

Cinéma Québec

PER
C-841

S

NO 50

\$1

(S)

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
Périodiques
1700 St-Denis, MONTREAL, Québec
H2X 3K6

**COPRODUCTIONS
FESTIVALS**

**LE MONTRÉAL CINÉMATOGRAPHIQUE
À L'HEURE INTERNATIONALE**

FESTIVAL CANADIEN DES FILMS DU MONDE

LE FESTIVAL LE PLUS PRESTIGIEUX EN AMERIQUE DU NORD

19-28 août 1977

MONTREAL
(QUEBEC)

Voici les grandes lignes de ce festival qui se tiendra sur le merveilleux site de l'Expo 1967.

- 1) Un événement unique — 20 nouveaux films de tous les coins du monde
- 2) Canada 1977 — 10 des meilleurs films canadiens (tournés dans les douze derniers mois)
- 3) Rétrospectives et hommages particuliers
- 4) Un aperçu des plus récents films du cinéma japonais
- 5) Une rétrospective de films tournés par des acteurs canadiens et/ou directeurs à Hollywood
- 6) Une série consacrée aux directeurs de films indépendants ("Underground")
- 7) Un Marché International du Film — une démonstration de films sur vidéo-cassettes à l'intention des producteurs et distributeurs d'après le modèle du célèbre Marché du Festival de Cannes

Pour de plus amples renseignements:

Dr. Serge Losique
Président et directeur général
Le Festival canadien des Films du Monde
Conservatoire d'Art cinématographique

1455 boul. de Maisonneuve ouest
Montréal, Québec
H3G 1M8

Tél.: (514) 879-4057 / 879-7285
Télex: 05-25472/WOFILMFEST

cinéma québec

No 50 (volume 5, no 10)

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

Index: *Cinéma/Québec* est indexé dans Périodex, Radar, l'Index International des Revues de Cinéma, et Film Literature Index. **La revue** s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits ne sont pas rendus; on invite donc les auteurs à en conserver une photocopie. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les opinions exprimées à l'intérieur de la revue n'engagent que leurs auteurs. **Tous droits réservés.** Toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie et microfilm, est interdite sans autorisation spéciale de la direction. **ISSN 0317-2333**

Claude Chabrol à Montréal 8

Claude Chabrol tourne, depuis le mois de juin, son 31^e film à Montréal. Il s'agit de "Blood Relatives." L'ironie a voulu qu'il vienne tourner ce film dans la seconde ville française au monde... en anglais. Il s'en explique dans une entrevue qu'il a accordé à **Jean-Pierre Tadros**.

"Les chasseurs" de Theo Angelopoulos 13

Le festival international de la critique québécoise révélera un cinéaste d'importance: Theo Angelopoulos. On pourra donc voir à Montréal son dernier film, "Les Chasseurs", oeuvre difficile mais capitale dont **Michel Euvrard** parle ici.

"Underground", de Emil de Antonio 16

Egalement au programme du festival de la critique, le récent film du cinéaste américain, underground par la force des choses, Emil de Antonio. Son film s'intitule précisément "Underground", et fait le portrait d'un groupement révolutionnaire américain, les Weathermen. **Michel Euvrard** a rencontré le réalisateur,

Luce Guilbeault au festival de Berlin 18

Comédienne, réalisatrice, femme, Luce Guilbeault se trouve actuellement en Europe. Ayant assisté au festival de Berlin, elle nous a fait parvenir deux entretiens qu'elle a eu avec deux réalisatrices allemandes, Ula Stockl et Helga Reidmeister.

Photo couverture:
Claude Chabrol
et David Hemmings
(en arrière-plan)
pendant le tournage
de "Blood Relatives"
à Montréal.

50

22 L'aventure de cinéastes-artisans

Pierre Falardeau et Julien Poulin sont cinéastes, ce sont des cinéastes-artisans, donc travaillant en marge des systèmes conventionnels. Et cela se paye. **Alain Bissonnette** nous décrit ici cette curieuse aventure, que vivent malheureusement bien des cinéastes du Québec.

25 Les techniques basées sur l'image

Dans la troisième et dernière partie de son étude sur "le cinéma d'animation et l'ordinateur", **André Martin** se penche cette fois-ci sur les techniques basées sur l'image et la technique à contrôle analogique.

32 L'enseignement du cinéma au niveau collégial

Où en est l'enseignement du cinéma au Québec? Un récent colloque réunissait dernièrement les professeurs de cinéma. **Yves Lever** fait le point sur cette réunion, et **Rolland Haché** nous parle des objectifs généraux de cet enseignement.

35 Tanner & Duras

"Jonas" et "India Song". Deux films, un même propos, qui se complète, se précise, se clarifie, s'éclairci. **Patrick Straram le bison ravi** nous en parle.

39 Ciné-livre

40 Critique

41 Notules

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

Toute correspondance sera adressée à:

Cinéma/Québec
C.P. 309, Station Outremont
Montréal, Québec H2V 4N1

Téléphone: (514) 272-1058

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

Abonnements (10 numéros):
Québec/Canada: \$8.00
Etudiants: \$7.00
Compagnies, institutions: \$10.00
Etranger: \$10.00

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

Volumes reliés:
volume 1: \$15.
volumes 2; 3 et 4: \$12 chacun

Rédaction:
Jean-Pierre Tadros
(514) 272-1058

Publicité:
Suzanne Asselin
(514) 272-8462

Abonnements:
France Sauvageau
(514) 272-1058

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

50

La parution du cinquantième numéro d'une revue, cela se célèbre habituellement. Ne serait-ce que pour souligner la tenacité de tous ceux qui, mois après mois, inlassablement, ont participé à la passionnante, mais aussi éprouvante, aventure. Et cela fait beaucoup de monde. N'ayons donc pas peur de les saluer au passage.

Mais à **Cinéma/Québec** on ne célébrera pas la parution de ce cinquantième numéro. Comment pourrait-on en effet paraître se réjouir alors que le cinéma québécois se porte si mal? Comment fêter, alors que les temps sont on ne peut plus à la consternation. Car, il ne faut pas se le cacher, rien ne va plus dans le monde du cinéma québécois.

Dès le départ, **Cinéma/Québec** s'est voulue le défenseur d'un cinéma québécois authentique. Quoi de plus naturel, allez-vous penser. Pourtant, la tâche n'a pas été aisée. Il y a cinq ans, on n'arrivait pas trop à identifier la nature du mal qui rongeaient déjà si profondément notre cinéma. Aujourd'hui, la réalité de ce mal n'est malheureusement que trop évident; mais on semble maintenant dépassé par les événements.

Dans un récent article nous avons évoqué la "fin des années folles". Le grand drame du cinéma québécois, actuellement, tient à ce que ce sont les circonstances mêmes qui ont mis un terme à cette folie des grandeurs qui, un temps, avait guidé notre cinéma à vocation commerciale. A la traîne des événements, tributaire des commerçants et des financiers, le cinéma québécois se cherche donc une fois de plus. Et si l'on en juge par les récents développements, on semble toujours accroché à cet esprit des grandeurs. A cette différence près, cependant, c'est qu'il se veut maintenant résolument anglais et international. Et les deux ne nous méprenons pas, vont de pair.

On tourne donc beaucoup à Montréal. Il faut s'en réjouir pour certains techniciens et certains producteurs qui échappent ainsi au chômage. Mais on tourne majoritairement, maintenant, des productions qui n'ont plus rien de québécoises. Et alors, diront certains. Oui, qu'importe pourvu que la machine tourne, que l'industrie cinématographique survive! Or, c'est dans cette attitude, liée au désespoir, que se manifeste tout entier l'impasse dans lequel se retrouve notre cinématographie. Parce que la preuve est faite, une fois de plus, que ce qui importe c'est la survie d'une industrie et non pas l'épanouissement d'un cinéma national.

Or le Québec a besoin d'un cinéma profondément, authentiquement national. Et pas seulement de fiction, mais d'un cinéma qui puisse accepter tous les genres. Un cinéma, donc, qui nous permettrait de nous découvrir en même temps qu'il essaierait de dire au reste du monde ce que nous sommes, ou ce que nous essayons d'être. Attitude puérile, diront encore certains; attitude pourtant fondamentale.

En d'autres circonstances, on aurait pu saluer avec joie la présence d'un Claude Chabrol à Montréal, et même celle d'une Sophia Loren. Aujourd'hui, malheureusement, leur présence reflète plutôt l'impossibilité qu'a à se faire un cinéma québécois. Ils tournent donc ici, certains travaillent, mais le cinéma québécois cherche désespérément sa place au soleil.

Heureusement que, pour nous sortir de notre désespoir, certains aient décidé de nous faire vivre résolument à l'heure internationale. En plus des coproductions, donc, voilà que Montréal est attaqué par le virus des festivals "internationaux" de films. Curieuse coïncidence, mais qui démontre malgré tout que l'on peut avoir de la suite dans les idées. Donc, en ces mois d'août et de septembre, on aura droit à pas moins de trois (oui, 3) festivals internationaux. Aucune ville au monde ne pourrait prétendre à une telle débauche. Et d'ailleurs, pourquoi pas? Au moins, pourra-t-on voir autre chose que la piètre salade de films américains que nos salles de cinéma savent seulement nous proposer.

Au fait, nos salles de cinéma se portent bien mal, paraît-il; les propriétaires se plaignent amèrement. Mais à qui la faute? Avec le manque d'imagination chronique dont ils ont fait preuve au cours des années, on ne peut même pas dire qu'ils récoltent aujourd'hui ce qu'ils ont semé. Car, précisément, ils n'ont rien semé, préférant se laisser guider servilement par leurs grands amis américains. Et si le public québécois a décidé de ne plus se laisser séduire à leur promesse de "frissons garantis" (titre d'un film qui, comme beaucoup d'autres, constitue le menu annuel de bon nombre de nos salles de cinéma), à qui est donc la faute?

Il faut donc espérer qu'avec tous ces festivals de films on découvrira qu'il se fait ailleurs dans le monde des films qui méritent d'être vus. Le malheur, encore une fois, c'est que ces différents festivals viennent plutôt se détruire les uns les autres au lieu de s'entraider. Car il y a de la place pour un festival de la critique, à condition cependant que celui-ci se présente vraiment et sans ambiguïté "comme une manifestation culturelle vouée à la diffusion de films se distinguant par leur caractère novateur tant au plan de la forme qu'à celui des contenus cinématographiques".

Et il y a place pour un festival des films du monde, à condition cependant que celui-ci arrive à mieux s'intégrer dans la réalité québécoise. Car, pourquoi, puisqu'on y est, n'aurions-nous pas une grande manifestation avec vedettes et pléthore de films de tous genres? Mais encore faudrait-il que cette manifestation arrive à mieux s'enraciner dans son contexte québécois; sinon, on pourrait à juste titre se demander aussi: pourquoi donc une telle manifestation?

Donc, le cinéma québécois se meurt, et nous voilà parti dans les grosses aventures internationales. Jusqu'où cela nous mènera-t-il? On peut maintenant poser la question à l'Institut québécois du cinéma. Car c'est à cet organisme, géré par le milieu du cinéma, qu'il revient maintenant de guider notre cinématographie chancelante. L'Institut vient de rendre public ses premiers programmes d'aide. Ce ne sont que des programmes. Ce qu'on en fera ne manquera pas, cependant, de déterminer la réalité de notre cinéma. Comme, en son temps, la SDICC. Avec les résultats que l'on sait.

Jean-Pierre Tadros

50

LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

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

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

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

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



BELLEVUE *Pathé*

UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD./LTEE

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

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

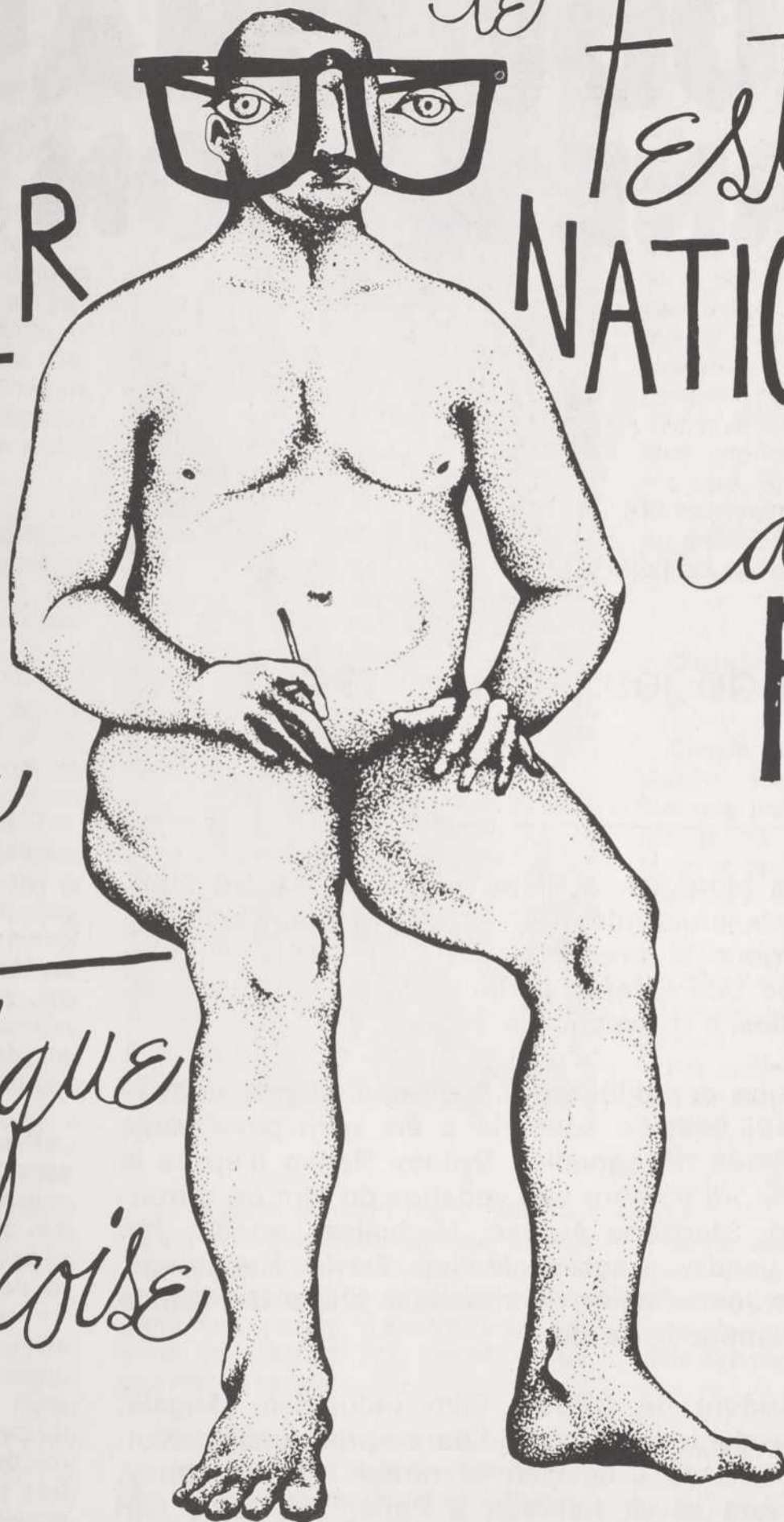
Pathé Sound Studios
121, rue St-Patrick
Toronto, Ontario
M5T 1V3
(416) 598 2521

INTER

le Festival
NATIONAL

du
FILM

de la
Critique
québécoise



Du 11 au 18 Août



THÉÂTRE MAISONNEUVE
PLACE DES ARTS
Montréal (Québec) H2X 1Z9

Guichets: du lundi au samedi inclusivement, de midi à 21 heures. Pas de réservations téléphoniques.
Renseignements: 842-2112

Sanctôt 77

**Bibliothèque
et Archives
nationales**

Québec 

Cinéma Québec

**Page(s) manquante(s)
ou non-numérisée(s)**

Veillez vous informer auprès du personnel de BAnQ
en utilisant le formulaire de référence à distance, qui se trouve en
ligne :

https://www.banq.qc.ca/formulaires/formulaire_reference/index.html

ou par téléphone **1-800-363-9028**



David Hemmings, Claude Chabrol et Lisa Langlois

Cinéma/Québec: *Mais il y a quand même votre femme, Stéphane Audran...*

Claude Chabrol: Oui, mais enfin il ne faut pas la considérer comme une locomotive énorme; c'est un atout dans un film, mais c'est tout. Donc je suis un peu soumis à l'approbation de la critique. Quand la critique est bonne, le film marche; quand la critique n'est pas bonne, le film marche moins bien.

Alors j'ai fait il y a un an et demi ou deux un film que j'aimais bien, **Une partie de plaisir**, avec mon scénariste Paul Gégauff dans le rôle principal. Ce film a été mal accueilli en France; mais à tort, me semble-t-il, car c'est un bon film qui a été très bien reçu partout ailleurs. Je crois que ce qui est arrivé, c'est que Gégauff a une personnalité très agressive qui a dû agresser bien souvent par le passé les critiques. Alors il y a eu un rejet automatique du film à cause de Gégauff. Et c'est drôle parce que la

critique a fait porter tout le fardeau sur ses épaules en essayant de me tenir en dehors du coup. Ce qui était très gentil de leur part, mais je n'en demandais pas tant. Surtout que je pense que le film est réussi, et que ça a été une grosse erreur de leur part.

Par contre, les films que j'ai faits jusqu'à **Alice**, la critique les a plutôt mal accueillis; et disons que moi-même je les ai très mal accueillis.

Cinéma/Québec: *Il est surprenant de constater qu'au moment même où vous avez l'impression que tout est en train de redémarrer pour vous, vous vous mettez à faire un film entièrement en anglais. Car Blood Relatives que vous êtes venu tourner à Montréal se fait entièrement en anglais avec des acteurs parlant anglais.*

Claude Chabrol: La langue n'a pas d'importance. Quand j'ai des sujets

qui peuvent se prêter à l'anglais... non, pas qui peuvent se prêter mais qui seraient meilleurs en anglais, je ne vois pas pourquoi je ne les tournerais pas en anglais si je peux.

Cinéma/Québec: *Mais pour en revenir à la sacro-sainte loi du profit, on dit aussi qu'il est plus rentable aujourd'hui de tourner en anglais qu'en français. Ne craignez-vous donc pas d'être obligé très bientôt de tourner en anglais même des films qui pourraient l'être en français.*

Claude Chabrol: C'est un peu vrai de dire qu'il est plus rentable de tourner en anglais qu'en français; mais ce ne l'est pas entièrement. Ce qui serait absurde, en tout cas, ce serait de vouloir tourner en anglais des films qui manifestement n'auraient aucune raison d'être tournés en cette langue. Le prochain film que je vais tourner, si je le tourne en anglais, je crois que ce sera une erreur colossa-

le. Parce que c'est une histoire qui se passe en France, qui est complètement française. Je crois donc qu'il faut pouvoir jouer la carte généalogique.

Mais dans le cas de **Blood Relatives**, si j'avais été obligé de le tourner en français j'aurais été très embêté. D'ailleurs, c'était la première solution qu'on avait envisagée mon producteur et moi, et j'étais très embêté. C'est pour ça que je lui ai demandé de voir s'il n'y avait pas un moyen de faire le film en anglais dans un pays d'Amérique du Nord. Et c'est comme ça qu'on en est venu à mettre sur pied cette coproduction avec le Canada.

Cinéma/Québec: *Mais finalement ce film se tourne à Montréal; on aurait donc pu penser qu'on l'aurait alors tourné en français, puisque Montréal est quand même la deuxième ville française au monde!*

Claude Chabrol: Non, parce que c'est le côté ville américaine de Montréal qui est plus important ici que le côté tradition française.

Cinéma/Québec: *Vous ne toucherez donc pas à l'aspect québécois de Montréal?*

Claude Chabrol: Pas spécialement. Ce n'est pas un film sur le Québec. Pas du tout. Je ne vois pas ce que je pourrais venir expliquer aux Québécois; ce qui me paraîtrait d'une énorme grossièreté d'ailleurs.

Il est évident que j'aurais pu tourner le film à New York. Je ne l'ai pas fait pour deux raisons. La première, c'est qu'il n'existe pas d'accord de coproduction entre la France et les Etats-Unis. La deuxième, c'est que cela ne me séduisait pas d'aller tourner à New York. Je préfère Montréal, et il est plus agréable et facile de travailler dans des endroits qui vous plaisent. Et puis, j'ai la justification que cette ville est partiellement anglophone, malgré tout.

Je comprends qu'il puisse y avoir un petit côté paradoxal au fait que des Français viennent tourner au Québec en anglais. Mais en définitive ce n'est paradoxal qu'au premier abord parce qu'à la réflexion, moi, ce qui m'intéresse dans la ville, c'est que Montréal est une ville nord-américaine, avec une forte influence américaine, et que ça me permet de tourner dans des conditions plus familières un film en langue anglaise. C'est aussi simple que cela.



David Hemmings et Lisa Langlois



Donald Sutherland et Stéphane Audran



Laurent Malet et Lisa Langlois



Laurent Malet, Stéphane Audran

Cinéma/Québec: *Le roman d'Ed McBain, dont le film est adapté, où se passe-t-il exactement?*

Claude Chabrol: Le roman se passe dans une ville indéterminée d'Amérique du Nord qui semble être New York.

Cinéma/Québec: *Avez-vous dû adapter certaines situations pour que le film puisse se dérouler à Montréal?*

Claude Chabrol: Non, pas tellement. C'est-à-dire que j'ai adapté certaines choses parce que je voulais donner un éclairage différent, très légèrement différent de celui du livre vis-à-vis des personnages. Mais vis-à-vis de Montréal même, non. Il y a eu juste un ou deux points sur les pratiques policières et judiciaires qui ne sont pas les mêmes ici qu'aux Etats-Unis; alors j'ai été parfois obligé d'adapter.

Ce que j'ai essayé de faire, c'est de placer mes personnages dans une réalité qui reste malgré tout québécoise. Les personnages du film vivent bien quelque part quand même. Je ne dis jamais, dans le film, que cela se passe à Montréal; mais je pense que les spectateurs finiront bien par s'en apercevoir.

Cinéma/Québec: *Comment?*

Claude Chabrol: Tout simplement parce que ça se passe là. Naturellement, si j'arrive en plus à bien prendre l'air de la ville.

Montréal est une ville très compliquée. Il y a vraiment une forte influence des Etats-Unis, et en même temps une forte tradition, une volonté de tradition française. Tout ça est bien passionnant; et on peut le rendre même en langue anglaise.

Cinéma/Québec: *Mais prenons par exemple le personnage qu'interprète votre femme dans ce film. S'agit-il d'une Française se trouvant en Amérique du Nord, ou alors d'une Montréalaise?*

Claude Chabrol: Cela n'a pas d'importance dans le film. Etant donné qu'elle parle anglais avec un léger accent qui pourrait bien être l'accent d'une Montréalaise parlant anglais, d'une Montréalaise sans fort accent joual. C'est un peu le problème des Bourguignons: un Bourguignon qui a un léger accent bourguignon parlera l'anglais d'une certaine façon. Disons que ce sera ça. On ne dira pas si elle est Québécoise ou Française. Les gens feront comme ils voudront, ça

claude chabrol

n'a vraiment pas d'importance dans le film. L'important, c'est qu'elle ne parle pas tout à fait la même langue que son mari, qu'elle ait un accent différent.

Cinéma/Québec: *Parlons maintenant du choix même du roman. C'est un roman policier. Vous affectionnez particulièrement ce genre. Pourquoi?*

Claude Chabrol: Je ne sais pas. J'ai un fort goût pour ces histoires policières et je trouve que de surcroît ça intéresse les gens. Quand il y a des trucs violents comme ça, des émotions violentes — et je ne parle pas de violence physique; ce type de violence qui n'existe d'ailleurs pas dans mes films —, quand donc il existe cette sorte d'émotion, les spectateurs trouvent ça plus intéressant que les trucs plus fades.

Cinéma/Québec: *Pourtant, on se trouve dans une période qui conteste de plus en plus cette atmosphère de violence qui se dégage de la plupart des films, surtout ceux que l'on peut voir à la télévision.*

Claude Chabrol: La violence dans les films! Ca c'est des trucs de crétin. Ce sont des plaisanteries. Ca ne présente aucun intérêt. Si la violence existe dans les films, c'est que les gens ont le goût de voir cette violence, et il faudrait se demander pourquoi. De toute façon, moi je ne parle pas de ça. **Blood Relatives** n'aura aucune violence extérieure; il n'y aura pas de sang là-dedans.

Cinéma/Québec: *Oui, vous traitez de la violence toujours avec beaucoup de discrétion. La violence, dans vos films, est toujours ressentie par les personnages; très rarement montrée.*

Claude Chabrol: Oui, parce que ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'exhibition de boucherie. Pour moi, c'est sans intérêt.

Dans **Blood Relatives**, il y aura donc une épouvantable violence intérieure, mais sur l'écran on ne verra rien ou très peu de choses. Et je crois que ce sera d'autant plus impressionnant. Parce qu'il ne faut pas oublier que la violence exprimée, les grandes boucheries, sont plutôt libératrices qu'autre chose. Quand on ne les montre pas, je trouve que la tension est plus grande. En même temps, c'est moins nocif dans la mesure où les films de violence sadique peuvent vite devenir nocifs.

Cinéma/Québec: *Qu'est-ce qui vous a intéressé dans ce roman d'Ed McBain?*

Claude Chabrol: Cela fait longtemps que je voulais traiter des jeunes filles. C'est un sujet qui m'intéresse beaucoup; je vais faire plusieurs films là-dessus. Et disons qu'avec **Blood Relatives** c'était une jolie façon de commencer. Parce que le roman examine le rapport entre la jeunesse d'une jeune fille et la mort, et c'est toujours intéressant.

Ce qui me fascine vraiment, ce sont les rapports entre les jeunes filles et les adultes de quarante ans. Je ne parle pas de rapports sexuels ou de trucs

la façon de communiquer avec elles, etc. Et tout ça est très intéressant à analyser.

Cinéma/Québec: *Peut-on parler d'évolution? Parce qu'il fut un temps où votre thème préféré semblait être l'adultère.*

Claude Chabrol: Tout le monde me dit ça. Et ça me paraît bizarre parce que finalement je n'ai pas tellement traité de l'adultère. J'ai fait récemment un petit calcul et je me suis aperçu que j'avais tourné, sur 30 films, 8 à 9 qui tournaient un petit peu ou totalement autour de ce thème. Alors ce n'est quand même pas beaucoup!



Aude Landry, Laurent Malet, Lisa Langlois, Claude Chabrol et Brice Defer (assistant à la réalisation)

comme ça; mais il y a des fois des problèmes de sexe et de génération qui se posent en même temps qu'une espèce d'attraction qui est évidente de part et d'autre et qui a beaucoup de mal à se manifester. Et cela se sent aussi bien entre les pères et leur propre fille qu'entre les pères et les amies de leur fille. Ce sont des rapports qui ne sont jamais, qui ne paraissent jamais complètement clairs et qui sont toujours plein d'ombre et de choses mystérieuses. C'est ça qui m'intéresse.

Et puis ce sont des choses qui sont littéralement quotidiennes. Je ne connais pas de type de quarante ans qui ne se soit pas posé un tas de questions face à des filles de 14, 15 ou 16 ans. Et je ne dis pas seulement des questions sexuelles, des trucs comme ça, mais de simples questions de rapport, comme la façon de leurs parler,

Cinéma/Québec: *Mais à cette époque-là c'était quand même un thème qui vous intéressait plus particulièrement?*

Claude Chabrol: L'adultère en soi, non. L'adultère en soi n'est pas très intéressant. Ce qui est intéressant par contre, ce sont les rapports entre les différents personnages. Essayer de savoir quels sont les réactions d'un type quand il apprend que sa femme le trompe, ce qu'il fait, des trucs comme ça. Ou alors le contraire: qu'est-ce qui se passe quand une femme apprend que son mari la trompe. A ce moment-là, la situation devient intéressante. Mais on ne peut pas traiter de ce thème 50 fois, cela est clair.

Non, l'intéressant c'est la passion qui surgit des personnages, entre les personnages. C'est ça qui me plaît d'analyser. □

“les chasseurs” de theo angelopoulos

QUAND L'HISTOIRE ARRÊTÉE, DEVIENT LE CAUCHEMAR DE LA CLASSE DOMINANTE

par michel euvrard

Les chasseurs de Théo Angelopoulos conclut la fresque de l'histoire de la Grèce contemporaine commencée avec **Jours de 36** et continuée avec **Le voyage des comédiens**. Il s'agit ici de la période postérieure à la guerre civile qui se termine par la défaite consommée par l'intervention anglaise de l'armée populaire communiste; mais le film n'est plus, comme l'était encore **Le voyage**, une chronique d'événements.

Dans **Le voyage**, l'itinéraire de la troupe de comédiens ambulants établissait un rapport espace-temps (vie quotidienne-Histoire); les épisodes, les incidents du voyage étaient scandés, parfois causés par les événements historiques — dont les acteurs de la troupe (et les spectateurs du film) n'avaient connaissance que par reflet, écho: affiches électorales, camions équipés de hauts-parleurs sillonnant les rues, bandes de fiers-à-bras dispersant les attroupements, la présence de soldats étrangers, allemands, anglais... événements dont ils étaient les témoins aveugles, silencieux, passifs peut-être, mais les témoins; les profiteurs à l'occasion, les victimes presque toujours. Dont ils tâchaient d'être les survivants!

La pièce, toujours la même, que jouent les comédiens est une sorte de patrimoine populaire, conservé immuable et qui change de sens, prend son sens selon les événements extérieurs auxquels elle se trouve confrontée, les personnages de la pièce se colorant de la personnalité et du comportement dans la vie des acteurs qui les incarnent. Le peuple et ses chroniqueurs (les comédiens) ont encore dans **Le voyage** une possibilité de vivre leur histoire dans et contre l'Histoire de bruit, de fureur, de sang, de trahison qui se fait en dehors d'eux et qui leur est imposée; à travers une dictature, puis la guerre et l'occupation allemande, la guerre civile et l'intervention anglaise, les co-

médiens, non sans mal, non sans souffrances, conflits, disparitions, emprisonnements, morts, tirent comme on dit leur épingle du jeu. Mais ils s'usent à ce jeu, comme le peuple se fatigue.

Quand commence **Les chasseurs**, dans le pays, et dans la petite ville où se passe le film, une classe dominante composée des représentants de la droite traditionnelle, de l'armée et de la police, et de quelques démocrates ralliés et culpabilisés, détient un pouvoir sans partage; elle a réussi à arrêter le temps, à expulser l'histoire; il ne se passe rien, il n'y a plus de scène de l'histoire, de théâtre des événements, plus non plus de comédiens ambulants et de théâtre populaire dans les salles des cafés de village. Il y a ces gens qui chassent, plaisir des riches. Au cours d'une de ces parties de chasse, ils trouvent dans la neige le cadavre d'un maquisard de 1949 et le ramènent dans le hall d'un hôtel désert isolé près des marais dont l'un d'eux est propriétaire et avec lequel il a fait fortune pendant la guerre en y tenant un bal pour les soldats allemands d'occupation.

Autour de ce cadavre inopportun, dont ils n'osent se débarrasser et qu'ils n'osent laisser seul, ils vont, eux, leurs femmes et le reste des autorités locales convoquées, danser, mimer, chanter toute une nuit le ballet, l'opéra cauchemardesque de leurs peurs, de leurs fantasmes, de leurs remords qu'ils avaient pu croire enterrés depuis 1949 avec les maquisards vaincus.

La salle d'hôtel déserte devient à son tour la scène d'un théâtre, d'un psychodrame rituel, d'une tentative d'exorcisme où la musique et la danse, devenus instruments de torture, ramènent et entraînent dans leur ronde (le temps et l'histoire arrêtés se répètent et deviennent cauchemar) les images dérégées, affolantes des

événements à la faveur desquels ces gens se sont portés au pouvoir.

L'intention d'Angelopoulos est donc la même dans les trois films: présenter, condenser, interpréter dans un film de fiction des périodes (de longueur croissante) de l'histoire grecque contemporaine, pour tenter de restituer à son peuple la mémoire que les mensonges de l'histoire officielle veulent lui arracher ou manipuler. Mais il n'a pas réalisé un "serial" où les spectateurs, d'épisode en épisode, retrouvent les mêmes personnages et les mêmes procédés de narration, et dans lequel la seule progression est celle d'un temps linéaire à sens unique. Le même problème se pose, pour chaque période envisagée, dans les termes du moment particulier et des dispositions personnelles dans lesquels Angelopoulos entreprend le film, termes qui exigent chaque fois l'invention d'une solution différente, nouvelle, en progrès sur la précédente.

Chaque film est donc plus ambitieux, plus complexe et moins "transparent" que le précédent; l'évolution va d'un réalisme assez semblable à celui auquel nous ont habitués les films "politiques" des dix ou quinze dernières années dans **Jours de 36** (si mes souvenirs

sont exacts, je l'ai vu il y a longtemps), au réalisme incorporant des éléments épiques, allégoriques, expressionnistes, "naïfs"... du **Voyage** et, dans **Les chasseurs**, à un symbolisme qui incorpore et organise tous les éléments précédents. C'est dire qu'il s'agit d'un film passionnant mais austère, difficile, et qu'à la limite il est absurde de le présenter seul, dernier en date, alors que ni **Reconstitution**, ni **Jours de 36**, ni **Le voyage des comédiens** ne sont sortis à Montréal.

Bien sûr, mais le producteur de **Reconstitution**, détenteur de la copie sous-titrée français, se cache parce que son père est en prison, les copies sous-titrées français de **Jours de 36** et du **Voyage** sont inmontrables, Angelopoulos n'a pas d'argent pour en faire tirer de nouvelles... Ajoutons qu'il ne s'agit pas là d'un cas isolé: si l'on voulait aujourd'hui présenter une rétrospective des frères Taviani, on se heurterait aux mêmes obstacles d'usure des copies et de manque d'argent pour en tirer de nouvelles. Angelopoulos, les Taviani, combien d'autres, parmi la... douzaine, peut-être, de cinéastes **indispensables**; tandis que combien d'autres éminemment "dispensables" accaparent les budgets et encomrent les écrans. □

CINÉMA ET HISTOIRE: PROPOS DE THÉO ANGÉLOPOULOS

La Reconstitution a pu être entreprise grâce à un producteur, également technicien du film, qui voulait faire un film avec moi; le film a été réalisé avec une équipe de 5 personnes, qui se retrouve dans tous mes films suivants, composée du chef opérateur, d'un assistant-régisseur-directeur de production, d'un ingénieur du son, du producteur et d'un électricien qui était le frère du producteur.

L'histoire est un fait divers; c'est l'histoire d'une femme qui, dans un village de montagne du nord de la Grèce avec son amant garde-champêtre du village, tue son mari, travailleur immigré rentré d'Allemagne, l'enterre dans son jardin et plante des oignons sur son corps; comme la population et les gendarmes les soupçonnent, ils essayent de fuir...

Le film présente une triple reconstitution des faits: celle de la police, celle des journalistes, la mienne: elles demeurent sans conclusion, puisque l'homme et la femme refusent de se prêter à la reconstitution, de présenter leur propre reconstitution. Ce qui m'intéressait dans ce fait divers, c'était la trajectoire qui, partant d'un vil-

lage déserté par l'immigration, où n'habitent plus que des femmes et des vieux, aboutit à la dictature; c'était la possibilité de marier la description, l'analyse socio-politique, et l'élégie sur la mort du pays.

Pour moi, le fait divers et la situation que le fait divers révèle ont leurs causes non dans la psychologie individuelle des personnages mais dans les conditions sociales; les personnages font une révolution individuelle, qui aboutit à un échec, comme toute révolution seulement individuelle.

*L'actrice principale était une blanchisseuse, nous avons répété avec elle pendant deux mois avant le tournage; des autres acteurs de **La Reconstitution**, deux se retrouvent dans **Jours de 36**, et un dans tous mes films.*

*Jours de 36 est, comparé à **La Reconstitution**, une production moyenne dont la distribution comprend des acteurs et des non-acteurs; dans les deux films suivants, les acteurs sont des acteurs de théâtre; les acteurs de cinéma grecs ont de mauvaises habitudes, de plus, il est stimulant pour le metteur en scène d'employer des gens inconnus du public.*

*Dans **Le Voyage**, la conception des rapports entre théâtre et cinéma est au centre du film puisque la pièce jouée par les personnages, par les comédiens du titre, est au centre du film; le film établit un dialogue entre le théâtre et l'histoire.*

*Dans **les Chasseurs**, l'aspect théâtral (qui prend en outre l'aspect d'une "reconstitution") n'est plus direct, réaliste; il sert à établir une distance et à gommer la psychologie. La construction du film est très proche de celle de la tragédie; une évocation mythique met en place une situation qui évolue et dont l'évolution est commentée par une sorte de chœur. Le film met en scène une rencontre fantasmagorique; il relève d'un travail sur la conscience historique d'une classe, la classe dominante, qui est une conscience aveugle, pour qui l'histoire est une série de cauchemars.*

Après la chute des colonels, les journaux et les magazines grecs ont été remplis de retours en arrière, de récits de participants à l'histoire récente, d'un grand nombre de témoignages o... Cela marque un retour du refoulé. La classe dominante opère un refoulement de l'histoire comme le peuple l'a réellement vécue; mais ce retour du refoulé ne signifie pas qu'il y ait une

"contre-histoire" à opposer à l'histoire officielle: elle n'est pas écrite encore, et le film ne prétend pas s'appuyer sur elle. Sa démarche est fondée sur la le film ne prétend pas s'appuyer sur elle. Sa démarche est fondée sur la nécessité d'un retour en arrière, d'une interrogation sur le comment et le pourquoi de la dictature.

Dans le **Voyage des comédiens**, j'ai tenté d'être fidèle à l'histoire telle que l'avait vécue le peuple grec, jusque dans ses lacunes: on n'y parle pas, par exemple, des accords de Yalta parce que le peuple ne les a pas connus à l'époque. Le déroulement de l'action est toujours basé sur des faits précis, et chaque personnage du film correspond à un personnage réel connu du public grec.

La chute des colonels en juillet 1974 a permis la sortie du **Voyage**, commencé avant elle. **Jours de 36**, tourné et distribué pendant la dictature, parle par allusions; le thème est caché, comme un personnage derrière une porte. **La reconstitution** n'a connu qu'une distribution parallèle en Grèce, et il n'est pas sorti commercialement en France bien qu'il ait reçu le prix Georges Sadoul et le prix du meilleur film étranger au festival d'Hyères; il est sorti commercialement seulement en Italie, en 1976! où il a été considéré comme un des trois meilleurs films de l'année.

Comparé au **Voyage**, **Les Chasseurs**, pourtant tourné après la chute des colonels, peut sembler encore plus dur et quasi-désespéré; c'est qu'il reflète le sentiment que, malgré la chute des colonels, la situation n'a pas changé au fond: la même classe est au pouvoir — et qui plus est, aujourd'hui, le peuple est fatigué. La dictature suscitait une opposition; le mouvement de l'Ecole Polytechnique en novembre 1973 a été une occasion perdue. Maintenant que la domination de la classe au pouvoir a pris "un visage plus humain", c'est la fatigue qui l'emporte.

J'aurai aimé, évidemment, que **les Chasseurs** reçoive un prix à Cannes; un prix aurait certainement rendu service au film, il aurait rendu service à Angelopoulos! et surtout au cinéma grec, qui est dans une situation à peu près désespérée. Pense qu'en 1967, on tournait en Grèce plus de 80 films, et qu'en 1977 on en a tourné 5. Les producteurs sont devenus de simples distributeurs. On produit des films pour la télévision qui sont dans la tradition du mélo et de la comédie grecs, en pire. Les compagnies de distribution passent aux mains des Américains, mais les Américains n'investissent pas en

Grèce. Après la crise libanaise, la Grèce a été choisie comme le pays le plus apte à accueillir les multinationales qui étaient auparavant au Liban; il s'en est installé environ 500 depuis un an. Les studios abandonnés par les producteurs grecs ont été achetés par des Libanais qui y produisent soit des films qu'on ne voit jamais en Grèce, soit des films de télé à destination du Moyen-Orient. Quant aux cinéaste et aux techniciens grecs, une partie d'entre eux

a changé de profession, une partie est passée à la télévision, une partie enfin trouve à travailler sur des tournages étrangers en Grèce.

Quant à moi, c'est la télévision allemande et l'Institut national de l'Audio-visuel français qui ont produit **Les Chasseurs!** Il n'y a pratiquement plus de cinéma national en Grèce.

Paris, le 10 juin 1977

PANAVISION
CANADA
LTEC - LTD

**LOCATION D'ÉQUIPEMENT
CINÉMATOGRAPHIQUE**
Caméras — 16 et 35 mm.
Eclairage
— Mole Richardson
et Colortran
Son — Nagras et microphones
Générateurs
— Blindage insonore
AC et DC jusqu'à
1500 amp.
Studios de Son

REPARATION
Caméras et lentilles — 16 et 35mm.

VENTE
Roscolene, Mole Richardson, Colortran,
Sylvania, 3-M

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

“underground” d'emil de antonio

FILMER CE QUE NE MONTRE PAS L'HISTOIRE “OFFICIELLE”

une entrevue de michel euvrard

Underground d'Emil de Antonio est au programme du Festival international de la Critique québécoise. A Paris, Michel Euvrard a interviewé le réalisateur.

Emil de Antonio se trouvait à Paris à l'occasion d'une rétrospective de ses films organisée au Musée Beaubourg par son ami Pontus Hulten. "J'étais content d'avoir une rétrospective à Beaubourg, parce que Hulten est un ami, parce qu'il y a eu des rétrospectives de mes films dans plusieurs pays européens, à Stockholm entre autres, parce que Beaubourg... J'avais trouvé le bâtiment excitant de l'extérieur... mais l'intérieur... c'est très joli d'éliminer les cloisons fixes, mais pour le cinéma c'est un désastre: il n'y a pas de cabine de projection, on entend le bruit du projecteur; la salle est très belle, mais le plancher est plat alors tout ce qu'on voit c'est la tête du spectateur assis devant soi. On m'a d'ailleurs avoué qu'il était bien possible qu'elle ne soit jamais utilisée. Quant à ma rétrospective, il n'y a pas une affiche, ni mon nom ni les titres des films n'apparaissent nulle part, si ce n'est sur une feuille photocopiée sur la porte! C'est d'autant plus curieux que mes films ont été distribués en France, que mon nom est connu: je n'ai pas été enterré en France, mais j'ai été enterré à Beaubourg et je ne peux l'ex-

pliquer que par des pressions politiques."

Des Américains moyens

Underground est votre dernier film: quel est son sujet?

Il s'agit d'un groupe d'Américains issus de la classe moyenne, bien normaux, qui ont été amenés à entrer dans la clandestinité en 1969: ils s'appelaient alors les "Weathermen" puis, pour éviter la connotation sexiste et parce que plusieurs femmes faisaient partie du mouvement et y jouaient un rôle de premier plan, ils ont adopté le nom de "Weather Underground". Ils ont commis une série d'attentats à la bombe dans des lieux symboliques, pour protester contre certaines activités de l'Etat — en particulier une bombe au siège social de la Kennicott Copper après la chute d'Allende au Chili, une bombe au Capitole à Washington pour protester contre la guerre du Vietnam! Ils ont été l'objet de recherches particulièrement actives du FBI et de la CIA. Il faut noter que ces attentats n'ont jamais fait de victimes, c'était des attentats intelligents. Cependant en 1974, ils ont publié un livre **Prairie Fire** (Une seule étincelle peut déclencher un incendie de prairie) qui m'a semblé encore plus intelligent que leurs attentats. Bon, ça n'était pas Lénine mais c'était une recherche théorique, un outil de tra-

vail, et moi qui suis une génération plus vieux qu'eux, ça m'a touché qu'ils aient voulu aller au-delà, dépasser la "propagande par le fait"! Et je me suis mis en rapport avec eux.

Ils m'ont demandé de leur soumettre un projet, de mettre par écrit ce que je voulais faire. Une fois le projet accepté, ils m'ont fait passer par une série de contacts et de points de contrôle dignes des films d'espionnage hollywoodiens pour les rencontrer; la rencontre a eu lieu dans un lieu public, un restaurant; j'étais assez nerveux mais finalement nous nous sommes mis d'accord sur tous les détails. J'ai alors fait appel à Haskell Wexler, qui est un excellent cameraman, et aussi un homme de gauche — et je l'ai prévenu que le tournage pouvait être dangereux; il m'a donné son accord. On avait d'abord pensé tourner tout le film dans un seul endroit, et on a effectivement passé 72 heures dans une maison en Californie; on photographiait les visages à travers plusieurs épaisseurs de gaze, pour qu'ils ne soient pas identifiables, mais qu'ils gardent cependant figure humaine, que ce soit moins anonyme, dépersonnalisé qu'avec un masque, ou avec le visage complètement dans l'ombre — comme dans le **Tupamaros** de Lindquist. Ça avait si bien marché que d'un commun accord on a continué; on a filmé les membres du groupe discutant avec les gens à un centre de main-d'oeuvre; et

puis on s'est laissé entraîner, on est partis à l'hôpital Martin Luther King de Los Angeles, où il y avait une grève assez complexe; de jeunes médecins noirs réclamaient d'être payés *moins* pour qu'il y ait davantage de services communautaires, d'assistance aux malades, etc...

Naturellement, la police était sur place et filmait les manifestants: on n'était pas plutôt arrivés qu'on est reparti; j'ai dit à Haskell de développer la pellicule immédiatement. Quant à moi, je suis allé à un laboratoire de son, j'ai dit au type — que je connaissais — que je travaillais pour un psychiatre, que j'avais des enregistrements confidentiels et qu'il fallait que je fasse moi-même le travail de transfert: je lui paierais son laboratoire le prix que ça aurait coûté si c'était lui qui avait fait le travail. D'accord; j'ai passé la fin de semaine à transférer la bande 1/4 de pouce sur film magnétique. Il fallait aller plus vite que le FBI: le mardi, ils nous cherchaient.

Commença alors une période d'intimidation: on nous photographiait ouvertement, on remplaçait longuement des roues de voiture devant chez nous, on se livrait à une enquête sur la femme avec laquelle je vivais à l'époque, qui n'était pas engagée politiquement, et pour qui c'était extrêmement désagréable. Nous avons été convoqués en justice en mai 75. Mais les media ont aussitôt fait une grosse publicité à l'affaire; tout Hollywood était derrière nous: c'est qu'il s'agissait de quelque chose de tout à fait précis, du droit de filmer. Et nous avons gagné: le gouvernement a annulé la convocation en justice, et même révoqué le procureur qui l'avait signée.

Le film demande au Weather Underground: comment vous — des Américains bourgeois — en êtes-vous arrivés là? Il y a beaucoup de stock shots parce que pour répondre à la question, il fallait remonter le cours de la vie de nos "personnages"; ils étaient cinq dont deux femmes, auxquelles nous nous sommes particulièrement attachés. C'est un film difficile, et difficile à aimer; pourtant il a été convenablement distribué aux Etats-Unis et au Canada anglophone, mais j'aimerais qu'il soit vu par un large public au Québec... Je connais un peu Montréal par Jerry Bruck, qui travaillait dans un quartier très pauvre qui ressemblait aux taudis de New-York, et vous savez qu'il n'y a pas pire... Je connais bien les pays de l'Est et j'aurais beaucoup à dire sur eux: c'est vrai qu'il n'y a pas de liberté de parole, on ne fait même pas semblant; mais person-

ne n'a faim. Chez nous, il y a des gens qui ont faim, et notre liberté de parole est une plaisanterie!

Un roman autobiographique

A quoi travaillez-vous actuellement?

J'écris un roman autobiographique, **A Middle-Aged Radical As Seen Through the Eyes of his Government** (!). J'avais fait un procès au FBI et à la CIA pour obtenir communication de mon dossier, et ils m'ont donné 200 pages: toute ma vie jusqu'à l'âge de vingt ans; ils avaient retrouvé tous les gens qui m'avaient connu depuis que j'avais dix ans, mes professeurs à qui ils demandaient si je montrais déjà des signes de non-conformisme... Ils ont vraiment inventé une nouvelle forme de roman... Quant au livre que je vais en tirer, il fallait que ce soit un roman pour éviter les procès en diffamation. L'adaptation cinématographique sera également un film de fiction, dont le rôle principal sera joué par Rip Torn. Mais il n'y aura pas de script, et il ne coûtera pas cher de façon à ce que je puisse en garder le contrôle.

Voilà à quoi je travaille en ce moment, avec en plus du journalisme et des conférences; des conférences soigneusement choisies; je les fais pour garder le contact avec la jeunesse. Eh bien, c'est très déprimant: dans des endroits comme Swarthmore ou Harvard, personne ne s'occupe de politique; la seule chose intéressante qui se soit passée ces derniers temps, c'est la manifestation anti-nucléaire de Seabrook, dans le New Hampshire. C'a été la manifestation la plus réussie depuis la fin de la guerre du Vietnam — mais en même temps c'est enfantin, parce que les Etats-Unis doivent regagner leur indépendance énergétique...; personne n'étudie la philosophie ou les humanités, ou alors en plus, comme délasserment, parce que ça n'ouvre aucun avenir. Les universités forment des technocrates. De la même façon, les syndicats sont devenus terriblement conservateurs parce que les ouvriers spécialisés aujourd'hui ont quelque chose à conserver. Nous sommes en train de mettre en place aux Etats-Unis quelque chose de tout à fait nouveau, un impérialisme interne, et qui n'exploite pas que les Noirs; un nouveau colonialisme — ouvert, mais seulement à ceux qui sont doués — qui exclut non seulement les Noirs, les Mexicains, les Porto-Ricains, mais tous les marginaux, tous ceux qui sont exclus des "pactes", le pacte de l'automobile, etc... □

Paris, le 11 Juin 1977

Trois livres sur le cinéma politique

Ceux qui s'intéressent au cinéma comme moyen d'intervention dans la réalité sociale et politique liront avec profit (en français) les trois derniers livres de notre correspondant à Paris Guy Hennebelle (auteur aussi de «Les cinémas africains en 1972» et «Quinze ans de cinéma mondial: 1960-1975»)

Guide des films anti-impérialistes

Par Guy Hennebelle



Cet ouvrage répertorie en 200 pages environ 300 films sur les luttes de libération du tiers monde (dont la moitié est analysée). Editions du Centenaire, 24, rue Philippe de Girard, 75010 — Paris. 18 F.



Cet ouvrage de 225 pages, préfacé par Joris Ivens, constitue un panorama du cinéma militant en France. Dix-huit collectifs expliquent leur conception du cinéma ou de la vidéo comme instrument dans la lutte des classes. Plusieurs auteurs développent aussi leur conception de l'idéologie et de l'esthétique de ces films. Un index de 500 films réalisés en France complète ce bilan d'une production née de Mai 68. Film-éditions, 6, rue des Anglais, 75005 — Paris. 24 F.



Cet ouvrage coréalisé par 50 cinéastes et critiques arabes et occidentaux, sous la direction de Guy Hennebelle et de Khemais Khayati, dresse un bilan de la production palestinienne arabe, occidentale et israélienne (300 films) sur le thème de la Palestine. Editions du Centenaire, 24 rue Philippe de Girard 75010 — Paris. 50 F.



LUCE GUILBEAULT AU FESTIVAL DE BERLIN

LE MÉTIER D'ACTRICE DANS UN MONDE DE CLICHÉS

On n'a pas besoin de présenter Luce Guilbeault. Avant tout comédienne et femme, elle a passé dernièrement derrière la caméra pour réaliser *Denyse Benoît, comédienne*. C'était le début d'une réflexion qu'une longue carrière avait préparée et qui la poussait à s'interroger sur son métier de comédienne, le rôle du cinéma et son statut de femme.

Boursière du Conseil des Arts, elle est partie à l'étranger pour mieux comprendre/se comprendre, pour rencontrer du monde, échanger des expériences, afin d'arriver à être encore plus pleinement comédienne, réalisatrice et femme. Du Festival international du film de Berlin, Luce Guilbeault nous a fait parvenir ces deux entretiens.

RENCONTRE AVEC ULA STOCKL

J'ai rencontré Ula Stöckl au festival de Berlin. Ula est cinéaste. Elle vit à Munich. Elle a à son crédit treize films de fiction, la plupart ayant comme sujet les femmes et leurs rapports avec la société. J'ai donc commencé par lui demander de nous dire quels étaient ses rapports avec les actrices de ses films.

Je n'ai pas encore réussi à avoir ce que j'attends d'elles. C'est peut-être à cause du fait qu'elles sont actrices et ce qui a fait qu'elles sont

devenues actrices. Il y a un autre problème, de ma part, celui-là: je ne peux pas leur garantir une continuité dans le travail... Je leur demande de se livrer complètement à moi et ce qu'elles me donnent, le metteur en scène suivant n'en voudra peut-être pas. Donc, elles ont peur de tout perdre et elles bloquent.

Tu leur demandes de livrer quoi?

Je ne veux pas qu'elles attendent de moi que je les traite comme un homme. J'ai souvent l'impression

avec les actrices, d'avoir affaire à des enfants. Elles veulent qu'on les traite en adultes, qu'on discute du rôle, qu'on prenne des décisions ensemble. Elles n'osent jamais livrer leur douleur, par exemple.

Livrer leur douleur?

Mon malheur à moi, Ula, ma douleur à moi, c'est ma maladresse. Maintenant, les femmes peuvent se parler de leurs difficultés. Elles peuvent se dire entre elles: j'ai mal là. La douleur, c'est l'échec de chacun de nous. Les actrices n'en parlent jamais; elles ne veulent jamais utiliser leurs propres expériences de femme, elles les refusent, elles ont tellement peur de tomber dans un trou.

Parle-moi de ton travail avec les actrices?

Ma manière de travailler avec les actrices c'est de les guider jusqu'au bout d'elles-mêmes. Et ce chemin, quand il est fait, est irréversible. Les actrices qui travaillent de cette façon ne peuvent plus être comme avant. Je viens de faire un film avec deux actrices. Celle qui s'est le moins livrée avait quand même la curiosité d'apprendre sur elle-même des choses. L'autre, une alcoolique, qui n'avait plus rien à perdre, s'est livrée à certains moments... Je veux que les actrices ne livrent pas seulement leur corps mais leur âme. D'ailleurs, c'est un tout, dedans, dehors. Mais chez les actrices l'obligation d'être belle à chaque moment: "je

luce guilbeault

dans des écoles spéciales pour déficients; et Michel, à 18 ans, me semble irrécupérable. Il est toujours dépressif et vit maintenant dans une maison de correction à Berlin.

Le cas Brüder n'est pas unique. A Langue Jammer, 63% des mères sont obligées de travailler au dehors. C'est beaucoup en comparaison du reste de l'Allemagne où la moyenne des mères qui travaillent à l'extérieur est de 35%, surtout quand on sait qu'à Langue Jammer il n'y a pas de garderies. Dès 68, les Brüder avaient beaucoup de choses à dire.

J'ai donc intéressé des gens de la TV à Cologne à faire un reportage sur eux. Mais ce n'était pas ça: "Ils filment la surface, ils ne parlent pas de notre vie, de notre vraie vie; si on nous donnait une caméra, on ferait beaucoup mieux."

J'ai donc obtenu de l'Ecole Pédagogique une caméra 8mm pour eux et 50 bobines de film. Les Brüder firent donc un film sur leur vie quotidienne, les tâches domestiques, etc. A la salle de montage, ils sont déçus: "On voit ce qui est sur la table, pas ce qui est en dessous de la table." Ils me demandèrent alors de faire un film sur eux. Je n'étais pas cinéaste.

A 33 ans, en 1973, je me suis donc décidée à entrer dans une école de cinéma dans l'unique but d'acquérir la technique qui me permettrait de faire ce film sur la famille Brüder. Dès que je suis devenue étudiante, les Brüder m'ont pour ainsi dire "délégué leurs pouvoirs". J'étais la "spécialiste". Je l'ai accepté parce que je savais que ma situation et la leur étaient différentes. Je n'avais plus à gagner ma vie, j'étais boursière; eux devaient gagner leur vie. J'étais libre, ma mère et mon mari se partageaient la garde de ma fille. Si cela avait été possible, si j'avais eu de l'argent, j'aurais pu payer les Brüder pendant trois mois, et on aurait fait le film ensemble.

Je commençais mon tournage en 8mm parce que cette technique semblait convenir au sujet. Je n'ai jamais voulu faire un film au-dessus d'eux, mais sur eux, avec eux.

L'arrangement a été que nous serions ensemble à la table de montage: Irène, Gunter, le fils aîné Michel et moi-même. A un moment, j'ai même confié une caméra 8mm à Michel en Bavière, mais on la lui a confisquée. L'année suivante, en 1974, j'ai acheté une Pathé et j'ai filmé une grande partie, moi-même à la caméra.

Le film est donc composé de photos prises en 68, de métrages en 8mm

filmé par Gunter, Irène et moi-même, de métrages en 16mm filmé par moi et un ami. Le tournage se situe entre 68 et 75; j'ai rencontré beaucoup de difficultés. A l'école on me prenait pour une folle. Ce film a été mon seul projet pendant les trois ans d'école. J'y ai mis toutes mes énergies et tout l'argent qu'on alloue à chaque étudiant (28,000 marks).

Le seul professeur qui m'a appuyée inconditionnellement a été mon professeur de montage. Il m'a aidée de toutes les façons; je lui dois beaucoup.

J'ai un autre projet: une famille aussi, mais plus politisée que les Brüder et qui cherche des solutions collectives. Je veux faire la caméra moi-même ou la faire faire par une femme. Les hommes à la caméra ne voient pas les choses comme nous. Je ne suis pas sexiste mais j'ai observé leur comportement. Ils n'ont jamais connu les problèmes dont je parle. Tu ne peux pas voir les choses que tu n'as pas vécues. Les hommes ont de la difficulté à faire des films sur les sujets ordinaires, sur la banalité de la vie quotidienne et sur ce qui détruit la famille.

Comment les autres cinéastes réagissent-ils à ton film?

Les femmes sont touchées, émues; les hommes sont étonnés de mon acharnement.

A l'école de cinéma, quel est le pourcentage des étudiantes?

Quand j'y suis entrée on était trois filles sur 19 garçons. Cette année ils ont accepté en première année 8 filles sur 18 garçons. C'est encourageant.

Dans le film, on sent que les rapports entre Irène et Gunter sont très tendus, mais jamais ils ne parlent de leur vie sexuelle. T'en ont-ils parlé?

Oui. Irène m'a dit, en privé, qu'elle n'a jamais eu d'orgasme, qu'ils faisaient l'amour très souvent. Mais c'est difficile d'aborder ce sujet dans le film. Gunter est gentil, Irène ne veut pas lui faire de la peine.

Mais il faudrait en parler dans d'autres films. Il faut parler de ces choses-là pour que ça change. Tu ne crois pas?

Oui, il faut que ça change!

Berlin, juillet 1977

QUI POURRAIT BIEN NOUS JOUER CA???

Enfin disponible au Québec! Un service de "casting" vraiment PROFESSIONNEL!

- Comédiens reconnus et nouvelles têtes
- Pré-sélection compétente et minutieuse
- Système VTR 3/4" dans nos bureaux du centre-ville

**PRODUCTEURS
Epargnez du temps:
Confiez vos auditions à**

**DUO
CASTING**

690 ouest, rue La gauchetière
Montréal, Québec, Canada H2B 2M5
(514) 861-2727



**CAM CANADA
LTÉE**

Productions musicales Alpha Ltée
(représentant "THE MUSIC PEOPLE LTD - Toronto)

Les catalogues sonores les plus prestigieux dans le monde de la sonorisation... publicité, court-métrage, long-métrage: CAM, KPM, Montparnasse 2000, Conroy, Mondiphone, Standard, Télé-Music, Thème international etc...

Composition et production de musiques de films et commerciaux.

Visionnement de vos films sur Moviola - 16mm/35mm - salle de montage.

Adresse: 154 est, rue St-Paul
Montréal
Téléphone: 861-9917 - 861-9918
Télex: 05-24111

L'URGENCE DE FILMER

LUCE GUILBEAULT RENCONTRE HELGA REIDMEISTER

Der Gekaufte Iraum d'Helga Reidmeister est le premier film de femme que j'ai vu au festival de Berlin. J'arrivais, j'étais là depuis deux jours, assez dépaysée, surtout par la langue. J'avais déjà fait le tour de la ville en autocar: Berlin-est, Berlin-ouest, mais on épargne aux touristes les nouveaux quartiers populaires de banlieue. Ce film m'a mise en plein dedans.

Je n'ai pas seulement vu l'extérieur des buildings; j'y suis entrée. Pendant une heure j'ai vu vivre une famille ouvrière en chômage; et j'ai connu leurs difficultés. C'est un film où il y a de tout, retours en arrière, scènes de la vie quotidienne, le ménage, les repas de famille, le travail, etc. La caméra est souvent malhabile. On a grossi les parties filmées en 8mm, l'image a beaucoup de grain, les couleurs sont souvent dures. Mais cela n'a pas d'importance. Au contraire, la maladresse technique augmente le malaise et n'entrave jamais l'émotion ressentie.

Je mourais d'envie de rencontrer la cinéaste. Je l'ai rencontrée une première fois après sa conférence de presse. Elle était très nerveuse, distraite. Nous avons convenu d'un rendez-vous et quelques jours plus tard...

C'est mon premier film, je sors de l'école de cinéma de Berlin. J'y suis entrée pour terminer ce film. Je n'ai fait que lui... depuis 1968!

En 1968, à l'occasion du mouvement étudiant, j'entre en contact avec un groupe d'architectes contestant l'architecture actuelle et la façon dont on construit les grands ensembles en Allemagne de l'ouest: les "Social apartment buildings". Je décide alors d'aller sur place et de faire une enquête auprès des gens qui habitent ces grands ensembles. J'avais à l'époque 28 ans, j'étais très loin du cinéma. Je travaillais comme assistante sociale

après avoir fait des études en psychologie. Je me rends donc en banlieue de Berlin, à 20 km du centre. On y avait construit là un immense bloc appartement de 700 mètres de long, aux fenêtres étroites. Les murs intérieurs ne respectent pas les normes, on entend tout ce qui se passe chez les voisins. Il n'y a pas de terrains de jeu. Par contre, il y a d'immenses parkings pour contenir les 630 automobiles, puisque seul un service d'autobus relie l'ensemble à la grande ville. Trois églises, la plupart du temps vides, quelques restaurants très chers, des supermarchés, des magasins, pas de théâtre, une salle de cinéma minable; pas d'hôpitaux, peu de médecins.

Cet ensemble sert de domicile à 2,800 personnes dont 600 enfants. Les habitants viennent des vieux quartiers populaires de Berlin qu'on a démolis pour construire des parkings, des hôtels, des magasins. C'est le LANGUE JAMMER (surnom que les habitants ont donné à l'ensemble et dont la traduction approximative est: "là où ça chiale").

Je me décide à sonner aux portes. La plupart du temps on ne me répond même pas ou on me refoule. Les gens ont peur. Une seule famille accepte de me parler. Irène et Gunter Brüder. Ils sont en chômage tous les deux et très intéressés à ce que j'enregistre notre conversation. "Nous n'avons rien à perdre, nous n'avons plus les moyens de rester dans cet appartement. On va nous mettre dehors bientôt, on a des choses à dire."

La famille Brüder est originaire de Charlottenburg, un quartier populaire au coeur de Berlin. En 1968, quand je les ai connus, ils avaient quatre enfants. L'aîné, Michel, avait 8 ans. Il était déjà placé dans une maison de correction en Bavière pour délinquance. Avec des camarades de son âge il s'amuse à détériorer les voitures

dans les parkings; c'était un jeu, quoi faire d'autre quand il n'y a rien d'organisé pour les enfants? Michel était en Bavière depuis un mois. Sa mère était sans nouvelles. On ne permettait pas à l'enfant de lui écrire et à chaque fois qu'elle téléphonait là-bas, on la remettait au lendemain. J'ai donc amené Irène une fin de semaine voir son fils. Il était très triste, renfermé, méfiant. J'ai pris quelques photos de Michel, comme ça, sans penser qu'elles allaient servir au film plus tard.

A cette époque, j'étais enceinte de ma fille Rosa. Irène aussi l'était d'un petit garçon. J'ai été très malade durant ma grossesse et ma fille est née déficiente. De 68 à 71 j'ai dû m'occuper d'elle jour et nuit. Training, opérations (entre autres, elle est née aveugle d'un oeil). Heureusement, la famille de mon mari, qui en avait les moyens, a défrayé mon temps et les soins; et ma fille est maintenant normale. A force d'attention, de soins, d'argent, j'ai fait d'un enfant déficient un enfant normal. Quant à l'enfant d'Irène, il est né normal mais à cause de la situation de famille, de l'environnement, du manque d'argent, c'est un enfant déjà débile à 8 ans. Que veux-tu? Il étouffe là-dedans, il ne peut pas sortir, il n'y a pas de terrain de jeu. Il lui manque le contact avec la nature, les expériences tactiles (toucher du bois, par exemple); dans l'appartement tout est trafiqué. Les meubles sont en plastique, les murs en béton (les portes et fenêtres sont si étroites que les gens doivent abandonner leurs anciens meubles et s'en acheter d'autres plus étroits). L'enfant est souvent seul, confiné dans l'appartement de trois pièces car Irène et Gunter travaillent de temps en temps et les autres enfants sont à l'école. Il y a une loi en Allemagne: pour avoir la permission d'avoir un chien en appartement, on doit leur assurer un espace vital de 4 mètres carrés. Actuellement à Langue Jammer, chaque enfant a 0,75 m²... moins qu'une boîte téléphonique!

Irène est très consciente et souffre de voir ses enfants se détériorer. Les trois filles, qui en '68 avaient des QI plus hauts que la normale, sont déjà

suis actrice, je joue un rôle, je suis l'illustration de l'image que l'homme a de nous", cette obligation crée une peur terrible dès qu'on leur demande autre chose.

Parce qu'en créant une nouvelle image de la femme qui ne correspond plus à ce que les hommes attendent de nous, on risque de n'être plus rien.

On ne sait pas ce que c'est une femme. C'est pourquoi je travaille toujours en étroite collaboration avec les actrices, pour savoir, pour apprendre ensemble. C'est si difficile. Et c'est difficile parce que chez les actrices en général, on trouve des femmes qui ont le cliché de la femme en tête; c'est-à-dire de la femme vue par l'homme. Elles n'arrivent pas à s'en défaire.

Dans un film que j'ai fait récemment, une femme doit accoster un homme. L'action se situe dans une maison durant une réception. J'ai dû travailler seize heures; l'actrice a bu, s'est saoulée pour se donner du courage et là, elle a pu accoster l'homme. Elle avait tellement peur de passer pour une putain.

Accoster un homme ce n'est pas nécessairement être une putain, tu as envie de parler à un homme, tu le fais, y a pas de mal à cela...

Les femmes sont très insécures. Il y a très peu de femmes qui se disent: "Je suis fidèle à moi-même, je fais ce que je crois, même si le prix, c'est d'être seule." Avec les actrices, du moment qu'elles me traitent comme si j'étais un homme, c'est l'échec total. Je ne veux pas exercer cette sorte de chantage que les metteurs en scène exercent habituellement. Je ne suis ni violente, ni possessive...

Les actrices n'osent pas se livrer à moi parce que je ne leur dis pas: "Tu n'as rien à craindre après." Je ne peux pas prendre la responsabilité de la continuité de leur carrière. Quand nous serons plus de femmes cinéastes, les actrices auront moins peur et nous aurons au cinéma des personnages de femmes beaucoup plus près de notre réalité...

Les actrices ont tellement l'habitude d'être utilisées. Elles se sont adaptées à accepter une prostitution que je ne leur demande pas, que je leur refuse. Une actrice qui s'est créé une carapace par ses succès et ses échecs, qui s'est créé un "personnage" est loin d'être prête à se laisser démasquer. Pourtant c'est avec les peurs des gens que je travaille. Moi, je travaille avec les peurs que j'ai.

Les actrices, en général, refusent de travailler avec les leurs.

La seule actrice avec qui j'ai pu travailler, c'était une amie de longue date, et ce n'est pas une professionnelle... Je parle toujours longtemps avec mes actrices; tout va bien, mais souvent, au premier clap, quelle différence! Elles deviennent figées, elles ne parlent plus de la même façon. Elles ne s'aiment pas comme elles sont vraiment. Comment aimer les autres si tu ne t'aimes pas? Et comment avoir confiance en une autre femme.

Parlons des femmes en général.

Les femmes sont plus conséquentes que les hommes, à mon avis. Elles ont tendance à tenir leurs promesses. Par contre, elles attendent la même chose de leurs partenaires. Elles se livrent. Eux, pas. On les a laissées se livrer et on les a laissées tomber dans la merde. Il y a une chose cependant que je reproche aux femmes, c'est une sorte de paresse. Elles veulent de nouvelles conditions de vie, mais elles ne veulent pas lâcher les vieilles. La chance merveilleuse que nous avons maintenant, les femmes, d'être solidaires, n'a pas encore été complètement utilisée.

Ula et moi sommes à notre deuxième café. Au Wintergarten de Berlin, il fait beau et bon sur la terrasse. Ula me pose des questions sur mon travail, sur la Nef de Sorcières. Je lui parle des textes et du travail de nous toutes.

On m'a demandé, il y a quelque temps de faire un film documentaire sur un modèle de Playboy. Je ne sais pas si je vais le faire. Je voudrais parler de l'obscénité.

L'obscénité?...

Oui, l'obscénité... c'est regarder par un trou de serrure et se masturber après ou pendant. L'obscène, c'est un être qui n'a pas pu se créer ses propres besoins, qui refuse ses désirs véritables. L'obscène a des besoins qu'il ne s'avoue pas. Il dit "cochon" à l'autre. La plupart du temps le "cochon" c'est la femme. Dans un sex shop près de mon hôtel, il y a une tête de femme en caoutchouc avec une bouche ouverte. Tu vois à quoi ça sert? Les hommes ne nous aiment pas... et pourtant je les aime. C'est terrible!...

Je vais quand même tourner quelques plans du mariage de cette fille de Playboy. Et après, je verrai si je fais ce film. Tu sais, c'est son

père qui est son manager. Son fiancé ne veut pas qu'elle pose mais elle veut le faire, elle veut leur prouver qu'elle peut le faire.

J'ai un autre projet, sûr, celui-là, une fiction pour la télé. C'est l'histoire d'une jeune fille allemande. Son père est directeur d'une école d'une petite ville. Ses parents sont divorcés, la mère ayant été surprise en flagrant délit d'adultère la seule fois. C'est le père qui a la garde des trois enfants. La jeune fille, qui est l'aînée, tient la maison depuis six ans. Elle obtient la permission de partir pour Paris comme jeune fille au pair. Là, elle se dévergonde un peu, vit en commune, et après un an revient en Allemagne.

Mais elle ne veut plus habiter chez son père. Elle va travailler ailleurs et rencontre un jeune homme. Elle le séduit. Il est complètement fasciné par sa liberté, son indépendance. Malheureusement, elle tombe enceinte et c'est le mariage. Un enfant, un deuxième. Les rapports du couple se détériorent. La jeune femme se réfugie dans son petit monde. On ne la reconnaît plus et finalement, elle développe une névrose et on doit la mettre à l'hôpital.

Existe-t-il une censure à la télé allemande?

Oui et non, c'est-à-dire que sur les dix films de la série dont le mien fait partie, on permet d'en faire un seul qui conteste la famille, le mariage, le couple.

Nous avons quitté le restaurant. Nous bavardons tout en marchant. Il fait toujours beau.

Tu vis seule, tu vis avec un homme?

Je ne sais plus comment je pourrais vivre avec un homme. J'aurais tellement peur de retomber dans les vieux schémas, par exemple, que son travail soit plus important que le mien... Et puis... ça prend du temps un homme...

Et nous traversâmes, sur un feu rouge, la Breitscheid-Platz.

Berlin, juillet 1977

pierre falardeau et julien poulin

L'AVENTURE DE CINÉASTES-ARTISANS

par alain bissonnette

Pierre Falardeau et Julien Poulin ont décidé de faire du cinéma. D'abord du cinéma d'ici.

A) Ils tournent, en 1971, **Continuons le combat**. Munis du matériel vidéo que mettait à leur disposition le Vidéographe, ils se servent de l'image et du son pour analyser ces valeurs qu'incarnent les lutteurs du Forum.

Le blanc et le noir s'affrontent. Le bon contre la brute. Johnny Rougeau, appuyé par tous les siens, la grande majorité de l'assistance, triomphe des coups bas de son adversaire. Malgré l'incompétence de l'arbitre, celui qui ne voit pas ou trop tard les illégalités commises par la brute, seul, avec la foule pour complice, le bon triomphe après plusieurs difficultés. Son adversaire est un lâche, souvent un étranger: un Noir, un Russe, un Arabe, un communiste, une tapette. C'est-à-dire l'image contraire de l'homme droit, propre et intègre; de l'homme intègre.

Chez nous, les bons sont Canadiens-Français, Français ou Italiens. Dans l'arène, on ne parle pas, on se bat. Johnny Rougeau, Edouard Carpentier et Johnny Brito sont les "porte-bataille" des ouvriers, des petits-commerçants, des ménagères; ces spectateurs qui, dans la vie quotidienne, n'ont pas l'occasion de frapper. Ou s'ils le font, l'ordre, l'arbitre, les arrête, les condamne. Alors lorsque Rougeau "fesse" la sale gueule du "butcher", il n'y a plus un arbitre qui tienne lieu de justicier; c'est toute l'assistance qui "fesse", qui rend justice, la sienne, celle de l'opprimé qui, enfin, gagne la bataille. Certains définissent cette conduite comme étant une "soupape de sûreté" (1). Certes, l'ordre social n'est pas renversé pendant un combat dans l'arène, mais, chose certaine, la grandeur du "champion du monde" rayonne magiquement jusqu'en chacun des adeptes de la lutte

B) Falardeau tourne en 1974 un film, 16 mm couleur, sur la mort comptabilisée, qu'on achète par billets, à la minute, au guichet du Parc Belmont. **A Mort** montre ce spectacle où l'in vraisemblable éblouit, où l'aventure excite. Au tournant que prendra le train dans lequel vous êtes assis, votre cœur bondira quelques secondes. Les pieds sur terre, vous serez heureux d'avoir vaincu la peur, d'avoir affronté la mort. Véritable fête, ce moment où vous devenez, à vos propres yeux, le héros qui fait fi du danger. La vie n'est plus si

monotone. Qu'il fait bon vivre. Le corps se repose de ses palpitations. Chacun peut retourner à son travail, à sa vie ordinaire.

Cette façon d'assumer le risque n'engage que pour quelques minutes. Une fois le manège arrêté, il faut déboursier à nouveau. Alors qu'il fallait se vendre au travail, voici qu'il faut acheter sa part de passion, d'héroïsme. Le Parc Belmont, c'est avant tout une façon de trouver dans le jeu ce qu'on ne peut atteindre dans la quotidienneté. Faut-il rejeter ce rituel qui permet de mieux vivre?

Les dernières images du film **A Mort** nous invitent à réfléchir sur le choix du risque qu'ont assumé des révolutionnaires tels que Che Guevara. Une fois la peur de la mort vaincue, tout est possible. La notion de jeu, de risque dans notre société organisée est circonscrite dans un lieu, pendant un temps limité. Au Parc Belmont, à Blue Bonnets, on peut être ambitieux, on peut jouer fort. Mais dans le domaine de l'économie, du travail, de la politique, combien faut-il être prudent! Ceux qui fréquentent le Parc Belmont recherchent l'absolu dans cette mort (pourtant peu) possible. Pourquoi ne pas leur offrir mieux comme risque?

C) Avec **Le Magra**, tourné en 1975 avec du matériel vidéo demi-pouce par la suite soufflé en 16mm noir et blanc, ils pénètrent le champ d'une activité quotidienne régissant nos vies. Alors qu'au Forum, les gérants de l'industrie des sports spectaculaires rejoignaient une certaine catégorie de la population, voici que les personnages filmés dans **Le Magra** sont les policiers. Ceux-ci ont pour mandat de faire respecter l'ordre dans notre société.

Quel est l'enseignement offert à ces gens ordinaires, comme vous et moi, qui, après quelques cours, deviendront représentants de l'ordre? Ils doivent tout simplement respecter l'ordre pour mieux l'incarner: les ordres du chef, du patron, marcher au pas, tourner la tête, à droite, à gauche, selon l'ordre, à la minute. Ils doivent être impeccables. Les chemises, les souliers, les bas doivent être rangés selon l'étiquette prescrite. Les cheveux bien taillés. L'uniforme pressé. Ainsi pourront-ils mieux faire accepter la respectabilité de leur fonction. Ils obéissent à la Loi et ils la font respecter. Partout, à chaque instant, dans les



Julien Poulin et Pierre Falardeau

moindres gestes, ils acceptent d'obéir. L'appel du sergent les mène. Si fermement convaincus du bien-fondé de l'ordre, comment pourraient-ils ensuite accepter la critique, une quelconque forme de contestation?

Ce monstre créé d'homme n'est pas si malin, ni si vilain. A la télévision, les séries américaines nous ont habitués à des héros invincibles. A l'École de Police de Nicolet, on les voit à l'entraînement. Ce sont d'anciens mineurs, d'anciens gars de la construction, d'anciens chômeurs désireux d'améliorer leur situation qui suent, un, deux, trois, sautent à la corde, un, deux, trois, et qui trébuchent parfois. Un policier qui trébuché, ça fait rire. Seulement lorsque les balles de son Magnum transpercent le mannequin placé devant lui, alors on se dit: "C'est là toute sa force, l'arme, la matraque automatique".

D) Dans leurs premiers films, Falardeau et Poulin ont démonté la mécanique et montrer les ressorts de notre monde. L'imaginaire, comme le quotidien. L'un est toujours pénétré de l'autre. Les héros du Forum sont des hommes qui nous ressemblent. Johnny Rougeau est de Montréal, d'un milieu ouvrier. Il est le roi, le champion du monde. Même si les entreprises privées appartiennent aux Américains, même si le pouvoir politique n'est pas entre ses mains. Le sergent du **Magra** est un homme qui nous ressemble. Un semblable, un égal. Pourtant, lorsqu'il dicte ses ordres, tous ses policiers le respectent, le craignent. Son uniforme le place-t-il au dessus des autres? Quel imaginaire nous le fait-il donc croire, jusqu'au moment où il dégainera?... Falardeau et Poulin nous disent: "A mort, le Magra! Continuons le combat!"

"Moins que rien"

Ces trois films ont été réalisés avec presque rien. Le matériel était fourni par le Vidéographe. Pour arriver à dévoiler la réalité, Falardeau et Poulin ont dû tout faire. Montage, image et son. Mixage, administration et production. La distribution a été permise par le Vidéographe en ce qui concerne les deux documents vidéo. Le film **A Mort**, 16 mm couleur, a été présenté un soir à la Cinémathèque québécoise. **Le Magra**, soufflé en 16 mm a fait l'Outremont un soir, et la Semaine du cinéma québécois. Depuis, Pierre et Julien cherchent distributeur. Et c'est triste de s'apercevoir qu'un film, qui a demandé 6 à 7 mois de travail et d'espoir, n'est pas vu ou presque. Le petit réseau des écoles et universités n'est pas suffisant; selon eux, ça ne rejoint pas le public qu'ils visent: les cultivateurs, les ouvriers, ceux qui aiment la lutte et qui pourraient devenir policiers.

Comme le disait Gilles Groulx: "Un film abstraitement, c'est rien du tout. S'il n'y a personne pour le regarder, c'est encore moins que rien." C'est pourquoi Falardeau et Poulin aimeraient tourner pour les Tchadiens. Là-bas, ils ont besoin du cinéma, comme outil politique. Les Tchadiens qui veulent libérer leur pays ne refusent pas de présenter un film parce qu'il est en noir et blanc, comme ces messieurs de Radio-Canada; ou encore parce que le grain de l'image paraît à certains moments, ce qui est jugé inacceptable par les responsables du Nouveau Réseau.

Aller voir ailleurs

Aller voir ailleurs ce qui s'est fait peut être enrichissant pour ceux qui désirent travailler à la libération de leur pays. **A force de courage** a été tourné, l'été dernier, en Al-

falardeau

gérie, à l'aide de matériel vidéo demi-pouce. Dans un village de la Vallée de la Soumman, foyer de la Révolution algérienne, Falardeau et Poulin ont rencontré les producteurs auto-gestionnaires de leur domaine agricole. Ils ont choisi le nom de leur domaine, Maouchi Ahmed, en mémoire d'un de leurs compagnons mort pendant la guerre de décolonisation. Car il a fallu qu'ils luttent, que certains meurent au combat pour sortir de l'exploitation.

Avant la Révolution, depuis 1830, les Français exploitaient les meilleures terres. Ces terres très productives alimentaient l'industrie viticole française au détriment des besoins des autochtones. En effet, ceux-ci peinaient sur ces terres et ne récoltaient rien de ce développement capitaliste. Pour se nourrir, ils devaient cultiver l'orge derrière leur cabane.

Pour Falardeau et Poulin, ce domaine autogéré illustre les conséquences concrètes de la Révolution algérienne. Avant, la terre ne nourrissait personne, sauf les étrangers. Maintenant, ces terres réappropriées nourrissent ceux qui la cultivent. Les ouvriers ont arraché la majeure partie de la vigne, réengraissé la terre. Ils ont converti le vin de cuve en raisins de table. Ils se sont ainsi assuré l'exportation de quelques vins, mais surtout ils récoltent pendant toute l'année, le blé, les choux fleurs, les abricots, les olives, les tomates.

Mais on ne peut oublier la guerre, la torture. Les ouvriers algériens travaillaient le jour sur la terre, qui était aux mains des Français, et sabotaient leur travail la nuit venue. Afin de libérer leur pays. Ils racontent dans ce film, comment les occupants français se servaient des outils de travail de tous les jours pour torturer les ouvriers algériens. Celui qui faisait bouillir l'huile, ils le jetaient dans sa marmite. A partir de 1945, les Algériens ont eux aussi tué. Afin de se nourrir. Afin de cultiver leurs terres. Afin de libérer leur pays. Plusieurs sont morts, mais la terre est productive et elle porte leurs noms. Maouchi Ahmed en est un exemple. C'est l'histoire révolutionnaire du pays.

Le film nous présente parallèlement ces ouvriers agricoles au travail, fiers de leurs réalisations, et qui affirment se tenir droit aujourd'hui. A force de courage, ils ont conquis leurs terres. On les voit tourner et retourner la terre, la bêcher et l'engraisser.

De l'Algérie à la rue Wolfe

Aujourd'hui, Falardeau et Poulin sont de retour à Montréal. Avec le désir d'aller plus loin. Dans le coeur, dans les tripes.

Pour eux, la façon de pétrir le quotidien, c'est le cinéma. De l'Algérie à la rue Wolfe, où se situe leur studio, il y a une différence de mode de production et une libération de pays en moins. Le vote du 15 les a encouragés à poursuivre leur analyse de nos aliénations.

Pea Soup est le titre du film qu'ils viennent de réaliser. Sans savoir si la distribution du film sera assurée. A tout prix, en se crachant dans les mains, ils ont filmé les gestes qui sont les nôtres dans notre quotidien. Ceux-là qui permettent encore les profits de Famous Players. Afin qu'un jour notre fierté, et la leur, soit aussi grande que celle des Algériens. Ils ont du courage. Ils ont du talent. Pourtant, ils sont moins connus que les "Green Berets" de John Wayne. A qui la faute? A vous, à eux, à nous! □

(1) Chamberland, Paul. "De la damnation à la liberté", *Les Québécois*, Parti-pris, 1971, pp. 75 à 113.

LE CONSEIL
DES ARTS
DU CANADA
OFFRE AUX
PROFESSIONNELS
DES ARTS

des
bourses
de
travail
libre

destinées aux artistes ayant plusieurs années de carrière et des réalisations importantes à faire valoir. Jusqu'à \$17,000, allocation de subsistance et indemnités de frais d'exécution et de déplacement compris.

Dates limites

15 octobre 1977: architecture, art multidisciplinaire, arts plastiques, cinéma, création littéraire, danse, musique, photographie, théâtre, vidéo.
1er avril 1978: arts plastiques, création littéraire.

des
bourses
de
perfectionnement

destinées aux artistes qui ont terminé leur formation de base. Jusqu'à \$9,000, plus un maximum de \$1,100 pour les frais d'exécution, plus frais de déplacement au besoin.

Dates limites

15 octobre 1977 et 1er avril 1978: architecture, art multidisciplinaire, arts plastiques, cinéma, création littéraire, danse, photographie, théâtre, vidéo.
15 décembre 1977: musique

De plus, les artistes peuvent solliciter en tout temps:

des bourses de courte durée
des bourses de voyage
des bourses de frais

Pour de plus amples renseignements, consulter la brochure Aide aux artistes ou écrire au:

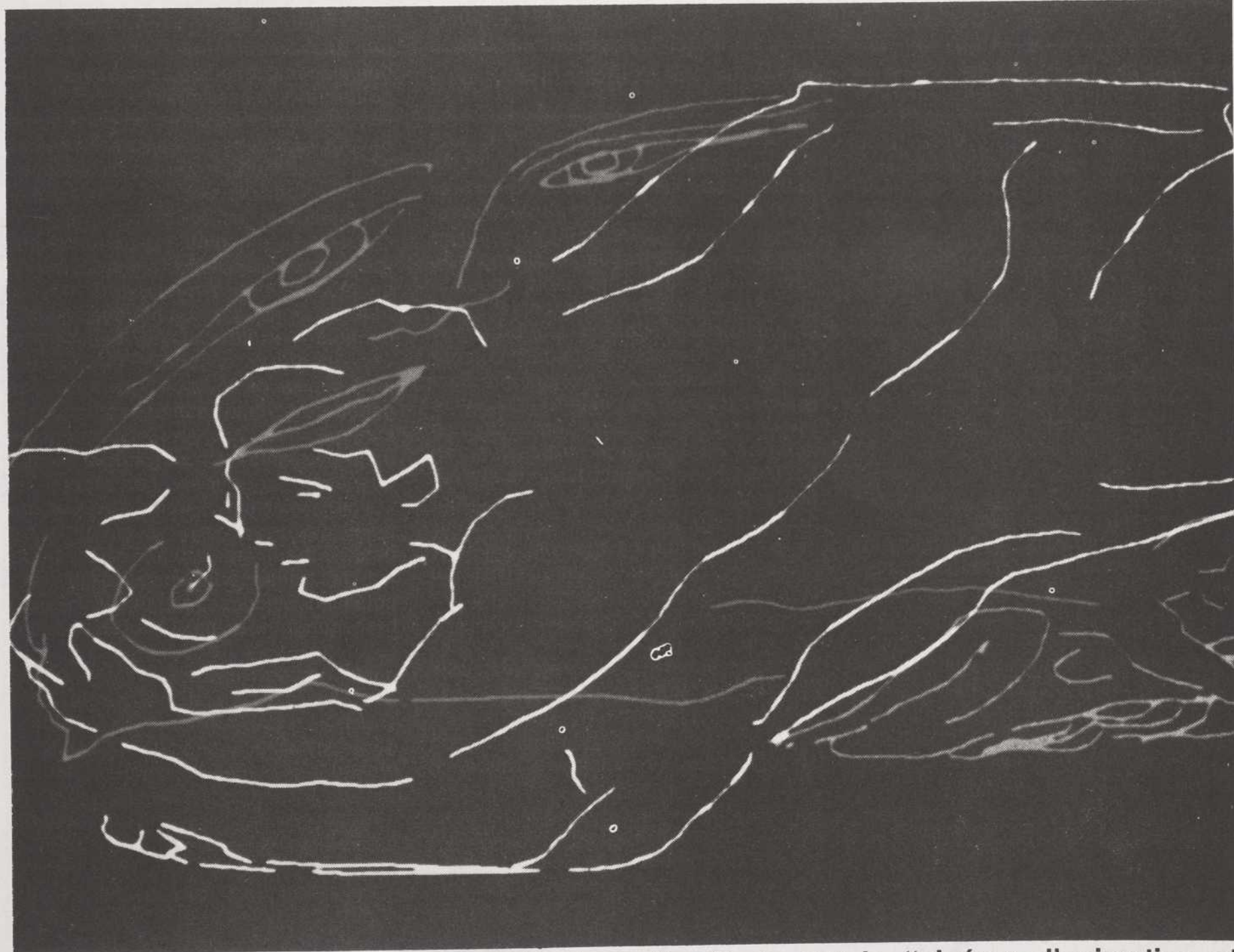
Conseil des Arts du Canada
Service des bourses pour artistes
C.P. 1047
Ottawa, Ontario
K1P 5V8

cinéma d'animation et ordinateur (3)

LES TECHNIQUES BASEES SUR L'IMAGE

par andré martin

Metadata de Peter Foldès



Dans la troisième et dernière partie de cette étude sur le "cinéma d'animation et l'ordinateur", André Martin se penche principalement sur les techniques basées sur l'image, et la technique à contrôle analogue. En conclusion, il pose "un problème théorique" de taille, puisqu'il touche à la définition même du cinéma d'animation, c'est-à-dire du cinéma image par image.

animation...

A la première grande famille de techniques d'animation calculée que nous avons examinée dans un précédent numéro (1) et qui ne peut être distinguée des pratiques un peu ésotériques de la programmation, il faut en ajouter une seconde, mise au point plus récemment qui, elle, est directement basée sur l'image (picture driven technique) ce qui ne manque pas d'offrir des avantages et des possibilités bien différentes (2).

Avec des procédés tels que:

— le Genesys System, créé par R.M. Baecker au Lincoln Laboratory du MIT;

— le "virtuoso" System de l'Ohio State University, qui permet de composer l'image et les effets dynamiques, détails par détails, comme les Beatles ont pu réaliser le **Sergeant Pepper**, en ajoutant des éléments sur de multiples pistes;

— ou encore, avec le système du Conseil National de Recherche du Canada (1974) développé par Burtnyk et Wein;

les définitions des images et de leurs mouvements ne sont plus définies par des algorithmes mais directement par des dessins exécutés librement par un artiste sur un terminal graphique (Sketching Pad ou Graphic Tablet) et entièrement manipulés en temps réel. Tout le contrôle des cycles de création, de vérification et de modification est facilité, ce qui change complètement la position du créateur dans ses relations avec l'indispensable machine digitale. Ce dispositif direct permet aux artistes de retrouver les conditions d'un travail intuitif et personnalisé.

Ce contact direct avec l'image devient un grand avantage dans la production de surfaces en mouvement ou de déplacements d'objets rigides dans trois dimensions comme le démontre le très beau

Finite Element (Grande-Bretagne 1975) de Jean Crow — Atlas Computer Laboratory — Nottingham University. Ce film explique justement les principes d'une méthode de simplification de formes complexes et de limitation du nombre d'éléments graphiques qui les constituent en les rapportant à une grille d'éléments finis, ce qui permet de les manipuler et de les étudier avec un minimum de calculs et de traitement. Ce système de "metrics" et de diagrammes de contours peut être appliqué à toutes les recherches concernant les problèmes de pression et de déformation intéressant l'ingénierie, la construction des routes, des autoroutes ou l'étude des fluides en mouvement, mais également à la préparation d'images artistiques.

Quelques progrès récents du traitement des images ont même permis au cinéma d'animation par ordinateur d'échapper au répertoire des figures et des étendues géométriques, aux réductions de signes figuratifs ou de silhouettes à partir d'éléments géométriques et de s'attaquer au tracé des figures humaines avec un réalisme anatomique et un dynamisme anthropomorphe impensable il y a seulement dix années.

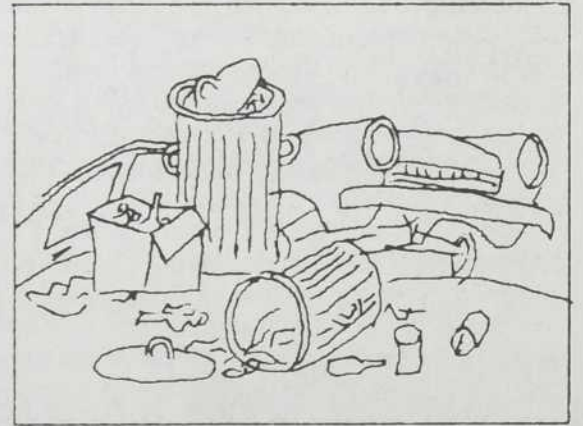
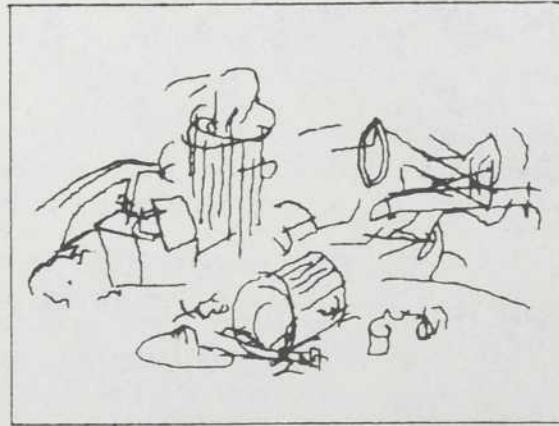
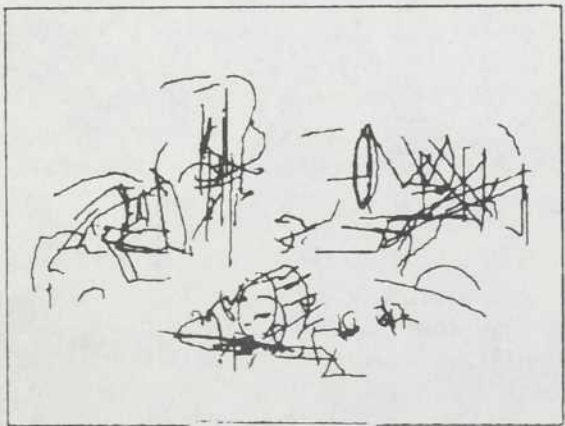
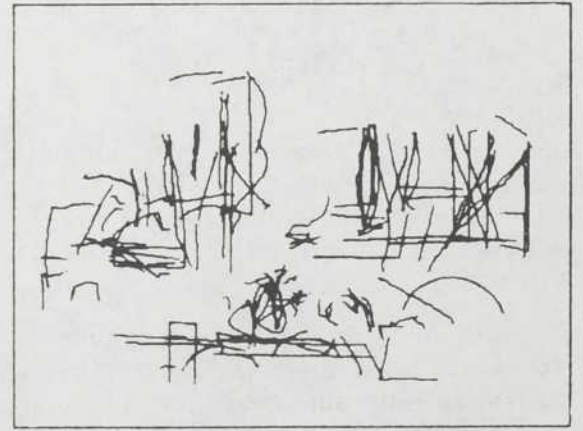
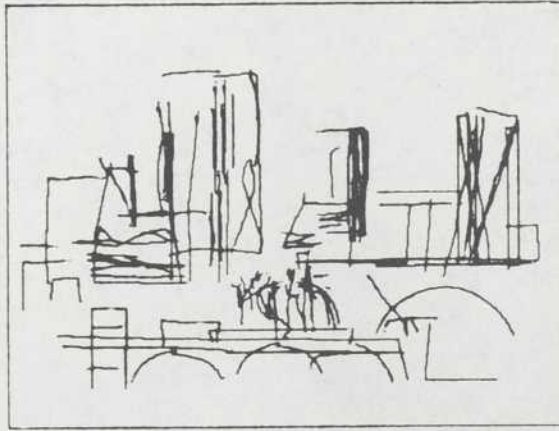
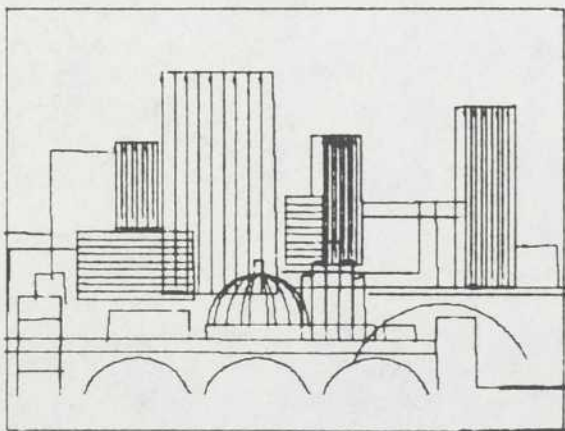
Avec le système interactif mis au point par Nestor Burtnyk et Marcell Wein aux laboratoires du Conseil National de Recherche du Canada, l'animateur peut exploiter ses capacités personnelles de création graphique et dynamique en dessinant librement sur une tablette graphique, le spécialiste ne jouant plus qu'un rôle de conseiller. Cela suffit pour que les dessinateurs entrent sur ce terrain et avec eux le dessin. Pour enregistrer

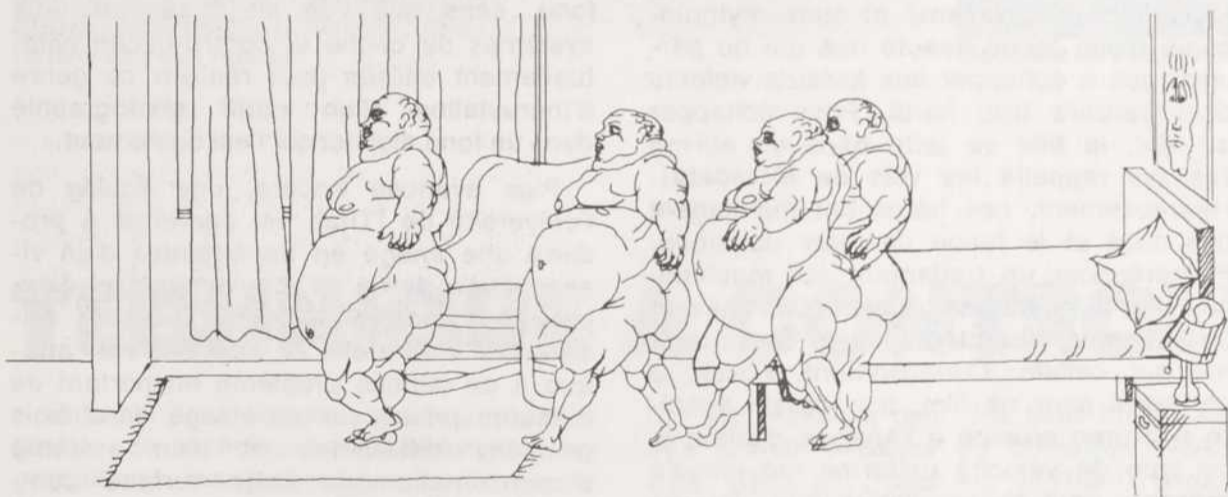
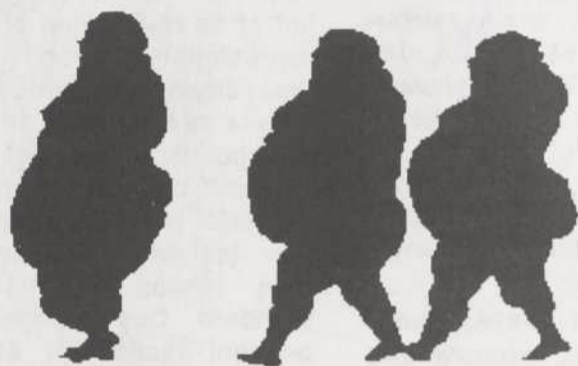
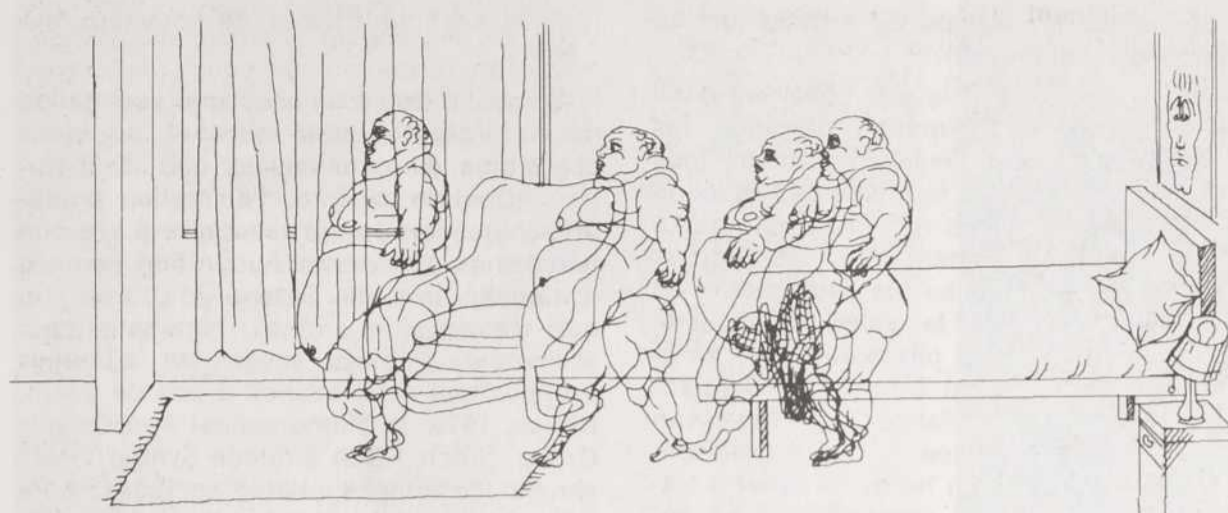
les contours libres et imprévisibles que trace le dessinateur, l'ordinateur les découpe en "strokes" par coups de crayon distincts. C'est ici que l'analogie de la méthode du CNR et de la technique classique d'animation sur cellulo prend tout son sens. Comme avec les "cels", il est possible de superposer plusieurs niveaux portant différents éléments dynamiques ou statiques d'une même scène et que l'on veut contrôler séparément (comme dans le bon vieux "slash system" des origines).

La Faim a été animé sur trois niveaux comprenant 40 unités de dessin. Ces trois niveaux ont entraîné trois tournages combinés ensuite optiquement et complétés par des fonds de couleurs obtenus par synthèse. Dans **Visage** on trouve jusqu'à 14 niveaux superposés portant chacun trente à quarante unités de dessin. C'est sur l'ordinateur du CNR qu'ont été réalisées les séquences schématiques de l'émission de télévision **The Ascent of Man** (Evolution du crâne d'hommes préhistoriques, présentation de la molécule de DNA, principes de construction des arcs romains et des ogives gothiques), le film d'introduction présentant le logo du Festival international d'animation d'Ottawa 76, le générique de l'émission de Radio-Canada **Sac à malice** ou le générique du film réalisé à l'ONF par Grant Munro **Tour en l'air**.

Cela va bientôt faire maintenant dix ans que Peter Foldès s'intéresse à l'animation sur ordinateur. Je me souviens de son oeil gourmand lorsqu'il a découvert l'écran interactif que l'ONF avait mis en place à l'occasion de la rétrospective mondiale de cinéma d'animation d'Expo 67 à Montréal et sur lequel McLaren avait réalisé en

Six images tirées de la séquence "De la ville aux immondices", elle-même extraite de **Metadata**, un film de Peter Foldès pour l'ONF.





une journée **Birdlings**, écho automatisé du **Merle**, qui nous fournissait un exemple, difficilement oubliable et peu fréquent, de ce qu'un grand animateur peut tirer des machines à dessiner.

En 1970, **Metadata** (ONF) avait été réalisé par Foldès avec la collaboration de Pierre Moretti sur un appareillage plus élémentaire et sans tablette graphique. Le nombre des coups de crayons ne pouvait pas être dénombré et les mouvements et les transitions étaient livrés aux capacités aléatoires de l'ordinateur chargé de faire dériver, d'une façon imprévisible, les éléments de décor ou les métamorphoses des personnages. Pour la première fois, les traits personnalisés d'un dessinateur représentant des figures symboliques nues ou des paysages urbains bénéficiaient d'une animation par ordinateur. Un Adam suivi de son Eve parcourait de grands cercles dans un espace aérien en suivant assez fidèlement les

règles de la perspective classique. Cependant, en dépit de la simplicité graphique de ces hiéroglyphes réduits à un contour minimum, visages, silhouettes, couples enlacés dont le trait laconique rappelait Matisse et Chagall, on sentait que l'ordinateur avait de la difficulté à synthétiser toutes les positions. Le tracé des personnages, dépourvus de masse, évoluaient encore comme un dessin sur un anneau de papier. Parfois, les éléments constituant les silhouettes se disloquaient ou s'enchevêtraient en cessant d'être lisibles, comme dans ces expériences de trompe-l'oeil d'Aldeber Ames Jr. où il est possible de voir l'image d'une chaise dans un jet de bâtonnets dispersés dans toutes les directions, mais d'un point de vue seulement. Par contre, l'ordinateur se révélait plus efficace dans certains mouvements ou transitions, en exploitant ses capacités aléatoires pour faire évoluer d'une façon imprévisible les éléments de décor ou les deux extrêmes de la mé-

tamorphose d'un personnage — comme par exemple l'évolution du paysage passant de l'état de campagne à celui de village et de ville tentaculaire, pour finir en poubelles, ou la transformation d'un immense gratte-ciel en monstre menaçant. Avec **Metadata**, il s'agissait avant tout d'explorer les possibilités et de mettre les procédures au point. Comme toujours, dans le cas de ces sortes de prototypes, la réalisation du film s'est déroulée en même temps que la mise au point du système (quatre jours de dessin, un mois d'animation).

Mais deux oeuvres récentes, **La Faim** (Canada, ONF, 1973) et surtout **Visage** (France-Canada, 1975) obligent à reconsidérer le rôle que l'ordinateur peut jouer dans le domaine de l'animation figurée. Dans ces deux oeuvres, l'animation par ordinateur est réalisée à partir de phases extrêmes d'animation comme dans une production classique de dessin animé sur cellulo. Pour Marceli Wein, le cellulo n'est après tout qu'un système de mémoire auquel on peut substituer une autre procédure. L'animation est donc composée à partir d'images clefs disposées suivant des écarts prévus, afin de former une séquence d'animation. Le programme permet de calculer les intervalles et de les intercaler entre chacune des images clefs. Bien sûr, le jeu consiste à essayer de produire un mouvement satisfaisant en essayant de limiter le nombre des phases clefs, sinon l'effort serait aussi grand que pour l'emploi d'une technique d'animation classique et le recours à une machine aussi coûteuse que l'ordinateur ne se justifierait pas.

La Faim est une fresque moraliste, bien faite pour émouvoir tous les Bouvard et Pécuchet de la géopolitique superficielle de la faim et à laquelle ne manque aucun des symboles simples tellement prisés par les archevêques sociaux et les rédacteurs-en-chefs de journaux télévisés. Il est vrai que dans notre monde d'hyper-communication, il faut être compris. Le film nous offre donc la chronique saisissante d'un goinfre occidental auquel sa voracité tout azimut vaudra un cauchemar qui l'amène à s'imaginer dévoré par des enfants affamés du tiers-monde. Aux traits discontinus ou aux contours d'enseignes au néon de **Metadata**, ce film substitue un tracé mystérieusement libre et handicapé à la fois, mais qui, par sa souplesse et son abondance de détails, prouve qu'il est possible d'affirmer un style personnalisé dans une animation par ordinateur. Le tracé simplifié d'un couple dans **Metadata** devient une image détaillée dans **La Faim** que l'on pourrait trouver, si l'on en juge par la silhouette de la servante court-vêtue, sur une illustration de la revue **Penthouse**. Non seulement l'ordinateur parvient à assurer l'animation des bouches, des bras ou des yeux, mais il autorise également le déplacement de personnages nus (la course en perspective des enfants affamés prêts à dévorer le profiteur obèse).

Nous retrouvons ici aussi les transitions aléatoires entre deux motifs. Nous n'avons d'ailleurs pas fini de voir cette procédure à l'oeuvre dans le royaume des effets spéciaux, si l'on en croit ce que nous annoncent quelques séquences du long métrage de science-fiction de Richard Heffron: **Future World**, 1976, pour lequel ont été mobilisés Brent Sellstrom, spécialiste des effets spéciaux ainsi que John Whitney et ses deux fils John Jr. et Michael. Dans **La Faim**, les métamorphoses sont symboliques: un homme devient l'auto dont il ne peut plus se passer, la rue devient charcuterie à l'intention du goinfre qui, au moment où il mange, se met à avoir sept bouches et six bras. Dans **Future World**, les métamorphoses sont plus expressives, picturales ou psychiques. Une séquence de rêve transforme Blythe Danner et Yul Brynner en des parafes flous exprimant leurs mouvements passionnés qui, en se mêlant, vont laisser la place à des courbes nouées et croisées, formées de points comme dans **Arabesque**, pour représenter l'émotion croissante des deux héros du film. A un autre passage, la transition n'est que plastique et géométrique: un ensemble complexe de triangles groupés, se multipliant tout en rapetissant, recompose la silhouette de trois guerriers samourai — effet comparable à la cristallisation de personnages à partir de mosaïques de carrés dans **Westworld**.

Le second film de Peter Foldès, **Visage** (France-Canada, 1975), également programmé par Burtnyk et Wein est une oeuvre beaucoup plus stylisée et sobre que **La Faim**. Cette oeuvre nous présente, en deux parties symétriques, le visage d'un vieil homme jouant de la flûte et se remémorant son passé. Sur un duo ténu et lointain de cet instrument, le visage du personnage rajeunit et s'éclaire imperceptiblement, quelques larmes coulent sur son visage. Un mouvement inverse ramènera insensiblement les rides et il retrouve à la fin du film son visage de vieillard. Cette oeuvre illustre remarquablement la capacité de l'ordinateur à employer une technique d'animation par extrême pour animer des métamorphoses et des déplacements imperceptibles et pourtant encore un peu arthritiques.

Ce film qui constitue un tour de force technique est basé sur quatre dessins essentiels: deux extrêmes du personnage jeune et deux du personnage âgé, plus quatre extrêmes de doigts (deux juvéniles et deux vieux) dans deux positions "levé" et "baissé" chacun. De cette série très réduite de phases extrêmes, il a été possible de déduire dix positions représentant les déformations croissantes causées par l'âge. Des deux phases de doigts, dans deux états jeunes et vieux, ont été tirées 200 à 300 phases différentes représentant tous les mouvements des doigts jouant de la flûte. Il faut ajouter à cette liste cinq phases de larmes. Tout cela n'a demandé que quatre jours de dessin, si l'on ne

compte pas le temps de conception du film et de planification.

Il est intéressant de voir comment dans les registres de l'animation classique, les réalisateurs aujourd'hui explorent de plus en plus souvent des formules de réduction du mouvement et de recours à une seule image centrale, battant ainsi les records de réduction calculée de l'animation de **L'homme qui vola le soleil** de Zdenek Miler ou des séries photographiées indéfiniment répétées de **L'école** de Borowczyk. **Sportflesh** (Hollande) de Gerrit van Dijk décrit la jeunesse, la gloire croissante puis le déclin d'un héros du sport à travers l'enchaînement insensible d'une série limitée d'aquarelles successives, sans autre animation que ces lents fondus enchaînés de motifs inertes. Nous retrouvons la même paralysie au centre des images d'**Ouverture 2012** du Yougoslave Milan Blazekovic qui, autour d'un héros qui ne bouge pas d'un bout à l'autre du film, déclenche un ouragan de formes mobiles et abstraites dont certaines, aperçues moins d'une demi-seconde, mériteraient une plus longue attention.

Dans **Le Rêve** (France, 1976) Peter Foldès illustre sur fond uni, excepté lors d'un petit intermède de manipulation analogique d'images d'ondes qui sert de fond, le rêve tourmenté et quasi-mythologique d'une jeune beauté nue qui ne parvient pas à échapper aux assauts violents d'un barbare trop hardi. Pour échapper au viol, la fille se jette dans un abîme (ce qui rappelle les vols de **Metadata**). Heureusement, nos héros ont maintenant des ailes et le faune une tête de hibou. Préparé pour un traitement sur machine, ce film a finalement été réalisé suivant la technique plus classique du dessin animé sur cellulo. Curieusement, Foldès a conservé pour ce film, son dessin linéaire néo-grec propice à l'analyse digitale et ce type de vélocité uniforme qui jusqu'à présent caractérise l'animation figurée par ordinateur.

Ainsi s'il est évident que l'ordinateur ne peut pas mécaniser toutes les étapes de création, il est maintenant prouvé qu'il peut aider à l'accomplissement des tâches machinales ou produire des résultats que l'on ne pouvait envisager d'atteindre "à la main". Il n'est pas inutile de penser à tous ces aspects pratiques et théoriques de la question au moment où l'on envisage d'installer un ordinateur plus perfectionné à l'O.N.F. Nous n'avons certainement pas fini d'entendre parler de l'animation calculée et de ses applications réalistes. Au CNR, Nestor Burtnyk et Marcel Wein continuent de travailler sur les éléments de **La Faim**. Ils viennent de mettre au point un nouvel outil de programmation (le "Skeleton Driven System") qui, en réduisant les silhouettes humaines au contour de leurs squelettes, permet de calculer les interpolations et les déformations de leurs contours à partir des articulations et des positions des segments constants et rigides des membres et du torse. Ce procédé permet d'animer des figures d'une façon très

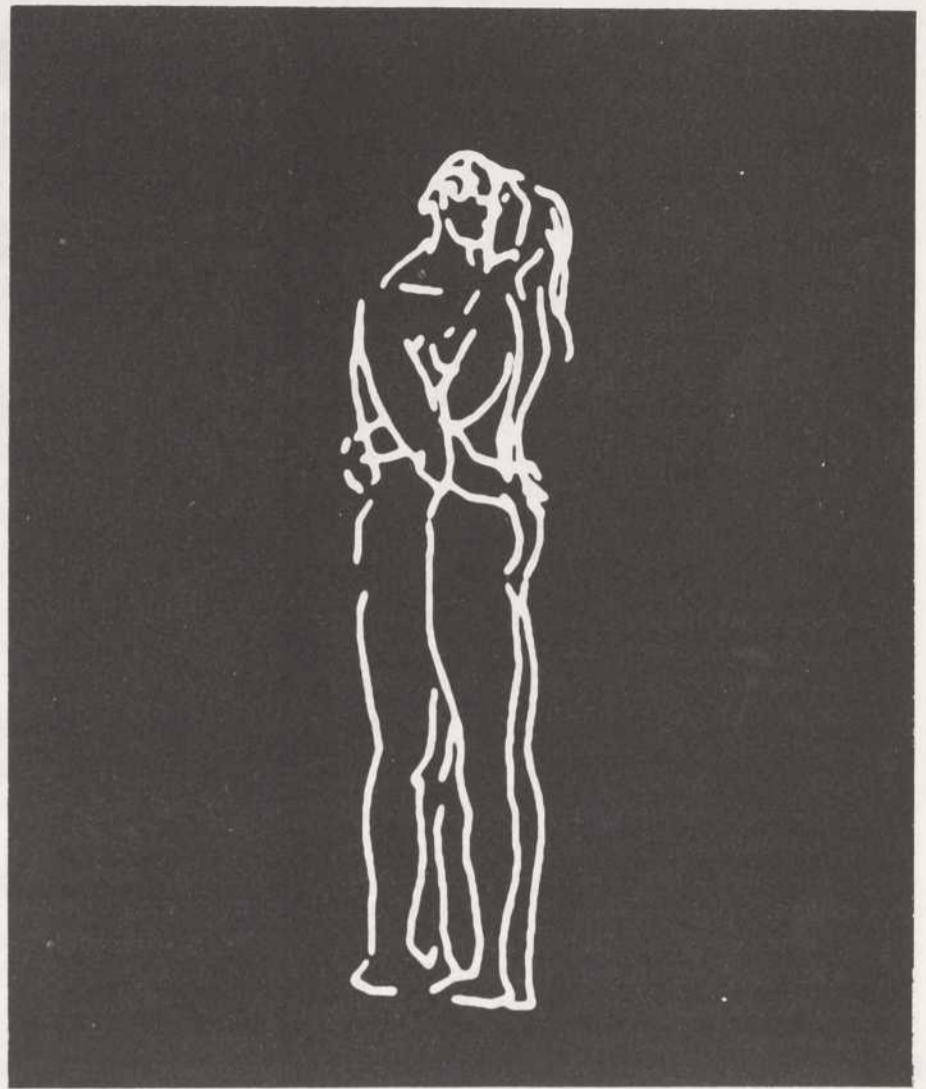
réaliste sans redessiner de nouveaux extrêmes.

Sur cette pente du réalisme, l'animation par ordinateur a déjà retrouvé les vieux problèmes de demi-teintes que la photographie et le cinéma d'animation photo-mécanique avait déjà rencontré il y a bon nombre de décennies. Aucun film ne nous a rappelé lors du Festival d'Ottawa 76, que depuis cinq années, l'animation par ordinateur d'objets solides et d'images trompe-l'oeil avait avancé à pas de géant. Depuis 1972, le Mathematical Applications Group, grâce à son procédé Syntha Vision simule les images photographiques, contrôlant le modèle et les effets de lumière, les lignes de fuite de la perspective et retrouvant les sensations visuelles de relief et de réalité que provoque ce mode de représentation lorsqu'il peut bénéficier de l'intensité de nuance et de brillance de chacun des points de l'image constituée sur un "raster" de 150 lignes de télévision, ce procédé parvient à reproduire la gradation des ombres et des lumières à partir d'un réseau de formes géométriques standard. Ces éléments réalistes animés peuvent facilement être combinés avec des images de prise de vues réelles, également digitalisées qui leur servent de fond, sans que l'on ait à recourir aux systèmes de cache et contre-cache habituellement utilisés pour réaliser ce genre d'incrustation d'un motif photographié dans un fond distinct qui l'est également.

Plus avancée encore, une équipe de l'université de l'Utah est parvenue à produire une image en demi-teintes d'un visage et l'a dotée de mouvements et d'expressions faciales avec un réalisme saisissant. Frederick I. Parke s'est attaqué à ce difficile problème en partant de mesures prises sur un visage dans trois positions différentes et d'un système d'approximation de cette surface complexe et tri-dimensionnelle basée sur 250 polygones définis par 400 "sommets", chaque polygone possédant un ton pouvant aller de l'ombre à la lumière (3). Un programme supplémentaire ayant permis de rendre progressif le passage entre les alvéoles de nuances différentes, les teintes ont pu se succéder d'une façon continue comme l'exigeait les surfaces courbées du visage (4). Il en est résulté un film impressionnant dans lequel une tête coupée de femme prononce, avec naturel, quelques syllabes. Dans la même université, Edwin Catinull a produit également une séquence de film qui nous montre une main sans bras se plier, déplier le doigt pour finalement pointer l'index vers le spectateur. Dans le film de science-fiction **Future World** (de Richard Heffron, 1976) Malcolm McMillan a recomposé, à partir de 4000 triangles et rectangles, une image tri-dimensionnelle du visage et du cou de Peter Fonda à l'intention d'une séquence dans laquelle des savants futuristes préparent un double vivant de son personnage, travaillant sur une tête vide qui tourne devant nous et dont on reconnaît parfaitement le visage.



La faim de Peter Foldès



Metadata de Peter Foldès

TECHNIQUE À CONTRÔLE ANALOGUE

Enfin, il faut compter avec un dernier groupe de techniques qui prolongent les procédures inaugurées par la Computer Image Corporation (systèmes SCANIMATE et COESAR) et dont les manipulations directes d'images d'ondes sur video passent souvent pour être les plus propices à une animation "artistique".

Les opérations s'appliquent toujours sur des signaux d'images d'ondes video, également toujours analogues, donc pas essentiellement traités ou conservés en formes digitales. A partir d'un certain matériel graphique de départ, le contrôle des boutons permet d'effectuer déplacements et transformations en direct, ce qui favorise un très haut degré d'interaction immédiate et de spontanéité. De plus, il est toujours possible de reprendre la réalisation et d'ajouter de nouveaux éléments aux images richement colorées obtenues pour régler des effets d'explosion, de dilatation, de rapetissement, d'aplatissement, d'ondulation, de défilement en perspective, que fournissent à volonté les systèmes SCANIMATE ou COESAR. D'innombrables animations, distorsions, rotations de signes, de lettres et de formes

ont été réalisées pour des films annoncés des grands réseaux de télévision NBC, CBS, CBC, etc., pour les segments pédagogiques des émissions **Sesame Street** et **The Electric Company**. Le mot GIANT peut devenir immense dans le cadre et le mot GROW s'allonger tout en suivant un mouvement sinusoïdal, sorte de danse du ventre verticale ou horizontale qui revient souvent dans ces sortes de films. Le mot SLEEP peut **s'endormir** en se courbant sur le côté tout en s'aplatissant, tandis que dans le fond tourne une sorte d'hélice lumineuse totalisant d'innombrables positions successives de la même forme comme dans les masses rayonnées de Naum Gabo. Tous ces effets variés et souvent disparates se trouvent combinés avec enthousiasme dans un esprit d'éclectisme graphique qui fait penser aux énormes mélanges des enseignes lumineuses de Las Vegas.

Au Festival d'Ottawa 76, nous avons vu plusieurs films ou fragments de films appartenant à la famille de l'imagerie analogique. Le meilleur était certainement **The Search for Source** (Grande-Bretagne, 1976) dans lequel la réalisatrice Catherine Andrews exploitait, avec une

magnifique volonté de continuité, des textures étincellantes et des surfaces ondulantes que lui proposait le contrôle analogique d'images d'ondes. Tout d'abord, elle parvient superbement à éviter le catalogue désordonné de formes explosives et de transmutations d'éléments graphiques, de soleils tournants et de surfaces vibrantes ou rayonnées auxquels les facilités du contrôle direct et immédiat semblent condamner ce genre de technique. Et maintenant au milieu du champ une forme circulaire persistante, cette réalisatrice nous rappelle toutes les imageries de continuité et d'éternité que nous a léguées l'histoire multimillénaire des arts, depuis les mandala hindous jusqu'aux cercles magiques des films d'Oskar Fischinger. Cette forme constante flotte sur les longues phrases musicales à la Pink Floyd du disque "Rubycon" enregistré par le groupe Tangerine Dream, nous proposant une imagerie mystique convaincante à laquelle la chute de deux anges dessinée vers la fin n'ajoute pas grand chose et qui, je crois, exprime l'idée d'une source d'énergie centrale et d'un ordre initial du monde. Ce film apparaît comme l'une des meilleures compositions de ce type que nous ayons vues depuis longtemps.

UN PROBLÈME THÉORIQUE

Mais ici commence à se profiler un problème théorique d'importance, que je ne prétends pas résoudre en quelques lignes, et qui concerne le type d'entrant et le type de traitement donné aux formes visuelles des films de synthèse et qui touche finalement à la définition du cinéma d'animation. Il s'agit là d'un problème de taille. John Halas, président de l'ASIFA, s'est même demandé à haute voix, au cours du Festival, s'il n'allait pas être nécessaire de redéfinir le cinéma image par image. A mon avis, il ne s'agit pas de redéfinir le principe fondamental de création synthétique, étape après étape, du cinéma d'animation, si ce n'est peut-être de limiter son ancien privilège exclusif de manipuler des formes dynamiques "qui n'ont jamais existées en mouvement avant de se mouvoir sur l'écran". Car maintenant, il faut compter avec de nouvelles méthodes assurant le contrôle des figures graphiques purement électroniques par des moyens directs qui n'ont rien à voir avec l'image par image. Les combinaisons de motifs et de mouvements sont définies par des croissances de voltage, en poussant ou en tournant des potentiomètres entre le pouce et l'index, sans jamais avoir été traités état par état, mémorisés phase par phase, créés image par image. Il est également possible de faire entrer dans ce système de traitement graphique des éléments réalistes, afin de les contraster, de les styliser, de les inverser du noir au blanc, de bousculer leurs formes constantes par des trames ou des images d'aléatoire: vols d'oiseaux traités et amplifiés graphiquement dans le *Alae* (1975) de Lillian Schwartz, compositions hybrides d'images video directes, de trucages directs et même "enrichissement" électronique d'animation dessinée dans la chanson mise en images *Angie Baby* (USA, 1976) de Dordre Cowden, (direction graphique de John Wilson).

Par contre, il n'est pas facile pour le spectateur de reconnaître le dosage d'animation ou de manipulation directe dans ces effets et les combinaisons graphiques et électroniques telles que celles réalisées par Adam Beckett et Dordre Cowden. D'ailleurs, certains réalisateurs commencent à sentir les ambiguïtés entraînées par l'utilisation d'un éventail de possibilités élargies, en accompagnant leur feuille d'inscription d'un plaidoyer technique, expliquant en quoi leur film peut être considéré comme un film d'animation. C'est ce qu'ont fait Frank et Caroline Mouris en donnant sur leur feuille d'inscription au Festival quelques précisions sur les techniques de composition de leur horripilant et magnifique *Screen-test*, une parade d'hommes-filles tirant leurs effets de bouts de chiffon et de maquillages exagérés dans un appartement délâbré avec une splendeur excentrique

de conte arabe et d'opéra décadent. "Dans ce film, 80% du métrage est tourné, image par image, 10% est composé par des diapositives couleur refilmées sur une table de prise de vue, 10% du métrage est tourné soit au ralenti à 64 images seconde ou accéléré à 12 images seconde. Le montage, par ailleurs, est intense; les deux bobines comptant plus de 400 collages. Ce n'est pas un simple film de prise de vues réelles 24 images par seconde. Nous considérons ce film comme un film d'animation." Il faut pourtant remarquer que, dans cette oeuvre, la prise de vue image par image se présente plus comme une sorte d'accélééré réalisée manuellement que comme une exploitation des possibilités calculée d'interventions et de transformations entre chaque image. L'accélééré ou le ralenti, tout comme le montage rapide, ne pourront jamais être considérés comme de l'animation. A l'époque de Hal Roach et de Mack Sennett, les épopées des films burlesques combinaient volontiers la prise de vue normale, la prise de vue accélérée et de petits détails paroxystiques en image par image, sans confondre aucune de ces instrumentations.

Finalement, il est bien évident que les progrès des outils de prise de vue, de montage, de transformation des images accroissent l'importance de méthodes de réalisation et de composition que l'on doit considérer comme **périphériques** à l'animation: que ce soient les produits des ordinateurs analogues, les films extrêmement "travaillés" en terme de vitesse, de montage, de composition plastique des images comme nous le montre la parade carnavalesque des Mouris, ou encore ces contrepoints et agencements d'images statiques ou dynamiques, synthétiques ou enregistrées que nous proposons tous les multiécrans et les systèmes de projection monumentaux de Charles Eames, Colin Low ou Roman Kroitor.

Il va falloir bientôt être capable de dire pourquoi il est possible de considérer les quelques phases rares et enchaînées de *Sport Flesh* comme une oeuvre d'animation, encore qu'anémique, alors que le décor explosif, les formes vibrantes et complexes de l'univers Walkyrien conçu par Catherine Andrews appartiennent au domaine de la manipulation directe et doivent être rapprochées de celui des marionnettes à tringles, à fils, à gaines, des manipulations d'ombres ou de la création de formes colorées en mouvement par mélange dynamique d'encre ou d'eau. Cela supposera une rediscussion sur ce qui fait la spécificité de l'animation. Mais s'il faut redéfinir l'animation, c'est bien pour réaffirmer l'importance du principe d'une construction du mouvement par étapes discontinues, par phases successives et légitimement différentes et en substituant

peut-être au terme image par image ceux de "step by step" ou "by discrete steps" plus généraux, mais en éliminant toujours les manipulations continues, que ce soit les marionnettes à gaines et à fil ou le contrôle électronique de type analogique.

J'avoue ne pas être assez savant pour deviner si les générations de courbes, d'entrelacs et finalement de surfaces et de volumes totalisés obtenus à partir du déplacement de points électroniques, qui illustrent le thème du Cygne de St-Saëns dans le film de Jules Engel *Swan*, résultent de la création de positions discrètes d'animation ou de manipulations continues. Etant donné la complexité croissante des procédures de fabrication et de multiplication des systèmes, il devient nécessaire que les réalisateurs précisent leur orchestration sur le générique de leurs films comme le font les compositeurs de musique qui ne manquent jamais de préciser que leur concerto est écrit pour célesta, corde, percussion et bande magnétique ou leur sonate pour piano et guitare. □

- (1) *Cinéma/Québec*, No 48, pp. 30 à 34.
- (2) Cf. "Picture Driven Animation" de Ronald M. Baecker dans le *Spring Joint Computer Conference AFIPS*, v. 34, 1969, p. 273-288.
- (3) Cf. D. Frederick I. Parke, "Computer Generated Animation of Faces", *Proceedings of the Association for Computing Machinery Annual Conference*, v. 1, 1972 (27th Annual Conference).
- (4) Gouraud, H. "Computer Display of Curved Surfaces", *Computer Science*, University of Utah, Technical Report, UTEC - C. Sc. 71, 11B, June 1971.

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

pour le matériel de tournage

Eclairage RPF Inc.

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

pour le traitement de la pellicule



Les Laboratoires de Film Québec

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

pour tous les travaux de post-production

TELE-MONTAGE INC.



110 bleury montréal • 875-6323

L'ENSEIGNEMENT DU CINÉMA AU NIVEAU COLLÉGIAL

A) UN COLLOQUE DE PROFESSEURS DE CINÉMA

Nécessité de liens plus directs entre tous les artisans du cinéma québécois, effort nouveau de regroupement et de concertation entre les diverses associations professionnelles, utilisation plus structurée du cinéma national lors des cours de cinéma: telles sont les grandes orientations qui ont surgi du dernier colloque des professeurs de cinéma du niveau collégial, tenu du 1 au 3 juin au Cégep Bois-de-Boulogne.

Un lieu de réflexion

Ce colloque se tenait dans le cadre de la coordination des cours de cinéma pour la DGEC (Direction générale de l'enseignement collégial). Rolland Haché (Collège Bois-de-Boulogne), le coordonnateur actuel, l'avait préparé et en assura l'animation. Mais le colloque déborda de beaucoup ce cadre, puisque tous les professeurs du Québec étaient invités (au lieu d'un seul par cégep comme c'est généralement le cas aux coordinations) et ceux-ci ne se contentèrent pas de causer revision de programmes. Ils en ont plutôt fait un lieu de réflexion en profondeur sur l'enseignement du cinéma ainsi qu'un carrefour d'échange d'informations avec divers autres professionnels du cinéma. Ils veulent que ce type de rencontres deviennent un instrument valable de "formation permanente".

Un premier regroupement de l'ensemble des professeurs de cinéma au cégep, lors d'un stage de trois jours en 1975 (cf. **Cinéma/Québec**, vol 4, no 5), avait déjà amorcé d'intéressants échanges d'informations sur les contenus et méthodes pédagogiques des cours les plus généralement offerts.

Celui de cette année apporta une nouvelle contribution à cette entreprise. La première journée fut en effet toute consacrée à "cinéma et société", le cours le plus souvent offert dans le réseau et la pierre de touche de l'articulation du nouveau programme (voir document de Rolland Haché). En avant-midi, Pierre Pageau (collège Ahuntsic) et Germain Dumas (collège de Maisonneuve) communiquèrent d'abord leurs pratiques de l'enseignement de ce cours. Dans l'après-midi, les professeurs redevinrent étudiants pour une simulation d'un cours sous la direction de Germain Dumas avec présentation, projection et analyse du film **Le sang du condor** (J. Sanjines). Expérience toujours amusante et enrichissante pour tout le monde.

Une nouvelle conjoncture

La deuxième journée fut occupée à réfléchir et échanger sur la place que doit occuper l'enseignement du cinéma dans la nouvelle conjoncture du cinéma québécois. En avant-midi, Michel Brûlé, président de la DGCA (Direction générale du cinéma et de l'audio-visuel)

présenta l'essentiel de l'organigramme de son organisme et quelques réflexions sur le travail entrepris. Les professeurs furent enchantés d'apprendre qu'un des services de la DGCA est à même de résoudre un de leurs problèmes importants: celui des achats de copies de films et des relations avec les distributeurs. Ils reçurent avec beaucoup de joie l'assurance de la collaboration de M. Brûlé à ce sujet.

L'analyse de la situation du cinéma québécois se poursuivit en après-midi avec Messieurs Roch Demers (Association des distributeurs), Michel Brault (Syndicat National du Cinéma) et Jean-Pierre Lefebvre (Association des réalisateurs). Echange très fructueux où il fut surtout question des problèmes particuliers à chaque association, de la nécessité d'établir de nouvelles relations entre elles, de la création de contacts et d'échanges d'informations entre elles et les professeurs de cinéma, du problème des "ciné-clubs" scolaires où le cinéma québécois n'occupe généralement pas assez de place, de l'importance à accorder au cinéma national dans l'ensemble des cours, d'un nouveau public lucide et exigeant à former, etc.

Ce même soir, Jean-Pierre Lefebvre amorça une réflexion sur "le film didactique et la didactique d'un film" en présentant son **Gars des vues** et appelant des commentaires. Réflexion qui se poursuivit dans l'avant-midi du 3

juin avec présentation et critique d'autres documents.

Le dernier après-midi fut consacré à une table ronde avec des professeurs du niveau universitaire, messieurs François Baby (Laval), André Lafrance (Montréal) et Tom Walsh (Concordia). Sujet: ce qui se fait actuellement à l'université, et la coordination qu'il

faudrait établir entre les deux niveaux. Les divergences de pratiques et d'orientations entre les cégeps et l'université sont un problème épineux dont il a souvent été question dans le passé. Il ne fut évidemment pas réglé cet après-midi-là, mais tous affirmèrent leur désir de s'y attaquer sérieusement au cours de la prochaine année.

Finalement, comme fruit bien concret du colloque, signalons la parution du premier numéro de **Polyphème**, journal pédagogique pour la communication d'outils de travail entre les professeurs de cinéma.

Yves Lever

B) LES OBJECTIFS GÉNÉRAUX

L'enseignement du cinéma au niveau collégial propose trois buts qui, à notre avis, ont un dénominateur commun: susciter chez l'étudiant un esprit critique en regard d'un phénomène culturel familier: le cinéma.

Le premier but cherche à confronter le jeune adulte au rôle prépondérant que joue l'image dans notre civilisation sur le plan des comportements et des valeurs, l'étude de l'image filmique devient le moyen privilégié d'accéder à cette prise de conscience.

Le deuxième but vise à faire redécouvrir le cinéma, ceci par l'acquisition de connaissances théoriques ainsi que par l'apprentissage de la technique du film. Ces approches complémentaires vont permettre à l'étudiant d'exercer ses facultés d'analyse et de synthèse et de là favoriseront chez lui la prise en charge d'un jugement plus nuancé sur le cinéma qu'il regarde.

Nous voulons en troisième lieu rejoindre les possibilités d'expression libre de l'étudiant où ce dernier apprend à se voir à travers les images issues de son imagination. C'est ainsi qu'on pourra retrouver dans certains cours une place plus ou moins importante réservée à des créations individuelles et/ou collectives.

Ajoutons finalement qu'à l'intérieur de chacun des cours, le cinéma québécois peut devenir un point de repère ou de comparaison, ceci afin de mettre en relief la place essentielle que tient notre cinéma au cœur du cinéma mondial et de rendre l'étudiant plus conscient des enjeux d'un cinéma qu'il connaît fort peu.

Justification des changements majeurs proposés

La révision de la grille de cours en cinéma nous aura permis de nous rendre compte de lacunes au niveau de la formulation de certains objectifs, de contenus de cours à refaire, d'une codification manquant de rigueur, et enfin de nouveaux cours à offrir. C'est dans cet esprit que nous avons travaillé pour finalement s'entendre sur une grille sinon toute nouvelle du moins considérablement "rajeunie".

A) La codification des cours

Un premier changement qui nous apparaît important est celui de la codification des cours. A cet effet, nous avons voulu remettre les cours dans un ordre plus "logique" en tenant compte notamment des contenus, des prérequis exigés (PA) ou conseillés (PR) et enfin d'une pédagogie du cinéma que notre expérience somme toute récente nous a déjà enseignée.

La question suivante a guidé la structuration de cette nouvelle codification: Face à un étudiant qui n'a jamais suivi de cours de cinéma, dans quel ordre ou par quoi devrait-il

commencer et quel pourrait être ensuite un cheminement "normal" dans l'apprentissage du cinéma?

Ainsi, prenons un étudiant de cégep qui aborde le cinéma pour la première fois dans un cadre académique. Il devra d'abord faire face à la fonction qu'exerce le cinéma dans nos sociétés (900), entreprise de démystification où il se rendra bien vite compte que ces images codifiées dans certains genres (901) provoquent chez lui des réactions inconscientes voire même primitives. Voulant connaître l'origine de ces images quasi magiques, il cherchera à se donner les bases historiques d'une culture cinématographique (série des 910), puis en viendra à s'interroger sur la valeur de certains cinémas nationaux (série des 920). Dès lors, il deviendra plus en mesure de porter un regard critique sur le langage et les moyens d'expression du cinéma (série des 930). C'est alors qu'ayant accompli une partie de cette démarche, il pourra bifurquer soit vers une analyse plus détaillée (940-941), soit vers l'utilisation du cinéma comme instrument d'animation (948). Enfin, les cours de création (série des 950) voudront répondre aux besoins non encore satisfaits de création, d'apprentissage d'une technique ou simplement d'expression de soi à travers des images souvent fort révélatrices de lui-même. Il est à noter que cette dernière série peut se constituer en parallèle aux autres cours, autrement dit en scrutant l'histoire, l'étudiant pourra également se pencher sur le fonctionnement d'une caméra sans inconvénient.

Donc, la démarche que nous proposons en est une parmi d'autres, nous ne prétendons pas et ne voulons pas l'imposer; tout au plus justifie-t-elle l'ordre nouveau dans lequel les cours seront présentés dans les Cahiers de l'enseignement collégial.

Quelques précisions à propos de cette grille: le cours "Le cinéma moderne" a remplacé "Auteurs modernes"; son contenu a été modifié pour faire suite au cours d'"Histoire du cinéma" qui devient par le fait même prérequis relatif. Un autre cours également devient prérequis relatif, il s'agit de "Langage et analyse filmique" pour "Esthétique du cinéma". Remarquons que le fait d'avoir ajouté deux prérequis relatifs ne devrait pas être perçu comme une mesure coercitive, mais plutôt comme une indication pédagogique; nous entendons par là qu'il serait **souhaitable** pour faciliter l'apprentissage de ces deux cours de les faire précéder des deux autres qui, par leur contenu, préparent adéquatement la transmission d'un savoir plus dense, moins accessible à des non-initiés. Dernière précision: le cours "Le nouveau cinéma" a été complètement refait et porte le titre maintenant de "Jeunes cinémas nationaux".

B) Nouveau cours

Un deuxième changement majeur doit être souligné: c'est celui de l'addition d'un nouveau cours dans la grille; il porte

enseignement du cinéma

le titre suivant: "Le cinéma américain". De par l'importance historique, économique et artistique qu'il occupe dans le cinéma mondial, en prenant conscience que pour nos étudiants le cinéma américain est encore celui avec lequel ils ont le plus d'affinité, enfin qu'ils connaissent le mieux, nous avons pris la décision d'offrir un tel cours.

C) Les objectifs de la discipline

Les objectifs de notre discipline se situent dans la perspective globale d'une analyse, d'une critique et d'une pratique. Il est à noter que nous valorisons et proposons dans plusieurs cours l'utilisation de systèmes d'analyse moins aléatoires et surtout nous adoptons pour l'ensemble de la discipline un regard plus "sociologique" et un peu moins "esthétisant". Qu'on se penche de plus près sur des cours tels que "Les jeunes cinémas nationaux" ou "Le cinéma américain", ou même "Le cinéma québécois" pour se rendre compte de l'évidence d'une telle démarche.

Au niveau de l'enseignement du cinéma, le film québécois a retenu notre attention d'une façon plus précise (cf. dernier paragraphe des objectifs généraux). Nous souhaitons que pour les professeurs du réseau collégial, le cinéma québécois devienne un outil pédagogique de premier plan afin que l'enseignement de cette matière s'incarne dans l'actualité vécue par l'étudiant. Concrètement, cela pourrait vouloir dire ceci: montrer le langage cinématographique à travers un film québécois, ou bien s'exercer à la critique cinématographique en prenant des productions québécoises pour objet d'étude. C'est une voie à l'intérieur de laquelle étudiants et enseignants auraient beaucoup à retirer.

Il est un dernier point sur lequel nous aimerions insister, c'est la pratique des techniques du film, non seulement à l'intérieur du 950 mais également pour d'autres cours tels que le 930 (Langage et analyse filmique) ou le 942 (Cinéma et les arts de la communication). Nous ne rendrions guère service aux étudiants de niveau collégial en spécialisant à outrance les cours de cinéma, en dissociant par exemple la critique de la pratique. Nous croyons qu'il faut au contraire viser une démarche dialectique où pratique et critique s'appellent, où l'étude du cinéma oscille entre l'analyse et la production. Ceci peut se faire à l'intérieur d'un même cours, d'une même session, et doit figurer dans une même concentration. C'est ainsi que nous concevons difficilement que des étudiants ne puissent suivre que des cours théoriques durant leur cégep. Dès lors, si nous offrons la possibilité de suivre des cours de cinéma, il faut aller jusqu'au bout et favoriser à la fois la pratique et la théorie.

Conclusion

La remise à jour de la grille de cours nous a incités à prendre un certain recul par rapport à notre discipline. Nous avons réalisé en premier lieu l'urgence de se pencher sérieusement sur la pédagogie de certains cours, la prochaine étape consistera à construire des guides pédagogiques. L'enseignement du cinéma au niveau universitaire et collégial, les liens, les rapports, les prérequis peut-être, voilà autant de questions sur lesquelles il faudra se pencher l'an prochain, dans le but d'éviter le dédoublement de cours qui, malheureusement, à l'heure actuelle, a déjà commencé à se réaliser. Enfin, dans un troisième temps, trouver des formules de recyclage pour les professeurs de cinéma autant sur le plan de la pédagogie qu'au plan des contenus. Voilà quelques-uns des projets mis de l'avant pour la prochaine coordination.

Rolland Haché
Coordonnateur provincial (cinéma)

CLASSIC FILM INDUSTRIES

en association avec
FILMEL (France) et CINEVIDEO (Montréal)
présente



"BLOOD RELATIVES"

un film de

CLAUDE CHABROL

"BLOOD RELATIVES", tourné exclusivement à Montréal, réunit une équipe très importante d'artisans de chez-nous.

Les Comédiens (par ordre alphabétique): Bahr Penelope, Balogh Nini, Boylan John, Chamberlain Jan, Désy Victor, Fenlon Kevin, Forbes Sony, Hoffman Guy, Henry Tim, Ireland Ian, Gianis Gregory, King Robert, King John, Knight Victor, Labelle Jean, Lanctôt Micheline, Langlois Lisa, Lavoie Robert, Lemir Marguerite, MacKay Linda, Massey Walter, McQuade Winston, Mendel Stephen, Ross Terence, Rychpan Howard, Scurfield Tom, SUTHERLAND DONALD, Thiberghien Jérôme, Tucker Tammy, Wild (Anna) Julie et plusieurs autres.

L'équipe technique (par ordre alphabétique): Arbiq Louise, Arsenault Julie, Bélisle Michel-Paul, Berrie John, Bertomeu Joel, Boileau Blanche-Danièle, Bruel Jean-Yves, Buquet Jean-Marie, Carreau Lucille, Chamberland Jacques, Ciupka Richard, David Pierre, Dupéré François, Dion Michèle, Emery Prudence, Fournier Pierre, Hadfield Penny, Héroux Denis, Héroux Justine, Hoffman Didier, Klykiw Walter, Langlois Yves, Légaré Nicole, Léger Claude, Lussier Robert-B., McSherry Rose-Marie, Ménard Denis, Mercier Norman, Melzack Julian, Mongeau Louise, Nefsky Josh, Oghigian Kasbar, Plessis-Bélair Normand, Pritchard Anne, Pronovost Richard, Rousseau Patrick, Turcotte Roméo, Vibert Matthew, Wadas Katherine, Webster Ion, Wise Ron, et plusieurs autres.

MERCI A TOUS!

* Cette annonce ne tient pas compte des obligations publicitaires.

TANNER & DURAS



Jonas

“JONAS”: DIRE LE JOUIR

Alain Tanner: “Voilà: une tragi-comédie dramatique de science-fiction politique...”

“Jonas, qui aura 25 ans en l’an 2000”.

Mais combien y aura-t-il de Jonas de 25 ans en l’an 2000? C’est la question fondamentale que pose le film, et pourquoi il est politique: tout dogmatisme et tout mensonge “mystique” en sont bannis, la tragi-comédie les empêche, qui alors démontre plus critiqueusement que la seule théorie ce drame que nous vivons (et combien en sont conscients? la question est-elle opportune ou inopportune en pleine “apogée” péquiste? — ici, disons-le net: “Jonas” manifeste un cinéma anti-cinéma-de-Perrault / “Le discours est dans le corps du film. Sa suite logique dans la tête du spectateur, ça devrait être un désir de pratique.” A.T. Soit le contraire de l’idéologie travail/famille/patrie, les

Anciens “l’exemple”, donnée à voir comme Vérité à laquelle obéir, figée et qui inertise. /, et A.T. peut être compris comme l’anti-Gaston Miron d’aujourd’hui / “Tout art doit être transformant. Il est évident que les artistes les plus intéressants sont ceux dont l’oeuvre contient un processus de rupture, de désir d’aller voir dans des terrains inexplorés ce qui se passe. Quitte à se casser le cou. Faire un film c’est mettre un truc dans l’oeil du spectateur. (...) Si un cinéaste veut changer le monde, la première chose qu’il doit faire c’est changer le cinéma.” A.T. Soit le contraire d’un conservatisme catéchisant prôné névrotiquement, le nationalisme ayant fait déborder son héraut par la mascarade démagogique au moyen de laquelle seule, croyait-il, on pouvait éliminer chercheurs et inventeurs, sous prétexte de se mettre “à la portée de tous”, de “parler peuple”), ce drame

que nous vivons: la consommation, plus rien que la consommation. Pier Paolo Pasolini: “Aucun centralisme fasciste n’est parvenu à faire ce qu’a fait le centralisme de la société de consommation.” “Jonas”, essai à propos des **changements** (“Même si les institutions n’ont pas fondamentalement changé, peut-être seront-elles appelées à l’être d’ici l’an 2000. Par contre, il y a des tas de choses que l’on peut dire maintenant, que l’on peut faire maintenant, que l’on ne pouvait pas faire avant. Si vous pensez par exemple au discours des femmes et au discours des jeunes... Avant 68, cela n’existait pas. Maintenant il y a un discours qui existe, un discours de changement.” A.T.): comment résister à ce centralisme, sans retomber pour autant dans les innombrables pièges les plus réactionnaires que tendent les hommes de bonne volonté: ceux qui se recommandent de la

marguerite duras

Majorité Silencieuse, programmée, évacués tout besoins et désirs, et s'acharment contre ceux qui la dérangeraient, voudraient y changer quelque chose, par exemple ceux dont le discours n'est pas confortable puisqu'il questionne — et c'est le mérite fondamental de "Jonas" que de n'éviter aucune des contradictions qu'il expose, que de se refuser aspect de réel et happy end: des personnes se parlent, que filme A.T. sans cesser d'ajouter qu'il s'agit d'un film et pas d'une tranche de vie(s), la commune un moment possible n'est pas faite, et "La suite, c'est au spectateur de la jouer. Ce n'est pas le rôle d'un film d'offrir des solutions." / "Disons que le film montre d'autres images, d'autres mots, d'autres têtes que dans le cadavre de la représentation bourgeoise. Et huit héros positifs qui tous "réussissent leurs vies", ça ne leur suffit pas? Pour être sérieux, disons que "Jonas" contient aussi la part du doute, et que certains ont vu courir quelque part, tout au long, le fil ténu mais résistant du désespoir. Possible." A.T. (ou la transparence et l'obstacle, comme Starobinski définit bien Jean-Jacques Rousseau, cet homme dont la pensée s'active d'interroger d'abord l'être et le paraître / Marguerite Duras: "Le principal que je puisse dire sur moi, c'est que j'ai l'impression qu'il n'y a plus de hiatus entre ce que je fais et ce que je suis. Il n'y a plus de différence entre ce que je montre et ce que je dis. On va vers un temps où il n'y aura plus de différence entre l'être et le paraître." — quel texte à faire: M.D./A.T.!). "Jonas", ça parle un plein de vie qui stimule énormément, mais toujours au bord de vides (les faux pleins du Système, de l'Ordre Etabli, de la Loi) qui engendrent un désespoir questionnant: celui sans lequel ne s'atteint guère de lucidité. Et pas de faux-semblant (ce qui d'habitude fonde le cinéma): "Je pense que le début du bonheur, c'est déjà la prise de conscience et la première pierre du bonheur c'est la connaissance." A.T. Combien de Jonas de 25 ans en l'an 2000, car en 1977 combien qui voient de quoi lui donner à voir de quoi l'être?

Puisque 8 Ma il y a (Mathilde, Marguerite, Madeleine, Marie, Max, Mathieu, Marcel, Marco — Ma pour mai 68 / voir "Cahier du cinéma" 273, à l'incomparable dossier "Jonas", auquel sont empruntés certains des propos ici de A.T., les autres empruntés au cahier de presse de Shula Siegfried, Action Films, et aux "Nouvelles littéraires" 2561), 8 fois j'ai été voir "Jonas" au Dauphin, l'une des très rares salles à Montréal où je sois bien, et celle en l'occurrence au nom qu'il fallait pour ce film brechtien sous le signe des baleines. Chaque fois plaisir intense. Mise en branle d'une réflexion critique la plus intense chaque fois.

Ce film exclusivement de plans/séquences (autant de jeux, autant de fables, et entre chaque fois le rappel au spectateur qu'il n'y a pas de reproduction d'un vrai mais un film, l'intervalle y "fait penser"), qui se constitue de discours (et d'admirables chansons, admirable la mu-

sique), c'est peut-être un moment sans parole qui en dit le mieux comment il fonctionne: une voie d'autoroute au-dessus d'une rue coupe l'écran, Mathieu en vélomoteur passe dans la rue, disparaît entièrement de l'image, sur laquelle la caméra reste, soulignant quel lieu (et quel système, quelle idéologie) l'homme vient de traverser / plan de champs où labourer la maraîchère à laquelle Mathieu va demander du travail (et c'est le lieu marginal, différent, où tous les personnages vont aboutir, mais ils en repartiront, où va naître Jonas).



Jonas

Des bancs de crevettes formant de véritables nouvelles îles, depuis que ne les mangent plus les baleines, tuées pour faire du rouge à lèvres, au feu rouge à un carrefour genevois, avec dans la profondeur du champ, sur un building/blockhaus, "Crédit Suisse", feu rouge arrêtant et la circulation et le mouvement d'une pensée de Mathieu (moi j'aurais choisi ce plan pour dernier du film), tout ce que nous vivons est mentionné (seul absent: le sport), le monde dans lequel nous vivons au moyen d'images claires et implacables (comme la Suisse, qui en prend un rude coup), comment essayer de vivre qu'on en jouisse (radicalement différemment) au moyen des discours que (se) disent ces femmes et ces hommes, chacune et chacun "type" d'une expérience (milieu, métier, langage, sexualité) et les uns et les autres de connivence au fur et à mesure qu'elles et ils (se) parlent, mais, si les jeux ne sont pas encore faits, dans l'immédiat ils sont séparés, il manquait à la fête (petite soeur de mai 68 mais plus adulte d'advenir 8 ans après et alors que Kissinger fait le tour du monde)... quoi? Une perspective politique? Mais ce qu'elles et ils disent si admirablement, c'est que la politique ne suffit pas, n'a pas réponse à tout, et c'est ce qu'il faudrait penser, politiquement. "La suite, c'est au spectateur de la jouer." "... dans la tête du spectateur, ça devrait être un désir de pratique."

Ce qui circule de plan/séquence en plan /séquence, c'est une mise à vif du sujet, désirs et manques et interdits fouillés à les dire sans cesse, et les dire procure d'emblée plaisir qui comble/agit; c'est la modernité du film qu'il soit à ce point parlé, et ce parlé parle à qui sait l'entendre, le voir — soulignons combien il est visible que ce sont des camarades qui font ensemble ce film, jouent le jeu, personnes qui aiment être ensemble et ensemble fouiller plus profondément ce que c'est que vivre, pour en jouir: et ceci déjà fait jouir le spectateur qui jouit d'expressions/explications le questionnant (le spectateur résolument hostile aux films confortables, aux représentations conventionnelles — les plus "new look" y comprises — d'anecdotes sans secrets, sans risques, sans substance), que "Jonas" aborde en ce lieu où s'échangent dépense et didactisme, consommation de soi et adresse/réception à/de l'autre, en une dialectique analyse la plus rigoureuse/fête la plus "débridée", et c'est un propos même du film qu'à être fait entre camarades il donne immédiatement envie d'en parler (au lieu de s'y identifier, s'y aveugler, s'y perdre) — en parler: se découvrir comment jouir de vivre, à le dire, en ce monde désespérant (tournage entre amis: ainsi aussi procèdent Cassavetes, Allio, Duras).

Le parlé de/dans "Jonas" est d'autant plus singulier et avec tous qu'y abondent, points de condensation et rapports avec l'autre, échanges, des citations (Rousseau, Piaget, Neruda, Paz).

"Jonas" parle de tout ce dont nous ne parlons le plus souvent que sans en parler, quand c'est seulement de parler de ça que peut devenir possible vivre.

Pour moi, un tel film me fait tenir pour parfaitement approprié, et jouissif, que tout ce qu'il distribue si magnifiquement de vitalité, de tendresse, d'ironie et de chaleur suscite au seuil des idées qu'il m'infuse la phrase de Arnold Schoenberg: "J'aime encore mieux composer comme un intellectuel que comme un imbécile."

Dans le Système actuel tout a pour fonction d'imbéciliser (et combien d'y contribuer; d'éviter de se parler?).

"Jonas" me fait jouir mot à mot. Ceci m'indique le savoir/plaisir du cinéma (au lieu du savoir/pouvoir: "Jonas" pourrait illustrer la puissance que Annie Leclerc oppose aux pouvoirs), le critique, le politique investis dans son film par Alain Tanner.

Que manque-t-il à "Jonas"? "India Song", auquel manque "Jonas".

Il n'y a manque ni dans l'un ni dans l'autre film: l'un et l'autre en appellent chacun de l'autre, les différences s'alimentent, un vivre autre se conçoit, qu'on désire dès qu'on résiste à ce qui l'interdit, c'est de quoi parlent Alain Tanner et Marguerite Duras (et Godard et Straub, et quelques autres, mais peu), et je n'ai guère désir de parler si ce n'est de ces films qui parlent le désir et le jouir...

Patrick Stram le bison ravi

28/6/77



India Song

"INDIA SONG": AU-DESSUS DU VOLCAN, MAINS TENANTS, DES FEMMES

La richesse de sens multiples de "mains tenant", je l'emprunte à Sylvie Gagné, dont "**Mots d'elle**" (autre explosion à potentiels décisifs, qui ne va pas sans me rappeler mon "**au bord d'elles**") est l'un des textes fondamentaux dans "La barre du jour" 56/57, l'événement de la fin juin ici (j'utilise souvent "ici": ça veut dire: au moment de l'écriture en train, dans une conjoncture de l'Histoire, au lieu du senti et du désir, plus particulièrement au Québec). 19 femmes y disent "le corps, les mots, l'imaginaire"; au moins 8 écrivent un essentiel de toute modernité (qu'on me dise une revue faite par des hommes où existe une telle proportion du meilleur): outre Sylvie Gagné: Louise Bouchard, Yolande Villemaire, M.-Andrée Lévesque, Nicole Bédard, Carole Massé, et bien superbement Mireille Lanctôt la Bisonne poétique et bien sûr Madeleine Gagnon la gentille Lionne lionne. Dans ce numéro de "La barre du jour", un véritable livre: **présence** de Marguerite Duras. ("Que la remise en question des concepts d'écriture et de représentation commence à peu près en même temps que l'expansion des mouvements féministes n'est sans doute pas une simple coïncidence." Louise Bouchard.) A lire absolument avant le film "**India Song**", que présente en août le Festival International du

Film de la Critique Québécoise, et que met ensuite à l'affiche l'Elysée. Aussi bien, lire "**Marguerite Duras**" (coll. "ça /cinéma", éd. Albatros), ce livre auquel se réfère tant Madeleine Gagnon, un des livres où est abordé le plus lucidement le cinéma, et "**India Song**" (éd. Galimard), texte / théâtre / film.

Dans "Les nouvelles littéraires" 2590, Luce Irigaray: "Dans la tradition scientifique, rationaliste, les fluides n'avaient pas cours. On était toujours dans une problématique du solide. (...) Je crois que les femmes, en particulier, ne se retrouvent pas du tout dans ce monde d'identité solide et que cela les "**frigidifie**". Ce qui importe, c'est de "**défrigidifier**" les structures, de retrouver au-dessous des catégories solides un lieu où l'on puisse parler, vivre..."

"**India Song**", ce film l'une des plus hautes pointes de la modernité, de la transformer, d'être aussi scandaleusement **parlé**, sans qu'on voit jamais parler sur l'écran, il disloque le savoir impérialiste des solides, sa nudité l'évidence: il se veut moment de fluides. Ce qui travaille là 2 heures volatilise un phallogocentrisme dé-joué complètement. Désormais la question est tout autre: quels hommes vont vouloir se défrigidifier?

Gilles Groulx me disait que "**Jonas**" était pour lui une nourriture très importante, "**India Song**" une drogue. Il est vrai que ce(s) récit(s) se déroule(nt) comme la pensée fonctionne après qu'on ait fumé une herbe exceptionnelle ou pris de la (vraie) mescaline: sur plusieurs pistes simultanément, qui s'agissent les unes les autres, dans un temps dilaté où tout est possible, et d'abord une pluralité d'espaces où projeter l'esprit, qu'avive un état d'accélération défiant conventions / convenances et toute loi, dans le saisissement une lucidité outre toute norme. En ce qui me concerne, toute drogue est une nourriture parmi les autres. Et, à un point de réceptivité / réflexion extrême, comme j'en connais peu, "**India Song**" et "**Jonas**" m'alertent et m'habitent complémentaires. Ainsi coïncident les plans en noir et blanc dans "**Jonas**", fantasmes ou actualités "de mémoire", et ce qui fonde "**India Song**": la voix off, cernant par bribes plusieurs histoires/une seule "passion", la mémoire forant un présent éclaté où circulent tous les fluides qui parlent une féminité en gros plan / tout le film — le plus moderne: hors-champ.

Un personnage (ou un couple) quitte le champ, lentement, inexorablement, l'intention envahit qui ne fait qu'effleurer: où qu'aïlle le personnage (ou le couple), il ne

marguerite duras

s'agit au travers que d'une femme, qui elle demeure, pivot et immensités, qu'agit sa parole à nulle autre pareille, indéfectible, imperméable à quelque effacement que ce soit puisque fluides, la brûlure défonce (soleil du générique, bien qu'il se couche: inauguration de la chaleur où se consume le texte), et la solitude que le sujet habite tempêtes et sérénité, c'est ici au spectateur de poursuivre (on retrouve Tanner, et Godard et Straub, et quelques autres, mais peu), à lui d'être dans le champ évacué, que M.D. conser-



Marguerite Duras à Cannes

désir, pensée/faire l'amour. D'être absente de l'écran, de l'intrigue et des normes de représentation conventionnelles, la parole ne laisse subsister aucun doute sur cet érotisme qu'elle crie/écrit, présence et style de vie (et non hors du monde: le film montre bien la désintégration d'une classe et d'une société en 1937, dont s'arrache une femme rejetant leurs lois, la lèpre, et qu'elle inaugure un temps autre M.D. l'indique d'énumérer des "informations", 10 minutes avant la fin du film, bornes d'une histoire qui n'est pas sans renvoyer à celle d'aujourd'hui, quand se confrontent solides et fluides, un temps des changements).

Ici citer Joël Fargues et François Barrot, de "ça/cinéma": "Que dire? Qu'écrire? On le voit bien ici, le travail de Marguerite Duras ouvre d'infinies possibilités. Ecrire ce que l'on veut, telle est la paradoxale invitation. Textes, films, de toutes façons ça ne s'arrachonne pas, ça ne se raisonne pas car ça résonne ailleurs, dans une logique étrangère à l'empire du savoir." En parler, comme parle le film, et comme parler dans/de "Jonas", l'autre versant de résonance d'un aujourd'hui autre mains tenant. "Cela est important: Marguerite Duras plie le dispositif même du cinéma à son désir. Le film est à chaque fois une expérimentation. Expérience des voix, innovation dans cette perspective trouée en son centre, écarts complexes entre les images et les sons, etc., tout cela transforme le cinéma." Alain Tanner: "Si un cinéaste veut changer le monde, la première chose qu'il doit faire c'est changer le cinéma."



La seconde moitié du siècle commence avec "Au dessous du volcan" de Malcolm Lowry (relation d'un vécu lui aussi en 1937-38, et par voix interposée) qui dit la plus désespérée quête de la connaissance, cette ivresse à pressentir l'arbre de vie, l'écriture avènement de ce vi-

vre différent auquel il va bien falloir que les politiques en viennent. "India Song" modifie quête et vivre d'y parler la femme, et surgit "le gai désespoir". Et, au détour, concerté, d'une valorisation de l'écoute qui pulvérise l'impasse pierre tombale du texte, cette femme qui (se) parle modifie de fond en comble "Au-dessous du volcan" de l'inscrire dans une actualité autre: il n'y a pas de dialogues, il y a ou non échange de monologues, si on les vit (ce qui est déjà là dans "Jonas", mais plus diffusément, un souci d'accessibilité dissimulant peut-être un peu ce que jette en la plus scabreuse lumière la plus éblouissante "India Song", où tout est paroxysme du plus extrême dépouillement, de l'impérieuse nécessité de l'amour). Les entendre, ces monologues /échanges, pour pouvoir les vivre: à cette pratique révolutionnaire se jauge une critique.

Replaçant dans l'Histoire Lowry mais en la lui faisant dépasser, de la traverser des béances/énergies de l'imaginaire, l'inconscient, la sensation, le désir, M.D., transformant les solides d'y faire émerger les fluides trop longtemps censurés, parle un culturel qui soit affaire de corps — elle qui dit du corps: "Le mot devient un non-sens, employé à propos de n'importe quoi. Si on n'est pas passé par l'obligation absolue d'obéir au désir du corps, c'est-à-dire si l'on n'est pas passé par la passion, on ne peut rien faire dans la vie."



C'est assez dire ici qu'il n'y a pas "fascination" pour qui voit et entend "India Song", mais avec passion critique / "Ne sourions pas du tant de passion qu'enfièvre la logique, on sent bien que ce qui en assure la valeur est qu'il s'agit à chaque instant d'aimer ou de mourir." Jean-Luc Godard./, au point où s'avère exigence morale qui de tout décide la phrase de Arnold Schoenberg: "J'aime encore mieux composer comme un intellectuel que comme un imbécile."

Il s'agit à chaque instant de se décider pour le devenir de la femme et l'homme, ou leur stérilité, leur cessation.

Combien y aura-t-il de Jonas de 25 ans en l'an 2000? Combien y a-t-il de femmes et d'hommes en 1977 qui comprennent quelle différence du politique à partir de Marguerite Duras pratiquer, capables assez de se transformer pour le/se parler? Au-dessous du volcan vivre mains tenant les mots d'elle...

Patrick Stram le bison ravi
28/6/77

ve, longtemps, littéralement vidé, et jamais plus plein d'Anne-Marie Stretter, dont parle le personnage (ou le couple) qui vient de s'en retirer, où continue de travailler la parole (à propos du silence de A.-M.S.), au spectateur à son tour d'y avoir lieu ou non — et c'est une structure fondamentale de "India Song" que Delphine Seyrig, sublime, parle Anne-Marie Stretter sans l'être, comme Michael Lonsdale, magistral, dit le vice-consul qu'il écoute, qu'il va hurler au-delà de l'entendement commun...

Aussi, à l'image de ces endroits d'un salon d'ambassade soudain déserts où retentit plus violemment la parole de femme qui s'incarne différence à partir de laquelle repenser entièrement vivre (il y aurait aussi beaucoup à dire sur les musiques, et quel rapport quotidienneté /imaginaire elles établissent, un trivial débouchant sur "l'affection et le bruit neufs"), le film longtemps travaille-t-il après sa projection sur l'écran, dure-t-il en qui l'a vu et entendu, comme en suspens, agit-il l'esprit bien au-delà de sa durée, et le corps.

Destruction des codes et des spectacles "en vigueur". Un nouveau rapport cinéaste/témoin se met en branle (et un nouveau rapport culturel/pratique). Si c'est l'émotion qui saille, s'y dessine l'indéniable: table rase il y a, autrement désormais sentir, approcher, bâtir.

Jamais de champ/contrechamp: plans fixes et panoramiques — l'érotisme qui s'inscrit déflagre, le matérialisme du

La perfection de post-production par Kingsway.

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

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

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

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

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

 **Kingsway Film Equipment Ltd.**

(Pour les professionnels)

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

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

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



ASSURANCE FILMS

êtes-vous assurés
d'une protection
adéquate?

Pour vous rassurer
consultez
un spécialiste
pour tout genre
de productions
cinématographiques

2360 Lucerne
Montréal 305
(514) 735-2579

MICHAEL DEVINE
ET ASSOCIES LTEE

cinéma
québec

NO 61 (VOL. 1, 1975)
\$1.



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

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

Alors,
pourquoi
hésitez-vous?

critique

Albert Tessier : à force d'images

Albert Tessier: à force d'images est le portrait attachant d'un "seneur d'idées nouvelles". Ce documentaire de 50 minutes a été réalisé par les frères Ricard de Québec, avec la collaboration de René Bouchard, l'auteur d'une **Filmographie d'Albert Tessier** dont on a déjà parlé dans **Cinéma/Québec**.

A partir des nombreux documentaires d'Albert Tessier sur la forêt mauricienne, la paysannerie, les métiers traditionnels des Québécois d'hier; à partir des nombreuses photographies prises par Albert Tessier (Tavi) depuis 1913, les réalisateurs ont composé un portrait attachant de ce pionnier du cinéma québécois.

Filmé dans ses lieux préférés, près de la maison paternelle au Bas-de-St-Anne en face du fleuve St-Laurent ou en pleine forêt mauricienne à Tavibois, Mgr Albert Tessier parle de lui à la première personne du singulier, mais non pas pour se proclamer le pionnier de quoi que ce soit. Il ne se considère pas comme un cinéaste, encore moins comme un historien ou un écrivain. Pourtant sa filmographie et sa bibliographie feraient pâlir bien des cinéastes et des écrivains d'aujourd'hui. En fait, replacé dans le contexte du Québec de Duplessis, cet homme fut, comme le suggère Marcel Gingras dans une critique chaleureuse de ses "souvenirs en vrac" (**Le Devoir** du 16 septembre 1975), "un seneur d'idées nouvelles". Et le film des frères Ricard nous révèle précisément ce que fût en son temps ce "seneur d'idées nouvelles".

Photographe autodidacte qui, dès les années 1913, n'avertissait pas les sujets qu'il voulait prendre sur le vif. Cinéaste du direct bien avant tous les autres (Brault, Groulx et compagnie), et qui filmait en 16mm des scènes de la nature et de la paysannerie sans trépied, la caméra à bout de bras. Un cinéaste qui faisait le montage de ses documentaires "dans sa tête" et se permettait "d'améliorer" certaines séquences de ses films d'année en année.

Un cinéaste-explorateur qui utilisait la caméra pour faire connaître la beauté du paysage québécois, la richesse de la culture matérielle des ancêtres, et du décor rural d'hier. Un cinéaste qui

a filmé toutes les régions du Québec et qui, le premier, accompagnait ses films lors des projections. Il donna ainsi plus de 3000 conférences pour présenter ses films de 1926 à 1960. Albert Tessier expérimenta ce "circuit communautaire" (les écoles, les cercles socio-éducatifs et culturels) de distribution des films.

Mais ses idées nouvelles ne se limitaient pas seulement à la photographie et au cinéma. Albert Tessier fût le promoteur d'une nouvelle pédagogie active dans le circuit des "Ecoles ménagères" à partir de 1937. Il s'occupait également de publier à Trois-Rivières des auteurs inconnus comme Félix Leclerc. Il écrivit de nombreux ouvrages sur l'histoire régionale et nationale. En plus de créer un domaine de repos et de réflexion pour ceux qui redoutaient, déjà en 1951, la "pollution" des villes, Tavibois.

C'est toute cette personnalité que nous fait connaître le film des frères Ricard. Car pour la majorité d'entre nous, nous n'avons jamais entendu parler d'Albert Tessier, ce visiteur, cet historien régional, ce père de la Mauricie, ce pionnier de la photographie et du cinéma documentaire québécois, ce pamphlétaire, et enfin ce conservateur des Forges du St-Maurice, dans nos cours d'histoire du Québec...

Et dans ce film, quand Albert Tessier nous raconte avec ironie sa campagne personnelle pour forcer, en 1936, la compagnie Bell Telephone à se franciser, on se rend bien compte que ce personnage fut un véritable "seneur d'idées nouvelles".

Il est intéressant de constater que Radio-Canada accepte de coproduire et de diffuser des documents historiques de cette qualité. C'est une contribution essentielle à un courant important de notre cinéma documentaire actuel qui se veut plus que jamais "révélateur d'une culture bien à nous". Pour compléter et poursuivre le visionnement d'un film comme celui-là (qui est distribué par les bureaux de l'Office national du Film) il faudrait revoir les deux émissions de "Rencontres" avec Mgr Albert Tessier, que Radio-Canada a diffusé les 16 et 23 décembre 1975. Et surtout lire les mémoires d'Albert Tessier, **Souvenirs en vrac**, publiés aux éditions du Boréal/Express (fondées par Albert Tessier), dans la collection "Témoins et Témoignages" en 1975.

Pierre Demers

notules

par richard gay

3 WOMEN, un film de Robert Altman, avec Sissy Spacek, Janice Rule, Shelley Duvall.

Construit à partir d'un rêve qu'aurait fait le réalisateur, ce film est axé sur la rencontre de trois femmes très différentes les unes des autres, mais peut-être surtout sur le regard en profondeur que pose Altman sur l'"american way of life" et son aboutissement. Ce regard nous apparaît d'autant plus étrange, bizarre et fascinant que le spectateur se sent progressivement glisser dans un récit d'une fluidité déconcertante où tout semble lui échapper. Mais c'est à travers cette fluidité même qu'Altman constate amèrement la sécheresse d'un mode de vie et donc d'une culture dont le devenir ne peut que se buter à un cul-de-sac.

ANNIE HALL, un film de Woody Allen, avec Diane Keaton et Woody Allen.

Sans aucun doute, l'oeuvre la plus complète, la plus riche, la plus figolée, la plus personnelle aussi, de celui que tous doivent maintenant considérer comme un réalisateur américain de première importance: Woody Allen. Ce récit qui raconte les hauts et les bas d'une relation entre un comique et une artiste de variétés fait, bien sûr, tout de suite penser à ce qu'ont vécu réellement Allen et Keaton; mais cette base franchement personnelle permet au réalisateur de dépasser son humour habituel pour le nourrir d'un romantisme plus explicite et le prolonger dans une réflexion, comique évidemment, sur l'absurdité des relations interpersonnelles. Plus que jamais Allen apparaît comme un cinéaste sérieux et profond qui exploite son humour pour exorciser nos craintes les plus intimes.

NEW YORK, NEW YORK, un film de Martin Scorsese, avec Liza Minelli et Robert De Niro.

Même si ce film est trop long, il est à voir pour Liza Minelli qui n'a jamais joué avec autant de présence depuis Ca-

baret, pour Robert De Niro qui se renouvelle tellement de rôle en rôle qu'il en devient presque méconnaissable, et surtout pour la réalisation de Martin Scorsese qui rend hommage à la grande époque des comédies musicales américaines en recréant les apparences tout en y élaborant, d'une manière pour ainsi dire insidieuse, une saisissante réflexion sur le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, le rêve et la réalité, le cinéma et la vie.

LA MEILLEURE FACON DE MARCHER, un film de Claude Miller, avec Patrick Dewaere.

Un film comme j'aime les aimer: simple et complexe à la fois, drôle et tragique, qui se lit à plusieurs niveaux, qui surprend et étonne par la richesse de son récit. Claude Miller témoigne d'une sensibilité renouvelée qui examine, comme si de rien n'était, ces sujets importants que sont l'oppression, la frustration et l'ambiguïté sexuelles. En fait, et c'est sans doute là sa force, ce film a l'ambiguïté de son propos.

STAR WARS, un film de George Lucas, avec Mark Hamill, Harrison Ford, Alec Guinness, Carrie Fisher.

George Lucas a toujours été fasciné par la science-fiction. Déjà, lorsqu'il était étudiant, il tournait un court métrage qu'il allait par la suite reprendre et développer pour son premier long métrage, **THX 1138**, un des plus beaux films de science-fiction des dernières années. Voici maintenant, qu'après le succès considérable d'**American Graffiti**, Lucas revient à la science-fiction avec **Star Wars**. Comme dans **THX 1138**, le thème n'apparaît pas très nouveau puisqu'il s'agit de la rébellion contre un impérialisme destructeur; mais comme dans **American Graffiti**, Lucas réussit très rapidement à faire vivre le spectateur ailleurs: c'était dans une petite ville des Etats-Unis vers les années 1962; dans **Star Wars**, c'est dans

une autre galaxie et une autre ère. A la base donc, la tentative est la même sauf qu'elle exige plus de moyens. Or, la réussite de **Star Wars** repose essentiellement sur l'ingéniosité et la perfection des innombrables moyens techniques - robots, gadgets, décors, costumes, effets spéciaux, surtout - que Lucas a employés pour nous faire partager une action d'un autre espace et d'un autre temps. On sent que Lucas a puisé à de nombreuses sources - **Flash Gordon, The Wizard of Oz, l'émission Startrek** pour ne citer que les plus évidentes - et qu'il s'est amusé en créant une véritable fantaisie spatiale où l'aventure, le suspense, le conte, l'humour aussi se disputent notre émerveillement d'enfants fascinés.

JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000, un film d'A-lain Tanner avec Jean-Luc Bideau, Rufus, Miou-Miou, Myriam Mézières, Myriam Boyer, Jacques Denis, Roger Jendly.

Jonas est la synthèse de **Charles, mort ou vif, La salamandre, Le retour d'Afrique et Le milieu du monde**, les quatre films précédents de Tanner qui a donc choisi de regrouper dans **Jonas** les attitudes d'interrogation et de recherche qui constituaient le centre nerveux de tous ses long métrages de fiction tournés jusque-là. Il faut admirer dans ce film la composition des personnages qui réussissent à être à la fois très quotidiens, très près de nous et en même temps symboles d'une transformation qui permet un peu d'espoir pour la société de l'an 2000. Il faut admirer aussi la souplesse avec laquelle les personnages sont progressivement fondus dans une même famille, et surtout l'intelligence avec laquelle Tanner a merveilleusement construit ce long métrage qu'il a placé sous l'égide de Jean-Jacques Rousseau qui, à l'instar des personnages du film, souhaitait lui aussi un nouveau contrat social.

SORCERER, un film de William Friedkin, avec Roy

Scheider, Bruno Cremer, Amidou, Francisco Rabal.

Porter de nouveau à l'écran **Le salaire de la peur** qu'avait si bien réalisé Henri-Georges Clouzot en 1953, voilà ce qu'on appelle un défi de taille. Ce remake, William Friedkin (**The French Connection, The Exorcist**) l'a en partie réussi. En utilisant les bruits de toutes sortes de façon intensément expressive et en conférant à chaque séquence un rythme vertigineux, Friedkin hypnotise le spectateur qui se sent constamment projeté d'un plan à l'autre et prisonnier d'un cauchemar auquel la qualité onirique de plusieurs images participe directement. Mais l'erreur du réalisateur américain a été de nous faire vibrer à l'action pour l'action, sans communiquer suffisamment les émotions vécues de chacun des quatre individus aux prises avec la nitroglycérine. Et c'est pourquoi Yves Montand, Charles Vanel, Peter van Eyck et Folco Lulli nous émouvaient davantage dans le film de Clouzot que Roy Scheider, Bruno Cremer, Amidou et Francisco Rabal dans cette version 1977.

THE DEEP, un film de Peter Yates, avec Robert Shaw, Jacqueline Bisset, Nick Nolte.

Bien que la publicité s'efforce d'associer dans notre esprit ce long métrage au succès phénoménal que fut **Jaws**, les deux films n'ont rien en commun sinon que, dans les deux cas, on s'est inspiré d'un roman de Peter Benchley. Dans **The Deep**, il n'est nullement question du combat mythique entre l'homme et les menaces de la mer, mais tout simplement d'une course au trésor, un trésor enfoui sous l'eau. De l'action, de l'action souvent sous-marine et souvent efficace, il faut bien le dire. Mais le tout reste irrémédiablement anecdotique; des anecdotes un peu trop librement épicées de vaudou.

A BRIDGE TOO FAR, un film de Richard Attenborough, avec Dirk Bogarde, James Caan, Michael Caine, Sean Connery,

Edward Fox, Elliot Gould, Gene Hackman, Anthony Hopkins, Hardy Kruger, Laurence Olivier, Ryan O'Neal, Robert Redford, Maximilian Schell, Liv Ullman.

Trop de grands noms se partagent la vedette dans ce film péniblement long, conventionnel et lourd, qui se veut une reconstitution de l'attaque ratée des alliés à Arnhem en Hollande. Si le réalisateur britannique Richard Attenborough en profite pour souligner la bêtise et la stupidité têtue de certains commandements et de certaines attitudes, il ne dénonce jamais pour autant la guerre en elle-même et fait preuve au contraire d'une passion puérile pour un militarisme presque folklorique. Raté et dépassé.

THE EXORCIST II; THE HERETIC, un film de John Boorman, avec Linda Blair, Richard Burton, Louise Fletcher.

The Exorcist II nous apprend que le prêtre incarné par Max Von Sydow dans (le premier) **The Exorcist** avait pour ainsi dire "butché" son travail et n'avait pas exorcisé de façon définitive la petite maudite, pardon, la petite possédée: il faut donc recommencer. Que diable! Que diable aussi est venu faire le réalisateur John Boorman (**Leo the Last, Deliverance, Point Blank**) dans ce produit honteusement commercial? Il a laissé savoir que ce sont les effets spéciaux que permettait le récit qui l'ont attiré. Or ces effets n'ont même pas l'impact cinématographique du premier **Exorcist**. En fait ils sont ridicules, tout comme le sont le récit et les interprétations. Mais le ridicule ne tue pas, paraît-il. Souhaitons que, cette fois-ci, le démon aidant, il tuera au moins toute possibilité d'un troisième **Exorcist**.

ROLLERCOASTER, un film de James Goldstone, avec George Segal, Timothy Bottoms, Richard Widmark.

Un jeune extortionniste (Timothy Bottoms) exige un million de dollars sans quoi les trains - des - montagnes - russes - d'un - parc - d'amusement - quelque - part - aux Etats-Unis dérailleront: sa menace est d'autant plus dangereuse qu'il a déjà un déraillement à son actif. Voilà pour ainsi dire le point de départ de ce mélodrame de suspense et de terreur. Mais malheureusement, James Goldstone n'est pas Alfred Hitchcock: sa

réalisation reste constamment terne, sans relief, sans épaisseur et réussit mal à exploiter les menaces, les craintes et les sensations fortes qui règnent dans un parc d'amusement. Quant à l'enquête menée par l'inspecteur de sécurité (George Segal), on a beaucoup de difficultés à y croire tellement elle est cousue d'invéraisemblances. Enfin **Rollercoaster** est une production en sensurround et une fois encore on a la preuve que cette technique n'apporte rien au cinéma sinon du bruit: l'impact des scènes dans les montagnes russes doit plus aux images qu'au son et dans ce genre d'effet le cinérama a depuis longtemps fait preuve de plus de possibilités que le sensurround.

HISTOIRE D'UN FLIC, un film de Jacques Deray, avec Alain Delon et Jean-Louis Trintignant.

Ce long métrage adapté du livre **Flic Story** recrée avec justesse les personnages qu'étaient en 1947 le policier Roger Borniche et l'assassin Emile Buisson et surtout l'enquête qui a permis au premier de capturer le second. La justesse de cette histoire entre hommes s'impose par une réalisation qui ne s'attarde pas aux gadgets rétro mais qui, au contraire, va directement à l'essentiel. Et aussi par l'interprétation efficace bien que sobre d'Alain Delon, et le jeu renouvelé d'un Jean-Louis Trintignant presque méconnaissable.

ISLANDS IN THE STREAM, un film de Franklin J. Schaffner, avec George C. Scott.

Avec cette réalisation, Schaffner confirme ce que **Nicolas and Alexandra** et **Papillon** nous avaient déjà appris: son talent est inexistant ou presque. En fait, ce film divisé en trois parties est une sorte d'anthologie de ses plus importants défauts. Dans le premier volet (**The Boys**), Schaffner prouve encore une fois que les décors - ici, les paysages des Bahamas - l'intéressent plus que les personnages. Dans le deuxième (**The Woman**), il fait preuve de son incapacité totale à tisser les relations complexes, ambiguës et profondes qui relient un être à un autre. Dans la dernière partie (**The Journey**), il se montre inapte à insuffler à une action, pourtant mouvementée en soi, un élan, une portée, un rythme. Quant à George C. Scott

Le lecteur du Devoir est intéressé au cinéma

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

Réponses

Pas du tout	0%
Moins d'une fois par mois	7%
Une ou deux fois par mois	68%
Trois ou quatre fois par mois	23%
Pas de réponse	2%
TOTAL	100%

LE DEVOIR

Montréal

que Schaffner avait choisi aussi comme interprète dans **Patton**, on le sent laissé à lui-même, sans cette direction qui lui aurait permis de rendre avec plus de force encore ce personnage du sculpteur créé par Ernest Hemingway dans le roman dont le film est une pâle et faible adaptation.

EDVARD MUNCH, un film de Peter Watkins.

Bien que les films précédents de Watkins étaient pour la plupart d'une pertinence saisissante, je pense ici en particulier à **The War Game** et **Punishment Park**, ce cinéaste n'a jamais réalisé une oeuvre aussi complète, aussi riche dans la forme et le fond (je sais: les deux sont indissociables) qu'**Edvard Munch**, son dernier film. Ce long métrage, d'une durée de 215 minutes, n'ennuie à aucun moment et doit être considéré comme une date dans l'histoire du cinéma. En effet, cette réalisation renouvelle le genre poussiéreux des documentaires ou des biographies romancées sur

la vie d'artistes célèbres, dépasse largement la superficialité ridicule d'entreprises comme celle de Ken Russel (**Lisztomania**, etc.) et dans la mesure où Watkins a cherché à intégrer la vie privée et publique de Munch, celle de ceux qu'il côtoyait, la vie de l'époque aussi, dans un tout plastiquement semblable à l'univers de Munch où psychologie, sociologie, histoire et esthétique se répondent dans un même écho. On peut affirmer sans se tromper que Watkins a repoussé un peu plus loin les limites du langage cinématographique. □



Direction générale du
Cinéma et de l'Audiovisuel
Ministère des Communications

Nous sommes heureux de contribuer à la promotion du cinéma québécois, et donc, de faire connaître les talents des cinéastes et des comédiens de chez nous aux yeux du monde.

Le service de la Promotion



ENFIN...
LE SEUL
COMPLEXE
DE
PRODUCTION
INTÉGRÉ
DE CINÉMA
ET DE TÉLÉVISION
AU CANADA

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

Enfin

sonolab INC.

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

