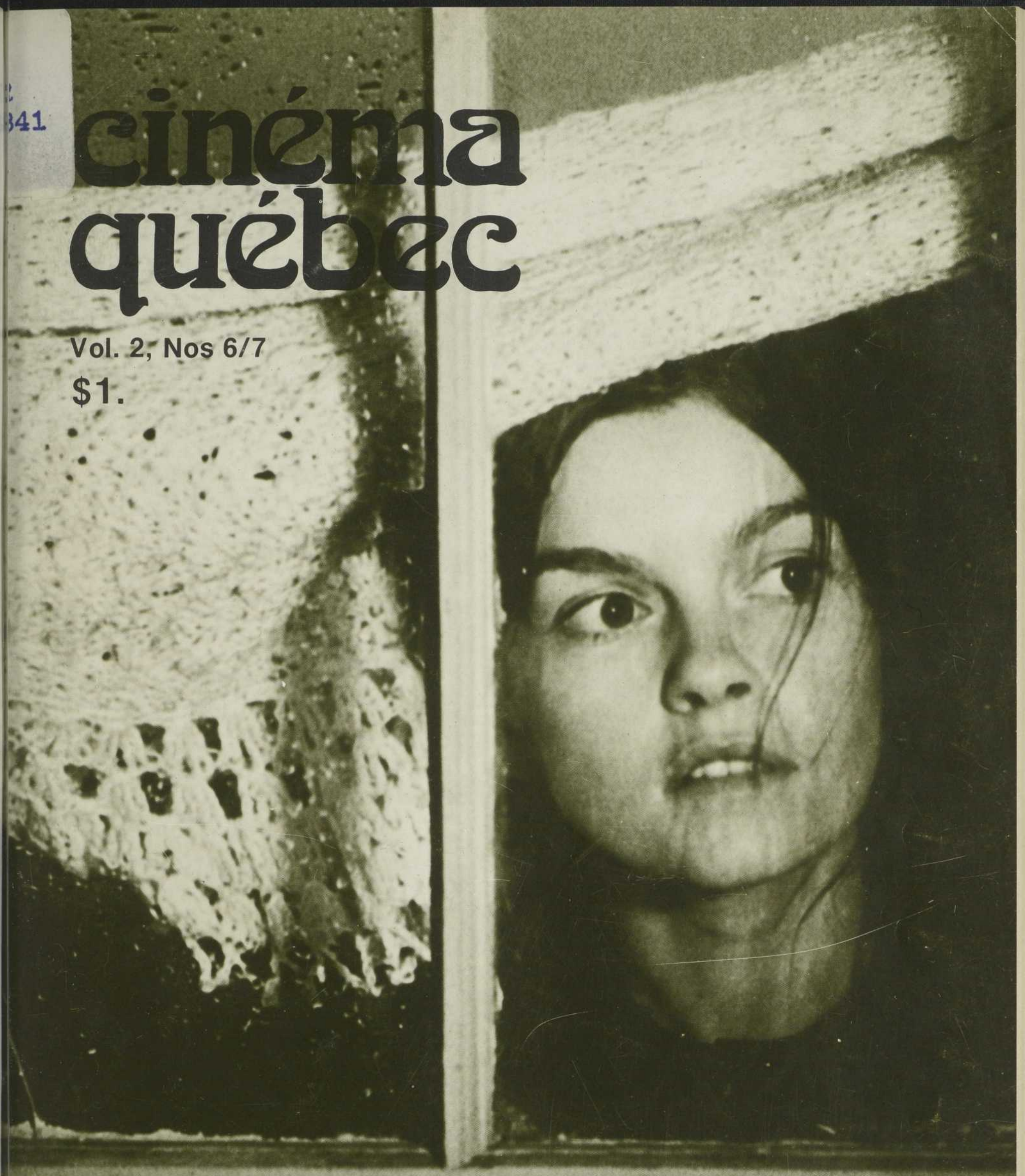
341

cinéma québec

Vol. 2, Nos 6/7

$1.



Geneviève Bujold parle de Kamouraska
Vers un renouveau du cinéma français ?
Les Amérindiens et la Baie James vus par...
«Tu brûles... Tu brûles...» de Jean-Guy Noël

VIDEOTHEATRE TOUS LES SOIRS,
SAUF LE LUNDI, A 20 HEURES

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION

SOIXANTE-DIX VIDEOGRAMMES
A VOTRE DISPOSITION

1604 St-Denis • 842-9788

vidéographe

**POTTERTON
PRODUCTIONS INC.**

CASE POSTALE 948
NIVEAU 3
PLACE BONAVENTURE
MONTREAL
QUEBEC
(514) 875-6470

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

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

*Votre prochaine
production cinématographique
est-elle
pleinement assurée?*

Nous pouvons assurer les dépenses imprévues résultant de:

- Blessures, maladies ou mort d'un interprète.
- Dommages aux: accessoires, décors ou costumes, équipement, à la propriété d'autrui, négatifs, caméras, pellicules, son ou développement défectueux.
- Dépenses additionnelles.
- Responsabilité compréhensive des producteurs incluant erreurs et omissions.

Veuillez communiquer avec M. Michel Labelle

INSURANCE BROKERS SA

**Seymour Alper
& Companie
Ltée**

5165 Queen Mary Road, 3e étage
Montréal 248, Québec, 489-8601

Nous nous spécialisons en assurance de productions cinématographiques

cinéma québec

mars/avril 1973 **un numéro de 84 pages** Vol. 2, Nos 6/7

sommaire

Photo couverture: Geneviève Bujold dans une scène de **Kamouraska** de Claude Jutra

ont pris la parole dans ce numéro:
Marie-Claire Blais, Yves Boisset, Geneviève Bujold, Pierre Demers, Rock Demers, Michel Euvrard, Jean-Pierre Fournier, Guy Hennebelle, Claude Jutra, André Laplante, Francine Laurendeau, Jean Leduc, André Leroux, Gilles Marsolais, Jean-Guy Noel, Boyce Richardson, André St-Jacques, Jean-Pierre Tadros, Claude Weisz.

Direction:
Jean-Pierre Tadros
Comité de rédaction:
Michel Euvrard, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros
Collaborateurs:
Pierre Demers, Jean Leduc, Gilles Marsolais, André Pâquet
Administration, publicité:
Connie Tadros
Conception graphique:
Louis Charpentier
Secrétariat:
Louise Deslauriers
Archiviste:
Francesca Pozzi
Distribution:
Kiosques, tabagies: 931-4221
Librairies: 272-8462
Index:
Cinéma/Québec est indexé dans Périodex, Radar et l'Index international des revues de cinéma.
Abonnements:
Canada, un an (10 numéros): $6.50; étudiant: $5.00.
Etats-Unis, ajouter un dollar
Etranger, un an (10 numéros): $9.00; étudiant $7.00.

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:
Cinéma/Québec
C.P. 309, Station Outremont
Montréal 154, Québec.
Téléphone: (514) 272-1058

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

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

Les scénaristes ont la parole

9 Gilles Richer et la comédie québécoise

Kamouraska

11 "Le rôle d'acteur, malheureusement...",
une entrevue avec Geneviève Bujold par Michel Euvrard
15 "Une espèce de joie dans la création",
une entrevue avec Claude Jutra par Jean-Pierre Tadros

Vers un renouveau du cinéma français?

21 Entre l'ultragauchisme délirant et le révisionnisme masqué
par Guy Hennebelle
27 Le vedettariat à la rescousse du cinéma (politique),
une entrevue avec Yves Boisset

Une saison dans la vie d'Emmanuel

29 Une tragédie classique,
des entrevues avec Claude Weisz et Marie-Claire Blais

Tu brûles. . .Tu brûles. . .

34 Une petite histoire sans moralité,
par Jean-Guy Noël

Chissibi

38 Les Amérindiens de la Baie James,
par Gilles Marsolais
39 Jean-Pierre Fournier et Boyce Richardson dans une aventure peu banale à la Baie James,
une entrevue de Marsolais et Laplante
43 La Baie James: un détail?,
par Gilles Marsolais

Les montreurs d'images

45 Rock Demers: une leçon de tenacité,
une entrevue de Michel Euvrard

La mort d'un bûcheron/Taureau

50 A la recherche du père et d'un film,
par Jean-Pierre Tadros

Critiques

52 The Emigrants
53 Le charme discret de la bourgeoisie
54 The Rowdyman
54 Come on Children
55 César et Rosalie
57 Chez nous, c'est chez nous
57 Guérissez-nous du mal
58 Heat

Un supplément de 24 pages sur le Cinéma sénégalais

information / documents

L'affaire Gilles Groulx (bis)

***"Vingt-quatre heures ou plus**, au lieu d'appartenir à l'histoire du cinéma, appartiendra désormais à l'histoire de la censure."* C'est en ces termes que Gilles Groulx devait annoncer son intention *"définitive"* d'abandonner la réalisation de son dernier long métrage, produit par l'Office national du film.

Lors d'une mini-conférence de presse improvisée qu'il allait donner dans sa retraite de Pointe Saint-Charles le 28 février, Gilles Groulx allait préciser que la mauvaise foi dont avait fait preuve l'ONF depuis la levée de l'interdiction qui avait momentanément frappé son film l'obligeait à mettre abruptement un terme à sa participation au film. *"Et comme le contrat qui me lie à l'ONF leur donne tous les droits sur mon film, je présume qu'ils feront ce que bon leur semble de Vingt-quatre heures ou plus"*, ajouterat-il, apparemment résigné.

On se rappelle que le 7 décembre, le commissaire du gouvernement à la cinématographie et président de l'ONF, M. Sydney Newman, décidait unilatéralement d'interrompre la réalisation du long métrage **Vingt-quatre heures ou plus** que Gilles Groulx réalisait par contrat, pour l'organisme d'Etat. La raison invoquée alors par M. Newman se résumait à ceci: C'est qu'un organisme d'Etat ne pouvait permettre la production d'un film préconisant la destruction des institutions établies. Le violent débat qui devait s'ensuivre, et le fait qu'il avait interdit un film avant qu'il ne soit achevé, avait amené M. Newman à revenir, une semaine plus tard sur sa décision. Le réalisateur pouvait alors terminer son film.

Gilles Groulx tient à préciser que ni lui, pas plus que M. Newman d'ailleurs, ne s'étaient alors engagés ou n'avaient exigé d'apporter des modifications au film. Cependant, à la suite des remarques provoquées par les visionnements qu'on avait alors organisés en hâte, Gilles Groulx avait décidé, (encouragé en cela par son producteur, Paul Larose, et par le directeur de la production française, Yves Leduc) d'apporter certaines précisions au niveau du commentaire du film.

"Ces précisions, nous dira Gilles Groulx, *n'ont fait que renforcer le film dans sa détermination et son optimisme libérateur, puisqu'il rendait plus clair des passages que certains trouvaient un peu obscurs. Je suis donc très content de ces modifications."*

Cependant, nous fera remarquer Gilles Groulx, *"à la demande du directeur de la production française, Yves Leduc, j'avais décidé d'interrompre mon travail sur le film durant la durée des discussions que je devais avoir avec lui concernant ces changements. Il avait décidé que je serais rémunéré pour ce travail supplémentaire, ou si vous le voulez pour ce laps de temps. Et je l'ai cru. Ces discussions ont duré un mois. Si l'on ajoute la semaine d'interdiction, j'ai donc perdu cinq semaines de travail. Yves Leduc s'est donc engagé à me verser une somme additionnelle de $1,000, somme inférieure à celle qu'aurait touchée un permanent de l'ONF pour une période équivalente. J'ai donc signé un amendement à mon contrat, préparé par Yves Leduc, et qui aurait permis à l'ONF de me verser cette somme additionnelle. Seulement, et seulement après avoir perdu tout ce temps, il m'annonce que la Direction ne veut pas ratifier cet accord."*

"Ce qui m'étonne, poursuit Gilles Groulx, *c'est qu'un directeur de la production ne respecte pas sa parole, et ait si peu de pouvoir. D'ailleurs pour une somme aussi minime, il était en son pouvoir de débloquer les fonds nécessaires sans en référer aux autorités supérieures. Pour moi, je crois qu'on veut me faire payer d'avoir réalisé un film qui prône un "optimisme libérateur", ce qu'ils avaient interprété d'une toute autre façon. En tout cas, comme tactique, c'est plus subtil que la censure, parce qu'on t'amène à un point où tu ne peux plus rien faire, où tu te trouves toi-même obligé de tout lâcher. Maintenant je me cherche du travail parce que je n'ai plus un sou. En fait, j'aimerais bien quitter pour un bout de temps le Québec, question de respirer un peu d'air frais."*

L'ONF s'est refusé à tout commentaire à ce sujet. M. Yves Leduc nous avait informé, à la suite de la révélation de la décision de Gilles Groulx

les ateliers audio-visuels du québec
1110 bleury montréal ● 871-0197

de ne plus poursuivre son film — révélation faite par **l'hebdomadaire Québec-Presse** — qu'un communiqué viendrait préciser la position de l'ONF au sujet de cette affaire. Aucun communiqué n'a cependant été émis.

On apprend également que le groupe Société nouvelle de l'ONF, dont la vocation est de promouvoir des changements sociaux en mettant l'audio-visuel à la portée des minorités, avait pris énergiquement position, dès le 19 décembre, contre l'interdiction qui avait frappé le film de Gilles Groulx. Dans un communiqué qui n'a jamais été distribué, donc rendu public (la levée de l'interdiction en aurait été la cause), le groupe Société nouvelle faisait remarquer que le geste du président de l'ONF allait à l'encontre des principes de la démocratie, celle-ci donnant précisément aux minorités le droit de s'exprimer.

Il est à noter qu'une communication interne émanant du président de l'ONF avait rappelé à tous les employés de l'ONF qu'il était strictement interdit de critiquer publiquement une décision prise par les autorités de l'ONF. C'est pour avoir enfreint ce règlement que Clément Perron, le réalisateur de "Taureau", avait été menacé d'être suspendu, et cela quelque temps avant le lancement de son film. La raison: la publication dans le journal syndical de l'ONF, "Le Corridor", d'une critique de l'action de M. Newman.

Jean-Pierre Tadros

France-Film et le cinéma régional

Le 28 janvier 1973, on apprenait que le propriétaire de sept salles de cinéma du Saguenay, M. Léo Choquette (3 salles à Chicoutimi, 3 salles à Jonquière et 1 salle à Bagotville) vendait tout ce petit monopole à la compagnie montréalaise France Film.

Le 28 février, un autre petit coup de théâtre dans le monde cinématographique régional. La compagnie américaine Famous Players construira trois nouvelles salles de cinéma (2 de 600 places et 1 de 150 places pour "les bons films difficiles" dit-on) à l'intérieur du second centre d'achat de Chicoutimi, "Place du Royaume".

Comme les centres d'achat poussent comme des champignons dans la région, on peut prévoir que les autres grosses compagnies de distribution et d'exploitation cinématographique viendront faire leur tour avant longtemps.

De plus, le directeur du poste privé de télévision de Chicoutimi (CJPM-TV, affilié au réseau TVA), Jean-Paul Audet, fait actuellement des démarches pour obtenir un permis d'exploitation du premier "ciné-parc" régional.

Les spectateurs de la région du Saguenay pourront-ils enfin choisir leurs films comme dans les autres régions urbaines du Québec?

Pierre Demers

Québec et la loi-cadre

Le gouvernement a officiellement annoncé, dans son discours du Trône, qu'il entendait proposer à l'Assemblée Nationale un projet de loi visant la création d'un Centre cinématographique au Québec.

Interrogé sur les ondes de CKAC, M. Robert Bourassa avait auparavant déclaré que son gouvernement considérait le cinéma comme un mode privilégié d'expression culturelle et qu'il envisageait en conséquence de prendre des mesures qui encourageraient l'industrie cinématographique québécoise.

"Ce que nous proposons aux Québécois, a déclaré M. Bourassa, nous semble l'option la plus réaliste et en même temps la plus réformatrice, en tenant compte du contexte nord-américain, à savoir avoir cette souveraineté ou cette autonomie culturelle à l'intérieur d'un fédéralisme économique. C'est ce que j'ai dit il y a plusieurs mois et c'est ce que je maintiens: il n'y a aucune contradiction entre un régime fédéral qui fonctionne et la possession d'outils culturels."

"A cet égard, a poursuivi le premier ministre, on peut prendre l'exemple du cinéma québécois, qui a fait ses preuves, et dont la production dans l'ensemble est en général extrêmement valable. C'est pourquoi le gouvernement du Québec a l'intention de faire sa part et de favoriser le progrès et l'expansion de notre cinéma."

"Ainsi, l'identité québé-

ASSURANCE FILMS

êtes-vous assurés d'une protection adéquate?

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

2360 Lucerne Montréal 305 (514) 735-2579

MICHAEL DEVINE ET ASSOCIES LTEE

PRISMA

LES PRODUCTIONS **PRISMA** INC
4073 ST HUBERT MONTRÉAL 176 QUÉ
TÉL (514) 526-7768

coise pourra-t-elle s'affirmer d'une façon vigoureuse et positive, que ce soit à l'intérieur du Québec, dans le contexte canadien ou à l'extérieur du Canada. Je pense que nous pouvons produire des films éminemment exportables."

"L'impact social du cinéma est très important: nous pouvons avoir des possibilités considérables d'influencer notre avenir culturel avec ce mode d'expression. D'autre part, il y a également toute l'incidence économique de l'industrie cinématographique, dont le chiffre d'affaires s'établit au Québec à 100 millions de dollars par an et qui occupe à l'heure actuelle environ 6,000 personnes. On sait que d'après des recherches menées par le célèbre Hudson institute l'industrie des biens culturels, dont le cinéma, fera partie d'ici quelques années du groupe des dix industries de pointe commandant le chiffre d'affaires le plus considérable."

"On doit constater que cette expansion a déjà commencé au Québec puisque nous avons produit 25 longs métrages en 1972, contre 12 en 1971. Or, le gouvernement du Québec, qui possède maintenant plus de moyens financiers qu'il y a quelque temps est donc justifié d'accorder une attention toute spéciale à l'expansion et à la qualité du cinéma québécois. J'en discute à l'heure actuelle avec le ministre des affaires culturelles, M. Cloutier."

"Nous envisageons différentes formules, comme par exemple, un centre cinématographique du Québec, qui nous permettrait de jouer un rôle accru pour encourager l'industrie cinématographique québécoise."

La Fédération de l'industrie québécoise du cinéma, qui regroupe associations professionnelles et syndicats, a réagi favorablement à cette prise de position officielle du gouvernement québécois. Elle s'est réjouie également à l'annonce de la création future d'un Centre cinématographique au Québec. Elle a tenu cependant à rappeler que ce Centre, pour qu'il réponde aux voeux de l'industrie du cinéma, se devait d'être autonome et co-géré par des fonctionnaires du gouvernement et des membres de l'industrie. Ce sont là, devaient déclarer des représentants de la Fédération lors d'une conférence de presse, deux exigences fondamentales.

Le projet de loi devrait être présenté dans le courant du mois de mai.

Réalisé
par une équipe
de journalistes
dynamiques
bien connus

ECRAN 72

la nouvelle revue de cinéma
vous présente chaque mois toute
l'actualité cinématographique

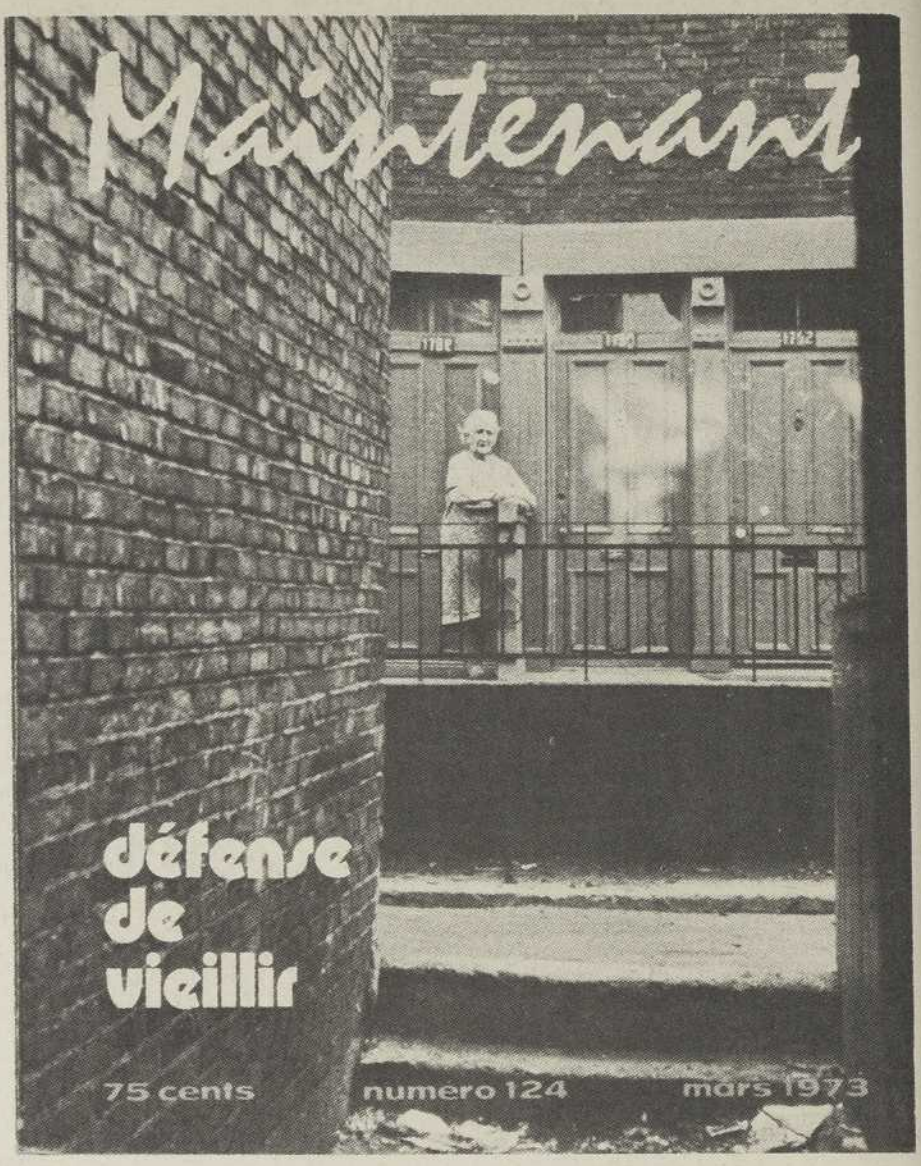
études
entretiens
critiques
informations

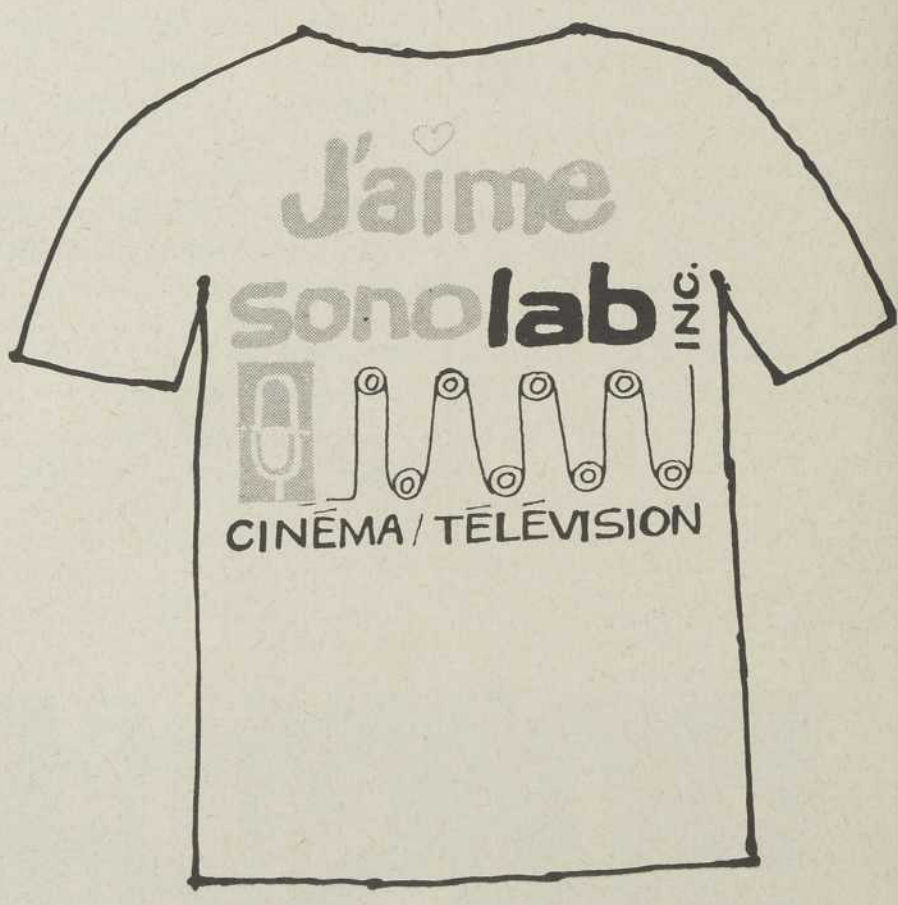
b and b éditions
City Center Hall
17, rue Richer
Paris 9e

Censure (ter)

L'Escouade de la moralité de la Communauté urbaine de Montréal a décidé de s'ériger en censeur. Ses fins limiers ayant jugé **Sex and the Office Gril** obscène, ils ont fait une petite descente au cinéma Eve, ont arrêté le gérant et le projectionniste (qu'ils allaient détenir pendant deux heures) et une semaine plus tard porteront contre le film une charge d'obscénité.

Le film était pourtant dûment approuvé par le Bureau de surveillance du cinéma, qui lui avait donné la cote





SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL 128 QUÉBEC 878-9562

"18 ans". Une fois de plus, l'autorité du BSC était remise en question par les autorités municipales.

La Fédération de l'industrie québécoise du cinéma a violemment réagi contre cette saisie qu'elle ne comprend pas. Une délégation de cette Fédération allait être reçue par Me Jérôme Choquette, ministre de la Justice, qui allait donner l'assurance qu'un remède serait apporté. Le lendemain, la police de Laval saisissait à son tour **Sex and the Office Girl!** A suivre.

Semaine québécoise

Le Cegep de St-Laurent organise du 2 au 7 avril une semaine de cinéma québécois.

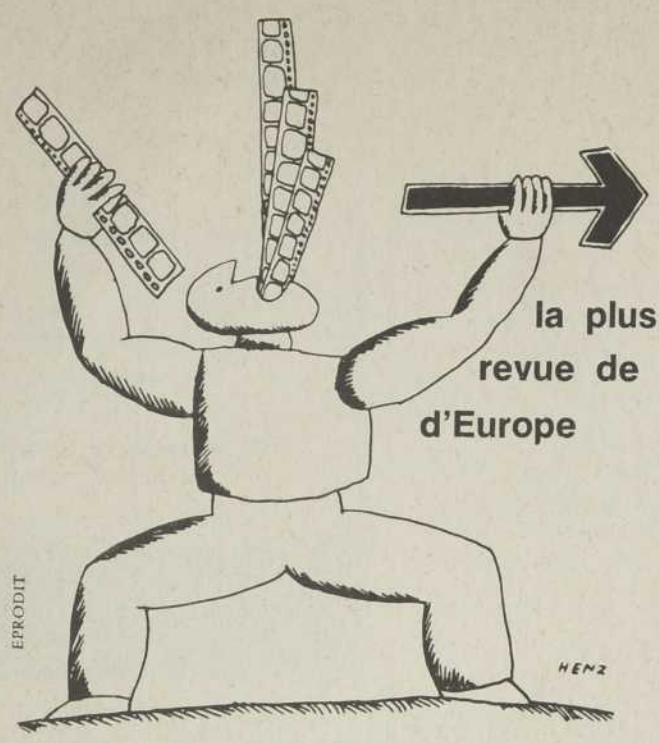
Les organisateurs s'étaient fixés comme objectif d'établir une programmation qui recouperait les diverses tendances du cinéma québécois tout en créant un cadre qui favoriserait les rencontres avec les artisans de ce cinéma.

En voici le programme.

Lundi 2 avril
Film expérimental et d'animation (13h); **César et son canot d'écorce** *de Bernard Gosselin (16h); Soirée Jean-Claude Labrecque (19h30).*

Mardi 3 avril
Cinéma naïf et comique: **Cain** *de Pierre Patry (11h);* **La petite Aurore, enfant martyre** *de J.Y. Bigras (13h30);* **Avec tambours et trompettes** *de Marcel Carrière (15h30);* **Deux femmes en or** *de Claude Fournier (16h);* **IXE 13** *de Jacques Godbout (20h).*

Mercredi 4 avril
Journée de l'Association coopérative des productions audiovisuelles: **Le retour de l'Immaculée-Conception** *d'André Forcier (10h);* **Isis au 8** *d'Alain Chartrand (12h);* **Il faut crier plus fort de** *B. Carrière, et* **Sur la lune** *de P. Tana (14h);* **Tête au neutre** *de J. Gagné (16h);* **Le loup blanc** *de B. Sauriol et* **La vie rêvée** *de Mireille Dansereau (19h30).*



tous les mois - 3,50 F

cinéma 72

la plus importante revue de cinéma d'Europe

éditée par la Fédération Française des Ciné-clubs.
6, rue Ordener - Paris (18e)

Abonnement un an:
France: 34 F
Etranger: 42 F

C.C.P. 53.97-81 - Paris.

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

PANAVISION
Panavision Reflex
Blimps portatifs — Pan — Arris

ANAMORPHIQUES(1:2.35)
* Choix de 10 importantes lentilles partant de 25mm à 1000mm.
* Lentilles à Haute-Vitesse et Macro.
* Zooms: 45-95mm
50-500mm

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

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

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

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

SON
Nagras
Senheisser
Electrovoice

ECLAIRAGE
Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

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

STUDIOS DE SON

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

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

Jeudi 5 avril
Cinéma dit "politique" et d'animation sociale: **Tout l'temps, tout l'temps** *de Fernand Dansereau (10h);* **Québec: Duplessis et après** *de Denys Arcand (12h);* **Entre tu et vous** *de Gilles Groulx (15h);* **C'est par l'argent qui manque** *de Robert Favreau (17h);* **Tendresse ordinaire** *de Jacques Leduc (20h).*
A 18h, table ronde avec Gilles Groulx, Robert Favreau, Arthur Lamothe, Roger Frappier et Pierre Perrault.

Vendredi 6 avril
Un pays sans bon sens *de Pierre Perrault (10h);* **Il faut aller parmi l'monde pour le savoir** *de Fernand Dansereau (13h);* **Le mépris n'aura qu'un temps** *d'Arthur Lamothe (15);* **Tu brûles. . .Tu brûles. . .** *de Jean-Guy Noël (20h).*

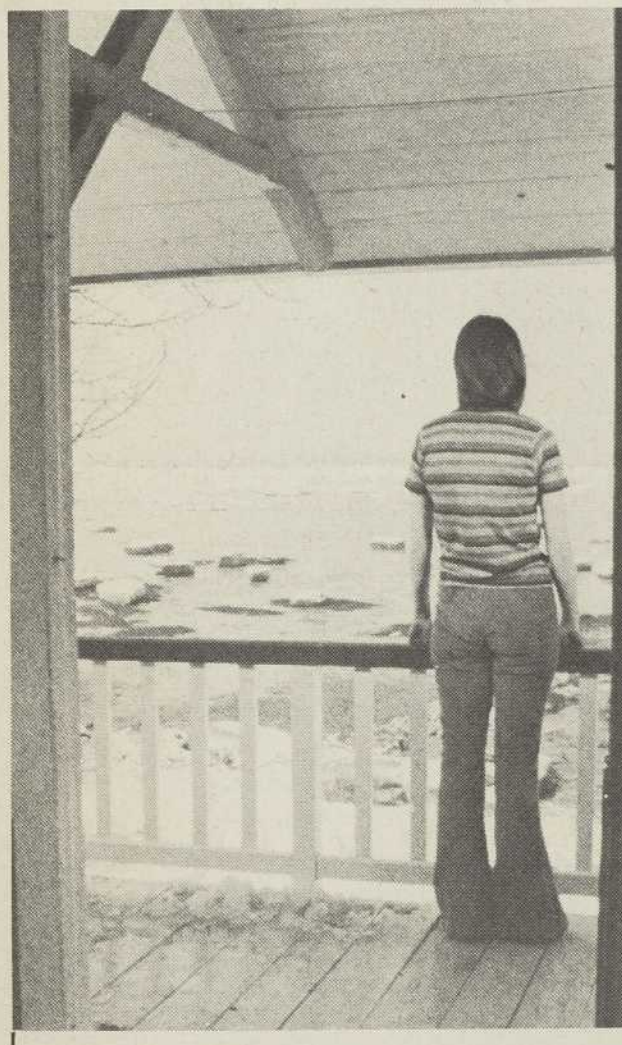
Samedi 7 avril
La maudite galette *de Denys Arcand (10h);* **On est loin du soleil** *de Jacques Leduc (12h);* **La vraie nature de Bernadette** *de Gilles Carle (14h).*
A 16h, table ronde sur "le cinéma et la critique".

L'ONF présente à l'Outremont le moyen métrage de Pierre Maheu, **Le bonhomme,** réalisé dans le cadre du programme Société nouvelle/Challenge for Change. Les projections ont lieu du lundi au samedi à 16h30, du 24 mars au 7 avril. On pourra ensuite se procurer des copies du film dans les bureaux de l'ONF.

En complément de programme on pourra voir **Françoise Durocher, waitress** d'André Brassard.

Notes

La suite de l'étude de Robert Boissonnault sur "L'évolution des cinéastes québécois" a été reportée à notre prochain numéro en raison de l'abondance des articles que nous devions faire passer ici... le bilan sur l'industrie du cinéma québécois, que nous avions promis à nos lecteurs, paraîtra dans la dernière semaine d'avril.



pour tous

l'office national du film du canada présente

tendresse ordinaire

un film de jacques leduc

avec esther auger jocelyn bérubé luce guilbeault

sherbrooke 2 avril	trois-rivières 11,12 et 14 avril	rimouski 6 et 7 mai
montréal 5 avril	chicoutimi 25 et 26 avril	saint-hyacinthe et québec

l'Avant-Scène

la plus importante collection internationale de pièces de Théâtre et de Films

BON
POUR UN EXEMPLAIRE RÉCENT
GRATUIT
accompagné de notre catalogue complet

■ " L'Avant-Scène" a édité 800 pièces et 180 films.
■ Textes intégraux et photos. Le numéro 5 F. (Etr. 6,50 F.)
■ 15 000 abonnés dans 65 pays.
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6e - C.C.P. Paris 7353.00

que pensez-vous de la critique?

La critique cinématographique québécoise s'est retrouvée brusquement au centre d'un débat dont la violence aura surpris. Ce débat aura cependant eu le mérite de mettre en évidence le rôle et l'importance de cette critique dans l'évolution et la survie du cinéma québécois. Aussi, pour mieux évaluer le rôle de notre critique cinématographique, la revue "Cinéma/Québec" a-t-elle décidé d'entreprendre une enquête auprès de ceux qui demeurent en tout premier lieu concernés par ce débat: les spectateurs.

Nous invitons donc tous ceux que le cinéma intéresse à répondre à ce questionnaire. Libre à chacun de répondre brièvement ou longuement, de s'en tenir ou de déborder le cadre des questions posées. Il est important cependant que le plus grand nombre prenne la parole. Peut-être serons-nous alors en mesure de dégager l'importance véritable et le rôle de la critique de cinéma au Québec.

Le résultat de cette enquête paraîtra dans un prochain numéro de "Cinéma/Québec".

Questionnaire

1- Lisez-vous les critiques de films?
2- Vous fiez-vous à l'opinion de la critique avant d'aller voir un film? Dans certains cas seulement?
3- Lisez-vous seulement la critique d'un film après l'avoir vu?
4- Lisez-vous la critique américaine? française?
5- Etes-vous amenés à comparer ces différentes critiques?
6- Vous fiez-vous davantage à la critique étrangère qu'à celle d'ici? Pourquoi?
7- Qu'est-ce qui vous influence le plus dans le choix d'un film?
8- Certaines formes de critique vous apparaissent-elles plus importantes que d'autres?
9- Vous fiez-vous à la publicité?
10- Quel serait pour vous le critique idéal?

Envoyez vos réponses et commentaires à Cinéma/Québec

les scénaristes ont la parole

Gilles Richer et la comédie québécoise

Ce qui m'importe avant tout c'est de faire rire le monde, et quand je dis "le monde", je veux dire "le vrai monde".

Mais faire rire, qu'est-ce que cela veut dire au juste? Il n'y a pas de définition infaillible, il n'y en a jamais eu. Mais disons que le rire, pour moi, est avant tout à base de défrustration. C'est-à-dire que vous créez une situation, à l'intérieur de laquelle vous mettez des personnages que vous faites réagir comme la majorité des gens auraient aimé réagir mais n'en ont pas eu le culot, le courage.

Quelqu'un de civilisé, d'éduqué, d'intelligent apprend à contrôler ses réactions; ça ne veut pas dire qu'il n'est pas frustré, tout au contraire. Le monde se défrustrera donc par personne interposée, à travers la vedette qui, elle, a des réactions spontanées et saines vis-à-vis les malheurs qui lui arrivent.

Est-ce que j'ai trop utilisé le thème nationaliste dans mes films? Je dois dire tout d'abord que ce thème se prêtait mal comme argument à toute une série télévisée. C'est la raison pour laquelle je l'ai rarement utilisé à la télévision. Mais si vous faites du cinéma québécois (et je ne crois pas faire du cinéma nationaliste mais de la comédie québécoise) alors il n'y a personne au Québec qui ne soit conscient du problème anglais-français, du problème des langues. Cela fait partie intrinsèque des problèmes d'un Québécois. Et si j'ai fait deux films là-dessus, c'est que j'avais deux idées de films "nationalistes". Mon premier, **Tiens-toi bien...** , montrait les Québécois aux prises avec un patron anglais; **J'ai mon voyage** montre des Québécois qui sortent du Québec et qui se trouvent aux prises avec le reste du Canada.

C'est tout, il n'y a pas de message. Ou plutôt si, il y en a un: Riez!

●

Comment j'écris mes scénarios?

Je commence par écrire une phrase: ça c'est mon film. J'écris ensuite trois pages: c'est l'histoire du film. Puis quinze pages: c'est ce qui va se passer durant le film, comment l'histoire va se développer. Après, j'écris quarante pages dans lesquelles je mets tout ce qui va se passer. Finalement j'écris mes cent cinquante pages qui représentent le scénario définitif avec tous les dialogues.

J'écris donc à partir d'une ligne, d'un argument initial. Mon film n'est pas conçu comme une suite de scènes; cela pourrait paraître comme ça, mais le film n'est sûrement pas pensé de cette manière.

La ligne initiale de **Tiens-toi bien...** était: "Il est ridicule et stupide que 80% d'une population soit contrôlée par les 20% de la population". C'est tellement cave que c'est drôle.

Dans **J'ai mon voyage**, je suis parti de cette phrase, qui est d'ailleurs dans le film: "Il est aussi difficile à un Québécois d'aller vivre à Vancouver que d'aller s'établir en Chine". C'est-à-dire que hors du Québec, le Québécois n'est pas chez lui. Et ceci, ce n'est pas le message du film, mais son point de départ. A partir de là on fait jouer nos personnages, c'est-à-dire la famille Jean-Louis Cartier qui, avec une roulotte, va faire un long voyage de reconnaissance à travers le Canada.

●

Lorsque j'écrivais pour la télévision, j'assistais toujours à l'enregistrement des émissions. Je ne participais pas aux répétitions des acteurs parce que je n'avais absolument pas le temps, mais la journée où l'on enregistrait l'émission, j'allais en studio.

Quand je me suis décidé à faire du cinéma, ma participation lors de la réalisation de mon premier film s'est réduite à la rédaction du scénario; c'est tout. On l'a réalisé et on m'a montré le produit fini. A ce moment-là, je me suis aperçu que je n'étais pas tout à fait d'accord avec tout ce qui avait été fait, que j'avais certaines restrictions quant à la réalisation, et en particulier en ce qui concerne le rythme du film. C'est alors que je me suis aperçu qu'à la télévision, c'était le comédien qui créait, qui faisait le rythme. Parce qu'à la télévision, après avoir répété une scène, à cause des trois ou quatre caméras, quand on enregistre cette scène le réalisateur peut réagir au rythme des comédiens.

Quand on passe au cinéma, on refait la même scène sous quatre ou cinq angles différents. Le rythme ne dépend plus alors des comédiens seulement, il dépend aussi énormément de la façon dont le montage sera fait. Donc, après ma première expérience cinématographique, je me suis dit que la seule façon de faire un film drôle c'était, pour moi, de le faire avec un réalisateur qui accepterait une collaboration de A à Z. C'est-à-dire qui me conseillerait continuellement durant la rédaction de mon scénario, m'aiderait à revoir chaque scène, mais qui me permettrait en retour d'être sur le plateau au moment du tournage et de devenir un conseiller en mise en scène, d'être ensuite présent au montage afin d'aider à resserrer le rythme, et ainsi de suite durant toutes les étapes de la production. C'est dans cet esprit qu'on a travaillé Denis Héroux et moi.

(propos recueillis par Jean-Pierre Tadros)



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



Geneviève Bujold

«LE ROLE D'ACTEUR, MALHEUREUSEMENT...»

une interview de michel euvrard

Je sonne à la porte d'une de ces maisons entre Sherbrooke et McGregor où l'on a en plein centre-ville tous les avantages des maisons particulières de quartiers résidentiels. Un petit garçon blond m'ouvre la porte et... retourne jouer dans une pièce à gauche du vestibule; du salon, devant moi, on entend du rock; j'enlève mes claques, dehors il fait doux, on patauge dans la slush; toujours personne, je demande à l'enfant — il s'appelle Mathieu, il a quatre ans — d'aller m'annoncer; il va dire à la cantonade: "Mummy, your friend is here". Geneviève Bujold apparaît, elle porte un chemisier rose, un pantalon noir; à contre-jour, tandis que je me présente, puis qu'elle va dans le salon éteindre la radio, elle est très mince, dansante.

Comme dans ce qu'elle me propose j'ai choisi le café, on va dans la cuisine et c'est là qu'on restera. Elle n'est pas maquillée, un peu pâle; à mesure qu'elle parlera, ses yeux très bruns s'agrandiront, s'animeront, son visage changera, deviendra tout expression.

Les gens de mon pays

C'est elle, avant de me laisser l'interroger, qui me pose des questions: depuis combien de temps suis-je ici, est-ce que j'aime ça? Elle dit avec conviction, avec la conviction de qui a voyagé, revient au pays et le redécouvre et s'en enchante: c'est vrai qu'on est bien ici, c'est chaud, c'est vivant. Elle me raconte qu'elle vient de rencontrer Gaston Miron, qu'elle ne connaissait pas; elle est allée le voir en lui disant: "J'avais envie de vous rencontrer"; il parlait en marchant dans la pièce, il est beau — elle n'avait jamais encore entendu quelqu'un, ici, parler comme Miron, manier comme lui la langue; je lui dis que Roger Frappier a fait un film d'une heure sur Miron, que celui-ci apparaît dans deux des films d'Arthur Lamothe sur la langue au Québec, que dans l'un comme dans l'autre il est rigoureux, convaincant, magistral, bref qu'il est en passe de devenir une vedette (Non, il est une vedette!).

Elle me dira plus tard, aussi, qu'il fallait que j'aille entendre Diane Dufresne, entendre le cri d'une femme, d'une Québécoise. J'aurai toujours, pendant cette heure que je vais passer avec elle, cette impression double d'une volonté individuelle de déboucher, de se dépasser, de trouver son chemin original et de ne compter que sur soi, et de la joie qu'éprouve Geneviève Bujold à être parmi les siens, à travailler avec eux, à participer à la formidable explosion créatrice du Québec aujourd'hui; à découvrir et à exalter Miron ou Diane Dufresne...

J'ai branché le magnétophone, réussi, avec quelques difficultés, à le mettre en marche, (je découvrirai plus tard que le ruban s'est cassé à mi-cassette: j'ai reconstitué une bonne partie de l'interview d'après mes notes et mes souvenirs). Geneviève, qui a remarqué que le micro est placé assez loin d'elle, parlera d'une voix assez forte, qui s'élance dans les phrases, appuie certaines syllabes, ralentit quand elle a besoin de réfléchir puis lorsqu'elle a trouvé ce qu'elle va dire, s'élance de nouveau — voix très légèrement rauque, dynamique et modulée; elle parle debout, assise sur le buffet de la cuisine ou sur une chaise.

Cinéma/Québec: *Nous faisons cette interview parce que* ***Kamouraska*** *sort le 29 mars. Qu'est-ce que ça va être?*

Geneviève Bujold: Ce que ça va être, je ne sais pas, je peux dire dans mon coeur que je pense que ça va être très beau, je dis ça, ça n'est pas vraiment une réponse, mais je pense au roman, qui à mon avis est un très beau roman, je pense à Claude qui est un très bon metteur en scène, à moi qui suis une bonne actrice, aux autres acteurs, à toute la distribution qui sont très bons, donc tous les éléments sont positifs au départ, mais une fois les éléments mélangés, mis ensemble?...

Cinéma/Québec: *Vous l'avez vu?*

Geneviève Bujold: Oui je l'ai vu, mais je ne l'ai pas vu vraiment parce que pour moi, un film auquel il manque du son par exemple, trois notes de Maurice LeRoux qui vont faire Dim, Dam, Dong sur un gros plan, c'est un élément important et s'il n'est pas là, je n'ai pas vu le film comme je le verrai le 29.

Cinéma/Québec: *C'était encore une copie de travail?*

Geneviève Bujold: Absolument, et Claude continuait à arranger les choses, à couper, à rajouter, à étalonner — pas seulement la photo, mais dans sa tête à lui...

Cinéma/Québec: *Et qu'est-ce que c'est pour vous? dans votre carrière d'actrice?*

Geneviève Bujold: C'est le dernier bébé, alors c'est toujours celui qu'on aime le mieux, mais c'est aussi très important pour moi, comme être humain, comme Québécoise, comme femme et comme actrice — dans cet ordre-là — important de jouer un personnage conçu par une femme. J'ai beaucoup parlé avec Anne Hébert, c'est elle qui a fait la scénarisation avec Claude, ici, puis je pense qu'elle est venue aussi un mois avant le tournage; on se voyait, on parlait. Ca a dû être très dur pour elle: je sentais que c'était vraiment ses enfants spirituels qu'elle laissait partir; elle a toujours été d'une discrétion, d'une démocratie exemplaires — on ne l'a pas vue pendant le tournage, elle est peut-être venue une journée ou deux, voir un petit peu, mais comme une ombre, il fallait avoir des lunettes spéciales pour la voir ou la deviner! Elizabeth, on en avait aussi discuté Claude et moi, on était d'accord sur le sens du personnage. Claude et moi, nous nous connaissons, nous ne nous perdons pas de vue depuis très longtemps; je ne peux pas dire que je le comprends, mais il y a une connivence... Pour moi, c'était très important de jouer cette femme-là; elle a eu son amour et elle l'a laissé partir, elle n'a pas été jusqu'au bout, alors elle reste là avec son notaire et sa ribambelle d'enfants, et tous les jours, à chaque instant, elle rêve à son amour américain qu'elle a laissé partir.

Cinéma/Québec: *Est-ce que vous la voyez comme la suite des personnages que vous aviez joué auparavant, Isabel, et Martha dans les films de Paul Almond?*

Geneviève Bujold: Mais Isabel (elle prononce I-sa-bèl à l'anglaise), Martha, ça n'était pas moi; d'abord le seul fait de ne pas parler dans ma langue! Ca ne vous a pas choqué, vous, dans **Act of the heart**, d'entendre Monique Leyrac et Geneviève Bujold se parler en anglais? Non, ces personnages-là, il aurait mieux valu qu'ils soient joués par quelqu'un d'autre!

Cinéma/Québec: *Non, je ne crois pas, je crois que c'est vous, Québécoise, francophone, qui mettiez Almond dans la situation d'avoir à élucider, à exprimer ce que c'est d'être un Québécois de langue anglaise, et que ce malaise, cette ambivalence (de Leyrac et Bujold parlant anglais, par exemple...), c'était le sujet même des deux films.*

Geneviève Bujold: Mais Isabel n'est pas québécoise.

Cinéma/Québec: *Si, elle l'est à demi, elle est francophone et catholique.*

Geneviève Bujold: Mais c'est vrai, **Isabel** c'était extraordinaire parce que c'était des choses auxquelles Almond tenait beaucoup, qui étaient très près de lui, et en faisant ce film il nous les donnait, il en faisait cadeau... cette maison...

Cinéma/Québec: *Oui, et les meubles, et le vieux poêle de la cuisine.*

Geneviève Bujold: C'était comme s'il avait fait la cuisine dessus pendant des années et des années! Les films de Paul, c'était une entreprise intensément personnelle que je ne pouvais pas comprendre intellectuellement mais, il y avait aussi une connivence.

Eloge du plan-séquence

Geneviève Bujold: Pour moi, actrice, c'est difficile de dire ce que ça va être, **Kamouraska**, je *pense* que ça va être très bon, mais moi, mon rôle, le rôle d'acteur, malheureusement — je dis "malheureusement" sachant très bien ce que je veux dire — se limite carrément au tournage; on est des instruments plus ou moins perfectionnés, raffinés, souples, utilisables, mais notre rôle se termine vraiment là.

Cinéma/Québec: *Plus au cinéma qu'au théâtre?*

Geneviève Bujold: Ah bien oui! Au théâtre, on contrôle la vague sur laquelle on embarque, alors qu'au cinéma on ne peut pas... à moins qu'il y ait des plans-séquences; un des avantages de **Kamouraska**, du point de vue de l'acteur, c'est que Claude a utilisé beaucoup de plans-séquences, alors l'acteur avait la chance, à l'intérieur du grand cadre, d'avoir son cadre à lui, son souffle, de capter quelque chose..

Je n'ai pas fait beaucoup de télévision, mais à la télévision on a la chance de partir, d'embarquer, de décoller, d'avoir l'état de grâce, alors qu'au cinéma c'est très pénible, c'est très dur, frustrant, les metteurs en scène qui se couvrent, qui font "close up", "long-shot", "medium shot", de dos, de devant, de côté, on ne peut pas *donner*. — Nous les acteurs, on n'est pas des machines où on pèse sur un bouton et puis... Non, on donne quelque chose, ce dont on est capable, tout de suite; moi, je peux difficilement faire plus de trois prises, sauf si je cherche quelque chose.

Yves Montand, dans **La guerre est finie**, il aimait faire jusqu'à quinze prises; ça le sécurise, il faut que le paquet de cigarettes soit là, au coin de la table, et que sa main retombe dessus automatiquement. Resnais avait compris que je donnais ce que je pouvais donner dans les premières prises, alors il a d'abord tourné tous les plans de moi, et puis après je donnais simplement la réplique à Montand, autant de fois qu'il fallait.

Cinéma/Québec: *Est-ce que c'est le résultat d'une évolution, chez vous, cette préférence pour le plan-séquence? Dans vos premiers films, qui étaient plutôt du cinéma direct, dans* ***Entre la mer et l'eau douce****, il ne devait pas y avoir beaucoup de plans-séquences?*

Geneviève Bujold: Mais si; par exemple il y avait une scène importante qui se passait dans l'escalier; même s'il n'y avait pas de découpage, pas de dialogue écrit, Michel savait ce qu'il voulait, on avait discuté la scène, on savait ce qu'on allait faire, ce qu'on devait dire et ça a été tourné en un seul long plan.

Cinéma/Québec: *Et avant ça, dans ce film qui se passait au Carnaval de Québec et dont j'ai oublié le nom...*

Geneviève Bujold: Ah! (ça lui fait plaisir que je me souvienne de ce film-là, plaisir d'y repenser) **La fleur de l'âge**! dans **La leur de l'âge** aussi... et dans **Anne des mille jours,** les deux bonnes scènes sont les deux plans-séquences avec Burton et moi. Il y a des acteurs de cinéma qui paniquent s'ils ont plus de quatre ou cinq phrases à dire à la suite, mais moi, parce que j'ai été formée au théâtre, ça ne me gêne pas. Au contraire, c'est important pour moi de savoir que j'ai une ou même deux minutes devant moi, que je peux développer une émotion, c'est quelque chose qui a un commencement, un milieu et une fin. Et c'est important aussi de savoir d'avance qu'on joue pour une caméra qui vous photographie, disons depuis la taille: on ne joue pas de la même façon pour un gros plan et pour un plan moyen, enfin moi en tout cas. Ah! il a été merveilleux pour ça, Claude, dans **Kamouraska**, c'est une des raisons pour lesquelles ça a été tellement agréable; pour l'acteur, c'était vraiment intéressant; c'était le genre de film où on avait tous, que ça soit conscient ou pas, défini ou pas, notre conception, notre vision assez précise de ce roman-là, et Claude savait d'une façon assez rare ce qu'il voulait tourner; il y avait un scénario, un découpage, et on a tourné le scénario, le découpage; il n'y avait pas de caméra libre, qui tournait parce qu'elle voyait un coucher de soleil, l'herbe qui poussait, ou la neige qui tombait. Aussi le premier "rough-cut" que j'ai vu, je n'ai pas été étonnée, ni agréablement ni désagréablement: ce qui a été tourné,



Elisabeth d'Aulnières-Tassy (Geneviève Bujold)

c'est ce qu'on avait vu; Claude sait dans sa tête pas mal ce qu'il veut au départ...

Le derrière d'une vache

Mais en même temps, un film comme **Kamouraska**, si moi je l'avais tourné, ça aurait été différent, si Brault l'avait monté, ça aurait été différent; c'est au montage le vrai contrôle.

Cinéma/Québec: *Moins avec le plan-séquence, pourtant...*

Geneviève Bujold: Moins, mais quand même; on peut toujours couper, ajouter, mettre un gros plan, utiliser une autre prise du plan-séquence. Je les connais, là, maintenant, les rouages du cinéma, je sais qu'au montage si le metteur en scène a envie de terminer la scène sur le derrière d'une vache au lieu du gros plan d'Elizabeth ou du Seigneur de Kamouraska, il va le faire — même si ça ne correspond pas du tout à ce que moi, comme actrice et comme femme, je pense que ça doit être. C'est vraiment le *trip* du metteur en scène, le cinéma. C'est pour ça que ça devient de plus en plus difficile pour moi de faire des films: ou j'accepte d'embarquer dans le *trip* de quelqu'un, ou j'accepte pas.

Cinéma/Québec: *Alors qu'est-ce que vous allez faire?*

Geneviève Bujold: Je sens bien qu'il faudrait que je fasse *mon* film, mais je n'ai pas encore fait ce saut-là, même dans ma tête. Mais il y a huit ans que je n'ai plus fait de théâtre, et maintenant j'ai envie d'en faire de nouveau. Et puis, il y a les films à l'étranger, que je fais parce que ça rapporte un certain prestige qui peut permettre de faire des choses plus intéressantes ici; et puis je vais faire un autre film avec Claude, un film qu'on va faire ensemble cet été, ou peut-être cet automne... et puis je veux vivre aussi...

Mais **Kamouraska** tout de même, je me demande comment les gens vont prendre ça, qu'on leur donne un **Gone with the wind** d'ici, avec grand écran encore plus grand!

Un autre cinéma

Geneviève Bujold: Ce dont je rêve, c'est d'un autre cinéma; d'abord, il faudrait qu'on n'ait plus à payer pour aller au cinéma, qu'on invite les gens et qu'on montre tout, les rushes, quoi, en disant: voilà ce qu'on a fait.

Cinéma/Québec: *Les gens pourraient entrer, regarder un moment, sortir, revenir un moment plus tard...*

Geneviève Bujold: Ca serait merveilleux.

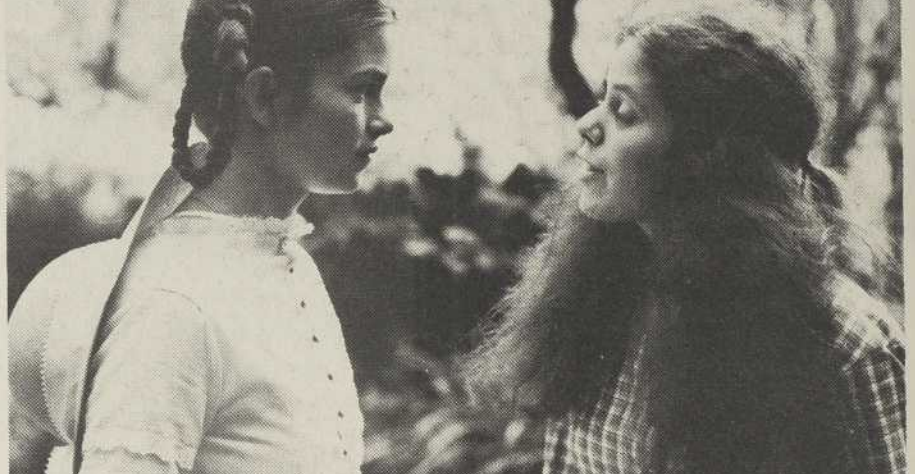
Cinéma/Québec: *C'est faire une grande confiance au public.*

Geneviève Bujold: Oui, et aux acteurs, à moi-même!

Cinéma/Québec: *Vous savez que c'est l'idée de Gilles Groulx, il ne voit pas pourquoi ça doit être une heure et demie, ou deux heures. Il dit qu'on n'a pas toujours envie, qu'on n'est pas toujours capable de regarder avec attention, il faudrait pouvoir sortir, et puis revenir...*

Geneviève Bujold: Je ne le connais pas, Gilles Groulx, mais ça fait plusieurs fois qu'on me dit: "Gilles Groulx aussi pense ça", j'aimerais bien le rencontrer, et puis on ferait peut-être quelque chose ensemble. Dites ça dans votre papier, on verra ce qui arrivera.

Cinéma/Québec: *C'est comme ça que je le finirai.* □



Elisabeth d'Aulnières et Aurélie (Suzie Baillargeon)



M et Mme Antoine Tassy, Seigneur de Kamouraska (Philippe Léotard)



Elisabeth et ses tantes (Olivette Thibault)

Claude Jutra

«UN ESPÈCE DE JOIE DANS LA CRÉATION»

une interview
de Jean-Pierre Tadros

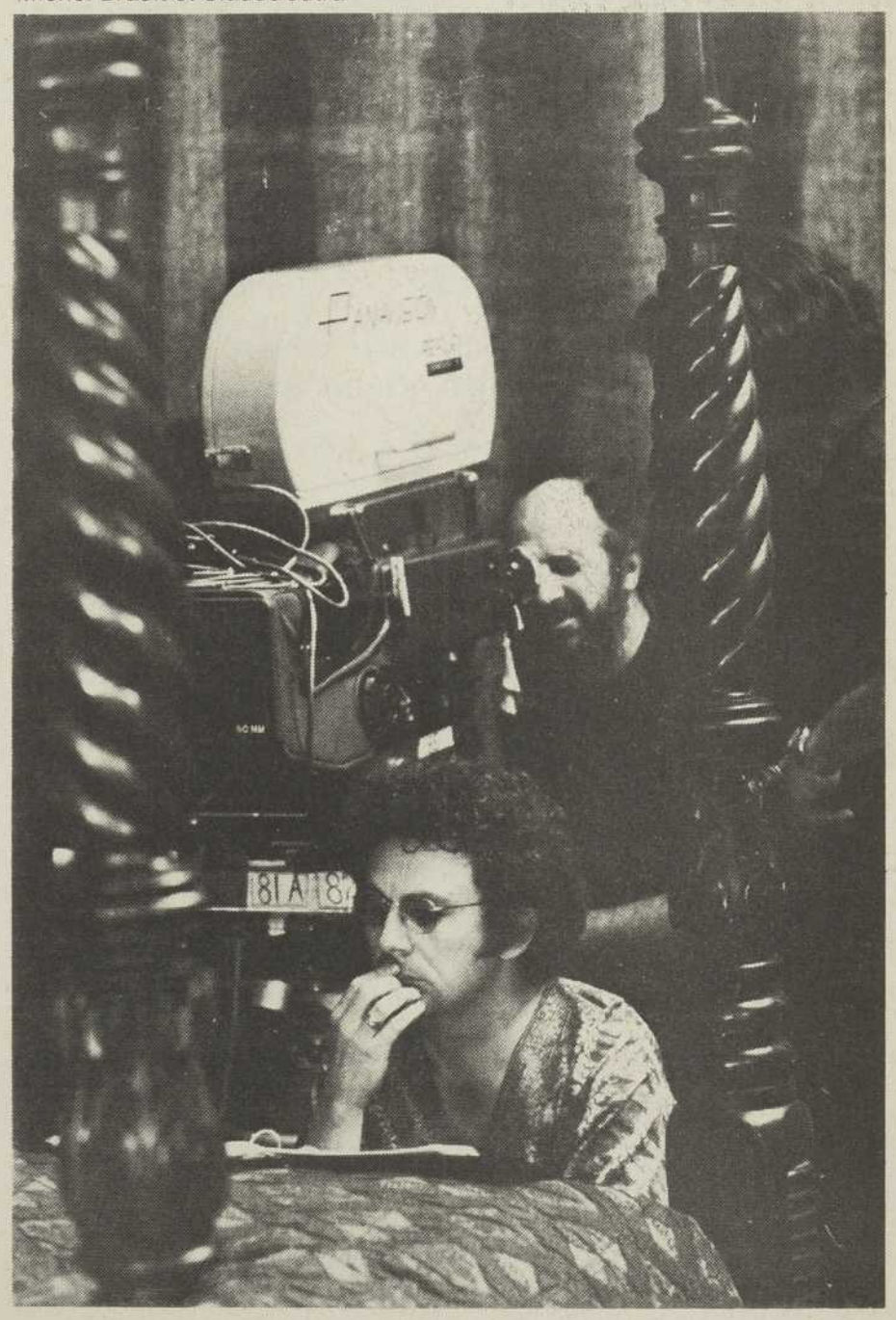
C'est un Claude Jutra, à quelques jours de la première, les yeux et le cerveau absolument saturés d'images de **Kamouraska,** que nous avons rencontré. Un Jutra habité par le trac, par l'angoisse aussi, et qui attend le verdict, sachant bien que les jeux sont faits maintenant. L'attente reste longue, cependant, car le film n'existera vraiment que le jour où on l'aura lancé en pâture à la meute des spectateurs que l'attente aura échauffé. Des spectateurs pour Anne Hébert, la romancière; des spectateurs pour Claude Jutra, le réalisateur de **Mon oncle Antoine:** des spectateurs pour Geneviève Bujold, héroïne implacable; et des spectateurs, aussi, pour un film d'époque qu'on leur a promis fort beau. Et c'est tout ce monde qui se précipitera alors pour voir **Kamouraska.** L'enjeu est appréciable.

Aujourd'hui, à quelques jours de la première, il n'est donc pas facile de se pencher d'un oeil froid sur ce film encore en gestation. Malgré cela, Jutra se livrera de bonne grâce au petit jeu des questions et des réponses. En voici la retranscription presque intégrale.

Cinéma/Québec: *Après* ***Mon oncle Antoine,*** *comment as-tu été amené à t'intéresser à* ***Kamouraska?***

Claude Jutra: Ce n'est pas vraiment moi qui ai choisi d'en faire un film. C'est Pierre Lamy, mon producteur, qui était intéressé à le produire et qui voulait que ça soit moi qui le fasse. C'est lui qui me l'a proposé et qui m'a avisé que si j'étais d'accord il pourrait obtenir les droits cinématographiques. J'ai sauté sur l'occasion, parce que si je n'avais

Michel Brault et Claude Jutra



jamais pensé à réaliser **Kamouraska** c'est que je savais que beaucoup de réalisateurs s'intéressaient au roman d'Anne Hébert.
Ce n'est donc pas moi qui suis allé le chercher. En fait, j'étais sur un autre projet à ce moment-là, avec Pierre Lamy d'ailleurs; projet qui a été interrompu.

Cinéma/Québec: *Quelles ont été tes réactions lorsque tu t'es retrouvé avec un film à tirer du roman d'Anne Hébert? Avais-tu certaines craintes au départ?*

Claude Jutra: Absolument pas. Je n'ai eu aucune crainte. Je trouvais ça fantastique, surtout que c'était à mon avis le film et le rôle parfait pour Geneviève Bujold. Et je voulais absolument travailler avec elle, c'était donc l'occasion rêvée.

La condition que j'ai donc posée à Pierre Lamy, avant d'accepter le projet, c'était que Geneviève ait le rôle d'Elisabeth. Ce qui est drôle c'est que les gens ne voyaient pas Geneviève comme ça; ils la voyaient comme une tête frêle et mignonne, alors que je savais que c'était Elisabeth à fond, à mort. Pour moi, c'était très clair dès le début, mais les gens étaient surpris; ils voyaient plutôt une tragédienne, une actrice qui se définisse comme une tragédienne forte, puissante. Les gens pensaient à Dyne Mousseau, à Monique Mercure; ils voulaient un physique correspondant à la psychologie du personnage. Alors que Geneviève arrive précisément à projeter cette image de fragilité, de douceur et d'angélisme, tout en étant exactement le contraire.

Cinéma/Québec: *En fait elle véhicule admirablement cette immense passion que porte le personnage d'Elisabeth. Elle projette si bien toute cette passion qu'elle finit un peu par éclipser les autres, et en particulier Jordan qui incarne le docteur Nelson, un être beaucoup plus fuyant.*

Claude Jutra: J'ignore pourquoi; peut-être cela dépend-il de nous. Ou c'est peut-être dû au fait que même dans la psychologie d'Elisabeth, Nelson est presque une abstraction: C'est l'amour idéal mais impossible. Elle projettait en lui toutes ses aspirations, et c'est pour cela qu'une fois l'acte commis, le coït suprême achevé - c'est-à-dire l'assassinat de Tassy - tout est fini, il disparaît, il s'évanouit, il cesse tout simplement d'exister. C'est comme cela dans le roman d'ailleurs: Il est anéanti dans le coeur et la mémoire d'Elisabeth, en même temps qu'il se trouve anéanti en tant que personne.

Le problème majeur du roman, d'ailleurs, c'est qu'il est très subjectif. C'est-à-dire qu'il est vu à travers Elisabeth, les sentiments d'Elisabeth. La passion y est donc à fleur de peau. Dans le film, du fait que tout ce qui se passe devient plus concret, cette passion diminue automatiquement.

Il n'était pas facile de rendre le personnage de Nelson, par exemple, et Jordan a beaucoup travaillé son personnage pour lui donner un contour bien concret. Il a lu des livres sur la médecine de l'époque pour essayer de voir comment les personnages se comportaient. Et puis il y avait tout le contexte religieux, le fait qu'il soit un protestant converti; cela ne pouvait qu'influer sur son comportement. Et il a fait pas mal de recherches pour arriver à se plonger dans le contexte social de l'époque. Son approche était d'ailleurs très intellectuelle, alors que Philippe Léotard (Antoine Tassy) était quelqu'un de très instinctif.

C'est un peu ça les problèmes que tu rencontres lorsque tu te mets à adapter un roman: Quelles sont les dimensions que tu favorises, et celles que tu négliges délibérément? Car il y aurait eu des choses à faire sur Nelson. On aurait pu parler de ses problèmes religieux. Il y a d'ailleurs tout un épisode où il allait voir sa soeur, une Ursuline, qui mourrait, et c'était un grand choc pour lui. Mais la moindre considération de ce genre aurait exigé que l'on fasse des scènes allongeant exagérément le film, et qu'on ne pouvait donc pas se permettre.

Ce qu'il te reste alors comme procédé de rechange, c'est de faire passer certaines informations par le dialogue. C'est comme cela que l'on a utilisé les tantes d'Elisabeth pour que dans leur conversation l'on apprenne un peu plus qui il était, ce Nelson: "Qu'est-ce qu'un Américain vient faire au Bas-Canada"; "On le voit souvent à la messe le dimanche mais tout le monde sait qu'il était protestant"; et ainsi de suite. Ce sont des parcelles, nécessaires cependant pour étoffer un personnage.

La collaboration avec Anne Hébert

Cinéma/Québec: *Le fait que tu aies affaire à un film d'époque qui se passe au 19e siècle, et que c'est le premier film d'époque réalisé au Québec (avec* ***Quelques arpents de neige...****), cela t'a-t-il posé des problèmes; au niveau des costumes par exemple?*

Claude Jutra: On n'a eu aucun problème de ce côté-là. Cela demande beaucoup de travail, c'est tout, parce qu'à l'opposé des décors extérieurs on peut les faire. Pour ce qui est des costumes, c'est un travail fantastique qui a été fait. Il y a eu vraiment une espèce de joie de création là-dedans assez extraordinaire. C'est François Barbeau qui était en charge de l'ensemble, et avec Gabriel Contant et les accessoiristes on créait un intérieur de telle couleur, Louise Jobin faisait des costumes correspondants et Harbonville imaginait les coiffures appropriées.

C'était vraiment très amusant à faire. Et pour un metteur en scène comme moi, c'était un plaisir tout nouveau qui apportait beaucoup d'emmerdements en temps et en argent dépensé, mais c'était formidable.

Cinéma/Québec: *Est-ce que ça t'a été facile, finalement, de retrouver et de capter l'atmosphère de l'époque?*

Claude Jutra: Tu sais, l'habit fait le moine finalement. A partir du moment où une bonne femme a un corset et cinq jupons elle ne peut plus marcher comme elle le ferait rue Ste-Catherine. Il y a déjà là la moitié du travail de fait. Et puis on avait fait une certaine recherche au niveau des dialogues; alors, si tu es habillé comme ça et que tu te mets à dire: "Comment peut-on faire peser sur moi un aussi injurieux soupçon", quand tu dis ça avec un corset et cinq jupons, eh bien, ça ne peut que passer.

Cinéma/Québec: *On reste sensible, durant la projection, que pour ce qui est des décors extérieurs tu es resté quand même assez limité: beaucoup de paysages mais très peu de plans qui nous feraient découvrir la ville. . .*

Claude Jutra: Oui, il y en a très peu. J'aurais aimé que l'on sente ça un peu plus, j'aurais aimé avoir un plan de la ville de Québec, mais on s'imagine d'après les dépliants touristiques et les souvenirs que l'on garde que tout est vieux, et qu'on n'a plus qu'à installer une caméra et à photographier. C'est le contraire de la vérité; on n'a pas pu le faire. On a fait un travelling autour de la maison, et c'est tout.

Mais ce qui a de plus grave, c'est la dilapidation du patrimoine culturel québécois. Et on en a été témoin. On a vu de



Claude Jutra à l'action en face de Bujold et Léotard

belles maisons se faire démolir sous nos yeux. A Chambly, au petit village historique où l'on tournait, il y a une route nationale qui passe tout près, et pour effacer un petit tournant de rien ils ont démoli un chef-d'oeuvre de maison en s'en fichant complètement. C'est grave, ça.

Dans le roman on sent très bien la ville de Sorel, la communauté de Sorel, son climat sociologique. Au cinéma il aurait fallu que ça se traduise quand même par des images d'une ville: mais ça, on ne les avait pas, ça n'existe plus.

Cinéma/Québec: *Anne Hébert a dû t'être particulièrement utile pour ce qui est des repérages des localisations?*

Claude Jutra: Non. Car même si elle gardait un souvenir très précis de certains endroits, même si ces endroits-là avaient été à l'origine de son inspiration et qu'elle avait écrit en ayant ces décors dans la tête, il n'en demeure pas moins qu'ils étaient absolument inutilisables au cinéma. Il y a bien des endroits où l'on aurait pu retrouver l'ambiance de l'époque, mais ils sont entourés d'un bureau de poste en béton, de poteaux téléphoniques, de fils électriques et d'une forêt d'antennes de télévision sur les toits. Ce n'est pas facile à utiliser comme ça!

C'est Sorel qui a été notre cauchemar. On a longtemps cherché un lieu qui puisse représenter Sorel; on ne l'a pas trouvé. On est allé à St-Michel, c'était une approximation; mais finalement tous ces plans-là ont été coupés.

Un film d'époque

Cinéma/Québec: *Vous avez écrit, Anne Hébert et toi, le scénario en collaboration. Comment s'est effectué ce travail entre la romancière et le cinéaste?*

Claude Jutra: Il s'est effectué très simplement. On a travaillé ensemble pendant trois mois. Il n'y a pas eu de problème puisque j'étais résolu dès le départ à être très fidèle au roman. Quand on écrivait, on suivait le roman presque pas à pas mais en élaguant et en lui donnant une forme dramatique.

La collaboration d'Anne Hébert était des plus précieuses d'ailleurs, car le livre est extrêmement complexe. Le récit est morcelé et en désordre, et même quand on a lu le livre plusieurs fois, lorsqu'il faut mettre tous les événements en ordre, et essayer de savoir exactement ce qui s'était passé à tel moment cela devient fort ardu. Et ça m'aurait pris un temps fou sans Anne Hébert, qui pouvait me retrouver instantanément toutes les références à un épisode donné.

En fait, on s'est surtout astreint à un travail de distillation, de remodelage. En plus, on redécouvrait ensemble les personnages. Même si Anne Hébert a passé quatre ans de sa vie avant de commencer à écrire le roman, il reste qu'il y avait toujours des trucs à redécouvrir. C'est que le roman est très subjectif, il est écrit à la première personne, et c'est la voix d'Elisabeth que l'on entend. Lorsque tu prends donc le personnage d'Antoine, tu ne trouves dans le roman que des impressions, il y a peu de faits objectifs. Alors que dans le film il fallait trouver des compromis pour qu'Antoine devienne un personnage concret que l'on puisse photographier et faire parler. On a donc dû faire sortir Antoine Tassy d'une espèce de brume. Et c'est un peu la même chose qui est arrivée chaque fois que l'on se retrouvait avec des esquisses, des impressions. Et c'est à ce niveau que notre collaboration était très utile.

Geneviève Bujold et Suzie Baillargeon



On s'est beaucoup demandé comment faire pour garder le récit à la première personne. C'était presque impossible. Alors on a décidé de s'éloigner insensiblement du subjectivisme. On a donc procédé de cette manière: Au début du film on a inséré dans la réalité, dans le présent de la rue du Parloir beaucoup de petits flashbacks qui prennent, au fur et à mesure que le film progresse, de plus en plus d'importance. Et puis, pendant un bout de temps on oublie complètement la rue du Parloir. Ce n'est que vers la fin du film que les retours à la rue du Parloir se font de plus en plus nombreux.

C'est comme dans un fondu-enchaîné: Tu as la rue du Parloir, ça s'enchaîne progressivement dans le passé où tu t'installes pendant un bout de temps; et puis progressivement la rue du Parloir revient au premier plan. Ces retours en arrière ne dérangent finalement pas. D'ailleurs, à partir du dernier tiers du film on avait un deuxième système de flashbacks qui s'inscrivaient dans le procès, et dont on n'a conservé que bien peu de choses. C'étaient des séquences qui venaient confirmer les témoignages des gens, et qui montraient que Nelson était constamment repéré dans tous ses gestes, et cela, malgré ses déclarations de prudence. Ce procédé de flashbacks créait une superposition qui était amusante et intéressante.

Mais cela posait des problèmes de longueur. Ce dernier tiers (qui faisait une heure un quart) passait très bien lorsqu'on le voyait séparément; la complexité du système était efficace et fonctionnait très bien. Mais rattaché à l'ensemble, cela devenait disproportionné. Il y a un moment où on approche un certain point de saturation. On a donc dû éliminer pas mal de choses.

Cinéma/Québec: *Combien de temps durait le premier montage que tu as fait de* **Kamouraska?**

Claude Jutra: Le premier montage, qui était très lâche, durait trois heures quarante minutes. En le resserrant un peu, on est arrivé dès le début à trois heures vingt. C'est à partir de là que les problèmes ont commencé, car il a vraiment fallu se décider à faire des coupes. Mon deuxième montage faisait deux heures trente, et là j'étais au bout de mes ressources.

C'est à ce moment que Mag Bodard, la coproductrice française, m'a proposé de mettre à ma disposition une monteuse qui regarderait le film avec des yeux neufs et qui, tout en travaillant dans le sens que j'aurais indiqué, me permettrait d'y voir un peu plus clair. J'ai travaillé avec Renée Lichtig, qui est absolument formidable, et grâce à qui j'ai pu terminer **Kamouraska.**

Cinéma/Québec: *J'aimerais revenir à ton travail de collaboration avec Anne Hébert. As-tu rencontré certaines difficultés du fait que tu avais certaines exigences cinématographiques qu'elle pouvait ne pas partager nécessairement?*

Claude Jutra: Je procède toujours par instinct avec mes collaborateurs. Anne a écrit des pièces de théâtre, cette forme dramatique ne lui est donc pas inconnue. Et puis ce sont des choses que l'on sent à un moment donné. Beaucoup d'éléments nous sont donc venus par instinct.

Le genre de discussions que l'on a eu? Cela a surtout porté sur les renseignements à donner. Anne insistait pour que l'on mette une certaine information dans le film, sous une forme ou sous une autre. Comme, par exemple, que le procès n'avait pas eu lieu, qu'il y avait eu désistement, que Aurélie était restée deux ans en prison alors qu'Elisabeth n'y était restée que deux mois et demi. Cela peut s'écrire en très peu de mots, mais au cinéma cela prend plus de temps, et je trouvais que certains renseignements étaient inutiles, et n'apportaient rien à la structure dramatique du film.

A part cela, on était tout à fait d'accord. Et même que des fois on s'amusait. On se disait: "Ah! Moi, je pense que maintenant il faudrait faire quelque chose, mais quoi!" Alors, Anne me donnait des suggestions, par exemple que les tantes interviennent parce qu'on ne les voit pas assez. Et c'était exactement ce que je pensais, alors on se mettait à imaginer une scène correspondante. Ca arrivait souvent des trucs comme cela.

Les personnages

Cinéma/Québec: *Passons maintenant à la direction des comédiens. Le fait d'avoir à diriger trois personnalités aussi différentes que celles de Geneviève Bujold, Philippe Léotard et Richard Jordan t'a-t-il posé des problèmes?*

Claude Jutra: Ah non! Ca a été un régal. J'adore ça. Le fait que ça soit un sujet historique ne change pas grand-chose. Une fois que les personnages sont là, tu diriges ça comme si tu dirigeais autre chose. Ce n'est qu'amusant.

Et avec les acteurs, c'est amusant parce que le gros du travail se fait au départ: Tu donnes le ton que tu veux, et si les acteurs sont bons, ils comprennent tout de suite, et déjà la moitié du travail est faite. Après, il faut travailler les nuances.

Travailler avec Geneviève, Léotard et Jordan, c'est amusant parce que ce sont trois mentalités différentes. Geneviève, pour moi, c'est comme un alter ego; on n'a presque rien à se dire pour se comprendre. Mais en face d'elle, on trouvait en la personne de Léotard et de Jordan deux mentalités totalement différentes, deux mondes différents. Je dois dire que Geneviève était ma complice là-dedans, tout le temps. Dans ses rapports avec ses partenaires, elle s'arrangeait toujours pour continuer mon travail.

Léotard est un acteur instinctif, très émotif. Ce qu'il cherchait, c'est se mettre dans un état se rapprochant de celui qu'il était censé éprouver. Avec Jordan, par contre,

il fallait que l'on discute de la scène entière avant de commencer à tourner, et cela en reprenant l'histoire de l'humanité au complet, depuis Adam et Eve. C'était donc un caractère beaucoup plus intellectuel. Aussi, arrivé à un moment donné il fallait lui dire: "Bon, on a beaucoup discuté, il y a pas mal de monde sur le plateau à nous attendre, maintenant tu vas le dire", et tu lui donnes tes directives concrètes. Il faut dire que le personnage de Nelson, qu'il incarnait, n'était pas facile, c'était un gars qui sublimait tout. Et ce n'était nécessairement pas facile à rendre.

Cinéma/Québec: *Madame Tassy est aussi remarquable.*

Claude Jutra: Oui. Ce personnage est interprété par Camille Bernard. C'est une dame qui a eu un début de carrière assez intéressant ici et en France. Elle jouait la comédie, elle chantait. Mais elle a surtout enseigné le théâtre et la diction, et cela pendant quarante ans. J'ai été son élève, et en plus de ça c'est une amie de la famille.

Je savais qu'elle avait un talent extraordinaire. Mais elle ne voulait se produire que pour quelques amis dont on faisait partie. Je l'avais déjà approchée pour d'autres films, mais elle avait toujours refusé. Là, j'ai insisté... c'était tellement une madame Tassy idéale.

Cinéma/Québec: *Comment as-tu découvert Aurélie, c'est-à-dire Suzie Baillargeon?*

Claude Jutra: Je cherchais un talent naturel, une fille qui devait avoir absolument le physique tel que le décrivait le livre: Un petit air vaguement indien doublé d'une certaine spontanéité, d'une certaine fraîcheur. Il nous fallait une fille dont on pourrait facilement croire qu'elle était vachement libérée pour son temps, mais en même temps qu'elle pourrait se laisser facilement dominer pour qu'elle se laisse devenir la complice d'une affaire aussi sordide. Enfin, je voulais qu'elle ait l'âge du personnage, c'est-à-dire 16 ans.

J'ai longtemps cherché. J'ai fait le tour des écoles professionnelles. J'ai lancé une espèce de concours dans les journaux. Je suis allé partout, espérant trouver quelqu'un qui pourrait donner au moins l'illusion de ça. Personne. Finalement j'ai trouvé Suzie Baillargeon qui n'avait jamais fait de théâtre ou de cinéma, et qui n'y pensait même pas. Et je l'ai fait jouer.

Cinéma/Québec: *As-tu rencontré des problèmes lorsqu'il a fallu faire "vieillir" Geneviève Bujold?*

Claude Jutra: Au point de vue jeu, pour Geneviève, il n'y en a eu aucun. Au point de vue technique, oui. On cherchait des solutions pratiques au problème du vieillissement du visage, parce que je ne voulais pas qu'elle soit trop transformée, qu'elle soit défigurée. Ce n'est qu'à la toute fin, alors qu'on était tous épuisés par le tournage, qu'on a trouvé une solution: Une espèce de crème qui donne un grain à la peau.

Cinéma/Québec: *La musique de Maurice Le Roux est très discrète, est-ce intentionnel?*

Claude Jutra: Oui. Il n'y a pas de musique à aucun des moments forts du film. Maurice Le Roux avait composé des morceaux pour accentuer les moments dramatiques, mais il m'avait laissé libre de les utiliser ou non. J'ai décidé de ne pas les prendre. Et la musique n'est là que sous forme de petites interventions.

Cinéma/Québec: *Tu as donc consciemment évité de tomber dans le mélodramatique, et ça se sent très bien dans le film. Et pourtant, au moment du meurtre de Tassy par Nelson, on tombe dans certains excès qui surprennent. Pourquoi avoir tellement insisté sur cette scène?*

Claude Jutra: Cette scène perd un peu à cause des coupes que l'on a dû faire. Mais finalement elle est là pour traduire une sorte d'acharnement à vouloir le faire, et à le faire d'une manière tout à fait irrationnelle. C'est littéralement un bain de sang. Et puis, il ne faut pas oublier que ce sont des scènes imaginées par Elisabeth; encore plus maintenant que l'on n'a pas le récit des témoins, et que chez elle on retrouve ici une espèce de satisfaction sadique à se remémorer un souvenir pareil. Mais les coupes que l'on a été obligé de faire ont nécessairement atténué tout ce côté passionnel que véhicule le roman.

Un film international

Cinéma/Québec: *Que représente* ***Kamouraska*** *dans ta carrière cinématographique?*

Claude Jutra: Rien de particulier. C'est un film de plus. Ce qui a changé un peu pour moi c'est que je suis maintenant plus accepté comme cinéaste. Après **Mon Oncle Antoine** je n'ai plus autant à me battre. Sur le plan de la production c'est donc plus facile. Mais je ne suis pas dupe, car c'est un combat qui est toujours à recommencer.

Cinéma/Québec: *Y a-t-il des films que tu aurais aimé faire et que tu ne pouvais pas faire, et que le fait d'être reconnu aujourd'hui te permettra de réaliser?*

Claude Jutra: Oui, mais la plupart du temps on fait des projets par opposition au film précédent. Là, je veux faire un film moderne avec très peu de personnages, tourné à Montréal, dans un appartement. Voilà en gros ce que j'aimerais faire. J'ai des idées, mais très vagues pour l'instant.

Cinéma/Québec: *Etais-tu conscient, en réalisant* ***Kamouraska,*** *que tu tournais un film "international"?*

Claude Jutra: Je le sentais, mais ça n'avait finalement aucune incidence, ni dans mes relations avec le film lui-même, ni avec moi-même. Ca se trouvait comme ça, c'est tout.

Maintenant, quand j'étais en France Mag Bodard m'a beaucoup sollicité pour que je fasse un film français. Je n'étais pas contre; cela pouvait être intéressant. Mais pendant trois mois j'ai cherché avec elle un sujet, j'ai même rencontré des écrivains pour élaborer des projets; mais je n'ai rien trouvé qui m'intéresse. J'ai dit à Mag Bodard: "Il y a des idées qui me viennent, mais elles sont toutes québécoises". Car c'est très difficile finalement de travailler hors de chez soi.

Kamouraska m'intéressait, non pas parce que c'était un film international, mais parce que justement c'était un film québécois. Il est vrai que cette histoire d'un triangle amoureux qui se termine avec un meurtre aurait pu se passer n'importe où. Mais si ça s'était passé ailleurs qu'au Québec je ne l'aurais pas fait. Parce que **Kamouraska** c'est finalement québécois. C'est Sorel. C'est la côte Sud du St-Laurent. C'est aussi une partie de notre histoire, de notre patrimoine social. Et puis, le seul fait que je sache que ça se passait ici changeait tout.

VERS UN RENOUVEAU DU CINÉMA FRANÇAIS ?



Beau Masque

COUP POUR COUP, TOUT VA BIEN, BEAU MASQUE, L'ATTENTAT

1 ENTRE L'ULTRAGAUCHISME DÉLIRANT ET LE RÉVISIONNISME MASQUÉ

guy hennebelle

Guy Hennebelle, critique français, nous a fait parvenir ce texte que nous reproduisons avec d'autant plus de plaisir que, depuis quelque temps, la vogue du cinéma québécois aidant, on se trouve complètement coupé de la production cinématographique française, celle à tout le moins qu s'affirme en rupture de ban avec la production courante, style ***Chère Louise*** *ou même* ***L'attentat.*** *On prendra donc connaissance de ce texte avec intérêt, en ayant soin, cependant, de le situer dans son contexte propre, c'est-à-dire en rapport avec le débat qui s'est emparé de la critique cinématographique française depuis quelques années. On se reportera en particulier aux articles de Guy Hennebelle, parues dans* ***Ecran,*** *qui ont donné lieu à un débat à l'intérieur même de cette revue (Nos 9 et 10); sans oublier les derniers numéros de* ***Cinéthique*** *et des* ***Cahiers du cinéma.***

Alors que de 1945 à 1968, le cinéma français a superbement ignoré ou travesti la réalité sociale, économique et politique de la France, il semble que mai ait réveillé certains cinéastes ou suscité des vocations nouvelles. Il est caractéristique, soit dit au passage, que ce mouvement pourtant fort timide (par rapport à l'exemple italien notamment) soit aussitôt dénigré par les chiens de garde de l'idéologie dominante qui voudraient bien qu'on ne "mélange pas l'art et la politique".

Toujours est-il donc que depuis mai 68 certains films s'efforcent, avec plus ou moins de bonheur, de se rapprocher de la réalité quotidienne de la vie des Français. Parmi ceux-ci, trois retiennent une attention particulière: **Coup pour coup** de Marin Karmitz, **Tout va bien** de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin et **Beau masque** de Bernard Paul. Bien que leurs styles et leurs orientations divergent, ils traitent tous trois des problèmes de la classe ouvrière (phénomène peu commun en France) et, plus précisément, racontent une grève. Une analyse comparative de ces trois oeuvres révèle un certain nombre de traits intéressants.

Marin Karmitz

Situons les auteurs. Marin Karmitz, après avoir réalisé des courts métrages fortement influencés par la nébuleuse Marguerite Duras, comme **Nuit noire, Calcutta,** avait tourné un premier long métrage intitulé **Sept jours ailleurs** qui relatait le désarroi d'un jeune artiste bourgeois. Son second film, **Camarades,** marquait déjà une rupture dans l'inspiration de ce cinéaste issu de la grande bourgeoisie. Bien qu'encore inabouti du propre aveu de l'auteur, il s'attachait à décrire la prise de conscience militante d'un jeune ouvrier. Le film avouait clairement deux influences: mai 68 sur le plan politique, **L'heure des brasiers** (du cinéaste argentin Solanas) sur le plan cinématographique(1). **Camarades** est sans doute le film français qui a inauguré le timide réveil du cinéma politique en France. Il est le premier, en tous cas, à avoir dépassé les gentilles traditions du film de gauche où l'on s'en tenait à une description dénonciatrice de certains aspects de la société pour, allant plus loin, esquisser la voie d'un changement.

Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard, quant à lui, constitue un cas. Il entre dans la carrière en 1958 avec **A bout de souffle,** encore fortement prisonnier des schémas du cinéma policier à l'américaine. En compagnie de François Truffaut et de Claude Chabrol, il lance la nouvelle vague. Mais on s'aperçoit bientôt que ce mouvement baptisé un peu trop vite "révolutionnaire" n'était qu'une révolution de palais. Après avoir stigmatisé la sclérose du cinéma français les chevaliers-sans-peur-et-sans-reproche de la nouvelle vague se sont empressés de faire bonne contenance en créant un nouveau conformisme qui tout autant que l'ancien tournait le dos à la réalité française. Une exception toutefois: Godard. Enfant terrible, il met à rude épreuve le cinéma mondial en dynamitant l'esthétique hollywoodienne. En filigrane de films où l'originalité géniale côtoie la gaminerie stupide, se dessine pourtant une analyse incertaine et confuse, mais réelle, de la France de l'époque.Mai 68 confirme une prise de conscience politique esquissée un an ou deux auparavant. Godard décrète qu'il ne veut plus faire du cinéma bourgeois et se met à tourner pour des télévisions (qui les refuseront toutes) des "brouillons" qualifiés par lui de "maoïstes" (tels que **Vent d'est, Pravda, Luttes en Italie, Wladimir et Rosa,** etc.) mais qui ne seront pas projetés demain, ni après-demain, en Chine ou en Albanie. Car, en fait, d'anarchiste de droite qu'il était (dans **Le petit soldat,** film quasiment fasciste), Godard, sincère mais paumé, a versé dans l'anarchisme de gauche et l'ultragauchisme. Sur le plan esthétique, sous prétexte de s'inspirer de l'exemple du grand documentariste soviétique Dziga Vertov, qui doit en frémir dans sa tombe, il prétend inaugurer plus ou moins de concert

avec les théoriciens des **Cahiers du cinéma** et de **Cinéthique** un "art nouveau". Il se *fond* dans le groupe dit "Dziga Vertov" qui comprend essentiellement lui-même et Jean-Pierre Gorin.

Bernard Paul

Bernard Paul, lui, avait réalisé avant **Beau masque** un film fort estimable, intitulé **Le temps de vivre,** adapté d'un récit du journaliste André Remacle (de **La Marseillaise).** Il y décrivait les difficultés d'existence d'un jeune couple de la région d'Hyères, avec beaucoup de sensibilité, de justesse et d'acuité sociale. Pratiquement boycotté par les distributeurs parisiens qui, jouissant de la science infuse, avaient *prédit* que ce film ne marcherait jamais, **Le temps de vivre,** grâce à une action persévérante et énergique de Bernard Paul qui va le présenter en province, connaît là une carrière honorable et méritée.

Au commencement: "Coup pour coup"

Tels sont donc, schématiquement présentés, les trois auteurs. Voyons à présent leur film.

Première constatation: c'est **Coup pour coup** qui, par contre-coup, a sinon suscité complètement, du moins considérablement conditionné les deux autres. De manière très différente. **Tout va bien** reprend en effet, pour sa part, l'argument central du film de Karmitz: une grève avec occupation des locaux et séquestration du patron. Il est évident que Godard et Gorin ont voulu donner, sur le plan essentiellement formel, une réplique à Karmitz à qui ils reprochent de recourir à une esthétique contaminée par l'idéologie bourgeoise. Nous verrons plus loin ce qu'il convient de penser de cette querelle.

Quant à **Beau masque,** il constitue tout à la fois une réponse à **Coup pour coup** et à **Tout va bien.** Ces deux films mettent en effet tous les deux en question le comportement de certains bureaucrates syndicalistes et attaquent plus ou moins explicitement la CGT et le P"C"F. Il convenait donc de montrer à l'écran en quoi consistait la stratégie *communiste!* Je ne m'attarderai pas ici sur le fait que **Beau masque** soit adapté du roman de Roger Vailland paru en 1954. Il est clair en effet que le film, bien que mue sur la date de l'action qu'il raconte, a été actualisé afin d'avoir une portée adéquate à la situation de 1972. Tout l'indique: les vêtements, les voitures et d'autres éléments. Soulignons donc que c'est à l'initiative d'un cinéaste dit *gauchiste* que l'on doit - enfin - un film politique inspiré par le P"C"F! Depuis **La Marseillaise** tourné par Renoir lors du Front Populaire, à partir d'une souscription nationale orchestrée, cela ne s'était pas produit.

Avec cent ouvrières en chômage

Seconde constatation: les trois auteurs ont éprouvé le besoin de recourir à l'appoint et à l'appui d'une *tête* politique. Ce phénomène nouveau me paraît à la fois significatif et positif. Celui qui a poussé la démarche le plus loin et le plus logiquement est Marin Karmitz qui a en effet constitué avec Jacques Kébadian un collectif de création et de réalisation. Il a exposé dans le no 3 de la revue **Ecran 72** le processus suivi:

Coup pour coup a été mis en chantier après une analyse serrée des aspects positifs mais surtout des aspects négatifs de **Camarades.** C'est d'ailleurs à la suite d'une critique violente de ce film que s'est constituée l'équipe de **Coup pour**



coup. "L'absence de ligne politique commune au sein de l'équipe de tournage avait fait qu'au lieu de mettre la politique au poste de commandement on avait mis...le cinéma! (...). L'équipe de réalisation s'est mise d'accord sur les bases suivantes: 1) donner la parole aux ouvriers qui ne l'ont pratiquement jamais dans le cinéma français. 2) s'inspirer des luttes réelles menées dans la France de 1971. D'où la nécessité de se rendre sur place afin que le matériel ne soit pas tiré de l'esprit. 3) rendre compte des pratiques syndicales, de ce qu'elles signifient du point de vue des ouvriers qui mènent ces luttes. 4) montrer en quoi consistent ces luttes, souvent violentes, ce qu'elles représentent pour les ouvriers et surtout, en l'occurrence les ouvrières, et aussi ce qu'elles impliquent pour toutes les autres couches du peuple. Nous avons ensuite procédé de la manière suivante: Jérôme (qui est ouvrier: il a travaillé dans le bâtiment, la métallurgie, les poids lourds) a écrit une nouvelle de vingt pages sur le thème d'une grève d'ouvrières. Il ne s'agissait pas de décrire les états d'âme des femmes, mais de montrer comment une grève suscitait des prises de conscience radicales. Ensuite, cette nouvelle a été aménagée en scénario sur la base d'enquêtes effectuées au magnétoscope. La préparation du scénario a demandé trois étapes: a) la rédaction par Jérôme et moi-même. b) la constitution d'une équipe unifiée de techniciens et d'ouvriers sur la base d'une position claire. c) l'enrichissement constant par la participation d'ouvrières".

Marin Karmitz explique ensuite que le film doit beaucoup à des enquêtes effectuées à Troyes et à Saint-Omer dans des usines où des ouvrières étaient en grève. Il explique comment le magnétoscope a été utilisé pour associer les cent ouvrières en chômage qui avaient été *recrutées* à Elbeuf, au parachèvement du scénario. Il précise que tout le monde. ouvrières et techniciens, a été payé au tarif uniforme de 1.500 NF par mois.

"Tout va bien"

Tout va bien se trouve être le premier long métrage destiné au secteur commercial réalisé par Godard depuis Mai 68. Le film raconte également une grève mais il est symptomatique que Godard (et Gorin) se soient crus obligés, plus exactement aient été mentalement contraints, de recourir (au prix d'une pirouette dans le générique qui ressemble fort au rire jaune d'une personne prise en flagrant délit de contradiction), à la trame d'un film psychologique traditionnel. On nous explique en effet que la présence des deux grandes vedettes (Jane Fonda et Yves Montand) est en fait une astuce destinée à assurer la sécurité financière du film. On fournit au générique le tarif de chaque poste budgétaire mais on ne donne pas le montant du cachet de ces deux vedettes (on s'en tire en montrant des chèques libellés en... pourcentage!). De même que Godard ne parvenait que rarement à échapper à la structure policière dans nombre de ses films d'avant mai 68 (l'exemple le plus aberrant étant **Made**

in USA qui était soi-disant une évocation de l'affaire Ben Barka!), de la même manière ici il se voit forcé pour mener à bien son récit de recourir à une *couverture*. L'évocation des problèmes d'un couple. Lui fait du cinéma publicitaire, elle est journaliste américaine. Godard et Gorin prétendent que les rapports à tous les niveaux sont conditionnés par la lutte de classe. C'est une formule qui fleure bon la révolution, voire le marxisme, mais il ne s'agit que d'un fallacieux fumet. Car il n'existe pas vraiment de relation entre les allées et venues de ce couple désaccordé et la grève ouvrière à laquelle il est censé être mêlé sous prétexte que Jane Fonda est allée enquêter sur elle.

Le "Beau masque" du révisionnisme

Beau masque a été adapté par Jean-Patrick Lebel. Membre du P"C"F, c'est à lui sans doute qu'il faut imputer la ligne politique de **Beau masque** au premier chef. Le film a été tourné, semble-t-il, dans des conditions habituelles.

Notons que si **Beau masque** est adapté d'un roman, ce roman a lui-même été écrit à partir d'une enquête menée par Roger Vailland. Cette remarque nous permet de souligner l'importance du rapport à la réalité dans la démarche des cinéastes français actuels qui s'attachent à faire émerger un cinéma français ouvertement politique. Cependant dans le film de Bernard Paul, on constate, comme l'écrivait à juste titre **La cause du peuple** dans son numéro 36 (22 décembre 1972) la présence de "petits détails qui changent tout". Il est clair en effet que le roman a été manipulé pour servir la politique révisionniste du P"C"F. C'est ainsi par exemple que le héros, Beau masque, au lieu d'être tué par balle, comme dans le livre (voir la page 321 de l'édition Gallimard) meurt matraqué par les CRS. Certes, cet événement, nous le savons, est plausible. Mais ce qu'il est intéressant de relever, c'est la raison de cette modification: il ne fallait pas créer dans l'esprit des spectateurs un rapprochement avec la mort de Pierre Overney. Dans la table ronde publiée par **La cause du peuple,** une ouvrière met l'accent sur le fait que les héroïnes du film portent à l'usine des blouses à fleurs, alors que, dit-elle, "moi, je travaille en blouse bleue avec un gros tablier de cuir". Une autre poursuit: "Et les chefs? Où sont les chefs dans ce film?". Une autre admet que "l'attitude des CRS est bien montrée à travers cette espèce de violence gratuite qu'ils ont quand ils en chopent un dans un coin" mais proteste à juste titre contre la description positive qui est donnée de la CGT. "Moi je dis que la CGT, ce n'est pas ça. Ce n'est plus ça. Maintenant, la CGT, elle demande des arrangements. Au 1er mai, il y a deux ans, j'ai vu la CGT faire un cordon entre elle et les *gauchistes:* les CRS ont tout de suite chargé les gauchistes".

En outre, **Beau masque** qui d'évidence veut avoir une portée actuelle, ne montre pas de séquestration de patrons et de petits chefs. On n'y montre pas non plus d'occupation des locaux. Choses qui pourtant se pratiquent couramment aujourd'hui. Tout se passe dans le film de Bernard Paul et Jean-Patrick Lebel comme si mai 68 n'avait jamais existé. On relèvera aussi l'ostentation avec laquelle sont montrés les drapeaux tricolores au cours de la manifestation: emblèmes qui se sont déshonorés dans les rizières d'Indochine et les djebels algériens!

Le rôle du syndicat

Ce qui est caractéristique aussi dans ce film, c'est l'attitude des délégués syndicaux. Eux seuls savent, eux seuls décident! La *masse* en effet ne sait pas, la masse est bête: il faut tout lui dire, tout lui montrer. On n'a rien à attendre d'elle. Pour tout dire, la masse dans **Beau masque,** n'est qu'une *masse de manoeuvre*. Par là, le P"C"F montre le bout de l'oreille. Il trahit sa propension à constituer une bureaucratie destinée à contrôler, c'est-à-dire à étouffer, les aspirations des masses. Non que je me fasse ici l'avocat d'un certain spontanéisme qui, de fait sévit actuellement dans certains courants de l'extrême-gauche française. J'irai même jusqu'à reconnaître que **Coup pour coup** pèche de ce côté-là. Karmitz *écrase* abusivement dans son film le rôle de la déléguée syndicale (à ne pas confondre avec la secrétaire syndicale, en tailleur). C'est pourtant cette déléguée qui, après avoir déchiré, en un plan très bref, sa carte de la CGT, anime discrètement la grève, mais en restant proche de ses camarades. Elle ne se situe pas au dessus d'eux. Il me semble que Marin Karmitz aurait pu et dû montrer que ce sont la tête et les cadres de la CGT qui ont trahi et ne pas condamner le syndicat dans son ensemble et dans son principe.

Il n'est pas inutile ici de rappeler ce qu'écrivait Lénine dans **La maladie infantile du communisme:** "Non moins enfantines et ridicules doivent nous paraître les grandes dissertations tout à fait savantes et terriblement révolutionnaires des *gauches* allemands qui prétendent que les communistes ne peuvent ni ne doivent militer dans les syndicats réactionnaires (...), qu'il faut sortir des syndicats et organiser, sans faute, une *union ouvrière* toute neuve, toute proprette, inventée par des communistes bien gentils et sans doute bien jeunes (...). Les communistes allemands "de gauche", de l'esprit réactionnaire et contre-révolutionnaire des milieux dirigeants syndicaux concluent à...la sortie des communistes des syndicats! Et voudraient créer de nouvelles formes d'organisation ouvrière qu'ils inventent! Bêtise impardonnable qui équivaut à un immense service rendu par les communistes à la bourgeoisie".

Il fallait, je crois, reconnaître cette erreur d'optique au moins implicite dans **Coup pour coup.** Il reste, évidemment, que ce film reflète avec infiniment plus de vérité les aspirations populaires que le catéchisme révisionniste qu'est **Beau masque.** Ce film, répétons-le, malgré des qualités esthétiques certaines, est doublement faux: d'abord parce qu'il s'efforce de faire dévier la volonté révolutionnaire des travailleurs en leur proposant discrètement une stratégie qui ne mène qu'à un cul-de-sac, ensuite parce qu'il attribue à la CGT et au P "C" F une fermeté révolutionnaire qu'ils ont abandonnée depuis belle lurette.

Quid de **Tout va bien** par rapport à cette question?

Galipettes et pirouettes

Hélas pour Godard qui, encore une fois, est vraisemblablement sincère, ce film n'apparaît que comme un stupide embrouillamini où ne se démènent que des énergumènes et des pantins ridicules. Tout sonne faux dans cette oeuvre qui se prétend *marxiste-léniniste* et *révolutionnaire*. Plaisanteries de potaches, galipettes artistiques, pirouettes politiques: c'est une sorte de kaléidoscope rigolard d'adolescents prolongés qui s'amusent à jouer à la révolution.

Le snobisme parisien aidant (aidant considérablement), ce film nuisible a parfois été pris au sérieux. Si l'on accepte quelques séquences assez courtes qui échappent au maelström de la confusion et aux pitreries *gauchistes* (au sens léniniste du terme), l'ensemble est d'une débilité idéologique qui, en fin de compte, ne peut qu'apporter de l'eau au moulin des révisionnistes qui ont eu beau jeu de s'exclamer: regardez ce que sont ces *gauchistes,* quels clowns, quel infantilisme, quelle dérision! Le plus terrible est

que les auteurs madrés de ces réflexions n'avaient pas tort. C'est une imposture que de prétendre que **Tout va bien** relève d'une démarche marxiste-léniniste. Enfant mongolien d'une conception fumeuse d'un certain structuralisme fraîchement converti à un prétendu *maoïsme,* ce film n'a aucune chance (gageons-le) d'être jamais diffusé aux masses chinoises et albanaises qui assurément n'ont que faire des élucubrations d'intellectuels petits-bourgeois en mal de révolution salonnarde. Par contre, signalons que **Camarades** et **Coup pour coup** (jugés "révisionnistes" par la revue **Les cahiers du cinéma** notamment) ont été achetés par l'Albanie (et Cuba). Il faut en finir une fois pour toutes avec les aberrations *telqueliennes* selon lesquelles, en gros, il reviendrait aux intellectuels (donc aux cinéastes) de promouvoir dans le domaine climatisé de leur art une *ligne prolétarienne* d'écriture et de style, tandis que les prolétaires auraient, eux, la charge de se battre contre la bourgeoisie dans les usines! Car c'est, schématiquement résumé, à cela que reviennent les positions *révolutionnaires* du "groupe Dziga Vertov" et de ses défenseurs, les revues **Les cahiers du cinéma** et **Cinéthique.** Cette attitude confortablement extrémiste n'a rien à voir, mais alors ce qui s'appelle rien, avec **Propos de Yenan** de Mao Tsé-Toung. Il n'est pas nécessaire d'être grand clerc pour s'en aviser.

Je pose la question: qui sert le mieux les masses exploitées: **Coup pour coup** de Marin Karmitz ou **Tout va bien** de Godard? Qu'on projette ces deux films devant un public concerné et qu'on en juge! Qu'on en finisse aussi avec les grandes et pompeuses théories d'intellectuels qui déguisent sous un charabia sorbonnard leur désarroi idéologique et leurs hésitations à s'engager concrètement.

Le cinéma français piétine dans la médiocrité et dans l'impuissance, sous les masques frelatés de cette insupportable "Qualité France". Au lieu de lutter sérieusement contre cette démission politique et cette débilité idéologique, des théoriciens obscurs vaticinent dans des microcosmes étudiants ou cinéphiliques sur la *perversion* de la caméra qui aurait, selon eux, été inventée par la bourgeoisie pour "déguiser le réel aux masses". Or ce n'est évidemment pas la caméra, appareil technique inanimé et neutre, qui anesthésie les spectateurs. C'est l'usine à rêves Hollywood et ses succédanés qui intoxiquent des foules à travers le monde.

Le grand Dziga Vertov (dont Godard et Gorin ont usurpé le nom et les titres) disait en 1928: "La caméra n'a pas eu de chance. Elle a été inventée alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât le capital. La bourgeoisie a eu l'idée diabolique d'utiliser ce nouveau jouet pour amuser les masses populaires, ou plus exactement pour détourner l'attention des travailleurs de leur objectif fondamental, la lutte contre leurs maîtres. Dans l'opium électrique des salles de cinéma, les prolétaires plus ou moins affamés et les chômeurs desserraient leurs poings de fer et sans s'en apercevoir se soumettaient à l'influence du cinéma de leurs maîtres."

Au lieu, en conséquence, de travailler à mettre réellement le cinéma au service des masses populaires, on se chamaille sur des queues de cerise, on se complaît dans le jargon! Cette attitude fait songer à cette remarque du grand écrivain chinois Lou Sin (Lou Xun) qui écrivait en 1930:

"Au lieu de s'en prendre à l'ancienne littérature et aux vieilles idées, nos nouveaux écrivains (ou cinéastes) se sont mis à se battre dans un coin, tout en permettant à la vieille école, confortablement installée sur le côté, de les regarder faire".

Pour en revenir à **Tout va bien** (film qui, rappelons-le, prétend servir le peuple) le seul moment véritablement



émouvant est peut-être celui au cours duquel Yves Montand (qui, d'évidence à cet instant-là incarne Godard lui-même) s'explique devant la caméra et s'efforce de justifier son attitude au cours des années précédentes (il a réalisé pour vivre des films publicitaires pour de grandes firmes capitalistes). Certes, l'évolution d'un homme aussi doué que Jean-Luc Godard ne nous laisse pas insensible. Il est toujours intéressant de voir un artiste s'efforcer de rallier les positions du prolétariat...mais enfin ce n'est qu'un avatar, un détail biographique. Comme on dit communément: on ne va pas passer le réveillon là-dessus! Faire des films publicitaires n'est après tout dans le contexte difficile et transitoire de la situation actuelle qu'un pis-aller qui ne prête pas à conséquence (s'ils n'avaient pas été tournés par Godard, ils l'auraient été par d'autres). Ce qui est plus grave, par contre, c'est de la part de Godard d'avoir tourné dans le passé des longs métrages dont certains étaient extrêmement douteux. Je pense d'une part au **Petit soldat** qui, en pleine guerre d'Algérie, montrait des membres du FLN en train de torturer à Genève: il paraît qu'à l'heure de l'OAS il fallait, selon Godard, "dialectiquement montrer que le FLN torturait aussi". La dialectique a décidément chez notre homme de curieux cheminements... Je pense d'autre part à un film comme **La chinoise** qui, s'il était traversé effectivement par des intuitions prémonitoires, n'en tournait pas moins en dérision l'introduction de la pensée de Mao Tsé-Toung en France.

Or jamais, à ma connaissance, Godard ne s'est livré à une autocritique claire et franche sur ces agissements passés. Au contraire, comme je l'ai déjà dit plus haut, il s'est lancé dans une fuite en avant de "recherches politico-esthétiques" extrêmement confuses, tout en distribuant généreusement les anathèmes à quiconque osait mettre en doute le sérieux et l'utilité de ces brouillons grotesques.

J'ajouterai que tout ceci ne prêterait pas à conséquence si Godard, flanqué de son commissaire politique Jean-Pierre Gorin s'était contenté de se cantonner dans ces petits jeux stériles. Mais on apprit brusquement qu'il s'était rendu à Amman, en Jordanie, aux alentours de 1969-70 pour réaliser un film au service des Palestiniens et du Fatah. Fort bien. (Rappelons que dans **Deux ou trois choses que je sais d'elle,** il avait, par l'entremise d'une affiche bien exposée dans un appartement, fait de la publicité pour les vacances en Israël et la compagnie El Al). Nous sommes en 1973: où est le film? Camarades palestiniens, veuillez patienter et excuser Godard: sa théorie n'est pas encore au point, ses élucubrations ne sont pas encore ordonnées, mais soyez tranquilles, dès que cela sera, il vous sortira un beau film bien *révolutionnaire* qui aidera les peuples d'Europe de l'ouest intoxiqués par le sionisme à comprendre le bien-

fondé de votre cause. Si, en attendant, Golda Meïr et Hussein vous massacrent, ma foi tant pis, sa théorie n'est pas prête...

Godard, si tu n'arrives pas à mettre de l'ordre dans tes idées, c'est ton affaire mais alors de grâce cesse de dénoncer comme "hérétiques révisionnistes" ceux qui, quant à eux, travaillent concrètement à mettre le cinéma au service du peuple! Nous n'avons que faire de l'étalage complaisant des déchirements des intellectuels parisiens empêtrés dans leurs contradictions petites-bourgeoises. Il faut dépasser ce stade. Le mérite de Marin Karmitz, en dépit des limites qui l'enrubannent encore, est d'avoir proposé une autre méthode d'action, d'avoir tenté de dynamiter le mythe du créateur isolé travaillant dans le silence douillet et calfeutré de son cabinet.

Le "discours" et le "vécu"

Il est intéressant de comparer **Coup pour coup, Tout va bien** et **Beau masque** du point de vue de l'image de la femme dans le cinéma français. Disons-le crûment et vulgairement: dans une très grande majorité de films français, la femme n'apparaît que sous l'allure d'une "connasse" tout juste bonne à être "baisée"!. La "nouvelle vague" est particulièrement responsable de ce lamentable état de choses. C'est au début de **Jules et Jim** de Truffaut, si je ne me trompe, que l'on voit au comptoir d'un bar un ami présenter sa "nana" à un collègue: "Tu vois, elle est bien, c'est le sexe à l'état pur".

Rien dans la tête, tout dans la poitrine et dans les fesses. Seuls quelques films ont échappé à ce pénible schéma: **L'amour d'une femme** de Grémillon, **Elise ou la vraie vie** de Drach, et un petit nombre d'autres.

Coup pour coup, c'est encore à son honneur, a inauguré un nouveau type de personnage féminin dans le cinéma français. Comme les auteurs du film le précisaient tout à l'heure: "Il ne s'agissait pas pour nous de décrire les états d'âme des ouvrières mais de raconter une grève dure et sans dentelles". Ce film dénonce le double esclavage qui oppresse le deuxième sexe en France: esclavage patronal, esclavage familial. Cet aspect de la question avait partiellement été traité par Bernard Paul dans **Le temps de vivre.** Dans **Beau masque,** il exalte la personnalité d'une femme, militante syndicaliste qui refuse de conserver dans ses rapports sentimentaux aussi les conventions de l'ordre ancien. On peut regretter, toutefois, que son amant soit justement méditerranéen, car s'il est vrai qu'une fausse conception de la virilité pèse plus lourdement chez les Méditerranéens que chez les Européens du nord, il n'en reste pas moins que la "phallocratie" exerce ses ravages dans les mentalités de la majorité des hommes. A ce sujet, des trois films, c'est **Tout va bien** qui reste le plus en retard. Jane Fonda, malgré sa personnalité propre et malgré l'évolution relative de Godard sur le plan politique, conserve encore bien des traits des personnages de fofolles qui encombrent les films du Godard première manière.

Cette question de la femme, et de sa définition au cinéma, m'amène à examiner un aspect assez difficile de la problématique du cinéma politique de gauche actuel. Faut-il insérer le "discours idéologique" dans un magma consistant de "vécu"? C'est-à-dire: faut-il raconter une histoire? Faut-il enrober le didactisme dans les plis d'un récit dramatique relativement traditionnel? Ou bien faut-il forcer sur le côté "cours politique" (comme **Le peuple et ses fusils** de Joris Ivens, Marceline Loridan et Jean-Pierre Sergent, ou encore **L'heure des brasiers** de Solanas et Getino, ou même **On est au coton** de Denys Arcand)? Marin Karmitz estime aujourd'hui qu'il n'a pas trouvé de solution satisfaisante à ce dilemme dans **Camarades.** C'est pourquoi dans **Coup pour coup** il a axé son propos sur la description d'une grève en diminuant la part accordée à la vie familiale des protagonistes. Bernard Paul avait construit **Le temps de vivre** sur la description primordiale du vécu, de la vie d'un couple. Dans **Beau masque,** il insiste longuement (tout à fait dans la ligne du roman) sur la vie intime et personnelle des héros.

Je me garderai pour ma part de trancher dans un sens ou dans un autre. Contrairement à ce qu'a écrit l'ami Guy Braucourt dans **Ecran 72,** no 10, je ne pense pas qu'un film politique doive nécessairement se couler dans le moule chaleureux de la vie quotidienne. Tout dépend, en fait, du sujet. Tout dépend aussi du but recherché de la "visée idéologique" comme dirait Jean-Patrick Lebel dans **Idéologie et cinéma (2).** Le didactisme sec et brut peut être ennuyeux. Je voudrais seulement souligner à quel point, hélas! Bernard Paul a beaucoup mieux réussi dans **Beau masque** que Godard dans **Tout va bien** à illustrer l'incidence de la lutte des classes sur la vie personnelle d'un couple. L'ultragauchisme des auteurs de **Tout va bien** les a fait déraper dans un mécanisme qui ossifie la théorie marxiste. Je ne prétends pas ici exposer dans toute sa complexité le difficile problème de la relation dans un film entre le "discours" et le "vécu". Je n'ai fait que livrer quelques réflexions fragmentaires. Le débat reste ouvert. On retrouve ce problème dans un autre film caractéristique de la génération de mai 68: **On n'arrête pas le printemps** de René Gilson (consacré aux luttes des lycéens).

On le rencontre aussi dans deux films consacrés à la situation des immigrés en France aujourd'hui: **Soleil ô** du **Mauritanien Med Hondo médiatise** le "discours politique" à travers la représentation de scènes ou de saynètes spectaculaires par leur impact visuel et sonore. **Mektoub?** de l'Algérien Ali Ghalem préfère au contraire recourir à un récit de type néoréaliste. Indépendamment de la valeur comparée de ces deux oeuvres sur le plan esthétique, le problème se pose du choix des moyens. Profitons de cette parenthèse pour regretter que les trois films que nous examinons **Coup pour coup, Tout va bien** et **Beau masque** fassent peu ou pas de place à la question si terriblement dramatique des immigrés. (Mais Karmitz est en train de produire un film du Tunisien Naceur Ktari sur l'affaire Djelali: **Les ambassadeurs).**

"Transformer la haine en énergie révolutionnaire"

Un dernier problème: celui du "happy end". Dans **Coup pour coup,** (qui se situe peut-être là dans l'optique d'un certain réalisme socialiste) on nous laisse sur une nette impression de victoire (bien qu'on nous montre que le patron, en accord avec le préfet, se réserve une revanche ultérieure et qu'il convient donc de continuer le combat). Dans **Tout va bien,** l'affaire se termine par la mise à sac d'un supermarché, (symbole de la société de consommation, concept ambigu) où l'on vend, dérision suprême, **Le programme commun** des compères Marchais et Mitterrand.

Comment faut-il interpréter la fin de **Beau masque?** Faut-il la dénoncer, puisque le film s'achève par une défaite ouvrière, comme une oeuvre démobilisatrice? Ou, au contraire, convient-il de saluer le courage de l'auteur qui a eu l'audace de constater que l'action syndicale n'était pas un chemin bordé de roses. ...La révolution n'est pas un banquet, ni une soiré de gala, nous dit Mao Tsé-Toung. L'action révolutionnaire, les grèves, peuvent connaître et connaissent souvent des défaites. Nous en savons quelque chose en Fran-

ce! La signification foncière de la fin de **Beau masque**" reste donc indécise: il dépend de chaque spectateur de l'interpréter dans un sens défaitiste (les patrons sont toujours les plus forts) ou dans un sens révolutionnaire-réaliste: nous avons perdu une grève, nous n'avons pas perdu la guerre contre la bourgeoisie, continuons à nous battre...

Cette question renvoie à un autre problème: l'inexistence en France d'un véritable parti révolutionnaire d'envergure, marxiste-léniniste, qui puisse orienter et guider la colère des masses en révolte, "transformer la haine en énergie révolutionnaire" comme le disent les Vietnamiens, et éviter qu'elle ne se laisse glisser dans des actions stériles de desperados ou ne se fasse récupérer par la politique enveloppante de la fraction la plus évoluée de la bourgeoisie monopoliste et technocratique, qui, c'est bien connu, "a les idées larges". Il est significatif à cet égard que dans toute une série de films concomitants de mai 68, comme **Sept jours ailleurs** de Marin Karmitz (première version car il a coupé le plan ensuite), comme **Pierre et Paul** de René Allio et d'autres films encore, le héros, généralement originaire de la petite-bourgeoisie ou des cadres moyens, se révoltait d'une manière infantile et dérisoire contre les objets de la société-de-consommation (téléphone, télévision, machine à laver, frigidaire) au lieu de se retourner, en s'organisant collectivement, contre les responsables réels de cette société infernale et injuste: les bourgeois.



Beau Masque

Pour un "déchiffrement communiste du monde"

En un sens, cette attitude rejoint celle de nos compères critiques des **Cahiers du cinéma** et de **Cinéthique** qui, constatant un peu tardivement d'ailleurs, que le cinéma comme le dit Vertov a été utilisé et détourné par la bourgeoisie, dénoncent, *l'objet-caméra!* Alors qu'évidemment c'est dans l'esprit des créateurs, prisonniers d'une vision de classe, qu'il faut chercher l'origine de la fonction opiomaniaque actuelle du cinéma.

J'ouvre encore une parenthèse ici pour indiquer que le danger de la révolte individualiste à la suite d'une longue période d'aliénation sociale, économique, culturelle et religieuse, a été magistralement mis en lumière par Gilles Carle dans **La vraie nature de Bernadette.**

L'absence d'un grand parti réellement révolutionnaire dans la France d'aujourd'hui gêne certainement les cinéastes qui sont déterminés à en finir avec les pièges chatoyants de "l'apolitisme" hypocrite. C'est pourquoi, en ce qui me concerne, j'ai tendance à minimiser les erreurs, certaines, et le spontanéisme relatif de **Coup pour coup.** Par contre, il convient absolument de démasquer le révisionnisme de Bernard Paul et Jean-Patrick Lebel dans **Beau masque** ainsi que l'ultragauchisme dérisoire de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin dans **Tout va bien.** D'ailleurs, il est devenu urgent de tracer une ligne de démarcation nette entre le gauchisme tel que le définissait Lénine dans **La maladie infantile du communisme** et le *gauchisme* fruit d'une falsification éhontée du véritable sens de ce concept par le P"C"F.

De toutes manières, tout en cernant avec le maximum de précision, les déviations individualistes, anarchistes de gauche ou de droite, l'ultragauchisme ou encore l'humanisme bêlant et insuffisant et le culturalisme de type hippie, il convient d'attaquer les chiens de garde de l'idéologie bourgeoise qui dénoncent avec un ensemble touchant ce qu'ils appellent "la politisation" du cinéma français. Avec Vertov, nous demandons un art et un cinéma qui nous aident "au déchiffrement communiste du monde". □

(1) Par l'exemple, et non par le style.

(2) Qu'elle soit appréciée ou non (je m'en fiche) j'ai beaucoup d'admiration pour le livre "Idéologie et cinéma" de Jean-Patrick Lebel (Editions sociales) qui démontre magistralement l'ultragauchisme des "Cahiers du cinéma" et de "Cinéthique". J'en suis d'autant plus à l'aise pour réprouver catégoriquement l'apologie de la politique culturelle actuelle du P"C"F dont Roland Leroy est le grand prêtre patenté, qui est exposée à la fin de ce livre par ailleurs passionnant. On lira utilement à ce sujet l'excellent ouvrage "Action culturelle: intégration/subversion" de Gaudibert. D'autre part, on lira aussi avec profit le numéro spécial que la revue "Tel quel", horresco referens, a consacré à la Chine (no 48-49). On y trouvera en filigrane la présence de deux lignes politico-culturelles: celle de ceux que j'appelle par dérision les "structuralo-maoïstes", le plus souvent nébuleux, et celle de quelqu'un comme Michèle Loi qui écrit à l'adresse de la direction de "Tel quel" rappelant que cette même direction avait précédemment été "amoureusement" couvée par "La nouvelle critique" révisionniste): "Si j'avais à reprendre aujourd'hui la dénonciation dont vous protégea si maternellement "La nouvelle critique", j'en garderais beaucoup de choses aujourd'hui (sous-entendu que nous nous réclamons tous du marxisme-léninisme et la pensée de Mao Tsé Toung). Elle poursuivait: "Il y a parmi vous des gens qui suivent une mode, la dernière mode" et "Les droits les plus sacrés de la recherche sérieuse ne sauraient en aucun cas réduire la production littéraire (ou cinématographique, G.H.) à cela seul, c'est-à-dire des textes (des films) illisibles, sauf peut-être pour leurs auteurs". Et encore: "Un écrivain révolutionnaire qui écrit (filme) pour sa chapelle, et à la limite pour lui seul, est réellement au service de la bourgeoisie puisqu'il confisque en sa faveur l'arme qui pourrait porter le combat, le feu qui pourrait allumer la plaine. (...) Il faut choisir des formes qui peuvent être reçues du grand public et peut-être plus tard des "masses". Je suis de ceux qui pensent que ces formes, pour n'être pas la reprise telle quelle des formes classiques (la langue a changé) doivent tout de même s'en inspirer si elles veulent être reçues et viser à l'efficacité". Avis à Godard et aux barbouilleurs de pellicule "contestataire"...

2 LE VEDETTARIAT À LA RESCOUSSE DU CINÉMA (POLITIQUE)

une interview de jean-pierre tadros

A l'origine de **L'attentat** *il y a un "événement" politique qui secoua l'opinion publique française. Il y a sept ans de cela maintenant. Et pourtant, les épisodes de ce drame en plusieurs actes restent vivaces dans les esprits de ceux qui suivirent à l'époque "l'affaire Ben Barka", pour l'appeler par son nom. Comment l'oublier, d'ailleurs!*

En plein centre de Paris, sur l'heure du midi, deux policiers français en civil appréhendaient le leader marocain en exil, Mehdi Ben Barka. Les deux policiers devaient déclarer qu'ils avaient ordre de faciliter ainsi une importante rencontre politique (apparemment entre Ben Barka et Oufkir). Le fait est que depuis ce moment on n'a plus revu Ben Barka vivant, ni mort.

Les circonstances de cette disparition auraient été à jamais étouffées si l'un des comparses (Figon) de la machination n'avait vendu la mèche. Les journaux devaient alors s'emparer de l'affaire et pousser le pouvoir politique jusque dans ses derniers retranchements. Car un peu tout le monde en est sorti éclaboussé. Le petit jeu des couvertures et des complicités avaient même porté les ramifications jusqu'au plus haut échelon de la magistrature de l'Etat. Deux procès suivirent; on condamna par contumace le général Oufkir, alors l'homme fort du régime monarchique marocain, et l'affaire se tassa lentement. Depuis, plus rien: sinon que Oufkir se suicidait il y a quelques mois après que le complot, qu'il avait fomenté contre son souverain, eut échoué. Curieux retour de l'histoire! Mais de Ben Barka on ne sait pas encore ce qui lui est advenu en fait.

En remuant le passé, Yves Boisset faisait oeuvre des plus salutaires, même si pour remuer ce passé il a fallu le faire par le biais d'une fiction transparente. L'ennui, c'est qu'il s'est complu à retracer la petite histoire, alors qu'on aurait pu s'attendre à voir un film sur l'affaire Ben Barka essayer d'en dégager toutes les implications politiques. On aurait pu aussi s'attendre à découvrir le personnage mal connu de Ben Barka. Mais rien de tout cela. A la place un spectacle plus ou moins prenant qui nous fera découvrir que le monde des politiciens et celui des truands savent faire bon ménage à l'occasion, et que la police n'est finalement pas aussi corrompue qu'on le dit ou qu'on veut le croire. Soit!

Quant au spectacle, disons tout de suite qu'il se résume à ces quelques noms: Jean-Louis Trintignant, Michel Piccoli, Jean Seberg, Philippe Noiret, Michel Bouquet, François Périer. J'oubliais Gian-Maria Volonte, et pour cause. Reste que les intentions étaient pures. L'interview qui suit en est la preuve.

Yves Boisset: Les principales discussions soulevées par **L'attentat** ont porté essentiellement autour des rapports réalité/fiction. On m'a reproché de n'avoir pas traité carrément de l'affaire Ben Barka et d'avoir utilisé la fiction, ce qui pouvait paraître suspect.

Cela dit, les raisons pour lesquelles on n'a pas fait l'affaire Ben Barka comme, par exemple, Rosi avait fait à la même époque l'affaire Mattei, c'est que dans l'état actuel de la juridiction française, vous n'avez le droit d'utiliser ni les noms ni les événements de la vie des gens sans leur accord. Il est bien évident que ceux qui ont été condamnés ou qui ont été inquiétés par la justice française dans cette affaire ne nous auraient jamais donné l'autorisation de les utiliser. Et d'ailleurs, malgré toutes nos précautions de fiction, je me suis personnellement retrouvé avec sept procès en diffamation ou procès en atteinte à la vie publique sur le dos. Il était donc juridiquement impossible de faire l'affaire Ben Barka.

D'autre part, comme le film dit malgré tout un certain nombre de choses que Jorge Semprun et moi-même pensions très importantes, et que nous voulions nous adresser au plus large public, il nous a semblé qu'il était plus efficace d'utiliser un langage de caractère, disons pour simplifier, hollywoodien. C'est la raison pour laquelle nous avons utilisé le langage du thriller avec lequel le public du samedi soir est familiarisé; car c'est ce public qu'on a très consciemment visé dans ce film. D'où les vedettes, et un certain nombre de moyens que l'on peut éventuellement juger comme étant des concessions, mais on l'a fait d'une manière tout à fait délibérée et consciente.

Cinéma/Québec: *Il est alors assez surprenant, puisqu'il s'agirait d'un policier, que l'action mette tellement de temps à démarrer, que la mise en place des personnages s'éternise, et que l'effet de suspense soit relativement gommé. Et puis réaliser un thriller à partir d'une histoire largement connue du grand public, à tout le moins du public français, cela me paraît bien téméraire.*

Yves Boissel: Attention! Quand je dis qu'on a utilisé les moyens du thriller, ça a été aussi pour les casser. De la même manière, si j'ai utilisé des vedettes dans le film, j'ai aussi pris soin de donner à la distribution un côté complètement uniforme, complètement homogène. Et je ne pense pas que l'on puisse dire qu'il y ait un acteur qui se détache du film. De la même manière, j'ai utilisé les moyens du thriller pour appâter les gens, le public populaire, mais je n'ai pas du tout cherché à faire un film policier.

Cinéma/Québec: *Quelles sont les raisons qui vous ont incité*

à traiter de l'affaire Ben Barka, puisque c'est d'elle qu'il s'agit finalement?

Yves Boisset: Parce que dans l'histoire récente française, c'est l'affaire politique qui mettait le mieux et le plus en évidence un certain nombre de compromissions entre le pouvoir visible et une certaine forme de pouvoir occulte international. D'autre part, à partir de l'anecdote historique ou policière, il nous paraissait possible de déboucher assez facilement sur une sorte d'apologue, de fable sur l'utilisation de la violence en tant que moyen d'action politique.

Pour ma part, je dois avouer que l'affaire Ben Barka m'avait toujours fasciné, parce qu'elle reste très révélatrice de ce qui se passe en fait, et pas seulement depuis le régime gaulliste, mais depuis beaucoup plus longtemps en France.

Car si le gouvernement français n'avait rien à voir avec l'assassinat proprement dit de Ben Barka, son crime, à mon sens, a été de truquer la vérité, de la dissimuler dès qu'on a eu la preuve que la police française avant trempé dans l'enlèvement. Le crime du gouvernement français a été de falsifier, suivant une grande tradition française, la vérité. Et c'est ainsi que c'est devenu une affaire énorme parce que tout s'est rapidement gangrené.

Il était aussi important de dégager le rôle de la CIA dans cette affaire. Ben Barka était la cheville ouvrière de la Tricontinentale. C'est la raison pour laquelle la CIA avait tout intérêt à le faire disparaître puisqu'il gênait l'Amérique sur le plan international. Et à son habitude, la CIA n'a fait qu'utiliser une situation ponctuelle - la rivalité Oufkir - Ben Barka, et le désir de la France de jouer au médiateur dans le différent qui opposait le roi du Maroc, Hassan II, et le leader de l'opposition, Ben Barka - pour arriver à ses fins.

Il faut noter d'ailleurs que depuis la disparition de Ben Barka, qui suivait celles de Lumumba et de Che Guevara, il n'y a plus eu de tentatives d'unification des mouvements insurrectionnels du Tiers-Monde.

Cinéma/Québec: *N'auriez-vous pas pu au moins à la fin du film, faire le point de la situation en 72, comme on l'avait ait dans* **Z?**

Yves Boisset: Ce qu'on n'a pas pu faire dans le film, on l'a abondamment fait dans la presse. On ne pouvait absolument pas le faire, j'ai déjà sept procès sur le dos, moi personnellement. Vous savez par exemple, qu'un monsieur est indicateur de police, vous le dites et vous tombez sous le coup de la loi. Vous n'avez pas le droit de le dire, même si c'est vrai. Comme marge de manoeuvres, alors, c'est plutôt réduit.

Cinéma/Québec: *Parlez-nous du choix des acteurs...*

Yves Boisset: Sans vedettes, je n'aurais pas pu faire le film. D'ailleurs, durant tout le tournage on a été l'objet d'une foule de pressions diverses, et en particulier financières qui sont les plus efficaces. Car maintenant, la seule vraie censure c'est la censure économique. Or, les dix vedettes du film ont permis au film d'aller jusqu'au bout. Maintenant, je dois dire que j'ai pu choisir les acteurs en toute liberté. Et j'ai eu la chance d'avoir les gens que je souhaitais. La distribution est donc très homogène et très sobre.

Cinéma/Québec: *Il semblerait qu'en France, tourner un film sur l'actualité politique contemporaine soit de l'ordre de la gageure. Pourquoi?*

Yves Boisset: Oui, c'est vraiment un défi. Et si je suis arrivé à terminer **L'attentat**, c'est par l'utilisation du star-system. D'ailleurs, c'est la Paramount qui a repris le film lorsqu'on a voulu nous couper les fonds. Elle, elle n'avait rien à foutre des problèmes français, et si elle l'a fait, ce n'est pas par philanthropie, mais à cause des vedettes du film. Le rôle de la CIA dans le film ne les gêne pas; ce qui les embête plus, c'est la référence à la crise palestinienne. Ca, c'est dur à leur faire accepter. Et peut-être serons-nous obligés de couper cette rapide référence avant que le film puisse sortir aux Etats-Unis.

Cinéma/Québec: ***L'Attentat*** *est-il un film politique?*

Yves Boisset: Ca c'est le grand débat à l'heure actuelle: film politique ou pas. Je ne crois pas qu'il y ait des films politiques et des films qui ne soient pas des films politiques. Je crois que tous les films sont plus ou moins politiques. Mais ce que je pense aussi, et ça très sérieusement, très profondément, c'est qu'à partir du moment où vous voulez explicitement parler de politique dans un film, il faut être entendu du plus grand nombre de gens possible et tout particulièrement du citoyen moyen, de l'homme de la rue. Personnellement, je ne crois pas du tout à l'intérêt du film politique à caractère militant et encore moins de nature ésotérique. Je crois que du moment où vous avez une idée dont vous voulez entretenir le plus grand nombre de gens possible, il faut parler un langage que le public est habitué à comprendre. Et je pense même que plus le discours est révolutionnaire, moins le langage a le droit d'être révolutionnaire.

Maintenant, je ne sais pas trop ce que c'est qu'un film révolutionnaire. Je ne sais pas si ça existe, je ne le crois pas. Je crois qu'aucun film n'a jamais fait la révolution, y compris **Le cuirassé Potemkine.** Mais ce que je veux dire c'est que si on a une intention politique, il ne faut certainement pas avoir un langage révolutionnaire, peut-être parce que les gens sont aliénés — ça, c'est un autre problème — mais les gens sont habitués à un certain langage qui est grosso modo le langage hollywoodien, et qui demeure un langage parfaitement satisfaisant dans l'état actuel du langage cinématographique.

Vouloir parler un autre langage aux gens, c'est forcément se couper des masses. Et à mon avis, c'est peut-être inconsciemment adopter une attitude aristocratique. Et en cela, je crois que je suis profondément en désaccord avec un assez grand nombre de cinéastes français; particulièrement Godard pour qui j'ai une énorme admiration, mais qui fait le contraire d'un cinéma populaire, même s'il a l'impression du contraire. Godard fait de plus en plus un cinéma aristocratique. Mais quand on le lui dit, il vous saute à la gorge, au sens propre du terme.

Je ne crois pas non plus que le film militant soit une solution parce que le film militant, finalement, n'arrivera à toucher que des gens qui sont complètement convaincus, donc, à mon avis c'est un film inutile. La plus grande satisfaction que moi j'ai pu avoir avec **L'attentat,** c'est d'aller à la sortie du cinéma Rex à Paris, qui est un immense cinéma (3,500 places) populaire sur les Grands boulevards, et d'entendre les gens qui sortaient de la salle discuter des pays du Tiers-Monde, des polices parallèles, des relations entre le pouvoir et les ramifications occultes. Ca, pour moi, c'est le plus grand motif de satisfaction, car probablement que ces gens-là n'auraient jamais eu l'occasion de discuter de cela autrement. Je ne dis pas que leur discours politique était très profond, mais même si leur discussion demeurait superficielle, ils étaient amenés à se poser un minimum de questions qu'ils ne se seraient probablement jamais posées.

Je ne sais pas si **L'attentat** est un film politique, mais ça, c'est un résultat politique. □

Une saison dans la vie d'Emmanuel

UNE TRAGÉDIE CLASSIQUE

1 Un point de vue de Jean Leduc

Un film gris. Tout ce qu'il y a de plus gris. Et ce n'est malheureusement pas le gris, la grisaille de Tchekov. C'est du gris gris.

Grisaille du décor. Grisaille, banalité, platitude de ce décor, d'ailleurs curieusement absent du roman de Marie-Claire Blais. Claude Weisz croit bon (quelle initiative!) de faire précéder l'inévitable gros plan sur les chaussures de la grand-mère Antoinette (on l'attendait, il est bien là) de l'opposition ville-campagne en quelques plans aussi clichés que possible: autoroutes, buildings, vue d'une manifestation de rue en plongée puis travellings sur des paysages de neige, cette neige qu'on ne veut plus voir depuis les quelques arpents de Denis Héroux, travellings qui se figent parfois sur une croix fatale. Le film, on insiste, bouclera la boucle sur la même opposition étalée: la ville corruptrice, témoin d'accidents et d'assassinats, un bref rappel de la maison du Cantal et le plan rose nanane sucé longtemps des arbres qui bourgeonnent et se teintent de rouge, le rouge de la pré-histoire. Folklore visuel formellement et parfaitement asexué.

Grisaille des personnages. Tous anecdotisés, dramatiquement et visuellement. Tous ramenés à une commune dimension évanescente. Y compris, et c'est étonnant, la grand-mère tentaculaire, monstrueusement présente chez Marie-Claire Blais. Dans le film de Claude Weisz, cette auvergnate... aux sourcils amincis et à la coiffure digne d'un des meilleurs salons de coiffure parisiens s'autoréfrigère grâce à une diction digne des meilleurs conservatoires nationaux et internationaux. Comme la caméra a une tendance obsessionnelle à venir cueillir ses traits impavides en gros plans, l'absence du corps vient distancier encore davantage cette femme qu'on avait imaginée tripale. Elle se réfugie dans une théâtralité qui la désincarne au cube... Jean-Le Maigre, le Septième: images banales d'adolescents sans histoire... malgré l'histoire. Un seul trait digne de mention: l'oeil un peu vif de Jean-Le Maigre qui crache pourtant le sang. Héloïse: quelques images — pures images. Un curé parfaitement anecdotique qui serait tout-à-fait digne des meilleurs films québécois. Et les autres...

Grisaille des mouvements de caméra et du montage. Des travellings, d'assez nombreux travellings mais pourquoi donc se donner la peine de déplacer la caméra? Cette grisaille s'accomoderait tout aussi bien de l'immobilité. Quant au montage, il est vraiment gris et c'est quasi une rareté. On avait tout vu en fait de montage quelconque: montages mous, sans nerf, sans rythme, etc. Mais ici il est honnêtement gris, sans doute pour mieux se dérober aux jeux de la mémoire.

Grisaille du scénario qui n'arrive pas à prendre forme se contentant de donner les morceaux épars d'un casse-tête dont on ne connaîtra jamais que les dentelles en miettes.

Il y a, bien sûr, la petite séquence onirique, une fatalité du cinéma traditionnel actuel. On ne le croira sans doute pas mais elle est d'un gris exceptionnel. N'insistons pas.

On a dit que la transposition du roman de Marie-Claire Blais en milieu auvergnat lui conférait une portée universelle. Raisonnement difficile à saisir: un roman québécois devient un film dont l'action se déroule en Auvergne; qu'y a-t-il là d'universel? En Auvergne ou à Tombouctou... Il n'y a qu'une chose sûre: le gris est gris partout.

Ai-je rêvé (le gris se prête à tout)? Dans la séquence où Héloïse joue les putains, j'ai cru apercevoir **Le Devoir** aux mains d'une jolie ex-pucelle. Je frémis encore à la pensée que les putains auvergnates puissent se distraire en lisant **Le Devoir.** J'imagine plus facilement les journalistes du **Devoir** se distrayant... en lisant l'autobiographie d'une fille de tristesse auvergnate. C'est là la seule véritable tache de couleur dans ce film gr...

On voit très bien, avec le recul, que le roman de Marie-Claire Blais est un roman pour adolescents légèrement sophistiqués. On n'a pas besoin de recul pour constater que le film de Claude Weisz est naturellement pour tous. Et les films pour tous sont très souvent tristes.

Jean Leduc

2 Claude Weisz s'explique à Michel Euvrard

*On va certainement, on s'est probablement déjà étonné, voire indigné que cette adaptation d'**Une saison dans la vie d'Emmanuel** présentée à Montréal avec une publicité presque entièrement axée sur Marie-Claire Blais et la caution qu'elle accorde au film de Claude Weisz, soit en réalité un film français, tourné en France avec des acteurs français.*

Tout en maintenant que le livre est intemporel et non situé, et que s'il a un soubassement québécois on peut trouver ailleurs l'équivalent de ce soubassement, Claude Weisz explique qu'il aurait bien aimé tourner le film au Québec, qu'il a tenté de le faire. Lors d'un premier séjour à Montréal il y a quelques années, dit-il, "j'ai commencé à parler à des gens qui étaient dans le cinéma, c'était le début de la SDICC, la naissance du cinéma non-oneffien; les réactions étaient très bonnes, tout le monde était très favorable à l'idée d'une co-production..." *Pourtant, au fur et à mesure qu'il faisait des démarches concrètes pour réaliser son projet, Claude Weisz se voyait adresser toutes sortes d'objections:* "Gratien Gélinas, pour ne pas le nommer, m'a dit: "Comment? la grand-mère va parler un français international, alors que c'est un personnage qui sent le terroir... elle doit parler québécois!" - "Mais, Monsieur Gélinas, vous avez lu le livre?" - "Oui, mais ça choque, ça choque... " - "Mais, est-ce que ça vous a choqué dans le livre?"...

Il n'a jamais lu le livre, ça n'est pas possible, pour mettre en avant des arguments comme ça; il y a deux canadianismes en 180 pages!"

Weisz conclut aujourd'hui:

Ici, on n'aurait jamais tourné **Emmanuel**; ça ne correspond ni aux critères commerciaux, comme même **Kamouraska** le fait, ni aux intérêts actuels des Québécois, tout entiers tournés vers leur histoire présente. C'est beaucoup mieux, d'ailleurs, que les gens d'ici parlent de choses dont moi je ne pourrais pas parler - mais **Une saison dans la vie d'Emmanuel** est vu ici comme un drame naturaliste, comme du Zola: ça n'existe plus, c'est passéiste, donc ça n'intéresse plus, pourquoi parler de ça; si on l'avait tourné, on en aurait fait un drame misérabiliste!

Par contre, je serais très heureux de venir faire un film au Québec; d'ailleurs pendant le premier séjour de trois mois que j'ai fait à Montréal, j'ai tourné cinq à six heures de film dont j'ai tiré cinq courts-métrages de vingt minutes dont deux, **Un village du Québec** et **Montréal** sont passés au moins quatre fois à la télévision française. Mais je ferais ce que peut faire un étranger qui connaît un peu le pays et qui l'aime, je donnerais un point de vue documenté (je pense au "regard situé" d'Agnès Varda). Il ne serait pas question de tourner, par exemple **La guerre, yes Sir!**

Mais pour un premier long métrage - c'est loin d'être mon premier film, mais c'est mon premier long métrage - ça n'est peut-être pas mauvais de partir d'une adaptation, parce que ça te contraint d'une certaine manière, ça t'évite la tentation de tout dire en une seule fois, de faire un film-manifeste, un film-message.



Claude Weisz

Le fait que ça soit ce film-là que j'ai fait, plutôt qu'un scénario original ou l'adaptation d'un autre livre, c'est dû finalement au hasard qui m'a fait venir ici et aux encouragements que j'ai d'abord reçus; en quittant Montréal, je suis allé voir Marie-Claire à Cape Cod, rentré en France, j'ai terminé l'adaptation, je l'ai présentée au Centre du Cinéma, j'ai obtenu une avance et comme à ce moment-là j'étais persuadé de pouvoir monter une co-production avec le Québec, j'ai laissé tout le reste de côté, et j'ai embarqué sur ce projet-là.

Une profonde affinité

En lisant le roman en France, j'avais ressenti avec lui, avec certains personnages, une profonde affinité; quand je suis venu ici, j'ai constaté à la fois des adéquations et des inadéquations entre le monde de Marie-Claire Blais, le monde de son livre, l'image du Canada que je m'en faisais avant d'y venir, qui remontait à Jack London et à J. O. Curwood, et la réalité du Québec. C'était très excitant et très déroutant... Je m'étais découvert une parenté avec Jean-le-Maigre, ce qu'il est, ce qu'il incarne: un garçon étrange, romantique, fantasque; avec le mélange du goût de la vie et du goût de la mort; il était au séminaire comme j'avais été dans un pensionnat; j'avais retrouvé aussi une certaine vision de la campagne.

J'ai en effet passé les années de la guerre, mon enfance, dans le Cantal. Mon père avait été tué en 1942, ma mère s'est réfugiée avec moi dans une ferme isolée où nous avons passé les années d'occupation, près d'un village où je suis assez souvent retourné en vacances, après la guerre, et où le film a été tourné, ce qui rendait les rapport plus faciles: les paysans auvergnats sont facilement secrets, fermés, hostiles; là,ils me connaissaient...

Il y a dans le livre des choses dont je me sens très proche, profondément: le personnage de Jean-le-Maigre, l'aspect Rimbaud, l'aspect Kafka - j'ai d'ailleurs tiré davantage le livre vers Kafka: je suis en grande partie un homme de l'Europe centrale, une partie de ma famille vit en Tchécoslovaquie, où je suis allé souvent, la Hongrie est le pays de mon père... Le bouquin de Marie-Claire m'était très proche et très loin en même temps, très proche affectivement, mais très loin dans la mesure, par exemple, où il baigne dans une atmosphère religieuse, et de révolte contre la religion, alors que je suis totalement athée (je ne dis pas que je n'ai pas des élans mystiques! mais je ne me sens marqué par aucune religion). S'il m'est arrivé quelquefois de suivre la famille de la ferme du Cantal à la messe, c'était par curiosité. Alors mon rapport avec le livre est un peu ambigu.

Mais il y avait quelque chose de plus profond et de plus intéressant, quelque chose que j'avais senti à la lecture du livre, qui est ressorti, qui s'est concrétisé au moment d'en faire l'adaptation: la structure du livre est très éclatée, et le film est encore plus éclaté; ce qui m'intéressait sur le plan cinématographique c'est la combinaison d'une histoire toute simple, linéaire, sentimentale même, et d'une construction éclatée, brisée, au niveau du récit, de la manière dont l'histoire se raconte, mais aussi dans les personnages et dans les dialogues.

Tu as des personnages absolument a-psychologiques; ils n'agissent ni affectivement, ni sentimentalement, ils ont une psychologie de comportement; ils ne disent rien, ou ils parlent en monologue et les mots qu'ils prononcent veulent dire autre chose que ce qu'ils disent. Les deux frères, Jean-le-Maigre et le Septième, par exemple, quand ils se parlent, c'est presque un code, ils ne disent pas "Tu vas bien" - "Oui" - "T'as pincé les fesses à la petite... ", non, ils parlent par pseudo-poèmes, en mauvaise poésie, en disant autre chose; il y a cette fraternité entre eux qui n'est absolument pas exprimée par les phrases qu'ils se disent. Les autres personnages, les parents, la grand-mère, sont tous enfermés dans le monde intérieur, et presque rien n'en sort; de toutes manières, quand ils dialoguent, ce sont des monologues qui se juxtaposent, et ça, ça me passionnait: le film est construit de la même manière, par ces éclats.

En plus, il y a un double regard: celui de Jean-le-Maigre, qui voit les choses autour de lui d'une manière un peu ironique, et puis, sans arrêt, tu repasses au regard de l'auteur - que ce soit Marie-Claire Blais dans le livre ou moi dans le film. Ainsi le spectateur n'est jamais confortablement installé, à peine se laissait-il aller qu'il est brusquement arrêté, ramené dans une autre perspective.

En gros, il y a trois parties: on présente d'abord la vie de cette famille, comme elle est vécue quotidiennement; puis on passe à Jean-le-Maigre, on voit les choses par ses yeux; puis Jean meurt - mais le film continue, c'est de nouveau objectif, quotidien, banal, mais il n'y a presque plus d'espoir. Ca fait donc deux ou trois ruptures, la continuité du récit est différente de la continuité traditionnelle, et c'est ça qui m'intéressait; c'était une des difficultés de l'adaptation - qui est très fidèle, entre parenthèses - et la garantie que le film ne serait pas banal.

Le sujet, quoiqu'on en pense par ailleurs, permettait un récit différent; pour moi, c'est un peu une tragédie à deux personnages principaux, la grand-mère et Jean, qui sont très peu réalistes: ils vivent bien dans un univers sensible et réel, mais ils parlent quasiment la langue de Racine, une langue qui n'a rien à voir avec une langue effectivement parlée en France, en Suisse ou... au Québec! c'est une langue classique; il n'est pas vrai qu'un gosse de paysans parle comme ça. Il y a un côté un peu hiératique qui détruit la réalité du récit.

La grand-mère, c'est un monologue au cours duquel un tas de choses sont évoquées et vraiment ça bascule, le monde bascule; elle parle, les choses ont changé autour d'elle et elle n'en est pas consciente, elle perd tout ce qui constituait son univers, et après elle devient consciente; les choses ne sont plus comme avant, l'ancêtre qui domine, qui dirige, c'est fini: la cellule familiale a éclaté et la grand-mère a perdu sa souveraineté. Pourtant les dernières images, les quelques phrases qu'elle dit au bébé sont porteuses d'un espoir; il n'y a pas de jugement, je ne dis pas "c'est dommage que... ", mais le personnage est un peu nu.

J'ai été passionné par ce personnage qui est puissant, qui est souverain, qui est mauvais et qui est bon tout à la fois, qui est tendre et rugueux, coeur bon sous une carapace de fer... Pour moi, c'était une tragédie au cinéma, sur le mode mineur; ce sont des destins tragiques, surtout celui de la grand-mère. Tout cela fait que le film est peut-être un peu "difficile", en tout cas déroutant pour les distributeurs; à mon avis, c'est le contraire du cinéma qu'on fait généralement en France.

Les interprètes

Les distributeurs ne veulent pas prendre de risques avec le film d'un réalisateur inconnu, d'après un roman peu connu, sans vedettes... Dans **Emmanuel**, les deux rôles principaux sont un gosse et une grand-mère; un enfant, c'est un enfant, et des grand-mères célèbres, il n'y en a pas beaucoup. Les autres rôles sont des rôles secondaires, on ne peut pas les proposer à Belmondo ou à Delon! Germaine Montero, qui joue la grand-mère, c'est Brecht, c'est Lorca, elle est connue du public intellectuel; Lucien Raimbourg joue le curé du village. C'est un des créateurs de **Godot**, un type extraordinaire (il est mort il y a quelques semaines); les autres interprètes sont des comédiens de ma génération qui ont fait peu ou pas du tout de cinéma; certains viennent de chez Tania Balachova, d'autres des cafés-théâtres; Jean-François Delacour, qui joue Théo, et qui est extraordinaire tellement le rôle semble lui coller à la peau, fait partie de la troupe de Marcel Maréchal... Et puis, il y a les habitants du village et je crois que le mélange des habitants et des acteurs s'est très bien fait; la famille de la ferme est une grande famille de quatorze enfants, et six ou sept sont dans le coup!

Jean-le-Maigre, c'est un jeune Portugais qui ne vit en France que depuis trois ou quatre ans, ses parents ne parlent pas français, lui oui, parce qu'il va à l'école. Il a contribué au léger "déplacement" qui s'est fait du livre au film, de Rimbaud à Kafka: Jean est beaucoup moins baroque, plus intériorisé que dans le livre; ça tient à une vision qui m'est peut-être personnelle, mais ça tient aussi à l'enfant, qui est très intérieur, parle naturellement FAUX, et je lui ai donné un ton très neutre, un peu bressonien. Les monologues entre Jean et la grand-mère en deviennent un peu abstraits, un peu irréalistes, très classiques; c'est un ton qui heurte certains spectateurs, mais les autres, ceux qui ne sont pas heurtés, l'aiment beaucoup; c'était important, ce ton, il rend les personnages concrets/abstraits... □

3 Marie-Claire Blais et Claude Weisz répondent à Jean-Pierre Tadros



Marie-Claire Blais

Marie-Claire Blais, timide, réservée, veut laisser toute la place à Claude Weisz: "Moi, j'aime bien qu'il parle, voyez-vous; j'aime autant qu'il prenne toute la place parce que vraiment ça me fait plaisir..." *Mais quand Claude Weisz aura terminé de raconter tous ses déboires avec la SDICC, avec les producteurs québécois, avec Cinépix qui aurait préféré un film plus jeune et dynamique, avec Gratien Gélinas, Marie-Claire Blais ne pourra se retenir, et lancera en s'excusant presque de nous interrompre:* "C'est bien que tu dises tout cela, c'est important que les gens sachent". *J'en profiterai alors pour l'amener, elle aussi, à prendre position.*

Cinéma/Québec: *Mais on a parlé de trahison, à propos du film, puisqu'il fait parler les interprètes non seulement avec un accent français, mais aussi dans un langage extrêmement châtié. Cela a surpris, et pourtant c'est le langage du roman. Mais il y a aussi le fait que le cadre, l'atmosphère dans lequel se déroule l'histoire n'est plus québécois. Même si votre livre ne se référait pas explicitement à un décor donné, il partait quand même d'une certaine réalité qu'on aurait été en droit de retrouver dans le film. Ne peut-on donc pas reprocher au film de ne pas être fidèle à l'esprit du livre? Et n'est-ce pas normal si les spectateurs regrettent finalement de ne pas retrouver à l'écran cette réalité qu'ils avaient tout naturellement greffée à* ***Une saison dans la vie d'Emmanuel****?*

Marie-Claire Blais: Moi je ne suis pas d'accord... Mais c'est normal que d'autres éprouvent une certaine gêne parce que la réalité québécoise qu'ils y avaient attachée, ils y croyaient, c'est normal. Mais le livre n'était pas québécois au départ, il était classique comme Claude l'a fait remarquer, et c'est vrai ça. Il était inspiré de la réalité québécoise, ce qui n'est pas la même chose.

Il ne faut pas quand même être trop possessif des sujets... surtout lorsque l'on a affaire à des écrivains de fiction, car la réalité est alors perçue à travers l'imagination, donc à ce moment-là c'est un livre qui appartient à tous et pas seulement aux Québécois.

Cinéma/Québec: *On a l'impression que vous préférez que le film se soit ainsi détaché du milieu québécois dont pourtant s'est inspiré votre roman.*

Marie-Claire Blais: Ca m'a toujours beaucoup effrayée... Cela risquait, bien sûr, d'être très intéressant de tourner le film ici, surtout avec deux sensibilités, celle de Claude et celle des Québécois. Cela risquait d'être très intéressant, mais aussi très inquiétant parce que nous traversons un moment tellement malade de notre histoire, de notre appartenance, que cela pouvait bien vite devenir étouffant et ne plus communiquer avec la réalité du monde entier. Et j'ai très peur de cela, moi; je le vois dans tous mes contacts. A chaque livre que j'écris, je vois bien qu'on essaye toujours de me ramener, et même dans ma vie personnelle on essaye toujours de me ramener à ce milieu québécois; à ce milieu auquel d'ailleurs je suis très liée, comme je suis liée à l'âme québécoise de tout mon coeur; et il ne faut pas se défendre de ces sentiments-là.

Je crois qu'il y a encore des êtres, et il y en a même ici, au Québec, qui, tout en aimant le Québec, se sentent des membres de l'univers tout de même; et il y en a parce que je le vois bien. Il y a quelqu'un d'ailleurs qui me disait l'autre jour que peut-être on verrait enfin avec la naissance de ce film entrer un peu de cet air de liberté... qui montrerait que l'on peut collaborer avec l'étranger, et non pas toujours ne défendre que soi-même et ne présenter que des films québécois... Il y a des gens qui rêvent de cet accord entre plusieurs pays, entre plusieurs sensibilités.

Cinéma/Québec: *Quelles étaient les craintes que vous éprouviez lorsque l'on vous a dit que l'on allait porter votre roman à l'écran?*

Marie-Claire Blais: Comme je vous l'ai dit, à cause de cet univers que l'on rattache au livre, il fallait que le réalisateur soit très libre. Car **Emmanuel** n'était qu'un souffle de liberté après tout, comme les livres de Ducharme. Il est difficile de les intégrer à notre réalité québécoise réelle. Bien sûr, on peut toujours reconnaître l'âme québécoise, mais il faut faire très attention à ça, c'est très dangereux, car on n'aura plus d'artiste si l'on continue dans cette voie.

Claude Weisz: De toute façon, je pense que la structure interne du roman est certainement québécoise...

Marie-Claire Blais: Oui, oui; mais ça c'est autre chose Claude...

Claude Weisz: Il reste évident que le livre reflète au niveau de la construction, de la structure, une mentalité québécoise...

Marie-Claire Blais: Oui, Jean-le-Maigre est québécois, mais aussi universel...

Cinéma/Québec: *Je vous entends dialoguer tout spontanément, j'aimerais donc savoir de quelle manière vous avez collaboré tous les deux.*

Marie-Claire Blais: Il y a eu collaboration d'esprit, accord d'esprit. Mais c'est Claude qui a écrit le scénario et les dialogues; et je crois qu'il a été libre de travailler son propre sujet. J'avais très peur d'être trop près de lui, dans la mesure où un auteur, quand même, ça gêne.

Cinéma/Québec: *De quelle manière auriez-vous pu le gêner?*

Marie-Claire Blais: Je le craignais, moi, personnellement. Parce que vous voyez, même si nous avons travaillé très séparément, si son oeuvre est inspirée du livre, il reste que son film est à lui. Et c'est malgré tout terrible que l'on puisse croire - comme certains l'on dit - que c'est mon livre que je défends lorsque je parle du film. Ce n'est pas lié, pour moi: Le livre se défend tout seul; le film aussi.

Cinéma/Québec: *En portant votre roman à l'écran, Claude Weisz a donné à ce dernier une nouvelle dimension...*

Marie-Claire Blais: Il y a mis son passé. Il a mis quelque chose à lui, et qui n'est pas à moi; et je crois que c'est ce que je respecte le plus. Un Québécois aurait pu y mettre une affectivité québécoise que je partage profondément; mais peut-être en aurait-il mis un peu trop, et pas d'objectivité du tout. On est très affectif, très excessif ici, sur ce plan-là...

Cinéma/Québec: *En ce qui concerne l'imagerie proprement dite du film, comment y avez-vous réagi?*

Marie-Claire Blais: Ah ça, ça me comble entièrement. L'imagerie pose ici un autre problème parce qu'elle n'est plus québécoise, elle n'est plus française, elle est ce que chacun de nous y voit. Cette imagerie me plaît donc beaucoup.

Vous disiez tout à l'heure que chacun avait greffé au roman sa propre réalité québécoise, et que personne ne l'avait imaginé finalement comme nous le montre le film. Mais en fait quand on voit le film, il nous laisse beaucoup de latitude; on peut imaginer, il y a l'espace pour l'imagination après l'avoir vu. On n'est pas dans un milieu étouffant où l'on se dit: "Il faut que je pense comme Claude Weisz, ou comme elle". On peut rêver. On peut partir. Et je croix que ceux qui ont vécu ces choses-là, les choses du livre et du film, vont rêver beaucoup, vont penser beaucoup. Je parle naturellement de ceux qui les ont vécues et pour qui c'est intime. Car ce n'est pas seulement une chose intellectuelle; parce que finalement ce livre, je m'aperçois, les gens ont beaucoup cherché à le **comprendre**, mais je me demande s'ils l'ont bien compris.

Cinéma/Québec: *Mais justement, partant de votre roman on se serait plutôt attendu à retrouver une atmosphère beaucoup plus étouffante.*

Claude Weisz: Je ne voudrais pas répondre à la place de Marie-Claire Blais, l'atmosphère du film est quand même assez pesante. C'est un film désespéré et angoissant parce qu'après la mort de Jean-le-Maigre le film continue, la tragédie continue. C'est un film désespéré; et on n'est pas soulagé lorsque l'on sort du film. Et le spectateur n'aime pas généralement rester angoissé comme ça. Il préfère ou pleurer ou rire, mais pas sortir d'un film en n'étant pas libéré, mal à l'aise.

Marie-Claire Blais: Oui, on en sort crispé...

Claude Weisz: Je ne sais pas, mais c'est peut-être l'équivalent dans le film d'une certaine noirceur chez Marie-Claire Blais, ce côté désespéré du film.

Marie-Claire Blais: Et le livre, le lecteur le referme et il ne le voit plus. Il y a ça aussi. Beaucoup de personnes qui ont pu lire le roman de façon très intellectuelle, de loin, ils ferment le livre et disent bon voilà c'est la réalité québécoise, et puis là c'est fini. Il n'y a plus de contact. Tandis que là, à l'écran, c'est difficile d'oublier.

De toute façon, la misère, elle est là, dans le film, on la sent. C'est pire d'une certaine manière, il y a quelque chose de mesquin qui s'y dégage... Les enfants qui vont travailler en usine, c'est là quand même; les richesses qui s'évanouissent parce qu'on ne s'en occupe pas; la perte de talent, le père! Le père est très remarquable, il est le destructeur de toutes ces forces ingénues et créatrices.

Cinéma/Québec: *Au moment d'aller visionner pour la première fois le film de Claude Weisz, aviez-vous peur?*

Marie-Claire Blais: Oui, et c'était normal parce que, après tout, je ne savais pas ce qui m'attendait. Je savais que ce serait beau, mais... Enfin, c'était dur la première fois. Après avoir vu le film, c'était extraordinaire comme délivrance.

Mais c'était normal que j'éprouve cela, c'était toute ma vie qui était en jeu, je veux dire la vie de ces êtres-là. □

Une saison dans la vie d'Emmanuel

Un film français de Claude Weisz. ***Scénario, adaptation et dialogue:*** *Claude Weisz, d'après le roman de Marie-Claire Blais.* ***Images:*** *Jean-Paul Cornu.* ***Musique:*** *François Rabbath - "Les poètes de sept ans" d'Arthur Rimbaud mis en musique et interprété par Léo Ferré.*
Interprètes: *Germaine Montero (la grand-mère), Lucien Raimbourg (le curé du village), Jean-François Delacour (Frère Théo), Raphaële Devins (Héloise), Claude Richard (le père), Hélène Darche (l'institutrice), Florence Giorgetti (Florence), Christian Leguillochet (directeur du Petit Séminaire), Gérard Chevalier (un prêtre), Guillevic (directeur du Foyer des Enfants perdus), Manuel Pinto (Jean le Maigre) Georges Domergue (le Septième), Marie-France Eliot (La Nouvelle), Catherine Breillat (une pensionnaire).*
Production: *Cineva.* ***Producteur délégué:*** *Robert Paillardon.* ***Eastmancolor. 1.66. Durée: Distributeur canadien:*** *Les Films Mutuels.*

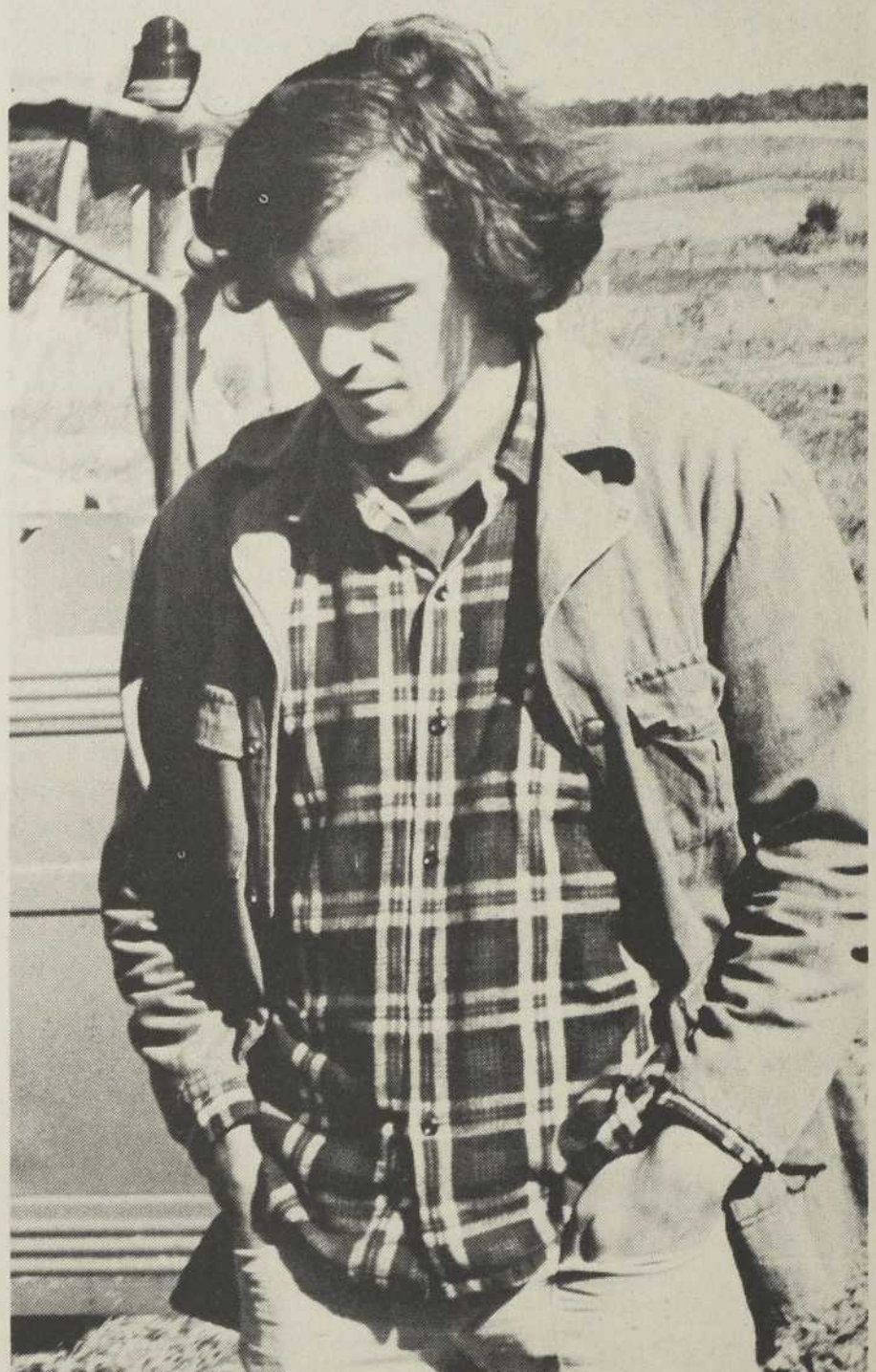
Tu brûles... tu brûles...
UNE PETITE HISTOIRE SANS MORALITÉ

jean-guy noël

C'est le jeudi 12 avril à 20 h. 30 qu'aura lieu la première de **Tu brûles... Tu brûles...,** premier long métrage de Jean-Guy Noël, produit et distribué par l'Association Coopérative de Productions Audiovisuelles.

Cette première aura lieu au cinéma Rex, 3900, rue St-Denis (métro Sherbrooke). Pour les réservations on est prié de contacter l'Association Coopérative de Productions Audiovisuelles (tél. 849-5031).

Jean-Guy Noël



But moral de l'entreprise

Faire un film implique un certain engagement moral vis-à-vis de ses spectateurs éventuels. Un produit doit résulter de l'effort, un produit présentable à des gens. Ce produit peut être sous la forme de haricots en conserve, de haricots congelés ou encore de haricots fumés. Pour ma part, je cherche à me présenter avec un panier de haricots tout frais cueillis du jardin. Que le lien direct entre le haricot et la terre humide qui l'a engendré demeure en tout temps à l'évidence des sens. Tout film est engendré par des êtres humains, et met en situation des êtres humains. Que la suite des images finales sentent encore l'humain qu'elles avaient pour but de transmettre. Voilà le but moral ultime que la création d'un film doit respecter.

Implication personnelle

Sur un plan plus personnel je m'engage, lorsque je conçois et fais un film, à susciter, entre les profondeurs les plus pures de mon âme et la tentative collective de création qu'est un film, le lien le plus clair, le plus limpide et le plus dépourvu de vanité qu'il soit possible d'être senti par un ensemble de la collectivité. Autrement dit, je pose un geste qui m'engage à fond vis-à-vis de cette collectivité; je l'autorise à perpétrer une descente dans ma vie intérieu-

Raymond Lévesque



Gabriel Arcand





Tu brûles...tu brûles...

re, laquelle expérience, j'ose le souhaiter, lui permettra de retourner vers sa propre intériorité l'investigation spirituelle proposée. Ce qui nous plonge à fond dans le monde de la poésie. Le poème, cette perche stylée à l'image des entrailles tendues entre deux lueurs intérieures qui sont bien en deça du costume et du geste quotidien. Le but de ce film étant de transcender le réel de la poignée de main et du regard masqué. Démasquer le quotidien médiocre, souiller les costumes en forme de cachette, faire crever l'abcès des lieux communs, pour retrouver derrière, les profondeurs de l'âme humaine dans sa fureur la plus irrévérencieuse.

Le contexte choisi

Le contexte choisi pour réaliser cette entreprise de perforation de la cuirasse humaine a son importance non pas par lui-même mais par les bribes de comportements limpides qu'il saura susciter chez les personnages. Qu'importe que le village brûle ou pas, que le père de Gabriel soit maire ou chef des pompiers, que le curé de la paroisse soit en soutane ou en smoking, que Nicole soit de chair ou de papier mâché, que Gabriel confonde l'oiseau et le poteau sur lequel il est perché. Tout cela n'est que prétexte à quelque chose de beaucoup plus important; au-delà des illusions se cache l'essentiel. Cet essentiel surgira avec d'autant plus de force et de fureur que les illusions d'abord ressenties comme vérités s'effondreront avec fracas. D'abord, mise en place de personnages et de situations fastueuses, ensuite, décomposition de ce bariolage en une toile unie et sans accident; une parcelle de vérité.

Démonstration

Un feu, c'est comme une guerre, ça détruit. Une guerre, c'est le plus grand acte d'orgueil que puisse poser une collectivité. L'orgueil se nourrit d'illusions. Tôt ou tard, les illusions se retournent contre les illusions. Les perdants sont toujours ceux qui ont cru pouvoir se nourrir de la guerre. La guerre trouve son aboutissement le jour où la collectivité découvre cette parcelle de vérité que le combat a fini par susciter chez les combattants au fur et à mesure que les masques tombaient. Dans **Tu brûles...tu brûles...**, c'est au combat des Généraux que nous assistons. Un à un les masques sont tombés, un à un les personnages ont manifesté leur côté "pile" et en ont ainsi un peu perdu la "face".

Le feu dont il s'agit ici, comme la guerre, est un prétexte à la manifestation de la vanité humaine. Pourtant, l'un comme l'autre sont toujours l'occasion de bafouer cet orgueil.

Lorsque la Cité est en danger, les masques ne tiennent plus longtemps; les nobles comme les vils se manifestent dans toute leur splendeur, et nous assistons à la parade des coeurs ouverts.

Réel et irréel

Les personnages, comme l'action, de **Tu brûles...tu brûles...** se situent à la frontière du réel et de l'irréel, du conscient et de l'inconscient. Ce qui nous permettra de poser alternativement la caméra de part et d'autre de la tranchée où se déroule la vie. Si bien qu'à la fin il ne nous semblera plus y avoir de barrière entre ces deux mondes de l'humain. Ce mariage du réel et de l'irréel trouve son aboutissement dans les séquences 28 à 35 inclusivement. Pendant ces 7 premières séquences nous révélons que tout au village est maintenant fini; le village est une perte totale, et en plus le père de Gabriel a péri dans les flammes. Ceci nous est révélé sans que pourtant un seul mot



Tournage de **Tu brûles...tu brûles...**

y fasse allusion. Le comportement de nos personnages réels est devenu la voie par laquelle leur inconscient se manifeste. L'irréel a rejoint le comportement des personnages. Il nous faudra attendre la séquence 35 pour que la réalité nous soit révélée de vive voix, reconstituée qu'elle est sur la scène des marionnettes. Rendu à ce point, l'irréel emprunte son langage de tous les jours, alors que le réel s'est retrouvé tout aussi fantaisiste que l'irréel.

Où se situe la réalité? Qui faut-il croire, les personnages de chair et d'os ou les marionnettes? Nous répondons que peu importe, les uns et les autres étant masqués. Ce qui importe, c'est qu'ils aient été les voies par lesquelles se sont manifestées les profondeurs de l'âme humaine; la poésie.

La forme du récit

De même, il nous a semblé impératif de respecter les mêmes normes en ce qui a trait au langage par lequel se manifestent les personnages: une prose qui s'apprête constamment à verser du côté du langage poétique. Un langage qui saura à la fois rendre le réalisme de certaines situations et la fantaisie de certains comportements. Ce qui permettra de bien faire sentir les passages de nos personnages du monde réel au monde irréel dans lesquels ils évoluent. Un langage parfois objectif, parfois imaginaire, d'une séquence à l'autre. Le tout trouvant l'unité dans un certain rythme de ce qui est à exprimer.

La forme du film

Il ne s'agit pourtant pas d'un film didactique. Notre but n'est pas d'instruire les gens, mais plutôt de provoquer chez eux la disponibilité spirituelle qui permettra de créer entre le spectateur et le film les mêmes liens privilégiés que ceux qui s'établissent entre le poème écrit et le lecteur solitaire. **Tu brûles...tu brûles...** est un conte poétique, une petite histoire sans moralité, qui a plus pour but l'introspection des profondeurs de l'âme humaine que la cristallisation d'un contexte social. Nous nous adressons plus aux sens du spectateur qu'à sa raison. C'est ce qui nous permettra de traiter le récit en blocs d'images ayant un début et une fin à presque chacune des séquences. Chacune des séquences constituant pour ainsi dire un poème autonome, et l'ensemble des séquences, une multitude de variations autour d'un même thème, Gabriel qui dit non à la Cité, progressant lentement d'une séquence à l'autre.

La mise en scène

Ce parti pris formel commandera une mise en scène très libre, diversifiée, sans que pour cela il y ait brisure du sujet et par le fait même désorientation. D'une séquence à l'autre, parfois même d'un plan à l'autre, Gabriel ou Nicole pourront passer d'une interprétation tragique à la bouffonnerie la plus enfantine. De même, une séquence pourra être traitée avec beaucoup d'emphase dramatique (à la manière d'un opéra, ex. séquence 37), alors que la suivante sera d'un dépouillement brechtien (séquence 38).

Notre volonté de transmettre ce monde poétique par l'intermédiaire d'un film trouvera sa principale monture dans l'interprétation des comédiens. Toute la réalisation du film devra converger vers ce point central que sont les dialogues d'une part et les physionomies des personnages d'autre part.

Ce qu'il faut savoir des principaux personnages

Gabriel

Après avoir passé son enfance et une partie de son adolescence dans un contexte provincial, c'est-à-dire là où on est amené au monde dans le respect des traditions et d'une

autorité paternelle et cléricale, il va parfaire son éducation à la ville dans un collège soumis à la mutation des valeurs morales qui a eu lieu au Québec à la fin des années 60. Il a été profondément marqué par ce séjour à la ville. Mais ce n'est que quelques années plus tard, de retour à la campagne, qu'il se résoudra à prendre position vis-à-vis des deux morales qui se le disputent. Sa réaction sera foudroyante, et au point le plus fort de la crise il choisira de laisser brûler la Cité plutôt que de s'identifier une dernière fois à un monde dont l'inconscience l'étouffe. Le monde qu'il choisira ne sera peut-être guère mieux, mais il aura au moins le mérite de susciter chez-lui l'éclatement de l'abcès de sa révolte.

Nicole

Personnage effacé, Nicole est pourtant plus que le rôle de messagère que la force des choses lui a imposé. Peut-être est-elle la seule à garder une certaine clairvoyance au milieu de la panique générale. Si elle n'est pas impliquée au niveau des faits, elle l'est pourtant au niveau des sentiments: elle démasquera l'orgueil de Gabriel, pour ensuite le réhabiliter aux yeux de son père; elle réconfortera sa mère, et finalement préfèrera l'anniversaire de naissance de son père plutôt que de pleurer sa mort. Sûrement le personnage le plus noble.

Le père

Son habileté de politicien de paroisse ne fait plus le poids maintenant que l'autorité paternelle sur laquelle elle reposait s'est effondrée en même temps que son fils tente d'acquérir une liberté. Successivement, chacun de ses masques tombe ne contrôlant plus la part qu'il avait su faire jusque là entre ses sentiments et ses engagements. C'est nu d'artifices qu'on le retrouve à la fin, redevenu humain suite à ce qu'il voit comme la perdition de son fils.

Le curé

Un personnage caricaturé, et comme toute caricature a pour fonction de découvrir l'authenticité par le grossissement de certains traits dominants, il est férocement démagogue. Convaincu qu'il est de sa mission sur terre de préserver et sauver des âmes, il sera prêt à prendre tous les moyens pour arriver à ses fins; le déguisement n'est pas le moindre. Il laissera délibérément tomber des masques pour mieux en habiller d'autres, ce qui en fera le personnage le plus limpide.

La mère

Personnage énigmatique qui ne manifestera que son impuissance vis-à-vis des événements. Elle est en ballottage dans un monde d'hommes sur lequel elle n'a que très peu de prise.

Le croque-mort

Plus irréel que réel, le symbole du personnage dramatique. Complètement en dehors de l'action, il n'a qu'un rôle dans la vie: conduire au trou la mort. Rien ne peut l'impliquer, il n'a pas d'opinions; peu importe les affaires humaines puisqu'il est à la frontière de la vie et de la mort.

Le scénario

La forme du scénario, tel que présenté ici, a pour principale fonction de bien faire sentir cette convergence vers le rôle primordial des dialogues et de l'interprétation des personnages. C'est ce qui explique sa forme plutôt littéraire que technique. C'est un scénario qui s'adresse plus aux comédiens qu'à l'équipe technique ou à la production. Il s'agit d'un document de travail au service de la mise en scène et de la direction des interprètes. Un découpage technique rigoureux de l'action, plan par plan, sera fourni à l'équipe de réalisation et au producteur éventuel. Nous nous proposons de réaliser ce film avec la plus grande rigueur possible, à partir d'un découpage très précis. Ce qui dissipera toute possibilité de confusion à l'étape du tournage.

Il est important de voir dans ce scénario un document de travail au service de la réalisation, et non pas une oeuvre finie. □

Tu brûles... Tu brûles...

Un film québécois de Jean-Guy Noël. **Scénario, dialogue:** Jean-Guy Noel. **Découpage technique:** Pierre Véronneau, Jean-Guy Noel. **Directeur de la photographie:** François Beauchemin. **Caméra:** Pierre Véronneau. **Son:** Claude Beaugrand, Pierre Blain. **Montage:** Marther de la Chevrotière. **Musique:** Michel Gonneville. **Assistant-réalisateur:** Alain Chartrand. **Assistants à la caméra:** Michel Caron, Serge Caro. **Eclairagiste:** Jacques Paquet. **Costumes, décors, accessoires:** Arlette Couture. **Assistante à la production:** Danielle Kellenny. **Photographe de plateau:** Daniel Langevin. **Machiniste:** Gilbert Ferron. **Stagiaires:** René Brodeur, Dominique Chartrand, Alain Michaud. **Mixage:** Jean Rival, Claude Beaugrand. **Musiciens:** Guy Marchand Ted Ranzinger, Léon Deuit. **Directeur de production:** René Gueissaz. **Délégué à la production:** Marc Daigle.

Interprètes: Gabriel Arcand, Guy L'Ecuyer, Luise Francoeur, Raymond Lévesque, Serge Thériault, Marie Eykel, Janine Lebel, Pierre Curzi, Julien Poulin, Françoise Boulerice, Dominique Chartrand, Arlette Couture, Emile Couture, Robert Gagnon, Georges Laterreur, Laurianne Laterreur, Katia Nelson, Victorin Paillé, Jacques Paquet, Yves et Alain Soutière, Germain St-Louis, Jean-Jacques Trudel, Nicole Trudel, Paul Vincent. **Marionnettes:** Louise Mignot, Denis Proulx.

Production: Association Coopérative des Production Audio-visuelles, **avec la collaboration** de la SDICC, des Productions Prisma Films, et des Laboratoires de Films du Québec. **Distribution:** Association coopérative de Productions Audio-visuelles. **Format Durée:**

Chissibi

LES AMÉRINDIENS DE LA BAIE JAMES

gilles marsolais

Deux journalistes, n'ayant aucuns antécédents cinématographiques, Boyce Richardson et Jean-Pierre Fournier, se sont lancés il y a quelque temps, d'une manière assez peu banale, dans la production et la réalisation d'un film d'une cinquantaine de minutes sur les Amérindiens de la région de la baie James. Ou plus exactement, devrait-on dire, *avec* les Amérindiens, puisque les deux journalistes se sont mis entièrement à leur disposition, afin que le film reflète leur point de vue.

Ils sont partis à l'aventure en ne disposant en tout et pour tout que des $8,000 fournis par les Amérindiens eux-mêmes. Par la suite, ils ont dû emprunter $20,000 pour terminer le film. Sans rien connaître au monde du cinéma, ils ont dû au départ en quelques jours, établir des contacts, trouver un cameraman, louer de l'équipement et acheter de la pellicule (sans savoir où s'adresser!). Ils se sont retrouvés sur le terrain avec un cameraman professionnel, mais sans ingénieur du son! - fonction qu'ils ont occupée tout à tour tant bien que mal, après une brève initiation au maniement du magnétophone Nagra.

Le cameraman Guy Borremans s'est désintéressé du projet, il a dû quitter l'équipe, après avoir reçu son salaire (sur une base journalière), à la fin du tournage. Alors que le montage était pratiquement terminé dans ses grandes articulations, Boyce et Fournier (1) ont fait appel à Michel Brault - lequel n'a pas hésité à devenir leur conseiller technique, afin de leur permettre de terminer le film, en veillant aux étapes les plus difficiles dans l'élaboration d'un film (problèmes de laboratoire, étalonnage, etc.). Michel Brault n'aurait pas accepté de collaborer à ce projet s'il n'avait cru fermement au bien-fondé du point de vue défendu par le film, ni été fortement enthousiasmé par cette aventure un peu folle.

La version originale de ce film est en langue *cri*. Il en existe aussi une version anglaise **(Job's Garden)** et une version française **(Chissibi).**

Lundi le 22 janvier 1973, le film a été projeté, dans sa version anglaise (la seule disponible à l'époque), devant deux cents étudiants dans le cadre des Etudes cinématographiques de la section d'Histoire de l'art à l'Université de Montréal, à l'intérieur de la série de cours intensifs dispensés par le professeur invité Jean Rouch. Je me suis chargé de présenter brièvement ce film qui fut suivi d'une discussion passionnante animée par Michel Brault et Jean Rouch - lequel avoue en avoir appris plus sur le Québec lors de cette discussion où sont intervenus des étudiants appartenant à des disciplines différentes (Histoire de l'art, Anthropologie, Sociologie, Histoire, Philosophie, Etudes littéraires québécoises et françaises, Sciences de l'éducation, etc.) que durant la totalité de son séjour parmi nous. En conséquence, on retrouvera dans les textes ci-joint l'essentiel de l'argumentation fournie à travers ces différentes interventions. □

(1) Jean-Pierre Fournier a surtout rempli la fonction de producteur, alors que Boyce Richardson s'est plus spécialement occupé de la réalisation et du montage - lequel fut effectué en collaboration avec des Amérindiens puisque la version originale est en *cri*.

JEAN-PIERRE FOURNIER
BOYCE RICHARDSON
DANS UNE AVENTURE ASSEZ PEU BANALE À LA BAIE JAMES

une interview de
gillesmarsolais et andré laplante

Interview réalisée le 22 février 1973, à la cafétéria de l'ONF, après la projection du film au Théâtre 5, en présence d'une vingtaine de cinéastes de l'ONF.

Cinéma/Québec: Quels sont vos antécédents? Comment en êtes-vous venus à faire du cinéma?

Jean-Pierre Fournier: Je n'avais jamais touché au cinéma auparavant. Je suis journaliste depuis vingt ans. Je fais surtout du journalisme politique. J'ai travaillé un peu pour la télévision. Boyce a le même back-ground de journaliste. Nous avons même travaillé tous les deux pour le Star. Depuis trois ans, Boyce a beaucoup voyagé, il a parcouru presque tout le Grand Nord. Sans être ethnologue, il a écrit de nombreux articles sur le sujet. Il connaît bien les Amérindiens de la baie James. Il a même écrit un livre sur eux (I). D'ailleurs, c'est sans doute à cause de ce livre que les Amérindiens nous ont proposé de faire un film là-bas. Nous, probablement parce qu'on n'avait jamais fait de film. on a accepté!

Cinéma/Québec: Comment s'est fait concrètement cette proposition?

Jean-Pierre Fournier: La proposition initiale était d'accompagner une mission écologique à la baie James, en vue d'établir un dossier scientifique à produire devant la Cour lors du procès qui se déroule actuellement. Mais, sur place, on a décidé de faire ce genre de film.

Cinéma/Québec: Vous pouvez dire quelques mots du financement de ce film?

Jean-Pierre Fournier: Toute l'affaire s'est décidée en trois jours. Les Amérindiens nous ont fait la proposition le mercredi et l'avion partait le lundi matin. Je me suis occupé de mettre l'affaire en branle. On n'avait jamais fait de film. Je ne savais même pas où il fallait acheter la pellicule et louer l'équipement... Ni combien ça pouvait coûter! Je n'avais aucune idée de tout cela. Tout ce que je pensais, c'est qu'avec $8,000 (la somme que nous ont avancée les Amérindiens) on pouvait acheter la pellicule, louer l'équipement et engager un cameraman. Donc, couvrir les frais de base, quitte à voir ce qui arriverait par la suite. Mais ce $8,000 n'a même pas suffi à couvrir le développement de la pellicule. A partir de cette étape, on a financé nous-mêmes le reste en empruntant à la banque.

Boyce Richardson: C'était une entreprise complètement folle. Nous n'avions pas d'assistant-cameraman, ni même de preneur de son! Nous avons dû nous improviser des compétences!

Cinéma/Québec: Etait-il convenu au départ que le cameraman serait payé au tarif professionnel normal ou rémunéré sur une base de participation?

Jean-Pierre Fournier: Oui, il était prévu qu'il serait payé au tarif professionnel. Même un peu plus que la normale...

Cinéma/Québec: Est-ce que les Amérindiens vous ont dit ce qu'ils attendaient comme film? Ce qu'ils voulaient vous voir faire? Vous ont-ils donné des directives en ce sens?

Jean-Pierre Fournier: Non, je crois que c'était aussi imprécis dans leur esprit que dans le nôtre. La seule idée qu'ils avaient en tête c'était qu'on pourrait photographier la région de manière à fournir en Cour la preuve que sur ces terres qu'on allait inonder il y a des arbres, des animaux et... des hommes. De fait, nous, on avait idée de faire plus que ça, au départ.

Boyce Richardson: Oui, le film n'a pas été tourné spécifiquement pour le procès. On a vite oublié ce prétexte en cours de tournage. Nous avons voulu montrer aux gens du Sud que les Amérindiens ont une conception et une perception de la nature qui est très valable. L'attitude de Job Bearskin vaut bien l'idée de "progrès" des Blancs. Nous avons essayé de montrer que les Amérindiens ont une culture propre, intacte — sans la situer dans la perspective d'un "problème", comme le font constamment les libéraux de Toronto qui tournent des trucs pour la t.v. sur les Amérindiens ("problème" de l'alcoolisme, difficulté d'insertion dans le monde des Blancs, etc.). Les Amérindiens sont écoeurés de ce regard qu'on porte sur eux.

Cinéma/Québec: Vous avez voulu montrer la qualité de vie de ces gens.

Jean-Pierre Fournier: Il y a une chose qui était claire au départ. Sans savoir quelle sorte de film on ferait, on voulait présenter les Amérindiens tels qu'ils sont. Ou plutôt, les laisser eux-mêmes se présenter. Par conséquent, pas comme un problème: là-bas, ils n'ont pas l'impression d'être un problème!

Cinéma/Québec: Mais le contenu a-t-il été déterminé par les Amérindiens?

Jean-Pierre Fournier: Non. Par nous, là-bas. On a commencé par vivre sur place avec Job Bearskin. On a fait

Photo de tournage **(Chissibi)**



alors quelques images. La rivière nous a inspirés et on est parti avec l'idée de faire un film sur la rivière. Ensuite, sur Job. Comme dans le cours des conversations il parlait beaucoup de son jardin, du jardin des Amérindiens, alors on a pensé à faire le "jardin de Job".

Au départ, notre idée était de ne pas intervenir dans le film, sinon comme technicien. De laisser parler les Amérindiens. D'écouter ce qu'ils avaient à raconter. La version originale est en *cri*.

Cinéma/Québec: Il n'y a eu aucune intervention de votre part? Et quelle part de manipulation y a-t-il au niveau du montage? Le passage qui nous paraîtrait le plus important (assemblée dans le tipi) est le plus court.

Jean-Pierre Fournier: C'est Boyce qui a fait le montage (2). En autant que je me souvienne, le montage est fidèle à la chronologie du tournage. Le métrage retenu est proportionnel au métrage qu'on a effectivement tourné ou qu'on a *pu* rapporter. (On a eu beaucoup de "pépins" qui nous ont empêchés de filmer certaines scènes.) La visite au village et l'assemblée dans le tipi ont eu lieu à la fin du tournage. (De fait, cette réunion a duré quatre heures; les gens refusaient absolument d'arrêter de parler!)

L'aspect répétitif du film, qu'on nous reproche toujours, vient du matériel qu'on a pu rapporter, mais surtout, du fait qu'on n'a pas cherché à l'éviter. Il nous a semblé que ce mode répétitif correspond à la manière dont s'expriment les Amérindiens.

Boyce Richardson: Nous avons voulu montrer la vie des Amérindiens. Les jeunes qui ont vu le film l'aiment beaucoup. Ils ont dit: "C'est un film sur la *vie*".

Cinéma/Québec: Les jeunes sont pourtant passablement absents de ce film, tenus à l'écart.

Boyce Richardson: Effectivement, les jeunes ne sont pas très articulés. Pas très bavards. Parce qu'ils ont été mêlés au monde des Blancs, ils n'ont peut-être pas la même conviction envers leur culture.

Cinéma/Québec: Par ailleurs, les vieux ne semblent pas avoir une conscience claire de ce qu'implique pour eux le projet de la baie James, de ce qui va leur tomber sur la tête. Ils analysent mal la situation. Leurs propos ne dépassent pas beaucoup...

Jean-Pierre Fournier: Ils sont conscients d'une chose (même si le Gouvernement ne leur a rien dit à propos du projet): leur mode de vie est menacé. Si leur *chasse* est menacée c'est toute leur vie qui est menacée. Et de ça ils sont très conscients.

La réaction des vieux comme Job est surtout une réaction de désarroi. Ils se sentent impuissants. Ils se demandent pourquoi on va les relancer jusque là. Ils savent que c'est leur sort de constamment reculer devant les Blancs.

Cinéma/Québec: Les Amérindiens veulent-ils arrêter définitivement la construction du barrage? ou obtenir des compensations? ou, tout simplement, prioritairement, être consultés?

Boyce Richardson: Leur position en ce moment c'est d'arrêter les travaux. Ensuite, une fois que les droits des Amérindiens auront été reconnus dans la région, ils passeront au stade des négociations avec le Gouvernement du Québec. Si la Cour reconnaît leurs droits ce sera un

phénomène nouveau au Canada. Je suis attentivement le procès chaque jour depuis deux mois et demi. Il est évident que les Indiens savent mieux que les autres ce qui va se passer à la baie James. Ils connaissent fort bien la région. Leurs témoignages concernant les répercussions sur l'environnement rejoignent les observations des savants qui se sont penchés sur la question. Mais les Amérindiens se défendent avec des arguments non compréhensibles, non traduisibles pour les Blancs... On a l'impression que seuls les technocrates du Gouvernement ne sont pas au courant des répercussions de ce projet.

Cinéma/Québec: Justement, ils sont parfaitement au courant, mais ils s'en fichent royalement! C'est ça qui nous fatigue un peu dans votre film d'ailleurs. Sa structure semble dépendre beaucoup du fait qu'au départ vous accompagniez une mission écologique. Il aurait fallu montrer plus que l'écologie. Le projet de la baie James est lié à des intérêts politiques et économiques très forts.

Boyce Richardson: On a voulu parler du génocide culturel. On ne peut pas traiter tous les aspects dans un film.

Cinéma/Québec: Ce qui nous rend précisément mal à l'aise c'est de constater que vous isolez ce fait du génocide en lui-même. Ce qui place de ce fait le peuple québécois en position d'exploiteur. Or la lutte à mener concerne les Amérindiens de concert avec les travailleurs québécois contre globalement le capitalisme américain (incluant certains intérêts locaux assez négligeables) qui finalement dicte de l'extérieur une politique économique sur laquelle on a aucun moyen de contrôle.

Boyce Richardson: Rappelez-vous le rapport des enseignants du Nouveau Québec: "Comment les colonisés traitent leurs colonies"... où il est dit que les écoles des Blancs détruisent les Esquimaux. C'est la même chose pour le projet de la baie James. Ce n'est pas une question de capitalisme américain ou québécois. D'ailleurs, le projet est financé par le Gouvernement du Québec.

Cinéma/Québec: Oui, mais avec quel argent? Le Gouvernement québécois (avec son armée de technocrates) est-il vraiment représentatif des travailleurs québécois? On sait très bien que l'argent au Québec ne vient pas du Québec (ou si peu): il vient, accompagné de directives précises, de la rue Saint-Jacques! Il y a quelque chose de faux dans la façon dont cette lutte est engagée. Le silence archi-prudent du Fédéral dans cette affaire en témoigne avec éloquence. Il ne pourra que tirer profit de cette querelle: diviser pour mieux régner... Il est certain qu'on est toujours l'exploiteur de quelqu'un, en un sens, mais ici il importe de remonter aux sources, aux vrais coupables - derrière les marionnettes.

Jean-Pierre Fournier: Si on était parti avec l'idée de faire, nous, un réquisitoire contre le projet de la baie James, on aurait procédé différemment. On est parti avec l'idée de présenter, non notre argumentation, mais celle des Amérindiens. Sans intervenir. Eux, ils ne se demandent pas si les dirigeants québécois sont de connivence avec les Américains; tout simplement, ils savent qu'ils vont se faire envahir. Le colonisateur pour eux est autant le Québécois que le Canadien ou l'Américain, ou tout autre organisme...

Cinéma/Québec: Absolument d'accord. Mais...

Boyce Richardson: Les Amérindiens sont seuls à s'opposer à ce projet. Ils ne sont même pas épaulés par les Québécois.

Cinéma/Québec: Les Amérindiens ont-ils fait quelque chose pour arrêter la construction de l'autoroute est-ouest? Les travailleurs québécois ont été seuls.

L'action du Gouvernement dans cette affaire est du même type que dans le projet de la baie James.

Les Amérindiens ne perçoivent pas évidemment que de larges portions de la population québécoise sont annihilées, ignorées, méprisées, placées dans une position d'exploités identique à la leur. Il aurait été préférable de faire un film qui tente de mobiliser les Amérindiens sur des diagnostics - sur des tentatives de saisir l'articulation de la société blanche et de la société amérindienne. Car, à ce compte-là, les travailleurs québécois ont autant le droit que les Amérindiens "d'être entendus".

Jean-Pierre Fournier: Ceux qu'on voulait toucher avec ce film, ce ne sont pas les gens de la baie James, ni ceux du Gouvernement (car on sait que c'est inutile), c'est justement les gens qui ont fait campagne contre l'autoroute est-ouest. Eux, en voyant ce film, ils pourront se rendre compte que le problème est le même, que les agresseurs sont les mêmes.

Cinéma/Québec: Ouais. Mais, en se situant uniquement au niveau du constat, le film n'identifie rien. Il n'indique aucune possibilité d'intervention... Est-ce que vous ne versez pas finalement dans le mythe *spontanéiste* de "donner la parole aux travailleurs"? - ici, aux Amérindiens? De cette parole limitée, il ne résulte qu'un document sentimental qui risque de n'avoir aucune efficacité.

Jean-Pierre Fournier: Notre film fait nettement appel à des émotions. Mais tous vos arguments, très valables, concernent un autre film à faire. A nous, il nous paraît être une bonne arme de propagande. Il va d'ailleurs passer à Radio-Canada. On peut dire qu'il représente le manifeste des Amérindiens.

Cinéma/Québec: Même si on se place à l'intérieur de votre film, on demeure un peu déçus. Même par votre désir de cerner la géographie mentale des Amérindiens, par exemple... Il y manque une vision de l'intérieur. L'organisation sociale est totalement évacuée. De plus, il n'y a visiblement pas eu d'échanges véritables. Pas même, et surtout, entre les vieux et les jeunes.

Boyce Richardson: Les Amérindiens, dans les films, sont toujours considérés en tant que masse, collectivité. Les Blancs sont toujours pris individuellement, ils sont les seuls à être dotés d'une vie individuelle. Comme on nous l'a fait remarquer, dans notre film, pour la première fois les Amérindiens ont une vie individuelle. Et ce sont les Blancs qui ont une attitude impersonnelle, identifiés à leurs machines... Et, contrairement à l'opinion émise par un Blanc (anonyme, en voix off), les Amérindiens connaissent bien la région, par le détail. Ils y ont des points de repères qui nous échappent. Il s'agit pour eux d'un paysage vivant.

Cinéma/Québec: C'est juste. Et c'est effectivement le premier film qui nous le montre à voir aussi bien... Cependant, en considérant toujours l'optique que vous avez adoptée dans votre film, on ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement avec le film de Marcel Carrière. **Chez nous, c'est chez nous.** Traitant du problème de la relocalisation en Gaspésie, il en fait état sur un mode purement émotif...



Photo de tournage **(Chissibi)**

en s'apitoyant sur le sort de ces gens qui vivaient mieux comme avant. Sans rien nier de la densité d'émotion qui passe à travers ce témoignage, on retrouve la même optique rousseauiste dans votre film sur les Amérindiens: la société corrompt l'homme, la nature l'ennoblit, etc. C'est finalement dangereux comme approche, parce qu'elle évacue tout le problème de l'organisation sociale, de ses liens, de son articulation avec des groupes sociaux plus vastes...

Boyce Richardson: Oui, mais c'est que pour les Amérindiens les Blancs n'existent pas! Ils veulent conserver leur mode de vie indien. Autrement, leurs représentants iraient parler dans les universités. C'est là une situation paradoxale. Même les jeunes veulent demeurer Indiens.

Cinéma/Québec: Oui, mais même là, être Indien ça ne veut pas dire nécessairement demeurer dans le bois! A ce compte-là, on devrait continuer à cultiver des pommes de terre! C'est une position dangereuse et quelque peu aberrante qui est véhiculée par le film... D'ailleurs, les Amérindiens utilisent passablement la technologie identifiée à la société blanche (skidoo, etc.) qui nécessite certaines connaissances. Il ne faut pas rêver en couleurs. Qu'on permette aux Amérindiens d'administrer leur territoire, c'est bien d'accord; mais qu'on cesse de prêcher le retour à la terre.

Boyce Richardson: Mais leur vie c'est d'être environnés d'arbres et d'animaux. Leur enlever ça, ça correspond à un génocide total. Les Amérindiens ont toujours utilisé les choses utiles des Blancs, mais ils ne veulent pas que leur vie soit entièrement détruite par un projet aussi gigantesques que les Blancs veulent leur imposer.

Cinéma/Québec: Bon, il est certain que le projet de la baie James est particulièrement aberrant. Et par rapport à ce projet spécifique, il y a une lutte à mener. Mais l'alternative offerte ("On veut retourner trapper") nous semble rejoindre le mythe du retour à la terre. Il y a beaucoup de hippies qui en rêvent aussi!... Bien sûr, ça n'empêche pas que tous ces petits groupes ont le droit d'exister, mais il ne faut pas pour autant évacuer totalement l'idée de production. Il faudrait situer la lutte à un autre niveau: tous les types de développement dont on a fait état (autoroute, baie James, etc.) sont intimement liés, et ce n'est pas parce que ce sont des Amérindiens...

Boyce Richardson: D'accord, vous avez tout à fait raison. J'ai dit la même chose à Ottawa. Dans le fond, ce n'est pas le problème du Nord, c'est le problème du Sud.

Cinéma/Québec: Cela dit, il y a néanmoins des passages très émouvants dans votre film... Quelle utilisation concrète comptez-vous en faire? Il ne faudrait quand même pas qu'il devienne une pièce de musée, de telle sorte que dans vingt-cinq ans on aurait un document émouvant sur ce qu'étaient les Gaspésiens de l'intérieur (film de Carrière) ou les Amérindiens de la baie James (votre film). C'est-à-dire qu'il soit toujours perçu comme un pur "poème", sans portée politique efficace. Avez-vous l'intention de faire servir le film auprès des Amérindiens eux-mêmes comme moyen d'animation? Dans cette optique, le tournage en vidéo aurait-il été possible et efficace (il coûte beaucoup moins cher)?

Jean-Pierre Fournier: On connaissait encore moins le vidéo que le cinéma quand on s'est lancé dans cette aventure! Et puis les possibilités de projections en vidéo sont inexistantes dans ces régions, tandis qu'il est possible de projeter du 16 mm un peu partout, je crois... L'ONF a répandu le 16 mm, mais il a toujours refusé d'apporter sa contribution en vidéo dans ces régions. De toute manière, on n'a jamais rien demandé à l'ONF. Ayant un back-ground de journalistes, personne n'aurait voulu nous aider. C'est pourquoi on a décidé d'investir de notre poche.

Cinéma/Québec: En tout cas, malgré les réserves qu'on peut formuler à son égard (le point de vue adopté et l'argumentation de base nous paraissent discutables), il n'en reste pas moins qu'il faut faire voir et connaître ce film. C'est déjà beau d'avoir fait un film d'une heure sur un tel sujet avec $28,000! C'est même fantastique! Surtout en regard de l'actuelle production "schizophrénique" de l'ONF, coupée des réalités économiques et politiques du pays. □

(1) Le titre de ce livre est **James Bay** – "The Plot to Drown the North Woods", par Boyce Richardson. La traduction française est de Jean-Pierre Fournier: **Baie James, sans mobile légitime,** Edition de l'Etincelle.

(2) Le montage a été fait par Jacques Leroux et Boyce Richardson.

Chissibi

LA BAIE JAMES: UN DÉTAIL?

gilles marsolais

"L'heure est venue pour ce peuple de prendre pleinement conscience de cette dure réalité. Il faut cesser de croire que l'Indien perdra sa culture s'il arrête de chasser. De nombreux peuples dans l'histoire ont dû changer leur façon de vivre sans pour autant perdre leur culture. Jusqu'ici, sous prétexte de conserver la culture indienne, on est en train de la faire disparaître complètement..."(1)

Denis Gill,

Montagnais de Pointe-Bleue
(enseignant à Roberval)

Les journalistes Boyce Richardson et Jean-Pierre Fournier ont réalisé et produit un film qui doit être vu et discuté par le plus grand nombre de Québécois possible. Son passage à la télévision semble déjà assuré: c'est là un bon point. Mais cette mesure comporte aussi le risque de correspondre à un enterrement de première classe, si la projection n'est pas suivie de discussions et de débats sur le film lui-même et plus particulièrement sur ce fameux projet de la baie James. En considérant le point de vue des Amérindiens, mais aussi en nous impliquant, nous, gens du Sud.

A cet égard, il convient de rappeler que le film est fait essentiellement dans l'optique des Amérindiens (ce qui est parfaitement acceptable). Il n'admet aucune intervention extérieure — si ce n'est quelques propos tenus par des Blancs et qui ont été glanés au hasard, à part, et utilisés par la suite en contrepoint (("off") au niveau du montage, parce qu'ils sont révélateurs du racisme des Blancs.

Le film reflète néanmoins une absence profonde de communication entre les réalisateurs et les Amérindiens concernés par le tournage. A cette observation on nous rétorque que cette absence de communication correspond à la mentalité de "refermement" des Amérindiens face au monde des Blancs, de la même manière que l'aspect répétitif correspond à leur manière de s'exprimer.

Cependant, cet argument ne détruit en rien par ailleurs l'idée qu'un dialogue véritable aurait pu s'établir entre les Amérindiens eux-mêmes. Il n'y a visiblement aucun échange véritable entre eux. Et cela provient sans doute du fait qu'ils n'ont été mis en situation en aucune manière.

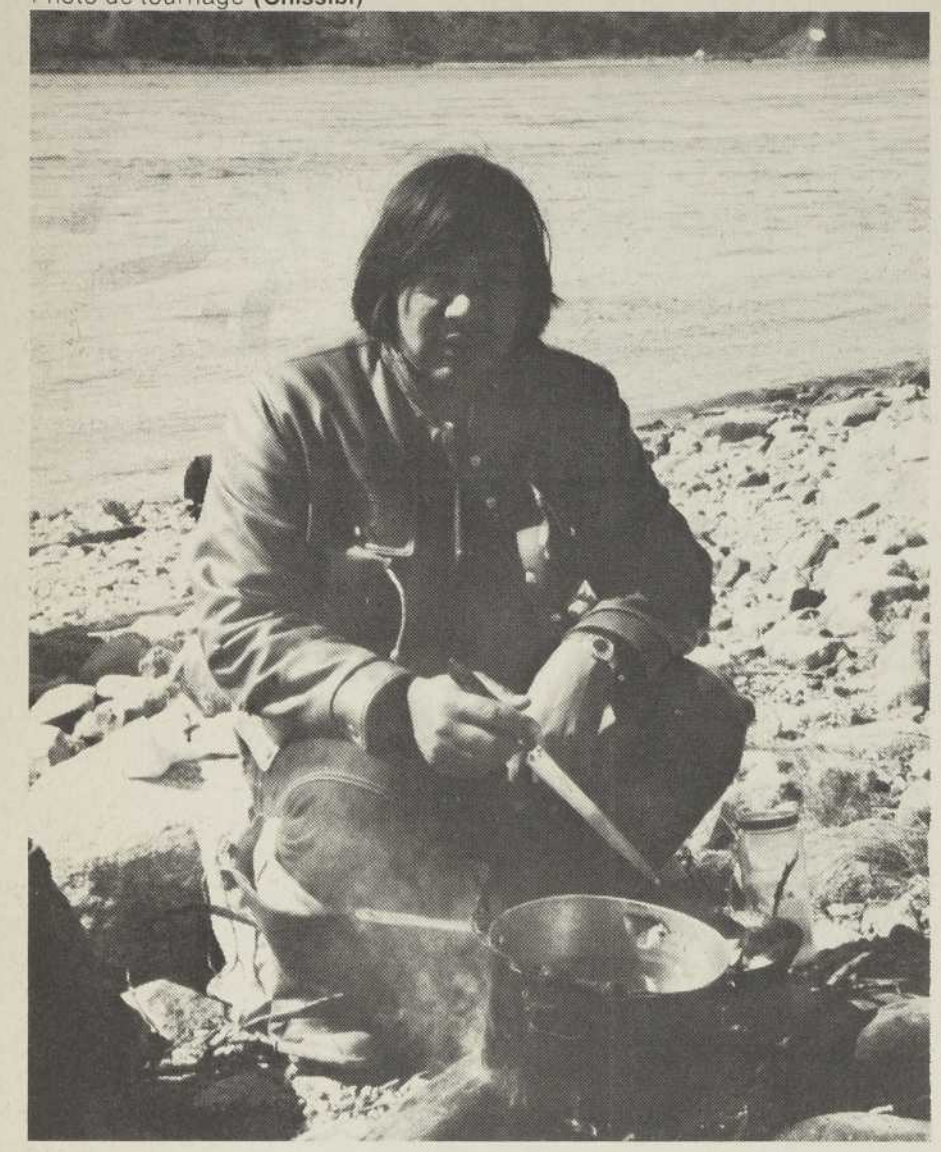
Les cinéastes, journalistes de formation, se sont contentés d'écouter — espérant sans doute que jaillirait de leurs propos quelque révélation insoupçonnée. Ce film, au déroulement linéaire, est centré essentiellement sur Job Bearskin relatant son mode de vie (chasse et pêche) et faisant part de son état d'âme face à l'envahissement des Blancs. Entouré de sa famille et de ses amis, il vit simplement le long de la rivière. Lors d'une assemblée tenue dans un village à l'embouchure de La Grande, il rend compte aux siens du phénomène de destruction en cours... Bref, on a l'impression que les réalisateurs ne sont pas arrivés au bon moment ou qu'ils n'ont pas su établir un contact fructueux avec leurs personnages.

Ainsi, Job Bearskin répète inlassablement la même rangaine à un jeune interlocuteur amérindien étonnamment peu attentif à ses propos! L'absence quasi totale d'interventions de la part des jeunes incite même le spectateur à croire ou bien qu'ils sont complètement aliénés, coupés de leurs racines profondes, ou bien qu'ils entrevoient différemment de leurs parents l'avenir de leur "Indianité". Au mieux, seul l'un d'eux exprime timidement son regret d'être allé à l'école des Blancs... Même considéré de l'intérieur, le film prête donc à la critique, notamment par cette absence gênante de communication entre les Amérindiens eux-mêmes, surtout entre les vieux et les jeunes.

L'ambiguité de ce film s'accroît dès que se trouve posée la question de son utilisation possible. Les réalisateurs eux-mêmes avouent en toute honnêteté n'avoir pas réfléchi au but en produisant ce film, sinon qu'ils désiraient ap-

(1) Citation tirée de la revue ***Recherches amérindiennes au Québec,*** *Vol 2, nos 4/5, Montréal, novembre 1972.*

Photo de tournage **(Chissibi)**



porter un simple témoignage sur le mode de vie des Amérinciens. Du fait qu'ils ont délaissé systématiquement tout l'aspect information (statistiques, etc.) pour se situer en quelque sorte au niveau de la contemplation — et plus encore, dans une optique rousseauiste —, il y a tout lieu de craindre que le film ne puisse servir qu'à une opération de type sentimental: cri du coeur concernant un mode de vie particulier.

En mobilisant les spectateurs dans cette optique rousseauiste, le film risque de faire dévier dangereusement le débat à peine amorcé, et d'identifier le combat à mener au combat aberrant du nationaliste québécois tout entier axé sur des problèmes linguistiques — évacuant ainsi le problème fondamental de la lutte des classes. La "culture" ne pourra être défendue efficacement, ni sauvée, si le débat n'est pas situé dans la perspective de la lutte des classes. Le projet de la baie James n'oppose pas en définitive que la rue Saint-Jacques à 6,000 Amérindiens. Au plan local, on peut rapprocher valablement ce projet aberrant avec ce qui s'est passé pour la construction de l'autoroute est-ouest. Il convient de faire état de l'articulation qui existe entre les deux cultures, entre deux modes de production. Poser à cette occasion tout le problème de la logique à l'intérieur du système capitaliste, et partant, lier la lutte des Amérindiens à la lutte que les travailleurs mènent à l'intérieur de la société.

Quant au but exact poursuivi par les Amérindiens dans le procès qui les oppose au Gouvernement, il semble que ce soit d'obtenir, dans l'immédiat, la cessation des travaux à la baie James et de faire reconnaître leurs droits dans la région. Si ces droits étaient reconnus, il leur appartiendrait sans doute de décider alors de l'avenir du projet, de décider son arrêt définiti (?), ou (après avoir été renseignés sur ses conséquences possibles, pour qu'ils puissent s'engager en connaissance de cause) de définir les modalités de leur participation, ou de suggérer un système de compensations, etc. Il importe alors de savoir ce qui s'est déjà fait ailleurs dans des situations analogues, pour connaître les tactiques éventuelles du Gouvernement et des organismes concernés, et de poser clairement le problème pour que la lutte à mener s'engage dans une perspective juste.

Par exemple, il semble que le barrage d'Assouan a introduit un déséquilibre écologique considérable en Egypte, la crue n'est plus aussi fertile qu'auparavant, et qu'il a provoqué la destruction de tout un équilibre dans l'est de la Méditerranée. Même si d'aucuns pensent aujourd'hui qu'il est trop gros et qu'il faudrait le faire sauter, des rapports techniques "d'experts" avaient pourtant conclu à l'époque à la nécessité de sa construction! Il importerait donc de savoir comment a été réglé le sort des populations délogées, dans quelle mesure elles ont été brimées, ou récupérées en dernière instance de façon astucieuse par le système, comme ce fut le cas pour les gens de Tignes, par exemple, qui seraient devenus, semble-t-il, des hôteliers prospères (sports d'hiver, etc.)... Les Amérindiens de la baie James sont-ils susceptibles de devenir les futurs administrateurs de quelque hôtel "Eldorado"?

En terminant, une simple question: si on allait creuser avec un bulldozer sur le terrain de Boubou, serait-il dans l'obligation de nous intenter d'abord un procès pour obtenir la cessation des "travaux"? En tout cas, faudrait au moins qu'il aille chercher dans son coffre-fort la preuve **matérielle** qu'il en est le propriétaire ou qu'on lui en a concédé l'usufruit; pendant ce temps-là on aurait la possibilité de déviarger suffisamment son paysage pour l'inciter à crisser le camp! En définitive, le problème de la baie James ne se situe pas tellement du seul côté des Amérindiens que de notre côté, à nous aussi, les Blancs. C'est une occasion d'apprendre à nous civiliser, et aussi de poser la question de savoir si nous avons vraiment besoin d'une surproduction d'électricité — pour ravitailler en dernière instance les Américains! — ou même, plus simplement, si nous avons vraiment intérêt à continuer à vivre au-dessus de nos moyens. Si on mettait des lampadaires dans nos rues à tous les 50 pieds au lieu d'en mettre à tous les 10 pieds, on verrait aussi clair et ce serait plus esthétique! Depuis l'Expo 67 le Québec est parti pour la gloire alors qu'il n'est même pas capable de pisser dret!... □

Job's Garden — The Land of the Great River People
Chissibi — La mort d'un fleuve

Un film de Boyce Richardson et Jean-Pierre Fournier. **Images:** *Guy Borremans.* **Assistant:** *Gilbert Hérodié.* **Son:** *Richardson & Fournier.* **Montage:** *Jacques Leroux (Interloc Films).* **Conseiller technique:** *Michel Brault. Avec la* **participation** *de: Job Bearskin, Gilbert Hérodié, les Cris et les Inuits de Fort-George. Avec la* **collaboration** *de: l'Association des Indiens du Québec et l'Association des Inuits du Québec.* **Chansons:** *Samson Nahacappo, Job Bearskin, Isiah Awashish.* **Narration:** *Bernard Assiwini.* **Traduction du cri:** *Billy Bearskin, Gilbert Hérodié, Maggie et Daisy Bearskin.* **Direction générale:** *Boyce Richardson.* **Producteur:** *Jean-Pierre Fournier.* **Production:** *Fournier-Richardson Associés.*

Format: *16 mm, couleur.* **Laboratoire:** *Laboratoires de Film Québec. Le tournage eut lieu du 12 août au 3 septembre 1972, le long de la rivière La Grande (baie James).*

Les montreurs d'images (1)

ROCK DEMERS: UNE LEÇON DE TENACITÉ

une interview de michel euvrard

Avec cette interview de Rock Demers on aborde une série qui se propose de nous faire découvrir les artisans de notre cinéma, c'est-à-dire ceux par qui et grâce à qui notre cinéma doit d'être ce qu'il est.

L'intérêt de Rock Demers pour le cinéma et pour la diffusion des films "de qualité" date de ses études secondaires: c'est au collège de Victoriaville qu'il fonde son premier ciné-club, le Ciné-Welles; ensuite, à l'école normale Jacques Cartier, il organise le Ciné-Agel; à l'hôpital Sacré-Coeur de Cartierville, où il travaille à temps partiel pour payer ses études, il en organise un autre pour le personnel et les malades, bref il devient de son propre aveu *un maniaque du ciné-club*!

Il rencontre les Guy Joussemet, Arthur Lamothe, Fernand Cadieux, Réal Benoît, Gilles Sainte-Marie, Gabriel Breton qui ont alors en tête de faire une revue de cinéma "qui ait plus de gueule" que **Découpages**, la seule qui existe alors: ce sera **Images**, qui comptera une dizaine de numéros, dans certains desquels on retrouverait des textes de Rock Demers.

A sa sortie d'école normale, il part faire un stage d'audio-visuel en France, à l'école normale supérieure de Saint-Cloud, et commence à s'intéresser au cinéma, à la radio et au théâtre pour enfants. A la fin de cette année scolaire, il décide, ayant $200 en poche, d'aller en auto-stop au Japon. Il passe par les pays de l'Est, la Grèce, la Turquie, l'Inde, l'Iran; partout il rencontre des gens de cinéma, visionne des films, surtout des films pour enfants, et constate qu'il existe, particulièrement dans les pays de l'Est et au Japon, une importante production inconnue en Amérique du Nord.

Après ce périple d'un an et demi, Demers rentre à Montréal, en 1960, le jour de l'ouverture du premier Festival du Film, à la direction duquel il retrouve... l'équipe d'**Images**! Il se joint aussitôt à ses camarades et, comme eux bénévolement, prépare le deuxième Festival — section films pour enfants, naturellement; il y ajoutera bientôt une section de films éducatifs et scientifiques. Puis Rock Demers devient directeur du Festival et le restera jusqu'à la disparition de celui-ci, en 1968. Il est aujourd'hui président de Faroun Films et directeur des Cinémas du Vieux Montréal.



Rock Demers, debout à gauche

Cinéma/Québec: *On peut donc dire que Faroun Films sort du Festival, plus particulièrement de la section des Films pour la jeunesse?*

Rock Demers: Effectivement; j'avais découvert certains réservoirs de films pour enfants, j'en avais programmé chaque année, et comme vous le savez, à compter de 1964, le Festival a organisé, en dehors de Montréal, les **Sept Jours du cinéma** — à Sherbrooke, à Trois-Rivières, à Québec, au Lac St-Jean, en Abitibi et même au Nouveau-Brunswick et en Ontario.

Dans chacune de ces semaines, il y avait une section de films pour enfants, et aussi bien à Montréal que dans ces villes, c'était toujours les séances pour enfants qui étaient remplies les premières. Et très souvent, après les projections, les parents venaient nous trouver, disant: "Enfin des films extraordinaires pour nos enfants! Comment se fait-il que ça ne se fasse pas plus souvent, est-ce qu'il n'y a pas moyen d'en avoir régulièrement, et pas juste une fois par an?"

Cinéma/Québec: *Vous aviez réellement découvert un besoin?*

Rock Demers: Je crois. Aussi j'en ai parlé à des amis, et nous avons décidé de créer un petit organisme dans lequel des groupes de parents de Hull, de Sherbrooke, de Trois-Rivières investiraient $500, $1000, $2000 dans le but de démarrer une compagnie qui amènerait au Canada des films réalisés pour les enfants dans différents pays; c'est comme ça que Faroun Films a commencé en 1966; ça s'est développé, et dès 1967, j'ai dû choisir entre le Festival et ce gros bébé qui était devenu fort exigeant. J'ai choisi Faroun Films parce que ça me semblait un rôle plus utile dans le milieu.

J'ai donc continué à faire l'acquisition de films pour enfants et à en organiser la diffusion de façon systématique; ça a amené la création des Clubs Faroun, qui restent notre outil principal de diffusion: les enfants achètent une carte de membre, qu'ils paient en moyenne $1.50 au début de l'année scolaire et qui leur permet de voir six spectacles de films au cours de la saison au rythme d'environ un par mois, de novembre à mai. La première année, nous avons eu 14,000 membres, la deuxième 30,000, la troisième 64,000 et la saison dernière, 150,000 cette fois à travers le Canada; je ne connais pas encore les chiffres de cette année, mais ça se développe, nous en sommes à la cinquième saison — avant ça on avait montré des films pour enfants en matinée à la Comédie canadienne pendant deux ou trois ans — il y a maintenant des gens qui ont vu des films "Faroun" au primaire, puis au secondaire, puis au Cegep, qui sont rendus sur le marché du travail. Nous nous sommes dit qu'il serait intéressant de les suivre avec du matériel de qualité.

C'est avec cette préoccupation que Faroun a commencé à s'intéresser au long métrage pour adultes, aux films qui n'étaient pas pris en main par les distributeurs réguliers. Le premier film qu'on a acheté, c'était **Rébellion** de Kobayashi, ensuite des films tchèques, hongrois, **Calcutta** de Louis Malle, quelques films italiens... et on a commencé à organiser la distribution de ces films pour adultes dans les milieux "non-cinématographiques", hors cinémas, en 16mm. Puis on a voulu mettre à leur disposition un endroit où ils pourraient continuer à voir du cinéma de qualité; c'est cette idée qui m'a amené à m'intéresser aux Cinémas du Vieux-Montréal.

Quand un jour des gens étaient venus me parler de ces cinémas, j'avais accepté de travailler avec eux, d'aider les directeurs à démarrer, en amateur et parce que ça m'intéressait. Cependant, après un certain nombre de péripéties, les cinémas sont tombés entre les mains de Faroun Films, qui les administre depuis juillet dernier. Donc, en juillet, Faroun s'est réveillé avec deux salles de cinéma à programmer pour de bon. On s'est demandé: qu'est-ce qu'on fait? Il y avait un an d'expérience, et ça n'avait pas marché aussi bien qu'on l'avait espéré — pourquoi?

Malentendus de la publicité

Si on regarde les films qui ont marché, **Les maudits sauvages**, le réalisateur était connu dans le milieu, et les comédiens aussi; **Heureux qui comme Ulysse**, c'était le dernier film de Fernandel, **Médée**, c'était Pasolini et la Callas. Avec **La salamandre,** eh bien c'est le même phénomène qui s'est produit partout ailleurs, et celui-là c'est vraiment mystérieux, personne ne peut l'expliquer: c'est en noir et blanc, ça n'est pas un réalisateur connu, il n'y a pas de vedettes, ça n'est pas un sujet scabreux, ça n'est pas un film spectaculaire, bref, ça ne devrait pas marcher. Pourtant ça a été phénoménal à Paris, aux Etats-Unis ça va jouer dans 25 villes, et le distributeur a récupéré tout le coût de son lancement aux Etats-Unis sur New York seulement, ce qui est très rare; et à Montréal ça a très bien marché.

Voilà donc les films qui ont marché; si on n'avait choisi que des films avec des réalisateurs et des acteurs connus, une programmation du genre de celle de l'Elysée, peut-être qu'on n'aurait pas eu de problèmes. Mais quand on sort **Kes**, de Kenneth Loach, ça ne dit rien à personne.

Cinéma/Québec: *Il faudra le ressortir...*



Rock Demers: Absolument... **Les camisards**? le nom d'Allio aurait dû dire quelque chose, mais il ne s'est rien passé. Et puis il faut dire aussi que les Cinémas du Vieux-Montréal n'ont pas eu de chance: au moment où ils ouvraient, le 28 octobre 71, il y avait toute une publicité de prévue et deux jours avant... la grève de **La Presse,** il devait y avoir la première page du supplément artistique, de la publicité à l'intérieur... Au mois de février, on a fait un autre lancement à l'occasion de la sortie d'un autre film, une publicité énorme, c'est tombé au moment de la fameuse tempête de neige où tout a bloqué pendant trois jours!

Cinéma/Québec: *Et ça n'est pas un effort qu'on peut répéter très souvent.*

Rock Demers: Non, parce que c'est lourd à porter financièrement. Donc, les films programmés avaient été, à mon avis, des films de grande qualité, mais sans réalisateurs connus, sans vedettes, pas sur des sujets scabreux: si on essaie de faire la publicité de films comme ceux-là d'une manière traditionnelle, dans les journaux, à la radio, éventuellement à la télé (mais c'est pratiquement exclu dans le cas des Cinémas du Vieux-Montréal, parce que la publicité à la télévision est trop chère par rapport à la capacité des salles, et même si les résultats sont bons, on ne peut pas récupérer l'investissement), on va écarter plus de gens qui constituent le public naturel de ce genre de films et qui sont dégoûtés par la publicité qu'on va en attirer d'autres!

Le problème, c'est donc la diffusion des films qui ne possèdent aucun des éléments sur lesquels on bâtit la publicité traditionnelle; il arrive que des films de qualité marchent, mais ça n'est pas parce que ce sont des films de qualité, c'est parce qu'ils possèdent au moins un de ces éléments. Ainsi, **Le bonheur** a marché, mais c'est parce qu'il y avait deux femmes et un homme, tout le monde parlait de ça; **Les mystères de l'organisme** a marché, et c'est beaucoup à cause de la scène où la fille masturbe le gars. C'est un détail qui n'a rien à voir avec le reste du film, qui dure quelques secondes, mais tout le monde parle du film à cause de cette scène-là; c'est la même chose pour **Quiet Days in Clichy**, c'est indépendant de la qualité du film.

Cinéma/Québec: *Somme toute, il faut trouver les moyens de toucher le public, et puis il faut gagner sa confiance.*

Rock Demers: Voyez-vous, il y a tout un public qui, à partir d'un certain âge, ne va plus au cinéma, pas parce qu'il n'est plus intéressé, c'est un public d'ex-cinéphiles, qui aimerait aller au cinéma peut-être une ou deux fois par mois, mais qui n'y va plus parce que la publicité qui le rejoint ne lui donne pas de garanties suffisantes et qu'il n'a plus le temps de consulter les revues de cinéma par exemple. Souvent le message de la radio ou de la télévision rend le film suspect, éloigne ces spectateurs-là: ils se sont peut-être fait avoir une fois, deux fois, trois fois, et finalement ils ne marchent plus.

D'ailleurs à un autre niveau, pour un autre public, c'est peut-être le même phénomène qui est en train de se passer pour le cinéma québécois; le grand public du film québécois a été déçu par **Valérie,** par **L'initiation, Après-ski, Y a plus de trou à Percé**, etc., et comme les moyens qu'on prend pour lancer d'autres films, pour rejoindre les gens sont les mêmes qui ont servi à lancer ces films-là, qu'est-ce qui prouve aux gens qu'ils ne vont pas se faire avoir une cinquième, une sixième fois. C'est peut-être ça qui explique l'échec commercial de **La maudite galette** ou de **Bernadette**.

Bernadette reprend un peu maintenant à cause des cinq prix qu'il a obtenus au Palmarès du film canadien...

Présence du cinéma: Palmarès, festivals, information, rencontres

Cinéma/Québec: *Ainsi, le Palmarès du film canadien aurait réellement une influence sur la carrière d'un film?*

Rock Demers: Il a eu une influence décisive sur la carrière de **Mon oncle Antoine**...

Cinéma/Québec: *Au Québec, ou surtout ailleurs?*

Rock Demers: Au Québec aussi... Et cette année **La vraie nature**... Je suis sûr que le fait qu'il a obtenu cinq prix, qu'à la suite de ça Gilles Carle est passé à la télévision, qu'on en a parlé dans tous les journaux, quatre fois, cinq fois, huit fois, dans tous les milieux, ça a remis le film sur la carte.

Cinéma/Québec: *C'est intéressant que vous disiez cela, parce que les critiques québécois qui étaient à Toronto ont fait des comptes rendus plutôt défavorables et dit que c'était une manifestation très peu intéressante...*

Rock Demers: C'est certainement sans aucun intérêt, plat à mort, mais en dehors de l'événement comme tel, il y a les retombées! C'est sûr que je n'ai pas envie d'aller à Toronto, et les gens que je connais n'ont pas envie d'y retourner, ça n'est pas intéressant au moment où ça se passe, mais les résultats de ça, repris par les mass-media, deviennent un élément intéressant; il faudra modifier le Palmarès, le transformer, mais c'est quelque chose d'important. C'est un peu comme un festival compétitif: dans les grands festivals, c'est un élément purement commercial qui fait que la compétition est importante, c'est vrai. Et du

point de vue de l'artiste, c'est plus important de montrer des films — mais le fait qu'il y ait compétition donne une publicité phénoménale à l'événement, et à certains films par la suite. C'est pour cela qu'un festival qui laisse tomber la compétition, comme Venise, disparaît de la carte: On n'en parle plus, on ne sait plus quels films sont présentés à Venise, c'est un festival qui ne joue plus le rôle qu'il jouait quand il était compétitif.

Mais revenons-en à la publicité des films. Si on essaie de la faire à l'aide des moyens traditionnels, on est voué à l'échec, il faut d'autres outils. Et bien, cet outil-là, ça va être le Kino-Club, le feuillet d'information sur chaque film, le bulletin adressé aux membres.

Cinéma/Québec: *C'est une tentative pour aller chercher un public adulte par des moyens adultes.*

Rock Demers: Oui. Car ce qui m'obsède, c'est la certitude qu'il y a dix, quinze, vingt mille personnes à Montréal pour voir **Un été capricieux**, ça se peut pas qu'il y ait pas ça à Montréal! Pour voir **Johnny got his gun**! Comment tu fais pour les rejoindre? Le public existe, les films existent...

Cinéma/Québec: *L'idée du Kino-Club ne vient-elle pas aussi du Festival?*

Rock Demers: Le nom même de Kino-Club vient directement du Festival, c'était le lieu de rencontre pendant le Festival entre le public et les cinéastes québécois, canadiens et étrangers.

J'espère que notre programmation et l'animation que nous allons tenter de faire autour d'elle dans les prochains mois va un peu combler le vide laissé par la disparition du Festival; les huit films nouveaux que nous présentons auraient été programmés au Festival si le Festival existait encore, on aurait démarré avec **Sinbad.**

C'est que tout de même le Festival a fait une énorme impression dans le milieu: trois, quatre, cinq ans après sa disparition, il y a beaucoup de gens qui se demandent tous les ans si ça devrait pas repartir; ça a vraiment sensibilisé les gens au cinéma, et ça a joué, à mon avis, un rôle fantastique, sur lequel on n'a jamais beaucoup insisté, que rien ne joue plus maintenant et c'est dommage: pendant à peu près un mois et demi, — le mois qui précédait la semaine du Festival et la semaine qui suivait — il se faisait l'équivalent de $100,000.00 ou $125,000.00 de publicité sur le cinéma, par les chroniques à la télévision, dans les journaux, par la publicité payée, par toute l'attention qui lui était portée par tous les mass-media — c'était une concentation de l'attention sur le cinéma. Que le Festival soit bon ou pas bon, ce n'est pas ce qui m'occupe ici: le phénomène cinéma était présent auprés de la population à travers radio, télévision, journaux et ça, c'était très important pour créer et maintenir un certain éveil vis-à-vis le cinéma.

C'est certain que 80% du public du Festival n'était pas ce - lui qui va aux parties du baseball, mais je dirais qu'il y avait quand même des dizaines de milliers de personnes qui étaient sensibilisées au fait cinéma par la télévision, la radio et les journaux, qui ne venaient pas voir les films au Festival, mais c'était le cinéma, c'était des vedettes, des comédiens, des réalisateurs, ils en entendaient parler, c'était présent, et je ne suis pas sûr que ça ne les amenait pas plus souvent dans leur cinéma de quartier, même s'ils n'y voyaient pas des films du Festival, ou revoir des films qui étaient passés au Festival et qui par la suite prenaient l'affiche dans un cinéma. Je suis sûr que ça avait un impact

Le festival international de film de Montréal



sur la population cette masse de publicité-là, et que lorsque le Festival a disparu, ça a affaibli la présence du cinéma auprès de la population. C'était un rôle important du Festival.

Cinéma/Québec: *Le Festival était un événement de première grandeur, et vous ne pouvez rivaliser avec lui pour ce qui est de l'impact immédiat, mais vous essayez de le continuer à la base et à long terme...*

Rock Demers: Ca n'est pas en effet au niveau de l'événement, plutôt à celui de la vie de tous les jours, avec une certaine continuité, sur une période de six mois puis, si cette expérience étalée sur six mois s'avère possible économiquement, on continuera, il y aura une deuxième, une troisième, une quatrième saison, de telle sorte qu'un certain type de films continue à venir dans le milieu.

Je crois en effet très profondément que ce n'est pas en se refermant sur soi, mais au contraire en restant ouvert qu'on devient plus fort; si on est mis en face uniquement du cinéma américain et du cinéma italien par exemple, si bons soient-ils — et il y a de très grands films américains et italiens, évidemment — de ces films-là et de quelques films français et anglais qui viennent de façon régulière, on finit par oublier qu'il y a autre chose, d'autres points de vue, d'autres systèmes de valeurs et de référence; je pense que plus on est en face d'oeuvres différentes, plus on est amené à réfléchir sur le point de vue d'artistes de différents pays et mieux c'est pour la richesse de la vie. C'est pour ça que c'est important de montrer **Un été capricieux**, fait en Tchécoslovaquie, **Sinbad**, fait en Hongrie, **Un amour de Tchékhov**, fait en Russie... Plus qu'une sélection trop étroite, la diversité est un atout.

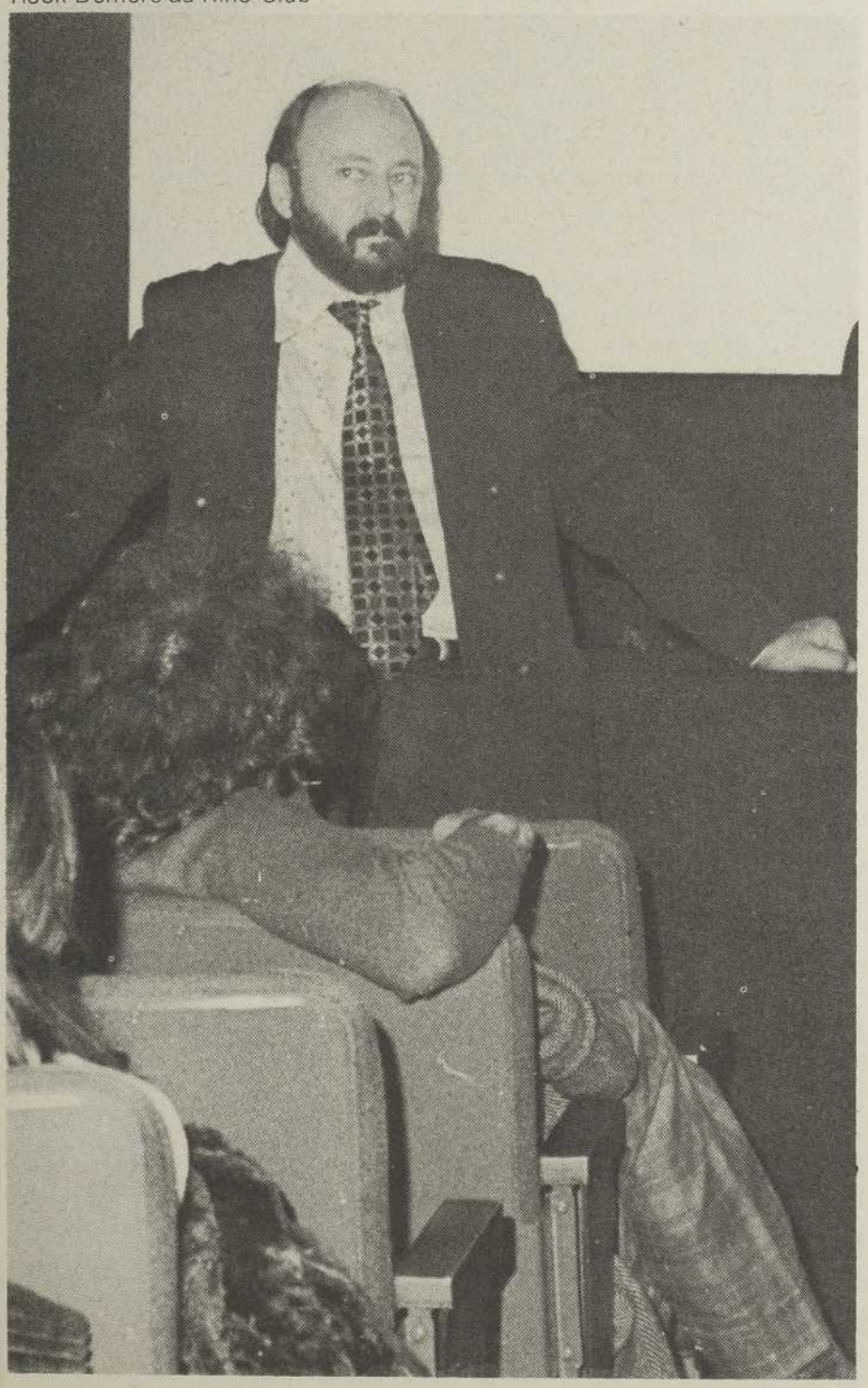
Cinéma/Québec: *Quand vous avez projeté le Kino-Club, quels étaient vos objectifs, financiers j'entends; après tout, c'est une "opération", j'imagine qu'elle devient possible, rentable à partir d'un certain nombre d'adhérents.*

Rock Demers: Il est assez difficile de répondre: au départ, nous ne le savions pas; il se pourrait qu'avec cinq cents membres ça soit une opération très intéressante et avec deux mille une opération sans intérêt; nous ne savions pas quel impact ça allait créer dans le milieu, quel intérêt ça allait susciter. Moins il y a d'adhérents, plus il reste indispensable qu'il vienne des clients "à l'unité", puisque les cinémas restent ouverts au public comme auparavant; si on avait cinq mille membres, on n'aurait plus du tout besoin que les clients viennent à l'unité.

Cinéma/Québec: *Les Cinémas du Vieux-Montréal deviendraient un club privé.*

Rock Demers: Tandis que si on a juste cinq cents membres, ça nous prend "x" centaines de personnes par semaine qui viennent à l'unité, et d'une certaine façon, le plus intéressant c'est d'avoir seulement cinq cents membres qui soient un départ, une amorce et qui amènent avec eux quelques centaines ou quelques milliers de spectateurs chaque semaine; comme ça on va rejoindre des gens de milieux différents, ça sera un groupe moins sélectionné, ça aura plus de portée.

Rock Demers au Kino-Club



Ce qu'on ne savait pas non plus, c'est si les gens qui allaient acheter une carte du Kino-Club seraient le public déjà acquis des Cinémas du Vieux-Montréal ou un public différent; on sait maintenant que c'est un autre public — et que cet autre public amène d'autres gens, car l'assistance à l'unité est plus élevée depuis quinze jours qu'elle ne l'était au cours des six derniers mois; il y a donc un mouvement qui se crée vers les Cinémas, vers notre type de programmation. J'ai bon espoir qu'on pourra continuer; ça n'est pas encore acquis, mais c'est encourageant, c'est sympathique, et les réactions sont extraordinaires; on a eu des réactions vraiment très, très enthousiastes — de gens du milieu comme de gens de l'extérieur, de Hull, de Victoriaville, de Sherbrooke, de Québec, qui sont venus me voir, me demander s'il n'était pas possible de prendre la programmation et de l'amener dans leur ville. Ils voulaient savoir comment on organisait ça, un cinéma, s'il fallait que ça soit en 35mm ou en 16... Ca a donc vraiment créé un intérêt, c'est encourageant.

Bref, avec 1500 membres et environ 1000 entrées par semaine, on pourra continuer; les premiers résultats nous permettent de respirer un peu.

Cinéma/Québec: *Est-ce que vous ne pensez pas, puisque vous avez en place un réseau de distribution pour les films d'enfants, à faire circuler vos films pour adultes, à lancer en dehors de Montréal la programmation des Cinémas du Vieux-Montréal?*

Rock Demers: Je n'ai pas osé y penser encore parce que c'est un énorme travail, mais je sens bien que ça n'est pas loin en arrière de ma tête; j'aimerais bien que ça puisse s'organiser, ça fait longtemps que je pense à une espèce de Guilde du cinéma, 30,000 à 40,000 personnes à travers la province, de l'Abitibi au Lac St-Jean; c'est important que ces gens-là aussi voient des films différents...

Cinéma/Québec: *Ca serait une façon de remédier au sous-développement culturel qui menace les régions éloignées, d'éviter que l'écart s'accroisse entre les culturellement privilégiés et les culturellement démunis.*

Rock Demers: Il faudra en effet éviter le ghetto culturel comme il faudrait éviter le ghetto économique.

D'ailleurs l'expérience acquise dans l'organisation des clubs pour enfants nous a aidés à mettre sur pied le Kino-Club, et peut-être le Kino-Club va-t-il se développer au même rythme, et si ça pouvait permettre à un certain nombre de films québécois de circuler davantage, ça serait aussi très intéressant.

Parce qu'il y a dans le milieu ici un phénomène féroce: il y a beaucoup de programmateurs à travers le Québec, dans des universités, des Cegeps, qui vont facilement accepter de payer $150 ou $250 pour **Cabaret**, pour **The Godfather**, pour **Easy Rider**, et qui vous ferment la ligne au nez quand on leur demande $100 pour un film québécois en première exclusivité dans leur milieu. **Cabaret**, **The Godfather**, **Easy Rider** sont déjà passés dans les cinémas de leur ville, mais ils veulent les revoir; ce sont des films qui ont déjà récupéré tous leurs investissements, tandis que $100 ou $150 pour **La vie rêvée**, c'est essentiel; le film a été fait ici, le réservoir pour récupérer une partie de l'investissement, il faut que ce soit le milieu d'ici, et pour ça il y a encore beaucoup de travail à faire, beaucoup! □

La mort d'un bûcheron / Taureau

À LA RECHERCHE DU PÈRE ET D'UN FILM

jean-pierre tadros

Gilles Carle, Clément Perron. Deux réalisateurs. Deux styles. Deux tempéraments. Et pourtant si l'on compare **La mort d'un bûcheron** et **Taureau,** on s'aperçoit qu'il existe entre ces deux films plus d'une affinité.

Cela surprend, naturellement, tant ces deux films peuvent être fondamentalement différents. Mais le cinéma québécois nous a habitués à ces coïncidences qui sont loin d'être fortuites. Car si l'on a vu dans la plupart des films québécois réalisés après les événements d'octobre 1970 des maisons brûlées, ce n'est pas uniquement pour des raisons esthétiques. Non. Et s'il fallait avoir à démontrer l'enracinement du cinéma québécois dans la réalité d'un Québec déchiré à la recherche d'une identité encore mal assumée, c'est par ces petites analogies qu'il faudrait commencer.

Deux films, donc. L'un produit dans l'industrie privée avec l'aide appréciable de l'Etat canadien; l'autre à l'Office national du film du Canada, agence gouvernementale. Deux films, et pourtant une même préoccupation: récupérer son passé tout en assumant le présent. Car c'est vers cela, finalement, que tendent désespérément chacun de ces deux films à travers des anecdotes pas toujours faciles à suivre.

La figure du père

Mais parlons donc des analogies. La première, la plus évidente, c'est celle qui a trait au père, naturellement. Figure absente, elle se présente comme un vide à l'intérieur de ces deux films; un vide que l'on aimerait combler et autour duquel finalement les films s'articuleront. Figure rêvée d'un père que l'on magnifie et dont on ne veut pas admettre, ou reconnaître, la déchéance morale. Dans **La mort,** Marie part donc à la recherche de son père; alors que dans **Taureau,** ce père se présente tout simplement comme un manque immense.

Ce vide sera comblé artificiellement, mais de façon fort efficace, par un érotisme étrange, qui imprègnera chacun de ces deux films. A l'absence du père d'autrefois, s'ajoutera donc une certaine démission morale de l'homme d'aujourd'hui. Et c'est à partir de là, que les voies de chacun de ces deux cinéastes vont bifurquer. Car, si avec Clément Perron il sera question d'intolérance, avec Gilles Carle, on parlera surtout d'exploitation.

Deux démarches des plus valables que l'on aurait aimé suivre jusqu'au bout, jusqu'à leurs ultimes conséquences. Malheureusement, chacun des deux films est tombé dans des travers, d'autant plus intéressants à souligner, qu'ils sont finalement identiques. Car chez Carle comme chez Perron, pour dire une certaine réalité du Québec, on a dû faire appel à une multiplicité des personnages, de cas-types.

"Dire la réalité dans toute sa complexité, dans toute sa vérité", c'est là l'attitude de Carle. Et pour ce faire, il prend six personnages qui, non seulement n'appartiennent pas au même milieu, mais représentent des éléments différents de notre société le bûcheron, la putain, l'intellectuel véreux, le chanteur western, l'écrivain militante. . .L'ennui, c'est qu'on se demande ce qu'ils viennent faire ensemble dans le film. Il est significatif d'ailleurs de constater que les personnages les mieux développés, les plus riches, les plus vrais, c'est-à-dire Willie Lamothe, Denise Filiatrault, Marcel Sabourin et Carole Laure, sont précisément ceux-là qui appartiennent pratiquement à la même couche sociale. Alors que Daniel Pilon, et surtout Pauline Julien, demeurent marginaux non seulement à cette mini-société, mais aussi au film. Ce qui provoque un déséquilibre assez agaçant.

L'environnement

Pour Perron, il s'agit avant tout de transcrire un environnement. Un environnement physique et un environnement humain, les deux ne faisant finalement qu'un. "L'environnement le plus important, nous dira-t-il, c'est l'environnement de notre enfance. C'est celui qui nous marque le plus profondément et qu'il nous faut soit exorciser soit assumer

Monique Lepage dans **Taureau**



complètement. Pour moi, le paysage, c'est le paysage physique des mines d'amiante (rappelez-vous de **Mon oncle Antoine)** à l'ombre desquelles on jouait et on allait à l'école. Et ce paysage, ça marque tellement, tant les fonds de culotte que les réactions à l'intérieur d'une famille, que tout cela ne fait plus qu'un. Le paysage est lié au comportement, aux réactions quasiment morales des gens. Il y a des traumatismes qui se sont créés à cause de l'environnement''.

Si je cite aussi longuement Clément Perron, c'est que de cette prise de position initiale résultera un parti-pris qui colore tout le film, et qui le pousse avant tout à saisir des attitudes, des comportements humains face à une situation donnée. Et il faut dire que Perron a su parfaitement nous restituer ces gestes dans toute leur spontanéité, dans toute leur vérité. De ce point de vue, le film est une grande réussite. Cependant, même s'il est admirablement servi par une certaine unité de lieu — le village — il reste que les personnages manquent de profondeur. On a l'impression de rester à la surface des choses, des émotions. Ce qui explique que l'on comprenne mal, finalement, que Taureau soit le personnage principal du film. C'est vrai qu'il symbolise le drame de l'intolérance; mais. . .

S'il fallait donc résumer, on peut dire qu'on a surtout voulu produire des effets, souvent valables cinématographiquement, plutôt que de cerner du plus près possible une certaine réalité. Cette attitude est surtout sensible chez Carle qui dilue énormément son récit (ce qui crée à l'occasion d'excellents moments, néanmoins injustifiables du point de vue de la structure dramatique). Quant à Perron, c'est principalement par manque d'audace, ou par souci de précision (le petit geste précis), qu'il pèche.

L'exploitation

En tout cas, aucun des deux cinéastes n'est vraiment allé au bout de sa démonstration. J'ai dit plus haut que le thème véritable du film de Carle était l'exploitation. Marie Chapdeleine se laisse exploiter, consciemment, ou inconsciemment, par un peu tout le monde. Et Gilles Carle joue le jeu admirablement en exploitant lui-même, en tant que cinéaste, la beauté du corps de Carole Laure. L'ennui, c'est qu'il s'arrête un peu à mi-chemin, et essaye de récupérer son film par un discours plus ou moins politique sur le sort des bûcherons. Ce qui justifie du même coup la présence de Pauline Julien. Mais cela sonne faux. Et l'on cherche toujours la justification de ce film.

Le problème de l'intolérance, chez Perron, arrive mal quant à lui à trouver quelque consistance. On reste trop souvent au niveau de l'anecdotique, de la retranscription visuelle des petits gestes mesquins. On ne débouche ainsi sur rien d'autre que sur le petit fait divers. Naturellement, tout cela est fort joliment dit, et avec une grande sensibilité. Mais cela ne fait pas un film. Et c'est avec un certain regret qu'à la fin de la projection, on reste là à se demander où est le film, alors qu'Emmanuelle nous chante l'inutile chanson.

Et les maisons brûlées, me demanderez-vous, que sont-elles devenues? Eh bien, elles ont tout simplement disparu. Mais rassurez-vous, elles ont été remplacées par des suicides. Car chacun de ces deux films se terminera par un suicide. Le bûcheron, dernier survivant de sa race, se suicidera lorsqu'il se sera totalement assumé par rapport aux siens. Et Taureau, lui aussi, se passera la corde au cou une fois qu'il se sera accepté tel qu'il est, face à une société qui ne veut pas de lui.

Fins tragiques, s'il en est, mais qu'on arrive mal à accepter. Ces recherches tournent donc un peu en cul-de-sac. Et les films avec elles. □

critiques

The Emigrants

The Emigrants
Un film suédois de Jan Troell. **Scénario:** *Bengt Forstund et Jan Troell.* **Images:** *Jan Troell.* **Son:** *Sten Norlen, Eddie Axberg.* **Montage:** *Jan Troell.* **Interprètes:** *Max von Sydow, Liv Ullmann, Eddie Axberg, Pierre Lindstedt.* **Production:** *Svensk Filmindustri.* **Couleurs. Durée:** *190 minutes.*

Avec **The Emigrants,** Jan Troel se hisse au rang des plus grands créateurs des vingt dernières années. **Voilà ta vie,** son premier film présenté il y a quelques années au Festival international du film de Montréal, témoignait déjà d'un lyrisme visuel et d'une densité romanesque exceptionnels. Son second long métrage, moins réussi mais extrêmement inquiétant, posait les problèmes contemporains de l'inadaptation d'un jeune professeur face à son environnement social et familial. **Ole Dole Doff** se termine à mi-chemin entre le cauchemar éveillé et le délire paranoïaque.

Troel retrouve, avec **The Emigrants,** la plus totale assurance et opère un recul dans le temps qui va lui permettre de brosser une immense fresque sociale et historique. Enraciné en plein coeur du dix-neuvième siècle, le film relate la longue et pénible odyssée d'une petite communauté suédoise vers l'Amérique, terre d'espoirs et de rêves. Avec une sensualité prodigieuse, attentive aux moindres frémissements du cadre naturel, avec une intensité étonnante de respect, de précision, d'exactitude, Troel restitue, sans le moindre effort apparent (preuve éclatante de son génie) la trame du passé, y compris ce qui flotte entre les mailles du temps: un certain air de vivre. Ainsi découvre-t-on que les futurs émigrants ont un certain acharnement à cultiver une terre hostile et stérile, une certaine façon voilée et retenue de sourire, une certaine façon de rêver à une vie meilleure libérée de toutes formes de servitudes. Bref on saisit tout un mode de vie qu'ils transporteront avec eux au-delà de leurs misères, au-delà de l'Océan, dans une terre nouvelle appelée à devenir leur bien commun.

Il faut voir le sourire final et satisfait de Max Von Sydow, appuyé au tronc d'arbre sur lequel il a indiqué sa prise de possession d'un nouveau territoire et sa victoire ultime, pour comprendre le sens d'un itinéraire dont l'aboutissement réside dans un constant dépassement de soi-même. Troel montre très bien comment tous les élans et toutes les luttes individuelles s'inscrivent à l'intérieur de grands mouvements collectifs. Ainsi, quelques contrepoints seconds sur la sexualité (à travers le couple hanté par la crainte des enfants, à travers surtout les grossesses de la femme) viennent comme d'ultimes tours de vis pour, ramenant tous les maux à la même source, radicaliser le portrait de toute une société, une société régie de haut en bas par les mêmes types de rapports de force, liés eux-mêmes à un certain type d'économie, et une certaine idéologie à base de puritanisme. Et Troel met en lumière d'une part la dureté d'une existence vouée à la misère, à la souffrance et à l'esclavage, d'autre part, les souffles d'amour et de tendresse qui traversent ces gens pour qui l'exil apparaîtra comme la seule solution possible, la seule issue à leur univers clos. D'où l'utilisation magistrale de ces gris métalliques, de ces décors pierreux et sauvages, de ces intérieurs délabrés et anguleux qui traduisent si éloquemment et si sobrement le caractère implacable d'un environnement naturel sur lequel l'homme n'a aucune prise. Surgissent çà et là quelques percées lumineuses, quelques trouées de bonheur (les séquences réunissant Liv Ullmann et les enfants) légèrement tamisées puis étouffées lentement par des fondus au noir qui en suggèrent la brièveté et l'éphémère.

Dans ce film où Renoir-le-Père est si souvent cité visuellement, il est étonnant de voir comment Troel rejoint Renoir-le-fils dans la façon qu'il a de montrer des gens qui font l'Histoire sans avoir jamais conscience de vivre des moments historiques.Une image frappante de ce sentiment nous est donnée quand nous voyons avec quelle conscience ou perception déphasée, les émigrants découvrent, à leur arrivée en Amérique, l'existence de classes sociales nettement définies. Mais Troel ne cache aucunement son affection chaleureuse envers tous ces êtres transplantés en sol nouveau, confrontés à leur propre surprise (l'arrivée du train; la découverte du fils terré dans une cabane au milieu de la forêt) à leur propre étonnement et à la confusion de tous leurs sentiments. Sur le plan de la couleur, la référence ouverte à l'impressionisme a permis à Troel de cerner les mille facettes de chaque situation, d'étreindre le réel dans toute son opacité et de faire éclater toutes les dimensions naturalistes du récit. Subjugué par tous les pouvoirs évocateurs des cadres naturels, par leur propension à exalter et à élever l'aventure des émigrants aux dimensions de l'épopée, il a aussi utilisé la référence à l'impressionisme comme moyen de "dater" ou

"historiciser" la photo qu'on doit immédiatement ressentir comme "photo d'époque". L'extraordinaire accomplissement de Troel réside dans ce jeu de constant équilibre entre une méticuleuse actualisation du passé par une savante reconstitution et un recul qui lui a permis de mieux le fixer et le figer. Quels accents conférera-t-il à son prochain volet: **The New Land? The Emigrants** nous laisse rêveurs et impatients".

André Leroux

Le charme discret de la bourgeoisie

Le charme discret de la bourgeoisie
Un film français de Luis Bunuel. **Scénario:** *Jean-Claude Carrière et Luis Bunuel.* **Images:** *Edmond Richard.* **Montage:** *Hélène Plemiannikov.* **Interprètes:** *Fernando Rey, Delphine Seyrig, Stephane Audran, Jean-Pierre Cassel, Bulle Ogier.* **Production:** *Greenwich Productions.* **Couleurs. Durée:** *100 minutes.*

Que Bunuel représente une des plus solides institutions de l'univers cinématographique, voilà une vérité de La Palice. Que les hommes comme les institutions aient statistiquement tendance à passer par un premier stade de dynamisation, un second de consolidation et un troisième de. . .simple survivance, est-ce là une seconde vérité de La Palice et/ou une vision légèrement fataliste de l'Histoire?

Bunuel, on s'en étonne, semble justifier cette vue fataliste de l'Histoire. Au sortir d'un visionnement du **Charme discret de la bourgeoisie** on garde la discrète et fort bourgeoise impression d'avoir vu tout ça ou presque tout quelque part. Serait-ce si difficile de se débarrasser de ses obsessions-tics, de les exploiter différemment ou. . .d'en changer?

On connaît la part faste que l'oeuvre de Bunuel réserve au rêve. Le scénario du **Charme discret** est entièrement bâti sur la dichotomie rêve/réalité. La réalité-type: les huiles de la société veillent, à des degrés divers, à l'application stricte du Law and Order. Un représentant-type: l'ambassadeur d'une petite république (!) militaro-capitalistico-fasciste d'Amérique Latine. Bunuel nous montre ces huiles à un moment-type de leur itinéraire: le groupe d'amis de Raphaël Acosta, ambassadeur de la république de Miranda, déambule sur une route de campagne. Ce plan vient ponctuer divers moments du film. Réalité . . .symbolique, la route, obsession bunuélienne, agace quelque peu par son côté aussi vaguement que nécessairement philosophique.

Le repas (presque tout le film est constitué de séquences de repas) participe de la réalité et du rêve. Il est un des rares moments du réel que nous montre Bunuel. La cérémonie du repas, c'est l'archétype de la banalité quotidienne des huiles (il ne s'agit pas de n'importe quel repas) *agrandie* par des conversations fades, inutiles, coupées de toute *réalité ("ça sent bon, je pense que c'est un vol-au-vent financière"; "J'espère que vous l'aimerez, c'est un très vieux porto";*
"je vous ai préparé un petit potage aux herbes du jardin; j'ai failli ne pas faire ce potage puis je me suis dit: "un repas sans potage, est-ce bien un repas?" Cette révélation d'un au-delà par le vide agace un peu car cet au-delà témoigne de résonnances discrètement et bourgeoisement chrétiennes.

Et il arrive que les invités au repas (tout est cène) se retrouvent dans la portion onirique. . .du réel: ils sont en réalité (mais c'est en rêve) sur scène face au public.

Quant au rêve-rêve, il est, assez curieusement, "réalisation" de tout ce que la société pourrait souhaiter à ces fascistes pourris de la haute bourgeoisie. Seule interruption dans la vie discrète et bourgeoise des amis.

Cette dichotomie rêve/réalité semble ici quelque peu simpliste. Que les bourgeois soient des cochons dérangés dans leur sommeil par des cauchemars où leur "cochonnerie" trouve sa punition, voilà un schème *cinématographique* assez facile et un tant soit peu éculé. Resterait à le racheter par autre chose.

Autre obsession: le caractère géométrique de la configuration des personnages bunuéliens. Tous ces sales bourgeois sont indifférenciés, absolument interchangeables comme leur situation (leur place) autour de LA table, comme les bribes de conversation qu'ils échangent. Fidèles à eux-mêmes, c'est-à-dire à rien, dans leur in-signifiance, les amis de Raphaël Acosta restent sur place même lorsqu'ils déambulent sur la route.

Un personnage pousse plus loin ce souci de géométricité cher à Bunuel, Monseigneur Dufour, l'évêque-jardinier. Appelé au chevet d'un moribond, il confesse cet ancien jardinier qui lui apprend qu'il est le meurtrier des parents de l'évêque. Après absolution, et c'est parfaitement prévisible, Monseigneur Dufour tue le jardinier qui a tué ses parents. Géométrie plane.

Monseigneur Dufour constitue la pointe religieuse fatale chez Bunuel (puisque celui-ci est un contradicteur à l'intérieur de cette pointe) d'une étoile qui se devait également d'ajouter aux pointes du sextuor hyperbourgeois une pointe militaire. Ces pointes ne sont d'ailleurs qu'une seule et même pointe d'une étoile singulièrement ébréchée: clergé, haute bourgeoisie, police, armée sont l'unique facette du Law and Order rectangulaire (la table de la cène).

Et comme il s'agit d'un regard bourgeois sur la bourgeoisie (on sait que c'est de l'intérieur que la bourgeoisie, comme toute chose, s'éclaire le mieux), Bunuel obéit à une sorte d'esthétique qui relève beaucoup plus du théâtre (ce n'est pas un hasard si on rêve qu'un repas a lieu sur scène) que du cinéma. Puisque la théâtralité est, en quelque sorte, la vision figée du démiurge sur une portion du réel transposé par le nécessaire canal de la parole.

Esthétique que le démiurge manie avec une souveraine maîtrise. Maîtrise qui camoufle, avec l'appui d'acteurs chevronnés, le côté démodé d'un cinéma pour qui la caméra reste une sorte de prétexte inévitable, prétexte parfois brillant qui vise surtout à créer une atmosphère (par exemple le nocturne en voiture du début) mais simple prétexte qui ignore absolument le potentiel *actuel* des outils proprement cinématographiques. Comme si Bunuel avait cessé de vivre il y a trente ans.

Si vous aimez le bazar de l'insolite bunuélien pour lui-même **Le Charme discret de la bourgeoisie** vous comblera. Toute séquence respectable (et elles sont toutes respectables) de ce film y fait appel: la première. . .cène nous montre les invités qui arrivent la veille du jour où l'hôtesse croit qu'ils sont invités, la seconde a lieu dans une auberge où l'on veille le patron mort quelques heures plus tôt (c'est l'escalade de l'insolite). Il y aura, climax, l'évêque qui vient offrir ses services à titre de jardinier, un prisonnier torturé dans un piano à queue tout droit sorti du **Chien andalou,** le brigadier sanglant, etc. etc.

Mais si on croit que le surréalisme a nécessairement évolué depuis ses premières armes, on s'étonnera sans doute de cette fixation du cru bunuélien 1972 à des tics surréalistes anciens qui pourront faire vibrer au nom du plaisir de la reconnaissance (cf. Aristote), susciter l'intérêt pour la touche bunuélienne qui les informe ou laisser un léger regret de ce qu'un grand artisan du cinéma semble se contenter de se survivre. Mais c'est déjà beaucoup: il y a tant de médiocres qui se survivent aussi.

Jean Leduc

The Rowdyman

Un film canadien de Peter Carter. **Scénario:** *Gordon Pinsent.* **Images:** *Edmund Lond.* **Son:** *David Howells.* **Montage:** *M. C. Manne.* **Musique:** *Ben McPeek.* **Interprètes:** *Gordon Pinsent, Frank Converse, Will Geer, Linda Goranson.* **Production:** *Canart Films.* **Distribution:** *Crawley Films.* **Durée:** *95 minutes.* **Couleurs. Lieu de tournage:** *Terre-Neuve.*

Oui, je sais, on ne va pas au cinéma pour faire du tourisme. Mais j'étais quand même curieuse de découvrir pour la première fois à l'écran la "terre de Caïn" et ses falaises orgueilleuses qui, s'il faut en croire Gobineau, "remplissent l'âme d'une sorte de respect craintif"...

On chercherait en vain la moindre trace d'exotisme dans le film de Peter Carter. A part quelques belles échappées sur l'océan, on n'a guère l'occasion d'y respirer le vent du large. Les personnages masculins ne sont pas de frustes pêcheurs de morue, mais travaillent (j'allais dire "comme tout le monde") dans une fabrique de papier. Et c'est dans les rues de Saint-Jean qu'ils cherchent l'aventure. D'ailleurs, à quelques détails près, cette intrigue pourrait se dérouler dans n'importe quelle petite ville canadienne.

Bien que la douce Ruth (Linda Goranson) soit visiblement éprise de lui, Will (Gordon Pinsent), un farouche adversaire du mariage, réussit à traverser la vie comme une partie de plaisir. Si les bien-pensants de son patelin le honnissent, c'est probablement parce qu'ils lui envient inconsciemment sa totale liberté. Il est admiré par son copain Andrew et adoré par les femmes qui, sensibles à son charme désinvolte, ont pour lui toutes les complaisances. Jusqu'au jour où un tragique accident (la mort d'Andrew dont il est involontairement responsable) le force à un retour sur lui-même. La prise de conscience est amère: il se rend compte de sa solitude. Il se souvient alors de la patiente Ruth. Trop tard. Lasse de l'attendre, la jeune femme est sur le point de convoler ailleurs. C'est sans succès que, maladroitement, il tentera de l'en dissuader. Déconfit, mais non désespéré, Will reprendra sa route aventureuse et l'image se figera sur une nouvelle cabriole de cet impénitent "rowdyman". (1)

La caméra de Peter Carter est habile, sinon très personnelle. Elle a tendance à prendre du recul, multipliant les plans éloignés. Or, comme le réalisateur semble avoir choisi non pas de nous montrer Terre-Neuve, ni même de nous raconter une histoire, mais de nous décrire l'évolution d'un caractère, on aimerait que le regard qu'il pose sur les êtres soit plus attentif et plus soutenu. Le film y gagnerait en intériorité. Parmi les rôles secondaires, mentionnons l'excellente comédienne Linda Goranson qui campe une Ruth sensible et attachante. Quant à la composition intéressante de Gordon Pinsent, elle lui a valu à Toronto, on s'en souviendra, le prix de la meilleure interprétation au Palmarès canadien du film. Gordon Pinsent est également l'auteur du scénario.

C'est sans doute cette ambivalence qui a nui au film. Dans quelle mesure Pinsent acteur est-il fidèle au personnage imaginé par Pinsent scénariste?

En effet, dès le panoramique du début où Will s'amuse à semer le policier qui lui court après, on se prend à mettre en doute la plausibilité de la séquence: comment diable l'agent n'arrive-t-il pas à rattraper ce quadragénaire un peu poussif? Le malaise du spectateur s'accroît lorsqu'il comprend peu à peu que Will devrait être un garçon dans la trentaine, un peu mufle mais tellement charmeur... Une sorte de Ripois mâtiné de Fanfan La Tulipe (mouture terreneuvienne, évidemment). Or, il se trouve que Gordon Pinsent, qui n'a rien d'un séducteur, accuse résolument la quarantaine. Alors dans les scènes où, par la seule grâce de son sourire, Will-Pinsent séduit instantanément de parfaites inconnues, on aurait plutôt tendance à décrocher. Sarah Bernhardt était sûrement merveilleuse dans un Aiglon dont elle n'avait ni l'âge ni le sexe, mais le cinéma nous a habitués depuis à un réalisme impitoyable. D'ailleurs, même si, faute de pouvoir se rajeunir suffisamment, Pinsent avait gratifié son héros de quelques années de plus, le problème n'aurait été résolu qu'en partie. Car Gordon Pinsent n'a décidément pas la tête de l'emploi. Il est regrettable que cet excellent comédien se soit desservi par ce qu'il faut bien appeler une erreur de distribution. Et c'est bien dommage car cette erreur dessert également un film fort sympathique et le condamne, justement à n'être qu'un film fort sympathique.

Francine Laurendeau

(1) Rowdy: a. tapageur - s. chahuteur, voyou. (Harrap's).

Come on Children

Un film canadien de Allan King. **Images:** *William Brayne.* **Son:** *Brian Avery.* **Montage:** *Arla Saare.* **Interprètes:** *John Hamilton, Lesley Henry, Ken Gibbs, Noreen McCallum, Jo Anne Lye, Richard McMullen, Alan Dunikowski, Jane Harrison, Sharon Wall, Alex Zinojinovich.* **Format:** *35mm.* **Couleurs. Durée:** *92 minutes.* **Production/Distribution:** *Allan King Associates Ltd.*

En compagnie de Don Owen, bien que peut-être un peu en retrait face à lui, Allan King appartient au fer de lance du cinéma canadien-anglais (tant soit peu qu'on ose parler d'un cinéma canadien-anglais et non de quelques créateurs isolés); c'est pourquoi ce n'est pas sans une certaine surprise et une certaine déception que je me rendis compte que seule une poignée de spectateurs était venu assister à l'avant-première du dernier film d'Allan King le soir du 7 février à la Cinémathèque québécoise. Après tout **Warrendale,** suite à un succès d'esti-

LES FILMS
D'HIER
ET
D'AUJOURD'HUI

depuis mars '71,
au cinéma

OUTREMONT 277-4145
1248 Bernard

et depuis février '67 au

verdi 277-3233
5380
St-Laurent

deux entreprises de la...

Société
Micro-Cinéma Ltée

4651, rue Saint-Denis
Montréal 176
849-2384

président: Roland Smith
Sec.-trés.: André Pépin

me à Cannes, avait fait, à plusieurs reprises, les délices du public "connaisseur" du Verdi, et **A Married Couple** avait été somme toute assez bien reçu et par le public et par la critique lors de son passage à Montréal. Evidemment, depuis, le cinéma québécois a connu une expansion assez formidable, beaucoup de gens se sont "radicalisés" et oserons-nous le dire, une certaine étroitesse d'esprit a vu le jour qui nous fait courir les festivals de cinémas suisse ou africains (cinémas de lutte, "proche du nôtre"), mais ignorer, sinon mépriser, le cinéma canadien-anglais (on ne semble pas se rendre compte que ces gens en sont un peu au niveau où nos cinéastes se trouvaient il n'y a pas si longtemps, c'est-à-dire au niveau de la recherche plus individuelle que collective de son identité). J'en veux pour preuve l'échec, qu'on ne peut même pas qualifier de retentissant puisqu'on l'a presque complètement ignoré dans nos média d'information, du festival de cinéma canadien-anglais qui avait débuté en août 72 pour s'éteindre brusquement au début de septembre. Mais je m'arrête car mon propos aujourd'hui n'est pas de me livrer à une analyse du public d'ici (analyse qu'il faudra bien qu'on fasse un jour) mais plutôt de parler du dernier film d'Allan King, **Come on Children.**

Certes il serait possible d'approcher ce film sans référence aux autres oeuvres d'Allan King mais ce serait se priver de la meilleure source de comparaison disponible, car il n'est rien qui ressemble plus à un film de King qu'un autre film de King, à tout le moins au niveau formel; et cet artisan du document vérité demeure fidèle à lui-même dans son dernier film. Comment se fait-il alors que **Warrendale** nous ait tant ému, que **A Married Couple** se soit révélé si provoquant et que **Come on Children** ne parvienne au mieux qu'à nous ennuyer? J'y vois deux raisons et deux responsabilités, d'abord dans l'approche même de King, ensuite dans la personnalité de ses sujets.

On sait qu'avant de débuter le tournage de **Warrendale,** King et les membres de son équipe s'étaient rendus sur place et avaient travaillé à l'intérieur des résidences, assistant les éducateurs, se familiarisant avec les méthodes de travail et se faisant ainsi accepter des enfants. C'était là une approche indispensble et qui seule pouvait permettre une acceptation complète de leur équipement et de leurs personnes au moment du tournage. On sait aussi qu'on avait procédé sensiblement de la même façon pour le tournage de **A Married Couple,** prévoyant une période assez longue d'acclimatation à la caméra, période qui seule permet qu'au tournage, les protagonistes en viennent à oublier la caméra et à agir de façon naturelle. Or cet état de fait n'a pas été atteint dans le cas de **Come On Children.** Je me suis laissé dire que King avait réuni les participants du film et qu'il avait dû les payer pour qu'ils participent au projet; c'est là déjà une entorse à la bonne marche de ce type de film. Cependant cette difficulté aurait pu être aplanie si l'on s'était donné le temps de s'acclimater et de parvenir à une véritable vie de groupe. Mais le film donne l'impression que, pour quelques raisons que ce soit, tout probablement financières en tout premier lieu, cela ne s'est pas fait, et l'on se retrouve avec un groupe d'individus, fort conscients de la présence de la caméra, et qui prennent un malin plaisir à se donner en spectacle (cette sensation devient légèrement moins forte à mesure que le film progresse).

Si le cinéma de King est tributaire de l'approche du cinéaste-témoin face à son sujet, il l'est encore plus des sujets eux-mêmes, car finalement eux seuls peuvent nous être significatifs ou non (cela dépend évidemment aussi en partie du spectateur). Le drame des enfants de **Warrendale** est si poignant, si bouleversant qu'on peut difficilement ne pas se sentir concerné à la fois par eux et par notre réaction face à eux; c'est ainsi que la scène qui suit la mort de la cuisinière prend toute sa signification, le spectateur ne peut pas rester indifférent car il se perçoit alors comme un intrus, à la fois fasciné par l'image qui passe sur l'écran et horrifié par sa propre dimension de voyeur-violeur d'intimité. Rarement a-t-on au cinéma ce sentiment, car rarement a-t-on osé aller aussi loin dans le témoignage d'une émotion véritable et non organisée. De la même façon, les protagonistes de **A Married Couple** témoignaient d'eux-mêmes, de leur évolution individuelle et commune et de ce fait nous devenaient sympathiques, et le film prenait la dimension d'un témoignage sur des individus et sur un couple dans les divers moments du quotidien, certes rien de sensationnel, mais seulement une approche sensible à la vie et au désagrègement graduel d'un couple. Encore là, et surtout là, **Come on Children** déçoit car les divers protagonistes manquent énormément de profondeur et tous les éléments qui pourraient les provoquer - par exemple l'arrivée du bébé - sont soit complètement écartés ou très rapidement abandonnés et c'est ainsi qu'on en vient à se demander si ces gens ont quelque chose dans le corps. C'est d'ailleurs à cette quesion que King semble finalement vouloir se rattacher, constatant qu'il n'y a rien à sortir d'eux; c'est ainsi que la "confrontation" avec les parents nous rendra, en quelques instants, ceux-ci plus sympathiques parce que finalement plus vrais, malgré tous ces clichés qu'ils répéteront mais que l'on sentira qu'ils ont pour eux un sens très précis et qu'ils y croient, alors que ces adolescents qui jouent aux adultes prennent des airs désabusés finalement plus "in" que vraiment authentiques.

Certes on aurait voulu en savoir plus, on recherche le véritable témoignage sur la jeunesse, et c'était tout probablement le but d'Allan King; on comprendra alors que le réalisateur, aussi déçu que nous peut-être, mette fin à son film de façon brusque et l'intitule **Come on Children,** cri à la fois d'exaspération et de protestation.

André St-Jacques

César et Rosalie

Un film français de Claude Sautet. **Scénario:** *Jean-Loup Dabadie et Claude Sautet.* **Images:** *Jean Boffety.* **Montage:** *Jacques Pietot.* **Interprètes:** *Yves Montand, Romy Schneider, Sami Frey.* **Production:** *Fildebroc Production.* **Couleurs. Durée:** *100 minutes.*

Que dire sur **César et Rosalie?** Contre, la critique n'empêchera pas le succès du film; pour, il vole au secours de la victoire.

C'est un sujet de comédie américaine des années trente traité en comédie dramatique, en drame bourgeois:

Un ferrailleur (décidément, Sautet aime cette profession!) de 45/50 ans, riche, dominateur, amateur de poker, de bons repas, de voitures et de jolies femmes, César, a pour maîtresse Rosalie, jeune autrichienne divorcée, mère d'une *ravissante* petite fille, fille d'une dame qui justement se remarie, avec un ami de César. Au mariage apparaît, retour d'Amérique, un ancien amant de Rosalie, David, qui réussit très bien dans la bande dessinée et qui - il le dit loyalement à César - aime encore Rosalie.

César, jusqu'ici très sûr de lui, commence à avoir peur que Rosalie le quitte; son anxiété le rend maladroit et Rosalie, poussée à bout, part avec David et sa fille à Sète où l'oncle de ce dernier tient un bistrot; idylle

méditerranéenne, travail rude au bistrot et plage. César les rejoint, Rosalie repart avec lui. César a racheté, délicate attention, la maison en Vendée où Rosalie a passé son enfance; toute la tribu de Rosalie y vient en vacances, et César, quand ses affaires le lui permettent; ça serait l'idylle (atlantique) si César ne sentait pas qu'il manque quelque chose à Rosalie; à son retour suivant, il ramène David. Mais Rosalie, qui n'a pas été consultée, ne doit pas apprécier cet arrangement puisqu'elle part derechef. Elle est allée s'installer à Grenoble. On retrouve César et David dégustant un homard devant la fenêtre d'un pavillon de banlieue. D'un taxi Rosalie descend; je ne me rappelle plus si elle a une valise. . .

Finalement, le film se compose de scènes plutôt statiques reliées entre elles par des trajets en voiture - le réalisme! mais les personnages, en plein Paris, trouvent toujours du premier coup une place pour se garer. César sur le chantier, César jouant au poker avec ses amis, David dans son atelier de bandes dessinées, le café-restaurant à Sète, la maison au bord de la mer en Vendée, tout est photographié comme dans **Elle** ou **Maisons et jardins,** ou comme pour un commercial touristique.

Le personnage de César et l'interprétation de Montand dominent évidemment le film; homme d'action "qui s'est fait tout seul," un peu rude, bon coeur, inquiété dans ses puissances et ses dominations par le sentiment que "quelque chose" (une femme évidemment, Rosalie évidemment) est en train de lui échapper, il est conçu et composé un peu à la manière des personnages de Jacques Becker:

"... Je m'intéresse aux personnages par un certain nombre de côtés qui ne sont pas seulement ceux qui sont indispensables à la compréhension de l'action. Max-le-menteur, par exemple, dans **Le grisbi**, *c'est un monsieur qui aime aussi les disques et la musique, et l'on sait qu'il aime peut-être aussi les voitures. Parce que les gens sont comme ça, au fond, vous ne croyez pas?"*

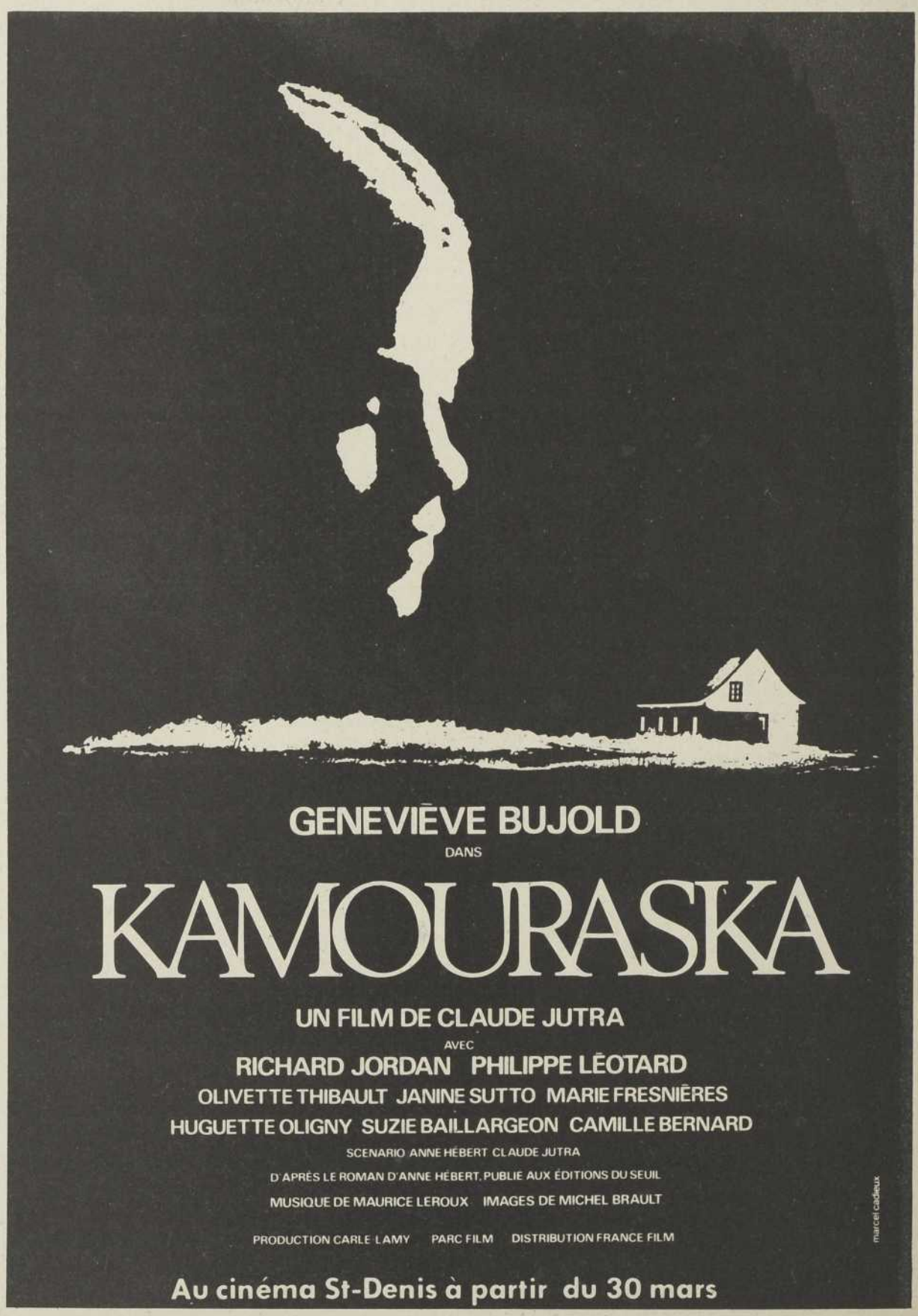
Mais Becker, en s'intéressant à ces *"côtés des personnages qui ne sont pas indispensables à la compréhension de l'action"*, introduisait dans un film d'un genre conventionnel dont il acceptait les conventions (guerre de gangs, milieu de boîtes de nuit et de filles, passages à tabac, poursuites en voiture, mitraillades, etc.) des séquences apparemment inutiles, n'ayant apparemment rien à faire dans le film, qui en retardaient l'action mais qui établissaient une tension, un cor trepoint, un commentaire person· sur les épisodes conventionnels et les revivifiait; c'était la petite musique, la respiration des films de Jacques Becker.

Rien de tel dans **César et Rosalie;** Sautet n'a pas accepté les conventions d'un genre mais au contraire cherché à rendre humains, dramatiques, sincères une situation et des personnages de comédie américaine - au mieux; au pire: de théâtre de boulevard; chassée du genre - où elle pouvait devenir *style* la convention s'installe dans les personnages.

Toute "magistrale" que soit l'interprétation de Montand, il est d'ailleurs dommage que le film soit dominé par César, car le personnage qui aurait pu être intéressant, c'est Rosalie: peut-être le "héros typique" de ce temps est-il une jeune femme, et si le cinéma en a déjà offert une fascinante galerie, le personnage est loin d'être épuisé.

Anonymat joli ou luxueux de la photo, "classe" de l'interprétation, finition de l'ensemble, **César et Rosalie** est un produit de bonne qualité, c'est-à-dire tout le contraire d'une oeuvre; son principal intérêt tient à son énorme succès en France, qui lui donne une certaine valeur de constat de l'état des moeurs en 1973: on peut aller, dans un film présenté comme "réaliste" et dont les personnages sont sympathiques et conçus de façon à ce que chaque spectateur soit tenté de s'identifier à l'un ou à l'autre, jusqu'à la suggestion de la cohabitation à trois; toutefois des lettres reçues de villes de l'ouest et de l'est (régions restées les plus catholiques) indiquaient que l'on y avait trouvé le sujet "scabreux"!

Michel Euvrard



Chez nous, c'est chez nous

Un film québécois de Marcel Carrière. **Images:** *Pierre Letarte, Réo Grégoire.* **Son:** *Jacques Blain.* **Montage:** *Monique Fortier.* **Animation:** *Clorinda Warny.* **Assistants:** *Jacques Tougas, Pierre Vinet, Séraphin Bouchard, Marthe de la Chevrotière.* **Mixage:** *Roger Lamoureux.* **Directeur de la production:** *François Séquillon.* **Production:** *ONF, pour le programme Société nouvelle/Challenge for Change en collaboration avec des ministères et des agences du Gouvernement du Canada.*
Interprètes: *les derniers résidents de Saint-Octave-de-l'Avenir: Aurèle Fraser, cultivateur forestier, et sa famille; Anne-Marie Fraser; Hilaire Minville, colon, trappeur; Yvon Fournier, journalier et président du Comité de citoyens; Raymond Tremblay, fonctionnaire de l'Office de développement de l'Est du Québec (ODEQ).*
Films d'archives: *Monsieur l'abbé Maurice Proulx (1937), M. Gérard Leclerc.* **Format:** *16mm, couleur.* **Durée:** *81 minutes 2 secondes.*

Si l'argumentation socio-politique de ce documentaire de Marcel Carrière en laisse plusieurs perplexes, ceux-ci ne peuvent du moins contenter la valeur et l'authenticité des témoignages rassemblés dans **Chez nous, c'est chez nous**.

Par exemple, ce trappeur qui nous parle des chômeurs de Baie Comeau dont la principale activité consiste à changer de trottoir. Et ce père de famille de St-Octave-de-l'Avenir qui ne peut jouer du violon depuis que son village est condamné à disparaître de la carte de la Gaspésie.

Et au-delà de la sélection de "séquences éloquentes", ce documentaire de Carrière participe, avec des dizaines d'autres documentaires de cinéastes québécois (ceux de l'équipe française de l'ONF, de 1958 à 1963: Les Brault, Groulx, Lamothe, Garceau, Labrecque, Giraldeau) à la mise en images et en paroles de notre environnement.

Le cinéma québécois sert aussi à accumuler ces images d'un territoire, d'une terre, d'une province que l'on considère de plus en plus comme notre propriété, notre lieu d'existence. Les films de l'abbé Maurice Proulx (1934) ont contribué à cette entreprise de visualisation du Québec, pays de colonisateurs et de colons. L'hommage qu'en fait Carrière dans **Chez nous, c'est chez nous** prend ici toute son importance. Il admet ainsi faire un peu le même travail cinématographique et documentaire que ce premier cinéaste d'ici. Carrière envisage son travail comme celui d'un témoin, d'un observateur passionné et d'un camarade de lutte de tous les jours.

Il s'intéresse à ces Acadiens du Québec, les Gaspésiens; il les écoute surtout et filme dans leurs yeux le goût de la liberté et de la possession des grands territoires. Il filme leur maison, leur champ, leur forêt, tout ce qui leur tient à coeur, toutes leurs raisons d'espérer et de vivre. On devine bien sûr, derrière la déportation des 150 citoyens de St-Octave-de-L'Avenir, l'improvisation stupide de la politique de planification socio-économique du gouvernement québécois. La photo timide en noir et blanc de Bourassa suffit à nous faire comprendre bien des choses.

Mais ce film de Carrière ne vaut pas pour ses preuves rigoureuses de l'incompétence administrative d'un Ministère qu'il apporte, mais plutôt pour le témoignage simple et sincère de ces quelques Gaspésiens "déracinés".

Jacques Giraldeau a déjà fait un documentaire moins acerbe, **Gros-morne** (1967, ONF) sur le même sujet. Jean-Claude Labrecque voulait lui aussi faire un documentaire du même ordre, mais les producteurs lui ont imposé d'autres "déracinés": les frères Pilon, les deux **Smattes.** Mais ici, on est loin du document-témoignage de Carrière, véritable retour aux sources cinématographiques québécoises.

Pierre Demers

Guérissez-nous du mal

Un film québécois de Raymond Garceau et de Jacques Jarry. **Images:** *André Dupont assisté de Serge Lafortune.* **Musique:** *Alain Clavier.* **Son:** *Jean-Guy Normandin.* **Montage:** *Jacques Jarry.* **Producteur:** *Paul Larose.* **Production:** *Offine national du film du Canada.* **Couleurs. Durée:** *28 minutes.*

Un prétexte délicat pour faire un film-reportage: la situation actuelle de la superstition médicale au Québec et surtout dans les régions plus ou moins rurales.

Dans une époque guidée par l'astrologie et autres sciences para ou infra, dans une société bousculée par l'esprit scientifique, dans un monde envahi par des croyances plus ou moins anormales, dans un pays inondé de littérature "Rampesque", les guérisseurs et les vendeurs de miracles font, semble-t-il, des affaires d'or.

Inspirés par la foi en Dieu, ces sorciers du monde civilisé refusent des clients et peuvent se permettre

UNIVERSAL 16

FRENESIE (Frenzy)
d'Alfred Hitchcock

MARIE STUART, REINE D'ECOSSE
avec Glenda Jackson et Vanessa Redgrave

LE CLAN DES IRREDUCTIBLES
avec Henry Fonda et Paul Newman

FRISSONS DANS LA NUIT
avec Clint Eastwood et Jessica Walter

L'HOMME SANS FRONTIERES
avec Peter Fonda et Warren Oates

DECOLLAGE (Taking Off)
de Milos Forman

LE MYSTERE ANDROMEDE
avec Arthur Hill

LES PROIES
avec Clint Eastwood et Geraldine Page

JOE KIDD
avec Clint Eastwood

ANNE DES 1000 JOURS
avec Richard Burton et Geneviève Bujold

8444 boul. Saint-Laurent
Montréal 351
tél: (514) 384-4100

de guérir les malades les plus disposés.

Certains d'entre eux parcourent les campagnes et reçoivent leurs patients (ou plutôt leurs fidèles) dans l'hôtel de la place. D'autres louent les salles paroissiales et célèbrent des cérémonies publiques, collectives qui ressemblent à des happenings religieux. Et les plus "mystérieux" de ces guérisseurs reçoivent à domicile comme les médecins dans leur clinique privée et réservée aux "cas spéciaux".

Et le malade dans tout ça? Cette bête bandée aux yeux scrutateurs hantés par la maladie et par le diagnostic du vrai médecin? Ce visage caché qui semble interroger le scepticisme des incroyants, de chacun de nous? Le malade lui, comme nous laisse croire ce reportage de Garceau, il croit à n'importe qui, à n'importe quoi, surtout à la guérison. Il espère que son mal incurable n'est pas incurable pour le guérisseur, dont il a entendu parler, un soir, entre deux conversations, entre deux découragements. Car le malade n'accepte jamais la condamnation définitive. Il espère toujours, il garde la foi.

Guérissez-nous du mal interroge les malades et les charlatans. Et ces charlatans ne nous apparaissent plus comme des charlatans mais comme des hommes confiants en leur don surnaturel. Ils guérissent même les "coliques" des bébés par téléphone, s'il-vous-plaît! Leur efficacité ne ment pas. Les témoignages rassemblés par Garceau et Jarry constituent un document de premier ordre sur cette question primordiale de la superstition populaire. Très peu de cinéastes, de téléastes québécois ont touché ce sujet. Seuls quelques romanciers québécois en ont déjà souligné toute la portée psychologique.

Ce film de Garceau et Jarry, incomplet, rapide, peut-être délibérément mystérieux (ce malade "masqué") ouvre une voie intéressante aux cinéastes d'ici (surtout ceux de l'ONF) préoccupés de prendre en charge jusqu'au bout notre réalité culturelle. Il existe aussi une superstition québécoise.

A souligner enfin, le bienheureux retour de Raymond Garceau au documentaire après ces naïfs longs métrages inutiles et mélo.

Pierre Demers

Heat

Un film américain de Paul Morrissey. **Scénario:** *Paul Morrissey et John Hollowell.* **Musique:** *John Cale.* **Montage:** *Lara Idel, Jed Johnson.* **Interprètes:** *Sylvia Miles et Joe Dallesandro.* **Production:** *Andy Warhol. Couleurs.* **Durée:** *100 minutes.*

Une chose est certaine, **Heat** n'est pas un film gris. C'est à la fois l'apologie paroxysmale du gros plan comme si la galerie des monstres attirait la caméra, et la négation du ciel, ce ciel qui, de toute façon, même présent, n'aurait rien à voir ici...

Apologie du gros plan comme négation du ciel sont les deux volets d'une même structure, la *fermeture*. Ce monde est clos physiquement: le motel, lieu des respectabilités douteuses, (et elles sont, dans **Heat**, exceptionnellement douteuses) n'a pas droit à l'élargissement par la verticale. Une piscine bêle sa mesquinerie... comme toutes les piscines à la seule exception des olympiques! D'horribles fauteuils *d'été* chantent la gloire d'un homologue américain de Steinberg et quelques pas suffisent pour *violer* les chambres, lieux d'élection pour effraction dans tous les sens. Champ tout aussi clos, le château de Sally Todd, vedette en perte *de vitesse, nie ses espaces vertigineux* par son vrai/faux luxe Hollywood style (s'il y a, dans **Heat**, critique, satire d'Hollywood, c'est semble-t-il, à titre d'ingrédient secondaire). Et le film court du motel au château sans pouvoir transgresser un lieu unique chichement multiplié par deux.

Ce monde est davantage clos psychologiquement. Tous les monstres, on s'en doutait, sont échecs: la patronne dinosaurienne doit avoir recours au vieux truc du massage pour se procurer de bien maigres satisfactions, Sally Todd se donne les airs d'une reine de Saba en voie de décomposition, sa fille roucoule pitoyablement dans sa cage de schizophrénie boulimique et Joey Davis prête sa peau à toutes ces eaux bourbeuses sans la moindre titillation.

La fermeture s'agrandit de cette absence de Joey Davis (les miroirs décuplent le vide!) et l'absence prête ses voiles à tous les jeux automatiquement annulés d'Eros. Eros implique, dit-on, une certaine forme de beauté des êtres participants et la passion bien chevillée aux corps. Le flegme-attribut de Joey déshydrate tout érotisme, ce qui situe le film dans une zone ambiguë de moralité faussement travestie. Dégonfler Priape n'est jamais un jeu innocent...

Et sous les apparences d'une caméra qui joue les promenades au hasard en respectant tous les partis pris du gros plan, une pointe d'esthéticisme trahit ici et là un conformisme qui voudrait bien rendre sa niche invisible: entre les êtres happés par les tentacules de la caméra, des murs, des éléments de paysage deviennent jeux graphiques non dépourvus de... beauté et ce n'est certes pas un hasard si, au tout début du film, Joey Davis quitte... la lumière, le ciel (?) dans un lointain exceptionnel.

Griffes des êtres n'arrivant même pas à se détruire dans un soubresaut qui ne saurait jamais être le dernier (Sally Todd jette dans la piscine le revolver qui refuse de faire disparaître Joey de la carte), flirt immonde avec l'immonde qui se refuse à l'immonde par apathie. Les jeux graphiques, l'*abstrait*, seraient-ils le seul refuge de ce monde concentrationnaire des léthargies rugueuses?

Jean Leduc

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

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

LE MAGAZINE
QUI VOUS FAIT VOIR
L'ACTUALITÉ QUÉBÉCOISE
À TRAVERS
UNE LENTILLE
SCIENTIFIQUE

Québec Science

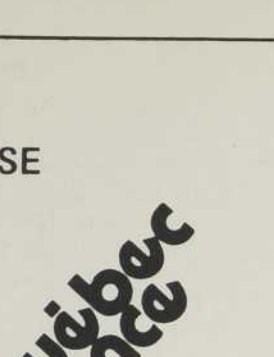
En vente dans les kiosques $0.50
Abonnement à 10 numéros (1 an) $3.50
Etudiants $2.50
Soutien $10.00

C.P. 250, Sillery, Québec 6, Québec.
Tel.: Québec, 657-2435 Montréal, 876-8066

le Digeste québécois

Février-mars '73

Vol. 1 No 8 60¢



Le vieux hippie a échoué

Pierre Bourgault a-t-il eu tort?



"Jacques Parizeau en liberté"

Jacques Parizeau, le célèbre économiste du parti Québécois, rédige une chronique à caractère économique tous les dimanches dans QUEBEC-PRESSE. Quand Jacques Parizeau parle d'économie, il en parle en expert: il a été conseiller du gouvernement québécois sous les administrations Lesage et Johnson.

tous les dimanches dans

QUÉBEC-PRESSE



Jacques Parizeau

Il faut aussi lire

- **nos grands dossiers;**
- **nos bandes dessinées exclusivement québécoises;**
- **nos chroniques destinées aux consommateurs;**
- **nos pages politiques qui ne ménagent personne, etc.**

À MONTRÉAL,
LIVRAISON À DOMICILE: 381-9936

ABONNEZ-VOUS:

$15 par année ☐
$8 pour 6 mois ☐

Je désire m'abonner à Québec-Presse:

NOM .....

ADRESSE .....

TéléphoneSolliciteur .....

Faites votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de Québec-Presse, 9670 Péloquin, Montréal 358

Bibliothèque nationale
Réception: périodiques
1700 St-Denis
Montréal 129, Qué. s.p.

LIAISON

"Liaison" n'est pas un magazine comme les autres

C'est un magazine qui s'adresse avant tout à ceux qui oeuvrent dans le monde cinématographique et artistique

"Liaison" est le magazine des professionnels du cinéma, de la radio, de la télévision, et du monde du spectacle

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
REÇU LE
13 AVR 1973
DU QUEBEC

"Liaison" paraît le premier et le troisième lundi de chaque mois

Demandez un exemplaire gratuit

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

"Liaison" n'est distribué que par abonnement: $6.00 par an (20 numéros)