

R
841

Cinéma québec

VOL.4, NO8

\$1.

»
"LA TÊTE
DE
NORMANDE
SAINT-ONGE"

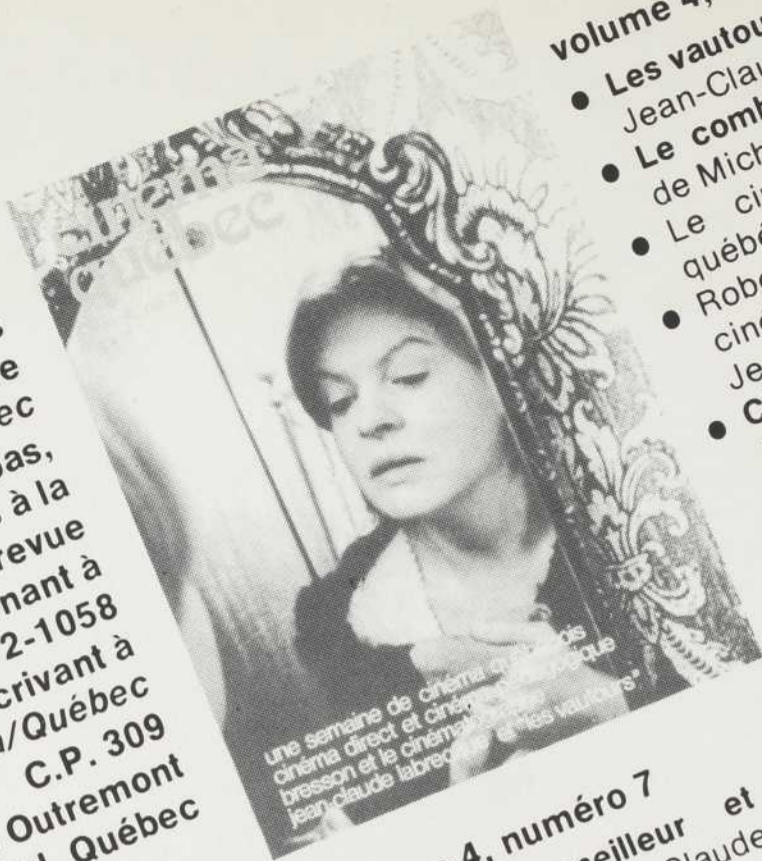


LE COUPLE, ENTRE LE MEILLEUR ET LE PIRE
LES HAITS ET LES BAS DU CINEMA QUÉBÉCOIS

pour recevoir les
anciens
numéros de
Cinéma/Québec
n'hésitez pas,
demandez-les à la
revue
en téléphonant à
(514) 272-1058
ou en écrivant à
Cinéma/Québec
C.P. 309
Station Outremont
Montréal, Québec

volume 4, numéro 3

- **Les vautours**, de Jean-Claude Labrecque
- **Le combat des sourds**, de Michel Moreau
- Le cinéma catholique québécois
- Robert Bresson, le cinématographe
- **Claude Gaubreau**, poète, de Labrecque



volume 4, numéro 7

- **Pour le meilleur et pour le pire**, de Claude Jutra
- **Mustang**, de Marcel Lefebvre
- **Partis pour la gloire**, de Clément Perron
- **L'amour blessé**, de Jean-Pierre Lefebvre
- Luce Guilbeault, réalisatrice du cinéma, L'Institut du cinéaste par Jean Dansereau
- Conserver et restaurer

cinéma québec

VOL. 4, NO. 7
\$1.



volume 4, numéro 6

- Arthur Lamothe, le cinéma direct et les Montagnais
- Fernand Dansereau et la culture populaire
- Un pionnier du documentaire québécois: l'abbé Proulx
- Le cinéma expérimental

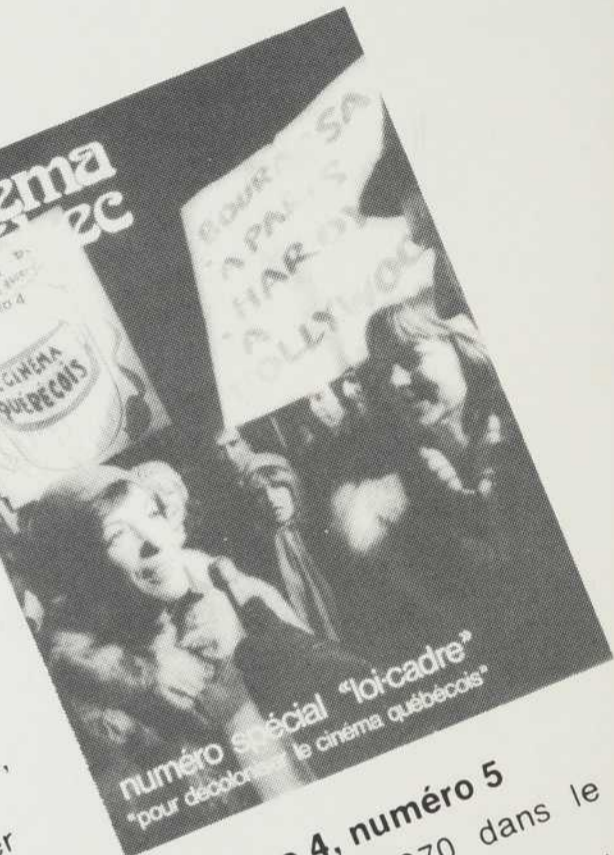
cinéma québec

Vol. 4, no 6
\$1.00



cinéma québec

VOL. 4, NO. 4
\$1.

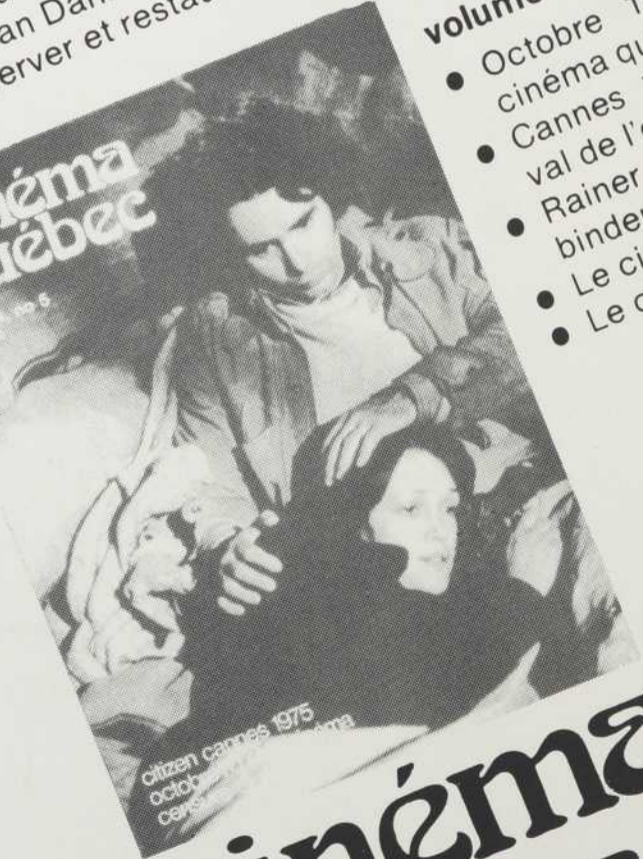


volume 4, numéro 5

- Octobre 1970 dans le cinéma québécois
- Cannes 1975, un festival de l'obésité
- Rainer Werner Fassbinder
- Le cinéma finlandais
- Le cinéma japonais

cinéma québec

VOL. 4, NO. 5
\$1.00



cinéma québec

c.p. 309
station outremont
montréal, québec
Tél.: (514) 272-1058

Photo couverture: montage de photos tirées de "La tête de Normande St-Onge". Avec Carole Laure, Reynald Bouchard, Renée Girard.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros

Collaborateurs:

Claude-R. Blouin, Pierre Demers, Guy Hennebelle, Jean Leduc, André Pâquet, Pierre Vallières.

Conception graphique:

Louis Charpentier

Administration:

Connie Tadros

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Publicité:

Suzanne Laurin

(tél.: (514) 272-8462)

Distribution:

Kiosques, tabagies: (514) 931-4221

Librairies: (514) 272-1058

Index:

Cinéma/Québec est indexé dans Périodex, Radar, l'Index International des Revues de Cinéma, et Film Literature Index.

Abonnements:

Québec/Canada, un an (10 numéros):

\$8.00; étudiant: \$7.00.

Institutions: \$10.00

Etranger: \$10.00

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

Toute correspondance sera adressée à:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal, Québec H2V 4N1

Téléphone: (514) 272-1058

La revue s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits ne sont pas rendus; on invite donc les auteurs à en conserver une photocopie. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les opinions exprimées à l'intérieur de la revue n'engagent que leurs auteurs.

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

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

Action/Réaction

- 4 Silence, on ne tourne plus...
et la réaction du Comité d'action cinématographique

Cinéma québécois

- 6 "*La tête de Normande St-Onge*", de Gilles Carle
Le jeu de la séduction, par Jean-Pierre Tadros
- 10 "*Pour le meilleur et pour le pire*", de Claude Jutra
a) Le contre, par Richard Gay
12 b) Et le pour, par Francine Laurendeau
- 22 "*Partis pour la gloire*", de Clément Perron
Pour saluer la parenté, par Yves Lever
- 24 "*Mustang*", de Marcel Lefebvre
Un rendez-vous raté à Saint-Tite, par Yves Lever
- 34 *François Floquet/Daniel Bertolino*
Au coeur du monde primitif

Pionnier du cinéma québécois

- 26 Pour Paul Vézina, c'est le temps d'y voir
une entrevue de Jean-Pierre Tadros

Confrontation

- 15 Requiem pour un triangle, par Iolande Rossignol
17 Entre la peur et la mort, par Véronique Trottier

Notes pour la c.e.c.o. (2)

- 37 Les signifiants et les insignifiants québécois
par Jean-Pierre Lefebvre

Cinéma étudiant (2)

- 40 Une impression de médiocrité, de conformisme et
de timidité, par Michel Euvrard

Ciné-livres

- 46 Quelques titres utiles aux professeurs et aux étudiants
de cinéma, par Yves Lever

Critiques

- 47 **Que la fête commence...**, de Bertrand Tavernier
48 **Section spéciale**, de Costa-Gavras
49 **La plus belle vie du monde**, de Claude Grenier
50 **Night Cap**, d'André Forcier
50 **Ils ont combattu pour la patrie**, de Serguei Bondarchuk

Silence, on ne tourne plus...

Le 12 octobre dernier, la Société Radio-Canada présentait dans le cadre de l'émission **Les Beaux Dimanches** un documentaire d'une heure sur le cinéma canadien, c'est-à-dire principalement sur le cinéma québécois. Ce film, réalisé par Jean Letarte, faisait partie de la série des grands reportages de Pierre Nadeau. C'est avec la plus grande appréhension que tout le milieu cinématographique allait regarder cette émission.

Si tous ceux qui sont liés de près ou de loin au cinéma attendaient avec quelque anxiété ce document c'est que, pour la première fois, Radio-Canada non seulement donnait la parole au cinéma québécois, mais encore qu'elle la lui donnait dans le cadre d'une de ses émissions les plus prestigieuses, et qui plus est animée par son reporter-vedette Pierre Nadeau. C'était en quelque sorte trop beau pour être vrai. Et puis, il y avait aussi le fait que le cinéma québécois se retrouve aujourd'hui un peu en disgrâce; le public, celui qui va dans les salles de cinéma et les autres, ne comprend plus très bien ce qui se passe avec son cinéma. L'émission de Pierre Nadeau se révélait alors comme une chance unique pour expliquer et la structure qui régit ce cinéma québécois, et les enjeux en place. Expliquer, voilà le mot le plus important qui trottait dans la tête d'un peu tout le monde.

Malheureusement, l'émission que nous ont donnée Pierre Nadeau et Jean Letarte, ne s'est pas attardée à expliquer. On a eu droit, à la place d'explication, à un jeu savant et amusant qui s'est traduit par **Silence, on ne tourne plus...** Ce qui n'a plu à personne. Ou plutôt non, car il faut bien être honnête: le document a précisément séduit ceux qui ne connaissent pas grand chose au cinéma québécois. Pour eux, en effet, il devenait évident que c'est bien la grande pagaille qui règne dans notre industrie du cinéma. Ce qui n'est pas faux. Ce qu'il restait de savoir, c'est le pourquoi.

Oui, pourquoi cette pagaille s'est-elle installée dans notre cinéma? Et à qui profite-t-elle? Pourquoi, d'autre part, a-t-on tout intérêt à ce qu'elle continue à régner? Autant de questions que le document de Letarte et Nadeau n'a fait que soulever sans jamais essayer d'y répondre. Et c'est ça qui était grave finalement. Car, s'il ne faut pas se cacher la vérité, encore faut-il avoir le courage d'aller jusqu'au bout et démasquer tous ceux qui sont à l'origine du ma-

rasme actuel de notre cinéma. Et rassurons-nous, ils ne sont pas tous d'un même bord; la complaisance sévit partout.

Et puis ce document a commis une autre grave omission. Ce document a en effet oublié de faire la part des choses en indiquant clairement, au départ qu'il n'allait toucher qu'au cinéma commercial québécois; à celui qui a pu se trouver une place sur nos écrans de cinéma. Donc, qu'il ne sera pas fait mention de tout cet autre cinéma, non seulement important mais vital à notre culture, qui continue à se faire mais qui n'arrive pas à trouver place sur nos écrans.

Silence, on ne tourne plus... est un document partiel et partial. Jean Letarte avait le droit d'utiliser la forme qu'il jugeait la plus appropriée pour faire passer ce qu'il avait à dire. Il a utilisé une forme légère, amusante et brillante; c'est bien. Mais il n'avait pas le droit d'escamoter les données fondamentales qui régissent un cinéma avant tout *dominé*; un cinéma qui, s'il existe malgré tout, c'est par la volonté et l'abnégation de ses artisans. Tout cela n'est naturellement pas facile à dire en images et en une heure. Rien n'empêchait pourtant le réalisateur de s'y essayer honnêtement. Je n'irai pas jusqu'à accuser l'équipe qui a réalisé ce document de malhonnêteté. Mais ce qu'on doit leur reprocher, c'est d'avoir ignoré la complexité du problème qu'ils avaient à traiter. Et donc d'avoir donné une vue incomplète de la situation du cinéma québécois en 1975, sans en aviser les téléspectateurs.

Jean-Pierre Tadros

La réaction du CAC

Le Comité d'action cinématographique regroupe un certain nombre de cinéastes québécois autour d'André Pâquet. Le CAC a organisé les Rencontres internationales pour un Nouveau cinéma.

La télévision Suisse romande a joué un rôle *important et déterminant* dans la mise à jour du cinéma suisse il y a quelques années. Elle a aidé les cinéastes suisses Tanner, Soutter, Goretta, Roy et d'autres à produire des films qui nous ont donné de la Suisse une image socialement et culturellement révélatrice et informatrice.

La Sverige Radio a joué elle aussi, et elle continue de jouer, (malgré quelques différends d'ordre économique avec ses cinéastes) un rôle tout aussi important dans la continuité d'un certain cinéma documentaire d'information, axé principalement sur les mouvements du Tiers Monde, mais tout autant sur la mise à jour d'un regard neuf et informateur sur la société scandinave. Les cinéastes Lindquist, Spee, Lohman, Svensstedt, Romare, Malmer, Bergman même, et d'autres ont pu, grâce aux *politiques progressistes* de la télévision suédoise, témoigner de leur société et du monde dont elle fait partie, dans des perspectives sociales et culturelles justes.

La VPRO en Hollande, grâce à des structures plus souples mais surtout grâce à une *politique cohérente* a permis à un cinéaste comme Johan van der Keuken, (dont on a pu voir les films l'an dernier à la Cinéma-thèque québécoise) de produire une oeuvre de cinéma d'essai vraiment unique et exemplaire qui s'inscrit en

tout point dans la plus fondamentale démarche des oeuvres de Joris Ivens, son aîné et compatriote.

La RAI en Italie a elle aussi contribué à la création d'oeuvres signées Fellini, Bertolucci, Bellocchio, Taviani et Antonioni tout comme dans le cadre de sa politique "expérimentale" elle a pu jouer un rôle déterminant dans la production d'oeuvres de cinéastes latino-américains comme Sanjines, Andrade et d'autres.

La ZDF en Allemagne de l'Ouest a, elle aussi, une politique d'aide au cinéma plus résolument expérimentale; elle achète et encourage la création/production d'oeuvres de court, moyen et long métrage qui permettent à cette chaîne de dresser annuellement pour ses télé-spectateurs un bilan du nouveau cinéma international. De plus elle a déjà présenté en 1968, dans le cadre de la Semaine du Jeune cinéma canadien à Berlin, un débat couvrant plus de deux heures d'antenne sur son réseau national, et qui était consacré aux cinémas canadien et québécois. Débat qui faisait suite à la présentation du film **Entre la mer et l'eau douce** de Michel Brault sur la même chaîne et auquel ont participé les critiques et le public allemand présents à Berlin, de même que les cinéastes Brault, Groulx, Carle, Lamothe, Labrecque et Lefebvre qui furent invités à Berlin pour l'occasion.

Les télévisions danoise, suisse et hollandaise (ainsi que d'autres dont nous ne pouvons témoigner ici) ont accordé déjà, et accordent encore leurs meilleures heures d'antenne à la présentation occasionnelle de films canadiens et/ou québécois récents. Ainsi **Réjeanne Padovani** a-t-il été présenté à la télévision danoise, et plus récemment **Les Ordres** à la télévision suisse romande.

Et pour finir, ajoutons que même la CBC de Toronto vient d'entériner une politique de production de dramatiques dont certains seront réalisés par des cinéastes québécois.

Combien de films signés Groulx, Lefebvre, Jutra, Arcand, Carle, Lamothe, Brault, Labrecque, Danse-reau, Frappier, Chabot, Gagné, Forcier, Leduc, Noel, Carrière et autres, la Société Radio-Canada a-t-elle produits ou aidé à produire depuis 10 ans?

Avec l'émission **Silence, on ne tourne plus**, Radio-Canada vient d'étaler au grand jour son mépris, et l'ignorance qui caractérisent ses relations avec le cinéma qui se fait ici. Mépris pour un cinéma qui a donné ses lettres de créances à notre cinématographie à l'étranger; mépris pour une pratique cinématographique que la SDICC s'emploie depuis plusieurs années à étouffer au profit d'une utopique industrie dont les règles et les critères sont empruntés au modèle américain et par lui contrôlés ou par ses laquais et émissaires locaux. En ce sens l'émission de MM. Letarte et Nadeau n'a fait que cautionner les politiques obstinées de la SDICC; politiques contre lesquelles les cinéastes regroupés dans le Comité d'Action Cinématographique, s'inscrivent en rupture.

Mais, si nous désirons marquer ici notre solidarité avec l'ensemble du milieu face à ce document qui vient stigmatiser une attitude de mépris et de mauvaise foi face au cinéma que nous voulons défendre (et nous n'entrerons pas ici dans les détails qui font de cette émission un monument de malhonnêteté intellectuelle et professionnelle), il faut bien par ailleurs blâmer ceux qui, y ayant majoritairement pris la parole, caractérisent cette tendance mercantiliste, car ce sont eux qui ont abusé de la situation et sont les premiers

responsables du marasme et de la crise que traverse notre cinéma.

Notre accusation ne vise aucunement des cinéastes comme Lefebvre, Gagné, Jutra, Brault, Carle et quelques rares autres qui, tout en ayant pris la parole dans cette émission, ont vu leurs propos tronqués ou biaisés. Nous sommes, dans l'ensemble, solidaires de leurs démarches individuelles. Nous voulons plutôt et plus précisément accuser et blâmer ceux qui ont voulu, avec leur mentalité de commerçants de la pellicule, profiter d'une situation historique pour instaurer ici un cinéma dont le modèle est fondamentalement antagoniste avec les racines de notre cinéma, sa pratique essentielle et son public. Ce cinéma, né de ce que l'on a appelé "la Révolution Tranquille" et qui a grandi avec elle; mais qui comme tout le reste de cette "révolution" manquée a été récupérée par des arrivistes. De ces arrivistes dont le seul motif est le gain et le profit, la puissance et le vedettariat et qui sous le manteau "nationaliste" ont cru pouvoir profiter d'une situation facile. En cela ils sont le reflet d'un phénomène généralisé qui depuis 5 ou 10 ans a placé le Québec dans le marasme actuel.

Avec plusieurs de nos confrères, nous ne voulons donc voir dans cette émission que le constat d'un échec, provoqué par ceux-là mêmes qui ont voulu profiter du "cinéma québécois", et qui en ont abusé parce qu'ils y voyaient une possibilité de profit (\$\$\$) à court terme. Cette mentalité essentiellement "capitaliste" est celle-là même qui caractérise la démarche des auteurs Nadeau et Letarte dans leur émission, et des spéculateurs qui, dans la dite émission, par leur verbillage et leurs plaintes de marchands de tapis frustrés, ont contribué à donner de notre cinéma une image d'échec et de marasme.

Le cinéma "capitaliste" québécois, malgré les politiques de la SDICC, malgré ses alliances avec les monopoles américains et avec les modèles qu'ils ont engendrés ici; malgré une loi-cadre conséquente d'un appareil d'Etat qui se construit au prix d'une fascisation de tous les secteurs de l'activité de notre société, ce cinéma-là, résidu d'Hollywood et tout aussi moribond que son modèle, se meurt!

De ses cendres renaîtra un cinéma qui nous appartiendra, un cinéma véritablement national; celui-là même qui, si on ne l'avait pas si vite étouffé, avait déjà contribué à placer le cinéma qui se pratiquait ici à l'avant-garde du nouveau cinéma mondial.

Il en va donc du cinéma québécois comme de notre société: l'information dominante (donc de classe) nous a démontré dans cette émission l'échec d'une classe arriviste (néo-capitaliste) qui, en s'alliant aux "pouvoirs" établis, et en se soumettant à leurs règles, a voulu s'emparer d'un secteur culturel essentiel qu'elle avait cru monnayable. L'image que nous en a donné cette émission en est une de crise, tout comme celle qui frappe la société dont elle entend défendre les principes. Ce cinéma québécois issu de la mentalité de la "free enterprise" et du profit net est voué à l'échec puisqu'au "profit social" il a substitué le "profit net".

Au-delà de l'évocation de ce faux problème, l'émission **Silence, on ne tourne plus...** aura, dans une lecture au deuxième degré, démontré le cul-de-sac dans lequel se sont engagés les spéculateurs du cinéma d'ici qui ont voulu fabriquer, vendre et acheter du cinéma "à la verge".

Le Comité d'Action Cinématographique

“normande st-onge”

“la tête de normande st-onge”

LE JEU DE LA SÉDUCTION

par jean-pierre tadros



Le dernier film de Gilles Carle, **La tête de Normande St-Onge**, nous est un peu tombé dessus comme une véritable surprise. Le cinéma commercial québécois semblait s'être embourbé dans la médiocrité et l'uniformité; et voilà que l'on découvrirait brusquement qu'il pouvait en aller tout autrement, et surprendre. Le cinéma commercial made in Québec se portait bien mal; Carle vient de lui donner un nouveau souffle en le réconciliant, en partie, avec son public. Gageons qu'avec ce succès, et celui tout relatif de **Pour le meilleur et pour le pire** de Claude Jutra, le cinéma d'auteur vient de regagner une bataille au Québec; il faudra désormais compter avec.

Le jeu des réactions

On comprendra par le fait même qu'on ne peut plus considérer aujourd'hui le film de Carle indépendamment des réactions qu'il a suscitées avant et depuis sa sortie commerciale au Québec. Il y a tout d'abord toutes celles qui se sont exprimées à travers aussi bien les critiques que les entrevues accordées par Gilles Carle et Carole Laure. Parce que tout le drame qui sous-tend le film, toute cette anxiété qui se dégage de cette fiction à deux, Laure et Carle les portaient en eux lors de ces entrevues généreusement accordées aux journalistes de tous les médias. Avec cette même candeur que l'on retrouve dans le film, avec un sentiment aussi de profonde vulnérabilité, les deux principaux protagonistes de **La tête de Normande St-Onge** — c'est-à-dire le réalisateur et la comédienne — se sont livrés à leurs questionneurs. Dans un prochain article nous examinerons l'influence sur la critique de cette opération “à coeur ouvert” à laquelle aussi bien Gilles Carle que Carole Laure se sont prêtés. Etude qui nous paraît d'autant plus importante que cette attitude des deux principaux intéressés ne fait finalement que poursuivre une démarche qui avait été amorcée — efficacement, il faut le reconnaître — à l'intérieur même du film.

Car **La tête de Normande St-Onge** c'est avant tout un spectacle qui a su s'offrir en toute candeur. Un spectacle qui va pourtant très loin dans les sentiments de deux êtres, mais qui est demeuré spectacle de la première à la dernière image. Spectacle admirablement monté aussi, tour à tour émouvant et amusant, mais continuellement baigné dans une étonnante atmosphère de sensualité. Que la plupart des spectateurs sortent alors totalement séduits par ce dernier film de Carle, cela entre dans la nature des choses et du film. Car il faut bien le préciser dès le départ, le succès de **La tête de Normande St-Onge** ne vient pas du caractère osé ou provocant de certaines scènes; non, c'est une impression générale qui se dégage du film qui attire le spectateur.

Cette impression n'arrive d'ailleurs pas toujours à se cristalliser sur quelque chose de précis. Les gens aiment, mais ne savent pas trop pourquoi. Naturellement, plusieurs se reconnaissent dans Normande St-Onge, ou reconnaissent des drames qu'ils ont en partie vécus ou qu'ils auraient pu vivre à quelques détails près. Cette impression générale qui s'est souvent manifestée à l'issue des projections du film si j'en crois les différents rapports que j'ai pu en avoir m'apparaît importante à noter. Parce qu'il faut commencer par reconnaître que Gilles Carle a réussi dans ce film à camper avec maîtrise et concision un personnage central qui se défait devant nous et se révèle dans toute sa complexité. Normande St-Onge vit à l'écran intensément, basculant constamment de la réalité à ses rêves les plus fous, totalement vulnérable mais aussi étrangement forte. On nage dans les contradictions pour mieux déboucher fi-

nalement, surtout à la fin, sur toute une dimension mythique dans laquelle chacune (des spectatrices) se retrouvera un peu, à sa manière. On reconnaît là, au passage, une constante dans l'oeuvre de Gilles Carle qui ne peut s'empêcher de faire sombrer la plupart de ses films dans le mythe. C'est que pour lui, le combat véritable se situe entre rêve et réalité, entre normalité et anormalité. Avec **La tête de Normande St-Onge** on est tout à coup surpris de la clarté de l'enjeu.

Le jeu de la complicité

C'est que dix ans après **La vie heureuse de Leopold Z**, Gilles Carle semble s'être trouvé en Carole Laure. Dans **La tête de Normande St-Onge**, il faut le dire et le redire si l'on veut véritablement saisir toute la portée du film, ce sont deux univers qu'on voit se fusionner: celui du réalisateur qui prend le parti de s'assumer entièrement, et celui de la jeune actrice qui exorcise ici un drame profond (car comment expliquer autrement l'incroyable intensité du long plan-séquence de la rencontre de Normande avec sa mère à l'asile!). Cette étonnante complicité entre Gilles Carle et Carole Laure est manifeste tout au long du film. On peut même reprocher un peu à cette complicité de tourner un peu à la complaisance: c'est alors un regard fasciné que la caméra jettera sur la jeune comédienne qui ne craint plus de se dire par le geste et l'image d'elle. C'est ce regard, plus que l'audace de certaines scènes, qui gênera; car on a vraiment l'impression de violer par moments l'intimité de deux êtres. Mais ce “viol de la jeune fille douce”, qui a toujours obsédé Gilles Carle, s'assume ici en toute candeur; il faut donc l'accepter tel qu'il est. Et puis ce regard fait aussi partie de ce jeu de la séduction qui anime tout le film.

Si donc cette “complaisance” du réalisateur à l'endroit de la jeune comédienne peut embarrasser, il est également un autre problème à l'intérieur du film. Car il y a aussi le fait que Gilles Carle met en place ici tout un univers social, riche de possibilités, mais qu'il ne fera qu'effleurer finalement. Ce n'est là qu'un moindre mal cependant, puisque au lieu de s'éparpiller dans tous les sens comme Carle le fait d'habitude avec ses films, comme il l'avait surtout fait dans **La mort d'un bûcheron**, ici, tout au contraire, l'action se tisse solidement autour d'un personnage: Normande St-Onge. Le film acquiert alors une cohésion (malgré les apparences) rarement atteinte dans les précédents films de Carle.

Le jeu de l'amour

Il y a donc un souffle qui traverse tout le film, admirablement porté par la comédienne Carole Laure, et qui ne vous abandonnera que quelques images avant la toute fin. L'histoire est simple: c'est celle d'une jeune fille qui cherche l'amour; et pour en avoir, elle se dévoue. A son chum, tout d'abord; mais l'égoïsme bien masculin de Bouliane (Raymond Cloutier) se montre bien difficile à vaincre. A sa petite “commune” finalement, constituée de la veille “folle” du dessus (Anne-Marie Ducharme en Mme Veilleux) et de son fils (Gaétan Guimond en un surprenant Jérémie), et puis du sculpteur (J.-Léo Gagnon) de l'étage en-dessous à qui elle prêtera les formes de son corps.

Cette recherche de l'amour se fera d'autant plus véhémentement que Normande vit avec le souvenir de sa mère. Une mère qui a toujours été affreusement absente, donc d'autant plus merveilleuse. Une mère que la société a reléguée à l'asile

“normande st-onge”

parce qu'elle gênait, à commencer par son propre frère (Denys Arcand); parce que pour cet avocat qui a réussi, une soeur dont le métier est de donner des spectacles obscènes ne peut manquer de l'embarrasser. Alors on a mis la mère, Berthe St-Onge (Renée Girard), à St-Jean de Dieu. Normande ne pense, elle, qu'à l'en faire sortir. Un intrus, que la providence semble envoyer des cieus, l'y aidera.

Cet intrus, c'est Carol (Reynald Bouchard), personnage pour le moins ambigu. Rejeté par ses riches parents, il vit dans une atmosphère de rêve; il est rêve. Il fait sortir Berthe de l'asile sachant fort bien que la police viendra la reprendre; mais qu'importe. Normande retrouve sa mère, et avec elle ses illusions et ses rêves. Le film s'enrobe alors d'une sensualité que le sentiment de tragédie vient renforcer. Mais confrontée finalement à cette mère toujours "imaginée", Normande découvre l'atroce réalité. Rien ne va plus. Tout s'effondre. Il ne lui reste plus alors qu'à se perdre dans ses propres phantasmes.

L'histoire, on le voit, est simple et cohérente. Gilles Carle, faisant alors preuve d'une remarquable maîtrise, arrive de surcroît à donner au film un rythme impeccable. Ponctuant son récit de trouvailles drôles, il va les intégrer de façon à donner à son film une petite coloration grinçante. C'est donc souvent drôle et amusant. L'humour a toujours fait partie des films de Gilles Carle. Qu'on se rappelle surtout **La vraie nature de Bernadette**, et à un degré moindre, **Les mâles**. Mais avec **La tête de Normande St-Onge**, cette intégration de l'humour par le biais de l'insolite se fait d'une manière parfaite. Pour Carle, c'est là une grande réussite.

Réussite également au niveau de la construction du film. Cela se tient et c'est solide. **La tête de Normande St-Onge** s'articule autour de deux pôles, qui sont aussi deux admirables séquences. Le premier de ces pôles, c'est naturellement, la rencontre de Normande avec sa mère à l'asile. En un admirable plan-séquence, on voit apparaître toute l'intensité de la tragédie. Le deuxième pôle du film, c'est la scène du repas où Normande, sa soeur Pierrette (Carmen Giroux) et sa mère joueront au terrible jeu de la vérité. Là, il n'y a plus d'illusion possible; pour Normande, tout s'écroule, il ne reste plus alors qu'à crever l'abcès, à se mettre à nu. Tout, dans ce film va alors se jouer autour de ces deux scènes qui, toutes les deux, sont d'une rare vigueur.

Le jeu de la sensualité

Là où je décroche, c'est à la toute fin du film. On a dit que **La tête de Normande St-Onge** était empreint d'une extrême sensualité, aussi bien dans la texture de ses images que dans le regard que la caméra porte sur les personnages. Mais pourquoi alors avoir voulu en rajouter à ce point dans les dernières séquences du film? Ces scènes se justifient, mais pas leur longueur. On aurait tout juste aimé que Gilles Carle se soit montré brusquement plus parcimonieux, qu'il ne se soit pas laissé aller aussi inconsidérablement aux charmes de cette sauvagesse-femme-fatale qui jouit de voir son amant ramper à ses pieds. Je n'ai rien contre le phantasme en soi: je trouve tout simplement qu'on en a abusé. Le film m'avait rassasié; et à la fin cela tourne à la véritable indigestion. C'est tout. Mais quelle douce revanche sur **Sweet Movie!** Surtout le bain de sang...

Que dire encore. Que l'image de François Protat est étonnamment voluptueuse; et il faut l'en féliciter. Quant à Michel Brault, qui a filmé les scènes des phantasmes, ses images apparaissent tout à coup plus réalistes, ce qui crée

un intéressant contraste qu'il faut au moins signaler ici. La musique de Lewis Furey est l'une des rares bonnes musiques de film que nous ayons entendue dans un film québécois. Elle sait être discrète, mais toujours efficace. Les acteurs sont toujours excellents; personne ne force, tout le monde joue juste. Je pourrais tous les nommer, des quatre ou cinq principaux à tous les seconds rôles en passant par Denys Arcand. Je ne m'arrêterai cependant qu'à Carole Laure pour dire, non seulement qu'elle joue avec une rare justesse, mais qu'elle fait aussi curieusement penser à Charlotte Rampling: la scène où elle est déguisée en clown et se met à chanter, ne peut que souligner ce rapprochement. Mais chez Charlotte Rampling il se dégage généralement une sensualité très animale; alors que chez Carole cette sensualité est faite avant tout d'une certaine innocence.

Je m'aperçois en terminant que j'ai oublié de parler de la folie. C'est que **La tête de Normande St-Onge** n'est tout simplement pas un film sur la folie. Cette folie sert de prétexte; le fond du problème, c'est la marginalité. On a là des personnages qui ne rêvent qu'à s'intégrer à la société qui, pourtant, les rejette impitoyablement. Un peu à la manière de toute cette sensualité (trompeuse) qui baigne tout le film, mais qui finalement ne fait que nous renvoyer constamment à un univers totalement a-sensuel. Je pense qu'il y a là une des trouvailles les plus importantes de ce film: jouer sur la sensualité alors que toute la réalité décrite ne fera que l'annihiler implacablement. Et c'est là, finalement, que se cache tout le drame de Normande St-Onge. Cette dernière joue de la séduction; et s'y fera prendre. C'est la tragédie de la vie.

La tête de Normande St-Onge

Un film québécois de Gilles Carle. **Scénario:** Gilles Carle, en collaboration avec Ben Barzman. **Images:** François Protat. **Deuxième équipe:** Michel Brault, Jean-Charles Tremblay, Jocelyn Simard. **Montage:** Gilles Carle, Avdé Chiriaeff, assistés de Babalou Hamelin. **Son:** Henri Blondeau. **Musique et chanson:** Lewis Furey.

Assistants à la réalisation: Roger Frappier, Lise Quesnel. **Assistants-cameramen:** Louis De Ernsted, Andy Chmura. **Script:** Monique Champagne. **Direction artistique:** Jocelyn Joly. **Costumes:** Claudette Aubin, Huguette Gagné. **Maquillage et coiffure:** Micheline Foisy. **Maquillages spéciaux:** Mickie Hamilton. **Accessoiristes:** Normand Simpson, Charles Bernier, Brian Smith, Niky, Les Derniers Lampistes du Quai 42. **Sculptures:** Brian Smith. **Perchiste:** Normand Mercier. **Electricien:** Kevin O'Connell, assisté de Denis Deslauriers. **Chef électricien:** Richard Pronovost. **Effets optiques:** Les Films Truca Ltée. **Mixage:** Bellevue-Pathé Ltée. **Mixeur:** Joe Grimaldi. **Laboratoire:** Les Laboratoires de Film Québec. **Étalonneur:** Michel Delisle. **Coordonnatrice:** Lorraine Duhamel. **Machiniste:** Raymond Lamy. **Production de la musique:** John Lissuer. **Stagiaires:** Pierre Duceppe, Pierre Fournier, Alain Michaud, Ariane Carle, Louis Dupire. **Photographe de plateau:** Pierre Dury.

Interprètes: Carole Laure (Normande St-Onge), Raymond Cloutier (Bouliane), Renée Girard (Berthe St-Onge), Reynald Bouchard (Carol), J. Léo Gagnon (le sculpteur), Gaétan Guimond (Jérémie), Carmen Giroux (Pierrette St-Onge), Anne-Marie Ducharme (Mme Veilleux), Yves Massicotte, Denys Arcand, Huguette Oligny, Robert Gravel, Jean Comtois, Serge Lasalle, Gil Laroche, Marcelle Pallascio, Jean-Pierre Cartier, Claude Gai, Serge Allaire. Les danseurs de la Compagnie de Danse Eddie Toussaint.

Producteur: Pierre Lamy. **Directeur de la production:** Jacques Vallée, Monique Messier, Claudette Messier, Avdé Chiriaeff, Jacques Fortier. **Production:** les Productions Carle-Lamy, avec la participation des Cinémas Unis Ltée, de Cinépix Inc., et l'aide de la SDICC. **Distribution:** Cinépix Inc.

Caractéristiques: 35mm, couleur. **Durée:** 112 minutes.



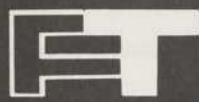
FILM OPTICALS (Québec) Ltée
Ltd.

1157, rue Wellington, Montréal H3C 1V9

937-2336

Un service cinématographique complet comprenant toutes les phases de l'animation, de l'optique et d'effets photographiques spéciaux.

A complete film service in all phases of animation, optical and special photographic effects.



FILM TITLES (Québec) Ltée
Ltd.

937-4138

Spécialistes en création artistique et l'exécution de titres, de graphiques et de dessins animés.

A complete creative art service in all phases of animation titles and graphics.

L'Avant-Scène



vient de paraître
le 8^{ème} tome



ANTHOLOGIE DU CINÉMA

La plus importante encyclopédie internationale du cinéma

Quatre-vingt réalisateurs et acteurs • 4200 pages • 2300 photos

Ouvrage indispensable dans toute bibliothèque

Documentation complète sur demande

Chaque tome : France 48 F. (Etr. 48 F. + 2,50 F. port)

■ " L'Avant-Scène " a édité 800 pièces et 180 films.

■ Textes intégraux et photos. Le numéro 7,50 F. (Etr. 9 F.)

■ 15 000 abonnés dans 65 pays.

27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6^e - C.C.P. Paris 7353.00.

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



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

Cinéma Québec

On peut se procurer la collection complète de *Cinéma/Québec* en trois volumes reliés.

Volume 1:
numéros 1 à 10, \$12
Volume 2:
numéros 11 à 21, \$12
Volume 3:
numéros 21 à 30, \$10

Ecrire à *Cinéma/Québec*
C.P. 309, Station Outremont
Montréal, Québec
tél.: (514) 272-1058

“pour le meilleur...”

“pour le meilleur et pour le pire”

CLAUDE JUTRA ET LA VIE DE COUPLE

Claude Jutra et Monique Miller



LE POUR ET LE CONTRE

A) LE CONTRE ...

par richard gay

On a beau éprouver toute la sympathie du monde pour Jutra, pour son talent de cinéaste, il faut malgré tout admettre que sa dernière réalisation déçoit et qu'en fait elle constitue un échec presque total.

Le sujet de **Pour le meilleur et pour le pire** est le mariage ou plutôt un couple marié. L'approche est celle de la comédie dramatique. Or, le film n'est ni vraiment drôle, ni émouvant. En effet les séquences se suivent, s'ajoutent les unes aux autres et forment progressivement une durée qui rapidement ennueie parce qu'à aucun moment les images ne provoquent suffisamment le rire ou l'émotion qui permettraient au spectateur de s'intéresser au sujet et d'en voir la pertinence.

Cet échec tant au niveau du comique que de l'émotion qui doit le sous-tendre est le résultat direct et inévitable de plusieurs facteurs. Le principal est celui de la stylisation. Le drame de ce couple qui n'en est plus vraiment un tant il est déchiré par les exigences du quotidien, Jutra a choisi de le styliser pour mieux faire jaillir l'humour. On peut constater cette stylisation dans l'utilisation du noir et du blanc qui lors des scènes d'extérieur vient interrompre les séquences couleurs, mais principalement dans la contraction du temps qui caractérise la journée pendant laquelle on suit le couple marié. En effet, l'action du film commence avec le lever du couple et prend fin avec le coucher, mais pendant cette journée, leur petite fille passera de l'état de bébé à celui d'une jeune fille de dix-sept ans et les saisons changent très rapidement puisque le matin c'est le printemps, le midi l'été, le soir l'automne et la nuit l'hiver.

Cette contraction d'au moins dix-sept années de la vie du couple en vingt-quatre heures ou presque n'est certainement pas une mauvaise idée en soi. Au contraire, cette idée de base paraît à première vue d'une certaine originalité. Mais il faut ajouter tout de suite que cette principale manifestation de la stylisation du film dessert la réalisation dans ses objectifs mêmes. Car, en effet, la contraction du temps ne permet pas au spectateur de communiquer avec les émotions des personnages, de vibrer avec eux puisque les différents raccourcis opérés dans le temps l'empêchent de comprendre vraiment le pourquoi de tel geste, de telle parole ou de telle situation. Les sauts dans la temporalité tiennent presque constamment le spectateur à l'écart et c'est pourquoi il n'est provoqué ni dans son rire, ni dans son émotion.

Mais ce facteur n'explique pas à lui seul l'échec de **Pour le meilleur et pour le pire**. On doit le conjuguer avec le manque de relief de l'ensemble de la réalisation qui n'a pas plus d'éclat qu'une pièce de théâtre pauvrement télévisée. On doit le conjuguer aussi avec une unicité de ton qui jusqu'à la fin du film ne se réalise jamais; certains moments, ceux du début en particulier, sont d'une expression plus réaliste, beaucoup de séquences se veulent fantaisistes, quelques-unes imaginaires, le personnage de la folle semble être une présence symbolique, symbole du stress constant qui menace le couple, et vers la fin on a même droit à une séquence dansée et chantée qu'on croirait faite pour une comédie musicale.

Le spectateur est donc bousculé et ballotté à travers ces avenues qui presque toujours ne mènent nulle part puisque ce passage constant d'un ton à l'autre sabote la relation qui pourrait naître entre sa sensibilité et le drame des personnages. L'échec du dernier film de Jutra s'explique aussi par un scénario trop mince dont la consistance squelettique donne la mauvaise impression d'un théorème facilement négatif sur le mariage.

Reste l'interprétation. Pour réussir un film dont l'action se déroule presque uniquement dans un seul décor et repose presque exclusivement sur deux interprètes, il faut que ces interprètes fassent preuve d'un talent fort et exceptionnellement expressif. Dans **Scènes de la vie conjugale** dont le thème n'est pas sans rapport avec **Pour le meilleur et pour le pire**, la radieuse Liv Ullman et l'ardent Erland Josephson avaient rendu la perception d'Ingmar Bergman avec toute l'intensité qu'il était possible de souhaiter. Ici, Monique Miller joue d'une manière trop théâtrale, trop insistante, alors que Jutra qui a voulu interpréter le rôle du mari prouve bien qu'il est avant tout cinéaste et non pas acteur. En fait, le plus triste de tout, c'est que ce sont les deux rôles secondaires rendus respectivement par Monique Mercure et Pierre Dufresne qui sont joués avec le plus d'impact.

Ce qui est sûr, c'est qu'avec ce film, Jutra est revenu à un cinéma plus personnel, plus intimiste aussi, plus près d'**A tout prendre** et de **WOW** que de **Kamouraska**. Et cela c'est sans doute un pas dans la bonne direction. Mais maintenant que Jutra est revenu à sa voie première, il lui faut dépasser des formes qui n'ont de signification que pour lui, afin de faire de ses démarches personnelles des oeuvres fournies, unifiées, ouvertes et pertinentes, ce que **Pour le meilleur et pour le pire** n'est pas. □

B) ET LE POUR

par francine laurendeau

Liquidons tout d'abord le rapprochement que presque tous les critiques se sont crus obligés d'effectuer avec **Scènes de la vie conjugale**. Les ressemblances ne sont qu'extérieures. Bergman n'y décortiquait pas *le* couple, mais *un* couple bien précis. Si on tient absolument à évoquer le cinéaste suédois, qu'on cite plutôt des oeuvres comme **Les communiantes** ou **Le silence** où Bergman remettait en question une tradition séculaire, une valeur qu'on avait longtemps voulue inébranlable: l'existence de Dieu.

Dans **Pour le meilleur et pour le pire**, Claude Jutra s'attaque à une autre institution, celle du mariage, et dépeint non pas un couple donné, mais *le* couple traditionnel, tel que nous l'ont légué, à peine modernisé, vingt siècles de “civilisation” occidentale. C'est-à-dire une union hétérosexuelle et monogame, contractée en principe pour la vie, selon laquelle un homme et une femme s'engagent à vivre (et dormir) ensemble, quoi qu'il arrive, moyennant un échange de services mutuels qui n'ont guère varié depuis l'homme des cavernes. L'homme gagnera de quoi payer le nécessaire, et le superflu si possible, tandis que sa compagne vaquera aux soins du ménage et des enfants. Car le couple est la base de la famille laquelle, à son tour, est la base de la société.

André Gide fut un iconoclaste pour s'être écrié: “*Familles, je vous hais!*” Même aujourd'hui, on ne s'attaque pas impunément à la “base de la société” et cela pour une raison bien simple. Quand Molière dénonçait la médecine de son temps, il avait de son côté les patients, les victimes des médecins. Mais essayez donc de faire une analyse critique du mariage traditionnel. Vous risquez de vous faire beaucoup d'ennemis, puisqu'à peu près tout le monde se sentira plus ou moins visé. Vous croyiez qu'avec la libéralisation du divorce, de la contraception, des moeurs sexuelles, qu'avec l'évolution du rôle de la femme dans le couple et dans la société, on ne se mariait plus “pour le meilleur et pour le pire”? Détrompez-vous. Et si vous voulez vérifier ce que j'avance, allez un peu voir à quoi rêvent les adolescentes d'aujourd'hui dans le film d'Hélène Girard (de la série **En tant que femmes**). Vous pourrez constater que ça n'a rien de particulièrement encourageant pour qui s'obstine encore à croire au progrès. Ce préambule donc pour rappeler qu'avec son dernier film, Jutra: 1) n'enfonce pas une porte ouverte; 2) risque de déranger pas mal de gens. Voilà pour les intentions. Mais le film?

Une réussite. L'oeuvre de la maturité: rigoureusement construite, savamment dosée, magistralement enlevée. Claude Jutra, pour certains, prenait un gros risque en décidant d'être en même temps metteur en scène, scénariste, dialoguiste et comédien. Il a gagné sur tous les plans et balaie avec brio, d'un revers de la main, les arguments des adversaires du film d'auteur (1).

Le scénario est à la fois d'une rigueur classique et d'une profonde originalité. C'est une journée dans la vie du couple marié Bernard-Hélène (Claude Jutra-Monique Miller) qui commence un matin de printemps, avant la sonnerie du réveil. Bernard, publiciste engagé dans la campagne de lancement d'un nouveau dentifrice, perd son job. Préoccupé par certaines coïncidences (qui n'ont du reste rien de troublant), il décide que sa femme a un amant. Il choisit même, dans les dédales de la Place Bonaventure, un type ayant la tête de l'emploi, Johnny (Pierre Dufresne), lui offre un verre, et finit par l'inviter à souper chez lui. Entre temps, Hélène s'invente, elle aussi, des problèmes, qu'elle raconte à son amie Loulou (Monique Mercure), une divorcée sereine, “qui a compris”. Au cours de la journée, en des lieux divers, Bernard et Hélène rencontrent un personnage mystérieux qu'ils appellent “la folle” et qui les angoisse. Ils tenteront plus tard d'exorciser leur crainte en lui tombant dessus à bras raccourcis. Hélène décide que si son mari est chômeur elle n'arrêtera pas, elle, son travail de “ménagère” et se lance, justement, dans le grand ménage. Sur les entrefaites, arrive Johnny qu'on avait complètement oublié. S'ensuit un repas improvisé, cocasse et insolite, au cours duquel Bernard aimerait bien voir s'établir entre sa femme et Johnny des rapports ambigus. Mais Johnny est vraiment trop con (dixit Hélène) et laissera sans regret le couple à sa solitude, son ennui, sa haine. Les deux époux évoqueront d'abord avec attendrissement, puis avec rancœur et dégoût, les premiers souvenirs et les désillusions. Dans une tentative désespérée de tendresse, le ton change et on se retrouve en pleine comédie musicale. Bernard et Hélène chantent alors un duo d'une étonnante cruauté. On revient au quotidien. Le couple s'affronte dans une ultime explication qui devient une pitoyable étreinte, interrompue par le départ (sans doute définitif) de leur fille Martine avec son “chum”.

Au début du film, Martine était un bébé. Chaque fois qu'on la voit, elle a quelques années de plus. Mais ce n'est pas tellement cette convention, cette stylisation qui étonne. C'est plutôt le rôle tout à fait inédit qu'accorde Jutra à l'enfant dans la vie du couple. Car dans un

couple "normal", l'enfant représente une valeur sûre: l'attendrissement à deux sur ce petit être dépendant, l'espoir qu'il sera pour les époux une raison supplémentaire de s'aimer toujours, une nouvelle garantie de stabilité. Pas de véritable foyer sans enfant. Jutra refuse cette illusion et, schématisé à l'extrême, le personnage de l'enfant est traité ici comme un être de plus en plus autonome, qui se développe complètement en dehors de l'influence familiale, qui suit sa trajectoire propre et qui, finalement, partira pour de bon. Si vous voulez des êtres qui vous aiment vraiment, des compagnons fidèles, ne faites pas d'enfants, ayez plutôt des animaux domestiques. Bernard et Hélène ont une chatte qui, malgré une fâcheuse tendance à courir le matou, finit toujours, elle, par revenir au foyer, avec une rassurante fidélité.

Et dans la nuit, mais une nuit d'hiver, cette longue journée se terminera où elle avait commencé: dans le lit conjugal et Bernard et Hélène s'endorment, chacun à sa place.

C'était l'ossature du récit. Mais cela ne donne pas la moindre idée de son épaisseur, de la finesse d'observation de l'auteur, de la vérité des personnages, de la justesse du ton, des imprévisibles rebondissements, du comique irrésistible de certaines séquences.

J'ai dit que Claude Jutra analysait le couple traditionnel. Mais il n'est pas tombé dans l'abstraction. Il a créé des personnages réels, tour à tour irritants et attachants, où la caricature se confond avec la vérité. D'ailleurs, on ne sait plus très bien départager entre la vérité des personnages tels qu'imaginés par l'auteur, la clairvoyance dans la distribution (avoir songé, par exemple, à Monique Miller à qui on ne songe jamais au cinéma, quelle heureuse inspiration!), l'habileté de la direction d'acteurs et l'intelligence, la finesse des comédiens. On me dispensera de dresser un palmarès: les comédiens sont tous excellents, jusqu'au collègue de bureau, au sadisme rentré, au garçon-livreur au clin d'oeil équivoque. Une distribution sans faiblesse, voilà qui est rare!

Autre qualité impondérable de **Pour le meilleur et pour le pire**: la justesse des rapports entre comédiens. Ce jeu subtil de réactions sur lesquelles la caméra ne s'appesantit jamais, ces regards brefs mais qui en disent long — qui disent parfois le contraire des mots. La bizarre et fragile complicité qui s'établit, au bar, entre Bernard et Johnny. Le fou rire désopilant des deux femmes qui ont fumé de la marijuana. L'amitié profondément sincère qui unit Hélène et Loulou alors que, pourtant, l'une des deux trompe l'autre. L'étonnant personnage d'Hélène, menteuse et naïve, sincère et rusée, mélange inséparable de candeur et de mauvaise foi. Le mari, faible, lucide, abusé et désabusé. Sensible et balourd. Cette inoubliable séquence où, se croyant enfin seul, enivré de musique, il dirige l'orchestre qu'il entend dans ses écouteurs. Sa ridicule et touchante silhouette qui provoque l'hilarité superbe de Loulou: "Tu me fais penser à la troisième suite de Bach pour violoncelle seul!"... La "comédie musicale". La façon inattendue et subtile dont le ton change, dont on bascule



Monique Mercure

dans les "lyrics", dont Claude Jutra commence à chanter "Those were very good times after all"... Mais cette courte séquence (qu'on voudrait plus onirique dans son traitement) ne nous fait pas échapper à la réalité: tout grâce et tout sourire, Bernard et Hélène se chanteront ce qu'ils ont sur le coeur. Les paroles de la chanson sont d'une impitoyable cruauté et je résiste à l'envie de vous les citer, ce serait désamorcer un des temps forts du film. Je m'en voudrais d'oublier de souligner la qualité de la musique de Pierre F. Brault, contrepoint tendre et discret.

Hâtez-vous de voir **Pour le meilleur et pour le pire** avant qu'il ne subisse le sort d'à peu près tous les bons films québécois, à savoir l'incompréhension des critiques, la désaffectation du public, le silence et enfin l'oubli. Je suis loin d'avoir la prétention de croire que l'incompréhension d'un critique puisse nuire sérieusement à la carrière commerciale d'un film (et encore, je parle des critiques de quotidiens; trop souvent, lorsque paraît le mensuel, le film a déjà quitté l'affiche...). Mais le fait que les critiques ne soient pas des oracles pour le grand public ne les autorise pas à dire n'importe quoi.

On a tout à fait le droit de ne pas aimer le dernier film de Jutra et d'estimer qu'il "distille, au compte-gouttes, un ennui qui s'approfondit au fur et à mesure que progresse la rude journée des deux personnages principaux" (2). C'est exactement le sentiment que j'éprouve à l'audition d'une symphonie de Beethoven. Des goûts et des couleurs... Mais qu'on puisse déclarer sans sourciller, à propos de ce film: "Ne pensez pas à Bergman. Regardez plutôt du côté du théâtre Alcan" (3), cela me semble relever de l'aberration pure. Comment! Tout le monde ici et ailleurs, les défenseurs comme les détracteurs du cinéma québécois s'accor-

“pour le meilleur...”

dent généralement sur deux points: 1) nous manquons gravement de scénaristes et de dialoguistes; 2) nos produits, même les meilleurs, sont lourds, gris, lents. Or, voici qu'un metteur en scène québécois a enfin su: 1) développer son idée de base en un scénario intéressant et solide; 2) écrire des dialogues durs mais subtils.

Car je n'ai pas encore parlé de la qualité des dialogues signés Jutra. Plus je vois le film et plus je suis agréablement étonnée par la spontanéité de ces répliques qui ne tombent à peu près jamais dans la facilité, qui sont à la fois légères, drôles, spirituelles, et cependant acides, cruelles, percutantes, désarmantes. On peut regretter que, vers la fin du film les personnages se croient obligés d'explicitier leur drame. "Elle: Une fois "pognée", je vais "toffer" jusqu'au bout: t'auras pas de divorce. Lui: Je vois l'Enfer", etc... Le spectateur n'avait pas besoin de cette explication pour comprendre que Bernard et Hélène vivent leur Huis-Clos.

Pour le meilleur et pour le pire: un très bon film, l'oeuvre la plus aboutie, la plus achevée de Claude Jutra. □

(1) Cf. l'entretien que nous accordait Claude Jutra dans notre dernier numéro.

(2) André Leroux, in *Le Devoir*, 11 octobre 1975

(3) Serge Dussault, in *La Presse*, 18 octobre 1975.

Pour le meilleur et pour le pire

Un film québécois de Claude Jutra. **Scénario:** Claude Jutra. **Images:** Alain Dostie. **Son:** Jacques Blain. **Montage:** Pascale Laverrière. **Musique:** Pierre F. Brault.

Assistante-réalisatrice: Lucette Lupien. **Deuxième assistant-réalisateur:** André Guimond. **Premier assistant-cameraman:** Louis de Ernsted. **Deuxième assistant-cameraman:** Jacques Méthé. **Script:** Monique Champagne. **Décor:** Michel Proulx. **Créateur des costumes:** Nicoletta Massone. **Habilleur:** Luc Leflaguais. **Perchiste:** Pierre Blain. **Accessoiriste:** Normand Sarrazin. **Chef électricien:** Jacques Paquet. **Assistant-électricien:** Denis Deslauriers. **Assistante-monteuse:** Dominique Freschetion. **Effets spéciaux:** Henri Simard. **Chorégraphie:** Thomas Scott. **Coaching:** Denise Cloutier. **Maquilleuse-coiffeuse:** Harie-Angèle Breiten-Protat. **Photographe de plateau:** Claude Huguet. **Stagiaire et deuxième assistant-réalisateur:** Jacques Fortier.

Interprètes: Claude Jutra (Bernard), Monique Miller (Hélène), Monique Mercure (Loulou), Pierre Dufresne (Johnny), Roger Garand (M. Primeau), Gisèle Trépanier (la folle), Marie-Claude Grenier (Martine 6 mois), Emmanuelle Pré (Martine 2 ans), Isabelle Cusson (Martine 6 ans), Mireille Jolicoeur (Martine 10-12 ans), Dominique Senez (Martine 14 ans).

Producteur: Pierre Lamy. **Directeur de production:** Monique Messier. **Assistant de production:** Pierre Latour. **Secrétaire de production:** Rita Gareau. **Production:** Les Productions Pierre Lamy, avec la collaboration de la SDICC. **Distribution au Canada:** Cinépix.

Caractéristiques: 35mm, couleurs. **Durée:** 120 minutes.



Service de Cinémathèque Moderne
Modern Talking Picture Service

1055 Beaver Hall Hill - suite 200 A - Montréal H2Z 1S5
Tél.: (514) 878-3644

FILMS GRATUITS - 16 mm.

disponibles pour écoles, cégeps, universités, associations professionnelles, culturelles, sportives, clubs divers.

Catalogue complet disponible sur demande.

Gilles Teasdale, gérant

ON VOUS ATTEND!

Pour votre prochaine
commande

DEVELOPPEMENT ET
IMPRESSION DE FILMS

Ektachrome
Eastmancouleur
noir et blanc

Transfert de son

16mm • Super 16mm •
35mm

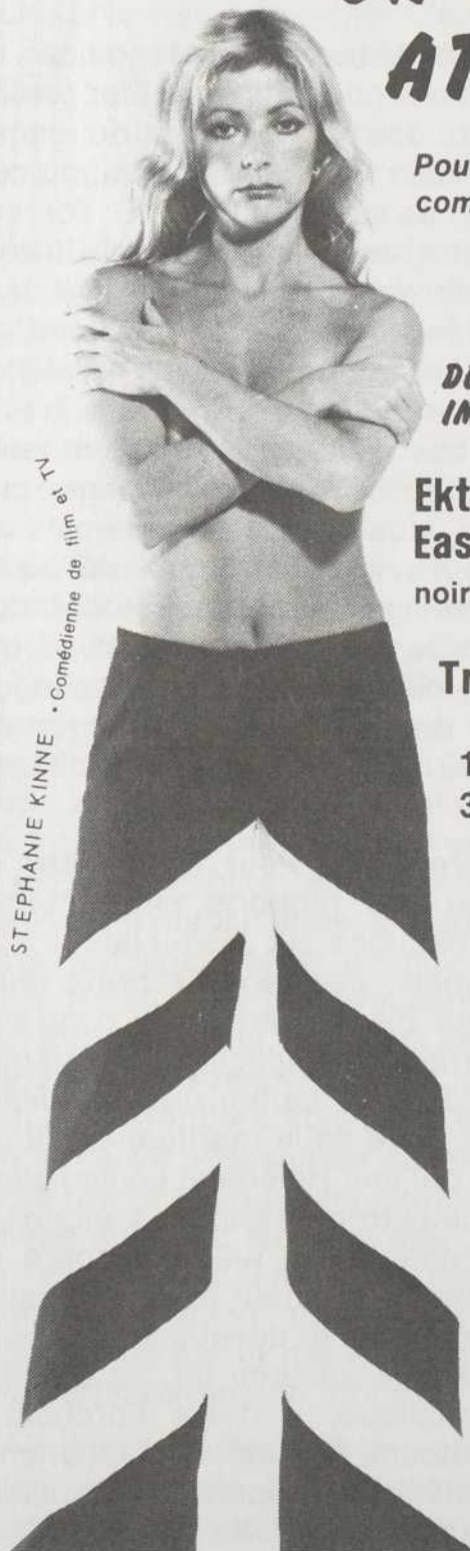
TOUJOURS
À VOTRE SERVICE

“Suivez
Les Professionnels”



Les Laboratoires de
Film Québec

1085 rue St-Alexandre
Montréal, P.Q.
Tél.: (514) 861-5483



REQUIEM POUR UN TRIANGLE



Rufus et Bulle Ogier dans *Le Mariage* de Claude Lelouch

**PLEURS, CRIS ET CHUCHOTEMENTS SUR LA MORT
D'UNE CERTAINE GÉOMÉTRIE EUCLIDIENNE**

par iolande rossignol

A quatre, Anne Morissette, Luc Morissette, Iolande Rossignol, Fernand Dandrea, nous avons imaginé, scénarisé, joué, réalisé, pour *L'amour quotidien*, des situations de "couple".

A quatre, nous sommes allés, en pèlerinage, voir trois films sur le "couple": *Mariage* de Claude Lelouch, *Lily aime-moi* de Maurice Dugowson, *Pour le meilleur et pour le pire* de Claude Jutra. De cette expérience, nous avons tiré quelques réflexions, que Iolande Rossignol a ensuite résumées comme suit...

A) Les évidences

Quand il y avait des films d'amour
il n'y avait pas de films sur "le couple".
Depuis qu'il y a des films "sur le couple"
il n'y a plus de films d'amour.

Le couple devenu phénomène,
objet de regard, un genre,
nommément, dans les titres surtout **Scènes de la vie conjugale, Mariage, Pour le meilleur et pour le pire...** le curieux impératif **Lily, aime-moi** comme on dit "Sois spontané".

Il est tellement évident que ces films auraient pu **se titrer** autrement!

Attention: on n'y parle pas tellement d'amour ou de son institutionnalisation.

On y parle du long, long, long terme.

Des relations à long terme. Relations nécessaires, indispensables, désormais *réfugiées dans les couples*, autrefois structurées dans les familles et les réseaux sociaux.

(On entend presque "paiements à long terme" qui pour certains — pour beaucoup — tiennent lieu de mariage entre le couple et la société).

Le long terme?

"Tout change — mais toi tu vas rester là. Témoin. Garantie de mon identité. Sans toi, j'apparais et je disparaïs, tu es mon horloge biologique, voyeur complice de la haine que j'ai de moi-même dans cette société incompréhensible. *Toi, tu vas rester là!*"

L'oeil est dans la tombe et regarde Caïn.

B) Les films de couple vs les autres genres

Donc, il y a désormais des films de couple. Pour un temps indéterminé, soit. Mais le phénomène est là.

Voyons voir comment ils se comparent aux autres genres.

Les westerns:

Depuis Virginia Wolfe qui a peur de..., Taylor-Burton ont donné le ton; les westerns se jouent dans le salon. Il n'y a plus de shérif que le spectateur, pas de chevaux, pas de décors grandioses, pas d'Indiens. *Il reste le bon et le méchant.*

Hein!

Ca c'est épurer un genre!

En fait, il était grand temps.

Le bon et le méchant.

Etant bien entendu, vu et compris que dans tout couple, il y a par définition, un bon et un méchant, une victime et un bourreau, un malade et un bien portant, etc., etc., etc.

Donc, le western est sauf.

Les "gangsters":

Evidemment, il y a la mafia.

Parce que même s'ils ne sont que deux, là, sur l'écran c'est économique, il ne faudrait pas oublier qu'un couple *c'est l'affrontement de deux familles.*

Moins sanglant?

Il était temps: pourquoi tant de sang (faux) alors que la violence entre hommes et femmes se manifeste si bien (vraie) dans l'amertume de la bouche, ou les cadavres-objets-souvenirs qui jonchent les appartements, toute cette absence de vie, beaucoup plus proche de la mort que le sang qui coule, sans compter cette offre qu'on ne peut refuser: je t'aime...

Là encore, on y regagne sur le genre traditionnel, nettement, il y a économie de temps, de lieu, d'action, de personnages...Corneille se réjouit.

Les films de sexe:

Je suis obligée d'avouer que là, c'est plus que de l'économie, c'est de l'avarice. En tout cas, le réalisateur garde tout ça pour lui, ou je ne sais pas quoi, mais nettement, il y a absence de fesses. Ou alors il faut interpréter à la lettre le texte du



personnage de Lelouch qui dit "l'image tue l'imagination". Ou le sexe est une donnée préalable, tellement préalable qu'on n'y touche pas, peu ou prou, signalé — à peine — par la présence-absence de certains enfants... "le couple tue la copulation".

Mais nous étions tous d'accord, n'est-ce pas, à une certaine époque, pour dire que les films de sexe manquaient parfois de ce je ne sais quoi qui caractérise la véritable intimité. Ben voilà. Maintenant, on a le je ne sais quoi, plein la vue. Donc, il serait souhaitable de passer un film de sexe en programme double avec un film de couple; ou mieux, projeter les deux simultanément sur multi-écrans.

Les sentimentaux:

Il faut se mettre d'accord sur un point: les films de couple ne font pas pleurer. Ils font rager, rire, peur, t'interroger; tout ça, mais pas de larmes. Ce sont des films secs. Alors si un film sentimental doit faire pleurer, il y a carence, là aussi. Je sais bien qu'il y a beaucoup de monde qui ont pleuré chez eux, en revenant du cinéma. Doit-on inclure les larmes before and after le film pour qu'il soit sentimental? Si oui, il n'y a pas économie, il y a surabondance d'effets obtenus dans les films de couple. Sinon, il y a carence. Je suis catégorique.

Les politiques:

Le couple étant devenu unité exemplaire, cellule de la cellule, on y retrouve évidemment la révolution permanente. *Permanente* autant que le couple, puisque a) on ne peut tuer le dominateur; b) on ne peut pas — honnêtement — occuper le pouvoir, quoi qu'on en pense. Et puis, de manière ou d'une autre, on ne peut pas exercer le pouvoir sur un couple, à moins d'un levier, d'un tiers. Il est vrai que l'irruption des femmes en tant que partenaire ne présente pas encore le charme de l'amitié masculine. Je pense à...l'amitié amoureuse de **Midnight Cowboy**, ou à **Butch Cassidy, Il était une fois la révolution**, ou même Laurel et Hardy. Oui, il y a des femmes là-dedans. Pour mieux illustrer que la fidélité amoureuse ne peut se vivre qu'entre hommes. Qu'entre hommes, c'est "à la vie, à la mort". Juste comme ça. Dans un couple homme-femme? C'est jusqu'à ce que mort s'en suive semble-t-il, pour le meilleur...

Mais la politique a tout à voir dans le couple; le couple, comme le reste, est par essence origine et reflet de la situation politique. Et Véronique Trottier (voir son article sur le film de Jutra) en parle mieux que moi.

ENTRE LA PEUR ET LA MORT

par véronique trottier

Contre les tenants d'une analyse stalinienne de notre cinéma, je propose timidement à la réflexion de vos lecteurs une approche beaucoup plus *anarchique* et de ce fait beaucoup plus proche de la praxis québécoise en cinéma l'analyse de **Pour le meilleur et pour le pire** de Jutra.

Il est étonnant, de fait, que nos staliniens aient succombé au premier niveau de cette symbolique extrêmement précise du discours de Monsieur Jutra: petit bourgeois, vivant dans une tour, à l'emploi d'une agence de publicité... Bien sûr! Milieu petit bourgeois: symbolique parfaite de *l'aspiration* la plus aliénée des québécois - au Québec, on ne se souhaite pas "grand bourgeois" - quelques siècles nous ont appris à viser plus bas.

Vivant dans une tour: comme tout le monde, quoi! Dans une tour d'ivoire, à l'abri de toute autre préoccupation que celle de payer son loyer et de s'entendre ou pas avec sa femme - que reste-t-il au Québécois comme terrain révolutionnaire à part les vingt pieds carrés de son alvéole, quand ce n'est pas dix, dans une tour ou ailleurs... Enfin, ce remarquable étalage du conflit de notre peuple colonisé, au cerveau réifié (1): utiliser son être profond, sa langue (cf. bill 22) comme *outil de propagande* de la classe dominante. Sa langue! Dernier refuge de la schizophrénie générale! Bien sûr. *Au Québec, tout se joue entre*

(1) Si l'homme-outil ne pense plus, le cerveau-outil (réifié) n'a plus de mains donc, plus de prise sur le réel, par voie de conséquence dialectique. (En ce sens le personnage incarné par Jutra est parfaitement dessiné et joué).

le maybe et le oui. "Maybe or not maybe" a remplacé "to be". To be n'a plus de sens dans le contexte actuel. Peut-on encore parler d'être alors qu'on en est au paraître ou disparaître? Bref, le dernier discours de Monsieur Jutra - car c'en est un - réussit à ramener au sein d'un couple tout à fait symbolique le débat profond de notre aliénation.

La violence fantasmagorique et encore une fois illusoire qui s'en suit illustre parfaitement le conflit insurmontable *d'un seul être* (l'homme québécois) partagé comme il et elle le dit si bien *entre sa rage et sa peur*, sa sexualité battue (la folle), son enfant "american". Et cet être a si bien intériorisé le conflit et la contradiction qu'on ne saura jamais lequel des deux domine en lui. Bref, ce *simulacre de mariage* vécu entre soi et son altérité, le dominant et le dominé, ce mariage *perpétue le dominant* par sa fécondité limitée. *Faire des produits et des enfants à l'image et à la ressemblance de l'autre, dire le pire* dans une comédie musicale - venue de l'autre - manger des cherry peppers en se mettant le doigt dans l'oeil, s'injurier à la fois en français et en québécois, *s'insulter avec mollesse* (patate chaude...), tout, dans ce film est description hallucinante de l'aliénation la plus concrète, la plus complète jamais vue au Québec sur leurs écrans (leurs écrans, ai-je bien dit).

Dire l'aliénation est une chose. La faire vivre en est une autre. Monsieur Jutra réussit à arracher de Famous Players - momentanément, je l'admets - les supports de notre exploitation. Les images, les rires de notre exploitation. Les espoirs de nos êtres exploités. Parce que tant qu'on vivra dans l'espoir de leur ressembler, il n'y a pas de révolution possible. La preuve est faite. Pour le meilleur et pour le pire, je crois bien.

C) Il y avait une fois...

Il y avait une fois une histoire d'amour entre des cinéastes et un public. Puis l'histoire d'amour...est devenue une histoire de couple. Et Lelouch l'exprime bien, lui qui s'adresse à toi, au début de **Mariage**, sur le ton de la grande demande, puis qui t'enferme doucement dans l'espoir, l'habitude et l'ennui ad nauseam. Il noue avec toi le *contrat*, l'achat de la maison que lui et toi, spectateur, allez habiter pendant tout le film. Mais dès le départ, tu sais qu'il s'agit *de toi et de lui*, parce que si tu penses *entrer* dans la maison, le montage te signifie que *tu y es déjà*, tu regardes du dedans, entrer dedans, parce que tu es dedans. Bien plus, si tu penses voir la mer, tu *le verras* regardant la mer, pas la mer, mais eux - *lui qui la regardent, comme on oublie toujours de regarder ensemble*. *Les yeux de l'autre, la mer dans les yeux de l'autre*: C'est comme ça que commence Lelouch, parce que c'est comme ça que commence un couple, parce que c'est comme ça qu'a commencé l'histoire d'amour entre un cinéaste et son public.

D) Oui! venons-en aux films

Parler de **Mariage** en donne le goût. Le couple de **Mariage**. Les années '40. La guerre. On a parlé d'un film sur le Français moyen... Est-ce de ta faute merde - je m'excuse, mais merde - si *l'histoire entre dans ta vie et pas ta vie dans l'histoire? Oui? Non?*

Et Lelouch s'obstine. A la manière de Pachelbel. Soigné, précis, avec de grands mouvements de caméra qui te ramènent toujours vers le dedans. Le non-changement. Le non-changement. La négation de tout changement possible.



Alors tu t'éloignes du film, un peu, en riant.

Puis tu te demandes... si on me suivait pendant trente ans...

Puis tu t'éloignes encore un peu plus, parce que ce n'est pas de toi qu'il s'agit, mais de quelqu'un que tu connais bien, tout de même. Et tu entends, toi, "Français moyen d'Amérique":

"Les parents. Les couples dans ce temps-là c'était pas drôle, hein! D'abord, il y avait la guerre. Je n'ai jamais su si mes parents avaient eu une nuit de noces, tu te rends compte! Parce que leur nuit de noces, il y a eu le débarquement. Tu te rends compte! Alors mon père est devenu une espèce de héros-bidon de la guerre. Il n'a jamais cessé de nous casser les oreilles avec la guerre; et ma mère, ben, qu'est-ce que tu voulais qu'elle fasse, la pauvre — ma mère elle endurait. Mon père? Lui, c'était la politique locale, locale. Il a même crevé mes pneus à cause de la politique locale, les pneus de ma moto. Ils auraient dû se quitter... j'sais pas. Ils auraient dû divorcer, j'sais pas. Y a des gens qui aiment ça le malheur. En tous cas, j'en ai entendu de toutes les couleurs chez moi, je te jure. Un couple, les couples, comme mon père et ma mère? Moi, hein, je marche pas".

As-tu vraiment vu, toi, spectateur, la réconciliation de ce couple-parents?

As-tu jamais su s'ils s'aimaient? Enfant, tu perçois l'habitude, le drame, la résignation de ta mère, la peur de ton père. Tu essaies de choisir — tu choisis forcément, dirait Freud. Et tu démarres dans la vie "victime" d'un couple-parents malheureux. Quel rattrapage fou, quel recyclage quand tu es le fils d'un tel mariage, ce qu'il va falloir en faire des thérapies ou des films pour devenir heureux. Un homme et une femme, par exemple.

La tendresse croissante du regard sur la mère, l'espèce de réconciliation finale avec le père donnent une clef — pas la seule, grands dieux! — une clef pour comprendre ce minutieux voyage dans le temps, plein d'ellipses ce ne sont pas eux qui racontent, c'est le fils — le temps qui remue à peine les êtres et les choses, le temps qui se fait long redondant et qui disparaît à l'arrivée du nouveau couple. Cent ans, cent ans pour se plaindre, dirait Charlebois, ne changent rien.

Avec **Lily aime-moi**, tu deviens adolescent, presque boutonneux. Tu vis en gang.

Gang de gars, bien sûr. La fille, Lily? Anecdote! Elle n'existe pas.

Tout ce qui existe, c'est ce grand malheur existentiel:

"J'suis malheureux. Y a pas de mal à ça, c'est ontologique. Tiens, ma femme vient de me quitter. Hein! La preuve! C'est toujours comme ça. J'suis toujours malheureux. Pourtant, bon dieu de bon dieu de merde, pourtant j'sais que j'suis pas beau, moins riche que ses parents et qu'elle est conne. Mais y a rien à faire, ça me rend malheureux qu'elle me quitte. Alors il faut qu'elle revienne, c'est mathématique. J'aime mieux être malheureux avec elle — vous comprenez, les gars, oui? Non? Je vais hurler à la lune. Réciter des poèmes. Elle reviendra, c'est mathématique. Même et surtout si je lui dis que je ne veux plus rien savoir d'elle! Les femmes sont comme ça. Mais, attention, les gars, dernier round seulement. Vous allez voir. Quand elle sera là, j'serai pas moins malheureux, mais au moins elle saura. Qu'ontologiquement, j'suis malheureux. Ça change rien? Ben, pourquoi voulez-vous que ça change? Est-ce que je change moi? J'suis malheureux de nature, un point, c'est tout."

Le journaliste — et le spectateur — enregistre le tout et le coup. Sympathique, mais neutre. La condition ouvrière n'a pas grand chose à voir là-dedans, comme on pourrait le croire au début. Le croire et le souhaiter. Comme la plupart des adolescents, on y pense, puis on passe à côté.

Pour le meilleur et pour le pire... pour le meilleur! Au début, drôle mais inquiétant, drôle de rire je veux dire. Puis enfin comme Lelouch ouvre la porte, Jutra donne le code: Je parle toujours dans le vide, crie la femme, suspendue au 14^{ième} étage de l'immeuble. Et là, toi spectateur, tu plonges. Parce que désormais, la distance entre le fantasme et la vie n'existe plus. Comme dans la vraie vie. Effet stroboscopique. Fantasme-réalité, amour-haine, homme-femme, rage-peur, tu bascules, tu es dérouté, surpris. Tu vis. Tu vis surtout cependant encore une fois, à l'intérieur d'une personne, de la même personne. De toi. Et tu t'étonnes. Encore une fois, c'est du couple-parents qu'il s'agit, dans toi. Mais c'est fantasmagorique comme dirait Véronique dans son article.

E) Parce que finalement...

Nous étions quatre qui avions...
Et nous n'avons pas vu de couples.
Nous avons vu les parents de Lelouch, peut-être
L'adolescent amoureux de Lily, peut-être
Le merveilleux dialogue de Jutra avec Jutra.

Pas de couple. Pas un moment en tout cas qui justifierait l'existence d'un seul couple sur la terre. Pas une joie. Pas un orgasme. Rien.

Mais c'est on ne peut plus normal. Un couple, vu par un autre, vu par les autres, ça n'existe pas. Il y a le mystère du couple d'abord. Puis il y a que des histoires de couples écrites par un seul être, forcément, c'est avant ou après... donc c'est l'espoir ou le désespoir. A-t-on jamais su ce qu'Isidore pensait de Tristan? Les couples... Ça commence. C'est tout nouveau. Avant il y avait l'amour de l'un...qui racontait, qui se racontait. Faudrait peut-être écrire ça ensemble, une histoire de couple? Parce que finalement, même la religieuse portugaise parlait d'elle-même. *On* n'a jamais su... on ne saura jamais... qui... où... comment était l'autre. Il était en amour. □



Claude Jutra et Monique Miller

COTÉ POST PRODUCTIONS LTD./LTÉE

Des SPÉCIALISTES créent
et produisent vos films . . .
Laissez des SPÉCIALISTES
s'occuper
de votre post production . . .

**COTÉ POST
PRODUCTIONS** LTÉE.
4606 ouest, rue Ste. Catherine
Montréal, Québec H2Z 1S3
937-9189
Service Pagette 931-2456 *293

Améliorez la qualité
et l'horaire de vos productions.
Services techniques complets
pour les PRODUCTEURS
CINÉMATOGRAPHIQUES

jean-pierre tadros marcia couelle connie tadros

LE CINEMA AU QUEBEC: BILAN D'UNE INDUSTRIE 1975

les éditions
cinéma
québec

un répertoire complet de l'industrie

Un livre de 300 pages
qui vous donne
des renseignements
sur tout
et sur tous

en vente
à cinéma/québec
c.p. 309
station outremont
montréal, québec
Tél.: (514) 272-1058

LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

PARMI NOS RECENTES PRODUCTIONS ET REALISATIONS ORIGINALES:

- BINGO
- J'AI MON VOYAGE
- QUELQUES ARPENTS DE NEIGE
- UN ENFANT COMME LES AUTRES
- BULLDOZER
- REJEANNE PADOVANI
- JE T'AIME
- Y'A TOUJOURS MOYEN D'MOYENNER
- LES COLOMBES

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



BELLEVUE *Pathé*

TORONTO
9 Brockhouse Road
Toronto, Ont. M8W 2W6
Tel. (416) 259-7811

MONTREAL
2000 Northcliffe Ave.
Montreal, Que. H4A 3K5
Tel. (514) 484-1186

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD./LTEE

“partis pour la gloire”

“partis pour la gloire” de Clément Perron

POUR SALUER LA PARENTE

par Yves Lévesque



André Melançon et Jean-Pierre Masson

Petit à petit, les Québécois s'habituent à la pluralité des interprétations de l'histoire nationale. A travers les essais (Bergeron, Assiniwi), le roman (Anne Hébert) et le cinéma (tous les Perrault, **Les maudits sauvages** de Lefebvre, **Les vautours** de Labrecque, etc.) commencent à se dessiner les visages de ceux dont ne parlent jamais les manuels ni les journaux de l'époque. Des “vedettes” politiques, artistiques, sportives et religieuses qui n'ont inscrit que les “fleurons glorieux” de la mémoire officielle, le regard se déplace vers le “petit peuple” qui a construit, agi et vécu quotidiennement le pays.

C'est d'une portion de ce “petit peuple” dont nous parle Clément Perron avec **Partis pour la gloire**: les Beaucerons (mais aussi tout le monde rural) de 1942, au moment où est votée à Ottawa la loi de la conscription obligatoire. (1)

Dès le début du film, les deux mondes sont clairement différenciés. Deux premières séquences, très solennelles, en monochrome sépia, montrent 1) le cérémonial d'ouverture d'une session au parlement d'Ottawa pendant qu'en voix off est récitée la loi de la conscription; 2) de dos, le Cardinal Villeneuve de Québec dictant sa lettre incitant les fidèles à l'obéissance et à la guerre “pour la patrie... sous la bannière du Christ-Roi”. Entrecoupant ces deux énoncés sonores, un autre texte off rappelle que c'est toujours le petit peuple qui fait les frais de l'héroïsme des grands. Après ça, en plei-

1. Il serait intéressant aujourd'hui de revoir les films à épisodes (de 3 à 8) réalisés pour la télévision en 1957-58 par l'ONF et re-montés en longs métrages de durée normale. **Il était une guerre** de Louis Portugais portait sur ce moment de la conscription, mais en milieu ouvrier urbain.



Serge l'Italien et Rachel Cailhier

nes couleurs, la caméra s'en vient vivre avec les Beaucerons et la véritable histoire commence.

Une petite merveille que cette reconstitution de la Beauce de 1942. Evidemment, il s'agit d'un passé assez récent pour que la terre et l'habitation aient subi peu de changements et dont on possède assez de documents visuels pour que la tâche du directeur artistique soit facilitée. Maisons, objets usuels, affiches publicitaires, lieux spécialisés (bureau de poste et central téléphonique, hôtel, etc.) font normalement authentiques (quand ils font trop vrai dans un film, c'est déjà un défaut). Les média de transparence pour les personnages (coupes de cheveux, costumes, gestuelle, idiomes, accent, etc.) y sont particulièrement soignés et font tout aussi normalement réalistes. L'interprétation tout à fait juste - il faut rendre hommage à Perron pour sa direction des comédiens - des Jacques Thisdale, Rachel Cailhier, Serge l'Italien, André Melançon, Jean Mathieu, etc., sans oublier les nombreux figurants locaux, aide grandement en ce sens.

Quant aux caractères des personnages, reflets de la mentalité collective tout autant que des clans de village, familles et individualités propres, ils m'apparaissent tout aussi justement décrits (j'ai "vécu" un village de ce genre pendant 21 ans, à partir de 1942). Je reconnais très bien ce jeune habitant, travailleur forcené, amoureux de la terre et rêvant à une coopérative de production; ce vétéran de 14-18 nostalgique et toujours capable de pleurer; cet étudiant faisant toujours partie du village, mais déjà coupé un peu à cause de ses diplômes; ces jeunes adultes frondeurs mais qui ont quand même peur du curé; ce même curé à principes mais qui connaît assez le monde pour tout comprendre et excuser au moyen d'une casuistique du terre à terre (et non livresque), etc. etc. Anachronisme peut-être (et ce se-

rait le seul) que cette madame Moreau tenant le langage du women's lib? peut-être seulement, je ne puis en juger. Tous ces caractères, Perron les décrit avec chaleur, sur le ton chaleureux et complice qu'on prend pour parler de la parenté qu'on aime bien.

C'est à la manière de la construction lente et minutieuse d'une mosaïque que Perron rassemble les caractéristiques qui précèdent. Il donne le temps au spectateur de bien les regarder. L'action dominante du film — la venue du MP avec un lieutenant "baveux" pour pourchasser et finalement attraper les objecteurs à la guerre et les déserteurs — assure une bonne continuité affective, mais occupe finalement peu de place et ne cherche jamais à créer un gros suspense (un peu comme le prétexte de la pêche au marsouin dans **Pour la suite du monde**). Elle n'est que l'occasion pour rencontrer le monde et faire surgir la parole. L'emploi fréquent de l'ellipse dans la narration des arrestations par les soldats sert beaucoup mieux la dramatisation de l'événement que la démonstration détaillée de leurs gestes et méthodes et que les coups d'éclat. Surtout, il laisse l'esprit libre pour la participation au vrai sujet. Il y a toute une éthique du film historique là-dessous...

Un film qui s'inscrit fort bien dans la constitution de *l'album de famille québécois* (cf. **Un pays sans bon sens**). □

Partis pour la gloire

Un film québécois de Clément Perron. **Scénario:** Clément Perron. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Joseph Champagne. **Montage:** Pierre Lemelin. **Musique:** François Dompierre.

Assistants-réalisateurs: Robert Blondin, Jacques Benoit. **Premier assistant-caméraman:** Jacques Tougas. **Deuxième assistant-caméraman:** Alain Sauvé. **Seconde caméra:** Pierre Letarte. **Script:** Janine Sénécal. **Assistante-monteuse:** Suzanne Allard. **Mixage:** Michel Descombes. **Perchiste:** Alain Cornaud. **Eclairage:** Roger Martin. **Premier électricien:** Kevin O'Connell. **Machiniste:** Roger Cadieux. **Décors et continuité historique:** Denis Boucher, assisté de Charles Bernier. **Costumes:** Louise Jobin. **Costumière:** Huguette Gagné. **Maquillage:** Michèle Dion. **Générique:** Jean-Marc Brosseau. **Montage négatif:** Estelle Potvin. **Étalonnage:** André Roy. **Chef de studio:** Robert Forget. **Photographes de plateau:** Takashi Saida, Jean-Yves Collette. **Stagiaires:** Alain Michaud, Marie-Claude Bertrand, Suzanne Guy.

Interprètes: Jacques Thisdale (Pierre Dodier), Jean-Marie Lemieux (le maire Rodolphe Moreau), Rolland Bédard (le curé), Claude Gauthier (le vicaire Salois), André Melançon (le lieutenant Laroche), Rachel Cailhier (Nicole Dodier), Serge l'Italien (Claude Moreau), Yolande Roy (l'épouse du maire, Lucie Moreau), Louise Ladouceur (Lise Dodier), Jean-Pierre Masson (Clovis Nadeau), Marc Legault, André Cartier, Jean Mathieu, Madeleine Sicotte, Jean-Jacques Blanchet, Pierre Gobeil, Serge Christiansenn, Claude Régent, Jacques Richard, Patrice Potvin, Luc Durand, la population de St-Martin de Beauce.

Producteur: Marc Beaudet. **Directeur de production:** Michel Dandavino. **Secrétaires de production:** Nicole Monette, Marie Hamelin. **Production:** Office national du film du Canada. **Distribution:** Corporation des Films Mutuels Ltée.

Caractéristiques: 35mm, couleur. **Durée:** 102 minutes 49 secondes.

“mustang”

“mustang” de marcel lefebvre

UN RENDEZ-VOUS RATE À SAINT-TITE

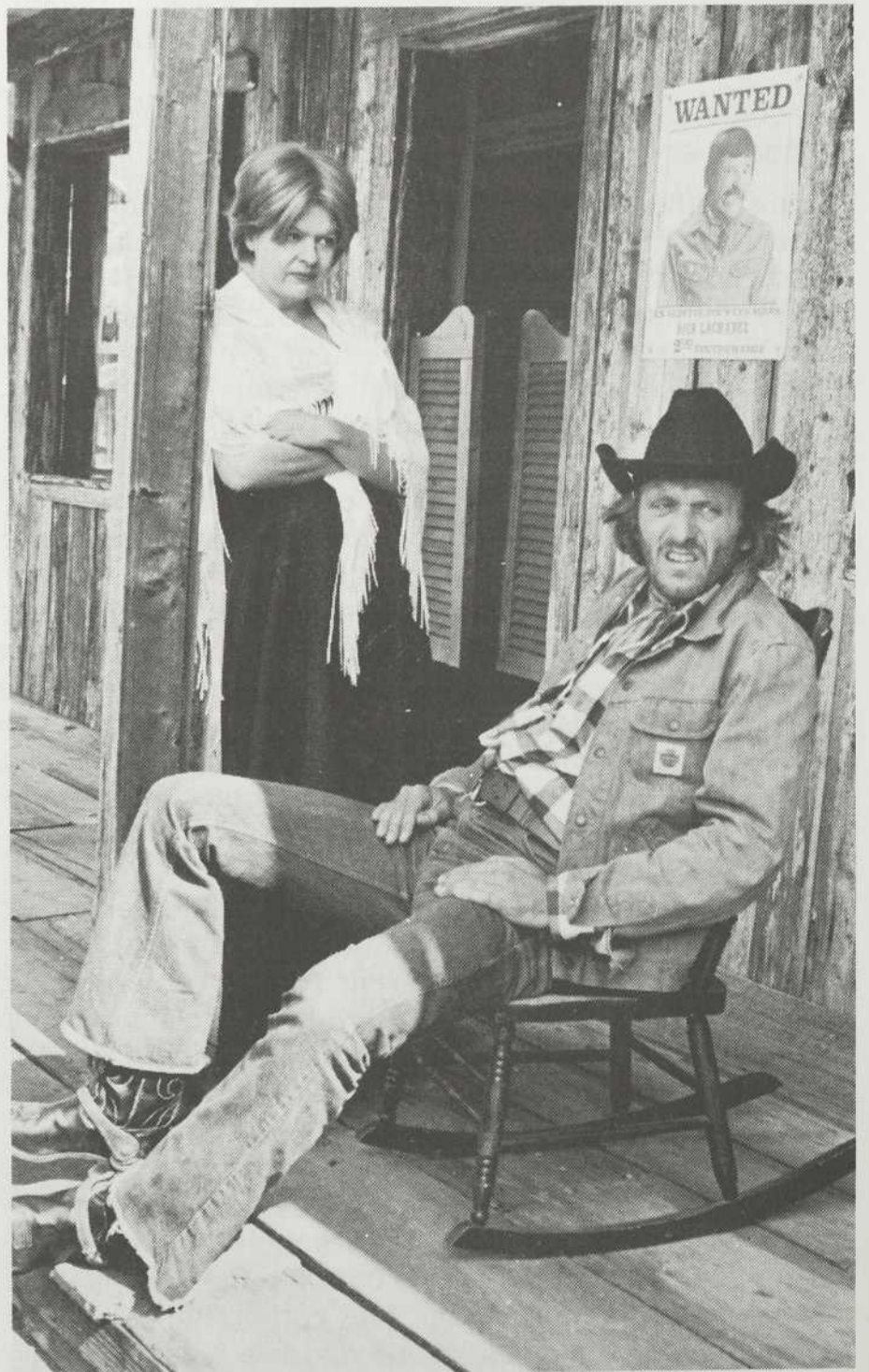
par yves lever

On ne mélange pas les restes de trois ou quatre repas pour composer un dîner de fête, mais on peut en faire un bon lunch de vendredi soir, juste avant d'aller faire l'épicerie pour la semaine suivante. A défaut de génie créateur, un aspirant cuisinier peut au moins y démontrer un certain art d'apprêt. Dans le “menu” cinématographique offert aux Québécois par des Québécois, **Mustang** appartient à cette catégorie des lunches du vendredi.

Avec **Mustang**, nous sommes avant tout dans le genre *film d'action* (une trame anecdotique raconte une épreuve qui suscite et développe une tension dramatique, laquelle se résorbe dans un dénouement de vie ou de mort). Une première séquence, avant le générique, crée dès le début l'atmosphère dramatique: présence de la mort, circonstances suspectes (retards à venir au secours du cavalier désarçonné), attitudes mystérieuses, etc. Il ne s'agit donc pas d'un accident, mais bien d'un meurtre.

L'après-générique devra dévoiler les dessous de cette mort et en expliquer les conséquences. C'est effectivement ce qui se passe. Un an plus tard, à la reprise de ce rodéo annuel (l'assassin revient toujours sur les lieux du crime...), un nouveau drame, cette fois devant la caméra-qui-voit-tout-et-n'intervient-jamais, fournit petit à petit les informations nécessaires sur les salauds comme sur les bons, tisse une nouvelle intrigue avec l'arrivée de nouveaux personnages, fait de nouvelles victimes et inscrit le point final. Tout cela se déroule sans rythme précis, sans originalité dans la narration et pour peu qu'on soit attentif, on sait dès le premier tiers du film comment il finira. En somme, pas plus ennuyeux, mais pas meilleur que les milliers de films du genre.

Pour la représentation de son action, **Mustang** emprunte les techniques et l'univers du western. Ici encore, pas de surprise: plans généraux selon la tradition,



Luce Guilbeault, Albert Millaire

plans américains ou rapprochés pour les confrontations à deux ou trois, gros plans prolongés et mystérieux à la Leone; musique à effets pour souligner les temps forts et avertir le spectateur de faire attention, ou encore, musique discrète pour boucher les trous. Nous sommes continuellement au niveau du cliché (comment l'éviter quand on choisit un genre que des centaines d'auteurs, parfois géniaux, ont exploité depuis trois quarts de siècle?). Il faut reconnaître toutefois qu'il atteint souvent sa meilleure efficacité dans **Mustang**, ce qui montre qu'il est fort bien compris par le réalisateur. Eut-il voulu faire un pastiche du genre qu'il aurait sans doute bien réussi.

Par ailleurs, il s'agit d'un western se passant aujourd'hui. Mélange de chevaux et d'autos, de costumes réels et de déguisements. Idée pas tout à fait neuve puisque plusieurs films américains de série B l'ont déjà exploitée avec plus ou moins de succès. Ici, le cadre du festival western de St-Tite contribue à la vraisemblance. On peut dire qu'à ce niveau, c'est un succès. Les éléments de transposition ne sont toutefois pas assez nombreux. Seule l'utilisation de la brocheuse-revolver comme arme pour obtenir le silence de l'employé trop commère m'apparaît une trouvaille intéressante. J'en aurais souhaité plusieurs de ce genre.

Profiter d'un véritable festival western pour en faire le cadre d'une fiction dramatique (à la limite du vraisemblable) offre sans doute beaucoup d'avantages économiques. Bien entendu, le coût de reconstitution d'un phénomène de cette envergure serait prohibitif au cinéma québécois; seuls les Américains et les Russes peuvent se permettre ça. Mais ça présente aussi beaucoup de problèmes. D'abord celui des cadrages: dans **Mustang**, il faut trop souvent utiliser des cadrages: restreints et l'absence de profondeur de champ (alors que le genre la requiert) pour que l'artifice ne saute pas aux yeux. Puis, celui de choisir comment et quoi filmer du festival et quelles images en retenir en vue de l'intégration à l'action. Puis, celui des raccords entre les plans du festival et ceux de l'action; ici, on ne peut dire que ce soit un grand succès. Enfin, il s'agit de respecter l'événement réel, puisque qu'on le nomme de son vrai nom, d'en prendre des images justes, de ne pas en fausser le sens ni propager une fausse image; somme toute, de ne pas essayer de faire croire aux spectateurs que l'action filmique s'est déroulée réellement au cours du dernier festival.

Généralement, on peut dire que les images en direct du festival de St-Tite sont assez joliment tournées. Avec certains plans, on pense même à l'humour et à la chaleur du regard qui avaient fait des **Raquetteurs** un de nos grands succès du direct. Ces plans nous procurent les meilleurs moments du spectacle. Dommage qu'ils ne soient pas plus nombreux (en passant, serait-il possible de faire un court métrage avec ces plans et les stock shots?). Quand Lefebvre veut toutefois transposer et styliser certaines réalités du village et du festival - et celles-ci n'ont aucun rapport avec l'action - la qualité de la représentation dégringole rapidement, particulièrement dans la séquence du repas chez le maire (les gens de St-Tite doivent être

furieux de cette image qu'on veut donner d'eux) et dans les plans avec le faux curé (entre autres, le gros plan de ses éperons portés dans l'église).

Mieux monté, mieux accordé avec la fiction, ce direct sur un phénomène important au Québec - cette fièvre western qui culmine annuellement dans un grand festival - aurait pu contribuer de manière significative à la compréhension de notre univers imaginaire. **Mustang** ne fait que l'effleurer et en reflète quelques clichés. Reconnaissons toutefois qu'il soulève un questionnement intéressant en faisant d'un Albertain anglophone (un étranger) l'initiateur et le contrôleur économique de son festival fictionnel: la mythologie western, dans la chanson et les films, n'est-elle pas une importation étrangère, oeuvre de financiers avant tout, entreprise de diversion du présent...?

Et voilà! Pour reprendre la métaphore du début, **Mustang** met sur écran des bons "restes" du film d'action, du western américain revu et corrigé par les Italiens, et du direct québécois. Aucun de ces éléments n'est vraiment raté ni bien réussi. L'ensemble constitue un honnête divertissement. Pour un apprenti cinéaste, c'est déjà pas mal. Reste à voir ce que Marcel Lefebvre pourra faire quand il s'attaquera à la réalisation de son film. □

Mustang

Un film québécois de Marcel Lefebvre, assisté de Yves Gélinas. **Images:** René Verzier. **Deuxième équipe:** Jean-Claude Labrecque et Michel Caron. **Son:** Patrick Rousseau, Normand Mercier. **Montage:** Yves Dion. **Musique:** Yves Lapierre. **Thèmes musicaux:** Marcel Lefebvre. **Paroles et chansons:** Gilles Gauthier.

Consultant à la scénarisation: Jean Salvy. **Assistante à la réalisation et scripte:** Mireille Goulet. **Assistants à la caméra:** Denis Gingras et Jean-Jacques Gervais. **Assistant-monteur:** Michel Arcand. **Décors:** Claude Marchand. **Accessoiriste:** Jacques Godbout. **Costumes:** Nicoletta Masone, Denise D'Argie. **Maquillage:** Mireille Recton. **Machinistes:** Serge Grenier, Normand Guy, Yvon Boudrias. **Effets spéciaux:** Christofe Harbonville. **Monteur de la bande sonore:** Marcel Pothier, assistée de Linda Hermanovitch. **Bruiteur:** Pierre Fauteux. **Mixage:** Stephen Dalby, Bernard Messie. **Prise de son et mixage (musique):** Michel Lachance. **Régisseur général:** Michèle Boudrias, assistée de Claude Bonin. **Photographe de plateau:** Jean-Yves Briel.

Interprètes: Willie Lamothe (Dick Lachance), Albert Millaire (Klo), Luce Guilbeault (Marie), Claude Blanchard (Cossette), Nannette Workman (Barbara), Stephen Machin (Johnny Cooper), Jack Beauscholte (Chuck), Muriel Millard (Albertine), Marie-Hélène Thouin (Barbara), Marcel Sabourin (Fred), Victor Désy (le curé), Andrée Pelletier, Bobby Hachey, Catherine Blanche, Claude Jobin, Christiane Roy, Bonnie Spence. **Cascadeurs:** Claude Chaussé, Pierre Bouthillette, Claude Allaire.

Producteur exécutif: Pierre David. **Producteur délégué:** Robert Ménard. **Relations publiques et assistante à la production:** Michèle Poitras. **Secrétaire de production:** Carmela Tutino. **Production:** les Productions Mutuelles Ltée, en association avec les Cinémas Unis Ltée, Bellevue Pathé (Qué.) Ltée, Noéma Inc., Cinévic Inc., London Records of Canada Ltd, Cinévision Ltée, les Entreprises Willie Lamothe Inc., avec l'aide de la SDICC. **Distribution:** la Corporation des Films Mutuels Ltée.

Caractéristiques: 35mm Panavision. **Tournage:** 4 septembre au 5 octobre 1975, à St-Tite et dans la région de la Mauricie. **Durée:** 90 minutes.

paul vézina

après vingt ans à la caméra

POUR PAUL VÉZINA C'EST LE TEMPS D'Y VOIR

une entrevue de jean-pierre tadros

Paul Vézina filmant dans les rues de Québec en 1957



Le 11 novembre, l'Office du film du Québec rendait hommage à l'un des siens depuis vingt ans, le cinéaste-caméraman Paul Vézina. A cette occasion, la couverture de l'édition 1975 du catalogue des films de l'OFQ lui était dédiée. Nous avons voulu profiter de cette circonstance pour offrir aux lecteurs de *Cinéma/Québec* un portrait de ce cinéaste qui demeure de la race des pionniers.

Ce n'est malheureusement pas une conversation, même si elle aura duré plusieurs heures, qui peut vous amener à épuiser vingt années d'une carrière entièrement dévouée à la réalisation cinématographique. Ce n'est pas plus en voyant ou revoyant une dizaine de films choisis parmi une bonne centaine qu'on peut envisager faire le point sur une oeuvre qui prit vingt ans à se façonner, à se définir, et qui reste loin d'être achevée. Car, il faut bien le reconnaître, on se sent brusquement pris au dépourvu lorsque l'on se retrouve face à Paul Vézina. Son nom apparaît aux génériques de tellement de courts et moyens métrages québécois, qu'on a l'impression de bien le connaître. Et pourtant que sait-on de lui? Pratiquement rien; et ce n'est pas sans une certaine gêne que je fais cet aveu.

Mais ne trichons pas avec la réalité. Peu de monde, en dehors du cercle restreint des cinéastes et de l'Office du film du Québec, connaît Paul Vézina. Et ce n'est pas là un cas isolé dans notre cinéma, car bien des cinéastes-artisans québécois se retrouvent un peu dans cette même situation. Ce qui s'explique malheureusement facilement avec le succès fulgurant des longs métrages de fiction québécois au début des années 70. L'attention du public et même des critiques s'est alors tournée vers ceux qui participaient à cette surprenante aventure commerciale dont on croyait le Québec incapable. Des réalisateurs-vedettes ont été projetés au devant de la scène, monopolisant ainsi l'attention, pour le meilleur et pour le pire. D'autres se sont mis à faire des pieds et des mains pour être reconnus comme tels. D'où un curieux embouteillage dont les récents et nombreux échecs nous permettent à peine d'en sortir. Mais le plus grave s'était produit entre temps: on avait oublié tous ces autres cinéastes-artisans québécois qui continuaient, dans l'ombre, à façonner ce qui demeurera l'essence même du cinéma d'ici.

C'est ainsi que Paul Vézina s'est retrouvé, parmi bien d'autres, à faire son métier de cinéaste du mieux qu'il pouvait, avec le peu de moyens dont il pouvait disposer. Un parmi beaucoup d'autres, il a continué avec passion à filmer au Québec se préoccupant peu de savoir si on parlait de lui. Pourquoi faudrait-il d'ailleurs que l'on se mette à parler de lui?, me demanderait-il surpris, lui qui aime tellement cet anonymat duquel on le tire aujourd'hui un peu à son corps défendant.

Mais vingt ans, cela se fête. Et cela fait précisément vingt ans que Paul Vézina, non seulement parcourut le Québec avec sa caméra sous le bras et le plus souvent sur l'épaule, mais encore qu'il est à l'emploi de l'Office du film du Québec. Et l'OFQ, au moment où il s'apprêtera à disparaître en tant qu'OFQ pour laisser la place à un vague Service des commandites gouvernementales, ne pouvait laisser échapper une si belle occasion de rendre hommage à l'un de ses cinéastes les plus fidèles, et aussi les plus talentueux. C'est ainsi que le 11 novembre (jour de l'armistice, eh oui!) la Direction générale du cinéma et de l'audio-visuel rendait hommage, à Québec, au "cinéaste-caméraman Paul Vézina" lors du lancement de l'édition 1975 du catalogue des productions de l'OFQ. Catalogue dont la page couverture est dédiée à Paul Vézina. Le lendemain, à Montréal

cette fois-ci, la Cinémathèque québécoise présentait une mini-rétrospective Paul Vézina avec, au programme, **Au printemps** (1957), **Charlevoix** (1965), **Une forêt de symboles** (1971), **La Mer Mi-Sel** (1973), et **Tel qu'en Lemieux** (1973). C'était pour nous, à **Cinéma/Québec**, le moment idéal pour aller voir d'un peu plus près de quoi avait été faite la carrière d'un homme qui, à l'intérieur même de l'Office, avait marqué de sa griffe tant de films québécois.

Des Beaux-Arts au Service de Ciné-photographie

En 1955, Paul Vézina entra un peu par hasard au Service de Ciné-Photographie de la Province de Québec. C'était pourtant la peinture qui l'intéressait surtout, et la photographie. Il avait donc fait les Beaux-Arts tout en choisissant l'option "publicité" parce qu'on pouvait avoir l'occasion, ainsi, de faire et d'utiliser la photographie. La publicité aussi, "parce que à cette époque-là les gars, pour gagner leur vie, c'était vers la publicité qu'ils se dirigeaient". Même si les débouchés étaient fort peu nombreux: "les gens allaient travailler dans des agences, ou alors faire des vitrines publicitaires dans les grands magasins". Mais ce qui intéressait avant tout l'étudiant Paul Vézina à l'époque, c'était de pouvoir suivre en quatrième année le cours de photographie. Seulement, lorsque le moment est venu, le cours de photo a été annulé; Vézina a alors tout laissé tomber: "cela ne m'intéressait pas de faire uniquement du lettrage".

C'était en 1952. "J'avais un atelier, je faisais de la peinture. Et je trouvais de petits ouvrages pour vivre. Caissier de banque, un peu de tout. Une fois, je me trouvais à Toronto sans le sou; j'y étais allé pour peindre. Alors je suis allé faire de la traduction et des enregistrements pour une compagnie de films qui faisait des commerciaux. Et ils vendaient ça au Québec. Quand j'ai vu, la première fois, les textes qu'ils utilisaient, j'ai trouvé ça horrible." Non, ce n'est pas cette expérience qui devait rapprocher Paul Vézina de la réalisation cinématographique. Il faudra attendre pour cela un curieux hasard.

C'est ainsi qu'on se retrouve en 1955. Paul Vézina faisait un peu de tout; et comme il était peintre, il exposait aussi. Il exposait donc ses toiles au Palais Montcalm lorsqu'il rencontra M. Montgrain qui était alors directeur de production du Service de Ciné-photographie. (1) "On s'est mis à parler ensemble; et je ne sais pas comment c'est venu, mais on s'est mis à parler cinéma. Il m'a alors mentionné le Service de Ciné-photographie que je connaissais de nom. Je me suis informé, je lui ai dit mon goût pour la photo; il m'a dit d'aller voir. J'y suis allé, et c'est comme ça que tout a commencé. Je n'avais jamais fait de cinéma."

Et pourtant, ce n'est pas du côté de la photographie qu'on allait le diriger, mais bien du côté du cinéma. "On m'a montré une Ciné-Spécial (2), la seule caméra à l'époque, et on m'a indiqué comment ça fonctionnait. C'est tout, et j'ai commencé à tourner. Je ne sais d'ailleurs plus pour quelles raisons on m'avait engagé, si c'était à titre de cinéaste ou quoi; peut-être que c'était

Charlevoix (1965)



pour faire du lettrage tout simplement." En tout cas, pour Paul Vézina, une curieuse aventure allait commencer; une aventure qui, vingt ans après, ne semble que commencer.

Moi, je ne suis pas ambitieux

Car, le moins qu'on puisse dire, c'est que Paul Vézina, à l'intérieur du Service de Ciné-photographie, qui allait devenir par la suite l'Office du film du Québec avant de redevenir un Service des commandites gouvernementales, a toujours eu un statut quelque peu boîteux. Fonctionnaire d'abord, rattaché à l'administration, il est pourtant devenu cinéaste-cameraman et il l'est resté tout en demeurant à l'emploi de l'Office, du "bureau" comme il l'appellera. "Il y avait dans ce temps-là deux équipes de production qui ont très vite disparu. Les gens passaient. Fernand Rivard est allé fonder sa propre maison de production, Nova Films; Werner Nold a quitté pour faire un stage dans une compagnie privée avant d'aller à l'ONF. Au Service de Ciné-photographie rien ne semblait débloquer; alors les gens quittaient." Avec un petit sourire, Paul Vézina ajoute alors: "Moi, je ne suis pas ambitieux. Et puis j'aime Québec. Je pensais aussi qu'il y en aurait qui viendraient pour rester; ce

n'est pas arrivé. On était toujours deux ou trois, des fois cinq, avec Michel Vergnes; c'était l'équipe de production."

Toujours est-il, qu'en 1955 il se voit tout à coup promu cinéaste. "A la première occasion, j'ai pris la Ciné et cinq boîtes de film, je suis allé sur les petits remorqueurs et je me suis mis à filmer. Peut-être que certains plans ont été utilisés par la suite, je ne sais plus. Mais c'est comme ça que j'ai commencé. Puis je me suis mis à faire des titres pour les films." Car c'était là l'une, pour ne pas dire la principale de ses fonctions à l'époque.

Il en était une autre, assez curieuse il faut bien le dire et qui mérite d'être racontée. "Le Service de Ciné-photographie, explique Vézina, relevait du Conseil exécutif. On avait donc à répondre aux demandes du gouvernement québécois. Et l'une d'elles était de nous occuper des gens qui, de passage à Québec, étaient à la recherche de pellicule sur le Québec. On les envoyait alors au Service de Ciné-photographie; et nous, nous leur montrions tout ce qu'on avait dans nos archives qui pouvait les intéresser. On coupait les bouts qui les intéressaient et ils s'en allaient avec." Et les "bouts" les plus demandés concernaient le carnaval de Québec, précise Vézina.

Mais ce n'était pas tout, car il y en avait d'autres qui venaient au Québec, non pas pour s'alimenter en pellicule, mais pour tourner. Alors, on leur prêtait des gens du Service de Ciné-photographie qui allaient faire pour eux et avec eux du repérage. C'est comme ça que Paul Vézina allait servir plus d'une fois, à ses débuts au Service de Ciné-photographie, de guide cinématographique pour des équipes de tournage étrangères. "On essayait de les accommoder du mieux qu'on le pouvait, sachant que c'était là de la bonne publicité pour le Québec."

Mais le gros du travail du Service de Ciné-photographie, se rappelle Vézina, consistait à assurer des projections de films du Service dans les écoles et les salles paroissiales qui n'étaient pas équipées à l'époque. Il y avait donc des équipes de projectionnistes qui partaient avec leur projecteur 35mm montrer les films, ceux du ministère de l'Agriculture en particulier. Et il y avait également le service de la photographie, qui semblait être pas mal important. Curieux amalgame, donc, qui explique peut-être la difficulté qu'eut à l'époque et qu'a continué à avoir le Service (devenu OFQ) à jouer un rôle actif et déterminant dans le cinéma québécois. Car, la fonction étroitement utilitaire impartie à cet Office du film du Québec, en plus de son maigre budget dans lequel on n'a jamais pensé intégrer des sommes pour des productions autonomes (donc qui n'étaient pas des commandites), interdisait tout développement adéquat de cet organisme québécois. Alors toutes les énergies créatrices de nos cinéastes ont pris le chemin de l'Office national du film du Canada; à l'exception de quelques-uns particulièrement tenaces, comme Paul Vézina.

Un curieux "contrôle" du gouvernement

Le premier film auquel Paul Vézina participera s'appelle **Contrôle laitier**. Il était naturellement destiné au ministère de l'Agriculture. Le réalisateur était Charles Dumas, et, outre Vézina, Fernand Rivard et Philippe Legrand participèrent à ce film comme caméramen. "Ce qu'on a fait, c'est de refaire un film qui venait juste d'être terminé et qui n'avait pas plu au ministère de l'Agriculture: **La vache, cette inconnue**. Paul Vézina ne se rappelle plus les raisons de ce refus, mais un autre souvenir viendra un peu mieux éclairer le genre de contrôle qui s'effectuait alors sur le cinéma "gouvernemental" québécois. "Cela se passait juste au moment où je suis entré au Service de Ciné-photographie. M. Georges Léveillé, qui était assez proche de M. Duplessis, était venu visionner du film sur le Carnaval de Québec. A un moment donné, alors qu'on voyait un peu trop le macadam et pas assez la neige parce qu'il n'y en avait tout simplement pas, il s'est écrié: "Enlevez-moi ça; nous autres, c'est de la neige qu'on vend". Il faut donc penser que les archives de l'OFQ doivent contenir maintenant beaucoup de neige.

De là à dire maintenant qu'il s'exerçait un contrôle politique étroit sur les films produits par le Service ou l'Office, il y a un pas que Paul Vézina n'est pas prêt à franchir. D'autant plus que pour lui, la production gouvernementale avait ses contraintes qu'il a toujours

voulu assumer froidement. C'est ainsi qu'au cours de sa carrière, il a été amené à filmer les vœux de plusieurs premiers ministres, des assermentations de ministres et même des messages électoraux de candidats aux élections. Cela faisait partie d'une certaine routine, qui avait d'ailleurs ses avantages. Tout d'abord parce qu'on pouvait alors récupérer les fins de bobine qui étaient naturellement utilisées de manière plus alléchante.

C'est ainsi qu'il pourra s'amuser à filmer, en noir et blanc, la pêche à l'éperlan. "Quand on faisait une bobine, un 10 minutes, avec un candidat, ça arrivait qu'on pouvait récupérer un 75 ou un 100 pieds de film. Tu enlevais ça dans le noir et tu les utilisais ensuite comme bon tu l'entendais. C'est comme ça que j'ai pu tourner des images sur la pêche à l'éperlan en noir et blanc. Et puis, à un moment donné, je me suis mis à faire ça en couleur." C'était en 1964, et **Les éperlans** sera le premier film dont il signera et les images et la réalisation.

Ce film, **Les éperlans**, paraît d'ailleurs pas mal important pour Vézina. Pourquoi? "Parce que c'est le premier film qui a été tourné avec une Arriflex, nous explique-t-il. Avec cette caméra, tu pouvais donc avoir une visée réflexe; c'est-à-dire, que quand tu vois quelque chose dans ton viseur, tu sais que c'est cette image que tu auras sur la pellicule, et en plus tu peux faire le foyer. Avec la Ciné-spécial c'était un peu comme avec la mire d'un fusil: quand tu t'approchais de la cible tu étais obligé de corriger constamment ta parallaxe à la main. Et puis avec la Ciné-spécial, tu appuyais sur un bouton et tu avais alors un petit miroir dans lequel tu regardais pour faire ton cadrage, ce qui était très bien. Mais dès que tu te mettais à tourner, le miroir s'enlevait de là et tu ne voyais plus rien. Avec l'Arriflex, tous ces problèmes disparaissaient."

La solitude de la création

En discutant de ses films, il devient très vite évident que Paul Vézina est loin d'être un théoricien de l'image. De la peinture, il a gardé ce sens de la composition, ce goût de la lumière qui frappe tout de suite le spectateur, même le moins averti. De la peinture, il a aussi appris cette nécessité d'avoir à entrer en contact avec cette réalité qu'il lui faudra capter. Au lieu de son chevalet qu'il ira poser quelque part pour, dans la solitude, arriver à saisir formes et couleurs qui s'offrent à lui, c'est donc avec sa caméra qu'il essaiera maintenant d'apprivoiser cette même réalité, à laquelle il ajoutera cependant un nouvel élément: le mouvement.

"En faisant de la peinture, ça m'a tenté à un moment donné que ça se mette à bouger. Je me suis dit que ça devait être agréable, au lieu de prendre un pinceau ou un crayon pour faire un dessin, d'utiliser un autre outil qui s'appellerait la Ciné. Il y a des gens qui commencent par faire du dessin, puis de la gravure, et comme ça ils évoluent à l'aide d'outils différents. Pour moi, donc, le cinéma me semblait tout à fait logique".

Fidèle à lui-même, c'est en solitaire qu'il filmait le plus souvent, ou alors avec l'aide d'une toute petite équipe. Il a toujours semblé aussi peu s'intéresser à l'utilisation que l'on pourrait faire de toute cette pellicule qu'il "impressionnait". Fonctionnaire à l'Office, il avait à remplir certaines commandes précises qu'il a d'ailleurs toujours eu à cœur de réaliser le mieux possible. Fonctionnaire-cinéaste, il sera prêté à différentes compagnies de production qui avaient à réaliser des films pour l'OFQ. Comme on n'avait pas beaucoup de budget, explique-t-il, pour aider les maisons privées qui avaient à réaliser des commandites pour l'Office, on leur offrait certains services. Et parmi ces services, il y avait Paul Vézina! Curieuse destinée, qui explique bien ce petit goût d'amertume qui n'a pas pu s'empêcher de se manifester lors de notre longue conversation.

Souvent prêté à l'extérieur, à l'intérieur même de l'Office Paul Vézina aura la chance de travailler avec une petite équipe qui, en 20 ans, restera immuable. Il s'agit en effet du trio Michel Vergnes-Dorothée Brisson-Paul Vézina. Le premier se charge d'écrire les textes et d'assurer la direction, et la deuxième de faire le montage de tout le métrage rapporté par Vézina. Association qui a dû se révéler précieuse pour Vézina, même si aujourd'hui il lui est bien difficile d'en parler. "C'est sûr que ça a été important pour moi, on a toujours travaillé ensemble. Mais combien important? Je ne le sais pas. Ce sont des choses qu'on est obligé de faire, une façon de vivre qui n'est pas comme celle de Montréal. C'est peut-être à moi à faire un effort pour pousser un peu plus les choses". Réponse pour le moins énigmatique, mais qui révèle aussi un malaise qui ne se définira que plus tard dans notre conversation.

Mais travaillant sans scénario, travaillant aussi le plus souvent sur les films des autres, Paul Vézina s'est rarement préoccupé du montage. Ce qui ne manquera pas, à l'occasion, de provoquer quelques petits accrochages qu'il s'empressera d'ailleurs aujourd'hui de minimiser. "A date, je me suis rarement impliqué dans le montage. Mais depuis un peu plus d'un an on a une Steenbeck aux bureaux de l'Office à Québec (elle était à Montréal; c'était très bien qu'elle soit à Montréal, mais maintenant que Montréal en a une 16-35 - ce qui est très bien que Montréal en ait une - elle est arrivée à Québec). Puisqu'on a cette Steenbeck, ça va peut-être m'intéresser davantage".

Vézina a toujours eu soin d'éviter les gros affrontements. Il le reconnaît: "Il vaut mieux des fois prendre des raccourcis; il faut savoir se dompter." Une fois, en tout cas, il a refusé de se laisser dompter; et au bout de 6 ou 7 ans d'un dur combat il arrivera finalement à ses fins. Cela s'est appelé **Tel qu'en Lemieux** (1973). "C'était un peintre qui était à l'école quand j'y étais. A l'époque, je ne regardais pas ses toiles; et puis un jour je me suis rendu compte qu'il y avait quelque chose d'important dans cette oeuvre. J'ai proposé à l'Office de faire un film, mais il n'y avait pas de budget pour ça. J'ai demandé une bourse pour faire une étude sur Lemieux que je n'ai pas eue. Alors

je me suis dit: je vais le faire tout seul. J'ai acheté du film, et j'ai filmé les toiles de Lemieux lors d'une exposition à Québec. Puis, j'ai essayé de montrer une fois ou deux à du monde ce que j'avais tourné pour intéresser quelqu'un au film. Cela m'a pris 6 à 7 ans pour le terminer, ce film. Mais j'avais dû le faire en 16mm, alors qu'il aurait été préférable de le tourner en 35mm. Parce que les paysages et les tableaux de Lemieux cadrent mieux avec le format du 35mm."

Faire les films qu'il vous tente de faire n'a donc jamais été très facile pour Paul Vézina. Mais cela ne veut pas dire qu'il ait pour autant abdiqué, comme on vient de le voir. Un autre petit exemple: le film tourné en 1960 avec Georges Dufaux sur le carnaval de Québec et réalisé par Charles Desmarteaux. "J'ai toujours pensé qu'un film sur le carnaval de Québec serait commercialement rentable s'il était tourné en 35mm pour pouvoir rejoindre le marché des salles commerciales. Mais le 35mm à l'époque, pour l'Office, c'était une trop grosse affaire. Je me suis dit qu'il fallait donc essayer d'intéresser quelqu'un d'autre. Quelqu'un du Service, à l'occasion d'un voyage à New York, a essayé de vendre l'idée à Paramount. Et ça a fini par marcher. J'ai été "prêté" par le Service de Ciné-photographie à Charles Desmarteaux pour tourner le film avec Georges Dufaux. Pour moi, c'était la première fois que je tournais en 35mm. Le film, grâce à une entente entre Paramount et l'Office de publicité, allait énormément circuler dans le monde. Il a été présenté, je crois, avec le film de Hitchcock, **Psycho**." La ténacité paie donc!

S'adapter aux circonstances

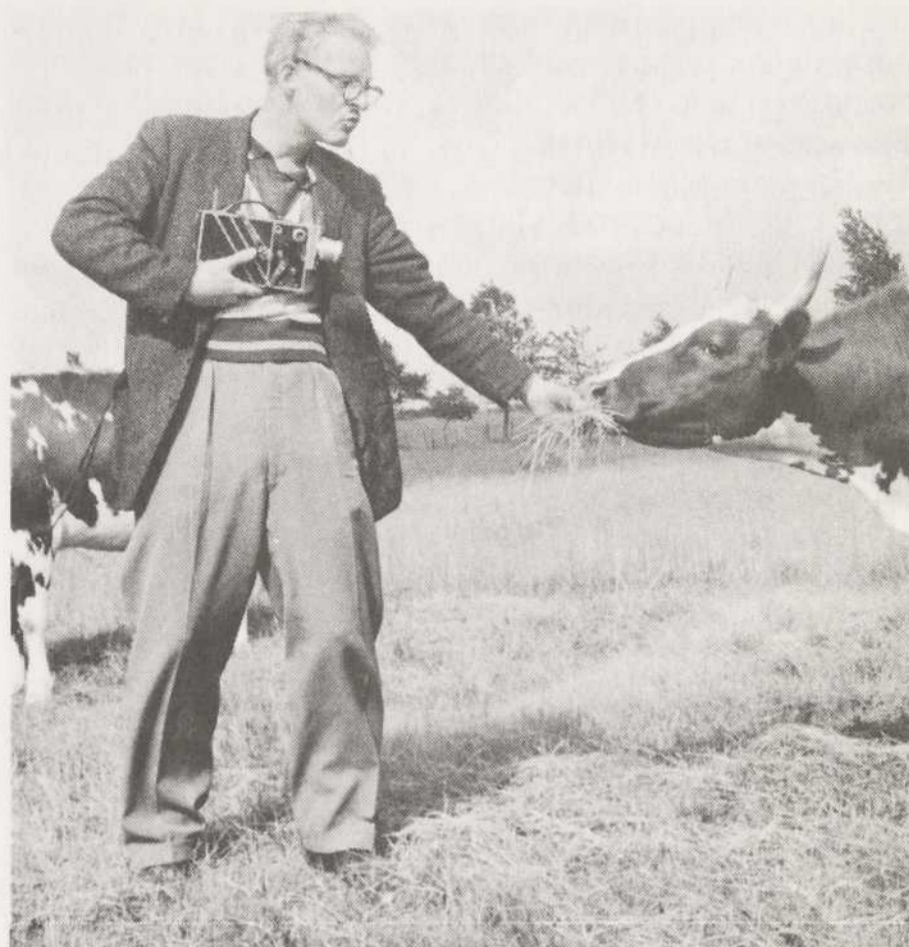
On pourrait comme ça, je pense, continuer à l'infini à raconter de ces petites anecdotes qui ont façonné plus qu'on l'imagine le cinéma québécois, et en tout premier lieu celui de Paul Vézina. Mais revenons maintenant à l'homme, et à sa façon de tourner. Préférait-il, au début, tourner la caméra à l'épaule ou alors utilisait-il le trépied? "Je ne sais pas, nous répond-il. On avait des têtes à friction dans ce temps-là, et on s'en servait. Mais l'hiver ça gelait dehors, et ça ne tournait plus. Alors il fallait prendre la caméra à la main. Et puis, quand on avait à tourner certaines choses, comme des parades, ce n'était plus possible d'utiliser un trépied: on participait moins, on ne pouvait pas s'avancer, entrer dans la patente. Finalement c'était ou un plan et pas de trépied, ou alors pas de plan et un trépied. C'était ça le choix."

Devant de telles alternatives on imagine facilement le parti que prendra Paul Vézina. "Et puis, ajoute-t-il, à un moment donné ça peut devenir un peu long de tout installer avant de te mettre à filmer. Parce que souvent, même quand ce n'est pas du reportage, il faut que tu puisses tourner dès que tu vois la chose que tu cherches; tu n'as pas le temps alors de t'installer. Et moi, je ne fais jamais rien faire à personne; parce qu'avec les gens qu'on filme et les sujets de nos films, si tu demandes à quelqu'un de marcher de là à là et de faire tel geste, moi je trouve que ça fige.



Pendant le tournage de la Superfrancofête en 1974

cinéma/québec



Pendant le tournage de **Contrôle laitier** en 1956



Charlevoix (1965)

Il faut donc pouvoir agir vite. En plus des raisons esthétiques qui peuvent t'inciter à opter pour telle méthode ou telle autre, il y a l'obligation de t'adapter aux sujets que tu filmes."

"Naturellement, poursuit Vézina, c'est pas mal intéressant de pouvoir utiliser le trépied. Tu peux ainsi employer des lentilles pas mal plus fortes. C'est un peu plus statique, mais ça ne me gêne pas parce que c'est beau; seulement pour travailler comme ça, il faut d'autres moyens." Et ce n'est pas dans cette voie que notre cinéaste-caméraman de Québec veut aller, parce que ce n'est pas le genre de films qu'il veut faire. "Je ne demande pas mieux que d'avoir un bel angle et une technique parfaite avec de beaux mouvements, et le tout bien propre. Mais je veux rester totalement libre devant le sujet que je filme, et ne pas être toujours pogné avec un trépied."

Vézina tourne d'autre part généralement en 16mm couleur. "Moi, j'aime bien l'Arriflex. C'est tout ce que l'on a de toute façon à l'OFQ. On a une petite Arriflex et une Eclair, mais c'est un modèle anglais qui casse le film. Autant donc avoir une bonne caméra 16mm, silencieuse, pas trop grosse et à laquelle tu peux te fier; ça me suffit". Mais il aurait bien souvent préféré tourner en 35mm à cause du cadrage rectangulaire que cela permet, alors qu'en 16mm l'image est plutôt carrée. "Le rectangle! C'est drôle mais ça commande certaines choses, ce cadrage. Il y a des mouvements qui prennent des vitesses différentes avec ce cadrage. Moi, ça me plaît beaucoup. Aussi, même quand je tourne en 16, je m'arrange pour filmer comme si c'était en 35. Au développement, je m'arrange pour qu'on noircisse les parties en trop. Parce que ta façon de cadrer les choses, cela vient de ta façon de les voir; c'est donc très important."

Qu'est-ce qui importe le plus à Vézina dans un film? "En fait je ne le sais pas, parce que je ne fais pas de film. Ce n'est pas un truc à moi, c'est toujours participer à une chose d'un autre. Mais c'est quand même la lumière qui me paraît assez importante; parce que sans elle, l'image n'a l'air de rien. Si tu fais un film où les gens parlent beaucoup, où le contenu importe beaucoup, ça a moins d'importance; tu te rapproches des gens et ça suffit. Mais dans le genre de films que je fais, il me semble que si tu ne regardes pas l'image d'une certaine façon, ça ne sert à rien. C'est donc un genre de choses qui commande une certaine lumière pour les mettre en valeur."

C'est le temps d'y voir

Mais finalement Paul Vézina reste un peu sceptique. "Je ne sais pas ce qui va me tenter de faire demain. Parce que, à un moment donné, à force de faire beaucoup de commandites il finit par y avoir une sorte de décalage qui s'opère en toi et que tu ne contrôles plus. Un décalage entre ce que tu es réellement et ce que tu es obligé de faire. Là, je pense que c'est le temps d'y voir. C'est pourquoi ce qui m'importe le plus aujourd'hui, peut-être même plus que de faire des films, c'est de voir ce que va donner la loi-cadre du cinéma. Cette loi peut être ridicule et tout ce que l'on voudra,

mais pour moi, aujourd'hui, c'est beaucoup plus important que le genre de films que je fais. Parce qu'il y a des gens qui vont dire: ça, moi je n'y touche pas; et comme ça ils arrivent à garder leur identité à travers les choses qu'ils font. Mais à la longue, à force d'être à un endroit, je pense qu'on peut peut-être finir par se faire manger... par soi-même, par manque de définition, par manque de choix."

"Pour moi, poursuit Vézina, il faut que le cinéma que je fais puisse dire quelque chose par rapport à la réalité. Or, demain matin, je peux être pris à faire quelque chose qui ne me tente pas du tout. Actuellement, je serais porté à débarquer du côté de l'arrière-pays plutôt qu'à Montréal. Parce que Montréal, c'est tout un monde en soi, avec son identité propre. Mais il reste du territoire tout autour; et c'est ce territoire que je veux explorer. Moi, ce que j'aimerais faire finalement, c'est un film qui rende les gens fiers d'être ce qu'ils sont, d'être Québécois, de vivre ici et de travailler comme ils le font. Je voudrais que les maudits gars qui ramassent leurs patates n'aient pas à se sentir gênés parce qu'on les filme lorsqu'ils font ça. Si les gens étaient fiers de ce qu'ils sont et si les choses et les valeurs étaient à la bonne place, alors ils comprendraient que faire ce qu'ils font est très important, donc beau..."

Faire connaître notre monde

Seulement pour Paul Vézina, le problème reste malgré tout entier. "Quand tu regardes ce qui se passe au Québec et que tu constates qu'on n'a rien qui parle de nos gens à nous, de nos artistes, je me trouve incapable de décider sur qui mettre un \$70,000. Parce que si on met toujours l'argent à la même place, il y aura tout un paquet de gens tout aussi valables qui ne sera pas connu. Alors, si on n'a pas les moyens, il faut tout simplement être très modeste pour pouvoir faire connaître le plus possible de monde de chez nous. Moi, je ne suis pas encore arrivé à pouvoir dire que je veux faire un film sur tel sujet et que pour le faire ça prend tel budget et puis débrouillez-vous. Je ne suis pas capable."

On se rend donc compte que pour un cinéaste-caméraman comme Paul Vézina, cette loi-cadre du cinéma prend brusquement une signification cruciale. C'est toute une vie qui se trouve remise en jeu. Toute une façon de voir les choses aussi. "Il faut qu'on puisse regarder la réalité cinématographique d'une façon qui regarde la collectivité. Jusqu'à présent on avait une certaine façon d'approcher les choses à Montréal, et une autre à Québec. Et tu finis par te laisser prendre au jeu, alors que c'est la collectivité qui devrait te préoccuper et non pas les affaires personnelles. Mais en même temps, il faut que la loi-cadre donne aux cinéastes la chance d'aller plus loin, de correspondre davantage à ce qu'ils sont réellement."

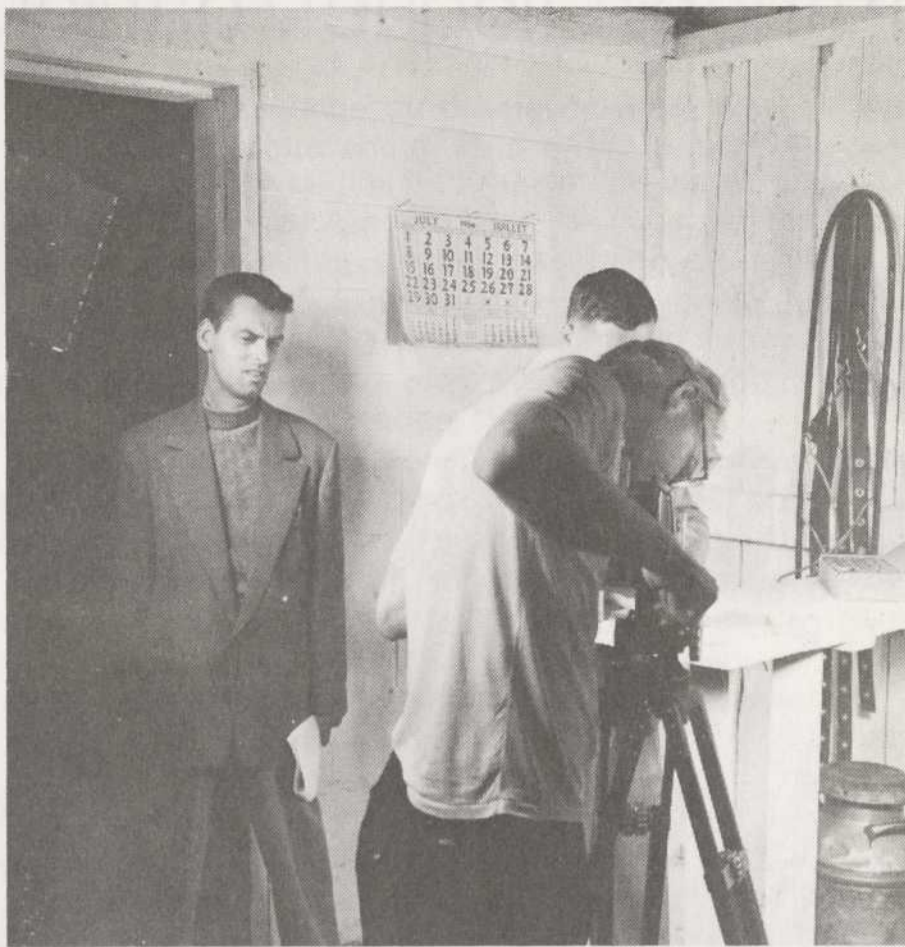
"Parce que finalement je me demande maintenant ce qui me tente de faire. Je ne peux pas embarquer sur un long métrage, je n'ai pas l'expérience pour ça. Et puis ça me semble être de grosses affaires. Ce que j'aimerais, c'est de pouvoir travailler avec une équipe

réduite sur des choses qui importent, parce que j'ai l'impression qu'alors on pourrait les pousser plus loin. C'est difficile à imaginer comment après 20 ans tu peux avoir l'impression de n'avoir rien fait. Evidemment c'est un pays quétaine, le temps passe et puis c'est ça..."

Un bilan impossible

On comprendra alors que demander à Paul Vézina de faire le bilan de vingt années de métier n'est pas chose possible. Et comme nous nous sommes malgré tout hasardés à lui poser cette difficile question, c'est avec une certaine panique dans la voix qu'il nous répond. "Je t'avoue franchement que je trouve cela pas mal gênant. Oui, je trouve ça très dur même, parce que finalement tu t'es agité, t'as couru, et puis pourquoi? Quand tu regardes la liste des films, faire alors un bilan c'est loin d'être reluisant. S'il fallait s'arrêter à ça, il aurait fallu que j'abandonne il y a peut-être dix ans. Un bilan! Je trouve ça épouvantable, disproportionné. Non pas parce qu'il n'y a pas certaines choses; il y a toujours des embryons, mais il ne faut pas se faire d'illusion."

Oui, un bilan pourrait bien paraître un peu présomptueux lorsque l'on s'arrête à l'oeuvre de Paul Vézina. Parce qu'on se rend compte qu'avec ce cinéaste, après vingt ans de métier, tout reste à faire. Bien plus qu'un hommage, c'est donc les moyens de faire les films dont il sent le besoin que le gouvernement du Québec devrait maintenant lui donner. Mais là, une fois de plus, et comme il y a vingt ans, on se retrouve pogné avec la politique. A elle, donc, de jouer. □



Tournage pour *Contrôle laitier* en 1957



Dans une salle de montage en 1961

(1) Pour un historique du Service de Ciné-photographie, on lira avec intérêt l'entrevue de Michel Vergnes réalisée par notre collaborateur Pierre Demers, et parue dans *Cinéma/Québec*, volume 3, numéro 4, pages 28 à 34.

(2) Sur la Ciné-Spécial et cette période bien particulière du cinéma québécois, on lira avec profit le dossier que Pierre Demers a consacré à l'Abbé Proulx dans *Cinéma/Québec*, volume 4, numéro 6, pages 17 à 33.

floquet/bertolino

françois floquet/daniel bertolino

AU COEUR DU MONDE PRIMITIF



Deux scènes de AHO... Au coeur du monde primitif

A Montréal, on aura droit à une première québécoise assez inusitée: la sortie en salles commerciales d'un long métrage documentaire: *AHO... Au coeur du monde primitif*. Ce film relate quatre expéditions des cinéastes François Floquet et Daniel Bertolino au coeur de ce monde qu'on appelle primitif, et qui se trouve en voie d'extermination. Les deux cinéastes s'expliquent ici sur le sens de leur démarche cinématographique. Quant à nous, nous suivrons avec attention cette expérience... commerciale.

A) un film de l'homme à l'état pur

Pour produire **AHO** selon les normes classiques il aurait fallu s'appeler Woolper Productions ou National Geographic.

Nous ne sommes ni l'un, ni l'autre et pourtant le film existe. Il existe parce que nous avons mis quatre ans à le faire. Il existe parce que nous avons toujours travaillé en petite équipe, trois hommes: un ingénieur du son, un directeur de la photographie, un réalisateur caméraman. Il existe parce qu'il fallait être sobre dans les dépenses et réaliste dans les ambitions; cette sobriété matérielle nous l'avons respectée mais nous l'avons surtout compensée par une somme énorme d'heures de travail.

La question primordiale a toujours été pour nous deux: qu'est-ce que je veux dire?, qu'est-ce que je veux montrer? et qu'est-ce que je peux faire en fonction de nos propres ressources humaines? La réponse était claire, et elle a toujours sauvé notre compagnie de production. Il fallait compter avant tout sur nous, sur cette recherche d'une polyvalence. Le contraire de tout ce qui se fait actuellement alors que le monde du travail se dirige toujours plus vers la spécialisation.

La spécialisation coûte cher au cinéma car elle exige un plus grand nombre de "spécialités". La polyvalence exige une plus grande imagination car elle t'oblige, elle te force à inventer et à tout voir ou presque tout; elle demande une présence constante; mais c'était ce que nous voulions: être présents, toucher à notre film, le faire transpirer, lui transmettre notre transpiration. Cette manière de voir correspondait parfaitement bien à nos problèmes: peu d'argent, un esprit d'aventure, un amour profond de l'homme et de ce qu'il a à exprimer dans sa propre vérité.... Et ce désir presque obsédant de capturer l'image et le son pour les libérer au spectateur le moment voulu, en essayant d'être vrai, le plus vrai possible.

Qu'est-ce que cela peut signifier pour nous cinéastes de l'aventure vécue, ce besoin d'être vrai? Et bien tout simplement dire et faire entendre ce que nous avons compris et senti. Si ce que nous avons entendu et compris aux quatre coins du monde, le public réussit à son tour à l'entendre, à le comprendre et à le sentir alors nous serons heureux, et nous aurons atteint notre but.

Bien sûr, il y a l'aspect financier, l'aspect rentabilité qui permet au producteur et au réalisateur de vivre et de continuer à s'exprimer, cet aspect-là suivra de toute façon, en harmonie avec ce que nous avons semé. Nous ne voulons pas penser à la rentrée d'argent, mais d'abord à ce que nous voulons dire. Nous croyons en cette honnêteté-là, car c'est le chemin du respect du public, ce public qui se déplace, qui vient regarder, écouter, comprendre, apprendre, se divertir tout en même temps.

Notre film n'est pas un film à scénario, c'est le film historique de la vie, de l'homme à l'état pur, de l'hom-

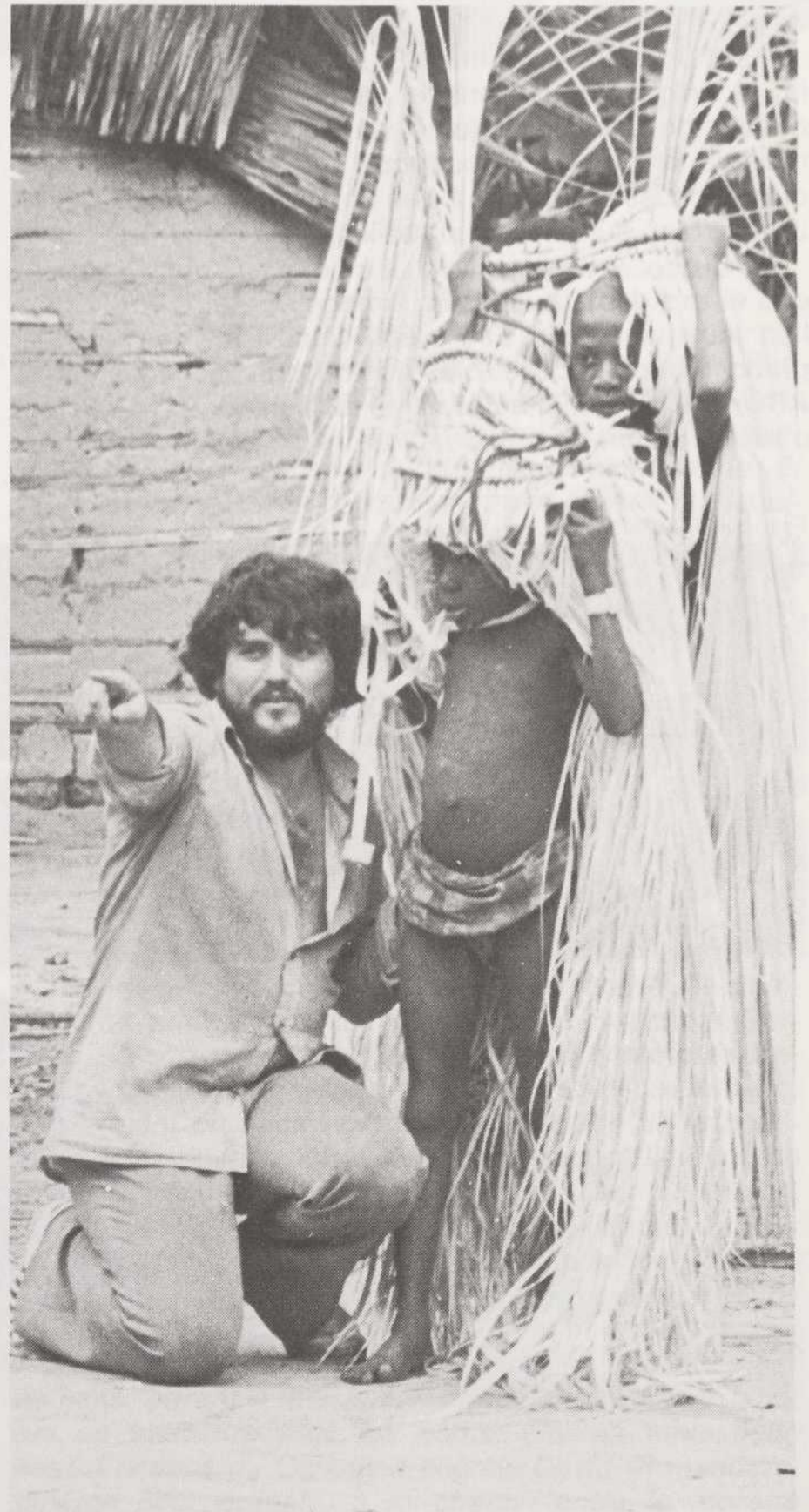
me qui ne peut plus survivre à cause des autres hommes.

C'est le témoignage du drame de notre planète, de notre société; cette société qui a perdu contact avec ses propres racines. Si le monde n'arrive pas à voir par lui-même qu'il est en train de scier la branche sur laquelle il est assis, peut-être qu'en allant voir notre film, il comprendra que c'est lui qui est en danger. Et d'ailleurs **AHO** ne signifie-t-il pas cette vérité qui crève les yeux, ce cri d'angoisse unanime à tous les peuples dits Primitifs.

"Oui, c'est vrai, nous disent-ils, nous allons tous mourir, mais vous le regretterez car nous étions Beaux, tellement Beaux..."

Daniel Bertolino

Daniel Bertolino



B) à la recherche du verdict du public

Pourquoi **AHO**... Au coeur du monde Primitif?

La première réponse qui me vient à l'esprit est super égoïste: la satisfaction de sortir un film en 35mm dans des salles. Je vais être encore plus franc: **AHO**, c'est l'aboutissement d'un profond désir de voir une foule que je ne connais pas, regarder et réagir à des images que j'ai tournées. Le public pour moi, est le verdict. Me suis-je trompé? Où et pourquoi? Dans une salle le "backing" est là, tout autour de moi, assis dans le fauteuil de droite, de gauche, devant et derrière.

AHO pour moi est aussi et surtout une prise de conscience: on ne voyage pas pendant 14 ans pour tourner de l'insolite si beau soit-il. On réfléchit, on évolue, on devient un autre personnage. La culture que j'ai reçue, la technique transistorisée sans fil que j'utilise, la civilisation dans laquelle je vis; tout cela a pris dans ma tête la forme d'un bulldozer fou; il écrase, il bouscule, il pousse et rejette à ses côtés tout ce qui le gêne. L'important, aujourd'hui, n'est-il pas d'avancer?

Ce bulldozer représente tout ce que l'on nous a enseigné et mis dans la tête; il a l'image de notre vérité que l'on veut universelle. Et si c'était faux! Tous ces peuples pratiquement inaccessibles que nous avons filmés dans **AHO** sont pour moi aujourd'hui la preuve de l'existence d'autres cultures remarquables. Je dis bien culture, pas

technique; et encore là on pourrait en parler longtemps car je n'ai jamais vu des êtres humains aussi bien adaptés et respectueux du milieu dans lequel ils vivent. Si j'essaie de faire le bilan de cette prise de conscience je répondrais, sans me tromper, que dans cinq ans, maximum sept ou huit ans, il ne restera rien, rien des "héros" de notre film. C'est grave, tellement grave que nous avons fait **AHO**. Le bulldozer c'est nous tous, comme lui nous sommes fous.

Enfin, **AHO** est aussi pour moi une série de souvenirs, une série de questions. Pourquoi ai-je passé des nuits entières sous la pluie, en pleine forêt, trempé et glacé en rêvant de la chaîne Hilton? Pourquoi suis-je resté 74 jours dans un camp perdu de la Funi, mangeant tous les jours singe et perroquet bouillis pour attendre des Indiens qui ne venaient pas?

Pourquoi ai-je accepté de dormir avec autour de moi des tarentulles énormes qui se promenaient sous mon hamac? Pourquoi ai-je tant marché, sué, peiné? Parce que, à situations exceptionnelles correspondent toujours comportement, rencontres et joies exceptionnelles. Car je dois l'avouer: J'ai vécu, l'oeil rivé à l'oeilleton de mon Eclair, des moments exceptionnels.

Ces moments-là, sont-ils vraiment dans **AHO**? Vont-ils être compris et reçus comme moi je les ai ressentis et vécus? De toute façon, en tournant **AHO**, j'ai déjà, pour moi-même, tout gagné. Le reste, c'est du surplus, mais j'en ai besoin pour continuer. Comme le bulldozer. Constat dur, très dur.

François Floquet

François Floquet



notes pour la C.E.C.O. (2)

LES SIGNIFIANTS ET LES INSIGNIFIANTS QUÉBÉCOIS

par jean-pierre lefebvre

Communiqué. Collaboration spéciale.

"Je dois confesser une heureuse déception. J'étais venu au Canada me rendre compte des causes et des effets de ce que plusieurs qualifient de première grande crise du cinéma canadien — et québécois. Or depuis mon arrivée au Québec, au début de septembre 1975, j'ai constaté, malgré bien entendu quelques ombres au tableau, j'ai constaté que quoi qu'on en dise et quoi qu'on en pense, le cinéma canadien se porte bien, très bien même. Il m'a en effet été donné de voir jusqu'à ce jour, le 18 octobre, plus de seize longs métrages canadiens et québécois tant à la télévision d'Etat, Radio-Canada, que dans les salles de cinéma. Le coût de production de ces longs métrages totalise, chiffres officiels en main, \$6,900,000.00.

Mais ce n'est pas tant la prospérité financière du cinéma canadien qui m'a frappé que sa diversité, et principalement, sa liberté. A preuve, citons le superbe film de Michel Brault, **Les Ordres**, qui, bien qu'il traite des événements d'octobre 70, a été co-financé par le gouvernement fédéral et vient par ailleurs de se mériter les trois plus grandes récompenses au Canadian Film Award, manifestation pourtant jadis boycottée par les cinéastes québécois: les Canadiens, on le voit, ne connaissent donc pas la rancune, et c'est tant mieux.

Il faudrait par ailleurs rendre hommage à ce fameux gouvernement fédéral tant critiqué. Car, en matière de cinéma en tout cas, il fait preuve d'un esprit d'initiative et de cohérence que bien des pays pourraient à juste titre envier aux cinéastes québécois. C'est en effet le gouvernement fédéral qui finance à 100% toutes les productions de l'Office national du film (rappelez-vous les

films charmants de Norman McLaren et de Pierre Perreault), de même qu'à 50% la presque totalité des films de l'industrie privée, grâce à la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. Et c'est encore ce même gouvernement fédéral qui assure, via Radio-Canada, une des télévisions les plus dynamiques au monde, la diffusion massive et populaire des films canadiens et québécois, dont certains très controversés, tel **L'Amour humain** qui sera présenté dans quelques jours. On se surprend en effet, et avec bonheur, de l'absence de quelque forme que ce soit de censure tant politique qu'en matière de mœurs. La télévision n'a vraiment pas froid aux yeux: problèmes de la pègre dans **La Gammick** de Jacques Godbout, l'adultère dans **Kamouraska** de Claude Jutra, le racisme dans **Red** et la prostitution dans **Les corps célestes**, deux films de Gilles Carle connu mondialement pour son **Nm Les mâles**, l'indépendantisme dans **Tiens-toi bien après les oreilles à papa** de Jean Bissonnette, le colonialisme américain dans **Et du fils** de Raymond Garceau, le sort des prêtres dans **L'Amour humain** de Denis Héroux, ainsi de suite. Dans les salles par ailleurs, au moment où j'écris cet article, on parle de la conscription et de ses effets néfastes pendant la dernière guerre dans **Partis pour la gloire** de Clément Perron, et on en parle avec la même vérité, la même verdeur que Claude Jutra, dans son sympathique **Pour le meilleur et pour le pire** parle des marivaudages d'un jeune couple moderne. Mais je n'en ai point pour autant énuméré tous les genres que pratiquent les cinéastes canadiens, offrant à leur public un échantillonnage capable de satisfaire tous les goûts: cinéma fantastique avec **Frissons** du Canadien-anglais David Cronenberg, cinéma pour enfants, à mi-chemin entre le regretté

Walt Disney et Sergio Leone, avec *Mustang* de Marcel Lefebvre, le drame juif avec humour dans *Lies my Father Told Me* de Jan Kadar...

Qui osera alors prétendre que le cinéma canadien ne se porte pas bien et que le gouvernement fédéral ne fait pas l'impossible pour le faire prospérer? Bien mesquins ceux qui ne se rendent pas à l'évidence, comme d'ailleurs le faisait récemment le critique du *Journal indépendantiste* du Parti québécois, *Le Jour*. Mais s'il y a des mécontents, et s'ils peuvent s'exprimer à leur guise, c'est bien la preuve du sain libéralisme canadien. Il fallait voir — et j'espère que le public européen pourra lui-même le constater, — il fallait voir le 12 octobre dernier, aux *Beaux Dimanches* de Radio-Canada, émission prestigieuse entre toutes, il fallait voir cette émission fort bien enlevée que messieurs Jean Letarte et Pierre Nadeau, deux des personnalités les plus respectées du monde de l'information au Canada, ont consacrée aux prétendus problèmes du cinéma d'ici: **Silence on ne tourne plus** n'avait vraiment l'ironie que de son titre et faisait preuve d'un style bien à la hauteur du climat de liberté, de libre entreprise et de libre concurrence qui prévaut dans ce merveilleux pays que Voltaire, très malencontreusement, avait sousestimé."

o o o

Ce communiqué imaginaire a cependant été écrit plus d'une fois. Il synthétise d'autre part la pensée — disons les opinions — de beaucoup de hauts fonctionnaires et de politiciens, de même, à l'occasion, que d'une certaine partie du grand public et de la critique. En somme il représente, il dit les faits, entendons les *faits apparents et superficiels*; il synthétise aussi les politiques officielles, celles qu'on met de l'avant entre cinq martinis dans les dîners officiels. Il synthétise les idées de force, les principes et les lois qui nous commandent, les cinéastes québécois les premiers qui ont vite lâché la proie du geste, du film nécessaire pour l'ombre du commerce, de l'évasion économique-sociopolitique, pour l'ombre des IMAGES insipides et diluées de la consommation à tout prix.

Ces images sans signification, ces images qui se soustraient par addition ainsi que nous avons tenté de le suggérer dans la première partie de ces notes, privent toute chose et tout être de leur *sens premier et profond*.

Vous me direz sans doute que je présume des conclusions avant même de me demander si le Québec et le cinéma québécois échappent à la règle, avant même de démontrer par a plus b que le cinéma québécois est essentiellement un cinéma insignifiant ou non-signifiant, si vous préférez.

C'est qu'au Québec, de deux choses les deux.

Premièrement la preuve n'est pas à faire que nous avons été et sommes toujours à la merci économique, donc culturelle et politique, des USA; nous sommes de la même civilisation, nous consommons à peu près les mêmes choses et de la même façon. Il suffirait peut-être de dire que 90% du temps des heures de pointe à

la télévision canadienne est occupé par des émissions américaines, traduites ou non en français.

Deuxièmement, si grâce à un déblocage devenu toutefois inévitable vers les années 60 en raison de l'explosion et de l'évolution des sociétés à travers le monde, un esprit québécois a pu qualifier un certain cinéma d'ici, force nous est d'admettre que ce ne fut vrai tant et aussi longtemps que ce cinéma est resté en serre-chaude, principalement à l'ONF, que ce ne fut vrai tant et aussi longtemps qu'il s'est inscrit et s'inscrit toujours dans une marginalité profondément folklorique (au sens profond du terme, comme le sont les films de Bernard Gosselin) ou profondément poético-politique (Gilles Groulx); tant et aussi longtemps, en somme, qu'il n'a pas été soumis et n'est pas soumis aux impondérables du succès-profit des mécanismes de distribution-exploitation fondés depuis plus de 50 ans sur des principes de "dumping", de manipulation et d'asservissement culturel aussi bien qu'économique. Le jour, en effet, où nous avons voulu nous intégrer à ces mécanismes "étrangers" de domination, nous nous sommes engagés sur la voie du plus parfait mimétisme, nous sommes devenus de la race des vendeurs d'automobiles dont le propre est, au nom de leur profit personnel, de servir les grands (entendre: les multinationales) et d'exploiter les petits. Ce jour-là nous sommes devenus de simples "commerçants". (Mais attention, il y a deux types de "commerçants": les *commerçants culturels*, dont le prototype est Jacques Godbout, et les *commerçants* tout court, dont le représentant le plus envié est certes Denis Héroux. Au reste les commerçants culturels sont souvent les plus dangereux parce que très souvent les plus sincères.)

Ce mimétisme de pensée, d'action, de création, de production, de distribution et d'exploitation, reprenait bien entendu le même vieux rêve que celui qui nous avait conditionnés et qui nous conditionne encore, cinéastes et public. Il n'est en réalité que le reflet et la conséquence de la structure sociale et politique du Canada et du Québec. On n'avait toutefois pas prévu que le grand intéressé, le public, se laisserait à ce point rapidement des "fausses et maladroites imitations" dont l'un des secrets pour dorer la pilule de médiocrité fut l'utilisation presque systématique de thèmes approximativement nationalistes et des personnages qui les véhiculent (cf **Tiens-toi bien après les oreilles à papa**); il était normal, après avoir caressé l'ego individuel, après avoir levé le voile sur les fesses de l'ego du voisin, il était normal de flatter l'ego collectif des Québécois. Ce phénomène est d'ailleurs tout aussi réel en publicité.

Quoi qu'il en soit, la presque totalité des "gros-films-québécois-faits-dans-le-sens-du-public-et-dans-ce-lui-du-cinéma-qu'il-apprécie-parce-qu'il-ne-connaît-rien-d'autre" ont été de lamentables échecs financiers. De l'extérieur, pourtant, tout semblait et tout semble fonctionner à merveille; cela est même vrai pour des compagnies québécoises ou canadiennes qui se sont vendues en partie ou en totalité, à des intérêts étrangers, prin-

cipalement américains. Ces compagnies et d'autres pratiquent entre elles un savant système de dumping tout en se partageant le monopole de la distribution et de l'exploitation (Michel Custom et les frères Héroux sont sur le point de s'allier, si ce n'est déjà fait); quant à la production de longs métrages, elle n'occupe qu'un secteur très restreint de leurs opérations, c'est pourquoi les échecs de box-office sont pour elles relatifs: ces échecs leur permettent même très souvent de solliciter davantage d'aide, sous forme de financement direct ou indirect, de la part des gouvernements. A cet effet, Pierre David des Productions mutuelles peut avec raison se vanter de ses nombreux échecs de mécène du cinéma québécois puisque le cinéma québécois n'est pas à la base des opérations des Productions mutuelles, puisque le cinéma québécois n'est en somme qu'un "front" politique et économique, qui risque, compte tenu de l'évolution socio-politique du Québec, de rapporter tôt ou tard; en attendant, le clou que les Productions mutuelles enfoncent dans la tête des Québécois c'est l'**Antéchrist**, et ce faisant, le public se met à compatir avec Pierre David qui ne trouve personne parmi les cinéastes québécois pour lui faire un film du genre.

Si donc la majorité des "gros films québécois" ont été des échecs financiers, à quoi tient cette apparente prospérité? A mon avis à deux choses: le mécénat intéressé de l'Etat fédéral aussi bien que celui non moins intéressé de financiers qui avaient trop d'argent à remettre à l'impôt et que le fédéral a laissés investir pour un temps dans l'industrie lourde du cinéma (c'est ce qu'on a appelé le "tax evasion money", qui a coulé par millions de dollars dans l'industrie privée et même à l'ONF, puisque c'est le cas de **Mon oncle Antoine**). Et quand je parle du mécénat de l'Etat fédéral, je dois ajouter que son but est double: a) intégrer les structures industrielles du cinéma (donc politiques) aux autres structures industrielles du pays (donc rester fidèles aux politiques avec l'extérieur, avec les USA principalement, ce qui explique qu'aucun gouvernement ne veut toucher à Famous Players qui comme tout le monde le sait, possède 51% des salles de cinéma au Canada); b) démontrer par l'absurde, en ce qui concerne le cinéma québécois, la non-viabilité de cette sous-culture marginale (Monsieur Hugh Faulkner, secrétaire d'Etat, ne disait-il pas il y a quelques mois qu'on ne peut imposer un quota dans les salles de cinéma au Canada tant et aussi longtemps que les films canadiens ne seront pas à la hauteur des films -américains- que le public a l'habitude de voir!).

En somme, le gouvernement fédéral a compris au moins une chose: qu'il est possible de faire reculer indéfiniment l'échéance en donnant de temps à autre aux cinéastes et au public les possibilités de satisfaire quelques-uns de leurs rêves; en leur donnant, plus le pain se fait rare, le grand jeu des illusions à coups de millions de dollars: un cinéma de luxe à l'intérieur d'une société pauvre. **Un cinéma à l'image du cinéma dominant à l'intérieur d'une société dominée.**

Mais je me permets ici d'être profondément optimiste: ce cinéma canadien-là, ce cinéma québécois-là, se voulant à l'image du cinéma dominant, sont trop simplement *mauvais* ou trop simplement *faux* pour survivre. Et si le public lui l'a déjà ressenti, il faut, nous, le dire, comme il faut mettre fin à certaines alliances, comme il faut dénoncer, autant que par ailleurs préparer en théorie et dans les faits et dans les films, un cinéma intégralement d'ici, cela non par chauvinisme nationaliste mais pour assumer l'instinct et ses racines, pour assumer la raison et ses prolongements, pour vivre, pour fonder notre histoire et l'intégrer à celles de toutes les autres nations.

Il faut donc, dans un premier temps, dénoncer les *in-signifiants* québécois, individus, films et structures puisque ces parties agissent perpétuellement en osmose. La chose est d'autant plus facile qu'il y eut jadis et qu'il y a encore dans une certaine proportion un cinéma québécois *signifiant* dont le malheur, toutefois, a été, au niveau même de certains de ses artisans, de ne pas toujours se faire dans le sens d'un regroupement de forces, de pensées, d'actions, dans le sens d'une conscience élargie, approfondie; dont le malheur a été parfois d'abandonner le long terme pour le court terme; dont la faiblesse, souvent, conséquence de la puissance des structures en place et de la défection de plusieurs, a été de laisser croire à une forme quelconque de salut individuel, sinon personnel.

Il faut donc, dans un second temps, énoncer les *signifiants* québécois. Cela, évidemment, suppose une connaissance plus que relative du cinéma québécois et de l'histoire du Québec. Cela suppose une pensée et une action *en synchronisme* avec le passé, le présent et le futur. Cela suppose la mise en place d'un code d'éthique professionnelle au sein des artisans du cinéma et la mise sur pied d'un cinéma profondément populaire qui n'est pas, pour le définir par la négative, un cinéma qui va uniquement dans le sens des habitudes de consommation d'un peuple.

Qu'on ne pense pas que je veuille enfermer le cinéma québécois dans un enclos de théorie pure et d'ennui certain. Je crois toutefois à un cinéma *cohérent* qui puisse participer à la recherche de cohérence d'une quelconque société et des individus qui la composent. Or j'estime que la presque totalité des films québécois sont parfaitement incohérents sur tous les plans. Et c'est ce que j'entends démontrer dans la suite de ces notes.

(à suivre)

Pour information, les films auxquels faisait allusion le communiqué imaginaire du début sont les suivants: **Ixe-13, Le p'tit vient vite, La Gammick, Et du fils, Les corps célestes, Tiens-toi bien après les oreilles à papa, Kamouraska, Red, Séraphin, Un homme et son péché**, tous présentés à Radio-Canada, de même que **Paper Back Hero** (au canal 6) et, dans les salles, **Lies My Father Told Me, Mustang, Pour le meilleur et pour le pire, Partis pour la gloire.**

UNE IMPRESSION DE MÉDIOCRITÉ, DE CONFORMISME, ET DE TIMIDITÉ

par michel euvrard

Le Conservatoire d'art cinématographique présentait, du 24 au 28 septembre dernier, son Septième Festival du film étudiant canadien. Quarante-trois films, sur les 116 inscrits, avaient été sélectionnés au préalable par un jury de pré-sélection. Le jury du Septième Festival, sous la présidence de MM. Henri Langlois et Werner Herzog, avait à décerner des prix en argent, gracieuseté de Famous Players, aux meilleurs films des quatre catégories suivantes: animation, documentaire, expérimental et de fiction. Dans notre numéro précédent nous avons donné la liste des gagnants. L'on sait donc que plusieurs prix ne furent pas attribués, et que le jugement du jury fut sévère.

Michel Euvrard, qui avait fait partie du jury de pré-sélection, a longuement analysé pour *Cinéma/Québec* tous les films soumis à ce Septième Festival. Dans un premier article, paru dans notre numéro précédent, il s'est attaché à analyser les films d'animation ainsi que les documentaires. Dans l'article qui suit, il examine les films inscrits dans la catégorie "expérimentale" ainsi que les films de fiction. Au terme de cette longue étude, il dresse son propre bilan; bilan fort sévère mais qui est aussi un cri d'alarme.

Films "expérimentaux"

Les films présentés dans cette catégorie sont très variés aussi bien en qualité que par le genre d'expérimentation, on pourrait presque dire de la période de l'avant-garde — esthétique, surréaliste, aujourd'hui structuraliste ou formaliste — auquel ils se rattachent.

Certains ne sont "expérimentaux" que dans la tête de leur réalisateur, ainsi **Eyes, Rêves imagés, Sunday Morning Dance**; d'autres sont simplement "poétiques": **Dancefilm** (D. Leach, York University) est une tentative de faire sortir le ballet des murs du théâtre et de l'emmener dans la ville et dans la nature, de l'incorporer à la réalité, mais ce qu'on y voit, c'est quelques jeunes femmes courir, se prosterner, sauter, former une farandole dans les rues, dans une forêt, sur une plage. **Un mythe** (P. Racine, Collège Brébeuf) et surtout **I Know Who I Am** (D. Lecomte, Concordia University) sont réussis dans la mesure où, sans être particulièrement originaux, ils sont simples, pas prétentieux, ont été réalisés en tenant compte des moyens dont disposait le réalisateur: pendant leur brève durée, ils créent une atmosphère à laquelle le spectateur se laisse prendre avec plaisir.

The Affair (R. Zielinski, Concordia University) rappelle les courts métrages de Polanski: un type promène un mannequin en polystyrène dans les rues de Montréal; conçu comme une espèce de ballet à un personnage et demi dansant parmi une multitude de figurants, le film a du rythme,

mais pas de style: il fait trop confiance au hasard des rencontres visuelles.

Dans **The Apartment** (L. Marin, R. Gibbons, G. Mihalka, Concordia University) l'effet expérimental provient uniquement du contrepoint image-son: tandis que la caméra visite un appartement à louer, encore occupé par les locataires précédents — appartement normal d'étudiants, livres, guitare, lampes faites avec des bouteilles de chianti vides, un peu en désordre, ménage pas fait très souvent, mais pas le chaos ni la crasse — la bande-son déroule le monologue du concierge, qui ronchonne, vitupère, dénonce, et donne libre cours à une espèce de racisme anti-jeunes et anti-intellectuel assez énorme.

G.-P. Jordan (York University) essaie dans **Futurefocus** d'inventer un couple de légende futuriste et éternel, un Adam et Eve universels, oecuméniques, un peu à la manière — que je n'apprécie pas du tout — de Philippe Garrel; mais cette allégorie pseudo-philosophique est simplement prétexte à l'utilisation d'un lieu contemporain bien réel, écrasant comme un décor de science-fiction, Ontario Place. Visuellement, le film est assez impressionnant, à la fois beau et désorientant; c'est au premier chef un film de cameraman, sans doute les personnages et la fable étaient-ils nécessaires pour obtenir l'effet de dépaysement, de voyage dans l'espace et le temps recherché (une approche documentaire cherche avant tout à rendre compte de la réalité, à la rendre compréhensible). Mais fallait-il qu'ils soient aussi vagues, synthétiques, prétentieux?

Cinq films, par ailleurs assez différents, ont toutefois ceci de commun, et d'intéressant, que leur réalisateur s'interroge sur la nature de l'image cinématographique et tente d'effectuer sur elle un travail; l'aspect formaliste, ou structuraliste, qui domine la recherche contemporaine atteint donc les jeunes cinéastes et se manifeste dans **Garbage** (W.P. Wise, University of Toronto), **Aura Gone** (N. Livingston, York University) **Manipulation** (A. Walker - P. Turcotte, Ryerson Institute), **Second Impressions** (L. Marin, Concordia University) et **Changes** (R. Halliday, Concordia University).

Dans **Garbage**, la caméra suit une benne à ordures le long d'une rue; elle s'arrête quand la benne s'arrête, repart quand elle repart, maintenue toujours à la même distance; presque pas de passants, aucun incident ne vient marquer ce parcours, rien que le travail des éboueurs; il s'agit donc de l'équivalent d'un plan fixe de vingt minutes.

Dans **Aura Gone**, la caméra est placée dans une automobile qui arrive à Toronto par l'autoroute, s'arrête devant le Mount Sinai Hospital; un des occupants de la voiture rentre dans l'hôpital, la caméra reste dans la voiture, en face des portes coulissantes automatiques; visiteurs, médecins, personnel entrent et sortent; lorsque l'occupant de la voiture ressort de l'hôpital, la voiture repart et le film est ter-

miné. Il consiste donc essentiellement en un plan fixe de près de dix minutes, et comme dans **Garbage**, le temps du film coïncide avec le temps réel de sa projection; il s'agit d'un retour aux origines, d'un cinéma minimal en quelque sorte, au demeurant difficilement regardable!

Second Impressions, qui donne aussi l'impression d'être un seul long plan fixe parce que la caméra est toujours placée au même endroit, est au contraire un concentré, un télescopage de temps: la même pièce d'un appartement est vue sous le même angle, face au bay-window, mais chaque fois dans un "état" légèrement différent: tantôt il n'y a pas d'arbres à l'extérieur, tantôt il y en a, eux-mêmes tantôt nus tantôt feuillus; il n'y a rien sur le rebord des fenêtres, puis différents objets, puis certains ont disparu; personne dans la pièce, puis des personnages, ou plutôt des souvenirs ou des allusions de personnages (ils sont flous) la traversent, ou sont assis sur le sofa...

La caméra et le montage sont chargés de contrériser, de matérialiser la mémoire de ce salon; ce qui est difficile à mesurer, dans une tentative comme celle-là, c'est si elle est réalisée avec rigueur, s'il y a cohérence et nécessité dans le choix et la succession des images, puisqu'il n'y a pas de critère extérieur comme le déroulement d'une intrigue, l'enchaînement des dialogues, etc. Il y a dans **Second Impressions** des moments flous, des baisses de tension accentuées par le choix de Debussy pour la musique.

La même objection peut être faite à **Manipulation**; ce sont des bouts de films de gens et de lieux en ville, "manipulés", c'est-à-dire montés à l'endroit, à l'envers, tournés au ralenti, images qui s'attirent ou contrastent l'une avec l'autre, contestation et destruction d'une vision "normale" des choses, de leur acceptation telles quelles.

Dans **Changes**, la caméra est placée dans une pièce où sont projetées sur un écran portatif des images vidéo; on a des plans de la pièce et de l'appartement, des plans moyens des images projetées sur l'écran dans la pièce, et des plans rapprochés des images vidéo sur l'écran portatif occupant tout l'écran. Pourquoi? La manipulation technique que le film a demandée se suffit-elle à elle-même, où le film pose-t-il des questions, et quelles réponses demande-t-il?

Films à scénario

Les films à scénario présentés pour la sélection en festival étaient aussi nombreux que les documentaires (29). Il faut retrancher immédiatement quelques films (**The Plot**, **The Perfect murder**, **Intrusion**, **Avec tout mon amour**) d'une bêtise et d'une vulgarité insoutenables: tentatives de meurtre ou de viol, "humour" misogynne, fantastique incongru — un rasoir qui par-

le, un bijou qui tue — dans un contexte voulu réaliste, prestiges de la couleur, de la situation sociale des personnages, mobilier et décor cossus; les "auteurs" acceptent d'avance, naïvement, alors que rien ne les y oblige, les pires conventions, le conformisme le plus plat, l'irréalité, la superficialité, le caractère d'opium du cinéma commercial de série Z... d'il y a 20 ou 30 ans (dont aujourd'hui le porno a pris la place).

Il y a quelques petites graines d'intérêt dans **Leitmotiv** et **Eva Katena** (une certaine distance vis-à-vis des personnages dans le premier, un personnage de concierge québécoise qui donne son avis sur les personnages principaux dans l'autre), mais étouffées sous une laideur, une vulgarité (des personnages, de la couleur, des décors, **Leitmotiv**) et une accumulation de clichés visuels (**Eva Katena**) aussi accablants que dans les films précédents.

Les parodies pourraient constituer un deuxième groupe; il y en a presque toujours quelques-unes dans les festivals étudiants, sans doute parce que c'est un bon exercice de style; il n'est pas nécessaire d'inventer une histoire et des personnages originaux, au contraire, il s'agit de se moquer de ce qui était pris au sérieux par les générations précédentes, de montrer, par un léger décalage, qu'on n'est pas dupe, attitude caractéristique, dit-on, de la jeunesse. Cependant le genre est difficile car il demande un dosage très précis, il a des limites très étroites: trop forcée, la parodie devient caricature; mal contrôlée ou intermittente, elle dérouté le spectateur qui, au lieu de rire avec le réalisateur, finit pas se moquer du film.

Showdown (G. Frenette, Fanshawe College) est une parodie de western avec une bonne idée de départ: un différend entre deux cowboys, commencé dans le décor et à l'époque traditionnels, un saloon 1900, se poursuit, lorsque, toujours conformément à la tradition du genre, les protagonistes, décidant d'aller régler leurs comptes en extérieur, se retrouvent non plus dans la rue principale déserte d'un village de l'Ouest sous le brûlant soleil de midi (**High Noon!**) mais, par un glissement dans le temps, sur la chaussée d'une rue de grande ville, aujourd'hui, à l'heure d'affluence! Malheureusement la réalisation, pauvre, est maladroite, l'interprétation amateur et le film ne trouve pas son style; la tentative de lui donner un rythme saccadé, simplifié, comme au temps du muet, suggère que la technique la plus appropriée à la vision du réalisateur aurait été le dessin animé.

Chicken Feathers (R. Yates, G. Salzman, York University) parodie tout à la fois le cinéma muet américain, Griffith et **Way Down East** pour la fumerie d'opium et les personnages orientaux, Sternberg et **Underworld** pour les filles à boas et les gangsters nietzschéens, le film noir des années trente et, sans doute, la tendance actuelle du "retro" — à moins qu'il n'en fasse partie! — exemple de l'ambiguïté

dans laquelle tombe la parodie lorsqu'elle n'est pas parfaitement contrôlée. Est parodique ici l'accumulation grotesque de "signes" — vêtements, décors, attitudes des personnages — dont chacun peut être bien choisi, et amusant, mais qui finissent par se nuire l'un à l'autre et à l'ensemble, parce qu'ils arrêtent l'action, elle-même parodique, évidemment, et réduisent le film à une succession de tableaux vivants.

Her Decision (des mêmes auteurs!) est le mieux conçu, le plus élaboré et le mieux réalisé de ces films; il nous transporte en pleine époque victorienne, dans une maison près de la mer où une jeune fille en robe blanche (mais sans doute enceinte!) guette à la fenêtre l'arrivée de son fiancé, tandis que son père remâche l'amertume de perdre bientôt sa fille au profit d'un autre homme et que la mère brode en silence. Le fiancé, en uniforme, nu-tête, à cheval (rires) arrive, amène la jeune fille en promenade; ils rencontrent deux enfants avec des cerfs-volants, les aident à les faire voler; le fiancé laisse le cerf-volant du petit garçon se prendre dans les branches d'un arbre. Par dépit, le jeune homme prétend qu'il y a trop de vent et qu'il faut ramener au sol le cerf-volant de la petite fille qui évolue gracieusement haut dans le ciel; la jeune fille refuse, il cherche à se saisir de la corde, elle résiste, il renonce et elle, par défi, donne de plus en plus de corde au cerf-volant, qu'elle laisse finalement s'envoler, comme pour lui rendre la liberté (et reprendre symboliquement la sienne). Le fiancé la gifle.

On retrouve la jeune fille sur la plage; vue de dos, elle joue rêveusement avec les vagues, face au soleil (levant ou couchant?), sa robe blanche mouillée, communiant avec la mer et le soleil; survient le jeune homme, la surprend, l'embrasse, elle s'allonge sur le sable, il se laisse tomber sur elle, ils s'embrassent... Qu'a-t-elle décidé? On aura compris que le film met en scène des personnages et des sentiments conventionnels, dans des épisodes conventionnels, à coups de clichés cinématographiques destinés à faire au moins sourire; tel reste pourtant le pouvoir émotif de ces clichés — travelling en contre-plongée sur des personnages courant sur la crête d'une colline, arbres, étoffe mouillée par la vague dessinant les jambes d'une jeune fille, amours et brouilles adolescentes — que le spectateur se trouve ballotté entre la sympathie, l'identification, et le sentiment du ridicule: le film bascule constamment en deçà et au delà de la parodie, ses auteurs maîtrisent assez bien la technique, pas encore le style.

Un autre groupe de ces films est assez proche du documentaire, ou du "cinéma-vérité" où les personnages jouent leur propre rôle. Ainsi **The Bet**, (A. Rizi, Concordia University), petite saynète où deux garçons délurés acceptent le pari du troisième de voler quelque chose dans une des voitures garées dans le terrain de

stationnement voisin; ils gagent solennellement chacun son dollar puis l'auteur du pari va essayer les portières, en trouve effectivement une ouverte, revient triomphalement avec un transistor, et empoche les trois dollars. A ce moment une voiture de police passe dans la rue, et la propriétaire de la voiture revient; les enfants prennent peur, les deux parieurs s'enfuient, l'auteur du vol saisit la radio et... va la présenter à la dame; on comprend à ses gestes — il les montre du bras — qu'il accuse ses deux compagnons; la dame le félicite et lui donne... un quatrième dollar. Dénouement moral.

Le film a beaucoup de charme parce qu'il est court, simple, sans dialogue; il boucle proprement son anecdote, qui a un déroulement complet et satisfaisant; les enfants sont des gamins de la ville typiques dans un décor urbain anonyme bien choisi, pas trop riche en signes pour la durée et le style du film, bref les éléments sont appropriés les uns aux autres. **Two Four Time** (Leila Basen, York University) ressemble un peu à **The Plot** et **The Perfect Murder**: il s'agit des rapports, difficiles, d'un couple, d'un couple bourgeois pas très intéressant, et qui n'est pas rendu très intéressant; au moins n'y a-t-il pas d'intrigue pseudo-policrière à sensation, et à suspense, de décor prétentieux, de fantastique, incongru: l'homme et la femme discutent dans une salle d'attente d'aéroport, il y a un rapport autre que d'homologie entre eux et l'endroit où ils se trouvent, et si leurs problèmes personnels ne provoquent pas irrésistiblement l'intérêt, il y a un effort pour les insérer dans un contexte contemporain.

Avec **A Bird In the Hand** (Else deJonge, York University) et **The Appointment** (M. B. Chaimson, Rita Schaffer, Concordia University), on passe tout à fait à autre chose: ce sont des films techniquement séduisants; caméra, couleurs, décor, angles, montage, tout est professionnel. **Bird In The Hand**: tout se veut sophistiqué dans ce portrait d'une femme de trente, trente-cinq ans qui hésite entre un mari et un amant tous deux dépeints comme elle les voit: deux imbéciles sexistes; eux-mêmes n'apparaissent guère différents quand la parole leur est donnée pour présenter leur point de vue. Les personnages et la caméra s'agitent beaucoup; dans ce tourbillonnement très mode, j'ai du mal (injustement?) à prendre au sérieux les problèmes d'auto-détermination et de souveraineté-association de cette jeune femme dont les mouvements, les paroles, les robes, la coiffure, les appartements, le comportement semblent sortis par erreur d'un film publicitaire ou des pages de mode de Playboy ou Mayfair (pas Vogue ou Harper's Bazaar...).

The Appointment est plus posé, moins nouveau riche, mais très "in" tout de même: une jeune femme, divorcée, mère de deux enfants, à peu près le même âge que la précédente mais moins jolie, plus marquée, est accompagnée par la caméra dans sa vie quotidienne; travailler, peindre, fai-

re la cuisine, s'occuper des enfants, aller chez le psychiatre et discuter avec lui; la maison est confortable, bien arrangée, meubles rustiques, tissage, bois ancien et couleurs chaudes, les enfants charmants, le bureau du psychiatre rassurant; c'est très bien photographié, cadré, monté; nous sommes dans la bourgeoisie, parmi des gens dont l'existence est justifiée, légitime.

Temporarily Confused (K. Ilass, Conestoga College) fournit une bonne transition de ces films plus ou moins "réalistes" à ceux que je vais aborder ensuite, qui, à la limite, ne se distinguent des films dits expérimentaux que parce qu'ils ont été présentés dans une catégorie différente.

Comme les films précédents, **Temporarily Confused** est réalisé avec soin, en couleurs, et présente des images vraisemblables d'une réalité confortable, aimable, d'un milieu en accord avec lui-même. Une coquette maison dans une petite ville ontarienne; deux petites filles, des jumelles, se réveillent, leur maman a préparé le petit déjeuner, comme tous les matins elles vont aller à l'école; pourtant l'une d'elles tarde à se lever, maman vient voir ce qui ne va pas, la trouve un peu fiévreuse et lui permet de rester au lit. Tandis que sa soeur (son double) va vivre une journée ordinaire, celle-ci pénètre dans un monde insolite, familier mais décalé: ce sont les magasins de la grand'rue, les vitrines habituelles, le policeman de service, mais elle voit les objets dans les vitrines comme d'une grande distance, incompréhensibles; dans la papeterie où elle entre pour acheter un cahier, une carte de souhaits, que sais-je? Il règne un silence surprenant, personne ne la sert ni ne lui parle; dehors le policeman ne semble pas la reconnaître, petite fille blonde en jupe écossaise et chandail rouge sur ses petites jambes solides, serait-elle devenue invisible? Une espèce de panique la jette à la course, elle dépasse les rues de la ville, atteint au-delà des maisons les prés, les bois, le cimetière, où l'on creuse une tombe où elle s'allonge tandis que des pelletées de terre tombent sur elle... rêve-type d'un ébranlement de la réalité qui déclenche fuite, poursuite éperdue, et chute qui provoque le réveil qui la, qui nous, fait sortir du rêve.

L'intérêt du film tient à ce qu'il fait passer le spectateur de la réalité au rêve sans que change le réalisme des images et sans aucun des trucs — flou, déformations, fermeture et ouverture à l'iris, etc. — qui signifient habituellement au spectateur qu'il quitte le plan du réel pour celui de l'imaginaire; pourtant, les mêmes images qui nous offraient une représentation vraisemblable du monde extérieur, les mêmes à ceci près peut-être que leur rythme est légèrement plus lent ou nettement plus rapide (mais toujours de 24 images secondes!) nous convainquent, grâce à l'imperceptible écart, l'espèce de distance avec la réalité que nous ressentons à les voir, qu'elles sont des images de rêve.

C'est de rêve aussi, ou de cauchemar, qu'il s'agit dans **No Entry**, **Furnace of Passion**, **Claustro**, **Metamorphosis** et, consciemment ou non, dans **Gerry** et **Vile In The Sunshine**, **Crawling**.

No Entry (Lawrence S. Day, Simon Fraser University) est la chronique intermittente de la vie extérieure et intérieure d'un jeune étudiant de Vancouver qui a l'air d'avoir beaucoup de mal à contrôler ses rapports avec autrui; il va au cinéma avec un ami qui a sur lui beaucoup d'autorité (il l'envoie lui chercher des cigarettes, lui fait payer les places, etc...). Ce n'est pas une séance de cinéma mais peut-être un meeting religieux oriental, puis un party au cours duquel il rencontre une fille qui lui plaît, lui échappe mais qu'il revoit ensuite dans la ruelle derrière le cinéma, autrement habillée; cependant il ne peut s'approcher d'elle, lui parler, la toucher car elle s'évanouit, disparaît dans l'atmosphère. On le voit ensuite arriver dans un garage pour reprendre sa voiture, une grosse américaine des années quarante; elle est prête, il parle familièrement au mécanicien, qu'il appelle, disons Sam; celui-ci dit s'appeler Bill, disons, et avoir commencé à travailler dans ce garage le jour même. Bon. Tandis qu'il sillonne les rues dans sa voiture réparée, un barbu enveloppé dans un grand manteau y monte à la faveur d'un feu rouge, s'installe sur le siège arrière, allume un cigare, se masturbe, et ressort à l'"arrêt" suivant! Le film, qui est proprement réalisé, est fragmentaire, égocentrique, peu original; plus qu'une oeuvre de création, c'est un document sans doute caractéristique, par son aspect dérivatif, mi-convaincu, un peu incohérent, son côté "phantasmes-du-bon-jeune-homme"!

Furnace of Passion (R. Megna - R. Desmond, University of Toronto) est moins naïf, plus complexe, plus moderne dans la conception et la réalisation; les auteurs maintiennent une distance ironique vis-à-vis de leur sujet-prétexte — la rencontre d'un garçon et d'une fille à Paris en 1871, Toronto en 1975, Hollywood en 1930 — par cette division en chapitres, par le pastiche; le travail de repérage de lieux évocateurs des trois villes et des trois dates est intéressant; l'image est bonne, mais la bande sonore pratiquement inaudible gâche un peu cet exercice de style assez attachant.

Claustro (Sloth, Concordia College) est un cauchemar politique: dans une ville contrôlée par un régime totalitaire, rues vides, terrains vagues, places publiques désertes, passerelles, passages souterrains, des civils que l'on peut croire appartenir à une résistance, sont pourchassés, interrogés, deviennent les pions, les victimes d'un jeu, d'une cérémonie dont ils ignorent les règles et les rites, célébrée par des bourreaux bottés, cravachés, masqués. Cela rappelle Kafka et certains films tchèques (que les réalisateurs n'ont sans doute pas vus), les films de Peter Watkins et **Clockwork Orange**; c'est un peu prétentieux, un peu irresponsable (c'est un spectacle politique sans analyse



Une scène de **Aura-Gone**

politique); mais Sloth a inventé des costumes et surtout des maquillages, a découvert des lieux et y a disposé les personnages pour composer des plans, visuellement impressionnants, qui sont la marque d'un tempérament, et d'une vision cinématographique vigoureux. **Montreal** par le même groupe est aussi un film de politique-fiction, présenté comme un reportage sur Montréal vers 1985; la ville est ravagée par une guerre civile; comme dans **The Apartment**, c'est le commentaire en voix off qui donne un sens aux images et à leur montage, ou plutôt le sens des photos et des bandes d'actualités télévisées de démolitions, d'incendies, de manifestations, d'interventions policières; elles authentifient le texte et inversement c'est le texte qui donne un sens à leur succession.

Metamorphosis (B.S. Greenwald, Conestoga College) est une parabole cinématographique parfaitement conçue et réalisée; un petit employé de bureau gris, digne et sans âge, un beau jour qu'il est en retard finit de s'habiller dans l'ascenseur de son immeuble; à partir de là, en quelques mois il va progressivement réussir à faire, dans les quelques minutes que prend l'ascenseur pour descendre du dixième étage, tout ce qu'auparavant il faisait chez lui avant de partir au travail; se laver, se raser, s'habiller, prendre son petit déjeuner, lire son journal; puis tout ce qu'il faisait dans la journée en dehors du travail: faire la cuisine, manger, dormir, écouter la radio, regarder la télé. L'extrême hâte avec laquelle il doit procéder est parfaitement rendue par la pixillation.

Sans doute croit-il ainsi gagner du temps, mais du temps pour quoi? à mesure qu'il réussit à faire plus de choses dans l'ascenseur, on ne le voit plus les faire

chez lui, on ne le voit plus chez lui, ni ailleurs en dehors du bureau, c'est comme si toute sa vie était désormais vécue dans l'ascenseur, sur ce rythme précipité, comme s'il s'était entièrement laissé dévorer par le goût, par l'engrenage de la performance (du rendement, de la productivité?). Aussi un jour, épuisé par le rythme de ses activités, il a une crise cardiaque et s'effondre dans l'ascenseur: un gros plan de son visage le montre blanchi, ridé, vieilli avant l'âge: il a vécu toutes les années qui lui restaient en quelques mois dans ces quelques minutes dans l'ascenseur, non pas gagné du temps, mais brûlé tout celui qu'il avait.

Le film n'est pas aussi lourdement philosophique que ce résumé pourrait le faire croire, un grand nombre de gags inventés ou répétés à chaque voyage de l'ascenseur, sans compromettre la simplicité de sa structure, font rebondir l'intérêt et l'amusement: l'équipement de plus en plus sophistiqué et miniaturisé que le héros tire de son sac et utilise dans l'ascenseur, réchaud, radio, siège pliant, télé, sac de couchage; la grosse dame blonde qui attend l'ascenseur au premier étage et le voit, quand les portes s'ouvrent, mettre la dernière main à sa tenue la première fois, va le regarder avec suspicion toutes les autres fois où pourtant il sortira parfaitement correct et digne, manteau boutonné, chapeau sur la tête.

Gerry (Leon Marr, Ryerson Institute) apparaît d'abord comme une nouvelle policière, ou sur la pègre: une fille accueille un voyageur à la descente du train en gare de Toronto, un grand jeune homme habillé de noir, silencieux, tranquille: elle l'amène au bureau d'un homme d'affaires marron

qui lui remet de l'argent; le jeune homme est un exécuter, et il tue les victimes qu'on lui désigne (des jeunes femmes qu'il séduit d'abord) jusqu'à ce qu'il se fasse descendre à son tour. Cette histoire est montée, montrée d'une façon partielle, énigmatique, d'abord avec des trous, en plans généraux ou moyens, puis certains détails sont repris plus tard en gros plan. Enfin, après que Gerry a été tué, la même jeune femme se rend de nouveau à la gare attendre un voyageur, et de nouveau c'est Gerry: la reprise de certaines scènes, la répétition (impossible) des épisodes détruit progressivement la narration policière, la transforme en une sorte de cauchemar.

La tentative (construction circulaire, destruction du temps et de la narration conventionnelle) serait intéressante si son efficacité n'était pas compromise par la maladresse et les clichés de la réalisation, par une image parfois floue et un son mal contrôlé, souvent trop amplifié.

Le personnage de **Vile In The Sunshine, Crawling** (L.D. O'Neil, Windsor University) est situé dans une réalité sociale moins conventionnelle, moins artificielle: c'est un reporter de télévision, qui se pose des questions sur la façon dont il exerce son métier; il est pris à partie par des manifestants apparemment révoltés par la façon dont les media les représentent, les officiels qu'il interviewe sont hypocrites et

dérisoires, il se bat sur les lieux de la manifestation avec des types arrivés en voiture qui sont sans doute des policiers, son rôle de témoin ne le satisfait pas, mais il ne sait pas de quel côté (quels sont les côtés?) ni comment s'engager. On aura compris par les incertitudes de mon interprétation que le film est confus; on sent que chaque séquence, chaque épisode, sont pour l'auteur, lourds de signification; tout ici est signe, mais signe de quoi? de désorientation, d'inquiétude certainement; le manque de moyens n'aide certainement pas à rendre le film clair et cohérent. Mais j'ai bien aimé la séquence de la bataille: le reporter et le type de la voiture s'agrippent, trébuchent, tombent, recommencent, se donnent des coups inefficaces, on ne sait pas pourquoi ils se battent mais il y a une action physique qui se justifie à mesure qu'elle se développe, et puis c'est drôle parce que ça a l'air de s'arrêter et puis ça reprend, c'est absurde comme un numéro de clowns.

Trois films, par ailleurs de mérite différent, procurent ce plaisir d'une action physique débridée, délirante, incongrue: **Sunday on Sedation** est laid, mal joué, mal fait, se rattache à la tradition de l'humour juif américain, ressemble aux films des frères Kuchar; il y a des types, petits, laids, mal rasés, portant un long manteau en plein été qui sautent en parachute pour se rendre à un repas d'anniversaire, se perdent, se retrouvent... comme dirait

Jean Eustache, ça ne vaut pas Laurel et Hardy.

Une aventure met aux prises, au Parc Lafontaine je pense, et en pixillation, un bon jeune homme aux cheveux courts, poli, serviable et un grand gros laid brutal gars d'bicycle sur son bicycle (invisible).

Le guerrillero urbain, des mêmes Danyèle Patenaude et Roger Cantin, habitués des festivals de film artisanal ou étudiant, est trop long pour ce qu'il y a dedans d'invention, de gags qui tous ne sont pas drôles, dont plusieurs ne sont pas nouveaux; mais cette histoire de guerilla farfelue à laquelle on ne donnerait pas une chance de réussir, et qui réussit, et qui se transforme une fois au pouvoir en une dictature totalitaire grossière, paillardes, jouisseuse, corrompue, avec ses tortionnaires, son curé mystique (mais ça manque un peu de cul) — a les qualités de ses défauts: démesure, incongruité, fausse naïveté folklorique.

Malheureusement, dans la mesure où ils appartiennent à une tradition déjà établie, underground où Ti-Pop, et où ils ne sont pas sous-tendus par une analyse un peu rigoureuse des phénomènes qu'ils prétendent dénoncer par le rire, ces films volontairement marginaux sont facilement récupérables, au contraire d'un **Q-bec my love** de Jean-Pierre Lefebvre par exemple.

EN GUISE DE CONCLUSION

Comment conclure ce trop long panorama de la production étudiante? Il se fait beaucoup de films dans les universités; la plus grande partie de cette production est ce à quoi on pouvait s'attendre, balbutiements égocentriques d'adolescents qui se cherchent, banals à force d'être individualistes; le rêve, l'allégorie, le pastiche prennent le pas sur la réalité, et quand celle-ci est abordée c'est sous les angles à la mode, écologie, dégoût de la ville, nostalgie de la vie rurale et de l'artisanat, violence, holocauste, conception apocalyptique et conspiratoire de la vie politique, vision caricaturale et grotesque des institutions, mariage, etc.

La qualité technique de ces films est extrêmement variable, mais souvent encore l'image est grise, floue, les cadrages approximatifs; surtout le son est mal contrôlé, les dialogues souvent inaudibles. Toutefois la musique rock, les années précédentes accompagnement obligé de presque tous les films quel que fût leur sujet, est en net recul.

Ce cinéma n'a pas trouvé d'acteurs; le physique inapproprié des interprètes, leur maladresse sont un facteur d'échec dans beaucoup des films expérimentaux ou à scénario.

Non seulement la réalité sociale est absente ou déformée, mais, d'une façon plus surprenante, l'amour et même

la sexualité sont absents aussi, sinon à l'état de trace et d'allusion. Il y a sans doute des raisons matérielles à plusieurs de ces lacunes: manque de moyens, difficulté d'obtenir des autorisations et de trouver des lieux de tournage: on voit beaucoup de corridors, de salles et de bureaux d'université, d'appartements d'étudiants, de rues désertes, de terrains vagues. La rareté de véritables personnages, des sentiments et des rapports humains peut s'expliquer aussi par l'absence de véritables acteurs. Il n'empêche que l'impression générale est celle d'un cinéma fait par une minorité introvertie, paresseuse, privilégiée, conformiste, qui reconduit, par exemple, l'alibi culturel et esthétique, comme en témoigne le nombre de films sur la danse.

Si les avant-gardes des cinquante dernières années, surréalisme, "underground" américain, continuent à déposer des sédiments dans les universités et collèges canadiens, la recherche et les orientations plus récentes commencent à les pénétrer: des films de caractère structuraliste font leur apparition; on travaille l'image, on la fait travailler et jouer, comme les écrivains français, et québécois, font travailler et jouer le texte; on déconstruit...

Il y a, naturellement, quelques films intéressants sinon parfaitement aboutis et maîtrisés, et quelques films beaux,

cinéma étudiant

drôles ou émouvants, riches de promesses déjà partiellement accomplies, d'une vision personnelle et responsable de leur sujet; parmi les premiers, et ensemble parce que l'intérêt provient de leur juxtaposition, les films où s'effectue un travail sur l'image: **Garbage, Aura Gone, Manipulation, Second Impressions, Changes**; les trois films du groupe Sloth. Parmi les seconds, **Da, da, da** et **A Still Life** en animation; **Le guerillero urbain; Children of Xanadu, Thursday Auction, Bleecker Street** (déjà récompensé de la feuille d'érable de Famous Players); **Metamorphosis**. Palmarès sensiblement différent de celui du jury. (A mon avis, le jury du festival a eu une attitude ambiguë et incohérente en décidant de ne pas attribuer certains prix tout en distribuant des mentions de consolation. De deux choses l'une: ou il entre dans le jeu du palmarès et des récompenses et il attribue tous les prix et distribue tout l'argent disponible aux films qu'il juge les meilleurs, ou les moins mauvais; ou, devant ce qu'il considère comme la médiocrité générale, il renonce à jouer ce jeu, à distribuer quelque prix ou récompense que ce soit, comme l'a fait le printemps dernier le jury du festival du cinéma artisanal, et comme lui **il s'en explique**).

Mais la conclusion la plus importante à tirer de ces cent et quelques films étudiants, c'est que des départements de cinéma existent depuis maintenant quelques années dans un grand nombre d'universités et de collèges au pays, et que leur existence même, l'enseignement qui s'y donne, les ressources techniques qu'on y trouve ont commencé à influencer sur le type et le style des films que conçoivent et réalisent les aspirants-cinéastes. De quelle nature est cette influence et dans quel sens s'exerce-t-elle?

Elle tient d'abord à l'existence même au sein de l'Université de départements de cinéma où l'on n'apprend pas seulement à regarder les films mais à en faire; ces départements sont nécessairement bien que non explicitement amenés à jouer le rôle d'écoles professionnelles; les étudiants s'y inscrivent parce qu'ils espèrent à la sortie trouver du travail comme cinéastes. Au Canada, plus particulièrement au Canada anglophone, où il n'y a pratiquement pas d'industrie privée du film de long métrage, ils chercheront à entrer à l'ONF, à Radio-Canada, ou dans une maison de production de films publicitaires; ils vont donc d'avance se conformer au type et au style des productions de ces organismes. Cette influence est ensuite matérielle et technique. Certains des films présentés ont bénéficié de ressources matérielles et humaines qui en font quasiment des productions professionnelles, et d'autres pas. Selon quels critères un département de cinéma choisit-il, parmi tous les projets étudiants, celui ou ceux qui seront ainsi privilégiés?

A ne considérer que les exemples les plus évidents, **Thursday Auction** et **The Appointment** par exemple, il se vérifie pour la première fois, sur pièces et publiquement, que l'Université est vouée comme n'importe quelle autre Institution culturelle à la re-production de la culture existante, des valeurs reçues, et donc à la prolongation et à la consolidation du statu-quo.

L'impression de médiocrité, de conformisme, de timidité que dégagent considérés dans leur ensemble, les films proposés à ce 7ième festival du film étudiant canadien, montre que peu d'apprentis-cinéastes ont le courage, la lucidité, la formation politique ou même tout simplement le désir qui seraient nécessaires pour réussir, peut-être, à faire à l'intérieur des universités aujourd'hui, demain à l'ONF, à Radio-Canada ou avec l'"aide" de la SDICC, des films autres que ceux que ces institutions, et la société de consommation dirigée attendent d'eux. □

QUI A DIT QUE LE CINÉMA QUÉBÉCOIS ÉTAIT MORT?

CAROLE
LAURE

dans

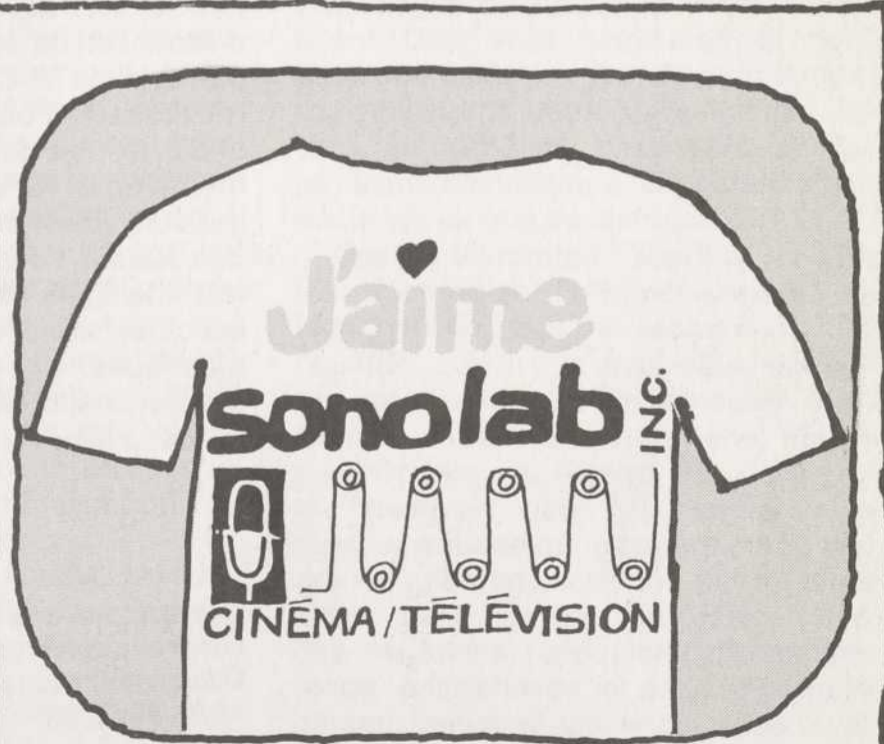
je suis
heureuse,
normale...
sauvez-moi.

LA TÊTE
DE
NORMANDE
ST-ONGE

UN FILM DE
GILLES CARLE

EN 4 JOURS DANS 4 CINEMAS:

\$53,419



**Qualité
assurée***

* Téléphonez: 878-9562, vous verrez bien!

QUELQUES TITRES UTILES AUX PROFESSEURS ET ÉTUDIANTS EN CINÉMA

Clefs pour le cinéma

par Barthélemy Amengual
Editions Seghers, Paris
207 pages, 1971

La série "Clefs" de Seghers offre toujours d'excellentes synthèses pour la vulgarisation d'un champ du savoir. Une vulgarisation qui se situe à un niveau supérieur aux introductions de Que sais-je? Les "clefs" de B. Amengual ne se veulent pas une introduction générale au cinéma, mais "ouverture à quelques-unes des questions originales que le film pose à tout esprit cultivé et curieux" (p. 11). Comme l'indique cette citation, il s'agit davantage dans ce livre de la "lecture" intelligente des *films* que de la compréhension générale du *cinéma* (malgré le titre). Les "questions originales" portent ici sur les notions de présence et d'absence, de spectacle et d'écriture, de réalisme et d'objectivité, de la narrativité, etc. Pour en dégager la spécificité, le film est ensuite mis en relation avec le roman, le théâtre et la télévision. Des éléments de filmologie complètent l'ensemble. Ce livre résume intelligemment et met en relation les unes avec les autres les études théoriques de Mitry, Bazin, Morin, Metz et des théoriciens russes. Il donne le goût d'aller lire ou relire ces auteurs.

Comprendre le cinéma

par Franz Weyergans
Office international de librairie, Bruxelles
1970, 256 pages

Dans le temps des ciné-clubs, on était fort friand de ces "grammaires" du cinéma qui en quelques centaines d'images et quelques milliers de lignes de texte voulaient initier aux techniques de base et à l'esthétique du septième art. **Comprendre le cinéma** s'inscrit dans cette tradition. C'est même une nouvelle version (améliorée) de **Mais oui, vous comprenez le cinéma** du même auteur en 1963. Dans le genre introduction générale pour le niveau secondaire à l'école, c'est probablement ce qui existe de meilleur. Les divers

éléments du langage cinématographique y sont clairement définis et abondamment illustrés de photographies très soignées.

Clés et codes du cinéma

par Yveline Baticle
Magnard Université, Paris
366 pages, 1973

Encore une introduction générale, mais s'adressant cette fois-ci à un niveau supérieur, celui des collèges et universités. Reprise et développement de **Manuel d'initiation au cinéma** (même éditeur, 1969), ce nouveau manuel s'inscrit surtout dans le courant sémiologique développé par Christian Metz et tient compte des récentes études structuralistes en linguistique. Son écriture limpide en fait toutefois un instrument facilement accessible aux étudiants de cégep. Pour le cours "langage et analyse filmiques", il constitue sans doute le meilleur outil (à ma connaissance). Explication des différents moyens matériels servant à l'expression filmique, ouverture aux procédés de connotation, grilles d'analyse pour la signification, suggestions d'exercices pratiques, reproduction de textes d'auteurs importants, etc., font de ce manuel une excellente base théorique pour les cours de création. Son avant-dernier chapitre, "Vers une cinématologie intégrée", ouvre aussi d'excellentes perspectives pour la critique. Finalement, en plus de fournir beaucoup de trucs pratiques pour l'enseignement ce livre engage à une réflexion sur ce même enseignement.

Ces "clés", comme celle de B. Amengual, ouvrent aux études plus sérieuses et nécessaires (au moins pour les enseignants) de Metz (**Essais sur la signification au cinéma**, tomes 1 et 2, **Langage et cinéma**) et de la revue *Communications* dont, entre autres, le dernier numéro (23) est tout entier consacré à "Psychanalyse et cinéma". Sans oublier ces quelques classiques que je crois toujours utiles: Cohen-Séat, Morin, Epstein.

Yves Lever

Que la fête commence...

Un film français de Bertrand Tavernier. **Scénario:** Jean Aurenche et Bertrand Tavernier. **Images:** P. William Glenn. **Musique:** Philippe d'Orléans, transcrite par A. Duhamel. **Son:** Michel Desrois, Auguste Galli. **Décors:** Pierre Guffroy. **Montage:** A. Psenny. **Interprètes:** Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jean-Pierre Marielle, Christine Pascal, Alfred Adam, Jean Roger Caussimon, Gérard Desarthe, Marina Vlady.

Directeur de production: Alain Belmondo. **Producteur:** Michelle de Broca. **Producteur associé:** Yves Robert. **Production:** Fildebroc - U.P.F. - La Guéville.

Caractéristiques: 35mm, couleur. 120 minutes.

D'où vient le plaisir qui nous habite durant les deux heures de qualité que nous procure Bertrand Tavernier, dans **Que la Fête commence...**? Pour une fois on fait confiance au spectateur, on parie sur lui, sur son esprit critique, sa vigilance, sa lucidité en un mot, au lieu de spéculer sur la complicité moite, hypnotique et offerte qui le lie et le soumet à l'écran... C'est déjà un premier bonheur!

Bertrand Tavernier nous introduit avec élégance et efficacité dans une époque souvent escamotée ou trop vite expédiée par l'Histoire de France des manuels: la Régence. Elle représente un "creux" entre deux pouvoirs, entre deux Louis: le quatorzième et le quinzième. Le "Roi-Soleil" est mort, laissant une France pantelante, divisée, ruinée, menacée; l'héritier de la couronne n'étant pas encore en âge de prendre le pouvoir, Philippe d'Orléans assume la périlleuse transition que sera la Régence. C'est un homme libéral, raffiné, mais "contrôlé" par l'Abbé Dubois, sorte de Tartuffe qui, ayant réussi dans le demi-monde et dans le grand monde - c'est le même à cette époque - n'a plus à se cacher.

Pendant ce temps à l'ouest, perdue, isolée, face à la mer, d'où ne peut venir que l'envahisseur étranger, la Bretagne catholique bouge, comme auparavant les Cévennes des insurgés protestants, ces "**Camisards**" sur lesquels René Allio réalisa un film également remarquable. La France - déjà - centralisatrice, rejette ces paysans, les déporte en Louisiane pour peupler ce "pays de sauvages". Mais Bertrand Tavernier nous rappelle que pour la cour, la Bretagne était également un pays de "sauvages", qui ne parlaient même pas la même langue qu'à Paris... On y enlevait encore des petites filles, qui servaient dans les bordels de la capitale. L'idée de République, où l'égalité des êtres ne serait plus le droit de disposer également de tous,

commençait à y germer. Le marquis de Pontcallec essayait maladroitement de rassembler et de soulever aristocrates désargentés et paysans épuisés par la famine. Jean-Pierre Marielle en De Pontcallec, donne de ce personnage une lecture originale et percutante; exalté, tragique et dérisoire, aristocrate loqueteux, agitateur brouillon "coupé des masses", silhouette attardée de la Comedia dell'Arte, insurgé picaresque à la rapière haute, il ne manque pas de tenue - ce que Cyrano avant de mourir appelait le "panache".

De la tenue, le Paris de 1719 en manque singulièrement, accusant dans les moeurs, la vacance de l'autorité d'un pouvoir royal, la rupture, le "flou" historique, prétextes à toutes les extravagances. Souvenons-nous de cette scène, presque rituelle, où des seigneurs festoient, déguisés en miséreux, au son d'un orchestre d'aveugles. Les délices de l'argent, c'est ici, d'assurer le spectacle de la pauvreté, c'est de "jouer" le malheur afin de mieux l'exorciser et pouvoir tout à loisir se concentrer sur l'exploration méticuleuse de la volupté. Le plaisir enfin débarrassé de sa mauvaise conscience, s'installe, se justifie, s'épanouit, s'institutionnalise pourrait-on dire. La jouissance devient une nouvelle sagesse. L'interdit n'est plus perçu qu'en tant que limite à dépasser. Les putains de haut vol tutoient les seigneurs et ceux-ci évoquent Dieu avec familiarité et nonchalance ou le mettent pour un temps, tranquillement entre parenthèses. Le salut de l'âme est désormais envisagé avec désinvolture et parfois même, avec un brin de distraction.

Ces aristocrates libertins fondent leur doctrine sur l'affranchissement de leur pensée, sur la recherche - la "quête", car il y a dans cette démarche quelque chose d'essentiel et d'extrême - d'une lucidité nouvelle: Philippe d'Orléans, le Régent, est de ceux-là. Tavernier nous le montre muré dans la solitude qui n'appartient qu'aux grands libertins, coincé entre deux morts: celle de sa fille préférée que des médecins redoutables d'incompétence ont achevée, et celle d'un petit garçon, renversé par le carrosse royal lancé à folle allure. Il s'avance dans le plaisir, avec la gravité, le caractère systématique et désabusé tout à la fois, d'un homme très malheureux, rongé de malaise et d'ennui mélancolique. Philippe Noiret, tour à tour austère, grivois, débonnaire, pathétique, familial, féroce de clairvoyance est ici magnifique de précision et d'intelligence. Il faut l'entendre évoquer d'une voix sourde sa fille qu'il vient de perdre, ou bien le voir serrer de près en lui murmurant des gauloiseries, une Marina Vlady au corps somptueux de courtisane mais à l'esprit de banquier.



Jacques Perrin dans **Section Spéciale**

Noiret est bouleversant lorsqu'il essaye de "racheter" l'accident qui coûta la vie à un petit paysan; Noiret est poignant, dissertant sur Dieu et le salut de l'âme en compagnie d'une jeune prostituée. Noiret rieur, buvant son chocolat, libertin euphorique absorbé dans la contemplation d'images lestes projetées par une lanterne magique, cinglant en remettant à sa véritable place - celle d'un laquais - l'abbé Dubois, futur archevêque... On n'en finirait pas de citer l'interprétation passionnante de ce grand comédien.

Jean Rochefort, qui lui donne la réplique (on se croit parfois au théâtre tant le dialogue reste toujours soigné et scintillant), est à la hauteur de son personnage l'abbé Dubois, et de son interlocuteur. "Se retrouver en esprit, c'est se rencontrer au sommet" avait coutume de dire un général-écrivain français que ses contemporains assimilaient malicieusement au "Roi-Soleil" - je veux dire le général de Gaulle. Quel plaisir que de voir ces deux complices - le Régent et l'abbé Dubois - qui se fascinent et se méprisent mutuellement, discuter légèrement de choses graves... Et c'est même une des perversions du film, que de "captiver" le spectateur tout en le maintenant à une distance critique - mais non respectueuse - de ces personnages. A la fois séduits et révoltés par ces jouisseurs paniques, nous faisons nôtre l'ambiguïté qui fonde les rapports entre un Phi-

lippe d'Orléans et un Abbé Dubois, et cela d'autant plus, que chacun d'eux ne se fait aucune illusion, non seulement sur l'autre, mais également sur lui-même. Philippe Noiret ne déclare-t-il pas d'un ton désabusé: "J'aurais pu être un grand compositeur, (il le fut en réalité, et la musique du film le prouve) je ne suis qu'un Régent, c'est-à-dire pas grand chose".

La lucidité hautaine, l'amertume et le cynisme du libertin, désamorcent, "déçoivent" par avance tout jugement moralisateur, le frappent d'incongruité: on ne peut s'indigner, car il n'a plus de comptes à rendre qu'à Dieu... et encore! Le scandale c'est justement qu'il ne donne plus prise au scandale. N'est-ce pas aussi une des leçons de "Don Juan"?

La seule réponse à une telle attitude, ce n'est donc plus le discours, car il est encore un privilège de classe, mais la violence insurrectionnelle, radicale, inouïe, imprévisible, le soulèvement généralisé des laissés pour compte. La France n'est pas encore délivrée du sceptre et de l'encensoir, mais voilà que l'Histoire se précipite soudain. A la fin du film, un carrosse brûle devant un enfant mort soutenu par sa soeur qui le force à "regarder". Nous contemplons nous aussi ce carrosse et cet enfant... La fête est finie, que l'Histoire commence!

Alain Ergas

Section spéciale

Un film français de Costa-Gavras. **Scénario:** Costa-Gavras et Jorge Semprun, d'après le livre de Hervé Villière. **Images:** Andreas Winding. **Montage:** Françoise Bonnot. **Musique:** Eric Demarsan, Takis. **Interprètes:** Michel Lonsdale, Louis Seigner, Ivor Garrani, Henri Serre, Pierre Dux, Claude Pieplu, Jean Bouise, Jean Champion, Jacques Spiesser, Yves Robert, Bruno Cremer, Jacques Perrin. **Caractéristiques:** 35 mm, couleur. **Durée:** 118 minutes.

Expérience fort intéressante que de voir **Section spéciale** le lendemain du visionnement de **Z** à la télévision et neuf jours après avoir revu **Etat de siège** à la même télévision. (En passant, simple coïncidence que ces deux projections au moment même de la sortie du dernier Costa Gavras en salle commerciale...?)

Première remarque: une assez grande différence de construction dramatique entre **Z** et **Section spéciale**. Le suspense, élément capital du premier, n'a presque plus d'importance dans le dernier. Les rebondissements avec effets de surprise (réactions inattendues, irruptions de nouveaux personnages) laissent place à une mécanique inexorable à découvert dès les premières séquences et dont l'ensemble du film ne fera qu'explorer les détails.

Deuxième remarque: la bande sonore (paroles et leurs intonations, musique, utilisation de bruits) se fait plus discrète. Decrescendo de cette musique haletante des premiers films et beaucoup moins de ces bruits pour énerver (au sens figuré d'abord, au sens propre ensuite) les spectateurs.

Troisième remarque: Costa Gavras n'utilise plus le star système qui faisait la fortune des autres films. La fortune, mais aussi la fausseté: Montand en bon ou en salaud, c'est du pareil au même sur l'écran, c'est un héros tout court. Encore qu'il faille dire qu'un film de Costa Gavras et Costa Gavras lui-même sont partie prenante du star système: les media d'information ne faisaient-ils pas état dernièrement de son arrestation et de son expulsion d'Espagne à la suite d'une marche de protestation?

Quatrième remarque: **Section spéciale**, comme les autres, ne s'embarrasse pas de détails superflus. Il va directement aux faits, les montre (et monte) avec rapidité et en coupes franches. Pas de temps à perdre avec les longs panoramiques qui cherchent les personnages ou les lents zoom-in de leurs réflexions et déchirements intérieurs...

Cinquième remarque: Costa Gavras a de la suite dans les idées: toujours cette même lutte contre les injustices "mortelles" perpétrées par les gouvernements pour des raisons politiques, ou soi-disant telles.

Sixième remarque: Il apparaîtrait donc que Costa Gavras aurait tenu compte des critiques de ses films antérieurs, particulièrement celles venant des analystes politiques du cinéma.

Mais il faut dire aussi:

Septième remarque: malgré une utilisation moindre des procédés de connotation cinématographiques qui "embarquent" davantage le spectateur (plans rapprochés et gros plans, musique, montage événementiel et suspense, etc.), **Section spéciale** n'est pas plus distancié par rapport à son sujet que les films précédents. Il captive l'attention sur un sujet valable, mais la libère complètement à la fin. Comme les autres fois, l'histoire est complète par elle-même: les héros meurent, les salauds disparaissent en même temps que les images. Et les lumières de la salle de cinéma redonnent à l'écran sa blancheur virgine pour un recommencement du spectacle qui, comme chacun sait, "must go on".

Huitième remarque: après la Grèce des Colonels, la Tchécoslovaquie, l'Uruguay, voici la France de 1942: tous des pays étrangers ou *spéciaux*, plus ou moins extra-terrestres. Bien sûr, les spectateurs français rentrent chez eux, mais dans un "vieux" pays et à commencer par le titre, le film lui dit bien qu'il s'agit d'une *section spéciale* de son histoire. Il lui dit aussi qu'il le connaît bien et que lui, dans la salle, s'il avait vécu à ce moment-là, n'aurait jamais accepté une telle entrave à la démocratie...

Finalement, à la télévision, **Etat de siège** prenait un sens spécial, très "reportage" honnête, plus vrai qu'en salle, commerciale. Peut-être que ce sera la même chose avec **Section spéciale**. Attendons voir.

Yves Lever

La plus belle vie du monde

Un documentaire québécois de Claude Grenier. **Scénario:** Claude Grenier. **Recherche:** Claude Grenier, Benoit Rivard. **Images:** Benoit Rivard. **Assistant à la caméra:** Robert Michon. **Montage:** Claude Grenier, Ulla Ryghe. **Assistante au montage:** Michèle Groleau. **Son:** Jean Rival. **Mixage:** Michel Descombes. **Régie:** Vianney Gauthier. **Administration:** Françoise Berd. **Producteur:** Jean-Marc Garand. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 53 min., 47 sec. **Distribution:** Office National du Film du Canada.

Quelques cinéastes canadiens ont déjà filmé des robineux dans leur milieu naturel. Qui ne se souvient pas de **Skid Row** (1956) d'Allan King ou du court métrage de Camil Adam produit par l'ONF en 1962, **Au plus petit d'entre nous?** Deux documentaires qui, comme celui de Claude Grenier, tentaient cette impossible incursion dans l'univers de ces drop-out de la société rangée, sobre, lucide et "civilisée".

Pas question dans **La plus belle vie du monde** de fournir aux spectateurs des informations sociologiques sur le nombre de robineux au pied carré dans une ville comme Montréal. Pas question, non plus, de rencontrer ceux qui s'occupent du sort de ces "guides touristiques" encombrants dans une ville qui se veut ordonnée comme Montréal. Les aumôniers, les parents, les animateurs sociaux, les médecins de ces robineux ne prennent pas la parole dans ce film. Pas plus que les policiers de la CTCUM qui les conduisent si gentiment à leur cellule particulière le matin venu...

Claude Grenier, comme Allan King et Camil Adam, a préféré pénétrer le plus profondément possible dans l'intimité (si ce mot signifie quelque chose pour les robineux...) de quelques vrais robineux de sa connaissance. Si possible, fraterniser avec eux et éviter de les filmer comme des animaux étranges faisant partie de la collection privée d'une société qui se veut humanitaire, bien armée pour le salut, compatissante et charitable pour le bien-être social de tous.

Le moins que l'on puisse dire c'est que ses spécimens inspirent le respect. Ses robineux ne trichent pas avec la caméra. Leur naturel nous éclabousse.

Je pense surtout à ce couple de robineux, lui, malade et elle, encore

en trop bonne santé, qui entretient un "camarade". A leur "game" de cartes commentée en anglais comme pas une. Aux tableaux baroques que réussit à composer Grenier dans ce tourist-room semblable à tous les tourist-rooms de Montréal.

Car dans un film comme celui-là, dans un documentaire qui se veut "réaliste", non dirigé, on a tendance à surveiller les séquences plus fortes que les autres, plus chargées d'intensité, de révolte quotidienne puisque la plupart des robineux accumulent une dose importante d'agressivité.

La plus belle vie du monde nous restitue ces quelques moments difficiles à supporter parce que l'on sait très bien que ce vertige de la robine permanente nous tente tous, un jour ou l'autre. La frontière n'est pas si loin entre notre normalité et la marginalité de ces robineux exilés dans leur propre solitude. Des séquences fortes comme celle du robineux étourdi par les enfants dans un parc; celle de cette grande robineuse à la peau noire qui cherche à dévisager tous ses compagnons avec une bouteille cassée; la plainte du robineux violonneux dans l'âme qui chante une chanson d'amour à sa compagne; et les confessions de chacun de ces êtres qui, mieux que n'importe quel psychiatre, connaissent l'origine de leur dérive quotidienne dans une bouteille, comme un message perdu d'avance qu'ils envoient à l'humanité toute entière.

La plus belle vie du monde n'évite cependant pas toujours ce petit côté "mondo cane" qu'on reproche facilement à tous ces genres de films. L'on sent très vite, dans ce film, que les réalisateurs (Claude Grenier et l'équipe de techniciens) n'ont pu franchir la limite permise qui les sépare de ce monde des robineux. La communication reste impossible avec ces "prophètes" à moins de choisir résolument de participer à leur vie. **La plus belle vie du monde** souligne donc avec émotion la marge qui sépare, dans notre société "sobre", ceux qui peuvent continuer le voyage au fond de la nuit et ceux qui ne le peuvent pas. Et les voyageurs les plus courageux ne sont pas nécessairement ceux qu'on pense.

Pierre Demers

Night Cap

Un film québécois d'André Forcier. **Assis- tant à la réalisation:** Claude Léger. **Scéna- rio:** André Forcier. **Images:** Pierre Letar- te. **Assistant à la caméra:** Séraphin Bou- chard. **Musique:** Don Douglas. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Son:** Joseph Champag- ne. **Perchiste:** Jean-Guy Normandin. **Mon- tage:** André Corriveau. **Electricien:** Roger Cadieux. **Accessoiriste:** Gilles Aird. **Cos- tumes:** Ginette Magny. **Masque:** Christophe Harbonville. **Photographe de plateau:** Ta- kashi Seida. **Régie:** Michel Dandavino. **Con- sultant au découpage:** François Gill.

Interprètes: Guy L'Ecuyer, J. Léo Gagnon, Jacques Pélodeau, Lucille Bélair, Jacques Marcotte, Louise Gagnon, Esther Augé, Françoise Berd, Claude Ravenelle, Albert Payette, Marcel Fournier, Ernest Gui- mond, Jacques Thisdale.

Directrice de production: Laurence Paré. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 36 minutes, 15 secondes. **Distribu- tion:** Office National du film du Canada.

En voyant **Night Cap** d'André For- cier, court métrage de 36 minutes pro- duit par l'Office national du Film, on ne peut pas s'empêcher de penser à un film comme **La vie heureuse de Léopold Z.** de Gilles Carle.

Dans **Night Cap** les personnages ap- partenant au milieu populaire montréalais se préparent aussi à fêter Noël. Guy Lécuyer, comme dans **Léopold Z.**, traîne sa bonne humeur tout en oubliant ses problèmes financiers et familiaux. Pour la circonstance, dans ce film de Forcier, il s'appelle Félix Boisvert, travailleur dans une usine canadienne-anglaise.

Peu importe sa condition économique et sociale: la veille de Noël, il fêtera avec ses amis dans sa taverne préférée. D'autant plus que la chance semble lui sourire: il gagne la dinde que le propriétaire de la taverne offrait en prime à ses bons clients. Puis, sans le dire à personne, il meurt d'une crise cardiaque en allant uriner. C'est alors qu'on se replonge en plein dans le petit monde d'André Forcier, celui de **Bar Salon**.

Ses comédiens préférés surgissent de partout. Jacques Marcotte joue le fils de Félix Boisvert, un jeune chô- meur qui digère très mal la mort de son père, la veille de Noël; la petite soeur de Marcotte, c'est la fillette de **Bar Salon** qui continue de parler fran- chement aux adultes ("*mon maudit chien sale*" dit-elle à son frère aîné); même le major Cotnoir (Albert Payette) surgit dans un réveillon aristocra- tique juste le temps de complimenter une cantatrice fanée ("*Vous m'avez fait jouir madame...*"). On se trouve vraiment en pays de connaissance.

Mêmes comédiens principaux donc que dans les autres films de Forcier, mais aussi mêmes personnages margi- naux, exclus, révoltés par les circon- stances. Le fils de Félix Boisvert qui profite du salon funéraire pour pincer son ancienne amie; le voleur (magistra- lement interprété par Jacques Thisdale) de la famille Boisvert qui vient voir son frère dans sa tombe avec un poli- cier de la Sûreté du Québec (encore plus ridiculisée que dans **Bar Salon**); l'ancienne petite amie (Esther Auger) du fils de Félix Boisvert devenue call- girl dans la petite mafia montréalaise, mais si elle a changé de classe sociale pour s'en sortir elle préfère toujours ses premiers amis; les deux vieilles tantes qui placotent au salon funéraire de cancer du cervelet; et tous ceux qui circulent dans la taverne du début (le vieux robineux qui a fait les deux guer- res) et puis dans le bar-salon de la fin du film. Sans oublier cette vieille can- tatrice qui fait de l'oeil au pianiste Dé- dé Gagnon (sic). Tout peut arriver dans ce beau monde de drop-out, de hobos nocturnes.

Le talent et le mérite du réalisateur, c'est de pousser ces personnages à leurs limites, de les surprendre en pleine conversation (à vérifier, la pré- cision du langage populaire dans les films de Forcier! Par exemple: "*Fé- lix est beau dans sa tombe, on l'a bien arrangé*" dit son fils), de les montrer au "naturel". Chez Forcier tout est une question de nuances, de détails, d'observation. Pour évaluer les raisons de vivre, pour mesurer l'ambition des Montréalais de la classe populaire, pour comprendre leur résignation et justifier les manchettes d'**Allô Police**, je ne connais pas meilleure documenta- tion de base que les films de Forcier. Qui mieux que Forcier peut signifier la rage d'un chômeur montréalais qui se fait voler sa petite amie par un fils à papa?

Qui mieux que Forcier peut tourner endérision les valeurs établies (ici, la famille, le travail, l'amour, la mort, l'argent, la langue, le mariage, l'en- fance) et les représentants de l'autori- té (la police, l'armée, les patrons an- glais — dans **Night Cap**, le boss anglais de Félix Boisvert offre ses sympathies aux membres de sa famille: "*mes fé- licitations...*")?

C'est rassurant de voir que Forcier a forcé l'ONF à s'adapter à son cinéma de dérision. On rit autant en voyant **Night Cap** que **Bar-Salon**. Et là encore, ces révoltés ne font aucune concession au bon goût du cinéma mélodramatique et psychologique.

Pierre Demers

Ils ont combattu pour la patrie

Un film soviétique de Serguei Bondartchouk. **Scénario:** Serguei Bondartchouk, d'après le roman de Mikhail Choulov. **Images:** Vadim Youssov. **Musique:** Viatcheslav Ovthinnikov. **Caractéristiques:** 70mm, cou- leur. **Durée:** 170 minutes.

Dans le genre film de guerre à grand déploiement, les plus minables produc- tions américaines des années 50 pré- sentent plus d'intérêt et font moins "film amateur" que ce dernier Bon- dartchouk. Alternance constante de plans rapprochés ou de gros plans, les deux statiques et bavards, avec des plans généraux de bombardements où les effets spéciaux apparaissent dans toute leur invraisemblance, **Ils ont com- battu pour la patrie** a découvert toutes ses ficelles après la première demi- heure. Pour le reste (*cinq* autres demi- heures...), tout n'est que redondance visuelle et sonore pour réaffirmer ad nauseam une thèse qui pourtant n'est pas si difficile à comprendre.

Car il s'agit bien ici d'un film à thèse (et non d'un film historique ou d'action). La thèse: les soldats russes en retraite pendant l'été 1942 dans la plaine du Don n'ont pas fui lâchement devant les Allemands, mais par leurs batailles désespérées devant l'ennemi supérieur en armes et en hommes, ils combattaient réellement "pour la pa- trie" en retardant son avance.

Il faut croire que l'affirmation de cette thèse prend une pertinence spé- ciale en milieu russe et que cela justi- fie la fabrication de ce film. D'ici, nous ne pouvons en juger. D'autant plus que l'anti-thèse n'est qu'à peine évoquée par quelques paysannes agres- sives (jouant l'agressivité) devant le paysage de leurs terres brûlées. On sent bien que toute une querelle sur l'interprétation historique — et d'autres personnes — se cachent derrière tout ça. Peut-être n'était-il pas possible d'exposer clairement les enjeux, mais cela n'excuse aucunement le manque flagrant de subtilité des images et les gros plans sans profondeur de champ à répétition.

Quand on pense que ce film représen- tait officiellement l'URSS à Cannes cet- te année...

Yves Lever

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

SPHÉRIQUES

- (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

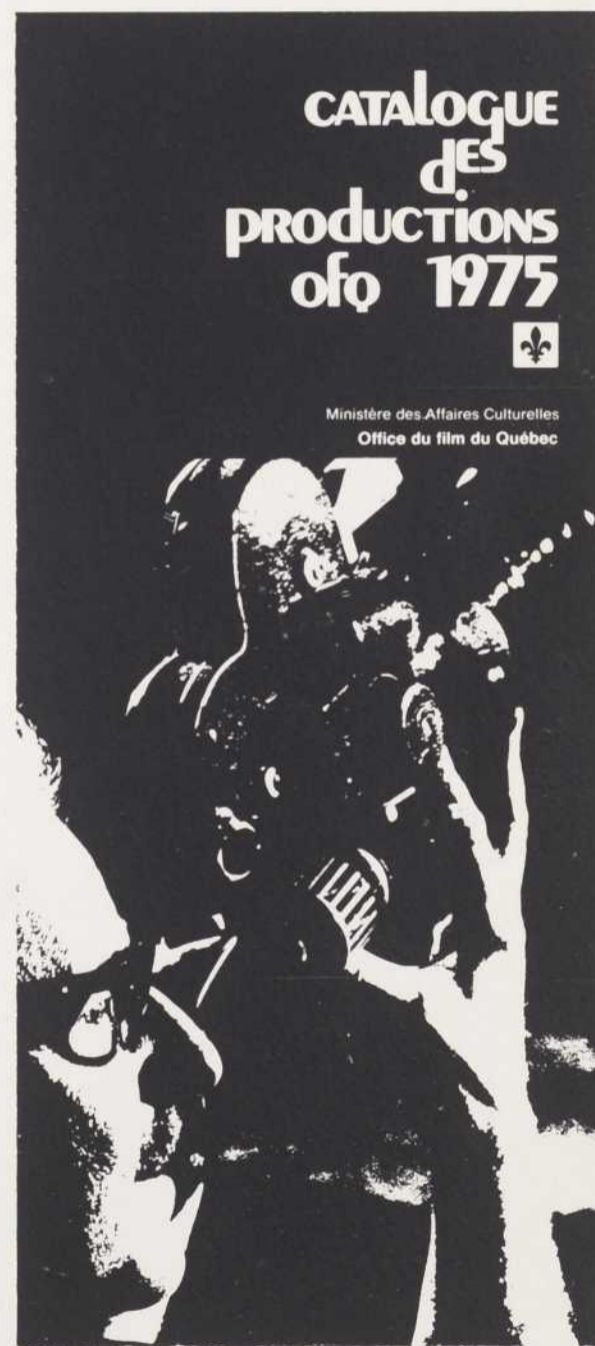
GENERATEURS

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
571 Homer St, Vancouver, (604) 687-8351

La Direction générale
du Cinéma et de l'Audiovisuel
du ministère
des Communications
rend hommage
à Paul Vézina,
cinéaste du Québec.



Paul Vézina, cinéaste
Photo: Neuville Bazin, OFQ.

"...en plus d'être
un merveilleux peintre,
Paul Vézina
était un merveilleux cinéaste,
un merveilleux faiseur d'images."

Jean-Claude Labrecque.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE

(s.p.)

Périodiques

1700 St-Denis, MONTREAL, Québec

H2X 3K6

Des années de vie commune.



REÇU LE

17 DEC 1975

Photo tirée de la collection historique
de la Security Pacific National Bank, Los Angeles.