiment représenter une réalité nationale avec son réseau d'implications socio-économico-politiques? Et est-ce par le fond, par la forme, par les deux ou est-ce autrement qu'elle peut le faire?

Il y a lieu de s'interroger sur la polémique (légère) qui s'est élevée au sujet de ces deux films. On sait que **The Apprenticeship of Duddy Kravitz** avait été choisi par le jury canadien de présélection pour représenter le Canada à Cannes et que Cannes lui a préféré **Il était une fois dans l'Est**. Le critère de la représentation d'une réalité nationale a-t-il joué à quelque niveau que ce soit?

Le milieu des travestis de la Main est-il fort représentatif de la réalité canadienne, québécoise, montréalaise? Quel infime pourcentage de cette réalité représente-t-il? D'ailleurs l'image qu'en offre **Il Etait une fois dans l'Est** est-elle fidèle à cette réalité supermicroscopique? (on me dit que non!) Et la réalité des travestis de la Main diffère-t-elle sensiblement de celle des travestis de Londres, Hambourg, Berlin, Rome? **Il Etait une fois dans l'Est** donne l'impression d'être principalement axé sur cet univers des travestis même si d'autres éléments puisés dans d'autres pièces de Tremblay y jouent un rôle. De l'ensemble du film vu sans discrimination reste le sentiment d'une profonde désespérance.

Est-ce bien là une image fidèle de la réalité québécoise ou serait-ce une image analogue à



Une scène de **Il était une fois dans l'est**

Une scène de **The Apprenticeship of Duddy Kravitz**

celle que privilégient certains intellectuels qui ont besoin de cette caution pour masquer leur inaptitude à exercer une emprise réelle sur la réalité québécoise? Reste un dernier argument: le joual. Comment oser nier que le joual est représentatif de la québécitude? Toi, lecteur qui te passionnes pour les mille et une facettes du monde québécois, as-tu lu **l'Hiver de force** de Réjean Ducharme, un pion important de notre échiquier littéraire? As-tu médité cette définition du joual: "Jargon montréalais raffiné par le théâtre puis exploité par la chanson et le cinéma québécois"?

Voilà pour le fond (on accepte délibérément le jeu de la dichotomie périmée). Quant à la forme, l'allure fellinienne de **Il Etait une fois dans l'Est** (Fellini revu par une certaine esthétique du "show" typiquement USA) n'est-elle pas une autre exemple de formalisme emprunté, culturellement colonisé alors qu'une recherche formelle originale aurait servi à bâtir un ensemble formel québécois?

Si on examine **Duddy Kravitz** en commençant cette fois par la forme, on a tôt fait d'y reconnaître un film également et habilement fabriqué à la sauce américaine (sauce qui se retrouve aussi au niveau des acteurs comme on l'a lourdement remarqué sans noter que le jeune cinéma suisse fait souvent appel à des vedettes françaises et même québécoises...). Mais en comparaison du semi-échec formel de **Il Etait une fois dans l'Est**, l'intégration des divers mondes de Tremblay y étant ratée, on se trouve devant un film à l'américaine sans grande originalité formelle mais au moins réussi à l'intérieur de son conformisme.

Quant au fond, **Duddy Kravitz** dépeint, veut dépeindre un aspect de la réalité Saint-Urbain de Montréal (les heurs et déboires d'un jeune Juif ambitieux). Vu de l'extérieur (je n'ai jamais habité ce quartier) le tableau paraît juste même s'il est vrai que la même intrigue pourrait avoir pour cadre Brooklyn. Mais là où **The Apprenticeship of Duddy Kravitz** semble toucher du doigt une réalité bien québécoise, c'est en montrant les problèmes d'adaptation à l'Autre national qui touchent presque toutes les minorités québécoises (y compris le francophone minoritaire face au reste du Canada et à l'Amérique). La relation entre Duddy Kravitz et cette jeune Québécoise qu'incarne Micheline Lanctôt est un excellent exemple de cette confrontation courante du Québécois à des réalités nationales différentes.

Lequel est donc plus représentatif d'une réalité canadienne, québécoise et/ou montréalaise, **Duddy Kravitz** ou **Il Etait une fois dans l'Est?** □

en marge d'une rétrospective japonaise

LA FORME ROMPUE

claude r. blouin

Le Conservatoire d'art cinématographique présentait du 19 au 27 avril, un "festival du cinéma japonais d'aujourd'hui" constitué de onze des meilleurs films réalisés ces dernières années. Claude R. Blouin en fait ici le bilan.

"Par exemple, vivant en plein Tokyo, je ne croirai jamais qu'on puisse trouver dans notre société, une certaine harmonie. Non. Il n'y a ni harmonie ni morale familiale. Cela n'a existé qu'à la fin de l'ère Edo, dans une société petite-bourgeoise parfaitement codifiée. Au Japon actuel, il n'y a plus ni cette harmonie, ni ce rythme de vie."
Masumura, in **Cahiers du Cinéma**, no 132, p. 15.

Les temps sont durs! Feuilletant un ouvrage de Zen ou d'architecture japonaise, un homme d'ici rêve à des lieux, des gens de paix,

oubliant que ces sites furent créés, que ces moines ont développé ces espaces où le jeu fut possible, à des époques aux contraintes pénibles: guerre civile, code féodal.

Si de même, cherchant par où échapper à ses tensions propres, et croyant les fuir dans l'exotisme, par un film sur un pays rêvé (par lui, d'après les livres ou d'autres films, ou la cuisine qu'il a pu goûter dans quelques restaurants, ici),

si ce spectateur ne croit pas qu'en voyant se jouer à l'écran ses tensions, il éprouvera encouragement ou libération,

il sera revenu déçu de la rétrospective du cinéma japonais présentée il y a quelque temps au Conservatoire d'art cinématographique de l'Université Sir George Williams.

Ces onze films qu'il a peut-être été voir en croyant y rêver sur le Japon, peuvent l'avoir déçu, soit parce que tous n'étaient pas de qualité, soit parce que les meilleurs - et qui l'ont touché comme tels, pour leur qualité propre d'expression - ne lui auront pas dit de ce Japon construit d'après ses besoins, ce qu'il croyait avoir besoin de se faire dire.

C'est le Japon tel qu'il se donne en images à lui-même, et à travers ce Japon rêvé des Japonais, un Japon bien sûr, tel que le trouve le voyageur un peu fouineur, plus fasciné par les gens qu'il rencontre que soucieux de les idéaliser, d'attendre d'eux une sagesse qui ne saurait venir, avec leur aide, par eux, que de lui.

cinéma japonais

Ce Japon que l'étranger idolâtre et voudrait voir unique, figé, toujours disponible, tandis qu'il serait lui-même en devenir, bouge, chatoie, contredit ce que l'on croyait en avoir compris, continue ce que le Japonais croit lui-même avoir rejeté.

Le jeu des formes, qui définit une civilisation, se perpétue, les structures de comportements, renoncent à leurs habits anciens, pour utiliser à l'ancienne de nouveaux costumes; l'ancien, mort, dans la nostalgie de formes sur lesquelles l'on se penche pour mieux mesurer comme l'on s'en est distancé: que signifie donc le fait d'être Japonais? quelles racines ont-elles encore du sens? quel langage commun les générations partagent-elles?

Plus précisément par où donc le Japon, à travers les films, trahit-il sa métamorphose la plus profonde?

Nous verrons se dessiner une réponse à travers l'analyse des thèmes les plus fréquents des films de cette rétrospective, représentative à la fois des différentes orientations prises par les cinéastes japonais, et des questions-clefs qui se posent au Japon d'aujourd'hui (1).

Inceste

Du "Que suis-je?" occidental, je glisse au "Qui sommes-nous?" japonais, partout perceptible dans les films des dernières années, question violemment posée en une relation jamais explicitée avant les années soixante: l'inceste. Que ce soit dans les deux films adaptés de Mishima ou dans **Tabi no omosa**, le désir secret de se lier à ce qui est notre origine: au père, à la mère, ou, plus souvent, à la soeur ou au frère, membres d'une même histoire, l'inceste apparait dans plusieurs oeuvres importantes aux yeux des Japonais. Où est Ozu et la douceur filiale et le sourire du père comme encouragement à l'apprentissage douloureux de la solitude que vit sa fille? Désormais, l'étreinte, l'accusation du vernis social figent le désir secret, et la satisfaction du désir au coeur de cette appréhension de la mort. Pourquoi?

Août 45. Le Japon est en ruine. Désormais, comme le laisse entendre **Tabi no omosa**, l'histoire de l'éducation ne sera plus la même au Japon. Et dès lors, la définition de ce que c'est que d'être Japonais, bouddhisme, confucianisme, bushi-do. L'on a perdu le nom et la formulation du code, mais qui dit, qu'ignorant des termes, le jeune Japonais ne perpétue ce qu'ils désignaient? Qui dit que, sans références à Bouddha, dans telle attitude, à son insu, le bouddhisme ne trahit son influence?

Qui dit, en somme, que le jeune, sans le savoir, ne renoue avec le passé, n'est lié d'amour avec des origines dont un fil s'est cassé?

Qui dit, donc, que le frère, à son insu, ne voue pas à ce passé, à sa mère, à son père mal connus, ce secret désir auquel ne conviennent plus les mêmes formulations?

En revanche, lorsqu'il se penche sur ces termes, sur les formes anciennes, pour essayer d'en chercher en soi la trace, de se donner une consistance, c'est sur un intense sentiment de vide qu'il débouche.

L'inceste est à la fois la relation qui, en éclairant les personnes sur la nature et la présence réelle d'un désir interdit fera éclater la fausse unité des codes, et le signe que cette génération coupée de celles éduquées avant la guerre, recherche en soi en quoi elle est japonaise, en quoi elle partage encore de valeurs dont elle a à subir le poids par les institutions.

Guerre

Août 45. Date fatidique. Hiroshima: cruauté de l'homme pour l'homme certes, et le Japon, victime. Mais aussi défaite du Japon, initiateur de la guerre à lui seul? qui ne le méritait pas, par la valeur et l'esprit de sacrifice de ses guerriers. Ces pensées depuis 45, de film en film.

Interrogation continue, reprise par ceux des cinéastes qui ont connu une jeunesse de guerre: Uchida, Fukusaku et qui se sentent impuissants à dire quelque ultime parole agissante, à une génération ignorante de la guerre, tandis que les admirateurs de Mishima, avec lui, rêvent à des temps où la vie n'est intense que par la disposition à y renoncer... mais ce mal d'être n'arrive plus tout à fait à correspondre aux formes auxquelles il se réfère, et le jeune Japonais sait qu'il ne peut vivre dans le même sens les valeurs traditionnelles. Et voici le jeu des formes, comme vidées de substance, trahissant une volonté avide de sens et qui s'en construit un, d'artifices, comme le révèle l'usage omniprésent de toutes les virtualités de la technique: ralentis, images figées...

Images figées: fixation d'une part de l'âme japonaise, encore estomaquée de la situation qu'elle s'est faite, qui lui est faite, elle qui, tout au long de son histoire, a cultivé ce respect de la force, de l'habilité, de la virtuosité.

Escrime, arts martiaux, dont le **Combat à mort** d'Uchida nous rappelle qu'ils ont pour fin, précisément, la mort.

Jeunesse

Août 45? "Nous n'étions pas là en août 45."

Toute une jeunesse s'irrite, toute une autre se lasse de se voir référer à une guerre qu'elle n'a pas connue, que ses aînés font parfois semblent d'avoir oubliée.

A vingt ans, en 73, pour quels films se passionnait-on? Les garçons pour les films de gangsters (yakuza), dont Ichihawa a fait la parodie dans **Errances**; les filles, pour les films proches des travailleurs (2), des milieux ordinaires, tels les produits de la Shochiku. Ainsi, **Tabi no omosa**.

Arrêtons-nous aux films de yakuza. Ceux-ci véhiculent les bonnes vieilles valeurs de loyauté au groupe, les vassaux-fils (Kobun) liés au seigneur-père (Oyabun). Graduellement, si les films permettaient aux gauchistes comme aux "droitistes" d'y trouver une image rencontrant celle qu'ils se faisaient de leur pays, les yakuza des dernières années marquent combien les gros se servent d'un code dont sont ainsi victimes les petits. Le code hérité de l'esprit du bushido se trouve-t-il ainsi mis en cause, ou cette dénonciation ne permet-elle de rêver à ce que serait le code avec un *bon* chef?

Si la jeunesse n'a pas connu août 45, par les films de yakuza, elle se pose la question qu'un Kobayashi ou un Shindo, scénariste de **Sous le drapeau de soleil levant**, nous posent par le biais d'une critique du système militaire.

Et s'il est vrai que la structure du gang est, outrée, la réplique de celle des compagnies, de tout groupement social au Japon, le cinéma récent exprime donc, en partie, un désarroi intellectuel et politique.

Constamment, si le code s'en tire, c'est que son alternative présente ne paraît être que l'individualisme, entendu au sens étroit d'égoïsme. Le premier garde au prix du second une certaine noblesse.

Mais cela est vrai de films où les cinéastes ont assez clairement, avec leur équipe, défini leur jugement, et d'a-

près lui, construit leur scénario. Une approche tout aussi japonaise et juste est celle d'Imamura Shohei, ce dernier pourtant un vétéran.

Le nouveau cinéma. Vivre

Le happy end traditionnel se devait d'être triste. Les films de la Shochiku en étaient l'illustration et Ozu allait, de cette contrainte, faire le tremplin de son génie.

Désormais, il est permis d'affirmer la valeur de la vie plutôt que celle de l'honneur. Point limite, où nulle idéologie ne peut justifier le fait de tuer.

Imamura traduit cette approche par un film **(Evaporation de l'homme)** mi-fictif mi-documentaire, qui constitue à un premier niveau, la chronique de la recherche par une femme de son fiancé disparu (ce thème de la disparition, fréquent, est à rattacher à celui de la quête d'identité, et est important pour corriger l'image de la société japonaise comme uniforme).

Le réalisateur accompagne cette femme, et le métrage filmé, choisit de le monter selon l'ordre chronologique de la recherche, en prenant soin de situer par des sous-titres, les noms et relations avec le disparu des personnes interrogées. Il nous mène ainsi jusqu'à la confrontation de trois témoins, dont deux affirment avoir vu plus d'une fois la troisième en présence du disparu, contrairement à ce qu'elle prétend. Si vrai paraît jusqu'alors le déroulement du film, que le spectateur croit au déroulement naturel de cette scène de confrontation, dont un changement d'éclairage et l'intervention d'un personnage nous révèlent soudain qu'elle est tournée en studio. Pour plus de clarté dans l'exposition du débat, précise-t-on. La même scène est alors reprise dans la rue, où, cette fois, c'est le chaos. Dans les deux cas, mêmes protagonistes. De la sorte, à cette recherche du disparu, et par elle, de ce qu'il fut et de ce qu'est sa fiancée, de ce qui peut avoir expliqué la disparition du premier, se trouve juxtaposée une réflexion sur notre aptitude à toucher la vérité, à dénoncer le mensonge, mais, aussi bien, sur la différence entre documentaire et fiction. Ce cheminement nous mène également dans plusieurs milieux différents, trahit des différences entre les êtres, et, par ce qui est dit par les interviewés, constitue en filigrane la mise en procès des valeurs du Japon actuel et de ses institutions.

Le film japonais est souvent alourdi de commentaires en voix off, aussi explicites que ceux des chefs de train vous prévenant de ne pas oublier vos affaires ou de faire attention à la marche. Pas dans le film d'Imamura.

Et ce film noir et blanc nous indique où, précisément, est en train de s'opérer la plus profonde transformation de l'identité japonaise: au niveau de la forme.

Même si avec Yoshida ou Kobayashi, vous mettez en cause le système japonais, en interprétant les tensions par un jeu de lignes, en dépit de la dénonciation, vous vous trouvez en continuité avec la valeur dominante de l'histoire du Japon: la coloration esthétique de toute éthique, la mise en forme d'une attitude aussitôt que sentie, et dont est signe l'importance du rituel de politesse des jeunes errants du film d'Ichikawa (**Errances**).

Ce formalisme esthétique, traduction adéquate du jeu des formes, qu'est la vie quotidienne au Japon, est la marque d'une permanence de valeurs venues d'autres générations.

L'apparition d'oeuvres sauvages comme **Emperor Tomatocatsup** de Terayama Shuji, présenté au festival 16mm, traduit une modification intérieure importante: le choix d'évaluer à neuf ce qui est offert plutôt que de conformer ses émotions aux formes définies en d'autres générations.

Ceci ne veut pas dire que le nouveau cinéma doive nécessairement être mal foutu, mais dans la mesure où, une part - et une part seulement du Japon - revendique le droit à l'expérience propre, à l'expérience individuelle non protégée par l'appartenance au groupe, une partie du nouveau cinéma donnera une image plus chaotique, plus passionnée du visage propre à chaque protagoniste, moins soucieux d'aller chercher le geste qui plus exprime, plus ouvert dans le choix présenté des gestes, et accordant aussi une plus large liberté d'interprétation au spectateur.

A ce titre, il est dommage qu'une rétrospective du cinéma actuel, au Japon, n'ait pas comporté un seul film de Shinsuke Ogawa, qui, depuis cinq ans, filme la résistance opposée par paysans et étudiants aux autorités gouvernementales désireuses de construire un aéroport à Narita. Dommage aussi, il va sans dire, que le film d'Imamura, celui qui donnait l'image la plus neuve du Japon quotidien, n'ait pas été sous-titré.

A ceci près, le spectateur qui aurait vu les onze films de ce festival en sortirait avec une image assez précise des différentes formes que prend le cinéma actuel. Cela est vrai parce qu'y sont représentés des cinéastes de générations différentes, des films disant aussi bien le sentiment d'une décadence (le père, appelé Taiyo, Soleil, par un fils qui le dénonce, dans **Ai no Kawabi** de Kurahara) que d'une redécouverte du sens de l'identité, à partir de ses besoins propres, plutôt qu'en fonction de formes héritées (**Tabi no omosa** de Koichi Saito), l'inquiétude des plus vieux face au fait que l'expérience malheureuse de la guerre soit sans résultat (**Gunki Hatameku Motoni** de Fukasaku, **Shinkenshobu** d'Uchida), l'humanité robuste, obstinée, chaleureuse d'une femme ordinaire, ni samourai, ni nonne zen (**Ningen Johatsu**, d'Imamura Shohei).

Conclusion

Ce qui émerge de cette rétrospective, c'est que le cinéma continue à témoigner de la façon propre dont le Japon s'est toujours défini face à la nouveauté: en lui faisant une petite place, bien circonscrite et réduite à ce à quoi elle apparut d'abord associée. Si toutefois cela transparait dans les oeuvres de cinéastes de plus de quarante ans, il faudra attendre pour voir quelle tendance parmi les jeunes prévaudra, de celle qui consiste à se placer à l'intérieur des formes anciennes pour les réévaluer, ou de celle qui consiste à suivre son instinct, quitte à retrouver en chemin ses racines, des affinités, des points de convergence. □

(1) On trouvera dans les revues suivantes des entrevues accordées, par quelques cinéastes dont les films ont été présentés à SGW. Oshima: **Positif** 130, **Ecran** 72, no 7; Yoshida: **Ecran** 72, no 7, **Cahiers du cinéma,** no 224; Hani: **Ecran** 72, no 7, **Cahiers du cinéma,** no 224, **Film Comment,** vol 5, no 2; Masumura: **Cahiers du cinéma,** no 224.

(2) Proches des travailleurs par le lieu où se pose l'action, non par l'idéologie représentée. Ces films présentent généralement la ténacité, l'esprit de travail, l'honnêteté du jour le jour de personnages cherchant à s'assurer quelque bonheur.

MK2 diffusion et marin karmitz

IL FAUT AUSSI TRANSFORMER LA DIFFUSION

michel euvrard

J'ai rencontré Marin Karmitz en décembre 1973 à MK2 Diffusion, la maison de production/distribution qu'il a mise sur pied; j'y accompagnais l'organisatrice du cycle cinéma du festival de Royan, intéressée par certains films dont MK2 détient les droits pour la France. Ce sont des bureaux clairs nouvellement - et sommairement - installés dans un ancien atelier du quartier de la Bastille, où travaille une équipe jeune et ouverte; s'y trouvait avec nous un journaliste de Libération (oui, la souscription ouverte auprès des lecteurs et sympathisants a bien marché, et le journal continue!). Rendez-vous pris, j'ai retrouvé Karmitz le lendemain matin chez lui, un appartement sous les toits près de Saint-Germain-des-Prés; café, bruits matinaux de gens qui se lèvent, nous n'avons été interrompus que par le passage d'une jeune Anglaise qui réalise le montage, à partir de séquences confiées par différents groupes, d'un film sur Mai-Juin 68.

Karmitz, qui connaît l'existence de **Cinéma/Québec** - "Il faut que je m'abonne" - a consenti très volontiers à cette interview et sait très bien ce qu'il veut dire; aussi, bien plutôt que répondre à des questions sur lui-même, son évolution ou ses projets, c'est presque un exposé qu'il m'a fait, avec beaucoup de conviction et d'assurance.

Cinéma/Québec: *Marin Karmitz, le dernier film que j'ai vu de vous est* **Camarades; Coup pour coup,** *qui n'était pas encore à Montréal quand j'en suis parti, n'était déjà plus à Paris; et puis vous voilà à la tête d'une maison de production-diffusion. Pouvez-vous m'expliquer ce qui s'est passé?*

Karmitz: Nous avons essayé de faire une analyse de la situation en France depuis mai 1968. Ce qui la caractérise d'abord, c'est une accentuation des barrières de classe: maintenant, il faut choisir son camp - et 99% des cinéastes français sont dans un camp, par goût de l'argent ou par goût du pouvoir, ou simplement par fidélité à leur classe. Il n'y a qu'une toute petite minorité de gens qui essayent, dans le cadre de leur activité, de tirer les leçons de mai 68; aussi n'y a-t-il pas de "nouveau" ou de "jeune cinéma français", et c'est le même problème pour tous les intellectuels - sauf peut-être un peu au théâtre.

Nous, nous croyons à un cinéma-transcription de la réalité, lié à une analyse de type marxiste, mais nous constatons une incapacité à faire l'analyse du développement de la lutte des classes en France, et un développement du fascisme lié à la crise économique; l'union de la gauche inquiète la droite et celle-ci laisse l'extrême droite mener des campagne racistes accompagnées de meurtres auxquelles la crise économique peut donner une base populaire.

Face à cette situation, le cinéma pourrait jouer un rôle idéologique extrêmement important, car il est une des meilleures armes d'explication et d'éducation, mais comme cette analyse n'est perçue que par très peu de cinéastes, beaucoup de films développent au contraire une idéologie de droite, de James Bond à... Rabbi Jacob!

On assiste parallèlement à la mise en place par l'état d'un système efficace de contrôle des moyens d'informa-

tion. Dans le domaine du cinéma, l'état a pratiquement présidé à la constitution d'un monopole en vendant le secteur qui avait été nationalisé en 1945: l'UGC, qui possède plusieurs grandes salles à Paris sur les Champs Elysées et les Grands boulevards et des salles dans toute la France, tout un réseau d'exploitation complété au niveau de la distribution par la CFDC.

En face des monopoles...

L'UGC et la CFDC ont donc été revendues à un groupement d'intérêt économique constitué par des petits consortiums locaux qui se sont regroupés en vue de cette opération; le rachat a été fait dans des conditions incroyables: salles estimées à un prix bien inférieur à leur valeur réelle, crédit à très long terme, cahier des charges inexistant.

Les pouvoirs publics ont donc bradé un circuit qui sous une autre conjoncture aurait pu servir, par exemple à produire et à distribuer les films bénéficiant de la loi d'aide, et qui, à la limite, pouvait être contrôlé par les citoyens eux-mêmes.

Actuellement en France, la quasi-totalité des cinémas est entre les mains de trois énormes sociétés, Gaumont-Pathé, Paramout et l'UGC; il y a à Paris moins de dix salles indépendantes. La programmation des films est donc faite par trois (3) personnes; trois personnes décident quels films seront vus: si un film n'est pas pris par elles il ne sera pas vu; donc il ne sera pas produit... et l'état n'a plus besoin de censure. Il fallait y penser!

... une petite fenêtre

Pour échapper à une asphyxie complète, il fallait donc à tout prix garder une petite fenêtre ouverte. C'est cette petite fenêtre que nous avons essayé de constituer (avec le Groupe MK2 Productions).

Comme son nom l'indique, c'est une compagnie de production, mais elle programme déjà le Studio de la Harpe à Paris, et elle va ouvrir trois autres salles au mois d'avril; puis autour de ce noyau nous allons essayer de regrouper un certain nombre d'exploitants de province désireux de conserver leur indépendance. D'ailleurs le fait que nous détenions les droits de certains films - et si c'est nous qui les détenons, c'est grâce aux rapports **politiques** établis avec certains cinéastes étrangers - oblige les trusts eux-mêmes à passer par nous pour programmer ces films dans leurs salles d'art et d'essai, dans les villes universitaires, etc.

Cinéma/Québec: *Comment choisissez-vous les films dont vous acquérez les droits?*

Karmitz: Nous choisissons des films, français et étrangers, qui donnent la parole au peuple; ce peut être à des niveaux différents: description, propagande, mais évidemment ça élimine les "films d'auteur"! Les films qui peuvent aider les luttes en France, qui sont susceptibles d'utilisation selon le principe que plus un film est lié aux situations de son pays d'origine, plus il sera intéressant et utilisable dans les autres.

Nous avons eu un exemple de cela avec **Coup pour coup;** la nature des luttes en Hollande est, me dit-on, très différente de ce qu'elle est en France; pourtant **Coup pour coup** a eu en Hollande 600 projections parallèles, et les spectateurs se sont effectivement retrouvés dans les ouvrières françaises du film.

Nous avons donc programmé **Il ne suffit plus de prier** d'Aldo Francia, avant tout pour marquer notre solidarité avec le Chili populaire, bien sûr, mais aussi parce que la question des positions et de l'évolution sociales et politiques de l'Eglise se pose en France dans des termes comparables et que c'est un problème capital.

Nous avons acquis les droits du film: **Le Charbonnier,** de Mohammed Bouamari, pour lutter contre le racisme anti-arabe - ce sont des paysans pauvres comme le héros du film qui émigrent en France et s'y trouvent en butte au racisme - et parce que c'est la catégorie homologue des paysans pauvres qui en France est en train de se faire éliminer.

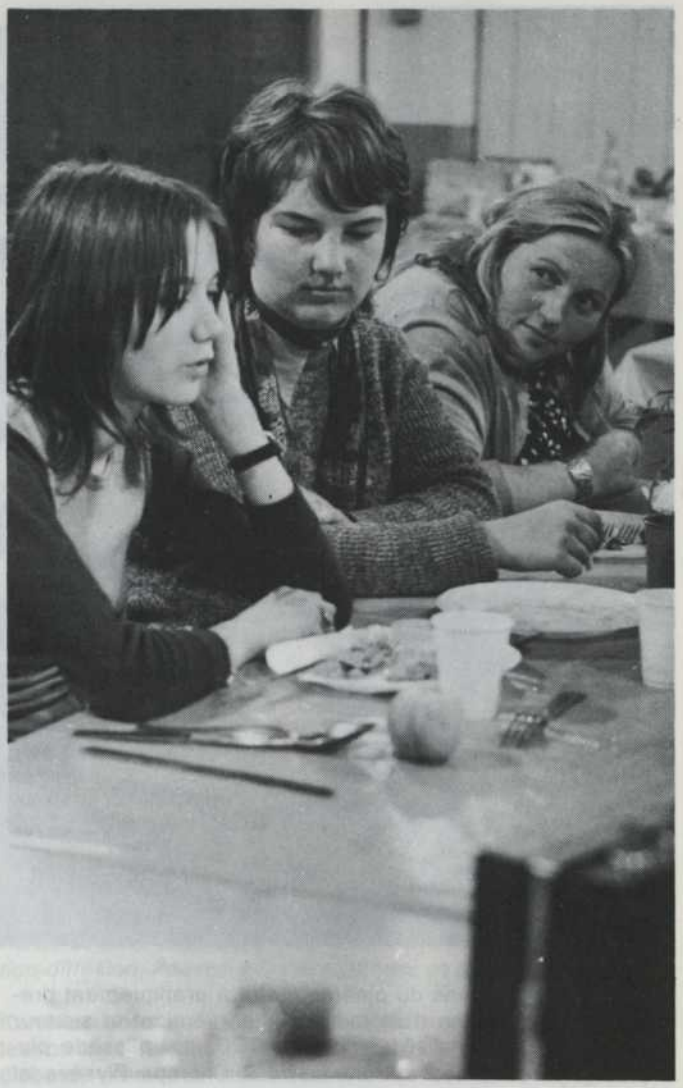
La Tierra prometida de Miguel Littin, c'est l'histoire des luttes, de la prise de conscience, des contradictions des paysans au moment de la première république socialiste chilienne de 1932; **Quand le peuple se réveille,** critique par des paysans et des ouvriers de la ligne du régime Allende, pose les problèmes de la prise - et de la conservation - du pouvoir par les voies pacifiques, ceux mêmes posés en France par la stratégie du Programme commun de la gauche; je citerai encore **Le courage du peuple** et **L'ennemi principal,** du Bolivien Jorge Sanjines.

Mais nous ne nous contentons pas de choisir des films et de les exploiter, nous faisons toujours un travail autour du film, même pour son exploitation commerciale; nous préparons pour la presse un dossier d'information, pas seulement sur le film mais sur le débat politique soulevé par le film, qui complète et prolonge le film. Quand il s'agit de l'exploitation dans un circuit parallèle, ce que nous cherchons à faire, ce n'est pas simplement de louer le film à un ciné-club, mais d'établir un premier contact local pour que de proche en proche il se crée un circuit organisé *à la base*; une des séquelles les plus importantes de mai 68, c'est qu'il y a actuellement une extraordinaie prolifération de regroupements de citoyens, sur les lieux de travail ou par quartier, à propos du Chili, des luttes ouvrières, du racisme, des espaces verts... et ces groupes demandent des films.

Ainsi, prenons l'exemple de Troyes: la grève de **Coup pour coup** est reprise en partie d'une grève dans une usine textile de Troyes et pourtant le film n'a jamais pu y être présenté commercialement; mais des syndicalistes CFDT l'ont demandé et à l'occasion de sa projection, ils ont fait un travail énorme, fait venir des ouvriers de Lip... bref, il y a eu plus de mille personnes à la projection au Cirque municipal!

Cinéma/Québec: *Dans tout cela, que devient le réalisateur de* **Sept jours ailleurs,** *quel est son cheminement?*

Karmitz: Eh bien, le cheminement, comme vous dites, c'est celui de quelqu'un qui était membre des jeunesses communistes à quinze ans et qui a été écoeuré par le "révisionnisme"; **Sept jours ailleurs** était un film d'intellectuel petit bourgeois; le réalisateur de **Camarades** était encore assis entre deux chaises, il a fallu entreprendre une rééducation, qui s'est faite à travers une pratique; c'est la



critique de **Camarades** qui a conduit **Coup pour coup**; avec **Coup pour coup,** on a appris comment réaliser un film, on a élaboré, mis au point une façon différente de réaliser un film, et puis il a fallu en organiser la diffusion: une fois qu'on a réussi à transformer le contenu et la réalisation, on s'aperçoit que tout se tient, qu'il faut aussi transformer la diffusion - sinon on n'a rien fait, et surtout on ne pourra plus rien faire: après **Coup pour Coup,** on n'avait plus les moyens de faire un autre film. Alors, au lieu d'entreprendre la réalisation d'un autre film, on a entrepris d'apprendre l'exploitation et la distribution; nous avons une salle, nous avons des films, nous faisons des expériences: **Il ne suffit plus de prier,** au bout de 9 semaines la fréquentation commençait à baisser, "normalement" on retire le film: nous l'avons maintenu, on verra si on a eu raison.

29 décembre 1973.

Dernière illustration de la recherche par MK2 d'une diffusion "différente": la sortie, sur la demande de militants américains de **Attica** de Cinda Firestone, sur la révolte des détenus de la prison américaine et la sanglante répression qui la suivit, et l'organisation le 8 mars dernier, avant la sortie du film, d'un débat public sur la condition pénitentiaire; ces manifestations ont fait l'objet dans "Le Monde" du 15 mars d'une présentation et de deux articles. □

les séquelles d'une aventure

UNE MISE AU POINT DE MARIO RUSPOLI

On célèbre ici à Paris la sortie du livre de Gilles Marsolais **L'Aventure du Cinéma Direct** - édité chez Seghers - et dont j'ai parcouru l'exemplaire destiné au Service de Presse.

Pour demain, c'est à dire le jeudi 14 mars 1974, le Centre Culturel Canadien m'envoie une invitation à participer à ce "lancement" - au programme aussi, **les Raquetteurs**, **Corrals** et un film de Rouch - oeuvres rétrospectives et très intéressantes. Cependant je ne viendrai pas, pour certaines raisons, et vous envoie immédiatement copie de ma "lettre ouverte à Gilles Marsolais", à charge pour vous de bien vouloir la publier dans votre revue (j'ai fait de même pour la revue **Ecran 74**).

Marsolais a accumulé dans ce livre de compilation tout le fatras des erreurs, des jugements trop précoces, voire intempestifs et des malentendus qui furent ceux des critiques d'une autre époque, à laquelle il n'appartient pas. Je pourrais, si je voulais, relever une centaine d'erreurs, d'omissions, dont certaines monumentales, erreurs d'information, de vérification, d'interprétation, etc. Je parle ainsi car c'est moi qui ai imposé, dès 1961, la notion de Cinéma Direct — par opposition au Cinéma Vérité, ce que malgré tout, il reconnaît.

Ce que je lui reproche, c'est que ne sachant quoi dire sur le Cinéma Direct, Gilles Marsolais compile *mes propres textes* parus en 61 - 62 - 63 - 64, parmi lesquels il recopie presque intégralement toute la substance du "Groupe synchrone audiovisuel léger" - travail théorique publié par l'UNESCO, où est définie *en 1963* l' "Aventure du Cinéma Direct". Il fait siennes toutes mes idées mais, malheureusement, il y mêle l'inextricable tissu d'affirmations personnelles et d'obscurantisme dont le grand distillateur, entre autres, est Louis Marcorelles, qui n'a, lui non plus, rien compris de très précis.

Je me trouve donc, malgré moi, accouplé à Marcorelles dans l'exposé de mes théories. Or, mon travail sur le Groupe Synchrone a été publié en 1963, et celui de Marcorelles deux ans plus tard - travail qui est en partie inspiré de mes idées, mais malheureusement obscurcies et rendues impalpables par la prose Marcorellienne.

Je vous donnerai comme exemple, ne serait-ce que la manière dont Marsolais parle de mes films **Les inconnus de la terre** et **Regard sur la Folie** qui furent les premiers en cinéma-direct jamais tournés en France - avec, d'ailleurs le concours de notre cher Michel Brault. C'est inconcevable: il n'a pris soin ni de me contacter, ni de voir les autres films venus après, moins connus mais je crois intéressants. Et pourtant il me cite partout!

Vous comprendrez donc que je rue dans les brancards, car je préfère de loin m'accoupler avec une personne du sexe opposé, qu'avec Marcorelles et Gilles Marsolais, que je laisse à leurs onanismes respectifs.

Le pinacle, (vérifiez sur le livre de Marsolais à **Regard sur la folie**) c'est quand on nous reproche de voir parfois les techniciens dans le champ, ce qui était le style et la manière la plus dépouillée d'exprimer certaines situations. Il paraît que nous l'avons fait "sans doute en hommage à Vertoff!" (sic). Alors, si je me penche pour ramasser ma boite d'allumettes, je le fais en hommage à l'homme de Néanderthal, tandis que si j'aiguise mon couteau, c'est en hommage à Cro-Magnon, et que, quand je me gratte la tête pour m'aider à penser, c'est pour saluer le Pitécanthrope, notre ancêtre commun - on peut comme cela, remonter au Ptérodactyle...

De toutes façons, l'essentiel se trouve dans ma "lettre ouverte". Cependant, je puis réunir quelques techniciens et monteurs français, tel Jean Ravel qui fit le montage de **Chronique d'un été** et des **Inconnus de la Terre**: ils seront heureux d'apporter de robustes contradictions à certaines élucubrations.

Je vous encoie ces remarques en vrac, en vous exprimant toute l'amitié et la reconnaissance que nous devons aux cinéastes de l'ONF; ils nous ont beaucoup appris et nous les aimons tendrement. Cependant, il serait inexact de dire que nous leur devons tout, car le père *"COUTANT"* et quelques empêcheurs-de-tourner-en-rond dans la technique et dans l'idée, ont survécu dans ce vieux pays, cousin du vôtre, toujours prêts à lutter pour les bonnes causes.

Le hasard veut que je vienne, vraisemblablement, en janvier et février 1975 faire une tournée de conférences avec des films sur les baleiniers - l'un de mes hobby's - dans votre pays. Je me réjouis donc à l'avance de vous rencontrer et de revoir Michel Brault, Jutra, et d'autres pionniers du cinéma direct.

Je terminerai sur cette admirable citation du Marquis de Sade, toujours présente à mon esprit:

"On appelle journaliste un homme instruit, un homme capable de raisonner sur un ouvrage, de l'analyser et d'en rendre au public un compte éclairé, qui le lui fasse connaître; - Mais celui qui n'a ni l'esprit, ni le jugement nécessaires à cette honorable fonction, celui qui compile, diffame, ment, calomnie, déraisonne, et tout cela pour vivre, celui-là, dis-je n'est qu'un folliculaire."

D.A.F. de Sade - Epitre à Villeterque
30 Vendémiaire de l'an 9 de la République Française

Bien amicalement,
Mario Ruspoli

LETTRE OUVERTE A GILLES MARSOLAIS

Monsieur,

J'ai bien reçu votre livre et je l'ai lu. J'ai constaté que vous avez adopté avec raison mon terme "cinéma direct" pour définir une certaine aventure cinématographique, et vous en avez fait votre titre.

Je vois d'autre part que vous avez très abondamment puisé dans mes propres travaux, tel le rapport de l'UNESCO sur le groupe synchrône, comme dans des interviews parus dans la presse. Là encore, vous avez bien fait, puisque cela vous a permis de structurer votre propre ouvrage, où je retrouve un peu partout les idées que j'ai exprimées en 1961, 62, 63, et qui continuent d'ailleurs à être les miennes.

Aussi suis-je au comble de la stupéfaction, qu'écrivant sur un sujet aussi complexe et important en vous servant de mes idées, vous n'ayez pas songé à venir me voir lors de vos différents passages à Paris, où vient de paraître votre livre.

Il ne vous est pas non plus venu l'idée de m'écrire. Vous avez pourant parcouru les couloirs du Musée de l'Homme, du Comité du Film Ethnographique, de la Cinémathèque et pris à Paris de nombreux contacts.

Hélas, cette omission a nui considérablement à votre ouvrage où je relève pas mal de fautes impardonnables, et des jugements intempestifs qui montrent que vous n'avez rien compris au Cinéma-Direct.

Je parle en premier de cette oeuvre, d'après vous surestimée par la critique, et qui s'appelle **Regard sur la folie.** Vous avez le toupet d'y voir de l'"esthétisme" et de la complaisance au niveau de la caméra, tenue en l'occurence par mon ami Michel Brault, votre compatriote, dont la photo se trouve sur votre couverture. Vous allez jusqu'à dire qu'il "pousse la coquetterie jusqu'à danser de façon insistante autour des malades". D'ici à ce que vous preniez Brault pour un lapin-joueur-de-tambour, il n'y a qu'un pas.

Je n'aime pas du tout que vous accusiez de légèreté celui qui reste pour moi, avec Albert Maysles, le premier et le plus grand de tous les opérateurs à la caméra légère.

Je ne vois pas non plus d'où vous avez tiré que nous n'avons cerné dans ce film que des "délires marginaux" (sic) ne montrant que la "folie douce" (sic). En seriez-vous resté au temps de Pinel pour opérer un distinguo aussi primaire et démodé? Etes-vous si peu au courant des méthodes modernes de la chimiothérapie, pour croire qu'on laisse les malades atteints de la folie "non-douce" sans

calmants, sans médicaments appropriés? Qui donc vous dit que certains des malades n'étaient pas des "non-doux"?

Vous déplorez qu'on voie par instants "l'équipe technique" (8 secondes en tout) et y voyez de la complaisance. Vous n'avez rien compris, Monsieur Marsolais! L'équipe était "insérée" dans la vie courante de l'hôpital, et il n'y avait donc pas plus de raisons de couper tel plan où l'on voit l'un des techniciens, que tel autre où l'on voit un infirmier.

Mais là où vous atteignez le pinacle de l'incongruité, c'est quand vous osez vous avancer jusqu'à prétendre "que les médecins de l'hôpital ont regretté que l'accent n'ait pas été mis sur l'aspect thérapeutique". Là, vous êtes totalement ridicule.

Sachez, pour votre information, que **Regard sur la folie** montre sans aucune complaisance, en parfaite osmose avec les médecins de l'hôpital, les différents aspects thérapeutiques de l'hôpital de Saint-Alban: psychothérapie de Rogers, ergothérapie, dynamique de groupe, création du journal, analyse institutionnelle, activités thérapiques des malades, réunion et autocritiques des médecins, création de la fête de l'hôpital, tout cela se voit comme le nez au milieu de la figure.

Sachez, d'autre part, que le montage s'est déroulé en étroite collaboration avec les médecins de l'hôpital, Tosqueilles et Gentis. Ce dernier a d'ailleurs écrit les textes et proposé en guise de préface l'admirable passage d'Antonin Artaud "description d'un état".

Quant aux **Inconnus de la terre** premier film de "Cinéma-Direct" jamais réalisé en France - je ne parle pas de l'enquête de Morin et Rouch qu'on a saluée du terme cocasse de "cinéma vérité" - vous y voyez "répéter le stratagème (sic) de Jean Epstein en 1929!"

Lorsque nous avons tourné ce film, en 1960, je n'avais jamais entendu parler de cet ancêtre, certes méritant, et je le vois mal à son époque travailler en synchrôme avec la Coutant.

Vous dites aussi, parmi d'autres bourdes, que mon film sur le psychodrame **Le vif mariage** (tourné en 1967 pour Sandoz) présenté au Festival des Peuples, au CNRS et à la Maison des Jeunes de Yerres-CEC a été fait pour la télévision! Vous ne mentionnez même pas **in vino veritas** l'enquête sur l'alcoolisme ouvrier réalisée en 1964 pour Théraplix; vous mentionnez tout juste **Petite ville,** un film de trois heures, réalisé avec le concours du Service de la Recherche; vous ne mentionnez pas **Méthode I,** réalisé aussi pour ce Service, et qui montre tous les exercices techniques de l'équipe synchrône, insérée dans la vie et le quotidien.

Bref, vous êtes passé à côté des cinq ou six films de cinéma-direct pur, qui ont été parmi les seuls faits en France depuis 1964, à ma connaissance. Vous ne les avez pas vus! Vous ne vous êtes pas renseigné!

Vous n'avez pas vu **Renaissance** sur la décolonisation en Tunisie, réalisé pour le Secrétariat aux Affaires Culturelles de ce pays, et qui contient l'application des principes exposés à la table ronde de Beyrouth sur l'application de notre cinéma aux pays en voie de développement.

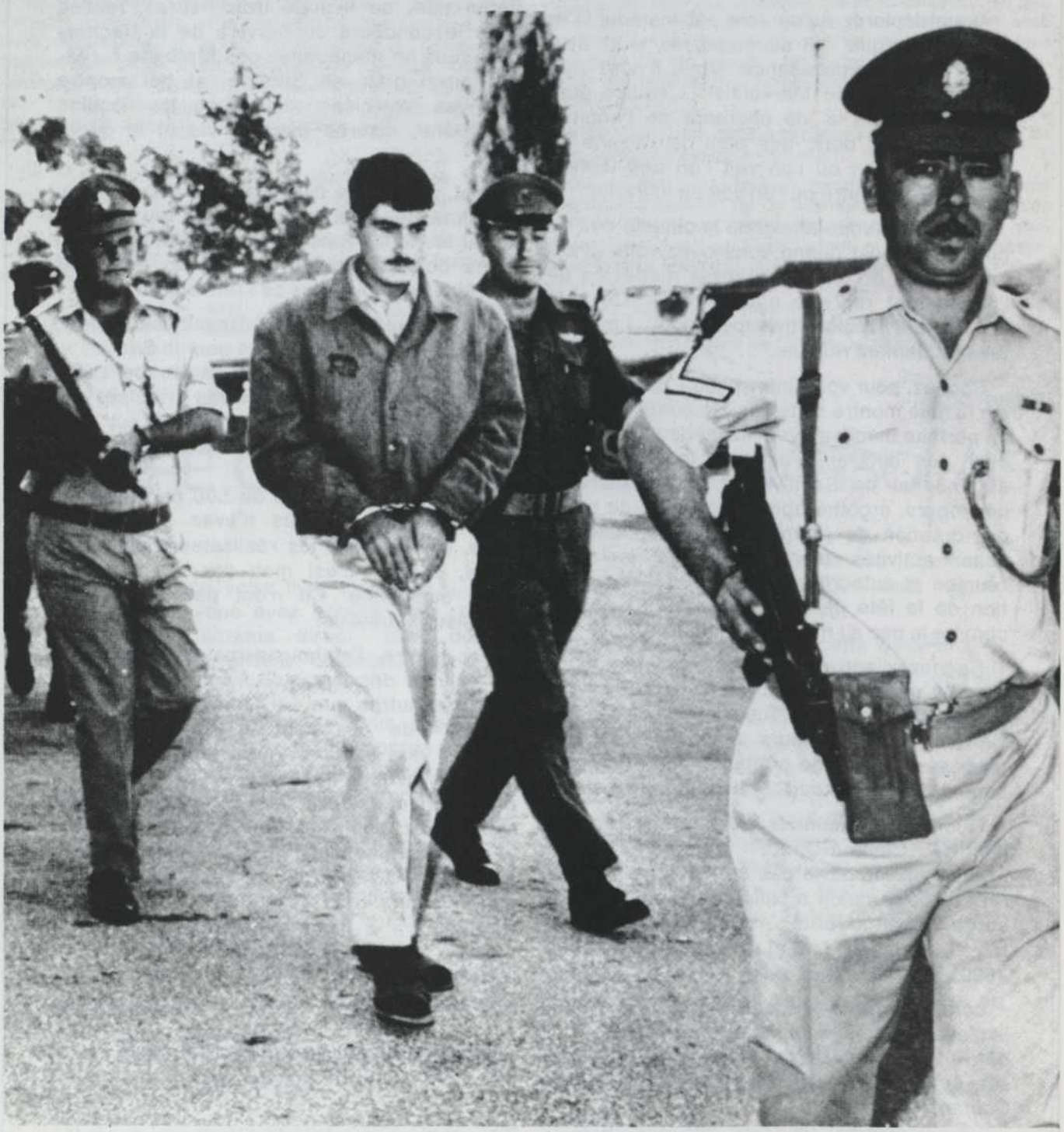
Vous écrivez un livre de 500 pages sur le cinéma-direct, et vous n'avez pas vu les films, ni rencontré les réalisateurs chez lesquels, comme c'est mon cas, vous puisez votre substance. Ce n'est pas bien, cela, Monsieur Marsolais!

Par contre, l'enthousiasme qui gonfle votre poitrine dès lors qu'il s'agit de vos compatriotes autres que ce "danseur" de Michel Brault - de ces compatriotes "davantage tournés vers l'action" - est tout à fait sain. Là, vous avez la verve et la lyre, et je vous en remercie en leur nom. Dommage que vous n'en soyez pas resté là. Je partage d'ailleurs cet enthousiasme pour les excellents films de l'ONF, à tel titre qu'étant Président du Jury au festival du court-métrage d'Evian, il y a quelques années, j'ai donné ma voix à l'un des films de l'ONF qui a obtenu le Grand Prix.

Mario Ruspoli
Introducteur, selon vous,
de l'"enjolivement" et de l'"esthétique"
dans le cinéma-direct (sic)

P.S. Vous m'attribuez, page 354, un long texte qui n'est pas de moi - je n'ai jamais vu **Wedding and Babes** et n'aurais jamais de toute manière écrit rien de pareil.

CINÉMAS EN ÉXIL



CHILI-PALESTINE

cinéma en exil

CHILI CINEMA VENCEREMOS

andré pâquet

*Dans une entrevue avec Louis Marcorelles (***Le Monde** *du 28-12-73), le cinéaste chilien Miguel Littin (réalisateur de* **El Chacal de Mahuel Toro)** *affirme que: "Le cinéma d'Amérique latine est un cinéma de l'exil". Brésiliens, Boliviens, Uruguayiens et autres cinéastes progressistes sont, ou en prison ou en exil. Maintenant ce sont les Chiliens qui affrontent cette réalité historique. Et Littin ajoute alors: "Nous devons maintenir vivante la révolution. Intellectuels, artistes, cinéastes du monde entier qui se veulent responsables ont un rôle à jouer. Nous avons besoin de solidarité en faveur de nos camarades arrêtés." (Voir communiqué dans* **Cinéma/Québec,** *décembre/janvier, Vol. 3, No. 4, page 7). Il apparaît donc essentiel que tous, nous fassions le maximum pour sauver le cinéma chilien. C'est là, à mon sens, une nécessité historique pour nous tous, surtout par rapport à notre propre situation au Québec.*

La situation du cinéma chilien naissant était exemplaire pour toutes les jeunes cinématographies contemporaines et en particulier celles du Tiers-Monde. Elle peut sembler quelque peu chaotique dans un premier survol, (comme celui bien fragmentaire que nous pourrons faire avec Ruiz), mais c'était un chaos provoqué par le processus contre-révolutionnaire. Tout au long de l'expérience Allende, la réaction a camouflé son manque d'idéal derrière un blocage systématique de toute entreprise de rationalisation. Cela, Ruiz le souligne bien.

Cinéma/Québec: *Quelle a été la signification de l'avènement de "L'Unidad Popular" pour le cinéma Chilien en général?*

Raul Ruiz: Pour la grande majorité d'entre nous (sinon la totalité) cela a signifié un grand stimulus moral. Car jusque là, si la Chile Films avait aidé à terminer des films, en avait même financé quelques-uns ou les avait distribués, cela ne signifiait pas pour autant qu'il existait une politique coordonnée. Elle n'avait pas non plus contribué à l'élaboration d'une telle politique. Tout au plus avait-elle apporté un appui plus moral que réel. Il en est donc résulté, dans les premiers temps, une situation quelque peu chaotique. Mais c'était là une situation dont nous avions hérité et nous en étions tous quelque peu responsables. Nous n'avions jamais élaboré de plans en ce sens, et nos idées étaient pour le moins très peu claires sur le sujet.

Cinéma/Québec: *Ce qui veut dire qu'avant l'Unidad Popular, il n'y avait pas eu de consultation, ni même de démarche dans une perspective à plus long terme, c'est-à-dire, qui serait allée plus loin que la revendication de moyens pour produire?*

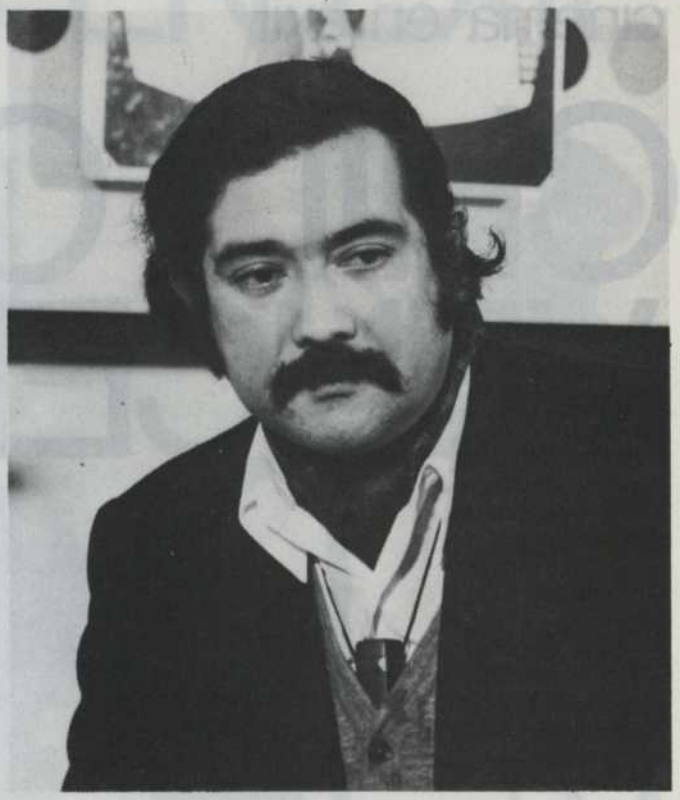
Raul Ruiz: Nous avions formé un comité des cinéastes de l'Unidad Popular. Ce comité devait mettre au point un plan de travail. Il représentait les cinéastes de toutes les tendances politiques. Mais il fut très difficile, dès le départ, d'arriver à dégager une politique commune, encore moins une politique cohérente. Incohérence qui s'est donc manifestée au niveau de l'action et qui a eu pour résultat, à la longue, que le cinéma le plus important s'est fait en dehors des studios étatiques. Cependant la majorité de ces films n'auraient pu être produits sans l'aide de l'Etat. L'attitude des autorités de l'Unidad Popular, était d'appuyer le cinéma à fond. Mais nous n'avons pu présenter de front cohérent. Tous les partis qui formaient l'Unidad Popular appuyaient le cinéma, mais nous n'avons pas été capables de déterminer une politique au-delà des idéologies.

Cinéma/Québec: *Comment donc s'est manifesté, plus tangiblement, l'aide de l'Unidad Popular? Qu'en a-t-il été de la distribution? Y a-t-il eu nationalisation des salles ou de la distribution?*

Raul Ruiz: Non, car pour ce faire il aurait fallu l'approbation du Congrès qui, pour sa part, était très hostile à l'endroit de toutes tentatives de nationalisation. Il faut bien le dire maintenant: nous étions dans une situation où il fallait constamment *surprendre* l'opposition. La prendre en défaut. Sans quoi il fallait se résigner à laisser aller les choses. Il fallait donc travailler très vite, à tous les niveaux. Par conséquent, le temps de réflexion était, lui aussi, très limité. Si nous avions fonctionné dans un système socialiste normal, nous aurions eu au moins 6 mois pour élaborer notre démarche et coordonner nos actions. Mais dans notre situation, il fallait, en un mois, préparer, tourner, monter, et terminer nos films. Il fallait, partout et toujours, tirer le maximum des ouvertures praticables.

Cinéma/Québec: *En somme, le défi pour vous, était d'arriver, dans un très court laps de temps, à mettre en pratique un certain nombre de théories, plus ou moins bien formulées, et de les vérifier au fur et à mesure pour en dégager une ligne de conduite éventuelle...*

Raul Ruiz: ... oui, mais il y a eu très peu de travail théorique de fait sur ce plan. En général, les théories chiliennes sur le sujet étaient des théories étrangères. Et de plus, les Chiliens sont très peu aptes à théoriser! Ils sont fondamentalement pragmatiques. Il fallait donc réaliser beaucoup de films et voir ce qui s'en dégagerait. La priorité était là. De là devait découler une pratique cohérente. Plusieurs documents et manifestes ont alors été élaborés durant cette période. Entre autres, le MIR fit circuler un manifeste qui représentait le point de vue du Front des Travailleurs révolutionnaires du cinéma. Mais ce document, comme bien d'autre préparés par les groupes et/ou les partis politiques, devait faire l'objet d'un plan de travail en Ateliers et d'une assemblée où nous comptions uniformiser les revendications dans la perspective d'une politique à promouvoir et à défendre.



Né en 1941. Raul Ruiz étudie le droit à l'université du Chili. Auteur de plusieurs pièces de théâtre. Etudie le cinéma à l'université du Litoral à Santa Fe, Argentine. Assistant monteur à la Station de TV Canal 9 à l'université du Chili.
Quelques films:
Tres Tristes Tigres **(1969 grand prix de Locarno)**
Que Hacer? **(1970 avec Saul Landau et Nina Serrano)**
La Colonia Penal **d'après Kafka.**
Nadie Dijo Nada **Produit par la R.A.I.**
El Realsimo Socialista **(produit par les militants du PS)**
Palomita Blanca **L.M. 35mm Coul. à l'étape finale au moment du "Golpe"**

Cinéma/Québec: *L'attitude du MIR était-elle en accord avec celle de l'Unidad Popular? Quel type de cinéma prônait le MIR?*

Raul Ruiz: L'option du MIR niait à priori l'existence d'un cinéma de fiction, ou du moins le besoin de ce type de cinéma dans la démarche chilienne. Le MIR défendait l'idée ou le concept d'un cinéma de type "Agit-Prop" dont l'action se serait insérée dans la lutte nationale, sur le terrain. L'objectif de l'Unidad Poplar était le développement d'une industrie cinématographique avec un minimum de rentabilité mais un maximum d'efficacité. L'UP voyait le cinéma comme un débouché sur le monde extérieur. Une façon de

sensibiliser le monde extérieur à l'action, à la voie chilienne. Je crois, pour ma part, que ces deux types de cinéma auraient dû exister complémentairement. Si l'attitude du FTR était plus militante, la position de la Chile Film cherchait un moyen de soutenir l'image nationale du Chili à l'étranger.

Cinéma/Québec: *Peux-tu nous parler un peu du processus engagé au niveau du contrôle de la distribution et de l'exploitation?*

Raul Ruiz: Au moment de l'arrivée de l'UP il n'existait pratiquement qu'un seul distributeur national au Chili: la ERCO Films. Il y avait d'autre part une quantité très limitée de distributeurs américains et européens. Ce distributeur national s'était acquis un grand prestige et avait réussi à s'assurer l'appui du gouvernement DC d'Edouardo Frei en utilisant comme prétexte son appui du cinéma latino-américain en général et chilien en particulier. On avait donc créé une société mixte de distribution (un peu comme l'Italnollegio en Italie) faite de capitaux privés et étatiques à travers la Chile Films. Avec l'arrivée de l'UP, on a créé une autre société (en plus de ce distributeur et des distributeurs nord-américains) qui est entrée d'emblée en compétition dans tous les champs d'action. Puis tour à tour les travailleurs des cinémas ont occupé les salles, provoquant ainsi l'intervention de l'Etat. Ce qui a signifié qu'une grande partie des salles est passée aux mains de la Chile Films. Il s'est ainsi développé une politique où la Chile Films achetait les salles cinématographiques. Ainsi a-t-on pu commencer à exercer un certain contrôle. Donc, les salles ne furent pas "nationalisées" de fait mais bien par un procédé indirect. Quoiqu'il en soit, cela a permis d'améliorer la distribution, et ainsi d'appuyer sur un nombre grandissant de salles l'amorce d'une politique de distribution plus cohérente. Mais on le voit, il s'agissait bien encore ici d'une politique défensive.

Cinéma/Québec: *Quelle part a alors été faite aux films latino-américains?*

Raul Ruiz: Il y est beaucoup de films cubains, argentins. On en était au point où nous avions pensé organiser un Festival de Films latino-américains à Vina Del Mar et où la Chile Films aurait acheté la totalité de la production présentée pour la distribuer dans ses salles. Il faut aussi dire que la Chile Films avait également commencé à développer une politique de distribution de films en 16mm. Il y avait là aussi quelques problèmes d'organisation et de cohésion. Les gens d'autre part, étaient quelque peu réticents à ne voir que des films de "discussion politique". Premièrement parce que ces discussions, ils les tenaient régulièrement ou même quotidiennement dans les syndicats, les partis ou dans les usines. Ils en avaient à la télévision, et à la radio toute la journée. On avait atteint un certain point de saturation. Mais cela ne voulait pas dire qu'on ne voulait pas faire, ni voir de films politiques, disons que le public avait déjà dépassé le niveau primaire de certains films politiques.

Cinéma/Québec: *Cet aspect de la distribution a dû néanmoins maximiser la possibilité de présenter non seulement des films chiliens mais bien d'autres films des luttes des pays latino-américains. Comment en terminant, décrirais-tu la situation au moment du "Golpe"?*

Raul Ruiz: Nous sommes passés par plusieurs étapes durant l'UP durant lesquelles nous avons beaucoup discuté, échangé des idées, etc. Mais ce processus n'a pu créer l'unanimité chez les cinéastes. Pour ma part, je peux te décrire mon expérience personnelle et les conclusions auxquelles mon Parti était arrivé. Le Parti Socialiste comprit très vite qu'il était important de faire des films, dans/sur la situation dans laquelle nous nous trouvions. Cela était primordial. Car il fallait donner une image claire de ce qui se passait dans le pays et ce, à l'échelle internationale. Il fallait aussi développer un plan de production de films en 16mm. Travailler avec les masses sur l'élaboration de plusieurs modes de diffusion et de production de cinéma politique, par exemple, en combinant le documentaire et la fiction. Nous avions plusieurs films en production qui devaient être complétés au cours de l'année et qui allaient dans ce sens. Pendant l'UP, peu de longs métrages sont sortis mais plus de vingt ont été produits sans compter les quelque deux cents documentaires produits durant cette période. Cette année allait être l'année de la diffusion. Nous nous apprêtions à coordonner la distribution internationale de ces productions.

Le "Golpe" a donc mis fin abruptement à un décollage qui s'amorçait. Soit précisément au moment où enfin, nous aurions pu développer, du moins jeter les bases d'une politique cohérente.

Cinéma/Québec: *Que faire maintenant?*

Raul Ruiz: Je vois deux possibilités. La première est de nous intégrer à une cinématographie latino-américaine ou à une cinématographie étrangère autre. Mais il nous faut continuer à produire des films afin de sauver le cinéma chilien comme structure. Toutefois, il ne faut pas nous intégrer au-delà d'une certaine existence du moment, afin de pouvoir, le moment venu, retourner au Chili pour produire nos films là-bas.

Cinéma/Québec: *Il vous faut donc faire un cinéma chilien en exil...*

Raul Ruiz: ... exactement, c'est la deuxième alternative, afin de dénoncer le fascisme du régime actuel.

Cinéma/Québec: *Crois-tu que cela est possible dans le contexte à partir duquel vous allez devoir tous travailler?*

Raul Ruiz: Seulement si les pays amis nous donnent un appui réel.

Cinéma/Québec: *Qu'entends-tu par appui réel?*

Raul Ruiz: Cela signifie un appui financier qui nous permettra de continuer notre production mais aussi la possibilité de pratiquer notre métier. Et nous voudrions créer à cette fin un fond commun de matériel, de pellicule et de "stock shots" que nous pourrions utiliser pour les besoins de nos films.

Conclusions

On le voit le défi du cinéma chilien était celui de toutes les nouvelles cinématographies. C'est pourquoi il est important de pouvoir sauver le cinéma chilien comme l'entend Ruiz. Car si nous ne pouvons pas sauver le cinéma chilien naissant, il faut douter que l'on puisse réussir à sauver celui d'autres pays qui sont d'ores et déjà en proie aux mêmes évènements.

Cette conversation fut enregistrée à Leipzig le 29 novembre dernier. Je tiens à remercier Dario Pulgar pour sa collaboration à la traduction de la bande sonore. □

une expérience vitale: le cinéma palestinien

VERS UN CINÉMA RÉVOLUTIONNAIRE ?

guy hennebelle

Cet entretien a été réalisé à Beyrouth en septembre 1973 par Guy Hennebelle, Tahar Cheriaa et Serge Le Péron avec plusieurs membres de l'Association du Cinéma Palestinien dont le cinéaste Mustapha Abou Ali et le critique Hassan Abou Guneïm. Les interventions personnalisées n'impliquent pas que les déclarations ne soient pas approuvées par l'Association. Celles de Hassan Abou Guneïma sont reprises d'une étude sur "Le cinéma palestinien et le cinéma révolutionnaire" qui a paru dans **La voix des ouvriers jordaniens** en juillet-août 1973.

Les camarades palestiniens se sont exprimés en arabe. La traduction orale a été faite par Tahar Cheriaa.

Ce texte nous avait été communiqué par Guy Hennebelle dès novembre 1973. Faute de place, nous avons dû en différer la publication. Depuis, ce texte a paru dans **Les cahiers du cinéma.** Son importance nous pousse, malgré tout, à en publier de très larges extraits. Que les quelques lecteurs des **Cahiers** nous en excusent. Ils se consoleront sûrement en constatant que le travail des camarades palestiniens connaîtra ainsi une plus large audience.

Pendant longtemps, le cinéma égyptien a été le seul cinéma arabe. Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il a exercé dans son aire de diffusion une influence détestable. Aujourd'hui, ce monopole culturel est remis en question: d'un bout à l'autre du monde arabe, le septième art est en effet l'objet de profondes mutations. Que ce soit à Damas ou à Alger, au Caire ou à Tunis, à Beyrouth ou à Koweit, des cinéastes, des techniciens, des critiques et d'une manière générale des intellectuels militants travaillent à promouvoir un cinéma politique qui reflète les aspirations des plus larges masses.

Trois facteurs ont contribué, à leur niveau ou dans leur secteur, à renouveler ce cinéma arabe: a) la "révolution nassérienne" de 1952 qui a vu apparaître les Youssef Chahine, les Salah Abou Seif, les Tewfik Salah notamment. Elle est malheureusement restée inaccomplie. b) la lutte de libération du peuple algérien de 1954 à 1962. Elle est aujourd'hui prolongée par la "révolution agraire" qui a fait naître un "cinéma djidid" extrêmement prometteur. c) la résistance palestinienne qui a repris vigueur avec la défaite de juin 1967.

Il semble que celle-ci constitue aujourd'hui, en dépit de graves difficultés, le principal facteur de prise de conscience politique au Machrek (Moyen-Orient). Il est certain, par exemple, que la cause palestinienne constitue la source dominante d'inspiration ou d'inquiétude (selon le cas) de la majorité des cinéastes de cette région. Le premier festival du jeune cinéma arabe de Damas qui s'est déroulé en mars 1972 et le premier festival du film sur la Palestine qui s'est déroulé à Bagdad en mars 1973 ont contribué (avec les différentes sessions du festival de Carthage créé, lui, en 1966) à nouer entre les créateurs un dialogue qui commence à porter ses fruits.

Cinéma/Québec: *Voulez-vous retracer la genèse de votre Association?*

Association du Cinéma Palestinien: Auparavant, chaque organisation palestinienne avait un service de cinéma autonome. Il y avait celui d'El Fatah, du Front Populaire pour la Libération de la Palestine (FPLP), du Front Démocratique Populaire pour la Libération de la Palestine (FDPLP) et enfin celui du Centre culturel de l'OLP. Chacun tournait ou faisait tourner pour son propre compte des films plus ou moins structurés dans un but plus ou moins didactique. C'est peu à peu que nous avons pris conscience de la nécessité de nous unir. L'idée qui nous a rassemblés c'est que le cinéma devait être une arme au service de la libération de la Palestine, une arme de combat.

A la suite de discussions et de rencontres, nous sommes tombés d'accord sur la plate-forme suivante qui comprend trois points: 1) il est nécessaire de continuer à produire et à tourner des films sur la résistance palestinienne. 2) une grande place doit être accordée à l'archivage. 3) il faut développer les relations avec les organismes progressistes dans le monde entier.

L'institution qui a favorisé ce regroupement des forces a été le Centre de recherches palestiniennes. D'abord en offrant un lieu de rencontre. Ensuite en insistant sur l'importance de l'archivage, sur la nécessité d'emmagasiner le maximum d'images sur l'évolution de la lutte. La première réunion a eu lieu après le festival de Carthage en novembre 1972. Il y avait eu aussi une première amorce à l'occasion du festival de Damas un peu avant.

Cinéma/Québec: *Quelles sont les structures de votre Association?*

Association du Cinéma Palestinien: Ces structures sont sou-

ples. Pour des raisons diverses, nous n'avons pas tenu à fondre tous les groupes existants dans un organisme unique. Peut-être parce que la situation n'est pas assez mûre. D'autre part, les éléments avancés ont tenu à rester dans une certaine marginalité, sinon dans une relative clandestinité. Ceci à des fins purement tactiques: il peut advenir un jour qu'il soit préférable pour notre Association de ne pas dépendre trop étroitement ou trop directement d'un ou de plusieurs mouvements existants. Enfin, notre Association ne se propose pas seulement de rassembler les cinéastes palestiniens mais aussi tous les cinéastes arabes qui ont fait preuve de positions progressistes et qui ont témoigné de l'intérêt à la cause palestinienne. Nous considérons par exemple le cinéaste égyptien Tewfik Salah comme l'un des nôtres. Le refus d'une officialité trop formelle permet précisément à l'Association une telle formule.

Cinéma/Québec: *Quelle est votre position politique, votre ligne idéologique au sein de la résistance palestinienne?*

Association du Cinéma Palestinien: Notre Association est stratégiquement d'accord avec l'Organisation pour la Libération de la Palestine. Nous n'appartenons pas en tant que groupe à l'un des mouvements actuellement existants mais tendons au contraire à réunir tous les cinéastes palestiniens et arabes qui se sentent concernés par l'avenir de la Palestine. Dans nos activités concrètes nous développons éventuellement des tactiques particulières mais nous n'autorisons pas, au sein de notre Association en tant que telle, le tournage de films qui ne refléteraient étroitement que la ligne d'une seule organisation. Ceci ne veut pas dire que le film en question ne se ferait pas, mais nous ne lui accorderions pas notre parrainage. Nous répétons que notre Association adhère pleinement aux résolutions et à la ligne de l'OLP.

Cinéma/Québec: *Quelle opinion avez-vous des films qui ont été réalisés à ce jour sur la question palestinienne?*

Association du Cinéma Palestinien: La question est vaste et réclame une réponse détaillée. Après réflexion, nous estimons qu'il convient de distinguer d'abord trois types de films: les films qui ont été tournés par des organisations palestiniennes, les films qui ont été tournés par des pays arabes et les films qui ont été tournés par des cinéastes amis dans des pays non-arabes. Cette distinction n'implique de notre part aucune hiérarchisation, elle est seulement commode pour l'analyse.

Cinéma/Québec: *Quels sont les films qui ont été produits par des organisations palestiniennes? Combien y a-t-il de cinéastes palestiniens?*

Association du Cinéma Palestinien: Les réalisateurs palestiniens, en tant que tels, sont encore très peu nombreux. Ici, à Beyrouth, si nous comptons les techniciens, nous sommes onze, dont plusieurs femmes. Nous ne voulons pas fournir des noms pour des raisons que vous comprendrez. Si le nom de Mustapha Abou Ali est apparu sur certains génériques c'est un peu par hasard. Et aussi parce qu'il a été l'un des organisateurs de l'Association.

Ceci dit, nous ne faisons pas de distinction entre les films d'organisations palestiniennes qui ont été tournés par des Palestiniens de souche et les films tournés pas des cinéastes arabes d'autres nationalités.

Le cinéma palestinien est apparu aux alentours de 1965. Mais c'est surtout après 1967, en 1968 exactement, qu'il a pris une certaine extension. A ce jour, El Fatah a produit six films de court et de moyen métrage qui sont consacrés aux quatre points suivants: 1) les gigantesques manifestations contre le Plan Rogers en 1969 à Amman. 2) les évènements de septembre 1970 à Amman. 3) les affrontements au Sud du Liban en 1972. 4) l'évolution de l'art populaire. 5) la participation de la femme palestinienne à la résistance. La durée totale des films tournés sous l'égide d'El Fatah est de 155 minutes. El Fatah, d'autre part, a aidé plusieurs cinéastes étrangers comme ceux du Parti communiste italien, le Français Jean-Luc Godard le groupe américain Newsreel, le groupe du cinéma tricontinental, etc.

Le FPLP a produit trois films: **L'eau est froide** de l'Irakien Kassem Hawal sur les conditions d'hygiène dans le camp de 25,000 réfugiés de Nahr el Bared au Liban, **Ghassan Kanafani, un seul mot: le fusil** du même réalisateur, un film sur la lutte à la frontière israélienne et un autre sur les opérations aériennes à Amman. Leur durée totale est de 60 minutes.

Le FDPLP de son côté a fait réaliser par le cinéaste libanais Rafik Hajjar **Le chemin** et un film sur l'affrontement entre les Palestiniens et l'armée libanaise.

Parmi les films que diffuse notre Association il faut citer aussi **De toute mon âme et avec mon sang** et **Le terrorisme sioniste** de Mustapha Abou Ali, **Scènes de l'occupation à Ghaza,** etc.

Cinéma/Québec: *Avez-vous produit des films historiques retraçant les différentes étapes de la résistance palestinienne?*

Association du Cinéma Palestinien: Non, nous n'avons pas encore de long métrage qui résumerait par exemple l'histoire de notre peuple au combat. Nous n'en sommes qu'au tout début, nous sommes bien conscients de tout le travail qui nous reste à entreprendre. Cependant, il faut préciser que la recherche d'archives se révèle particulièrement difficile. D'une part parce que nous n'avons pas beaucoup d'argent ni de matériel. D'autre part parce que ces archives doivent se trouver principalement en Angleterre, en Allemagne, en "Israël" bien sûr et aux Etats-Unis enfin. Nous savons qu'il nous manque, par exemple, un film pour répondre aux grossières déformations du Français Frédéric Rossif dans **Un mur à Jérusalem.**

Cinéma/Québec: *Quelle est maintenant votre opinion sur les films concernant la question palestinienne qui ont été produits par des pays arabes?*

Association du Cinéma Palestinien: Là encore, il faut opérer une distinction entre deux catégories: les films du secteur privé et ceux du secteur public. Les premiers, sans aucune exception à notre connaissance, sont tous exécrables. Ce sont des oeuvres sordides qui exploitent de façon ignoble et mercantile le légitime sentiment de solidarité des peuples arabes pour la résistance palestinienne. Nous ne pouvons trouver de mots trop durs pour condamner l'ensemble de cette scandaleuse production (qui a d'ailleurs ses équivalents dans d'autres domaines que le cinéma: on a fait des calendriers, des cendriers, des gadgets "à la gloire de la résistance palestinienne"!). Parmi les films les plus lamentables de cette sinistre veine, il nous faut dénoncer particulièrement ce qu'on pourrait appeler par ironie les "moujjadara-western". **Nous sommes tous des fedayin** de Gary Garabédian, **Le Palestinien révolté** de Reda Myassar. Nous avons reçu des lettres de combattants qui nous ont reproché d'avoir laissé tourner des oeuvres semblables. Malheureusement, il ne nous appartenait pas d'en empêcher le tournage. Nous n'y sommes pour rien. Ces films ont fait beaucoup de tort à la résistance en "irréalisant" les fedayins, en coupant la résistance de tout appui réel dans les masses arabes de la région. Ce n'est pas un hasard si ces films sont apparus après la réactivation de la résistance suite à la défaite de juin 1967: les premières actions armées d'alors ont suscité un grand enthousiasme au sein des masses populaires mais le tort de ces films est de n'avoir pas montré qu'il y avait aussi de gra-

ves problèmes, de n'avoir pas montré la véritable nature du rapport des forces. Aussi, quand la résistance a commencé à subir la féroce répression que l'on sait les gens n'ont pas compris: c'est normal puisqu'on leur a fait croire que les fedayin étaient des surhommes, des supermen, des Tarzan et des Zoro... Oui vraiment ces films nous ont fait beaucoup de tort. Il est caractéristique que l'on n'ait plus fait depuis de films pareils; les gens aujourd'hui ne marcheraient plus et les marchands de soupe le savent.

Cinéma/Québec: *Et que pensez-vous des films tournés par le secteur public?*

Association du Cinéma Palestinien: Il faut remarquer tout d'abord qu'ils sont beaucoup moins nombreux! En général ils sont moins condamnables. Toutefois, nombre d'entre eux souffrent du fait qu'ils reflètent moins les préoccupations et les positions de la résistance que celles des pays producteurs... Il se produit souvent une certaine forme de récupération politique.

Mais ce dont nous avons principalement besoin, ce sont des films politiques, des films d'analyse. A cet égard, le seul film que nous reconnaissons pleinement est **Al Makhdououne (Les dupes)** de Tewfik Salah, adapté du roman de Ghassan Kanafani **Des hommes au soleil.**

Cinéma/Québec: *Quelles sont vos activités du point de vue de la diffusion?*

Association du Cinéma Palestinien: Nous attachons une grande importance à la diffusion militante des films. En 1968, nous avions beaucoup développé ces activités en Jordanie, dans les villages et dans les camps de réfugiés, chez les Bédouins aussi. Nous projetions principalement des films vietnamiens, algériens, cubains et chinois. Après les massacres de septembre 1970 nous avons dû refluer en Syrie et au Liban. C'est à la suite de projections de ce genre d'ailleurs que nous avions réalisé l'un de nos premiers films palestiniens **Non à la solution pacifique,** un court métrage. Nous avons continué ces diffusions après 1970 mais avec une ampleur moindre car nous avons perdu beaucoup de matériel en Jordanie pendant la répression. Actuellement nous distribuons après les projections militantes des questionnaires ronéotypés dans lesquels nous demandons aux gens d'exprimer leurs réactions et dans lesquels nous nous informons aussi sur le genre de cinéma qu'ils attendent.

D'une manière générale, nous avons constaté la grande joie qu'éprouvent les Palestiniens à se voir sur l'écran en tant que peuple. Beaucoup nous ont dit qu'ils préféraient ce genre de films aux récits de fiction de la période commerciale qui leur été imposés par le passé dans les salles pour nous, la production de films est destinée à engager un dialogue avec notre peuple. Mais nous sommes encore loin d'avoir atteint des résultats de grande envergure. Nous manquons de matériel. Pensez que lors de l'affrontement avec l'armée libanaise nous ne disposions en tout et pour tout que d'une bobine de trente mètres de pellicule.

Cinéma/Québec: *Avez-vous été parfois amenés à modifier le style de vos films ou la structure de leur récit pour tenir compte des goûts du public?*

Association du Cinéma Palestinien: Oui. Nous nous sommes rendu compte qu'il faut, quand on fait en quelque sorte de l'agit-prop, être extrêmement clair et simple.

Mustapha Abou Ali: Par exemple, les saynètes symboliques de mon film **De toute mon âme et avec mon sang** n'ont pas été comprises des spectateurs. J'ai décidé de ne plus recourir à ces formes dans mes films ultérieurs. Le langage de la schématisation abstraite ne passe pas correctement.

Tahar Cheriaa: Je voudrais intervenir dans le débat pour abonder dans le sens de Mustapha. Nous, les Arabes, nous n'accédons pas volontiers à l'idée à travers une formulation abstraite. Le langage passe mieux à travers une métaphore concrète et qui renvoie à des éléments vécus qu'à travers des signes abstraits.

Cinéma/Québec: *Comment concevez-vous d'une manière générale le rôle du cinéma à l'heure actuelle?*

Hassan Abou Guneima: Quand on observe la situation actuelle du cinéma, on constate d'abord qu'il est dominé par le cinéma américain qui a imposé au monde entier son esthétique, ses genres et ses héros. Dans d'autres pays également, comme l'Italie, l'Allemagne de l'ouest et la France, on voit bien que le cinéma est utilisé comme moyen d'asservissement par les monopoles capitalistes. Et ce sont ces cinémas qui, en majeure partie, inondent de leur production l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine. La plupart des films occidentaux qui sont diffusés dans nos pays ont des effets nocifs. Ce sont généralement des films qui exaltent la violence, le crime, le sexe, etc. Les films progressistes existent mais ils sont les moins nombreux.

Ce dont nous avons besoin, c'est d'un cinéma conçu comme un instrument de combat. Un cinéma qui réponde aux besoins urgents des masses populaires.

Cinéma/Québec: *Comment voyez-vous les tâches d'un cinéma révolutionnaires?*

Hassan Abou Guneima: La mission du cinéma doit être de traduire la réalité telle qu'elle est vécue par les masses populaires et de servir leurs intérêts. Il doit aider ces masses à résoudre leurs problèmes majeurs dans tous les domaines en leur suggérant des moyens de tous ordres.

A mon avis, le cinéma révolutionnaire actuel s'est développé notamment à la suite des révolutions populaires armées dans des pays comme le Vietnam, Cuba, l'Algérie. Notre révolution a certainement contribué à susciter un renouveau dans les cinémas arabes. Nous saluons aussi le cinéma révolutionnaire des pays d'Amérique latine, des Etats-Unis et d'Europe.

Donc, pour nous, le cinéma doit être une arme au service de la révolution, une arme qui aide celle-ci dans son déroulement, soit en suscitant l'enthousiasme des masses, soit en les exhortant, soit en leur inculquant une culture politique, soit encore en les aidant à démasquer les ruses de l'ennemi.

Cinéma/Québec: *Comment définiriez-vous les caractéristiques d'un cinéma révolutionnaire aujourd'hui?*

Hassan Abou Guneima: Il faut d'abord distinguer la nature de l'oeuvre cinématographique révolutionnaire: il peut s'agir d'un film qui répond aux besoins immédiats de l'étape considérée mais il peut s'agir aussi d'un film qui obéit à une stratégie plus longue. Mais dans les deux cas, le critère doit être l'utilité.

D'un autre point de vue le cinéma révolutionnaire requiert quatre exigences:

1) la justesse de l'inspiration: le cinéaste doit obéir à l'idéologie révolutionnaire et s'attacher à la mettre en pratique.

2) le sujet doit être traité sérieusement: à cette fin il faut en finir résolument avec les méthodes traditionnelles du cinéma hollywoodien et leur substituer des méthodes adaptées aux besoins des peuples en lutte de façon à exprimer le plus correctement possible leurs espoirs et leurs aspirations.

3) le message doit être transmis correctement: que le langage soit simple, l'esthétique claire! Qu'on renonce aux ex-

travagances cinématographiques, aux pirouettes stylistiques! De façon générale, il faut éviter la complication et rechercher la clarté. De sorte que les masses puissent comprendre aisément le contenu révolutionnaire du film. Il faut examiner de près la question du rapport entre le film et les masses, en tenant compte du conditionnement existant sur les plans social/économique et politique. Il faut partir de la conception réelle que le peuple se fait du cinéma, pour la changer. Actuellement, nous l'avons dit précédemment, le cinéma exerce dans l'ensemble une influence néfaste. Pourquoi? Parce qu'il est considéré comme un passe-temps, voire un opium, une drogue. Ce n'est que par des échanges entre les masses et les cinéastes qu'une nouvelle conception du cinéma peut être mise en place. Les cinéastes ont besoin de se rapprocher des masses, de les comprendre, de s'adapter à elles.

4) s'attacher à traiter les problèmes locaux les plus cruciaux, en abordant la réalité vécue dans toutes ses dimensions, dans toutes ses caractéristiques politiques, sociales, économiques et culturelles. La description de cette réalité implique que l'on dévoile les causes profondes et fondamentales des maux dont souffrent les peuples et que les responsables soient clairement définis et condamnés. Enfin il faut exhorter les masses à changer ce qui ne va pas.

Dans cette perspective, les cinéastes révolutionnaires quels qu'ils soient ne doivent pas oublier que la cible principale doit être l'impérialisme militaire, économique et culturel qui asservit l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine pour les piller. L'ignorance, la pauvreté et le sous-développement ont pour origine la politique de l'impérialisme.

Il va de soi que nous recherchons le contact avec tous les amis étrangers afin de discuter de tous ces problèmes et de définir ensemble un cinéma d'un type nouveau dans tous les pays du monde, mais principalement dans le tiers-monde qui a besoin de se libérer de l'asservissement culturel de l'impérialisme occidental. Nous voulons un cinéma populaire dans lequel le peuple se retrouve en train de construire l'histoire.

Entretien réalisé à Beyrouth en septembre 1973 par Guy Hennebelle, Tahar Cheriaa et Serge Le Péron.

Manifeste de l'Association du cinéma palestinien

Voilà trop longtemps que le cinéma arabe se complait à traiter des sujets sans rapport avec la réalité et de manière superficielle. Cette démarche fondée sur des stéréotypes a fini par créer de détestables habitudes chez les spectateurs arabes pour qui le cinéma est devenu une sorte d'opium. Obscurcissant sa lucidité et sa conscience, il a contribué à détourner le public des véritables problèmes.

Certes, au cours de l'histoire du cinéma arabe, il y a eu des tentatives sérieuses pour exprimer la réalité de notre monde et sa problématique mais, bien vite, elles ont été étouffées par les tenants de la réaction qui ont férocement combattu toute émergence d'un cinéma nouveau.

Tout en saluant l'intérêt de ces tentatives, il convient cependant de préciser qu'elles étaient restées le plus souvent balbutiantes du point de vue du contenu et toujours insuffisantes du point de vue formel. On ne parvenait jamais à échapper au lourd héritage du cinéma conventionnel.

Mais la défaite de juin 1967 a provoqué un déchirement si profond qu'il a suscité des remises en question fondamentales. On a vu enfin apparaître de jeunes talents motivés par le souci de promouvoir un cinéma d'un genre inédit dans le monde arabe. convaincus aussi que le bouleversement devait affecter aussi bien le contenu que la forme.

Les films qui illustrent ce nouveau courant s'interrogent sur les causes de notre défaite et traduisent des prises de position courageuses en faveur de la résistance. Il importe en effet de développer un cinéma palestinien susceptible d'appuyer dignement le combat de notre peuple en dévoilant les véritables raisons de notre situation et en décrivant les étapes de notre lutte d'Arabes et de Palestiniens pour libérer notre terre. Le cinéma auquel nous aspirons devra s'attacher à exprimer aussi bien le présent que le passé et le futur. Son essor harmonieux nécessitera un regroupement des efforts individuels: en effet les initiatives personnelles - quelle que soit leur valeur - sont condamnées à rester insuffisantes et inefficaces.

C'est à cette fin que nous, hommes de cinéma ou de littérature, diffusons ce Manifeste et appelons à la création d'une Association du Cinéma Palestinien.

Les tâches que nous lui assignons sont au nombre de six:

1) Produire des films réalisés par des Palestiniens sur la cause palestinienne et ses objectifs, des films qui s'inscrivent dans le contexte arabe et s'inspirent d'un contenu démocratique et progressiste.

2) Travailler à l'émergence d'une esthétique nouvelle destinée à remplacer l'ancienne et susceptible d'exprimer avec cohérence ce contenu nouveau.

3) Mettre ce cinéma tout entier au service de la révolution palestinienne et de la cause arabe.

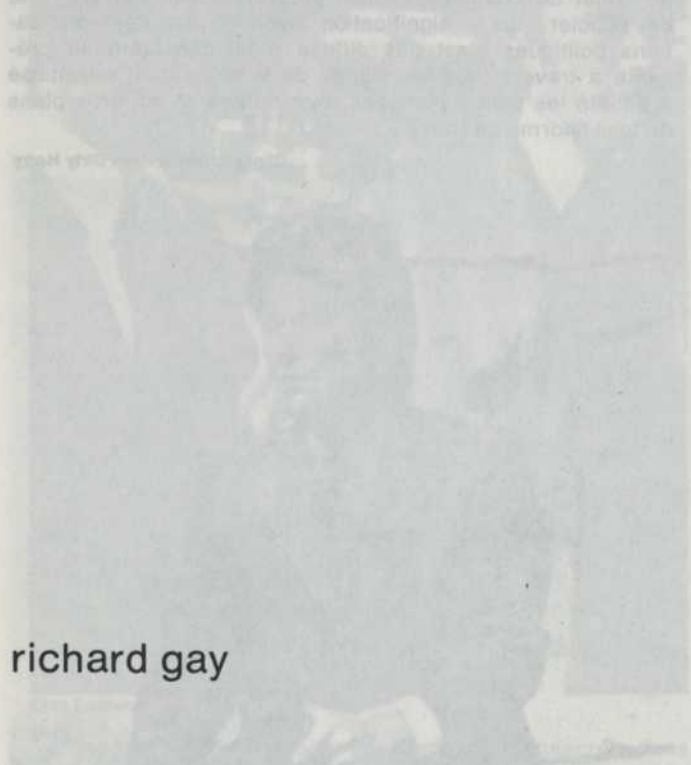
4) Concevoir les films dans l'optique de présenter la cause palestinienne au monde entier.

5) Créer une filmothèque qui réunira les archives filmiques et photographiques sur la lutte du peuple palestinien et en retraçant les étapes.

6) Renforcer les relations avec les groupes de cinéastes révolutionnaires et progressistes dans le monde entier, participer aux festivals de cinéma au nom de la Palestine et faciliter le travail à toutes les équipes amies qui oeuvrent à la réalisation des objectifs de la révolution palestienne.

L'Association du Cinéma Palestinien se considère comme partie intégrante des institutions de la révolution palestinienne. Son financement sera assuré par les organisations arabes et palestiniennes qui partagent son orientation. Elle prend pour siège le Centre de Recherches de l'Organisation.

LE POLICIER DE L'ÉCRAN EST DEVENU DANGEREUX



richard gay

"Le cinéma est à la fois un art et une industrie". On l'a dit, on l'a redit, on le répète encore. Et c'est vrai. C'est vrai aussi que cette affirmation mille fois entendue permet de deviner toute la structure industrielle qui soustend une grande partie de ce qu'on appelle souvent de façon un peu abstraite et idéaliste: le 7e art. Et plus souvent qu'autrement cette industrie du cinéma sert bassement le système qui lui a permis de naître et qui lui permettra de subsister en tant que telle. En effet pour que cette industrie subsiste, il faut que le système subsiste aussi: une grande partie du cinéma cherchera donc par toutes sortes de moyens à participer étroitement au système et même à le consolider. Les exemples de ce phénomène se comptent par milliers.

Si on examine l'ensemble des exemples, on constate que cette participation au système se manifeste principalement de deux façons. La première est la plus répandue et elle est le fait de la plupart de ceux qui oeuvrent dans le cinéma. Pour beaucoup de ces gens, consciemment ou inconsciemment, le film n'est rien d'autre qu'un produit: un produit au même titre qu'un nouveau lave-vaisselle ou une nouvelle boîte de savon. En effet beaucoup de films sont préparés pour "la mise en marché" comme s'ils étaient ni plus ni moins des boîtes de Tide. Le contenu est souvent décevant, mince, inintelligent et réchauffé. Mais si le contenu laisse à désirer, l'empaquetage lui est très soigné. On choisit des vedettes qui rapportent au guichet, on remplit le film de gadgets (poursuite en automobile ou autres trucs de la sorte), on choisit des décors, des vêtements et des apparats de toutes sortes susceptibles de flatter le regard du spectateur et de l'enfoncer dans son aveuglement, on mousse la publicité par tous les moyens imaginables et voilà le film lancé, prêt à être consommé. Tout cela le plus vite possible pour que le plus vite possible on puisse en produire un autre. Et ainsi de suite pour que la chaîne continue de tourner indéfiniment. Voilà donc une première façon avec laquelle une grande partie de l'industrie du cinéma participe activement à notre système de plus en plus aliénant de production et de consommation.

La deuxième forme de participation d'une grande part de l'industrie cinématographique à l'épanouissement du système qui nous gère, est plus subtile. Nous avons dit dans le paragraphe précédent que le contenu d'un grand nombre de films est décevant, inintelligent, mince et réchauffé. Mais cela ne veut pas dire que ce contenu est inutile. Au contraire. A travers une insignifiance apparente, on découvre souvent, après analyse, un réseau important de signes qui véhiculent des valeurs qu'on cherche à implanter dans l'esprit du spectateur, et ces valeurs sont précisément celles qui permettent au système de se perpétuer. On affaiblit la conscience du spectateur par des contenus insipides, mais si on l'affaiblit c'est pour mieux l'investir de valeurs que le spectateur assimile progressivement et surtout inconsciemment. Ainsi si le cinéma est souvent un produit comme un autre de notre société de production-consommation, c'est un produit puissant, et cela la classe dominante l'a vite compris, car il constitue un porte-parole efficace du système dans sa globalité.

Une des valeurs fondamentales de notre société bien structurée est celle de l'ordre. Et effectivement, depuis les débuts du film fictif en particulier, le cinéma a placé au rang de héros le défenseur de l'ordre établi qu'est le policier. Le policier-sheriff, le policier-cowboy-pourchasseur-de-mécréants, le policier-détective, tous sont devenus des héros du grand écran. Parce qu'ils sont déifiés par le grand écran, ils prennent peu à peu figures de mythes dans l'inconscient collectif et individuel.

Si on examine, depuis les premiers pas du cinéma jusqu'à tout récemment, l'image que les films formulaient du policier, on constate que celui-ci se distinguait radicalement du "bad guy" par son allure extérieure propre et blanche si possible (style agent Glad), signe d'une psychologie et d'un comportement irréprochables selon bien entendu une certaine mythique de la bonté et de la justice émanant de la société juste. Le policier était donc d'un côté, le méchant de l'autre. C'était clair, propre, sain.

Mais tout cela n'étais pas très réaliste. On nageait en plein conte de fées où les policiers, chevaliers des temps modernes, étaient galants, beaux, bons, forts et l'emportaient toujours immanquablement sur les "bad guys". Conscients de cet irréalisme simpliste, certains cinéastes ont imaginé des rôles de policiers moins défiés, plus humains et plus réalistes. Les policiers de l'écran devenaient finalement des êtres bien vivants, en chair et en os, pas toujours bons et pas toujours vainqueurs. De l'autre côté, la représentation cinématographique des méchants changeait elle aussi et ceux-ci devenaient moins caricaturés. Conséquemment on évoluait rapidement vers une confusion aujourd'hui indéniable entre "bons et méchants", entre poursuiveurs et poursuivis, entre policiers et criminels. Cette confusion est peut-être tout à fait justifiable puisqu'on peut prétendre effectivement que policiers et criminels sont d'un côté comme de l'autre des marginaux: les uns ont choisi la voie de l'ordre, les autres celle du désordre. Mais même si cette analyse est valable, il est difficile d'accepter ce qu'un nombre de plus en plus important de films charrie comme valeurs idéologiques à travers cette confusion savamment entretenue.

Nous prendrons ici comme exemple **Dirty Harry** de Donald Siegel et le plus récent **Magnum Force** de Ted Post, soit les deux films axés sur ce détective maintenant célèbre en Amérique: Harry Calahan. Ces deux films sont loin d'être des oeuvres réussies et s'ils ont connu un énorme succès commercial c'est en grande partie dû à celui qui prête son physique à Harry, soit la vedette qui connaît le plus grand succès de guichet à l'heure actuelle: Clint Eastwood. Mais si ces deux réalisations ne sont pas cinématographiquement valables, elles demeurent particulièrement significatives par rapport à l'image du policier qui constitue notre propos ici.

Le titre **Dirty Harry** brise d'un coup l'image du policier propre et bon. Ici le policier est "dirty", sale. Le film nous apprend que Harry n'est pas sale dans l'apparence, mais dans le comportement, ce qui est pire. Nous sommes donc très loin de cet agent Glad qu'est James Bond. Dirty Harry, c'est Harry le salaud, rien de moins.

Derrière l'amusement un peu puéril que procure **Dirty Harry,** se cache un message qui, grâce à l'impact précis de la linéarité du récit et à la photographie mythifiante, marque l'esprit du spectateur. Le message est le suivant: le corps policier obligé de respecter toutes les exigeances de la loi est incapable d'appliquer la justice, c'est-à-dire d'arrêter les coupables. Même le policier Harry ne pourra pas venir à bout du criminel qu'il poursuit. Qu'est-ce qui l'en empêche? La loi elle-même. C'est uniquement à partir du moment où Harry démissionnera du corps de police, à partir du moment où Harry démissionnera du corps de police, à partir du moment où il pourra exercer sa violence enragée et où il affichera un véritable comportement de marginal dangereux, qu'il pourra mettre la main au collet du coupable et qu'il pourra remplir son vrai rôle de policier. Cette signification avec toutes ses implications politiques n'est pas diffuse mais constamment présente à travers tous les signes de la réalisation qui utilise à satiété les contre-plongées mythifiantes et les gros plans du fusil énorme de Harry.

Clint Eastwood dans **Dirty Harry**

Clint Eastwood dans **Magnum Force**

L'importance du revolver de Harry est consacrée dans le deuxième film dont le titre est précisément le nom de cette arme capable de faire sauter une tête. Ainsi si le titre **Dirty Harry** témoignait déjà d'une certaine violence, le titre **Magnum Force,** à sa façon, en fait autant et laisse entendre que la violence sera tout aussi présente dans le deuxième épisode de Harry que dans le premier. Et effectivement, Harry conserve, dans ce deuxième film, la même image que dans le premier épisode. Il faut avouer cependant que cette image est élaborée plus subtilement et de manière un peu plus raffinée. Il faut dire que beaucoup de spectateurs connaissent déjà Harry. Pour les autres, des personnages secondaires s'empressent, dès le début du film, de le définir comme un être dangereux. Aussi la caméra cadre constamment Harry dans une attitude d'arrogance menaçante. Cependant, il faut l'avouer, sa violence reste ici plus souvent latente que manifeste. Mais elle est quand même là, bien présente, suffocante même.

Dans **Dirty Harry,** le héhos interprété par Clint Eastwood, avait finalement rempli son rôle de policier en dehors des cadres de la police qui, elle, était impuissante. Le message qui se dégageait de cette fin pouvait mener plus loin et tout droit au facisme le plus condamnable. Les scénaristes avaient exagéré. Conséquemment dans **Magnum Force,** Harry restera jusqu'à la fin membre de la force policière et même sera assez bien considéré par certains policiers pour ses talents de tireur. Cependant d'autres collègues, comme dans le premier film d'ailleurs, lui reprocheront son style cru, direct et prêt à tout casser. Mais comme dans le premier film aussi, sa violence sera plus efficace que les manières modérées préconisées par les autorités policières. Ainsi encore une fois, un message troublant est formulé: le policier, pour être efficace c'est-à-dire pour effectuer les arrestations nécessaires, doit être super-violent et marginal. Il faut un homme dangereux pour arrêter des hommes dangereux. Il faut un "méchant" pour arrêter des "méchants". Conséquemment la confusion entre policiers et criminels dont nous traitons plus haut de façon générale et théorique est, dans **Dirty Harry** et **Magnum Force,** tout à fait concrétisée.

Il faut voir cependant comment **Magnum Force** pousse cette confusion à l'extrême. En effet dans cette réalisation non seulement le détective Harry est-il aussi violent que ceux qu'il poursuit, mais ceux-ci, les méchants donc, sont nuls autres que des confrères policiers qui dès la première séquence font preuve d'une sauvagerie indescriptible. Ainsi l'image classique du policier se voit éclatée de l'intérieur puisque celle-ci regroupe ici bons et méchants, que les premiers dans leur représentation ressemblent étrangement aux deuxièmes et que tous participent à une même violence.

Il est à noter qu'on retrouver au générique de **Magnum Force** le scénariste qui avait réécrit le scénario de **Dirty Harry.** Son nom: John Milius, scénariste de plusieurs films dont **Jeremiah Johnson** et **The Life and Times of Judge Roy Bean.** Ce Milius a déjà une première réalisation à son crédit, soit le dernier **Dillinger** mettant en vedette Warren Oates. Agé d'une trentaine d'années, John Milius est actuellement très en demande aux Etats-Unis et certains affirment même que David Picker, jeune président de United Artists, lui aurait offert de tourner un film avec un budget fort appréciable de 15 millions de dollars. Ce nouveau venu est un passionné de fusils et de la chasse. De plus le seul politicien qu'il aime vraiment est nul autre que le radical de droite, Barry Goldwater.

Dans notre introduction, nous avons insisté sur le fait que le cinéma, produit industriel contrôlé par ceux qui profitent du système, constitue trop souvent une forme pernicieuse de conditionnement du public qui résiste mal à cet opium qu'est la puissance filmique. **Dirty Harry, Magnum Force** et beaucoup d'autres films récents tels que **The Stone Killer, Across 110th Street, The French Connection** lessivent le cerveau collectif et l'amènent à penser que le policier pour être efficace ne doit rien ménager, surtout pas la loi, et doit se montrer super-violent. Parce qu'il présente de façon non seulement excusable mais positive, héroïque et mythifiante une certaine brutalité de la part des policiers, ce cinéma souhaite finalement que des maniaques prennent les armes pour poursuivre d'autres maniaques. Et c'est à ce prix, dans une espèce de jungle primitive où les droits les plus essentiels sont constamment niés, que l'ordre doit régner. Cet ordre, parce qu'il tient peu compte de la loi, ne peut-être que celui d'un pouvoir policier ou d'une anarchie de la droite. C'est un peu ce pouvoir que consciemment ou inconsciemment plusieurs films policiers américains proposent sous le couvert du divertissement et c'est surtout dans ce sens que le policier de l'écran est devenu dangereux.

Et ceci est d'autant plus triste qu'il se fait ces années-ci beaucoup de films policiers dont les intrigues vont souvent dans le sens décrit plus haut, dont les personnages n'ont pas plus d'épaisseur que les stéréotypes des émissions de télévision et dont la réalisation témoigne d'un manque d'imagination, d'intelligence et de sensibilité qui nous fait d'autant plus apprécier le film policier très beau, profond, riche, original et rare qu'est **The Long Goodbye** du très personnel Robert Altman. □

ciné-livre

Filmographie d'Albert Tessier

Filmographie d'Albert Tessier, par René Bouchard. Les Editions du Boréal Express, "Documents filmiques du Québec, I". 1973. 179 pages. Abondamment illustré. Préface de Léo Cloutier.
Abondamment illustré. Préface de Léo Cloutier.

Ceux qui s'intéressent de près ou de loin aux ouvrages historiques sur le Québec connaissent les Editions du Boréal Express. Depuis une bonne dizaines d'années, cette maison d'édition de Trois-Rivières a renouvelé profondément les points de vue sur notre histoire. C'est donc par un heureux hasard qui s'explique bien que les Editions du Boréal Express lancent une nouvelle collection consacrée aux documents cinématographiques du Québec et à ceux qui les ont réalisés. Il faut donc saluer avec admiration la naissance de cette nouvelle collection justement intitulée: "Documents filmiques du Québec".

Le premier livre de cette collection, **Filmographie d'Albert Tessier** de René Bouchard, amorce pour ainsi dire les véritables recherches historiques sur le cinéma d'ici. Jusqu'à ce jour, tous les ouvrages consacrés au cinéma québécois n'ont fait que signaler la pré-histoire du cinéma d'ici. Mais avant les années 40, avant l'ONF, l'OFQ (appelé en 1940 le Service de Cinéphotographie de la province de Québec), avant la première vague de longs métrages commerciaux québécois des années 50, avant la SDICC, des cinéastes solitaires ont fait des films ici et ont lancé le cinéma de chez nous sur des voies que les cinéastes d'aujourd'hui suivent encore.

Aucun ouvrage ne traite donc de notre pré-histoire du cinéma. Tout commence avec ce livre de René Bouchard, **Filmographie d'Albert Tessier.**

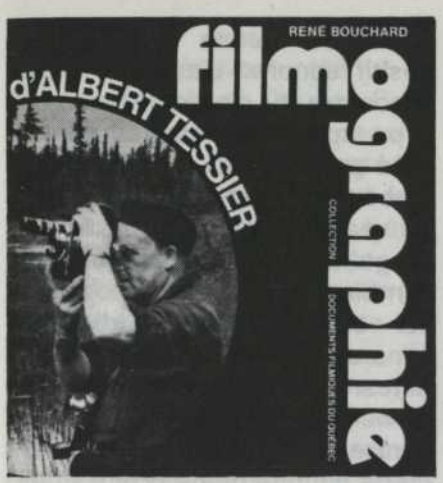
Ce qui compte le plus actuellement dans cette amorce de recherche historique, c'est d'arriver à faire l'inventaire des films réalisés par ces pionniers du cinéma d'ici qu'on peut considérer comme des cinéastes amateurs dans le sens noble du terme: ils ont appris à faire des films en en tournant, sans trop se compliquer l'existence avec des théories ou même des expériences techniques quelque peu recherchées.

René Bouchard fait donc l'inventaire de tous les films disponibles et perdus de Monseigneur Tessier. Il en donne surtout une description (très utile) du contenu et indique leur valeur historique. Car aujourd'hui, ces films - réalisés entre 1925 et 1950 - ont d'abord une grande valeur socio-historique. Ces documentaires n'ont pas l'importance cinématographique que des films comme **Les raquetteurs** ou **Pour la suite du monde** ont su conserver. Mais ce qui importe dans une pareille recherche, c'est que dès les années 30, des cinéastes amateurs et pionniers comme Albert Tessier, Maurice Proulx et bien d'autres à découvrir, ont fait des films 16mm pour montrer aux Québécois d'alors la richesse et la beauté de leur pays. Comme chez l'Abbé Proulx, le travail cinématographique d'Albert Tessier contribuait à mieux exercer sa profession d'animateur social. Maurice Proulx était professeur d'agronomie tandis qu'Albert Tessier a travaillé surtout pour l'Association de protection des forêts du Saint-Maurice et pour les Ecoles ménagères ou les Instituts familiaux du Québec.

La recherche de René Bouchard nous montre bien que les pionniers du cinéma d'ici, les premiers cinéastes du 16mm comme Albert Tessier, ont découvert en même temps que le cinéma (c'est-à-dire un moyen d'expression et une merveilleuse mémoire nationale), leur région, leur pays, un territoire. Les premiers cinéastes du Québec ont été par la force des circonstances historiques des explorateurs, des géographes, des aventuriers à la recherche de leurs frères et des manières de vivre d'ici. Ils ont donc fait du cinéma ethnologique bien avant Brault, Perrault.

Ce qui surprend d'ailleurs dans le cinéma québécois, c'est que bon nombre de cinéastes du direct font à la fois le métier de cinéaste, de capteurs d'images et d'explorateurs. Des dizaines de cinéastes québécois voyagent à l'année longue à travers le Québec (et bien sûr ailleurs) et perpétuent cette tradition du cinéaste-voyageur amorcée par les pionniers du cinéma d'ici. Les Tessier, Proulx, et autres ont, les premiers, entrepris la reconnaissance de toutes les régions du Québec. En ce sens, le cinéma québécois a toujours été direct, vécu, explorateur et donc fortement nationaliste.

C'est d'abord cette pénétrante vérité que nous révèle **La filmographie d'Albert Tessier.** Il nous rappelle que, dès l'instant où des Québécois ont pu



prendre une caméra à la main, ils ont tout de suite pensé à faire l'inventaire du pays, à filmer notre spécificité, notre différence.

Ce qu'on peut reprocher à la **Filmographie d'Albert Tessier** c'est peut-être son manque de perspective québécoise. Par exemple, il aurait été intéressant de voir comment le travail cinématographique d'Albert Tessier prépare celui des cinéastes québécois du direct comme Perrault, Brault, Gosselin, etc. Dans sa présentation, Léo Cloutier compare un peu la démarche de Tessier à celle des grands noms du cinéma documentaire: Flaherty, Vertov, Grierson, Rouch. Je crois qu'une telle comparaison tient difficilement.

Sur le plan international, le cinéma documentaire de Tessier n'a pas la pertinence historique du travail de Vertov. Toutefois, sur le plan québécois et canadien, la démarche d'Albert Tessier indique bien une voie essentielle pour le cinéma d'ici: le cinéma direct ethnologique. On passe également un peu trop rapidement sur le travail d'animation culturelle et cinématographique de Tessier.

Mais par sa clarté, par sa précision, par son point de vue historique, cette **Filmographie d'Albert Tessier** est déjà un ouvrage de référence indispensable.

Et puis, ce livre de René Bouchard, illustré des photos noir et blanc des films d'Albert Tessier, est aussi un ouvrage de référence sur le plan de la mise-en-page. Ce livre se lit et se regarde comme... un film des pionniers du cinéma d'ici. Voilà donc que l'on connaît l'un des pères du cinéma direct québécois.

Pierre Demers

cinéma québec

a publié

Vol. 3, No 5
Michel Bouchard
Faire un premier film au Québec...
Pierre Harel
Comment réaliser un film maudit
André Brassard
Comment passer du théâtre au cinéma
Pierre Valières
Je crois en Jodorowsky

Vol. 3, No 4
Jean-Pierre Lefebvre qui fait le point avec
Ultimatum, On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire, Les dernières fiançailles
Michel Vergnes et le Service de Ciné-photographie
François Truffaut: "Le cinéma est un jeu"
Jean-Luc Bideau, comédien suisse

Vol. 3, No 3
Des textes sur
Réjeanne Padovani, de Denys Arcand
Les corps célestes, Gilles Carle
O.K... Laliberté, de Marcel Carrière
Et un dossier sur René Bail

Vol. 3, No 2
Des textes de
Roger Frappier sur **L'infonie inachevée**
Gilles Thérien sur **Ratopolis**
Pierre Vallières sur **Etat de siège**
Guy Hennebelle sur le cinéma français

Pour vous procurer des numéros de cinéma/québec écrire à:
cinéma/québec
c.p. 309, station Outremont
Montréal 154, Québec

critiques

L'infonie inachevée

Couleurs et noir & blanc 35mm et 16mm 85 minutes.

Un film de Roger Frappier. **Producteur:** L'Association coopérative de productions audio-visuelles. **Images:** André Gagnon. **Musique:** Walter Boudreau. **Montage:** Roger Frappier assisté de Guy Bergeron. **Son:** Jean Rival.

Interprètes: Raoul Duguay, Walter Boudreau, Karlheinz Stockhausen, Gaston Miron, Michèle Lalonde. Raymond Duguay et les membres de l'Infonie.

D'abord des félicitations. Il faut saluer l'idée de conserver une image d'un groupe qui a joué un rôle important dans la vie culturelle québécoise et dont seul le cinéma pouvait perpétuer le souvenir dans ses principales dimensions. Il faut applaudir à l'intention de réserver une place toute spéciale à l'espace sonore dans un film consacré à un groupe qui accordait tant d'importance à l'aspect physique du son. Il faut aussi s'incliner devant l'idée des trois séries visuelles parallèles (une relatant le téléphone Duguay-Bourdeau qui met fin aux activités du groupe, une formée d'extraits de "concerts" et la dernière constituant une amorce de réflexion sur l'Infonie) qui veut donner de l'Infonie visuelle une image multiple analogue à celle que le dispositif donne à l'espace sonore. Il faut féliciter le cinéma Outremont de permettre à ce film d'être présenté dans les conditions sonores prévues par ses concepteurs.

Il faut enfin être reconnaissant à ce film de susciter de nombreuses réflexions. Puisque le sonore est à l'honneur dans **l'Infonie inachevée,** passons d'abord en revue les réactions d'un auditeur attentif qui a vu les deux amplificateurs placés à l'arrière du cinéma et qui a fort bien entendu les deux autres placés sur scène. On reste quelque peu perplexe quant à l'efficacité totale de ce dispositif sonore. L'auditeur placé au centre du cinéma Outremont a pu apprécier l'espace sonore créé par les deux amplificateurs placés à l'avant qui permettent un réalisme répartissant le son de gauche à droite lorsque l'ensemble de l'Infonie se trouve sur scène. Mais le réalisme sonore comporte certaines limites: quand, par exemple, la caméra montre Duguay seul au centre d'un plan, le son vient ou de gauche ou de droite (d'ailleurs, et c'est... fort curieux, l'amplificateur de droite semblait fort privilégié du siège que j'occupais). Quant aux amplificateurs de l'arrière, il fallait tourner la tête face aux murs de côté pour saisir des bribes sonores (ce qui est gênant par rapport à l'écran). L'efficacité de ces derniers amplificateurs semble donc limitée. Disons enfin qu'on y va généreusement en termes de décibels ce qui implique deux conséquences: un bruit de fond parfois agaçant et une certaine difficulté à capter les dialogues. Voilà donc une expérience sonore intéressante qui aurait sans doute besoin de certains réaménagements. Et s'est-on interrogé sur le nombre de visionnements adéquats au plan sonore auxquels le film aura droit?

Quant à l'idée des trois séries visuelles parallèles, sa réalisation constitue peut-être le point faible du film. La série consacrée aux poètes détonne particulièrement. On y trouve quatre poètes: Gaston Miron, Michèle Lalonde, Nicole Brossard et Paul Chamberland. On a sans doute beaucoup coupé dans cette série; il en résulte que deux poètes parlent, Miron et Michèle Lalonde, les deux autres se contentant d'être là et de sourire, ce qui est assez gênant pour le spectateur. De plus les poètes qui parlent ne semblent pas très à l'aise devant les caméras: le

résultat de leurs cogitations est plutôt décevant. Même la série du téléphone Duguay-Boudreau ne semble pas receler l'impact prévu par une sorte de dramatisation par la caméra. Saluons cependant la série "spectacle" qui comporte de fort bons moments audio-visuels (les cinq minutes de silence... non silencieuses, la séquence... du do à l'octave répété inlassablement avec énumération de tous les métiers du monde, le dernier folklore chanté par Duguay).

La conception sonore et visuelle du film suscite de multiple réactions partagées comme le phénomène Duguay. Une fois une certaine distanciation établie par le spectateur (le film ne joue surtout pas cette carte), une sorte de gêne apparaît devant l'insistance de Duguay sur l'aspect cosmique des réalisations de l'Infonie, élément de type quasi religieux qui sonne réactionnaire. On hésite aussi à suivre Duguay, idéologiquement, dans la séquence du silence (Duguay impose à son auditoire cinq minutes de silence pour montrer le pouvoir de celui-ci) à l'allure quelque peu démagogique pour ne pas dire fascisante. Disons enfin, c'est une vétille, qu'on s'étonne un peu des airs vaguement spontanéistes de la création infoniaque et de la découverte de rien moins qu'un Steinway impeccable comme piano utilisé...

Un film intéressant sur une expérience intéressante. Un film qui en appelle d'autres qui exploiteraient peut-être davantage les ressources mises en oeuvre et qui exploreraient des expériences susceptibles d'une adhésion sans réticence.

Jean Leduc

The Apprenticeship of Duddy Kravitz

Couleurs 35mm 121 minutes
Un film de Ted Kotcheff. **Producteur:** John Kemeny. **Scénario:** Mordecai Richler. **Images:** Brian West. **Montage:** Thom Noble. **Son:** Marcel Pother. **Musique:** Stanley Myers.
Interprètes: Richard Dreyfuss (Duddy), Micheline Lanctôt (Yvette), Jack Warden (Max), Randy Quaid (Virgil), Joseph Wiseman (Oncle Benjy), Henri Ramer (Dingleman), Joe Silver (père), Norman Taviss (grand-père).

On ne parlait guère français dans la longue file d'attente qui se déroulait le long des couloirs de la Place Ville-Marie le jour où je suis allée voir **Duddy Kravitz.** Les francophones montréalais ne s'intéresseraient-ils qu'à leur Montréal? Celui que nous décrit Ted Kotcheff - le "ghetto" juif de la rue Saint-Urbain - est cependant pittoresque et attachant. Et tenter de le mieux connaître, c'est également tenter de comprendre le juif moyen d'Amérique du Nord.

Car **The Apprenticeship of Duddy Kravitz** est avant tout une oeuvre authentique, tirée d'un roman du même nom, paru en 1959, de l'écrivain montréalais Mordecai Richler. Richler est né dans ce quartier, il y a été élevé, il sait de quoi il parle. L'auteur de **Son of a Smaller Hero** et de **St. Urbain's Horseman** n'a d'ailleurs pas toujours été bien accueilli par ceux-là même qu'il s'attachait à décrire et connut d'abord un succès mitigé. "J'ai choisi de célébrer ce dont ils avaient honte. Je devins un objet de scandale, un antisémite méprisable." Peut-être parce que la vérité blesse. De ce roman, Richler a tiré un admirable scénario non seulement authentique mais ingénieusement construit quant aux développements et rigoureusement logique dans l'évolution du personnage principal. Rappelons que Mordecai Richler est également scénariste de métier. On lui doit notamment le scénario de **Room at the Top** dont la résistible ascension du héros n'est pas sans rappeler celle de Duddy Kravitz.

L'action se déroule donc dans ce quartier juif de la rue Saint-Urbain, vers la fin des années 40. La famille Kravitz est un spécimen typique de ce milieu replié sur lui-même, cet étrange petit monde où on peut encore rencontrer des rescapés des ghettos d'Europe de l'Est. Le grand-père Kravitz est un de ceux-là, pour qui la vie n'a été qu'une longue suite d'échecs. L'un de ses deux fils a pourtant passablement "réussi": il dirige sa manufacture de vêtements. L'autre, le père de Duddy, est un raté. Et si le frère aîné de Duddy poursuit des études de médecine, c'est grâce à l'argent de l'oncle Genjy. Duddy, lui, mouton noir de sa famille, devra se débrouiller comme il le pourra, riche seulement de l'affection de son grand-père. Pour le vieil immigrant, "un homme n'est rien s'il ne possède pas sa terre". Frappé par cette maxime, le jeune homme en fera sa règle de vie. Il n'a ni argent ni instruction; qu'importe: il sera un jour grand propriétaire.

Richard Dreyfus et Jack Warden dans **The Apprenticeship of Duddy Kravitz**

Micheline Lanctôt dans **The Apprenticeship of Duddy Kravitz**

C'est au cours d'un été où il travaille comme garçon de table dans un hôtel des Laurentides qu'il aura la révélation de sa Terre Promise: un lac encore inexploité dont Duddy se jure de faire un grand centre de villégiature. Mais il lui faudra pour cela acquérir, un à un, tous les terrains qui le bordent. Le petit juif pauvre de la rue Saint-Urbain, avec comme capital son seul culot, tiendra cependant son impossible pari. Cette course effrénée à la réussite, ce rude apprentissage de la vie, se déroulera dans un monde sans indulgence, entre l'arrogance des anglophones de Westmount, l'arrivisme de ses coreligionnaires et (eh oui!) l'antisémitisme des Canadiens français. La victoire aura un goût amer et Duddy y aura perdu l'estime de ses seuls véritables amis.

Ce résumé, forcément simplifié, rend mal compte d'un scénario à la fois linéaire et complexe. Et souvent drôle, d'un comique bon enfant et irrésistible. Je vous fais grâce de la digression d'usage sur les mérites comparés du film et du roman dont il est tiré. Cette discussion offre un intérêt fort relatif lorsqu'on est en présence d'un film qui se tient tout seul. Déplorons quand même, pour mémoire, la carence de bons scénarios dans notre cinéma québécois et souhaitons-lui un scénariste de la trempe de Richler.

Les comédiens sont tous excellents, à commencer par Richard Dreyfuss **(American Graffiti)** qui crée un Duddy Kravitz inoubliable, un personnage mobile et insaisissable, hypernerveux (jusqu'aux tics), tour à tour antipathique et attachant. Qu'on soit allé chercher pour ce rôle un comédien américain ne me dérange nullement, à condition bien sûr que ce choix soit justifié. Ici, il sert le film et, par conséquent, le cinéma canadien. Je ne crois pas du reste que nous ayons beaucoup à gagner de ce protectionnisme culturel dans lequel veulent nous enfermer les nationalistes à tout crin - canadiens ou québécois. Micheline Lanctôt est d'une émouvante vérité dans ce personnage de petite femme de chambre canadienne française d'un hôtel du nord. Elle est aussi juste et aussi émouvante que dans **La vraie nature de Bernadette** (je préfère oublier **Les corps célestes**). Tous les rôles secondaires sont d'ailleurs très justes. Et on aurait presque envie d'écrire: voici du bon théâtre filmé, de la bonne télévision.

Car tous ces mérites ne font pas de **Duddy Kravitz** un grand film. S'il se laisse voir avec un intérêt quasi-soutenu, c'est en vain que l'on guette la petite étincelle non pas du génie (n'en demandons pas trop) mais de l'imagination créatrice. Ted Kitcheff est un artisan habile et consciencieux, il nous l'a démontré. Est-il un créateur? Il lui reste encore à nous le prouver. On lui a reproché, à l'occasion de ce film, son académisme. Je ne suis pas sûre que le terme soit adéquat. Certaines oeuvres, classiques de forme, arrivent à être profondément originales et belles. Il n'est que de songer à certains westerns. Le défaut fondamental de ce film me semble relever davantage de la personnalité de son auteur que de son style. C'est, il faut bien le dire, une oeuvre qui manque d'invention et de souffle. La machine est bien huilée, mais elle fait du rasemotte et n'arrivera pas à décoller. C'est dommage, car **The Apprenticeship of Duddy Kravitz** a bien failli être le premier grand film du Canada anglais.

Francine Laurendeau

Par le sang des autres

Un film de Marc Simenon, **Scénario:** Jean Max. **Images:** René Verzier. **Musique:** Francis Lai. **Son:** William-Robert Sivel. **Montage:** Etienne Muse. **Interprètes:** Bernard Blier, Marie-Angella Melato, Claude Piedplus, Georges Joret, Charles Vanel, Denise Filiatrault, Jacques Godin, Daniel Pilon et Yves Berreyton. **Production:** Kangourou Film et Cinévidéo. **Caractéristique:** couleur. **Durée:** 92 min. Distribution au Canada: Cinécapital.

S'il est peut-être excessif de dire que Marc Simenon est un cinéaste minable, il n'est par ailleurs pas exagéré d'affirmer qu'il s'agit là d'un réalisateur dont le talent apparaît jusqu'ici sans pertinence aucune. Il faut se souvenir de cet innommable navet qu'était **L'Explosion,** ce long métrage où figurait notre plastique et pétillante Michèle Richard. **Par le Sang des autres** est supérieur à **L'Explosion,** mais de peu, de très peu.

A partir d'un maniaque sexuel et du chantage qu'il exerce sur les habitants d'un petit village, Marc Simenon a voulu peindre et dénoncer le comportement de certaines autorités politiques de la province française. L'intention n'est pas mauvaise et aurait pu déboucher sur un universalisme certain. Mais il faut voir comment Simenon s'y est pris.

Disons tout d'abord que la réalisation s'attarde principalement aux relations hiérarchiques entre le maire du village, le préfet, les autorités policières et les villageois. L'intention et l'observation à la source de la peinture de ces comportements sont superficiellement assez révélatrices et ceci devrait suffire à assurer un certain succès du film en France. Cependant on constate rapidement que ces personnages n'ont pas vraiment de consistance et qu'ils ne sont rien d'autre que des étiquettes ambulantes (préfet, maire, policier). On cherche une psychologie d'être, de vrais caractères, des ambiguités d'où la vie pourrait jaillir mais on ne trouve que des comportements typifiés.

La difficulté qu'éprouve Simenon à conférer à ses personnages une vraie consistance d'être, explique en grande partie son échec total dans sa présentation ridicule parce que trop ca-

Denyse Filiatrault dans **Par le sang des autres**

ricaturale du maniaque sexuel qui est au point de départ de l'action. L'interprète du rôle, Robert Castel, a beau faire un bel effort, on croit difficilement au personnage.

Le récit dans l'ensemble est pauvre et parfois fait de scènes superflues. Etait-il absolument nécessaire, par exemple, de faire intervenir le curé du village qui vient verbaliser les dénonciations que la réalisation avait déjà formulées d'une manière on ne peut plus limpide? Comment ne pas conclure que Simenon manque d'imagination et qu'il considère souvent le spectateur comme un véritable sot.

Mais si on parle de ce film ici au Québec, c'est qu'on y trouve une distribution à la fois française et québécoise. Les acteurs français, en particulier Bernard Blier dans le rôle du maire et Claude Piéplu dans celui du préfet, se défendent bien, mais sont mal servis par leur rôle, qui répétons-le, manque de substance. Francis Blanche dans son rôle de médecin craintif fait son numéro de bravoure. mais rien de plus. Mylène Demongeot, elle, surprend; son interprétation est énergique et rend vraisemblable son personnage de prostituée qui, bien qu'il soit épisodique, reste assez fourni et nuancé. Les acteurs québécois sont tous mal à laise dans leurs rôles de Français. Surtout Denise Filiatrault. Daniel Pilon, lui, se fait transparent. Il faut cependant noter que Jacques Godin réussit malgré un malaise évident, à s'imposer un peu.

Que des acteurs d'ici soient invités à jouer dans des films français, c'est bien, mais si on leur permettait d'interpréter des rôles consistants et substantiels dans des films moins squelettiques que **Par le Sang des Autres,** ce serait mieux. Beaucoup mieux.

Richard Gay

Zardoz
Westworld

Zardoz. Un film anglais de John Boorman. **Images:** Geoffrey Unsworth. **Musique:** David Munrow. **Interprètes:** Sean Connery, Charlotte Rampling, Sara Kestelman, John Alderton, Sally Ann Newton, Niall Buggy. **Durée:** 104 minutes.

Westworld. Un film américain de Michael Crichton. **Scénario:** Michael Crichton. **Images:** Gene Polito. **Musique:** Fred Karlin. **Interprètes:** Yul Brynner, Richard Benjamin, James Brolin. **Caractéristiques:** Couleurs (Metrocolor). **Durée:** 88 minutes.

En l'espace d'une même fin de semaine prenaient l'affiche à Montréal deux nouveaux films de science-fiction: **Zardoz** de John Boorman et **Westworld** de Michael Crichton. Les amateurs du genre se sont sans doute précipités voir ces deux créations, les longs métrages de science-fiction constituant depuis toujours une denrée assez rare.

Westworld jouit d'un point de départ relativement intéressant. Une agence de voyage offre à qui veut bien payer mille dollars par jour, un séjour dans un des trois mondes suivants: l'ouest américain de la fin du dix-neuvième siècle, la décadence de l'empire romain et l'époque fastueuse du Moyen-Age. Il s'agit en fait de trois centres de villégiature qui recréent dans leurs moindres détails la vie de ces époques. Le récit suit plus particulièrement deux "touristes" qui ont choisi de vivre pendant quelques jours dans le Westworld. A leur grand émerveillement, la vie du Westworld est exactement celle de l'Ouest américain de la fin des années 1800. Ils peuvent même avec de vrais fusils tirer sur des robots qui ont l'apparence de cowboys ordinaires et qui sont programmés de façon à ne pas blesser de quelque façon que ce soit les invités. Mais on devine tout de suite le noeud dramatique: les robots deviendront défectueux et s'en prendront dangereusement aux touristes...

Ainsi à partir d'un contexte intéressant, Michael Crichton qui a déjà signé plusieurs scénarios dont celui **d'Andromeda Strain**, n'a su développer que le déjà vu de la machine en révolte. Et ceci sans aucune imagination narratrice et visuelle. L'ensemble reste affreusement plastique, désespérément linéaire, er servi du début à la fin par une interprétation banale et même parfois ridicule de la part de Yul Brynner, Richard Benjamin et Richard Brolin.

John Boorman, c'est sûr, a beaucoup plus de talent que Michael Crichton: on n'a qu'à se souvenir de ces films beaux et intensément signifiants que sont **Point Blank, Leo the Last,** et le plus récent **Delivrance. Zardoz,** son dernier-né, est un film de science-fiction beaucoup plus riche que **West-**

world. Le récit et l'imagination visuelle toujours fondamentaux dans un film de ce genre sont complexes et très fournis. Boorman a conféré à sa création un ton, un relief et une résonnance que Crichton n'a jamais même pu approcher. C'est déjà là une différence majeure.

A voir évoluer Zed, personnage primitif qui cherche à s'imprégner du secret du dieu Zardoz, dans cette espèce d'oasis appelée Vortex, monde à la fois sauvage et sophistiqué où de beaux intellectuels grâciés d'une jeunesse éternelle contrôlent dans leur royaume sans mort et sans sexe des troupes de paysans et des groupes de vieillards bourgeois sortis d'un autre monde - le nôtre - on devine rapidement que Boorman a voulu formuler par le biais de la science-fiction des significations qui le préoccupent. Ceci apparaît encore plus évident quand, à la fin, des semblables de Zed interviennent pour détruire ce monde froid, plastique et que Zed lui-même s'enfuit avec la prêtesse Consuela pour sauvegarder des valeurs telles que l'amour, le sexe et la famille. Le tout se passe en 2293.

Cependant même si la tentative de Boorman est nettement plus intéressante que celle de Crichton, l'entreprise reste quand même ratée. Boorman qui n'est pas un habitué de la science fiction a du mal à imposer ses significations avec impact à travers les nouvelles formes d'un temps futur. La substance possible tantôt se dilue dans son imagination visuelle ou tantôt se fige dans des dialogues philosophiquement prétentieux. Peut-être parce qu'il était conscient de ses difficultés, Boorman s'est replié sur une ironie grinçante qui apparaît dès le début du film et ponctue la réalisation d'une manière toujours pompeuse.

Sur le plan de l'interprétation, Sean Connery et Charlotte Rampling sont tous deux bien beaux: Connery dans sa virilité muette et sauvage, Charlotte Rampling dans son allure de statue en mal de vie. Malheureusement Sean Connery qui prête son physique à Zed, ne semble pas croire plus qu'il le faut à son personnage. L'ironie semble l'avoir atteint lui aussi.

Westworld et **Zardoz** témoignent donc chacun à leur façon de la difficulté de réaliser un film de science-fiction valable. Ces dernières années, seulement deux réalisateurs ont réussi à surmonter cette difficulté: Stanley Kubrick avec le lyrisme grandiose de **2001: A Space Odyssey** et George Lucas avec la simplicité esthétique de **THX 1138.**

Richard Gay

Erotic Dreams

Une suite de films érotiques de Nicholas Ray, Max Fisher, Lee Craft, Heathcote Williams, Falcon Stuart, Jense Jorgen Thorsem, Oscar Cigard, Geert Kooiman, Saen Rotterdam et Hans Kanters.

Il faut avouer que si **Erotic Dreams** a quelque rapport avec les rêves érotiques de la brochette de réalisateurs qui ont collaboré à ce film, il y a lieu de s'interroger sur la santé érotique, donc sur la santé créatrice, d'un certain milieu cinématographique. En effet c'est là, sur le modèle bien supérieur de **The Best of the New York Erotic Film Festival**, une pâle copie, un ramassis de platitudes et de fadeurs qui n'ont d'érotique que le titre.

A moins que cet érotisme délavé ne soit astucieusement calculé pour passer facilement le tamis de tous les bureaux de censure ou de surveillance du monde. Le nôtre n'a pas eu de sursaut et on le comprend. On lui a d'ailleurs fait une telle réputation de libéralisme après de sombres années à la gloire du ciseau qu'on avait fini par croire qu'il avait quasi banni cet instrument de son arsenal sadique. Erreur. Précisément dans le domaine du film dit érotique, d'où vient qu'on ne voie pas à Montréal **Deep Throat** et **The Devil in Miss Jones** qui font les beaux jours des... nuits newyorkaises? Il y a du ciseau camouflé dans le velours du côté de la rue McGill. Le sadisme, toujours là, a compris qu'il lui suffisait d'être discret pour vivre en paix.

Mais qu'est-ce donc plus précisément qu'**Erotic Dreams**? Une corde à linge de courts métrages qui exploitent divers genres cinématographiques pour mieux assassiner l'érotisme. Quelques exemples? **The Plumber** de Lee Kraft se présente comme un Chaplin érotique. L'accélération propre à notre vision des films de Chaplin (c'est le seul point de contact réel entre le film de Lee Kraft et ceux de Chaplin) confère un aspect grotesque aux copulations. On avait vu une utilisation analogue de l'accéléré dans **"The Appointment"** de **The Best of the New York Erotic Film Festival** et cette utilisation était plus intelligente. Il y a le parti pris du gros plan dans **"Deep Skin"** de Max Fisher: une langue s'attarde sur diverses portions de peau et/ou de muscle. Mon oeil, dirait Zazie. **"The Private World of Hans Kanter"** promène la caméra sur un tableau qui n'est qu'un sous-sous-produit de Jérôme Bosch. Y abondent les pénis-hommes, les pénis-plantes, les pénis en cage, etc. Cette pénible galerie trouve son complément dans une série de dessins d'Oscar Cigard **(Dragirama)** où l'on trouve cette fois des pénis-mâts, des pénis-nez, des pénis-yeux: c'est nettement moins insipide que le Bosch de dixième ordre qui précède. Passons respectueusement sous silence le navet de Nicholas Ray, **The Janitor,** et **Politfuck** de Makavejev égaré là dans une oeuvrette plutôt simplette.

Et voilà comment dans notre belle société la reproduction du système offre un exemple de plus où l'allitération de piètre qualité fera tomber les trois dollars à foison dans les caisses, tout simplement parce que le pauvre spectateur, complice sans trop s'en douter, espérera voir un équivalent d'un modèle après tout plus que passable.

Jean Leduc

Le chant de la forêt

Documentaire de Bill Mason, **Images:** Bill Mason et Blake James. **Musique:** Larry Crosley. **Montage:** Bill Mason. **Production:** ONF. **Caractéristiques:** couleur. **Durée:** 88 min.

Le chant de la forêt de Bill Mason, si on se fie aux informations du Variety, a connu dans de nombreuses salles du Canada et des Etats-Unis un succès de guichet fort enviable. Ce genre de succès commercial est chose très rare pour l'ONF et les dirigeants de l'Office en sont sans doute à la fois très heureux et très surpris.

Le chant de la forêt développe exactement la même thèse que **La fin d'un mythe**, réalisé aussi par Mason et présenté en juillet dernier à la télévision d'Etat. On retrouve d'ailleurs dans les deux films des images semblables. Cependant ici la démonstration est présentée de façon plus vécue. En effet, Mason lui-même figure dans son film et c'est lui qu'on suit du début à la fin de la réalisation. On le suit dans les régions nordiques où caméra sur le dos, il part seul à la poursuite du loup, cherchant à saisir sur le vif le moindre de ses comportements. Ainsi, **Le chant de la forêt** en plus d'être un film sur le loup est aussi le film d'un film sur le loup. Cette deuxième dimension confère à la réalisation une part importante de son intérêt véritable. On assiste donc à une aventure à la fois animale, humaine et cinématographique, un peu comme dans les films de Pierre Perrault sur le marsouin.

Alors que dans **La fin d'un mythe,**

la démythification du loup est menée d'une manière plus froide, plus scientifique, plus directe, ici la démythification en plus d'être présentée de façon vécue et personnalisée, est élaborée sous forme d'un divertissement gentil qui n'est pas sans rappeler d'ailleurs certains films sur la nature réalisés par les équipes de Walt Disney. Mais s'il y a rapprochement possible au plan de la formule, le contenu est très différent car Mason révèle ce que Disney et ses collaborateurs n'ont jamais osé montrer.

Le chant de la forêt est fait d'un amour non pas "kétaine" mais viril pour la nature et la vie sauvage qui est ici encore plus explicite et plus touchant que dans **La fin d'un mythe,** ceci principalement à cause du caractère personnalisé du film. Qu'on le veuille ou non, il faut admettre que voir Bill Mason jouer avec un loup comme on pourrait s'amuser avec un chien constitue une scène assez fascinante qui concrétise bien la thèse et qui révèle la tendre compréhension de Mason pour le gros méchant du Petit chaperon rouge.

Dans **Le chant de la forêt**, Mason ne se préoccupe pas plus de la forme que dans **La fin d'un mythe**, c'est-à-dire qu'il s'accommode en partie d'une formule déjà vue et se concentre sur le contenu. Pas de renouveau esthétique, pas de tentative formelle, même parfois des images style "carte postale", mais une volonté arrêtée et authentique de témoigner de recherches et d'expériences fort révélatrices.

Mason force le spectateur à regarder la nature pour ce qu'elle est vraiment et le force aussi à se regarder lui-même. Comme l'a écrit Mason, "le loup n'a jamais exterminé aucune espèce d'animaux figurant parmi ses proies. De tous les animaux, seul l'homme est capable d'un tel acte. Peut-être est-ce pour apaiser notre conscience que nous sommes prêts à avaler n'importe quelle histoire sur la cruauté des bêtes de proie".

Richard Gay

Mean Streets

Un film américain de Martin Scorsese. **Scénario:** Martin Scorsese, Mardik Martin, **Images:** Kent Wakeford. **Interprètes:** Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval, Amy Robinson, Richard Romanus. **Caractéristiques:** Couleurs (Technicolor). **Durée:** 110 minutes.

Mean Streets est signé Martin Scorsese, un réalisateur dont les premiers films **(Who's that knocking at my door, Boxcar Bertha)** n'avaient rien de très prometteur. Il faut croire qu'à travers les failles de ses premiers longs métrages, à travers aussi les quelques trouvailles qu'on pouvait y déceler, Scorsese cherchait une voie et un style.

Bien que **Mean Streets** examine de très près le comportement de quelques individus, la portée de ce film dépasse l'individualité pour rejoindre la peinture de moeurs, plus précisément celle du quartier italien de New-York. Parce qu'ils s'agit d'Italien, de pègre, d'un milieu particulièrement violent dans chaque instant de sa quotidienneté, on pense assez spontanément à **The Godfather** de Francis Ford Coppola. On trouve en effet dans les deux réalisations un même effort de peinture de moeurs. Ceci dit, **Mean Streets** traite d'une pègre beaucoup moins sophistiquée et fait preuve d'un regard nettement plus cru et plus direct. Fait bizarre, le film de Scorsese fait aussi songer à **American Graffiti** de George Lucas. Les deux milieux sont évidemment très différents, mais on y découvre quelques rapprochements tels l'importance de l'automobile, de la musique, ou celle du restaurant-rencontre devenu dans **Mean Streets** un bar sordide. On devine aussi un autre rapprochement entre les deux films, soit celui d'un passé intensément vécu par les deux cinéastes qui se sont efforcés de le restituer sur l'écran avec la même fébrilité.

Malgré ces rapprochements possibles, **Mean Streets** reste une oeuvre profondément personnelle. Scorsese qui dans ses premiers films se cherchait, s'est maintenant trouvé et a marqué son film d'un style bien à lui où plusieurs forces différentes se rencontrent. Tout d'abord la force d'un réalisme qui impose son propos, ses environnements et ses personnages avec une vérité et une authenticité saisissantes. Ensuite celle d'un dynamisme de la réalisation qui empêche la moindre composante du film de s'étendre dans un quelconque statisme et qui entraine tout dans un rythme chargé d'émotions. Une troisième force agit sur le spectateur: celle d'un lyrisme où Scorsese semble tout à la fois chanter, crier, exorciser un milieu qu'il connaît et qui l'a marqué. Ce lyrisme s'exerce avec impact par les éclairages ténébreux et lourds, les décors sordides et menaçants, la musique criarde et sensuelle. Tout cela crée un véritable enfer où tout se rue dans l'imagination du spectateur avec un sensualisme et une poésie déchaînés. Ce réalisme, ce dynamisme et ce lyrisme émanent d'un récit qui sait se refuser les avenues traditionnelles et se dépasser pour éclater librement ce qui restera toujours le plus important dans une oeuvre: une vision originale et personnalisée.

Dans la petite Italie de New-York que révèle avec intensité **Means Streets**, quelques personnages sont suivis de plus près. Giovanni, l'oncle devenu une sorte de "godfather", Charlie celui qu'on voit dès le début et qu'on suivra jusqu'à la fin, son amie Théresa, jeune, belle mais épileptique, Johnny Boy, le désiquilibré qui refuse de se conformer aux règles du milieu et qui par conséquent devient une menace, un danger à éliminer, et ce plus particulièrement pour Michael à qui il doit quelques milliers de dollars. Chaque personnage est interprété avec une vérité qui éclate dans le moindre détail, la moindre moue, le moindre geste. Ces acteurs, en particulier Robert De Niro dans le rôle de Johnny Boy, ont senti jusqu'au fond de leurs tripes toutes les nuances de leur personnage et le réalisateur Martin Scorsese y est sûrement pour quelque chose car l'interprétation est parfaitement bien unifiée.

Comme le titre l'indique, **Mean Streets** offre à voir un monde de violence. Non pas une violence spectaculaire et artificielle, mais une violence froide et chaude en même temps, une violence vraie, dangereuse dans sa spontanéité toujours renouvelée, dont les décors, la musique, l'atmosphère font constamment sentir la menace à chaque étape de l'action.

Richard Gay

The Last Detail

Un film américain de Hal Ashby d'après le roman de Darryl Ponicson. **Musique:** Johny Mandel. **Montage:** Michael Chapman. **Interprètes:** Jack Nicholson, Otis Young, Randy Quaid. **Caractéristique:** couleur. **Durée:** 103 min.

Hal Ashby, réalisateur de **The Last Detail**, ne jouit pas encore d'une grande réputation d'auteur, bien qu'un de ses films **Harold and Maude** connaisse, au moins ici au Québec, un succès très enviable. En effet, le contenu original de **Harold and Maude**, tout comme celui de **The Landlord** réalisé antérieurement, a suscité, malgré de nombreux défauts, un intérêt certain. Conséquemment, plusieurs attendaient avec beaucoup d'impatience le nouveau film d'Ashby.

The Last Detail ne déçoit pas et constitue sans doute aucun une étape capitale dans la carrière de son réa-

lisateur: en effet, le succès artistique et commercial du film vont faire dorénavant d'Hal Ashby un nom en vue dans le cinéma américain.

Tout d'abord, il faut dire que **The Last Detail** s'élève au-dessus de la banalité des films américains réalisés depuis le début de 1974 et qu'il prend place aux côtés des films américains les plus authentiques et les plus pertinents depuis **Easy Rider**.

L'intrigue est simple: deux marins doivent conduire un jeune matelot à une prison de la marine américaine. Si cette intrigue est si simple, c'est qu'elle est tremplin et prétexte. Ce n'est pas le voyage d'un point à un autre qui importe ici, mais bien l'aventure intérieure qui se produit pendant le voyage. Un voyage en autobus, en train, à pied, d'une ville à une autre, d'une bière à l'autre, d'une femme à l'autre, un voyage qui par moments, devient psychodrame.

Au tout début de leur itinéraire, chacun des trois hommes cherche à connaître les deux autres. Les deux gardes questionnent leur prisonnier, s'en méfient, le découvrent peu à peu ainsi que sa cleptomanie. Ils apprennent que leur jeune prisonnier n'a que 17 ans et qu'il a été condamné par la cour martiale à huit ans de prison pour un stupide vol de $40.00 qu'il n'a pas réussi. Ils en ont rapidement pité, et le jeune est visiblement ému et reconnaissant pour la chaleur que ses deux escortes lui témoignent. Les deux gardes, eux, se connaissent mal. L'un est Blanc, l'autre Noir. Le Blanc est expressif, le Noir discret. Les barrières ne manquent donc pas, mais peu à peu elles s'estompent.

The Last Detail est donc avant tout l'histoire d'une amitié, une amitié qui se fait hésitante, maladroite, mais qui peu à peu éclate au grand jour et aux quatre coins de l'écran. Une amitié virile qui sent la sueur, la bière, le cigare, le blasphème, la blague de mauvais goût, l'hôtel de troisième classe, la femme désirée et celle qu'on paye. Il est à noter que plusieurs films américains des dernières années ont raconté l'histoire d'une amitié entre hommes. On a qu'à songer par exemple à ces deux réalisations captivantes que sont **Scarecrow** et **Husbands**. Les réalisateurs américains actuels semblent être plus à l'aise avec les hommes et semblent trouver plus de facilité à exprimer l'Amérique, ses faiblesses, ses déchirements et ses passions à travers des personnages mâles qui vivent de façon souvent intense et existentielle les drames mêmes de toute la société américaine.

C'est là d'une certaine manière la deuxième dimension du film d'Ashby. En effet à travers cette amitié prend forme une solidarité qui cherche tant bien que mal à se protéger de la vie, de ses menaces, de ses contraintes, de ses épreuves, de ses blessures; mais tout cela en vivant pleinement, en affrontant à trois cette vie qu'ils essayent de vivre "au bout". En effet, les deux gardes décident de permettre un peu de bon temps à leur jeune prisonnier qui devra passer les huit prochaines années derrière les barreaux. Ensemble, ils vont se saouler, s'empiffrer d'hamburgers, regarder la télévision jusqu'au lever du jour, chercher des filles, c'est-à-dire vivre ce qu'ils sont, vivre leur vie en cherchant du même coup à l'exorciser, puisqu'au bout d'eux-mêmes, ils ne voient que la nuit et le vide. C'est pourquoi **The Last Detail** passe du comique le plus vulgaire à la tristesse la plus désespérée. Et une des grandes qualités de cette réalisation vient du fait que l'on va de l'un à l'autre et vice versa avec beaucoup de souplesse et de facilité. Et cela à un tel point qu'à certains moments le comique et le tragique se mêlent, se confondent et confèrent au film l'ambiguité même de l'existence.

Si ce film retrace un voyage intérieur autant qu'extérieur, c'est par conséquent une oeuvre où les personnages occupent une place importante: le personnage du Noir est malheureusement incomplet et le moins bien réussi. Ashby semble s'être contenté presque uniquement de sa différence raciale. Par contre, les personnages du jeune prisonnier et de l'autre garde sont d'une consistance étonnante. Il y a là une substance humaine qui ne peut que toucher le plus impassible des spectateurs. Il faut souligner l'interprétation tout à fait magistrale de Jack Nickolson dans le rôle de Budhusky, le garde blanc. Nickolson réussit le tour de force de concilier avec une vraisemblance parfaite des attitudes à première vue inconciliables: la vulgarité et la sensibilité, l'intelligence et la stupidité, la passion et la froideur. Cet acteur qui s'était révélé dans **Easy Rider** prouve dans ce film ce que plusieurs savaient déjà, à savoir qu'il est un des acteurs les plus doués du cinéma américain. Il faut entendre Nickolson répéter "shit" d'un bout à l'autre du film, et cela avec toutes les nuances possibles, pour voir jusqu'à quel point il rend son personnage authentique et vrai.

En fait, c'est cette vérité qui fait la force de **The Last Detail**, vérité qu'Hal Ashby n'avait pas tout à fait atteinte par les situations souvent invraisemblables et artificielles de ses films précédents.

Richard Gay

bientôt au Québec

C'est l'éloquence toute rabelaisienne,
inattendue et forcenée,
c'est cette espèce de poésie galopante
et un comique d'une truculence agressive
qui font la saveur et la qualité
de cette course à travers champs.
Provocant, d'une salubrité impertinente,

à la fois tendre, cocasse et profondément humain,
« Les Valseuses est le film

le plus scandaleusement libre que l'on ait vu
depuis une décennie au moins ».

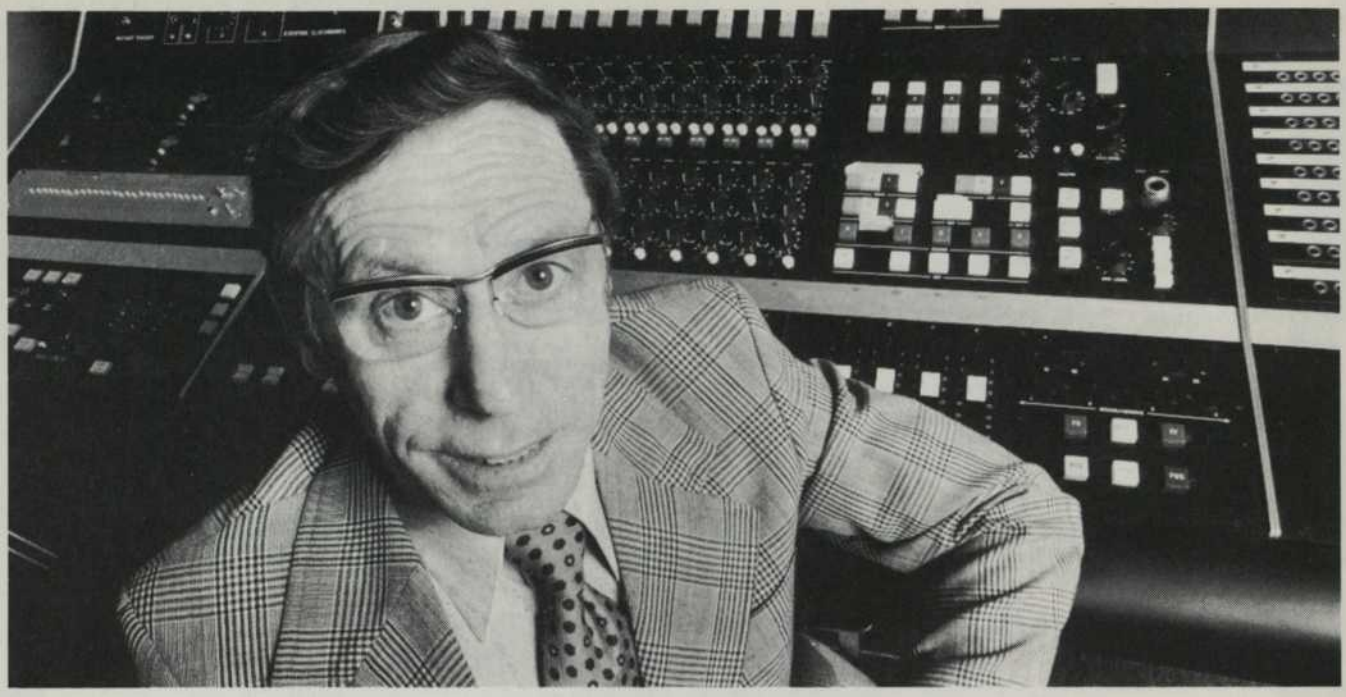
PARISCOP
JOSE BESCOS

LES VALSEUSES

film de Bertrand Blier

Paul Claudon présente
Gérard Depardieu • Miou-Miou • Patrick Dewaere dans
LES VALSEUSES film de Bertrand Blier
Co adaptation de Philippe Dumarcay
avec Christian Alers • Brigitte Fossey • Michel Peyrelon
Jacques Chailleux • Eva Damien • Dominique Davray • Isabelle Huppert • Marco Perrin
avec Jeanne Moreau dans le rôle de Jeanne Pirolle
Une co-production CAPAC/UPF/SN PRODIS
Musique de Stephane Grappelli

distribué par Les Films Paramount



Bill O'Neill expédie un "rock'n'roll" six fois plus vite que quiconque en Amérique du Nord.

Pourtant, Bill O'Neill, président de Mirrophonic Sound, une division de Quinn Labs, est loin d'être un as des pistes de danse!

Il se contente de mettre à votre disposition le système d'enregistrement sonore automatisé et les meilleurs techniciens qui soient. Un ensemble qui permet aux producteurs de longs-métrages, documentaires, émissions spéciales de télévision (sur film ou bande magnétoscopique) et d'annonces pour la radio et la télévision, d'économiser temps et argent.

Avance et recul en synchro six fois plus rapide. La sonorisation d'un film s'effectue selon une méthode dite "rock'n'roll": on enregistre pendant la marche avant avec retour en arrière pour les reprises. Pendant le mouvement de recul, film et pistes sonores doivent demeurer synchronisés. De ce fait, le retour en arrière exige autant de temps que le mouvement inverse d'enregistrement.

Résultat: la moitié du temps passé en studio devient une perte de temps et d'argent!

Chez Mirrophonic Sound, les appareils d'enregistrement et les projecteurs tournent six fois plus vite que la vitesse normale. D'où, réduction du temps mort, des frais et des attentes ennuyeuses.

Repiquage direct des rubans magnétoscopiques. Grâce à un équipement ultra-moderne, Mirrophonic Sound peut repiquer directement le son des rubans magnétoscopiques, toujours à grande vitesse et sans perte de synchronisme.

Par exemple, on peut transférer la piste sonore d'une émission de télévision sur bande de 35 ou 16 mm; y incorporer des sons nouveaux et reporter le nouveau mixage sur le ruban magnétoscopique original – le tout à haute vitesse.

Réglage automatique des bandes sonores. Au cours d'une opération de mixage, il est souvent nécessaire de régler une ou plusieurs bandes sonores en fonction de l'image. Jusqu'ici, ces réglages nécessitaient l'arrêt complet du mixage ce qui entraînaient des délais exaspérants.

Grâce à l'équipement de Mirrophonic Sound, le réglage des bandes s'effectue automatiquement sans aucun arrêt, sans retard onéreux!

Doublage par boucles. La méthode classique de doublage à l'aide de boucles exige un temps considérable pour la mise en place de l'image et des bandes sonores.

Ici encore, l'équipement automatisé de Mirrophonic Sound fait merveille. La bande sonore et le film sont synchronisés par ordinateur avec réglage automatique de la marche avant et arrière jusqu'à ce qu'une prise soit acceptable. A 6 fois la vitesse normale, on ne risque pas de perdre l'ambiance de la scène à doubler.

"Tout ce qu'il faut..." dit Bill O'Neill. "A vrai dire, dit Bill O'Neill, nous disposons du système de sonorisation le plus perfectionné en Amérique du Nord. De plus, nous sommes le seul studio au Canada à posséder la collection d'effets sonores de Ciné Sound de Londres: la sonothèque la plus complète au monde!

"Ajouter à tout cela des salles de visionnement, de transfert sonore et de montage, et nous pouvons faire face à toutes les demandes en matière de son. Si vous trouvez que je fais un peu trop de bruit, je vous invite à m'écrire ou à me téléphoner chez Mirrophonic Sound ou Quinn Labs. Je crois que nous avons réponse à tout!"

MIRROPHONIC SOUND LIMITED
409 ouest, rue King, Toronto M5V 1K1
Téléphone (416) 869-1781