

24 iMAGES

LES 2000 FILMS QUÉBÉCOIS QU'IL FAUT AVOIR

SOMMAIRE N° 156 MARS-AVRIL 2012

DOSSIER : 75 documentaires, 50 fictions, 25 films d'animation, 25 courts métrages de fiction, 25 films d'art et d'expérimentation
DVD 24 IMAGES : **Ruth** de François Delisle / CHRONIQUES : Premiers Peuples, top dix / Occuper le progrès : notes sur **Survivre au progrès** / Rétrospective – Colin Low : les années fastes / POINTS DE VUE : **A Dangerous Method** de David Cronenberg / **Hugo** de Martin Scorsese / **Meek's Cutoff** de Kelly Reichardt / **Carnets d'un grand retour** de Catherine Hébert
BÉDÉ : par Robert Marcel Lepage



6,95\$ | EUROPE 6,50 €



TANGENTE

en mouvement

Saison de spectacles 2011-2012 Performance Season



SOAK Martin Messier
+ Caroline Laurin-Beaucage
26 - 29 janvier

JÉ Dominique Porte
2 - 5 février

Sarah Dell'Ava :: Dorian Nuskind-Oder
Rebecca Halls :: Mira Hunter *et plus encore!*

Tangente.qc.ca

DOSSIER

Les 200 films québécois qu'il faut avoir vus P. 4

- 6 75 raisons d'aimer le documentaire
- 21 50 longs métrages de fiction – La petite histoire d'un genre plein d'histoires...
- 31 25 courts métrages de fiction – Courts et bons à la fois...
- 36 25 films d'animation – Sous le signe de la diversité
- 41 25 films d'art et d'expérimentation – Pour un cinéma élargi
- 45 Où voir les 200 films qu'il faut avoir vus ?



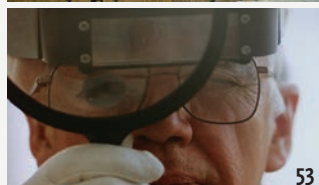
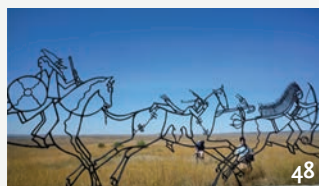
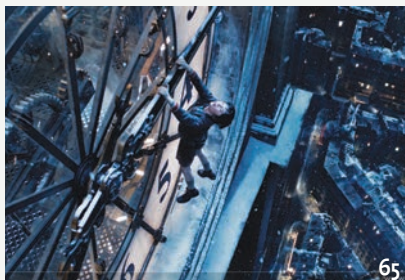
Couverture. Illustration : Denis Laramée pour 24 images

POINTS DE VUE



A Dangerous Method
de David Cronenberg P. 63

- 64 **Meek's Cutoff** de Kelly Reichardt
- 65 **Hugo** de Martin Scorsese
- 66 **Carnets d'un grand retour**
de Catherine Hébert



3 Éditorial

CHRONIQUES

- 48 Cinéma, art premier – Premiers Peuples, top dix
- 50 Entrée en matière – Occuper le progrès :
notes sur **Survivre au progrès**
- 53 Rétrospective – Colin Low : dix années fastes
(1954-1964)
- 56 La télé – Scoop, Tweet et cie
- 58 Cin-écrits – **L'encinéclopédie** de Paul Vecchiali
- 61 Nos 10 films de 2011

BÉDÉ P. 68

par Robert Marcel Lepage

DVD 24 iMAGES

Ruth de François Delisle

en supplément 3 courts métrages de François Delisle :

Beebe-Plain, Du couteau au fusil
et « **La mer s'en fout!** » P. 47

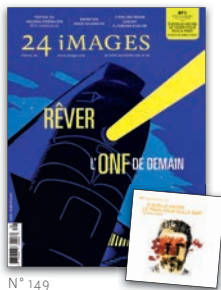


Avec votre nouvel abonnement ou
réabonnement vous recevrez
2 laissez-passer
pour le
Centre canadien d'Architecture
ainsi qu'un bon de réduction de
10% à la librairie du CCA

LE MAGAZINE + LE DVD offert aux abonnés + LE SITE
www.revue24images.com votre webzine hebdomadaire du cinéma. Abonnez-vous à l'infolettre!



N° 148



N° 149



N° 150



N° 151



N° 152



N° 153



N° 154



N° 155

Complétez votre collection (Liste complète et sommaires : www.revue24images.com)

- 146 Cinéma québécois : entre incertitudes et espoir + DVD *Trois princesses pour Roland* d'André-Line Beauparlant
- 147 Enfances de cinéma : le voyage du regard + DVD *Cinq lieux de l'enfance*
- 148 Métamorphoses : nouveaux visages des genres + DVD *Françoise Durocher, waitress et Night Cap*
- 149 Rêver l'ONF de demain + DVD *À quelle heure le train pour nulle part* de Robin Aubert
- 150 Alain Resnais + DVD *Ma voisine danse le ska* de Nathalie Saint-Pierre
- 151 Serge Giguère + DVD *Le roi du drum* de Serge Giguère
- 152 Renouveau du cinéma québécois + DVD *Québec court, prise 2*
- 153 Des villes et des hommes + DVD *Barcelone et La fourmi et le volcan* de Céline Baril
- 154 Festival du nouveau cinéma 2011 + DVD *New Denmark* de Rafaël Ouellet
- 155 Le cinéma chinois d'aujourd'hui + DVD *Épopée* de Rodrigue Jean et Hubert Caron Guay

Abonnez-vous en ligne sur www.revue24images.com
ou remplissez ce formulaire. Un DVD gratuit avec chaque numéro... *Pensez-y!*

INDIVIDU ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 30 \$ (34,49 \$ taxes incluses)

☐ 2 ans (10 parutions) 52,50 \$ (60,37 \$ taxes incluses)

INSTITUTION - ORGANISME ☐ Québec ☐ Canada hors Québec

☐ 1 an (5 parutions) 42 \$ (48,29 \$ taxes incluses)

AUTRES PAYS ☐ 1 an (5 parutions) 50 \$ CDN – frais d'envoi inclus

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec (Autres pays contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incluses] pour 5 exemplaires et +)

AUTRE

Total

Date ☐ **CHÈQUE** ou ☐ **MANDAT INTERNATIONAL** – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

☐ **CARTE VISA** ou **Mastercard** numéro Date d'expiration

Nom

Adresse

Ville Code postal

Courriel ☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

Postez votre formulaire à : **Revue 24 images**, 6600, rue Saint-Urbain, bur. 301, Montréal (Québec) H2S 3G8
L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan,
Jean Hamel, Marcel Jean, Marie-Anne Raulet

Directeur

Philippe Gajan

Rédactrice en chef

Marie-Claude Loiselle

Comité de rédaction

Pierre Barrette, Robert Daudelin, Marco de Blois, Bruno
Dequen, Helen Faradji, Philippe Gajan, Gérard Grugeau,
Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, André Roy

Conception graphique du dossier

Denis Laramée

Graphisme

Luc Gingras [Peroli]

Révisseur

Micheline Dussault

Imprimeur

Jean-Marc Côté

Promotion

Jean-Marc Côté

Webmestre

Annick Desmeules Paré

Ont collaboré à ce numéro

Pierre Barrette, Érik Bordeleau, Robert Daudelin,
Marco de Blois, Bruno Dequen, André Dudemaine,
Helen Faradji, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marcel Jean,
Pierre Jutras, Robert Marcel Lepage, Marie-Claude Loiselle,
Gilles Marsolais, Fabrice Montal, André Roy

Correspondants

Jacques Kermabon et Édouard Vergnon à Paris

Conseillers juridiques

BélangerSauvé

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2012

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution : février 2012

La parution est bimestrielle (5 parutions par année).

ISSN : 0707-9389

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement (Voir ci-contre)

TPS : RT 145450482 TVQ : 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par carte de crédit sur

www.revue24images.com, par la poste, par téléphone au
514 904-6726 ou sous forme de chèque, par carte de crédit,
mandat-poste international, traite bancaire sur Montréal
libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de
leurs auteurs. La revue 24 images n'est pas responsable des
manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International
Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le
Film Literature Index.

Distribution : LMPI, Québec, Canada

Distribution en Europe : 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil
des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont
contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications : 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images

6600, rue Saint-Urbain, bur. 301

Montréal (Québec) H2S 3G8

Tél. : 514 904-6726, info@revue24images.com

www.revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes
contenant 50% de fibres postconsommation combinées
avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts
gérées de façon responsable et indépendante.

Conseil des arts
et des lettres

Québec

Nous reconnaissons l'appui
financier du gouvernement
du Canada par l'entremise
du Fonds du Canada pour
les périodiques (FCP) pour
nos activités d'édition.



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Canada

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



LES IMAGES PENSENT

Dans *Film socialisme*, le plus récent film de Jean-Luc Godard, sorti en 2011 à Montréal, le cinéaste s'interroge sur l'histoire, depuis l'Égypte antique jusqu'à aujourd'hui, et sur le destin de l'Europe: cette « pauvre Europe, non pas purifiée mais corrompue par la souffrance ». Or quelle plus belle métaphore d'une Europe décadente et moribonde pouvait-il trouver que celle de ce paquebot de croisière géant, lieu suprême de l'ennui déguisé en divertissement, où se déroule la première partie du film? Et lorsque l'on sait que ce paquebot qu'il a filmé n'est autre que le *Costa Concordia*, celui qui, en janvier dernier, s'est échoué de façon spectaculaire près des côtes toscanes, la métaphore n'apparaît que plus puissante... et prophétique! Considérant la panique qui s'est emparée de l'Europe ces derniers mois et le « naufrage » qui continue de la guetter, on se rappelle que Godard a toujours eu le don de pressentir, même de façon diffuse, ce qui allait se passer, d'être en prise directe sur son époque, mais avec quelques mois ou années d'avance, le cinéaste ayant lui-même constaté que ses « films ont toujours prévu un peu l'événement à venir »¹.

Si Godard ne se pose bien sûr pas en oracle, il n'en demeure pas moins que tout son cinéma est travaillé jusqu'à l'obsession par la recherche d'une manière de faire de son art une forme de conscience, intimement liée à un rapport au temps et à l'histoire, et cela plus que jamais depuis ses *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Il ne cesse de nous rappeler que le présent n'existe pas, qu'il n'est qu'un point de transition entre le passé et l'avenir. C'est pourquoi il se plaît si souvent à affirmer, citant Faulkner, que « le passé n'est pas mort, [qu'] il n'est même pas passé », que « Murnau et aujourd'hui, c'est le même monde », se refusant à faire du passé un simple objet de mémoire. Le passé n'a d'intérêt que s'il devient du présent pour pouvoir se tourner vers l'avenir. Mais plus précisément encore, « l'œuvre entière de Godard [...] pourrait se trouver dans cette ambition: pouvoir et savoir filmer après Auschwitz », comme le souligne Maurice Darmon dans son passionnant ouvrage *La question juive de Jean-Luc Godard*. L'extermination planifiée des Juifs, mais aussi des Tziganes, des handicapés, des homosexuels d'Europe représente un point de basculement qui continue de hanter le monde où nous vivons, notre manière de le regarder, de le saisir et notre capacité à en donner une représentation juste.

En cela, les seules images qu'il s'impose de faire aujourd'hui sont celles qui nous interrogent, comme Godard lui-même interroge sans relâche notre époque à la lumière de l'histoire, histoire dont il cherche à saisir l'insaisissable en établissant des rapprochements, des mises en rapport qui viennent rompre ces « chaînes ininterrompues d'images [qui nous inondent], esclaves les unes des autres, chacune à sa place, comme chacun de nous a sa place dans la chaîne des événements sur lesquels nous avons perdu tout pouvoir », comme il le disait déjà en 1976 dans *Ici et ailleurs*. Si chacun de ses films, unique et immédiatement reconnaissable, est tellement précieux, c'est que Godard demeure un des plus grands inventeurs de formes du cinéma contemporain et un des très rares cinéastes à considérer que l'art est ce qui peut permettre d'apprendre à penser. À penser et



à voir. Le cinéma de Godard consiste à créer des « images-pensées », selon la formule de Youssef Ishaghpour. Pour lui, filmer c'est penser, et penser c'est rapprocher des idées, des images, des fragments de toutes sortes au moyen desquels il élabore des constructions inédites. Il fait s'entrechoquer, se superposer, dans un jeu de coprésence et de ruptures continues, des éléments sans rapports initiaux qui, par l'effet d'une association inattendue, acquièrent un sens nouveau. Et à ce jeu de collisions et de morcellements, le cinéaste n'aura sans doute jamais été aussi loin que dans *Film socialisme*, écho d'un monde plus que jamais au bord de l'éclatement, de l'effondrement.

La force du cinéma de Godard est aussi d'être porté par une pensée en mouvement, jamais définitivement saisissable et dont les interprétations demeurent provisoires, mouvantes, au point que revoir un de ses films après quelques mois ou quelques années, c'est souvent y découvrir d'autres images, d'autres sens. Mais ce travail de mise en rapport, avec ce qu'il implique d'intuition et de liberté d'esprit, entraîne aussi son lot de raccourcis, d'approximations et de ratés qui, en fait, ne font que révéler une chose: jamais Godard n'a la prétention de vouloir expliquer l'histoire, d'en imposer une lecture ni même de nous convaincre de quoi que ce soit – car dans le mot convaincre, a-t-il déjà dit, il y a le mot vaincre. Il croit seulement – comme il le note dans *Histoire(s) du cinéma*, reprenant quelques très beaux passages de *Penser avec les mains* de Denis de Rougemont, écrit entre 1933 et 1936, en plein essor du régime nazi en Allemagne – qu'il « est grand temps que la pensée redevienne ce qu'elle est en vérité: dangereuse pour le penseur et transformatrice du réel » et que « si la pensée se refuse à peser, à violenter, elle s'expose à subir sans fruit toutes les brutalités que son absence a libérées ».

Il est indéniable que les heurts que provoque Godard sont souvent violents... sans pourtant exclure une tendresse et une mélancolie profondes, qui rendent ses films si émouvants. Et même de plus en plus... Cela ne s'explique pas autrement que par le fait que, chez lui, la pensée des images engage tout l'être, et l'engage dans l'histoire en passant par une remise en cause continue des moyens du cinéma. C'est à cette condition que le cinéma rejoint le champ du politique, nous rappelant que, face à la violence que nous fait subir l'empire du « visuel », il n'y a pas de liberté possible sans l'existence d'images justes, d'images qui pensent. Les films comme ceux de Godard, qui nous aident à chercher notre place dans le monde, sont infiniment rares et, par le fait même, inestimables.

Marie-Claude Loiselle

1. *L'Autre journal*, n° 2, janvier 1985. Cité par Maurice Darmon dans *La question juive de Jean-Luc Godard*, Éditions Le temps qu'il fait, 2011, p. 21.

LES 2000

FILMS

QUÉBÉCOIS

QU'IL FAUT

AVOIR

UN

200 films québécois qu'il faut avoir vus

dossier dirigé par Marcel Jean

CINQUANTE-CINQ ANS APRÈS L'AVÈNEMENT DU CINÉMA DIRECT (*LES RAQUETTEURS* DATE de 1957) et 50 ans après l'émergence du jeune cinéma québécois de fiction (*Seul ou avec d'autres* date de 1962), nous avons jugé bon de poser un regard d'ensemble sur la cinématographie québécoise pour proposer à nos lecteurs une sorte de guide ludique, qui prend la forme d'une liste de 200 films québécois qu'il faut avoir vus.

Désireux de respecter la diversité d'une cinématographie qui s'est d'abord distinguée par la vigueur de son documentaire, puis par l'audace d'un jeune cinéma de fiction nourri d'une esthétique du réel, mais qui ensuite a acquis sa renommée grâce à l'exceptionnelle qualité de son cinéma d'animation, à la vitalité de ses explorations vidéographiques et, plus récemment, par l'effervescence de son cinéma expérimental, nous avons divisé cette liste en cinq catégories. La nomenclature des titres retenus dans chacune d'elles respecte l'ordre chronologique et est précédée de textes de présentation qui rappellent les défis inhérents à la sélection dans chacune des catégories, citant au passage certains titres qui, pour diverses raisons, n'ont pu se faufiler dans la liste. Certains seront surpris de voir figurer, dans les sections «art et expérimentation» et «courts métrages de fiction», plusieurs bandes vidéo qui, à l'époque de leur réalisation, ont été effectuées en marge du cinéma. Nous sommes fiers d'intégrer ce pan de la production dans notre définition de la cinématographie québécoise, l'Histoire (technologique autant qu'esthétique) ayant largement démontré que la distinction entre la vidéo et le cinéma ne pouvait tenir.

S'agissant d'une liste de films qu'il faut avoir vus et non d'une liste des 200 meilleurs films, nous avons inclus quelques œuvres qui, si elles ne se distinguent pas par leur qualité, n'en ont pas moins une importance primordiale pour comprendre l'imaginaire cinématographique québécois (*La petite Aurore l'enfant martyr* étant le parangon de ces films révélateurs). On pourra donc considérer cette liste comme une introduction au cinéma québécois, un outil permettant d'accéder à une connaissance de base pour les cinéphiles en formation, mais aussi un rappel de l'existence de certaines œuvres plus confidentielles, œuvres qui ont fait leur marque mais qui sont aujourd'hui mises à l'écart par le pouvoir d'amnésie de l'actualité toute-puissante.

Nous sommes conscients que cette liste fera débat. En la constituant, nous avons voulu trouver un équilibre entre notre volonté de représenter la diversité du paysage cinématographique québécois et notre désir de défendre un cinéma singulier, qui se distingue autant par son regard sur le monde que par l'audace et l'exigence de sa mise en scène. Cette liste, c'est donc indéniablement celle de *24 images*. Nous vous l'offrons! – **Marcel Jean**

*Ont fait partie de l'un ou l'autre des divers comités de sélection des titres:
Marco de Blois, Robert Daudelin, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Marcel Jean,
Pierre Jutras, Marie-Claude Loiselle, Gilles Marsolais, Fabrice Montal, André Roy.*

75 RAISONS D'AIMER LE DOCUMENTAIRE

par Robert Daudelin

L'histoire du cinéma est traversée de part en part par le documentaire: de *La sortie des usines Lumière* (le premier faux documentaire!) aux documentaires-essais de Marker et de J. van der Keuken qui balisent le cinéma moderne, en passant par les grands classiques (Vertov, Ruttmann, Ivens, Rouquier et cie), le cinéma a toujours été habité par les expériences documentaires – il s'y est même fréquemment ressourcé.



©Office national du film du Canada

Golden Gloves (1961) de Gilles Groulx

Le cinéma québécois, bien que si son histoire soit relativement brève, n'échappe pas à cette règle. Bien au contraire, il y participe même de façon exemplaire, notre cinéma de fiction étant issu directement du documentaire, fait unanimement admis et dont les exemples les plus évidents (*La vie heureuse de Léopold Z.* et *Le chat dans le sac*) ont fait l'objet de nombreuses analyses en ce sens, analyses qui pourraient d'ailleurs s'appliquer à plusieurs autres titres (les fictions de Jean-Claude Labrecque, par exemple), y compris des œuvres très récentes – je pense au très beau film de Sébastien Pilote, *Le vendeur*.

Le documentaire est l'un des éléments constitutifs du cinéma québécois. Vouloir résumer cet apport déterminant en 75 titres est un exercice téméraire, nous le savons; il vaut néanmoins la peine de relever le défi, histoire de se remettre

en mémoire certains d'entre eux injustement oubliés et de donner le goût de redécouvrir des films qui font désormais intimement partie de l'histoire culturelle du Québec. C'est en effet d'abord dans les documentaires que les Québécois de l'époque de la Révolution tranquille ont retrouvé leur pays; très tôt les fictions viendront à la rescousse – *Entre la mer et l'eau douce* (1967) de Michel Brault étant un jalon essentiel de cette réappropriation –, mais ce sont les documentaires qui ont balisé notre paysage. Certains de nos choix pourront assurément paraître incongrus, mais tous les films retenus nous semblent importants, d'abord pour leurs qualités esthétiques, parfois davantage pour leur importance conjoncturelle – c'est l'évidence même dans les cas d'*En pays neufs* et de *L'erreur boréale*, dont la réalisation est éminemment discutable, mais dont l'impact ne peut être passé sous silence. Enfin l'aspect



© Office national du film du Canada

On est au coton (1970) de Denys Arcand

imposant de cette liste nous semble traduire assez justement la place essentielle du documentaire dans l'histoire de notre cinéma.

UN PEU D'HISTOIRE

Le film qui inaugure cette liste, *En pays neufs* du prêtre-agronome-cinéaste Maurice Proulx, date du milieu de la décennie 1930, époque où le gouvernement du Québec (d'abord sous Alexandre Taschereau, puis sous Duplessis) faisait déjà appel au cinéma pour faire connaître ses politiques. L'abbé Proulx célébrait la colonisation et, un peu plus tard (1947) *Le lin du Canada*, sans doute son meilleur film, avait encore sa place dans notre liste jusqu'aux dernières coupes. À la même époque Herménégilde Lavoie tournait des portraits des régions du Québec pour l'Office du tourisme et de la publicité. Ces deux cinéastes pionniers poursuivront leur activité jusqu'au cours de la décennie 1960; Lavoie créera en 1948 sa propre société de production au nom explicite, Les documentaires Lavoie; Proulx sera le cinéaste officiel de plusieurs ministères. Dès 1941 le gouvernement québécois – réagissait-il à la création, en 1939, de l'Office national du film du Canada? – créait le Service de ciné-photographie qui deviendra plus tard l'Office du film du Québec auquel sont liés notamment les noms de Michel Vergnes et de Paul Vézina – c'est auprès de ce dernier que Jean-Claude Labrecque fit ses premières armes en tant que caméraman. Deux événements vont venir accélérer cette histoire: l'arrivée de la télévision au Canada (1952) et le déménagement d'Ottawa à Montréal de l'ONF (1956).

UNE DÉCENNIE FASTE

Si l'arrivée de l'ONF à Ville Saint-Laurent permet à plusieurs cinéastes francophones d'investir l'institution, voire de se constituer officieusement¹ en «équipe française», l'image tutélaire de John Grierson est toujours présente et ce sont les principes griersoniens qui surdéterminent la production documentaire de l'ONF, principes remis en cause progressivement par les cinéastes anglophones (Koenig, Kroitor, Low, Macartney-Filgate) et spontanément par les francophones nouvellement débarqués. L'avènement de caméras légères et

de magnétophones permettant l'enregistrement synchronisé du son vient au même moment révolutionner l'approche documentaire traditionnelle.

La télévision avait besoin d'images: l'ONF pouvait lui en fournir et les séries «Candid Eye» (15 films produits pour la télévision anglophone de 1958 à 1960) et «Panoramique» (pour la télévision francophone en 1957-1958) naquirent de ce besoin. Même l'industrie privée naissante veut être de la partie. Ainsi, dès 1953, un très jeune cinéaste, Jacques Giraldeau, crée Studio 7, où l'on produit des documents pour la télévision, notamment la série des «Petites médisances» à laquelle ce réalisateur associe Michel Brault. (En 2007, Giraldeau signera *L'ombre fragile des choses*, film-testament dans lequel figurent des extraits de la série). La suite est mieux connue² et constitue une espèce d'âge d'or du documentaire québécois qui va des *Raquetteurs* (1958) jusqu'au début des années 1970. Il ne faut donc pas s'étonner si autant de films (17) de cette période figurent dans notre inventaire; plus nombreux encore sont ceux que nous avons douloureusement mis de côté: il n'est que d'évoquer *L'homme du lac* (Raymond Garceau, 1962), *Un jeu si simple* (Gilles Groulx, 1963), *Noël à l'île aux Grues* (Richard Lavoie, 1964), *Judoka* (Reeves, 1966), *On sait où entrer Tony, mais c'est les notes* (Claude Fournier, 1966), etc.

LES ANNÉES SE SUIVENT...

Dans les années 1970, alors qu'un désir de fiction embrase la petite communauté des cinéastes, le documentaire n'en demeure pas moins riche en œuvres de premier plan. Arcand réalise son scandaleux *On est au coton*; Gosselin signe l'extraordinaire *César et son canot d'écorce*; le contexte politique inspire Robin Spry et Gilles Groulx et de (presque) nouveaux noms (Jean Chabot, Fernand Bélanger) nous offrent des films hors du commun, alors que les grands aînés (Brault, Dufaux, Groulx, Perrault) signent des œuvres remarquables. Arcand passe définitivement à la fiction; il reviendra pourtant au documentaire à l'invitation de la CSN



Le steak (1992) de Pierre Falardeau

©1992 Office national du film du Canada



Trois princesses pour Roland (2001) d'André-Line Beauparlant
et *Up the Yangtze* (2007) de Yung Chang

avec *La lutte des travailleurs d'hôpitaux* (1975), petit film fauché, mais magnifiquement efficace, qui aurait bien eu sa place ici. Marcel Carrière, à qui tant de cinéastes doivent le son de leurs films, mais qui est aussi réalisateur de plusieurs documentaires, découvre à son tour la fiction avec un très estimable *O.K... Laliberté*.

La décennie 1980, statistiquement moins riche (nous n'avons retenu que 10 films) marque pourtant la consécration du caméraman-réalisateur Serge Giguère, alors que Tahani Rached nous rappelle l'urgence pour le documentariste de témoigner de l'actualité du monde. Pour leur part Georges Dufaux et Arthur Lamothe nous livrent deux œuvres à plusieurs volets et Chabot part pour un *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, alors que Falardeau et Leriche proposent un troublant portrait de boxeur avec *Le steak*. Mais nous aurions pu élargir notre sélection en y incluant, entre autres : *Les enfants des normes* (encore Dufaux), *Les six saisons des Atikameks* de Diné et Hivon et *L'Anticoste* de Gosselin.

À partir des années 1990 et, bien entendu, tout au long des années 2000, apparaissent les petites caméras vidéo, puis numériques, qui permettent des expériences nouvelles et suscitent des vocations : André-Line Beauparlant abandonne momentanément la direction artistique pour tourner le remarquable *Trois princesses pour Roland* et Sylvain L'Espérance devient son propre caméraman pour filmer le delta intérieur du fleuve Niger. C'est l'occasion pour une nouvelle génération – notamment des femmes : Esther Valiquette et Lucie Lambert en tête de liste – d'affirmer leur attachement au documentaire, voire de se réclamer ouvertement de l'héritage des cinéastes des années 1960, des créateurs du direct notamment. Alors que, depuis un bon moment, tout le monde rêvait de fiction et qu'on n'attachait qu'une attention distraite aux nouveaux films documentaires, des cinéastes se tournent vers ce cinéma par choix. L'étiquette redoutable de « document social » qui pesait depuis un moment sur le documentaire perd de sa pertinence : les films, soient-ils sociaux, dénonciateurs ou engagés, sont le plus souvent des films *signés*, des documentaires d'auteurs qui réclament d'être vus et critiqués comme œuvres de cinéma – le troublant *Hommes à louer* de Rodrigue Jean étant exemplaire de cette réappropriation du documentaire par un créateur.

...ET LE DOCUMENTAIRE SURVIT

Les cinéastes du documentaire ont repris la place qui leur revient. Montréal, comme plusieurs autres villes dans le monde, a ses Rencontres du documentaire. On admet désormais que les cinéastes de ce type de cinéma peuvent être des créateurs à part entière, comme leurs confrères de la fiction.

Inventé par John Grierson, alors jeune cinéophile, le mot même de « documentaire » a traîné avec lui un héritage souvent accablant : tel n'est plus le cas. Le documentaire peut être éminemment personnel, poétique et politique, rêveur et engagé – comme le réel avec lequel il nous propose de nous confronter. L'apport des cinéastes québécois à cette reconquête de l'espace documentaire est indéniable et la génération qui débarque semble bien décidée à poursuivre l'aventure et, avec une ferveur nouvelle, à témoigner du monde actuel, avec ses contradictions et ses espoirs. Mais encore faudrait-il que cette ferveur, que cette émergence de talents précieux ne soient pas entravées par la frilosité des institutions publiques trop souvent chiches de leur implication financière. Il en va de « la suite du monde »...

P.S. En fin d'exercice on remarque que des cinéastes de premier plan (Gosselin, Giguère, Arcand) ne sont représentés que par un seul film... Et qu'il aurait fallu inscrire dans notre liste tous les chapitres de l'immense *Chronique de la vie quotidienne* de Leduc et compères, tellement cette œuvre est unique et représente une date de première importance dans l'histoire du documentaire au Québec. Mais le jeu en valait la chandelle : c'est maintenant au lecteur de remplir les trous et de dénoncer l'arbitraire de cette entreprise. 📺

1. Ce n'est qu'en 1964 que l'ONF officialisera l'existence de cette équipe.

2. Notamment grâce au livre de Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisité*, Les 400 coups, Montréal, 1997.

DOCUMENTAIRES

EN PAYS NEUFS

**DE MAURICE PROULX
(1937)**

Le film le plus célèbre de l'abbé Proulx est le parangon du cinéma de propagande: faisant la promotion de la colonisation de l'Abitibi, le cinéaste officiel du régime Duplessis jette les bases de l'un des grands mythes traversant notre cinématographie.

LA TERRE DE CAÏN

**DE PIERRE PETEL
(1949)**

Dans le mandat original de l'ONF, il est question de faire connaître le Canada aux Canadiens des diverses parties du pays. Selon cette logique, l'ONF a produit des documentaires sur différentes régions. *La terre de Caïn* est le récit d'un voyage sur la Côte-Nord du Bas-Saint-Laurent, le film s'achevant sur les espoirs suscités par l'exploitation des richesses naturelles de l'Ungava.

MARÉE MONTANTE

**DE JEAN PALARDY
(1949)**



La marée montante du titre, c'est celle du coopératisme dans les provinces maritimes. Dans un premier temps, le film montre comment les mineurs de la région de Sydney, en Nouvelle-Écosse, venus d'Angleterre autour de 1840, étaient d'emblée sensibilisés aux principes coopératifs et ont fondé des coopératives de consommation. Dans un deuxième temps, un pêcheur raconte comment, à partir de 1927, les pêcheurs

de la région d'Antigonish ont repris les idées d'Alphonse Desjardins pour créer une première coopérative de production.

L'amorce classique de ce célèbre documentaire bénéficie d'un travail photographique exceptionnel. Dans la deuxième partie du film, qui est en fait une reconstitution, la beauté plastique se double d'une tension dramatique habilement soutenue. Un des grands documentaires de l'ONF d'avant le cinéma direct, abordant un type de sujet cher à Grierson, qui a sans doute contribué à l'image gauchisante accolée à l'ONF dans cette période de guerre froide. Le film est aussi largement connu et diffusé sous son titre anglais, *The Rising Tide*. – Marcel Jean

LA DRAVE

**DE RAYMOND GARCEAU
(1957)**

Le travail périlleux des draveurs de la vallée de l'Outaouais. Les chansons et des bribes de récits de Félix Leclerc remplacent le traditionnel commentaire.

LA TRAVERSÉE D'HIVER À L'ÎLE AUX COUDRES

**DE RENÉ BONNIÈRE
(1957)**

Réalisé par un bon artisan pour les besoins d'une série télévisée, *La traversée d'hiver...* marque l'arrivée de Pierre Perrault (1927-1999) au cinéma et sa rencontre historique avec Alexis Tremblay, personnage emblématique de *Pour la suite du monde*. Malgré une réalisation un peu trop académique et un commentaire un tantinet littéraire (lu avec emphase par François Bertrand dont la voix était alors identifiée aux productions les plus officielles de l'ONF), le film, avec ses magnifiques images en noir et blanc, existe pour ainsi dire hors du temps: les bords du Saint-Laurent y acquièrent un caractère mythologique que l'écrivain-cinéaste allait célébrer pendant de longues et fructueuses années. Perrault avait découvert ce pays par sa

femme, puis à l'occasion d'émissions de radio qu'il avait consacrées à cette région du Québec; grâce à son expérience avec Bonnière il allait découvrir le cinéma auquel son nom sera désormais à jamais identifié. – Robert Daudelin

LES RAQUETTEURS

**DE MICHEL BRAULT
ET GILLES GROULX
(1957)**

Dix-sept secondes de son synchrone captées par Marcel Carrière sur un appareil préhistorique, une caméra indiscreète et un montage percutant: le plus célèbre des films réalisés par la jeune équipe française de l'ONF annonce l'avènement imminent du cinéma direct.

THE DAYS BEFORE CHRISTMAS

**DE TERENCE MACARTNEY-
FILGATE, STANLEY JACKSON
ET WOLF KOENIG
(1958)**

Réalisé dans le cadre de la série «Candid Eye», ce court métrage est un jalon important du début du cinéma direct, les réalisateurs ayant privilégié l'usage de la caméra portée notamment dans la séquence (tournée par Wolf Koenig) des employés de la Brinks, où l'on suit de près le revolver d'un gardien, de l'intérieur de la banque jusqu'au camion. Le son synchrone est aussi présent dans une séquence inoubliable d'enfants rendant visite au Père Noël d'un grand magasin. Et l'ensemble constitue un portrait précieux de Montréal à la fin des années 1950.

TÉLESPHORE LÉGARÉ, GARDE-PÊCHE

**DE CLAUDE FOURNIER
(1959)**

L'un des meilleurs épisodes de la série «Profils et paysages», avec *Alexis Ladouceur, métis* de Raymond Garceau et *Félix Leclerc troubadour*. Le personnage principal et sa femme ont simplement improvisé le commentaire en regardant les images du film, ce qui donne à l'ensemble un naturel de bon aloi.

LES PETITES SŒURS

DE PIERRE PATRY
(1959)

Très exceptionnellement, l'équipe a pu filmer à l'intérieur du cloître des Servantes de Jésus-Marie, à Hull. Tourné avec délicatesse et élégance, bénéficiant d'une conception sonore ingénieuse, le film repose sur une architecture dénuée de toute lourdeur didactique.

FÉLIX LECLERC TROUBADOUR

CLAUDE JUTRA
(1959)



Dans sa maison de Vaudreuil, Félix Leclerc présente sa famille (dont son fils Martin, qui deviendra un célèbre homme à la caméra), interprète quelques chansons et reçoit la visite de Monique Leyrac.

Astucieux, Jutra et Leclerc s'amusent aux dépens de la supercherie du cinéma documentaire, raillant la fausse spontanéité des personnages (Leclerc annonçant en voix hors champ: «Je vais jouer l'homme qu'on surprend») et faisant paraître la technique supposée invisible. Réalisé un an après *Les raquetteurs*, *Félix Leclerc troubadour* devient en quelque sorte un film annonçant la fin du documentaire d'avant le cinéma direct: personne n'est plus dupe des reconstitutions et autres procédés de mise en scène en vigueur jusqu'alors. – Marcel Jean

UNIVERSE

DE ROMAN KROITOR
ET COLIN LOW
(1960)



Prenant pour prétexte une visite à l'observatoire David Dunlap de Richmond Hill, en Ontario, le film propose une traversée du système solaire et de notre galaxie.

Par sa construction, son intensité dramatique et la qualité de ses maquettes, *Universe* est un chef-d'œuvre du documentaire classique. Chaque aspect de ce film mérite d'être souligné, du commentaire, qui se distingue par sa musicalité et sa concision, au formidable travail sur la lumière, qui donne à l'ensemble sa vraisemblance, en passant par la partition d'Eldon Rathburn, qui contribue magistralement à la tension qui traverse le film. Le succès retentissant de ce film – primé à 25 reprises – est à l'origine de pourparlers amorcés entre Stanley Kubrick et Colin Low à propos de la possibilité pour Kubrick de réaliser *2001: A Space Odyssey* à l'ONF. Devant l'ampleur du projet, l'agence fédérale n'aura d'autre choix que de décliner la proposition du célèbre cinéaste. L'un des techniciens clés de *Universe*, Wally Gentleman, quittera d'ailleurs l'ONF pour aller travailler au projet de Kubrick. Directeur artistique de *Universe* avec Colin Low, Sidney Goldsmith se fait par la suite une spécialité de ce genre de films, réalisant notamment *Fields of Space* et *Satellites of the Sun*. – Marcel Jean

GOLDEN GLOVES

DE GILLES GROULX
(1961)

Portrait de deux boxeurs, Ronald Jones et Georges Thibault, l'un noir et l'autre blanc, qui vont se battre le même soir. *Golden Gloves* est l'un des grands

moments du cinéma direct. Groulx parvient à inscrire ses personnages dans leur milieu socioéconomique par le recours à une caméra attentive, à un montage qui ne succombe pas à la virtuosité et à l'utilisation judicieuse d'entrevues.

LA LUTTE

DE MICHEL BRAULT,
CLAUDE JUTRA,
CLAUDE FOURNIER,
MARCEL CARRIÈRE
(1961)

L'un des grands moments de l'avènement du cinéma direct, un happening cinématographique inspiré par les «mythologies» de Roland Barthes. Entreprise collective dans laquelle plusieurs caméras peignent avec humour le «spectacle» de la lutte au Forum de Montréal.

BÛCHERONS DE LA MANOUANE

D'ARTHUR LAMOTHE
(1962)

132 9

Œuvre phare du cinéma direct, *Bûcherons de la Manouane* est un film en tout point remarquable: filmage audacieux de Borremans et Gosselin, qui plonge le spectateur au cœur des activités des travailleurs; trame sonore de Maurice Blackburn, musicalisant avec génie le bruit des haches cognant contre le bois; montage de Jean Dansereau, dépeignant avec justesse la difficulté et le caractère répétitif du travail par une construction itérative implacable.

À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE

D'HUBERT AQUIN ET COLLAB.
(1962)

Le jour, très mouvementé, de la rentrée scolaire dans un quartier ouvrier de Montréal. Dans la mythologie du cinéma direct, *À Saint-Henri le cinq septembre* occupe une place de choix, l'entreprise étant considérée exemplaire des nouvelles possibilités offertes par ce renouveau du documentaire. Pourtant, à l'époque, la diffusion du film à la télévision suscita la controverse, plusieurs accusant les intellectuels de l'ONF de se moquer des pauvres.

LONELY BOY

DE WOLF KOENIG
ET ROMAN KROITOR
(1962)



©Office national du film du Canada

Œuvre maîtresse du «Candid Eye» canadien, *Lonely Boy* est aussi de l'ONF de ce temps-là. Mais c'est surtout le travail sur le terrain du tandem Koenig (à la caméra) et Marcel Carrière (au son) qu'il faut célébrer ici : quel merveilleux caméraman intuitif était Koenig ; quel preneur de son inventif et acrobatique était Carrière ! Le film file à la vitesse de l'éclair, comme la carrière du jeune chanteur et, sans jamais insister, c'est le portrait d'une époque qui nous est dessiné avec humour. Les moments dignes d'une anthologie abondent : de la rencontre avec le propriétaire du Copacabana de New York au concert d'Atlantic City (éclairé à la lampe de poche !), en passant par la séance d'habillage de la vedette. Tourné en quelques jours par une équipe le plus souvent réduite au caméraman et à son preneur de son (également caméraman pour quelques plans), *Lonely Boy* inaugurerait un presque genre que les deux acolytes illustreraient à nouveau brillamment en 1966 avec *Stravinsky*. – Robert Daudelin

POUR LA SUITE DU MONDE

DE MICHEL BRAULT
ET PIERRE PERRAULT
(1963)

Sélectionné au festival de Cannes, lancé avec fracas (en présence de plusieurs insulaires) au Festival international du film de Montréal, le premier volet de la «trilogie de l'Île-aux-Coudres» est le classique des classiques de la cinématographie québécoise et une date de l'histoire du cinéma documentaire.

MÉMOIRE EN FÊTE

DE LÉONARD FOREST
(1964)



©Office national du film du Canada

Réalisateur et poète d'origine acadienne, Léonard Forest a beaucoup contribué en son temps à l'essor de l'équipe française de l'ONF. Son cinéma a toujours dit les hommes, les lieux et les mémoires. Avec ce film en hommage au 300^e anniversaire du Séminaire de Québec, premier collège classique du Canada français, il remonte le cours de notre histoire pour évoquer ce qui nous a permis de nous inventer dans la durée. Entre passé et présent, le film chante les éternels recommencements d'un «pays» sans cesse à reconstruire et d'un peuple fouetté par son irréprouvable désir de survie. Magnifiquement photographié par Jean-Claude Labrecque, *Mémoire en fête* (1964) entremêle documents d'archives et scènes de la vie quotidienne, poèmes, chants lyriques et orchestrations somptueuses pour nous inviter à mieux nous habiter. À l'évidence, Léonard Forest chante ici autant les audaces nues de l'Acadie que les nôtres. Grâce au cinéma, une mémoire fuyante prend corps sous nos yeux à la faveur d'un temps qui se veut conciliant et réconcilié. – Gérard Grugeau

60 CYCLES

DE JEAN-CLAUDE LABRECQUE
(1965)

La démarche de Labrecque est ici essentiellement plastique, le film s'intéressant moins aux coureurs du onzième Tour cycliste du Saint-Laurent, à leur rituel et à leur souffrance, qu'à l'élégance de la ligne fluide du peloton dans la campagne québécoise. L'arrivée des coureurs au parc La Fontaine est un moment exemplaire de l'art du monteur Werner Nold.

JEUNESSE ANNÉE ZÉRO

DE LOUIS PORTUGAIS
(1965)



Coll. Cinématique québécoise

En 1964, le gouvernement de Jean Lesage vient d'accorder le droit de voter à 18 ans (jusque-là, c'était 21 ans). Cela veut dire qu'aux élections de 1966, le Québec comptera environ un million de nouveaux électeurs. Question d'alimenter les débats à son prochain congrès, le Parti Libéral commande aux Films Claude Fournier un court métrage sur l'opinion des jeunes. La tâche est alors confiée au réalisateur Louis Portugais et au journaliste Normand Cloutier. Une centaine de jeunes sont interviewés, simplement, le micro sous le nez. Le montage final fait 39 minutes, pendant lesquelles les jeunes parlent de chômage, de pauvreté, d'exode rural et clament leur impression qu'on ne fait rien pour la jeunesse. Les résultats de la Révolution tranquille leur semblent bien minces et ils n'ont plus le goût d'attendre. On ne croit pas aux discours des politiciens et on ne fait pas confiance aux vieux. Bref, ça va mal !

Présenté à Jean Lesage et à sa garde rapprochée, le film a fait l'effet d'une bombe. Yves Lever a eu raison de faire remarquer, dans son ouvrage *Le cinéma de la Révolution tranquille*, qu'«Avec ce film, les stratèges du parti libéral (et ceux de tous les autres partis) ont probablement compris qu'il ne suffit pas à un gouvernement [de voter] des mesures bonnes pour la population : il faut aussi qu'elle le sache.» – Marcel Jean

LE RÈGNE DU JOUR

DE PIERRE PERRAULT
(1966)

Pour prendre la mesure de l'œuvre de Perrault, le deuxième volet de la «trilogie de l'Île-aux-Coudres» suit Marie et Alexis Tremblay jusqu'en France, au «berceau des ancêtres». Premier voyage du vieux couple à l'occasion duquel Marie se confie (se dévoile) à la caméra, c'est-à-dire au cinéaste qui est tout attention.

LA VISITE DU GÉNÉRAL DE GAULLE AU QUÉBEC

DE JEAN-CLAUDE LABRECQUE
(1967)

Caméra fourrée partout, toujours présente au plus près de l'événement: le cinéma direct comme outil permettant de saisir l'Histoire au moment où les choses se produisent.

AVEC TAMBOURS ET TROMPETTES

DE MARCEL CARRIÈRE
(1967)

La notoriété du film tient à son humour, Carrière s'amusant, en toute complicité, du ridicule des costumes et du décorum de pacotille qui enrobe les actions des zouaves pontificaux «made in Québec».

THE THINGS I CANNOT CHANGE

DE TANYA BALLANTYNE
(1966)



Précurseur du programme Challenge for Change de l'ONF, ce film capte en direct la dure réalité d'une famille anglophone dans un quartier défavorisé de Montréal, dont le père est réduit à voter malgré sa volonté de rester socialement en surface, de vivre décemment. Apprivoisés au

préalable, la caméra et le dispositif technique (réduit au minimum par le recours à l'éclairage naturel) n'ont pas d'effet paralysant sur les membres de la famille, d'autant plus que la réalisatrice avait déjà établi une bonne relation avec eux. On y voit même le père être victime d'une brève agression tout à fait imprévisible, que la cinéaste n'aurait pu empêcher de survenir. Cette scène peut émouvoir les bonnes âmes, mais surtout elle a pour fonction de révéler l'extrême vulnérabilité du père. Et elle ne soulève pas tant la question du voyeurisme qu'elle renvoie à un problème plus vaste: la contradiction de la cinéaste, taraudée par la mauvaise conscience, coincée entre son désir de témoigner de la réalité et la nécessité de s'impliquer pour changer le cours des choses. – Gilles Marsolais

TAIRE DES HOMMES

DE PASCAL GÉLINAS
ET PIERRE HAREL
(1968)

Taire des hommes (par analogie, sur le mode ironique, avec le titre de l'Exposition universelle de Montréal en 1967) évoque les événements sanglants du 24 juin 1968, lors du défilé de la Fête nationale des Québécois, événements «disgracieux» enclenchés selon un processus de provocation-réaction bien connu. Essentiellement, il s'emploie à dénoncer la conduite des «forces de l'ordre» au poste de police numéro 4 de Montréal qui se livrèrent aux pires excès: tortures physiques et morales, même à l'endroit d'un prêtre-ouvrier, accompagnées de menaces de passer à la chambre à gaz (!). Les images au ralenti d'un policier frappant à coups de bâton redoublés un manifestant depuis longtemps maîtrisé, avant de l'envoyer s'assommer au fond du «panier à salade», contredisent tous les démentis apportés par la suite par la police au sujet de cette brutalité qui s'est poursuivie au poste de police. Réalisé dans l'urgence, en 1968, ce documentaire qui s'apparente à un tract, sans faire dans la nuance, s'inscrit tout à fait dans l'esprit de la société québécoise de l'époque. – Gilles Marsolais

BOZARTS

DE JACQUES GIRALDEAU
(1969)



Les films sur l'art réalisés par Jacques Giraldeau forment un ensemble cohérent qui témoigne de l'évolution de ce secteur d'activités sur une période d'environ 40 ans. Réalisé au cœur de l'effervescence de la fin de la décennie 1960, *Bozarts* est un collage dans lequel le cinéaste s'intéresse à l'art comme facteur de changement social et met en cause la culture des galeries d'art, préférant à ce circuit pour initiés un véritable art public. Son discours tourne donc autour de la participation de l'artiste à la société, ce qui l'amène à critiquer l'enseignement de l'art et à aborder les difficultés d'intégrer celui-ci aux milieux de vie (voir à ce chapitre la controverse entourant le symposium de sculpture d'Alma et la discussion d'Armand Vaillancourt avec un étudiant d'Asbestos). Utilisant quantité d'éléments d'actualité – l'occupation de l'École des beaux-arts de Montréal, l'Opération Déclat – misant sur les interventions de plusieurs artistes (de Claude Gauvreau au frère Jérôme, en passant par Serge Lemoyne) et intellectuels (Marcel Rioux, Gilles Hénault, etc.), le cinéaste livre l'un de ses meilleurs films, document majeur sur l'esprit de cette époque. – Marcel Jean

TOUT LE TEMPS, TOUT LE TEMPS, TOUT LE TEMPS... ?

DE FERNAND DANSEREAU
(1969)

Pauvreté, aliénation et oppression de la classe ouvrière. Plus encore que *Saint-Jérôme* (1968), ce film illustre la démarche citoyenne de Dansereau et sa quête d'un cinéma d'intervention sociale.

SAD SONG OF YELLOW SKIN

DE MICHAEL RUBBO
(1971)



©Office national du film du Canada

Tourné à Saigon, en 1970, ce film montre les effets de la proximité de la guerre davantage que la guerre: des réfugiés vivant dans un cimetière, des orphelins devenus cireurs de chaussures hébergés par un acteur américain originaire de Boston, etc. Trois jeunes journalistes américains ont servi de passeurs au cinéaste.

Rubbo, attentif aux individus (il faut voir la façon dont il saisit les visages dans la rue), livre encore une fois un documentaire étonnant, qu'une facture libre et une subjectivité assumée éloignent de tout académisme. *Sad Song of Yellow Skin* constitue un document important sur un moment marquant du XX^e siècle. – Marcel Jean

ON EST AU COTON

DE DENYS ARCAND
(1970)

L'industrie (moribonde) du textile au Québec, à la fin des années 1960. Tourné de septembre 1968 à février 1970, avec une équipe réduite et un budget symbolique, le grand documentaire politique d'Arcand est un film austère qui, au-delà de ses grandes qualités, doit une bonne part de sa célébrité à la censure qui a été exercée à son endroit.

L'ACADIE, L'ACADIE ???

DE PIERRE PERRAULT
ET MICHEL BRAULT
(1971)

Nouveau partenariat Brault-Perrault. Les cinéastes, mettant leurs outils au service d'une cause qui leur tient à cœur, saisissent un moment déterminant de l'affirmation francophone en Acadie: l'occupation de l'université de Moncton par les étudiants.

CÉSAR ET SON CANOT D'ÉCORCE

DE BERNARD GOSSELIN
(1971)

Audacieuse entreprise d'observation, vibrant témoignage destiné à transmettre un savoir séculaire autant qu'à rendre hommage au génie de l'artisan, *César et son canot d'écorce* est l'un des plus beaux exemples d'un cinéma direct ramené à un degré extrême d'épuration.

LE BONHOMME

DE PIERRE MAHEU
(1972)

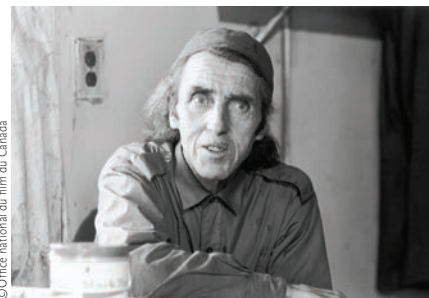


©Office national du film du Canada

Ce portrait d'un «décocheur» du quartier Saint-Henri, à Montréal, qui, au tournant des années 1970 décide de quitter son travail, sa femme et ses dix enfants pour aller vivre dans une commune, à la campagne, illustre bien la réalité d'un courant qui a traversé la société québécoise alors que, sollicitée par des idéologies extrêmes, voire contraires, elle cherchait à se redéfinir dans la foulée de la Révolution tranquille et de l'utopie de mai 1968. Illustration des liens de proximité qui peuvent s'établir entre le filmeur et les gens filmés, cette réalisation, radicale dans sa façon de capter un fait de société en pénétrant pendant cinq mois dans la vie d'un couple déboussolé, aussi bien décocheur (Claude) que victime du système (Yolande), suscite immanquablement des questions d'ordre éthique, dont celle de la responsabilité du cinéaste, conscient de sa subjectivité dans son rapport aux gens qu'il filme, ainsi que de ses partis pris esthétiques et idéologiques. – Gilles Marsolais

CHEZ NOUS C'EST CHEZ NOUS

DE MARCEL CARRIÈRE
(1972)



©Office national du film du Canada

En 1970, sept ans après la création du programme ARDA (Aménagement rural et développement agricole) et du BAEQ (Bureau d'aménagement de l'Est du Québec), un arrêté en conseil décrète la fermeture de 11 villages et paroisses de la Gaspésie. Le cinéaste s'intéresse aux habitants de l'une de ces paroisses, Saint-Octave de l'Avenir, alors que ceux-ci préparent leur relocalisation. Film sur le déracinement et sur les conséquences humaines de décisions technocratiques, *Chez nous c'est chez nous* inscrit la fin du mythe du Québécois défricheur de nouveaux territoires. Si, dès ses origines (*En pays neufs*, de l'abbé Proulx), le cinéma québécois a cultivé une mythologie du colon (voir aussi *Les brûlés* de Bernard Devlin, *La terre de Caïn* de Pierre Petel, etc.), le documentaire de Carrière marque une rupture avec cette vision (rupture amorcée en 1964 par Raymond Garceau dans les 26 films outils de la série «ARDA») et préfigure en cela le cycle abitibien de Pierre Perrault (en particulier *Un royaume vous attend* et *Le retour à la terre*). Carrière s'y révèle un documentariste à la fois engagé et sensible. – Marcel Jean

ACTION: THE OCTOBER CRISIS OF 1970

DE ROBIN SPRY
(1973)

Le premier témoignage cinématographique de la Crise d'octobre 1970. Un regard honnête sur un sujet délicat. Réalisé par un cinéaste habile et généreux, sensible aux revendications des Québécois.

24 HEURES OU PLUS...

**DE GILLES GROULX
(1973)**

Une œuvre engagée, militante, qui exprime brillamment la révolte et les aspirations d'un intellectuel de gauche dans la foulée d'octobre 1970. Un film politique, néanmoins documentaire d'auteur, dont la diffusion fut retardée pendant quatre ans par l'ONF.

À VOTRE SANTÉ

**DE GEORGES DUFAUX
(1974)**

143 9

Avec un sens éthique hors du commun (il faut voir comment il trouve constamment la bonne distance), le cinéaste filme la mort, la souffrance, la frustration, sans voyeurisme ni effets de style, avec une intelligence qui résulte d'une véritable réflexion sur l'entreprise et d'une connaissance approfondie du terrain.

LES FILLES DU ROY

**D'ANNE CLAIRE POIRIER
(1974)**



Une femme, la femme québécoise, parle à son homme, parle aux hommes. Du régime français marqué par l'arrivée des Filles du Roy, à Valérie (la petite Québécoise déshabillée par Denis Héroux), en passant par la Corriveau, la cinéaste raconte l'histoire du Québec du point de vue des femmes.

Grâce à un sens de la théâtralité exacerbé et à une conception créative du montage, Anne Claire Poirier parvient à livrer un film fondateur du cinéma des femmes au Québec. La singularité profonde des *Filles du Roy* tient en effet à son caractère composite, la cinéaste ayant recours à une multitude de procédés, autant qu'à une approche résolument lyrique et poétique. Entre les premières

séquences, qui reposent sur une voix hors champ au caractère littéraire, et la mémorable séquence de *Valérie*, où la cinéaste procède à la mise en cause de l'exploitation de l'image de la femme dans le cinéma québécois par un rituel de réappropriation du corps féminin, le film épouse divers styles mais conserve malgré tout une unité forte, redevable à la clarté de sa proposition d'ensemble. Film historique au ton éminemment personnel, *Les filles du Roy* est le premier film majeur dans la carrière d'Anne Claire Poirier. — Marcel Jean

TEMISCAMING, QUÉBEC

**DE MARTIN DUCKWORTH
(1975)**



En 1972, la CIP annonce la fermeture de son usine de papier du village de Témiscaming. Cinq cent quarante employés ayant une ancienneté moyenne de 24 ans et n'ayant jamais déclenché la grève dans toute l'histoire de l'usine perdent leur emploi. Le film retrace leur lutte qui mène à la reprise des activités de l'entreprise, à l'automne 1973. Les travailleurs deviennent alors copropriétaires de l'usine au sein d'une nouvelle compagnie nommée Tembec. La première partie du film se termine à Noël 1973, alors que l'usine réouverte depuis trois mois est déjà rentable. La deuxième partie montre l'état de la situation à l'été 1974, alors qu'un plan de modernisation voit le jour et que tous apprennent la différence entre la copropriété et la cogestion. Ce film est l'un des fleurons du programme «Challenge for Change/Société nouvelle» de l'ONF. Il s'agit d'un document précieux sur la solidarité ouvrière ainsi que sur la naissance d'une compagnie, Tembec, devenue depuis un joueur important de l'industrie

forestière. En 2009, la compagnie faisait d'ailleurs toujours la promotion du film sur son site Internet. Symbole de résistance aux multinationales, les travailleurs de Témiscaming sont aussi à l'origine de la première expérience concluante de copropriété des moyens de production au Canada. — Marcel Jean

JULES LE MAGNIFIQUE

**DE MICHEL MOREAU
(1977)**

En six tableaux, le quotidien, pas toujours évident, de Jules Arbec. La démarche généreuse de Michel Moreau, qui s'intéresse aux diverses formes d'exclusion, trouve un accomplissement remarquable dans ce portrait d'un homme souffrant de paralysie cérébrale.

VENDREDI : LES CHARS

**DE JACQUES LEDUC
(1978)**



L'un des plus courts volets de l'imposante (270 minutes) *Chronique de la vie quotidienne*, ce film de Jacques Leduc est, de l'ensemble, celui qui se réclame le plus clairement du cinéma direct : mise en situation simple (une tempête de neige), un espace exigu où la caméra (à l'épaule) doit se trouver une place, d'où un filmage de proximité sans recours à une longue focale. La prise de son est également déterminante : verveur du langage des garagistes, cacophonie des bruits de pneus qui tournent sur place et des voix qui s'entremêlent. C'est aussi l'un des rares films de la *Chronique* qui est attribué au seul Leduc, concepteur et maître d'œuvre de ce projet fou : au total sept réalisateurs et de nombreux techniciens collaboreront au projet, certains

films mobilisant jusqu'à cinq réalisateurs. Exemple unique d'un cinéma « collectif » (les génériques de chaque épisode en font foi qui énumèrent alphabétiquement les collaborateurs), *Chronique de la vie quotidienne* est assurément un grand moment dans l'histoire du documentaire québécois, une entreprise maintenant impensable... – **Robert Daudelin**

LA FICTION NUCLÉAIRE

**DE JEAN CHABOT
(1978)**

À la fin des années 1970, on envisageait d'ériger entre 30 et 40 centrales nucléaires le long du Saint-Laurent. Jean Chabot profite du débat qui secoue le Québec pour mettre en lumière d'un point de vue historique la mainmise des grandes compagnies étrangères sur les ressources de notre territoire. Le train chargé de minerai de fer défilant sans fin sur une musique d'Ornette Coleman demeure une séquence d'anthologie et, 35 ans plus tard, l'appel au citoyen lancé par le film a plus que jamais sa raison d'être.

MOTHER TONGUE

**DE DEREK MAY
(1979)**



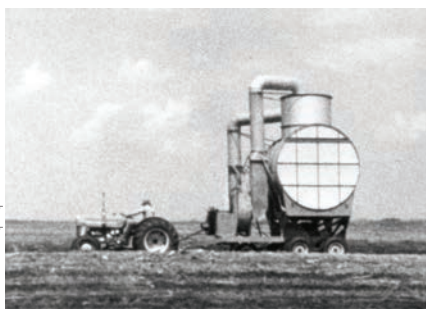
© Office national du film du Canada

Originaire d'Angleterre, d'abord peintre (talentueux), Derek May (1932-1992) a réalisé treize films à l'ONF entre 1967 et 1991. Cinéaste inclassable tant il semble changer de registre d'un film à l'autre, il nous a laissé une œuvre originale, autant que déroutante. *Mother Tongue* se détache de ce corpus par son caractère éminemment privé (le quotidien de la famille du cinéaste) mais aussi par la maîtrise de son écriture. Marié à une Québécoise francophone dont il a eu deux enfants, May se filme alors qu'il se réfugie dans une sorte de mutisme jusqu'au cœur même de sa famille. Et il filme ce silence

dans lequel il risque de s'enfermer définitivement. L'œuvre mêle avec beaucoup de sensibilité les moments de bonheur et de tension et fait alterner l'équilibre plastique des scènes d'extérieur avec le tournage plus brouillon des scènes d'intérieur – d'où un certain malaise qu'il fait naître chez le spectateur, qui n'est pas l'une des moindres qualités du film. (Il ne plut guère à l'ONF qui en limita la distribution). – **Robert Daudelin**

DE LA TOURBE ET DU RESTANT

**DE FERNAND BÉLANGER
(1979)**



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Prenant pour point de départ les tourbières du Bas-Saint-Laurent, de la Gaspésie et de l'Acadie, le cinéaste élabore une réflexion foisonnante sur l'exploitation et la dépossession.

Parce qu'il s'agit d'un documentaire au sens propre du terme, *De la tourbe et du restant* fait exception dans la filmographie de Fernand Bélanger, composée essentiellement de films-essais. Pourtant, lorsqu'on y regarde de plus près, la structure complexe du film, qui fait place à de nombreuses ouvertures pour aborder les diverses dimensions de cette industrie, l'éloigne du documentaire classique. Bélanger, en effet, utilise les tourbières pour parler plus largement du rapport de l'homme à la nature (et plus particulièrement de l'exploitation de la nature par l'homme), de l'exploitation de l'homme par l'homme (notamment à travers le spectre des maladies respiratoires qui affectent les travailleurs) et de la dépossession (le commerce de la tourbe équivalant à vendre un territoire). Le rapport aux États-Unis agit à l'intérieur du film comme une tension s'exerçant tant dans la sphère économique que dans celle de la culture. À ce chapitre, les

segments concernant le travail du projectionniste itinérant Edmond Plourde sont éloquentes. « Quand l'imagerie des calendriers remplaça les images pieuses, le rêve américain sortit des projecteurs », écrit le cinéaste dans l'un des nombreux textes en surimpression qui ponctuent le film. – **Marcel Jean**

GUI DAÒ – SUR LA VOIE - QUELQUES CHINOISES NOUS ONT DIT

**DE GEORGES DUFAUX
(1980)**



© Office national du film du Canada

Georges Dufaux (1927-2008) est l'honnête homme du cinéma documentaire. Sa caméra écoute autant qu'elle voit avec le désir impérieux de témoigner. Il était donc naturel pour le cinéaste d'écouter les jeunes ouvrières chinoises de la gare de Wuchang. Volet central d'une trilogie consacrée à la Chine au moment du 30^e anniversaire de la Révolution, ce film est exemplaire de la méthode Dufaux: le cinéaste s'incruste dans le décor, crée une véritable intimité avec les jeunes femmes qui oublient sa présence tout en s'adressant régulièrement à lui; et la caméra de suivre les conversations au mot près, au risque de recueillir un peu de *flair* au passage. La photo de mariage et le repas de noces, le voyage en train et la partie de cartes à la résidence des ouvrières sont autant de moments inoubliables à travers lesquels nous guide la voix chaude de Dufaux. (On peut considérer comme un épilogue à ce film le *Voyage illusoire* de 1997 alors que Dufaux accompagnait l'écrivaine Ying Chen dans son premier retour en Chine). – **Robert Daudelin**

LA SURDITUDE

**D'YVES DION
(1981)**

Entre surdité et solitude, le film de Dion observe avec intensité la réalité trouble de personnes malentendantes confrontées au monde des «entendants».

LA BÊTE LUMINEUSE

**DE PIERRE PERRAULT
(1982)**

Le dernier grand film de Perrault est une plongée âpre et audacieuse dans le rituel de la chasse à l'original, alors que la présence d'un poète parmi les chasseurs agit comme un révélateur.

MÉMOIRE BATTANTE

**D'ARTHUR LAMOTHE
(1983)**



Succédant à la série «Chronique des Indiens du Nord-Est du Québec», *Mémoire battante* est une œuvre monumentale de près de trois heures, qui constitue pour Arthur Lamothe le point culminant d'une longue fréquentation des Innus de la Côte-Nord. L'approche du cinéaste est bien plus qu'anthropologique. Il dresse le constat d'une culture au bord de l'effondrement, en même temps qu'il donne voix à ceux qui en sont les (derniers?) dépositaires. La parole s'y déploie en récits portés par la sonorité propre de la langue innue, ici préservée par le choix,

inusité mais judicieux, d'une traduction hors champ prononcée sur un ton neutre. Dans ce film, ce sont avant tout les mots qui font image. C'est que Lamothe a saisi ce qu'il y a de «pouvoir imageant» dans le mode de transmission du savoir de ce peuple, fondé sur l'oralité et une théâtralisation de la parole. Un savoir dont il vient sauvegarder la mémoire, battante, mais ô combien fragile. — Marie-Claude Loiselle

LA TURLUTE DES ANNÉES DURES

**DE RICHARD BOUTET
ET PASCAL GÉLINAS
(1983)**



Dans ce film qui aborde le phénomène de la crise des années 1930 (les années dures), Richard Boutet et Pascal Gélinas échappent aux pièges de l'histoire officielle en misant sur la tradition orale et la mémoire populaire pour interroger ce passé. Entre deux interprétations, ils ont donc choisi celle qui n'avait pas encore été consignée, celle qui n'avait pas encore eu voix au chapitre. Aussi, leur façon d'interroger le passé refuse tout aussi bien le regard nostalgique et l'optique misérabiliste que le recours à l'exposé savant qui accompagne trop souvent ce type de film à caractère historique.

De fait, ce documentaire musical, tableau vivant d'une époque, est structuré sur des récits et des chansons populaires racontées et interprétées par ceux-là mêmes qui ont vécu la crise de plein fouet, protagonistes oubliés de l'Histoire. Leur témoignage, corroboré par des photos et des films d'archives, actualise ce passé à l'économie dérégulée et autorise les cinéastes à en tirer une signification — encore pertinente — quant à la crise actuelle, elle aussi planifiée. — Gilles Marsolais

BEYROUTH ! « À DÉFAUT D'ÊTRE MORT »

**DE TAHANI RACHED
(1983)**

Dans la détresse suivant les massacres de Sabra et Chatila, Tahani Rached donne la parole aux survivants, faisant preuve d'un talent exceptionnel pour aller à la rencontre des gens dans des circonstances extrêmes.

OSCAR THIFFAULT

**DE SERGE GIGUÈRE
(1987)**

135 9

Ce portrait de l'interprète du *Rapide blanc* illustre à merveille la démarche de Serge Giguère, auteur d'un cinéma aux profondes racines populaires, tourné vers des gens qui ont en commun à la fois leur simplicité et leur passion.

VOYAGE EN AMÉRIQUE AVEC UN CHEVAL EMPRUNTÉ

**DE JEAN CHABOT
(1987)**



Alors qu'il attend la naissance de son premier enfant, le cinéaste entreprend un voyage sur les routes de l'Amérique, cherchant à embrasser la complexité de la psyché québécoise et de notre rapport à ce continent. Ce déplacement géographique, qui révèle un «étrange échange [entre] l'ici et l'ailleurs», devient aussi une plongée vers «l'origine de tout et de soi-même». Le cinéma trouve ici sa finalité dans ce qu'engage cette recherche même, cette quête où le territoire intérieur se confond avec le territoire imaginaire collectif, où la création suit le mouvement de la vie (et inversement) pour mieux faire corps avec le monde.

Mais la quête prend de surcroît la forme d'une sorte de récit allégorique, qui trace «les signes d'un conte pour exorciser l'angoisse». Cet essai documentaire constitue la quintessence de l'art visionnaire de Jean Chabot, fait de ces regards obliques qui laissent s'ouvrir devant nous autant d'abîmes insondables que de trouées oniriques fabuleuses. — Marie-Claude Loiselle

ALIAS WILL JAMES

DE JACQUES GODBOUT
(1988)

145

Ernest Dufault, Québécois «pure laine», est devenu un romancier américain célèbre et le cow-boy le plus authentique de Hollywood. Un essai cinématographique sur l'identité, la littérature et le mensonge. Le prolifique Jacques Godbout au sommet de sa forme.

LIBERTY STREET BLUES

D'ANDRÉ GLADU
(1988)

La Nouvelle-Orléans, ses couleurs, sa musique, ses musiciens. L'aboutissement de la démarche de mémorialiste d'André Gladu, qui soutire le meilleur de ses collaborateurs Martin Leclerc, à la caméra, Claude Beaugrand, au son, et Monique Fortier, au montage.

LE STEAK

DE PIERRE FALARDEAU
ET MANON LERICHE
(1992)

137

Le quotidien souvent difficile de Gaétan Hart, boxeur malchanceux mais qui désire toujours remettre les gants parce qu'affronter les coups confère de la dignité. Inspiré d'un texte de Jack London, ce portrait d'un boxeur vieillissant est un grand morceau de cinéma et d'humanité.

CEUX QUI ONT LE PAS LÉGER MEURENT SANS LAISSER DE TRACE

DE BERNARD ÉMOND
(1992)

Vie et mort d'Henri Turcotte, citoyen modeste du quartier Hochelaga-Maisonneuve de Montréal. La petite histoire d'un homme sans histoire... Bernard Émond s'intéresse à un quidam et livre un film à la forme singulière qui déjà annonce ses grandes fictions.

LE SINGE BLEU

D'ESTHER VALIQUETTE
(1992)



Photo: François Aubry © Office national du film du Canada

Récit de deux parcours accidentés : celui d'une jeune femme atteinte du sida et celui de la civilisation minoenne, engloutie il y a 3500 ans à la suite d'une explosion volcanique. «Un objet te contemple du haut de ses 4000 ans, te parle de la pérennité des choses et de l'évanescence de leur contenu.»

La portée philosophique de ce film réalisé par une très jeune cinéaste en fait l'une des œuvres phares du documentaire québécois de la décennie 1990. Soucieuse de laisser la trace de son histoire, Esther Valiquette fait œuvre d'art de sa tragédie personnelle, filmant en parallèle la blancheur de sa chambre d'hôpital et les vestiges minoens de l'île grecque de Santorin. La qualité du commentaire contribue à une dialectique rigoureuse qui est à l'origine d'une réflexion sur la vie, la mort, le temps, l'altérité. Une comète dans la cinématographie québécoise. — Marcel Jean

RANG 5

DE RICHARD LAVOIE
(1994)



© Office national du film du Canada

C'était avant Kyoto, avant une décennie passionnée de redécouvertes des «choses» de la terre. Richard Lavoie en héritier du direct allait à la rencontre de six familles d'agriculteurs, pour les regarder vivre, mais surtout pour appréhender un métier et les différentes façons de le pratiquer.

Pour l'anecdote, le film est dans un premier temps passé presque inaperçu. Début 1996, lors d'un débat homérique à l'Association québécoise des critiques de cinéma, il coiffait sur le fil l'*Eldorado* de Binamé et *Le confessionnal* de Lepage pour le Prix de la critique. Sans prétention, avec humilité, le film de Richard Lavoie traçait un sillon de modernité qui déboucherait sur une meilleure compréhension d'un monde alors mal perçu. Loin du film militant d'aujourd'hui ou du brûlot enflammé, Lavoie n'en revendiquait pas moins un regard, un point de vue, de ceux qui dissipent les brouillards les plus opaques. Un film vaut-il mieux qu'un long discours ? Il faut revoir *Rang 5*, là, maintenant. — Philippe Gajan

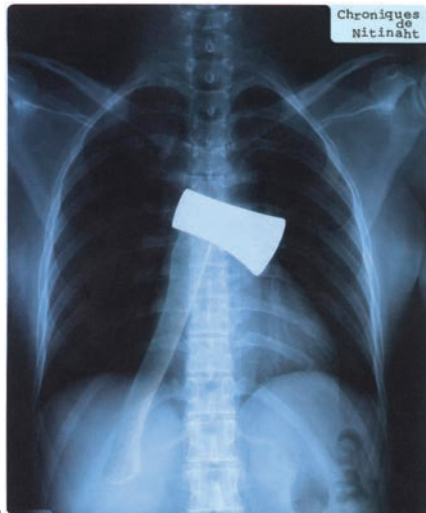
PAYSAGES SOUS LES PAUPIÈRES

DE LUCIE LAMBERT
(1995)

Un petit village de la Haute-Côte-Nord : quatre femmes de générations différentes. Ce film est le résultat d'une approche poétique du réel par l'une des voix les plus originales du documentaire québécois.

CHRONIQUES DE NITINAH

DE MAURICE BULBULIAN
(1997)



©Office national du film du Canada

Maurice Bulbulian a été l'un des artisans les plus vigoureux du cinéma d'intervention sociale à l'ONF. *Chroniques de Nitinaht* est une œuvre monumentale, sorte de point d'orgue de sa carrière, pour laquelle il filme, pendant sept ans, les Ditidahts de la communauté de Nitinaht Lake, en Colombie-Britannique, les accompagnant et participant à leur processus de résilience, amorcé après qu'un aîné de la communauté eut été reconnu coupable d'agressions sexuelles sur sa petite-fille. C'est le long chemin vers la guérison qui est ainsi documenté, le processus courageux qui finit par laisser entrevoir la possibilité d'enfin briser le cycle de la violence sexuelle. Bulbulian conçoit son film comme une succession de récits, chacun d'eux engendrant le suivant et révélant un peu plus la situation qui affecte l'ensemble de la communauté et qui trouve l'une de ses sources dans le désastreux système des internats autochtones, qui fit que, pendant des décennies, des jeunes furent arrachés à leur famille et coupés de leur culture ancestrale. Une œuvre majeure que l'ONF distribue avec de bien curieuses précautions, comme si la vérité n'était pas toujours bonne à dire.

– Marcel Jean

L'ERREUR BORÉALE

DE RICHARD DESJARDINS
ET ROBERT MONDERIE
(1999)

Les effets néfastes de la coupe à blanc sur de grandes étendues du territoire québécois. Le plus percutant des films-dossiers, genre auquel appartiennent également des œuvres comme *Bacon, le film* d'Hugo Latulippe et *Chercher le courant* de Nicolas Boisclair et Alexis de Gheldere.

TROIS PRINCESSES POUR ROLAND

D'ANDRÉ-LINE BEAUPARLANT
(2001)

146

La cinéaste se tourne vers sa propre famille et raconte, avec amour et une empathie totale, le cycle de la misère à travers l'histoire de sa tante, de sa cousine et de la fille de celle-ci, toutes trois marquées par le suicide de l'oncle Roland.

THE FIFTH PROVINCE

DE DONALD MCWILLIAMS
(2002)

139



©Office national du film du Canada

Réflexion sur la mémoire, sur l'appartenance et le déracinement, sur le temps qui passe et les traces qu'il laisse, *The Fifth Province* s'inscrit dans la lignée de l'essai documentaire tel qu'initié par Chris Marker et repris par van der Keuken, cinéaste dont McWilliams était très proche. Sorte d'immense collage dont la structure, en rien linéaire, plutôt qu'être apparente se laisse deviner; le film emprunte ses matériaux à diverses sources (films de famille, plans d'archives, films non montés, photos) pour les organiser en une construction dont la rigueur jamais n'est sensible. Assistant de Norman McLaren durant de nombreuses années, McWilliams a, à l'évidence, hérité de la liberté poétique du grand animateur. Ici les images se rencontrent

justement dans une sorte de hasard poétique; les liens se font magiquement, souvent par la bande sonore que le cinéaste a montée lui-même. Au spectateur de compléter le film qui se construit sous ses yeux. – Robert Daudelin

Océan

DE CATHERINE MARTIN
(2002)

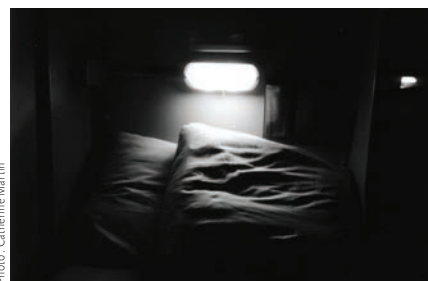


Photo: Catherine Martin

La cinéaste fait le voyage à bord de l'Océan, seul train assurant le transport de passagers entre Montréal et Halifax. Le long des rails, elle observe les gares en décrépitude, rencontre des travailleurs actuels et anciens, ceux qui vivent ou ont vécu au rythme du passage des convois.

Œuvre méditative, mélancolique, d'une grande qualité formelle, *Océan* exprime le refus radical de l'esthétique télévisuelle dominante en privilégiant les longs plans dans lesquels la cinéaste observe le mouvement hypnotique de la lumière, en négligeant la dimension didactique souvent associée au documentaire et en acceptant la part de silence inhérente à ce long voyage dans un train à demi désert. Il en résulte un film singulier et envoûtant, d'où se dégage la sensation de saisir quelque chose s'apparentant à l'entropie. L'un des derniers documentaires québécois tournés sur pellicule. – Marcel Jean

ROGER TOUPIN, ÉPICIER VARIÉTÉ

DE BENOIT PILON
(2003)

La dernière année d'une petite épicerie du Plateau-Mont-Royal. Reposant sur une longue observation et une grande complicité avec le sujet filmé, le témoignage de la fin d'une époque.

LE DIRECT AVANT LA LETTRE

DE DENYS DESJARDINS
(2005)



© Office national du film du Canada

À l'aide d'entretiens avec certains des principaux acteurs de la naissance du cinéma direct au Québec – Michel Brault, Marcel Carrière, Jacques Giraldeau, Bernard Gosselin, mais aussi Wolf Koenig et Terence Macartney-Filgate –, le réalisateur raconte cette période d'effervescence. De l'ensemble des films québécois qui ont abordé l'histoire du cinéma, celui-ci est sans contredit le meilleur : clair, précis, bien monté et appuyé sur un choix d'extraits judicieux, *Le direct avant la lettre* est une admirable leçon d'histoire du cinéma québécois, qui évite avec intelligence les poncifs et les grossières simplifications. Un document d'une remarquable qualité pédagogique, réalisé pour accompagner le coffret DVD que l'ONF a consacré à Michel Brault en 2005, et qui fut par la suite désigné meilleur documentaire de l'année par l'Association québécoise des critiques de cinéma. – **Marcel Jean**

UN FLEUVE HUMAIN

DE SYLVAIN L'ESPÉRANCE
(2006)

Le delta intérieur du fleuve Niger au Mali, comme si on était à l'Île-aux-Coudres : un navigateur, un berger, une marchande de poisson se racontent et disent le pays. En parfaite symbiose avec les gens qu'il filme, L'Espérance atteint une magnifique harmonie où émotion et connaissance se marient comme d'évidence. Le documentaire d'auteur en toute liberté.

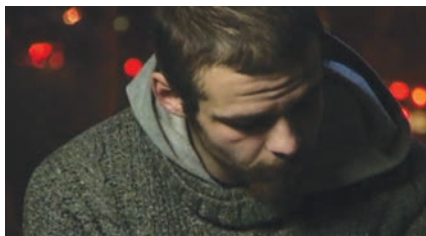
UP THE YANGTZE

DE YUNG CHANG
(2007)

Douleur du Yangtse violenté par la construction pharaonique du barrage des Trois Gorges. Des millions de déplacés pour permettre à la Chine de devenir un grand pays capitaliste. Comme une fiction à grand déploiement avec un casting exceptionnel... Le regard du cinéaste tire sa force de son intimité avec les riverains victimes du développement sauvage et qui nous bouleversent séquence après séquence.

HOMMES À LOUER

DE RODRIGUE JEAN
(2008)



Pendant un an, onze jeunes hommes prostitués de Montréal sont venus livrer à la caméra de Rodrigue Jean le récit de leur vie, qui a tout d'une descente aux enfers. Présentés sous forme de blocs de parole servis par un dispositif minimaliste qui ne cède rien au voyeurisme ou à une quelconque possibilité d'apitoiement de la part du spectateur, les récits que font ces jeunes ne nous laissent aucune échappatoire et révèlent, avec une extrême lucidité, la conscience qu'ils ont de se trouver au cœur d'une guerre que fait régner le capitalisme mondialisé, où même le corps devient marchandise. Ainsi, leur existence sert de révélateur à ce que, collectivement, nous ne voulons pas voir ni savoir de ces zones de non-droit qui se créent dans l'indifférence la plus froide de nos sociétés. Cette parole, à laquelle le cinéaste laisse tout le temps de s'exprimer, est une des plus percutantes et des plus politiques qu'il nous a été donné d'entendre dans le cinéma québécois ces dernières années. – **Marie-Claude Loisel**

L'ENCERCLEMENT – LA DÉMOCRATIE DANS LES RETS DU NÉOLIBÉRALISME

DE RICHARD BROUILLETTE
(2008)



En 160 minutes, divisées en dix chapitres (chacun introduit par un court texte), Richard Brouillette met en lumière les mécanismes qui ont permis à l'idéologie néolibérale de s'imposer comme modèle économique et politique indiscutable. Donnant la parole à une dizaine de penseurs et de théoriciens, le cinéaste livre bien davantage que des points de vue de « spécialistes » opposés les uns aux autres, son objectif étant plutôt d'unir les propos des intervenants en un seul récit continu, d'une logique imparable. Le film se présente alors comme une sorte d'enquête-fleuve, d'une clarté et d'une rigueur exemplaires, qui nous tient en haleine du début à la fin. Tournée en 16 mm dans un superbe noir et blanc, montée avec un sens précis du rythme qui tient compte du temps dont une pensée a besoin pour se déployer et laissant à des silences et à quelques éléments de musique contemporaine le soin de ménager des respirations qui permettent aux mots de prolonger leur écho, cette œuvre ambitieuse déjoue les pièges du « film à sujet » en nous conviant à une pure expérience de cinéma. – **Marie-Claude Loisel**

SOUS LA CAGOULE

DE PATRICIO HENRÍQUEZ
(2008)

Dénonciation implacable du terrorisme d'État et de l'institutionnalisation de la torture, pratiqués au mépris du droit international par les États-Unis au nom de la démocratie, ce film courageux et fort bien documenté de Patricio Henríquez ne doit surtout pas tomber dans l'oubli.

LA BELLE VISITE

DE JEAN-FRANÇOIS CAISSY
(2009)

Avec un sens du plan exceptionnel, patience et délicatesse, Caissy saisit le rythme d'une maison de retraite située entre une route et le fleuve. Une succession de moments de grâce dérobés au réel.

THE LAST TRAIN HOME

DE LIXIN FAN
(2009)

Pendant près de trois ans, Lixin Fan a suivi un couple de travailleurs d'une usine de textile de Canton, témoin de leur quotidien harassant. À travers lui, c'est le portrait troublant de la Chine actuelle qu'il dresse, livrée au capitalisme le plus sauvage, et dont toute la folie se trouve cristallisée dans l'image de cette foule de gens qui tentent désespérément de trouver place sur un des trains qui les ramèneront vers leur famille, le temps de célébrer le Nouvel An.

LA THÉORIE DU TOUT

DE CÉLINE BARIL
(2009)

L'œuvre inclassable d'une plasticienne venue au cinéma par le biais de l'expérimentation. Une saisie poétique du territoire en forme de mosaïque servie par une magnifique photo noir et blanc.

JOHN MAX, A PORTRAIT

DE MICHEL LAMOTHE
(2010)



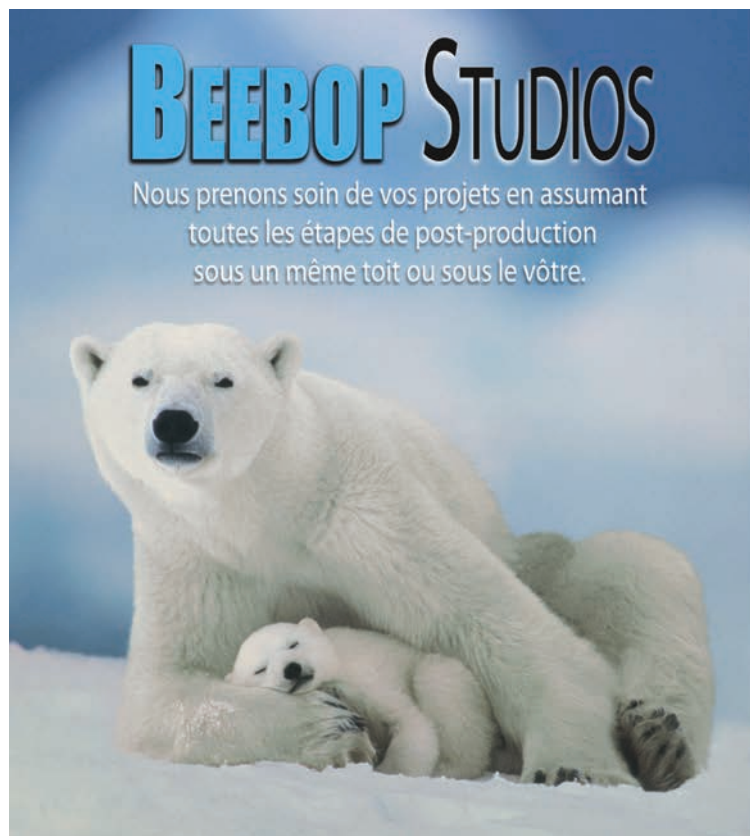
John Max fut une figure majeure de la photographie contemporaine des années 1960-1970. Michel Lamothe, lui-même photographe et ami de longue date,

interroge autant la présence magnétique de Max que les images qu'il a laissées, qui ici se répondent jusqu'à tisser un rapport mystérieux où l'homme et l'œuvre en viennent à se confondre.

LA NUIT ELLES DANSENT

D'ISABELLE LAVIGNE
ET STÉPHANE THIBAUT
(2011)

Rarement a-t-on senti une telle complicité! Les cinéastes, intégrés à la famille des jeunes danseuses, nous entraînent dans un voyage nocturne dans Le Caire qui est tout le contraire des images touristiques et où danser veut d'abord dire travailler, se battre avec la vie. Filmage exemplaire où image et son deviennent un même outil pour s'approcher des gens, les regarder vivre et les aimer.



SPÉCIAL

Louez une station de montage HD
AVID ou Final Cut Pro et nous
l'installerons à votre
bureau, maison, chalet, bateau, etc.

A partir de 950 \$ par mois

Installation incluse, transport et formation en sus

Pour information: gaubin@beebop.tv

1207, rue Saint-André, Montréal, QC, H2L 3S8 tél.: 514-843-9000
www.beebop.tv

50 LONGS MÉTRAGES DE FICTION

LA PETITE HISTOIRE D'UN GENRE PLEIN D'HISTOIRES...

par Marcel Jean

À constater tout l'argent et toute l'énergie aujourd'hui mis à disposition pour soutenir l'industrie du long métrage de fiction au Québec, il y a de quoi s'étonner considérant combien cette industrie est jeune, n'ayant, au fond, qu'une quarantaine d'années... Il y a bien eu, entre le milieu de la décennie 1930 et le début des années 1950, quelques soubresauts : ce qu'on appelle le cinéma de l'époque duplessiste et qui, sous les impulsions de producteurs comme Paul L'Anglais et J.-A. de Sève, a constitué deux tentatives sincères (celle de Renaissance Films et celle de Québec Productions) de créer une véritable industrie privée du cinéma au Québec, en s'inspirant des modèles français et américains. Mais ces compagnies n'ont survécu que quelques années et il a fallu attendre la décennie 1960 et l'apport énergisant du cinéma direct pour que naisse le jeune cinéma québécois, autour d'un petit nombre de fictions significatives, dont les plus célèbres – *À tout prendre*; *Le chat dans le sac*; *La vie heureuse de Léopold Z.* – apparaissent sur notre liste, au détriment de certaines autres : *Seul ou avec d'autres* de Denys Arcand, Denis Héroux et Stéphane Venne, ou encore *Kid Sentiment* de Jacques Godbout, etc.

Le rêve de fonder une industrie, c'est avec Pierre Patry qu'il renaît, en 1964, autour du succès de *Trouble-fête*, ce mirage qui n'empêche pas Coopératio (la coopérative de production fondée par Patry et laissée sans soutien par l'État) de sombrer. En 1968, Denis Héroux sort *Valérie*, qui selon les estimations attire 800 000 spectateurs. Davantage qu'un film, *Valérie* est un phénomène sociologique (c'est ce qui l'a finalement exclu de notre liste). Son succès est emblématique de l'état d'une société s'affranchissant de la mainmise de l'Église pour entrer dans une ère de révolution sexuelle. Il faut créditer Denis Héroux d'avoir su saisir le pouls de cette société et d'avoir habilement dosé les éléments permettant de créer un mythe résolvant les contradictions du Québec d'alors. *Valérie* est en effet un film très rassurant : la liberté sexuelle du personnage principal, même si elle mène à la prostitution, n'a aucune conséquence irréversible, la jeune femme trouvant sa rédemption dans l'amour et la vie de famille. Comme *Trouble-fête*, *Valérie* est donc le dépositaire d'une morale d'avant la Révolution tranquille. Le vrai chamboulement des valeurs, c'est plutôt avec *Deux femmes en or*, l'autre grand succès de l'époque, qu'il survient.

Le début de la décennie 1970 est marqué par l'entrée en scène du financement fédéral de l'industrie privée du cinéma, bientôt suivi par le financement provincial. Dix titres, soit 20 % de notre liste, ont été produits entre 1970 et 1976. Une période faste, effervescente, dont nous avons dû laisser de côté plusieurs titres ayant marqué l'histoire : *La maudite galette* d'Arcand, *Bar Salon* d'André Forcier, *Le temps d'une chasse* de Francis Mankiewicz, *O.K... Laliberté* de Marcel Carrière, *Bingo* de Jean-Claude Lord, *J.-A. Martin photographe* de Jean Beaudin, etc. De l'ensemble de ces films, c'est probablement celui de Beaudin dont on nous reprochera l'absence avec le plus de vigueur. Le revoyant 35 ans après sa réalisation, les membres du comité ont jugé qu'il n'avait pas très bien vieilli, malgré la justesse des interprètes principaux et le remarquable travail photographique de Pierre Mignot.



Le chat dans le sac (1964) de Gilles Groulx et *L'eau chaude l'eau froide* (1976) d'André Forcier



Revoir Julie (1998) de Jeanne Crépeau
et *Les signes vitaux* (2009) de Sophie Deraspe

Les excès de cette période, avec sa collection de films érotiques et de comédies populistes mal ficelées, avec ses sous-produits de films d'horreur américains et ses westerns à Saint-Tite, entre *Le diable est parmi nous* et *Ilsa la tigresse de Sibérie* en passant par *Tiens-toi bien après les oreilles à papa* et *Mustang* ont entraîné le cinéma québécois dans un trou noir. Entre 1977 et 1983, notre liste ne compte que quatre titres, dont *Les Plouffe* de Gilles Carle, qui illustre ce moment pendant lequel l'industrie tenta de se revitaliser à coups de luxueuses productions à saveur historique.

Puis, entre 1984 et 1986, les bases d'une nouvelle période sont jetées. Jean Beaudry et François Bouvier amènent la vidéo dans le cinéma avec *Jacques et Novembre*, les «Contes pour tous» prennent leur envol avec *La guerre des tuques*, Léa Pool est révélée par *La femme de l'hôtel*, Yves Simoneau est l'un des rares cinéastes à réussir un thriller avec *Pouvoir intime*, puis Denys Arcand effectue son grand retour avec *Le déclin de l'empire américain*. L'activité est alors telle qu'il nous a fallu choisir entre ces titres, d'autant plus qu'en 1987 arrivent *Un zoo la nuit* de Jean-Claude Lauzon et *Train of Dreams* de John N. Smith. C'est ainsi qu'après de longues discussions, de Léa Pool on a plutôt retenu *Emporte-moi*, tandis que de Lauzon on a préféré *Léolo*. Quant au film de Simoneau, il a été le dernier à écopier, lorsque la liste ne comptait plus que 51 titres.

Une autre période creuse survient, entre 1996 et 2000. Sur cinq ans, un seul titre figure dans notre liste. *Les Boys* de Louis Saïa est le succès emblématique de l'époque. Nous avons sciemment décidé de ne pas l'inclure, même si le phénomène constitué par ce film et tout ce qui en découle est révélateur et a d'ailleurs

déjà été longuement analysé dans notre revue¹. Est-ce que *Police Academy* ou *American Pie* mériteraient de figurer dans la liste des 500 films américains à voir? On expliquera d'ailleurs de la même façon l'absence de succès commerciaux récents comme *Bon Cop Bad Cop* ou *De père en flic*, dont il y a peu à dire ou à retenir sinon qu'il s'agit de versions locales de recettes américaines éprouvées. Quant à l'absence de Charles Binamé, autre cinéaste emblématique de cette période, elle s'explique par notre conviction qu'*Eldorado* et *Le cœur au poing*, trop soumis aux effets de mode, n'ont guère su résister au temps ni générer une véritable postérité, même dans l'œuvre du cinéaste lui-même, qui s'est par la suite mué en artisan de projets impersonnels ressassant les vieux mythes québécois, comme celui du héros contrarié qui traverse son *Maurice Richard*, sans doute son film le plus révélateur.

Cette période, c'est aussi celle de la génération *Cosmos*, dont le plus célèbre représentant, Denis Villeneuve, est présent avec deux films réalisés récemment: *Incendies* et le court métrage *Next Floor*. Tout comme Philippe Falardeau, d'ailleurs, dont nous avons retenu *Congorama* plutôt que *La moitié gauche du frigo*.

On notera aussi que cinq titres de notre liste ont été réalisés au cours des trois dernières années, ce qui est beaucoup compte tenu de l'absence de perspective historique par rapport à ces œuvres, mais comment ignorer l'impact à la fois local et international de Denis Côté, de Xavier Dolan et de Denis Villeneuve? De Côté, nous aurions pu retenir *Les états nordiques* en plus de *Curling*, ce que nous n'avons pas fait justement par manque de perspective historique. La présence de ces titres, en plus de celle d'*En terrains connus* de Stéphane Lafleur et du *Vendeur* de Sébastien Pilote, témoigne de la vitalité actuelle du jeune cinéma québécois, vitalité qui n'a d'égale que celle du début de la décennie 1970. La profusion des films dignes d'intérêt réalisés récemment a laissé à l'écart Sophie Deraspe (*Les signes vitaux*), Simon Galiero (*Nuages sur la ville*), Henri Bernadet et Myriam Verreault (*À l'ouest de Pluton*), Jeremy Peter Allen (*Manners of Dying*), Maxime Giroux (*Jo pour Jonathan*) et Anne Émond (*Nuit #1*), qui ont tous fait l'objet de discussions. Leur absence de la liste ne constitue pas tant un jugement sur leur travail qu'elle est le résultat des règles que nous nous sommes imposées. Cela ne change rien à l'admiration que porte à leur travail l'équipe de *24 images*. Cela sans parler de *Laurentie* de Simon Lavoie et Mathieu Denis, qui divise les points de vue et enflamme les discussions comme aucun film québécois ne l'a fait depuis très longtemps. Seul le temps nous dira ce qui restera de ce pavé dans la mare de notre cinématographie.

Enfin, les débats sur la constitution de la liste étaient à peine terminés que déjà plusieurs parmi nous regrettaient qu'on n'ait pu y mettre davantage en lumière des films singuliers et indépendants comme ce *Clair-obscur* (1988) de Bachar Chbib qu'il nous a été impossible de revoir, comme *Celui qui voit les heures* (1985) de Pierre Goupil qui, à l'époque, avait marqué les esprits, comme *La liberté d'une statue* (1990) d'Olivier Asselin, que nous avons défendu bec et ongles, ou comme *Revoir Julie* (1998) de Jeanne Crépeau, une œuvre attachante portée par la voix unique d'une cinéaste incomparable. ■

1. «*Les Boys*: autopsie d'une cinésérie "mythique"», par Yves Picard, *24 images* n° 137, juin-juillet 2008, p. 17-19.

UN HOMME ET SON PÉCHÉ

DE PAUL GURY
(1949)



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Capitalisant sur les acquis du radioroman de Grignon, *Un homme et son péché* fut en son temps un succès considérable, tant auprès du public que de la critique. Si la mise en scène de Gury apparaît statique et affectée, certaines séquences ont une réelle valeur ethnographique (l'épluchette de blé d'Inde) et l'intensité dramatique de l'ensemble est irréprochable. L'interprétation, dominée par le magistral Hector Charland, est mieux qu'honnête. La limpidité idéologique d'*Un homme et son péché* a largement contribué à la phénoménale persistance de son impact au sein de la société québécoise. Séraphin, Donalda et Alexis sont des archétypes parfaitement adaptés aux valeurs du temps, Séraphin incarnant l'hypocrisie et la corruption découlant de l'amour de l'argent, Donalda étant un modèle de femme soumise se sacrifiant à son devoir et sanctifiant sa misère, tandis qu'Alexis représente l'homme québécois au grand cœur, attaché aux valeurs de l'Église mais succombant à son penchant pour l'alcool. – **Marcel Jean**

LA PETITE AURORE L'ENFANT MARTYRE

DE JEAN-YVES BIGRAS
(1952)



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Ce deuxième long métrage de Jean-Yves Bigras, qui émigrera ensuite vers la télévision, ne peut que méduser un spectateur d'aujourd'hui, voire le jeter dans un effroi sans nom. Rares sont les films de cette époque qui reflètent autant que *La petite Aurore l'enfant martyr* la marque indélébile de l'idéologie nationaliste et chrétienne de droite dans la tête et les gestes des gens. On pourrait parler d'un inconscient collectif qui résonne ici sans tabous ni secrets, tant tout ce qui était alors tu ou refoulé publiquement réapparaît ici sous une lumière glauque à faire peur : la pesanteur répressive du clergé, l'importance de la mère et sa détestation effroyable (c'était elle la vraie chef de famille), la sexualité qui ressort inévitablement au détour d'un plan (la carotte que mangent Jean Lajeunesse et de Janette Bertrand, jeune couple qui se cache pour le faire, vraie métonymie de la négation de la sexualité). Un film atroce sur la méchanceté, l'hypocrisie d'êtres vivant dans une absence totale de perspective de bonheur ou de liberté. Inutile de dire que ce film pourrait être la métaphore parfaite de cette Grande Noirceur qui poussait les gens à une veulerie et une bassesse qui donnent encore froid dans le dos. – **André Roy**

LES BRÛLÉS

DE BERNARD DEVLIN
(1959)



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Minisérie destinée à la télévision et constituée à l'origine de huit épisodes de trente minutes chacun, dont on a tiré un long métrage de deux heures, *Les brûlés* se ressent forcément de ce style télévisuel, même si le tournage eut lieu en partie en extérieurs, dans des décors naturels – une audace en son temps. Mais son intérêt tient autant à son sujet, l'ouverture de nouveaux territoires arrachés à la forêt en Abitibi, qu'à sa description imagée du tissu social avec ses magouilles politiciennes et ses figures d'autorité emblématiques, dont celle du curé pionnier, rassembleur de la communauté menacée de dislocation. Cette fiction bon enfant de Bernard Devlin jette tout de même sur cet épisode de la « colonisation » qui participe du mythe fondateur un regard plus critique (mais finalement récupéré) que celui, paternaliste, jovialiste et propagandiste, proposé vingt ans plus tôt par l'abbé Maurice Proulx au moyen d'images pourtant documentaires et inestimables dans *En pays neufs* (1934-1937) et *Sainte-Anne-de-Roquebelle* (1942). – **Gilles Marsolais**

LES DÉSŒUVRÉS

DE RENÉ BAIL
(1959)



Tourné en 1959, *Les désœuvrés* de René Bail est un important jalon de notre cinématographie qui marque une rupture dans la production de l'époque. Fondatrice, l'œuvre en prise sur son temps anticipe le cinéma direct des années 1960. Campée dans un Québec à la croisée des chemins qui témoigne d'une société rurale en mutation, elle brosse le portrait d'une jeunesse rebelle en rupture de milieu qui annonce les films d'André Forcier. La forme expérimentale et l'esprit libertaire de ce moyen métrage inachevé ancrent l'œuvre dans une modernité farouche. Victime d'un accident au début des années 1970, René Bail verra hélas sa carrière interrompue. Grâce au cinéaste Richard Brouillette, il a pu néanmoins terminer son film qui a été présenté en 2007 dans sa version définitive. À voir en complément *Adagio pour un gars de bicyclette* (2008) de Pascale Ferland, qui montre l'artisan au travail durant la restauration de ce «rêve de cinéma» que représentait *Les désœuvrés* pour son auteur. — **Gérard Grugeau**

À TOUT PRENDRE

DE CLAUDE JUTRA
(1963)

Accueilli froidement lors de sa sortie au Québec, le premier long métrage de Jutra a acquis au fil des ans une réputation enviable, qui en a fait une sorte de symbole d'un cinéma indépendant et personnel. Récit à la première personne dans lequel le cinéaste utilise sa propre vie comme élément principal de scénario, le film est à l'image de son auteur : brillant et désinvolte.

LE CHAT DANS LE SAC

DE GILLES GROULX
(1964)

Emblématique du jeune cinéma québécois, avec sa quête identitaire et son esthétique dérivée du documentaire, *Le chat dans le sac* est une œuvre majeure, audacieuse dans son écriture autant que dans son propos et qui n'a pas pris une ride. Tourné en 35 mm (par Jean-Claude Labrecque), mais avec la légèreté et la proximité du 16 mm, servi par un montage savant et un travail élaboré sur le son, le film est exemplaire d'un cinéma moderne qui se mesure au réel avec lucidité et poésie.

TROUBLE-FÊTE

DE PIERRE PATRY
(1964)



Première production de Coopératio, cette société coopérative fondée par Pierre Patry qui constitue la principale tentative de mettre sur pied une industrie cinématographique au Québec au début de la décennie 1960, *Trouble-fête* remporte un succès public considérable : 300 000 spectateurs se bousculent pour voir la Révolution tranquille à l'œuvre dans ce film. Révolution bien timide, il faut dire, car l'univers dépeint par Patry ressemble davantage à la fin de la décennie 1950 qu'à 1964. Avec ce film, Pierre Patry jette les bases d'un monde marqué par la culpabilité, univers qu'il revisite avec ostentation dans *La corde au cou* puis *Cain*. Ces trois films illustrent à leur façon la tension qui habite la société québécoise au début de la décennie 1960, entre la vie moderne perçue comme dissolue et les valeurs religieuses qui ressurgissent à travers l'expiation des fautes. — **Marcel Jean**

LA VIE HEUREUSE

DE LÉOPOLD Z.

DE GILLES CARLE
(1965)

L'anecdote est connue : d'une commande de documentaire sur le déneigement, Carle a tiré un long métrage de fiction truculent qui a fait éclore son talent jusque-là à l'étroit dans le cadre du documentaire et du court métrage. Tout le cinéma de Carle, son humour et sa bonne santé, est déjà résumé dans ce film servi par un casting impeccable.

ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE

DE MICHEL BRAULT
(1967)



Représentatif du mode de production artisanal qui a favorisé, dans l'effervescence des années 1960, la véritable naissance du long métrage de fiction québécois dans une perspective de nouveauté et de durée, ce film méconnu a, du coup, marqué à sa façon l'entrée déterminante de celui-ci dans la modernité.

Héritier du documentaire et du cinéma direct qu'il transposait, partiellement, dans un autre contexte, ce nouveau cinéma de fiction favorisait la prise de parole et les risques de la création, dont ceux associés à l'improvisation notamment dans le jeu des acteurs, comme s'y livrent ici Geneviève Bujold et Claude Gauthier. Cette utopie fut de courte durée avant la mise en place, pour le meilleur et pour le pire, d'une infrastructure industrielle du cinéma, mais elle donna naissance à quelques-uns des meilleurs films québécois dont *Entre la mer et*

l'eau douce, qui propose un portrait vivant et fort juste, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, de la société québécoise, elle-même alors ballottée entre deux mondes, et aussi un portrait de sa culture. – Gilles Marsolais

LA CHAMBRE BLANCHE

DE JEAN PIERRE LEFEBVRE
(1969)



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Sous-titré «Parfois quand je vis», un film sans intrigue construit autour d'un couple, un homme et une femme mis en relation avec diverses oppositions: le nord et le sud, l'hiver et l'été, le noir et le blanc, le jour et la nuit...

Il y a, chez Jean Pierre Lefebvre, deux courants parallèles: l'un sensible, représenté par des films comme *Mon amie Pierrette*, *Les dernières fiançailles* et *Les fleurs sauvages*, l'autre exploratoire, auquel se rattachent des films comme *Le révolutionnaire*, *Q-bec my love* et cette *Chambre blanche*. En fait, dans la foisonnante filmographie du cinéaste, *La chambre blanche* est après *L'homoman* son œuvre la plus proche du cinéma expérimental. Le film s'ouvre avec une chanson, en anglais, aux allures de mise en garde: «This ain't go Cinerama baby, you won't be thrilled...». La suite, d'une extrême stylisation et à l'esthétique exacerbée par l'utilisation du CinémaScope, est à l'avenant: paysages hivernaux qu'on dirait de science-fiction, éclatante partition atonale de Walter Boudreau, tableaux énigmatiques et envoûtants mettant en scène un homme et une femme. Film inclassable, donc, résultant davantage d'une recherche plastique que dramaturgique. – Marcel Jean

DEUX FEMMES EN OR

DE CLAUDE FOURNIER
(1970)



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Le développement de l'industrie cinématographique québécoise, entre la fin de la décennie 1960 et la première moitié de la décennie 1970, passe par deux genres: le film de fesses et la comédie. *Deux femmes en or* se situe à la jonction des deux genres, initiant une veine de comédies érotiques qui fera la fortune de Fournier et de quelques autres tâcherons. Vu aujourd'hui, *Deux femmes en or* fait mal aux yeux et aux oreilles par ses maladroites techniques et son peu d'intensité dramatique, mais son visionnage demeure une expérience intéressante sur le plan sociologique, Fournier y dépeignant avec entrain et un sens aiguisé de la caricature la nouvelle réalité des banlieues (l'action se passe à Brossard), avec sa population de maris volages et d'épouses désœuvrées (il est fini le temps des familles nombreuses...). Les cols blancs ont remplacé les petits ouvriers, la Révolution tranquille a fait son œuvre, la religion et la morale traditionnelle ont volé en éclats (ce n'était pas encore le cas à l'époque de *Valérie* de Denis Héroux), tout cela avec la bénédiction de la justice (incarnée ironiquement par le syndicaliste Michel Chartrand). Au surplus, on est nationaliste, mais on participe de bon cœur à la sauterie rituelle de la coupe Grey! – Marcel Jean

MON ONCLE ANTOINE

DE CLAUDE JUTRA
(1971)

Souvent nommé meilleur long métrage canadien de l'histoire, le film de Jutra est célèbre à juste titre, tant il est tour à tour drôle et tragique, tant il opère la jonction entre la fiction (le scénario de Clément Perron) et le documentaire (la caméra de Brault) avec légèreté. Un certain

classicisme, qui étonna à l'époque, au service d'un portrait attachant d'un Québec populaire et enneigé.

ON EST LOIN DU SOLEIL

DE JACQUES LEDUC
(1971)

141

Cette évocation «structurelle» de la vie du frère André réunit les qualités des fictions de Leduc: sensibilité, attention à la vie quotidienne et aux gens modestes, minimalisme de l'action, filmage précis et rigoureux. Avec le recul, ce film de silences où se multiplient les plans en temps réel, annonce déjà le cinéma de la génération actuelle.

LA VIE RÊVÉE

DE MIREILLE DANSEREAU
(1972)



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Mireille Dansereau, jeune diplômée d'une école de cinéma londonienne, se joint à l'Association coopérative de productions audio-visuelles (ACPAV), récemment fondée, et convainc l'équipe de «gars» qui la dirige de produire son film, de la soutenir dans son désir «de mettre à l'écran des femmes et des rêves de femmes». Ce premier long métrage de fiction tourné par une femme au Québec, hors ONF, procure à la réalisatrice la position de pionnière et bouleverse l'image traditionnelle de la femme dans notre cinématographie. Le regard qu'elle porte sur deux jeunes femmes en quête de l'homme idéal – qui, bien évidemment, n'existe pas – est fantaisiste, intimiste et onirique. Après avoir exploré les stéréotypes inhérents aux rapports hommes-femmes imposés par les médias et la publicité, *La vie rêvée* s'attache à rendre visibles les fantasmes (la vie intérieure) des deux femmes qui, à défaut de changer la vie, osent la rêver. Ces images évanescences du père, du mari, de l'amant imaginées

par les protagonistes provoquent, à l'époque, quelques remous machistes..., mais le vent de fraîcheur apporté par le film perdure encore. — Pierre Jutras

LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE

DE GILLES CARLE
(1972)

C'est l'opposition mythique de la maman et de la putain revue avec humour par Carle qui s'amuse d'une série d'autres antagonismes : ville et campagne, nature et culture, foi et matérialisme. C'est aussi la rencontre, sous le signe de la grâce, entre une actrice et un personnage.

RÉJEANNE PADOVANI

DE DENYS ARCAND
(1973)

Dans ce film tragique, voire opératique, l'exécution de l'impératrice Messaline est transposée dans le Québec de Robert Bourassa et le Montréal de Jean Drapeau, entre politiciens corrompus et entrepreneurs mafieux. Inutile de dire que ça n'a pas pris une ride et que l'esprit caustique d'Arcand est toujours bienvenu.

LES DERNIÈRES FIANÇAILLES

DE JEAN PIERRE LEFEBVRE
(1973)

Avec sobriété et doigté, Lefebvre parvient à filmer le temps qui passe, la complicité qui unit deux personnes, la vieillesse, l'approche de la mort. L'évidence des métaphores s'inscrit dans la logique de simplicité qui prévaut. Le film bénéficie de l'interprétation juste et sensible de Marthe Nadeau et de J.-Léo Gagnon et a connu une carrière internationale.

LES ORDRES

DE MICHEL BRAULT
(1974)

Prix de la mise en scène à Cannes, *Les ordres* fait entrer la Crise d'octobre 1970 dans le cinéma de fiction québécois. Travaillant à l'aide d'entrevues auprès d'une cinquantaine de victimes de la Loi des mesures de guerre, Brault inscrit un moment historique dans l'histoire de simples citoyens floués et humiliés.

MONTREAL MAIN

DE FRANK VITALE
(1974)



Coll. Cinématique québécoise

En racontant une amitié « particulière » entre un adolescent et un adulte, Frank Vitale, jeune réalisateur américain installé au Québec au début des années 1970, filme Montréal – principalement les abords de la *Main* – et sa colonie artistique anglophone comme un documentaire, en 16 mm, apportant une certaine liberté et contemporanéité au cinéma québécois de fiction en traitant de thèmes que peu de cinéastes osent aborder, du moins de cette manière : la contre-culture, la drogue, l'homosexualité et autres variantes de la sexualité. Les protagonistes portent leur véritable prénom et le réalisateur y joue le rôle principal, celui d'un photographe un peu bohème, entouré de personnages réels jouant et improvisant en partant de leur propre vie où deux mondes se confrontent, celui de la famille *straight* du jeune garçon et celui, non conformiste, de Frank et de ses amis. Cette dualité est illustrée dans la manière de monter le film, par l'alternance des scènes entre les deux milieux socioculturels, mais aussi dans l'isolement des deux Montréal, l'anglophone et le francophone et, surtout, dans l'expression des avis opposés quant à la liaison de Frank avec l'adolescent. — Pierre Jutras

L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE

D'ANDRÉ FORCIER
(1976)

Un banquet organisé à l'intention de Paulo, le *shylock* du quartier, donne lieu à des chassés-croisés qui conjuguent de façon magistrale ce mélange de loufoquerie et de tragique au cœur de toute l'œuvre de Forcier. Il s'agit là d'un sommet de

l'humour cruel et de l'art de faire éclore le réel tels que pratiqués par un cinéaste reconnaissable entre mille.

MOURIR À TUE-TÊTE

D'ANNE CLAIRE POIRIER
(1979)

La fiction distanciée et didactique d'Anne Claire Poirier sur le viol eut au moment de sa sortie un impact énorme. Encore aujourd'hui, il s'agit du film emblématique du cinéma féministe québécois et exemplaire de l'approche originale du cinéma de fiction pratiquée par la cinéaste.

LES PLOUFFE

DE GILLES CARLE
(1980)

Adapté du célèbre roman de Roger Lemelin qui avait déjà fait l'objet d'une grande série télévisée. Au début de la décennie 1980, cette fresque familiale inaugure plusieurs superproductions exploitées à la fois sous forme de longs métrages et de téléseries.

LES BONS DÉBARRAS

DE FRANCIS MANKIEWICZ
(1980)

Le premier scénario de Réjean Ducharme prend vie grâce à la mise en scène de Mankiewicz qui parvient à élever une poignée d'acteurs (Marie Tifo, Germain Houde, Roger Lebel, Gilbert Sicotte et, surtout, Charlotte Laurier) au sommet de leur art. Les Laurentides, magnifiquement filmées par Michel Brault, accueillent une galerie de personnages inoubliables.

AU CLAIR DE LA LUNE

D'ANDRÉ FORCIER
(1983)

Cette épopée nocturne des bas-fonds montréalais rassemble les figures bigarrées d'une de ces communautés populaires chères à Forcier. C'est aussi l'histoire de l'amitié improbable entre un clochard céleste albinos et un ex-champion de bowling devenu homme-sandwich, à travers laquelle s'exprime toute la tendre et mordante poésie d'un cinéaste qui a su transfigurer le réel pour mieux nous le faire voir.

LA GUERRE DES TUQUES

D'ANDRÉ MELANÇON
(1984)



Coll. Cinématique québécoise

Dans un village de Charlevoix, pendant les vacances des fêtes, deux bandes de jeunes se disputent le contrôle d'un fort de neige. Ce film très librement inspiré de *La guerre des boutons* d'Yves Robert, c'est à la fois l'apogée de la carrière d'André Melançon – connu jusque-là surtout pour ses courts métrages réalisés avec des enfants – et le grand départ de celle du producteur Rock Demers qui, sur cette pierre, va construire le petit empire des «Contes pour tous». Si on fait exception du succès atypique du *Martien de Noël* de Bernard Gosselin, *La guerre des tuques* ouvre la voie au cinéma pour enfants *made in Québec*. Roger Cantin, coscénariste du film avec Danièle Patenaude, sera l'autre bénéficiaire de ce succès, qui inaugure sa carrière de réalisateur de longs métrages. – Marcel Jean

JACQUES ET NOVEMBRE

DE JEAN BEAUDRY
ET FRANÇOIS BOUVIER
(1984)



Coll. Cinématique québécoise

Jacques et Novembre est la première fiction québécoise à utiliser la vidéo et la caméra (avec pellicule) dans la construction d'un scénario, pour créer l'effet d'une

mise en abyme narrative, qui se révèle ici extrêmement adroite. Rappelons que François Delisle composera lui aussi, dix ans plus tard, le même genre de mise en abyme avec *Le bonheur, c'est une chanson triste* (1994). Le déroulement du récit dans *Jacques et Novembre*, coscénarisé et coréalisé par Jean Beaudry et François Bouvier, est très complexe, puisqu'il se présente à la fois comme un journal vidéo d'un mois dans la vie de Jacques atteint d'une maladie incurable (chaque jour enregistré est indiqué par un carton) et comme un film sur Jacques réalisé par son ami Daniel avec sa caméra 16 mm. Le tout donne l'impression d'un documentaire, tellement qu'à la présentation du film au Festival de Tokyo les spectateurs ont été surpris de voir apparaître sur scène Jean Beaudry (interprète également de Jacques), le croyant mort! C'est dire que le mélange fiction et réalité, grand piège des scénaristes qui s'y cassent souvent les dents, est réussi. Une première réalisation qui s'avérait ambitieuse par son programme esthétique et qui sonne encore juste. – André Roy

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN

DENYS ARCAND
(1986)

Ce bilan désillusionné de la génération du baby-boom propulse Denys Arcand au rang de vedette internationale et scelle le début de la réconciliation entre le cinéma québécois et son public. Servi par une interprétation exceptionnelle et des dialogues à l'emporte-pièce.

TRAIN OF DREAMS

DE JOHN N. SMITH
(1987)



Coll. Cinématique québécoise

Au milieu de la décennie 1980, le Programme anglais de l'ONF amorce la production de longs métrages de fiction

à petits budgets, en misant sur des techniques héritées du documentaire : éclairages naturels, son direct, caméra à l'épaule, acteurs non professionnels, dialogues largement improvisés, etc. John N. Smith et Giles Walker donnent le coup d'envoi à cette vogue en coréalisant *The Masculine Mystique* en 1984. Smith (*Sitting in Limbo; Welcome to Canada*), Walker (*90 Days*) et Cynthia Scott (*The Company of Strangers*) sont aux commandes de plusieurs réussites. *Train of Dreams*, qui raconte la réhabilitation d'un jeune délinquant, est désigné meilleur long métrage québécois de 1987 par l'Association québécoise des critiques de cinéma. Il s'agit, avec la télé-série *The Boys of St. Vincent* (1992), du plus bel accomplissement de cette démarche qui renoue avec plusieurs caractéristiques du jeune cinéma québécois de la décennie 1960. – Marcel Jean

TROIS POMMES À CÔTÉ DU SOMMEIL

DE JACQUES LEDUC
(1989)



©Office national du film du Canada

Beau titre filant la métaphore pour ce film majeur de Jacques Leduc qui a marqué la fin des années 1980 avec son portrait sans complaisance d'un homme au mitan de la vie, revenu de tout. Le cinéaste y décrit une génération en perte de repères, engluée dans la déprime d'un Québec orphelin de ses idéaux après l'échec référendaire. Construit autour du personnage de *Lui*, un intellectuel en proie au doute qui déambule à travers la ville et croise les trois femmes ayant marqué son existence, *Trois pommes à côté du sommeil* sonne l'heure de tous les bilans. Ouvrant sur la science et le cosmos en mettant en scène le physicien Hubert Reeves, Jacques Leduc élargit son propos et confère une dimension philosophique à cette œuvre de maturité

traversée d'une profonde nostalgie et d'une tendre dérision. La séquence des funérailles de René Lévesque intégrée inopinément au tournage apporte un supplément de réel qui émeut. Par sa poésie prégnante, le film montre avec éloquence que le cinéma est avant tout «un art du temps». – **Gérard Grugeau**

LÉOLO

DE JEAN-CLAUDE LAUZON
(1992)

Truffé d'éléments autobiographiques, le deuxième et dernier long métrage de Lauzon est une fiction ambitieuse dont l'impact va de Cannes à New York. Qu'un cinéaste québécois ait pu jouir d'un tel budget pour imposer une vision aussi personnelle en dit long sur la réputation de Lauzon.

LA SARRASINE

DE PAUL TANA
(1992)

138 9

S'inspirant d'un fait divers, Tana évoque les difficultés d'intégration des immigrants italiens à Montréal au début du XX^e siècle. Après *Caffè Italia Montréal* le cinéaste poursuit sa démarche visant à proposer une représentation de la communauté italienne et de son histoire, projet qui trouve ici son plus bel accomplissement.

REQUIEM POUR UN BEAU SANS-CŒUR

DE ROBERT MORIN
(1992)

Inspiré de l'affaire Richard Blass, ce récit à plusieurs voix, filmé en caméra subjective, marque l'entrée «officielle» du vidéaste Robert Morin dans le monde du cinéma. Ce portrait complexe d'un criminel, qui apparaît tantôt comme un coupable, tantôt comme une victime, donne son meilleur rôle de cinéma à Gildor Roy.

DEUX ACTRICES

DE MICHELINE LANCTÔT
(1993)



Coll. Cinéma québécois

Lion d'argent à Venise en 1984 mais cruel échec commercial, *Sonatine* avait eu l'effet d'une douche écossaise pour Micheline Lanctôt. Presque dix ans après ce film rigoureux sur la détresse de deux adolescentes, la cinéaste (réduite à ne tourner qu'un téléfilm entretemps) revient avec ce long métrage produit et réalisé en absolue indépendance. Du travail de franc-tireur! Une fiction cruelle qui se déploie autour des séances de travail pendant lesquelles deux actrices s'échinent à trouver leurs personnages: deux sœurs prises dans une relation malsaine d'amour, de haine, de jalousie, de sadisme et de masochisme... C'est la version de la cinéaste du célèbre «Famille, je te hais!» Mais la famille, ici, c'est à la fois celle du sang et celle du milieu du cinéma. Brillamment, Lanctôt transcende sa colère et sa frustration pour livrer un film plein d'énergie, un film qui respire l'urgence, qui par moments ressemble à un cri ou à un sacre (C'est un compliment!), mais qui est, de la première à la dernière minute, du cinéma. *Deux actrices* est une inspiration: peu importe les difficultés, un cinéaste doit tourner. – **Marcel Jean**

OCTOBRE

DE PIERRE FALARDEAU
(1994)

Cette évocation réaliste de l'enlèvement de Pierre Laporte résume bien la démarche historico-politique de la dernière partie de l'œuvre de Falardeau. C'est aussi la survivance d'un cinéma social dans une période moins engagée.

RUTH

156 9

DE FRANÇOIS DELISLE
(1994)

Le destin tragique d'une adolescente rebelle. L'authenticité et l'âpreté du premier long métrage de François Delisle témoignent du fort tempérament du cinéaste, qui ne cède jamais au spectaculaire ni à la facilité.

LE CONFESSIONNAL

DE ROBERT LEPAGE
(1995)

Le premier film du metteur en scène de théâtre Robert Lepage est un récit complexe qui se présente comme un hommage à Hitchcock tout en pastichant le thème central d'*I Confess*. L'exercice est intelligent, par moments brillant et parfois laborieux.

EMPORTE-MOI

DE LÉA POOL
(1998)



Coll. Cinéma québécois

Cet opus est un peu la suite d'*Anne Trister* avec son fond autobiographique et ses personnages d'immigrés au Québec. C'est un des meilleurs films de Léa Pool, qui se concentre cette fois sur une adolescente, Hanna, fille d'un Juif apatride, poète tourmenté et raté, et d'une mère catholique travaillant en usine, une sorte de Rose-Anna Lacasse sans bonheur d'occasion. Hanna se sent prisonnière de cette famille qui l'étouffe tant tout y paraît étriqué. Elle rêve, elle rêve. Et naturellement, c'est le cinéma qui lui sert à la fois de réservoir d'espoir et d'exutoire – jusqu'à s'identifier à la Nana (Anna Karina) de *Vivre sa vie* de Godard. Cette identification est loin d'être plaquée dans la reconstitution des années 1960. C'est même un élément de fond qui permet de donner à la fiction son poids de vérité, de profondeur. Hanna semble avoir

volé à Anna Karina sa vivacité, son énergie, et ce personnage, si naturel (grâce au grand talent de Karine Vanasse), permet d'éloigner le film des clichés sur les inévitables étapes de l'adolescence (premières règles, premiers baisers). **Emporte-moi** est un film sur la quête réussie d'une liberté, ce que tous les précédents films de Léa Pool cherchaient à concrétiser. — **André Roy**

MARIAGES

**DE CATHERINE MARTIN
(2001)**



Photo: Yviro Bocompagni

Sortie en 2001, cette première fiction longue de Catherine Martin tranche dans le paysage cinématographique morose de l'époque et marque la véritable naissance d'une cinéaste avec qui il faudra désormais compter. S'y déploie d'emblée avec délicatesse un univers singulier qui trace déjà les lignes de force d'une œuvre à venir marquée par la solitude pesante des êtres, l'attachement au passé et aux rituels, le parti pris des choses, la nature régénératrice et la solidarité féminine au-delà des générations. Film d'époque et d'amour contrarié plongeant dans les racines archaïques de notre culture, **Mariages** se nourrit de légendes ancestrales et allie différents niveaux de réalité pour nous immerger dans un monde où le réalisme et le surnaturel entrent en subtile résonance. La mise en scène sensible embrasse tous les possibles d'un grand Tout dont le tissu organique et sensuel s'offre au vertige de notre contemplation. Avec ce baptême fictionnel, Catherine Martin décline sa foi en la beauté du monde. — **Gérard Grugeau**

ATANARJUAT, LA LÉGENDE DE L'HOMME RAPIDE

**DE ZACHARIAS KUNUK
(2001)**



Photo: Marie-Hélène Cousineau
©2000 Iglook Isuma Productions

Tourné au Nunavut mais produit à Montréal, **Atanarjuat** est le premier long métrage canadien entièrement tourné en inuktitut. Mais si **Atanarjuat** se retrouve dans cette liste ce n'est pas uniquement pour cela. Car ce film, l'un des premiers longs métrages numériques québécois, est aussi une belle leçon de cinéma, avec son souffle épique remarquable, l'interprétation admirable de Natar Ungalaaq et la mise en scène précise de Zacharias Kunuk. Un film pionnier, qui sera suivi de **The Journals of Knud Rasmussen** du même Kunuk et de **Before Tomorrow** de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Ivalu. — **Marcel Jean**

YELLOWKNIFE

**DE RODRIGUE JEAN
(2002)**



Deuxième volet d'une trilogie, **Yellowknife** (précédé de **Full Blast** et

suivi de **Lost Song**) impose le nom de Rodrigue Jean dans notre cinématographie. Y résonne l'attrait du cinéaste pour la contre-culture et les personnages de marginaux qui rêvent d'un ailleurs et arpentent des chemins de haute solitude. Fragilité de l'identité, déroute des sentiments, corps désirants aspirés par l'abîme des pulsions, sexualité comme lieu d'angoisse fiévreuse, de pouvoir exacerbé ou de communication ultime: autant de thèmes qui sont à l'œuvre dans ce road movie implacable. Porté par l'audace de ses situations et la beauté à la fois lumineuse et vénéneuse de ses plans, **Yellowknife** relève d'un imaginaire brut, non mutilé. En équilibre instable sur la crête de toutes les transgressions, l'univers de Rodrigue Jean récuse les interdits et les présuppositions morales. Et si l'expérience intérieure des personnages y est lacunaire, elliptique, elle est avant tout humaine. Douloureusement humaine. — **Gérard Grugeau**

GAZ BAR BLUES

**DE LOUIS BÉLANGER
(2003)**

Une station service dans un quartier ouvrier est le lieu de rencontre de personnages aussi pittoresques qu'attachants. Mais le drame couve et le mur de Berlin tombe. Par son écriture soignée et sa direction d'acteurs impeccable, cette chronique familiale a les qualités du grand cinéma populaire qui ne sombre jamais dans le populisme.

LES INVASIONS BARBARES

**DE DENYS ARCAND
(2003)**

La suite du **Déclin de l'empire américain** est le long métrage canadien le plus primé de l'histoire et un succès international sans égal. Arcand, maître de son métier, pousse ses personnages à faire un nouveau bilan: amère affaire!

C.R.A.Z.Y.

DE JEAN-MARC VALLÉE
(2005)

La simple histoire d'un *coming out* traitée avec souffle et virtuosité par un réalisateur aux grandes ambitions commerciales et esthétiques. Jean-Marc Vallée incarne, avec Denis Villeneuve et François Girard, un nouveau type de cinéastes québécois aux capacités techniques impressionnantes mises à profit dans un cinéma populaire mais à haut profil artistique.

LA NEUVAINÉ

DE BERNARD ÉMOND
(2005)



Premier volet de la trilogie d'Émond sur les vertus théologiques, *La neuvaïne* est aussi son film le plus accompli (solide direction d'acteurs, écriture épurée) et son plus grand succès public.

CONGORAMA

DE PHILIPPE FALARDEAU
(2006)

Un excellent scénario tourné avec savoir-faire par un cinéaste qui joue avec les apparences autant qu'avec les attentes des spectateurs. L'un des meilleurs exemples de coproduction réussie.

J'AI TUÉ MA MÈRE

DE XAVIER DOLAN
(2009)

Le film qui a lancé le phénomène Dolan et qui a fait de lui l'icône de la supposée nouvelle vague du cinéma québécois.

INCENDIES

DE DENIS VILLENEUVE
(2010)



Le film événement de 2010 a fait couler beaucoup d'encre, moissonné les récompenses et propulsé Denis Villeneuve au rang de vedette internationale. Exemple, *Incendies* rend justice aux aptitudes d'un cinéaste québécois enclin à mettre à profit les acquis du spectaculaire hollywoodien et l'efficacité de l'esthétique publicitaire (voir l'utilisation de la musique et le découpage) pour aborder des thèmes ambitieux (et universels) en adoptant une position humaniste. Le film a beaucoup fait discuter, suscitant même une certaine controverse critique, mais son succès commercial inattendu a bouleversé la donne du côté de la distribution et des organismes de financement au Québec. Qu'un film sans véritable vedette, qui n'est ni une comédie ni la biographie d'une star locale fasse courir les foules, voilà qui secoue les piliers du temple! Que ce film, de surcroît, aborde la situation au Moyen-Orient, voilà qui fait s'écrouler l'argumentaire qu'on nous rabâche sans cesse sur ce que veut le public! *Incendies* pourrait bien contribuer à ce titre à imprimer un changement dans l'ensemble de la cinématographie, d'autant plus que son rendement au guichet fait entrer ses producteurs (Luc Déry et Kim McCraw) dans le club sélect des enveloppes à la performance. — Marcel Jean

CURLING

DE DENIS CÔTÉ
(2010)

Le film le plus accompli du prolifique et inclassable Denis Côté constitue aussi une excellente introduction à son œuvre, puisqu'il s'agit aussi de son film le plus accessible.

EN TERRAINS CONNUS

DE STÉPHANE LAFLEUR
(2011)



Un univers singulier où se rencontrent quotidien et fantastique et où une supposée banalité est examinée à la loupe de l'humour. Après *Continental*, un film sans fusil, la confirmation d'un talent original, d'un vrai regard de cinéaste.

LE VENDEUR

DE SÉBASTIEN PILOTE
(2011)

Annonçant à la fois le retour d'un cinéma social et d'un cinéma régional, *Le vendeur* est une bonne nouvelle à plus d'un titre. Il confirme aussi, après le très remarqué court métrage *Dust Bowl Ha Ha*, les attentes placées en Sébastien Pilote.

25 COURTS MÉTRAGES DE FICTION

COURTS ET BONS À LA FOIS...

par Marcel Jean

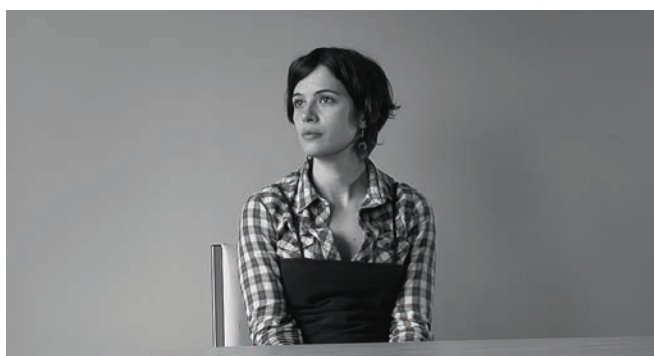
Le court métrage de fiction est en quelque sorte le parent pauvre de la production cinématographique au Québec, une sorte de passage obligé qu'empruntent les cinéastes avant de passer aux « choses sérieuses », c'est-à-dire au long métrage de fiction. Ainsi, historiquement, les institutions ont plutôt mal soutenu cette forme cinématographique, à l'exception notable des programmes destinés à la relève, qui encouragent les jeunes cinéastes à faire leurs classes en réalisant de courts films. Sans compter que les chaînes de télévision n'assument aucune responsabilité financière quant à cette production.

Rares sont donc les cinéastes qui ont réalisé plus de deux ou trois courts métrages de fiction avant d'abandonner cette forme cinématographique. Robert Morin est de ceux-là, dans son œuvre de vidéaste, largement constituée de bandes de courte durée. Voilà qui explique que Morin soit le seul réalisateur à voir plus d'un de ses titres dans cette liste : *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* et *Le voleur vit en enfer* représentent deux courants dans sa filmographie, le premier caractérisé par le travail du cinéaste avec des acteurs non professionnels, le deuxième étant constitué de fictions reposant sur des dispositifs intégrant des éléments documentaires.

L'énumération des cinéastes présents dans notre liste compte quantité de gros noms : Don Owen, André Brassard, André Forcier, Paul Tana, Paule Baillargeon, Gilles Carle, Pierre Falardeau, Jean-Claude Lauzon, François Girard, Denis Villeneuve, etc. Dans la plupart des cas il s'agit d'œuvres de jeunesse. Deux exceptions : Gilles Carle qui signe *L'âge de la machine* alors qu'il est depuis longtemps un cinéaste reconnu, et Denis Villeneuve qui profite des moyens mis à sa disposition par Phoebe Greenberg pour réaliser le luxueux *Next Floor*. D'autres auraient pu se joindre à la liste et ont été victimes des dernières coupes : Bernard Devlin dont *L'héritage* (1959) met en cause le mythe de l'hospitalité rurale, ou encore Jean Beaudin qui a réalisé avec *Cher Théo* (1975) son film le plus convaincant.

Dans l'histoire de l'affirmation francophone à l'ONF, un film, *L'homme aux oiseaux* (1952) de Bernard Devlin et Jean Palardy, occupe une place particulière : en son temps, sa production avait été jugée trop chère pour un film destiné au public francophone et ce n'est qu'au prix de luttes farouches menées à l'intérieur de l'ONF que sa production fut complétée. Après réflexion, nous avons pourtant écarté cette comédie sans véritable ressort, dont la notoriété tient davantage aux événements qui ont entouré sa production qu'à ses qualités intrinsèques.

Si les décennies 1980 et 1990 sont généralement considérées avec circonspection par les observateurs, une analyse approfondie du corpus nous a forcés à constater que la production de courts métrages de qualité y avait été équivalente, voire supérieure, à celle de la décennie 1970, alors que l'accès à la réalisation de longs métrages était plus facile, en particulier pour les jeunes cinéastes. Ainsi, nous avons dû laisser de côté des œuvres extrêmement valables comme *Robert N.* (1980) de Pierre Goupil, *Le toasteur*



Piwi (1981) de Jean-Claude Lauzon et *Sophie Lavoie* (2010) d'Anne Émond

(1983) de Michel Bouchard, *Comme hier matin* (1987) d'André Turpin, *Across the Street* (1988) d'Arto Paragamian, *On a marché sur la lune* (1990) de Johanne Prigent et *Les sauf-conduits* (1991) de Manon Briand.

Seule la décennie 2000, vitaminée par la création du Conseil des arts et des lettres du Québec, le développement du programme Jeunes créateurs de la SODEC et l'arrivée des technologies numériques se distingue des précédentes. Ce qui fait que la profusion de courts métrages de qualité produits au cours des dernières années nous a obligés à faire des choix difficiles, pour finalement laisser de côté Anne Émond (*Sophie Lavoie*, 2010), Albéric Aurtenèche (*M'ouvrir*, 2010), Guy Édoin (*Les eaux mortes*, 2006), David Uloth (*The First Day of My Life*, 2005), Samer Najari (*La neige cache l'ombre des figuiers*, 2009) et quelques autres. À ce jeu cruel, Jeremy Peter Allen (*Requiem contre un plafond*, 2001) a été le dernier sacrifié. ■

COURTS MÉTRAGES

LA DAME AUX CAMÉLIAS, LA VRAIE

DE GRATIEN GÉLINAS
(1942)



Coll. Cinématique québécoise

Il est toujours étonnant de revoir ce film à la fraîcheur presque intacte, au charme désarmant. Une comédie se jouant à la fois des poncifs sur le «p'tit Canadien français», tout en dénonçant avec fougue son aliénation culturelle et économique, en établissant une sorte de *nonsense* à la québécoise. Cela aura permis à cette œuvre d'ignorer le passage du temps. C'est aussi la première réalisation de Gratién Gélinas qui adaptait, en le parodiant joyeusement, le roman d'Alexandre Dumas fils, tout en immortalisant au cinéma son personnage de Fridolin qui venait de lui assurer un succès phénoménal sur les scènes du Québec tout entier. – Fabrice Montal

LES ABOITEAUX

DE ROGER BLAIS
(1955)



Coll. Cinématique québécoise

En Acadie, un vieil homme essaie de convaincre ses voisins de mieux entretenir les aboiteaux et les levées, ce système de digues et d'écluses permettant de

protéger des marées les terres cultivables situées en bordure de mer. Personne ne l'écoute et on frôle la catastrophe.

Sympathique mise en scène réalisée avec les paysans locaux, *Les aboiteaux*, s'il souffre du jeu artificiel des interprètes, s'inscrit dans la foulée du célèbre *Farrebique ou les Quatre saisons*, du Français Georges Rouquier. En ce sens, le film est exemplaire des méthodes d'avant le cinéma direct, alors qu'on demandait aux paysans de se comporter comme des acteurs. Roger Blais n'en est d'ailleurs pas à sa première expérience du genre, lui qui avait adopté cette approche dès *De père en fils*, en 1951. Comme souvent chez ce cinéaste, l'approche est résolument didactique. – Marcel Jean

NOTES FOR A FILM ABOUT DONNA AND GAIL

DE DON OWEN
(1966)



©Office national du film du Canada

Donna est une jeune femme désœuvrée d'origine modeste qui s'invente un passé. Nouvellement employée dans une manufacture de vêtements, elle y fait la rencontre de Gail, qui fait aussitôt preuve d'un comportement protecteur. Les deux femmes se lient d'amitié, au point de partager une chambre. Rapidement, elles deviennent inséparables, de sorte que lorsque Donna est congédiée, Gail décide de quitter elle aussi son emploi. Mais leurs différences ressurgissent et les deux femmes se séparent.

Ce moyen métrage de Don Owen se distingue d'abord par son récit fragmenté, qui prend la forme d'une suite de

tableaux montrant quelques épisodes de la vie de deux jeunes femmes, d'après les informations recueillies par le narrateur. Ainsi, la séquence de la rencontre avec deux garçons dans une automobile est présentée à deux reprises, les points de vue sur les événements survenus ce soir-là divergeant. Owen s'impose avec ce film comme l'un des réalisateurs importants du jeune cinéma québécois, ce que viendra confirmer *The Ernie Game* l'année suivante. Jackie Burroughs, dans le rôle de Gail, illumine le film de sa présence tonifiante. – Marcel Jean

FRANÇOISE DUROCHER, WAITRESS

D'ANDRÉ BRASSARD
(1972)

148 9

Le tandem Tremblay-Brassard. Une adaptation qui retient non seulement la verve des textes de Michel Tremblay, mais aussi les caractéristiques formelles de son théâtre.

NIGHT CAP

D'ANDRÉ FORCIER
(1974)

148 9

Du grand Forcier première manière! Entre le réalisme et le grotesque, un conte de Noël d'une incroyable cruauté.

DEUX CONTES DE LA RUE BERRI 1. PAULINE

DE PAUL TANA
(1975)



Dans la foulée du Forcier de *L'eau chaude l'eau froide*, Paul Tana qui deviendra le cinéaste des Italiens de Montréal (*Caffè*

Italia Montréal) et qui plus largement donnera une voix aux immigrants, fait ses premières armes avec deux contes urbains et contemporains résolument ancrés dans la réalité du petit peuple montréalais. Dans le premier, Pauline, propriétaire d'un magasin «de variétés», muette des suites d'une opération et son frère, être simple à qui une grande complicité l'unit, sont dépeints avec une tendresse, une délicatesse et une poésie tout à fait remarquables. Ils traversent la vie sans se plaindre, pourtant prompts à prendre peur et à se réfugier dans leur imaginaire pour échapper à leur vie médiocre. Il y a ici des figures empruntées à l'expressionnisme allemand ou encore à la littérature européenne (la sœur et le beau-frère font penser aux Thénardier de V. Hugo). Et surtout il y a l'interprétation inoubliable que donnent Hélène Loiselle et Gabriel Arcand à ces deux êtres maltraités par la vie. — **Philippe Gajan**

ANASTASIE OH MA CHÉRIE

**DE PAULE BAILLARGEON
(1977)**



Coll. Cinéma-thèque québécoise

Le premier court métrage de Paule Baillargeon impose d'emblée une voie unique, surprenante: celle d'un féminisme très personnel, sans dogmatisme, qui fait appel à l'humour et à la caricature, qui explore les zones troubles de l'aliénation et de la folie avec un sens poétique assuré. Un territoire que Baillargeon et sa complice Frédérique Collin exploreront

de nouveau trois ans plus tard avec *La cuisine rouge*, ce film à certains égards bancal qui demeure toutefois l'une des expériences les plus intimement singulières du cinéma féministe. *Anastasia...* paraît donc un film plus compact, où la réalisatrice est plus en contrôle, plus à même de dresser la carte d'un paysage mental à l'espace trouble et mouvant (et émouvant). — **Marcel Jean**

L'ÂGE DE LA MACHINNE

**DE GILLES CARLE
(1978)**

C'est peut-être le film le plus parfait que Gilles Carle ait réalisé. Un diamant d'Abitibi! Superbement écrit, mis en scène avec simplicité, intelligence et précision.

MA VIE C'EST POUR LE RESTANT DE MES JOURS

**DE ROBERT MORIN
ET LORRAINE DUFOUR
(1980)**



Longtemps méconnue, cette antiquité de Morin a connu une nouvelle vie lorsque le Vidéographe l'a numérisée. Dans sa filmographie, il s'agit d'une des œuvres fondatrices de ce qu'il appelle ses «tapes existentiels». Quelque chose comme un grand film féministe. Une caméra intruse scrute une beuverie intense dans un bar perdu. Les tables croulent sous les grosses bières. Les cendriers sont pleins. Un danseur nu et une danseuse tout aussi dévêtue remuent leur chair fraîche sur la musique du juke-box. Mario, un rembourreur, décide spontanément d'intégrer son numéro de cascadeur à celui de la danseuse. L'alcool aidant, le spectacle dégénère rapidement en mini-orgie. Une fois le calme revenu, Mario voit sa

double carrière de «rembourrage et de cascavage» remise en question par sa conjointe qui lui reproche son égoïsme. Le drame éclate, le couple se déchire, les larmes fusent, pendant qu'en arrière-plan le danseur nu joue au moulin à vent avec son sexe flasque. — **Fabrice Montal**

ELVIS GRATTON

**DE PIERRE FALARDEAU,
JULIEN POULIN
(1981)**

Ce court métrage, c'est la naissance d'un mythe, ce qui n'est pas rien!

PIWI

**DE JEAN-CLAUDE LAUZON
(1981)**

La naissance cinématographique du météore Lauzon. Par le milieu qu'il décrit, par ses envolées poétiques qui surgissent du trivial, par le climat d'aliénation et de frustration sexuelle dans lequel baignent ses personnages, le film annonce *Léolo*.

LE VOLEUR VIT EN ENFER

**DE ROBERT MORIN
(1984)**

L'un des sommets de l'œuvre de Morin, qui met en place un dispositif singulier, entre fiction et documentaire, pour raconter l'indigence matérielle qui rend fou.

SORTIE 234

**DE MICHEL LANGLOIS
(1988)**

Le premier film, sensible et juste, de Michel Langlois révèle aussi Roy Dupuis et Élise Guilbault en tant qu'acteurs de cinéma.

LE FILM DE JUSTINE

**DE JEANNE CRÉPEAU
(1989)**

Justine, c'est Marie-Hélène Montpetit, l'actrice fétiche de Jeanne Crépeau, ici dans la peau d'une jeune femme en cure de désintoxication... d'amour. Second opus de la réalisatrice, son style unique, fait de «tous genres mêlés» (ce sont ses mots), d'humour et de gravité, y est déjà affirmé et identifiable. Un incontournable du cinéma indépendant québécois.

SUSPECT N° 1

DE FRANÇOIS GIRARD
(1989)



Girard est sans contredit la grande vedette des réalisateurs issus de la première vague de vidéoclips, au cours de la décennie 1980 (devant Érik Canuel et Gabriel Pelletier, qui ont connu de gros succès commerciaux). Avant de passer au long métrage, Girard s'est très vite affranchi de ces œuvres de commande pour signer des bandes vidéo plus ambitieuses, trouvant souvent son inspiration du côté du théâtre ou de la danse. **Suspect n° 1**, qui reprend les bases de l'intrigue du **Polygraphe** de Robert Lepage, s'inscrit dans cette foulée. Il s'agit d'une œuvre qui exploite habilement les possibilités vidéographiques pour créer l'illusion d'un seul plan, en misant sur un décor unique (un mur de brique qui occupe les deux tiers de l'écran) qui devient la scène de toutes les actions d'un récit policier allusif. Sans dialogue, porté par la musique d'Yves Chamberland, **Suspect n° 1** est donc une vidéo musicale d'auteur, un court métrage inclassable qui s'inscrit dans la recherche d'un langage original par le cinéaste. Si, aujourd'hui, une telle imagerie peut sembler datée, elle est tout de même extrêmement représentative des avancées technologiques de l'époque et se compare avec ce qui se faisait ailleurs dans le monde (voir à ce chapitre les travaux de Zbigniew Rybczynski et de Jean-Baptiste Mondino). – **Marcel Jean**

LOIN D'OÙ

DE MICHKA SAÄL
(1989)



Ce premier film de Michka Saäl met à l'avant-plan les thèmes de l'identité et de l'immigration dans une forme singulière nourrie de cinéma d'avant-garde (on pense à Marguerite Duras, à Philippe Garrel et à quelques autres...) et de jazz métissé (la musique obsédante d'Abdullah Ibrahim qui vient rythmer le film et fait écho à la voix chaude de la narratrice). C'est l'arrivée d'une première génération de cinéastes sortis des études cinématographiques universitaires (Jeanne Crépeau, Manon Briand et Catherine Martin sont révélées à la même époque, Esther Valiquette suivra de peu), mais aussi l'affirmation de la présence, jusque-là discrète, d'un véritable cinéma de l'immigration qui vient nourrir un cinéma québécois encore plutôt monolithique, mis à part quelques exceptions notoires, comme le formidable **Journal inachevé** de Marilù Mallet. Que cette parole soit, de plus, celle d'une femme ajoute à son caractère exceptionnel. – **Marcel Jean**

PETITES CHRONIQUES CANNIBALES

1. ROSALIE

DE PIERRE JUTRAS
(1966)



Perturbée par le départ soudain de son amant sénégalais, une jeune bibliothécaire québécoise sombre dans une dépression qui prend la forme d'une logorrhée intarissable. Entre deux séances de psychothérapie, elle livre son histoire à un chauffeur de taxi, à une prêtresse vaudou et aux déménageurs qui vident son appartement.

Pierre Jutras avait conçu un long métrage en trois parties racontant les histoires de trois personnages comme autant de métaphores de l'anthropophagie. Malheureusement, il ne tourna que la première histoire. Il s'agit d'une intense entreprise de collaboration avec une actrice, le film devant beaucoup au tempérament fiévreux de Guylaine Tremblay. On reconnaît la touche de Jutras à travers son approche stylisée et rigoureuse, ainsi qu'à son refus de soumettre sa mise en scène au réalisme. À signaler la présence obsédante, dans le montage, d'extraits de **Terres brûlées** (1934), documentaire du cinéaste belge Charles Dekeukeleire, ainsi que la troublante utilisation de la musique de Claude Vivier. – **Marcel Jean**

LES MOTS MAGIQUES

DE JEAN-MARC VALLÉE
(1997)

L'impossible dialogue entre un fils et son père qui vaut à Jean-Marc Vallée le Grand Prix à Clermont-Ferrand.

NOVEMBRE

DE NICOLAS ROY
(2001)



La mort plane sur le cinéma de Nicolas Roy, la mort et le mal, l'irréparable, qui rôde et façonne un hors-champ oppressant... En 2001, **Novembre** inaugurait une décennie de courts métrages québécois particulièrement riche et féconde! Premier court métrage de ce cinéaste,

premier film d'une trilogie (que complétaient *Léo* en 2003 et *Petit dimanche* en 2006), trilogie de l'indicible comme l'avait nommée Fabrice Montal dans un numéro que *24 images* consacrait au court métrage québécois en 2007, *Novembre*, le plus expérimental de ses cinq courts métrages de fiction, est aussi le plus énigmatique dans le bon sens du terme. Un drame se joue sous nos yeux, une fille escorte sa mère dans une bien étrange ambulance, qui s'apparenterait plutôt à la charrette de la mort. Au plus près de leurs visages, la caméra laisse les circonstances du drame hors champ. Avec *Novembre*, le court métrage québécois quittait le Plateau-Mont-Royal, s'ouvrait aux technologies numériques et Nicolas Roy flirtait avec le conte fantastique style Maupassant. – Philippe Gajan

NOËL BLANK

DE JEAN-FRANÇOIS RIVARD (2003)

Au début des années 2000 se font remarquer quelques « courts-métragistes » à l'efficacité publicitaire, capables de

raconter rondement des histoires tantôt drôles, tantôt cruelles, toujours punchées. *Noël Blank* est le meilleur exemple de ce courant. Jean-François Rivard aura par la suite du succès à la télévision (*Les invincibles*), tout comme son collègue Jean-François Asselin (*François en série*), d'ailleurs.

LE ROUGE AU SOL

DE MAXIME GIROUX (2005)

Le film a attiré l'attention sur Maxime Giroux, avec son écriture de la raréfaction et son goût pour les hommes et les femmes sans qualités.

UNE CHAPELLE BLANCHE

DE SIMON LAVOIE (2005)

131

Un film hors format (c'est un moyen métrage) qui laisse entrevoir les possibilités de l'univers esthétique de Simon Lavoie.

DUST BOWL HA ! HA !

DE SÉBASTIEN PILOTE (2007)

152

La révélation d'un cinéaste aux préoccupations sociales autant que formelles, dont le premier long métrage a ensuite fait beaucoup de bruit.

NEXT FLOOR

DE DENIS VILLENEUVE (2008)

Un film opulent sur la surconsommation, une démarche discutable mais représentative du courant spectaculaire qui traverse la production de courts métrages.

MOKHTAR

DE HALIMA OUARDIRI (2010)

152

Une histoire marocaine – celle d'un garçon qui trouve un hibou blessé – tournée en arabe. Voici le cinéma québécois au XXI^e siècle, dans une ouverture au monde qui lui a longtemps été étrangère.



RSB PRODUCTION
CD / DVD / BLU-RAY

RSB VIRTUEL
PROMOTION / DÉCOUVERTES

RSB SERVICES
DESIGN / DISTRIBUTION INTÉGRÉE

RSBimedia.com

8400, Côte-de-Liesse, bureau 210

Ville Saint-Laurent, QC, Canada H4T 1G7

T 514 342-8511

F 514 342-0401

Sans frais 1 800 361-8153

info@rsbimedia.com



25 FILMS D'ANIMATION

SOUS LE SIGNE DE LA DIVERSITÉ

par Marco de Blois

Établir la liste des 25 films d'animation québécois qu'il faut avoir vus, c'est d'abord s'assurer qu'elle reflète la diversité des techniques faisant la marque de l'animation québécoise. D'où l'éclectisme (apparent seulement) de notre sélection. En effet, si, par exemple, les Tchèques se prêtaient à l'exercice, il y a fort à parier que l'animation de marionnettes dominerait la liste, et si les Américains faisaient la même chose, on pourrait s'attendre à ce que le *cartoon* occupe le haut du pavé. Or, chez nous, les techniques les plus variées (de la gravure sur pellicule à l'animation par ordinateur, en passant par le dessin sur papier, l'écran d'épingles et les marionnettes) s'insèrent avec cohérence dans un corpus modelé par les explorations mclarenienues. Il fallait donc que toutes les possibilités de l'animation soient considérées dans notre classement.



Souvenirs de guerre de Pierre Hébert



Le chapeau de Michèle Cournoyer

Nous avons retenu comme critère principal la pérennité de l'œuvre de même que la persistance de son influence sur la production contemporaine. En ce sens, certains films qui sont encore aujourd'hui montrés dans les écoles d'animation à travers le monde et cités en exemple dans bon nombre d'anthologies nous apparaissent incontournables : *Il était une chaise* (Norman McLaren et Claude Jutra), *Walking* (Ryan Larkin), *Le paysagiste* (Jacques Drouin), *L'homme qui plantait des arbres* (Frédéric Back) sont de ceux-là. D'autres films ayant eu un rayonnement un peu plus confidentiel (*Notes sur un triangle* de René Jodoin, *Premiers jours* de Clorinda Warny) ont été retenus pour des raisons similaires et aussi parce que nous avions le désir de les remettre sous le feu des projecteurs.

Ce critère peut aussi tenir compte des prix et distinctions récoltés par les films à leur sortie. Toutefois, l'obtention d'un Oscar n'est pas un gage absolu de qualité, et une avalanche de prix n'est pas nécessairement synonyme de pertinence. Pourtant, dans certains cas, un grand nombre de prix importants peut être le signe d'un retentissement réel, surtout s'il s'accompagne d'une réception critique forte. C'est le cas, notamment, du *Château de sable* (Co Hoedeman), du *Chapeau* (Michèle Cournoyer), d'*Isabelle au bois dormant* (Claude Cloutier) et des *Journaux de Lipsett* (Theodore Ushev). À l'inverse, certains films ont été snobés par les festivals, parfois pour des raisons de mode ou

d'aveuglement des comités de sélection. Si, par exemple, *Souvenirs de guerre* de Pierre Hébert a été peu choyé par les attributions de prix, nous constatons aujourd'hui que l'œuvre a traversé les ans grâce à son souffle narratif et à ses ambitions esthétiques et qu'elle a été depuis abondamment commentée.

Dans le vaste répertoire de l'ONF, il nous fallait distinguer les œuvres québécoises de celles ayant été réalisées ou produites hors Québec. Ainsi, nous avons omis les films datant d'avant le déménagement de l'ONF d'Ottawa à Montréal en 1956. De même, nous avons évacué certains courts métrages pourtant majeurs quand il nous apparaissait clairement qu'ils n'avaient pas été conçus au Québec, comme *Ryan*, *Madame Tutli-Putli* (deux productions ontariennes), *The Big Snit* et *The Cat Came Back* (réalisés à Winnipeg).

Établir cette liste, c'est aussi prendre acte du rôle fondamental qu'a joué l'ONF dans la production de l'animation d'auteur au pays. Deux films de notre liste ne sont pas produits par l'Office : il s'agit de *L'homme qui plantait des arbres*, de la Société Radio-Canada, et de *Tony de Peltrie*, une œuvre indépendante. Nous nous sommes questionnés sur le cinéma d'animation indépendant récent, qui connaît d'ailleurs une certaine vigueur, et ce, notamment dans le domaine du film expérimental. C'est ainsi que deux titres en provenant ont été classés dans la catégorie Art et expérimentation. ■

ANIMATION

IL ÉTAIT UNE CHAISE

DE CLAUDE JUTRA
ET NORMAN MCLAREN
(1957)



Il était une chaise fait écho au célèbre *Voisins* de McLaren, produit cinq années plus tôt alors que l'ONF était encore à Ottawa. Ainsi, les deux courts métrages appartiennent à la veine des œuvres «avec acteurs» du réalisateur d'origine écossaise; de même, l'un et l'autre sont des films pacifistes, dépeignant un combat à deux, quoique le second se termine sur une note optimiste (on y trouve un terrain d'entente), contrairement au premier, qui est plutôt sombre. Énergique et plein d'humour, *Il était une chaise* est porté par le sommet de l'inventivité de Norman McLaren et de la fantaisie de Claude Jutra. Réalisé à l'époque où le cinéma direct se montrait le bout du nez, il constitue un peu l'antithèse de ce mouvement, faisant usage des multiples possibilités de truchage offertes par la caméra, annonçant comme une prophétie la dissolution très actuelle de la prise de vues réelles dans l'animation. – **Marco de Blois**

WHAT ON EARTH?

DE LES DREW, KAJ PINDAL
(1966)

129 

La terre, du point de vue des Martiens... L'un des classiques du cartoon à l'ONF, au style inspiré de la United Productions of America, abordant un sujet social (la prolifération des automobiles) avec un humour exquis.

NOTES SUR UN TRIANGLE

DE RENÉ JODOIN
(1966)



Le film se présente comme un élégant ballet de triangles équilatéraux se déroulant au rythme d'une valse de Maurice Blackburn. Ce ludisme charmant, cette simplicité désarmante cachent pourtant une approche rigoureuse et méthodique. Animation de papiers découpés à vocation pédagogique, *Notes sur un triangle* est un véritable tour de force qui repose sur un savoir-faire technique et des calculs complexes et précis. À l'époque, l'ordinateur n'avait pas encore fait son entrée comme outil d'appoint à la création. Ce qui frappe ici, c'est d'abord ce mouvement régulier et constant qui nous mène sans coup férir du triangle initial au triangle final à travers les fragmentations successives de la figure géométrique. Ensuite, et c'est peut-être le signe de sa qualité, le film donne à contempler un monde dont l'organisation est harmonieuse et parfaite, un monde idéal – on serait tenté de dire «utopique» – qui invite à la méditation. – **Marco de Blois**

WALKING

DE RYAN LARKIN
(1968)

Le film qui a inscrit Ryan Larkin dans l'histoire du cinéma d'animation: le chef-d'œuvre animé de la génération hippie.

TOUT ÉCARTILLÉ

D'ANDRÉ LEDUC
(1972)



Lorsqu'il fonde le studio d'animation du Programme français de l'ONF, René Jodoin fait face au double défi de devoir travailler avec des cinéastes sans expérience, tout en étant limité à un budget anémique. Il se souvient alors qu'au moment de mettre à l'ouvrage la première équipe d'animation de l'ONF en 1942, McLaren avait initié la production d'une série de films inspirés de chansons traditionnelles. Autres temps, autres mœurs, ce sont les chansons contemporaines (Claude Gauthier, Jean-Pierre Ferland, Claude Léveillée, Robert Charlebois) qui inspireront les jeunes cinéastes.

Tout écartillé est l'un des courts métrages les plus réussis de cette série (avec *Tête en fleurs* de Bernard Longpré) et aussi l'un des films les plus fous et les plus libres jamais réalisés à l'ONF: dans une suite frénétique d'images nerveuses et sautillantes – c'est de la pixillation –, un policier, un magicien, la fée des étoiles, le Père Noël et toute une collection de personnages loufoques se succèdent, accompagnant à l'image le délire verbal et musical de Charlebois. Jouissif! – **Marcel Jean**

LA FAIM

DE PETER FOLDÈS
(1973)

129 9

Foldès, Français d'origine hongroise, a réalisé ce film pionnier de l'animation assistée par ordinateur grâce au soutien du légendaire producteur René Jodoin. Presque 40 ans après sa réalisation, le film n'a pas pris une ride, malgré sa technique encore embryonnaire.

LE PAYSAGISTE

JACQUES DROUIN
(1976)



© 1976 Office national du film du Canada

En 1973, l'ONF fait l'acquisition d'un écran d'épingles d'Alexeïeff-Parker. Les deux inventeurs de l'instrument viennent alors donner un atelier où sont conviés les plus brillants jeunes animateurs canadiens: Caroline Leaf, Ryan Larkin, etc. Pourtant, personne n'entreprend ensuite de film sur cette étrange machine à rêver constituée de 240 000 épingles insérées dans des tubes de vinyle... Cela jusqu'à ce que Jacques Drouin, stagiaire qui n'avait pas assisté à la classe de maître du couple Alexeïeff et Parker, décide de se frotter à l'appareil et... en attrape la piqûre. Il signe d'abord quelques tests, regroupés sous le titre *Trois exercices sur l'écran d'épingles d'Alexeïeff* (1974), puis se lance dans un projet d'envergure: *Le paysagiste*, dans lequel un artiste, au style évoquant les paysages de Grant Wood, se perd dans son œuvre, avant de revenir *in extremis* à la réalité.

Alexeïeff et Parker voient le film au festival d'Ottawa, lors de sa première mondiale, reconnaissant en Drouin leur digne héritier: *Le paysagiste* fait la démonstration que l'écran d'épingles peut survivre à ses créateurs et il trouve ainsi sa place dans la grande histoire du cinéma d'animation. – Marcel Jean

THE STREET

DE CAROLINE LEAF
(1976)

Le chef-d'œuvre de la grande Caroline Leaf, qui utilise avec brio la peinture sur verre et multiplie les transitions géniales pour adapter un texte de Mordecai Richler.

LE CHÂTEAU DE SABLE

DE CO HOEDEMAN
(1977)

Récipiendaire d'un Oscar, ce film est le couronnement précoce de la carrière de Co Hoedeman et le plus célèbre des films de marionnettes réalisés à l'ONF.

SPECIAL DELIVERY

DE JOHN WELDON
ET EUNICE MACAULAY
(1978)



© Office national du film du Canada

Récipiendaire d'un Oscar, ce cartoon n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est incontestablement l'un des films les plus drôles de l'histoire du cinéma d'animation canadien. Sur un canevas de récit policier, Weldon et Macaulay signent un court métrage absurde dans lequel un homme est responsable de la chute mortelle d'un facteur parce qu'il n'a pas déneigé l'allée menant à sa maison. Jamais l'humour de Weldon n'aura trouvé meilleur véhicule: le film, très court, est une véritable leçon de rythme et de *timing*, le commentaire pince-sans-rire étant débité de manière impassible, comme si les personnages agissaient selon une logique imparable. Jamais le style graphique de Weldon n'aura paru si approprié: son trait esquissé, proche du dessin de presse, ses couleurs fades, tout imprime à l'ensemble un aspect banal qui tranche brutalement avec le caractère excessif des péripéties. Une grande réussite! – Marcel Jean

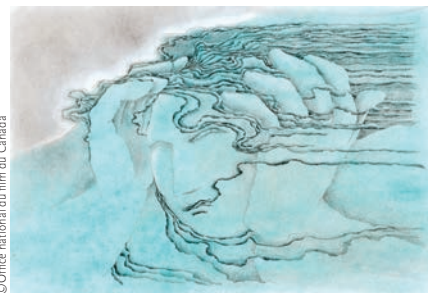
EVERY CHILD

D'EUGENE FEDORENKO
(1979)

C'est d'abord une trame sonore géniale, signée Normand Roger et les Mimes électriques. C'est ensuite un thème – les droits de l'enfant – que l'ONF exploitera ensuite jusqu'à plus soif. Un film souvent imité, jamais égalé.

PREMIERS JOURS

DE CLORINDA WARNY
(1980)



© Office national du film du Canada

D'origine belge, Clorinda Warny débarque à l'ONF en 1967, forte de son expérience dans les grands studios de Bruxelles, où elle a passé une dizaine d'années. Dans le tout nouveau studio d'animation du Programme français de l'ONF, peuplé de jeunes cinéastes inexpérimentés, ses connaissances sont cruciales et elle en fait bénéficier plusieurs. En 1978, alors qu'elle travaille à *Premiers jours*, son troisième film, Warny décède d'un accident cardiaque. Elle a 39 ans. Ses collègues Lina Gagnon et Suzanne Gervais décident de terminer ce film posthume dans lequel la réalisatrice mêle les cycles de la vie et celui des saisons, tout en assimilant le corps humain à des paysages. Le résultat est stupéfiant! La technique – la systématisation des fondus enchaînés utilisée par McLaren, auxquels s'ajoutent de constants et subtils changements de couleurs réalisés au pastel – inspirera Frédéric Back pour *L'homme qui plantait des arbres*, tandis que le film aura une influence déterminante sur de nombreux cinéastes (dont le Néerlandais Michaël Dudok de Wit). – Marcel Jean

«E»

DE BRETISLAV POJAR
(1981)

129

Le Tchèque Bretislav Pojar a été le mentor de plusieurs jeunes animateurs québécois dans les années qui ont suivi la création du studio d'animation du Programme français de l'ONF. *Balablok* et «E», qu'il a réalisés à Montréal en utilisant des éléments découpés, sont devenus des classiques de la fable politique.

SOUVENIRS DE GUERRE

DE PIERRE HÉBERT
(1982)

129

Accueilli dans l'indifférence relative par le milieu de l'animation au moment de sa sortie, *Souvenirs de guerre* a passé haut la main l'épreuve du temps, l'actualité de son discours étant sans cesse ravivée par la guerre du Golfe, puis les événements consécutifs au 11 septembre 2001. C'est un grand film politique en même temps qu'un exemple remarquable des possibilités narratives de la gravure sur pellicule.

TONY DE PELTRIE

DE PIERRE LACHAPELLE,
PHILIPPE BERGERON, PIERRE
ROBIDOUX ET DANIEL LANGLOIS
(1985)



Coll. Cinématique québécoise

Tony de Peltrie est apparu comme une spectaculaire avancée technique en animation 3D après sa présentation au festival SIGGRAPH de 1985. Si on a alors pu écrire un peu abusivement que le personnage virtuel de Tony était «le premier auquel il était possible de s'identifier» (une affirmation discutable, d'autant plus que la première production Pixar, *The Adventures of André and Wally B.*, sortie l'année précédente, apparaît rétrospectivement plus efficace à transmettre des émotions), il reste que le film

étonnait par sa représentation détaillée de la morphologie humaine et l'ambition de son scénario (un pianiste de bar se rappelle les belles années de sa carrière). Conçu au Centre de calcul de l'Université de Montréal, *Tony de Peltrie* a fait date, ouvrant la voie à l'animation par ordinateur 3D au Québec tout en préparant le terrain pour la fondation de Softimage par Daniel Langlois en 1986. — Marco de Blois

L'HOMME QUI PLANTAIT DES ARBRES

DE FRÉDÉRIC BACK
(1987)

Bien sûr, il y a eu *Crac!*, cette plongée virtuose dans la culture québécoise. Mais comment mettre de côté l'impact prodigieux de *L'homme qui plantait des arbres*, devenu rapidement une sorte d'hymne cinématographique attisant les ferveurs écologiques partout dans le monde. Un classique, un vrai.

ENTRE DEUX SŒURS

DE CAROLINE LEAF
(1990)



©Office national du film du Canada

Entre deux sœurs est le résultat d'une démarche fondée sur l'exploration et l'invention. Caroline Leaf a gravé ici les images sur une pellicule 70 mm puis les a reportées sur une pellicule 35 mm en les photographiant l'une après l'autre sur banc-titre. Grâce à la grande surface du 70 mm, la cinéaste a pu travailler les détails, ce qui lui a permis de rendre de façon convaincante ce récit d'un désarroi psychologique aux accents expressionnistes. Spectaculaire et puissant, le film raconte comment l'arrivée d'un étranger perturbe la vie de deux sœurs recluses. Il y a, à l'origine de chaque film de Caroline Leaf, une recherche visant à approfondir une technique afin

de l'assujettir à un projet esthétique et narratif. La cinéaste a ainsi entièrement renouvelé la peinture sur verre avec *The Street*. La complexité du dispositif technique d'*Entre deux sœurs* peut expliquer pourquoi l'œuvre n'a pas eu de postérité directe, apparaissant comme une expérience unique dans l'histoire de l'animation québécoise. — Marco de Blois

WHEN THE DAY BREAKS

DE WENDY TILBY,
AMANDA FORBIS
(1999)

Palme d'or à Cannes, Grand Prix à Annecy, à Zagreb et à Hiroshima, totalisant 37 prix internationaux, ce conte urbain de Wendy Tilby et Amanda Forbis est instantanément devenu un classique.

LE CHAPEAU

DE MICHÈLE COURNOYER
(1999)

Abandonnant la rotoscopie de *La basse-cour* et misant sur la simplicité et la spontanéité du dessin à l'encre sur papier, Cournoyer livre un film troublant sur l'abus sexuel, dénué de tout didactisme et de bons sentiments. Un film brut, un film-choc.

THE BOY WHO SAW THE ICEBERG

DE PAUL DRIESSEN
(2001)



©Office national du film du Canada

The Boy Who Saw the Iceberg est un film où la narration en *split screen* (en «diptyque») sert pleinement la portée émotionnelle du récit. Il ne s'agit pas de la première expérience de Paul Driessen de l'image à volets multiples : *La fin du monde en quatre saisons* avait été un exercice extrême

en la matière et certaines des réalisations néerlandaises du réalisateur adoptaient une facture similaire. Toutefois, il y a dans *The Boy Who Saw the Iceberg* une force d'expression attribuable à l'aisance avec laquelle Driessen applique un procédé par ailleurs trop souvent utilisé comme gadget. Dans la partie gauche de l'écran, un enfant s'embarque sur un bateau de croisière avec ses parents. À droite, les mêmes événements, mais perçus par le gamin à l'imagination débordante. Inspiré de la tragédie du Titanic, ce film de haute voltige se termine par un émouvant plaidoyer en faveur des esprits libres. Il est l'œuvre d'un réalisateur ayant remarquablement renouvelé le dessin animé traditionnel. – **Marco de Blois**

ÂME NOIRE

**DE MARTINE CHARTRAND
(2001)**



Ours d'or à Berlin, *Âme noire* est une œuvre retraçant, en musique et en couleurs, quelques grands moments de l'histoire des peuples noirs. Flamboyant, le film révèle l'énergie généreuse de Martine Chartrand et constitue une date dans la naissance d'une cinématographie de la diaspora haïtienne.

FLUX

**DE CHRISTOPHER HINTON
(2002)**



Venu du cartoon, c'est-à-dire du dessin animé humoristique, un temps membre du groupe qu'on appelle familièrement l'école de Winnipeg (Richard Condie, Cordell Barker), Christopher Hinton a emprunté un parcours singulier, qui l'a mené au cinéma expérimental (*cNote*, terminé en 2004, est à ce chapitre un film important). *Flux*, son plus grand succès à ce jour (19 prix internationaux), se situe précisément entre le cartoon et l'abstraction graphique, dans ce territoire peu fréquenté qu'est l'animation totale (il n'y a aucune distinction entre les personnages et les décors; tout bouge, tout est mouvement), alors que la figuration est constamment mise en péril par les excès graphiques et l'audace des transitions, mais que la clarté narrative demeure, comme par miracle. Exercice de style de haut vol, œuvre d'une grande virtuosité, *Flux* est un film d'une absolue singularité.

– **Marcel Jean**

DEHORS NOVEMBRE

**DE PATRICK BOUCHARD
(2005)**

Remarqué en 2002 avec *Les ramoneurs cérébraux*, Patrick Bouchard signe un deuxième film concis et maîtrisé, prenant pour sujet une chanson des Colocs. Un des films marquant l'arrivée d'une nouvelle génération d'animateurs francophones, après la retraite des pionniers du studio français d'animation de l'ONF.

ISABELLE AU BOIS DORMANT

**DE CLAUDE CLOUTIER
(2007)**



D'abord connu comme bédéiste, Claude Cloutier réussit à transposer au cinéma son humour absurde bonifié par son style graphique unique. L'un des grands succès de l'histoire de l'ONF, primé par le public dans neuf festivals.

LES JOURNAUX DE LIPSETT

**DE THEODORE USHEV
(2010)**



Ni totalement fiction, ni biographie d'Arthur Lipsett, le film de Theodore Ushev d'après un texte de Chris Robinson est une œuvre foisonnante, tant sur le plan sonore que visuel, qui constitue un sommet dans la filmographie déjà abondante du prolifique cinéaste.

25 FILMS D'ART ET D'EXPÉRIMENTATION POUR UN CINÉMA ÉLARGI

par Fabrice Montal

Notre sélection des films expérimentaux s'est accomplie sous l'angle de l'éclectisme. Par essence, ce qui est expérimental est peu classable puisque l'on y tente justement, que ce soit dans le style ou dans la matière, de dépasser les conditions préalables d'une pratique – ici cinématographique –, donc de sortir des catégorisations reçues. Nous avons aussi accueilli dans la rubrique «cinéma expérimental», quelques œuvres majeures de la création vidéographique et de l'art électronique tant, non seulement elles nous semblaient le prolongement de recherches cinématographiques antérieures, mais qu'elles nous permettaient aussi d'admettre que la création vidéographique, durant au moins les décennies 1980-1990, a pris le relais alors que la scène du cinéma expérimental était quasi exsangue.

Donc, accueil large et refus de l'exclusion par un point de vue élargi de la notion d'expérience. En conséquence, nous avons aussi refusé d'opposer la narrativité au formalisme. Nous nous retrouvons devant des œuvres qui tâchaient de repousser les frontières de la fiction, qui tentaient de raconter des histoires d'une façon novatrice, tout comme nous nous sommes confrontés à des réalisations qui ne privilégiaient que des aspects formels ou qui utilisaient les limites d'un médium comme matériau.

Nous avons, aussi, longtemps délibéré à propos d'inclure ou non d'importants cinéastes aujourd'hui exilés qui participent d'assez loin à notre vie cinématographique. Nous pensons au premier chef au prolifique Vincent Grenier, natif de Québec mais installé aux États-Unis depuis si longtemps que son corpus d'œuvres est plus directement lié au mouvement du cinéma expérimental de la côte est américaine qu'au dynamisme du cinéma québécois. Louise Bourque s'est elle aussi expatriée chez nos voisins du Sud, sans que cela n'enlève rien à son immense talent. Cette veine d'exclus comprend également d'autres gemmes comme la plasticienne et vidéaste Michèle Waquant, qui vit en France, ainsi que François Girard, dont *Bach Cello Suite # 2: The Sound of Carceri* se serait retrouvé dans notre liste s'il avait été produit au Québec.

Il y a par ailleurs des inclus insolites comme *La mémoire des anges* de Luc Bourdon, qui a été retiré de la liste des longs métrages documentaires. C'est un film de «found footage», un travail d'histoire achronique, en même temps qu'un hommage sensible à notre cinéma. Un inclassable que nous avons décidé d'héberger.

Certaines œuvres ont été choisies pour leur rareté mais aussi pour leur audace, comme *Splash* qui est en fait une véritable manœuvre d'«art-action» urbaine, à forte influence situationniste. D'autres le sont parce qu'elles représentent un cinéaste ou un vidéaste dont tout le corpus aurait mérité de se retrouver dans la liste comme Charles Gagnon, Nelson Henricks, François Miron, Eduardo Menz, Manon Labrecque, Donigan Cumming, Neam Cathod, Charles Guilbert et Serge Murphy, Karl Lemieux ou Daïchi Saïto.

Nous avons aussi inclus des cinéastes dont le nom n'est pas directement lié au monde du cinéma expérimental, mais à celui du cinéma d'animation. Mais qui dit animation ne dit pas



Very Nice, Very Nice d'Arthur Lipsett et *Mamori* de Karl Lemieux

nécessairement «genre» plutôt que techniques et procédés, comme se plaisait à nous le rappeler Marco de Blois lors de nos rencontres. Ainsi, ne soyez pas surpris de retrouver ici les noms de Norman McLaren, Pierre Hébert, Steve Woloshen et Félix Dufour-Laperrière. Les places étant restreintes, nous avons dû agir avec sévérité. Nous sommes unanimes cependant à prétendre que chacun des titres inscrits dans cette liste a marqué l'histoire de notre cinéma. ■

ART ET EXPÉRIMENTATION

LA FEMME IMAGE

DE GUY BORREMANS
(1960)

Un film à l'érotisme raffiné et aux accents surréalistes et dadaïstes, qui constitue l'une des premières manifestations de l'avant-garde dans le cinéma québécois.

VERY NICE, VERY NICE

D'ARTHUR LIPSETT
(1961)

129 ③

Le premier film du génial Arthur Lipsett, dont la bande sonore est composée de bandes récupérées dans les chutiers, tandis que l'image est constituée d'une suite de photographies fixes.

OP HOP HOP OP

DE PIERRE HÉBERT
(1966)

La plus convaincante des œuvres de Pierre Hébert sur la perception.

PAS DE DEUX

DE NORMAN MCLAREN
(1968)

Un poème visuel. L'élégance et la finesse du résultat masquent le tour de force technique, qui est considérable.

PIERRE MERCURE

DE CHARLES GAGNON
(1971)

L'œuvre cinématographique de l'artiste multidisciplinaire Charles Gagnon se résume à trois films, plus un quatrième resté inachevé. Dans cet ensemble relevant d'une esthétique structuraliste, ensemble d'une rigueur conceptuelle et d'une force peu communes, on retient d'abord l'imposant *Pierre Mercure*, film hommage au compositeur de ce nom dans lequel Gagnon utilise des images des funérailles de celui qu'il célèbre, qu'il triture à la manière structurale (reprise en boucle, alternance positif/négatif, clignotement), tandis que la bande sonore fait entendre une composition du musicien. La durée de l'œuvre, 33 minutes

33 secondes, renvoie à la vitesse de rotation des microsillons. Un classique du cinéma expérimental québécois. – Marcel Jean

SPLASH

DE CLAUDE LAFLAMME
ET GEORGES LÉONARD
(1981)



Difficile de parler du passage de la décennie 1970 à la décennie 1980 sans évoquer l'engouement pour la performance. *Splash*, de Claude Laflamme et Georges Léonard, illustre à la perfection le type de projets artistiques alors en vogue : à une intersection achalandée près de l'UQAM (qui s'en étonnera ?), les artistes activistes du groupe Inter X Section répandent des gallons de peinture jaune, dans le but de proposer une «représentation picturale de l'automatisme urbain» : les traces des automobiles forment rapidement de curieux et spectaculaires motifs sur l'asphalte, les piétons sont perplexes, les autorités tentent de prendre les choses en main, la pagaille s'installe jusqu'à ce qu'on ferme les rues et que d'immenses machines viennent nettoyer les dégâts.

Avec humour, Laflamme et Léonard filment les préparatifs du coup comme s'il s'agissait d'un acte terroriste, puis documentent clandestinement l'événement, à l'aide de caméras dissimulées dans les édifices environnants. Un film sur l'art dans son acception la plus stricte. – Marcel Jean

JAFFA GATE

DE RICK RAXLEN
(1983)



Jérusalem, les années 1920, un homme descend un escalier, un autre le suit en se cachant le visage... Rick Raxlen, aussi atypique que soit sa carrière, a deux axes de recherche essentiels : la mémoire et l'image. Plus exactement, l'image animée pour traquer la mémoire, pour la faire surgir de la matière même. Cinéaste, vidéaste, cinéaste d'animation, Rick Raxlen fait des films fantomatiques, puissamment évocateurs. Si *Jaffa Gate* est un film en 16 mm, sa technique qui emprunte à l'avant-garde, notamment par son utilisation de l'imprimante optique, des boucles temporelles, des ralentis et du «found footage» se situe au confluent des trois pratiques. Alchimiste de l'image en mouvement, il cherche dans ce film à révéler un mystère qui vient buter inévitablement sur le présent, le début des années 1980 dans ce cas-ci. Trente ans plus tard, le mystère reste entier, le film toujours aussi troublant. *Jaffa Gate* n'a pas d'âge. – Philippe Gajan

DANLKU

DE NEAM CATHOD
(1989)



En 1989, assisté de Michel Giroux au montage vidéo analogique, Neam Cathod (Jean Décarie) crée la rencontre sans compromis entre une bastonnade dans un township sud-africain à la fin de l'apartheid, un dessin animé pour enfants, une défécation, la consécration d'une hostie et un film pornographique. L'œuvre est percutante et perdure grâce notamment à l'usage de la violence dans les médias comme matériau, assumé immodérément. La frénésie du montage visuel et sonore libère une synesthésie tout à fait prenante. Peut-être conçu au départ comme un simple détournement amusé, il est devenu une véritable «situation» médiatique. Un cauchemar d'aveux créé à l'aide de paysages médiatiques existant simultanément dans le même espace. S'installe alors une tension palpable grâce à l'outrance des images vidéographiques soutenues par les mutations d'un son électronique bruitiste. Cette bande d'hyperfragmentation annonçait certains travaux de Dominic Gagnon ou de Boris Firquet. Une copie de *Danlku* a été achetée par Canal Plus au début des années 1990. – Fabrice Montal

LA QUEUE TIGRÉE D'UN CHAT COMME UN PENDENTIF DE PARE-BRISE

DE JEAN-CLAUDE BUSTROS
(1989)



Du 16 mm, des images d'archives, un montage virtuose... un classique, un film monstre. Difficile aujourd'hui encore de ne pas être renversé par ce déferlement d'images de guerre, de charniers, de mutilations, de propagande, de catastrophes que viennent entrecouper des scènes de films scientifiques ou autres. «Surtout j'avais le désir d'arrêter de fabriquer

de l'illusion», dira Bustros, homme en colère déjà dans les années 1980 contre le matraquage médiatique décérébré et la bêtise humaine. Sa réponse, ou plutôt cette colère va prendre l'apparence d'un film didactique, un cours d'esthétique du cinéma que récite une voix off au débit monotone. À l'écran, un maelström poignant, saisissant, d'images qui viennent à la fois illustrer le propos (gros plans, plans d'ensemble, mouvements, etc.) mais surtout, déconstruire à chaque instant l'apparente neutralité du texte. L'image n'est pas innocente, elle n'est pas qu'une image mais bien la manipulation d'une réalité, et le cinéma n'est pas une affaire de technique mais bien de morale. – Philippe Gajan

OBJETS PERDUS

DE MICHEL DE GAGNÉ
ET MICHEL GÉLINAS
(1989)



À la fin de la décennie 1980, alors que le cinéma expérimental est en voie d'extinction au Québec, un petit groupe émerge de l'Université de Montréal, mené par Michel De Gagné et Michel Gélinas, mais comptant aussi des noms comme Yves Lafontaine et Édith Labbé. En l'espace de quatre ans, De Gagné et Gélinas coréalisent six films, dont *Objets perdus*. S'il repose sur certaines caractéristiques du film structurel – image montée en boucle, altération de l'image désignant sa matérialité –, *Objets perdus* se distingue toutefois de ce courant par le recours à une trame narrative claire, qui prend forme sur la bande sonore par la lecture à quatre voix d'un texte aux accents fantastiques racontant l'histoire d'une jeune femme progressivement dépossédée de diverses parties de son corps. La bande image, constituée d'un plan du métro de Montréal répété 16 fois et demie, contribue à imposer un climat

d'aliénation qui vient augmenter l'effet du texte sur le spectateur. La démarche des réalisateurs, qui vise à insérer des niveaux de contenu explicite dans des formes expérimentales, trouve ici un aboutissement. – Marcel Jean

WHAT IGNITES ME, EXTINGUISHES ME

DE FRANÇOIS MIRON
(1990)

Tourné dans la région de Chicago, le premier film important dans la carrière de François Miron est proche de l'esprit du film structurel, auquel il insuffle une énergie singulière.

SOIS SAGE Ô MA DOULEUR

DE GUILBERT ET MURPHY
(1990)



Peintres vidéastes de l'*infraordinaire*, des petites misères comme des grandes douleurs, fins observateurs des travers de leurs contemporains, inventeurs patentés (à l'aide de bouts de ficelles volés au tout-venant), Guilbert et Murphy, avec cette bande vidéo, sont bien devenus les maîtres de la saynète ludique.

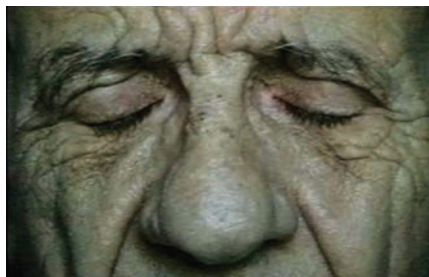
SHIMMER

DE NELSON HENRICKS
(1995)

Du rythme, une narration au «je» poétique, entêtante, terriblement évocatrice, un goût pour les objets rétro, et surtout un feu d'artifice de trouvailles visuelles, comme des flashes de mémoire vive. Toute la boîte à outils de l'art vidéographique des années 1990 mise à contribution par l'une de ses figures de proue.

A PRAYER FOR NETTIE

DE DONIGAN CUMMING
(1995)



Pour son passage à la vidéo, le photographe Donigan Cumming frappait un grand coup. En «mettant en scène» sa version très particulière d'un adieu à celle qui fut son modèle pendant plus de 10 ans, Nettie Harris, il entreprenait une geste vidéo peuplée d'une galerie d'assistés sociaux et de corps déchus. Dans cette première œuvre, ceux-ci récitent des prières à une défunte que parfois ils ne connaissent même pas, prières que le vidéaste entrecoupe de bout d'essais qu'il a filmés avant la mort de Nettie. Entre grotesque et sublime, entre vérité et faux-fuyant, Cumming repousse le mensonge et traque les tabous. Impitoyable, pour son spectateur à qui il assène des scènes crues, parfois dérangeantes, comme, d'une certaine façon, pour ses «acteurs», qu'il n'épargne pas, Cumming se tient droit. S'il s'inscrit au départ dans la tradition du documentaire sociologique, son œuvre, radicale, s'apparente autant à la fiction: non pas qu'il mette en question les genres mais bien plus la représentation, celle de l'imaginaire comme celle du réel. – Philippe Gajan

LODELA

DE PHILIPPE BAYLAUCQ
(1996)

La danse filmée est, en soi, un genre. Avec *Lodela*, sur une chorégraphie de José Navas, Philippe Baylaucq parvient à rendre justice tant à la danse qu'au cinéma.

EN DEÇÀ DU RÉEL

DE MANON LABRECQUE
(1997)



Art vidéo, art électronique, performance filmée, autofiction, poésie de l'absurde et du dérisoire: *En deçà du réel* est tout cela et, pour cela justement, reste une des œuvres phares des années 1990, au sein d'une décennie très riche en expérimentation vidéo. En endossant ses habits de clown triste, de danseuse à claquettes ou encore de «rieuse», Manon Labrecque joue un rôle mais surtout cherche s'il existe «au-delà de ce que l'on voit une réalité qui use l'inutile», une seule phrase pour dire l'ambition de cette courte vidéo sur le temps qui passe et qui repasse, mais peut-être surtout sur l'enfermement, presque sur la folie. Le décor, très simple, même spartiate, ressemble à une chambre d'isolement, la jeune femme rit, d'un rire forcé, malade, et le temps déraile... En deçà du réel mais au-delà de ce que l'on voit: un terrain mystérieux à défricher, dont un courant de l'art vidéo de cette décennie fera son lit. – Philippe Gajan

BELUGA CRASH BLUES

DE DOMINIC GAGNON
(1997)

Filmant en noir et blanc et à haut contraste l'activité d'un parc d'attractions, Gagnon réalise une expérience sémantique: les gens qu'il filme s'amusent, mais le dispositif cinématographique a pour effet de suggérer l'angoisse et le drame.

A-LIGHT

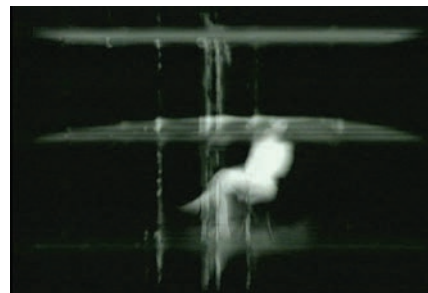
DE YAN BRELEUX
ET ALAIN THIBAUT
(1997)



Première partie de la trilogie «A-B-C Light». Considérer *A-Light* comme un film expérimental, c'est évidemment prendre position en proposant au cinéma une prolongation qui se révèle dans les performances vidéomusique qui se sont mises à proliférer depuis la fin des années 1990, puis dans le «motion design» tel qu'il s'est institué dans les années 2000. Yan Breleux et Alain Thibault, avec *A-Light* (1997), ont inauguré une collaboration de plusieurs années qui va notamment se développer au sein du duo Purform et rayonner sur les scènes électroniques du monde entier. On a pu à cet instant apprécier le talent graphique du vidéaste Yan Breleux et sa grande virtuosité à créer des jeux de formes et des transitions graphiques parfaitement fluides et dynamiques. – Fabrice Montal

DIE DYER

D'ALAIN PELLETIER
(1999)



Inspirée par la vie et les toiles du peintre britannique Francis Bacon, cette œuvre purement vidéographique traduit, dans une expérience de théâtre de la cruauté, les relations entre des modèles et leur peintre qui les garde confinés, scrutés,

photographiés dans une relation de domination panoptique jusqu'au moment où ils se rebelleront contre leur transformation en image. Sur une trame acoustique de Marcelle Deschênes, Pelletier réussit, par quelques tours de force et peu de recours aux logiciels, à mimer, par de simples procédés optiques, scénographiques et de saturation de signal vidéo, l'univers déconstruit et torturé des peintures du maître. — **Fabrice Montal**

LAS MUJERES DE PINOCHET

D'EDUARDO MENZ
(2004)

À l'image, Pinochet adoube Miss Univers; la voix et le texte sont ceux d'une des victimes de la terrible dictature... Les trois éléments sont «empruntés» à *Images d'une dictature*, le film de Patricio Henríquez. L'image et le texte vont se croiser, donnant lieu à l'une des dramatisations les plus implacables de l'Histoire jamais imaginées par un cinéaste. Essentiel!

THE CURSE OF THE VODOO CHILD

DE STEVEN WOLOSHEN
(2005)

Maître de l'animation sans caméra, Woloshen utilise la musique endiablée de Jimi Hendrix et du *found footage* sur lequel il intervient directement pour évoquer le chaos de la conception.

UN, DEUX, TROIS CRÉPUSCULE

DE FÉLIX DUFOUR-LAPERRIÈRE
(2006)

Un film inclassable, aux textures visuelles et sonores opulentes, dont le fil narratif ténu évoque la vie d'une jeune femme.

LA MÉMOIRE DES ANGES

DE LUC BOURDON
(2008)

Ni documentaire ni fiction, un essai de remontage d'extraits de films puisés dans la collection de l'ONF. Une expérience fascinante.

TREES OF SYNTAX, LEAVES OF AXIS

DE DAÏCHI SAÏTO
(2009)

Un étincelant «film de paysage» réalisé par l'un des plus brillants jeunes cinéastes expérimentaux contemporains, fruit d'une collaboration avec le violoniste Malcolm Goldstein.

MAMORI

DE KARL LEMIEUX
(2010)

Sur la base d'images et de sons recueillis en Amazonie, Lemieux signe son film le plus achevé, une grandiose expérience sensorielle réalisée en collaboration avec le musicien espagnol Francisco Lopez.

OÙ VOIR LES 200 FILMS QUÉBÉCOIS QU'IL FAUT AVOIR VUS ?

VINGT DES FILMS APPARAISSANT DANS LA LISTE ONT ÉTÉ ÉDITÉS SUR L'UN OU L'AUTRE DES DVD OFFERTS AUX ABONNÉS DE 24 IMAGES :

N° 129: «E» + LA FAIM + SOUVENIRS DE GUERRE + VERY NICE, VERY NICE + WHAT ON EARTH? (LA TERRE EST HABITÉE!) • N° 131: UNE CHAPELLE BLANCHE • N° 132: BÛCHERONS DE LA MANOUANE • N° 135: OSCAR THIFAUT • N° 137: LE STEAK • N° 138: LA SARRASINE • N° 139: THE FIFTH PROVINCE (LA CINQUIÈME PROVINCE) • N° 141: ON EST LOIN DU SOLEIL • N° 143: À VOTRE SANTÉ • N° 145: ALIAS WILL JAMES • N° 146: TROIS PRINCESSES POUR ROLAND • N° 148: FRANÇOISE DUROCHER, WAITRESS + NIGHT CAP • N° 152: MOKHTAR + DUST BOWL HA! HA! • N° 156: RUTH

53 AUTRES FILMS PEUVENT ÊTRE VUS SUR ONF.CA, SITE WEB DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA :

24 HEURES OU PLUS... • 60 CYCLES • LES ABOITEAUX • L'ACADIE, L'ACADIE ?! • ACTION: THE OCTOBER CRISIS OF 1970 • L'ÂGE DE LA MACHINÉ • ÂME NOIRE • À SAINT-HENRI LE CINQ SEPTEMBRE • AVEC TAMBOURS ET TROMPETTES • LA BÊTE LUMINEUSE • BEYROUTH! «À DÉFAUT D'ÊTRE MORT» • THE BOY WHO SAW THE ICEBERG • LES BRÛLÉS • CÉSAR ET SON CANOT D'ÉCORCE • IL ÉTAIT UNE CHAISE • LE CHAPEAU • LE CHAT DANS LE SAC • LE CHÂTEAU DE SABLE • THE DAYS BEFORE CHRISTMAS • DEHORS NOVEMBRE • LA DRAVE • EVERY CHILD • FÉLIX LECLERC TROUBADOUR • LA FICTION NUCLÉAIRE • LES FILLES DU ROY • GOLDEN GLOVES • GUI DAÓ • QUELQUES CHINOISES NOUS ONT DIT • ISABELLE AU BOIS DORMANT • LODELA • LONELY BOY • LA LUTTE • LA MÉMOIRE DES ANGES • MÉMOIRE EN FÊTE • MON ONCLE ANTOINE • NOTES SUR UN TRIANGLE • ON EST

AU COTON • O.K... LALIBERTÉ • OP HOP HOP OP • PAS DE DEUX • LE PAYSAGISTE • LES PETITES SŒURS • POUR LA SUITE DU MONDE • LES RAQUETTEURS • LE RÈGNE DU JOUR • SAD SONG OF YELLOW SKIN • TÉLESPHORE LÉGARÉ, GARDE-PÊCHE • UNIVERSE • VENDREDI: «LES CHARS» • LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z. • WALKING • WHEN THE DAY BREAKS.

LES AUTRES FILMS DE L'ONF SONT VISIBLES À LA CINÉROBOTHÈQUE, AU 1564 rue Saint-Denis, à Montréal.

TOUS LES LONGS MÉTRAGES DE FICTION RÉALISÉS DEPUIS 1994 (16 TITRES) SONT DISPONIBLES EN DVD, TOUT COMME D'AILLEURS QUELQUES CLASSIQUES PLUS ANCIENS :

LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN • LES ORDRES • LES PLOUFFE • LA GUERRE DES TUQUES • LÉOLO • REQUIEM POUR UN BEAU SANS-CŒUR.

UNE DIZAINE DE DOCUMENTAIRES RÉCENTS SONT DISPONIBLES EN DVD: L'ERREUR BORÉALE • ROGER TOUPIN, ÉPICIER VARIÉTÉ • UN FLEUVE HUMAIN • UP THE YANGTZE • L'ENCERCLEMENT • HOMMES À LOUER • SOUS LA CAGOULE • LA NUIT ELLES DANSENT ETC.

LES DEUX COURTS MÉTRAGES DE ROBERT MORIN SONT DISPONIBLES DANS LE COFFRET DVD QUI A ÉTÉ CONSACRÉ AU CINÉASTE, TOUT COMME ON PEUT VOIR L'HOMME QUI PLANTAIT DES ARBRES DANS LE COFFRET CONSACRÉ À FRÉDÉRIC BACK. QUELQUES COURTS MÉTRAGES, DONT NOËL BLANK PEUVENT ÊTRE VUS SUR TOU.TV

LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE PRÉSENTE LE 1^{ER} MARS À 16H MA VIE C'EST POUR LE RESTANT DE MES JOURS, ET LE 8 MARS À 18H30 LA VIE RÉVÉE.



30^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

FIFA 

30th INTERNATIONAL FESTIVAL OF FILMS ON ART

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART

15 - 25 MARS 2012

WWW.ARTFIFA.COM

MONTRÉAL

PRÈS DE 250 FILMS, DE PLUS DE 25 PAYS

Art contemporain - Peinture - Sculpture - Photographie et bien plus encore...

Dévoilement de la programmation le 23 février 2012

Billets en vente dès le 25 février à la billetterie de la Place des Arts 514 842 2112 / 1 866 842 2112

CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE • CINÉMA ONF • CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE • GOETHE-INSTITUT • GRANDE BIBLIOTHÈQUE
• UNIVERSITÉ CONCORDIA • MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN • MUSÉE DES BEAUX-ARTS • PLACE DES ARTS

Amorce d'une trajectoire passionnante

par Marcel Jean

C'EST TOUJOURS UN PLAISIR D'ASSISTER À LA NAISSANCE D'UN CINÉASTE : LE VOIR PRENDRE son envol, déployer ses ailes, prendre de l'assurance, gagner de l'altitude... Il y a ainsi quelque chose de jouissif à retourner en arrière pour voir ses premières réalisations : assister à ses balbutiements, alors qu'on sent chez lui une envie de cinéma, irrésistible, mais que cet enthousiasme ne s'accompagne ni des moyens, ni de la maîtrise qui lui permettraient de s'accomplir.

C'est à ce type d'expérience que 24 images convie aujourd'hui ses abonnés en accompagnant la revue d'un DVD contenant non seulement le très convaincant premier long métrage de François Delisle, *Ruth*, mais aussi les deux courts et le moyen métrage qui l'ont précédé et qui marquent les débuts du réalisateur de *Deux fois une femme*.

François Delisle est devenu, au fil des ans, l'une des voix les plus attachantes du cinéma indépendant au Québec. Producteur de ses films, auteur complet de quatre longs métrages qui proposent un regard sensible sur des personnages féminins en crise, Delisle a offert à ses actrices – Ariane Frédérique dans *Ruth*, Anne-Marie Cadieux dans *Le bonheur c'est une chanson triste* et dans *Toi*, Évelyne Rompré dans *Deux fois une femme* – leurs plus beaux rôles. Cet intérêt pour les figures féminines commençait à se cristalliser dans *Beebe-Plain*, dans lequel le personnage de Judith (interprété par Anne-Marie Théroux) se démarquait par sa vitalité. Dès le début du film on comprend qu'elle étudie l'histoire de l'art, visiblement par choix, tandis que dans une scène qui survient plus tard une autre jeune fille dira : « J'étudie dans le vide ». Toute la différence est là. Judith ne se perçoit pas comme étant « dans le vide », même si elle est incapable de se sortir d'une relation de couple vouée à l'échec avec Jean, saxophoniste sans envergure. D'une certaine façon, Judith annonce ce que deviendra le cinéma de Delisle : le personnage n'est pas encore au centre du récit (toute la deuxième moitié du film tourne autour des agissements de Jean), mais il est déjà celui qui compte. C'est, comme les femmes qui suivront, un personnage féminin aux prises avec la lâcheté des hommes : humilié (Jean refuse de reconnaître la qualité de sa production artistique), trompé (lors d'une fête à laquelle Judith a refusé de se rendre parce qu'elle doit étudier, Jean embrasse une inconnue), celle-ci n'a pas encore la conscience de sa condition, mais elle veut vivre.

Avant *Beebe-Plain*, Delisle réalise deux courts métrages, dont « *La mer on s'en fout!* », qui rappelle autant le courant post-dadaïste (notamment par sa fin dans laquelle les deux marins d'eau douce « naviguent » au cœur de Montréal) que *Les carabiniers* de Godard (la présence du texte manuscrit, le caractère distancié de l'action). On est là au milieu d'une fantaisie absurde qui trouve sa source dans un réel sans horizon, les personnages étant comme des poissons dans un aquarium (ce qu'illustre littéralement Delisle). *Du couteau au fusil*, son deuxième court métrage réalisé juste avant *Beebe-Plain*, se présente plutôt comme la chronique réaliste mais fragmentée



Ruth©Films 53/12 photo Antoine Saito

d'une jeunesse désœuvrée : deux garçons et une fille traînent dans Montréal et sa banlieue, font de la musique... Déjà, on se rapproche de *Ruth*.

Lors de sa sortie, en 1994, *Ruth* est apparu comme une véritable bouffée d'air frais dans le cinéma québécois. On déplorait, à l'époque, que les quelques rares premiers longs métrages qui atteignaient les écrans aient si peu de résonance dans la réalité. Dans un tel contexte, le film de François Delisle, avec son réalisme cru, se démarquait de l'ensemble de la production. Surtout, comme l'annonçaient déjà les trois premiers films du cinéaste, *Ruth* dépeignait une jeunesse en plein désarroi, face à un avenir bouché, jeunesse jusque-là absente des écrans. C'était l'apparition de la génération X dans le cinéma québécois.

À l'espoir dérisoire de « *La mer on s'en fout!* », où le personnage interprété par Denys Desjardins découvre qu'il a le pied marin et devient comme par magie capitaine de bateau, succède le désespoir d'une adolescente révoltée. Ruth rompt avec sa famille, se retrouve isolée, victime sacrifiée pour avoir voulu s'affranchir sans savoir comment s'y prendre : alors qu'elle se suicide à Montréal, les deux hommes qui ont fait alliance pour la trahir partent à la chasse, le long des berges, à Kamouraska...

Entre « *La mer on s'en fout!* » et *Ruth*, la trajectoire de François Delisle est passionnante. ■

1994, 70 minutes, avec Ariane Frédérique, Emmanuel Bilodeau, Frédéric Teyssier, Micheline Lanctôt. En supplément 3 courts métrages de François Delisle : *Beebe-Plain*, 1991, 43 minutes, *Du couteau au fusil*, 1990, 14 minutes, « *La mer on s'en fout!* », 1989, 13 minutes.

PREMIERS PEUPLES, TOP DIX

par André Dudemaine

POUR FAIRE ÉCHO AU DOSSIER DU PRÉSENT NUMÉRO, NOUS AVONS voulu choisir, *made in Québec*, dix films issus des Premières Nations qu'il faut avoir vus. Cela peut sembler à prime abord un exercice assez évident. Puis, en bout de ligne, on s'aperçoit que des œuvres importantes ont été laissées de côté ; ce n'est donc pas aussi simple qu'il y paraît...

Premières vues animées qui nous soient restées d'Amérindiens du territoire québécois, numéro 1000 au catalogue Lumière, *Danse indienne* (1898) de Gabriel Veyre mérite certainement une mention. Sur les lieux de l'ancien fort Saint-Louis à Kahnawake, où des danseurs se produisent pour les visiteurs, le cinématographe les cadre comme s'il s'agissait, non de représentation en costume et décor, mais de la vie quotidienne. Sortir du cadre étroit d'une image tronquée, enfermant l'Indien dans un ailleurs irréel, allait devenir un enjeu pour les cinéastes.

Ce défi sera relevé brillamment par Alanis Obomsawin qui a réalisé à l'ONF un corpus important de documentaires donnant corps et voix aux peuples premiers. Bien qu'on eût aimé retenir plusieurs titres, force est de reconnaître que *Kanehsatake, 270 ans de résistance* (1993) se démarque par son importance historique et sa visée cinématographique. La voix des Mohawks, temporairement brouillée par les manipulations médiatiques qui ont prévalu en 1990, reprend ses droits à la sortie du film. Pour une fois, c'est l'Amérindien qui aura eu le fin mot de l'histoire.

Dans la veine documentaire mettant en scène la parole, ancrée dans l'authenticité du réel, par opposition aux images facilement trompeuses, Arthur Lamothe a, chez les Innus, produit une œuvre majeure. Ici aussi, parmi les nombreux choix possibles, un film émerge du lot. Il s'agit de *Mémoire battante* (1983) qui va au cœur de la pensée montagnaise avec vue de l'intérieur sur la cosmovision des Innus de la tradition. La spiritualité autochtone sans plumes et sans boucane : le film touche à l'essentiel.



Photographie de plateau de *Danse indienne* prise à Kahnawake (1898)

Collection Jacques Veyre

La fameuse scène d'*Atanarjuat, l'homme rapide* (2001), quand le personnage échappe à ses beaux-frères qui veulent l'assassiner, offre à la fois une allégorie d'une échappée hors du carcan dans lequel le discours cinématographique dominant a relégué la figure de l'autochtone et un grand moment de cinéma. Caméra d'or à Cannes et film désormais incontournable.

Dans la catégorie historique mais d'une importance moindre que les quatre que nous venons de mentionner, il y a deux titres à retenir. D'abord, *César et son canot d'écorce* (1971) qui demeure une référence bien que le film de Gosselin soit plutôt réducteur. César Newashish était bien plus qu'un constructeur de canots : un grand savant de l'envergure d'un Mathieu André, et on peut regretter le parti pris du cinéaste qui ne nous a livré qu'un seul aspect du personnage dans

un film pourtant exemplaire. Puis, de Jean-Claude Labrecque, *Les Montagnais* (1979), fait à l'aide des images amateurs d'un ingénieur, Paul Provencher, qui parcourut le territoire innu muni d'une caméra 16 mm, avec en bande son les commentaires emphatiques de ce dernier ; c'est un film exceptionnel malgré les rodomontades de Provencher qui, aussi agaçantes qu'elles puissent être, n'en sont pas moins le témoignage d'une relation de proximité avec les Amérindiens d'une époque révolue de laquelle bien peu d'images filmées nous sont restées.

Le peuple invisible (2007) du tandem Desjardins/Monderie ne peut non plus être ignoré, alors que les Anishinabek ont enfin été sortis de l'ombre par deux documentaristes dont l'honnêteté et la franchise ont ébranlé bien des certitudes dans un Québec trop enclin aux consensus rassurants.



© Jyoti Shetty, Konulinen

Kanehsatake, 270 ans de résistance (1993) d'Alanis Obomsawin

Mais à partir d'ici, l'opération devient plus difficile et les choix plus contestables. Mais, puisqu'il faut jouer le jeu, assumons les injustices que nous commettrons à nos risques et périls.

Lors du tournage de *Power* (1996), Magnus Isacsson a eu accès au *war room* des leaders cris qui avaient à défendre, dans un contexte difficile, l'intégrité de leur territoire menacée par les projets hydroélectriques de Grande-Baleine. Un documentaire remarquable.

Dans *Club Native* (2008), Tracey Deer nous fait pénétrer au cœur des tiraillements identitaires de la nation mohawk et des dérives que ce questionnement entraîne dans la communauté de Kahnawake. La cinéaste pose un regard à la fois tendre et amoureux sur sa communauté, sans abandonner un seul instant son esprit critique.

Enfin, *Reel Injuns* (2009) de Neil Diamond revisite les grands classiques du cinéma, notamment les westerns, avec un œil détaché et moqueur qui nous change des récriminations victimaires contre Hollywood, ses pompes et ses œuvres auxquelles maints leaders amérindiens se sont livrés non sans quelques bonnes raisons.

Cette liste est évidemment trop courte. Il a fallu écarter *Mesnak* (2011), film de Sioui-Durand, trop récent pour qu'on puisse en mesurer la portée; pourtant il aurait été pertinent de l'inclure. Un film méconnu

comme *Le petit grand Européen* (1996) de Joséphine Bacon (il n'est plus distribué par l'ONF qui l'a pourtant produit) est aussi une œuvre qui a été très sérieusement considérée. Sont aussi restés sur le carreau certains courts métrages comme *Avant de monter dans les terres* (1993) d'Eddy Malenfant, exprimant le syncrétisme religieux des Innus, ou encore *Coueurs de nuit* (2005) de Shanouk Newashish et *Wabak* (2006) de Kevin Papatie tous deux réalisés dans le

cadre du projet Wapikoni et qui sont devenus immédiatement des classiques.

Finalement, il est utile de recommander certaines lectures, en profitant effrontément de cette chronique à vocation cinématographique, compte tenu des nécessités du moment. En effet, des thuriféraires de Lionel Groulx veulent réintroduire dans les écoles du Québec une histoire nationale qui aurait pour but de redonner de la fierté au bon peuple, cela en reléguant les Amérindiens au rôle d'accessoires utiles à la grandeur de l'« Empire ». C'est ce qui ressort d'une entrevue saisie par hasard à la radio durant laquelle un certain Champagne, enseignant au collège Brébeuf (!), réclamait une réforme des programmes. Dame Bombardier signa récemment une chronique dans le même sens dans *Le Devoir*. Une tendance se dessine, semble-t-il. Vite les antidotes!

Il faut donner à lire à nos Émiles s'éduquant *L'histoire de l'Amérique française* de Havard et Vidal (collection Champs, chez Flammarion) et *1491 Nouvelles révélations sur les Amériques avant Christophe Colomb* de Charles C. Mann (chez Albin Michel). En complétant avec quelques livres de Trigger et *Le pays renversé* de Delâge, nous aurons des jeunes assez fiers d'eux-mêmes pour ne pas céder aux cocoricos d'un nationalisme ringard. Mieux vaut une tête bien faite qu'une tête enflée; cela vaut certainement aussi pour les futurs cinéastes. 📺



© Resolution Pictures/Officiation du film

Reel Injuns (2009) de Neil Diamond

OCCUPER LE PROGRÈS

Notes sur *Survivre au progrès* de Mathieu Roy et Harold Crook

par Érik Bordeleau



S*urvivre au progrès* (2011) de Mathieu Roy et Harold Crook est inspiré du livre *Une brève histoire du progrès* de Ronald Wright. Ce documentaire minutieusement élaboré présente les effets dévastateurs de notre croyance aveugle au progrès dans une série de reportages tournés aux quatre coins de la planète, tout en proposant une réflexion d'ordre macro-historique et anthropologique sur les origines et la cause de nos problèmes, à savoir la « nature humaine ». Ce programme ambitieux (et qui a les moyens de ses ambitions) est énoncé dès les premiers plans : d'abord, un chimpanzé en laboratoire auquel il est demandé de manipuler un objet de manière à le faire tenir en équilibre ; puis une image

du bras canadien s'activant dans l'espace avec la sereine planète bleue en arrière-fond. D'emblée, le ton est donné : l'enquête sur ce que Wright appelle les « pièges du progrès » s'enracinera dans une réflexion sur l'espèce humaine et sa capacité (ou non) à *survivre* aux innovations techniques qui ont jusqu'ici assuré son irrésistible succès, mais portent également le programme de sa destruction prochaine.

À première vue donc, tout semble en ordre : réflexion sérieuse mobilisant quelques-uns des plus grands esprits de la planète (Jane Goodall, Margaret Atwood, David Suzuki, Stephen Hawking, etc.), organisée autour d'une présentation aussi scientifique et objective que possible de l'espèce humaine et du

défi qui l'attend face à la catastrophe qui vient. Et c'est dans une relative unanimité que tant la critique que le public ont salué l'incontestable pertinence d'un documentaire qui vise à nous sensibiliser, à nous conscientiser. Même le puissant empire médiatique CanWest Global Communication, dont les pratiques monopolistiques dans le monde des médias sont largement décriées, s'est prononcé, par la voix de sa filiale Alliance Vivafilm qui distribue le film, en faveur de ce documentaire « important, essentiel, qui fait réfléchir ». Qui a dit qu'on n'arrête pas le progrès ?

Mais *Survivre au progrès* produit un malaise diffus et profond, un malaise qui, étrangement, ne relève pas vraiment du fait de se voir raconter le scénario de l'apocalypse

à venir. Il tient plutôt à ce que la question du progrès y est essentiellement pensée dans une perspective « survivaliste », c'est-à-dire où l'avenir n'est envisagé que du point de vue de l'espèce. D'où un documentaire qui cherche à prendre la question du progrès par la « racine », en l'ancrant dans une hypothétique « nature humaine ». Un entretien avec Ronald Wright a tôt fait de nous placer dans cet horizon de pensée naturaliste, par le biais d'une image forte, qui imprègne efficacement l'esprit du spectateur : nous utilisons des logiciels du XXI^e siècle sur un *hardware* – notre cerveau – qui n'a pas été mis à niveau depuis 50 000 ans.

Vous direz : ce n'est qu'une image de pensée, une manière de vulgariser le propos pour nous aider à saisir notre situation générale. Soit. Mais présentée dans la foulée de la série chimpanzé-bras canadien, cette image naturaliste consolide une mise en forme narrative qui, si élégante et œcuménique qu'elle soit, neutralise (au moins partiellement) les énergies politiques capables d'interrompre véritablement le cours actuel des choses. Bien sûr, *Survivre au progrès* cherche à avoir un impact, à « faire une différence », et c'est tant mieux. Mais comment s'y prend-il au juste pour cela ? De quelle politique est-il la mise en images ? C'est une question complexe, à n'en pas douter, mais disons, pour être bref, que *Survivre au progrès* ne contribue pas beaucoup à augmenter la puissance d'action de qui veut changer l'ordre global, parce qu'il se déploie dans un horizon non pas politique, mais moral, voire *pastoral*.

Le constat peut paraître dur, disproportionné même ; pourquoi critiquer ainsi un film qui, somme toute, pointe dans la bonne direction ? Giorgio Agamben a un jour souligné en parlant du cinéma de Guy Debord : « les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant. » *Survivre au progrès* provoque certes l'indignation, mais, en dernière analyse, il nous laisse relativement impuissants parce qu'il s'inscrit dans une optique où il s'agit, encore et toujours, de nous présenter de l'information dont il faudrait « prendre conscience » (avec tout le fantastique mystère digne de la transsubstantiation que recouvre cette expression). Le programme est clair : lorsqu'on demande au réalisateur Mathieu Roy comment faire pour « survivre au progrès », il répond : « En commençant par une prise de conscience planétaire et intergénérationnelle. Ensuite, en rehaussant notre niveau de

moralité et en passant de la parole aux actes. À l'image du mouvement des indignés. »¹ Mais ce modèle humaniste de l'accumulation morale de conscience – Roy parle ailleurs d'un passage du « progrès économique » au « progrès moral » – n'a-t-il pas depuis longtemps montré ses limites ? La *critique de la raison cynique* date déjà de 25 ans, faut-il le rappeler ?²

Les images de pensée déployées au fil de *Survivre au progrès*, alors même qu'elles visent à nous éclairer sur la supposée nature du progrès, contribuent en fin de compte à en augmenter la puissance d'envoûtement.

Parlant de la réalisation du documentaire, Mathieu Roy précise son intention : « On ne voulait pas être normatif. On ne voulait pas dire : « vous devez faire ceci pour qu'on se sorte de la crise », mais je pense que chacun va pouvoir, à sa manière, trouver comment individuellement on peut essayer de changer le monde à sa façon. Ça commence par nous-mêmes. »³ Le mot est lancé : « individuellement », « par nous-mêmes ». Dans le documentaire, on entendra d'ailleurs le mea-culpa typique de l'activiste repentant qui réalise qu'il montrait autrui du doigt sans se rendre compte de l'incohérence de son propre mode de vie. Nous y voilà donc : ce que sous-tend la jolie fable du cerveau-*hardware*, c'est un monde peuplé d'individus-consciences dont on attend qu'ils moralisent leur conduite. Bien

sûr, rien ne garantit la compatibilité entre le cerveau-*hardware* préhistorique et le logiciel moral à implantation individuelle capable de réformer l'humanité – « transcender le chasseur de l'âge de glace », affirme Ronald Wright sans sourciller. C'est à un autre intervenant que revient le privilège de nous éclairer sur la nature exacte de cette mise à niveau transcendante du *hardware* humain. Décrivant

les pouvoirs divins que nous nous sommes arrogés et qui nous permettent désormais de transformer l'ADN du vivant, Robert Wright renchérit et suggère que « du simple point de vue de la préservation de soi », il est désormais impératif de se charger de la « perspective morale de Dieu ». « L'illumination [*enlightenment*] [...] va exiger une sérieuse éducation et autodiscipline [...] cela ne viendra pas de soi [*it may not come natural*]. » On s'égare facilement avec cette pensée positiviste qui, comme le note Sloterdijk dans un remarquable essai sur la question de l'anthropotechnique, « constate l'être humain pour pouvoir d'autant plus sûrement oublier son extase ». ⁴

Ces images de pensée nous projettent simultanément dans un passé inaccessible et un futur hypothétique. Ce faisant, elles ont pour effet de nous garder à distance d'un accès libre au code-source commun de l'humanité, qui s'écrit toujours par le milieu, contemporain, au politique présent.

Quoi qu'il en soit, *Survivre au progrès* a le mérite de présenter de lui-même un cas-limite qui expose finement les contradictions ou pièges du progrès tout en révélant



Survivre au progrès de Mathieu Roy et Harold Crook



L'écrivaine Margaret Atwood dans *Survivre au progrès*

avec ironie les insuffisances d'une politique de la prise de conscience de type pastoral. Nous sommes en Chine, en compagnie de Chen Ming, entrepreneur-guide touristique qui accompagne des cohortes de nouveaux riches chinois dans un « voyage vers l'Ouest » qui répète vaguement l'itinéraire mythique d'un moine et de ses trois disciples partis à la recherche d'un parchemin bouddhiste. « Je suis comme le moine, le maître, raconte Chen Ming, je guide les voyageurs dans leur recherche du vrai sens de la vie. » Armés de leur caméra, avalant les kilomètres bien blotis dans le confort de leur VUS, les bienheureux du boom économique chinois trouveront-ils l'illumination ? Nous suivons Chen Ming chez ses parents. Son père, professeur, commence à expliquer que le développement économique chinois des 30 dernières années s'est fait au prix de grandes dévastations écologiques. Chen Ming s'échauffe, et l'interrompt : « Attends un peu, on ne peut pas en parler comme ça. [...] J'ai essayé de garder ça sous contrôle durant tout le voyage. Ce n'est pas ton interview. Je sais que le monde entier sait déjà tout ça. Ça n'a pas à sortir de ta bouche. J'ai travaillé pendant 20 ans pour arriver là où j'en suis aujourd'hui. Ce que tu fais là me blesse, tu comprends ? » Le père fait mine de ne pas comprendre, et poursuit son exposé de la situation, au grand dam de Chen Ming. Intense moment de vérité : Chen Ming *le* sait, il ne sait que trop bien que nous *le* savons aussi, et pourtant, il ne veut pas que son père *le* dise. Il y a quelque chose d'obscur dans le royaume du progrès.

La machine narrative de *Survivre au progrès* carbure à l'idée d'une prise de conscience

morale somme toute désincarnée – un programme pour la formation de belles âmes libérales et objectivées. Il ne s'agit pas ici d'être cynique et de récuser la possibilité qu'une information particulièrement percutante puisse éventuellement devenir le lieu d'une conversion d'ordre éthique (support divin facultatif), mais plutôt d'envisager à nouveaux frais ce qui semble entraver durablement à notre époque le passage de la conscience aux actes. Problème de grammaire politique, pour ainsi dire. De Benjamin à Debord, de Baudrillard à Deleuze et Guattari, tous s'accordent à dire que l'aliénation de l'humanité atteint son comble lorsque sa destruction est vécue en pleine conscience, en tant que spectacle. Ou comme le dit un bon ami : « Tous les gauchistes du monde peuvent bien prétendre lui ouvrir les yeux sur l'étendue de la catastrophe, l'affaire est entendue depuis plus de 70 ans : il ne sert à rien de conscientiser un monde déjà malade de conscience. »⁵

Les images de pensée déployées au fil de *Survivre au progrès*, alors même qu'elles visent à nous éclairer sur la supposée nature du progrès, contribuent en fin de compte à en augmenter la puissance d'envoûtement. Elles participent d'un imaginaire pseudo-darwinien de la raison désenchantée qui croit toucher le fond de la nature humaine en la scindant entre un passé biologique objectif et une possibilité morale existant dans un futur transcendant et déréalisé. Mais ainsi défendue, cette manière d'objectiver la nature humaine *fait précisément partie du problème* ; elle ne sait pas évoquer les expériences de mise sous tension historique et extatiques constitutives de notre humanité.⁶ À

cet égard, *The Cave of Forgotten Dreams* de Werner Herzog constitue peut-être une manière d'esquisser la pointe d'un autre paradigme : il représente une occasion extraordinaire d'éprouver, par le biais de gestes d'art posés à quelque 30 000 ans de distance, l'extraordinaire contemporanéité qui nous lie à ceux dont les instincts « archaïques » seraient supposément la raison de notre destruction. De même cette brèche ouverte par l'étonnant documentaire sur les événements de Gènes 2001, *Get Rid of Yourself*, qui s'organise autour d'un impératif d'immédiateté qui n'est pas sans rappeler le mouvement actuel d'occupation : « Un autre monde est possible ? Je suis un autre monde ! »

À ceux qui ne peuvent s'empêcher d'entretenir comme horizon d'espérance un progrès moral soigneusement dépolitisé, je propose qu'ils cessent pour un temps de nourrir publiquement quelque espérance que ce soit. Occupez-vous. Immédiatement. L'immunisation contre le progrès est une question trop importante pour qu'on la laisse entre les mains de la pastorale progressiste.

* * *

« Celui qui nourrit réellement des espérances, qu'il les enterre aussi profondément qu'il peut, car c'est seulement comme forces silencieuses qu'elles seront profitables ; c'est seulement de cette façon-là qu'elles ne se mêlent pas aux séries causales qui conduisent aux catastrophes ; c'est seulement de cette façon-là qu'elles ne contribuent pas aux mobilisations entreprises de mauvaise foi ; c'est seulement de cette façon-là qu'elles deviennent des forces vitales qui agissent dans le dos des individus et qui les portent pour franchir les abîmes au-dessus desquels les mondes diurnes sont érigés. »⁷ ■

1. <http://www.lactualite.com/culture/10-questions-mathieu-roy>

2. Peter Sloterdijk, Éditions Christian Bourgois, Paris, 1987 [1983].

3. http://www.radio-canada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2011/10/14/002-survivre-progres-fnc.shtml

4. *La domestication de l'être*, Mille et une nuits, Paris, 2000, p. 21.

5. Mathieu Roy aborde à sa manière ce problème lorsqu'il souligne que « les firmes de marketing ont pris nos cerveaux en otage. » <http://www.cyberpresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/cinema/2011/10/28/01-4462336->

6. À cet égard, *Melancholia* de Lars von Trier constitue, à l'image de sa trilogie américaine ou d'*Antéchrist*, une critique efficace quoique excessivement démiurgique, sur fond d'apocalypse, des limites de la raison instrumentale en regard du fond tragique de l'existence.

7. Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie*, Paris, Seuil, 2000, p. 278.

COLIN LOW: DIX ANNÉES FASTES (1954-1964)

par Robert Daudelin

CINQUANTE ANS À L'OFFICE NATIONAL DU FILM, QUELQUE DEUX CENTS FILMS À DIVERS TITRES À SON ACTIF (réalisateur, producteur, scénariste), une participation majeure à tous les grands projets de l'institution (Candid Eye, Challenge for Change, projet Labyrinthe d'Expo 67) : une carrière exemplaire couronnée par le prix Albert-Tessier en 1997. Ainsi pourrait-on résumer le parcours de Colin Low. Mais c'est d'abord sur l'écran – celui d'une salle obscure, idéalement – que s'évaluent l'apport et l'originalité d'un cinéaste. D'où la pertinence de l'initiative de la revue *Hors Champ* d'inviter Colin Low à venir revoir quelques-uns de ses films, notamment ceux tournés entre 1954 et 1964, avec le public de la Cinémathèque québécoise les 12, 13 et 14 avril prochain.



©Office national du film du Canada

Corral (1954)

Si *Corral* (1954) marque bien les débuts de Colin Low comme documentariste, il ne marque pas ses débuts comme cinéaste. Recruté par Norman McLaren au moment où, à la demande de John Grierson, ce dernier travaille à mettre sur pied une section animation à l'ONF, Low, formé au Banff School of Fine Arts, devient responsable de cette Animation Unit en 1950. Il supervise la production du studio et réalise lui-même quatre films, dont le célèbre *The Romance of Transportation in Canada* : primé à Cannes, nommé aux Oscar, c'est l'un des films les plus populaires de l'histoire de l'ONF au générique duquel on retrouve les noms de Wolf Koenig et d'Eldon Rathburn qui seront étroitement

associés à de très nombreuses réalisations du cinéaste.

Arrivé à l'ONF alors que le documentaire maison répond aux critères et à l'éthique de son fondateur, Low qui, malgré ses succès en animation, rêve de faire des documentaires, sent bien les limites et la rigidité des principes griersoniens. Comme beaucoup d'autres cinéastes des années 1950 – Lindsay Anderson en Angleterre, Richard Leacock aux États-Unis –, il cherche les brèches à travers lesquelles le renouvellement du documentaire pourrait se constituer. D'où le projet qu'il propose à son ami Wolf Koenig à l'été de 1953 : aller tourner sur le grand ranch albertain dont son père est le gérant. Sorti en salles commerciales

partout au Canada et dans quelques villes américaines, *Corral* fut primé au festival de Venise : la brèche était ouverte ! La simplicité même du film en fait la force : unité de lieu (un corral au pied des Rocheuses), unité de temps (une journée pour capturer et dompter un cheval sauvage), un seul personnage (le cow-boy qui dresse un cheval). Pour les scènes de dressage Wolf Koenig porte la caméra (l'Arriflex !) à l'épaule, enregistrant les gestes du grand professionnel qu'est le cow-boy du ranch Cochrane et ne s'éloignant jamais du corral (en témoigne, l'ombre de la caméra sur l'un des poteaux de l'enclos !). La chevauchée finale est filmée à bord d'une auto roulant sur une route de montagne d'où la caméra peut accompagner



City of Gold /Capitale de l'or (1957)

le cow-boy et sa fière monture. Pour ajouter à la simplicité du propos, les images sont accompagnées d'un commentaire musical pour guitare solo écrit par Eldon Rathburn. Si un carton célébrant l'art et la difficulté du dressage ouvre le film, aucune mise en situation et nul commentaire n'accompagnent les images : au spectateur de « faire » son film. *Corral* est un poème lyrique dans lequel, avec une admirable simplicité, Low et Koenig affirment leur foi dans le cinéma.

Colin Low n'a jamais abdiqué son héritage des beaux-arts – à 86 ans, il dessine toujours – aussi accepte-t-il volontiers de quitter les paysages grandioses de son Alberta natale pour consacrer son film suivant au peintre d'origine néerlandaise Cornelius Krieghoff, témoin exceptionnel de la vie populaire au Québec, à la fin du XIX^e siècle. *The Jolifou Inn/L'auberge Jolifou* (1955), injustement oublié, est pourtant un film très réussi où le cinéaste nous plonge dans les toiles du peintre et nous fait apprécier l'art qui les soutient aussi bien que leur valeur documentaire remarquable. Low reviendra encore une fois à la peinture en 1959 avec le très beau *City Out of Time*, évocation de Venise, éternelle dans son architecture et contemporaine dans sa Biennale et l'activité de ses nombreuses galeries. Le film est aussi l'occasion pour le cinéaste d'une réflexion sur l'art et sa fonction dans la vie des hommes. C'est Georges Dufaux qui filme la place Saint-Marc aux côtés de Low et de John Spotton, lui-même caméraman exceptionnel et collaborateur

désormais fréquent du cinéaste, qui en signe le montage – bel exemple de la polyvalence des cinéastes de cette génération, assurément l'une des grandes richesses du cinéma de ces années. Mais revenons à la chronologie avec un film devenu un classique immédiat : *City of Gold/Capitale de l'or* (1957).

Mélange très réussi d'archives photographiques (les clichés de A.E. Hegg de 1898-1899) et de prises de vues récentes, le film est un portrait de la ville de Dawson au Yukon, à l'époque de la ruée vers l'or. Le film s'articule autour des souvenirs d'enfance de l'écrivain Pierre Berton qui a grandi à Dawson et joué dans les ruines de l'âge d'or de la ville. Coréalisé avec le fidèle Wolf Koenig qui est aussi derrière la caméra, le film est un autre exemple stimulant du travail d'équipe de l'époque : Tom Daly² produit le film, mais en est aussi le monteur, et Eldon Rathburn s'amuse à créer une musique d'époque qui évoque avec à-propos le western américain. Primé dans moult festivals – notamment au prestigieux Festival dei Popoli de Florence –, le film n'a pas pris une ride : c'est une évocation très réussie d'une époque (le Klondike) où histoire et mythologie se confondent à souhait. Le travail au banc-titre sur les photos d'époque n'avait pas de secret pour Koenig et Low, tous deux étant passés par l'animation avant de devenir de grands documentaristes : dans leurs mains les photos de Dawson trouvent une éloquence unique, avec l'émotion en prime.

(Cette capacité de faire parler des photos anciennes sera de nouveau illustrée dans *The Days of Whisky Gap*, petit film de 1961 qui raconte avec humour les débuts de la célèbre « police montée » canadienne).

Désormais sûr de son métier et entouré de collaborateurs exceptionnels, Colin Low attaque la nouvelle décennie avec deux films remarquables : *Universe/Notre univers* (1960) et *Circle of the Sun/Le soleil perdu* (1960). Coréalisé avec Roman Kroitor, avec à nouveau Daly, à la production et au montage, et Rathburn à la musique, *Universe*, dans sa présentation officielle, est un film de vulgarisation scientifique : les informations y abondent sur le système solaire et le monde des planètes qui entourent la nôtre telles que peut les accumuler le grand télescope de Richmond Hill dans la banlieue de Toronto. Mais au-delà de cette fonction, qu'il remplit d'ailleurs très bien, le film est un véritable essai poétique qui n'exclut pas les considérations d'ordre moral, le tout servi par un travail hors du commun sur la plastique de l'image. Le film est aussi la démonstration impressionnante du savoir-faire des studios d'animation de l'ONF et ce n'est pas un hasard que Stanley Kubrick se soit enthousiasmé pour le film au moment où il préparait son *2001: A Space Odyssey* – même la partition de Rathburn semble anticiper le chef-d'œuvre du cinéaste américain.

Circle of the Sun, qui suit immédiatement *Universe*, permet à Colin Low de retourner au pays de son enfance. À nouveau entouré des fidèles Daly (production), Spotton (caméra) et Rathburn (musique), le cinéaste se penche sur l'histoire des Blood Indians du sud de l'Alberta. S'appuyant sur les commentaires de Pete Standing Alone³, membre de la nation récemment rentré d'un long séjour de travail aux États-Unis, le film décrit avec un respect admirable les traditions en voie de disparition, notamment la célèbre danse du soleil, rituel qui dure plusieurs jours et réservé aux seuls initiés – la coupure générationnelle est ici bien traduite par la présence en marge de la cérémonie des jeunes Amérindiens. L'intervention du cinéaste se limite au fait de filmer avec discrétion, laissant à Pete Standing Alone le soin de nous sensibiliser au destin incertain de ses frères de sang : le message n'en est que plus clair et plus forte la forme ouverte du film.

Sorti en 1964, *The Hutterites/Les Huttérîtes* est un nouveau voyage albertain. Low s'y intéresse, toujours avec le même respect, au quotidien d'une communauté autosuffisante vivant selon les préceptes bibliques. La caméra de John Spotton, toujours très présente, capte la vie de ces gens (la visite de la jeune femme au grand magasin est exemplaire de ce travail de caméra), alors que Low recueille leur parole. Jamais le cinéaste ne juge, se limitant à nous permettre de nous approcher d'un mode de vie en rupture avec le siècle. Au-delà de notre étonnement, le film suscite des questions pertinentes sur la conduite de la vie en général.

En dix ans, Colin Low était devenu maître de son art, un art qu'il continuera à servir à divers titres (réalisateur, producteur, chef de studio) jusqu'à sa retraite. Il tournera un ultime film en 2000, *Moving Pictures*, un essai en bonne partie autobiographique dans lequel, après toutes ces années de pratique intense, il met en question le pouvoir des images. Voix majeure du documentaire canadien, technicien hors pair (il a travaillé à la création d'IMAX), Colin Low est un humaniste pour qui le cinéma



Moving Pictures (2000)

est un outil exceptionnel pour se rapprocher des hommes. Ce faisant, il est un auteur au sens le plus plein du terme, l'un des plus précieux de notre cinéma. 

1. Une Arriflex 35 mm. Cela faisait partie du défi : tourner avec une caméra 35 mm à l'épaule. L'ONF ayant refusé de confier le précieux appareil à ces jeunes qui partaient en vacances dans leurs familles, c'est Crawley Films, la

société de production de documentaires et de films industriels d'Ottawa, qui le leur prêta.

2. Tom Daly, décédé en septembre 2011 à l'âge de 93 ans, est une figure légendaire de l'histoire de l'Office national du film. Brillant monteur, il fut un producteur éclairé : son passage à la tête de la célèbre « Unit B » constitue l'un des grands moments de l'histoire de l'ONF.
3. Low le filmera à nouveau en 1982 pour son film *Standing Alone* où l'itinéraire du personnage devient l'occasion d'une réflexion sur la culture et la spiritualité amérindiennes.



L'inis

Centre de formation professionnelle
cinéma . télévision . médias interactifs

514.285.1840

inis.qc.ca

PORTES OUVERTES

✓ 4 AVRIL 2012

DE 16h À 19h

Culture,
Communication et
Condition Humaine
Québec

technicolor

aotis

UFA

ACCT

canal2.com

ONF
NFB

Radio-Canada
RADIO-TÉLÉVISION INTERNET

Fondation
Claude Jutra

Centre de
formation agréé

ADÉSAM

SCOOP, TWEET ET CIE

par Pierre Barrette

DEPUIS MAINTENANT SEPT ANS, *TOUT LE MONDE EN PARLE* CONSTITUE L'UN DES PRINCIPAUX rendez-vous de la semaine à la télévision québécoise, et la seule émission de Radio-Canada à concurrencer sérieusement l'offre de TVA, qui place régulièrement quatre de ses produits-vedettes parmi les cinq émissions les plus regardées hebdomadairement. Pour certains, cette bonne tenue d'un talk-show à teneur « informative » contre les gros canons de la télé réalité (*Occupation double*, *Star académie* et autres) est un signe encourageant; pour d'autres, plus cyniques peut-être, c'est parce qu'elle emprunte à la télévision de divertissement ses principales stratégies que *TLMEP* réussit ce tour de force, mêlant politique et humour, affaires publiques et frivolité. Mais quoi qu'on en dise, force est de reconnaître que Guy A. Lepage et son équipe ont réussi à s'imposer dans le paysage local comme une incontournable vitrine pour tous ceux qui ont un message à passer, au point de détrôner bien souvent les canaux officiels de l'information dans leur capacité à obtenir des têtes d'affiche de l'actualité, cette exclusivité tant recherchée. Cette réalité, vertement décrite par l'*intelligentsia* journalistique qui y voit une dangereuse confusion des genres, semble toutefois parfaitement cohérente avec le fonctionnement actuel du système de l'information, dominé par une logique du *scoop* qu'il a lui-même contribué à mettre en place.

LE SYNDROME JACK LAYTON

Le cas de feu Jack Layton, chef regretté du Nouveau Parti démocratique, est à ce titre particulièrement parlant. Point besoin en effet d'être un politologue patenté pour mesurer tout l'impact que son apparition remarquée à *TLMEP* a pu avoir; sa dégainée décontractée, son aisance évidente, son français gentiment « cassé », ses réponses directes qui mettaient toujours en avant sa préoccupation pour Monsieur et Madame Tout-le-Monde, mais aussi son état de survivant, que toute l'entrevue soulignait avec insistance, ont certainement contribué à l'énorme capital de sympathie dont lui et son parti ont profité lors des élections de mai 2011, ce que les sondages avaient déjà commencé à montrer dans les jours qui ont suivi ce passage remarqué. *A contrario*, on peut se demander si le refus obstiné d'un Stephen Harper de jouer le jeu des médias québécois, et en particulier celui de *TLMEP*, n'a pas contribué à obscurcir un peu davantage son image déjà terne. Faut-il conclure pour autant que le talk-show du dimanche soir constitue désormais un passage obligé pour tous les personnages publics qui désirent se faire entendre? Le choix récent de Jacques Duchesneau, haut fonctionnaire de la police, de préférer une « confession » dans le studio 42 à une entrevue en bonne et due forme avec un

représentant du service de l'information laisse croire en tout cas que la formule a de l'avenir.

Guy A. Lepage, qui obtient toujours beaucoup de succès en attirant sur son plateau les vedettes internationales de

**Encore une fois,
c'est Narcisse qui l'emporte,
et le défilé des ego
auquel on assiste
chaque semaine [à TLMEP] –
relayés désormais par autant
d'ego-tweets –
n'aurait pu trouver
de symbole plus éloquent
que la boule disco qui trône,
bien visible,
au-dessus du « forum ».**

passage à Montréal, les humoristes et les avocats de causes désespérées en tout genre, a par ailleurs avantage à leur adjoindre les acteurs privilégiés de l'actualité politique et sociale, question de maintenir au sein de son émission le précaire équilibre entre divertissement et information qui

lui donne son identité de concept « omni-bus ». Le populaire animateur a besoin d'eux autant qu'eux ont besoin de son « haut-parleur »; on se trouve donc dans une situation de *win-win*, comme le disent si bien les gestionnaires. Ce qu'il faut voir ici, il me semble, bien au-delà du « mélange des genres », c'est l'emprise spectaculaire des relations publiques aujourd'hui, et le triomphe concomitant de la complaisance qui naît de l'alliance tacite entre tous les joueurs qui profitent de cet état de choses. Le politicien en quête d'appuis populaires, s'il accepte le principe selon lequel sa prestation doit se constituer en performance pour cadrer à *TLMEP*, profitera, d'une part, du coude-à-coude avec des personnalités extrêmement populaires et, d'autre part, d'un cadre discursif ludique et bon enfant, dans lequel il est bien vu d'esquiver les questions difficiles par d'habiles pirouettes dans la mesure où celles-ci sont distrayantes et permettent de faire un bon show. La question souvent débattue des « biais » supposés de l'animateur (ouvertement nationaliste) est en fait bien peu pertinente en comparaison de ce cadre idyllique offert aux individus – politiciens ou non – les mieux conseillés par leur spécialiste de gestion de l'image pour tirer profit d'une mise en scène tout entière fondée sur la télégenie, réduisant

à sa plus simple expression le contenu du message. « Medium is the message », disait l'autre...

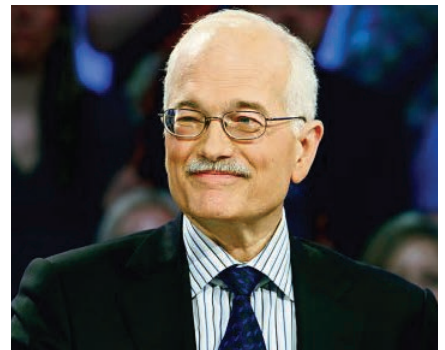
LA COMMUNAUTÉ VIRTUELLE S'ÉLARGIT

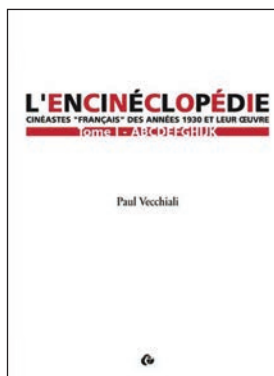
Le succès de *TLMEP* tient pour une bonne part à cette capacité jusqu'ici bien entretenue de constituer un « forum » où sont représentés, dans un format ludique et détendu – d'où l'importance du vin! –, les principaux domaines de l'actualité québécoise. La disposition des invités forme un cercle étroit qui se prolonge vers le public en studio, qui est lui-même distribué selon des cercles concentriques de plus en plus larges jusqu'à rejoindre, virtuellement, le cercle du public à la maison (d'ailleurs, les similitudes avec la disposition des bancs à l'Assemblée nationale sont particulièrement frappantes); le rituel de début d'émission, qui montre Guy A. Lepage se rendre à son siège d'animateur en serrant les mains des membres de l'auditoire qu'il croise, peut en ce sens être vu comme un effort de connivence, présent dès les premières émissions et qui marque bien les prétentions « identitaires » fortes du talk-show, cette volonté – même rhétorique, comme le montre bien le titre même de l'émission – d'inclure le public dans le forum, de le constituer comme son prolongement naturel et nécessaire. Il n'est pas du tout certain que le format original français, créé et animé par Thierry Ardisson, ait eu ce genre de prétention; le contexte télévisuel québécois, avec sa tradition des grands rendez-vous du dimanche soir, et le côté « tissé serré » d'un public qui aime se reconnaître dans des concepts rassembleurs, ont probablement joué ici autant que les particularités elles-mêmes de l'émission.

L'utilisation par Guy A. Lepage, depuis maintenant quelques mois, du réseau social Twitter pour suivre et commenter en direct – l'enregistrement se fait le jeudi soir – le déroulement de sa propre émission contribue à cette idée de forum élargi, et montre bien comment l'interactivité peut désormais s'appliquer à des contextes communicationnels pour lesquels elle n'avait pas d'abord été pensée. C'est quelque chose d'un peu surréaliste et d'assez troublant en effet que d'assister à une émission de *TLMEP* alors que fusent

les commentaires, le public – une toute petite partie, certes, mais qui est appelée à grossir – se constituant tout à coup en une sorte de « communauté seconde » qui donne corps pour une rare fois à l'idée de « public de la télévision », désignation éminemment flottante qui se définit au mieux statistiquement. Le public du cinéma est extrêmement concret, et le fait de voir un film au milieu d'une petite foule contribue fortement à l'aspect de « rituel public » de l'expérience; le contexte domestique dans lequel on regarde la télévision engage au contraire une pratique éminemment privée qui tend à évacuer cette dimension communautaire. La mise à profit de Twitter contribue en quelque sorte à placer la diffusion de l'émission en réseau et en temps réel, et par le fait même à rapprocher l'expérience télévisuelle d'une sorte de « happening » participatif dont la dimension sociale est incontestable.

Il faut voir par contre à quoi sert exactement la mise à contribution du réseau social: à part les interventions de 140 caractères de Guy A. Lepage lui-même, qui contribuent dans les meilleurs cas à préciser certains aspects du déroulement de l'émission peu visibles aux spectateurs, on a droit pour l'essentiel à un festival de commentaires peu pertinents ou carrément niais, dont la fonction semble être la plupart du temps de mettre « en valeur » leur auteur, qui use des moyens mis à sa disposition pour se faire voir (en clair, susciter une réaction de Guy A. Lepage). En réalité, cet usage est parfaitement cohérent avec l'esprit d'une émission qui se pose comme un forum ouvert sur l'actualité, près des intérêts des Québécois, mais qui dans un même temps joue autant qu'il le peut la logique du club « sélect », auquel ne sont conviés que quelques privilégiés, dont certains – des humoristes, en très grande majorité – ont droit à la carte « chou-chou », sorte de passe-droit universel qui consacre leur statut d'intouchables. Encore une fois, c'est Narcisse qui l'emporte, et le défilé des *ego* auquel on assiste chaque semaine – relayés désormais par autant d'*ego-tweets* – n'aurait pu trouver de symbole plus éloquent que la boule disco qui trône, bien visible, au-dessus du « forum », insistant rappel du fait qu'au royaume de la télévision de grande écoute, le divertissement est roi. 📺





L'ENCINÉCLOPÉDIE

(cinéastes « français » des années 1930 et leur œuvre)

de Paul Vecchiali, Paris, Les Éditions de l'œil, 2010, deux tomes : 1004 p. et 738 p.

Cinéaste de la passion (*Corps à cœur, Once More, Femmes, femmes*), Paul Vecchiali est aussi un cinéphile passionné. À 83 ans bien sonnés et officiellement retraité, il n'en tourne pas moins un film par année et nous propose aujourd'hui les quelque 1 800 pages d'une encyclopédie fort peu académique des « cinéastes français des années 1930 et leur œuvre ». Sont ici répertoriés (notes biographiques et filmographiques) par ordre alphabétique tous les cinéastes « ayant travaillé en France, ou pour la France, de la naissance du parlant jusqu'à la fin de l'année 1939 » – avec extension dans le temps puisque l'auteur prend en compte les films de chaque cinéaste jusqu'à la fin de sa carrière : les 26 pages (hautement polémiques !) consacrées à Renoir sont exemplaires de la méthode Vecchiali.



Remorques (1941) de Jean Grémillon

Convaincu depuis longtemps que la période des années 1930 est « la plus riche et la plus significative du cinéma français » et que les films de cette époque possèdent « une indiscutable vitalité, une santé à toute épreuve », l'auteur fonce dans son projet fou à coups « d'opinions tranchées » (un euphémisme), faisant bonne place aux films « laissés pour compte, délaissés pour absence de style parce que le style ne s'y impose pas,

méprisés pour mièvrerie parce que les idées ne s'y affichent pas ».

Parmi les centaines de cinéastes, illustres ou oubliés, dont les œuvres sont ici abordées, l'auteur nous propose, en fin de course, deux listes éminemment personnelles de cinéastes *majeurs* : une première en célèbre 36 qui ont fait plus de six films ; une seconde, 34 cinéastes qui ont fait six films ou moins. En tête du premier groupe figurent Jean Grémillon (*Remorques* de 1940 est le film-culte de Vecchiali), Max Ophüls et Julien Duvivier (dont *La tête d'un homme* de 1932 est qualifié très justement de « film phare ») – un peu plus loin on retrouve Maurice Tourneur (en 5^e position) et Jean Renoir (en 10^e position). Jean Vigo est en tête de la seconde liste où l'on rencontre également Jean Epstein (en 7^e) et Fedor Ozep (en 9^e).

Travail de cinéphile (« histoires d'amour récurrentes pour un plan, une séquence, un climat, un auteur »), mais aussi d'un cinéaste qui apprécie en grand professionnel le travail (direction d'acteurs, éclairage, construction) de ses collègues, *L'Encinéclopédie* a, entre autres mérites, celui d'attirer notre attention sur des cinéastes de second rayon dont les noms ont été souvent trop rapidement biffés des histoires officielles. Ainsi en est-il des 32 pages consacrées à André Berthomieu : plus de 50 films (génériques inclus) sont résumés et commentés – *La femme idéale* de 1933 ayant droit à l'appellation de chef-d'œuvre. Pour Vecchiali, il ne fait pas de doute qu'il faudrait « réviser son procès » et organiser une grande rétrospective de ce mal aimé. D'autres, encore moins connus, ont aussi pleinement droit à toute l'attention de l'auteur, tel ce mystérieux Alphonse-Lucien Blondeau, auteur d'un seul film (*Paris mes amours* de 1935) qui fait délirer Vecchiali : « J'adore ce film et je souhaiterais qu'ils

soient plus nombreux, les auteurs de cinéma, à posséder ce sens du n'importe quoi qu'on nomme la poésie et qui rend tellement heureux ». À quand une projection à la Cinémathèque ?

Mais ce sont évidemment les cinéastes des deux listes déjà mentionnées qui ont droit aux textes les plus développés et où l'enthousiasme de l'auteur devient volontiers lyrique, telle cette conclusion à l'article consacré à Maurice Tourneur : « Tourneur est un grand, un immense auteur de films et d'autant plus immense que son écriture ne s'expose pas. Elle s'insinue, souterrainement, humblement et fermement, dans le lit de ses films-fleuves ». Jean Renoir, que nous aimons tellement, est par contre assez violemment maltraité, accusé même de « malhonnêteté pure » : ses grands titres (*La bête humaine, La grande illusion, La règle du jeu*) n'échappent pas à la vindicte de l'auteur. Étonnamment c'est *French Cancan* qui suscite son adhésion enthousiaste : « Tout, du découpage au dialogue, des mouvements d'appareil au montage, donne une impression d'harmonie, de légèreté et de précision. [...] Exemple de ce qu'on peut faire de mieux au cinéma ». Cette méchanceté souvent joyeuse se retrouve également en conclusion des 22 pages consacrées à Jean Dréville où, après avoir évoqué le passé de critique de cinéma du réalisateur, Vecchiali écrit : « Son parcours, toutes proportions gardées, ressemble à s'y méprendre à celui de François Truffaut ».

Parfois irritant, toujours réjouissant, cet ouvrage inclassable est un « must » pour quiconque s'intéresse au cinéma français et, plus largement, pour tous les cinéphiles qui aiment faire des découvertes dans l'histoire si souvent insaisissable du cinéma, qu'il soit de France ou d'ailleurs. – Robert Daudelin

« Il s'avère que dans les conditions ordinaires on ne cherche jamais à éviter un ennui sans que l'on en croise un autre. » —Niccoló Machiavelli

EN IMPARFAITE SANTÉ

La médicalisation de l'architecture

25 octobre 2011 — 1 avril 2012



Centre Canadien d'Architecture | Canadian Centre for Architecture
1920, rue Baile, Montréal 514 939 7026 cca.qc.ca/imparfait

Le CCA tient à remercier de leur appui généreux le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal, le ministère du Patrimoine canadien, Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts et Hydro-Québec.

Image : R&S(n) (François Roche, Stéphanie Lavoux, Jean Navarro), architectes.
Dustyrélief F/B-mu, Bangkok, Thaïlande, 2002. Bois, peinture, métal, fibre métallique, poussière et résine, 11,5 cm h x 24 x 24 cm. François Lauginie, photographe. Collection FRAC Centre, Orléans © R&S(n), architect.

En collaboration avec



LA COLLECTION DE DVD 24 images

- 129 **CABINET DE CURIOSITÉS** – 65 ans de cinéma d'animation de l'ONF en 10 films
- 130 **LA BEAUTÉ DU GESTE** de Jeanne Crépeau
- 131 **QUÉBEC COURT** – 6 courts métrages
- 132 **BÛCHERONS DE LA MANOUANE** d'Arthur Lamothe
- 133 **MON AMIE PIERRETTE** de Jean Pierre Lefebvre
- 134 **CHUTES & BRÛLURES** – 8 films expérimentaux
- 135 **OSCAR THIFFAULT** de Serge Giguère
- 136 **FÉERIES** – 14 courts métrages de Guy Maddin
- 137 **LE STEAK** de Pierre Falardeau et Manon Leriche
- 138 **LA SARRASINE** de Paul Tana
- 139 **LA CINQUIÈME PROVINCE** de Don McWilliams
- 140 **COMÉDIES HUMAINES** – 4 courts métrages pour vous faire sourire
- 141 **ON EST LOIN DU SOLEIL** de Jacques Leduc
- 142 **ADAGIO POUR UN GARS DE BICYCLE** de Pascale Ferland
- 143 **À VOTRE SANTÉ** de Georges Dufaux
- 144 **NOS VIES PRIVÉES** de Denis Côté
- 145 **ALIAS WILL JAMES** de Jacques Godbout
- 146 **TROIS PRINCESSES POUR ROLAND** d'André-Line Beauparlant
- 147 **CINQ LIEUX DE L'ENFANCE** – 5 courts métrages
- 148 **FRANÇOISE DUROCHER, WAITRESS** d'André Brassard et **NIGHT CAP** d'André Forcier
- 149 **À QUELLE HEURE LE TRAIN POUR NULLE PART** de Robin Aubert
- 150 **MA VOISINE DANSE LE SKA** de Nathalie Saint-Pierre
- 151 **LE ROI DU DRUM** de Serge Giguère
- 152 **QUÉBEC COURT, PRISE 2** – 6 courts métrages
- 153 **BARCELONE** et **LA FOURMI ET LE VOLCAN** de Céline Baril
- 154 **NEW DENMARK** de Rafaël Ouellet
- 155 **ÉPOPÉE – L'ÉTAT DU MOMENT** de Rodrigue Jean et Hubert Caron Guay
- 156 **RUTH** de François Delisle



129



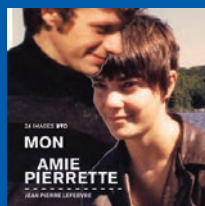
130



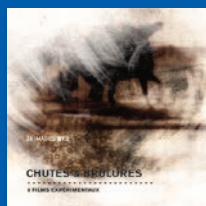
131



132



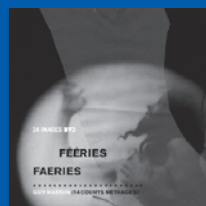
133



134



135



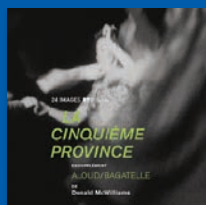
136



137



138



139



140



141



142



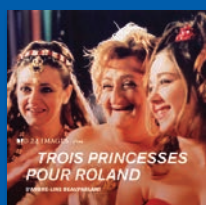
143



144



145



146



147



148



149



150



151



152



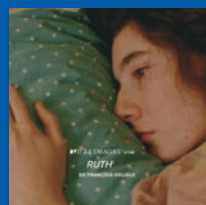
153



154



155



156

Tous les titres sont en version intégrale et sont disponibles.

BON DE COMMANDE EN PAGE 3

Nos 10 films de 2011

Pouvaient être retenus les longs métrages présentés au Québec en 2011, soit à l'occasion d'une sortie en salle, d'une projection lors d'un festival, d'une rétrospective (s'il s'agissait d'une première présentation québécoise) ou d'une sortie DVD dans le cas où le film n'a pas connu de présentation locale en salle.

Robert Daudelin

Another Year de Mike Leigh
Copie conforme d'Abbas Kiarostami
Le cheval de Turin de Béla Tarr
The Fighter de David O. Russell
Le gamin au vélo de Jean-Pierre et Luc Dardenne
Le Havre d'Aki Kaurismäki
Hugo de Martin Scorsese
Le poème de Lee Chang-dong
Une séparation de Asghar Farhadi
Le vendeur de Sébastien Pilote

Bruno Dequen

L'Apollonide de Bertrand Bonello
Le cheval de Turin de Béla Tarr
Karamay de Xu Xin
Meek's Cutoff de Kelly Reichardt
Melancholia de Lars von Trier
Le poème de Lee Chang-dong
Saya Zamurai de Hitoshi Matsumoto
Shame de Steve McQueen
Snowtown de Justin Kurzel
The Tree of Life de Terrence Malick

Helen Faradji

The Tree of Life de Terrence Malick
Shame de Steve McQueen
Une séparation de Asghar Farhadi
Drive de Nicolas Winding Refn
L'exercice de l'État de Pierre Schöeller
Take Shelter de Jeff Nichols
Nuit #1 d'Anne Émond
Hugo de Martin Scorsese
Le vendeur de Sébastien Pilote
Attack the Block de Joe Cornish

Marcel Jean

The Tree of Life de Terrence Malick
Le cheval de Turin de Béla Tarr
L'exercice de l'État de Pierre Schöeller
Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi de Philippe Grandrieux
En terrains connus de Stéphane Lafleur
Essential Killing de Jerzy Skolimowski
Une séparation d'Asghar Farhadi
Shame de Steve McQueen
Take Shelter de Jeff Nichols
Hugo de Martin Scorsese

Philippe Gajan

Par ordre alphabétique
L'Apollonide de Bertrand Bonello
Boro in the Box de Bertrand Mandico
L'envahisseur de Nicolas Provost
Guilty of Romance de Sion Sono
Hors Satan de Bruno Dumont
John Max, a Portrait de Michel Lamothe
La maladie blanche de Christelle Lheureux
Melancholia de Lars von Trier
The Tree of Life de Terrence Malick
Tributes - Pulse de Bill Morrison

Gérard Grugeau

1. *Il était une fois en Anatolie* de Nuri Bilge Ceylan
Le poème de Lee Chang-dong
2. *L'Apollonide* de Bertrand Bonello
Melancholia de Lars von Trier
Pater d'Alain Cavalier
3. *La peau que j'habite* de Pedro Almodóvar
Hugo de Martin Scorsese
4. *Épopée - L'état des lieux* de Rodrigue Jean et Hubert Caron Guay
Hors Satan de Bruno Dumont
The Tree of Life de Terrence Malick

Marie-Claude Loisele

Film socialisme de Jean-Luc Godard
Le cheval de Turin de Béla Tarr
Low Life de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval
Mafrouza de Emmanuelle Demoris
Il nous faut du bonheur d'Alexandre Sokourov et Alexei Jankowski
Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi de Philippe Grandrieux
Il était une fois en Anatolie de Nuri Bilge Ceylan
John Max, a Portrait de Michel Lamothe
Le Havre d'Aki Kaurismäki
Nuit #1 d'Anne Émond

PALMARÈS DE 24 IMAGES

5 mentions



Hugo de Martin Scorsese
Melancholia de Lars von Trier
The Tree of Life de Terrence Malick

Gilles Marsolais

Sans ordre de préférence
The Descendants d'Alexander Payne
L'exercice de l'État de Pierre Schöeller
Le Havre d'Aki Kaurismäki
Hugo de Martin Scorsese
Melancholia de Lars von Trier
La peau que j'habite de Pedro Almodóvar
Take Shelter de Jeff Nichols
Le vendeur de Sébastien Pilote
Vénus noire d'Abdelattif Kechiche
We Need to Talk About Kevin de Lynne Ramsay

André Roy

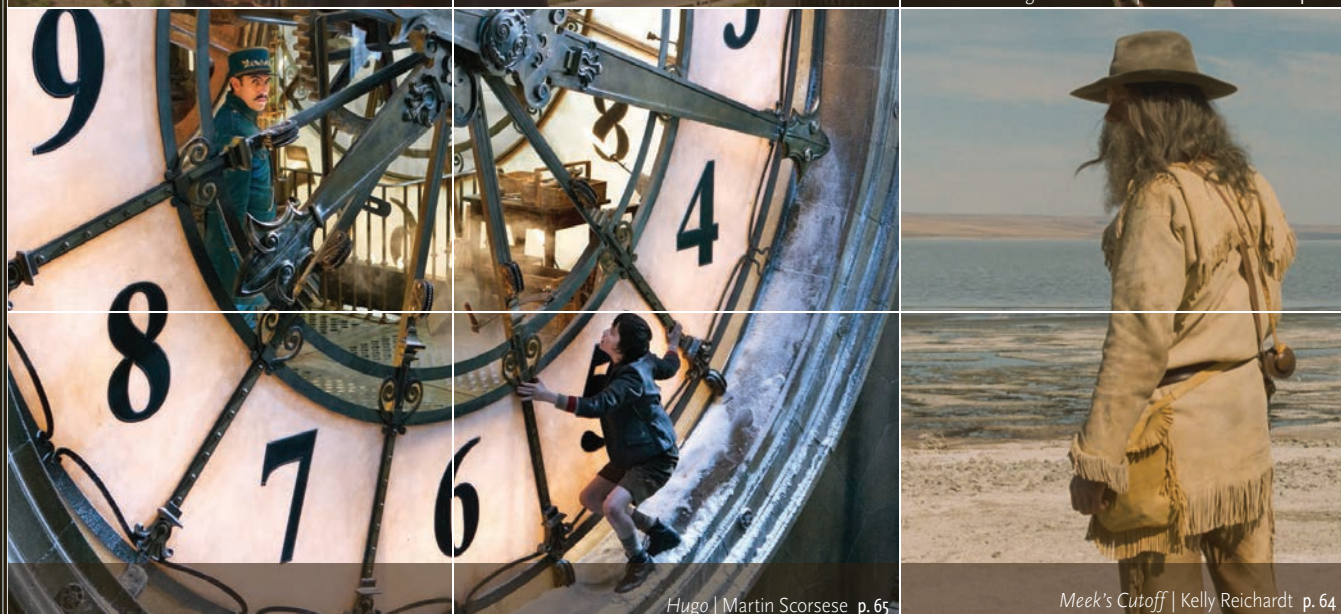
Another Year de Mike Leigh
L'Apollonide de Bertrand Bonello
En terrains connus de Stéphane Lafleur
Film socialisme de Jean-Luc Godard
Il était une fois en Anatolie de Nuri Bilge Ceylan
Marécages de Guy Édoin
Melancholia de Lars von Trier
Pater d'Alain Cavalier
Le poème de Lee Chang-dong
Le vendeur de Sébastien Pilote



A Dangerous Method | David Cronenberg p. 63



Carnets d'un grand détour | Catherine Hébert p. 66



Hugo | Martin Scorsese p. 65

Meek's Cutoff | Kelly Reichardt p. 64

Les liaisons dangereuses

par Gérard Grugeau

David Cronenberg a toujours été le cinéaste des corps mutants (*The Fly*) et en souffrance (*Crash*). Comme en témoigne l'ouverture vertigineuse de son dernier film où une femme en crise, dévorée par ses affects, est accueillie dans une clinique pour y être traitée selon une nouvelle méthode. Cette méthode dite dangereuse est celle de la cure psychanalytique qui repose sur le pouvoir libérateur de la parole. Une cure mise au point par les figures tutélaires de Sigmund Freud (Viggo Mortensen, en sage à l'ironie mordante) et Carl Jung (Michael Fassbender tout en retenue fiévreuse sous son arrogance de classe). Les deux hommes gravitent ici autour de cette patiente atteinte d'hystérie, une Juive russe du nom de Sabina Spielrein (saisissante Keira Knightley) qui deviendra elle-même une grande psychanalyste injustement méconnue, pourtant à l'origine de certains des concepts les plus éclairants de cette nouvelle science, notamment la pulsion de mort.

Tourné d'après un scénario de Christopher Hampton, *A Dangerous Method* tient de la joute verbale aux soubassements minés par les assauts de l'humiliation. Pas de plongée ici dans le subconscient sur le mode du thriller comme dans *Freud, passions secrètes* (1962) de John Huston qui, cronenbergien avant l'heure, associait le mécanisme du refoulement des névroses sexuelles à un ganglion lymphatique préservant de l'infection. Et pourtant, même s'il peut sembler quelque peu figé dans son élégance distanciée en phase avec le milieu bourgeois qu'il décrit et une époque corsetée peu encline à célébrer l'exultation des corps, le film porte bien la marque de son auteur. Sous la surface apparemment lisse d'un classicisme de bon aloi, les gouffres de la nature humaine sont là, prêts à engloutir ceux et celles qui cèdent à leurs pulsions. Comme dans *Dead Ringers* avec ses jumeaux gynécologues, le corps d'une femme se trouve une nouvelle fois au centre d'une histoire de double (la rivalité



opposant deux hommes dont les théories vont bientôt diverger) et de métamorphose quand, tenaillé par le désir, Jung fera de sa patiente sa maîtresse et s'enfoncera avec elle dans une relation sado-masochiste. Aux spéculums de *Dead Ringers* qui violentaient les corps succède ici une machine tout aussi inquiétante qui, à l'aide du jeu affolant des associations verbales, fouille les esprits en mesurant la charge affective de la parole. Rien ne nous interdit de voir dans ce dispositif une métaphore du film en train de s'écrire et trouvant sa forme ultime dans le découpage et le montage des séquences. Tout ce qui fait en somme le prix de la mise en scène elliptique et concentrée de *A Dangerous Method*, laquelle laisse une empreinte durable en nous par la force expressive de ses cadrages et l'onirisme lumineux de ses plans.

Malicieux, Cronenberg se plaît à semer le chaos dans ce milieu intellectuel rangé, soumis aux dogmes de la Loi, au moyen du personnage d'Otto Gross (Vincent Cassel, épatant), être subversif qui n'obéit qu'à ses pulsions et va pousser Jung dans les bras de sa patiente et élève. Assumant sa propre fascination pour la transgression, le cinéaste vient saisir au premier chef la

jouissance sans entraves du libertin alors que les ébats des amants sont le plus souvent filmés avec une distance chaste. Cette irruption de la pulsion à l'état brut confère alors au récit une stupéfiante intensité qui fait remonter à la surface la lave d'une matière romanesque qui irradie soudain sous le soleil trop blanc de l'intelligence et de la raison. Tout le défi de la mise en scène tient dans ce savant équilibre entre l'opulence d'un discours parfois asphyxiant et les failles intérieures de l'humain. Si le film souffre parfois d'un déficit d'incarnation quand il investit la sphère privée, il n'en distille pas moins peu à peu une mélancolie douloureuse qui culmine dans une finale poignante où, rattrapé par la science des rêves et son fervent mysticisme, Jung pressent la venue du conflit mondial qui ensanglantera l'Europe. L'idéal de toute une vie semble alors se fracasser sur les écueils de la grande histoire qui va balayer sur son passage tant de destinées individuelles. ■

Grande-Bretagne-Allemagne-Canada-Suisse, 2011. Ré. : David Cronenberg. Scé. : Christopher Hampton d'après sa pièce *The Talking Cure* et John Kerr. Ph. : Peter Suschitzky. Mont. : Ronald Sanders. Mus. : Howard Shore. Int. : Michael Fassbender, Keira Knightley, Viggo Mortensen, Sarah Gadon, Vincent Cassel. 99 minutes. Dist. : Les Films Séville.

Le Nouveau Monde

par Bruno Dequen

Après avoir fait sa marque au sein du cinéma indépendant américain avec *Old Joy* et *Wendy and Lucy*, deux road movies minimalistes, Kelly Reichardt réalise avec *Meek's Cutoff* une œuvre majeure, hypnotique et hantée, qui réussit à renouveler le western, l'un des genres les plus usés et remis en question de l'histoire du cinéma. Dès son ouverture, un carton annonce la première innovation du film : Oregon, 1845. En choisissant de situer son récit dans la première partie du XIX^e siècle, Reichardt affirme d'emblée l'originalité de son approche. En effet, la plupart des œuvres de démythification du genre ayant été produites ces trente dernières années ont en commun un regard crépusculaire sur lui. Situés après la guerre de Sécession, ces post-westerns désillusionnés (*Unforgiven*, *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, etc.) proposent de dévoiler la face sombre de la conquête de l'Ouest en représentant ses derniers instants. Or, s'il conserve le réalisme accru et l'approche critique de ces films, *Meek's Cutoff* effectue un retour aux sources historiques et thématiques qui le positionne étrangement comme le « premier » des westerns.

La scène d'ouverture est familière à tous les amateurs du genre. Au beau milieu d'un espace désertique apparemment infini, trois chariots bâchés se déplacent lentement. Dirigés par Stephen Meek, trappeur aguerrri et vantard invétéré, trois couples (et un enfant) tentent de rejoindre la Terre promise. Rapidement, ils s'aperçoivent que le « raccourci de Meek » ne les mène nulle part. Après avoir capturé un Indien qui les suivait, ces colons devront prendre une décision cruciale : suivre Meek ou se fier aux indications silencieuses de leur prisonnier mystérieux. Or comment choisir entre obéir à un personnage mythique potentiellement fourbe et incompétent, ou à cette figure de l'altérité suprême qui vit sur le territoire que l'on désire occuper ?

Meek's Cutoff frappe d'abord par sa capacité à retranscrire de façon viscérale les conditions de vie de l'époque. Jamais auparavant les difficultés liées aux interminables déplacements (manque d'eau, lourdeur des



chariots) des premiers colons n'ont été à ce point palpables. Sales, fatigués, perdus et terrifiés par ce territoire potentiellement hostile qu'ils ne maîtrisent pas, les personnages agissent rapidement selon un instinct de survie dénué de toute idéologie. De ce point de vue, l'utilisation par la cinéaste d'un format carré (1.33:1) s'avère tout à fait judicieux. Non seulement l'étrécissement du cadre rappelle-t-elle la vision périphérique restreinte des femmes du groupe, limitée par leurs bonnets enveloppants, mais Reichardt utilise la verticalité du cadre pour exploiter constamment une profondeur de champ infinie qui place le petit groupe à la merci de l'immensité de l'espace. Seul compte pour ces colons le but à atteindre, et la recherche de ce lieu invisible les empêche d'observer clairement le paysage qu'ils traversent. De ce point de vue, *Meek's Cutoff* est un film sur une impossible rencontre. Ni le territoire ni ses habitants (l'Indien) ne peuvent être perçus à leur juste mesure par les colons. La simple montée d'une pente abrupte devient un obstacle quasi insurmontable, et la présence troublante de l'Indien indéchiffrable, renforcée par la vision de dessins sur les parois rocheuses,

ne fait qu'accentuer la position d'intrus de ces colons et la tension insurmontable que provoque la situation.

Sans l'aide du moindre discours, la cinéaste visualise la création des États-Unis dans toute son essentielle complexité : à la fois conquête problématique d'un territoire étranger et occupé par une population radicalement autre, mais aussi récit du courage exceptionnel de familles à la recherche d'une terre où pouvoir s'installer. Ainsi, la principale source de fascination de *Meek's Cutoff* demeure son étrange capacité à allier la représentation réaliste et non manichéenne d'une réalité et de personnages historiques (l'arrogant, raciste, violent et désabusé Stephen Meek aurait véritablement existé) à l'abstraction thématique née d'un rare sens de l'épure proche de la fable élémentaire. À l'Ouest, il y a enfin du nouveau. 

États-Unis, 2010. Ré. et mont. : Kelly Reichardt. Scé. : Jonathan Raymond. Ph. : Chris Blauvelt. Mus. : Jeff Grace. Int. : Michelle Williams, Bruce Greenwood, Will Patton, Zoe Kazan, Paul Dano, Shirley Henderson, Neal Huff, Tommy Nelson, Rod Rondeaux. 104 minutes.

Bien que sorti en salles en 2011, notamment aux États-Unis et en France, *Meek's Cutoff* n'a jamais été présenté sur grand écran à Montréal. Il est par contre disponible sur DVD et Blu-Ray, distribué par Oscilloscope Pictures, et peut également être loué sur iTunes.

Et si le cinéma nous était conté

par Robert Daudelin

Décidément Martin Scorsese n'a pas fini de nous étonner, alors qu'on a parfois l'impression qu'il en fait trop, s'essayant à tous les genres, filmant les Rolling Stones, The Band et Bob Dylan, célébrant le cinéma italien et le cinéma américain, produisant une longue série télévisée sur les blues, se mêlant même de restauration et de sauvegarde du patrimoine cinématographique... Ce diable d'homme semble tourner à la vitesse de son célèbre débit verbal ! Et voilà qu'il se mêle de faire un film en relief et, qui plus est, de réussir là où la plupart des cinéastes ne nous proposent que des effets racoleurs...

Mais *Hugo* est d'abord et avant tout une célébration du cinéma comme machine à rêver, comme l'avait immédiatement compris et pratiqué Georges Méliès, personnage principal et raison d'être du film. Car si le héros que nous suivons dans ses aventures, c'est le petit orphelin Hugo Cabret (une convention du film pour enfants), il n'existe que par référence à Méliès, cinéaste oublié et reconverti en marchand de jouets de la gare Montparnasse. Ce Méliès, déjà décrit par Georges Franju¹ avec respect et émotion, devient ici un personnage complexe et mystérieux, pas toujours sympathique, magnifiquement interprété par le grand Ben Kingsley. Méliès, est-il besoin de le souligner, est toujours vu à travers le regard d'un enfant – celui d'Hugo pour le marchand de jouets, celui du petit René Tabard pour le cinéaste au travail dans son studio de Montreuil –, ce qui contribue beaucoup à l'aura poétique qui colore tout le film : personnages plus grands que nature, décors rêvés (la gare, le Paris nocturne, les rues enneigées), monde des horloges et de l'automate, etc. Et Scorsese aussi, pour notre plus grand plaisir, adopte cette liberté de l'enfant pour aborder son premier film en relief : pour lui, cinéaste chevronné qui n'a plus rien à prouver, le 3D est un gros jouet avec lequel il s'amuse, le démontant (comme tous les enfants font avec leurs jouets) pour mieux se l'approprier et finalement lui apporter un poids et une pertinence que peu de films ont réussi à lui donner jusqu'à ce jour.

Parlant du cinéma en relief, Caroline Champetier, chef op de premier plan, déclara :



rait² : « Dans le relief, il y a deux espaces, l'espace positif, qui vient vers vous, et l'espace négatif, qui est derrière le point de convergence et s'éloigne de vous ». Et elle ajoute : « Le 3D ce n'est pas ce qui vous vient dessus, ou vous tombe dessus quand vous regardez le film, c'est au contraire quelque chose qui doit offrir une profondeur ». C'est bien ce qu'a compris Scorsese qui pratique dans *Hugo* une mise en scène tout en profondeur, annoncée dès le plan d'ouverture par un travelling avant qui fonce à vive allure sur le quai de la gare. Ce parti pris de nous emmener vers le second plan est réaffirmé tout au long du film, notamment par les mouvements d'appareil à la verticale (dans les échelles des horloges), mais aussi dans les plans en plongée qui inscrivent littéralement les personnages au fond de l'image, tel ce plan d'Hugo et d'Isabelle dans la chambre où Méliès a caché ses dessins. À d'autres moments – Méliès qui feuillette le carnet de croquis, les dessins qui volent dans la chambre –, c'est le cinéma qui est réinventé par le cinéaste. Car, on l'aura compris, *Hugo* est le film d'un cinéophile : à travers Méliès (son studio, ses tournages, son discours) bien entendu, à travers ses citations (la locomotive de *La bête humaine* qui fonce sur l'enfant, avec Gabin et Carette qui paniquent !), ses clins d'œil (Dali et Joyce dans le premier plan du café, Scorsese en photographe), mais surtout dans son mouvement même qui nous invite à entrer dans le cinéma, à y croire, comme il faut croire aux rêves, dirait justement Méliès.

Hugo aurait pu n'être qu'un objet de luxe (ce qu'il est par ailleurs de par son budget : 130 à 140 millions), mais Scorsese a su éviter le piège en en faisant une œuvre

éminemment personnelle, touchante autant que séduisante et qui permet à un public très large de découvrir un grand créateur et d'apprendre, sans raccourci bêtifiant, plein de choses sur le cinéma des premiers temps. De ce point de vue, la qualité des films de Méliès proposés à notre émerveillement (y compris ceux refaits pour y intégrer Helen McCrory / Madame Méliès) est de premier ordre et on ne s'étonnera pas de retrouver au générique les noms de Madeleine Malthête-Méliès, petite fille du cinéaste, et de son fils Jacques Malthête qui ont tant fait pour que Méliès retrouve sa place dans l'histoire du cinéma ; comme aussi le nom de Laurent Mannoni, principal responsable de la grande exposition Méliès de la Cinémathèque française de 2008.

Et encore faudrait-il parler du montage brillant de la toujours fidèle Thelma Schoonmaker et de la partition remarquable du compositeur canadien Howard Shore, qui transforme le bruit des horloges en une musique minimaliste parfaitement adaptée à l'entreprise de Scorsese, ce perfectionniste insaisissable.

Le sociologue (et aussi cinéophile) Edgar Morin présentait Georges Méliès en ces termes : « Un prestidigitateur qui mit le cinéma dans un chapeau pour en faire sortir le cinéma ». Et Martin Scorsese d'acquiescer et de faire dire à son Méliès : « On n'oublie jamais le son d'un projecteur de cinéma » !

1. Dans son court métrage *Le grand Méliès* (1952).

2. Dans un entretien aux *Cahiers du cinéma* (n° 668, juillet-août 2011).

États-Unis, 2011. Ré. : Martin Scorsese. Scé. : John Logan, d'après le roman *The Invention of Hugo Cabret* de Brian Selznick. Ph. : Robert Richardson. Mont. : Thelma Schoonmaker. Mus. : Howard Shore. Int. : Ben Kingsley, Asa Butterfield, Sasha Baron Cohen, Chloë Grace Moretz, Ray Winstone, Christopher Lee. 128 minutes. Dist. : Paramount Pictures.

Le voyage à l'envers

par Gérard Grugeau



Après s'être intéressée à la guerre oubliée en Ouganda dans *De l'autre côté du pays* (2008), Catherine Hébert renoue avec le continent africain dans un road movie qui nous conduit cette fois du détroit de Gibraltar au Mali. Mais pour quelle raison part-on au juste? Taraudante question qui traverse le film et en constitue le fil d'Ariane ténu. Bien sûr, la question n'appelle pas les mêmes réponses que l'on soit du Nord ou du Sud, que l'on appartienne au monde des nantis ou à celui des délaissés d'un ordre économique mondial sans pitié. Deux mondes opposés qui se croisent sans vraiment se voir à l'heure des migrations forcées ou des errances plus intimes. Comme dans le cas de la cinéaste qui a jadis trouvé réconfort en Afrique à la suite du décès de sa mère (le film lui est d'ailleurs dédié) et qui revient aujourd'hui sur les traces d'un deuil inconsolable. Une occasion pour elle de reprendre les chemins de traverse et d'effectuer un de ses grands détours susceptibles d'épancher une soif insatiable des autres.

Pour ce nouveau voyage, Catherine Hébert a décidé d'accorder son pas avec

celui de Marc Roger, un lecteur public partant avec son âne chargé de livres semer ses histoires entre le Maroc et Bamako, lieu de sa naissance. Retour aux sources là encore pour un homme hanté, quant à lui, par une mémoire familiale lacunaire. Devant ces deux trajectoires personnelles qui se font écho dans leur quête d'absolu, un continent s'ouvre à nous avec ses rencontres fugitives. Certaines sans enjeu véritable apparent sinon celui de l'affirmation d'une présence bienveillante dans le cadre (en signe de bienvenue, un enfant marche brièvement avec les voyageurs), d'autres plus déterminantes (un écrivain dresse le portrait d'une jeunesse marocaine sans avenir, deux clandestins du Libéria témoignent, les blessures de l'esclavage refont surface), d'autres plus poétiques (des jeunes filles font leurs devoirs à la lampe électrique dans l'encre de la nuit). Attentif, le cinéma est là pour saisir, au-delà des mots et de tout cliché misérabiliste, le sens d'une communauté humaine encore vivace, la plénitude des espaces et la secrète osmose qui perdure entre les lieux de vie et leurs habitants.

Énoncée par la cinéaste, une narration au *je* scande les étapes du périple à la manière d'un travelogue prêt à perdre le Nord pour mieux se perdre au Sud. Au fil des entretiens, Catherine Hébert ne cache pas son malaise /mal-être d'Occidentale face à plusieurs interlocuteurs marqués au fer rouge de l'existence. Franche et directe, la caméra continue de tourner et laisse filer ces instants flottants qui témoignent avec humilité d'une rencontre impossible avec l'Autre, du fossé infranchissable dans la hiérarchie des douleurs. Malgré toutes les incertitudes liées à l'idée même du voyage, *Carnets d'un grand détour* avance et maintient le cap de ses espérances, révélant au gré de ses déambulations un réel attachement aux mystères d'un ailleurs qui guide l'œil de la cinéaste. Et le guide bien. Sans doute parce que cet ailleurs tissé de croyances ancestrales réclame un don total, un don intime de la part de ceux qui voyagent à l'envers des brûlures de la grande histoire. Quand les récits et les légendes d'un continent ouvert aux forces invisibles de son imaginaire se mêlent aux histoires que Marc Roger livre aux enfants subjugués par une parole venue d'un autre ailleurs, de fragiles passerelles s'établissent entre des mondes non plus antagonistes, mais pétris de croyances qui «résonnent entre elles avec tolérance». C'est dans cet espace réconcilié que le cinéma de Catherine Hébert trouve son ancrage. Et si l'œil avisé de la cinéaste travaille constamment la dimension plastique de l'image en privilégiant la voie du sensoriel pour dire son Afrique réelle et fantasmée, c'est avant tout pour prendre la mesure de *ce qui est* et donner corps à un territoire rêvé, porteur d'une forme d'harmonie universelle. Noble ambition s'il en est, qui laisse présager sans nul doute d'autres grands détours encore à venir. 

Québec, 2011. Ré., ph. et son : Catherine Hébert. Mont. : Annie Jean. Conception sonore : Mélanie Gauthier. Mus. : Florencia Di Concilio. Mixage : Bruno Bélanger. Prod. : par Virginie Dubois et Catherine Hébert pour la Coop Vidéo de Montréal. Dist. : Les Films du 3 mars.

Sortie prévue : printemps 2012

QUI FAIT QUOI

L'actualité en continu

www.qfq.com

Quotidien par courriel

mensuel imprimé Qui fait Quoi

Guide annuel



60 000 articles, 5000 entreprises, 7500 professionnels,
des fiches détaillées sur des milliers de productions
cinéma-télé-multimédia, un calendrier,
des petites annonces, des offres d'emploi...



mensuel imprimé, disponible en kiosque, sur abonnement
et en pdf sur www.qfq.com. 8 numéros par année.
Guide annuel: 5500 entreprises, 325 catégories.

**Les professionnels s'abonnent sur www.qfq.com
ou au (514) 842-5333, poste 4**

prim

30 ANS AU SERVICE DES ARTISTES INDÉPENDANTS

Productions Réalisations Indép

PROGRAMMES DE SOUTIEN À LA CRÉATION

PLUSIEURS PROGRAMMES ET DATES DE
TOMBÉE PAR ANNÉE OFFRANT DE 50% À
75% DE RABAIS SUR LES ÉQUIPEMENTS
DE PRODUCTION ET POST-PRODUCTION.

FORMATIONS SUR MESURE

AUDIO : PRO TOOLS 10
VIDÉO : AVID (DE BASE ET AVANCÉE)
ATELIERS CLINIQUES GRATUITS
SUR DIFFÉRENTS THÈMES

2180 FULLUM, MONTRÉAL (QUÉBEC) H2K 3N9 TEL 514 524 2421
WWW.PRIMCENTRE.ORG INFO@PRIMCENTRE.ORG



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec





C'EST VRAIMENT EXCITANT
DE FAIRE UN MÉTIER OÙ
TANT DE GRANDS MAÎTRES
SE SONT ILLUSTRÉS.



C'EST VRAIMENT DÉPRIMANT
DE FAIRE UN MÉTIER OÙ
TANT DE GRANDS MAÎTRES
SE SONT ILLUSTRÉS.



JE COMMENCE UN
NOUVEAU PROJET DE
MUSIQUE POUR UN
DOCUMENTAIRE



C'EST SUR LE MYTHE
DE L'EXODE DU
PEUPLE JUÏF...



IL VA FAUOIR QUE
JE SOIS UN PEU
CIRCONCIS DANS
MON APPROCHE.



JE SUIS EN TRAIN DE
FAIRE LA MUSIQUE D'UN
FILM SUR LE SUICIDE.
J'AI TELLEMENT DE
DIFFICULTÉS QUE JE
CROIS QUE JE VAIS
ME TIRER UNE BALLE!



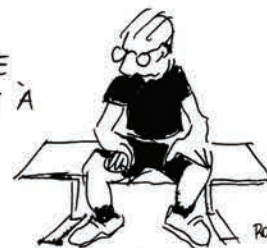
JE DOIS ÊTRE SUR
LA BONNE PISTE...



IL PARAÎT QUE
QUAND ON MEURT
TOUTE NOTRE VIE
DÉFILE DEVANT NOS
YEUX, COMME UN
FILM.



J'ESPÈRE QUE
J'AURAI UN MOT À
DIRE SUR LA
MUSIQUE!



ROBERTH. LEPAGE



14 AU 18 MARS 2012

www.regardsurlecourt.com

REGARD

SUR LE COURT MÉTRAGE
AU SAGUENAY



RioTintoAlcan



Conseil des arts
de Saguenay



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Québec

Canada

LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

MONTREAL 15-26 FÉVRIER 2012



RVCQ.COM

PRÉSENTÉ PAR



SAQ

EN COLLABORATION AVEC



RADIO | TÉLÉVISION | INTERNET

