

PER
C-841

S

Cinéma Québec

NO 58

\$1.25

RENÉ VAUTIER
CINEASTE OU MILITANT?



LE CINÉMA ET LES ENFANTS AU QUÉBEC
FALARDEAU-POULIN GROULX-ALLAIRE
"PROCES DU SPECTACLE": LE CINEMA DANS LE BOX DES ACCUSES

Location d'équipement cinématographique

Caméras -16 et 35mm. Son

Eclairage Générateurs

Studios de son

Vente

Réparation



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

cinéma québec

No 58
(volume 6, no 8)
septembre/octobre 1978



Le cinéma pour enfants, voir notre dossier commençant à la page 24.

Photo couverture: Une scène extraite du film d'André Melançon, "Comme les six doigts de la main".

Direction: Jean-Pierre Tadros. **Comité de rédaction:** Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros. **Collaborateurs:** Claude R. Blouin, Pierre Demers, Pierre Grégoire, Guy Hennebelle, André A. Lafrance, André Pâquet, Roland Paret, Michel Pouliot. **Secrétariat de la rédaction:** France Sauvageau. **Conception graphique:** Louis Charpentier. **Administration:** Connie Tadros. **Publicité:** Yvan Girouard, France Sauvageau. **Abonnements:** Sylvie Galipeault.

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

- 12 "PEA SOUP", UNE HISTOIRE A FINIR
AVEC FALARDEAU ET POULIN
par Alain Bissonnette
- 15 "GRAND REMUE-MENAGE"
POUR UNE FONDAMENTALE REMISE EN QUESTION
une entrevue de Jean-Pierre Tadros
avec Sylvie Groulx et Francine Allaire
- 18 RENE VAUTIER, MILITANT OU CINEASTE?
par Pierre Lavoie et Jean-Pierre Gariepy
- 24 LE CINEMA POUR ENFANTS AU QUEBEC
un dossier de Marc Sévigny
avec des entrevues de Richard Lavoie, André Melançon et
François Labonté

...Et les ACTUALITES: Surprise à l'ONF: Lamy quitte pour Radio-Canada (page 5); le gouvernement fédéral inquiète Radio-Canada (page 7); les lauréats du 29e Canadian Film Awards, et ceux du 10e Festival du film étudiant canadien (page 8); Rock Demers à l'Institut, Livre bleu sur le cinéma (page 9); un dialogue entre M. Ci et M. Néma (page 10).

ACTION/REACTION (page 33); CINE-LIVRES (page 36); la chronique du SUPER-8 d'André A. Lafrance (page 39); CINEMA EDUCATIF (page 40); la chronique de PATRICK STRARAM le bison ravi (page 42); les CRITIQUES (page 44); les NOTULES de Richard Gay (page 49).

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: \$10.00
Etudiants: \$8.50
(adresse québécoise seulement)
Compagnies: \$15.00
Bibliothèques et institutions: \$15.00
Etranger: \$15.00

Volumes reliés:

volume 1: \$25
volumes 2, 3 et 4: \$20 chacun
volume 5: \$15

Publicité:

Yvan Girouard
France Sauvageau (514) 272-8462

Abonnements:

Sylvie Galipeault (514) 272 1058

Distribution:

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

Tarifs spéciaux pour les abonnements groupes ou les achats en bloc de numéros de la revue. Anciens numéros disponibles sur demande. Les abonnements ne sont pas remboursables.

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 - Vidéofilms - O.N.F. - Cinepix - Paramount - 20th Century Fox - Columbia - CBC - Warner Bros. - United Artists - MCA - Universal - Agora Films - Les Productions Cinak.

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

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

Angela
Rimbaud est Mort
Panique
Les Maléfices -
Cathy's Curse

In Praise of Older Women
Blackout
Jacob Two Two
The Uncanny

Rituals
L'Ange et la Femme
Two Solitudes
Kings and Desparate Men

Film récemment doublés:

Eric
Les Mensonges que mon
Père me Contait
Massacre à la Scie
Ils étaient Cinq

Le Chien Enragé
Duddy Kravitz
L'Autre Versant de la
Montagne

Lancer, frappé
Brrr
Visage de la Peur
Ces Adorables Victoriennes
A bout de Nerf

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

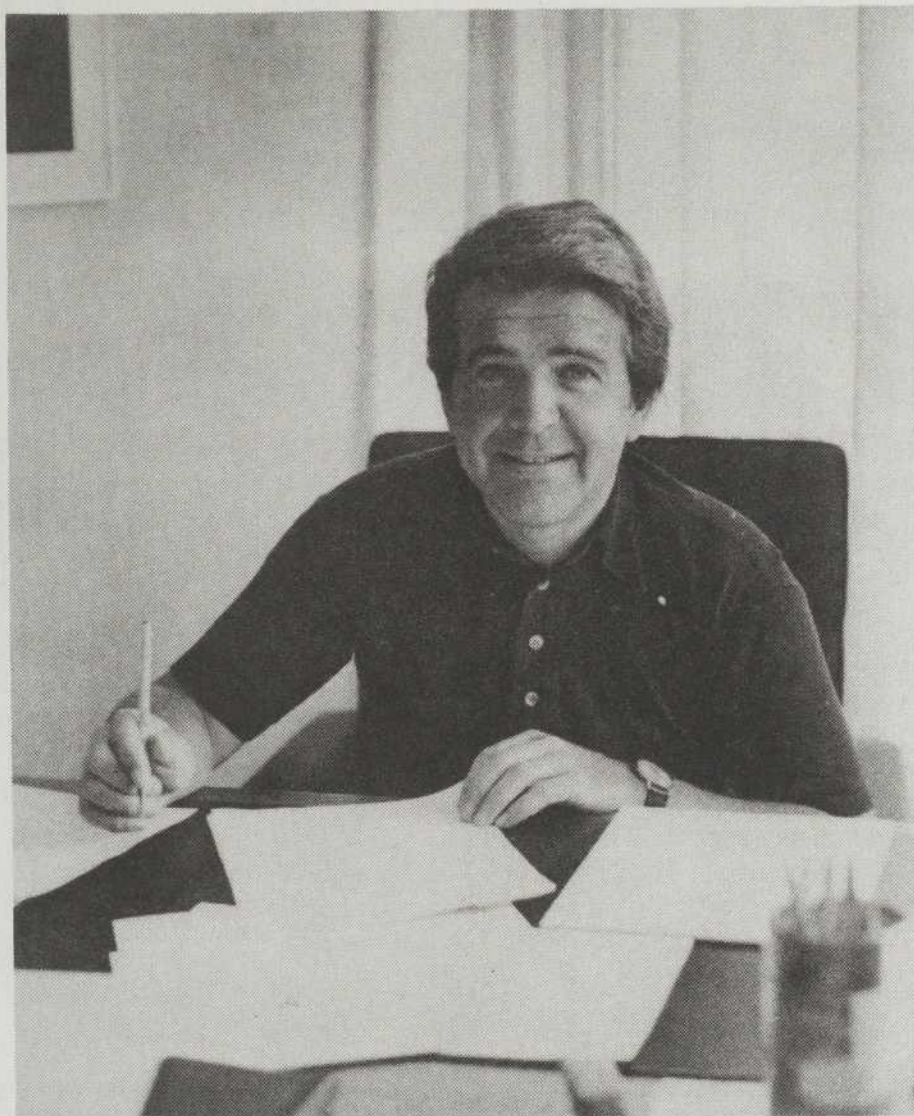
TORONTO
720 ouest, rue King
Toronto, Ontario
M5V 2T3
(416) 364-3894

Pathé Sound Studios
121, rue St-Patrick
Toronto, Ontario
M5T 1Y3
(416) 598-2521

Surprise à l'ONF: Lamy quitte pour Radio-Canada

L'annonce, mardi le 26 septembre (1) de la récente démission de M. André Lamy de ses fonctions de commissaire du gouvernement à la cinématographie et de président de l'Office national du film du Canada, devait prendre tout le monde par surprise. Pourtant, des rumeurs avaient circulé sur cet éventuel départ durant les semaines qui l'ont précédé. Personne, cependant, n'avait voulu prendre cette possibilité au sérieux.

C'était mal connaître l'homme en question; ce que tout le monde reconnaît d'ailleurs volontiers puisqu'on s'accorde généralement à voir en M. André Lamy quelqu'un de profondément mystérieux, dont les intentions échappent souvent. L'on se demande donc toujours pourquoi il aurait décidé de quitter la présidence de l'ONF pour un poste de vice-président aux relations avec l'auditoire à la Société Radio-Canada. Il remplace de ce fait M. Peter Meggs, qui n'avait cependant pas exactement les mêmes fonctions que celles qu'occupera M. Lamy. Faut-il y voir une rétrogradation? "Je n'ai jamais considéré le problème dans ce sens, nous dira-t-il. Pour moi, passer à Radio-Canada représente un nouveau challenge. Et quand, il y a deux mois, le président de Radio-Canada m'a offert le poste, j'y ai vu avant tout la



possibilité de relever de nouveaux défis et aussi la possibilité d'entrer dans le monde de la télévision dont les relations avec le cinéma vont aller en s'accroissant."

André Lamy préparera-t-il de là-bas l'intégration de l'ONF au sein de Radio-Canada? Ou, à tout le moins, favorisera-t-il un plus grand rapprochement (en ce qui concerne la production et la distribution) entre l'ONF et Radio-Canada? A l'Office, on se pose ces questions et bien d'autres, sans trop savoir quoi en penser. D'autant plus qu'on ignore l'importance que pourra bien revêtir à Radio-Canada ce poste de vice-président aux relations avec l'auditoire, qu'on considérait jusqu'alors comme mineur.

Certains y voient en effet une fonction avant tout honorifique; ce qui aurait alors

confirmé la thèse d'une "mise sur les tablettes" du commissaire à la cinématographie. Il semblerait cependant que la fonction qu'occupera M. Lamy soit appelée à devenir des plus importantes à Radio-Canada, puisqu'elle englobe les relations avec les gouvernements fédéral et provinciaux. En une époque où Radio-Canada est mise à l'épreuve par les pouvoirs politiques, le rôle de M. Lamy deviendra crucial. Comme il devait d'ailleurs le déclarer au Soleil (du 27 septembre): "En fait, le rôle de commissaire de l'ONF est consacré à 50 pour cent à faire comprendre aux Canadiens (et il faudrait ajouter, à leurs gouvernements) comment l'ONF peut leur être utile." Il s'agira maintenant de démontrer combien Radio-Canada peut être aussi utile au Canada et aux Canadiens;

ce qui demandera, n'en doutons pas, de plus gros efforts de persuasion et de grandes habiletés politiques.

M. Lamy était à l'ONF depuis huit ans. Il avait été nommé commissaire adjoint pour une période de cinq ans. Ce mandat coïncidait avec celui de M. Sydney Newman, alors commissaire à la cinématographie. A la fin de ce mandat, il devait accéder à la présidence de l'ONF; nomination qui n'avait surpris personne. Ce dernier mandat devait expirer dans deux mois. L'année prochaine, l'ONF fête ses quarante années d'existence. Mais le président de l'ONF semble avoir voulu mettre prématurément un terme à son expérience onéfiennne.

"C'est une décision personnelle, que j'ai prise en fonction de mon avenir", nous dira-t-il; "décision qui marque bien mon désir de ne pas retourner dans l'industrie privée."

Cependant, cette démission arrive à un moment où l'on se pose de plus en plus de questions sur l'avenir de l'Office à l'intérieur d'une politique qui cherche toujours à se définir. Cette démission arrive aussi quelques mois après le départ forcé de M. Michael Spencer, alors directeur exécutif de la Société de développement de l'Industrie cinématographique canadienne (SDICC), et son remplacement par un jeune mandarin proche du premier ministre.

Et puis, n'oublions pas qu'un profond mécontentement règne à l'intérieur même de l'ONF, depuis que des draconiennes coupures ont dû être pratiquées à cause de mauvaises prévisions budgétaires; ce qui a eu pour effet de bloquer tous les projets de films.

Tout cela fait que cette démission arrive à l'un des moments les plus explosifs de l'histoire de l'Office national du film...

(1) voir Le Devoir de cette date. La démission de M. Lamy avait été présentée le samedi précédent lors d'une réunion du conseil d'administration de l'Office. Elle avait été au préalable soumise au premier ministre du Canada qui l'avait acceptée à condition que M. Lamy reste à son poste jusqu'à la nomination de son successeur. Cette même exigence allait être formulée par le conseil d'administration.



MONTRÉAL — TORONTO

DOUBLAGE ET POST-SYNCHRONISATION FOREIGN LANGUAGE DUBBING

Philippe Garcia

1025, RUE BLEURY,
MONTRÉAL, QUÉ. H2Z 1M7
TÉL: (514) 866-8933
CABLE: TELESYNC

Ron Hastings

205 RICHMOND STREET WEST,
SUITE 203,
TORONTO, ONT. M5V 1V5
TEL. (416) 367-0834

FLASH!

FLASH! est une rubrique ouverte gratuitement aux abonnés de Cinéma/Québec.

Oui, cette colonne est ouverte à tous ceux:

- . qui ont besoin d'un appareil, de facilités de production ou de distribution, de documents précis, etc.;
- . qui veulent vendre appareils, livres, ou revues sur le cinéma;
- . ou qui voudraient informer brièvement les lecteurs sur certaines activités ou réalisations précises.

A tous ceux-là, pour la première fois, il vous est possible désormais de vous adresser directement aux lecteurs de Cinéma/Québec — et cela gratuitement, si vous êtes abonnés à la revue.

Pour ceux qui ne seraient pas abonnés, le tarif est de 50 cents le mot.

A ACHETER

Acheterais projecteur 16 en bon état et à prix intéressant. Tél: 932-7084 (demandez Yves Pageau)

Je désire acheter un bon projecteur 16 mm sonore. Tél: 521-7867 (demandez Jean-François)

A VENDRE

Caméra super-8 Beaulieu 4008 ZM II (presque neuve, zoom automatique 6-66mm avec mallette en cuir. Tél: 878-4511 (9h00 à 17h00)

Projecteur 16mm sonore, excellente condition à vendre à un prix dérisoire. Tél: 271-2328 (demander Yves Pageau)

RECHERCHE

Des films amateurs, de tous genres, pour une série d'émissions de télévision. Tous les styles, toutes les époques, tous les sujets sont bons; et on accepte tous les formats. Les films retenus seront copiés puis restitués à leur propriétaire. Pour plus de renseignements, appelez Philippe d'Hauterive à (514) 861-3085.

Les textes doivent parvenir par écrit à l'attention de: FLASH!, Cinéma/Québec, C.P. 309, Station "Outremont", Montréal, Québec, H2V 4N1.

Seuls des individus peuvent participer à FLASH!

La revue se réserve cependant le droit de ne pas publier les textes qui ne correspondraient pas à l'esprit de cette rubrique. Et on demande à tous d'être précis et concis!

Le gouvernement fédéral inquiète Radio-Canada

Dans une entrevue publiée par le quotidien de Québec, Le Soleil (1), M. Pierre Desroches, vice-président exécutif de la Société Radio-Canada, n'écarter pas la possibilité que les coupures de \$71 millions dans le budget 1979-80 de Radio-Canada, annoncées par le cabinet Trudeau, pourraient être une sorte de punition politique.

"Je n'ai aucune preuve que cela en soit une... Mais c'est possible", a déclaré M. Desroches, alors qu'il commentait une opinion largement répandue à divers échelons de la société Radio-Canada, selon laquelle ministres et députés libéraux tenteraient d'affamer ces ondes qu'ils croient en partie responsables de l'élection d'un gouvernement indépendantiste à Québec, en 1976.

"Je n'essaie pas de faire de la diplomatie en vous disant cela: c'est bien possible", a répété M. Desroches. "L'an dernier, par exemple, on n'a pas eu de taux de croissance, mais tout juste les ressources nécessaires pour couvrir les augmentations des frais d'exploitations de Radio-Canada".

Tout en reconnaissant que l'austérité frappe l'ensemble des organismes culturels canadiens, le vice-président exécutif de Radio-Canada a regretté que "la radiodiffusion ne semble pas une priorité pour le Parlement ou le gouvernement en place".

Sous-financée

Avec des crédits gouvernementaux qui dépassent \$500 millions, Radio-Canada ne se prétend pas "pauvre", a-t-il souligné, mais "sous-financée" en regard de son mandat canadien, du point de vue de l'extension de ses réseaux et de sa capacité de retenir les Canadiens qui regardent de plus en plus la télé américaine, grâce à une télé-distribution galopante.

M. Desroches doute d'autre part que la dénonciation des coupures gouvernementales, qui ont été qualifiées de glissade vers le "colonialisme culturel" américain par le président de la société d'Etat, Al Johnson, soit directement évoquée devant la Commission de la radiodiffusion et des télé-communications canadiennes CRTC, qui a entrepris mardi le 3 octobre, des audiences sur le renouvellement des permis de Radio-Canada jusqu'en 1982.

A cette occasion, le président de Radio-Canada a réclamé qu'on interdise aux postes de télévision américains l'accès à la diffusion par câble au Canada.

En danger!

S'adressant au Conseil de la radio-télévision et des télé-communications canadiennes pour le renouvellement du permis de la société d'Etat, M. Al Johnson a cité une enquête de Radio-Canada pour montrer que la télévision canadienne était en danger.

Au Canada anglais, y apprend-on, 74 pour cent du temps consacré à la télévision va aux émissions américaines. Il est de 48 pour cent au Québec.

Chez les jeunes, 83 pour cent des émissions sont américaines pour les anglophones et 60 pourcent pour les francophones.

En plus d'interdire aux stations des Etats-Unis la télédistribution canadienne, M. Johnson a recommandé de retarder d'au moins cinq ans l'avènement de la télévision payante au Canada. C'est que, a-t-il expliqué, "elle serait dominée par le film et le sport des Etats-Unis". Un moratoire de cinq ans, selon lui, permettrait à la télévision canadienne de devenir plus concurrentielle.

M. Johnson a suggéré également:

* d'augmenter le contenu canadien de la programmation des heures de pointe à Radio-Canada de 60 à 65 pourcent;

* une hausse de 50 à 55 pourcent dans les postes privés;

* plus d'émissions canadiennes par câble, comme la diffusion des débats parlementaires.

Pour M. Johnson, le prix payé pour la télédistribution devrait être considéré comme un fonds pour les programmes canadiens, tout autant que les revenus des annonces et les subventions gouvernementales.

M. Johnson a rejeté la suggestion de supprimer complètement les émissions américaines à Radio-Canada, disant que la société d'Etat se devait de montrer les meilleurs programmes, dont certains étaient étrangers.

De plus, a fait remarquer M. Johnson, 15 pour cent des Canadiens ne peuvent écouter que Radio-Canada et il serait injuste de les priver d'émissions étrangères.

Il n'est pas question, a indiqué finalement M. Johnson, d'abandonner les messages commerciaux à la télévision, comme cela a été fait à la radio.

(1) Le Soleil, mardi le 3 octobre 1978.

Euro Equipment Service
58, rue des Bergers 75015 PARIS
tél : 579-49-29 télex : 204011 F

DES MICRO-ORDINATEURS AU SERVICE DU CINEMA

• AUTOMAT 77

- s'adapte sur tous les bancs d'animation
- automatise le zoom et les mouvements de table E-W N-S
- fournit une précision dans les mouvements de 12 microns pour le zoom et de 6 microns pour les tables

• ELECTRONIC DRIVE SYSTEM

- conçu pour remplacer les systèmes électro-mécaniques des banc-titres et optical printers par l'installation de moteurs pas à pas sur leurs caméras et projecteurs
- performances comparables à celles d'un matériel neuf

Les lauréats du 29^e Canadian Film Awards

Le jury international du 29^e Palmarès du film canadien était composé de Donald Pilon (acteur), Robbie Robertson (de The Band, et producteur du film *The Last Waltz* de Martin Scorsese; Fred Schepisi (réalisateur du film australien *The Chant of Jimmy Blacksmith*, Beverly Shaffer (réalisatrice, *I'll Find a Way*, Oscar 1978); Naoki Togawa (critique japonais).

La présentation des Etrogs, qui s'est faite le 21 septembre à Toronto à l'amphithéâtre du Ryerson Institute, clôturait le Festival of Festivals de Toronto. Cette cérémonie allait être à la base d'une émission d'une heure diffusée sur le réseau anglais de Radio-Canada, le dimanche 24 septembre (émission d'une fadeur remarquable qui ne se trouvait rehaussée que par les déclarations à l'emporte-pièce de l'animateur).

Voici la liste des lauréats suivant les différentes catégories:

LONG METRAGE DE FICTION

Meilleur film

The Silent Partner

Producteurs: Garth Drabin-sky, Joel Michaels, Stephen Young.

Réalisation

Daryl Duke

(The Silent Partner)

Montage

George Appleby

(The Silent Partner)

Directeur de la photographie

Miklos Lente

(In Praise of Older Women)

Scénario

Martyn Burke

(Power Play)

Enregistrement du son

David Lee

(The Silent Partner)

Montage sonore

Bruce Nyznik

(The Silent Partner)

Mixage

Tony Van den Akker,

Paul Coombe

(Three Card Monte)

Musique originale

Oscar Peterson

(The Silent Partner)

Direction artistique

Wolf Kroeger

(In Praise of Older Women)

Interprétation masculine

Richard Gabourie

(Three Card Monte)

Interprétation féminine

Helen Shaver

(In Praise of Older Women)

Acteur de soutien

Henry Beckman

(Blood and Guts)

Actrice de soutien

Marilyn Lightstone

(In Praise of Older Women)

Pierre Letarte

(L'âge de la machine)

Scénario

Gilles Carles

(L'âge de la machine)

Scénario (documentaire)

Donald Brittain

(The Champions)

Enregistrement du son

Serge Beauchemin

(L'âge de la machine)

Montage sonore

John Knight,

Ken Page

(Song of the Paddle)

Mixage

Michel Descombes,

Jean-Pierre Joutel

(The Champions)

Musique originale

Brent Carver, Rough Trade,

Carol Pope, Kevin Staples,

Carol Bolt

(One Night Stand)

Direction artistique

Jocelyn Joly

(L'âge de la machine)

Interprétation masculine

Brent Carver

(One Night Stand)

Interprétation féminine

Chapelle Jaffe

(One Night Stand)

Acteur ou actrice de soutien

Willy Lamothe

(L'âge de la machine)

... et du 10^e Festival étudiant

Scott Barrie, un étudiant du Collège Conestoga a gagné le prix Norman McLaren et un prix en argent de \$1,000.00 pour son film *Gracie* lors du dixième Festival du Film Etudiant Canadien qui a eu lieu à Banff, du 28 au 31 août.

Les autres gagnants sont: *Nomads* d'Anthony D'Andrea de York University (meilleur film de fiction); *Labyrinth* de Bob Boyd de Simon Fraser University et *Jim & Muggins Tour Toronto* de Michael Kennedy du Ryerson Polytechnical Institute (meilleurs films documentaire), *Madhouse Rag* de Dev Ram-saran du Sheridan College (meilleur film d'animation); et *L'instant* d'Andhela Milosavljevic de Concordia University (meilleur film expérimental).

Des prix spéciaux ont été décernés aux films suivants: *The Return* de Forrest Taylor de l'Université de B.C. (meilleur montage); *Le Percepteur* de Jean Fontaine du Cégep de Matane (meilleure musique); *Not Another Love Story* de John Bradshaw du Ryerson Institute (meilleur acteur); *Back From Paradise* d'Oscar Zambrano de York University (meilleure actrice); *Conversation* de Max-

well Berdowski de Concordia University (meilleur scénario); *Préméditation* de Denis Vachon du Collège Algonquin (meilleure photographie); *Gracie* de Scott Barrie du Collège Conestoga (meilleur réalisateur).

Enfin, trois mentions: pour la cinématographie à *Nomads* d'Anthony D'Andrea de York University; pour le film expérimental à *Mondo Punk* de Suzanne Naughton de Ryerson Poly. Institute; pour le film d'animation à *Child's Play* de Carole Trépanier de l'Université de B.C.

Sur les 86 films soumis au Conservatoire d'art cinématographique, 40 ont été retenus pour la compétition. Le jury était composé de Fil Fraser, producteur; Louis Hobson, critique de cinéma à l'Alberta; Peter Jones, réalisateur de Vancouver à l'ONF et Don Campbell, professeur au South Alberta Institute of Technology. Le président du jury, M. James Card, ex-directeur du département de films de la George Eastman House, ainsi que deux de ses membres: Marcel Martin, rédacteur en chef de la revue *Ecran* (Paris) et Jean-Claude Lord, cinéaste, n'ont pu être présents à cause de la grève d'Air Canada.

AUTRES CATEGORIES

Documentaire

(60 minutes et plus)

The Champions

Producteurs: Donald Brittain,

Janet Leissner

Documentaire

(moins de 60 minutes)

The Hottest Show on Earth

Producteurs: Wolf Koenig,

Derek Lamb, Jeffrey Schon

Film d'animation

Afterlife

Producteur: Derek Lamb

Court métrage pour

distribution en salles

(35mm seulement)

L'affaire Bronswik

Producteur: René Jodoin

Dramatique pour la

télévision

One Night Stand

Producteurs: Stanley Colbert,

Allan King

Réalisation (film dramatique)

Gilles Carles

(L'âge de la machine)

Réalisation (documentaire)

Bill Mason

(Song of the Paddle)

Montage

Ted Remerowski,

Steven Keller

(The Champions)

Direction de la photographie

Ken Buck

(Song of the Paddle)

Demers à l'Institut

Depuis le 1er août, l'Institut québécois du cinéma, créé par la Loi No 1 du cinéma (de juin 1975), a un nouveau directeur général. Il s'agit de Rock Demers qui, pour ce faire, renonce à la présidence de Faroun Films et à toutes les parts qu'il détenait dans cette compagnie. Cette nomination met ainsi fin à une longue période d'incertitude provoquée par la démission inattendue de M. Yvon Desrochers, survenue au début de novembre 1977, et par les difficultés rencontrées à lui trouver un successeur.

Rappelons qu'avant sa nomination à la direction de l'Institut, Rock Demers était le président de son conseil d'administration, où il représentait les distributeurs. Ce conseil d'administration,

composé de sept membres, devra se choisir sous peu un nouveau président. Il est présentement composé de: Guy Fournier, représentant des producteurs de films; Jean Dansereau, représentant des réalisateurs; George-Henri Parent, représentant des distributeurs, anciennement propriétaire du cinéma Elysée; Paul Gendron, représentant des exploitants de salles de cinéma; Louise Jobin, costumière, représentante des artisans (techniciens et comédiens); Louise Cousineau, journaliste à La Presse et Soucy Gagné, représentante du public.

(Le nouveau président du conseil d'administration de l'Institut québécois du cinéma sera très probablement choisi lors de la prochaine rencontre du CA, c'est-à-dire le 20 octobre.)

Livre bleu sur le cinéma

L'annonce de la publication prochaine d'un "livre bleu sur le cinéma" par le ministère des Communications n'a pas manqué de faire sourire. Le choix de la couleur y était naturellement pour quelque chose. Mais cela cachait surtout une certaine gêne; pire, une angoisse. Car dans notre milieu cinématographique québécois on reste très sensible à tout ce qui pourrait venir bouleverser l'actuel équilibre des forces au sein de cette industrie naissante. On accepte donc l'idée de changements, mais à condition que cela se fasse en consultation avec le milieu. Ce qu'on redoute donc, c'est un coup de force

législatif de la part du gouvernement.

On sait que le gouvernement québécois a promis de proposer très prochainement une nouvelle loi du cinéma qui remplacerait celles de 1967 et de 1975. Un projet émanant du ministère avait déjà circulé (voir *Cinéma/Québec* No 53).

Le "livre bleu" ne proposera pas de loi comme telle; ce sera plutôt un dossier sur la situation du cinéma au Québec qui devrait permettre d'engager une discussion sérieuse sur des bases solides. Et à partir de là, peut-être qu'un certain consensus pourra se dégager sur ce que devrait être cette nouvelle loi du cinéma.

du 7 au 11 novembre '78 à L'Hôtel Loews-La Cité de Montréal					
M E T R O P O L I T A I N					
L'événement de l'année dans le domaine de l'Audio-visuel		une occasion exceptionnelle pour		Les distributeurs de présenter leurs produits aux professionnels de l'éducation Les exposants, organismes privés ou publics œuvrant dans les secteurs connexes à l'éducation, d'offrir leurs services Les producteurs indépendants et les institutions scolaires de faire connaître leurs documents audio-visuels Les professionnels du domaine de l'éducation de visionner et répertorier tous les nouveaux documents audio-visuels produits ou distribués au Québec et d'assister et participer à des conférences et des ateliers qui traiteront de l'utilisation de l'audio-visuel en éducation	
Le marché des moyens d'éducation par le cinéma et l'audio-visuel du Québec				Je désire recevoir de plus amples informations sur MECQUE et les formulaires d'inscription en tant que: Participant ☐ Distributeur ☐ Exposant ☐ Producteur ☐ Retourner à: MECQUE Case Postale 687 Station A Montréal H3C 1C5	
				Nom _____ Compagnie/Institution _____ Adresse _____ Téléphone _____	

Dialogue entre M. Ci et M. Néma

Jean-Louis Bory, titulaire de la rubrique cinéma, et Guy Dumur, responsable des pages "lettres-spectacles-arts", insistent tour à tour pour que Dominique Noguez écrive un texte pour le dossier spécial cinéma que publie "le Nouvel Observateur" (je l'ai jeté, je ne me souviens ni du numéro ni de la date).

Noguez est réticent, se doutant que... Bory et Dumur insistent, lui garantissant que son texte sera publié, tel qu'il l'aura écrit.

Dominique écrit son texte.

"Le Nouvel Observateur" publie son dossier spécial cinéma, sans le texte de Dominique Noguez.

Qu'a-t-il, ce texte de Dominique Noguez, qu'il faille que "le Nouvel Observateur" le censure, en quoi **dérange-t-il**? Il dit qu'il peut y avoir aussi un cinéma différent. Ceci, ne l'acceptent pas les multinationales qui produisent le cinéma même. lequel a bien besoin de tous les consommateurs-cadre que sont les lecteurs du "Nouvel observateur" (sans parler de liens plus précis).

Dominique Noguez d'accord pour que je fasse ce qui serait possible avec son texte au Québec, après qu'il ait été publié dans l'excellent **Bulletin de liaison du collectif jeune cinéma** "Cinéma différent" (61 rue Quincampoix, 75004 Paris, France), proposons-le à une éventuelle lecture critique de "Cinéma/Québec".

Dynamique critique et babil ne se tolèrent pas l'un l'autre. A chacun de décider ce qu'il vit... Quelqu'un ici répondra-t-il à Dominique Noguez?...

Patrick Straram le Bison ravi

M. Ci: Eh bien, que pensez-vous de ce film? Ca, c'est du cinéma, sacrebleu!

M. Néma: Non.

M. Ci: Comment osez-vous? Visconti! Et d'après d'Annunzio...

M. Néma: Cette tête à claques... Non. Ce film est du spectacle, du meilleur, du plus enveloppant, du plus caramélisé, je vous le concède. C'est du cirque supérieur et de la messe; une belle poudre aux yeux: une heure et demie durant, vous voici grand bourgeois, errant de calèche en salon, de palais en villa, avec comme seule titillations d'âme des soucis de cravates et des peines de coeur. C'est tout à fait charmant. Mais surveillez-vous, le marchand de sable est passé!

M. Ci: Je suis réveillé et je vous demande pourquoi vous interdirez...

M. Néma: Je n'interdis rien! Mais puisque vous m'interrogez, ceci n'est pas plus pour moi le cinéma que Guy des Cars ou Henry Bordeaux n'est, je suppose, la littérature pour vous.

M. Ci: Quelle caboche! Comparez Visconti à Henry Bordeaux!

M. Néma: Comparons-le, pour le coup, à d'Annunzio. Cela ne change pas grand chose. En fait, le problème n'est pas là. Il est de trouver les Rimbaud, les Lautréamont; ou les Germain Nouveau, les Tristan Corbière; ou les Proust, les Virginia Woolf du cinéma, et il se trouve qu'ils ne sont pas dans vos grandes salles à cinq queues...

M. Ci: Pourquoi pas? Songez que si vous excluez de votre walhallah cinématographique tous les cinéastes dont les films sont projetés dans ces salles, il n'en restera pas bé-

zef. Vous risquez de rejeter Bresson, Godard, Marguerite Duras Chantal Akerman ou Marcel Hanoun, à qui il est arrivé d'être distribués dans le circuit commercial.

M. Néma: Je ne les rejette pas. C'est vous et vos commerçants qui les rattrapez au vol. Qui, après les avoir longtemps ignorés, leur offrez enfin, avec toutes sortes d'arrière-pensées, de quoi travailler, de quoi, du moins, ne pas tout à fait crever de faim (encore ceci ne vaut-il pas même pour tous). Bref, il n'y a eu là qu'un heureux hasard. Mais la grande différence est qu'aucun — ou presque — des cinéastes que vous venez de citer n'a jamais oeuvré en pensant d'abord à la "rentabilité" ou au succès immédiat.

M. Ci: Et pour cause!

M. Néma: Je vois à vos sarcasmes que nous ne parlons pas de la même chose. Ce mot commun de **cinéma**, qui nous rassemble et nous sépare, est presque aussi ambigu que celui de peinture, qui désigne à la fois ce que font le Pinturicchio ou Malevitch et ce que font les peintres... en bâtiment.

M. Ci (reniflant): Fouchtra, comme vous y allez! Et vos cinéastes...

M. Néma (l'interrompant): Ce n'est, très cher, qu'une comparaison. Au demeurant, il y a d'excellents peintres en bâtiment. Mais cessons ce petit jeu. Mes cinéastes, comme vous dites, et qui sont parfois aussi des peintres (songez à Hans Richter ou à Andy Warhol, à Harry Smith ou à Robert Lapoujade), ont tous en commun d'avoir voulu réaliser **coûte que coûte** les films dont ils rêvaient, sans la censure d'un producteur ou d'un distributeur, fussent ces films être faits

de bric et de brac, et n'obtenir longtemps aucun écho public, dussent-ils même heurter de front un certain nombre de tabous moraux ou politiques (que l'actuelle sémiologie du cinéma a trop tendance à entériner). Ils ont en somme fait le pari scandaleux qu'on peut "s'exprimer" avec la pellicule filmique (et à l'occasion **sur** elle, en la grattant ou la peignant) à peu près dans les mêmes conditions qu'un Klee ou un Mondrian sur sa toile, qu'un Lautréamont ou un Joyce sur sa feuille de papier.

M. Ci: Le cinéma expérimental!

M. Néma: Pourquoi pas "le cinéma" tout court? En fait, il faudrait deux mots. Car pas plus que nous ne pouvons faire fi, en accaparant le mot "cinéma", de cette immense réalité sociale faite de féerie et d'aliénation, de ce doux somnambulisme organisé qui vous plaît tant et qui draine chaque samedi soir des milliers d'humains dans ces grandes machines à rêves (geste)...

M. Ci: (geste dans un autre direction):... Petites machines à rêves. De plus en plus petites...

M. Néma: ... Pas plus, dis-je, nous ne pouvons vous laisser le monopole de ce beau mot grec et consentir sans regimber à ces qualificatifs dont vous et vos pareils nous affublez comme des parias, des fadas ou des enfants turbulents. "Expérimental"...

M. Ci: "Différent", si vous préférez.

M. Néma: Certes, le cinéma dont je parle est en un sens "expérimental". Mais il n'est "différent" que si vous érigez en normes votre épicerie filmique en gros et votre poudre aux yeux narrative...

M. Ci (faisant un bond): Ah je vous y prends! "Narrative"! Mais il y a, dans nos circuits commerciaux, des films non-narratifs, ou plutôt, comme dit Robbe-Grillet, "dys-narratifs"!

M. Néma:....?

M. Ci: C'est-à-dire, je cite de mémoire, qui "visent à introduire dans le système des dysfonctionnements qui le font grincer, soit qu'ils montent dans un autre ordre des fragments découpés dans le discours régnant et empêchant ainsi l'effet totalitaire de continuité, soit qu'ils en désignent les effets illusionnistes par un renvoi du matériau et de la technique à leur état d'artifice, soit qu'ils en retournent comme un gant les moteurs et les mécanismes"...

M. Néma: Ah ces moteurs "qui se retournent comme un gant"! Mais enfin, bravo. Voici Robbe-Grillet devenu presque cinéaste d'avant-garde. Je dis "presque", car il oublie une chose: c'est que la référence au récit traditionnel, à quoi il s'oblige, ne turlupine guère le cinéaste au sens où je l'entends. Ce cinéaste ne s'accommode d'aucune référence. Il est libre, absolument — narratif ou pas Narratif...

M. Ci (se frottant les mains, qu'il a longues): Vous n'excluez donc pas le récit!

M. Néma: Fichtre non. Mais dites-moi ce qu'est un récit. **Empire**, de Warhol, huit heures de plan fixe sur l'Empire State Building filmé du 41e étage de l'immeuble Time-Life, n'est-il pas un récit? Il y a un début et une fin, une progression (de la tombée de la nuit au lever du soleil) et mille péripéties dans les tonalités, les lueurs, les ombres...

M. Ci: Sans vous fâcher il y a tout de même plus de péripéties dans un western...

M. Néma: Vos westerns, toujours les mêmes, structure et thèmes! Les jeux de lumière sur une façade dont je vous parle sont, visuellement, l'équivalent des jeux de tons, de tempi, de rythmes d'une symphonie, d'une pièce de musique de Debussy, Boulez ou Berio. Ils...

M. Ci: (sèchement): De la musique, je ne vous le fais pas dire. Mais pas du cinéma...

M. Néma (humidement): Partageons. Du cinéma — le même mot que vous, mais autrement.

M. Ci: Mais élitaire! Car qui peut se passionner pour ces années-lumière de formes abstraites, ces bavardages de gigolos ou de nénettes, ces flous et ces curetages de pellicule?

M. Néma (avec un bon geste affectueux): Mais vous, mon cher, vous et moi, tout le monde. Et c'est bien ce qui distingue mon cinéma du vôtre: il est à la portée de tous. Une caméra d'amateur, ou même simplement un bout de pellicule et des pinceaux...

M. Ci: Bon, belle démocratie! Mais qui verra cela? Et où? "Underground", dit-on. C'est bien vrai! Votre cinéma est souterrain, totalement invisible...

M. Néma: Que nenni! Oubliez-vous grand bêta, le Festival international du Jeune Cinéma, à Toulon, qui attire des cinéastes du monde entier, de Jonas Mekas à Marguerite Duras? Oubliez-vous, à Paris, le Collectif Jeune Cinéma et la Paris Film Coop?

M. Ci: Toujours Paris!

M. Néma (se grattant le dos, qu'il a vaste): Taisez-vous, mauvaise langue! Et Sigma à Bordeaux? Et les Journées de Digne? Et "Le cinéma" à Lyon? Et le Festival Universitaire du Film "Under-

ground" de Nancy? Et le Festival de La Rochelle? Croyez-moi j'en oublie.

(Un quart d'heure passe. Puis on entend encore:)

M. Ci: Bref, vous voudriez que nous, amateurs de cinéma, en soyons au même point que les amateurs d'arts plastiques qui aiment Yves Klein, Barnett Newman ou Journiac, que les amateurs

de théâtre qui vont voir Bob Wilson ou Richard Foreman, que les amateurs de musique qui écoutent François-Bernard Mâche ou Terry Riley?

M. Néma: C'est cela. C'est simplement cela. Nous en reparlerons.

(Ils s'éloignent en dansant.)

p.c.c. Dominique Noguez



ON VOUS ATTEND!

Pour votre prochaine commande

DEVELOPPEMENT ET IMPRESSION DE FILMS

Ektachrome Eastmancouleur
noir et blanc

Transfert de son

16mm • Super 16mm • 35mm

TOUJOURS À VOTRE SERVICE

"Suivez Les Professionnels"



Les Laboratoires de Film Québec
1085 rue St-Alexandre
Montréal, P.Q.
Tél.: (514) 861-5483

«PEA SOUP»

UNE HISTOIRE À FINIR AVEC FALARDEAU ET POULIN

PAR ALAIN BISSONNETTE

Ils ont près de trente ans. L'un est ethnologue, l'autre comédien. Ce qui les unit: le cinéma, l'amitié et le sentiment de la nécessité de changer les choses. Ils viennent de réaliser leur cinquième film intitulé *Pea soup*, présenté au Vidéo-graphe (1604, rue St-Denis à Montréal).

Un projet ambitieux

Les gens d'ici n'aiment pas tellement se rappeler qu'aux yeux de certains ils ont été ou sont encore des "pea soup". "Raton", "bamboula", "nigger", "bougnoûle", "pea soup", toujours ce même mépris des colons à l'égard des colonisés. La soupe aux pois n'est qu'un élément du tableau, une représentation, un symbole.

"Le travail, la culture, la politique qui définissent la vie quotidienne de nos parents, de nos voisins, notre vie, voilà ce qu'on a voulu montrer." Falardeau et Poulin veulent tourner des "films d'action", éviter les commentaires et viser l'essentiel. Film d'action donc que *Pea soup* au sens où il mène à agir de façon à modifier la réalité décrite. Reprenant la démarche que Gaston Miron a effectuée en poésie, ces deux cinéastes ont répertorié, dessiné, construit et colligé des images qui constituent un portrait du colonisé québécois.

Pea soup n'est pas un film de fiction. Il n'articule pas une histoire linéaire. Plusieurs personnages y apparaissent, chacun illustrant une composante de la société québécoise. D'une part, le clan des riches, des propriétaires, des dirigeants du pays; d'autre part, le clan des pauvres, des ouvriers, des dominés d'un pays qui ne leur appartient pas.

Oeuvre de démystification

Ces "dish washer", ces "floor sweeper", gars de tavernes de l'Est, amateurs des Expos connaissent pourtant les difficultés et les humiliations découlant de leur exploitation. Ces porteurs d'eau espèrent un monde meilleur, aspirent à la liberté; bref, ils veulent être maîtres de leur maison, de leur culture et de leur pays. Personne ne l'ignore. Surtout pas les dirigeants du système qui les maintient dans un état d'infériorité. Ces dirigeants qui utilisent la publicité, le sport et la politique de façon à masquer leur domination et accorder aux dominés la consolation et la fierté d'être les champions du monde au hockey.

Falardeau et Poulin réussissent, par le jeu du montage, à souligner les contradictions qui existent entre la réalité des colonisés et l'imaginaire que leur proposent les médias. Ainsi ils nous présentent des ouvriers travaillant en usine, répétant les mêmes gestes pendant toute la journée, alors qu'au hasard d'une conversation un ami du propriétaire de l'usine, médecin de profession, se demande ce que font les pauvres dans une ville comme Montréal. "Mais, ils travaillent, mon cher", pendant que les membres du "Mount-Royal Country Club" jouent au boulingrin (lawnbowling) et affirment qu'il n'existe aucune distinction de classe au sein de ce club. Pince-sans-rire, Falardeau et Poulin répondent à l'argument en insérant des images d'un colon anglais faisant transporter ses bagages en brousse africaine par des Noirs pauvrement vêtus. Bien qu'il ne transporte aucun bagage, le colon anglais, coiffé du traditionnel chapeau safari, semble terrible-



Pierre Falardeau et Julien Poulin travaillant au montage d'un video

ment souffrir de la chaleur. Questionné, sans doute répondrait-il que les indigènes sont habitués à la chaleur et qu'ils n'en souffrent plus. Les clubs de boulingrin sont ici symboles de la présence du colonisateur comme la chapeau safari l'est en zone tropicale. Ils sont aussi symboles de la négation de l'existence même du colonisé par le colon. En effet, ce dernier refuse d'entendre que des hommes sont soumis à un état d'infériorité à cause de sa domination.

Ce langage par lequel le colon camoufle sa domination n'est cependant pas suffisant. Il doit aussi désamorcer la faculté de désir de changement de l'exploité, son potentiel de révolte. C'est ainsi que les marchands nous invitent, par la publicité, à rêver de liberté au sens où ils l'entendent. Balades en autos luxueuses, voyages dans les îles exotiques, consommation et évasion, tel est "leur projet de libération" qu'ils offrent et répètent à satiété à ceux qui rêvent de liberté. Falardeau et Poulin nous indiquent comment les média poursuivent ce même projet: CFTM *parle, parle, jase, jase* des réactions des plantes aux émotions humaines; et CJMS, de la vie heureuse de Jean Roger et Murielle Millard en Floride. Donc d'une part, éviter de parler de l'essentiel, des conditions de vie des auditeurs, de leurs difficultés; d'autre part, inviter à l'évasion.

Après avoir démontré que la publicité et les émissions de variété ont pour but d'utiliser et récupérer jusqu'aux rêves des "pea soup" de façon à leur offrir une marchandise qui perpétue leur exploitation, Falardeau et Poulin soulignent qu'en dernier recours les dirigeants du pays font appel aux

politiciens afin de préserver l'ordre établi. M. Trudeau apparaît donc comme le James Bond, l'agent très spécial, le chevalier servant des propriétaires, industriels et financiers. C'est d'ailleurs à eux qu'il s'adresse, lorsqu'il dit:

"Vous, à qui appartient ce pays, hommes et femmes d'affaires, vous, qui avez des placements, des investissements, ce qu'il faut, c'est sortir de l'incertitude."

De plus, lorsque M. Trudeau professe que le Canada peut vivre seulement si l'ensemble des citoyens veulent vivre ensemble, il tente de charmer son public en lui laissant croire que la meilleure façon d'exercer sa liberté est de voter pour le statu quo. James Bond sait plaire aux femmes. Falardeau et Poulin nous rappellent qu'il sait faire la guerre aussi en nous présentant les autres visages de M. Trudeau et de sa démocratie: l'armée canadienne, les chars d'assaut, l'écoute électronique, la crise d'octobre.

Mise en scène de l'aliénation

"Longtemps je n'ai su mon nom, et qui j'étais, que de l'extérieur. Mon nom est "Pea Soup". Mon nom est "Pepsi". Mon nom est "Marmelade". Mon nom est "Frog". Mon nom est "dam Canuck". Mon nom est "speak white". Mon nom est "dish washer". Mon nom est "floor sweeper". Mon nom est "bastard". Mon nom est "cheap". Mon nom est "cheap". Mon nom est "sheep". Mon nom... Mon nom..."

Ces paroles de Gaston Miron lues au début du film indiquent le parti-pris de Falardeau et Poulin. Dénoncer le colonialisme et démontrer jusqu'où il atteint l'âme, l'être des Québécois.

En premier lieu, l'exploitation est d'ordre économique et politique. Ces deux cinéastes vont jusqu'à nommer les noms des principaux hommes d'affaires qui gèrent cette exploitation: MM. Bronfman, Mulholland, White, McRobert, Bourassa, Desmarais, et autres, tout en projetant une photo de leur maison privée respective. Ils ont aussi filmé des scènes en usine où des cadres chronomètrent les gestes des ouvriers dans le but d'éliminer les mouvements inutiles, improductifs. Un parallèle est établi entre de telles études et la façon dont sont traitées les poules dans un poulailler moderne. Autre visage de l'aliénation au travail, la scène où les employés d'une compagnie bien connue à Montréal ont droit à une soirée dansante et à des cadeaux (une montre) afin de récompenser leur trente ans de valeureux services rendus à la maison.

Ensuite, après l'aliénation du politique et de l'économique, vient la dépossession de soi comme être, l'envahissement de la culture par l'autre, le dirigeant, le colonisateur. Falardeau et Poulin soulignent combien l'aliénation sur le plan culturel est grande. Les scènes de la coupe Stanley sont fort évocatrices. Pendant que les fervents du hockey s'égosillent à chanter "On a gagné nos épaulettes", les camions de la Molson transportent les caisses de bière qui appartiennent aux dirigeants, mais qu'on boit avec bonne humeur fiers d'être les champions du monde. Ce fameux club "Canadien", au nom si patriotique, appartient pourtant à des intérêts étrangers (Trizec Corporation filiale d'English Property Co.). Au baseball, c'est du pareil au même. La scène où les femmes des joueurs des Expos parquent devant la foule, pendant l'entracte, exhibant les derniers modèles disponibles à la Baie, est des plus significatives. Poursuivant le réquisitoire, Falardeau et Poulin nous offrent quelques scènes du Carnaval de Québec. Une foule qui boit, hurle, tourne en rond ou regarde bêtement défiler les chars d'une laideur inouïe. Encore là, les commerçants, Coca-cola, Poulet frit Kentucky, etc., sont les promoteurs de la parade. D'une manifestation autrefois populaire nous faisons face aujourd'hui à un événement vidé de son contenu et asservi aux intérêts des marchands.

Mais qui sont ces marchands? Ceux dont les enseignes happent le regard le long des rues commerciales et des autoroutes. Vous les connaissez bien: du poulet Kentucky à l'impérialisme américain, qui semble un si grand mot, le lien est pourtant facilement identifiable lorsqu'on y regarde de près. Falardeau et Poulin, par une avalanche d'images tirées des boîtes de Kellogg, du monde de Disneyland, de la revue Playboy, des cartes de crédit, etc., nous somment de réaliser combien cette culture nous conditionne, nous bombarde et peut éventuellement nous anéantir. Exemples à l'appui, ils interrogent un petit garçon pour qui le poulet Kentucky a ses origines sur la rue Sainte-Catherine dans l'Est. Pour lui, cet ordre des choses est naturel. Malgré cette aliénation délirante, il nous apparaît bien sympathique avec ses désirs de créer des parcs dans la ville et de permettre aux enfants d'y jouer. Quant à ceux qui n'osent plus jouer dans les parcs,

que leur reste-t-il? La Loto, le bingo, le gros lot du "Travail à la chaîne"? Les miettes, les restants qui leur permettent de croire à leur possible réussite individuelle?

De la tendresse à la résistance

"Alouette, gentille alouette, je te plumerai." Certes, ce peuple de "pea soup" est rendu loin dans l'acculturation. Leur fierté réside bien souvent dans la possession à crédit d'une auto de l'année, dans l'achat d'une maison hypothéquée. Y-a-t-il lieu de croire que ce peuple peut encore inventer, créer, produire?

Falardeau et Poulin s'attardent à écouter les conversations de ces hommes à la taverne. Leur espoir de libération est pourtant encore présent. L'un d'entre eux affirme qu'il mettrait le monde du quartier Sainte-Marie *debout*, s'il gagnait la Loto. Un autre déclare qu'il est prêt à se battre avec cœur pour changer le régime. Un troisième, après avoir travaillé toute sa vie, se révolte du partage des richesses dans notre société: "Une personne qui devient riche, c'est pas en travaillant, c'est en volant les autres. Toi, tu travailles, peux-tu devenir riche? Non."

Cette forme de résistance est sans doute primaire. Sa faiblesse est de demeurer au stade de la parole. La volonté de faire, de bâtir est la suite nécessaire d'une telle prise de conscience. Falardeau et Poulin nous présentent des travailleurs de l'Est du Québec qui, à Sainte-Marguerite, ont été expropriés par le gouvernement des terres dont ils avaient besoin pour gagner leur vie. Pour ces deux cinéastes, la résistance de l'homme québécois à l'oppression économique et culturelle existe. Elle diffère sans doute selon le milieu et s'affirme avec plus ou moins de force et de conscience, mais elle existe.

Lorsqu'ils nous donnent à entendre trois gars du pays jouant, avec la guitare et la musique à bouche, une chanson traditionnelle sur la galerie de leur maison, on ne peut s'empêcher de s'attendrir. De la même façon, la réponse du gouvernement Lévesque aux menaces et au chantage de la Sun Life constitue une affirmation de vouloir sortir du cercle vicieux dans lequel le Québec est emprisonné. Falardeau et Poulin sympathise avec Félix Leclerc et nous invite à vivre, à prendre la terre que nous travaillons et qui nous appartient.

Cette résistance des "pea soup" devant tant d'intérêts financiers peut sembler fort précaire. Même l'hommage que lui ont rendu Falardeau et Poulin est beaucoup plus de l'ordre de la tendresse que de l'ordre d'une stratégie de prise du pouvoir. À l'opposé, l'exploitation économique et l'envahissement culturel du Québec sont appuyés par les dirigeants du pays à l'aide d'une batterie de combat abondante et variée: la Loto, la TV, le baseball, les chars, la politique et l'armée. Au fond, *Pea Soup* vise à nous communiquer la part de désespoir et de désir de ses deux auteurs. D'ailleurs, le mot "fin" n'apparaît pas sur l'écran pendant les dernières secondes de la projection. Ce film vise un "au-delà cinématographique"; en fait, il attend une solution, une participation du public qui pourra permettre de briser le rapport dominateur/dominé qu'il a décrit. Il est une histoire à finir; Falardeau et Poulin nous y convient.

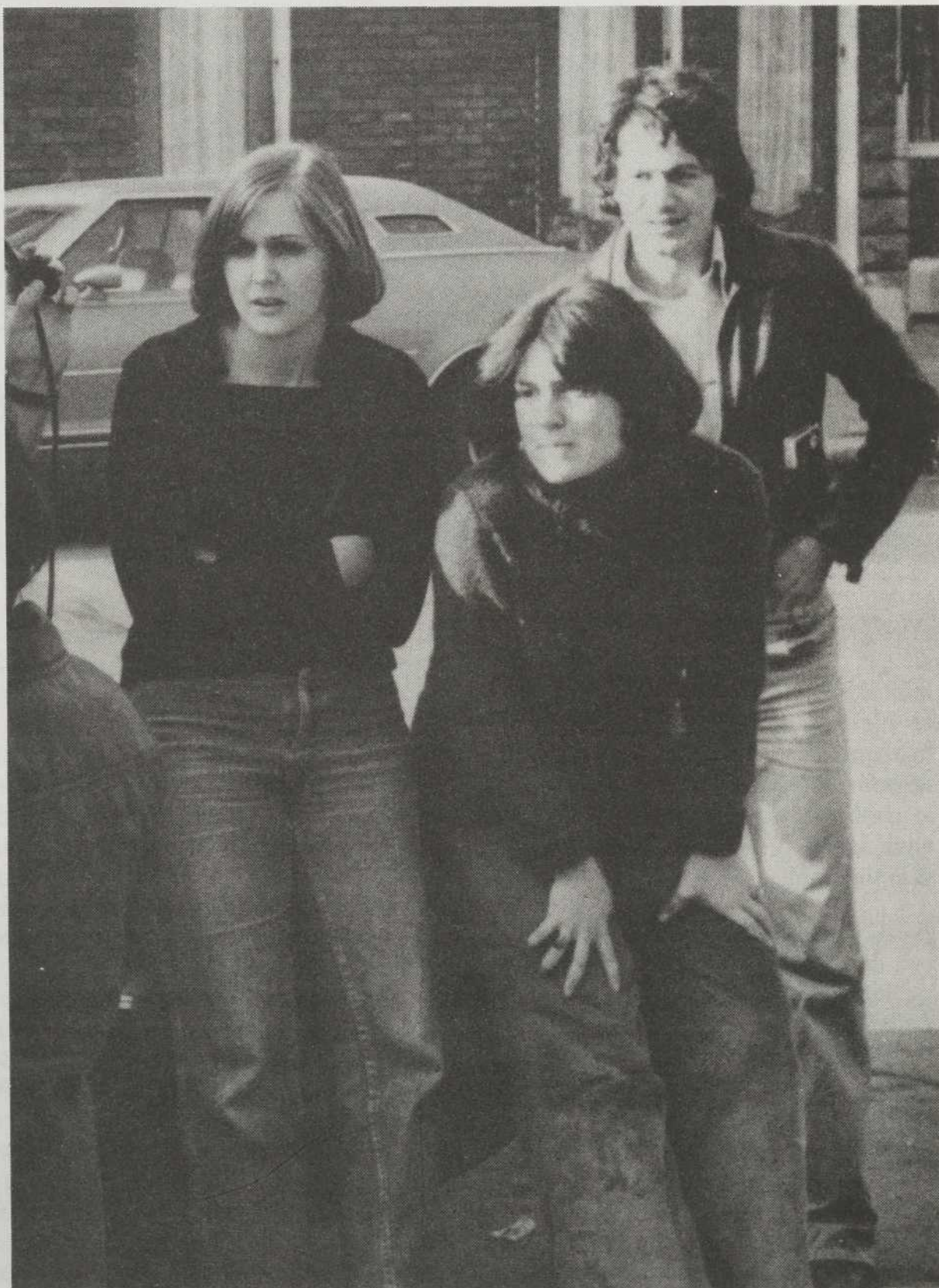
GRAND REMUE-MENAGE POUR UNE FONDAMENTALE REMISE EN QUESTION

UN ENTRETIEN AVEC SYLVIE GROULX ET FRANCINE ALLAIRE
PAR JEAN-PIERRE TADROS

“Finalement, les hommes sont un peu des victimes. On s'en rend compte dans le film: Gogui et Champ le sont. Regarde Champ, par exemple, sans son café, ses blondes et son auto, il n'est plus rien. Aussi pour nous, il n'était pas question de se mettre à accuser les hommes et de déclarer que si les femmes n'étaient pas capables de s'analyser, c'était à cause d'eux; non. Pour nous, il nous apparaissait plus profitable de montrer l'influence de notre conditionnement social dans nos attitudes et faire comprendre qu'on en était tous, finalement, victimes. Les femmes aussi, d'ailleurs; car ça aussi on le voit dans le film: elles sont aliénées par leur corps, par le mythe du grand amour, du mariage et tout ça. Et les enfants aussi; parce que c'est très vite et très tôt que les petits gars sont comme ça et les petites filles comme ça, et que ça ne peut plus s'arranger...”

Ainsi s'expriment Francine Allaire et Sylvie Groulx, les réalisateurs d'un des films les plus intelligemment féministes qu'il nous ait été donné de voir (avec les films de Coline Serreau) et qui s'intitule très justement Le grand remue-ménage. Pour elles, en effet, il ne s'agit pas de porter des accusations, mais de démontrer les mécanismes sociaux qui font que l'homme est finalement tel qu'il est, et la femme, créature de désir ou mère de famille.

Notre film, ce n'est pas une plaidoirie contre le couple, contre la famille ou contre l'homme-oppresseur. C'est plutôt un film qui tente de tout remettre en question, parce qu'il est important que l'on commence à se demander si c'est si naturel que ça que tout le monde



Sylvie Groulx et Francine Allaire



La deuxième équipe de tournage du Grand remue-ménage

ait des rôles aussi rigoureusement déterminés. Il faudrait qu'on se demande si ce n'est peut-être pas tout simplement une question de culture, et si la société ne pourrait peut-être pas laisser aux gens le choix de vivre ce qu'ils ont envie de vivre sans avoir à se conformer à un modèle préétabli.

"C'est surprenant, mais même moi je me disais: Mes parents, ils vont tiquer quelque part en voyant le film; il y a sûrement quelque chose qu'ils ne seront pas capables de prendre. Mais finalement ils ont trouvé la démonstration assez claire pour ne plus pouvoir dire: Ecoute, t'es dans les patates, c'est pas vrai cette affaire-là. Entre autres, mon père qui a quand même encore des idées, ne disons pas des préjugés énormes, mais qui pense toujours que c'est dans la nature de la femme d'être ci, et que c'est dans la

nature de l'homme d'être ça... après avoir vu le film, il a commencé à remettre des choses en question. Il n'y a être que la séquence du mariage à l'avoir ennuyé. Parce que c'est sûr qu'on remet en question la notion du mariage, surtout par l'utilisation de la musique qui fait penser à une marche funèbre. Et pour certains, cette attaque est difficile à avaler, surtout chez ceux et celles qui ont dépassé la cinquantaine.

"Par contre plusieurs autres, surtout parmi les jeunes et les féministes, nous ont reproché de ne pas proposer de solutions dans notre film. D'accord, c'est vrai, même si à la fin du film il y en a une qui apparaît quand Valérie, dans son monologue, dit à son chum: On ne veut plus de gars comme toi... il serait temps qu'on se regarde dans les yeux puis qu'on se parle comme des adultes. C'est peut-être aussi le seul élément un

peu optimiste du film. Mais si on n'a pas voulu vraiment proposer de solutions possibles... parce qu'elles sont nombreuses. Mais surtout, on s'est dit qu'on n'avait pas de solutions à proposer parce que justement, ce contre quoi on s'insurge le plus, ce sont précisément les solutions que la société veut nous imposer. Aujourd'hui, il existe un modèle social et tout le monde doit s'y conformer, et c'est précisément contre cette façon de voir les choses qu'on s'insurge. Sinon, on n'aurait fait que reproduire le système.

Un problème social

"Finalement, il revient à chacun d'entre nous de trouver sa propre solution. Quant à la société, elle doit accor-

der à chacun la possibilité de vivre comme il l'entend. Et l'espoir, précisément, tu vas le trouver dans les gens qui se remettent en question, qui remettent en question le modèle dans lequel ils vivent. Dans le monologue de Valérie, justement, tu la vois complètement aliénée au début; et puis, dans la seconde partie, elle se réveille et dit: Non, ce n'est pas une peine d'amour que j'ai, c'est la peine de ne pas pouvoir faire ce que je veux. Car tout se résume à ça: à des hommes et à des femmes qui ne peuvent pas faire ce qu'ils veulent dans la vie. C'est pour cela, d'ailleurs, qu'on n'a pas voulu nous en tenir à parler de problèmes individuels (au niveau du couple; au niveau des rapports entre femmes; etc.), mais plutôt voir ce qui relie l'individu au social, comment il en est affecté.

"On nous a aussi reproché de ne pas avoir indiqué que toutes les femmes n'étaient pas également aliénées, que certaines avaient pu s'en sortir. Sauf que pour arriver à s'en sortir, il faut en avoir les moyens et le courage. Parce que oui, il y a aujourd'hui beaucoup de femmes qui sont arrivées à se prendre en main et à devenir autonomes. Mais ce que l'on voulait arriver à montrer, nous, c'est que pour y arriver, il faut beaucoup de force et de courage, parce que les préjugés sont énormes. Si une femme veut s'en sortir, il faut bien comprendre qu'il n'y a rien absolument rien dans la société qui l'aide à s'en sortir; elle ne pourra compter que sur sa propre force, et il lui en faudra beaucoup.

"C'est pourquoi nous avons intercalé dans le film des scènes de la vie quotidienne qui révèlent les stéréotypes dans lesquels nous vivons: la lutte, le salon de beauté, le maquillage, monsieur Muscle, les autos, etc. C'est le monde, finalement, divisé en deux: celui de la femme, et celui de l'homme."

Champ, l'Italien

Le stéréotype mâle, dans votre film, est incarné par Champ. Or c'est un Italien, pourquoi?

"C'est un hasard, parce que si on avait trouvé le même gars et s'il avait

été Québécois, c'est sûr qu'on l'aurait pris. Dès le départ, on s'est rendu compte que le fait qu'il soit Italien allait nous poser des problèmes. Parce que maintenant il est facile de dire: C'est un Italien, et nous on n'est pas comme ça. Mais finalement, Champ est d'abord un homme avant d'être un Italien, et il y a beaucoup de Québécois qui sont comme lui; sauf que Champ parle beaucoup, et qu'il est très comédien, et c'est un atout important quand on tourne un film.

"Et puis, il ne faut pas oublier Gogui, qui est la copie conforme de Champ, en plus jeune et en Québécois. En fait, c'est le hasard qui nous a guidés dans nos choix. Champ, c'est en allant tourner dans le quartier italien qu'on est tombé sur lui et on a vite trouvé que c'était là un sujet extraordinaire. On a dû arrêter un peu après le tournage pendant quelques mois, parce qu'on avait besoin de faire une pause, de réfléchir sur le contenu du film, de ramasser nos idées et ce que l'on avait. Et quand on a repris le tournage, on a décidé de nous concentrer beaucoup plus lui et sur Gogui.

"Gogui, on l'a trouvé dans une fête de quartier. On était allé tourner là, et lui se trouvait toujours devant la caméra. Il bossait tout le monde, il fumait, il se battait, il parlait plus fort que les autres, et puis il s'est planté devant la caméra et il s'est mis à nous sortir de ces affaires... on a dû couper la moitié tant c'était épouvantable. C'était très obscène. Et il n'avait que 9 ans! On a décidé d'aller le revoir lorsque l'on a repris le tournage.

L'embrigadement

Dans le film, plusieurs fois vous revenez avec des plans sur l'armée, la police. Pourquoi?

"Parce que c'est le symbole de l'ordre établi. C'est l'embrigadement de la personne. Et puis, à la fin, on assiste à la remise du diplôme à... une femme-soldat. Et c'est très important, dans le film, cette remise du diplôme à une femme qui entre ainsi dans l'armée égale à l'homme. C'est en fait une mise en garde contre cette tentation qu'ont certaines femmes de considérer leur lutte féministe comme une façon de

prendre la place des hommes, comme une façon de leur ravir le pouvoir. C'est là, à notre avis le plus grand danger qui nous guette, parce que si les femmes luttent seulement pour prendre la place des hommes, alors nous on n'est plus d'accord. On voulait donc souligner le ridicule de la situation.

"Finalement, ce qu'on essaye de faire dans tout le film, c'est d'amener les spectateurs à découvrir les liens étroits qui existent entre les individus et la société. Les gens s'imaginent que leur vie privée est à eux, qu'ils font ce qu'ils veulent avec. Naturellement qu'ils déterminent eux-mêmes leurs relations amoureuses; que ce sont eux qui se décident de se marier; et que tout cela ne sont que des affaires avant tout personnelles. Ils s'imaginent en fait qu'ils déterminent leur mode de vie... Mais nous, dans le film, nous essayons précisément de leur montrer qu'il n'en est rien, que c'est absolument faux. Et que pour être libre, finalement, il faut se battre contre bien des préjugés, contre bien des stéréotypes qui empoisonnent nos vies."

LE GRAND REMUE-MENAGE

Un film québécois de Sylvie Groulx et Francine Allaire.

Première équipe de tournage:

Caméra: Bruno Carrière. **Son:** Noel Almey. **Assistant à la caméra:** Daniel Vincelette.

Deuxième équipe de tournage:

Caméra: Serge Giguère. **Son:** Alain Corneau. **Assistant à la caméra:** René Daigle.

Montage: Jean Saulnier et Jean Gagné.

Musique: Conventum. **Production:** Les Productions de l'Envol, Le Centre d'Essai Conventum, avec l'aide de l'Institut québécois du cinéma, Phyllis Lambert, et l'Aide artisanale (Office national du film). **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 70 minutes. 1978.

Distribution: Cinéma Libre.

Signalons qu'il existe une brochure sur le film, où l'on trouvera l'historique de la production et du tournage du film, ainsi que les principaux dialogues.

RENE VAUTIER, MILITANT OU CINÉASTE ?

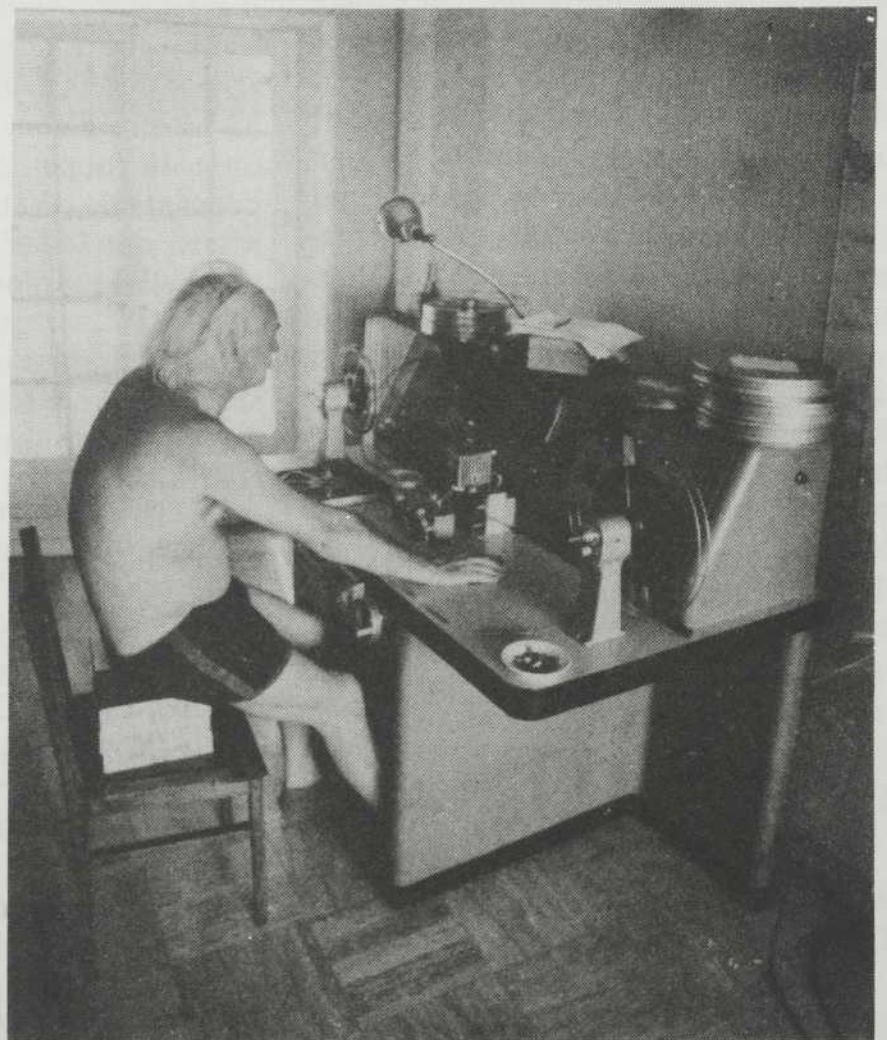
PAR PIERRE LAVOIE
ET JEAN-PIERRE GARIEPY

Photos Jean-Pierre Gariépy

“Bon, où ça commence pour moi, ça commence en 44: le maquis dans le Sud-Finistère. Seize ans, j'avais!” (1)

Voilà qui donne déjà la couleur du personnage. René Vautier a eu une carrière mouvementée, et c'est à grand renfort d'anecdotes qu'il se plaît à raconter ses procès, ses blessures de guerre, ses séjours en prison... Certains lui font une réputation de frimeur; disons qu'à la longue le récit de ses exploits peut devenir indigeste, et qu'il serait peut-être plus habile pour lui de rester simple (humble?) quand il est appelé à se justifier, ce qui lui arrive souvent puisqu'il présente lui-même ses films au public. Il a tout de même le grand mérite de s'exposer continuellement à la critique des gens, ce dont très peu de cinéastes peuvent aujourd'hui se vanter.

Poussé par ses camarades de la résistance à se lancer dans le cinéma, il va tout de suite après la guerre décrocher son diplôme à l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. Et en 1947, il travaille à **La grande bataille des mineurs** avec des opérateurs bénévoles. Ce film aura une portée historique considérable, puisqu'il provoquera — de façon indirecte — la mise en place de dispositions pour la censure légale en France de l'opinion politique exprimée sous forme cinématographique: Une affiche ayant été filmée où journalistes de droite comme de gauche dénonçaient la rouerie d'une accusation faite par le ministre socialiste Jules Moch voulant que les mineurs grévistes soient responsables de l'assassinat (par



René Vautier devant sa table de montage

(1) Extrait d'un texte auto-biographique en cours de rédaction.

ailleurs imputé aux forces de l'ordre) d'un ouvrier, ledit ministre fit passer un décret instituant le visa du cinéma non-commercial. Ce visa est destiné à limiter, dans les films, l'usage de la violence, de la pornographie, et de la politique....

"Voilà le cinéma français bien ligoté, et qui, par ce simple décret va prendre un foutu retard sur le cinéma italien, par exemple, qui n'aura jamais un tel boulet à traîner." (2)

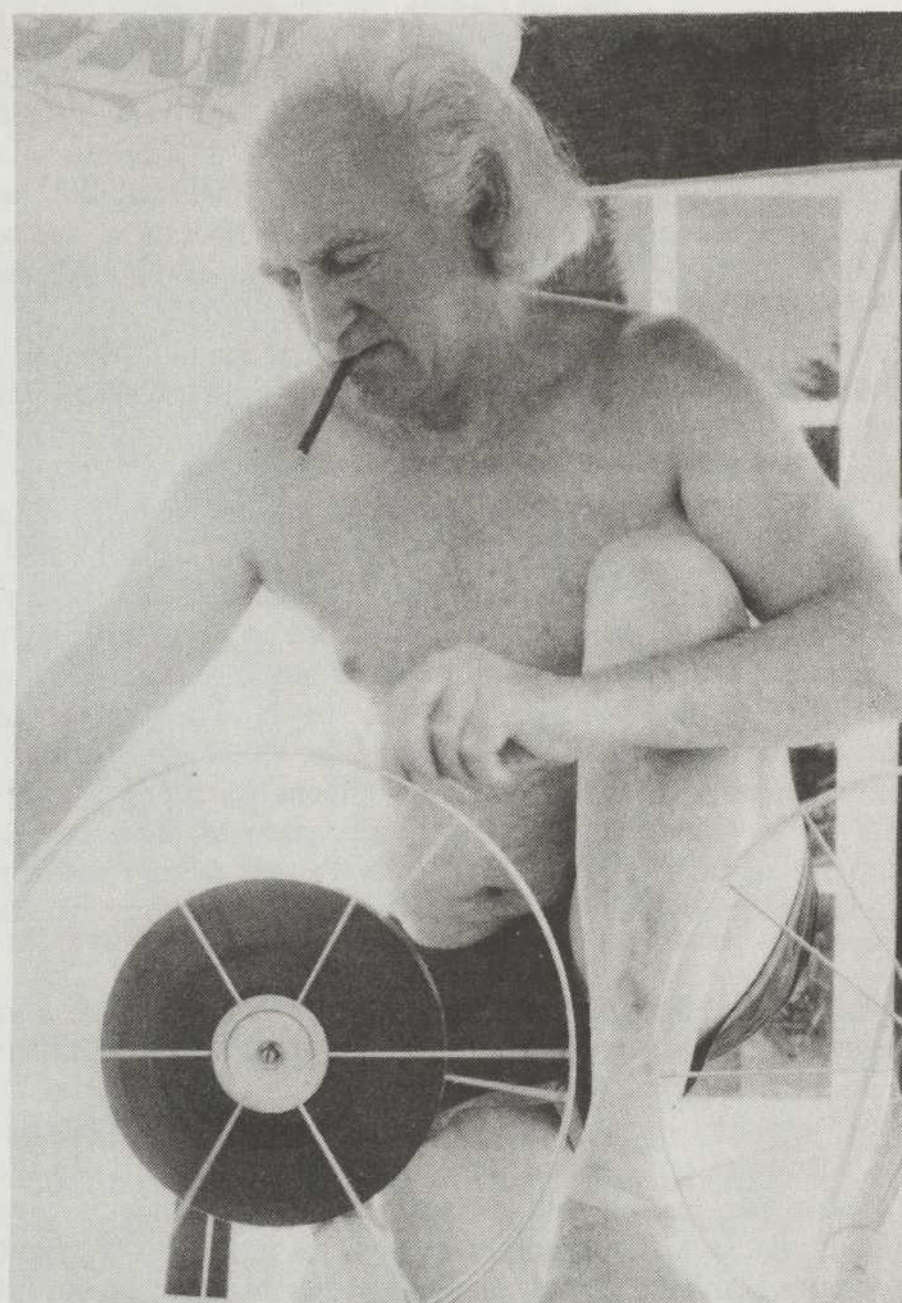
A l'occasion d'une commande de la Ligue de l'Enseignement, il se rend ensuite en Afrique où une dispute avec un haut-fonctionnaire provoque très tôt le rapatriement de toute l'équipe de tournage. Vautier et un collègue, malgré la consigne, demeurent illégalement pour filmer **Afrique 50**, premier film anti-colonialiste français. A la rentrée, huit mois plus tard, il fera face à treize inculpations, dont "atteinte à la sûreté de l'Etat", "violence sur la personne des agents de l'autorité", et "propagation de fausses nouvelles". La Ligue de l'Enseignement saisit le film, mais une partie des bobines est soustraite de façon... discrète à la mainmise de l'Etat. **Afrique 50** sera distribué pendant des années sans visa, et se verra décerner le prix du meilleur documentaire mondial de jeunes. Il fut aussi cité, avec un film de Pierre Kast, au prix Lumière du meilleur documentaire français.

Puis vient le tournage de **Un homme est mort**, sur la mort d'un ouvrier tué par les balles des CRS, lors d'une manifestation. "Il sera projeté (...) dans tous les quartiers de Brest en grève. C'est sans doute la première fois qu'un film tourné sur une action sociale sera utilisé pour prolonger cette action, pour la soutenir" (3). L'unique copie du film sera détruite par un projecteur défectueux, "mais pendant cent soixante projections, le film avait vécu" (4).

(2) Idem

(3) Idem

(4) Idem



Extrait d'une lettre explicative écrite par René Vautier pour compléter cet entretien:

L'Unité de Production Cinéma Bretagne a un personnel permanent et des collaborateurs temporaires; les permanents sont au salaire minimum. Le but est de garder en Bretagne une "force d'intervention cinématographique" immédiate, et en même temps de former des jeunes — c'est ainsi que l'U.P.C.B. a permis, en huit ans, les "premiers films de court-métrage" de huit jeunes réalisateurs, et les premiers longs métrages de sept réalisateurs. Certains collaborateurs de première heure sont partis vers la télévision, ou vers des sociétés autonomes qu'ils ont créées (...). Actuellement, le personnel permanent de l'U.P.C.B. se compose de: René Vautier, gérant; Soazig Chappedelaine, spécialisation montage; Frédéric Néry, spécialisation son; Yann Gicquel, spécialisation image; Monique Pantas, spécialisation production; Ginette Moinc, distribution.

Longs métrages produits ou coproduits par U.P.C.B.:

Avoir vingt ans dans les Aurès, 1971-72; Prix de la Critique Internationale, Festival de Cannes 72; réalisation: René Vautier.

Gardarem lou Larzar, 1973 (coproduction); Prix du Documentaire, Festival de Bruxelles; réalisation: Philippe Hadiquet.

Octobre à Paris, 1973; primé à Venise; réalisation: Jacques Panijel.

Le Funambule, 1973-74; primé au Festival Jeune Cinéma, Toulon 74; réalisation: Serge Poljinski.

Quatre journées d'un partisan, 1974; sélectionné pour Cannes et La Rochelle 74; réalisation: Alain Aubert.

La Folle de Toujane, 1974; Prix des Peuples, Cannes 74; Prix de la Fédération Internationale des Ciné-Clubs 74; réalisation: René Vautier — Nicole Le Garrec.

Quand tu disais, Valéry, 1975-76; sélectionné pour Cannes-Perspective; réalisation: René Vautier.

Mourir pour des images (moyen métrage), 1976; sélectionné pour Cannes; réalisation: Nicole Le Garrec — René Vautier.

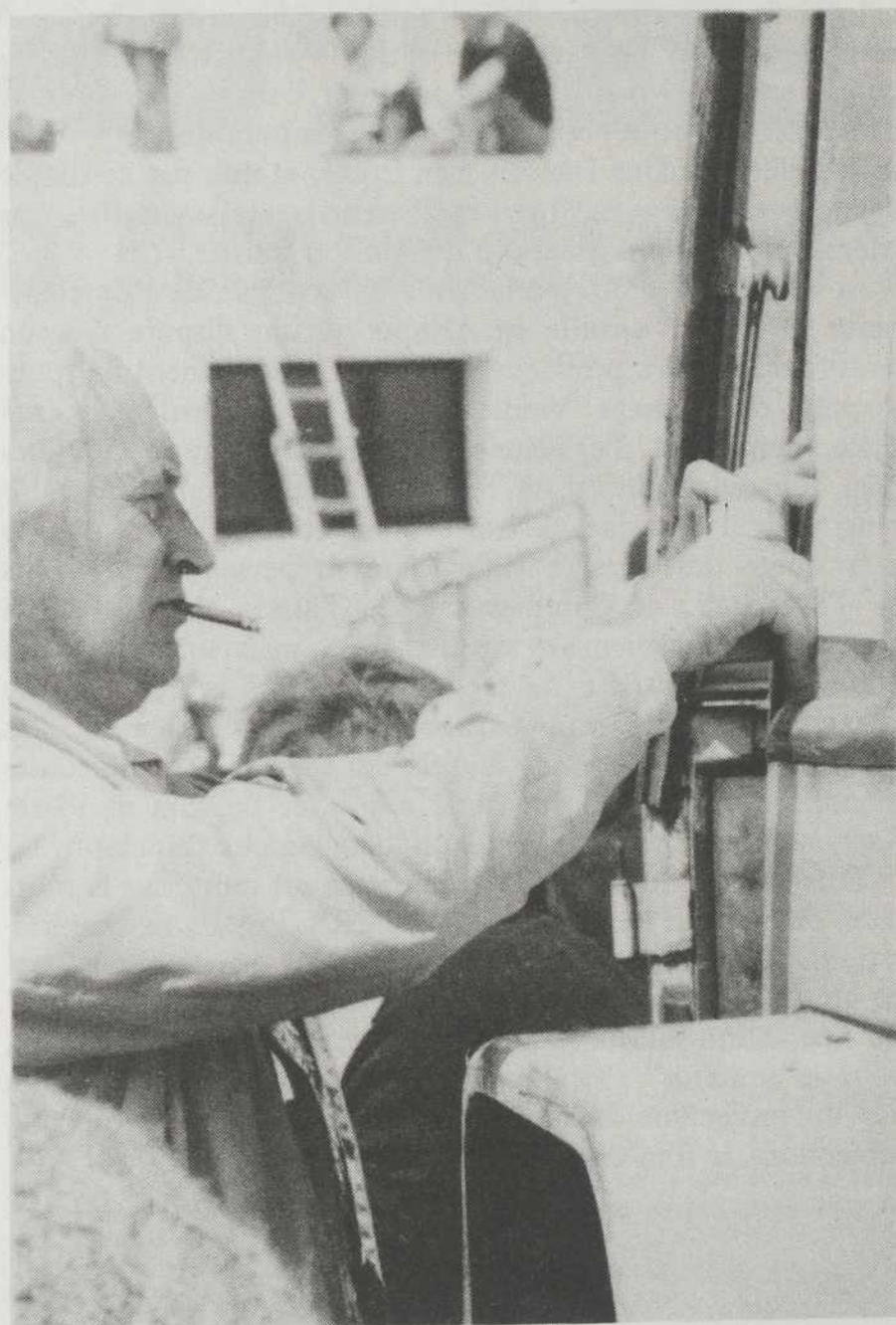
Le poisson commande (moyen métrage), 1976; Oscar du meilleur film de mer 76.

Quand les femmes ont pris la colère, 1977; sélectionné pour le Festival de Paris 77; réalisation: Soazig Chappedelaine.

Le temps d'une expulsion de Tunisie, d'une démission chez Renault, et la guerre d'Algérie éclate. Vautier réalise alors avec des amis **Une nation, l'Algérie**, qui sera diffusé par les comités de paix, et se verra accusé d'"atteinte à la sûreté de l'Etat", pour avoir démontré l'inéluctabilité de l'indépendance algérienne. Puis, après la libération de la Tunisie, il tourne pour le nouveau gouvernement **Plages tunisiennes**, basé sur l'impossibilité des rapports entre jeunes Tunisiens et jeunes Françaises: sélectionné pour Cannes par la Tunisie, le film fera hurler au scandale la presse française. Toujours en Tunisie, Vautier rencontre à cette époque Franz Fanon qui lui demande d'aller filmer les maquisards, dans les Aurès. Ce sont ces premières images qui intéresseront Abbane Ramdane, responsable de l'information pour le FLN. Et malgré la méfiance naturelle entre nationalistes algériens et communistes français, ils se mettent d'accord: Vautier ira filmer le maquis! Il demeurera responsable de ses images comme du montage qui devra se faire dans un pays où la France n'a pas de représentation diplomatique: la RDA. Le commentateur français sera de lui, tandis qu'Abbane Ramdane se chargera de la version arabe, tout en s'engageant à respecter le montage original. Il est entendu que Vautier devra s'abstenir de toute propagande communiste auprès des combattants algériens.

Algérie en flammes sera terminé en 1958, en RDA. Son créateur y aura gagné un morceau de tourelle d'objectif en plein crâne — une des trois fois où il sera blessé pendant cette période — qu'il assure toujours porter sur l'occiput. Pas découragé pour autant, une fois rétabli, il remet le cap sur l'Algérie par la voie qui se présente alors comme la plus simple, via Le Caire. Manque de pot, les Egyptiens viennent d'égorger l'Abbane Ramdane que Vautier réclame, ce qui lui vaut d'être emprisonné pendant vingt-cinq mois dans les institutions tunisiennes et algériennes... vingt-cinq mois au cours desquels il se sera payé, entre autres, le désert de Lybie dans la malle arrière d'une voiture. Il s'évade, mais est rattrapé par ses geoliers à qui il avait candidement laissé une lettre d'explication. Après une grève de la faim d'un mois, il est enfin libéré pour être embauché, en juillet 1961, au sein du FLN renouvelé, dans l'administration de la production cinématographique officielle.

C'est à cette époque que Vautier tourne **J'ai huit ans**, court métrage sur les dessins d'enfants algériens, qui sera diffusé en France et ailleurs, et sera primé dans plusieurs festivals internationaux. Puis, re-prison — deux ou trois jours — et tournage de la remontée des huit cents hommes de la Colonne des Sables, depuis le Mali jusqu'à Colomb-Béchar. Et enfin, la consécration en quelque sorte, on lui offre la direction du Centre audio-visuel d'Alger. La tâche: utilisation du cinéma au service de l'éducation des masses. La devise: "Vers le socialisme, par le cinéma". Pendant deux ans, l'Association des Cinémas Populaires — Ciné-Pops — diffusera sur trois cents points de projection de multiples documents cinématographiques d'intérêt social. En pourcentage, plus d'Algériens que de Soviétiques auront vu **Le cuirassé Potemkine**. Mais les Ciné-Pops sont intégrés dans les structures rigides du FLN et René Vautier choisit de s'en désolidariser.



Le temps avait néanmoins suffi à la réalisation — avec les moyens disponibles, plus que restreints — du premier long métrage documentaire algérien: **Peuple en marche**.

Rentré en France en 1966, il travaille pendant un an à la télévision scolaire, mais repart encore au Sahara où il passera une année à former des opérateurs et des réalisateurs algériens pour la télévision. Il revient ensuite à Paris pour finalement se décider à retourner dans sa Bretagne natale. C'est à cette époque que l'UPCB (Unité de Production Cinéma Bretagne) voit le jour, et c'est sous son drapeau que Vautier produira désormais tous ses films jusqu'à ce jour (voir lettre ci-contre).

Enfin, rappelons qu'en 73, pour protester contre le décret Jules Moch, René Vautier entreprit sa deuxième grève de la faim. Après trente-et-un jours de jeûne, il reçut du ministre de la Culture une lettre où ce dernier reconnaissait le caractère illégal des mesures de censure politique. Cette lettre est encore souvent utilisée par les cinéastes pour se défendre contre les censeurs (voir note ci-contre).

L'UPCB termine actuellement le montage, se basant sur des projections-débats, de **Colère rouge, marée noire**, film sur les conséquences de la catastrophe de l'Amoco-Cadiz.

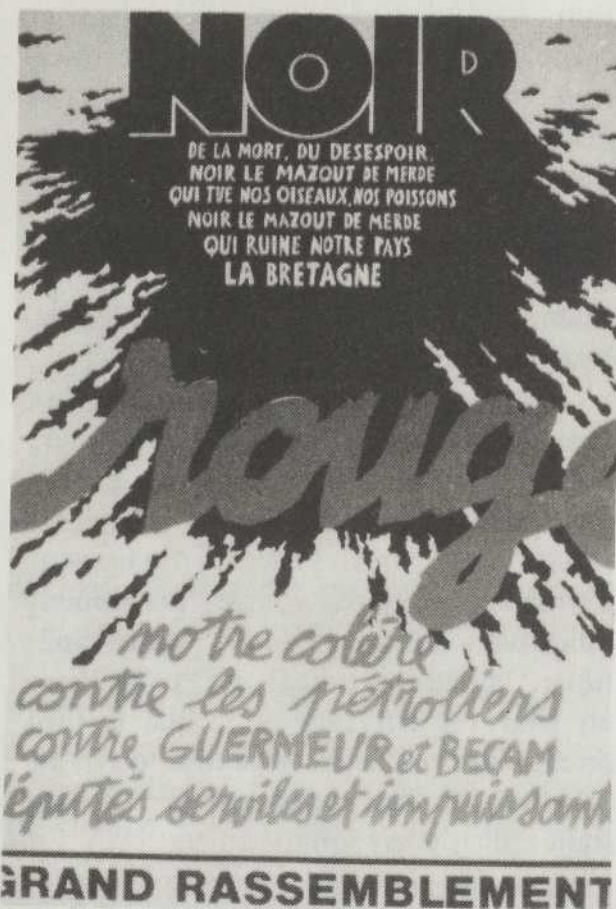
rené vautier s'explique

PROPOS RECUEILLIS PAR PIERRE LAVOIE

Quand on m'a foutu en tête, et que je ne pouvais plus faire de cinéma, j'ai écrit des poèmes qui allaient dans le même sens. C'est-à-dire le cinéma pour moi, c'est l'expression. Soit mon expression personnelle, soit l'expression d'une réalité; et je pense que pour le cinéma, pour le cinéma que je souhaite, on a dépassé le stade de l'expression personnelle. On rejoint obligatoirement un cinéma d'expression collective. Parce qu'il est certain que si j'arrive à faire admettre à un moment donné que c'est toute une collectivité qui s'exprime par les images que je montre, ça aura beaucoup plus de poids que si je dis: voilà ce que je pense, moi Vautier, sur tel événement.

Dans quelle mesure vous préoccupez-vous alors d'être objectif?

C'est une subjectivité complète, mais collective. C'est-à-dire que je ne pense pas du tout que l'on détienne une vérité. Simplement, face au pouvoir, face à la télévision au service du pouvoir, nous donnons la parole à d'autres qui ont un point de vue totalement différent, et qui n'essaient pas d'être objectifs. Nous nous plaçons à leur point de vue. Pour **Quand tu disais, Valéry**, on l'a fait du point de vue de l'ouvrier, contre le patron. Et pas du tout en allant trouver le patron pour lui dire: "Qu'est-ce que vous pensez, vous?" pour rétablir l'objectivité. L'objectivité on s'en fout! Le patron, il a toute la télévision pour parler. Il s'agit d'un instrument de combat: donner la parole — l'image et le son — aux gens à qui en général on la refuse (...). Je ne pense pas qu'on fasse du cinéma militant; on fait du cinéma de militant. C'est-à-dire qu'on essaie de faire passer des choses auxquelles on tient, qui nous semblent importantes sur le plan de notre militantisme. (...) Il y a un truc qui me convient beaucoup mieux, pour moi, c'est le cinéma d'intervention sociale. On intervient pour changer une réalité. Que ce soit



pendant le tournage du film, ou par les projections du film, après, le but c'est quand même de changer une réalité sociale.

Comment s'inscrit "Mourir pour des images" (5) dans cette perspective?

Là c'est déjà du cinéma de cinéaste. C'est-à-dire qu'on essaie de voir comment un cinéaste peut être admis dans un milieu qui n'est pas le sien. Et admis au point que, peut-être par la mort seulement, on l'accepte à l'intérieur d'une communauté. Et là, on l'a accepté uniquement après sa mort. Ce que j'ai essayé de faire avec l'équipe, c'était faire comprendre que le cinéma que nous voulions faire avec les gens, c'était ce cinéma de compréhension mutuelle, ce cinéma d'intégration dans un milieu au point que les gens en arrivent à dire: il est des nôtres. C'est le thème de ce film-là qui est, à mon sens, typiquement un film de cinéaste. (...) On fait des films de militants cinéastes en général, et là, c'est un film de cinéastes éventuellement militants. C'est un film de cinéastes bretons.

Justement, la Bretagne tient-elle une place importante dans vos objectifs?

On ne veut pas faire les choses au rabais, qui sont cependant permises. Personne n'interdit de faire un petit film de super-huit parlant breton. On voudrait réussir à démontrer, et ça on espère l'avoir quand même fait, qu'on peut faire de la production cinématographique en Bretagne. Et on est très content que toujours tous les films qu'on a fait aient été choisis pour représenter le cinéma français, le cinéma hexagonal, dans les festivals (6). (...) On veut amener les gens, par notre action, à se rendre compte que la liberté c'est bien, mais qu'aujourd'hui elle est réservée à certains. C'est une action que l'on mène, comme dans le film sur la marée noire, en démontrant un certain nombre de choses dont les gens ne se rendent pas compte. En particulier: qu'aujourd'hui les mass-media en France sont en train de conditionner tous les Français, au point qu'il n'y aura aucun changement si on continue à se laisser mener comme des veaux. Tout ça, c'est un combat à mener. C'est sûr qu'on n'a pas gagné. C'est sûr que sur ce plan-là, nos objectifs ne sont pas atteints; parce que demain, s'il y a même un changement et un autre gouvernement avec une autre tendance en France, ce gouvernement a encore deux possibilités: soit se servir des mass-media simplement pour démontrer ce qu'il veut démontrer,

(5) Montage à partir, d'une part, du film tourné par Alain Kamenker et André Dumaître, en 1958 à l'île de Sein, au cours duquel Kamenker fut emporté par une lame alors qu'il filmait la tempête à bord d'un bateau de sauvetage; et d'autre part, du témoignage de son camarade racontant l'aventure.

(6) Il est à noter que l'U.P.C.B. a quand même connu beaucoup de difficultés pour avoir dans certains films (**La Folle de Toujane**) fait parler les personnages en Breton.

soit se servir des mass-media pour laisser les gens s'exprimer et pour comprendre ce que les gens souhaitent. C'est-à-dire des mass-media qui reflètent l'optique de la base, et non ce qui se concocte dans les bureaux parisiens. Là on aura encore à se battre parce qu'il est certain que dans le moule, et avec les habitudes prises, un gouvernement de gauche en France prendrait la télévision à son profit, mais ne s'en servirait pas pour comprendre ce qui se passe à la base.

Mais votre point de vue reste à priori d'extrême gauche...

Je crois que je raisonne effectivement, non pas en fonction de la thèse d'un parti, mais en fonction d'une analyse qui est la mienne, parce que je suis communiste depuis trente ans. Mais je suis le seul à l'UPCB à l'être.

Et pour l'instant, que représente votre auditoire?

On a la garantie de passer les films que l'on fait maintenant, c'est-à-dire après huit ans de production, on a la garantie d'avoir de quatre à six cents demandes de diffusion par film.

Ces demandes ne viennent-elles pas d'un public acquis d'avance?

Ca dépend. Parce que, par exemple, le film sur la marée noire va être diffusé par les unions de Bretons de la région parisienne, qui sont des gens d'opinions politiques très diverses. Et on va avoir de grandes discussions là. C'est très important qu'ils décident de passer le film. (...) Bon, c'est une légère ouverture, mais on a le choix entre ça, ou alors faire des compromis, et dire seulement la moitié des trucs, et là ça passe.

Vous n'y croyez pas, aux compromis?

Je ne sais pas. Je ne dis pas que ce n'est pas possible. Je sais que quand je me lance dans un truc quelconque, et que j'essaie de refléter l'opinion d'un gars que je n'approuve pas, j'en arrive à me foutre de sa gueule. Bon, alors autant le faire ouvertement. (...) Pour l'instant, on a une position qui est: les gens avec qui on n'est pas d'accord,

c'est eux qui ont les mass-media (voir lettre ci-contre).

La question: quoi mettre au poste de commandement de nos films, la forme ou le contenu, c'est-à-dire l'esthétique ou la politique; cette question me semble assez aberrante, et complètement dépassée. La vraie question me semble être: **qui** mettre au poste de commandement de nos films, qui doit les inspirer, **qui** doit les contrôler, qui doit s'y exprimer? (7).

Quel est votre point de vue sur le cinéma italien à grande diffusion, Wertmüller, Scola?

Moi, j'adore. Il y a eu un truc en France qui a eu je crois une très grande importance, et très néfaste sur le plan du cinéma français, c'est le décret Jules Moch qui interdit finalement d'utiliser le cinéma comme instrument politique, parce qu'aucun parti politique, aucun syndicat ne peut faire un film s'il sait que pour que le film puisse être diffusé, il faudra qu'il ait l'accord de ses adversaires. Or, en Italie, il n'y a jamais eu ça. (...) En France, on ne pouvait faire de film politique, à moins de situer le sujet ailleurs. Costa-Gavras tournait *Z*, ça se passait en Grèce; il tournait *L'Aveu*, ça se passait en Tchécoslovaquie; il tournait *Etat de siège*, et ça se passait en Amérique du Sud. Il en a fait un seul qui se situait en France, mais c'était en France occupée. C'est-à-dire que les responsables, c'étaient pas les Français, c'étaient les Allemands. (...) *Main basse sur la ville*, qui est un film extraordinaire, eh bien c'est Italien. Il n'y a pas de film correspondant français. Ce qui est important (...) c'est que ce sont des films qui sont vus par un public très large, qui passent dans des salles normales. On ne va pas les voir parce qu'on est d'accord avec le contenu, on va les voir le samedi après-midi parce qu'on a envie d'aller au cinéma. Et on trouve un contenu dedans, et le film est très bon en plus.

Peut-on parler, par opposition à l'esthétique du cinéma en place, d'une esthétique du cinéma militant?

On en a discuté beaucoup dans les congrès du cinéma militant, et on a fait à Rennes l'année dernière un

Lettre de proposition d'émissions, datée du printemps 78, adressée à la télévision française pour "Cinéma reflet des luttes":

Un cinéma directement branché sur les luttes sociales est une nécessité à plus d'un titre. D'une part parce qu'il accumule le matériel audio-visuel nécessaire à la compréhension d'une époque; et, d'autre part, parce qu'il constitue une sorte de marche-pied pour les réalisateurs de films de fiction qui, étant rarement mêlés à ces luttes, ont malgré tout l'obligation de s'en imprégner s'ils veulent avoir dans leurs films un arrière-fond social crédible. (...).

C'est pour bien marquer cette nécessité que représente un cinéma reflet direct des réalités sociales, pour un cinéma commercial qui ne soit pas coupé de ces réalités et donc de son public, que nous demanderions à des réalisateurs français connus de présenter en quelques mots chaque semaine le film reflet des luttes choisies. Parmi les réalisateurs connus, qui ont tous accepté, citons: Claude Sautet, Yves Boisset, Bertrand Tavernier, Costa-Gavras, René Allio, Alain Resnais, Louis Malle, Robert Enrico, etc. (...).

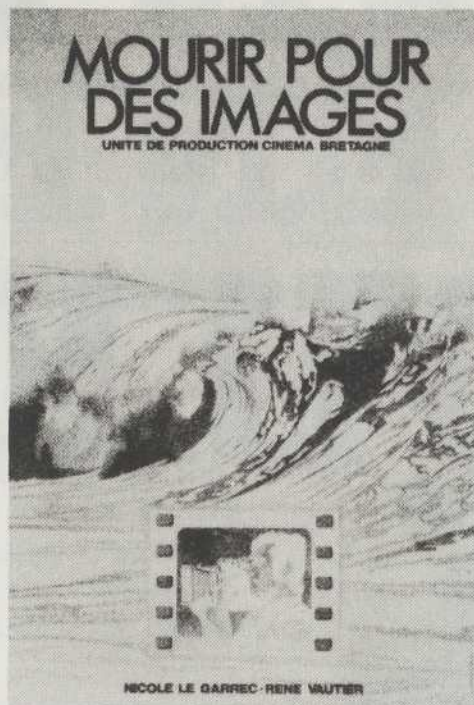
truc où il y avait du cinéma expérimental, c'est-à-dire du cinéma de recherche formelle, à côté du cinéma militant. Et, pour moi, je me suis aperçu qu'en fait, l'esthétique ouvrière est une esthétique à naître. Comme les gars, on ne leur a jamais donné la possibilité de s'exprimer, si nous collons là-dessus une esthétique, une forme que nous nous imposons, on déforme complètement le discours de ces gens à qui on donne la parole. Alors, il y a peut-être une possibilité de mélange. C'est-à-dire par exemple, que je vois très bien un petit court métrage du genre du dessin animé qu'on a passé (avec *Colère rouge, marée noire*), (...) on peut parfaitement le coller même, dans la marée noire, en disant: c'est ce que pense Un Tel, qui a fait un dessin animé là-dessus. Ce serait le jugement du gars. Qu'est-ce que ça donne sur le plan esthétique,

(7) In *Ecran* no 66, février 1978; p. 70.

je n'en sais rien. (...) Je crois qu'il est possible de faire un mélange, mais pas d'essayer de faire avec les témoignages des gens une exploitation esthétique qui viendrait du fond de nous; ça va à l'encontre de ce qu'on veut faire, c'est-à-dire amener les gens à discuter directement sur la réalité. On arrivera sûrement à définir une sorte d'esthétique ouvrière, dans la mesure où les ouvriers auront réellement pris en main les moyens d'expression. Pour l'instant, ce n'est pas encore le cas et je ne crois pas qu'on ait à les amener vers notre propre forme d'expression. Il faut qu'ils en découvrent une eux-mêmes. (...)

Arthur Lamothe que j'aime bien, me dit: "Moi, j'ai été à l'Ile-aux-Coudres, et tout ce qu'il y a dans les films de Perreault est faux. Cette image qu'il a contribué à faire perdurer, c'est une image qui est déjà complètement dépassée, qui était dépassée à l'époque même où il tournait." Je ne voudrais pas qu'on puisse nous faire le même reproche. Ce qui nous amène à faire en permanence cette présentation des films en cours de tournage, devant les gens qui participent au tournage. Ce qui est complètement aberrant sur le plan du film militant, parce que ça coûte les yeux de la tête. Mais en même temps, c'est intégrer le film. Par exemple, pour **Quand les femmes ont pris la colère**, le film était tellement intégré dans la lutte qu'on était obligé, trois jours après avoir tourné une séquence, d'en présenter le montage dans dix entreprises, parce que les gars nous le réclamaient. "On a pris le palais de justice, vous l'avez filmé, on veut voir ça dans trois jours". (...) Je ne suis pas du tout théoricien. Je pense que la simplicité de la forme même entraîne une certaine forme d'esthétique, mais parallèlement, il y aurait certainement une sorte de viol si nous essayions, nous, de faire des recherches d'esthétique qui ne soient pas faites par les gars eux-mêmes. (...)

Il y a quand même un truc qui est important pour nous, et c'est qu'on ne puisse pas nous dire que c'est du sous-cinéma. Ce qui serait grave, ce serait de dire: c'est emmerdant. La chose à laquelle on tient, c'est qu'à aucun moment les gars puissent nous



dire: c'est emmerdant, on a envie de foutre le camp. (...) Dans **Quand tu disais, Valéry**, les gars avaient tourné pas mal de documents eux-mêmes, en super-huit, en particulier sur les manifestations: et ils les avaient tournés à seize images-seconde, ou à dix-huit, ou à quatorze, et il y avait un groupe de travail dans l'usine (elle était occupée, on avait le temps et les outils) qui s'est mis à fabriquer une machine qui permettait de projeter les images, de les reprendre avec une caméra 16mm, et de restituer exactement la vitesse de projection pour que la caméra reprenne à vingt-quatre images-seconde, et qu'on ait exactement le rythme normal. On avait à peu près deux cents gars dans l'usine, et on a dit: on va faire le choix des images ensemble, c'est-à-dire qu'on va passer toutes les images en super-huit d'abord, et ensuite on va discuter pour savoir celles qu'on garde pour le montage. On projette d'abord à grande vitesse, avec l'effet "charlot" les manifs, les types qui chargent, les grenades, etc... Puis (une fois les images montées), on reprojette, mais à la cadence normale. Alors il y a un gars qui lève la main et qui dit: "Moi, j'ai ressenti beaucoup mieux ce que j'avais ressenti pendant la manif, si c'est ça qu'on veut faire passer aux gens, comme on l'avait projeté avant". Alors, ceux qui avaient fait la machine: "Non! C'est pas ça! C'est pas la cadence!" Et puis aux voix, tous les autres étaient d'accord pour qu'on le passe en accéléré... Effectivement le résultat est bon, parce

qu'il y a un tonus, et en même temps c'est très marrant. Et les gars dans la salle aussi sont survoltés. Avec la rapidité des images, ça rend une atmosphère très vivante. (...) Quand les gars ont à s'exprimer eux-mêmes, ils s'aperçoivent qu'ils ont à transformer la réalité, pour mieux faire passer ce qu'ils ont ressenti. (...) Là, c'est je crois une des bases de l'UPCB: au fur et à mesure qu'on leur donnera la possibilité de s'exprimer, on en arrivera à une transposition esthétique nouvelle, mais qui ne sera pas une resucée d'une expression bourgeoise existante. Ça correspondra à quelque chose qu'ils auront réinventé, qui rejoindra peut-être quelque chose d'autre, de déjà fait, mais ce sera réellement quelque chose qu'ils auront choisie. (...) Qu'on le veuille ou non, nous sommes cinéastes: même si on est intimement lié aux luttes des gars, on a un mode de vie qui est différent du leur.

Vous vous impliquez quand même personnellement beaucoup dans vos films, en particulier par la forme plus ou moins dramatique du commentaire. Plusieurs vous l'ont reproché au sujet de "Colère rouge, marée noire"...

C'est encore une chose dont on doit discuter ici entre nous, parce que moi, j'ai tendance à rajouter énormément de choses par le commentaire, et le ton du commentaire, dans tous les films. (...) J'avoue que j'aime assez faire ça. C'est un truc qui m'excite, qui me plaît. Mais il est certain que ça va à l'encontre d'un certain travail collectif. Moi, je préfère la notion d'un commentaire froid, mais je suis incapable de le faire.

Alors finalement...

Finalement, quels que soient les objectifs, on ne s'emmerde pas en faisant ce qu'on fait. On s'amuse bien et, l'un dans l'autre, on réussit quand même à en vivre. Mais il est certain que le jour où je ne pourrai plus faire cela, je choisirai un autre objectif que Versailles, mais je ferai sauter quelque chose... pour montrer que je ne suis pas d'accord. Et ce sera un aveu d'impuissance de ma part.

Brest, août 1978

LE CINÉMA POUR ENFANTS AU QUÉBEC

UN DOSSIER DE MARC SEVIGNY



Les oreilles mènent l'enquête un film d'André Melançon

ON SAIT QUE 1979 A ÉTÉ PROCLAMÉE "ANNÉE INTERNATIONALE DE L'ENFANT". COMME LA FEMME, IL Y A QUELQUES ANNÉES, L'ENFANT SE RETROUVERA DONC AU CENTRE DE PLUSIEURS MANIFESTATIONS. À RADIO-CANADA, ON S'APPRETE À SOULIGNER L'ÉVÉNEMENT; TERRE DES HOMMES (QUI NE SERA PAS REBAPTISÉ... TERRE DES ENFANTS!) HÉBERGERA PEUT-ÊTRE SON PREMIER FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM POUR ENFANTS...

LE CINÉMA SERA DONC DE LA FÊTE. AUSSI, AVONS-NOUS PENSÉ UTILE DE COMMENCER À FAIRE LE POINT SUR CE CINÉMA QUI A CONNU JUSQU'ICI UNE EXISTENCE PASSABLEMENT DIFFICILE AU QUÉBEC. MARC SEVIGNY, DANS CE DOSSIER NOUS DIT POURQUOI, EN MÊME TEMPS QU'IL NOUS PRÉSENTE LES PRINCIPAUX ARTISANS DE CE CINÉMA... TOUT JEUNE.

production et distribution

La recommandation de l'Association des réalisateurs de film du Québec voulant que deux longs métrages pour enfants soient produits chaque année avec l'aide de l'Institut québécois du cinéma s'avère ambitieuse dans le contexte d'une industrie qui ne compte pas dix longs métrages pour enfants dans toute son histoire.

A peu de chose près, notre héritage dans ce domaine se résume aux essais marginaux de Roger Laliberté qui à lui seul a produit quatre longs métrages entre 1956 et 1965 (1) et à des productions plus récentes telles que **Le Martien de Noël**, réalisé en 1970 par Bernard Gosselin, **Guitare** de Richard Lavoie en 1974, et **The Mystery of the Million Dollar Hockey Puck (La poursuite mystérieuse)** de Peter Svatek et Jean Lafleur en 1975.

Les films de Gosselin et de Lavoie ont, en quelque sorte, inauguré la production de longs métrages pour enfants au Québec, et connaîtront des carrières extrêmement difficiles. L'expérience de Roger Laliberté relève plus de l'anecdote qu'elle n'est le reflet de la situation actuelle et **The Mystery...**, qui visait avant tout le marché anglophone, fait partie d'une catégorie commerciale particulière. Tous ces films ont néanmoins trouvé leur origine au sein de l'industrie privée, la participation gouvernementale au développement du cinéma pour enfants n'ayant jamais été clairement définie.

La Société de développement (SDICC)

Les pays socialistes "peuvent se permettre plus facilement que le producteur privé d'investir des capitaux qui seront souvent irrécupérables avant plusieurs années", peut-on lire dans un bulletin de l'Unesco au sujet du problème de rentabilité du film pour enfants dans le monde. Le bulletin explique cette situation par les difficultés de distribution: frais d'admission en salles modestes, coût prohibitif des versions doublées (les enfants ne lisent pas les sous-titres) additionnés au coût d'exploitation, etc. Ces restrictions font qu'il est ardu de produire des longs métrages pour enfants dans l'industrie privée; celle-ci ne peut assumer seule le fardeau financier surtout dans un pays "dont la population est inférieure à 40 ou 50 millions d'habitants". En conséquence, une large part de la responsabilité du développement de ce cinéma incombe à l'Etat; ce qui explique qu'avant l'intervention de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, il ne se faisait pas de longs métrages pour enfants au Québec, Roger Laliberté étant l'exception qui confirme la règle.

Mais si la SDICC a investi dans des films comme **Le Martien de Noël** et **Guitare**, c'est un peu malgré elle, son mandat se limitant au développement commercial du cinéma plutôt qu'au développement de ses secteurs culturels. Dans cette perspective, ces longs métrages pour enfants que la SDICC a coproduit à 50 pourcent apparaissent comme les boucs émissaires d'une logique capitaliste qui les exclut.

Le film de Gosselin, par exemple, fut ni plus ni moins le test du cinéma pour enfants dans le circuit privé. Et sans

l'insistance et de la détermination des producteurs, Les Cinéastes Associés, la SDICC aurait tout simplement ignoré le projet (le film pour enfants n'étant pas rentable!). La Société ayant finalement consenti à subventionner, la compagnie de distribution Faroun décidait à son tour de participer au financement du film et d'en garantir la distribution. A l'étape du montage, la Société demandait que le film ne soit pas achevé le jugeant peu conforme aux impératifs commerciaux. Par l'entremise de Jean Dansereau, Les Cinéastes Associés sont allés jusqu'à renoncer à leurs droits de producteur pour terminer **Le Martien de Noël**, mais il aura fallu tout de même l'intervention de Faroun, qui y avait déjà investi \$30,000, pour que la production soit sauvée et le film lancé.

Malgré l'ampleur de la campagne publicitaire qui a précédé sa distribution commerciale, l'expérience du **Martien de Noël** à sa sortie donna d'abord raison aux fonctionnaires de la SDICC: des \$40,000 que la compagnie de distribution avait investis en supplément pour le lancement du film, elle n'allait en récupérer que le coût des copies, et encore! Mais six ans plus tard, le film est déjà allé chercher plus de \$40,000 uniquement dans le circuit parallèle des écoles et des services de loisir; et si à cela on ajoute les ventes à la télévision et à l'étranger, on peut dire que Faroun a récupéré aujourd'hui la totalité de son investissement de départ. Ce succès d'après-coup a de quoi confondre les banquiers de la SDICC qui se retranchaient derrière l'aventure du **Martien de Noël** pour justifier la fermeture du dossier "Cinéma pour enfants" dans le secteur privé.

L'histoire de **Guitare**, le long métrage de Richard Lavoie, ressemble par ses péripéties à celle du **Martien** malgré son budget plus modeste (\$93,000 contre \$225,000 pour le film de Gosselin). C'est d'abord devant le scénario que la SDICC a rechigné, le trouvant inconsistant, reléguant du même coup aux oubliettes la centaine de films produits par Lavoie qui en faisaient tout au moins un cinéaste de confiance. Sans attendre sa décision, ce dernier entreprend cependant le tournage en empruntant et en différant le salaire de ses techniciens. Mise devant le fait accompli (**Guitare** était tourné et monté), la Société se décide à financer la production pour le montant initialement prévu.

L'exemple de **Guitare** démontre une fois de plus l'incompétence de la SDICC et de ses structures de développement à sens unique (\$) et l'impossibilité, aux dires mêmes de Richard Lavoie, pour un cinéaste moins chevronné, de faire du cinéma.

Le seul long métrage qui s'intègre parfaitement à la logique commerciale des fonctionnaires fédéraux, c'est sans doute le film de Peter Svatek et de Jean Lafleur: **The Mystery of the Million Dollar Hockey Puck**. Cette production tournée d'abord en version anglaise, au scénario truffé de poursuites et de rebondissements et dont l'intrigue se déroule dans le monde du hockey, se compose de recettes éprouvées internationalement mais dénuées de valeur culturelle. Ce prototype ne vaut pas seulement pour le film pour enfants, mais reflète

un danger d'assimilation qui guette toute la production de film au Québec.

L'ONF

A l'Office national du film, le cas du cinéma pour enfants n'est guère plus reluisant. La section pour enfants du catalogue de l'ONF ne comprend aucun long métrage: et elle n'est guère plus édifiante au chapitre des courts et moyens métrages. Au total, trois pages réunissant une majorité de films qui datent de plus de dix ans et dont plusieurs ont été réalisés par le Canada anglophone.

Quelques bons films d'animation et les quatre films de la série **Tou'l monde parle français** (inscrit dans la section sociologie du catalogue!) constituent l'essentiel de la production enfantine à l'ONF. A l'exception des séries sporadiques, il n'existe aucune structure de production pour ce secteur à l'Office et la politique du comité du programme, chargé de la sélection des projets de films, rejette le film de fiction au profit du documentaire.

Il est d'ailleurs si difficile de trouver un producteur intéressé à travailler sur le film pour enfants que les jeunes cinéastes préfèrent s'adresser ailleurs qu'au comité du programme pour réaliser leurs films. C'est le cas de François Labonté qui, après avoir travaillé avec André Melançon sur la série **Tou'l monde parle français**, a décidé de produire lui-même son court métrage **Babirole**. Melançon, de son côté, s'est adressé à l'industrie privée pour réaliser le long métrage pour enfants qu'il vient de terminer. Selon ce dernier, il faut inventer un type de production et définir une philosophie du film pour enfants qui rallieraient les producteurs, à l'ONF comme ailleurs, à la cause de ce cinéma sous-développé. Mais faut-il rappeler que cela fait dix ans que des cinéastes font cette même recommandation et que, au niveau fédéral à tout le moins, elle est toujours tombée dans l'oreille de sourds.

La télévision d'Etat

Sans la télévision, nous dira Richard Lavoie, le cinéma pour enfants n'existerait pas au Québec. C'est toutefois par son rôle d'acheteur et de diffuseur qu'elle a soutenu le film pour enfants plus que par son action de producteur. L'âge d'or de la production enfantine sur film est sur son déclin depuis quinze ans à Radio-Canada. Aujourd'hui, sur les 22 heures d'antenne que Radio-Canada consacre aux jeunes (ce qui est appréciable), un tiers de la programmation s'alimente de films achetés à l'extérieur soit à travers Faroun soit lors des festivals internationaux; un faible pourcentage seulement représente les films que la télévision produit. Les productions internes de studio prennent un autre tiers de la programmation et les reprises, le dernier tiers. Les nouvelles séries de films commandées à la pige sont rares et en général, on préfère en assumer la réalisation de l'intérieur. Pourtant, les projets de films pour enfants soumis à l'attention de Radio-Canada abondent mais sa politique de production exclusive rend la sélection de ces projets très sévère; le jeune cinéaste ne peut donc espérer aucune ouverture de ce côté. D'autre part, la politique d'achat de Radio-Canada sur le marché national n'est pas déterminée d'avance; elle dépend encore du bon vouloir d'individus isolés, décrétant en cercle

fermé le sort de notre cinéma. C'est pourquoi les chiffres sont escamotés à la faveur de déclarations vagues sur les variations du marché. S'il devait y avoir une priorité dans le mandat culturel de la télévision, c'est bien à la planification de la production et de l'achat de films pour enfants au niveau national.

Son pendant provincial, Radio-Québec, joue sensiblement le même rôle de support à la distribution par l'achat de films pour enfants destinés à sa programmation. Mais son budget est moindre, réduisant les possibilités de production en dehors des studios. Par contre, elle a déjà produit des documents audio-visuels et des reproductions d'émissions télévisées sur film destinés à l'éducation. C'est toutefois à l'achat, orienté vers la production québécoise, qu'elle encourage le plus ce cinéma et, en même temps, une nouvelle génération de cinéastes qui reçoivent à Radio-Québec un accueil moins réservé.

Le gouvernement québécois

L'Office du Film du Québec, (maintenant la Direction générale du cinéma) agissant en sa qualité de producteur délégué, avait développé à l'intérieur de ses structures de production une catégorie de films pour enfants destinés à l'enseignement. On trouve dans son catalogue une vingtaine de films de vingt minutes, documentaires ou de fiction, et autant de petits films de 4 à 6 minutes s'inscrivant dans tel ou tel champ pédagogique. Le mode de production de ces films dépend de commandites du ministère de l'Éducation, ce qui réduit parfois la marge de manoeuvre des cinéastes pigistes auxquels faisait appel l'OFQ pour leur réalisation. La diffusion de ces films s'effectue surtout à travers le circuit scolaire bien qu'ils soient présentés à l'occasion dans certains festivals et programmes spéciaux.

Maintenant incorporé à la DGCA, le rôle de l'Office du Film du Québec dans le domaine du cinéma éducatif sera peut-être appelé à se préciser et à prendre une envergure nouvelle. Un travail important reste toutefois à faire pour la promotion du film pour enfants, soit par des publications, soit par une participation accrue du film québécois dans les festivals internationaux.

La Distribution

En plus de la télévision, le cinéma pour enfants a besoin d'autres intermédiaires pour assurer sa distribution. Ses handicaps sont nombreux mais il possède des avantages sur le film pour adultes: un renouvellement rapide des générations, une accessibilité universelle, et une demande constante dans les circuits parallèles. Or le film coûte cher à l'achat: un long métrage coûte en moyenne de \$20,000 à \$55,000 sur le marché international et il faut ajouter à cela un \$25,000 pour les frais de doublage si les versions sont étrangères. Cette conjoncture incite les compagnies de distribution à adopter une politique de prudence notamment en ce qui regarde leur participation à la production.

Pour la vente, en 4 ou 5 ans, un long métrage pour enfants peut espérer \$75,000 à l'étranger et \$25,000 à la télévision canadienne-française, soit à Radio-Canada ou à Radio-Québec. Et si on considère qu'un même long métrage se renouvelle



Tournage d'une scène du film *Guitare* de Richard Lavoie

après cette période de temps auprès des enfants, nous saisissons le processus du financement à long terme.

C'est ce que révèle l'expérience de Faroun, compagnie de distribution implantée au Québec depuis 13 ans et dont les objectifs principaux visaient à créer un marché pour le film de qualité (de type européen) et à le promouvoir. Dans ses efforts, elle s'est heurtée surtout à l'emprise américaine sur la distribution commerciale, symbolisée en ce qui concerne le cinéma pour enfants par Walt Disney et sa conception du "family film". Faroun est quand même parvenue avec plus de soixante longs métrages et des centaines de courts métrages en distribution à se constituer une réputation dans le circuit parallèle et à se faire reconnaître sur le marché mondial. La majorité des films Faroun viennent des pays de l'Est, producteurs privilégiés dans ce domaine, alors que deux films seulement (faute d'autres productions) sont Québécois: *Le Martien de Noël* et *Guitare*.

Certains cinéastes québécois reprochent néanmoins à Faroun de faire de la distribution sur une trop vaste échelle, s'éloignant parfois du milieu auquel le film était primordialement destiné. D'autres considèrent que la compagnie ne risque

pas assez et qu'elle loue ses films à des prix dérisoires; les frais de location variant entre \$35 et \$75, les profits sont minces une fois déduits les frais d'expédition et de maintenance. Tous ces commentaires nous renvoient invariablement au problème central de la planification de la distribution commerciale qu'a cherché à élucider *Le Nouveau Réseau* avec une approche originale, mais qui aura rencontré l'année dernière de sérieux problèmes.

L'Institut québécois du Cinéma

A l'exemple de la Suède qui, par le truchement de son Institut suédois du cinéma, subventionne en moyenne deux longs métrages pour enfants par année, le Québec pourrait favoriser à son tour l'éclosion de ce cinéma. L'Institut québécois devrait d'abord se fixer un cadre de production à budget modeste et subventionner à plus de 60 pourcent du coût de production des longs métrages pour enfants vu leurs problèmes de rentabilisation. Il faut rappeler qu'à peu près tous les films pour enfants produits en Europe sont subventionnés par l'Etat; en Tchécoslovaquie, un film sur quatre est destiné aux enfants et il existe un circuit de diffusion spécialement organisé en fonction de ces films; on compte même une salle



Guitare de Richard Lavoie

de cinéma exclusive avec des bancs ajustables à la grandeur du jeune spectateur (en Union Soviétique, on dénombre 330 de ces cinémas spécialisés!). Bien que la priorité aille à la production, il faut aussi établir un réseau de distribution dont commercial, la distribution devrait faire en sorte que le long métrage pour enfants connaisse une carrière hors des grands centres.

En conclusion

L'expérience des structures fédérales de développement a démontré qu'un cinéma remis entre les mains de fonctionnaires oeuvrant en vase clos était un cinéma condamné à mort. Malgré les innombrables comités consultatifs, les pouvoirs discrétionnaires sont toujours demeurés aux échelons supérieurs, mettant chaque fois un frein à l'effort d'épanouissement culturel du milieu cinématographique québécois. Que le cinéma pour enfants, dans ce difficile milieu de développement, ait toujours été mis de côté comme le dernier des soucis, personne ne s'en surprendra. L'Institut québécois du cinéma, dans la mesure où il fonctionne plus près du milieu cinématographique et devrait donc mieux ressentir les besoins et les secteurs à encourager, ne peut répéter les mêmes bourdes sur le plan strictement administratif. Il importe de planifier la croissance du cinéma québécois en fonction d'une logique économique à long terme qui favorise la créativité et l'apparition d'une relève de cinéastes.

La télévision comme outil privilégié de culture doit assumer ses responsabilités face au film pour enfants, et en particulier la télévision privée qui l'a toujours négligé jusqu'à maintenant, aussi bien à l'achat qu'à la production de films. Mais la télé-

vision n'est pas tout, il faut également se donner les moyens de promouvoir le cinéma pour enfants non-américanisé. Il existe en Suède un comité du cinéma pour enfants qui publie des études et des recherches ainsi que des revues critiques sur les films disponibles à la distribution; il organise des séminaires et des discussions sur la promotion du film pour enfants, ce dont les éducateurs ici ont grandement besoin. L'Institut suédois organise également chaque année un festival de films faits par les enfants, il s'occupe activement de la participation suédoise dans les festivals internationaux et fait circuler une petite cinémathèque 16mm avec une documentation pertinente accompagnant chaque film (2).

Il serait également possible d'établir des contacts avec des pays comme la Tchécoslovaquie et la Pologne qui possèdent une tradition du film pour enfants depuis une trentaine d'années. Les échanges seraient souhaitables pour la formation de jeunes cinéastes dans ce domaine. La phrase de Jerzy Schonborn, représentant de la Pologne à la Conférence internationale de Téhéran en 1974, pourrait nous servir de modèle: "Nous considérons le jeune et le petit spectateur très sérieusement et avec toute la responsabilité qui nous incombe, du fait même que le film a une énorme influence sur le développement de la personnalité de l'enfant et qu'il détermine, dans une large mesure, sa participation future dans la vie sociale et sa position comme récipiendaire et créateur de culture".

(1) In *Cinéma/Québec*, vol. 2 no 8 (mai-juin 73), p. 24-34.

(2) "Rapport sur la promotion des films pour enfants", par Anna-Lena Wibom (Suède) à la Conférence internationale sur les problèmes de production et de distribution des films pour les jeunes - Téhéran (1974).

le cinéma et les enfants

L'absence de tradition du film pour enfants au Québec s'explique largement par l'insuffisance des structures de production et de distribution. Mais à y regarder de plus près, on découvre des cinéastes occupés à ouvrir des voies nouvelles pour ce genre cinématographique dont le champ varié de styles est encore assez inexploré chez nous. Mais pour arriver à mieux évaluer le travail qui se fait ici, il serait bon de commencer par déterminer ce qu'est le cinéma pour enfants.

Le long métrage type

Des recherches effectuées en France et en Pologne nous permettent d'esquisser sommairement le profil d'un bon cinéma pour les jeunes en accord avec leurs goûts et leurs préférences. Il en ressort une "recette" du long métrage idéal qui pourrait se lire ainsi: la durée du film se situe entre 60 et 70 minutes; les principaux personnages sont des enfants, âgés si possible de 10 à 11 ans (car l'enfant de cet âge ne s'identifie pas facilement à plus jeune que lui); ceux-là sont mis en contact dans le scénario avec des animaux ou des personnes âgées; on emploie des couleurs douces ou une pellicule noir et blanc (apparemment, les enfants n'accorderaient pas une si grande importance à la couleur, contrairement aux adultes).

Avec des données aussi techniques, on pourrait croire à un modèle de marketing; mais à partir de ces recherches, on a dressé un tableau plus spécifique des types de films, toujours selon la préférence des enfants:

- 1) Le film de fiction à structure simple et continue se déroulant dans un cadre naturel.
- 2) Le cinéma documentaire qui mise sur le goût des enfants pour l'authentique et le naturel; dans cette catégorie, on retrouve le plus souvent des films d'animaux. On peut penser également aux films d'intégration au milieu tels qu'en a produit l'Office du Film du Québec pour le ministère de l'Éducation; ce sont des documents explicatifs (fonctionnement de l'électricité, des moyens de transport, etc.) ou figuratifs (vue du port, de la gare, etc.) mais il s'agit, dans le cas de l'OFQ, de courts métrages.
- 3) Les contes de fée. Il est curieux de noter que les pays de l'Europe de l'Est, malgré la teneur insidieusement idéologique de ce genre de film, ne l'ont pas pour autant délaissé; ils en produisent même un assez grand nombre (*La princesse orgueilleuse*, *Si j'étais chevalier blanc*, *La clef d'or*, etc.).
- 4) Les films d'animation et de marionnettes qui plaisent davantage aux plus jeunes.

La référence au modèle proposé devient relative dans la mesure où l'on considère que le film pour enfants s'apparente étroitement au circuit de consommation; pensons aux besoins qu'une télévision américanisée a créés dans la population infantine. Les statistiques ont montré qu'un enfant de 12 ans aux États-Unis avait vu en moyenne 300,000 meurtres dans sa courte existence via la télévision et le cinéma. Ceci explique peut-être qu'un jury composé d'enfants ait primé

RICHARD LAVOIE OUVRIR DES PORTES

Le cinéma pour enfants répond-il à un besoin réel chez l'enfant?

Idéalement, non. L'enfant a besoin d'air, d'espace, d'amour, de tendresse. Le cinéma, la télévision, c'est accessoire. Mais c'est sûr que pour un enfant "fucké", ça peut lui ouvrir des portes.

Comment définis-tu ta démarche auprès des enfants?

Je fais des films où je laisse beaucoup d'espace à l'enfant-spectateur. Mais aussi aux enfants qui jouent dans le film. Pour *Guitare*, c'est moi et un ami musicien qui avons écrit le scénario; mais nous avons laissé pas mal les enfants évoluer et composer à partir du scénario au moment du tournage. C'est le rythme naturel des enfants qui se traduit dans le déroulement de *Guitare*. Pour moi, l'important c'est le critère de liberté des enfants hors du piège des adultes. Quand je sens qu'un enfant est libre, je m'approche de lui pour m'intégrer à sa réalité.

Il faut tenir compte aussi de certains éléments spectaculaires dans un film pour enfants, mais ça peut être très simple, très subtil. Dans *Guitare*, on voit un enfant qui verse de l'eau sur le feu et on a l'impression qu'il est en train de pisser. C'est simple, mais les enfants rient dans la salle quand ça se passe. Ce genre d'éléments plaît beaucoup aux enfants.

Je crois aussi à l'efficacité du documentaire qui consiste à regarder, à observer d'une certaine façon la réalité. Dans *Guitare*, par exemple, la continuité et la rigueur du film s'établissent à travers ce regard documentaire. La fusion de la fiction et du documentaire, c'est une belle chose à faire dans le film pour enfants. →

En quoi ton approche serait-elle différente des autres films pour enfants?

Je me considère comme un cinéaste de gauche, quoi qu'on puisse en dire, car je fais des films complètement subversifs, finalement. Oui, parce que dans mes films, l'adulte n'est pas là, parce que j'aborde des thèmes tabous, parce que je les place dans la nature. Et cela inquiète beaucoup les gens. Tu vois, il n'y a pas de héros, c'est anti-moralisateur. Je veux aller bien plus loin puisque dans mon dernier film, je pars d'un scénario d'enfant dans lequel un petit gars tue son père. Ça va loin. Dans un autre scénario, un groupe de petites filles découvrent l'érotisme, la sensualité.

Je veux aller très loin dans cette voie, toujours en-dehors des adultes mais en même temps, je veux que les adultes réfléchissent et s'interrogent sur leurs enfants, se demandent s'ils les comprennent vraiment et s'ils sont certains de ce qu'ils leur inculquent comme éducation.

On retrouve dans Guitare une certaine sensualité chez les enfants; il y en a qui croit que c'est un élément à éviter dans le film pour enfants. Qu'en penses-tu?

C'est ridicule. Prend la scène, dans **Guitare**, où les trois enfants sont couchés ensemble, campant à la belle étoile. C'est le fun ça; on sent qu'ils sont bien ensemble et il se dégage de cette scène beaucoup de tendresse et de chaleur. Mais plus tard, mes films vont être encore plus sensuels. Je veux aussi exploiter le jeu avec les enfants parce que pour moi, le jeu est fondamental dans mes films, le jeu au sens large bien entendu. La vie est un jeu, il faut bien le comprendre; et les enfants dans **Guitare** sont sincères dans le jeu et c'est ce qui fait que c'est naturel. D'ailleurs, les enfants ont opéré une censure tout au long du film pour donner l'image qu'ils voulaient d'eux-mêmes.

Ils ont décidé des dialogues, par exemple, et aussi de leurs gestes. Ainsi, s'ils choisissaient de réagir de telle façon dans une situation du scénario, j'embarquais avec eux. Je me suis le plus souvent contenté d'assurer la continuité et la forme visuelle du film. Autrement, les enfants étaient très libres.

Le cinéma pour enfants a-t-il un avenir par rapport à la télévision?

Personnellement, je souhaiterais qu'un film comme **Guitare** soit vu dans les salles de cinéma et non pas sur le petit écran. Je crois que la télévision dessert ce genre de film, elle fait consommer plutôt que participer. C'est pourquoi il serait important de donner la possibilité aux enfants de voir nos films dans les salles obscures.



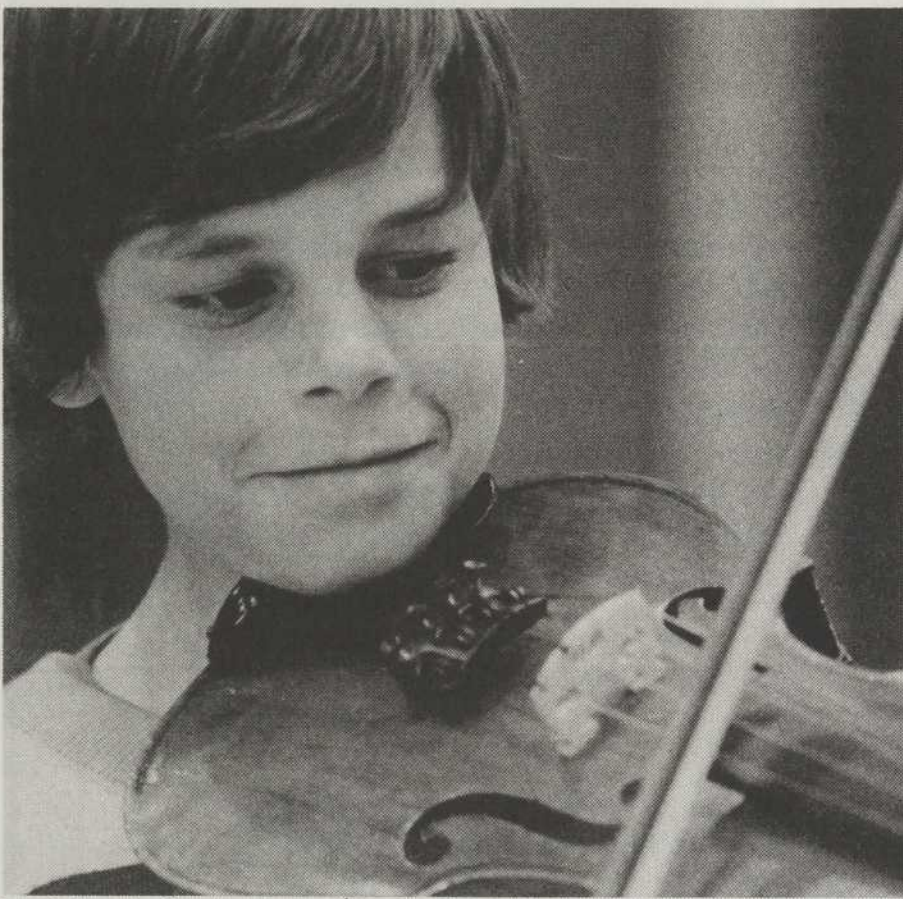
La poupée Babiolo

le film américain "Bugsy Malone" au Festival de Téhéran. Parodie du monde adulte, ce film respecte le critère d'identification du bon film pour enfants puisque tous les rôles sont joués par des moins de 12 ans. Néanmoins, l'inspiration de cette production provient directement de la télé, modèle distordu du monde enfantin quand il aspire uniquement à la violence. Dans cette perspective, l'approche de l'univers de l'enfant par le cinéaste apparaît à la fois comme très importante et très délicate aussi.

Les grands courants

Le cinéma pour enfants ne connaît pas de frontières. Un rapide inventaire des trois principaux courants permettra de mieux cerner le cheminement de leurs auteurs.

On retrouve d'abord l'institution américaine "Disney" qui, à peu de choses près, donne le ton à toutes les productions commerciales de films pour enfants aux Etats-Unis et dont le principe de fond représente le "family entertainment". Les films "Disney" mettent indifféremment en scène des adultes, des enfants, des animaux et plus récemment, des automobiles dans le contexte guimauve du "plaire à tous". L'efficacité de ce cinéma réside dans la forte identification qui s'établit



Le violon de Gaston de la série *Tou'l monde parle français*

entre le spectateur (adulte ou enfant) et le héros domestique ou domesticable (le plus souvent un animal – *Benji*, un film qui pourtant ne sort pas de l'usine Disney, procède de cette recette dont la réputation commerciale n'est plus à faire). Le style ou le courant disney a d'abord trouvé ses lettres de noblesse avec le cinéma d'animation mais son succès envahissant en a fait un système monopolisateur vidé de toute originalité.

Mary Field, en Angleterre, a amorcé un autre courant qu'on peut caractériser comme le "film d'action". Ce genre de production s'articule autour d'une intrigue manichéenne dans laquelle l'enfant aide le héros adulte à venir à bout des vilains. Le rythme de ces films est généralement rapide, le scénario étant alimenté de nombreux rebondissements.

La participation du public est donc très active mais un peu superficielle, le sujet du film ne se développant que comme prétexte à "thriller". L'influence de Mary Field se fait sentir surtout en Europe de l'Ouest et plus particulièrement dans les pays du Commonwealth. Au Québec, le film tourné en anglais, *The Mystery of the Million Dollar Hockey Puck* de Peter Svatek et Jean Lafleur, se rattache à ce style de facture policière. Considérant l'effet de la télévision dans le contexte nord-américain, cette approche du cinéma pour enfants n'est pas à dédaigner. Les films d'André Melançon rejoignent d'ailleurs cette veine mais à un moindre degré puisque ce sont des enfants qui demeurent au premier plan de ses films leur conférant, par le jeu des jeunes comédiens dans un décor qui leur est familier, un relief et un attrait supplémentaire auprès de l'enfant-spectateur.

Le personnage le plus extravagant du cinéma mondial pour enfants est incarné par Sonika Bô qui a été l'initiatrice d'un courant adopté aujourd'hui surtout par les pays de l'Est,

ANDRÉ MELANCON LA VIE QUOTIDIENNE

Sur le plan de la réalisation, dans tes scénarios et dans ton travail avec les enfants, quelle sorte de démarche adoptes-tu?

Pour écrire les scénarios, je pars le plus souvent de mes propres souvenirs, souvenirs d'enfance ou de projets d'animation que j'ai réalisés avec des enfants. Je m'attache surtout à des faits réels, à des détails à partir desquels j'élabore parfois tout un scénario. Par exemple, pour *Les Oreilles mène l'enquête*, je suis parti d'une expérience avec un jeune qui m'avait frappé; un jour, il s'est amené avec une boîte pleine de photos de lui à 4 pour 25 cents (il devait y en avoir pour \$20). On a trouvé ça très drôle et j'ai intégré cet élément dans le scénario.

Richard Lavoie parle de la nécessité de placer l'enfant dans un décor naturel, respirable, avec des arbres, des rivières, etc, mais toi tu sembles choisir plutôt la ville comme décor.

Je veux avant tout respecter la réalité des enfants et ceux-ci ont besoin d'action. Je m'intéresse aux situations de "gang" d'enfants et à leur vie quotidienne, à leurs jeux de tous les jours.

J'utilise peu le fantastique dans mes films, j'embarque les enfants du début à la fin dans des situations qu'ils connaissent ou qu'ils peuvent vivre après la projection. C'est important que les enfants-spectateurs puissent s'identifier au film qu'on leur projette.

Intègres-tu les enfants au travail de réalisation proprement dit et même, de scénarisation?

Tout d'abord, c'est moi qui écris le scénario. Mais au moment du tournage, je leur raconte toute l'histoire puis, pour chaque scène, je rencontre les enfants individuellement et nous la préparons ensemble. Je ne leur fais jamais mémoriser les dialogues. Je joue la scène et je lui demande comment il répondrait à telle ou telle réplique. Parfois, il répond presque mot pour mot ce que j'avais écrit dans le scénario. A d'autres moments, sa réponse peut différer sensiblement de la mienne et faire bifurquer la scène. Il arrive que je choisisse la voie de l'enfant si je la trouve plus juste dans le contexte de l'action. Au départ, je croyais qu'il ne fallait jamais répéter les scènes avec les enfants, puis je me suis rendu compte que ça ne les dérangeait pas.

en particulier la Tchécoslovaquie. Comme Mary Field, son action a débuté dans les années trente en Europe de l'Ouest et s'est dirigée vers la production d'oeuvres poétiques faisant appel à la sensibilité et l'intelligence des enfants au travers à une structure souple qui laisse plus de place à l'imagination et à la tendresse.

Les cinéastes québécois semblent avoir été attirés par ce courant lors de leur recherche tâtonnante pour un cinéma pour enfants original éloigné le plus possible des stéréotypes du "disney" et de la télévision américaine. A ce titre, on a souvent remarqué que les enfants gardaient des impressions après avoir vu des films du style Sonika Bô (style qu'on pourrait définir par opposition à un cinéma d'identification et de divertissement à la disneyland ou à la James Bond) longtemps après leur projection alors que les autres films s'étaient effacés

très vite de leur mémoire. Le *Martien de Noël* de Bernard Gosselin s'approche de ce genre avec une insistance sur la "québécoisité" pour ce qui est du contexte poétique; le rythme y est lent, mais adapté à l'action qui met en scène l'amitié naissante des deux enfants pour le Martien.

Richard Lavoie, avec *Guitare et Cabane*, participe également à ce courant, mais en poussant plus loin le contact avec l'univers enfantin coupé du monde des adultes. Il conçoit ses films comme des éléments de subversion, se faisant complice de la liberté enfantine contre les pressions du milieu familial, scolaire et télévisé.

Enfin François Labonté qui, de son côté, accorde une importance plus marquée à la féerie et au fantastique, ainsi qu'à la liberté d'imagination, éléments qu'on retrouve dans son court métrage *Babiole*.

FRANÇOIS LABONTÉ UNE GRANDE LIBERTÉ D'IMAGINATION

Qu'est-ce qui t'a amené à réaliser un film pour enfants comme Babiole?

J'avais d'abord fait du théâtre avec les enfants et ce qui m'a plu chez eux, c'est leur habileté à jouer avec le fantastique. Puis j'ai travaillé sur les films d'André Melançon où j'ai appris en quelque sorte le métier de cinéaste; mais au niveau du contenu, je trouve le cadre de la réalité dans lequel évoluent les personnages de Melançon un peu trop rigide. Ce qui m'intéresse et ce qui m'a plus particulièrement amené à faire *Babiole*, c'est le fantastique, la féerie, ces situations qui accordent aux enfants une grande liberté d'imagination par rapport aux dimensions, par exemple, ou au jeu qu'ils peuvent appliquer à la réalité. Dans *Babiole*, il y a des transitions de ce genre d'une situation à une autre. Dans une scène, *Babiole* et la poupée sont enfermées par un vieux bonhomme dans un placard et en l'entendant maugréer, ils rient, puis ils écoutent une musique et aperçoivent de la lumière en haut du placard. Ils grimpent et finalement, on les voit sortir d'un piano. Les enfants marchent très fort dans ce genre de fantastique imaginaire.

Y a-t-il beaucoup d'éléments spectaculaires dans Babiole?

Je dirais plutôt des éléments de surprise créés par le fantastique. Je crois à la grande souplesse des situations dans le scénario permettant aux jeunes spectateurs d'en changer. C'est pourquoi je n'aime pas l'anecdote plate qui ne fait que raconter une belle histoire aux enfants.

Ils doivent participer au film par leur imagination et leur créativité.

Comment ont-ils participé dans Babiole?

Je n'ai pas intégré d'enfants dans mon scénario ni au tournage mais après, nous avons fait un visionnement test avec les enfants d'une école et cela nous a permis de voir les points forts et les points faibles du film. C'est un peu imprévisible. A un moment donné, les enfants ont décroché d'une scène dont on était pas sûr, alors après le visionnement, on l'a coupée. En général, les enfants sont difficiles à impressionner à cause de l'influence de la télévision, ils en voient tellement de toutes les sortes qu'ils deviennent blasés. Mais je suis content, ils ont très bien réagi à mon film.

Y a-t-il une recette de film pour enfants?

C'est un problème. Faut-il produire un film éducatif qui servira uniquement aux écoles ou bien un divertissement que les éducateurs ne vont montrer que quatre fois par année pour "décompresser" leurs élèves? Il faut toujours se tenir sur la clôture entre les deux et c'est ce qui rend la réalisation très délicate. A la fin de *Babiole*, j'ai réussi à présenter des instruments de musique en les personnalisant, en leur donnant une vie propre; ça c'est une manière de s'en sortir. Il faut cependant que tu fasses toujours attention pour ne pas toucher des régions trop sensibles; le langage dans les films par exemple. Un maudit ou un sacre dans un film pour enfants, ce n'est pas accepté. Les gens ont encore une mentalité un peu "bébête" dans ce domaine-là.

ACTION/REACTION,
ce sont nos lecteurs qui prennent la parole
sur des questions controversées.
N'ayez donc pas peur de vous exprimer!
Cette rubrique est à vous.

Débat cinéma/télévision

a) Quand l'anguille nous glisse entre les mains

A l'intérieur de cette rubrique, nous avons publié dans le No 54 une lettre, dont copie nous avait été transmise, de François Brault à Raymond David, vice-président et directeur général de la radiodiffusion à la Société Radio-Canada. Dans cette lettre, le cinéaste et cameraman, François Brault, dénonçait la façon cavalière avec laquelle on traitait les documentaires historiques. Il mettait alors particulièrement en cause le réalisateur de Lionel Groulx, 1878-1967, homme d'action, Pierre Valcour. Ce dernier devait lui répondre dans le No 55. Ci-après, François Brault fait une dernière mise au point.

C'est déjà l'été, et ceux qui connaissent le pêche à l'anguille, savent les difficultés que représente la capture de ce poisson. Et même lorsque celui-ci est à l'intérieur de la chaloupe, "il peut nous glisser des mains" et prendre le large.

Voilà l'image qui m'est soudainement venue à l'esprit quand je me suis mis à repenser au phénomène de la censure en lisant les élucubrations de Pierre Valcour dans sa lettre adressée à **Cinéma/Québec**. Ne se défend-il pas, en effet, d'avoir pratiqué la moindre censure sur le film, qu'il signe en tant que réalisateur (!), **Lionel Groulx 1878-1967, homme d'action**?

Prouver qu'il y a eu censure et la dénoncer n'a jamais été une tâche simple et facile. Pour y arriver, j'ai dû passer plusieurs journées à analyser, lire et comparer la version finale du film avec tout le matériel laissé sur les tablettes. C'est à ce stade précis de mes recherches,

que j'ai pu établir qu'une grille d'analyse claire et précise avait été établie durant la période du montage. D'où ma lettre de protestation.

On a en effet éliminé des interviews tout ce qui d'une façon ou d'une autre pouvaient "connecter" Groulx aux événements que nous vivons actuellement au Québec. Ainsi on ignorait une partie fondamentale de la pensée de Groulx. Puis, afin de bien démontrer l'existence de cette grille de filtration, je signalais une série de passages-clé de plusieurs témoignages qui furent rayés du film. Finalement la conclusion s'imposait d'elle-même: le film sur le Chanoine Lionel Groulx n'est qu'un vaste instrument de propagande. On ne pourrait prétendre le contraire, surtout si un jour Pierre Valcour permettait à des historiens de visionner le matériel laissé sur les tablettes et non pas seulement de voir le film dans son format actuel.

De plus, Valcour a la malhonnêteté et le culot de dire que Jean-Pierre Wallot, directeur du département d'histoire de l'Université de Montréal, "a pu suivre cette production depuis le scénario jusqu'au montage final". Il est vrai de dire que Monsieur Wallot a été consulté sur certains aspects de la vie de Groulx, mais de là à se servir de cet historien pour cautionner l'ensemble du film, il y a une marge. Jamais celui-ci n'a pu suivre cette production. D'ailleurs, il serait facile pour Jean-Pierre Wallot de confirmer mes allégations.

action/réaction

Comme tous le savent, le Québec vit actuellement des moments percutants. Dans ce contexte il est logique que notre télévision d'Etat, qui s'est tout à coup découvert une dimension historique, tente de récupérer notre patrimoine en s'acoquinant avec certains marchands qui exécutent ce qu'on attend d'eux. Le film **Lionel Groulx 1878-1967, homme d'action** finira comme bien d'autres dans les poubelles de l'histoire.

Pour revenir à ma lettre adressée à Monsieur David, je profitais de l'occasion pour lui demander s'il voyait poindre le jour où la télévision de Radio-Canada, cesserait de mépriser notre cinéma et ses artisans pour enfin obtenir une véritable démocratisation de ses structures. Je ne sais pas si monsieur David s'est plu à lire dans La Presse le "conte" que la journaliste Louise Cousineau écrivait dernièrement: "Radio-Canada lève le voile sur des aspects fascinants de sa politique culturelle et s'implique à fond de train dans le cinéma québécois". Dans ce bel élan, monsieur David décida lui aussi de faire sa part en répondant à ma lettre. Ainsi il nous informe des positions de la Société face au cinéma québécois.

La pensée de monsieur David s'inscrit dans la logique d'opération qu'a Radio-Canada depuis 25 ans déjà. C'est-à-dire son incapacité à comprendre ou à accepter, ou les deux à la fois, qu'il existe au Québec une culture distincte, vivante et authentique. Une culture qui ne s'apparente en rien avec ces **marchandises culturelles des pays exportateurs** telles que les "Daniel Boone", "Cher Oncle Bill", "Marcus Welby", "Daktari", "Yogi l'Ours", "Docteur Dolittle", "Bullitt", "Jaws", ou "Star Wars".

Une lecture attentive de la grille de programmation de Radio-Canada, entre le 1er et le 8 juillet, nous révèle des faits troublants. Par exemple, pour plus de 118 heures de diffusion, aucun long métrage québécois n'a été présenté, contre quinze étrangers. En ce qui a trait aux documentaires ou séries, on dénombre pas moins de quarante et une importations contre sept d'ici. (Là-dessus, pas une seule série tournée au Québec par des cinéastes québécois). Au chapitre du dessin animé, la situation est peut-être plus dramatique, parce que cette fois-ci on s'adresse aux enfants. Cent pourcent de toutes les acquisitions dans ce secteur nous parvient de pays exportateurs: "Roquet belles oreilles", "Oum le dauphin blanc", "Heidi", "Walt Disney", "Yogi l'Ours", "Bagatelle", "Docteur Dolittle", etc. Dès le bas âge, on hypothèque et on conditionne la vie culturelle de nos enfants. Demain ils iront remplir nos salles pour voir "Jaws No 14", Jamais ceux-ci n'auront comme nos films. Leur sentiment d'appartenance sera relégué aux fossiles du folklore.

Le CRTC exige un contenu canadien de 60 pourcent, bien que ce pourcentage ne s'applique qu'aux heures de pointe. Il reste 40 pourcent comme marge

de manoeuvre pour la Société d'Etat, et celle-ci est presque exclusivement consacrée à l'achat de films ou d'émissions étrangères. En résumé, **presque la totalité de ce qui n'est pas produit à l'intérieur de Radio-Canada est acheté à l'étranger**. Pour éviter ces politiques méprisantes vis-à-vis notre cinéma, il faudrait à mon avis que le CRTC modifie ses règlements et force les diffuseurs non seulement à produire avec un contenu canadien de 60 pourcent, mais aussi que ce pourcentage soit appliqué au niveau des achats et des acquisitions.

De plus, je crois qu'il faudrait démocratiser les structures de Radio-Canada, du moins au niveau de sa politique d'achat de films. Mais pour M. David la démocratisation est synonyme de chômage pour ses équipes de réalisation. Comment s'entendre après de telles remarques? Radio-Canada est malgré tout, rappelons-le, une entreprise qui fonctionne avec l'argent des citoyens.

Pour le directeur général de la radiodiffusion française, commander des oeuvres à nos cinéastes demeure pour lui un geste de "pure mécénat". Aussi dira-t-il un peu plus loin: "**la télévision de Radio-Canada est là (tout comme le canal 10 au fond) pour satisfaire la demande des téléspectateurs**". Ce que ne dit pas M. David — et s'il l'ignore ce serait encore plus grave — c'est que cette **demande des téléspectateurs** est justement créée de toutes pièces par notre voisin, le géant américain. Et pour satisfaire cette demande, Radio-Canada tombe dans le piège du consommateur non-averti, et achète "leurs films" à prix de "dumping". La Société d'Etat, (comme d'autres TV) vivent largement du cinéma mais pas nécessairement du nôtre.

Sans s'en apercevoir, au fil du temps, notre télévision s'est détériorée si l'on se rapporte aux efforts déployés de ses pionniers pour se chercher une identité propre: "Le Survenant", "Les Plouffe", "Les Belles Histoires des pays d'en haut", "Marie-Didace", "Sous le signe du lion", "Rue de l'Anse", "Cap aux Sorciers", "Pépinot et Capucine", "La vie qui bat" et bien d'autres. En douce et en toute complicité, on a démissionné, et tranquillement les paramètres culturels des télévisions étrangères sont devenus les nôtres. C'est ça le vrai drame.

Jour après jour, nos télévisions continueront à nous inonder de l'esprit et de la pensée des autres en essayant de nous domestiquer. Jour après jour, il faudra refuser "les cercueils de la soumission."

Quand notre télévision nous respectera pour ce que l'on est, et cessera de vouloir faire de nous ce que l'on ne veut pas être, c'est-à-dire des étrangers dans notre propre maison, à la solde du colonisateur, alors pourra-t-on sur la trace de nos ancêtres, continuer, à bout de bras, à inventer ce pays. Alors arrêtera-t-on d'avoir peur, car l'on aura appris par nos films, à se voir tel qu'on était et tel qu'on est aujourd'hui, dans le but ultime de s'améliorer demain.

François Brault, cinéaste

b) Radio-Canada n'est pas un mécène

On pourra lire ci-après la lettre que M. Raymond David, vice-président et directeur général de la radiodiffusion à la Société Radio-Canada, adressait le 14 avril dernier à François Brault en réponse à sa lettre du 28 mars (et que Cinéma/Québec avait publié dans son No 54). Cette lettre nous a été transmise par François Brault.

Monsieur,

J'ai lu avec grand intérêt votre lettre du 28 mars même si une bonne partie ne concernait pas vraiment la Société Radio-Canada.

Notre service d'affaires publiques s'est procuré le documentaire **Lionel Groulx 1879-1967, homme d'action** parce qu'il a trouvé que ce film rendait de Lionel Groulx un portrait assez complet et assez nuancé. Pour ma part, je n'ai pas eu l'impression, en regardant le document, qu'on avait tenté de "déconnecter" le Chanoine Groulx de la situation sociale et politique du Québec actuel. Le réalisateur n'a peut-être pas mis l'accent autant que vous l'auriez fait vous-même sur certains aspects de la pensée et de l'oeuvre de Lionel Groulx, mais je ne pense pas qu'on puisse appliquer, au choix des témoignages, les termes de censure ou de propagande. De vos remarques, je déduis principalement que l'équipe qui a fait le film manquait d'homogénéité. C'était peut-être là une situation difficile à vivre mais pas nécessairement exceptionnelle. Semblables divergences surviennent fréquemment sans que l'oeuvre en soit toujours affectée, du moins aux yeux des téléspectateurs.

Vous me permettez de passer outre aux relations de Radio-Québec et de TVA avec les cinéastes québécois pour m'attacher à vos commentaires sur Radio-Canada et ses pratiques d'acquisition de films ou d'émissions. Lorsque vous parlez de l'établissement d'une politique d'achat de films à Radio-Canada, j'ai le sentiment que vous favorisez plutôt une espèce d'entente entre Radio-Canada et les artisans du cinéma, selon laquelle la Société prendrait des engagements fermes envers le secteur privé et lui céderait une part de sa production. Nous ne sommes évidemment pas disposés à nous aventurer dans cette voie. Si Radio-Canada adoptait une politique touchant ses rapports avec le milieu cinématographique, cette politique ne saurait être aussi contraignante que vous semblez le suggérer. Nous ne pourrions notamment risquer de voir nos studios et nos équipes de réalisation inoccupés pendant que des maisons privées produiraient nos émissions. Le jeu de l'offre et de la demande devrait, dans une très large mesure, continuer à s'exercer. Car il ne s'agit pas pour nous de faire du mécénat, mais de satisfaire aux besoins de notre programmation. C'est seulement dans

cette optique que pourraient être précisées les modalités de notre collaboration avec les artisans du cinéma.

En page 5 de votre lettre, vous affirmez: "Depuis toujours à Radio-Canada, tout se passe comme si le cinéma et les cinéastes d'ici n'existaient pas." Vous vous trouvez ainsi à rayer d'un trait des séries complètes d'émissions et des mesures concrètes visant à favoriser le développement de l'industrie cinématographique chez nous. Il y a lieu à cet égard de rappeler quelques faits.

Dès la fin des années 50, soit avant la véritable éclosion du cinéma québécois, la télévision de Radio-Canada, avec **Images en tête** a contribué à initier les jeunes à l'art cinématographique. Cette série a duré plusieurs années. Vers la même période, nous avons confié la réalisation de certaines séries, **Le roman de la science** par exemple, à des maisons privées. Cette pratique s'est poursuivie en s'accroissant. Depuis 1970, le nombre et la valeur des séries d'émissions acquises de producteurs indépendants ont sensiblement augmenté. Aujourd'hui, ces achats atteignent près de \$1,500,000 par année. La télévision verse d'autre part environ trois millions de dollars à l'industrie privée du film pour frais de laboratoire, de prise de vues, de montage, etc. Nous exigeons notamment que les séries étrangères qui ne sont pas déjà doublées en français soient postsynchronisées au Canada.

Il faut dire aussi que nous nous employons à présenter tous les longs métrages canadiens qui sont disponibles et qui peuvent convenir à l'auditoire de la télévision. Chaque été, depuis plusieurs années, une série est exclusivement consacrée au cinéma canadien. Nous avons persisté dans cette voie malgré des critiques parfois acerbes des téléspectateurs. La télévision de Radio-Canada n'a pas seulement présenté les oeuvres des cinéastes québécois. Elle a parlé d'eux dans des séries comme **Cinéma d'ici** (étés 72 et 73) et **Cinéma-magazine**; elle les a invités à commenter leurs oeuvres, à exposer leurs projets. Semblables initiatives n'auraient jamais vu le jour si Radio-Canada avait méprisé le cinéma et les cinéastes québécois. En fait, après l'Office national du film, Radio-Canada est l'organisme qui a le plus encouragé et le plus soutenu nos cinéastes. Mais il ne faudrait pas en attendre ce qu'il ne peut donner. Comme vous le soulignez à la fin de votre lettre, pour certains cinéastes, la télévision communautaire pourrait peut-être s'avérer un champ d'expression plus propice que la télévision traditionnelle. Encore que l'avenir de la télévision communautaire reste bien incertain.

Espérant que mes explications ont répondu quelque peu aux questions que vous vous posiez, je vous prie d'agréer, monsieur, l'expression de mes meilleurs sentiments.

Raymond David

“Procès du spectacle”

Le cinéma dans le box des accusés

PAR PAUL WARREN

Procès du spectacle (Essai sur le cinéma et les autres formes de spectacle), par Christian Zimmer. Les Presses Universitaires de France, collection Perspectives critiques, 1977. 200 pages.

L'auteur de *Procès du spectacle* (Puf/Perspectives Critiques, 1977), Christian Zimmer, est un homme de l'absolu. C'est un utopiste de la race des Mikel Dufrenne, des Jean-Luc Godard et des Hubert Aquin. A travers le cinéma, c'est la société occidentale de consommation que Zimmer installe pour la juger dans la boîte de l'accusé. En exergue de son livre, l'auteur cite cette phrase de Christian Metz qui situe, de façon à la fois claire et douloureuse, la radicalité de sa critique: "Pour être théoricien du cinéma, il faudrait, idéalement, ne plus aimer le cinéma et cependant l'aimer encore: l'avoir beaucoup aimé, et ne s'en être dépris qu'en le reprenant par l'autre bout, en le prenant pour cible de cette même pulsion scopique qui l'avait fait aimer."

En s'alignant d'entrée de jeu sur Christian Metz, l'un des théoriciens du film les plus importants à l'heure actuelle, Zimmer, du même coup, proclame hautement sa parenté intellectuelle avec Jean-Luc Godard. En effet, la définition que donne Metz du véritable théoricien du cinéma s'applique remarquablement à l'oeuvre filmique de Godard, surtout depuis *Week End*. Zimmer est un godardien impénitent. Dans la revue *Les Temps modernes*, où il assure la chronique de cinéma depuis de nombreuses années, il a fait l'analyse lucide et enthousiaste de tous les films de Godard. Dans son livre, *Cinéma et Politique* (Seghers, 1974), plus de trente fois il fait appel à Godard pour tenter de sauver de l'engluelement généralisé du spectacle le film insurrectionnel et civique, seul capable d'opérer ce "lent travail de sape, de grignotage, d'usure appliqué à la totalité économique du phénomène cinématographique". Dans *Procès du spectacle*, ce livre de la fin des illusions, où Zimmer, finalement, va jusqu'au bout de sa réflexion et accuse officiellement le cinéma d'être le pourvoyeur et l'agent de la "schizoïdie moderne", Godard, encore une fois, est cité à la barre comme témoin à charge. *Procès du spectacle* s'inscrit en plein dans le courant de la littérature de contestation radicale. En bonne place à côté de Godard, des penseurs de gauche, du calibre de Althusser, Beaudrillard, Foucault, Bonitzer, Daney, Reich, viennent à tour de rôle étayer la démonstration de l'auteur.

La charge de Zimmer est implacable: le cinéma est une industrie entre les mains du Pouvoir dont la stratégie est de ravalier l'homme au niveau du consommateur. Dans les pays du Tiers-Monde, l'impact du cinéma est catastrophique: c'est une "nouvelle drogue dont le rôle est comparable à celui que joua l'alcool, apporté par les Blancs, dans la dégénérescence de certaines races de couleur". Pour Zimmer, cinéma

et consommation sont des termes synonymes. Le spectacle filmique est un système clos qui fascine, isole et enferme le spectateur dans un univers factice qui "parle partout et tout le temps à sa place", exactement comme les formes de conditionnement du public que sont les affiches, les commerciaux, les commentaires de la presse, de la radio et de la télévision. Il ne fait pas de doute pour Zimmer que le cinéma est l'arme la plus puissante et la plus efficace que le pouvoir ait jamais eue entre les mains. S'appuyant sur Guy Debord, pour qui le spectacle est la dimension fondamentale de l'aliénation moderne, Zimmer montre, dans un chapitre important de son livre, que le spectacle filmique se situe au niveau de la "séparation", séparation de l'homme et de lui-même, de l'homme et du monde. Le pouvoir qui, toujours, sépare et divise pour régner, ne pouvait pas ne pas mettre la main sur le cinéma. L'homme moderne, fasciné par le spectacle filmique, est profondément prolétarisé, en ce sens qu'il "cherche dans les productions de la civilisation industrielle la magie qu'il découvrait jadis dans le monde lui-même avec lequel le contact a été perdu... Il ne lui reste plus que le spectacle de lui-même ou de la réalité".

Procès du spectacle a des accents d'apocalypse. Dans l'esprit de son auteur, si le cinéma est devenu à ce point aliénant, c'est qu'il est en train de spectaculariser le monde dans sa totalité. Le cinéma dédouble le réel, et ce "dédoublement" traque la réalité dans ses derniers retranchements. Même les films politiques et insurrectionnels sont récupérés par la spectacularisation envahissante. L'homme, de plus en plus, "devient spectateur de sa propre vie. Les multiples fenêtres qu'on m'ouvre sur le monde se transforment en autant d'écrans et de cloisons". Ce qui est grave, selon Zimmer qui reprend les idées de Duvignaud et de Jaccard, c'est que l'imaginaire qui, jadis, à travers l'oeuvre d'art, avait pour fonction de continuer le réel, a été dérobé à l'homme-spectateur-consommateur et est passé du côté de l'écran-spectacle qui le prend en charge et le contrôle. Dès lors, une cassure s'est opérée entre le réel et l'imaginaire et l'homme est atteint de schizoïde. Zimmer voit une parenté entre l' "homo normalis", dépeint par Reich et l' "homo spectator" moderne: le premier se caractérise par un "mélange de mysticisme, de brutalité et de peur des fonctions naturelles à la vie"; le second par l'indifférence et l'égoïsme devant la violence exacerbée de l'écran.

Le cinéma est-il condamné à plonger l'homme-spectateur dans l'aliénation? En dépit de ce que certaines pages du livre de Zimmer pourrait le laisser croire, ce n'est pas le cinéma de par sa nature même, qui secrète la spectacularisation aliénante. Zimmer est prudent, il protège ses arrières et, dans la deuxième partie de son *Procès...*, il s'évertue, ici

et là, un peu désespérément, par voie de zigzag, car le terrain est passablement miné, à montrer qu'il est encore possible de faire des films qui dévoyent et déspectacularisent. Les solutions qu'il préconise ne sont pas nouvelles pour qui connaît la revue marxiste, *Les Cahiers du Cinéma*, et son tandem le plus virulent et le mieux articulé, Bonitzer et Daney. Puisque l'acte de filmer "traduit toujours un pouvoir, un rapport dominant/dominé: on PREND une image, on effectue une PRISE de vue...", le cinéma militant doit éviter que le dominé soit agressé; mieux encore, il doit arracher la caméra des mains du pouvoir dominant pour la remettre entre les mains des opprimés. Mais, comme si Zimmer sentait le piège qui consiste à réinstaller le cinéma dans sa perspective traditionnelle de dominateur, en le faisant passer tout de go du côté du pouvoir opposé, celui du prolétariat (Zimmer reflète bien l'ambiguïté des partis communistes européens concernant la dictature du prolétariat), il propose une deuxième voie, celle de l'interrogation. Il faut, dit-il, "donner à voir plutôt que donner du sens". Et, de nouveau, Godard est cité comme le cinéaste par excellence qui n'a jamais cessé d'interroger l'image, d'en faire le procès, afin de permettre au spectateur de prendre ses distances vis-à-vis d'elle et de sans cesse la questionner.

Un cinéaste qui interroge les images, au lieu de les monter à la queue-leu-leu pour assurer la continuité de la "story line", se libère du spectacle qui fascine et voyeurise. Interroger l'image c'est amener le spectateur à "fabriquer du sens". C'est, du même coup, s'opposer à l'idéologie de la continuité qui est au cœur du spectacle. Faisant siennes les idées de Jean-Marie Benoist et de Jean Chesneaux, pour qui l'Histoire procède par sauts discontinus, contrairement à ce que pensent la plupart des historiens, Zimmer part en guerre contre la continuité cinématographique basée sur le montage invisible. Le cinéma, depuis ses origines, a recouru à "tout un système de trompe-l'oeil, de leurres, de ficelles pour donner l'impression d'une continuité qui n'existe peut-être pas dans le réel". De même que la critique doit prôner le montage discontinu du type eisensténien, le montage du "temps court qui permet le travail du spectateur", ainsi doit-elle privilégier "le cinéma du festif", de la fête, puisqu'aussi bien la fête c'est l'éclatement du temps et de l'espace, c'est "la rupture de toute continuité et la dissociation du spectacle".

Dénoncer la continuité filmique, c'est condamner, en bonne logique, le star system, le cinéma de la vedette en gros plan avec laquelle le spectateur est acculé à s'identifier: "je parle à ma vedette, je la reconnais, je m'entretiens avec elle, en tête-à-tête; la salle devient un lieu clos, caché, où nous nous dissimulons tous deux". Cette identification, pour Zimmer, est pernicieuse et profondément néfaste, elle vide le spectateur de sa liberté et de sa dignité d'homme responsable.

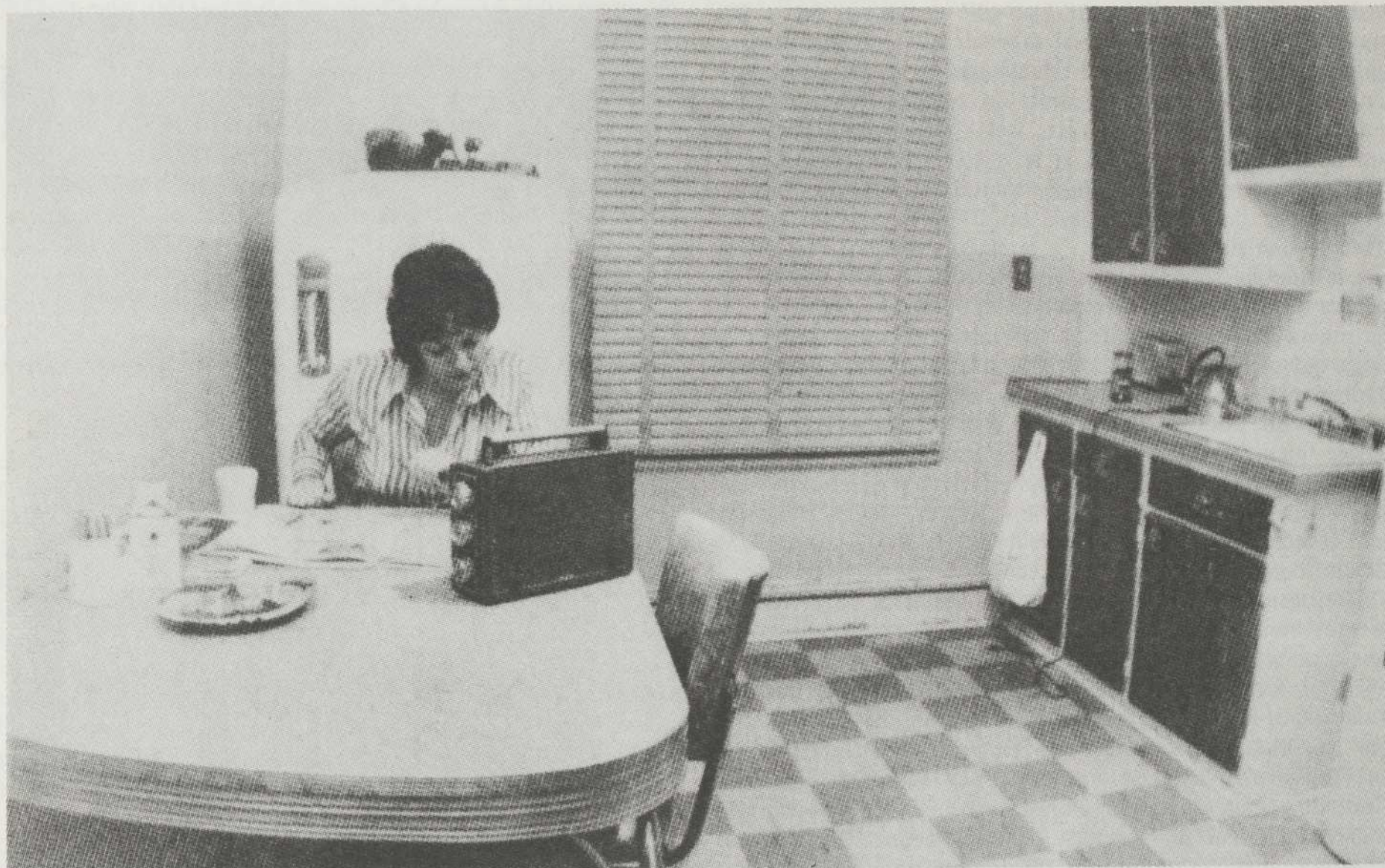
Procès du spectacle est un cri de révolte contre le pouvoir qui s'est emparé de la cinématographie. L'on retrouve dans la charge systématique de Zimmer contre le spectacle les accents passionnés de Vertov, d'Eisenstein et de Brecht. Comme eux, Zimmer aboutit à l'action politique: puisqu'aussi bien toute image est pouvoir, la tâche primordiale du cinéaste, du spectateur et du critique est de tenter, par tous les moyens, "d'arracher des images à cette chaîne qui fixe leur signification à l'avance et qui fait de l'homme moderne un



Casanova de Federico Fellini

rouage sans initiative et sans autonomie intellectuelle". La meilleure façon d'arracher des images à la chaîne du spectacle qui entoure le monde et l'emprisonne (on pense à la caverne de Platon), c'est de retourner les images comme un gant, c'est de faire de l'anti-spectacle. L'auteur termine son livre en citant *L'amour blessé* de Jean-Pierre Lefebvre. Ce film devient pour Zimmer le type même du cinéma de liberté qu'il importe, de toute urgence, de promouvoir afin de contrer l'image au pouvoir. Dans *L'amour blessé*, l'image devient "le négatif (au sens photographique du terme) du spectacle. Nous nous trouvons en face d'un véritable renversement: le hors-champ a pris la place du champ, le champ celui du hors-champ..."

Le livre de Zimmer ne peut laisser le lecteur indifférent. Ceux que préoccupe l'envahissement de la culture par les multinationales tentaculaires (sur 10 films qui occupent les écrans du monde, 6 sont américains) prendront une conscience plus aigüe du rapport pouvoir/spectacle, en s'ouvrant à l'argumentation de Zimmer. Ceux qui pensent, à la suite de Jacques Ellul, que les intellectuels de gauche trahissent l'occident par leur radicalisme critique et qui, d'aventure, se risqueront à lire **Procès du spectacle**, auront peut-être à revisiter leurs prémisses s'ils veulent maintenir leur position. Ceux enfin qui étudient le cinéma au niveau de son rôle social, qui connaissent déjà les idées de Zimmer et celles des penseurs dont il s'inspire ne manqueront pas de constater que la tentative de l'auteur de **Procès du spectacle** pour faire la preuve que le cinéma aliène le spectateur et cause la schizoidie moderne, bien que louable dans son ensemble et brillante à maints égards, n'arrive pas à dépasser l'hypothèse plausible. Le spectacle, quoiqu'en pense Zimmer, ne perd



L'amour blessé de Jean-Pierre Lefebvre

pas son procès. Non pas que l'argumentation de l'auteur ne soit solide et que le spectacle ait toutes les chances du monde d'être coupable des maux dont il l'afflige, mais simplement parce que personne, à l'heure actuelle ne peut connaître, de façon scientifique et péremptoire, l'impact réel du cinéma sur le public.

C'est ici qu'apparaît l'ambiguïté de *Procès du spectacle*. D'une part, Zimmer condamne le cinéma de spectacle qui coupe le spectateur du réel, en l'engluant dans la facticité de l'écran, qui fascine par le montage continu de sa "story line" et ses vedettes en gros plan. Et pourtant, *Julia* de Zineman, qui est un film de spectacle, n'amène-t-il pas le spectateur à prendre conscience du fascisme? D'autre part, il préconise un cinéma eisensténien, godardien et lefebvien qui "interroge" l'image, en faisant éclater en éventail la continuité liée au pouvoir et en dégonflant les stars comme des baudruches par leur ré-installation dans le plan d'ensemble anonyme. Or, cette stratégie commune à la critique de gauche depuis Dziga Vertov (1920), si elle demeure valable et éminemment féconde pour l'évolution du cinéma, ne peut être considérée comme une panacée qui, miraculeusement, guérirait le cinéma de sa maladie du spectacle. Il serait naïf de la croire. D'entrée de jeu, si l'on veut être honnête et éviter la masturbation intellectuelle des "élucubrateurs" en chambre close, il faudrait se demander si le cinéma n'est pas lié au spectacle comme la fleur à sa tige, et si le lui enlever n'équivaudrait pas à le tuer dans l'oeuf.

La critique de gauche revient d'instinct au cinéma muet d'Eisenstein (elle évite de parler de son cinéma sonore et pour cause, il est trop lié à la vedette), comme prototype du cinéma antispectacle. Pourtant, à y regarder de près, le fameux montage réflexe d'Eisenstein apporte à la cinématographie ce qui lui manquait pour structurer la continuité séquentielle, la dramatisation fascinante et le gros plan individuel de la vedette, éléments de base du spectacle cinématographique. Les Américains l'ont compris qui n'ont pas tardé à hollywoodiser Eisenstein. Quant à Godard, il a saisi, mieux que tout autre, qu'en mettant le doigt dans l'engrenage cinématographique, même en brouillant les pistes, en démontant ses séquences, en déboîtant ses cadres et en aveuglant ses images d'un bric-à-brac de sons cacophoniques, il aboutissait toujours à ne faire que du spectacle. Et Lefebvre, même s'il est vrai qu'il aboutit au "renversement" de l'image — ce dont je ne suis pas sûr —, ce hors-champ dont Zimmer affirme qu'il prend la place du champ ne devient-il pas, à son tour, spectacle, du seul fait qu'il vient se ficher dans l'écran? N'est-ce pas du pareil au même?

Une étudiante en cinéma qui vient de lire *Procès du spectacle* me disait: "... et Fellini, dans *Roma*, *Les Clowns* et *Amarcord*, qui évite la continuité, la dramatisation, le suspense, le champ-contre-champ et la vedétarisation en gros plan", en somme tout ce qui permet l'engrenage du spectacle, "demeure pourtant le cinéaste du spectacle par excellence..." Zimmer répondrait sans doute qu'il y a spectacle et spectacle. Bien sûr. Enfin!

La fédération internationale du Super-8

LA CHRONIQUE D'ANDRE A. LAFRANCE

Les organisateurs du dernier Festival Populaire de l'Image avaient eu l'heureuse initiative d'inviter le Centre National de Création et Diffusion Super-8 à présenter, dans les cadres de ce Festival, une sélection de films Super-8 belges. Il faut avouer que tout ce qui est belge reçoit habituellement une accueil sympathique de la part des Québécois qui doivent, eux aussi, se débrouiller avec une orientation culturelle bicéphale, wallonne et flamande, et les impérialismes cinématographiques français et américains. Mais il y avait plus que cela; il y avait la curiosité d'en savoir plus sur un organisme qui juge le Super-8 assez important pour ne pas le reléguer au sort d'un appendice quelconque du cinéma d'amateur.

Un centre "décentralisé"

C'est sur la rue Paul-Emile Janson, à Bruxelles, que se trouve le bureau de Robert Malengreau, secrétaire général du Centre National, mais aussi secrétaire-trésorier de la Fédération Internationale du Cinéma Super-8 et rédacteur-en-chef/fondateur de la revue **Pour le cinéma belge**. C'est avec beaucoup d'enthousiasme qu'il décrit les objectifs du Centre: "Un terrain d'échange d'idées et d'expériences, un lieu de recherches techniques, un forum où créateurs, animateurs et tout simplement ceux que cela intéresse viendront faire part de leurs actions en Belgique et ailleurs". Pour jouer plus efficacement son rôle d'aide à la production et à la diffusion de films Super-8, le Centre a suscité la création d'antennes à travers les régions wallonnes de la Belgique (une structure similaire est en train de se créer dans les régions flamandes). Chaque antenne travaille d'une façon parfaitement autonome avec sa propre infrastructure technique. "L'époque des cathédrales de la Culture est révolue. Nous sommes entrés dans l'ère des constellations culturelles, vaste et souple réseau qui s'étend sur une région, sur un pays."

Le programme d'aide

L'aide est ouverte à tout le monde. Le mécanisme en est simple. Pratiquement, l'aide technique de prêts de caméras, dons de pellicule, interven-

tion pour le montage, et la sonorisation, est attribuée par le Centre en tenant compte des avis des six antennes. Quelques chiffres. En 1975, le Centre recevait 119 demandes d'intervention. En 76, 174. En 77, 283. En 78, 326 demandes étaient déjà parvenues au Centre, en date du 1er mars. En moyenne, les argents disponibles ont permis d'accepter une demande sur cinq.

Les festivals

Le Centre a organisé quatre festivals du Super-8 belge qui ont démontré une curiosité et un immense besoin de création de la part d'un public où se retrouvent toutes les catégories d'âges et de milieux sociaux. Robert Malengreau et le Centre National ont été associés à deux festivals internationaux qui leur ont permis de mieux faire connaître leur production nationale.

Il s'agit du Festival d'Ibiza (Espagne), du 15 au 22 avril 78. Dans un communiqué de presse diffusé après le Festival, ses organisateurs se félicitaient d'avoir "suscité l'intérêt de nombreux professionnels et notamment de l'actrice Ursula Andress et du spécialiste des effets spéciaux Carlos José Cardona (on lui doit la création de King Kong) qui ont été enthousiasmés par la souplesse et les possibilités techniques du Super-8". Signalons qu'à ce Festival, le prix de la meilleure réalisation a été remporté par deux Québécois, Jean Beaumier et François Alepin avec leur film **Le Guitariste**.

Le groupe belge a remporté des succès importants au Festival du Super-8 de Téhéran, organisé par le Groupe Cinema-Ye-Azad et la télévision iranienne. Ce fut d'ailleurs l'occasion d'une assemblée extraordinaire de la Fédération Internationale du Super-8 avec des représentants de huit pays. C'est à cette assemblée qu'on a défini les objectifs de la Fédération: "La Fédération se veut un organe de rapprochement, de dialogue entre les Cultures de tous les continents. Le Super-8 peut contribuer à cette "décolonisation" des mentalités. La curiosité mutuelle entre les cultures doit amener à un dialogue universel (une égalité par complémentarité)."

Un Festival international

Avec l'appui de cette Fédération internationale du Super-8, la Belgique organisera à Namur du 15 au 19 novembre 1978, un Festival international en même temps que son Festival national annuel. On se propose d'y organiser différentes réunions comme "la 1ère Convention mondiale des cinéastes Super-8" et la "1ère Rencontre du cinéma Super-8 du Tiers-Monde". On souhaite que l'ensemble de cette manifestation (projections, rencontres, colloques) pourra être véritablement considérée comme les "Etats Généraux du cinéma Super-8 à l'échelle mondiale". Les discussions devraient aboutir à la rédaction d'un **Cahier des charges**, résumant les exigences de base des cinéastes Super-8 (fiabilité, compatibilité des équipements, etc.). D'autres thèmes seront également abordés au cours de cette Convention: télévision et Super-8, diffusion et copiage, rémunération et droits d'auteurs, le Super-8, samizdat (phénomène de l'auto-production).



On peut obtenir plus d'informations sur le Festival International du Super-8 en écrivant à:

Johanne Latreille, secrétaire,
GAS-8 (Groupe d'Action Super-8),
2241 Edouard-Montpetit, no 1
Montréal, Québec.

Benoit Vanier, le directeur du programme de production de GAS-8, nous précise que cet organisme est un correspondant de la Fédération internationale. Néanmoins, ce collectif de création n'est ni un club ni une association et ne doit donc être aucunement confondu avec les organismes qui font déjà un excellent travail en ce domaine.

MECQUE veut restructurer ce marché lucratif

Du 7 au 11 novembre prochain se tiendra à l'Hôtel Loews La Cité le premier **Marché des moyens d'éducation par le cinéma et l'audiovisuel au Québec**, dit plus simplement **MECQUE** (1). Ainsi donc, le Québec aura sa Mecque vers laquelle, on l'espère, tous les pèlerins du cinéma éducatif (entre autres) sauront se tourner religieusement.

Pourquoi cette Mecque? Tout simplement parce que le marché du film éducatif est devenu, partout dans le monde, très important (2). Aux Etats-Unis, le marché des films en 16mm et des produits audiovisuels (diapositives, films 16mm, films fixes) est estimé à \$276 millions (dont \$63.3 millions sont consacrés à l'achat de films 16mm). Au Canada, le Secrétariat d'Etat estime ce marché du film éducatif à \$20 millions; ce qui reste fort intéressant.

Le problème, car problème il y a, c'est que le Québec achète très peu de films et produits pour des fins éducatives. Une étude récemment publiée par le

Secrétariat d'Etat, et réalisée par M. Sydney Newman, a déterminé les principaux groupes d'usagers de films documentaires et de produits multimédia. Il s'agit:

- des commissions scolaires;
- des collèges et des universités;
- des musées et des galeries d'art;
- des bibliothèques publiques;
- des hôpitaux;
- des associations;
- des industries et des commerces;
- des institutions et des organismes privés;
- des ministères provinciaux et fédéraux (en particulier celui de l'Education).

Or, dans cette étude intitulée **Petits formats deviennent grands**, il est indiqué qu'en 1975, ces organismes ont dépensé plus de \$10 millions en acquisition de films et documents audiovisuels. Sauf que l'Ontario à elle seule va en acheter pour \$6,797,000; alors que le Québec, cette même année, n'en aura acheté que pour... \$548,000. Ce qui fait une énorme différence, qui laisse songeur.

Jacques Bouchard, de Bouchard & Associés, et l'un des premiers et principaux artisans de MECQUE, fait cependant remarquer qu'en 1975, "de nombreuses institutions québécoises étaient encore dans une phase d'acquisition d'équipement de diffusion et de production, et que l'apparition des premiers systèmes magnétoscopiques suscitait de nombreuses incertitudes sur l'option à prendre entre le film et la magnétoscopie". "D'autre part, certains usagers rêvaient alors de laboratoires qui leur permettraient de subvenir à leurs propres besoins en produisant leurs documents audiovisuels." Jacques Bouchard note cependant que cette dernière option "en a laissé plusieurs pantois et perplexes".

Donc le Québec qui cherchait avant tout à s'équiper, a connu un certain retard en ce qui concerne l'acquisition de produits audiovisuels. Depuis, on note cependant une certaine croissance dans le volume des achats; achats qui se feraient malheureusement de façon "anarchique" (dixit Bouchard).

Ce n'est pas tout. "Au cours des dernières années, il y a eu beaucoup de mobilité chez les responsables de l'audiovisuel, ce qui a pu entraîner des difficultés à maintenir des rapports stables entre les distributeurs et les acquiesseurs.

Il faut observer aussi que les distributeurs québécois, nombreux et actifs dans le secteur de la diffusion des produits audiovisuels récréatifs et à tendance artistique, ont été à peu près absents dans le secteur des produits éducatifs didactiques et académiques."

Peu de demandes, donc, du côté québécois; des distributeurs mal préparés à aller prospecter ce jeune marché; et des producteurs — il faut bien le reconnaître — peu conscients de l'importance de ce marché. D'où sont donc venus ces produits éducatifs achetés par nos institutions? (3)

Les principaux producteurs, note Jacques Bouchard, sont:

- a) l'Office national du film, dont la plupart des documents "répondent aux meilleurs critères d'éducation, tant par leurs qualités visuelles et sonores que par l'information qu'ils véhiculent";
- b) le ministère de l'Education qui, au début des années 70, s'est lancé dans un vaste programme de production de documents audiovisuels éducatifs;
- c) la Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel (DGCA), qu'on appelait auparavant l'Office du film du Québec (OFQ), et qui produit des films pour les différents ministères québécois;
- d) les entreprises privées qui, pour les raisons que l'on sait, sont pour la plupart localisées aux Etats-Unis et en Europe.

Pourtant, il s'est produit, et continue à se produire au Québec, beaucoup de documentaires grâce aux organismes publics et à la télévision. Radio-Canada a réalisé plusieurs séries cinématographiques avec des entreprises privées, et Radio-Québec leur a commandé plusieurs films et audiovisions. Cependant, note Jacques Bouchard, "le documentaire a toujours été d'inspiration socio-éducative et socio-culturelle, et on retrouve peu de documents de facture vraiment académique". Or une demande pour ce type de films se ferait actuellement sentir, sans que les producteurs et les réalisa-

(1) On retrouvera dans le numéro 56 de **Cinéma/Québec** un bref historique de MECQUE. Rappelons cependant que MECQUE est une structure permanente régie par une chartre de société à but non lucratif dont le noyau animateur est constitué de dix organismes privés et publics dont les représentants sont: Rock Demers pour l'Institut québécois du cinéma; Christian Verber de Radio-Québec; Pierre Depelteau de Image et Formation (Information France-Québec); Serge Martin de Explo-Mundo; Laurent Bourdon de Secas-Adimec; Jacques Bouchard de Bouchard & Associés; Jacques Gagnon de l'Office national du film; Jean-Claude Thouin de l'Association pour le développement de l'audiovisuel et de la technologie en éducation (ADATE); Jean-Maurice Tremblay de la Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel (DGCA); André Hébert du Service général des moyens d'enseignement (SGME).

(2) Il faudrait définir ici ce que l'on entend par "film éducatif". Ce qui n'est pas facile, car finalement c'est l'utilisateur qui détermine la vocation du film. Dans cet article, par "film éducatif" nous entendons tous les films et produits audiovisuels utilisés à des fins autres que récréatives par les maisons d'enseignement et par les organismes privés ou publics. Cela comprend donc généralement tous les films 16mm et les produits audiovisuels.

(3) A ce propos on se reportera avec profit à l'enquête effectuée par le Service Media et Recherche de l'ONF sur le cinéma éducatif au Canada, ses origines, sa distribution et son utilisation. Dans son volume 4, No 9-10, **Cinéma/Québec** a publié de très larges extraits de ce document important.

teurs québécois en soient vraiment conscients.

Il faut donc arriver à mieux s'organiser au Québec. Or la création de MECQUE est là qui indique la volonté de dix organismes (au moins) de restructurer ce marché. "Et si les quelques 400 à 500 personnes que nous convions à l'événement de novembre en deviennent des agents actifs, conclut Jacques Bouchard, nous pensons que nous allons susciter de la confiance chez les utilisateurs, de l'espoir chez les cinéastes et des performances dans le domaine de la distribution."

Car ce marché est en plein développement; il faut maintenant l'aider à bien se développer. Ce qu'entend faire le regroupement appelé MECQUE.

Cette manifestation est ouverte à tous ceux qui sont intéressés par le cinéma et l'audiovisuel à des fins éducatives. On a prévu des kiosques d'exposition; dix salles de visionnement, et des ateliers de discussion.

LE MARCHÉ EDUCATIF

Présentement au Québec, le marché scolaire est en plein développement; les cinémathèques municipales et régionales encore insuffisantes; le marché de l'audio-visuel dans les bibliothèques en est à ses débuts (à cet égard nous accusons un sérieux retard sur les "public libraries" de l'Ontario et des Etats-Unis); le marché hospitalier est prometteur. Cependant, nous avons beaucoup à faire sur le plan de la concertation. Les collèges ont une tendance vers le "soft wear" fonctionnant sur ruban magnétoscopique, tandis que l'implantation généralisée du projecteur 16mm dans toutes les institutions scolaires du Québec est loin d'être terminée et l'accessibilité même des ressources acquises par les institutions et la distribution dans leurs propres limites laisse parfois à désirer.

Parlons maintenant des ressources financières des usagers. Au Québec, cet aspect économique est une des plus grandes sources de confusion et de disparité. Certaines institutions disposent de budgets considérables d'acquisitions compte tenu de la clientèle à desservir; tandis que d'autres doivent assumer les difficultés d'une distribution sur une surface géographique considérable avec des moyens dérisoires.

Jacques Bouchard

LA MUSIQUE AU SERVICE DU FILM



Production de musique de:

- FILMS
- TELEVISION
- AUDIO-VISUELS
- DOCUMENTAIRES
- FILMS PUBLICITAIRES

QUELQUES UNES DE NOS TRAMES SONORES:

- CASANOVA
- DIVORCE A L'ITALIENNE
- PROVIDENCE
- LE DERNIER AMANT ROMANTIQUE
- MONDO CANE
- CESAR ET ROSALIE
- LA SCOUMOUNE
- PORTIER DE NUIT
- LES CHOSES DE LA VIE
- VINCENT, FRANCOIS, PAUL ET LES AUTRES
- L'EMMERDEUR
- STAVISKY
- LE GITAN
- LA FETE SAUVAGE
-

Et 2,000 autres.

Studio d'enregistrement



24, 16 et 2 pistes.

Production de COMMERCIAUX

Production de DISQUES

Catalogues Sonores (6,000 heures de musique)

Effets Sonores

Enregistrements en Extérieur

Editions Musicales.

CONTACTEZ-NOUS A:

CAM CANADA LTEE.

1180 ouest, St-Antoine Suite 600

Montréal, Québec H3C 1B4

(tel: (514) 861-9917)



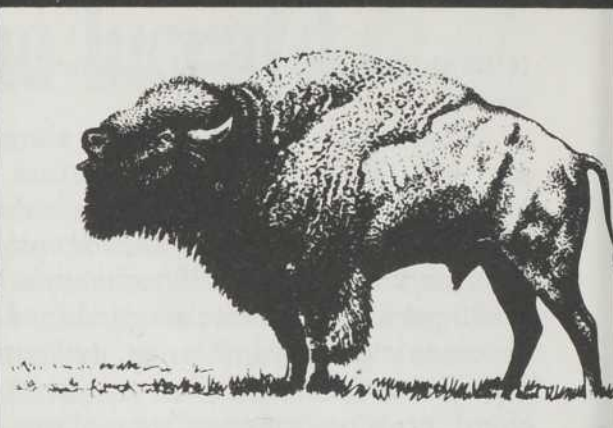
le cinéma, bien, mais plus que le cinéma



des films qui ravissent le Bison

... diviser les films en deux: ceux qui sont confortables et ceux qui ne le sont pas: les premiers sont tous abjects, les autres plus ou moins positifs.

Jacques RIVETTE



Dans le "Cinéma/Québec" 57, très, très malencontreusement, mon texte sur "Cet obscur objet du désir" a été amputé d'un titre l'orientant: "Les hauteurs béantes où le désir s'impuissance" ou Non aux lendemains qui chantent, ce babil". Y manquaient aussi les premières lignes qui mettaient ce texte véritablement en situation: "Le 26 janvier 1939, avec l'appui des Italiens Franco s'empare de Barcelone, fin de la guerre d'Espagne (tout ce qui s'est joué là à jamais, tout ce qui y était en contenu en germe, qu'il va nous appartenir de vivre, en quête d'une résistance désormais à inventer au fur et à mesure autre...). Le 26 janvier 1978, à Montréal, j'essaie d'écrire à quoi je pense après avoir vu "Cet obscur objet du désir" de Luis Bunuel (qui aura 78 ans le 22 février). Malgré "L'âge d'or" (1930), "Las Hurdes" (1932) et "L'ange exterminateur" (1962), je crois que le film de Bunuel auquel je vibre le plus entièrement est "La mort en ce jardin" (1956) je n'ai jamais pu voir "Cela s'appelle l'aurore" (1955). J'ai déjà écrit l'importance qu'a pour moi "Le charme discret de la bourgeoisie" (1972). "Titres et préambule sans lesquels le texte n'avait plus son sens entier et décisif.

C'est dans un même axe qu'il faut souligner combien le Festival International du Film de la Critique Québécoise 1978 était sans commune mesure avec celui de l'an dernier, combien c'était un festival de la CRITIQUE (malgré inévitablement des films très médiocres, le plus débile étant "Les enfants gâtés" de Bertrand Tavernier). Un des films les plus importants et les plus sublimes de l'histoire du cinéma: "Moïse et Aaron" de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub. Et "L'assassin musicien" et "Les enfants du placard" de Benoît Jacquot. "Le théâtre des

matières" de Jean-Claude Biette. "Le grand soir" de Francis Reusser. C'est énorme pour un seul festival, surtout si l'on y ajoute "Les 47 ronins" de Mizoguchi et le beau film québécois de Luce Guilbeault "D'abord ménagères". Quant à "Les fils de Fierro" de Fernando Ezequiel Solanas, il s'agit incontestablement d'un film/opéra saisissant et crucial, mais me gêne considérablement cet appel constant au peuple, ce mot d'ordre intellectuel: solidarité de tous les exploités, cette foi en des lendemains qui chantent...

Tous les pluriels du seul

Tout ceci nous introduit complètement à Wim Wenders.

La plus haute pointe d'un présent et un devenir du cinéma, le seul véritable travail d'invention depuis Griffith, Murnau, von Stroheim, Dreyer, Lang, Keaton, Dovjenco, Vertov, Mizoguchi, Hawks: Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, Chantal Akerman. Un cran en-dessous, le cinéma questionnant et créatif d'aujourd'hui, le font, principalement, Gilles Groulx, René Allio, Alain Tanner, Fernando Ezequiel Solanas, Theo Angelopoulos, Wim Wenders (et quelques autres, de Cassavetes à Olmi, et de Reusser à Jacquot, et de Victor Erice à Jacques Leduc).

Aucun, depuis Godard, qui ait compris, entièrement, senti, comment un cinéma peut écrire la modernité dans ses complexités, ses surenchères, au point d'isoler le plus littéralement, de réduire à un seul littéral la personne sensible aux surmultiples du capitalisme et la démocratie, l'agression par l'excédent d'abondances, au seul profit d'une minorité fasciste — et c'est alors le cinéma le plus moral et le plus critique. Concevoir l'aujourd'hui n'est plus

possible sans les admirables et exemplaires "Au fil du temps" et "Alice dans les villes", "voyages" à même le réel actuel et réflexions les plus denses sur ce qu'est le cinéma dans ce réel. Pour l'écrire, ce cinéma le seul qui conteste les règles, l'ordre, y décident l'idée et le sentiment, mais encore faut-il un savoir d'écrivain, le métier. N'est philosophe de son temps, son sens, que l'artisan, le "maniaque" de son métier. Ce n'est pas pour rien que Wenders dans "L'angoisse du gardien du but au moment du penalty" cite "Red line 7000" de Howard Hawks, rejoignant, parti d'une option et d'un registre autres, Visconti citant dans "Bellissima" le "Red River" du même Hawks — et quelle "logique", que Godard, lui, dans "Vivre sa vie", cite Dreyer (Marguerite Duras aussi se "réfère" à Dreyer). Les seuls cinéastes authentiquement modernes savent l'origine de leur désir d'inventer le devenir d'un langage. Elle est fondamentale, la présence de Fritz Lang dans "Au fil du temps", ou l'on ne voit le film que bien superficiellement.

Pas d'invention, de différence, qui ne s'origine de l'ancien, de l'histoire d'une culture, d'une pratique critique du matériau qu'ensuite on modifie, on transforme, on accroît — on accentue en le situant. Henri Lefebvre: "Que chacun découvre pour la prendre en charge, en usant de ses moyens (la langue, les oeuvres, le style) sa différence. Qu'il la situe et l'accroît."

Son style fait la différence de Wim Wenders. Il n'y a pas vraiment anecdote, mais un fait-divers, que scrutent des actualités, mais toujours à l'intérieur d'une fiction (tout répète qu'il s'agit d'un récit, nul chantage à l'imposture cinéma-vérité).

Wenders le dit: l'image ne montre jamais vraiment ce qu'on voyait. C'est à ce point précis qu'une écriture importe: elle témoigne, mais sans se prétendre vérité. Elle ne réfléchit pas, elle fait réfléchir. Plus d'analyse possible sans qu'y soit investi l'imaginaire. C'est le manque du politique que de n'avoir pas compris cette nécessité vitale du culturel.

L'Amérique à travers laquelle roule Rüdiger Vogler (un acteur contemporain type, et exceptionnel), s'y grave une véracité qui angoisse, et fait de l'Amérique des Altman ou Scorsese des images pour la télévision la plus mensongère ou le "Time magazine". Comme le cinéma de Wim Wenders, et peut-être son film le plus commercial, mais quelle saga et quelle dynamique et quels moments, "L'ami américain", est à l'opposé absolu du "1900" de Bertolucci, ce "remake" du "Voyage des comédiens" de Angelopoulos qui vaut ce que vaut le "A star is born" de Frank Pierson comparé à celui de George Cukor ("Cahier du cinéma" 282, une note sans réplique de Jean Narboni, parlant justement de "L'ami américain": "On sait que la question de base de "1900", sa grille explicative, y compris politiquement, est: qui, du propriétaire foncier et du paysan pauvre, du bourgeois et du prolétaire, du fasciste et du résistant, du maître et de l'esclave, l'a plus longue?" — voilà qui en finit une fois pour toutes avec le "prétention" de Bertolucci à avoir voulu faire une grande épopée militante, d'ailleurs seulement au service le plus vil du compromis historique). Wenders a dit qu'il n'existait pas de documentaire sur les Etats-Unis comme les films de Howard Hawks. Il y a maintenant "Alice dans les villes" et "L'ami américain" (où ne sont pas pour rien, mais pour signifier un cinéma que les multinationales ont tué parce que la fiction était documentaire, Nicholas Ray et Samuel Fuller, les multinationales ont aujourd'hui besoin du cirque à la Buffalo Bill des Spielberg ou, ailleurs, des Truffaut, Goretta et acolytes). Quant au réel de l'envers du "miracle" allemand, ce satellite américain policier,

sur lequel va s'aligner toute l'Europe occidentale demain "sociale-démocrate", l'errance qu'y filme Wenders la révèle et l'explicite à son degré le plus juste de désespoir.

Il faudrait dire encore l'usage magistral d'un fouillis hallucinant de musiques les plus disparates, et c'est toujours la même musique dont le bruit cache le vide, musique pour abrutir et ignorantiser.

Il faudrait dire encore que Fassbinder filme la masturbation et Wenders l'amour.

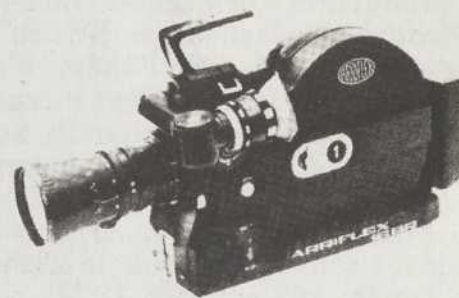
Il faudrait dire encore beaucoup à propos de Wim Wenders — dont il faut espérer qu'Hollywood ne va pas le suicider, comme tant d'autres, obligés de quitter l'Europe, où ne se tourne plus que le démagogique et le débile servant les pouvoirs les plus réactionnaires (exception faite de francs-tireurs isolés comme Godard, Duras, Huillet et Straub, Akerman).

Terminons par cette phrase dans "Au fil du temps", ce film charnière fondamental: JE SUIS MON HISTOIRE. Nous revoici à l'essentiel (qui infléchit toute ma vie): "Puisse chacun être son propre historien. Il vivra avec plus de soin et d'exigence." Bertolt Brecht. Sans ce soin et cette exigence, rien à lire dans Wim Wenders. Ainsi les oeuvres importantes et belles décident.

Patrick Straram le Bison ravi
16 août 1978

L'événement cinématographique 1978 à Montréal (j'y suis pour quelque chose): Robert Daudelin présentait à la Cinémathèque québécoise du 21 au 28 septembre l'intégrale Chantal Akerman.

PASSEZ À ARRIFLEX



Distributeur canadien pour les caméras cinématographiques Arriflex, les magnétophones Nagra et l'équipement d'enregistrement Multi Track Magnetic.

ARRI/NAGRA INC.

6467 Northam Drive,
Mississauga, Ontario, L4V 1J2
Téléphone: (416) 677-4033
Montréal: (514) 932-0326
Vancouver: (604) 738-4644

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

Moïse et Aaron

Une coproduction Allemagne-France-Italie. **Découpage:** Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, d'après l'opéra d'Arnold Schoenberg. **Images:** Ugo Piccone, Saverio Dimanti, Gianni Canfarelli. **Son:** Louis Hochet, Ernst Neuspiel, Georges Vaglio. **Interprètes:** Günter Reich, Louis Devos, orchestre et chœur de la radio autrichienne sous la direction de Michael Gielen. **Durée:** 105 minutes. 1974.

Les rapports entre Arnold Schoenberg et le cinéma ne datent pas seulement du travail de Straub. Déjà en 1935, Irwin Thalberg, de la MGM, voulait confier la partition musicale de *The Good Earth* au grand compositeur autrichien fraîchement débarqué aux États-Unis qui fuyait l'Europe et la persécution nazie. Le projet n'aboutit pas, car Schoenberg fut très exigeant: "Je demande cinquante mille dollars et la garantie que rien ne sera changé à ma musique".

On pourrait en conclure que Schoenberg n'était pas intéressé — à l'instar de Stravinsky qui refusait catégoriquement de "produire de la musique de film" — à collaborer à la naissance d'une oeuvre cinématographique: on se tromperait. Il existe, en effet, un très beau morceau de Schoenberg et un morceau très curieux intitulé: "Musique d'accompagnement pour une scène de film", qui date de 1930 et qui fut créé par Otto Klemperer. Je dis curieux, car loin de le construire totalement dans l'abstraction, le créateur du dodécaphonisme l'oriente au contraire vers la programmation: il exprime des tensions différentes du psychisme: danger, angoisse, catastrophe; c'est une musique rigoureusement illustrative: "Danger menaçant, peur, catastrophe" est d'ailleurs le sous-titre de cet opus 34.

De son côté, Straub a une très forte éducation musicale. Il a déjà réalisé le *Journal de Maria-Magdalena Bach* que tous les cinéphiles connaissent. Bach: est-ce un hasard? Bach est justement celui qui a le plus vigoureusement nourri la réflexion de Schoenberg à la recherche d'une écriture nouvelle, considérablement plus que tous les autres compositeurs.

Moïse et Aaron, l'oeuvre de Schoenberg date de 1949. Le livret n'en est pas vraiment un: c'est une discussion philosophique. C'est quasiment le découpage — dans le film — qui crée

le scénario; on connaît l'argument: il est à l'origine de toutes les pratiques religieuses du monothéisme occidental. Moïse reçoit l'appel de Dieu: lui et son frère Aaron devront conduire le peuple hébreu hors de l'Égypte. Aaron réussit à convaincre le peuple de suivre cet ordre et d'abandonner les rites païens. Mais Moïse, conseillé par Aaron, est obligé de faire des miracles afin de vaincre les réticences des hébreux. Ils traversent le désert, et Moïse passe quarante jours sur le Sinaï et y reçoit les tables de la Loi. Quarante jours, c'est long, surtout dans le désert; le peuple gronde et revient à ses anciennes idoles et notamment au Veau d'or. Moïse, revenant enfin, se fâche et entreprend avec Aaron un dialogue fiévreux.

Tel est l'argument sur lequel Straub a travaillé. La rencontre de Schoenberg et du réalisateur du *Journal...* ne pouvait être que fructueuse et ne peut qu'aider à clarifier les relations embrouillées entre la musique et le cinéma.

Moïse et Aaron, le film, propose une solution qui, si elle ne peut être universelle, du moins s'avère extrêmement enrichissante. Il faut se souvenir que Schoenberg ne croyait pas possible la représentation de son opéra. "Cette oeuvre n'est pas écrite pour être représentée". Seuls des moyens électroniques peuvent permettre sa réalisation croyait-il. Straub a compris: seul le cinéma peut autoriser à "voir" le sujet traité par Schoenberg.

Rappelons enfin que Schoenberg ne termine jamais la partition ni le livret et qu'on ne possède que deux actes achevés sur les trois prévus.

Les relations entre le cinéma et la musique ne sont jamais dans la pratique tout à fait clarifiées. La majorité des réalisateurs font appel, en général, à une musique programmatique, c'est-à-dire une musique qui illustre l'image en faisant appel à des techniques précises: le leitmotiv, la mélodie et l'euphonie, l'illustration, le "stock music", les clichés musicaux, l'expression; ailleurs, ces techniques sont entachées de préjugés: l'utilisation de la musique au cinéma doit être fonctionnelle, la bonne musique de cinéma ne doit pas s'entendre, etc., etc. De rares réalisateurs, qui se rangent parmi les plus grands, refusent ces conventions.

Straub est l'un d'eux, et sa démarche est tout à fait unique, puisqu'avec lui le cinéma va vers la musique, accomplissant le plus long trajet pour la rejoindre.

Moïse et Aaron est une longue discussion sur le Verbe et l'Idée, sur le Pouvoir et l'Action, sur l'Idéal et la Réalité. Moïse est le dépositaire de l'idée suscitée en lui par Dieu. Mais il faut l'actualiser: comment? Dans sa soif d'absolu, Moïse ne veut aucun compromis et ce rejet du compromis va jusqu'à refuser toute pédagogie, toute vulgarisation: car avec Dieu, Moïse et Aaron, le Peuple est l'autre personnage du film, le Peuple avide de concret, de réalisation. Aaron est l'homme d'action, celui qui veut extérioriser l'Idée, l'habiller: il sait, Aaron, qu'il faut des faits pour faire bouger le peuple, des faits, c'est-à-dire des miracles. Aaron sait que pour exercer le pouvoir, il faut également une autre force que celle des idées. D'où l'affrontement des deux frères — c'est le même problème soulevé par le Grand Inquisiteur dans la parabole racontée par Ivan Karamanzov; et je crois que Schoenberg, qui a écrit lui-même le livret et les dialogues, s'est beaucoup inspiré du roman de Dostoïevsky.

L'esthétique du film est justement basée sur cette confrontation, sur celle de l'idée et du fait, du mot et de l'image: comme on le voit, cette esthétique est directement liée aux liens existants entre le cinéma et la musique. Le problème posé à Straub est le suivant: Comment organiser et développer un thème visuel correspondant à celui du dialogue et de la musique? Comment, d'une part, éviter l'illustration vulgaire et, d'autre part, contourner les pièges tendus par les possibilités techniques offertes par le cinéma.

La solution, Straub la trouve dans le drame de Schoenberg lui-même: en refusant toute médiation pour l'idée, en la présentant directement, dans sa nudité, comme il l'avait fait pour *Le journal...* en traitant l'objet musical comme objet cinématographique, en aménageant un espace où puisse se déployer le temps de la musique et des dialogues, bref, en développant un langage visuel atonal, sérial, parallèlement à la musique de Schoenberg.

Je ne parle pas d'équivalences absolues — on sait depuis longtemps que de telles correspondances n'existent pas, malgré les tentatives désespérées de Goethe, de Berlioz ou de Portal — équivalences absolues entre telles tonalités et telles couleurs, entre certains accords et certaines dispositions et conformations des masses et des volumes, entre le mouvement de la

musique et le mouvement du cadre visuel. On ne veut pas dire qu'à une musique atonale Straub a plaqué une image vulgairement atonale. Une telle entreprise n'aurait aucun sens, et d'ailleurs elle est impossible.

On sait que la musique tonale a nécessairement besoin de formes longues, élaborées. Tout est organisé autour d'un centre tonal: les reprises, les variations, les développements. Aucune phrase musicale en elle-même ne signifie: il faut qu'elle s'articule à d'autres notes, d'autres phrases — en vue de l'élaboration du thème principal.

Ainsi, au cinéma, le film tonal serait celui qui, pour exprimer, doit utiliser un montage extrêmement nerveux, morcelé, car il s'agit d'organiser un thème et de montrer les prolongements et les manifestations de ce thème dans tous les épisodes dans toutes les scènes: et comme ces épisodes et ces scènes sont nombreux, et comme d'autre part le thème ne peut se développer tout seul, par conséquent le montage — et l'image — subissent cette atomisation.

Straub adopte le parti contraire:

a) dans le montage. Il n'y a pas, dans **Moïse et Aaron** de centre dominateur — ou plutôt, il est "partout et nulle part". Par conséquent, point n'est besoin de brèves séquences produites pour s'organiser autour du centre. Chaque séquence en elle-même est le centre, tant que ce thème n'est pas épuisé. Cela est si vrai que le fait que l'opéra de Schoenberg — donc le livret, donc l'action — n'ait pas été terminé, ne gêne pas. On n'a pas l'impression, dans le film du moins, d'une action suspendue, inachevée.

b) dans l'élaboration de la trame visuelle. Les objets visuels sont précis: le Sinaï, le Désert, Moïse, Aaron, le chœur (le Peuple). La caméra les montre impitoyablement, longuement. L'organisation de l'espace répond rigoureusement à ce schéma atonal. Le jeu des acteurs — le mouvement des masses — également.

Les matériaux visuels, et le montage s'orientent donc vers l'objectivité: c'est-à-dire qu'ils sont traités en fonction du thème, et non en fonction du consommateur: l'objectivité, une autre caractéristique de la musique atonale.

Straub a donc voulu prendre le parti de Moïse, qui croit que le Peuple n'a point besoin de se faire raconter d'histoires pour agir. L'esthétique du film découle de la foi de Moïse: point

de méditation entre l'idée et le consommateur, car, on l'a vu, l'image, le montage, le jeu des acteurs, la musique ne sont pas des intermédiaires: ils sont l'Idée même.

J'espère que maintenant on peut répondre, après la lecture de ce qui précède, à la question capitale: Qu'est-ce que le cinéma a apporté qu'une mise en scène théâtrale ne pouvait pas réaliser?

En conclusion, je dirais que j'admire beaucoup le film de Straub, mais que je ne l'aime pas. La précision de cette démonstration m'a ébloui — mais ce n'est pas un film que j'aimerais réaliser.

On ne manquera pas de faire la comparaison entre **Moïse et Aaron** et **La Flûte enchantée**. On aura tort: les démarches de Straub et de Bergman sont totalement différentes.

Roland Paret

La machine

Un film français réalisé par Paul Vecchiali. **Scénario:** Paul Vecchiali. **Images:** Georges Strouvé. **Musique:** Roland Vincent. **Montage:** Françoise Merville, Frank Mathieu, Paul Vecchiali. **Interprètes:** Jean-Christophe Bouvet, Sonia Saviange, Michel Delahaye. **Durée:** 101 minutes. 1977.

La Machine est dans un premier temps, au strict niveau de l'anecdote, un film sur la pédérastie, c'est-à-dire sur l'affection extra-familiale d'un adulte pour un enfant, qui est l'un des interdits majeurs qui frappent notre société. Mais le réalisateur Paul Vecchiali ne s'en tient pas là et, grimant au premier niveau d'abstraction, il choisit de voir cette anecdote non pas dans le style fétichiste-alarmé de Paris-Match, mais dans une perspective purement sémiologique. Le problème ou, si l'on veut, la "chose" est donc approché, à l'opposé du sensationnalisme — Vecchiali est systématiquement a-dramatique — de façon tout à fait clinique. En fait, et pour tout dire, **La Machine** est l'étude scientifique, non-sensationnelle, de la sensation provoquée dans le corps social par les mass-media à partir d'un fait divers. C'est l'histoire d'un homme qui est jugé et puni par les media, par la foule avide de potins et de sang, par la société tout entière. "Quand ils baptisent un méchant," écrit Sartre dans son **Saint Genet**, "les honnêtes gens sont à la fête, ils se serrent les

coudes pour mieux lui barrer le passage, pour un peu ils i raient jusqu'à s'aimer".

Ce fait divers: Pierre Lentier, présenté comme un bon citoyen et un homme doux, aime les enfants. Il ne se transforme pas en ogre quand il voit la petite Arlette et l'invite à monter avec lui en voiture: il reste doux. Seulement la société ne veut pas qu'il soit doux, elle veut qu'il soit un monstre. Elle a besoin de monstres

LES PRESSES
DE L'UNIVERSITÉ
DE MONTRÉAL

C.P. 6128, Succ. "A"
Montréal, Québec H3C 3J7
Tél.: 343-6321/6325

INITIATION À L'ÉQUIPE DE TOURNAGE André A. Lafrance

- par un spécialiste, professeur, chercheur et scripteur...
- un ouvrage dynamique, une synthèse sur la répartition et la description des tâches, sur l'organisation d'une équipe de tournage non professionnelle.

1978, 140 pages, 25 illustrations \$6.95

EUROPE: Librairie l'Ecole (CLUF),
11 rue de Sèvres, 75006 Paris, France
CANADA: en librairie et chez l'éditeur.

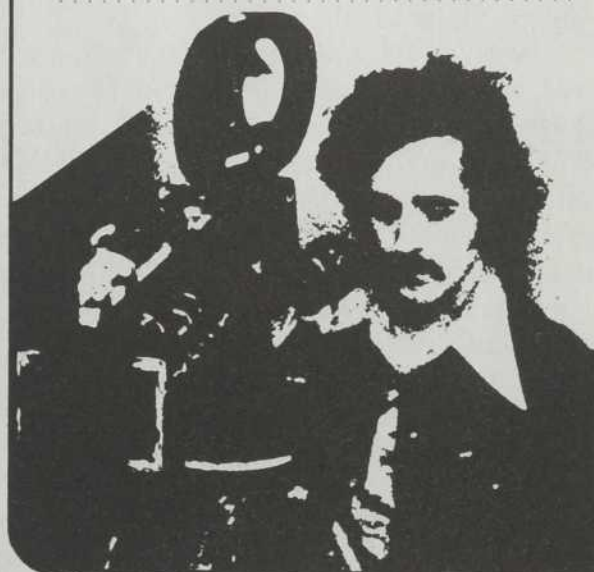
BON DE COMMANDE

● Veuillez m'expédier exemplaire(s) de:
INITIATION À L'ÉQUIPE DE TOURNAGE

● Paiement ci-joint (chèque à l'ordre des Presses)

Nom

Adresse





Une scène de *La machine* de Paul Vecchiali

parce qu'à travers eux, ogres, assassins, Brigades rouges, elle assiste à la théâtralisation du Mal et parce qu'ainsi, par un double phénomène d'identification et de rejet, elle se trouve à la fois à goûter au mal et à s'en délivrer. Alors, dans une espèce d'extase masturbatoire-thermatique, la grande Famille sociale se farcit un monstre. Et c'est donc Lentier, pris de panique, se voyant soi-même comme un monstre (imaginez que des griffes, du poil, des crocs mortels commencent à vous pousser à cause d'un envoûtement collectif dirigé sur vous), et voyant la petite peu à peu, jusqu'au hurlement, gagnée par sa propre peur, et c'est Lentier qui prend une brique et frappe comme un fou sur la petite et la tue. Le maléfice a marché, il s'en réveille et il est un monstre. La foule jubile et se rue devant la télévision pour voir, enfin!, un vrai téléroman.

Près de la moitié du film de Vecchiali se passe à la télévision (on voit l'appareil de télévision, pas seulement l'écran). On assiste, non pas à l'événement lui-même, mais à la dramatisation, par les médias, de l'événement. Il y a les interviews avec les parents de la victime, avec la mère de l'assassin, ses amis, un de ses anciens professeurs, avec "l'homme de la rue". Tout le monde y va de sa petite histoire, de son implication dans le formidable téléthéâtre qui réveille toute la société en pleine nuit de morts-vivants, en pleine vie abstraite (enfin! il se passe

quelque chose!), chacun y va de son potin. On reconstitue maniaquement le crime. Les médias secrètent peu à peu et célèbrent le monstre. Et afin que tout le monde ait sa petite ration de vertige, l'accent est mis sur la démocratisation de l'événement: c'était une petite fille comme les autres (c'est-à-dire comme la vôtre), c'était un homme paisible, ordinaire (c'est-à-dire comme vous; ou ce pourrait être vous: vous êtes-vous déjà imaginé criminel?) Toute la population, tout le système social salive, pénètre dans le corps du violeur-meurtrier d'enfant, tente d'en saisir l'étrangeté, la faille, psychiquement comme une légion de vers cherche le monstrueux secret: de sa gloire noire. Et le dévore. Ce sera la peine capitale.

Vecchiali est impeccablement froid. Il n'embarrasse pas son film d'un discours moralisateur sur les mass-media ou d'un manifeste pro-pédérastique sur le ton sentimental-girardot-gnagna d'André Cayatte (*Mourir d'aimer*). Il regarde la télévision, c'est tout. Et observe la télévision, c'est tout. Et observe comment les médias font pour transformer un homme en monstre, en événement social, et comment ils font aussi pour répandre l'hystérie dans la population, pour provoquer l'adhésion unanime de toute la société à la machine. A cet orgasme collectif, électriquement produit, correspond la mort de Lentier la tête tranchée.

Il y a un seul moment de "subjectivité" dans *La Machine* et c'est au procès, lorsque Lentier (interprété sobrement et efficacement par Jean-Christophe Bouvet) pour la première fois du film explique pourquoi et comment il a été amené à faire son crime. Les acteurs de Vecchiali ayant participé à la rédaction de leur propre texte, on ne sent pas, dans le discours de Lentier, cette espèce d'hyper-caractérisation dont on se serait attendu en pareil cas d'un Cayatte. Ce n'est pas un mythe, mais un homme qui parle. Il dit qu'il n'a pas enlevé l'enfant mais qu'elle est venue à lui de son plein gré, et que c'est pour ça que toute la société le haïssait: "...Vous ne supportez pas l'idée", dit-il, "que vos enfants demandent des caresses, des baisers en dehors de vous... Ce procès est celui de la sexualité de vos enfants..." Il explique qu'il a tué la petite parce qu'il avait peur, et que sa peur avait gagné l'enfant et les avait séparés.

La séquence de l'exécution est rapide. On réveille Lentier en sursaut. On le pousse à la guillotine. La tête tombe dans le panier. Aussitôt, le plancher et le couperet sont aspergés d'eau, lavés. Fin.

Pierre Grégoire

Solaris

Un film soviétique d'Andrei Tarkovski.
Scénario: Andrei Tarkovski d'après le roman de Stanislaw Lem. **Images:** Vadim Youssev. **Interprètes:** Natalia Bondartchouk, Donatas Banionis, Youri Yarvet. **Durée:** 165 minutes. 1972.

On se souvient de *Roublev*, de l'acharnement du peintre à soumettre la matière, à la modeler, à en faire un matériau destiné à la création d'une oeuvre picturale: les rapports entre l'esprit et la matière sont également le sujet de *Solaris*, l'avant-dernier film de Tarkovski.

Un psychologue, Kris Kelvin, est envoyé sur la station orbitale qui tourne autour de Solaris, planète fraîchement découverte. Sur cette station se passent des phénomènes bizarres et il semble, selon les rapports parvenus à Kelvin, que le psychisme des trois cosmonautes qui y habitent soit at-

teint. Il débarque donc sur l'immense satellite, constate qu'un des savants est mort, que les deux autres s'entourent de silence, qu'enfin leur comportement trahit effectivement un trouble profond. Kelvin découvre que Solaris la planète — en réalité un immense océan — autour de laquelle gravite la station orbitale est un être doué d'intelligence et que cet être entre en contact avec les habitants du laboratoire spatial. Les conséquences de ce dialogue sont des entités issues de l'esprit des hommes: Kelvin lui-même donne naissance à sa femme morte quelques années auparavant. Son enquête terminée, il revient sur terre, vaque à des occupations quotidiennes mais reste profondément nostalgique des liens avec Solaris.

Tel est l'argument et on constate qu'entre le luxe de Stanislaw Lem et le scénario de Tarkovski s'est opéré un glissement: dans le film, le côté science-fiction compte moins, ainsi que ses corollaires; contact avec les civilisations extra-terrestres, gadgets, fusées, l'immensité de l'espace, les galaxies, les robots, etc...; c'est une erreur de vouloir établir un parallèle entre 2001 et Solaris, la structure des deux oeuvres est différente et différentes sont les préoccupations.

Dans Solaris, la science-fiction n'est qu'un cadre où s'articule la philosophie de Tarkovski. Le réalisateur soviétique ne se demande pas s'il existe des extra-terrestres ou non, la question pour lui n'est pas essentielle. Ce qui l'est par contre, c'est la vieille interrogation qui hante les philosophes depuis qu'ils existent: quels sont les liens entre la matière et l'esprit? Qui est premier, l'esprit ou la matière? Kelvin est confronté à ce problème, et son esprit à lui crée, produit des êtres vivants, produit, crée de la matière, de la vie, l'esprit de Kelvin et celui des habitants du laboratoire spatial. On ne s'intéresse pas ici à la valeur et à l'exactitude philosophiques de la solution envisagée par Tarkovski. Ce qui, par contre, est capital, c'est sa légitimation artistique. En ce sens, il faut déterminer un fait caractéristique: cette légitimation est réalisée tant que le mouvement du film s'inscrit hors de l'horizon de la science-fiction. Ce cadre, au contraire, gêne, car l'authenticité de ce cadre est nulle.

On peut envisager l'action de Solaris, et son thème central, dans une gangue alchimiste: la similitude des phantasmes est parfaite chez les alchimistes et

chez Tarkovski. La science-fiction les rend inopérants.

Toutes les qualités du film souffrent de ce choix de la science-fiction. Le caractère frustré, rudimentaire des décors fait oublier la beauté des images et celle des dialogues et les hautes préoccupations de l'auteur de Roublev.

Roland Paret

Camouflage

Un film polonais de Krzysztof Zanussi. Scénario: Krzysztof Zanussi. Images: Edward Klosinski. Musique: Wojciech Kilar. Interprètes: Piotr Garlicki, Zbigniew Zapasiewicz, Christine Paul, Mariusz Dmochowski. Caractéristiques: couleur. Durée: 106 minutes. (1976).

Zanussi est l'un des rares réalisateurs à s'intéresser — par formation, il avait une maîtrise en sciences avant d'entrer à l'Ecole — à la science et aux milieux scientifiques. Il avait toujours donné un caractère intimiste à l'univers où se meuvent ses personnages. Cette fois-ci, dans Camouflage, Zanussi plante sa caméra dans un lieu ouvert et peuplé, un camp de vacances pour étudiants en maîtrise.

Camouflage (le titre original est: Les couleurs de la sécurité, les couleurs protectrices) est l'histoire d'un jeune savant idéaliste, en accord avec la société où il vit, et qui découvre les failles vertigineuses de cette société. Son cicérone dans cette découverte, son initiateur est le doyen de la faculté, personnage désabusé et revenu de tout, que s'est construit un système de défense impeccable, qui annonce toujours la couleur qu'on attend de lui. L'anecdote est simple: Dans un camp de vacances et d'études, les étudiants s'agitent parce que l'un des conférenciers invités — et on devine que c'est un dissident — a été écarté. Ils font des représentations auprès du jeune assistant, qui prend leur cause à coeur. Le jeune assistant devra d'ailleurs résoudre un autre problème, il a reçu en retard la communication d'un étudiant, vaguement dissident lui aussi, et il décide de l'admettre. Le doyen de la faculté, plus âgé que l'as-

sistant, l'engage fortement à tempérer ses enthousiasmes et sa fougue: il faut savoir se mettre du côté des plus forts. Enfin arrive le vice-recteur, personnage pourri ("Il ne lui manquait que ce vice-là") et sur la valeur duquel planent des doutes: a-t-il fait faire par un autre sa thèse de doctorat? Pratique-t-il le chantage pour s'élever dans la hiérarchie universitaire? Le jour de la distribution des prix et de la proclamation des résultats arrive: le travail, extrêmement valable, du jeune étudiant retardataire ne reçoit — malgré sa grande valeur — qu'un accessif. Déçu, l'étudiant fait un scandale et est emmené par la police. Enfin, l'assistant surprend la jeune anglaise — d'origine polonaise — dans les bras d'un des professeurs: l'initiation du jeune assistant est terminée.

Camouflage repose sur deux conventions:

A) c'est un film d'initiation, comme on dit un roman d'initiation — même si cette initiation est dirigée non vers le "bien" mais vers le "mal". Il n'en reste pas moins vrai que son but est la vérité. Cette descente dans l'amertume et le désenchantement est atroce, d'autant plus que le lest à lâcher, c'est un noble idéal, l'un des plus nobles, le socialisme — mais le socialisme entaché de vices, tel que réalisé dans les pays de l'Est. Le doyen joue son Méphisto, et mène rondement l'éducation de son cadet.

B) C'est une comédie de moeurs. Camouflage est la peinture lucide des pratiques sociales en Pologne, des pratiques d'une classe sociale, celle de la "bourgeoisie rouge", aussi féroce que l'autre. Du moment que l'on affiche la bonne couleur — en l'occurrence le rouge — tout est permis. L'Idéologie — en parole — et le parti, servent de prétexte, de paratonnerre, de drapeau; le rouge sert à se défendre, à obtenir la sécurité, à se protéger, c'est tout.

Grande vérité, qui ne plaira pas à tout le monde. Il y a quelque chose de changé dans le royaume de Pologne: le film a obtenu le Grand Prix au Festival national de Gdansk. Il est vrai qu'il marque un tournant dans la thématique de la filmographie polonaise.

Mais pas dans l'écriture. Celle-ci est tout à fait traditionnelle. Tout se passe comme si Zanussi avait eu peur d'accomplir dans le langage le tournant réalisé dans sa thématique. Ou a-t-il voulu il être "efficace"?

Roland Paret

La mouette

Un film italien réalisé par Marco Bellocchio. **Scénario:** Marco Bellocchio d'après la pièce d'Anton Tchekhov. **Interprètes:** Laura Betti, Giulio Brogi, Pamela Villosesi et Remo Girone. **Production:** RAI (Radiotélévision Italienne). **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 125 minutes. (1977).

La Mouette n'est pas un de ces films qui vous contrecarre, vous défonce ou vous illumine; c'est le contraire du fascisme esthétique de Straub. On est dans l'univers de la confiance amère, de la colère écrasée, bref, de la **tension**, c'est-à-dire de l'événement immanent, virtuel, qui n'en finit pas de ne pas se produire et de ne pas faire exploser la cage; l'événement qui se retient. **La Mouette**, c'est donc l'histoire, l'observation d'une tension qui est faite elle-même de plusieurs tensions individuelles qui se tressent entre elles comme une toile d'araignée ou un noeud de serpents.

Il est intéressant de noter, à propos de **La Mouette**, que Tchekhov envisageait cette pièce comme une comédie. C'est le célèbre metteur en scène russe Stanislavski qui, le premier, en 1898, au Théâtre d'Art de Moscou, présenta **La Mouette** dans une mise en scène — aujourd'hui officielle — qui s'attachait à faire saillir le drame enfoui sous l'humour, d'ailleurs assez vague, prétendu étrangeté par Tchekhov.

Voici, en résumé, la carte des divers rapports et tensions qui unissent, dé-sunissent les personnages. Irina, une actrice de renom, a pour fils Constantin, jeune poète inconnu, et pour amant Trigorine, écrivain célèbre. Elle est frivole, son fils est sombre comme certains personnages de Dostoïevsky. Elle ne l'aime pas, trouve ridicule ce qu'il écrit, le traite de raté, lui préfère cent fois son Trigorine. Constantin souffre beaucoup de la méchanceté de sa mère. Il est, par ailleurs, amoureux de la jeune Nina, belle et légère, un oiseau. Cependant, lorsqu'elle fait la rencontre de Trigorine, Nina en tombe amoureuse. En fait, elle est séduite par sa célébrité, elle se met à l'aduler. Elle abandonne Constantin, elle s'envole. La mouette, c'est elle: Constantin, rentrant de la chasse, rapporte une mouette qu'il a tuée et la jette aux pieds de Nina. Il lui dit qu'il se tuera

ainsi un jour, qu'elle est cruelle avec lui. Mais Trigorine s'approche vers Nina qui déjà se pâme, et Constantin se retire. Alors qu'elle délire sur la gloire de Trigorine, elle qui aspire à devenir actrice, celui-ci aperçoit la mouette morte et se met à prendre des notes dans son carnet. Nina lui demande ce qu'il écrit. "Ce n'est rien", lui répond-il. "...Un thème pour un petit conte: Au bord d'un lac vit, depuis son enfance, une jeune fille... telle que vous. Elle aime ce lac comme une mouette; comme une mouette, elle est heureuse et libre. Mais un homme arrive, par hasard, et, par désœuvrement, la fait périr, comme on a fait périr cette mouette." C'est la clé de l'histoire. Nina se sauvera pour aller vivre avec Trigorine. Mais après un temps, pendant lequel il lui fait un enfant, qui meurt, Trigorine la laisse et retourne à Irina. Nina est anéantie, minable. Sa tentative au théâtre est un échec. La mouette tombe. Constantin, qui n'a pas cessé de l'aimer, est devenu célèbre; il n'est cependant pas heureux. Quand il reverra Nina après deux ans, frappée de malheur, les ailes coupées, il la priera de l'amener avec elle. "Je suis seul, j'ai froid comme dans un souterrain; tout ce que j'écris est sec, dur, sombre," lui dira-t-il. Elle partira comme il se doit sans lui. Il se suicide.

La mouette, qui est le coeur, l'amour, est dans la cage. Et cette cage, ce lieu fermé et oppressant est admirablement traduit en cinéma par Bellocchio. L'utilisation qu'il fait systématique du plan rapproché, et surtout du gros plan, a pour effet d'abolir presque complètement la dimension d'espace. Soit une séquence entre deux personnages, toute en gros plan, suivie d'un gros plan d'un autre personnage: nous sommes effectivement passés d'une pièce à l'autre, d'un événement à un autre, mais comme si le tiers personnage se trouvait dans la même pièce que les deux autres, c'est comme si tous les personnages étaient dans la même pièce. **La Mouette** est, si l'on veut, un film-séquence (comme on dit un plan-séquence): on ne sent pas de rupture entre les divers espaces dramatiques, tout est lié comme l'eau en une seule séquence de deux heures, superbe film insécable. Et non seulement les situations se fondent les unes dans les autres mais aussi les dialogues. Sur le dernier gros plan d'une scène, et avant de le voir, on entend déjà

parler un autre personnage, comme si la scène suivante se déroulait en surimpression (fondue-enchaînée par les dialogues) ou en parallèle, dans le même cube exigu d'espace temps, à la première.

L'interprétation est dominée par Laura Betti (la complice de Sutherland dans **1900**) qui, décidément, a un don pour jouer les sadiques. Le caractère pluri mussolinien qui crispe sa bouche ne la quitte guère autant dans son "amour" pour Trigorine (elle en fait sa chose, son appareil, sa capture) que dans son indifférence cruelle à l'égard de son fils. Il faut absolument voir **La Mouette**, si ce n'était que pour cette séquence où Constantin, blessé, ordonne à sa mère de le panser. Emue, pour une demande, Irina s'exécute. S'ensuit un moment de "retrouvailles" affectueuses, incestueuses même (on pense tout de suite à une scène similaire entre Ingrid Thulin et Helmut Berger, dans **Les Damnés** de Visconti), où Constantin se remémore son enfance, quand sa mère était à lui. Mais elle n'est plus à lui, elle est à Trigorine. Et quand, au faite des retrouvailles, il priera sa mère de renoncer à son écrivain, qu'il considère sans valeur, et de lui revenir, Irina rompra durement le charme, le traitera de jaloux, de raté, et la tension se resserrera d'un cran encore.

Des personnages embarrés dans leur gros plan, une mouette qui se cogne aux côtés de la cage. Pas d'air, pas d'espace. Un drame dense et lourd où tous se tiennent en laisse. Non pas la grande cruauté, qui tue, mais la mesquinerie, qui mine. Il est beau que Tchekhov ait intitulé **La Mouette** une pièce dont le plafond est aussi bas et aussi écrasant. Et il est admirable que Bellocchio ait aussi bien traduit cette métaphore. S'il avait traité le texte de Tchekhov en plans plus éloignés, le paradoxe entre l'espace clos (la geôle sentimentale) et l'air pur où détalait l'oiseau — paradoxe, métaphore motrice qui est à la base de l'oeuvre — n'aurait pu être démontré. En faisant son film presque uniquement en gros plans, Bellocchio a mis en valeur, mieux que ne le pourra jamais faire le théâtre, le dispositif dramatique essentiel de **La Mouette**: pour Constantin, enfermé dans la cage du gros plan, comme pour sa mère et pour Nina, il n'y a pas de dehors, pas d'ailleurs, c'est-à-dire pas d'espace, pas de ciel où s'envoler à même la mouette, qui est le coeur et l'imaginaire.

Pierre Grégoire

PAR RICHARD GAY

DES ENFANTS GATES, un film de Bertrand Tavernier avec Michel Piccoli et Christine Pascal.

On ne dira jamais assez le courage de Bertrand Tavernier qui, après *Que la fête commence* et *Le juge et l'assassin* qui lui méritaient des "césars" à ne plus savoir quoi en faire et faisaient de lui un cinéaste français "officiel"; on ne dira donc jamais assez le courage de Tavernier qui, avec ce quatrième film, a su résister à une certaine récupération de son cinéma, par ailleurs fort pertinent, en construisant un film au récit éclaté, moins linéaire que ses longs métrages précédents, un film où les préoccupations socio-politiques qui grondaient en sourdine dans ses trois premières oeuvres passent à l'avant-plan et questionnent directement, un film enfin qui implique davantage et ne permet aucun échappatoire puisqu'il s'agit de l'Histoire au présent et non plus au passé.

ROSELAND, un film de James Ivory, avec Teresa Wright, Lou Jacobi, Geraldine Chaplin, Christopher Walker, Helen Gallagher, Lila Shala, David Thomas.

Il ne faut pas que ce film passe inaperçu au Québec. S'il a déjà quitté l'affiche, il faut qu'on le ressorte car c'est là une oeuvre remarquable du cinéma américain indépendant. James Ivory a composé un tableau fascinant de ce milieu décadent qu'est Roseland, cette vieille salle de danse de New-York où des couples mais plus souvent des gens seuls échouent pour revivre ou se perdre au rythme de la musique et des pas de danse. Le film, sans être un documentaire, en a par moments l'impact et la véracité. En fait, Ivory présente trois intrigues successives, toutes trois centrées sur des personnages représentatifs de ceux qui fréquentent Roseland: à travers eux, on découvre la nostalgie, la fragilité, la tendresse, la soif d'amour, le rêve, les fantasmes, les illusions, l'abandon, mais parfois aussi l'orgueil, l'égoïsme et la cruauté des habitants de Roseland. Réalisée avec une maîtrise sobre mais toujours efficace, interprétée avec une sensibilité étonnante et une charge d'émotion irrésistible, cette étude sociopsychologique qui n'est pas sans ressembler à la démarche d'un Fassbinder, opère non seulement un diagnostic percutant de la décadence de Roseland, mais aussi et peut-être surtout une analyse de nos besoins les plus accablants et de nos tiraillements les plus profonds.

LES NOUVEAUX MONSTRES, un film de Dino Risi, Mario Monicelli et Ettore Scola, avec Vittorio Gassman, Alberto Sordi et Ugo Tognazzi.

Réalisé par d'excellents cinéastes et interprété par de non moins excellents comédiens, ce film à sketches, même s'il est de qualité tout à fait inégale, témoigne sans conteste de la vitalité du cinéma comique italien actuel, de son indéniable virtuosité et peut-être surtout de son sens critique renouvelé qui sait faire réfléchir à partir des situations les plus cocasses et faire rire à partir des situations les plus troublantes. Et cette santé critique-comique, la comédie italienne la doit principalement à cette faculté qu'elle a de ne jamais quitter le réel quotidien et de le donner à voir dans ses contradictions les plus folles.

WHO'LL STOP THE RAIN, un film de Karel Reisz, avec Nick Nolte, Michael Moriarty et Tuesday Weld.

Adaptation cinématographique de "Dog Soldiers", le roman de Robert Stone, ce film du britannique Karel Reisz (*The Loves of Isadora*, *The Gambler*) réduit l'oeuvre romanesque à sa plus simple expression et surtout ne va jamais au bout de lui-même gardant en demi-latence deux composantes capitales du roman qui auraient pu rendre ce long métrage d'une pertinence plus troublante: les déchirements moraux et socio-affectifs de ceux qui sont revenus du Vietnam d'une part et, d'autre part, leurs problèmes d'adaptation à une société qui s'est corrompue de l'intérieur. Cette double détérioration est en partie présente dans le film mais n'atteint jamais une dense expressivité comparable à celle de *Coming Home*.

EYES OF LAURA MARS, un film de Irwin Kershner, avec Faye Dunaway et Tommy Lee Jones.

C'est Jon Peters qui est producteur de ce film. Après avoir utilisé le milieu de la musique pop comme fond social dans le dernier remake de *A Star Is Born*, il exploite ici un autre milieu qui fascine le public, celui de la photographie de mode. Il y ajoute une intrigue violente et un personnage qui a des visions mais, même si Faye Dunaway réussit parfois à être à la fois troublée et troublante, la recette du producteur est trop évidente pour qu'on adhère totalement à l'ensemble.

cinéma québec

COUPON D'ABONNEMENT

(voir tarifs en page 3)

Je souscris à un abonnement d'un an (dix numéros) à partir du numéro au prix de
vous trouverez le paiement ci-joint: par chèque ... par mandat-postal ...
à l'ordre de CINEMA/QUEBEC
C.P. 309, station "Outremont"
Montréal, H2V 4N1

NOM
ADRESSE

TEL

FLASH,
a/s Cinéma/Québec
c.p. 309,
station "Outremont"
Montréal, H2V 4N1

[illegible]**ADRESSE**

MON

Pour plus d'informations sur la rubrique FLASH! voir à la page 6 de ce numéro. Et profitez-en!

Le mérite d'Ashby, dans ce long métrage, est d'avoir employé un cadre traditionnel (jeune femme, délaissée par mari parti au front, aime autre homme) pour dénoncer violemment la guerre du Vietnam et ses séquelles: les millions de morts, les mutilés, les familles brisées, un pays désuni. C'est ce détournement de cinéma que soutiennent avec une dense et profonde sensibilité Jane Fonda, Bruce Dern et surtout l'intense Jon Voight.

Savez-vous comment vous procurer les émissions de Radio-Canada sous forme de films 16mm ou de vidéocassettes? Si non, ce message vous est destiné.

Demandez tout d'abord un exemplaire du catalogue SRC/ONF en vous adressant à l'un des nombreux bureaux de l'ONF au Canada*.

PRIX DE VENTE

Le prix de vente des copies en 16 mm et des vidéocassettes comprend la bobine, la boîte et les frais de transport par voie terrestre. Le temps de projection pour chaque émission en détermine le prix.



Société Radio-Canada
Canadian Broadcasting Corporation



Office national du film du Canada
National Film Board of Canada

EMPRUNTS (16 mm seulement)

Les émissions inscrites au catalogue peuvent être empruntées, sous forme de films 16 mm seulement, aux cinémathèques des bureaux de l'Office national du film. Quelques-unes des cinémathèques de l'ONF offrent un système de libre-service en plus du système habituel d'emprunts.

Tout emprunteur régulier de films aux cinémathèques de l'ONF doit demander et utiliser une carte de cinémathèque. Cette carte de plastique, gravée en relief au nom de l'emprunteur, facilite le processus de réservation en le rendant plus efficace.

ACHATS (16 mm et vidéocassette)

Les émissions de la Société Radio-Canada peuvent être achetées sous forme de films 16 mm ou de vidéocassettes par l'intermédiaire de tout bureau de l'Office au Canada ou directement de la Direction de la Distribution, Office national du film du Canada, case postale 6100, Montréal, Québec, Canada H3C 3H5. Avant de commander une vidéocassette, vous devez donc consulter le catalogue, ou le film 16 mm lui-même, puisqu'aucun prêt n'est consenti dans le cas des vidéocassettes. Temps de livraison: environ 2 semaines.

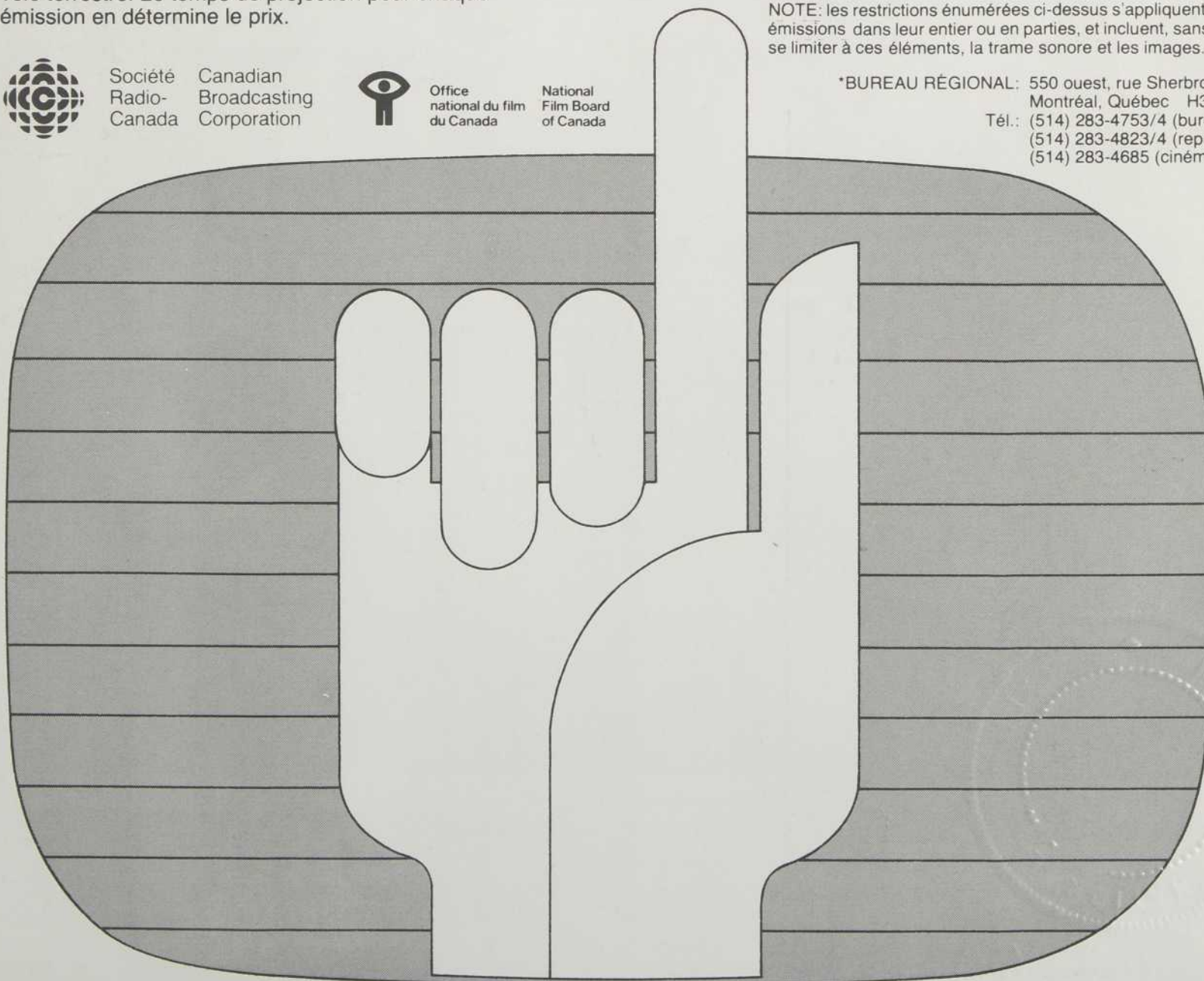
RESTRICTIONS

Toutes les productions de la SRC sont protégées par des droits d'auteur. À moins d'avoir obtenu au préalable de la SRC une cession explicite des droits à cet effet, il est formellement interdit de:

- A) *projeter* les émissions et/ou autres documents de la SRC dans les salles commerciales;
- b) *télédiffuser* ou *câblodistribuer* ces émissions (sauf pour la distribution sur des câbles qui sont la propriété d'organismes scolaires);
- c) *reproduire* les émissions et/ou autres documents de la SRC, en tout ou en partie, au moyen du ruban magnétoscopique, disque magnétoscopique ou toute autre technique présente ou à venir.

NOTE: les restrictions énumérées ci-dessus s'appliquent aux émissions dans leur entier ou en parties, et incluent, sans toutefois se limiter à ces éléments, la trame sonore et les images.

*BUREAU RÉGIONAL: 550 ouest, rue Sherbrooke
Montréal, Québec H3Z 1B9
Tél.: (514) 283-4753/4 (bureau)
(514) 283-4823/4 (représentants)
(514) 283-4685 (cinémathèque)



TOUT SOUS U

BIBLIOTHEQUE NATIONALE

(s.p.)

Périodiques

1700 St-Denis, MONTREAL, Québec

H2X 3K6

- Laboratoire professionnel 35 et 16mm
- Deux plateaux de tournage (120'x100'x60' et 90'x60'x22')
- Salle de mixage (24 entrées)
- Deux studios de post-synchronisation
- Studio pour enregistrement de musique (24 pistes)
- Salles de montage
- Location de bureaux temporaires
- Stationnement gratuit
- etc.



Blood Relatives (Chabrol), **Tomorrow Never Comes** (Collinson), **La menace** (Canafox), **Quintet** (Robert Altman), Paramount, MGM, Worldvision, Twentieth Century-Fox, Radio-Canada... font appel à nos services.

POURQUOI PAS VOUS?

sonolab INC.
DE L'IDEE A L'IMAGE

1500, rue Papineau
Montréal, Québec H2K 4L9
Tél.: (514) 527-8671 Telex: 05-267-329