

Vol. I, no 5
Novembre 1971

R
841

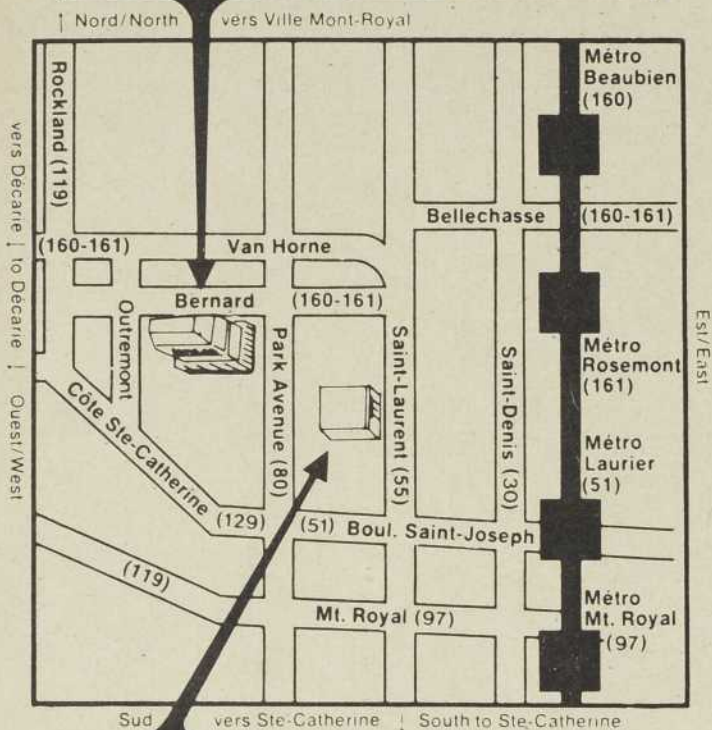
cinéma québec

Vol. 1, No. 5
75¢



LES MEILLEURS FILMS!

OUTREMONT 277-4145
1248 Bernard



verdi 277-3233
5380 St-Laurent

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLÈTE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
EKTACHROME. 35 MM — 16 MM
— SUPER 8 MM. LE SEUL
LABORATOIRE
CINÉMATOGRAPHIQUE À
MONTRÉAL AVEC L'ANALYSEUR DE
COULEURS TRANSISTORISÉ HAZELTINE
POUR CORRECTIONS DE COULEURS
DE SCÈNE À SCÈNE. INSTALLATION
COMPLÈTE POUR LE NOIR ET BLANC.

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
265 OUEST RUE VITRE, MONTREAL • QUÉBEC
(514) 861-5483



Pour Noël
ca va donner tout un coup!

Dominique MICHEL
Yvon DESCHAMPS

une comédie de GILLES RICHER
un film de JEAN BISSONNETTE
producteur : RICHARD HELLMAN

CINÉ-ART 1204 Ste Catherine E Montreal, P.Q.

**TIENS-TOI BIEN
APRÈS
LES OREILLES
À PAPA...**

**les
maudits
sauvages**

Cé qui?

ER
-841
FS

cinéma québec

Sommaire

Vol. 1, no 5

ont collaboré à ce numéro:

Ginette Charest, Richard Gay, Jean Leduc, Claude Lemelin, Sydney Newman, André Pâquet ainsi que le Comité plénier de l'industrie cinématographique et le ministère des affaires culturelles.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Jean Chabot, Carol Faucher, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros.

Correspondant:

André Pâquet

Conception graphique:

Louis Charpentier.

Administration, publicité

Connie Tadros

Secrétariat:

Louise Deligne

Distribution:

Les Messageries Dynamiques Inc.
(514) 384-6401

Abonnements:

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

Etats-Unis: ajouter un dollar

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

Les abonnements ne sont enregistrés qu'au reçu du versement. Prière d'adresser chèques et mandats poste à l'ordre **Cinéma/Québec** à l'adresse suivante:

C.P. 309, Station Outremont, Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058.

La revue s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits non acceptés ne seront rendus à leurs auteurs que si ces derniers en font la demande. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés.

Tous droits réservés. Toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit, et notamment par photocopie et microfilm, est interdite sans autorisation spéciale de la direction.

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

On est (toujours) au coton

A propos d'une bataille épistolaire

4

Le cinéma québécois

On est loin du soleil

— un film de Jacques Leduc

— une critique d'André Leroux

6

La loi-cadre du cinéma

— les propositions du gouvernement québécois

— le mémoire conjoint du Comité plénier de l'industrie cinématographique

— le mirage suédois, une interview d'André Pâquet

9

Critiques:

Vent d'est, de Jean-Luc Godard

Le Souffle au coeur, de Louis Malle

Kes, de Ken Loach

Trafic, de Jacques Tati

7 fois... (par jour), de Denis Héroux

Fleur Bleue, de Larry Kent

Fortune and Men's Eyes, de Harvey Hart

24

le no 6
(numéro spécial
de décembre)
paraîtra le 20

LA
CENSURE
POLITIQUE
(SUITE)

On est au coton

On est au coton, on le sait, c'est un film de Denys Arcand, qui aura coûté 300,000 dollars aux contribuables, puisque produit par l'Office national du film, et qu'on a interdit (voir à ce sujet le no 2 de **Cinéma Québec**). On assiste depuis, par l'entremise des journaux à une petite bataille épistolaire. M. André L'Heureux, animateur socio-politique à la CSN, dans une lettre adressée au commissaire de l'ONF, M. Sydney Newman, s'élève contre cette interdiction.

"Le commissaire de l'ONF annonce que ce film est censuré et ne sera pas présenté aux Québécois. J'ignorais qu'un bureaucrate, fut-il commissaire, pouvait, comme cela, empêcher les Québécois de voir un film de l'ONF. Cette décision arbitraire, unilatérale, est inacceptable à moins que l'ONF soit un instrument de propagande au service exclusif de l'Etat et des employeurs" (Le Quotidien Populaire, 2 novembre).

M. Newman lui répondra qu'un non, reste un non, fut-il prononcé par un commissaire de l'ONF.

En marge de ce débat, voici des extraits d'une autre lettre adressée par M. Newman, à M. Jean Simoneau, journaliste à **La Tribune** de Sherbrooke. Elle est daté du 10 mai 1971, et ne vaut que par l'imprécision des réponses que veut bien apporter M. Newman. Nous en reproduisons donc ici des extraits avec la permission de M. Simoneau. On notera au passage que la réponse à la question 2 fait état de "compromis". Les choses, depuis, ont bien évolué.

J'ai étudié attentivement le contenu de votre lettre du 28 avril et je suis maintenant en mesure de répondre comme suit à chacune de vos questions.

Est-il vrai que ce film a été visionné aux bureaux de MM. Trudeau et Pelletier et ensuite censuré puis finalement "momentanément" retiré de la circulation?

Quoique rien n'empêche le Premier Ministre et le Secrétaire d'Etat de voir nos films, nous ne leur avons pas montré ON EST AU COTON. Et j'ajoute aussitôt que toute décision affectant la carrière d'un film relève de ma responsabilité de président de l'Office national du film.

Selon les déclarations mêmes d'un représentant des industriels par la voix de l'Institut des textiles, comment explique-t-on qu'à l'ONF l'objectivité d'un film soit décidée par les industriels?

Il n'en a pas été ainsi. La distribution du film ON EST AU COTON a été momentanément stoppée parce que des questions ont surgi à son propos, d'une part des questions d'ordre juridique, d'autre part des questions portant sur la véracité des faits. L'honnêteté du cinéaste qui a signé ce film n'est pas ici en cause. Mais vous n'ignorez pas que nous oeuvrons à l'Office national du film dans un secteur délicat, où les règles de la production en série ne valent pas. Chez nous, l'auteur d'un film propose une façon personnelle de voir la réalité. Or il arrive que cette perception des choses soit inexacte par rapport aux faits. De là le débat, et le compromis qui va s'ensuivre, et qui s'inscrit

au coeur même du processus de création dans une maison comme la nôtre.

Est-ce que le film n'est pas objectif seulement aux yeux des compagnies de textile? Quels sont les experts qui ont été amenés à étudier le film et quel a été leur verdict?

On ne peut se placer sur le seul terrain de l'objectivité pour juger de ce film, qui se veut l'expression d'une vision personnelle des choses. Mais dans un document qui porte sur l'actualité, comme c'est le cas ici, le seul jugement qui tienne est celui qui s'appuie sur la valeur et l'exactitude des faits retenus.

Des personnes appartenant à l'industrie des textiles et d'autres qui n'oeuvrent pas dans ce secteur ont été consultées et nombre des questions pertinentes ont été soulevées qui mettent en doute la rigueur de ce document qui se veut une description de cette industrie.

Quand on souligne que l'on veut savoir d'abord si ce film correspond aux objectifs de l'ONF peut-on savoir quels sont ces objectifs et quels sont les critères qui assurent ou non la diffusion du film?

Le mandat de l'Office national du film est clair, il est inscrit dans la Loi même qui le crée: nous avons à "faire connaître le Canada aux Canadiens et aux autres nations".

M. Newman, a décidé de placer le débat sur le terrain de "l'exactitude cinéma/québec

des faits retenus" par le film. Claude Lemelin, éditorialiste au **Devoir**, qui a d'ailleurs participé à la réalisation du film en sa qualité d'économiste, rappelait dans un récent "bloc-note" du **Devoir**, (jeudi 25 novembre) que les faits sont beaucoup plus complexes que veut bien l'admettre M. Newman.

Dans une lettre au syndicaliste André L'Heureux, lettre que nous avons publiée le douze de ce mois, le commissaire du gouvernement à la cinématographie, M. Sidney Newman, a tenté de justifier la décision prise par lui de ne pas mettre en distribution le film de Denys Arcand et de Gérard Godin sur l'industrie du textile **On est au coton**.

Parmi les arguments invoqués par M. Newman à l'appui de la décision de l'ONF, on lisait ce qui suit:

"Le film contient aussi des éléments qui ne correspondent pas à la réalité... Vous et les membres des syndicats du textile, vous devez savoir à partir de sources officielles que l'industrie canadienne du textile est en grande partie propriété de capitaux canadiens. C'est un fait que le film néglige, préférant se référer au cas particulier d'un conglomérat américain dont une des sections est une compagnie du textile. Ces statistiques ne représentent pas l'ensemble de l'industrie".

Comme c'est moi-même qui ait exposé, devant les caméras de l'ONF, les ramifications du conglomérat en cause, je me suis senti obligé de vérifier auprès des "sources officielles" dans quelle mesure ce "cas particulier" correspond ou "ne correspond pas à la réalité". Le moins que l'on puisse dire c'est que ces sources étayaient plutôt mal l'argument de M. Newman.

Le rapport publié pour 1968 par le ministre fédéral de l'industrie et du commerce, sous l'empire de la Loi sur les déclarations des corporations et des syndicats ouvriers, contient les données les plus complètes et les plus récentes dont nous disposions sur la propriété étrangère dans l'industrie canadienne. Ces données portent sur toutes les sociétés dont le revenu brut excède \$500,000 ou dont l'actif est supérieur à \$250,000.

En consultant ce rapport, à la page 59, M. Newman apprendra que 77 des 359 sociétés engagées dans l'in-

dustrie de la filature et du tissage assujettis à la loi étaient sous contrôle étranger (c'est-à-dire que 50 pour cent ou plus de leur capital-actions appartenaient à des non-résidents).

C'est bien peu, dira-t-on; la proportion n'est que d'environ 22 pour cent. Je m'empresse donc d'ajouter que, toujours selon le rapport du ministre, ces 77 sociétés:

- contrôlaient alors 52 pour cent de l'actif global de l'industrie de la filature et du tissage (\$743.4 millions sur \$1,429.6 millions);

- ont effectué la même année 44.4 pour cent des ventes de l'industrie (\$709.4 millions sur \$1,598.9 millions);

- ont réalisé conséquemment approximativement 60 pour cent des profits de l'industrie (61.6 millions sur une centaine de millions, au maximum).

Je m'empresse d'ajouter, par souci de rigueur, que ces proportions ont été calculées sur la valeur globale de l'actif, des ventes et des profits de l'ensemble de l'industrie — y compris les \$38.2 millions d'actif, les \$67.5 millions de ventes et les \$2.7 millions de profits des 359 entreprises non-déclarantes (parce que trop petites).

D'après les "sources officielles", plus de la moitié de l'industrie canadienne du textile est sous contrôle étranger. La situation serait-elle différente au Québec?

Nous ne disposons malheureusement pas de données aussi précises que les précédentes au niveau des régions du pays. Il convient de rappeler, toutefois, que l'industrie canadienne du textile est fortement concentrée au Québec; de sorte que la situation dans cette province ne saurait être très différente de celle qu'on a constatée dans l'ensemble du pays.

Au surplus, le rapport du ministre de l'industrie et du commerce nous apprend qu'en 1968 les usines sous contrôle étranger ont réalisé \$21.4 des \$35.1 millions de revenu imposable de l'industrie québécoise de la filature et du tissage — soit, si je ne m'abuse, 60 pour cent du total. Il est donc peu vraisemblable que la proportion de l'actif et des ventes attribuable au secteur étranger soit inférieure à 50 pour cent.

Je conviens que ces proportions demeurent bien inférieures à celles que l'on a calculées dans les autres branches de l'industrie manufacturière. Il est toutefois obvie que l'industrie canadienne du textile est majori-

tairement sous contrôle étranger; et par voie de conséquence, on voit mal comment l'Office national du film peut reprocher aux auteurs de **On est au coton** d'avoir choisi une filiale étrangère comme cas-type de l'industrie.

Avant de brandir l'autorité qui lui est conférée, il aurait mieux valu que M. Sidney Newman consulte de plus près les "sources officielles" dont il parle: peut-être alors aurait-il écouté d'une oreille moins complaisante les représentations que lui ont faites certains intéressés — en l'occurrence, l'industrie du textile.

Ce qui précède jette malheureusement quelque suspicion sur les autres arguments avancés par M. Newman pour justifier l'interdit de **On est au coton**. Mais pour permettre que s'effectuent les vérifications qui s'imposent, il faudrait que l'ONF fasse voir le film. Et pour faire voir le film, il faudrait lever l'interdit.

Claude LEMELIN

l'évidence mise à nue

andré leroux

ON EST LOIN DU SOLEIL, un film d'une heure vingt minutes, en 35mm noir et blanc et couleur. **Réalisation:** Jacques Leduc. **Images:** Alain Dostie. **Montage:** Pierre Bernier. **Scénario:** Robert Tremblay. **Régisseur:** Lucien Ménard. **Assistante:** Greluche Demers. **Assistants à la caméra:** Yves Lacroix, Benoit Rivard. **Electricien:** Guy Rémillard. **Musique:** Michel Robidoux. **Prise de son:** Jacques Drouin. **Mixage:** Michel Descombes, George Croll. **Idée originale:** Pierre Maheu. **Producteur:** Paul Larose. **Interprètes:** Marthe Nadeau, J. Léo Gagnon, Reynald Bouchard, Pierre Curzi, Marcel Sabourin, Esther Auger, Willie Lamothe, André Poudrier, André Nadeau, Denis Drapeau, Maurice Beaupré, Claude Jutra, Maurice Lachaine, Monique Lemieux. Une production de l'Office national du film du Canada.

Il est évident que **On est loin du soleil** de Jacques Leduc est un film d'une poésie stupéfiante, d'une densité peu commune, d'une écriture éblouissante. Mais, c'est aussi, et peut-être même avant tout, un film de la Conscience qui cherche à dévoiler et à décanter la réalité profonde de notre collectivité québécoise à la lumière d'une destinée exemplaire par sa banalité et son insignifiance: la vie du frère André.

Ainsi dans un premier temps, le film, par l'intermédiaire d'un narrateur, expose les différentes étapes de la vie du frère André avec une sécheresse et une précision toute documentaire. Débarrassée de son prestige mystique et mythique, l'existence de cet homme discret, effacé et résigné nous apparaît comme une succession d'états de vie beaucoup plus subis que voulus ou choisis. Sur l'écran surgit alors une photographie du frère André, vêtu de son habit religieux. Cette image saisissante, la première du film, devient la première trace figée et perceptible où apparaît subitement en pleine lumière — c'est-à-dire dans toute sa tragique absurdité — la vacuité d'une vie entièrement vouée à la souffrance acceptée et au poids de la soumission ancestrale. Bien loin de dramatiser par la reconstitution historique les mémoires du frère André, Jacques Leduc installe alors cet homme au coeur même de son film comme une présence sans regard qui accompagne la plupart des événements sans pour autant les commenter directement. L'oeuvre s'organise en fonction et à partir de la figure anti-héroïque du frère André, son destin renvoyant continuellement à une autre destinée: celle des différents membres d'une même famille.

L'existence du frère André agit alors à la façon d'un révélateur social et historique puisque le film retrace, à travers les situations existentielles de chacun des personnages, les grandes étapes de la vie du frère André: de l'enfance abandonnée à l'orphelinat jusqu'à la mort acceptée sans aucun sursaut de révolte. Mais au-delà de l'anecdote, au-delà de la référence historique ou biographique, le film affirme la présence du frère André à travers une façon matérielle de vivre qui se caractérise par un souci constant d'effacement, de résignation, d'acceptation et de soumission. Soumission angoissée du père qui effectue inlassablement sa tournée de gardien de nuit malgré sa peur avouée de l'obscurité. Résignation béate de son fils Yvon qui accepte passivement sa situation d'ouvrier en refusant toute tentative de transformer l'ordre des choses. Effacement pathétique de Gérard, le fils chômeur, qui préfère être dirigé plutôt que diriger. Seule la jeune Isabelle, victime d'une maladie incurable, assumera lucidement les derniers moments de sa vie et prendra pleinement conscience des implications de sa mort prochaine.

La construction du film de Leduc est essentiellement musicale, car elle s'élabore à partir même des données de la fugue. Ainsi, le film vise à articuler le parallélisme de diverses destinées et à organiser entre elles, par une succession de recoupements, un contrepoint qui finit par devenir réciproque, chaque existence se trouvant mise en question par sa confrontation avec les autres, puis ramenée de façon inexorable à son point de départ: la vie morne et résignée du frère André.

On est loin du soleil propose donc une description de la réalité ordinaire d'individus qui, au point de départ, n'ont apparemment aucun lien entre eux mais qui sont réunis par une même évidence: la soumission et l'acceptation d'un état de vie. La démarche de Leduc a pour propos non pas de dramatiser la banalité du quotidien pour nous la rendre vraisemblable (**Fortune and men's eyes; Carnal Knowledge...**) mais inversement de dé-dramatiser l'événement le plus insignifiant pour le saisir dans sa durée complète, en train de se faire: une femme attendant l'autobus; un jeune homme attendant le changement du feu de circulation avant de traverser la rue. La mise en scène a précisément pour but de se nier elle-même, d'être totalement et parfaitement transparente à la réalité qu'elle révèle. Mais on ne peut naïvement conclure à son inexistence. Au contraire. Rarement un film aura-t-il été aussi

minutieusement élaboré, aussi concerné et médité. Mais tout le travail de Leduc consiste à empêcher le spectateur d'être pris par une intrigue ou par un spectacle, à faire de la contingence la matière même du film. Ainsi le respect des apparences y est total et immédiat. Leduc s'interdit à l'égard de ses personnages toute psychologie introspective. Le décor n'est pas davantage une simple source de stimuli externes. La tragédie naît chez Leduc d'attitudes globales où l'homme et le monde, les personnages et les événements, constituent des unités concrètes indissolubles: ainsi les longs corridors étouffants dans lesquels s'engouffrent le père qui est gardien de nuit et le fils, portier, sont-ils partie intégrante et déterminante de tout un mode d'existence. C'est sans doute cette compréhension profonde du monde du travail (monde de la soumission inconditionnelle à l'ordre social) qui rend les longues déambulations du père et du fils si belles et si authentiques. Fait rarissime au cinéma où la description du travail est toujours d'une remarquable fausseté. Ainsi en une ou deux images, Leduc résume une situation, une ambiance, un esprit, un monde. Un monde figé, statique, où tout semble irréversible, où la mort devient l'ultime évidence. Car, subitement, les différents personnages, jusque là isolés les uns des autres, se retrouveront confrontés à un fait accompli, le seul du film: la mort d'Isabelle. Les liens familiaux sont alors clairement explicités et douloureusement ressentis puisque la mort est l'élément qui opère le regroupement. L'unité est retrouvée au moment où la vie s'est définitivement arrêtée pour laisser un vide que les personnages n'arrivent pas à combler. La bouleversante séquence qui se déroule dans la cuisine (très québécoise) après l'enterrement d'Isabelle, synthétise et exprime merveilleusement l'angoisse et le malaise de personnages démunis, désemparés devant une réalité qui leur échappe complètement. La tragédie de l'impuissance à maîtriser son destin se trouve ainsi soulignée par une même courbe qui unit et enferme les personnages aux deux bouts du film dans l'image de la mort, constatée au début (la mort du frère André) et subie à la fin (la mort d'Isabelle). Finalement, c'est à la mise en situation de toute une aventure collective que vise ainsi Jacques Leduc; c'est un portrait de notre société qu'il veut dessiner. L'intrusion inattendue et brutale d'un plan en couleurs, le seul du film, nous montrant quelques hommes remplissant la fosse où gît le cadavre d'Isabelle, devient le signe tangible de l'extinction à laquelle est vouée une collectivité démantelée dont les individus, retranchés dans leur résignation à se faire dévorer par le quotidien jamais assumé, se laissant submerger par des réalités extérieures qu'ils se contentent de subir.

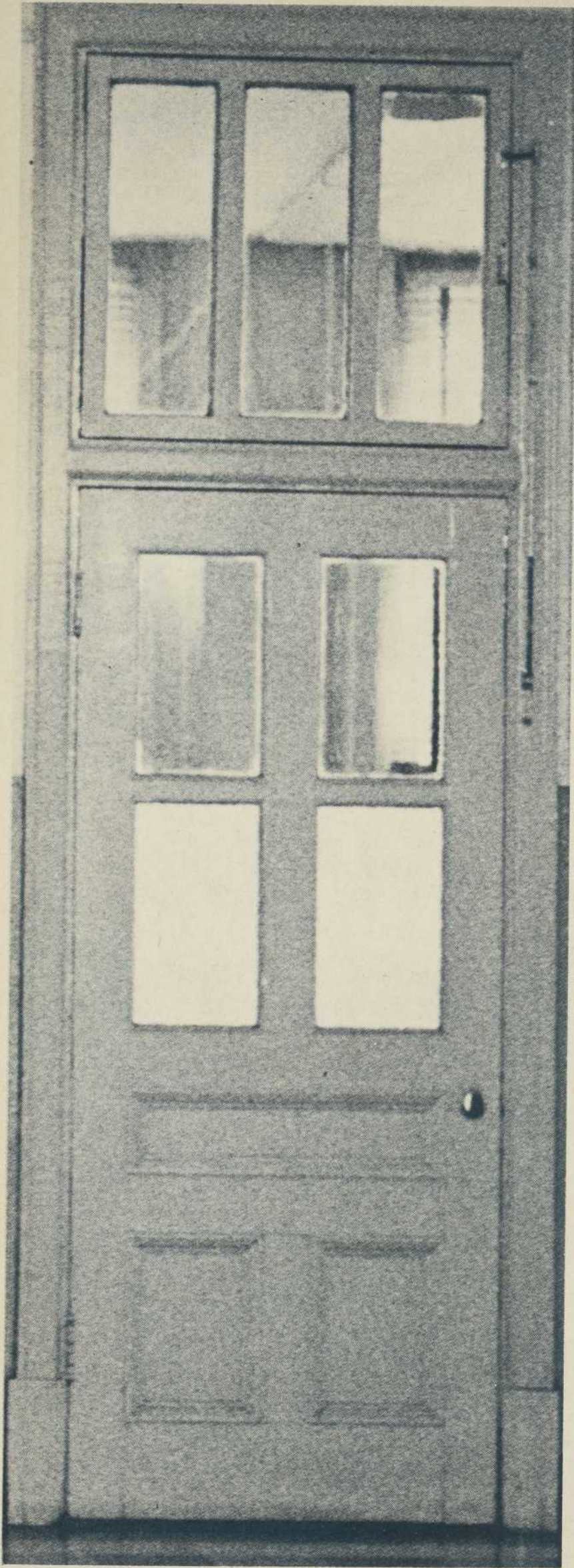
Il n'est donc pas une image qui ne soit chargée de sens, pas un geste, pas un incident, pas un objet qui n'existent d'abord librement pour lui-même et qui ensuite ne soit investi d'une nouvelle signification. C'est par la poésie que le réalisme de Jacques Leduc prend son sens véritable: sa volonté de mettre à nu l'existence, de la dévoiler dans ses particularités les plus infimes, de percer la vérité dans et par les apparences (ici, la vérité ne se cache pas derrière les apparences) n'est qu'un moyen de frôler l'absurde et l'angoisse d'une famille dont les membres semblent soumis à un même déterminisme social, culturel et finalement économique. La démarche poétique de Leduc sert donc un propos parfaitement abstrait: idéologique; mais la réalité première des choses n'est jamais violée, bafouée au profit de la pure abstraction, au profit du signe. Au moment où Isabelle fait ses derniers préparatifs avant de

novembre 1971

quitter son domicile, elle prend soin de fermer lentement et silencieusement toutes les portes derrière elle. L'image est troublante, émouvante de simplicité; le spectateur s'étonne de la beauté et de la simplicité du geste. Mais cette situation ne se limite pas à son seul contenu descriptif puisque, par un étirement du temps respecté dans sa durée vécue, elle devient, au second degré, l'expression même de la résignation d'un être qui accepte la mort avec toute sa force d'évidence. Ainsi le plan où apparaît des tiroirs vides traduit l'abandon total et irréversible de sa présence au monde, l'adieu définitif à l'existence, au plaisir de vivre. Image sublime, douloureuse, que mille mots ne pourraient jamais remplacer. Il faut admirer chez Leduc la maîtrise inouïe d'un langage qu'il semble depuis toujours posséder.

L'oeuvre de Leduc tire aussi son originalité de l'harmonieuse synthèse qu'elle opère entre les valeurs contraires de l'ordre artistique et du désordre amorphe de la réalité qu'elle dévoile. Ainsi chaque séquence apparaît close et fermée, repliée sur elle-même, se suffisant finalement à elle seule (séquence de l'orphelinat, longue séquence où Isabelle s'explique sur elle-même et sur sa façon de vivre ses derniers moments; longue séquence de l'attente de Gérard au bureau du service de la main d'oeuvre; séquence de l'interrogatoire de Gérard...). Curieusement, il se dégage du déroulement et de la succession des différents instants concrets de l'existence de chacun des individus, une espèce de neutralité provoquée d'une part par le repliement de chacune des séquences sur elle-même et d'autre part par la suppression des contrastes (l'opposition des noirs et des blancs ayant été abolis au profit d'une totalité dans laquelle se fondent le gris et le vert). Ce qui confère au film un caractère extrêmement dépouillé qui détruit à son principe même la catégorie dramatique et qui traduit merveilleusement la nature répétitive, terne et monotone de l'existence des personnages. Toute une façon matérielle de vivre est ainsi fixée et figée dans le temps et dans l'espace.

Le film s'organise comme si Leduc avait cherché à diviser, à égaliser tous les événements pour mieux nous restituer la durée complète de chacune des situations. Il s'agit là de rendre concret et perceptible le temps même de la vie, la durée naturelle des êtres auxquels rien n'arrive. Je pense notamment à l'attente de Gérard au bureau du service de la main d'oeuvre. Le film s'identifie alors absolument avec ce que fait l'acteur et seulement avec ceci; tout le film étant d'ailleurs construit sur ce principe. Le monde extérieur se trouve fondu, assimilé à cette action pure, se suffisant à elle-même. La continuité d'un ordre intérieur (l'acceptation inconditionnelle de tout un mode d'existence) devient alors clairement perceptible au spectateur, car son regard, ayant été détourné du contenu dramatique du plan, est ramené vers la forme qui le fait exister. La longueur inhabituelle des plans correspond, (par l'utilisation du plan séquence) à la fois à une intériorisation de la réflexion sur le sens de la soumission et de la résignation sociales et existentielles, et aussi à une distanciation accrue. Le film installe le spectateur à l'intérieur même de l'écoulement du temps, lui faisant littéralement expérimenter l'oppression amorphe du temps des choses. Le spectateur se retrouve dans le même état de passivité que celui vécu par chacun des personnages: le spectateur démuné, de par son rôle même de spectateur, ne peut briser ou orienter le déroulement du film de la même façon que les personnages subissent leur destinée: passivement.



Le film tire sa force de cette absence de terreur visible qui finit par poser, complètement en creux mais avec une violence extrême car toujours contenue, la destinée de notre collectivité québécoise. La violence, car **On est loin du soleil** est un film extrêmement violent, ne s'exprime jamais à travers un système de conventions dramatiques généralement admises et apprises par le spectateur (**The Hunting Party; The Lawman; The Devils**). Pas d'explosions violentes mais bien plutôt une constante rétention et répression des cris de révolte devant des situations où les individus sont englués dans leur vie aussi absurde qu'incompréhensible; Leduc refusant très astucieusement d'expliquer et d'exposer trop clairement les causes du malaise. Le spectateur doit lui-même remonter aux sources du mal, le dégager à partir des différentes coordonnées du film. En regardant **On est loin du soleil** on a l'impression que Leduc a contenu sa révolte comme une personne qui retient sa rage et sa colère devant une situation irritante et exaspérante. Rarement au cinéma (mis à part l'extraordinaire *Reflection in a golden eye* de John Huston) la violence a-t-elle été exprimée avec une telle force d'inertie. D'où le sentiment de malaise et d'inconfort créés par le film: l'étirement de la durée des plans est poussé jusqu'à la limite du supportable; ainsi se déchaîne la violence. Le plan ayant été complètement vidé de tout contenu dramatique, réduit à un seul geste (les longues marches du père et du fils à travers les immenses corridors) à un seul objet (la commode vide) ou à un seul état (Isabelle racontant les derniers moments de son existence; Gérard attendant le feu vert pour traverser la rue), ayant donc été dissout dans le fait qu'il a suscité, devient progressivement inquiétant, angoissant puis complètement bouleversant (parce qu'insupportable). Le spectateur tout d'abord dérouté puis intrigué devant la banalité et l'insignifiance des situations *apparemment* dépourvues de signification finit par demander grâce devant ces images où le temps vécu devient agressif parce que révélateur impitoyable de l'impuissance des personnages. L'émotion l'étrangle. Le spectateur paralysé voudrait fermer les yeux mais le film se poursuit et trouve son point d'aboutissement et de fausse résolution dans cette présence inquiétante du chat qui subitement envahit tout l'écran. La réalité filmique est alors remise complètement en question, les pouvoirs de réflexion et de fasciation du cinéma sont brusquement démantelés. Le cinéma se dénonce lui-même.

L'écriture de **On est loin du soleil** rappelle le hiératisme de Gertrud, la rigueur discontinuée d'**Une femme douce** et l'attention au quotidien de **Il Posto**. Voilà donc l'un des films les plus authentiquement révolutionnaires, l'un des films les plus audacieux et les plus courageux des dernières années et l'un des plus pathétiques parce qu'il vous renvoie votre propre image d'aliénés. Le cinéma de Leduc nous rappelle que le cinéma n'est pas seulement un miroir de la réalité; il est dans la réalité. □

VANCOUVER
Trans-Canada
Films Ltd.

TORONTO
Pathé-Humphries
of Canada Ltd.



MONTREAL
Associated Screen
Industries

Dès maintenant un seul nom pour un Grand Laboratoire

BELLEVUE-PATHÉ

Et maintenant . . . dans le pays tout entier . . . c'est Bellevue-Pathé. Ces laboratoires vous offrent les meilleurs services et le personnel le plus compétent ; qu'il s'agisse de quotidiens ou d'impressions tous formats — y compris Eastman Colour (35, 16 et Super 8), Ektachrome (16 mm, ECO-3 et ME-4) ainsi que noir et blanc (35, 16 et 8 mm). Nous disposons également de l'équipement le plus perfectionné pour tous enregistrements sonores.

Qu'il s'agisse de film ou de télévision . . . pensez au grand laboratoire d'un océan à l'autre.

Bellevue-Pathé, dans les plus importants centres canadiens de l'industrie du film.

BELLEVUE *Pathé*
DU CANADA LTEE.



VANCOUVER

916 Davie St.
Vancouver 1, B.C.
Tel. (604) 682-4646

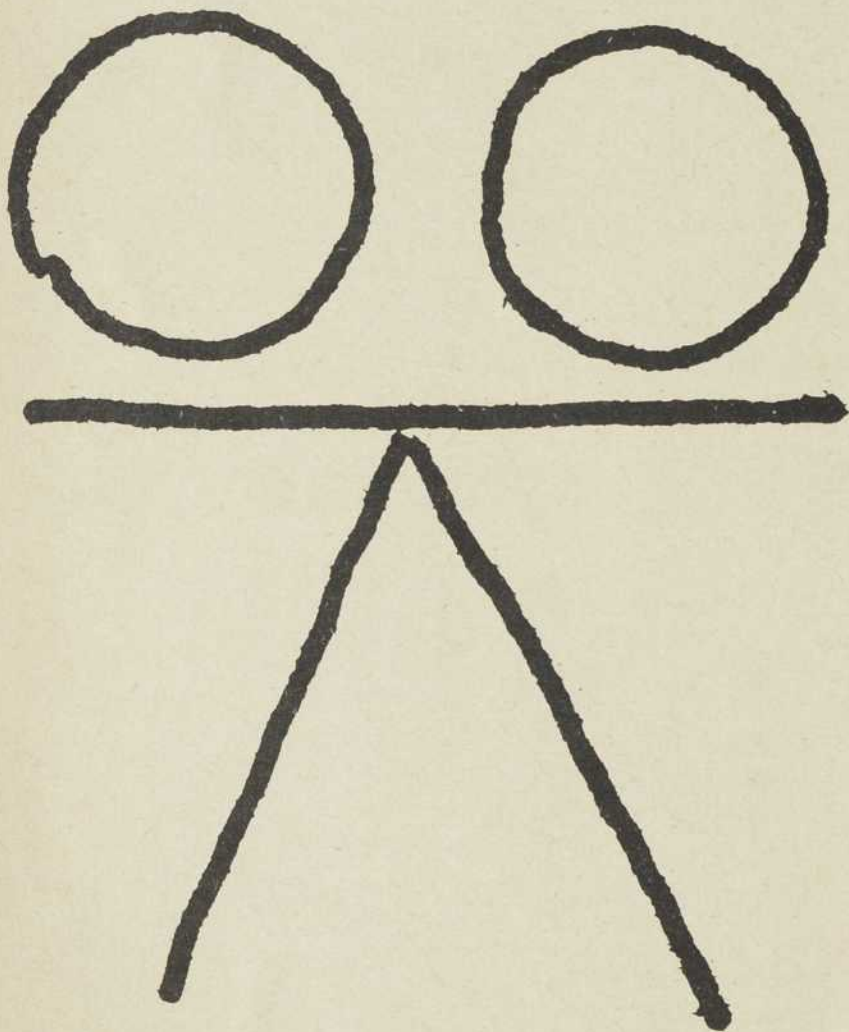
TORONTO

9 Brockhouse Road
Toronto 14, Ont.
Tel. (416) 259-7811

MONTREAL

2000 Northcliffe Ave.
Montreal 260, Que.
Tel. (514) 484-1186

la loi-cadre du cinéma



*... et le mirage
suédois*

Le ministre des affaires culturelles nous avait promis une loi-cadre du cinéma pour la fin de cette année. L'année s'achève et on n'entend plus parler de loi-cadre.

Pourtant, le ministère a actuellement en main tous les éléments nécessaires à l'élaboration de cette loi-cadre; la question, alors, est de savoir pourquoi ce retard?

M. Guy Frégault, sous-ministre des affaires culturelles, affirmait dernièrement: "il est d'ores et déjà assuré que les intérêts des différents groupes impliqués ne peuvent être conciliés". Or, ces différents groupes réunis en comité plénier en sont arrivés précisément à un accord, comme en fait foi le mémoire conjoint qui fut remis au ministre des affaires culturelles le 29 octobre dernier. Le gouvernement devrait s'en réjouir, et en profiter pour présenter son projet de loi-cadre du cinéma.

L'ennui, c'est que l'ensemble de la profession réclame un Centre du cinéma autonome et de co-gestion, alors que le ministère des affaires culturelles préconise une Direction générale qui dépendrait directement de ce ministère. Le ministère prévoit un fonds de développement d'un million de dollars; les cinéastes en réclament trois. Le ministère envisage d'appliquer des mesures de contingentement; la profession unanime n'en voit plus l'urgence.

Le compromis n'est donc pas imminent.

Et on nous annonce, d'Ottawa, que le gouvernement fédéral s'apprête à présenter sa propre loi-cadre du cinéma; et cela, dès le printemps prochain. Voilà donc les efforts du gouvernement québécois, et de la profession du cinéma, sur le point d'être court-circuités. C'est peut-être ce que l'on espère en certains milieux gouvernementaux?

les propositions du gouvernement

novembre 1971

Le 13 juillet dernier, M. Guy Frégault, sous-ministre des affaires culturelles, adressait aux membres de la profession un document de travail qui, s'il posait surtout beaucoup de questions, n'en laissait pas moins filtrer les intentions du ministère. Deux grandes questions, en effet, étaient mises de l'avant:

- quels moyens employer pour donner plus de vitalité au cinéma québécois?
- comment assurer une plus grande accessibilité des Québécois au cinéma québécois?

Or, en suggérant des éléments de réponse, le ministère ne faisait que tracer la voie qu'il entendait suivre; c'est-à-dire:

- la création d'une Direction générale relevant directement du ministère des affaires culturelles, et de ce fait ne possédant aucune autonomie;
- l'imposition de mesures de contingentement.

Nous extrayons, ci-après, les grandes lignes de ce "document de travail".

Le rôle du Ministère des Affaires culturelles

Une loi-cadre sur le cinéma doit être conçue de façon à favoriser le développement d'un art et d'une industrie capables de répondre aux nécessités culturelles de la population du Québec. C'est pourquoi la réalisation d'une politique générale du cinéma relève du ministère des affaires culturelles. Celui-ci peut avoir les attributions suivantes:

- l'élaboration et la mise en oeuvre de la politique québécoise du cinéma;
- la coordination de l'activité de l'Etat dans ce domaine, en liaison avec d'autres organismes gouvernementaux;
- la préparation de projets de films pour les fins particulières du ministère des affaires culturelles;
- la représentation principale de l'Etat au sein de la direction du Fonds de développement du cinéma.

Le Fonds de développement

La constitution de celui-ci viserait, au moyen de contributions publiques et, éventuellement, privées, à couvrir les frais de la mise en oeuvre de la politique d'aide gouvernementale.

Ce fonds se présenterait comme suit:

- l'Etat pourrait y verser l'équivalent de certains revenus qu'il perçoit déjà de l'exploitation de l'industrie cinématographique et ajouter ceux qu'il pourrait éventuellement créer;
- la totalité des revenus en provenance de la commercialisation des films et produits audio-visuels de l'actuel Office du Film du Québec devenu Direction générale pourrait y être versée;
- les revenus décrits aux alinéas précédents seraient investis dans des projets cinématographiques eux-mêmes porteurs de bénéfices.

En conséquence, serait formé un organisme de gestion dont le mandat consisterait uniquement à administrer le fonds de développement et à procéder à des opérations

financières conformément aux politiques arrêtées par le ministère des affaires culturelles.

Le fonds de développement servirait, dans une large mesure, à soutenir financièrement la production au Québec, par des sociétés québécoises, de longs métrages destinés à faire carrière commerciale, ainsi que de courts métrages destinés, contre paiement, aux salles de cinéma ou à la télévision. Cependant, l'Etat devrait pouvoir, par le ministère des affaires culturelles, faire appel aux ressources du fonds dans le cas de projets d'un intérêt prioritaire pour la collectivité.

Collaboration de l'industrie

Quant à l'industrie privée, il s'agit de l'inciter à collaborer au développement du cinéma québécois; on évoque ici la possibilité d'adopter certaines mesures de contingentement à l'écran.

Ainsi, l'émission des permis annuels d'exploitation de salles de cinéma pourrait être subordonnée à l'obligation de présenter des films québécois selon les barèmes suivants (ou d'autres barèmes à déterminer):

- a) pour le long métrage, 5% du nombre de jours de projection annuelle
- b) pour le court métrage, 10% du nombre de jours de projection annuelle.

Cette mesure aurait, nous a-t-on représenté, un effet d'entraînement: la demande ainsi créée serait de nature à engager producteurs, distributeurs et exploitants à investir dans la production de films québécois.

Aspects financiers

1) Le budget de fonctionnement de la Direction générale du cinéma et de l'organisme de gestion du fonds de développement peut s'établir ainsi pour la première année:

a) Office du film du Québec (budget 1971-1972, moins \$200 000 d'imputations).....	830 000
b) Direction générale de l'aide à la création: service du cinéma et subventions au titre du cinéma	150 000
Total	980 000

La Direction générale peut fonctionner avec environ \$1.000.000 par année, c'est-à-dire sans ajouter aux prévisions actuelles des dépenses prévues pour le cinéma aux Affaires culturelles (budget de 1971-1972).

On n'envisage pas actuellement de modifier le statut du Bureau de surveillance du cinéma, mais ses revenus seraient versés au fonds de développement.

2) Le Budget d'intervention du fonds de développement peut se constituer comme suit, la première année:

a) revenus du Bureau de surveillance du cinéma .	160,000
b) revenus en provenance de l'émission des permis de distributeur	8,000
c) revenus provenant des salles de cinéma et des cinéparcs (calculés sur la base du nombre de sièges dans les salles), approximativement	80,000
d) revenus prévisibles de l'Office du film (à condition que ses produits soient commercialisés)	600,000
e) contribution de départ à inscrire au budget du ministère des affaires culturelles	200,000

Total

	1,048,000
--	-----------

Sur la base minimale de \$1.000.000, voici comment pourrait être utilisé le fonds de développement:

a) réserve de 10%	100,000
b) investissements au titre de la production	
— 5 longs métrages à \$100,000 chacun	500,000
— 10 premières oeuvres à \$10,000 chacune	100,000
c) primes à la qualité et subventions au titre de la recherche cinématographique	150,000
d) mise en marché, promotion, publicité (au Canada et à l'extérieur)	50,000
e) investissements au titre de la distribution ou (et) de l'exploitation	100,000
TOTAL	1,000,000

création du centre du cinéma du québec

mémoire conjoint

Ont participé à l'élaboration du mémoire:

- Association canadienne des distributeurs indépendants de films d'expression française (A.C.D.I.F.)
- Association des propriétaires de cinémas du Québec inc.
- Association des producteurs de films du Québec
- Association professionnelle des cinéastes du Québec
- Association canadienne des distributeurs de films (Montréal Film Board)
- Société des auteurs et compositeurs
- Society of Filmmakers (section québécoise)
- Syndicat général du cinéma et de la télévision (section O.N.F.)
- Syndicat national du cinéma
- Union des artistes.

Sont dissidents concernant la partie du mémoire conjoint se rapportant à la composition du conseil d'administration et la création d'un comité consultatif (voir annexe I):

- Association canadienne des distributeurs indépendants de Films d'expression française (A.C.D.I.F.)
- Association des propriétaires de cinémas du Québec inc.
- Association des producteurs de films du Québec

L'Association canadienne des distributeurs de films (Montréal Film Board) n'a pas pu participer à la dernière réunion du comité de rédaction, et communiquera directement au ministre des affaires culturelles sa position face au mémoire.

I—Les objectifs de ce Centre seraient:

1—De doter le Québec d'un cinéma original et expressif de sa réalité et de veiller à sa liberté d'expression;

2—De promouvoir la production, la diffusion et l'exploitation de films québécois de qualité;

3—D'élaborer des mesures visant à soutenir le développement économique de tous les secteurs de l'activité cinématographique au Québec, création, production, diffusion, exploitation;

4—De faire enquête et de travailler généralement pour des objectifs qui intéressent la cinématographie;

5—De contribuer à la sauvegarde de films et de matériel ayant un intérêt pour l'histoire du cinéma;

6—D'oeuvrer pour la coopération francophone et internationale dans les domaines pertinents;

7—D'assurer un fonctionnement rationnel et équitable des activités cinématographiques propres aux ministères et agences du Gouvernement Québécois;

8—De proposer au Ministère de l'Éducation des mesures visant à encourager la formation artistique et technique par l'enseignement et la recherche dans le domaine du cinéma et de l'audio-visuel.

II—Corporation

Nous suggérons que le Centre soit constitué en corporation au sens du Code Civil et qu'il jouisse des droits et privilèges d'un mandataire du gouvernement. Les biens du Centre feraient partie du domaine public et le Centre gèrerait les sommes constituant le Fonds Cinématographique.

III—Conseil d'administration

Le Centre serait formé d'un conseil d'administration composé de douze (12) membres et d'un nombre égal de suppléants. Le Ministre des Affaires Culturelles désignerait cinq (5) de ces membres dont l'un comme président du Centre. Parmi les cinq (5) membres nommés par le Ministre des Affaires Culturelles, il pourrait y avoir des représentants des Ministères particulièrement intéressés au développement de la cinématographie.

Les sept (7) autres membres du conseil représenteraient les secteurs suivants de l'industrie cinématographique:

- (1) Les propriétaires de cinémas;
- (2) Les distributeurs;
- (3) Les producteurs;
- (4) Les réalisateurs;
- (5) Les artisans des services de production;
- (6) Les interprètes;
- (7) Les écrivains.

Les représentants des sept (7) secteurs de l'industrie cinématographique seraient délégués par des associations formées spécifiquement de membres de chacun de ces secteurs. Nous croyons que chacune de ces associations devraient être incorporée suivant la troisième partie de la loi des compagnies du Québec et que les critères détermi-

nant les droits d'appartenance à chacune de ces associations devraient être autant que possible uniformes et devraient aussi tenir compte des points suivants:

a) Les membres de chacune des associations devraient résider au Québec et y exercer leur profession;

b) Dans le cas de membres corporatifs, ils devraient être incorporés au Québec ou y avoir leur siège social;

c) Les membres de chacune des associations devraient consacrer la majeure partie de leurs activités au cinéma et ce dans le secteur représenté par l'association dont ils sont membres.

Les membres du conseil et leurs suppléants seraient désignés pour au plus trois années consécutives.

En cas d'empêchement du président, les membres désignés par le Ministre des Affaires Culturelles officieront à sa place dans l'ordre de leur désignation.

Le Ministre des Affaires Culturelles serait responsable du Centre devant l'Assemblée Nationale.

Le Centre aurait son siège social en la Ville de Montréal.



IV—Régie interne

Le Directeur Général du Centre serait choisi et nommé par le Ministre des Affaires Culturelles d'après une liste de candidats soumise par le Conseil d'Administration.

V—Tenue des réunions

Il incombera au président de veiller à ce que le Conseil se réunisse au moins huit (8) fois l'an.

VI—Quorum

Toute décision du Conseil devra être approuvée par l'accord d'au moins six (6) membres.

VII—Procès-verbaux

Les réunions du Conseil donneront lieu à un procès-verbal.

VIII—Gestion

L'année financière du Centre se terminerait le 31 mars de chaque année. Le Centre devrait, au plus tard, le 30 juin de chaque année, faire au Ministre des Affaires Culturelles un rapport de ses activités au cours de l'année financière précédente.

IX—Constitution du fonds cinématographique

L'industrie cinématographique ne pouvant supporter aucune nouvelle taxe, la constitution du fonds ne devra provenir que des sources déjà existantes.

En 1965, le Gouvernement du Québec remettait la totalité du produit de la taxe dite d'amusement aux municipalités. Depuis ce jour, 140,000,000 de Québécois ont dépensé \$210,000,000, aux guichets des cinémas sur quoi l'Etat percevait \$21,000,000, à titre de taxe d'amusement. En 1964, il n'existait au Québec qu'une industrie d'importation de films étrangers. Le Gouvernement avait donc raison de ne pas se préoccuper de l'utilisation rationnelle du produit de la taxe dite d'amusement.

Aujourd'hui, une industrie de production nationale s'est ajoutée qui aurait, en plus de ses films spécialisés, une capacité annuelle d'environ quinze (15) longs métrages.

Le cinéma représente l'une des rares cas d'adéquation entre le bénéfice culturel et le bénéfice économique.

En termes de pénétration et de communication horizontale un film traverse facilement les frontières nationales, à peu de frais, et transmet une image de l'âme culturelle facilement accessible; tout comme il peut, à la verticale, percer et unir les différentes catégories socioculturelles.

La majorité des pays occidentaux, producteurs de films, à l'exception des Etats Unis d'Amérique, dispensent une somme de cinquante cents (\$0.50) par habitant à l'industrie cinématographique nationale parce que chaque dollar d'aide entraîne des investissements privés du double et du triple.

Le secteur cinématographique est un des secteurs d'activité économique du Québec dont les bénéfices en termes d'emplois et de produit national brut sont proportionnellement les plus rentables. La production d'un film offre des emplois aux menuisiers, peintres, électriciens,

cinéma/québec

artistes, secrétaires, décorateurs, traducteurs, auteurs, compositeurs, musiciens, paroliers, comédiens, cinéastes, manager, techniciens de laboratoire, chimistes, techniciens de l'électronique, techniciens de l'optique, gérants et personnel de salles, propriétaires de studios, machinistes, publicitaires, maquilleurs, coiffeurs, couturiers, architectes, maquettistes, éclairagistes, accessoiristes, comptables, etc.

La quasi totalité des dépenses dans l'industrie cinématographique se fait au Québec, les recettes perçues le sont dans la Province et le produit, une fois exporté, améliore la balance commerciale. Or, par le biais des impôts sur les compagnies et sur les individus, et les autres taxes directes, permis de distribution et d'exploitation, frais d'examen du bureau de surveillance, et de la taxe d'amusement, le Gouvernement prélève déjà annuellement près de dix millions de dollars (\$10,000,000.).

Afin de pouvoir atteindre les buts qui sont énoncés à l'article I ci-dessus, le fonds cinématographique devrait être constitué d'une somme annuelle d'au moins trois millions de dollars (\$3,000,000.). Cette somme correspond, suivant les exemples suédois, danois, français, italiens et anglais, à cinquante cents (\$0.50) par habitant ainsi qu'à la part de la taxe d'amusement perçue au cinéma au Québec.

Ainsi, si la part de la taxe d'amusement qui est actuellement perçue aux guichets des cinémas était appliquée au fonds cinématographique, le fonds serait financé essentiellement par le public consommateur du produit cinématographique.

Cette somme, administrée rationnellement, correspond aux capacités économiques, culturelles et humaines d'une industrie qui n'en demande pas plus pour utiliser au maximum ses capacités de production.

X—Répartition des fonds

Le Centre répartirait chaque année l'argent du Fonds comme suit:

A—Production — 55%

B—Distribution — 20%

C—Autres, c'est-à-dire exploitation, administration, publications, objectifs communs (secrétariat des 6 associations représentées au Conseil d'Administration), organisation, archives, innovation, recherches, courts métrages — 25%

A—Aide à la Production de Films Québécois

Dans le cas où l'investissement producteur proviendrait en partie de fonds publics canadiens ou québécois, ou de co-producteurs étrangers, le producteur ne touchera pas le pourcentage de la somme correspondant à sa quote-part de l'investissement dans le film, l'autre partie étant réservée au fonds.

a—Prime au succès

20% réparti annuellement aux producteurs entre tous les films québécois au pro-rata du nombre d'entrées au cours des douze derniers mois, le douzième mois devant tomber dans l'année en cours, cette période étant portée à 18 mois pour la première année de l'application de la loi;

b—Prime à la Qualité

20% à titre de prime à la qualité, celle-ci étant établie d'après le système énoncé ci-après au Chapitre XIII;

c—Prime de Compensation

15% à titre de compensation pour pertes, tel qu'énoncé ci-après:

B—Aide à la Distribution

a—Films Québécois — 14%

i—7% pour lancer le film au Québec. Tout investissement d'un distributeur à ce poste sera appuyé par une somme équivalente jusqu'à concurrence de \$10,000.

ii—7% soit pour lancer le film sur le marché international, soit pour faire sous-titrer des copies de promotion en langue étrangère, soit pour réaliser des versions françaises ou anglaises. N'auront accès à cette part du fonds que les films ayant obtenu une prime à la qualité. Tout investissement d'un distributeur à ce poste sera appuyé par une somme équivalente jusqu'à concurrence de \$10,000.

Ces sommes ne seraient versées aux distributeurs que sur présentation de factures pour des travaux effectués au Québec.

b—Films Etrangers — 6% du budget utilisé comme suit:

Pourront obtenir cette aide les films qui, après un délai de 24 mois suivant la fin de leur production dans leur pays d'origine, n'auront pas encore eu accès au marché québécois et lorsque ces pays accordent des avantages équivalents.

i—Films étrangers de qualité, pour adultes: 3% L'aide se fera sous forme de remboursement de frais de copie et/ou de publicité et/ou de sous-titrage en français fait en vue d'une sortie en salles, et sera déterminée conformément aux modalités énoncées ci-dessous au Chapitre XIII. Un film aura droit à un montant qui ne devra pas être supérieur à la somme qu'aura investi le distributeur à ce même poste jusqu'à concurrence d'une somme maximum de \$3,000. A chaque année, seuls les trente (30) films s'étant mérités la meilleure cote pourront bénéficier de cette aide. Ces sommes ne seraient versées aux distributeurs que sur présentation de factures pour des travaux effectués au Québec et ne pourraient s'appliquer qu'à des films soit produits en dehors du Canada, soit produits au Canada, mais dans le cas de ces derniers, ils auront dû être produits sans l'aide de fonds publics et ne pas être définis comme films québécois conformément aux dispositions énoncées ci-après.

ii—Films étrangers de qualité, pour enfants: 3% Le Centre devra par règlement adopter des mesures favorisant la diffusion de films étrangers de qualité convenant particulièrement aux enfants. L'aide se fera sous forme de remboursement de frais de copie, publicité ou frais de versions, à la condition que ces travaux aient été effectués au Québec. Un film aura droit à un montant jusqu'à concurrence de \$10,000., mais à la condition que l'investissement du distributeur dans ce film soit au moins équivalent à cette somme.

C—Divers

La part de 25% du fonds attribuable à cette catégorie sera répartie comme suit aux fins suivantes:

—Courts métrages — 3%. Objectifs communs (secrétariats des sept associations représentées au Conseil d'Administration), festivals, représentations, organisation de manifestation cinématographique, archives, innovation, recherches, administration, publications, exploitation — 22%

NOTE: Toute somme non utilisée aux différents postes ci-dessus énoncés sera ajoutée à la prime au succès.

XI—Définitions

Pour les fins de l'application des dispositions qui précèdent sera considéré comme film québécois, toute réalisation:

A—Dont la maison de production est une entreprise qui réponde aux exigences suivantes:

a—être une société ou une compagnie constituée par les lois du Québec; cette règle ne s'applique pas aux sociétés ou compagnies qui, au 1er mai 1972, sont, en territoire québécois, constituées par les lois du Canada;

b—Avoir sa principale place d'affaires au Québec;

c—que 50% de ses actions ayant droit de vote ou 50% du capital des associés soient détenus ou possédés par un ou plusieurs citoyens canadiens domiciliés au Québec. Tout film produit à la suite de toute transaction de nature à changer la capitalisation de la compagnie ou de la société, de façon à ce que la condition ci-dessus ne soit plus remplie ne sera pas éligible aux primes accordées aux films québécois.

d—que la majorité des associés ou des administrateurs soient des citoyens canadiens domiciliés au Québec

f—que les entreprises suivantes au 1er mai 1972 aient jusqu'au 30 avril 1974 pour modifier la composition de leur conseil d'administration et leur structure financière conformément aux exigences qui précèdent; d'ici là, elles seront considérées comme y satisfaisant, mais les films qu'elles auront produits ne seront plus éligibles aux primes accordées aux films québécois si, à compter du 1er mai 1974, elles ne sont pas effectivement conformées aux exigences énumérées plus haut (a, b, c, d, e):

B—Dans laquelle la participation québécoise d'auteurs, d'artistes, d'écrivains, de techniciens, revêt une importante manifeste de l'avis du Conseil d'Administration du Centre.

Sera considéré comme film de long métrage, tout film d'au moins 60 minutes quelque soit le support technique (chimique, électronique, etc.).

XII—Films en co-production

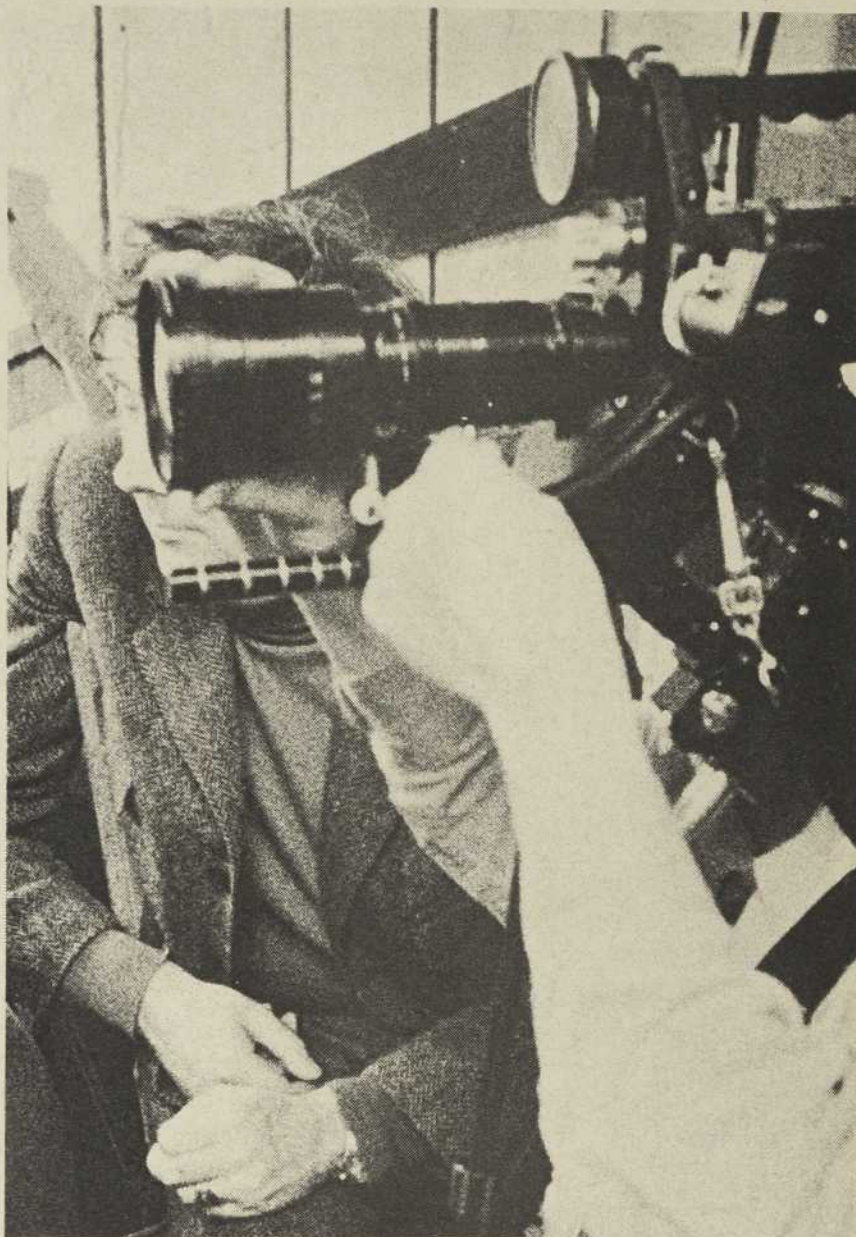
Tout film créé en coopération entre intérêts québécois et étrangers, couramment appelé co-production, sera considéré comme film québécois pour l'application des alinéas 2), b) et c) de l'article A au Chapitre X à condition d'une part que la mise de capitaux canadiens atteigne 20% des coûts de production du film, et d'autre part que la participation québécoise au niveau de la création (cinéastes, scénaristes, compositeurs, etc.) soit jugée suffisamment importante.

Tout producteur sera en droit de recevoir du Centre des informations au sujet des conditions de participation québécoise à une co-production pour que soit ultérieurement accepté comme production québécoise un film co-produit. Ces informations préliminaires engageront le Centre à la condition que soient remplies les stipulations indiquées par le Centre dans sa décision.

Si un avis préliminaire n'avait pas été requis, ou si un producteur n'avait pas jugé suffisantes les informations préliminaires reçues, il pourra, une fois le film terminé,

soumettre ce film au jury. Si le jury déclare que la participation québécoise au niveau de la création est suffisamment importante, le film sera assimilé à la production québécoise relativement à l'application des dispositions des alinéas a), b) et c) de l'article A du Chapitre X.

Le calcul du montant des primes payable concernant un film de co-production se fera comme si ce dernier était québécois. Mais lors du règlement, les primes seront proportionnelles à la participation québécoise.



XIII — Mode d'octroi des primes de qualité aux films québécois de long métrage

La répartition du fonds cinématographique utilisé comme prime à la qualité pour des films de long métrage québécois s'effectuerait comme suit:

1—Choix des films

Tous les films de long métrage ou définis comme tels pourront être présentés devant le jury qualifié pour octroyer les primes à la qualité.

2—Formation du jury

Le jury se composera du Directeur-Général du Centre faisant office de président et de six (6) personnes élues par le Conseil d'Administration.

3—Choix des membres du jury

Les six (6) membres élus par le Conseil d'Administration ne devront avoir aucun intérêt économique dans l'industrie cinématographique.

Ces six (6) membres seront élus par le Conseil d'Administration du Centre pour une période de trois (3) ans.

Les élections des membres du jury auront lieu en avril.

4—Modalités d'élection

Lors de l'élection des membres du jury, chaque membre du Conseil d'Administration devra nommer en ordre numérique inverse le même nombre de candidats que ceux requis par l'élection. Les numéros d'ordre reçus par chaque candidat sont additionnés et ceux d'entre eux ayant obtenu les totaux les plus élevés sont déclarés élus. Le choix des candidats ayant obtenu le même total se fait par tirage au sort.



8—But de l'aide

Le jury devra juger de la qualité des films sans égard à leurs coûts de production, à leurs résultats financiers, à leur support technique, (chimique, électronique, etc.). La raison d'être du système d'aide n'étant pas d'orienter la qualité des films dans une direction donnée, mais d'éviter l'uniformisation des goûts, le concept de qualité doit être compris dans son sens le plus large afin de permettre à la cinématographie québécoise de se développer librement.

9—Critères de décision

Aucun genre ne devra primer sur un autre. C'est ainsi par exemple que des comédies, des dessins animés, des films pour enfants et des documentaires devront être jugés respectivement pour leurs qualités propres de la même manière que les films dits dramatiques.

Une série de facteurs indépendants les uns des autres pourront par conséquent influencer les décisions du jury et être évalués de la façon suivante:

—Un maximum de 5 points comptabilisé au meilleur jugement des jurés par la qualité esthétique globale.

—Un maximum de 5 points comptabilisé au meilleur jugement des jurés pour la qualité technique globale.

—Un maximum de 5 points comptabilisé au meilleur jugement des jurés pour la portée socioculturelle dans le milieu québécois et son expression à l'étranger.

—Un maximum de 5 points comptabilisé au meilleur jugement des jurés pour les qualités de renouvellement de l'expression cinématographique.

Trois (3) points seront automatiquement accordés au premier film d'un réalisateur.

Le total des points recueillis par l'ensemble des films soumis, établira le critère en fonction duquel la somme allouée à la prime à la qualité sera divisée. Cette division faite, chaque film recevra autant de part de la somme qu'il a accumulé de points.

Toutefois, aucun film ne pourra recevoir à lui seul plus de 20% de la somme disponible. Au cas où l'un des films voit sa prime réduite par cette règle limitative, les primes allant aux autres films seront réduites dans la même proportion.

Les producteurs devront inscrire le film qu'ils désirent soumettre à l'examen du jury au plus tard le 1er janvier. Cependant, le jury pourra, s'il le désire, examiner un film qui n'a pas fait l'objet d'une inscription.

Le jury devra remettre ses décisions avant le 15 février.

XIV—Compensation des pertes

Parallèlement aux primes à la qualité, 15% du fonds cinématographique seront également attribués en égard aux pertes économiques des films sous la forme de compensation de perte.

Calcul des pertes

Le Centre établira le montant des pertes afférant à un film à partir des coûts de production du film dûment vérifiées par un comptable assermenté, et des encaissements producteurs obtenus par la projection du film pendant les douze premiers mois de son exploitation. Des dispositions plus détaillées pour le calcul des coûts et celui des encaissements producteurs seront établis par le Centre en coopération avec l'Association des Producteurs de Films du Québec.

Dans l'établissement des pertes d'un film, il convient de compter les primes à la qualité au chapitre de ses revenus. La perte occasionnée à un producteur par un film ayant droit aux primes est multipliée par la moyenne des points qui a été attribuée au film en vertu du Chapitre XIII. Le montant disponible pour la compensation des pertes est réparti de telle sorte que chaque film bénéficie d'une prime proportionnelle au produit des pertes et de sa moyenne de points.

Aucun film ne pourra bénéficier d'une compensation de perte dépassant le montant des pertes du film établies d'après les règles indiquées précédemment.

Il ne devra pas non plus être versé de compensation de perte pour un film qui soit supérieur à 20% de la somme qui, à cette occasion, se trouve disponible à cette fin.

Si, par suite de cette règle limitative, toute la somme disponible au titre des compensations de perte n'est pas utilisée, la partie de la somme non utilisée sera affectée à d'autres chapitres d'aide à la production.

XV—Mode d'octroi des primes aux films québécois de court métrage

Une somme équivalente à 3% du montant global sera versée annuellement, sous forme de primes à la qualité, à des films de court métrage québécois non commandités.

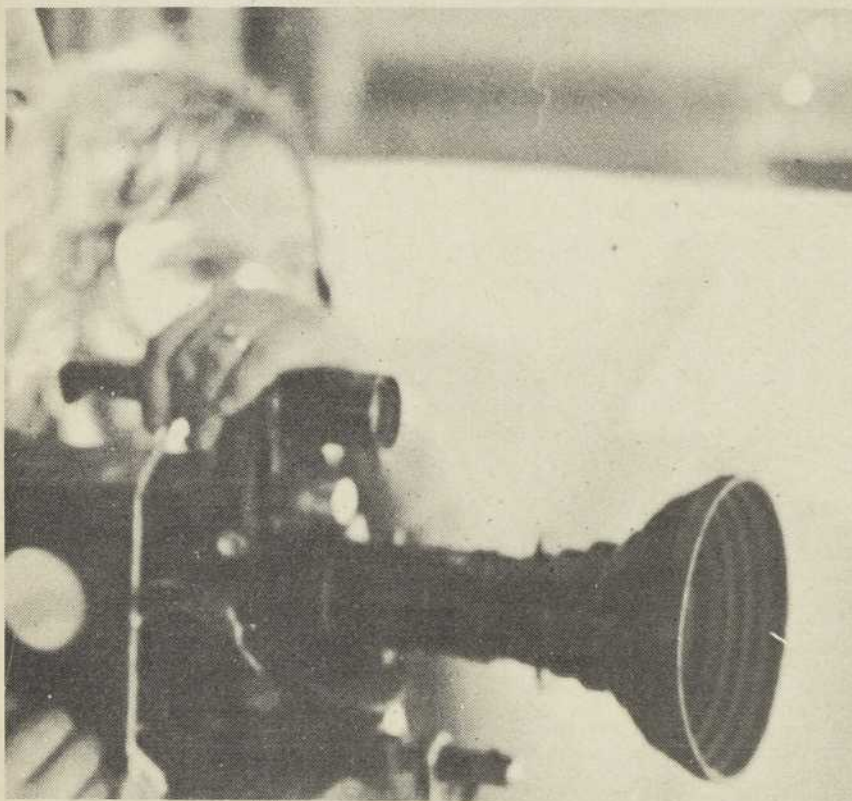
Sera considéré comme film de court métrage tout film d'une durée inférieure à 60 minutes.

Les critères de décision seront identiques aux critères utilisés pour les films de long métrage.

Le jury déterminera, par ordre, le nombre de films de court métrage qui se partageront, proportionnellement à leur rang, la somme affectée, et un court métrage ne se verra attribuer une somme dépassant \$12.000.

XVI — Decision du jury

Les décisions du jury ou du Centre prises selon les dispositions qui précèdent ne pourront être attaquées en justice.



XVII — Remises des primes

Les subventions au titre de primes à la qualité et des compensations de perte seront versées au producteur au plus tard deux semaines après qu'elles auront été octroyées.

XVIII — Dispositions transitoires

Tout film produit dans les douze mois qui auront précédé la date de la constitution du Centre sera éligible aux avantages prévus dans le Chapitre X.

XIX — Autres objectifs du Centre

1—Il a été souligné fortement, et à maintes reprises, que la meilleure façon pour la loi cadre d'aider l'exploitation et, par ricochet, la distribution et la production, sera d'établir un système de contrôle très serré sur les projections de films "d'entertainment" projetés en dehors des circuits commerciaux.

En conséquence le Conseil d'Administration, une fois formé et en fonction, devra étudier cette question et établir les modalités de contrôle qui s'imposent.

2—Le Conseil du Centre devrait étudier la technique par laquelle l'exploitation de films étrangers puisse se faire simultanément en français et en anglais.

3—Le Centre devrait engager des discussions avec la S.D.I.C.C. en vue de coordonner les activités cinématographiques au Canada.

4—Le Centre devrait étudier avec le C.R.T.C. les politiques qui puissent favoriser l'industrie cinématographique canadienne.

5—Le Centre pourrait proposer au Ministre de l'Éducation d'obtenir de l'O.N.F. qu'il offre les services d'une école des métiers du cinéma dans le cadre des écoles du Ministère.

Montréal, le 29 octobre 1971

ANNEXE I

Dispositions concernant la composition du Conseil d'Administration du Centre Cinématographique du Québec et la Création possible d'un Comité Consultatif, proposée par:

— Association Canadienne des Distributeurs Indépendants de Films d'Expression Française (A.C.D.I.F.)

— Association des Propriétaires de Cinémas du Québec Inc.

— Association des Producteurs de Films du Québec.

1— Conseil d'administration

Le Centre serait formé d'un Conseil d'Administration composé de dix (10) membres et d'un nombre égal de suppléants. Le Ministre des Affaires Culturelles désignerait cinq (5) de ces membres dont l'un comme président du Centre. Parmi les cinq (5) membres nommés par le Ministre des Affaires Culturelles, il pourrait y avoir des représentants des Ministères particulièrement intéressés au développement de la cinématographie.

Les cinq (5) autres membres du Conseil représenteraient les secteurs suivants de l'industrie cinématographique:

(1) Les Propriétaires de cinémas;

(2) Les distributeurs;

(3) Les producteurs;

(4) Les réalisateurs;

2—Comité consultatif

Le Conseil d'Administration une fois formé et en fonction étudiera la possibilité de former un Comité Consultatif qui grouperait des représentants des enseignants du cinéma, de la société des auteurs et compositeurs, de l'Union des Artistes, des critiques de cinéma et autres organismes para-cinématographiques. Ce comité consultatif n'aurait qu'un pouvoir de recommandations auprès du Conseil d'Administration du Centre.

s'attaquer à la propriété des moyens de diffusion

l'expérience
de
stockholm

andré pâquet

Au moment où le cinéma québécois se débat autour de la création d'une loi-cadre qui pourrait lui donner les moyens de survivre, je crois que cette conversation avec les responsables du Film Centrum de Stockholm pourrait servir d'exemple sinon d'avertissement. Le danger qui menace le cinéma québécois depuis plusieurs années est attribuable à sa dépendance quasi totale des instituts répressifs du gouvernement canadien (à savoir l'ONF et la SDICC). Il est bien évident que notre cinéma a besoin de structures pour survivre. Mais encore faut-il que ces structures lui permettent de se développer en tant qu'expression de notre culture, de nos préoccupations, de notre contexte propre. Structures peuvent être synonymes de carcans. Car toute structure sous-entend une solution de compromis qui la plupart du temps conduit à une forme ou à une autre de statu quo.

Au moment où le cinéma doit changer, au moment où notre attitude à tous doit changer vis-à-vis le cinéma, doit-on continuer à créer des structures et des organismes morts vivants, tel que la SDICC, qui en institutionalisant notre cinéma, ont freiné son élan? Les modèles que nous sommes en train d'élaborer sont désuets. Car ils proposent pour la plupart des solutions tampons à une question fondamentale: celle de la diffusion. Mais une diffusion nouvelle, novatrice. Dans la conjoncture actuelle il me semble que toute démarche qu'entreprend le cinéma québécois pour sa survie devient en quelque sorte une sorte d'ultimatum.

Car Henrik Svenstedt (qui a déjà visité Montréal et rencontré plusieurs cinéastes du Québec) et Ulf Berggren nous parlent ici des résultats de la réforme suédoise, cette expérience que nous avons souvent considérée comme exemplaire.

A.P.: Pourquoi le Film Centrum fut-il créé?

SVENSTEDT: Le groupe fut créé par des cinéastes indépendants à l'hiver de 68, pour répondre au besoin quasi désespéré d'un organisme de diffusion pour le cinéma "non-commercial" en Suède. Avant le Film Centrum il n'y avait aucun moyen pour les jeunes cinéastes indépendants de voir leurs films diffusés. La première initiative du groupe fut de rédiger un catalogue de films indépendants. A travers le travail entrepris pour la préparation de ce document, l'organisation a pu démarrer. A l'intérieur du groupe il y a deux tendances depuis le début: une qui est d'orientation et d'option plus politique, quelque chose comme le Newsreel ou l'American Documentary Films. Un des gars qui est à l'origine du groupe était politiquement bien entraîné. Il a travaillé plusieurs années dans des institutions politiques. Entre autre il a travaillé en Algérie. L'autre tendance est plus "libérale", du type de l'underground, des coopératives etc. Ces deux tendances sont à la base de sa création et continuent de se cotoyer dans une démarche commune.

A.P.: Pourrais-tu nous donner une définition de ce qui est considéré comme "non-commercial" en Suède?

SVENSTEDT: C'est très simple, ce n'est qu'une définition légale. Cela veut dire que nous ne pouvons pas être "en compétition" avec les distributeurs commerciaux. Nous devons nous en tenir au texte de la loi, mais également, nous l'utilisons pour accomplir le travail à faire *ici*. Ceci veut dire que nous montrons principalement nos films à des institutions, des collèges, ou des universités. Ces représentations, pour la plupart, ne sont pas publiques au sens traditionnel du terme: Ça c'est une chose! Cela signifie que nous n'avons pas à passer la censure. Ce qui est très important pour nous. La seconde chose est que le Film Centrum en tant qu'organisation ne fait pas d'argent avec la distribution. Le cinéaste détermine son prix, et nous lui remettons la totalité de l'argent perçu pour la location à l'exception de 20 pour-cent que nous prélevons pour frais de fonctionnement. Le Film Centrum en tant qu'organisation est donc "non-commercial". Le cinéaste lui, peut très bien être commercial, et demander \$200. pour son film. C'est sa responsabilité.

Situation du jeune cinéma suédois

A.P.: Puisque l'on s'oriente sur le plan économique, quelle est alors la situation du Jeune Cinéma en Suède, disons, sur le plan "industriel"?

BERGGREN: Il n'y a pas de situation. Tout simplement parce que les films ne se font pas vraiment. La politique cinématographique de notre pays a pris fin de façon abrupte et amère. Ce qui signifie que l'idéal qui était à l'origine de la création de la "réforme cinématographique" en 1963, cet idéal aujourd'hui se résume par une baisse et un ralentissement de la production qui touche principalement le Jeune Cinéma. Parce que le soutien de l'Institut du film est donné à titre de prime à la qualité après que la production est complétée peu de nouveaux films peuvent être entrepris. Ce dont les jeunes cinéastes suédois ont besoin aujourd'hui c'est de pouvoir obtenir ce soutien avant d'entamer la production de leurs films.

SVENSTEDT: Je peux donner un exemple qui caractérise cette "mort" de la politique du film telle que nous l'avons connue. Les deux cinéastes qui ont réalisé le film **Gruvstrejken 69-70** (La Grève des Mineurs 69-70) — tous deux Israelsson et Vinterheden, sont originaires de Malmerberget à quelques 2000 km au nord de Stockholm, leurs familles travaillent là-bas dans la mine—ils sont allés là-bas avec une caméra 16mm et un Uher. Ils ont pu trouver, je ne sais trop comment, environ \$5.000 qui leur a permis d'entreprendre une sorte de reportage très incomplet des manifestations de cette grève. Ils ont ensuite montré le film dans un certain nombre de cinémas à travers la Suède. Ainsi avec peu de moyens ils ont quand même réussi à réaliser un document important, mais qui est techniquement pauvre. Aujourd'hui, deux ans plus tard, ils reçoivent en prime \$100.000 de l'Institut. Ce qui est absolument absurde. Maintenant ils se demandent quoi faire de cette argent. Ils se demandent s'ils ne devraient pas plutôt prendre cet argent et créer un fond d'aide de leur propre chef pour aider les autres!



Deserter USA

A.P.: En d'autres mots le Film Institute a été créé par l'industrie avec l'aide du gouvernement dans le seul but de consolider son contrôle sur les modes de production et de diffusion.

SVENSTEDT: Exactement. La grande lacune de cette politique a d'abord été de négliger l'aspect diffusion. Mais aussi d'oublier de prendre en considération que les revenus de cette industrie sont directement reliés au "box office"; c'est-à-dire à la participation du public. Si ce chiffre baisse, et il a baissé dans l'ordre de 82 pour cent pour le cinéma suédois, alors aucun argent ne revient à per-

sonne. En d'autres termes c'est le public qui paie les déficiences de l'Institut du Film. Moralement et idéologiquement il est fort possible d'imaginer qu'aux yeux des bureaucrates, la politique du film est un succès éclatant. J'ai toujours soupçonné cette réforme d'être une sorte de porte-à-faux, de la poudre-aux-yeux. Le but ultime de cette réforme était la "non-production". On s'est dit "arrêtons ces jeunes suédois faisant des films". Et ils ont réussi tant sur le plan production que sur le plan diffusion.

A.P.: En effet, car les films qui nous viennent de Suède aujourd'hui ressemblent de plus en plus aux films qui nous viennent des studios d'Hollywood; au cinéma commercial courant, soit disant de "qualité". Des films comme **Adalen 31**, **Elvira Madigan**, et même les films de Sjoman sont...

SVENSTEDT: ... la question est pourquoi la situation a-t-elle "évolué" dans ce sens?

A.P.: Je sais pourquoi un peu partout dans le monde, et au Canada en particulier, la réforme suédoise nous est toujours apparue comme étant un modèle du genre. Mais aujourd'hui l'on constate que même avec la création d'un tel organisme les films des Jeunes cinéastes suédois ne sont toujours pas connus. Je pense aux films de Bjorkman, Hassner, Westman, Forsberg, Cornell, Grede, Halldoff, Bergenstrahle, etc. et la liste pourrait être plus longue. Et il en va de même pour ce film sur la Grève des Mineurs. La réponse ou l'explication de cette situation cul-de-sac se trouve quelque part dans ce que vous venez de dire.

BERGGREN: Précisément, mais j'aimerais ajouter ceci. La situation aujourd'hui, comme l'a décrite Carl-Henrik, a fait ressortir une contradiction inhérente à la réforme, qui est la suivante. Si les recettes du "box-office" baissent, les prix des places au cinéma augmentent automatiquement. Le problème remonte donc toujours au Film Institute. Ainsi même si plus d'argent arrive au "box-office" du fait de l'augmentation des places, la part qui revient au Film Institute est toujours la même. Il est probable que l'un des buts de la réforme était d'exercer un contrôle sur l'industrie par l'entremise de l'Etat. C'est là une des caractéristiques de la "démocratie-sociale" telle qu'elle se pratique en Suède.

L'inévitable américanisation

SVENSTEDT: L'idée est de "pondérer" l'aspect "business" du cinéma et ensuite de s'emparer du contrôle. Mais cet aspect n'a pas ralenti, au contraire; il a ouvert la porte aux investissements des capitalistes étrangers (lire U.S.). Donc en principe ça ne change rien. En théorie économique la chose importante c'est l'augmentation du profit. S'il y a baisse cela se répercute à tous les échelons. Pendant la guerre il n'y avait aucun problème de cette nature. Notre industrie était en parfaite santé, car tout le reste du monde était en guerre. Alors nous avions une production florissante, et nous produisions des "Beer Movies". Après la guerre l'industrie a faibli considérablement à cause de l'arrivée des américains et de leur production. C'est donc ce qui déclanchât les "subsides" de

cinéma/québec

l'Etat. Cette réforme devait solutionner tous les problèmes. Puis il y eut cette baisse de la fréquentation et sa répercussion sur toute l'industrie. L'industrie (distribution) devait donc compenser ses pertes: d'où augmentation des prix et aussi augmentation de l'importation de films étrangers. Tout cela au détriment du cinéma national qui ne rapportait pas assez.

BERGGREN: Je crois qu'à l'exception du film de Troel **Les émigrés** presque aucun film suédois des dernières années n'a fait ses frais. Tous perdent de l'argent. Aussi l'argent de l'Institut du Film provient non pas des films suédois mais des films étrangers, principalement américains. Ainsi nous faisons face à la même problématique que tous les autres pays où l'investissement et l'emprise américaine s'infiltrèrent petit à petit dans l'industrie nationale. Chez nous c'est donc à travers l'Institut qu'ils se sont infiltrés et qu'ils la contrôlent maintenant plus ou moins directement. Ils ont des ententes avec les distributeurs suédois pour montrer leurs films sur des bases de huit à dix semaines. Ainsi le capital s'américanise de plus en plus et de moins en moins de films suédois sont produits. Les films suédois qui sont produits aujourd'hui le sont sur des bases strictement commerciales avec de l'argent américain, ou encore sur des bases d'exploitation comme le sexe, la violence etc.

SVENSTEDT: C'est en quelque sorte au système de "protectorat" du cinéma suédois qu'il faut attribuer ce renversement pour le pire. A travers un système de pointage complexe, déterminé par des critères à la fois esthétiques, moraux, stylistiques, idéologiques et éthiques, une sorte de "bouclier" protège le jeune cinéma suédois. Il a été érigé par le groupe de critique et de spécialistes qui jugent les productions et qui décernent les primes à la qualité. C'est peut-être là une démarche progressiste. Mais dans les faits le résultat fut que notre production était souvent orientée vers et par les goûts et les critères de ce "collège". On faisait des films pour ce groupe afin d'obtenir un point, deux points, trois points, ou quatre points. Personne n'avait donc à se préoccuper du public. Et le public le leur rendait bien, en ne se rendant pas au cinéma. C'est en voulant rejoindre à nouveau le public que nous avons créé le Film Centrum. Rappelez-vous ces chiffres: en 1962 le potentiel-public pour un film suédois était de 600,000 personnes; en 1969 ce chiffre a baissé à 70,000. c'est une baisse de 87 pour-cent!!! L'autre but était évidemment de donner une plateforme plus libre aux films du Jeune Cinéma d'ici.

A.P.: On pourrait cependant considérer votre situation actuelle comme étant exemplaire et bénéfique. Parce que vous avez atteint, en une dizaine d'années, une situation à laquelle plusieurs petits pays producteurs auront tôt ou tard à faire face. Une situation qui est en quelque sorte l'aboutissement d'une contradiction fondamentale. C'est qu'en continuant d'appliquer des solutions tampons (subventions, primes à la qualité, financement au niveau productions) à la question fondamentale (diffusion donc base économique autonome) d'un cinéma de type "national" on ouvre la porte au gros capital américain. Ainsi vous aurez prouvé qu'à plus ou moins court terme, la théorie de Malraux disparaîtra sous ses propres contradictions. En d'autres termes vous avez consolidé votre "industrie" aux dépens du public.

SVENSTEDT: C'est très juste. Quand nous avons affronté les critiques de la prime à la qualité en leur disant qu'il fallait peut-être retourner au système américain des "previews" pour tester les films, on nous a un peu regardé de haut! On nous a traité de conservateurs. Mais il faut bien comprendre qu'il y a quelque chose de fondamental dans cette démarche. C'est une démarche qu'il faut entreprendre avec une toute autre idéologie, mais qui est orientée vers le public. Mais petit à petit l'industrie du cinéma d'ici se rend compte à quel point elle a été dupée.

Le problème central: la diffusion

A.P.: Est-ce que le Film Centrum entend jouer un rôle quelconque pour diffuser les films des cinéastes dont on a parlé plus haut et qui sont les victimes de la situation que nous venons de décrire? Je constate en discutant avec vous deux que le principal problème auquel fait face votre cinéma est celui de la diffusion en général et que c'est en s'attaquant à la nécessité de révolutionner cet aspect du cinéma que vous pourriez construire quelque chose de neuf. De quelle façon et quel rôle entendez-vous jouer dans cette démarche?

SVENSTEDT: Nous sommes en train de refondre notre chartre en prenant ces considérations en perspective. On a parlé souvent depuis un certain temps de cinéma parallèle, de cinéma alternatif. Pour ma part je crois que le Film Centrum est une organisation qui travaille dans le sens d'un certain contrôle de la distribution de nos films. Tout en travaillant dans cette démarche il est évident que nous allons aboutir à une sorte de réseau parallèle ou alternatif. Mais ce n'est pas là notre but premier. Notre but premier c'est la diffusion, le problème de la diffusion. Et cela veut dire tous les films, courts, moyens ou longs métrages. Pour le moment nous avons porté notre attention principalement vers le 16mm. Cela présente encore pour le moment du moins certains problèmes puisque tous les films de long-métrage sont en 35mm. Mais nous avons certains films en 35mm maintenant. Et nous avons la possibilité économique de les montrer. Mais je pense néanmoins qu'il faudra prendre tôt ou tard l'initiative de créer un réseau alternatif qui dépasse les frontières de nos pays respectifs. En ce moment les Musées du cinéma en Europe sont en train de s'emparer des films du Tiers-Monde par exemple. Parce qu'ils peuvent faire circuler les films facilement, plusieurs Musées européens se réclament de l'exclusivité de ces films et de bien d'autres. Quand on connaît le public qui fréquente les cinémathèques en Europe cela signifie que ces films ne seront vus que par les "cinéphiles" ou les "rats-de-cinémathèques". C'est très dangereux car ils peuvent plus ou moins s'afficher comme indépendants, artistiques, culturels etc. Mais je crois, par exemple, qu'en particulier les films du Tiers-Monde devraient bénéficier d'une diffusion de type économique, que ces films devraient être vus par le plus grand nombre de gens possible. Et je crois que les organismes comme le nôtre sont les seuls en mesure de leur donner une plate-forme économique. Je pense aussi que ce type de diffusion est possible pour un bon nombre de films indépendants.

BERGGREN: En effet. Tout réalisateur/cinéaste qui est intéressé par les buts et le travail du Film Centrum

peut y apporter ses films pour diffusion. Nous ne faisons pas de catégories non plus que nous nous pensons comme représentant officiellement le milieu. Nous sommes une organisation de combat. Ce que nous leur disons c'est que nous pouvons les aider à rejoindre le public. C'est à eux de décider ce qu'ils veulent faire à partir de là. Nous ne défendons pas un cinéma en particulier, nous voulons simplement rétablir le contact entre public et cinéastes. Nous croyons que le public peut donner quelque chose, apporter quelque chose au cinéaste.

A.P.: En d'autres termes votre option est à la fois plus globale et plus spécifique. Vous dites que pour changer le système, tel qu'il existe aujourd'hui, on doit d'abord changer sa propre attitude envers le cinéma. Ce n'est qu'ainsi que l'on pourra rejoindre le public et qu'en retour l'on pourra changer l'attitude du public envers le cinéma.

Ne pas brûler les étapes

SVENSTEDT: C'est "dialectiquement" bien dit! Trop d'organisation comme la nôtre ont failli à la tâche pour avoir voulu brûler les étapes: ouvrir des salles etc. ... Chacun de nous a une longue expérience du cinéma derrière lui, mais nous faisons nos armes pour ainsi dire, avec le secteur 16mm non-commercial. Nous utilisons donc un réseau qui fonctionne bien avec au delà de 25,000 unités de projection très bien situées dans les écoles, collèges, les universités, centres culturels ou communautaires etc. Ainsi nous ne voulons pas nous lancer dans la diffusion plus large tant que nous ne serons pas assurés de notre bon fonctionnement à ce niveau du moins. Il faut plus ou moins tout recommencer à zéro!

A.P.: Pour revenir un peu en arrière et éclaircir quelques points quelle est la situation de la distribution en Suède, ce que l'on appelle la distribution/exploitation "normale"?

SVENSTEDT: Un grand nombre de salles ont fermé leurs portes. Le chiffre est passé dans les dernières années de 3,500 à 1,500 environ pour l'ensemble du pays. Maintenant l'Institut, avec le concours de certaines organisations culturelles, comme les Cinés-Clubs, les municipalités et même certains syndicats, a commencé à créer des *cinémas communaux*. Nous croyons que ces cinémas sont principalement destinés aux productions de l'Institut du Film. C'est un peu une reprise du mouvement "Art & Essai" mais avec 15 ans de retard!

A.P.: Oui, c'est la renaissance d'un climat propre à perpétuer la génération des cinéphiles! Quelles sont vos relations, s'il y a lieu, avec l'Institut du Film?

SVENSTEDT: Au départ nous avons rencontré beaucoup d'opposition de la part de l'Institut. Mais je crois que maintenant nous sommes sortis de cette difficile période. Nous sommes mieux organisés, nous avons l'appui des cinéastes. Dans la situation de crise auquel fait face l'industrie suédoise présentement je ne crois pas que l'Institut soit notre principal obstacle. Il faut nous intéresser aux véritables "Unités" de productions, celles qui comptent. Celles qui sont déterminantes, comme la télévision, le cinéma éducatif, les services d'information du gouverne-

ment etc. Le chiffre d'affaires de l'industrie du cinéma en Suède est d'environ \$14,000,000. Celui du cinéma éducatif est de \$140,000,000. Je pense que de s'attaquer à l'Institut du Film équivaut à s'attaquer à un problème quasi marginal. Jusqu'à date l'Institut a réussi à nous intéresser et à attirer notre attention sur des questions marginales. Pendant ce temps des changements importants ont eu lieu dans les structures de ce que l'on considère comme le cinéma éducatif.

BERGGREN: Je pense que c'est surtout du côté de la télévision qu'il faut jeter un oeil, pour ainsi dire. Plusieurs cinéastes qui ne pouvaient produire avec l'aide de l'Institut sont allés travailler pour la télévision où ils ont réalisé des documentaires avec une certaine liberté d'expression. Maintenant plusieurs d'entre eux ont été renvoyés pour des raisons politiques. C'est une situation qui devient de plus en plus critique. Pour ceux qui poursuivent les mêmes buts que nous, nous sommes leur seule chance de rejoindre le public.

A.P.: Est-ce que vous produisez des films ou avez-vous l'intention d'en produire?

SVENSTEDT: Nous ne sommes pas encore intéressés à fond au problème de la production. Nous n'avons pas encore pu créer à l'intérieur de notre fonctionnement les possibilités qui permettent à un cinéaste de pouvoir tirer pleinement avantage de notre circuit de diffusion. C'est pourquoi nous allons maintenant tenter de refondre nos structures (un peu dans le sens de celles de l'American Documentary Films) afin de nous donner une structure économique plus stable. Toutefois nous pouvons dire que certains films ont vu le jour grâce à l'existence du Film Centrum. Mais nous avons dû trouver les capitaux ailleurs. Notre action à ce niveau s'est limitée à trouver ou fournir de l'assistance technique, de la pellicule, et divers autres services rendus aux cinéastes en cours de tournage. En un sens l'on peut dire qu'un film comme *La Grève des Mineurs 69-70* a été produit par le Film Centrum. Ulf a été l'un des principaux instigateurs au niveau de cette production car il a utilisé le réseau de contacts du Film Centrum pour mener à bons termes la production.

Le problème de la production

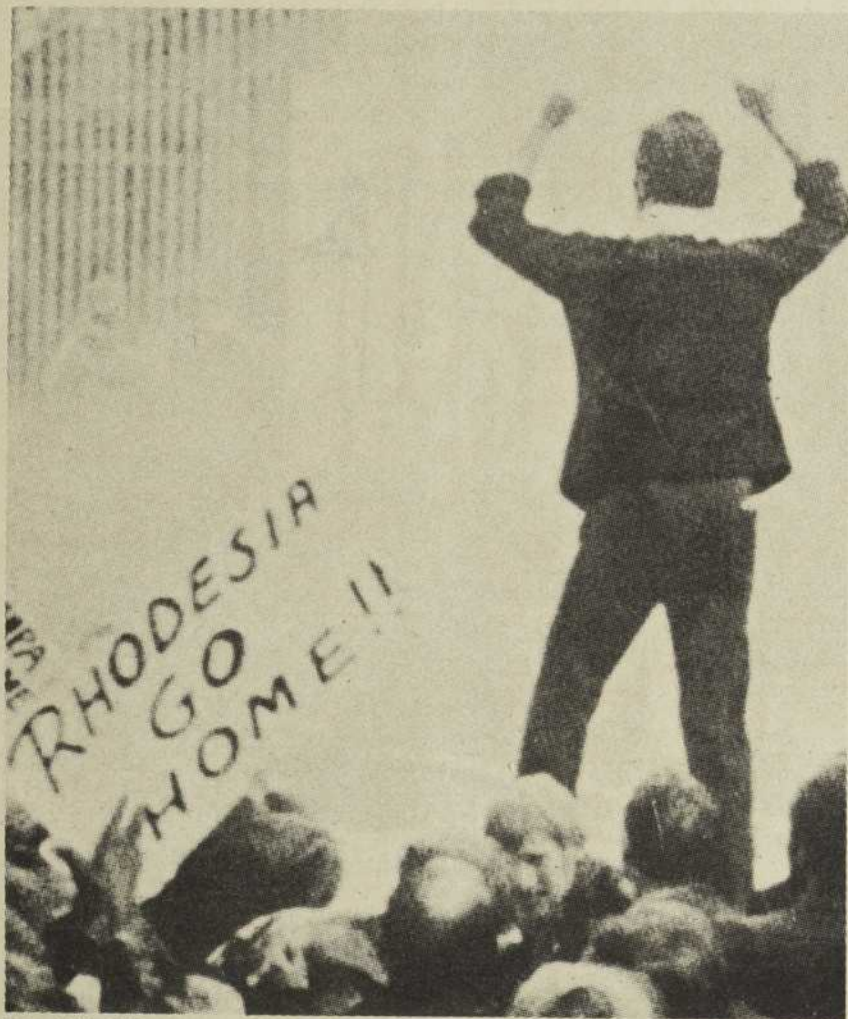
BERGGREN: On peut dire aussi que plusieurs films ont été produits à cause de l'existence du Film Centrum et de son idéologie. D'autre part nous avons des relations étroites avec les syndicats suédois et nous leur avons fait savoir qu'il leur appartient de créer les demandes pour des films utilitaires. Ils l'ont fait et nous les avons supportés en provoquant la production de certains films.

A.P.: Comment le Film Centrum est-il financé? Pouvez-vous me donner une idée de ses structures?

SVENSTEDT: Voilà! Ici l'on touche à l'un des paradoxes de la société suédoise. Le Film Centrum reçoit une aide économique du gouvernement. Elle n'est pas énorme (nous recevons \$12,000, par an) mais cela nous donne une base financière qui nous permet de fonctionner. Ils continuent à nous donner cet argent et c'est bien là une situation typique de la Suède. Le reste de l'argent de notre budget de fonctionnement provient de la distribution et de

cinéma/québec

la cotisation des membres. Nous recevons également de l'aide d'autres agences. Pour le catalogue des films du Tiers-Monde que nous avons récemment publié nous avons reçu l'aide financière de l'Agence suédoise pour l'assistance au Tiers Monde. Mais nous espérons bientôt avoir notre économie autonome. Elle sera basée sur les revenus de la distribution. Dès que nous pourrons être assurés d'une certaine continuité et de fonctionner par nous-mêmes, nous comptons par exemple, augmenter le prélèvement pour les frais de fonctionnement. Le chiffre de 20 pour-cent est vraiment un strict minimum. La majorité des autres groupes prélèvent 30, 40 et même 50 pour-cent. Au niveau structures nous avons donc l'aspect distribution/diffusion qui fonctionne très bien et qui prend de l'importance et de l'ampleur. Ensuite, ce qui est plus récent, nous avons cette coalition avec les syndicats avec lesquels nous travaillons en étroite collaboration. Puis nous avons l'aspect organisation qui consiste en un travail de contacts à travers le pays dans le but d'établir une sorte de réseau totalement indépendant que nous pourrions utiliser. Finalement nous avons l'aspect plus intellectuel ou idéologique qui consiste en la publication de documents théoriques ou d'information sur le rôle et la fonction du cinéma. Tous devraient éventuellement déboucher sur le problème de la production. Quant à l'affiliation, n'importe qui peut-être membre qui souscrit à notre chartre pour un montant de \$5. par année. Ce qui est très peu.



Den Vita Sporten

BERGGREN: Tout cinéaste "dépendant" ou indépendant ou n'importe qui d'autre qui s'intéresse aux buts que nous poursuivons peut s'y joindre. Cela veut dire que le Film Centrum n'est pas exclusivement une association de cinéastes mais qu'il est ouvert au public qui veut y prendre part.

novembre 1971

SVENSTEDT: Par exemple sur 600 membres, 150 seulement sont des cinéastes professionnels, plus ou moins!

La responsabilité des cinéastes.

A.P.: Croyez-vous que le cinéaste ait une responsabilité quelconque dans la diffusion de son film une fois qu'il est terminé?

SVENSTEDT: Je comprends que certains cinéastes sont plutôt retirés, qu'ils aiment s'isoler et travailler seuls. C'est leur droit. Mais je crois que la vaste majorité des cinéastes devrait prendre part à la diffusion de leurs films. La distribution du film est *capitale*. C'est le seul point de contact avec le public que puisse avoir un cinéaste. C'est à ce stage qu'il peut voir comment les gens réagissent à son film. C'est vraiment là qu'il peut voir le résultat de son travail. S'il se coupe volontairement des résultats de son travail, alors il devient totalement isolé.

A.P.: En d'autres termes tu crois qu'un film prend vie au moment où il est terminé!

SVENSTEDT: C'est très bien dit. Et je crois que cette théorie s'applique pour tous les types de cinémas, tous les aspects de création cinématographique. Cela vaut tant pour un film politique ou socialement engagé, que pour un film plus individualiste comme pour un film tout à fait expérimental. Je crois d'autre part qu'il est très important que les cinéastes arrivent à ce degré de "politisation". Parce qu'on ne peut pas dire au public ce que Mao-Tsé-Toung disait aux paysans: "Si vous n'aimez pas la poésie de nos poètes faites-en vous mêmes." On peut difficilement dire cela du cinéma. Et il faut que les cinéastes acceptent leurs responsabilités à ce niveau. Autrement comment changer ce système.

A.P.: Je crois que ce type de conception est en train de se manifester un peu partout. Je sais que c'est quelque chose de latent chez la plupart des groupes que j'ai rencontrés mais c'est la première fois que j'entends quelqu'un l'affirmer de façon explicite. Car je crois moi aussi que c'est une erreur de considérer comme terminé le travail du cinéaste une fois le film complété. Au contraire la vie d'un film commence à ce moment précis. Et il est important que les cinéastes apprennent non seulement à rejoindre le public de façon plus directe mais aussi qu'ils se sensibilisent au fonctionnement même de la distribution. C'est à eux de changer ou de transformer cet aspect du cinéma.

BERGGREN: Toute expression sur film nécessite également une impression. Il faut voir les deux côtés.

SVENSTEDT: Si on élargit le débat un peu: prenons notre pays la Suède. Je crois que la démocratie sociale en s'alliant à la bourgeoisie a réussi un tour classique: aliéner les intellectuels, même ceux qui sont recrutés parmi la classe ouvrière, pour créer une culture sophistiquée, n'ayant aucun point commun ni aucune relation avec le public. Si nous voulons travailler pour le peuple, il nous faut retourner et retrouver enfin les critères selon lesquels il vit et travaille. Je crois que c'est aussi simple que cela!

Amsterdam le 31 octobre 1971

critiques

Vent d'est

Film italo-français de Jean-Luc Godard. Producteurs: Gianni Barcelloni, Ettore Rosbac. Production: Polifilm (Rome) / Anouchka Films (Paris) / CCC (Berlin). Scénario: J-L Godard, Daniel Cohn-Bendit. Image: Mario Vulpiani. Montage: Jean-Luc Godard. Son: Ze Antonio Ventuza. Interprètes: Gian Maria Volonte (le soldat), Anne Wiazemsky (la putain), Christiane Tullio Altan, Allen Midgett, Paolo Pozzessi, Glauber Rocha, Jose Varela. Couleur (Eastmancolor). 92mn.

Distribué au Canada par Prima Films.

On a affirmé que De Gaulle avait été responsable de la subversion du langage (ou des langages) qui est devenu le dada des intellectuels français. En effet, homme de droite pratiquant une politique de gauche (nationalisation de banques et de compagnies d'assurances), notre grand homme (?), en "gauchissant" la politique française, n'aurait laissé aux dits intellectuels que les jeux subversifs de la littérarité, de la cinématographicité ou de la picturalité. De là, la naissance de groupes comme **Tel Quel**, l'éclosion des positions théoriques d'un Ricardou, d'ailleurs membre de l'équipe de **Tel Quel** et dont les positions ressemblent souvent à s'y méprendre à celles de Godard, ou la création récente de **Cinéthique**.

Il y a, dans cette affirmation outrancière, une part de vérité. Il est de toute façon évident que la démarche de Godard se situe à la fine pointe de ce courant intellectuel français pour qui la subversion, au plan

"esthétique", est d'abord et avant tout subversion de la forme.

Vu sous cet angle, **Vent d'est** est un film fascinant. Mais cette fascination, tout au moins au Québec, semble malheureusement être l'apanage de "happy few" (ce qui n'aurait guère l'heur de plaire à Godard!) si on en juge par la présence restreinte des quatre personnes qui nous entoureraient (!) lors de notre dernier visionnement de ce film. **Vent d'est** répond sans doute mieux à ses buts lorsqu'il suscite des réactions aussi virulentes que celles de notre collègue en cinémanie Jean-Claude Lord; jouant à merveille son rôle de porte-parole privilégié de l'idéologie bourgeoise, il a sans doute réussi à dégoûter définitivement ses admirateurs d'aller voir **Vent d'est**: "masturbation d'intellectuel" rugissait-il l'autre dimanche au petit écran tout en précisant qu'il avait dû quitter la salle Eisenstein après trois quarts d'heure de supplice mental.

Vent d'est inaugure un nouveau genre au cinéma: "le long métrage-manifeste théorique". On connaît la carrière du manifeste dans le domaine littéraire: de la **Défense et illustration** aux **Manifestes** de Breton, il n'a cessé de jalonner l'évolution de la littérature française (et ce n'est pas un hasard si cette littérature marque une prédilection pour ce genre: c'est que la manie de théoriser est une composante essentielle du "génie" français). Il en est de même du côté cinématographique où les manifestes écrits ne manquent pas. Mais Godard vient d'inventer le manifeste cinématographique sur la cinématographicité.

Ce genre explique le rôle primordial de la "parole" dans **Vent d'est**. La parole, on le sait, a d'ailleurs tendance, chez Godard, à occuper une place de plus en plus grande. Son dernier connaît même des "silences" de l'image qui laissent tout le "champ" à la parole. A cette démarche quasi limite (on imagine que Godard nous conviera à un prochain film de quatre heures où une voix "récitera" des pages de Lénine, Mao ou Cohn-Bendit alors que l'écran restera absolument

vierge d'images) viennent s'ajouter d'autres expériences sur les rapports image-son, un des principaux points d'interrogation du film. Une séquence est particulièrement intéressante sur ce point: un plan-couleur (et il se trouve que Godard a choisi, comme par hasard, le rouge) accompagné d'une voix nous livrant "son" idéologie, alterne avec un plan où des personnages discutent (et non déjeunent) sur l'herbe, plan en partie oblitéré par d'étranges "dégoulines" et accompagné de voix discutant dans une confusion quasi absolue. Godard exploite d'autres rapports image-son: un texte idéologique sous-tend une image symbolique (une jolie jeune fille alternativement et maintes fois menacée par un marteau et une faucille) ou un contrepoint de voix ("deux voix qui mentent et deux voix qui bégayent") "avalant" au tout début du film un long plan fixe où deux personnes d'une autre époque, celle de la "western" civilisation, semblent somnoler (et non déjeuner) sur l'herbe.

Dans cette tentative d'arracher le



vent d'est

cinéma "aux griffes de l'idéologie dominante" qu'est **Vent d'est**, apparaît une autre obsession de la critique marxiste et du critique marxiste qu'est Godard: le désir de révéler le processus de production alors que l'idéologie bourgeoise cherche à l'occulter. C'est ainsi que Godard nous fait assister au maquillage de certains acteurs, maquillage qui ressemble parfois étrangement à un barbouillage (sans doute en partie pour fins de démonstration?) et qui permet de démythifier "le règne des beaux messieurs et des belles demoiselles" représentant "le mode de vie bourgeois dégénéré". Ailleurs, Godard nous montre le micro servant à capter les discussions.

Mettre à nu le processus de production, c'est déjà évacuer le cinéma-illusion. Mais Godard ne saurait s'arrêter en si bonne voie: la mort du personnage qui est une des caractéristiques du nouveau roman (personnage qui a à la fois quarante et cent dix ans, qui est à la fois homme et femme, qui pratique les métiers les plus disparates, médecin, prêtre, entremetteur, etc.) se retrouve ici dans ce superanti-western. De toute façon la discontinuité du récit est au poste pour assurer "l'assassinat" du personnage, assassinat essentiel dans la lutte "contre le concept bourgeois de représentation".

Vent d'est est un film d'avant-garde authentique. On s'imagine que l'avant-garde court les rues; elle se fait beaucoup plus rare qu'on ne le croit. Béjart avant-gardiste? La plupart de ses chorégraphies sont le plus bel exemple d'académisme se donnant de faux airs d'avant-garde. La Société de Musique Contemporaine du Québec avant-gardiste? Comment oser parler d'avant-garde alors qu'on respecte la vieille dichotomie ensemble instrumental-public, alors qu'un chef y joue toujours le rôle de demiurge qui vient tout droit de la conception bourgeoise du chef d'orchestre au dix-neuvième siècle, alors que la virtuosité divinisée par l'idéologie romantique voit son domaine s'accroître encore grâce à Cage, Xenakis, Tremblay ou Garant?

Démonter les mécanismes du langage cinématographique et les mettre constamment en question n'ont-ils d'intérêt qu'à titre d'expérience "exceptionnelle" (sort quasi fatal de l'avant-garde)? Une société qui aurait une notion plus juste du concept liberté devrait imposer à tout spectateur désireux de voir **Le souffle au coeur** un visionnement bien complet de **Vent d'est**. Il y aurait sans doute diminution de nombre de spectateurs pour le film de Malle, ce qui ne serait pas nécessairement un mal, et un certain nombre de personnes comprendraient la hargne de Godard à l'endroit du cinéma bourgeois.

Jean Leduc

Le souffle au coeur

Film français de Louis Malle. Coproduction franco-italienne. Scénario: Louis Malle. Image: Ricardo Aronovich. Son: Jean-Claude Laureux. Montage: Suzanne Baron. Interprètes: Léa Massari, Daniel Gélin, Michel Lonsdale, Benoît Ferreux. Couleur (Eastmancolor). 110mn.

Le souffle au coeur est un bon petit ersatz typique de notre société de consommation.

Les ingrédients extérieurs ne manquent pas pour assurer le succès du produit: un réalisateur avantageusement connu, une tournée de "promotion" fort bien menée qui vaut à Louis Malle des interviews importantes tant dans la presse qu'à la télévision, des critiques français qui ont crié au chef-d'oeuvre.

Quant aux ingrédients internes, ils ont été choisis avec autant d'astuce. Les personnages? Le père bourgeois-cliché, gynécologue de son métier (ce qui nous vaut ce fragment de dialogue "percutant": "ça doit faire un drôle d'effet d'épouser un gynécologue") toujours absent de la maison comme tout médecin qui se respecte; la mère-cliché, d'origine italienne donc possessive et qui a fatalement des amants puisque le père-cliché est toujours absent; les trois fils, adolescents français stéréotypés, intelligents, cultivés (Camus, Saint-Exupéry, **J'irai cracher sur vos tombes** pour les exercices de masturbation, **Histoire d'O** pour l'après-masturbation, Proust) en réaction, ô combien légère, contre le bourgeoisisme de leurs parents; la bonne-super-cliché, d'origine italienne comme sa patronne, donc violente et tendre comme toutes les bonnes italiennes, surprenant comme il se doit les trois fils en train de mesurer leurs sexes (gros rires dans la salle); le confesseur de Laurent, un peu pédéraste sur les bords, qui mesure les cuisses de son dirigé sous l'oeil complice de l'Adam de Michel-Ange; sans parler de personnages secondaires encore plus clichés, l'oncle et la tante de Laurent, doublures des parents ou cet ami royaliste de Laurent.

Le cadre? Evidemment superbourgeois. Magnifique résidence de la famille de Laurent où abondent les meubles de style et les tableaux de Corot et d'autres grands peintres. Il y a aussi le fastueux hôtel de cette ville d'eau où Laurent ira soigner son souffle au coeur et... actualiser l'inceste latent (une mère d'origine italienne, un fils sensible laissés seuls par un père inconscient dans une suite d'un hôtel de luxe, voilà le chemin fatal vers une "perversion" quelconque).

Le noeud de l'intrigue? La fesse étant à la mode comme chacun sait, utilisons la fesse, mais tiède et pudique: la sexualité adolescente n'a pas ce côté sérieux de la sexualité dite adulte. On rit, n'est-ce pas, de ces petits amusements plus ou moins pervers des adolescents et la scène

de lit entre le fils et sa mère est si pudique et si bien amenée qu'on ne saurait en vouloir à qui que ce soit. Et surtout n'oublions pas la conclusion, un chef-d'oeuvre: le père vient retrouver sa femme et Laurent chéri (après ce qu'on sait). Mais heureusement Laurent est allé finir la nuit chez Daphné, brave petite bourgeoise en mal de luxure (dans les hôtels de luxe, que peuvent bien faire, surtout la nuit, les adolescentes désœuvrées?). Vous voyez d'ici l'amusant tableau terminal:



Le Souffle au coeur

revenant de la chambre de Daphné, Laurent tout froissé, les chaussures à la main, est victime des quolibets de ses frères et du sourire amusé de son père. Il choisit de rire avec eux alors que la mère comprend que tout soupçon de l'innomable sera éliminé.

Quand au dialogue, il est racoleur comme on pouvait s'y attendre de ce bijou conformiste: "La guerre est une chose trop sérieuse pour qu'on la confie à des militaires" (rires approbateurs); "il faut choisir le cigare ou les femmes" (sourires certains, c'est fin, c'est spirituel); "tu ne vas pas le faire dépucler par une fille qui louche, ça le traumatiserait pour le reste de ses jours" (rires assurés, l'esprit français, n'est-ce pas? ...)

Enfin l'enveloppe est à l'image du contenu, aussi sage et académique que possible.

Le public bourgeois ne peut que soupirer d'aise à la sortie de ce film: il s'est reconnu (il adore se reconnaître), il a été discrètement contesté, ce qui ajoute un peu de piquant, la reconnaissance totale diminuant sa propre crédibilité, le dialogue bien français l'a "charmé" et l'emballage a su respecter ses bonnes petites habitudes.

Il y aura sans doute beaucoup de Québécois heureux d'avoir vu **Le souffle au coeur**, comme il y a eu beaucoup de Français heureux, comme il y a eu beaucoup d'Américains heureux... Dommage.

Jean Leduc

Kes

Film anglais de Ken Loach. Producteur: Tony Garnett. Production: Kestrel Films. Scénario: Barry Hines, Ken Loach et Tony Garnett, d'après le roman de Barry Hines, "Kestrel For A Knave". Image: Chris Menges. Musique: John Cameron. Interprètes: David Bradley, Freddie Fletcher, Lynne Perrie, Colin Welland, Brian Glover, Bob Bowes. Couleur Technicolor. 112 mn.

Les films sur l'enfance malheureuse ou abandonnée échappent peu souvent à une certaine forme de sentimentalisme moralisateur. **Chiens perdus sans colliers; Sciussia...** ou à une certaine propension à l'épanchement autobiographique **Les 400**

coups. Or, **Kes** de Kenneth Loach est l'exemple admirable d'un film qui ne verse jamais dans l'effusion romantique et romanesque ou encore dans l'apitoiement narcissique. Et pourtant il eût été facile de sombrer dans la surcharge émotive et la grandiloquence démagogique puisque le film relate les désarrois d'un enfant emprisonné dans un monde d'adultes hostiles et incompréhensifs. Refusant de dramatiser une réalité déjà dramatique et douloureuse par elle-même, Loach a construit son film sous forme de chronique quotidienne adoptant un point de vue de documentariste et épousant aussi le regard de l'enfant, Billy Casper. L'originalité du film provient de la fusion de ce double point de vue. D'une part, Billy observe et subit les comportements agressifs et dominateurs des adultes qui l'entourent et d'autre part le cinéaste s'efface devant la réalité, prend ses distances, se retire pour laisser surgir les événements dans toute leur vérité et nous souligne qu'il s'agit du point de vue de quelqu'un regardant un enfant qui regarde son environnement (morcellement du récit en une succession de petites tranches de vie; observation méticuleuse de gestes banaux et insignifiants; utilisation du décor naturel et de comédiens non professionnels...).

Le film donne ainsi l'impression d'avoir saisi sur le vif, sans aucun artifice, sans mise en scène préfabriquée, sans intervention directe du cinéaste, toute la vie grouillante d'une région d'Angleterre. Le film nous livre ainsi le protrait saisissant d'une Angleterre industrialisée, terne et grise, avec ses quartiers populaires misérables et pauvres, le domicile de la famille Casper apparaissant alors comme le microcosme révélateur d'une certaine situation sociale. Billy est obligé de partager son lit avec son frère Jud et les quelques pièces de la maison sont exigües et étouffantes. De plus le film dénonce avec la puissance discrète de l'évidence tout un système d'éducation rétrograde qui s'impose et se manifeste par une constante violence. Violence du directeur d'école

qui inflige des châtiments corporels (coups de bâton sur chaque main) à des enfants indisciplinés. Violence d'un professeur d'éducation physique qui oblige le jeune Billy à demeurer pendant plusieurs minutes sous une douche glacée. Ainsi toutes les relations entre les individus sont constamment vécues dans des rapports de dominés-dominants. Billy doit déshabiller son frère après une beuverie; les écoliers doivent subir les brutalités et la rudesse du professeur d'éducation physique qui, pendant une partie de football (style européen) veut affirmer sa supériorité et sa maîtrise du jeu en arrachant le ballon aux enfants et en les bousculant afin de compter un point. Nous sommes donc mis en présence d'une enfance bafouée, humiliée et déchirée.

Face à ce monde hostile, le jeune Billy Casper connaîtra des rares moments de joie intense et de précieuse liberté en faisant l'éducation d'un faucon nommé Kes. Dans une immensité verdoyante radicalement opposée à la grisaille des décors quotidiens, Billy Casper fera l'expérience de la liberté et de la révolte. Rarement a-t-on vu saisi au cinéma avec une telle douceur et une telle densité poétique la lente complicité qui s'établit entre un enfant et un oiseau, entre un être épris de liberté et l'incarnation même de la liberté: l'oiseau. Le long apprentissage du faucon deviendra pour Billy le moyen d'échapper aux pressions exercées par son environnement, le moyen de s'affirmer (séquence où il raconte devant la classe sa longue expérience) et la concrétisation de sa révolte. Mais dans ce monde impitoyable, toute initiative personnelle, toute forme d'accomplissement, tout désir de liberté sont écrasés par les forces qui détiennent le pouvoir, par la violence des individus et d'un système qui exigent la soumission. Ainsi, dans un mouvement de vengeance à l'égard de son frère Billy, Jud assassinera lâchement Kes. Ayant subitement découvert la disparition de son oiseau, Billy, au milieu du champ, appellera désespérément Kes. Image douloureuse, brù-



lante et obsédante qui n'a d'égale que celle où il retrouve Kes au fond d'une poubelle. Le long processus de l'oppression, la lente mécanique de l'étouffement trouvent ici leur point de résolution, leur aboutissement logique: le viol de l'enfance, l'écorchement d'une sensibilité jetée aux orties. La mort de l'espoir. Voilà donc la vision la plus lucide, la plus franche et la plus vraie que le cinéma nous ait donné de l'enfance assassinée.

La beauté inquiétante du film de Kenneth Loach provient du fait qu'il semble nous raconter une histoire banale voire même insignifiante. Mais au-delà des apparences, au-delà de la pudeur et de la retenue jaillit une oeuvre où la révolte et l'indignation décapitent toutes les puissances asservissantes. Depuis *l'Enfance Nue* de Maurice Pialat dont les affinités avec *Kes* sont multiples, jamais la discrétion n'a-t-elle connu une si lourde charge de vitriol. *Kes*: un très beau film et l'un des plus importants de la présente saison.

André Leroux

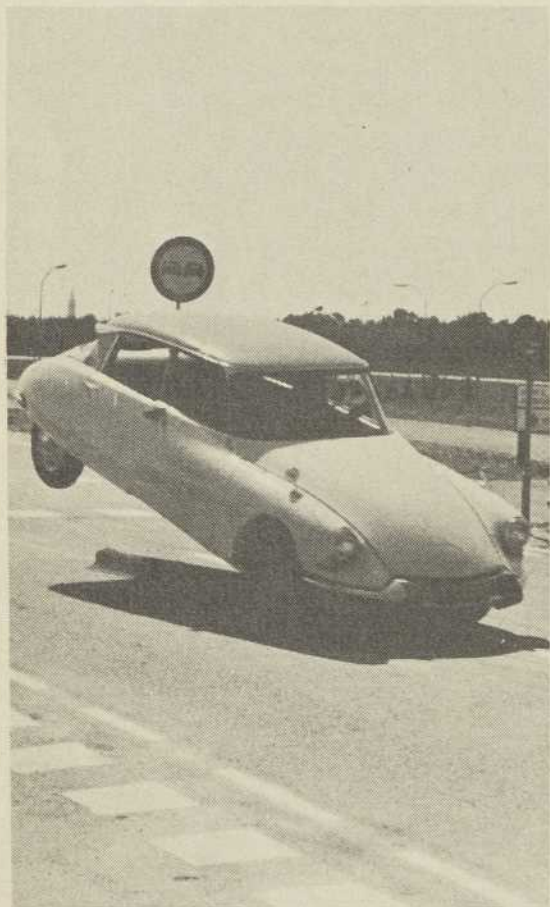
Trafic

Film français de Jacques Tati. Production: Corona-Gibe. Ecrit et dirigé par Jacques Tati. Image: Marcel Weiss. Interprètes: Jacques Tati, Maria Kimberlly, Marcel Fraval, Honoré Bostel, Tony Kneppers. Couleur (Eastmancolor) 100 mn.

Trafic marque une régression dans l'oeuvre de Jacques Tati.

Boudé par la critique et le public, l'échec français de **Playtime** — au Québec la sortie tardive du film sera malgré tout saluée d'un succès commercial appréciable — oblige Tati à revenir sur ses pas. Du moins, il le croit. Concession néfaste à son évolution et à son comique. **Trafic** en témoigne. Hulot réapparaît, un et indivisible, et avec lui, le récit-prétexte. Ce n'est donc pas encore pour cette fois que Tati fera son film sans le personnage d'Hulot comme il en avait manifesté le souhait dans un entretien avec André Bazin et François Truffaut dans le Cahiers du Cinéma no. 83, mai 1958. Cette démocratisation du gag qu'il avait esquissée dans **Playtime** est remise à plus tard. Le petit vieux de **Playtime**, hésitant et manipulant craintivement ses boutons, était un double à sa façon de Hulot. **Playtime** était ainsi construit suivant un réseau complexe de relais, de déplacements, de disparitions et de réapparitions, révélant une infinité d'Hulot. Le rapport personnel, voire mythologique, d'Hulot au monde s'inversait alors découvrant plutôt le rapport du monde à Hulot ou à plusieurs Hulot. Avec **Trafic**, le rapport Hulot/monde est rétabli. Hulot n'est plus une abstraction, une forme

déconnectée du monde. Tati l'a reconnecté. Hulot s'est même trouvé un emploi d'inventeur-bricoleur dans une compagnie d'automobiles. Son congédiement à la fin est d'autant plus injuste que son modèle — sa voiture de camping aux multiples gadgets — rencontre du succès et qu'il n'est pas responsable, un seul instant, ne serait-ce qu'involontairement, des ennuis de l'odyssée Paris-Amsterdam. Pour la première fois le rôle féminin apparaît détestable. Rôle et fonction sans doute inutile de la public relation, mais catalyseur nouveau dans l'oeuvre de Tati parce qu'il se reflète sur le personnage de Hulot, le rendant victime. Il est par ailleurs inquiétant de voir Hulot partir à la fin du film avec le personnage féminin, ce qui ne se produisit jamais dans les quatre autres films (**Jour de fête, Les vacances de M. Hulot, Mon oncle,**



Playtime) où les personnages féminins étaient pourtant plus sympathiques.

L'unité formelle qui se dégageait des films précédant **Traffic** malgré la discontinuité du discours, Tati refu-

sant le récit-prétexte, est singulièrement compromise dans **Traffic**. C'est pourquoi les moments d'échappées d'un Tati observateur et chroniqueur des moeurs de son temps s'insèrent mal dans l'ensemble. Ces moments que nous vous signalons ici sont les plus beaux et nous semblent dans la lignée de **Playtime**: 1) automobilistes patientant doigts dans le nez ou dans la bouche; 2) l'accident; 3) l'accrochage. Ceci nous amène à parler de la mathématique du gag chez Tati. Tout à fait dans la lignée du burlesque américain, du cinéma de Keaton, de Langdon ou de Laurel et Hardy, Tati encastre dans la structure globale de l'oeuvre, suivant une courbe composée de moments forts et de moments faibles, une suite de gags-structures (petits ensembles réduits s'encadrant comme nous l'avons dit dans l'ensemble). Ces petits ensembles sont plus ou moins réussis dans **Traffic** — voire séquence à la douane par rapport à celle de l'accident. Ou celle de l'accrochage qui m'apparaît comme le moment le plus significatif et signifiant de tout le film. Construit progressivement à partir des lignes blanches de la route, le gag se développe et éclate tant au plan visuel qu'au plan sonore dans un jaillissement euphorique de bruits stridents et assourdissants de moteurs et d'images d'automobiles venant dans toutes les directions. Au plus haut de la courbe du gag-structure, Tati entreprend une descente équivalente à l'ascension.

Chez Tati le gag est une science exacte. Dix ans ont présidé à la naissance de **Playtime**, et trois ans seulement à celle de **Traffic**. Il ne vous reste plus qu'à effectuer le calcul...

Ginette Charest

7 fois... (par jour)

Film Canado-israélien de Denis Héroux. Production: des Productions Denis Héroux. Scénario de Ted Allan. Adaptation française: Héroux, Justine Bouchard, Marcel Lefebvre, Gilles Elie. Image: René Verzier. Musique: François Cousineau. Interprètes: Rosanna Schiaffino, Jean Coutu, Dalia Friedland. Couleur (Eastmancolor) 98 mm.

Depuis **Valérie**, avec **l'Initiation, l'Amour humain, 7 fois par jour**, Denis Héroux n'a décidément pas progressé. Il piétine sur place, s'installe, s'enfonce dans une sorte de dégradation en profondeur. Si au moins Héroux réalisait des films de sexe. Mais non, de la peau, rien que de la peau. Rien à voir avec le sexe, enfin si peu que finalement toute cette chair écoeure comme ces vitrines de delicatessen où s'entassent des "sundaes" boursoufflés.

Dans **7 fois par jour**, Héroux situe ses corps en Israël, ce qui lui permet d'exploiter avec un oeil de touriste capitaliste en mal de cartes postales le décor pourtant si enchanteur du pays. Des belles, belles images, bien léchées, assaisonnées d'un pittoresque de quatre sous, la recette est tellement bien connue qu'elle répugne.

Au milieu de ce décor banalement israélite, un Jean Coutu bedonnant et efféminé qui vainement essaye de rendre vraisemblable son personnage de don Juan irrésistible et de mania-

que sexuel: c'est à n'en pas croire ses yeux et ses oreilles.

Et tout cela enrobé des facilités et des clichés les plus sordides sur tout et sur rien, à un point tel que ce film semble fait de sa propre caricature. Du cinéma kétaine à cent pour cent: et sur le plan de la kétainerie, Héroux remporte tous les honneurs.

Un film à ne pas manquer, pour y voir Jean Coutu, le regard mensonger, souhaiter revenir au Québec "parce qu'il s'y passe tellement de choses"; mais aussi pour apprécier en partie le travail de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne qui a rendu **7 fois par jour** possible.

Richard Gay

Fleur bleue

Film canadien de Larry Kent. Production: Potterton Prod. Scénario: Edward Stewart. Image: Jean-Claude Labrecque. Musique: Roger Gravel. Interprètes: Steve Fiset, Céline Bernier, Susan Sarandon, Jean-Pierre Cartier, Paul Berval, Gérard Parkes, Carole Lord, Nana de Varennes. Couleur (Eastmancolor) 85 mn.

Larry Kent, pendant et après le tournage de son dernier long métrage, en parlait en termes de film politique: un film où une certaine situation socio-politique du Québécois serait approfondie, analysée, définie. Voir **Fleur Bleue**, c'est tout de suite comprendre que Kent, malgré toute sa bonne volonté, et peut-être surtout à cause de cette bonne volonté, exagérait et donnait à son film, une dimension qui, il faut bien l'amouer, ne s'y retrouve pas.

Fleur bleue raconte une petite histoire bien simple d'un jeune Québécois partagé entre sa fiancée et une jolie canadienne-anglaise qu'il essaie constamment d'éblouir par tous les moyens possibles. Mais pour épater cette dernière, il lui faut ce qui lui manque: de l'argent. Il ira jusqu'à commettre un hold-up où au lieu de la fortune, il trouvera la mort. Que cette intrigue soit symbolique: si peu. Qu'elle renvoie au drame intense des Québécois: non. Il ne faut pas exagérer et faire dire à ce film ce qu'il ne dit pas et ne dira jamais. La composition même du film, dans sa linéarité de forme et de signification, dans son attardement un peu commercial aux apparences, dans ses dialogues souvent pauvres, ne connaît pas l'ouverture nécessaire pour rejoindre une véritable dimension politique. L'intrigue se referme sur elle-même, l'histoire renvoie avant tout à l'histoire et les personnages n'appellent aucun prolongement véritable.

Il demeure que Larry Kent sait raconter son histoire, et chez les cinéastes d'ici, c'est là une qualité assez rare pour qu'elle mérite d'être soulignée: sans trop de longueurs, les images défilent et l'écran vit. Et très souvent, ces images par leur rythme, leur dynamisme, leur jeunesse, une sorte de spontanéité, s'imposent avec un impact certain. L'interprétation, celle de Steve Fiset et de Céline Bernier en particulier, aide aussi le film à passer la rampe. Mais c'est tout: rien de plus et rien de moins.

Richard Gay

en attendant...

ON EST AU COTON,
DUPLESSIS EST ENCORE EN VIE,
CALIBRE 45

cinéastes du
QUÉBEC
8

**DENYS
ARCAND**

conseil québécois pour la diffusion du cinéma

\$0.60 (poste incluse)

déjà parus: LAMOTHE, CARLE,
PERRAULT, JUTRA, LEFEBVRE,
LABRECQUE

disponibles au C.Q.D.C.
3466 rue St-Denis, Montréal -130.

cinéma québec

bénéficiez
de nos prix de gros

15 à 50 copies: 60 cents
51 à 100 copies: 50 cents
101 à 500 copies: 45 cents
501 et plus: 40 cents

C.P. 309,
Station Outremont,
Montréal 154
(514) 272-1058

Fortune And Men's Eyes

Film canado-américain de Harvey Hart. Production: Cinemax. Scénario: John Herbert. Image: Georges Dufaux. Musique: Galt MacDermot. Interpètes: Wendel Burton, Michael Greer, Zoëy Hall, Danny Freedman, Larry Perkins, James Barron, Lazaro Perez, John Granik, Tom Harvey, Hugh Webster, Kirk McGoll, Vance David, Robert Goodier, Cathy Wiele, Georges Allard Modesto, Michel Gilbert, Robert Saab, A. Zeytounian. Couleur (Metrocolor). 112 mn.

Harvey Hart, grâce à un investissement substantiel de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, a pu exploiter à l'écran la pièce à succès de John Herbert, connue en français sous le titre **Aux yeux des hommes** et dont le titre anglais est celui-là même du film, **Fortune and Men's Eyes**. Si Hart emprunte à la pièce les fondements de son film, il faut avouer du même coup que le film ne rend ni toutes les nuances, ni toutes les dimensions significatives du texte dramatique. Dans ce sens, l'exploitation filmique apparaît par rapport à la pièce comme une malheureuse réduction de signification.

Mais réduction à quoi? Le propos de Hart est de montrer qu'un séjour en prison, au lieu de corriger un prisonnier, produit un effet tout à fait contraire. C'est ainsi que le spectateur a droit, et cela du début à la fin, à une accumulation de scènes où, cynisme, sadisme, possession et dépossession, perversité et homosexualité se tiraillent nerveusement. La prison devient rapidement un enfer cruel et d'une

violence exacerbante, une violence encouragée par la tolérance aveugle des gardiens. Toutes les images et toutes les paroles violentes du film pourraient, à première vue, laisser croire que Harvey Hart a réussi une véritable dénonciation du système pénitencier. Mais qu'en est-il au juste? Cette dénonciation est-elle vraiment réussie? Il est permis d'en douter sérieusement.

Tout d'abord parce que les scènes basculent souvent dans un humour tout à fait dérisoire; plusieurs scènes où figure le personnage surnommé "mother" évitent mal ce piège.



Ensuite parce que plusieurs éléments, l'attitude des gardes et l'ambiance physique de la vieille prison de Québec par exemple, auraient dû être soulignés avec beaucoup plus d'insistance. Enfin et c'est là, à mon sens, la plus grave défaillance du film, Hart ne réussit pas vraiment sa dénonciation parce qu'il installe le spectateur dans une perspective de divertissement. Dans la dernière partie du film, on assiste au spectacle de Noël préparé par certains prisonniers: c'est là un morceau "d'entertainment" pour les habitants de la prison, mais aussi

pour le spectateur. Or cette scène est à l'image même de tout le film: Hart a mis en scène un véritable spectacle avec personnages mythifiés en gros plans et fausse dramatisation. Dans la mesure où **Fortune and Men's Eye**, dans sa composition même, amène le spectateur à regarder le comportement des prisonniers comme on regarde les animaux dans leur cage au zoo, dans la mesure où le film ne dépasse pas ce niveau de "l'entertainment" à l'américaine, Hart reste assez loin de la pièce d'Herbert, ne provoque aucune réflexion dialectique véritable chez le spectateur et ne réussit en rien une vraie dénonciation du système pénitencier.

Richard Gay

élysée
35 MILTON / 842-6053

BIENTÔT

SELECTION OFFICIELLE FRANÇAISE VENISE 71

**SMIC
SMAC
SMOC**

le 13^e
film de
CLAUDE LELOUCH
DISTRIBUTION PRIMA FILM

BIENTÔT

DISTRIBUTION PRIMA FILM

EASTMANCOLOR

Le film de
Michel Mardore

LE SAUVEUR

Horst BUCHOLZ Muriel CATALA Danièle AJORET

cinéma québec

la prise de la parole

michel brûlé
 fernand dumont
 carol taucher
 roger froppier
 théo gagné
 richard gay
 arthur lamothe
 andré lamy
 jean-pierre lefebvre
 andré jéroux
 andré melançon
 pierre perrault
 maître sheppard
 jean-pierre tadros
 vadeboncoeur



Vol. 1, no. 1
 Le mépris n'aura qu'un temps, d'Arthur Lamothe
 Des commentaires de Pierre Vadeboncoeur, Théo Gagné, Arthur Lamothe, André Melançon et Richard Gay.

Un pays sans bon sens, de Pierre Perrault
 Une table ronde avec Michel Brûlé, Fernand Dumont et Pierre Perrault.

Censure et politique
 Une interview de Me Claude-Armand Sheppard.

cinéma québec

C.P. 309, Station Outremont,
 Montréal 154, Québec.
 Téléphone: (514) 272-1058

Vol. 1, no. 2
 Cinéma/Censure
 Des documents: "le cinéma corrupteur" d'Euclide Lefebvre, un mémoire de la Fédération, le manifeste de l'APCQ.
 Des textes de Jean Chabot, Clément Perron, Gilles Carle.
 "On est au coton": des commentaires de Sydney Newman, Denys Arcand et Gérald Godin.
 Un réseau de cinémas parallèles, par Pierre Demers.

cinéma québec

septembre 1971
vol. 1, no. 3



c'est ben beau l'amour

75c



on est loin du soleil

cinéma comique québécois



Vol. 1, no. 3
 Le cinéma québécois
 C'est ben beau l'amour — Ti-Peupe — On est loin du soleil — Les maudits sauvages.
 Contribution à une filmographie du cinéma comique québécois, par Pierre Demers.

Situation de l'audio-visuel au Québec

cinéma québec

Vol. 1, no. 4
75c

un film de fernand dansereau
 "faut aller parmi le monde pour le savoir"

le cinéma noir américain
 la SDICC et jacques godbout



Vol. 1, no. 4
 Faut aller parmi l'monde pour le savoir
 —un film de Fernand Dansereau
 —un dossier réalisé par Richard Gay et Jean-Pierre Tadros

Sweet Sweetback's Baadasssss Song
 —un film de Melvin Van Peebles
 —un dossier réalisé par Michel Euvrard.

La SDICC, le cinéma et Jacques Godbout
 Francophonie et cinéma

On est loin du Soleil



Le destin
de l'homme ordinaire
dans le contexte
du Québec actuel

Idée originale
Pierre Maheu
Scénario
Robert Tremblay

Réalisation
Jacques Leduc

Images
Alain Dostie

Montage
Pierre Bernier

Musique
Michel Robidoux

Producteur
Paul Larose

Interprètes
Marthe Nadeau, Marcel Sabourin,
Esther Auger, Pierre Curzi,
Claude Jutra, Monique Lemieux,
J. Léo Gagnon, Willie Lamothe,
Jacques Leduc, Alain Dostie.

Noir et blanc et couleur
35mm et 16mm
Durée: 1 heure 20 minutes

Production
Office national du film du Canada

Distribution
Les Films Faroun