

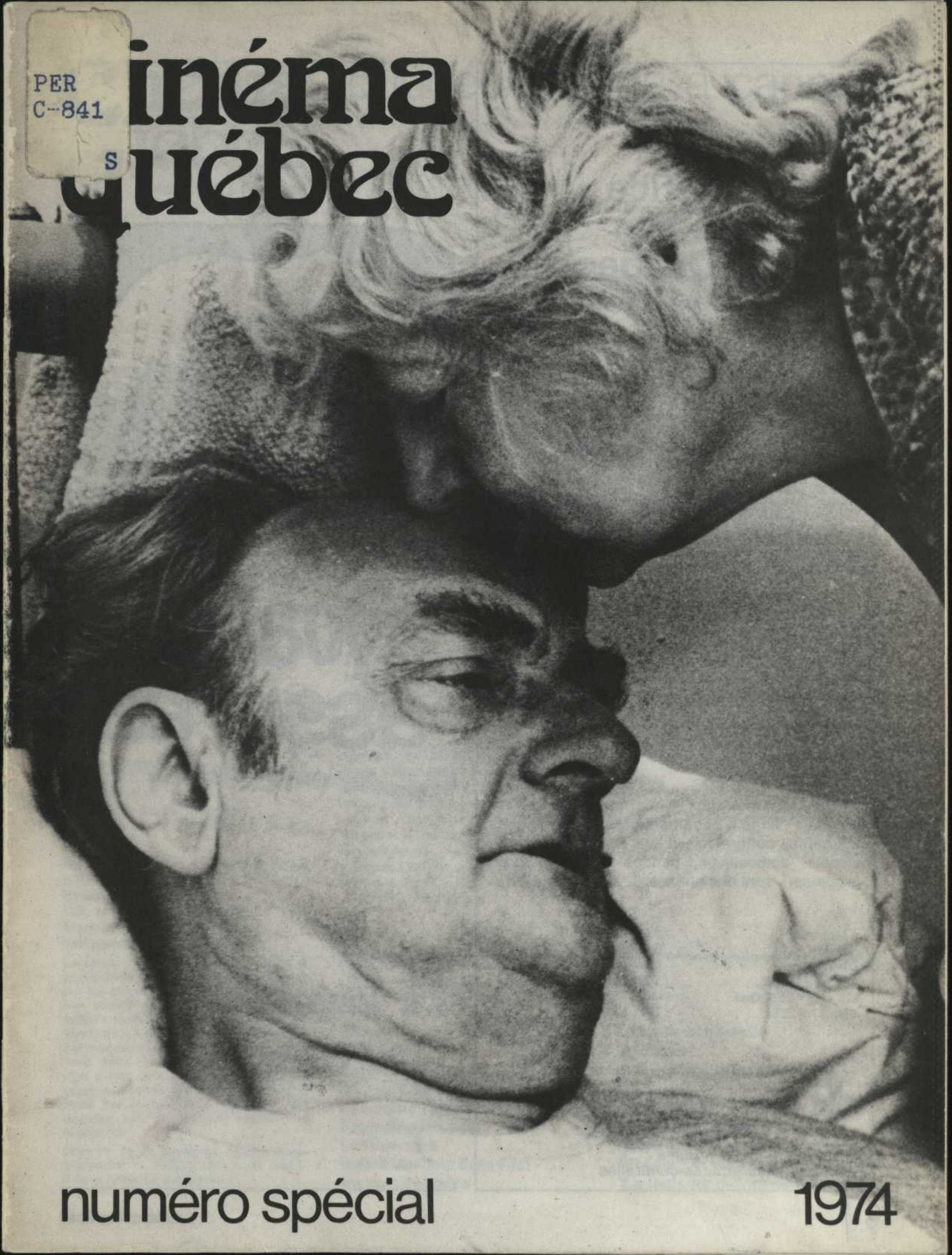
PER
C-841

cinéma québec

S

numéro spécial

1974



L'office du film du Québec

produit et distribue
les films
des ministères du
gouvernement du Québec

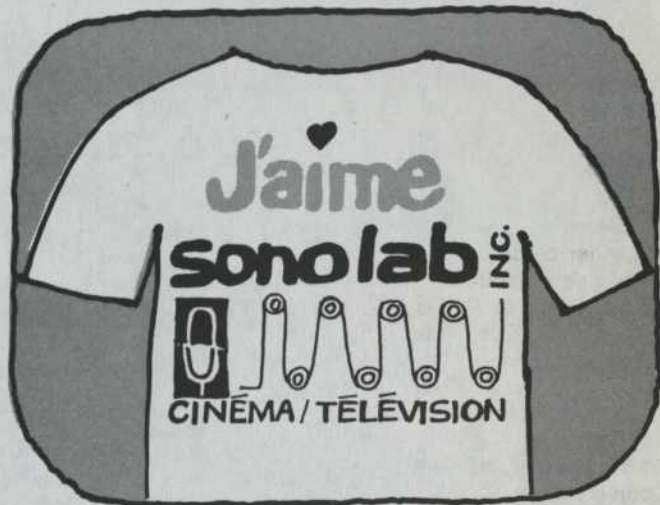
Ces courts métrages d'information et de formation, films documentaires, touristiques, éducatifs, culturels... et les documents audiovisuels, diapositives, bandes sonores, photographies... sont disponibles:

à Montréal
Service de la
Distribution -
360, rue McGill,
Mtl - H2Y 2E9, Qué.
Tél.: 873-2234

à Québec
Service de la
Distribution -
1601 ouest, boul. Hamel,
Qué. - G1N 3Y7, Qué.
Tél.: 643-5160



Office du Film du Québec
Ministère des Affaires culturelles



Qualité assurée*

* Téléphoner: 878-9562,
vous verrez bien!

cinéma québec

Vol 3, No 7 (spécial)

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

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

Collaborateurs:

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

Administration, publicité:

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Francesca Pozzi

Distribution:

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

Index:

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

Abonnements:

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

Etats-Unis, ajouter un dollar.

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

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

La revue s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits non acceptés ne seront rendus à leurs auteurs que si ces derniers en font la demande. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Tous droits réservés. Toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie et microfilm, est interdite sans autorisation spéciale de la direction.

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

québec/canada à cannes

Photo couverture:

J.-Léo Gagnon et Marthe Nadeau dans **Les dernières fiançailles** de Jean-Pierre Lefebvre.

En compétition

Il était une fois dans l'est

Couleurs 35mm 101 minutes

Un film d'André Brassard. **Producteur:** Pierre Lamy. **Scénario:** Michel Tremblay, André Brassard. **Images:** Paul Van Der Linden. **Musique:** Jacques Perron. **Montage:** André Corribeau. **Son:** Jacques Blain. **Direction artistique:** François Laplante.

Interprètes: Denise Filiatrault (Hélène), Michèle Rossignol (Pierrette), Frédérique Collin (Lise Paquette), Sophie Clément (Carmen), André Montmorency (Sandra), Jean Archambault (Hosanna), Gilles Renaud (Cuirrette), Manda Parent (Germaine Lauzon), Claude Gai (La Duchesse de Langeais), Rita Fontaine (Manon), Béatrice Picard (Robertine), Amulette Garneau (Bec - de - lièvre), Denis Drouin (Maurice).

Société de Production: Les Productions Carle-Lamy avec la participation financière de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne. **Distribution au Canada:** Ciné-Art, 800 est boul. de Maisonneuve, suite 600, Montréal, Québec. **Ventes à l'étranger:** Madame Klautke Vogt, Briennerstrasse 1, 8 Munich 2, Allemagne.

Au Vox

Bingo

Bulldozer

Le chant de la forêt

A Child Like Any Other

Les corps célestes

Exploding Dreams

La Gammick

Il était une fois dans l'est

Images de Chine

Quinzaine des réalisateurs

Les dernières fiançailles

Couleurs 16mm 90 minutes.

Un film de Jean-Pierre Lefebvre. **Scénario:** Jean-Pierre Lefebvre. **Images:** Guy Dufaux, Jean-Claude Tremblay. **Montage:** Marguerite Duparc. **Son:** Jacques Blain. **Musique:** Andrée Paul. **Producteurs:** Marguerite Duparc et Claude Godbout.

Interprètes: Marthe Nadeau (Rose), J. Léo Gagnon (Armand), Marcel Sabourin (Le docteur).

Société de production: Cinak Ltée, 2184 rue Prud'homme, Montréal, Québec H4A 2H2, (514) 481-5601, et Les Productions Prisma, 4073 rue Saint-Hubert, Montréal, Québec, (514) 526-7768. **Distribution au Canada et à l'étranger:** Disci Inc., 2184 rue Prud'homme, Montréal, Québec H4A 2H2, (514) 481-5601.

L'infonie inachevée

Je t'aime

A Quiet Day In Belfast

Red

Sweet Movie

Tendresse ordinaire

Valse à trois temps

Wedding In White

Y a toujours moyen de moyenner!

Marché du film

Bingo

Couleurs 35mm

Un film de Jean-Claude Lord. **Producteur:** Pierre David. **Scénario:** Jean-Claude Lord en collaboration avec Lise Thouin, Michel Capistran, Roch Poisson et Jean Salvy, d'après une idée de Jean-Claude Lord. **Images:** Claude Larue, François Protat et Jean-Claude Labrecque.

Interprètes: Réjean Guénette, Anne-Marie Provencher, Gilles Pelletier, Janine Fluet, Claude Michaud, Manda Parent, Alexandra Stewart et Jean Duceppe.

Société de Production: Productions Mutuelles Ltée, 225 est rue Roy, suite 24, Montréal 131, Québec (514) 845-5211. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Films Mutuelles Ltée, 225 est rue Foy, suite 24, Montréal 131, Québec (514) 845-5211.

Bulldozer

Couleurs 35mm 93 minutes

Un film de Pierre Harel. **Producteurs:** Lise Venne et Bernard Lalonde. **Scénario:** Pierre Harel et Mouffe. **Images:** François Beauchemin. **Musique:** Offenbach. **Montage:** Pierre Harel et Pierre Lacombe. **Son:** Yves Dion.

Interprètes: Mouffe (Solange Galarneau), Donald Pilon (Peanut Galarneau), Yvon Ducharme (Main Gauche), Pauline Julien (Mignonne), André St-Denis (Gontrand), Raymond Lévesque (Bertrand), Mr. Wonder (Pas-d'patte), Berca (Berca), Tony Roman (Denis Denis), Françoise Marque (Ma Noire).

Société de Production: L'Association Coopérative de productions audio-visuelles, 96 ouest rue Sherbrooke, Montréal, Québec H2X 1X3, (514) 849-1381. **Distribution au Canada:** Les Films Mutuels, 225 est rue Roy, Montréal, Québec H2W 1M5, (514) 845-5211. **Ventes à l'étranger:** L'Association coopérative de productions audio-visuelles, 96 ouest rue Sherbrooke, Montréal, Québec H2X 1X3, (514) 849-1381.

Les corps célestes

Couleurs 35mm 110 minutes

Un film de Gilles Carle. **Producteur:** Pierre Lamy. **Scénario:** Gilles Carle et Arthur Lamothe. **Images:** Jean-

Claude Labrecque. **Musique:** Philippe Sarde. **Montage:** Renée Lichtig. **Son:** Henri Blondeau.

Interprètes: Donald Pilon (Desmond), Carole Laure (Rose-Marie), Micheline Lanctôt (Sweetie), Judi McDonald (Betty), Sheila Charlesworth (Helen), Reda Markovits (Katie), Claudie Verdant (Brigitte), Dominique Charron (La Polonaise), Yvon Barrette (Lorenzo), Jacques Dufilho (Le curé).

Société de production: Mojack Films Ltée, 800 est boul. de Maisonneuve, suite 600, Montréal, Québec H2L 2G9, (514) 849-6023. **Distribution au Canada:** Ciné-Art Film Distributing Ltd., 800 est boul. de Maisonneuve, suite 600, Montréal, Québec H2L 2G9, (514) 849-6023. **Ventes à l'étranger:** Société nouvelle de cinématographie Inc., 800 est boul. de Maisonneuve, suite 600, Montréal, Québec H2L 2G9 (514) 849-6023.

Guitare... guitare

Couleurs 16mm 80 minutes

Un film de Richard Lavoie. **Producteur:** Richard Lavoie. **Scénario:** Richard Lavoie et Jocelyn Sheehy. **Images:** Yves Maltais. **Musique:** Jocelyn Sheehy. **Montage:** Richard Lavoie. **Son:** Richard Lavoie.

Interprètes: Richard Isabel (Richard), Manon Arès (Lo), Patrice Drouin (Patrice) Roy Witham (Le vieil homme), Joce Sheehy (Le jeune musicien).

Société de production: Richard Lavoie Inc. 871 sud rue Jacques-Cartier, Tewkesbury, Québec GOA 4P0, (418) 848-3254. **Distribution au Canada et à l'étranger:** Les Films Boréas Inc., 871 sud rue Jacques Cartier, Tewkesbury, Québec GOA 4P0, (418), 848-3254.

Images de Chine

Couleurs 35mm 69 minutes

Un film de Marcel Carrière. **Producteur:** François Séguillon. **Images:** Alain Dostie. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Jacques Gagné.

Société de Production: Office National du Film du Canada, c.p. 6100, Montréal, Québec H3C 3H5, (514) 333-3333.

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.

Société de Production: L'Association coopérative de productions audio-visuelles, 96 ouest rue Sherbrooke, Montréal, Québec H2X 1X3, (514) 849-1381. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Les Films Faroun (Canada) Ltée, 136-A est rue Saint-Paul, Montréal, Québec H2Y 1G6, (514) 866-8831, Télec: Farfilm.

Je t'aime

Couleurs 35mm 90 minutes

Un film de Pierre Ducappe. **Producteur:** Claude Héroux. **Scénario:** Pierre Ducappe. **Images:** René Verzier. **Musique:** Frank Dervieux. **Montage:** Yves Langlois et Mélanie Gelman. **Son:** Patrick Rousseau.

Interprètes: Jeanne Moreau (Elisa), Jean Duceppe (Arthur), Roseline Hoffman (Martine), Jean-René Ouellet (Jérôme), Lionel Villeneuve (Marcelin), Willie Lamothe (L'encanteur...)

Société de production: Les Productions Mutuelles Ltée, 225 est rue Roy, suite 24, Montréal, Québec, (514) 845-5211. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Les Films Mutuels, 225 est rue Roy, Montréal, Québec (514) 845-5211.

Valse à trois temps

Couleurs 35mm 90 minutes

Un film de Fernand Rivard. **Producteurs:** Fernand Rivard et Victor Lallouz. **Scénario:** Andréanne Foucault, Fernand Rivard et Ian Ireland. **Images:** Claude Larue. **Musique:** Marc Hamilton et Gérard Manset. **Montage:** Louise Côté. **Son:** Marcel Delambre et Patrick Rousseau.

Interprètes: Karin Schubert (Claire), Ian Ireland (Paul), Paule Bélanger (Hélène), Laurier Lapierre (André).

Sociétés de production: Les Entreprises audio-visuelles Média-Sept Inc. et Victor Lallouz Productions Co. Ltd., 10776 rue Saint-Laurent, Montréal, Québec H3L 2P9, (514) 331-9743. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Les Entreprises audio-visuelles Média-Sept Inc., 10776 rue Saint-Laurent, Montréal, Québec H3L 2P9, (514) 845-9743.

Y a toujours moyen de moyenner

35mm couleurs 92 minutes

Un film de Denis Héroux. **Producteur:** Claude Héroux. **Scénario:** Marcel Lefebvre avec la collaboration de Guy Fournier, Gilles Gauthier, Denis Hé-

roux et Jean-Guy Moreau. **Images:** René Verzier. **Musique:** Marcel Lefebvre. **Montage:** Yves Langlois et Mélanie Gilman. **Son:** Patrick Rousseau.

Interprètes: Jean-Guy Moreau, Yvan Ducharme, Willie Lamothe, Dominique Michel, Danièle Ouimet, Denise Pelletier, Gilles Latulippe, Roger Garand.

Société de Production: Cinévidéo Inc., 245 Avenue Victoria Montréal, Québec H3Z 2M6. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Les distributions Ciné-Capitale Ltée, 245 Avenue Victoria, suite 601, Montréal, Québec H3Z 2M6, (514) 934-0869.

Noël et Juliette

Noir et blanc 35mm 87 minutes

Un film de Michel Bouchard. **Producteur:** René Gueissaz. **Scénario:** Michel Bouchard. **Images:** André Gagnon. **Musique:** Ville Emard Blues Band, dirigé par Michel Robidoux. **Montage:** André Corriveau. **Son:** Hughes Migneault.

Interprètes: Reynald Bouchard (Noël), Esther Auger (Juliette), Micheline Lanctôt (Monique).

Société de production: L'Association coopérative de productions audio-visuelles, 96 ouest rue Sherbrooke Montréal, Québec H2X 1X3, (514) 849-

1381. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** L'Association coopérative de productions audio-visuelles, 96 ouest rue Sherbrooke, Montréal, Québec H2X 1X3, (514) 849-1381.

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

Noir et blanc 16 mm 112 minutes

Un film de Jean-Pierre Lefebvre. **Scénario:** Jean-Pierre Lefebvre. **Images:** Guy Dufaux et Jean-Claude Tremblay. **Montage:** Marguerite Duparc. **Son:** Jacques Blain. **Producteurs:** Marguerite Duparc et Claude Godbout. **Interprètes:** Jean-René Ouellet (Bob Tremblay), Maryse Pelletier (Louise Leduc), Louise Rinfret (Hélène Touchette), Francine Ruel (Isabelle Tremblay), Louise Guerrier (Sylva Silvers), Denys Arcand (Rocket), J.-Léo Gagnon (Hubert Tremblay), Marthe Nadeau (Marie Tremblay), Christiane Gauvin (Rachelle).

Sociétés de Production: Cinak Ltée, 2184 rue Prud'homme, Montréal, Québec, (514) 481-5601; et Les Productions Prisma, 4073 rue Saint-Hubert, Montréal, Québec, (514) 526-7768. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Disci Inc., 2184 rue Prud'homme, Montréal, Québec, (514) 481-5601.

Une nuit en Amérique

Couleurs 16mm/35mm 90 minutes

Un film de Jean Chabot. **Producteur:** Guy Bergeron. **Scénario:** Jean Chabot. **Images:** Pierre Mignot. **Musique:** Walter Boudreau et l'Infornie. **Montage:** France Pilon. **Son:** Jean Rival et Claude Beaugrand.

Interprètes: Robert Rivard (Lemieux), Jill Frappier (Mme Braner), Jocelyne Goyette (Bizou), Reynald Bouchard (Jeune homme), Guy L'Ecuyer (Fred), Jean-Pierre Plante (Garagiste), Nana de Varennes (La vieille dame).

Société de production: L'Association coopérative de productions audio-visuelles, 96 ouest rue Sherbrooke, Montréal, Québec H2X 1X3, (514) 849-1381. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Cinépix Inc., 8275 rue Mayrand, Montréal, Québec H4P 2C8, (514) 342-2340.

Alien Thunder

Panavision couleurs 35mm 90 minutes.

Un film de Claude Fournier. **Producteur:** Marie-José Raymond. **Scénario:** George Malko. **Images:** Claude Fournier. **Musique:** Georges Delerue. **Montage:** Yves Langlois. **Son:** Bruce Bisenz.



présente son dernier long-métrage
production 1974

“UN AMOUR COMME LE NÔTRE” le film le plus commercial de l'année

“Une co-production: Pierson Production, Paris Citel Inc., Montréal I.C.A.R., Rome

Visionnement à Cannes
Nicole Boisvert
Palais Miramar, app 412
Téléphone: 38-23-56

à Montréal, Canada
321 ave Querbes
ou: 7 rue Sunset
Tel: 737-0302

Interprètes: Donald Sutherland (Dan Candy), Gordon Tootoosis (Almighty Voice), Chief Dan George (Sounding Sky), Kevin McCarthy (Malcolm Grant), Jean Duceppe (Inspecteur Bribebois), Francine Racette (Emilie Grant).

Société de production: Onyx Film Inc., 361 Place Royale, Montréal, Québec H2Y 2V3, (514) 842-9701. **Distribution de la version anglaise aux Etats-Unis, au Canada (à l'extérieur du Québec), Angleterre, Australie, Nouvelle Zélande et Afrique du Sud:** Cinéma Inc., 141 South Robertson Boulevard, Los Angeles, Californie 90048, U.S.A. **Distribution de la version française au Canada et de la version anglaise au Québec:** Les Productions Mutuelles Ltée, 225 est rue Roy, Montréal, Québec H2W 1M5, (514) 845-5211.

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).

Société de production: International Cinemedia Centre Ltd., 245 avenue Victoria, suite 601, Montréal, Québec (514) 932-2921. **Distribution au Canada:** Astral Films Ltd., 224 Davenport Road, Toronto, Ontario M5R 1J7, (416) 924-9721. **Ventes à l'étranger:** Inter-Ocean Films Ltd., World Sales Organisation, 641 Lexington Avenue, New York, N.Y. 10022, U.S.A.

Child Under A Leaf

Couleurs 35mm 90 minutes
Un film de George Bloomfield. **Producteurs:** Robert Baylis et Murray Shostak. **Scénario:** George Bloomfield. **Images:** Don Wilder. **Musique:** Francis Lai. **Montage:** George Bloomfield. **Son:** Henri Blondeau.

Interprètes: Dyan Cannon (Domino), Donald Pilon (Joseph), Joseph Campanella (le mari), Micheline Lanctôt, Bud Knapp, Albert S. Waxman.

Sociétés de Production: Potterton Productions Inc., en collaboration avec Ethos Productions Inc., c.p. 948, Niveau 3, Place Bonaventure, Montréal 114, Québec, (514) 875-6470. **Distribution au Canada:** Les Productions Mutuelles, 225 est rue Roy, Montréal, Québec H2W 1M5, (514) 845-5211.

Ventes à l'étranger: Inter-Ocean Films Ltd., World Sales Organisation, 641 Lexington Avenue, New York, N.Y. 10022, U.S.A.

Eliza's Horoscope

Couleurs 35mm 120 minutes.
Un film de Gordon Sheppard. **Scénario:** Gordon Sheppard. **Images:** Jean Boffety, Paul Van Der Linden et Michel Brault. **Montage:** Gordon Sheppard. **Son:** Lenny Lencina et Ron Seltzer.

Interprètes: Elizabeth Moorman (Eliza), Tom Lee Jones (Tommy), Lila Kedrova (Lila), Rose Quong (Astrologue chinoise).

Société de Production: O-Zali Film Inc., 4866 ouest rue Sainte-Catherine, Montréal, Québec, (514) 487-5255. **Distribution au Canada:** Warner Brother Distributing (Canada) Ltd. 5890 Monkland, Montréal, Québec, (514) 481-2763. **Ventes à l'étranger:** Warner Brother Distributing Ltd., 4000 boulevard Warner, Burbank, California, U.S.A.

Exploding Dreams

Couleurs 35mm 90 minutes
Un film de Morley Markson. **Producteur:** Morley Markson. **Scénario:** John Palmer et Morley Markson. **Images:** Henri Fiks. **Montage:** Morley Markson. **Son:** Al Streeter.

Interprètes: Jackie Burroughs (Wanda), Victor Garber (Eric), Jess Walton (Elaine), Louis Del Grande (Frederick), Jim Henshaw (Gus).

Société de production: Morley Markson and Associates Ltd., 167 Avenue Madison, Toronto, Ontario, (416) 921-0874. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Morley Markson and Associates Ltd., 167 Avenue Madison, Toronto, Ontario, (416) 921-0874.

Hamlet

Couleurs 35mm 168 minutes.
Un film de René Bonnière. **Producteur:** F.R. Crawley. **Images:** Richard Leiterman. **Montage:** René Bonnière. **Son:** David MacMillan.

Interprètes: Chris Bennett, Steven Bush, Linda Certain, Bembo Davies, Bryan Eaton, Dan Hennessey, Becke Keller, Jan Kudelka, Rick McKenna, Bill Peden, Richard Iroton.

Société de Production: Crawley Films Ltd., Box 3040, 19 Fairmount Avenue, Ottawa, Ontario K1Y 3B5, (613) 728-3513. **Distribution au Canada et ventes à l'étranger:** Crawley Films Ltd., Box 3040, 19 Fairmount Avenue, Ottawa, Ontario K1Y 3B5, (613) 728-3513.

The Hard Part Begins

Couleurs 16mm 91 minutes
Un film de Paul Lynch. **Producteurs:** John Clifford Hunter et Derrett G. Lee. **Scénario:** John Clifford Hunter. **Images:** Robert Saad. **Musique:** Ian Guenther. **Montage:** William Gray. **Son:** Billy Nobles.

Interprètes: Donnelly Thodes (King), Nancy Belle Fuller (Jenny), Paul Bradley (Duane), Linda Sorenson (Alice).

Société de Production: Odyssey Films Ltd., 172 Davenport Road, Toronto, Ontario M5R 1J2, (416) 964-9610. **Distribution au Canada:** Cinépix Inc., 8275 avenue Mayrand, Montréal, Québec H4P 2C8, (514) 342-2340. **Ventes à l'étranger:** Odyssey Films Ltd., 172 Davenport Road, Toronto, Ontario M5R 1J2, (416) 964-9610.

Lies My Father Told Me

Couleurs 35mm 104 minutes
Un film de Jan Kadar. **Producteurs:** Anthony Bedrich, Harry Gulkin, Michael A. Harrison. **Scénario:** Ted Alan. **Images:** Paul Van Der Linden. **Musique:** Harry Friedman. **Montage:** Richard Marks. **Son:** Henri Blondeau.

Interprètes: Yossi Yadin, Jaff Lynas, Len Birman, Marilyn Lightstone, Henri Gamer.

Société de production: Pentacle VIII Productions Ltd., a/s Gulkin Productions, 143 Strathearn Street, Montréal, Québec H4X 1X8, (514) 733-7141 ou 482-0712. **Distribution au Canada:** Astral Communications Ltd., 224 Davenport Road, Toronto 5, Ontario, (416) 924-9721. **Ventes à l'étranger:** Pentacle VIII Productions Ltd., a/s Gulkin Productions, 143 Strathearn Street, Montréal, Québec H2X 1X8, (514) 733-7141 ou 482-0712.

Montreal Main

Couleurs 16mm 88 minutes
Un film de Frank Vitale. **Producteurs:** Frank Vitale et Allan Bozo Moyle. **Scénario:** Frank Vitale. **Images:** Eric Bloch. **Musique:** Beverley Gleen-Copelann. **Montage:** Frank Vitale. **Son:** Pedro Novak. **Pré-tournage vidéo produit par:** Maxine Macgillivray.

Interprètes: Tony Booth, Nye Maciukas, Esther Ormianer, Suzy Lake, G.E. Rogers, Janet Walczewski, George MacKenzie, Maggie Guns, Leonard Coleman.

Société de production: Président Film, 4318 boulevard Saint-Laurent, Montréal 131, Québec, (514) 845-5483. **Distribution au Canada-anglais:** New Cinema Enterprises, 35 Britain Street, Toronto, Ontario M4A 1R7, (416) 862-1674. **Distribution au Canada-français:** Faroun Films (Canada) Ltée, 136-A est rue Saint-Paul, Montréal, Québec H2Y 1G6, (514) 866-8831. **Ventes à l'étranger:** Faroun Films (Canada) Ltée, 136-A est rue Saint-Paul, Montréal, Québec H2Y 1G6, (514) 866-8831.

A Quiet Day in Belfast

Couleurs 35mm 92 minutes

Un film de Milad Bessada. **Producteur:** Milad Bessada. **Scénario:** Jack Gray d'après la pièce d'Andrew Angus, "Dalrymple". **Images:** Harry Makin. **Musique:** Greg Adams et Eric Robertson. **Montage:** Simon Christopher Dew. **Son:** John Kelly.

Interprètes: Barry Foster, Margot Kidder, Leo Leyden, Sean McCann, Sean Mulcahy.

Société de production: Twinbay Media International Ltd. 1765 Victoria Park Avenue, Scarborough, Ontario M14 1S5, (416) 751-1078. **Distribution au Canada:** Ambassador Film Distributors Ltd., 88 est avenue Eglinton, Toronto, Ontario, (416) 485-9425.

Sunday in the Country

Couleurs Panavision 90 minutes

Un film de John Trent. **Producteur:** David Perlmutter. **Scénario:** Robert Maxwell et John Trent d'après une histoire de David Main. **Images:** Marc Champion. **Chansons et thème musical:** Paul Hoffert et musique originale de William McCauley. **Montage:** Tony Lower. **Son:** Russ Heise.

Interprètes: Ernest Borgnine (Adam), Michael J. Pollard (Leroy), Hollis McLaren (Lucy), Louis Zorich (Dinelli), Cec Linder (Ackerman), Vladimir Valenta (Luke), Al Waxman (Sergeant), Tim Henry (Eddie), Murray Westgate (Conway).

Société de Production: Quadrant Films Limited, 38 rue Isabella, Toronto, Ontario M4Y 1N1 (416) 964-6661. **Distribution au Canada:** Ambassador Film Distributors Ltd., 88 est avenue Eglinton, Toronto, Ontario, (416) 485-9425.

The Visitor

Couleurs 16mm 93 minutes

Un film de John Wright. **Producteur:** Margaret Dallin. **Scénario:** John Wright. **Images:** Doug McKay. **Musique:** Luigi Zaninelli. **Montage:** Homer Powell. **Son:** Julian Smither.

Interprètes: Pia Shandel (Becca), Eric Peterson (Michael), Hetty Clews, Alan Robertson, Scott Hylands.

Société de production: Highwood Films Ltd. 2020 Urquhart Road N.W., No 2, Calgary, Alberta T2N 4C5, (403) 284-3549. **Distribution en Colombie-Britannique:** Elliott Distribution, 1227 Richard Street, No 7, Vancouver, B.C. B6B 3J3, (604) 687-7851. **Distribution dans le reste du Canada et ventes à l'étranger:** Faroun Films (Canada) Ltée, 136-A est rue Saint-Paul, Montréal, Québec H2Y 1G6, (514) 866-8831.

Wolf Pen Principle

Couleurs 16mm 90 minutes

Un film de Jack Darcus. **Producteur:** Werner Aellen. **Scénario:** Jack Darcus. **Images:** Terry Hudson, Hans Klardie. **Musique:** Don Druick. **Montage:** Raymond Hall. **Son:** Zale Dalen.

Interprètes: Vladimir Valente (Le gérant), Doris Chilcott (L'épouse), Lawrence Brown (John Smith), Alicia Ammon (La mère), Tom Snelgrove (Le père), Janet Wright (Mlle Mervin).

Société de production: Image Flow Centre Ltd., West 7th Avenue, Vancouver 9, B.C. (604) 731-5611. **Distribution dans l'ouest du Canada:** Bob Elliott Distribution, 1227 Richards Street, Vancouver, B.C. V6B 3J3, (604) 687-7851. **Distribution dans l'est du Canada et ventes à l'étranger:** Faroun Films (Canada) Ltés, 136-A est rue Saint-Paul, Montréal, Québec H2Y 1G6, (514) 866-8831.

CINEPIX INC.

représentant
le premier choix
de films canadiens
vous invite
à nous visiter
au Palais
des festivals de Cannes 1974.

Warner Wolfe
Cinépix-Paris

André Link
Cinépix-Montréal

8275 Mayrand, Montréal 308 Québec, Canada / Tél. (514) 342-2340

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



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

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 compteurs 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.

Texte d'une conférence prononcée le 5 avril 1974 par M. Raymond-Marie Léger au banquet d'ouverture du Congrès de l'Association des producteurs de films du Québec.

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 dé-mobilisation 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... Ajoutez 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. Ajoutez 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 à moi 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-fonds de ma pensée sur le sujet...

Monsieur le ministre Hardy m'ayant demandé non pas de le remplacer - n'avez 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 paroles. 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 vis-à-vis 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

loi-cadre

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 tel 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 pèlerinage.

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!

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

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

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



après 3 ans de presque silence

JEAN-PIERRE LEFEBVRE FAIT LE POINT

jean-pierre tadros

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

cinéma québécois

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

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

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

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

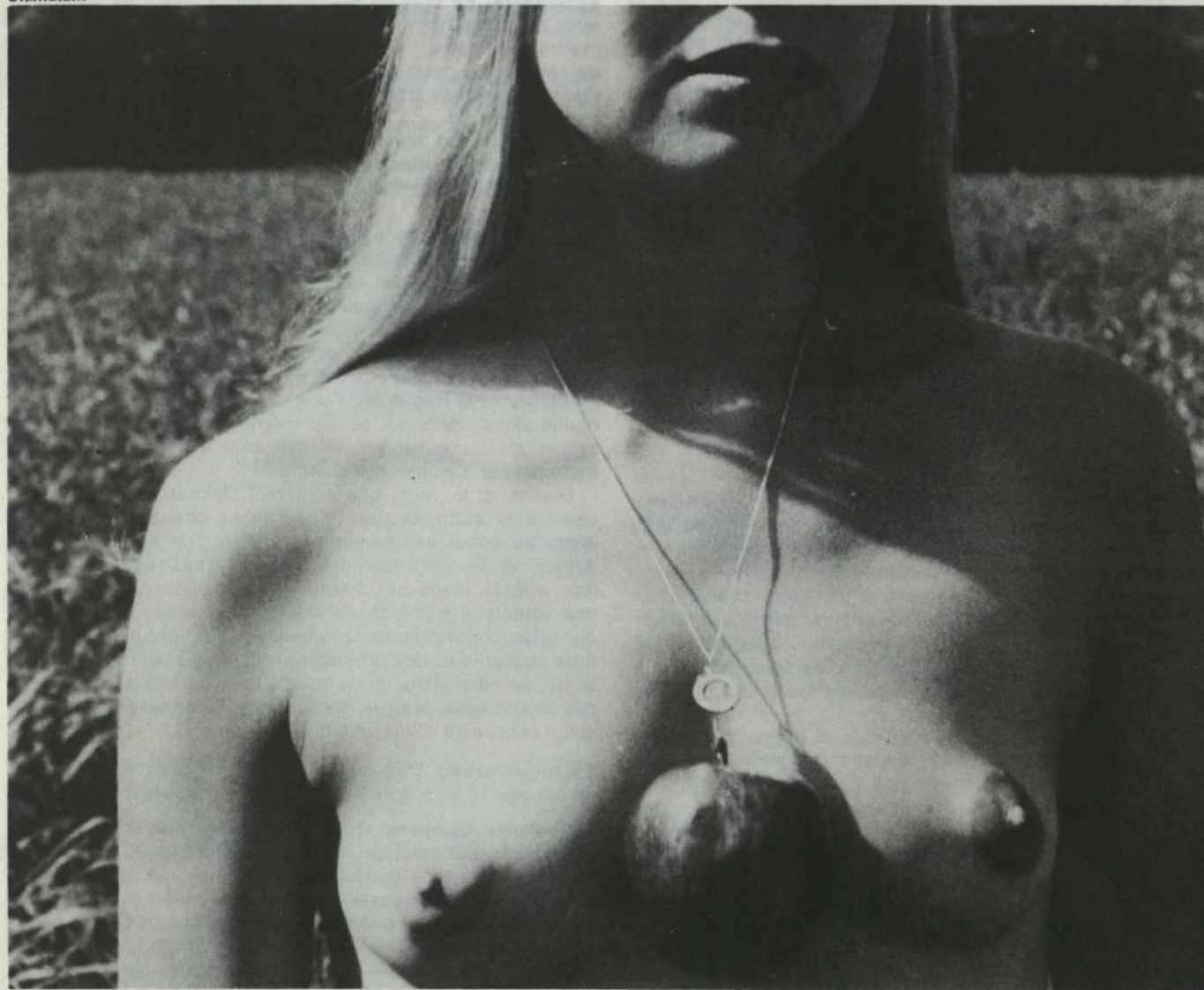
Jean-Pierre Lefebvre: Oui, ça s'est échelonné sur deux ans. Et on a utilisé des restants de pellicule des **Maudits sauvages**, des restants de **La maudite galette**,... et je pense même qu'il y en avait de **Il ne faut pas mourir pour ça**. Ce sont de ces bouts qu'on ne charge pas. Il m'en restait;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

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

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

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

Ultimatum



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

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

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

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

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

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

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

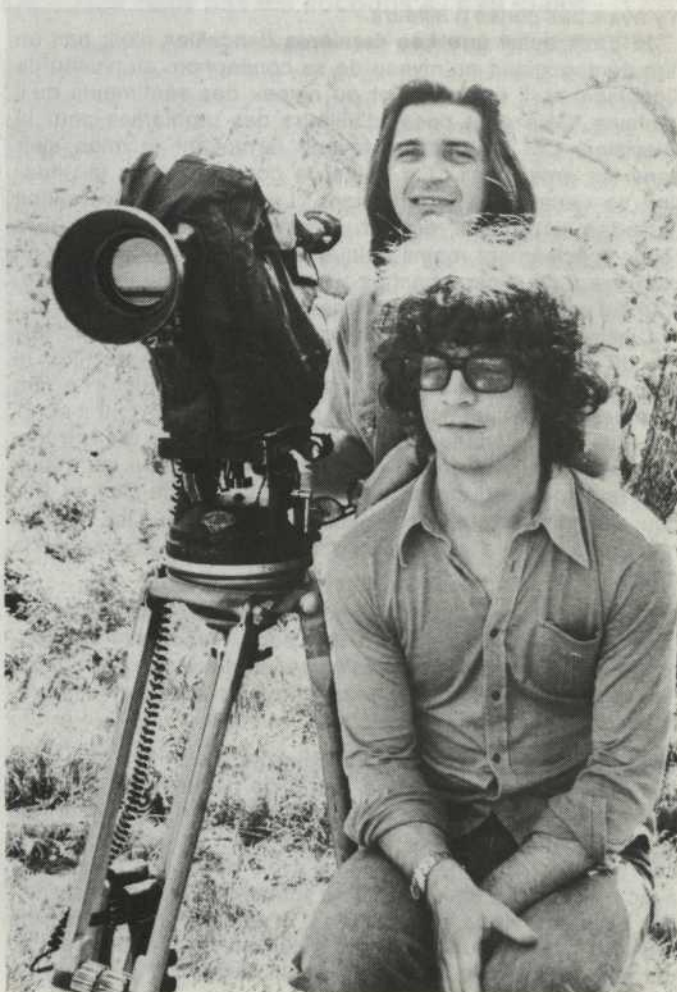
Je suis peut-être très prétentieux en disant cela, mais ne serait-ce qu'à un niveau purement analytique, si tu prends les éléments en place au départ, tu te dis que ce n'est pas possible de faire un tel film. Ça a été d'ailleurs la réaction de la SDICC. Et je me disais souvent que peut-être un tel film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

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

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

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

Jean-Pierre Lefebvre et Guy Dufaux



cinéma québécois

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

—PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

ANAMORPHIQUES (1:2.35)

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

SPHÉRIQUES

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

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

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

CAMERAS

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

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

GENERATEURS

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

STUDIOS DE SON

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

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

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

DEUX PÔLES D'UNE MÊME SENSIBILITÉ

Michel brûlé

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

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

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

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

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

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

cinéma québécois

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

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

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

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

On n'engraisse pas les cochons...



On n'engraisse pas les cochons...

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

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

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



On n'engraisse pas les cochons...

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

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

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

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

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

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

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

Les dernières fiançailles

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

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

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

Les dernières fiançailles





Les dernières fiançailles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jean-Pierre Lefebvre

Rose boit.

Armand boit. Puis lève les yeux vers Rose.

Sourit.

Armand: "Y'é bon ton thé sa vieille!"

Rose: "Cé le même depuis cinquante ans."

Armand: "Cé pour ça qui é si bon!"

Rose: "Tu dis des bêtises."

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

Rose: "Cé pas un péché!"

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

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

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

Séquence E: le repas

Cuisine.

Il fait nuit.

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

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

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

Un temps.

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

Rose: "Tu veux du pain?"

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

Un temps.

Rose se remet à manger.

Jette un autre regard en direction d'Armand.

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

Armand: "J'la mange de suite."

Et sans regarder Rose il avale une première cuillerée.

Armand: "A goûte bon."

Les deux mangent.

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

extrait du scénario: "les dernières fiançailles"

Fin de la Séquence C: scène du thé

Rose verse le thé.

S'assoit.

Se berce imperceptiblement.

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

Le passe à son doigt.

Se relève.

Voit si le thé est bien ébouillanté.

Remplit la tasse d'Armand et la lui remet.

Armand: "Merci".

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

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

Armand n'a toujours pas touché à son

thé.

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

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

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

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

Armand boit une première gorgée. Tousse légèrement.

Rose: "Tu veux un biscuit?"

Armand: "Non, merci bien."

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

Une longue pause.

Armand boit.



Marthe Nadeau et J-Léo Gagnon

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

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

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

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

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

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

temps."

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

Armand: "Mais à quoi tu penses que ça nous sert de gagner du temps?"

Armand, en fait, s'est posé la question à lui-même et n'attend pas de réponse de la part de Rose.

Il hausse les épaules et se met à manger.

Rose en fait autant.

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

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

Un long silence.

Rose: "Tu devrais pas penser à Rosaire."

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

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

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

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

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

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

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

Armand lui prend la main.

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

(pause)

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

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

Un temps.

Rose: "Cé pas pour ça que j'pleure."

Armand: "Non? ben çé pourquoi?"

Rose: "Tu sais ben pourquoi?"

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

Un temps.

Rose se serre la figure entre les mains.

Rose: "Cé parce que j'ai jamais été assez bonne pour te donner d'autre enfant que Rosaire..."

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

Rose prend la main d'Armand.

Rose: "Merci, mon vieux. Merci."

andré brassard

COMMENT PASSER DU THÉÂTRE AU CINÉMA...

jean-pierre tadros

Cinéma/Québec: *Après avoir réalisé ton moyen métrage Françoise Durocher, Waitress, comment t'est venue l'idée de faire Il était une fois dans l'est...?*

André Brassard: Je ne sais plus. Quand j'ai terminé **Françoise Durocher**, j'ai eu envie d'en faire un autre. J'attendais seulement de savoir quoi faire. Avec Tremblay, on s'était rendu compte que tous les personnages avec lesquels on avait travaillé au théâtre étaient tous plus ou moins parents les uns des autres. Et puis, un matin, l'idée de condenser ça dans une journée m'est venue... Non, il m'est d'abord venu l'idée de faire une espèce de film-pyramide, comme des romans-pyramides bien extraordinaires que j'ai lus, où tu pars d'un personnage, où tu développes la connaissance d'un monde à partir d'un personnage central et ensuite ce personnage-là en rencontre un autre, et tu mets à suivre ces deux-là qui en rencontrent chacun un et t'arrives ainsi à étudier toutes les ramifications... C'est ça ce que j'avais envie de faire. Et avec les personnages de Tremblay il y avait moyen de le faire. Sauf que dans le projet initial il y avait des flash-backs qui nous ramenaient à des événements plus anciens: l'un se passait en 1940, l'autre en 1960. On avait ainsi des connaissances de personnages beaucoup plus jeunes...

Cinéma/Québec: *Tu en as cependant gardé certains, puisqu'il reste deux intermèdes dans ton film.*

André Brassard: Oui, sauf que le deuxième c'est une autre affaire. Lise Paquette qui se berce, ça c'est autre chose. C'est la dernière séquence de **Cries & Whispers...** C'est pas très réussi, mais en principe, c'est ça...

En tout cas, tranquillement, bien des choses sont tombées parce que j'avais peur que ça ne coûte trop cher. Et finalement, quand j'ai eu l'idée de ramasser tout dans la même journée, de concentrer tout ça, il y a des choses qui sont forcément tombées. Et voilà ce que ça a donné finalement...

Cinéma/Québec: *Mais ça a dû te poser pas mal de problèmes malgré tout. On le sent en voyant le film.*

André Brassard: Il y a des choses qui sont un peu tirées

par les cheveux. Mais moi, je trouve ça plus efficace quand même, même s'il y a des inconvénients.

Cinéma/Québec: *Disons, pour simplifier, que certains personnages prennent plus de place que d'autres. Pourquoi ce choix? On a l'impression que c'est l'histoire d'Hosanna qui prime...*

André Brassard: Je ne le pense pas... Je ne sais pas si c'est la même chose pour tout le monde. Pour chacun, ce sera un personnage ou un acteur qui ressortira plus particulièrement. Vois-tu, ce n'était pas dans ma tête de donner plus d'importance à l'un qu'à un autre.

Cinéma/Québec: *Mais je parle surtout d'un point de vue dramatique. L'action se cristallise dans une certaine mesure, autour de l'aventure d'Hosanna...*

André Brassard: Je ne sais pas. C'est arrivé comme ça probablement... Peut-être parce que c'est l'affaire la plus spectaculaire. Quand tu as un "party" comme ça entre les mains, il est difficile de ne pas essayer d'en faire la pièce de résistance... A un moment donné d'ailleurs, j'ai eu envie de faire tout le film là-dessus. Il y aurait eu moyen de faire tout un film juste sur ce party-là, parce qu'il y avait tellement de monde extraordinaire sur le plateau... c'était des affaires tellement bizarres... C'est peut-être pour ça que cette séquence prend tant de place dans le film. Quoi que non; pour moi, c'est Lise Paquette, c'est la mort de Lise qui est au-dessus de tout ça...

Cinéma/Québec: *Pourquoi? Ce personnage a l'air d'être le plus marginal de tous...*

André Brassard: Je ne le sais pas... Peut-être tout simplement parce qu'elle est morte, Lise Paquette. En fait, j'en parle presque comme du monde que je connais... Je ne le sais pas... C'est peut-être pas assez intégré, je suis bien d'accord... Elle a l'air marginale tout le long, mais à un moment donné, elle revient, et c'est elle qui prend toute la place.

Cinéma/Québec: *Sa marginalité pourrait s'expliquer...*



Photos de tournage par Normand Jacob

André Brassard:...J'avais en fait tourné plus d'affaires sur elle. Son voyage en autobus, par exemple. On avait passé une soirée à tourner des voyages d'autobus. Ce n'était pas bon et on a dû les jeter.

Cinéma/Québec: *Mais tu disais que c'est du monde que tu connais, enfin que tu en parles comme si c'était du monde que tu connaissais. En fait, tu les connais, tu as vécu avec, ne serait-ce qu'à travers les pièces de Tremblay que tu as mises en scène au théâtre. Mais ce passage du théâtre au cinéma ne t'a-t-il pas posé des problèmes?*

André Brassard: Non, absolument pas. Au contraire. C'était beaucoup plus facile pour moi. C'est probablement pour cela que cette idée m'a tellement intéressé. Je travaillais sur du matériel connu; j'avais aussi une certaine sécurité au niveau des personnages, même s'ils ne sont pas interprétés dans le film par les acteurs qui ont joué ces personnages-là à la scène. C'est un monde que je connaissais; des atmosphères aussi que je connaissais. Cela m'a donné confiance. Car faire un premier long métrage c'est d'une certaine façon un petit peu apeurant. Mais avec ça de sûr, j'étais correct... ça a bien été. Remarque que cela aurait peut-être aussi bien été autrement, mais sûrement avec un peu plus de difficultés. Je suis peut-être paresseux, et comme j'aurais eu plus de problèmes à le faire avec un monde complètement différent...

Cinéma/Québec: *Mais en ce qui concerne la mise en scène proprement dite: tu as été formé par le théâtre; en passant au cinéma tu as dû repenser tout ton travail de mise en scène.*

André Brassard: Je vais te dire, moi, je n'ai encore aucun principe en ce qui concerne le cinéma. Ça m'a pris un gros quatre ans avant d'avoir des principes au théâtre. Je pense que des principes, pour moi en tout cas, ça arrive après beaucoup de pratique... Un moment donné tu te rends compte que tu fais ça de telle façon et quand tu analyses ce que tu as fait depuis trois-quatre ans, tu commences à dégager certains principes. Je n'ai jamais commencé à travailler, en commençant à me dire: Oh, il faut que je fasse ceci et cela... J'ai fait ce que j'avais envie de faire. Que les critiques disent ce que je sentais.

Cinéma/Québec: *Mais comme homme de théâtre qui passe tout à coup à la réalisation cinématographique tu as dû éprouver certains problèmes?*

André Brassard: Je ne sais pas. Ça a donné **Il était une fois dans l'est...** Je peux difficilement analyser les réflexes... je ne le sais pas... Je savais ce que je voulais voir... Une chose qui est importante, ce fut la décision de faire du plan-séquence. Et je la dois à Jancso et à son **Psaume rouge**. Parce que, avant de l'avoir vu, je ne savais pas ce que cela pouvait donner. Et je suis bien content de les avoir utilisés dans mon film, même si les plus compliqués ne sont pas très réussis. J'ai l'impression que dans sept ou huit films, je vais les réussir.

Cinéma/Québec: *Qu'est-ce que ça t'a apporté le plan-séquence?*

André Brassard: C'est que ce film-là était déjà tellement coupailé, ça allait déjà tellement d'une personne à l'autre, d'une action à l'autre que je me suis dit qu'en travaillant

Il était une fois dans l'Est...



chaque moment comme un morceau complet, ce film se tiendrait mieux ensemble, qu'il serait moins morcelé. Ainsi, tu as tout un bout qui se trouve ramassé dans un même plan; et après ça, quand tu coupes, c'est parce que tu vas ailleurs. Evidemment, je n'ai pas réussi à faire le "party" en plans-séquences. Avec trois semaines de répétition, cela aurait été peut-être possible. Cela aurait été fantastique de faire ce dix minutes-là en plan-séquence, en allant chercher les gros plans qu'on voulait, quand on voulait; mais on n'aurait jamais eu les moyens de faire ça.

Cinéma/Québec: Tu t'es retéré à Jancso, mais c'est quelqu'un qui utilise aussi beaucoup les mouvements de caméra dans le plan-séquence. Or, les tiens sont beaucoup plus statiques.

André Brassard: J'en ai essayé deux comme ça dans le film et j'ai eu de la misère. Mais c'est le fun.. Je vais te dire une affaire: découper au tournage, je hais ça. Je déteste le découpage.

J'ai fait une séquence qui était découpée, la séquence des trois bonnes femmes dans le noir. As-tu vu *Cries & Whispers!*... Eh bien! pour le faire, on a passé 14 heures et j'étais tanné. Je ne suis pas patient. Quand elle a été faite une fois, devoir la recommencer, et là attention, et là gros plan, etc., je hais ça. Je n'aime pas mettre en branle toute une préparation de tournage pour ne tourner que 10 secondes et dire: "O.K." là on recommence". Dans les gros plans-séquences qu'on a faits, on en avait pour deux, trois minutes. Mais ça tu répètes toute la journée et à 4 heures, tu commences à tourner. A 6 heures, c'est tourné et c'est fait. Je trouve que pour les acteurs, c'est plus le fun. Ils savent eux aussi qu'une fois qu'ils l'ont fait, ils l'ont fait. D'une certaine façon tu n'as plus cette préoccupation, qui se pose quand tu tournes d'une façon découpée, de savoir si en refaisant telle scène en gros plan, tu seras capable de retrouver le même "mood" pour arriver à faire un raccord parfait. Les raccords ça me fait chier. Je hais ça aussi. C'est tout un côté du métier qui m'énerve terriblement. Avec des plans-séquences tu n'as pas de problème. Tu fais ton plan... et si la carte postale n'est pas à la même place qu'à la prise précédente, ce n'est pas grave... Tout ça c'est du memérage; ça m'achale... Ce n'est pas pour ça que j'ai fait des plans-séquences, mais je me suis rendu compte après-coup que j'avais bien fait, parce que j'étais beaucoup plus heureux durant le tournage.

Cinéma/Québec: Tu parles beaucoup de *Cries & Whispers!*...

André Brassard:... Parce que c'est une chose bizarre, c'est le premier film que j'ai vu quand j'ai su que j'allais pouvoir réaliser mon film. Et c'est un film tellement beau. C'est de là que me vient l'intermède de Lise Paquette. Ce grand moment de bonheur rétrospectif, j'ai trouvé ça très beau. Je n'ai pas osé le mettre à la fin du film, parce que là vraiment on aurait crié au plagiat. Mais c'est si beau! Et la mort était tellement belle dans le film de Bergman, c'était difficile de ne pas y résister.

Cinéma/Québec: N'as-tu pas eu peur, à un moment donné, de voir ton film se transformer en un véritable pot-pourri de sensations, d'épisodes de toutes sortes.

André Brassard: Je sais que j'ai effleuré bien des affaires que j'aurais pu traiter en profondeur. Mais ça faisait partie de ce film-là, de voir beaucoup de choses. C'était plus important pour moi, je suppose, de faire un survol, d'avoir une vue même un petit peu froide de certaines affaires, sans prendre la peine de tout expliquer. Il y a même des moments d'émotion que j'aurais dû rendre très suggestifs mais que j'ai laissé très objectifs. J'ai voulu rester très objectif, j'ai voulu laisser la caméra regarder... Je l'ai voulu comme cela. Je ne sais pas pourquoi. C'est comme ça que j'ai voulu que ça arrive. Tu perds sûrement en intensité mais... Je ne sais vraiment pas ce que ça aurait pu être, autrement. C'est vrai qu'il y aurait eu moyen de faire quatre films avec tout le matériel que j'avais, en approfondissant surtout chacun des personnages. C'est peut-être comme dans la vie; ta connaissance des êtres est toujours très superficielle d'une certaine façon. C'est le même rapport qui existe peut-être. Ça arrive que tu connaisses quelqu'un profondément, mais ça peut arriver aussi que tu rencontres un paquet de gens dans une journée, tu sais qu'ils ont des mondes bien à eux, mais tu n'as pas le temps de t'y arrêter.

Cinéma/Québec: Est-ce que tu penses que ça pourrait être les sujets de tes quatre prochains films?

André Brassard: J'aimerais ça. J'ai encore des choses à dire...

Cinéma/Québec: Je voudrais revenir sur ton passage du théâtre au cinéma. Pourquoi as-tu voulu faire ce saut?

André Brassard: Parce que j'en avais le goût. Parce que je n'aime pas m'ennuyer. Je ne dis pas que je m'ennuyais au théâtre, mais j'ai eu envie de faire autre chose, de faire du



Denise Filiatrault

Photo Normand Jacob

cinéma... Je n'aurais peut-être pas, comme certains cinéastes dont on entend parler, travaillé 10 ans de ma vie à mettre .25 cents par semaine de côté pour arriver à ramasser l'argent nécessaire pour faire un premier film en 8 mm. Non.

A partir du moment où j'ai su ce que je voulais faire; à partir du moment où j'en ai parlé à Tremblay qui a été d'accord pour le faire avec moi; à partir de ce moment, donc, on l'a écrit et puis après, tout est allé tout seul. On a été chez Carle-Lamy, on s'est énervé, on a attendu, ils ont dit oui, et on l'a fait. Ça n'a pas été une lutte acharnée. Je n'aurais pas eu d'ailleurs le courage de la mener, je suis trop paresseux. D'autant plus que j'avais toujours le théâtre... Toute cette aventure-là a été finalement très facile et très agréable.

Cinéma/Québec: *Qu'est-ce que cette aventure cinématographique t'aura finalement apporté?*

André Brassard: Ça je le saurai quand j'aurai fait cinq autres films et que j'aurais ainsi un certain recul. Ce que je sais c'est que j'aime ça. J'aime toutes les étapes de la réalisation cinématographique... je me sens bien et j'ai du fun à le faire. Alors je ne vois pas pourquoi je ne recommencerais pas.

Cinéma/Québec: *Tu as mentionné tout à l'heure Bergman. C'est aussi un homme de théâtre...*

André Brassard: C'est peut-être pour cela que je m'identifie à lui d'une certaine façon. C'est un gars pour qui j'ai beaucoup de respect. Je ne dis pas que je veux faire des films à la Bergman, mais je m'assimile à lui parce qu'il a une carrière bien intéressante. Il fait maintenant ce que j'aimerais bien pouvoir faire dans 10 ans: c'est-à-dire un film par an ou tous les 2 ans, et 2 shows de théâtre... et être, je suppose, assez respecté pour pouvoir travailler décentement. Pour ne pas être obligé de chicaner sur tout.

Cinéma/Québec: *Est-ce que ce passage du théâtre au cinéma, maintenant que tu en as l'expérience, peux-tu dire que l'un enrichit l'autre ou cela pose-t-il au contraire des problèmes?*

André Brassard: Quand je faisais des trucs de théâtre, quand je montais des shows, je pensais toujours, durant les répétitions, comme s'il y avait une caméra qui était en train de découper, qui prenait des gros plans... J'avais tout le temps ça dans un coin de ma tête. Sincèrement, je ne connais pas encore assez le métier du cinéma pour pouvoir discuter de ça. Ça fait six ans que je fais du théâtre professionnellement, plus que dix ans que j'en fais de toute façon; maintenant, j'ai des théories sur le théâtre, je sais ce que je veux, ce que j'en attends. J'ai des théories, une pensée si on veut, sur ce métier-là. Mais le cinéma, pour moi, reste pour l'instant très instinctif. Je suis sûr que quand j'aurai fait trois ou quatre films, je serai capable d'analyser les choses, mes motivations. Mais pour l'instant, je ne le peux pas. Finalement ça doit avoir le même but que le théâtre, c'est de créer un monde pour le temps que ça dure...

Cinéma/Québec: *Est-ce qu'il te serait venu à l'idée de ne mettre sur film qu'une pièce? **Les belles-soeurs**, par exemple?*

André Brassard: On y pense... Mais ça c'est dans un but très différent. Ça ne vaut d'ailleurs que pour **Les belles-soeurs**



Michèle Rossignol et André Brassard

... j'ai envie de mettre cette pièce sur film, non pas tellement pour faire un film avec **Les belles-soeurs**, mais pour en avoir une version officielle. Pour ne pas être obligé aussi de la recommencer tous les deux ans. C'est surtout pour faire quelque chose d'officiel, parce que **Les belles-soeurs**, c'est une affaire que je connais assez, que j'ai assez montée et je suis à peu près sûr de pouvoir en faire une version officielle; en tout cas une pour les dix années à venir.

Cinéma/Québec: *Pourquoi pour les dix années à venir?*

André Brassard: Parce que dans dix ans, j'espère que je ne penserai plus comme je pense aujourd'hui et qu'il y aura peut-être une autre version officielle! C'est probablement le seul texte de théâtre que je connais assez pour avoir envie de le finaliser. Quoi que ce ne soit pas ça le propos du théâtre; le propos du théâtre, c'est probablement de vivre dans l'instant. Mais j'aimerais ça malgré tout. Si jamais je le tournais, je le tournerais comme Brook a tourné **Marat-Sade**, en n'essayant pas de faire croire au monde que ce n'est pas du théâtre.

On a failli réaliser ce projet. Il n'est peut-être pas mort non plus, c'est un des projets que je traîne. C'était en fait la chose qui me vient le plus facilement à l'esprit quand on me parle de faire un deuxième film. C'est ce que je suis le plus prêt à faire, ce qui est plus prêt de moi. Parce que je me creuse la tête depuis la fin du tournage pour savoir ce que je pourrai faire. Je n'ai pas d'histoire encore. □

CINEMA CANADA

Au festival de Cannes

**Du 11 au 23 mai
Au Cinéma Vox**

76, rue d'Antibes

**Cinema Canada
Bureau
Hôtel Carlton
Chambre 115
Tél. 99.57.00**

**Cinema Canada
Kiosque
Palais des Festivals
4e étage
Tél. 99.57.04**

la conférence de presse

UN ART QUI SE CHERCHE

Un festival ne serait pas vraiment un festival sans ce petit rituel dont on connaît fort mal et l'origine et l'utilité: celui de la conférence de presse. Il est en effet une tradition que les festivals dignes de ce nom respectent méticuleusement, et c'est celle d'exhiber sur une estrade, face à la meute des journalistes avides (mais de quoi?), réalisateurs, vedettes (le plus de vedettes possibles, naturellement) et... producteurs. Mais pour ce qui est de ces derniers, précisons que personne ne tient vraiment à les voir parader avec leurs poulains; mais ils ont l'art de s'imposer! Soit!

Une conférence de presse, c'est surtout un petit scénario qui se répète immuablement, de film en film, d'année en année. Rien ne change, rien ne peut changer. Une chose est certaine, après chaque projection elle est annoncée d'une voix solennelle à messieurs-les-journalistes. Et eux, ils s'y rendront suivant l'importance qu'ils voudront bien accorder au réalisateur et aux vedettes présents. Car à ces conférences de presse, on va surtout pour "voir".

Faut-il alors s'étonner que les premières cinq minutes soient littéralement accaparées par les photographes de presse? Eux aussi plus ou moins nombreux suivant l'importance des personnalités "en montre", ils mitrailleront sans relâche. Et comme ils appartiennent à une race fort tenace, il faudra au moins cinq autres minutes pour arriver à leur faire quitter le devant de la scène. Cinq longues minutes pendant lesquelles suppliques et menaces s'entremêleront, à la grande joie de certains et au désespoir de beaucoup d'autres.

Pendant ce temps, les personnalités sur l'estrade, un sourire de rigueur plus ou moins figé sur les lèvres, tentent de rester impassibles malgré la sueur qui se fait dangereusement abondante. Car à Cannes, l'air conditionné, on n'a de toute évidence pas encore appris à le maîtriser. Mais il ne faut pas désespérer, nous a-t-on fait remarquer. Peut-être l'année prochaine? ou dans deux ans?... En attendant, la salle où se déroule la conférence de presse se transforme, lentement, inexorablement, en étuve.

Mais avant de quitter nos photographes — qui ne nous quitteront, eux, qu'avec réticence — reconnaissons leur au moins une qualité, inestimable en ce contexte: celle de ne pas poser de question. Car pour ce qui est des questions que messieurs-les-journalistes-de-la-presse-internationale ont à poser, il faut bien avouer qu'elles surprennent la plupart du temps par leur candeur et leur insignifiance. C'est dans la banalité, dans la petite anecdote, dans les grosses généralités que l'on patauge généralement. Au grand soulagement de tout le monde!

Pourrait-il en être autrement? Il faut bien reconnaître que non. Comme le fera d'ailleurs remarquer François Truffaut au début de sa conférence de presse, on ne peut en présence d'une centaine de journalistes, dépasser le stade des généralités. Ce genre de rencontres n'est pas propice aux grands débats, aux discussions serrées et cohérentes sur un sujet précis. Mais alors à quoi sert-elle donc, cette conférence?

Et bien, à donner de la matière à ces mêmes journalistes qui, inlassablement, jour après jour, doivent se livrer à de perpétuels tours de force pour voir de petits bouts du plus grand nombre de films possibles, et cela en essayant de ne pas rater l'heure de tombée de leur journal. Et une conférence de presse, cela donne toujours un peu de matière, de petites indications, que sais-je?...

Pour donner donc à nos lecteurs la possibilité de se rendre compte "de visu" — si j'ose dire — à quoi peut ressembler une conférence de presse, nous avons retranscrit fidèlement les propos échangés lors de l'une d'elles. Sur l'estrade: François Truffaut, Jean-Pierre Léaud, Jacqueline Bisset, Valentina Cortèse, Jean-Pierre Aumont. On vient de voir, en première mondiale, **La nuit américaine**.

Les photographes font éclater leurs flashes à qui mieux mieux: Richard Roud, en retrait, se prépare à traduire du français à l'anglais, et vice-versa, tout ce qui se dira, ou presque. Et Guy Allombert, en maître de cérémonie, s'apprête à canaliser le flot des questions.

Attention! Le rideau s'ouvre...

un cobaye comme les autres: François Truffaut

La première question se perd irrémédiablement dans la foule.

Truffaut: Je ne peux pas répondre à la question qui a été posée parce que ce n'est pas vraiment une question.

Voilà, on a fait un film, et cette conférence de presse est un petit peu une tradition; je sais que c'est une tradition du Festival de Cannes. Cela dit, vous êtes très nombreux dans la salle, nous sommes nombreux sur la scène. Chacun de vous mériterait certainement une rencontre particulière, chacun de nous aussi, donc vous voyez que le jeu est un petit peu faussé, nous avons peu de temps puisque nous devons nous préparer pour la séance suivante. Alors je ne sais pas, je crois que l'on peut répondre simplement de façon générale à des questions générales, si l'on peut trouver des questions qui intéressent à peu près tout le monde, je ne sais pas...

Guy Allombert (maître de cérémonie): François... François... il faut traduire en anglais!

Richard Roud (notre traducteur bénévole): It's difficult to answer the question since...

Allombert (trionphant): Il y a déjà huit questions! Vous.

Question (toujours difficile à saisir): Dans votre film, vous dites que plus jamais on ne fera de film comme celui-là en studio; qu'on les fera désormais dans la rue... Quelle est votre attitude à ce sujet?

Truffaut: Je pense que c'est une bonne dernière question.
(rires).

Question: Si on peut vous saluer simplement sans vous poser de questions, c'est ça que j'aimerais faire.

Truffaut: Merci.

(applaudissements nourris)

Allombert (sous la pression journalistique): Oui... Oui...

Truffaut: Je dois dire que Madame Valentina Cortèse m'a autorisé à enlever ma veste; alors, voilà...

(rires discrets)

Truffaut: ... je vous y invite également...

Question (à Jean-Pierre Léaud): Quand vous êtes venu ici pour la première fois, vous étiez le jeune acteur des **400 coups** et vous avez alors déclaré que vous alliez écrire une pièce en cinq actes, et en vers. L'avez-vous écrite?

Léaud: Oui, je me souviens qu'à l'époque j'avais écrit les deux premiers actes, mais je me suis arrêté...

Allombert: Question, je vous prie... quoique je vous assure qu'on ne vous voit pas tellement bien, mais enfin...

Question: Ce film a dû être long à faire puisqu'il vous a fallu à la fois jouer dans le film et le tourner. Combien de temps cela vous a-t-il pris?

Truffaut: Le tournage a duré sept semaines; et j'aurais été très heureux avec neuf.

Question (telle que répétée par le traducteur): Est-ce que le jeune garçon dans la séquence de rêve est votre fils?

Protestations dans la salle: Non! Non!

Traducteur (qui se reprend): Pardon, vous-même. Le jeune garçon dans la séquence de rêve est-ce vous?

Truffaut: I don't know! (rire) If you want, exactly as you wish...

Question: Une autre question pratique: au premier jour de tournage votre scénario était-il très élaboré, voire définitif, ou est-ce qu'il y a eu une part d'improvisation en cours de tournage?

Truffaut: La construction était tracée sur le papier, mais à l'intérieur des scènes, il y avait une certaine liberté d'improvisation pour moi, et pour les acteurs aussi.

Question: Y a-t-il une raison particulière pour que le film soit dédié aux soeurs Gish?

Truffaut: Je pense que Lillian et Dorothy Gish ont été les premières vraies actrices du cinéma américain, vous voyez; des actrices vraiment au sens noble, pas starlets, pas vedettes, actrices vraiment.

Question: Pourquoi ce film est-il hors-compétition?

Truffaut: Parce que c'est un film sur le cinéma. C'est un film sur le cinéma... et à cause du sujet, je n'aimais pas l'idée qu'il puisse être en compétition avec des films... comment dirais-je... qui n'étaient pas sur le film.

Question: Dans le film, tout s'arrange à la fin, sauf en ce qui concerne la maîtresse d'Alphonse qui le quitte; pourquoi?

Truffaut: Elle est le seul personnage qui quitte le film à la fin du tournage parce qu'elle ne sent pas qu'elle fait partie de l'équipe.

Question: Je voudrais savoir quel a été l'apport des acteurs dans le film?

Truffaut: Et bien, je crois que vous devriez le leur demander.

Question: Je voulais savoir si le fait que vous portiez l'appareil, là, que vous faites le sourd dans le film est un hommage à Bunuel?

Truffaut: ?... pas spécialement, mais ça ne me choque pas du tout si on le prend comme ça.

Allombert (qui tente de satisfaire à l'invitation de Truffaut): Alors madame, à quel comédien voulez-vous poser la première question?

La dame: A Jean-Pierre Léaud. Quel a été votre apport personnel, comme acteur, dans le film?

Léaud: Et bien, François et moi nous nous connaissons depuis très longtemps. Il y a déjà une grande complicité au niveau du personnage; et puis il arrive que quelquefois aussi entre la vie et le cinéma, on se pose des questions; et il m'arrive de me les poser à moi-même. Je crois que François s'est servi de ça pour mon personnage. Ceci dit, il a aussi fait une synthèse de beaucoup de choses qu'il a vues dans d'autres films, et je crois que je ne ressemble pas entièrement, ni tout à fait au personnage d'Alphonse, bien sûr.

Truffaut (aux photographes): Vous devriez dégager un peu, ce n'est pas gentil pour les personnes qui sont assises là, derrière... vraiment, tout ce bloc-là.

Allombert: Autre question je vous prie... Oui.

Question: Il y a quelque chose d'un peu déconcertant: Il semble que vous ayez gommé dans votre film les rapports entre comédiens et metteur en scène? Est-ce parce que vous tenez le rôle du metteur en scène?

Truffaut: Je ne sais pas. Je crois, vous savez, que ce n'est qu'un exemple du tournage. Je pense que chaque tournage est différent, et dans ce film, j'ai montré un metteur en scène qui est soucieux de ne pas mélanger la vie privée et la vie professionnelle.

(...Ici, la conférence dégénère carrément, on nous permettra donc de couper...)

Question: Avez-vous voulu faire pour le cinéma ce que Fellini a fait pour le cirque dans **Les clowns**?

Truffaut: Je ne sais pas! Oui, c'est un film que j'aime beaucoup, **Les clowns**. Mais je crois que j'aime tous les films, presque tous les films qui ont été faits sur le spectacle. Il y en a peu, et en général, ils avaient tous quelque chose qui m'excitait beaucoup.

Allombert: Est-ce qu'on peut vous demander, François, pourquoi vous avez choisi l'accessoiriste pour avoir le mot de la fin?

Truffaut: Je ne sais pas exactement, mais je me souviens que c'est une idée que j'avais trouvée bien avant que le scénario ne soit terminé. Mais ça m'est arrivé aussi sur d'autres films, et je dois dire que lorsque je sais quels sont les trois dernières minutes qui seront sur l'écran, ça me stimule énormément pour faire tout le travail.

Allombert: Autre question dans cette brume et cette chaleur!

Question: Vous faites dire à Léaud que ce qui est important c'est le cinéma et que la vie extérieure n'a pas d'importance. Pensez-vous ainsi?

Truffaut: C'est en tout cas ma position pendant le tournage.

(ires)

Allombert: Je voudrais demander à Jean-Pierre Aumont, qui fait un retour important dans le cinéma, de nous dire comment ça s'est passé.

Jean-Pierre Aumont: Le retour a quelque chose de très agréable, de très émouvant et de très important pour moi. Comment ça c'est passé? Il faudrait le demander à François Truffaut parce que je ne sais pas du tout pourquoi il m'a demandé. Mais je lui en suis reconnaissant de toute façon.

Truffaut: Non. Ce que je peux dire à propos des acteurs, je sais qu'après un film les metteurs en scène disent toujours qu'ils sont très reconnaissants, que les acteurs ont été formidables!... Mais enfin - écoutez - je ne peux pas dire autre chose puisque c'est le cas, et que ça n'a pas toujours été le cas dans tous mes films.

Ce que je peux dire c'est que lorsqu'on fait un film, on lutte pour le faire, on le fait avec des souffrances ou avec des joies. Et puis, quelques années après, lorsqu'on le voit, on oublie les erreurs de mise en scène qui vous ont fait souffrir pendant le montage et le mixage; on oublie les erreurs de scénario; on oublie éventuellement les erreurs de production, de cadrage. La seule chose qu'on ne peut pas oublier, c'est une erreur d'acteur, quand on a pris quelqu'un qu'il ne fallait pas prendre; c'est une souffrance encore, sept ans après, quand on le voit le film; on dit ben non, je me suis trompé, il ne fallait pas prendre celui-là.

Et là, cette fois-ci, j'ai l'impression que ça été la chance du film de faire un casting qui marchait très bien, qui peut-être quelquefois donne l'impression que les rôles sont très près des acteurs, mais ça c'est un mensonge parce qu'il y a en fait un très fort décalage chaque fois. Mais malgré ce décalage, il y a cette homogénéité, que je suis heureux d'avoir obtenue, cette confrontation entre des acteurs très professionnels et des acteurs moins connus qui jouent le rôle de techniciens et qui se sont mêlés eux-mêmes aux vrais techniciens de Nice. Et si tout cela donne l'impression d'une famille bien homogène, et bien j'en suis très heureux.

J'espère que dans sept ans, en revoyant ce film, j'aurai cette même impression de n'avoir pas fait d'erreurs sur ce point.

Question: Avez-vous apporté des changements importants à la construction de l'histoire?

Truffaut: Oui, les parties qui concernent les scènes de tournage ont été un peu tournées quelquefois comme du reportage. Il m'est arrivé moi-même de ne pas savoir si les caméras tournaient ou non. Puisque, quand on répétait, je disais moteur et sur les trois caméras, il y en a une qui partait; et finalement, on ne savait quelquefois plus où regarder. Il y a quelques scènes très confuses, par exemple, la scène avec Valentina où on ne savait plus, ni elle ni moi, si on était filmé ou non. Mais je crois, effectivement, qu'à l'intérieur de ces scènes-là, Valentina a mené beaucoup d'improvisation, des improvisations que je trouve très généreuses, pas égoïstes du tout, parce qu'elle a des inventions presque dirigées contre elle, quelquefois. Et puis voilà.

Quant aux autres, je suis allé les voir avant le tournage, on discutait un peu des scènes et du rôle. Par exemple, un de mes soucis était le rôle de Liliane, la script-girl stagiaire. J'étais inquiet parce que je me disais: finalement, tout le monde va être sympathique dans cette histoire, sauf elle. Et puis, en regardant le scénario, on se disait non, on trouvera au moment de faire les scènes de quoi les nourrir. Et effectivement, je crois surtout avec le dia-

logue, on a réussi à lui donner de bons arguments, à se comporter comme elle se comporte, et finalement, je crois que le personnage de Liliane inclus, qui est à l'extérieur du film, est quand même un personnage bien. Enfin, à la fin il me paraît réussi; maintenant, il me paraît réussi.

Allombert: Je me permets de signaler la présence de Robert Favre Le Bret, président du Festival de Cannes qui nous fait le plaisir de venir dans notre hall de presse et de constater qu'il y fait très bon!

(applaudissements)

Allombert: Monsieur, oui... tout au fond...

Question: Le personnage qui apporte la mauvaise nouvelle ressemble beaucoup à Graham Greene; est-ce lui? ou alors pourquoi cette ressemblance?

Truffaut: On m'a déjà signalé cette ressemblance, mais peut-être a-t-il joué dans le film sous un faux nom!...

(rires)

Moi, on m'a présenté un certain John Graham. (...)

Question: C'est peut-être une question ridicule, mais la scène avec la motte de beurre est-elle censée être une parodie du *Dernier tango à Paris*?

(rires)

Truffaut: Le film a été tourné avant la sortie du film... Alors non, je n'ai rien à dire...

Je dois dire qu'à propos de cette scène du *Dernier tango à Paris* - je ne sais pas si cette remarque vous intéresse-ra? - mais c'est qu'à partir du moment où on s'est mis à parler tellement de cette scène, on a entendu toutes sortes de blagues, tout le monde a fait des blagues; je n'ai jamais entendu une seule qui soit drôle.

(applaudissements)

...c'est-à-dire que cette chose qui semble se prêter très bien à l'humour est en fait très rebelle à l'humour; je ne sais pas pourquoi...

Question: Dans le film, vous utilisez les paroles que la comédienne vous a dites dans la vie privée pour en faire son texte du scénario. Est-ce que ça vous est déjà arrivé pendant d'autres tournages?

Truffaut: Ca m'est arrivé beaucoup. Peut-être plus particulièrement dans les films que j'ai tournés avec Jeanne Moreau. Mais enfin, dans ce film, c'est destiné à illustrer qu'une part importante du travail du metteur en scène c'est le vol. Le metteur en scène est un voleur.

Question: Pourquoi avez-vous tellement attendu avant de faire ce film sur le cinéma?

Truffaut: J'avais l'idée en tête, mais je ne savais pas comment articuler le scénario. Je pense que c'est en faisant le montage des *Deux Anglais et le continent*; en voyant tous les jours de ma salle de montage ce grand décor de la place du Trocadéro que j'ai pensé que l'on pouvait faire le film avec l'unité de lieu; et ça a déclenché tout le scénario à ce moment-là.

Allombert: La température étant à la hauteur de la fusion de l'étain, la prochaine conférence de presse aura lieu sur la terrasse du Palais. Je remercie toute l'équipe de François Truffaut. On les libère...

Truffaut: Merci. □

LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

PARMI NOS RECENTES PRODUCTIONS ET REALISATIONS ORIGINALES:

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

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



BELLEVUE *Pathé*

TORONTO
9 Brockhouse Road
Toronto, Ont. M5W 2W7
Tel. (416) 259-7811

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

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHÉ LTD./LTEE

L'Infonie Inachevée

la meilleure bande sonore au Palmarès du Film

Prix de

Canadien 1973



Raoul Duguay dans un film de **Roger Frappier**
en couleur et son stéréophonique

Avec la participation de: Gaston Miron, Michèle Lalonde, Stockhausen et les membres de l'Infonie

Musique: Walter Boudreau. Images: André Gagnon. Son: André Dussault, Jacques Auger, Jacques Chevigny, Howie Burman, Jacques Blain, sous la direction de Jean Rival.
Produit par l'ACPAV avec l'aide de la SDICC et distribué par les FILMS FAROUN

Distribution au Canada et vente à l'étranger:

Les Films Faroun

Représentant à Cannes: Rock Demers, Cannes Palace

ou écrire à

136 A est, rue St-Paul, Montréal, Québec, H2Y 1G6

Tél.: 866-8831, Adresse télégraphique: FARFILM