

Vol. 1, No. 9
Mai-juin 1972

ER
-841

cinéma québec

Vol. 1, No 9

75c

La vraie nature de Bernadette
Les smattes
La maudite galette
Zikkaron
Hommage à John Grierson
Informations/documents/critiques

SPECTACLES
TOUS LES SOIRS
À 20 HEURES
SAUF LE LUNDI
AU VIDEOTHEATRE DU



les productions carle-lamy ltée

Case Postale 948, Niveau 3, Place Bonaventure,
Montréal 114, P.Q.

producteur et/ou co-producteur de
LA BRAIE NATURE DE BERNADETTE
LA CONQUETE
LES SMATTES
LA MAUDITE GALETTE
KAMOURASKA, d'après le roman d'Anne Hébert,
publié aux Editions du Seuil.

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

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



Cinak présente

La Maudite Galette

le film non encore interdit
de

Denys Arcand
avec

Luce Guilbeault
Marcel Sabourin

en collaboration avec
les productions Carle-Lamy
et la SDICC

cinéma québec

Sommaire

Vol. 1, No 9

Photo couverture: "Les smattes" de Jean-Claude Labrecque

ont collaboré à ce numéro:

Denys Arcand, Gilles Carle, Ginette Charest, Laurent Coderre, Michel Euvrard, Richard Gay, Rodney James, Mireille Kermoyan, Jean-Claude Labrecque, Jean Leduc, Raymond-Marie Léger, André Leroux, Luc Perreault, Jean-Pierre Tadros.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Michel Euvrard, Carol Faucher, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros

Collaborateurs:

Pierre Demers, Jean Leduc.

Correspondant:

André Pâquet

Conception graphique:

Louis Charpentier.

Administration, publicité

Connie Tadros

Distribution:

Les distributions Eclair

Tél.: (514) 353-6060

Abonnements:

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

Etats-Unis: ajouter un dollar

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

Les abonnements ne sont enregistrés qu'au reçu du versement. Prière d'adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Cinéma québécois: un clin d'oeil du côté de Cannes

-
- | | |
|--|----|
| La vraie nature de Bernadette,
de Gilles Carle (Jean-Pierre Tadros) | 16 |
| Les smattes,
de Jean-Claude Labrecque (Luc Perreault) | 22 |
| La maudite galette,
de Denys Arcand (Jean-Pierre Tadros) | 26 |
| Zikkaron,
de Laurent Coderre (Mireille Kermoyan) | 30 |
-

Hommage à John Grierson

-
- | | |
|---|----|
| Le rêve de John Grierson,
par Rodney James | 32 |
|---|----|
-

- | | |
|------------------------------|----|
| Critiques | 37 |
| Informations/notes/documents | 6 |
-

Dans les prochains numéros

-
- | |
|--|
| L'enseignement du cinéma au Québec
(un inventaire des ressources) |
| Un dossier sur Michel Brault |
| Le cinéma en province, par Pierre Demers |
| Un entretien avec John Cassavetes,
par André Leroux |
| Le cinéama international: Cannes 1972 |
-

Coup de pied en retour

A propos de: "Le mépris n'aura qu'un temps"

Messieurs,

J'aimerais vous faire part de mes impressions au sujet du film **Le mépris n'aura qu'un temps**, d'Arthur Lamothe. Ce film m'a grandement déçu. Je m'attendais en effet à voir traiter avec une certaine profondeur d'un pareil sujet, celui des ouvriers de la construction à Montréal. Au lieu de cela, c'est à un reportage superficiel auquel j'ai assisté.

On nous laisse entendre (voir **Cinéma/Québec**, vol. 1, no 1, mai 1971) qu'il s'agit d'un film d'information et d'un film politique. Information pour qui? Pour les travailleurs de la construction ou pour les autres? Dans le premier cas, il faut alors chercher ce qui est dit dans le film, que l'ouvrier ne connaît pas déjà. Dans l'autre cas, à quoi bon faire état de la misère des ouvriers si, en même temps, on ne nous montre pas les racines du mal? Au lieu de cela, Lamothe se contente de mettre ensemble tous les propos recueillis chez les ouvriers. Ce sont d'ailleurs ces propos qui font le mieux ressortir la nécessité d'une bonne information chez les ouvriers, dont les préjugés sur les causes et les remèdes de leur situation ne font pas de doute.

C'est pourquoi je m'en prends surtout au contraste qui est fait entre la vie sans sécurité de l'ouvrier, et la vie de loisirs d'une bourgeoise de l'Île-des-Soeurs. Lamothe tente-t-il de montrer que celui qui un jour peut réussir à sortir de sa condition misérable au point de pouvoir se payer un appartement luxueux est le grand responsable de la misère des autres? Ce n'est pas l'image simpliste de la vie d'une petite bourgeoise qu'il fallait opposer à celle de l'ouvrier, mais bien celle des rouages de la haute finance, de la grande "business", des "rackets" des employeurs de la construction (auxquels les ouvriers font eux-mêmes allusion), des causes des déficiences d'un organisme comme l'assurance-chômage, le bien-être social, etc. C'est à cela que l'ouvrier doit s'en prendre, non à celui qui a réussi à s'en sortir. C'est pourquoi l'ouvrier doit être informé. Informé également du rôle non seulement du gouvernement, mais des syndicats, dans l'industrie de la construction. Le fait, par exemple, qu'il y ait plus d'un syndicat, aide-t-il ou nuit-il à l'ouvrier?

Il y a dans ce film de Lamothe, me semble-t-il, une sorte de complaisance sur le sort des travailleurs de la construction de Montréal. Je ne sais pas si ce film a été, comme prévu, projeté à des ouvriers pour fins de discussions, mais si tel est le cas, cela n'a certainement pas dû porter tous les fruits qu'on en attendait. Du moins, certainement pas autant qu'un film qui aurait vraiment informé l'ouvrier des causes des injustices qui lui sont faites. Un film politique? Disons plutôt, un simple documentaire social.

Sur le plan plus proprement cinématographique, Lamothe a tendance à surexploiter ses idées. Trois exemples. Lamothe n'a pas su résister, au moment où il nous fait visiter la chambre de l'ouvrier Pierre, à faire un rapprochement avec l'appartement de la bourgeoise de

l'Île-des-Soeurs. Un autre exemple est celui de la scène de la discussion croquée sur le vif à la taverne. Pourquoi tant insister? Le spectateur est un être intelligent et doué d'une certaine imagination. Il n'est certes pas nécessaire de lui raconter dans les moindres détails la vie des ouvriers de la construction, surtout lorsqu'il s'agit d'informer l'ouvrier ou même le public en général. Même observation au sujet de la scène où l'on voit un ouvrier de 38 ans nous dire et nous répéter sans cesse qu'il n'est pas sans coeur. Cette scène est certes émouvante, mais il est à se demander si Lamothe n'aurait pas mieux fait de ne retenir que quelques phrases émouvantes de cet ouvrier, pour s'attarder alors à nous faire voir les causes de cette injustice. Lamothe paraît vouloir "éprouver" chacune de ses séquences. En général, il en donne trop au spectateur, qui n'a plus qu'à écouter bien passivement pour tout savoir, et qui n'a aucun effort de réflexion à fournir. Par exemple, pourquoi ne pas avoir placé à la toute fin du film la scène où Pierre marche le long de panneaux sur lesquels on voit les lettres "La justi", comme s'il avait été impossible aux ouvriers qui ont érigé ces panneaux d'écrire ce mot au long?

Telles sont, monsieur le rédacteur en chef, les raisons qui expliquent ma profonde déception au sujet du **Mépris n'aura qu'un temps** d'Arthur Lamothe.

Claude Germain

le 6 avril 1972

Messieurs,

Il aura fallu attendre le dernier numéro de **Cinéma Québec** pour qu'enfin on démystifie le monstrueux film de Stanley Kubrick, "**A Clockwork Orange**".

Espérons qu'après l'excellente analyse en profondeur de monsieur André Leroux, le public cinéphile et même les "intellectuels du demi-monde" s'apercevront qu'ils ont été manipulés, par la critique d'abord (**New York Times, Sight and Sound**, etc.), et par la réputation dont jouissait déjà Stanley Kubrick.

J'ose croire que **Cinéma Québec** continuera à publier des articles qui ne répondent pas nécessairement à une certaine tendance de la critique actuelle: c'est-à-dire, louer ce qui n'appartient qu'au goût du jour.

Claude Gallien

le 2 avril 1972

VANCOUVER

Trans-Canada
Films Ltd.

TORONTO

Pathé-Humphries
of Canada Ltd.



MONTREAL

Associated Screen
Industries

Dès maintenant un seul nom pour un Grand Laboratoire

BELLEVUE-PATHÉ

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

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

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

BELLEVUE *Pathé*
DU CANADA LTEE.



VANCOUVER

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

TORONTO

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

MONTREAL

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

informations/notés documents

Précisions/rectifications

M. Jean Gouban nous fait savoir que le Comité exécutif de la Fédération québécoise de l'industrie du cinéma, tel qu'il apparaît dans notre numéro 8, p. 10, n'était que provisoire, et qu'il a depuis été dissout. Aucun nouvel exécutif n'a été nommé, à l'exception de M. Gouban qui en est le secrétaire.

Quant à M. Camil Adam, il nous fait savoir qu'il ne tient pas à ce que son nom soit accolé à la version que l'on connaît de **L'Apparition**. M. Adam a bien réalisé une partie du tournage (surtout des extérieurs), et a également écrit une première version du scénario, mais estime qu'il n'a plus rien à voir avec la version de Roger Cardinal. Les raisons qui l'ont poussé à abandonner le projet viendraient du fait qu'il n'avait pas de producteur (d'où pagaille au niveau du budget), et que les Baronets, contrairement au scénario original, voulaient s'accaparer tout le devant de la scène. D'où, de sérieux conflits au moment du tournage qui ont provoqué le départ de Camil Adam.

Production canadienne en 1970

Le Bureau fédéral de la statistique, Statistique Canada, vient de faire connaître les résultats de l'enquête portant sur la production cinématographique en 1970.

En 1970, révèle Statistique Canada, l'industrie de la production cinématographique comptait 112 entreprises (maisons de production et laboratoires) ce qui représente une augmentation nette de 23 entreprises par rapport aux chiffres de 1969. Les entreprises qui ont débuté en affaires en 1970 ainsi que les efforts additionnels effectués en vue d'inclure toutes les entreprises de production cinématographique expliquent l'addition

de 36 nouvelles entreprises tandis que 13 entreprises ont été éliminées de l'enquête pour des raisons diverses.

Les entreprises privées de production cinématographique ont produit 4.595 films en 1970, soit 94.0% de la production totale du Canada. L'Ontario représentait 58.7% de la production exécutée par l'entreprise privée, et le Québec, 30.6%. L'entreprise privée produit surtout des films publicitaires pour la télévision.

Par rapport à 1969, l'industrie de la production cinématographique a produit moins de films (4.893 au total en 1970 contre 5.429 en 1969). Ceci s'explique principalement par une baisse de 467 du nombre de films publicitaires produits pour la télévision.

Les recettes brutes de production en 1970 se sont chiffrées à \$20.748.217, soit une hausse nette de 36.1% par rapport au montant déclaré en 1969. Cette hausse nette de \$5.500.163 s'explique ainsi:

1) \$1.115.757 proviennent de la hausse par rapport au montant déclaré en 1969 par les 76 entreprises qui ont été incluses dans l'enquête en 1969 et en 1970.

2) \$5.487.803 sont issus des 36 entreprises faisant partie de l'enquête pour la première fois en 1970.

3) et enfin, les 13 entreprises qui ont été retirées de l'enquête en 1970 avaient déclaré des recettes au montant de \$1.103.397 en 1969.

Parmi les 112 entreprises privées de production cinématographique en 1970, vingt ont déclaré des recettes brutes de \$12.161.242 provenant de l'exploitation d'un laboratoire, ce qui représente une hausse de 19.3% par rapport à 1969. Les recettes brutes provenant d'autres sources sont passées de \$1.426.669 en 1969 à \$1.152.179, soit une baisse de 19.2%.

(Source: Statistique Canada)

Et si l'on parlait de "recettes"

A compter du 1er mai donc, les exploitants de salles de cinéma fournissent un rapport quotidien sur la fréquentation de leurs salles. Cette mesure n'a pas eu l'heur de plaire à beaucoup d'exploitants qui se voient mal, chaque soir, en train de remplir le questionnaire fort détaillé mis au point par le Bureau de la Statistique du Québec. Ils entendent donc faire amender cette disposition, et rendre ainsi ce rapport hebdomadaire.

Quotidiens ou hebdomadaires, ces rapports n'en demeureront pas moins confidentiels. Il faut cependant espérer qu'à l'instar de Statistique Canada, notre Bureau de la Statistique émettra un rapport annuel sur l'état de la fréquentation des salles de cinéma au Québec. En attendant, nous sommes allés glaner quelques renseignements chez les distributeurs, renseignements que nous livrons sous toute réserve.

—**Loving and Laughing (Y a plus de trou à Percé)**, produit par Cinépix, quoiqu'en ait pu penser la critique, aura attiré 200.000 spectateurs durant les dix premières semaines dans deux cinémas à Montréal.

—**Tiens-toi bien après les oreilles à papa** (Mojack Film) aura rapporté, du 20 décembre à la mi-avril, la somme de \$855.617.

—**Un enfant comme les autres** (Les Productions Mutuelles) aura attiré 119.000 spectateurs en 13 jours dans 11 cinémas.

—**IXE-13** (ONF), durant la période allant du 21 janvier 1972 au 13 avril 1972 (soit un peu moins que trois mois, aura été montré à Montréal dans deux cinémas et aura attiré près de 75.000 spectateurs pour un total de 12 semaines. Il aura été montré en province dans six cinémas pendant l'équivalent de 14 semaines et aura attiré 37.000 spectateurs.

Au total, **IXE-13** aura été

montré dans 8 cinémas, pendant 36 semaines, devant 112,000 spectateurs. Les recettes: \$170,000.

—**Mon Oncle Antoine** (ONF) aura été projeté, du 19 novembre 1971 au 13 avril 1972, dans 48 cinémas, totalisant 156 semaines de projection. Les recettes: \$725,000.

Au Québec, il aura été montré dans 28 cinémas, totalisant ainsi 106 semaines de projection.

Il aura été montré avec des sous-titres anglais pendant 6 semaines à Montréal, pendant 16 semaines à Toronto, et pendant 22 semaines (8 cinémas) dans le reste du Canada.

Recettes: version française: \$420,000; recettes, version sous-titrée en anglais: \$300,000.

Films étudiants à SGWU

Les 17 films présentés les 18 et 19 mars derniers devant des salles combles ne représentent qu'une petite partie de la production des étudiants inscrits aux cours de "production" à SGWU.; 17 sur près de 200.

Ed Bakony, le directeur du programme, nous indique qu'environ 100 étudiants sont inscrits à ces cours; l'université ne peut mettre à leur disposition, précise-t-il, que 12 caméras super-8 et 2 de 16 m/m; les appareils de montage — une moviola et une mineola — et de son sont rassemblés dans une seule pièce. Le travail se fait donc dans des conditions difficiles, et beaucoup des aspirants-cinéastes ont dû trouver eux-mêmes leur équipement, et naturellement s'auto-financer.

Si la sélection est représentative — il s'agit, dit Ed Bakony, de *quelques uns* des meilleurs films réalisés — on peut, me semble-t-il, en dire trois choses: 1) les films

sont, à deux ou trois exceptions près, correctement réalisés, quels que soient la technique ou le genre choisis: animation abstraite sur pellicule (**Dot goes the weasel** de Linda Rutenberg ou **Awaiting on you all**, Edmund Buchanan, David et Michael Couper), banc-titre (**Bwana Dik**, collages satiriques sur le maire Drapeau de Paul Risacher et Robert White), scènes impressionnistes (**SGWU, a Personal View** et **Film**, assez faibles), anecdotes dadaïstes (**Hopefully** de Thomas Sharkey, **Sans paroles** — le premier m'a rappelé certaines séquences de Brakhage). 2) l'ensemble montre la difficulté de faire un film de fiction, ou même un documentaire, *courts*: peu de sujets se prêtent à un traitement en quelques minutes, on évite alors difficilement l'anecdote (**Casimire and Petrovskha**), ou bien le symbolisme demeure obscur (**Hopefully, Sans paroles**), et le spectateur a une impression de gratuité.

3) aucun de ces films, à deux exceptions près, **Bwana Dik** et **March for millions**, n'est inséré dans un contexte, je ne dis même pas social ou politique, mais de temps et de lieu; toutefois ce caractère peut être en partie — mais en partie seulement — le résultat des contraintes de budget et de durée déjà signalées.

Deux noms me paraissent devoir être détachés de l'ensemble, ceux de Thomas Burstyn et de James Shavick. Thomas Burstyn est l'auteur d'**Anniversary**: son film, conçu pour être muet, tourné en couleurs — bleus et rouges brillants, soutenus, "riches" — qui rappellent les photos de publicité de produits alimentaires dans les magazines américains, est manifestement contrôlé de bout en bout dans tous ses éléments. Il suscite et maintient l'intérêt malgré et *par* les limites imposées à l'au-

teur ou qu'il s'est imposées (silence); il établit et communique un rythme (lent) et une vision personnels, délibérés, intenses, claustrophobiques.

De James Shavick, deux films étaient présentés. Le premier, **Closed for the Winter**, est une description impressionniste d'un petit port de Nouvelle Angleterre en hiver; la photo est belle, le rythme des images très sûr et guidé par un sentiment très juste de l'atmosphère; c'est un film sans prétention, sans grande originalité, mais tout à fait réussi. Le second, **Murden Barnes of Tibbets Hill**, est plus élaboré: un homme âgé, dans sa maison ancienne à la campagne très joliment arrangée, décorée, meublée, parle du passé local. Des séquences de vieux films, teintées de façon à se marier aux couleurs du présent, s'intercalent et illustrent ses propos. Il s'agit là d'un travail de découverte, de sélection, de montage, d'organisation d'un matériau qui demandait de la curiosité, du goût, des qualités différentes et complémentaires, techniques, esthétiques et humaines.

Grâce principalement à ces trois films, le festival aura présenté un intérêt double: il aura d'abord donné une idée de ce qui peut être fait dans un département universitaire de cinéma, et de la sorte de films qu'on peut attendre de jeunes montréalais anglophones; il révèle ensuite deux cinéastes prometteurs. J'espère que Burstyn et Shavick trouveront la possibilité de faire beaucoup d'autres films.

Michel Euvrard

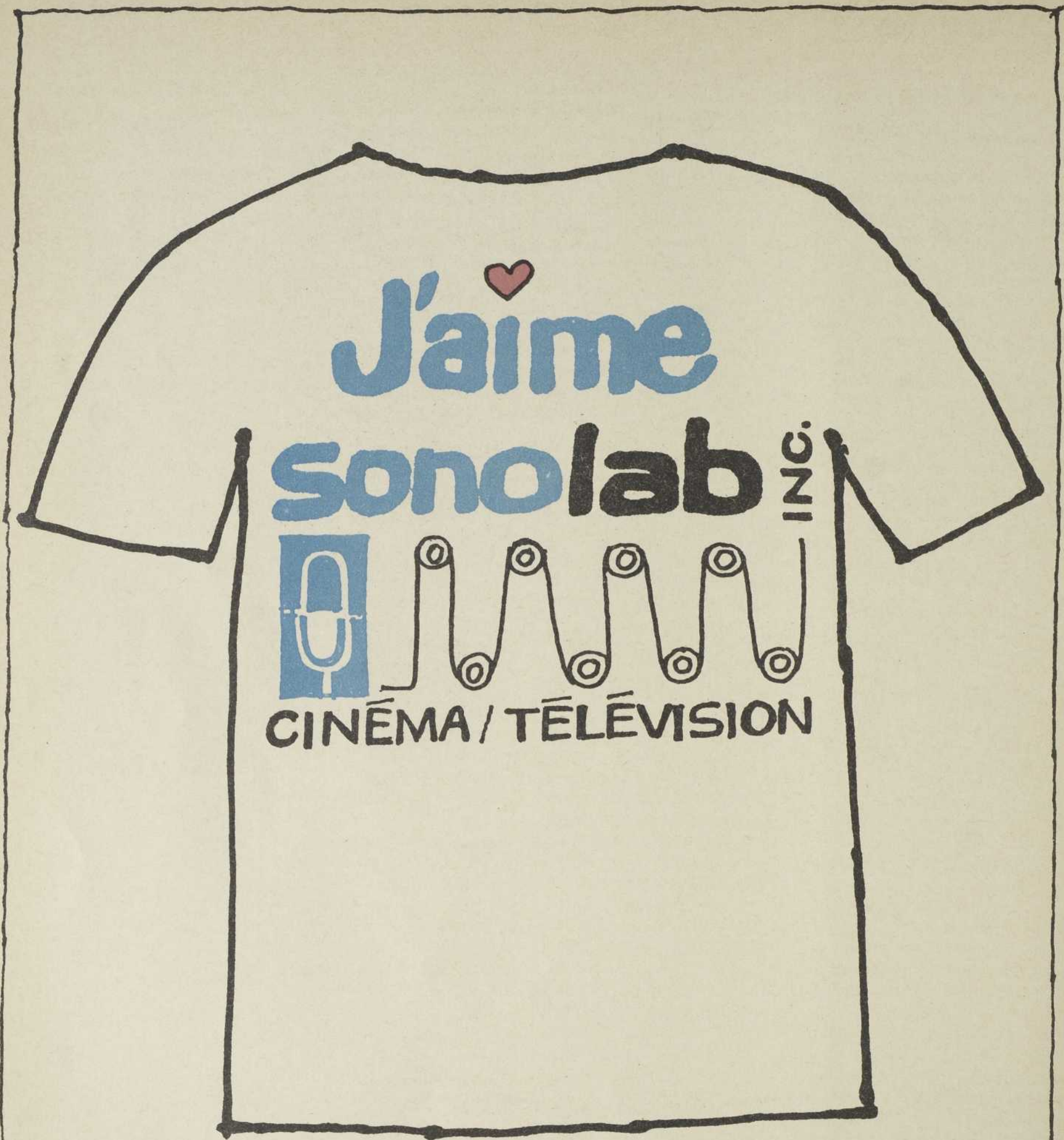
La tendresse ordinaire

Le réalisateur de **On est loin du soleil**, Jacques Leduc, a terminé le tournage de son nouveau long métrage 35mm couleur, **La tendresse ordinaire**. Les séquences ont été tournées à Notre-Dame du Portage, petite localité située tout près de Rivière-du-Loup, ainsi que dans la région comprise entre Shefferville et Sept-Îles.

C'est l'histoire d'une femme, Esther (Esther Auger) attendant son mari, Jocelyn (Jocelyn Bérubé), qui travaille dans les bois. Bernadette (Luce Guilbeault) qui loge chez le couple est amenée à partager cette attente. Au fur et à mesure que s'écoule le temps, une



Luce Guilbeault dans *La Tendresse Ordinaire*



SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL 128 QUÉBEC 878-9562

tendre complicité faite de souvenirs échangés, d'univers échafaudés, va unir les deux femmes. D'autres personnages, des amis de Jocelyn ou de simples connaissances, s'ajouteront à ce triangle pour former un kaléidoscope de la tendresse.

Les interprètes, outre ceux déjà cités, sont: René Ouellet, Jean-Léo Gagnon, Claudette Delorimier, Michel Latraverse, Jean-Pierre Bourcque, Roger Frappier.

L'équipe comprend d'autre part: Robert Tremblay (co-scénariste avec Jacques Leduc), Alain Dostie et Séraphin Bouchard (caméra), Jacques Drouin (son), Pierre Bernier (montage), Paul Larose (producteur). C'est une production de l'ONF. Sortie prévue: automne 72.

✓ **Tranquillement, pas vite**

Après **L'Acadie, l'Acadie**, le film qui aura provoqué les réactions les plus vives et les plus passionnées aura été **Tranquillement, pas vite** de Guy L. Côté, film-document sur la religion au Québec (voir notre dossier dans **Cinéma/Québec**, No 8, pp. 20 à 27). Ainsi, la religion demeure — quoi qu'on ait pu dire — une des préoccupations majeures des Québécois.

Il est vrai que les prises de position ont surtout été le fait des milieux ecclésiasti-

ques et des professeurs de catéchèse. Mais très vite le mouvement s'est étendu aux laïcs. Pour Mlle Hortense Roy, coordonnatrice de la distribution du film, "si **Tranquillement, pas vite** est un film-choc, c'est surtout un film qui provoque des chocs fort divers chez les spectateurs, lesquels réagissent en fonction de leurs expériences personnelles antérieures, et non par groupes d'âges. Les chocs provoqués par le film? On trouve certaines séquences exagérées, et on le déplore par souci d'exactitude intellectuelle. On allègue le manque de vérité d'autres séquences, et on affiche alors une attitude légaliste, comme cela a été le cas avec le mouvement intégriste."

"Nous sommes très conscients du fait que le film peut blesser certaines personnes, parce qu'ils y verront, par exemple, une mise en question de leurs pratiques religieuses. Mais cela n'est pas voulu. D'ailleurs, en analysant la réaction des publics, on remarque comme un sentiment de déchirement qui disparaît lors d'un second visionnement: c'est comme si, une fois le voile déchiré, le film avait remis les choses à leur place en mettant les gens face à une réalité que personne encore n'avait osé aborder d'une façon collective comme le fait **Tranquillement, pas vite**."

"Quant à la deuxième partie du film, celle qui porte sur la communauté de base, elle a été souvent perçue comme

une recette, comme "la" chose à faire; alors qu'il n'en est rien."

"Il est important d'autre part de noter que, lors d'une présentation privée qui eut lieu aux bureaux de l'ONF à Paris, les réactions du public ont prouvé que ce document a été perçu non pas comme décrivant un problème particulier au Québec, mais bien comme analysant un phénomène de portée internationale dans le domaine religieux. C'est dire que les films profondément enracinés dans la réalité québécoise ne sont pas pour autant des films "régionaux", mais peuvent avoir une audience internationale."

En raison de l'énorme demande soulevée par ce film, l'ONF a décidé d'en donner une copie à l'Office des communications sociales. La distribution de l'ONF, pour sa part, a mis sur pied toutes sortes d'initiatives pour répondre à l'attente du public. Parmi ces initiatives, il faut signaler la diffusion du film à la télévision par câble, qui a été suivie de discussions/table-ronde avec les téléspectateurs par téléphone.

✓ **Il faut aller parmi le monde pour le savoir**

La Fédération des Sociétés Saint-Jean-Baptiste du Québec a rendu public, le 18 avril dernier, les résultats d'une enquête portant sur l'utilisation du film **Il faut**

aller parmi le monde pour le savoir de Fernand Dansereau.

Dans un dossier consacré à ce film (voir **Cinéma Québec** No. 4, pp. 12 à 21) nous avons fait un premier bilan de l'utilisation du film durant une période de trois mois.

On sait que la Fédération s'est donnée comme mandat, depuis quelques années, de s'intéresser le plus possible à la réalité québécoise. A cette fin, elle avait commandé à Fernand Dansereau un film d'animation afin que celui-ci soit projeté en réseau communautaire dans toutes les régions de Québec. La Fédération distribue également par l'intermédiaire de ses Sociétés d'autres films, tels que **L'Acadie, l'Acadie** et **Un pays sans bon sens**.

Le dossier que la Fédération vient de rendre public aujourd'hui consiste en une vaste compilation des données qualitatives et quantitatives d'une enquête portant sur une période de dix mois d'utilisation du film, soit de mars 1971, date de sortie du film, jusqu'au 31 janvier 1972.

Le film aurait été vu par 29.829 personnes pour un total de 629 projections (547 en présence d'un animateur, et 82 sans animateur) soit une moyenne de 47 spectateurs par projection.

PRISMA

LES PRODUCTIONS PRISMA INC
4073, RUE SAINT-HUBERT
MONTREAL (176)
526-7768

"Taureau", de Clément Perron

Début mars, Clément Perron commençait la première semaine de tournage de son long métrage de fiction, *Taureau*. Il s'agissait des scènes d'hiver. Le tournage reprendra fin mai, et se poursuivra durant tout le mois de juin. L'équipe qui entoure actuellement Clément Perron se compose de Georges Dufaux (caméra), André Luc Dupont et Serge Lafortune (assistants), Marc Beudet (producteur). Les interprètes sont André Melançon (*Taureau*), Monique Lepage (*la Gilbert, mère de Taureau*), Yvon Thiboutot, Amulette Garneau, Denis Drouin, Marthe Mercure, Jacques Bilodeau, Pat Gagnon.

On pourra lire, ci-après un texte de Clément Perron sur *Taureau*.

Entre St-Georges et Beauceville, dans la Beauce, un peu à l'écart de la grand route qui mène aux Etats-Unis, le village de Notre-Dame-des-Pins apparaît comme une presqu'île au milieu de la rivière Chaudière. De chaque côté, le paysage monte, parsemé de sapins et d'animaux. Les terres, comme des toiles tendues, semblent accrochées aux boisés qui là-haut élimitent le pays.

C'est la patrie de Taureau. Le coeur d'une vallée fermée que des générations de lumber jacks-cultivateurs ont peuplé de leurs rêves et de leurs inhibitions. On y accède par le nord, en venant de Québec, après s'être attardé à Ste-Marie, plus renommé et à St-Joseph qui est le chef-lieu du comté. Les deux ponts qui relient Notre-Dame-des-Pins à la rive ouest annoncent un chevauchement d'ancien et de moderne fort caractéristique de la région; comme si une vie antérieure s'était oubliée là, dans le temps d'aujourd'hui et respirait encore. Un pont de béton



André Melançon et Clément Perron durant le tournage de *Taureau*.

s'élançe en effet d'un trait, haut au-dessus de la Chaudière, tandis que l'autre, en contre-bas, reste un des rares ponts couverts et le plus long qui subsiste encore dans la province.

Là, c'est déjà le haut de la Beauce, plus revêche et moins mantie, qu'habitent des gens âpres, besogneux et lapidaires. De santé certaine, verts longtemps et tracassiers, ces hommes et ces femmes deviennent vite truculents quand il s'agit de leurs intérêts ou de ce qu'ils croient en être. Naturellement retords à cause de leur ascendance normande mêlée aux réticences poitevines, ils sont charbonniers en politique comme en religion. Mais quant au reste, il faut leur faire confiance. Ils sont bons, hospitaliers, fêtards et malins. Riches de traditions et d'accointances de toutes sortes, ils verrouillent leur porte mais font des "bis" quand quelqu'un brûle; ils calomient avec finesse mais savent enterrer leurs morts. La délicatesse de coeur chez eux est à la mesure de leurs moyens qui sont saisonniers, sous-jacents et avertis. Marginaux complets, ils composent une société qui se suffit

à elle-même, qui évolue selon ses propres règles et dont la porte d'entrée n'est pas indiquée dans les guides touristiques.

Taureau appartient à une famille de proscrits parce que son père, obscur héros du Régiment de la Chaudière, fut trouvé mort saoul, plusieurs années après la Victoire, dans un fossé de St-Ephrem; et que sa mère, créature superbe et possédée, court la galipote, en compagnie de sa jeune soeur, maudites toutes deux par toutes les femelles du canton.

Laissé à lui-même, le jeune homme, doué d'une force peu commune, devient l'homme à tout faire du village. Exploité et malmené, il trime comme un boeuf, vide les puisards, décharge les "chars" de poches, accomplit les sales besognes de tout le monde. Mais peu à peu l'homme qui naît en lui se raidit, devient plus sauvage, plus réticent. Le jeune géant fait des esclandres. Pourvu d'atavismes certains, non éduqué, brutal et marginal, il commence même de disparaître de temps en temps, écumant les hauteurs

du village. Et dans la mesure où il échappe ainsi à l'emprise de ses bourreaux, il inquiète et il devient l'Ennemi. Bientôt porteur de toutes les malédictions et cible de toutes les projections; il représentera le Mal. Le mystère, la peur et tout le poids du rigorisme s'installeront au village tant que ce Mal n'aura pas été extirpé.

Taureau, ce demi-fou hanté, qui chaque jour venge son père en assassinant sa mère dans le secret de son grenier et que l'amour transforme soudain en demi-dieu, périra par le feu de l'inquisition villageoise, laissant derrière lui des coeurs en cendre.

Des coeurs qui sont les nôtres et dont il faut, le temps presse, identifier les morceaux pour savoir à quelle sorte d'homme nous appartenons. Pour savoir si par delà les Anglais et la Technologie, nous avons appris, depuis le temps que ça dure, à apprivoiser le Mal, à nommer la Tolérance et à accepter la Vie d'assez près pour en voir tout le grain et toutes les plissures.

Comme prélude et garantie à toute libération.

Clément Perron

**Congrès de l'APFQ:
loi-cadre . . .
Radio-Québec . . .
O.F.Q. . . .**

Les 14 et 15 avril derniers, l'Association des producteurs de films du Québec tenait son premier Congrès annuel. A cette occasion, elle avait organisé deux séminaires portant respectivement sur la situation de la législation québécoise, et sur la situation du long métrage. Mme Claire Kirkland-Casgrain, ministre des Affaires culturelles, et M. Gérard Pelletier, Secrétaire d'Etat, allaient tour à tour s'adresser aux congressistes.

"Il y a deux ans, on s'interrogeait sur la viabilité d'une industrie du cinéma au Québec; aujourd'hui on s'interroge sur la qualité de cette industrie. Le chemin parcouru est énorme."

Cette réflexion qu'était amené à faire M. Michael Spencer, directeur exécutif de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, à la suite d'un séminaire portant précisément sur la situation du long métrage au Québec, est assez révélatrice. Elle reflète en tout cas assez justement l'état d'esprit dans lequel se sont trouvés les participants au 1er Congrès annuel de l'Association des

producteurs de films du Québec.

Ce congrès réunissait des représentants des maisons de production, des laboratoires de films et des maisons de location d'équipement cinématographique. Au total, une soixantaine de personnes qui seront venues assister à l'assemblée générale annuelle de l'APFQ, et participer aux deux séminaires (sur les trois initialement prévus) destinés à faire le point sur la situation qui prévaut actuellement dans l'industrie du cinéma québécois.

Or, le plus surprenant de ce congrès c'est tout d'abord qu'il ait eu lieu. Ce genre de manifestation, dans le milieu cinématographique, ne sont généralement possible qu'en temps de crise. Le rapport du président sortant de l'APFQ, M. Arthur Lamothe, le rappelait d'ailleurs: on serre les coudes quand tout va mal, en suite, c'est chacun pour soi. Aujourd'hui, cela ne semble plus être tout à fait vrai. Tout va pour le mieux ou presque, comme on le verra dans l'industrie du cinéma alors que le long métrage de fiction connaît une vogue sans précédent: on produit beaucoup et le public accueille favorablement tout ce qui est québécois. Que peut-on espérer de plus?

Et pourtant, la situation

n'est pas aussi rose pour les producteurs de films québécois qu'on pourrait le penser. Car les problèmes qu'ils ont à affronter sont de taille puisqu'ils ont nom: le gouvernement québécois et la rentabilité des films. Deux séminaires allaient permettre de réaliser l'étendue des difficultés que doivent et devront affronter les producteurs de films.

Le premier de ces séminaires avait pour titre: "la situation de la législation québécoise". Les panelistes invités étaient MM. Guy Frégault, sous-ministre des Affaires culturelles, Yves Labonté, directeur général de Radio-Québec, Raymond-Marie Léger, directeur de l'Office du film du Québec et Arthur Lamothe, président sortant de l'APFQ.

En ce qui concerne cette fameuse "loi-cadre du cinéma", dont on parle depuis si longtemps et qui n'arrive pas à voir le jour, Mme Claire Kirkland-Casgrain, ministre des Affaires culturelles, devait révéler vendredi soir, lors d'une allocution prononcée au diner d'ouverture du congrès de l'APFQ, que le projet de loi-cadre serait présenté "dès la session d'automne à l'Assemblée nationale".

Faisant d'autre part le point sur ce projet, le ministre devait révéler que le contenu de la loi-cadre était à l'heure actuelle décidé. "Il est au stade d'une formulation définitive en termes juridiques, bien qu'il reste encore des problèmes à résoudre dans le domaine du financement, devait déclarer Mme Kirkland-Casgrain. Mais il y a deux choses qui ressortent du travail engagé. Tout d'abord, pour ce qui est du budget que nécessitera cette loi-cadre, il devrait représenter une amélioration nettement marquée en comparaison des budgets actuels. Mais encore, la décision finale doit-elle demeurer la responsabilité du Ministre des Finances ainsi que du Premier Ministre."

"D'autre part, c'est ensemble que nous pourrons faire avancer l'industrie québécoise du cinéma. Je vous invite donc, dès aujourd'hui, à continuer votre participation active lorsque ce projet de loi-cadre sera adopté. Cette participation de l'avenir pourra être comparable à celle que vous avez donnée au stade de l'élaboration de la nouvelle loi."

De cette allocution du ministre des Affaires culturelles il ressort donc ce Centre du Cinéma autonome et de cogestion que réclamaient les gens de l'industrie ne verra

MÉTRO ST-DENIS - DE MONTIGNY

METRO BERRI - BOUL. ST-JOSEPH - AUTOBUS 27

SAINT-DENIS

et Bijou

**DONALD PILON
MICHELINE LANCTOT**

**LA VRAIE NATURE
DE BERNADETTE**

Un film de GILLES CARLE **EN COULEURS**

Production CARLE-LAMY

Distribution FRANCE-FILM



jamais le jour. A sa place, donc, un Centre de Cinéma assorti d'un organisme de gestion dépendant directement du ministère des Affaires culturelles, et où la profession n'aurait plus qu'une voix consultative.

Quant au problème de financement, M. Guy Frégault allait apporter quelques précisions lors du séminaire. Il a fait remarquer qu'actuellement le montant disponible était de l'ordre d'un million de dollars, ce qui ne constituait pas une base financière bien solide. Pour augmenter cette disponibilité financière, a-t-il révélé, son ministère était actuellement en rapport avec celui de l'Industrie et du Commerce, et ce n'est qu'à la suite de dispositions prises en commun que cette disponibilité financière pourrait être substantiellement augmentée.

A quoi servira cet argent? Surtout pas à verser des subventions, devait préciser M. Frégault. "Les subventions sont une facilité administrative en même temps qu'une servitude pour celui qui les demande. Nous tentons de sortir de l'état d'esprit de mécénat, et la loi du cinéma ne sera pas fondée sur le mécénat". A la place, le ministère des Affaires culturelles prévoit un système de participation aux risques.

Enfin, devait rappeler M. Frégault, il revient "à un organisme gouvernemental, et un seul, d'être responsable du cinéma". Mais de qui dépendra-t-il? Du ministère des Affaires culturelles? Du ministère des Communications? Ces questions, les producteurs les posèrent à M. Frégault qui rappela qu'il ne lui revenait naturellement pas de faire des pronostics.

Mais finalement, les participants se montrèrent moins inquiets par ce projet de loi-cadre, qui de toute évidence ne répond pas exactement à leurs espérances, comme par la menace que constitue ce nouveau monstre au nom de Radio-Québec. Et M. Yves Labonté ne fit rien pour dissi-

per les inquiétudes: tout au contraire.

Il faut dire que dans une large mesure la franchise des réponses de M. Labonté ne manqua pas de traumatiser (le mot est d'un des participants) les producteurs. Il rappela, en effet, qu'il n'était pas question que Radio-Québec cède certaines des prérogatives que lui confèrent la loi.

Or, la loi lui enjoint de réaliser les productions à caractère éducatives émanant du ministère de l'Éducation, c'est là son rôle, et Radio-Québec entend le remplir. Il reviendra par contre au ministère des Communications de coordonner la production audiovisuelle provenant des ministères autre que celui de l'Éducation.

Mais tout cela, on le savait déjà. Ce qui fit par contre frémir les producteurs présents, c'est lorsque M. Labonté reconnut qu'il entraînait également dans le mandat de Radio-Québec de réaliser des "commerciaux" à caractère éducatifs ou plus généralement des documents audio-visuels éducatifs commandés par le secteur privé. C'est ainsi que Radio-Québec a déjà produit, entre autres, des documents audio-visuels pour les Caisse populaires Desjardins. Radio-Québec entre donc directement en concurrence avec l'industrie privée, ce que même le fédéral, avec l'ONF et Radio-Canada, avait évité de faire.

Mais ce n'est pas tout. Car Radio-Québec ne voit pas, non plus, pourquoi il ne pourrait pas louer à l'industrie privée de l'équipement pour la réalisation de films éducatifs; ce qui n'a pas manqué de scandaliser les représentants des maisons de location d'équipement.

Pour les participants à ce Congrès de l'APFQ l'ennemi numéro 1 était devenu Radio-Québec, et à travers Radio-Québec, le gouvernement-québécois-producteur-de-films. Il faut avouer qu'on comprend assez mal cette décision du gouvernement

d'entrer ainsi en compétition directe avec l'industrie privée, alors même qu'il se dit disposé à l'aider; alors même que le gouvernement fédéral laisse entendre que l'ONF n'aura plus le monopole des commandes de l'État.

On comprendra aisément que lors de son assemblée générale l'APFQ ait voté une motion plaçant en priorité l'étude du problème Radio-Québec, qui mine profondément l'avenir de l'industrie cinématographique au Québec.

Un autre sujet de surprise aura été le sort que l'on entend réserver à l'Office du film du Québec: A l'issue de ce Congrès, tout le monde se demandait ce qu'allait devenir l'OFQ... face à Radio-Québec. Serait-il tout simplement transformé en Centre du cinéma? Ou bien, serait-il astreint à ne plus produire que les films dits culturels?

Si les congressistes n'ont pu obtenir aucun renseignement à ce sujet, l'exposé qu'allait donner M. Ray-

mond-Marie Léger, directeur de l'OFQ, nous fournit par contre un élément de réponse. Dans ce texte, teinté d'humour et aux allures poétiques (qu'on pourra lire ci-après), l'actuel directeur de l'OFQ, s'il n'a pas soufflé mot sur l'organisme qu'il dirige, a rappelé qu'au-delà des mots il y avait "l'esprit" de la loi. Il s'est alors employé à montrer dans quel esprit il faudrait appliquer la loi-cadre une fois que celle-ci serait votée! Il allait ensuite esquisser le rôle qu'aura à jouer effectivement le nouveau Centre du Cinéma.

Le second séminaire allait porter sur "la situation du long métrage québécois". On passait alors à un domaine tout autre, ou les problèmes sont bien concrets. Les panelistes invités étaient MM. Pierre Lamy, Armand Cournoyer, Michael Spencer, Richard Hellman et Bernard Lalonde.

L'intérêt de ce séminaire aura été finalement de laisser entrevoir certains des problè-

SACCO & VANZETTI
EN COULEURS

POUR TOUS
version Française

Sacco & Vanzetti
vous fascinera.
Judith Crist, NEW YORK MAG

C'est extraordinaire!
AUSSI
REMARQUABLE
QUE 'Z'
Bernard Drew,
GARNETT NEWS SERVICE

avec
RICCARDO CUCCIOLLA
Meilleure interprétation masculine
et
GIAN MARIA VOLONTE

71
FESTIVAL
DE
CANNES

GIDÉ-ART 1204 est, rue Ste-Catherine, Montréal.



mes internes qu'ont à affronter les producteurs de long métrage.

● Au stade de la production, étant donné les exigences de l'Union des artistes et du Syndicat national du cinéma, le coût de revient d'un long métrage est devenu trop élevé pour le petit marché qui est le notre au Québec. (Bernard Lalonde président du Syndicat national du cinéma devait répondre que ce n'était pas aux techniciens de subventionner le cinéma québécois).

● Au stade de la distribution, on devait rappeler que le marché français, c'est-à-dire parisien, restait fermé aux films québécois pour des raisons "d'accent". L'Union des artistes refusant que l'on double un comédien dans sa propre langue, le problème semblerait insoluble.

De son côté, M. Michael Spencer, directeur de la SDICC, devait annoncer que son organisme allait mettre en place très prochainement une nouvelle politique d'aide aux jeunes cinéastes. La SDICC subventionnerait alors jusqu'à 60% des projets dont le budget ne dépasserait pas \$100,000, sans que soit réclamé au préalable un accord de distribution.

Les producteurs, et à commencer par les plus jeunes, allaient s'élever contre cette décision qu'ils estimaient discriminatoire. Ce serait là, firent-ils remarquer, confiner les jeunes cinéastes dans des productions qui supporteraient mal la concurrence des films à budget plus important, qui seraient alors réservés aux Carle, Jutra et Fournier.

Mais c'est l'allocution du Secrétaire d'Etat, M. Gérard Pelletier qui allait laisser entrevoir toute l'importance des mesures que le gouvernement fédéral entend adopter en matière de cinéma. En fait, Pelletier n'a que très superficiellement indiqué ce que serait cette politique qui ne sera pas, en tout cas, une loi-cadre fédérale.

● Redéfinition des organismes fédéraux s'occupant

de cinéma comme l'ONF, Radio-Canada, et la SDICC.

● Les commandes de l'Etat n'iront plus uniquement à l'ONF, mais seront adjugées par soumission.

● Le contingentement relève des provinces qui auront à le faire appliquer.

Telles sont les grandes lignes de son allocution.

Jean-Pierre Tadros

Nouvel exécutif de l'APFQ

Le nouveau bureau de l'exécutif de l'APFQ se

compose comme suit: M. Claude Godbout, président; M. Arthur Lamothe, vice-président; MM. Pierre Lamy et Pierre David; directeurs: M. André Colette, secrétaire-trésorier.

Le film éducatif

Une récente enquête du ministère provincial de l'Industrie et du commerce révèle qu'il se dépense annuellement au Québec, au titre du film éducatif, près de \$25.000,000 dont

12.000,000 dans l'achat de films et de documents audiovisuels éducatifs, le reste pour l'achat d'équipement.

La population scolarisée au Québec atteignant un million, il se fait donc un investissement annuel de \$25 par élève.

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

— PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arri

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

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

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

STUDIOS DE SON

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

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

SPHERIQUES

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

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

GENERATEURS

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

ENFIN!

8 PRIX

AU
23^{EME} PALMARES
DU FILM CANADIEN

dont LE GRAND PRIX

"Je pense que des gens
comme Claude Jutra
devraient être considérés
comme les héros nationaux
des arts"

BOSLEY CROWTHER
NEW YORK TIMES

"c'est peut-être de tous les
films québécois que j'ai
vus, celui qui m'a paru
avoir les qualités de coeur
et de sensibilité les plus
universelles"

LOUIS MALLE
"la meilleure production de
l'Office national du film à
ce jour"

"VARIETY"

LE QUÉBEC C'EST MON ONCLE ANTOINE



Jacques Gagnon Jean Duceppe
Olivette Thibault, Monique Mercure, Lionel Villeneuve,
Hélène Loiseau

CLAUDE JUTRA

Office national du film du Canada GENDON FILMS



**ciné-
caravanes**

**PATROUILLE
PRODUCTION**

C.P. 474 Station H
Montréal 107, Québec
Tél. (514) 932-7700

*Réalisé
par une équipe
de journalistes
dynamiques
bien connus*

ECRAN 72

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

*études
entretiens
critiques
informations*

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

**UNIVERSAL
16**

1454 rue de la Monta-
gne

Suite 209

Montréal 107

Tél: (514) 845-9284

un regard 16 mm. sur le monde!

Airport
américain

Anne des milles jours
britannique

L'acte du coeur
québécois

Nouveau
le programme Prague-Paris

Prague: invasion par
les Russes

Paris: le droit à la
parole.

C'est la révolte étudiante en France,
en 68.

une conception audio-visuelle
pour les années 70

Le cinéaste

Une journée
très spéciale,
une aventure
à Coney Island

Norvège: changement
au pays des Fjords

Anniversaire de Bouton

La pie voleuse

La crise urbaine:
survivance

La vie dans une boîte
Piste et pelouse

Une introduction aux
mouvements rythmés
chez l'enfant (3 films)

Notre catalogue est maintenant
disponible sur demande



Films Éducatifs **UNIVERSAL**

1454 rue de la Monta-
gne

Suite 209

Montréal 107

Tél: (514) 845-0249

L'esprit de la loi

Camarades,
—je dis "camarades" pour les patrons-producteurs de tendance maoïste, s'il y en a

Compagnons,
—je dis "compagnons" en pensant à la guerre qui n'est pas encore gagnée, et à ceux-là qui depuis dix ans n'ont jamais cessé de mener le combat —

Camarades ou compagnons, au choix, j'ai le sentiment que s'achèvera bientôt la traversée du désert que nous avons vécue ensemble: j'ai le sentiment que bientôt prendra fin la longue et solitaire marche qui nous aura menés, en dix ans, de la découverte de l'existence d'un cinéma québécois original à la prise de pouvoir politique de ce même cinéma. Pendant ce long cheminement, les mirages ont été nombreux et le rêve que nous poursuivions a pris souvent figure de songe. Mais il y a des songes qui ont la vie dure: celui que vous savez, nous aurons peut-être d'ici quelque temps réussi à le rendre invincible.

Je voudrais donc vous parler non pas de structure, ou de réglementation, ou de partage à un demi pour cent près d'un quelconque fonds, je voudrais vous parler d'esprit ou de l'esprit, au sens où Rimbaud disait que "c'est par l'esprit qu'on va à Dieu". Parler de l'esprit, c'est parler de l'homme. Et dans le cas qui nous occupe, c'est tenter de définir quelle devrait être, au-delà des textes, l'attitude des hommes qui auront à faire dire à ces mêmes textes ce qu'un texte ne dit jamais tout à fait, étant bien entendu que les mots ne diront toujours que ce qu'on veut bien leur faire dire.

Il me semble que le défi que nous aurons à relever ensemble sera, chaque jour et pour chaque problème, de trouver un point d'équilibre entre des forces apparem-

ment divergentes. Un point d'équilibre peut être et doit être hautement signifiant. Tout véritable point d'équilibre solidement et longuement maintenu débouche nécessairement sur un étonnant dynamisme collectif.

Il n'y a qu'en architecture — et heureusement! — que l'équilibre engendre l'inertie.

Maintenir un point d'équilibre, cela pourrait vouloir dire, par exemple, qu'il serait impensable et absurde que les grandes orientations d'un futur Centre du cinéma du Québec fassent double emploi avec celles de la SDICC: à cinéma original, comportement original:

Maintenir un point d'équilibre, cela voudra dire qu'il faudra tenter d'éviter à la fois la tentation du dirigisme culturel tout en administrant avec la plus grande rigueur possible des argents qui appartiennent aux citoyens

Maintenir un point d'équilibre, cela voudra dire créer ensemble un climat tel que ne se posera même plus, pour les créateurs, l'éternel problème de la liberté d'expression:

Maintenir un point d'équilibre, cela voudra dire que nous ne devons jamais oublier, et ensemble une fois encore, que s'il y a les intérêts de la profession et de l'industrie, il y a aussi, et davantage, le droit du peuple québécois à posséder son propre cinéma et à y avoir partout et constamment accès;

Maintenir un point d'équilibre, c'est bien penser qu'un gouvernement responsable ne légifère pas d'abord pour faire plaisir au milieu cinématographique, mais parce qu'il considère que la cinématographie québécoise fait partie du patrimoine culturel collectif;

Maintenir un point d'équilibre, messieurs, ce sera avant tout, jour après jour, tenter ensemble une aventure dont il ne tient qu'à nous qu'elle soit exemplaire

et qu'elle ne soit pas flouée par la vieille hantise québécoise: celle des attitudes suicidaires.

Raymond-Marie Léger

Les longs métrages en 1971

D'après une statistique publiée par l'agence spécialisée **Nord-Press** (Hambourg) et rapportée par la **Revue internationale du cinéma**, la plupart des pays fournissant le marché cinématographique mondial ont produit moins de longs métrages en 1971 que l'année précédente.

Le record est toujours détenu par l'**Italie** avec 237 longs métrages, contre 248, suivi par l'**URSS** avec 184, contre 196, et les **Etats-Unis** avec 173, contre 177. La **France** en a produit 138, contre 154; l'**Allemagne Fédérale** 119, contre 125; l'**Espagne** 108, contre 123. Seule la **Grande-Bretagne** aura produit plus de longs métrages en 1971 qu'en 1970, soit 90 films au lieu de 85.

Pour ce qui est de la Grèce et des pays afro-asiatiques, on ne possède toujours que les statistiques de 1969: **Grèce** (183), **Japon** (488), **Inde** (367), **Philippines** (169), **Hong-Kong** (155), **Pakistan** (126).

Kamouraska

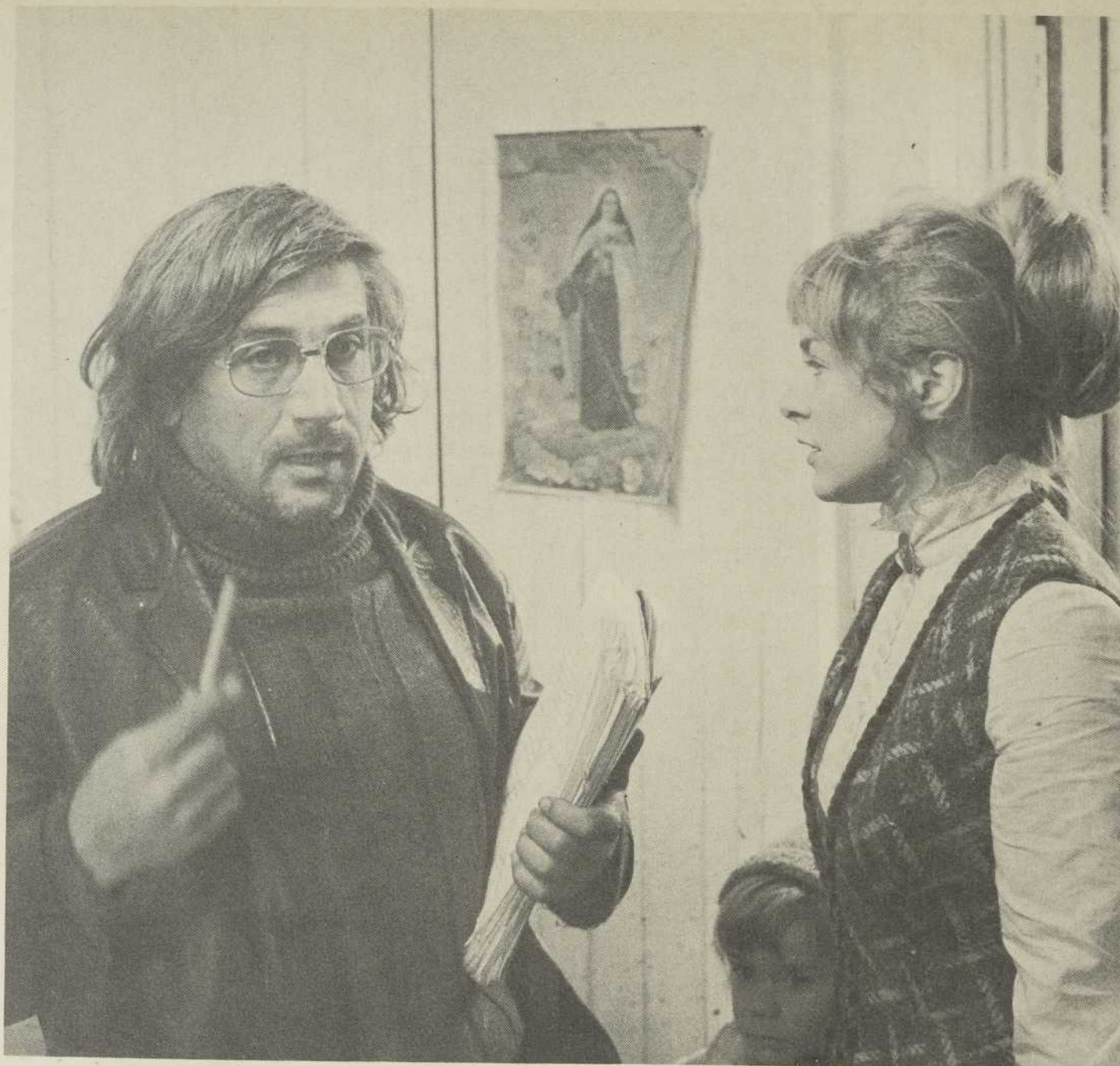
Le tournage de **Kamouraska** se fera en plusieurs étapes. La première a eu lieu du 1er au 29 mars. La seconde a débuté le 26 avril et devrait s'achever à la fin juin.

Réalisé par Claude Jutra sur un scénario d'Anne Hébert et Claude Jutra d'après le roman d'Anne Hébert, il met en vedette Geneviève Bujold (Elizabeth), Richard Jordan (Nelson), Philippe Léotard (Antoine), Suzie Bailargeon (Aurélié), Janine Sutto (Adélaïde), Gilles Latulipe (Clermont), Denise Proulx (Victoire), Ernest Guimond (Blanchet), Rita Lafontaine (Rose Morin), Marcel Cuvelier (Jérôme), Camille Bernard (Madame Tassy), Olivette Thibault (Gertrude).

L'équipe technique se compose de Claude Jutra (réalisateur), Yves Gélinas (1er assistant), Lise Abastado (2e assistant), Michel Brault (directeur de la photographie), François Barbeau (directeur artistique) et Fernand Rivard (directeur de la production).

C'est une co-production franco-québécoise dont le budget initial a été fixé à \$750,000. Les producteurs en sont les Productions Carle-Lamy et la Société Parc Film (Mag Bodard), avec la participation de la SDICC et de la Compagnie France Film.

Le roman d'Anne Hébert, **Kamouraska**, a été traduit en sept langues, et sera sous peu publié en anglais.



LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE

gillescarle

un western religieux?

gillescarle

Je pourrais définir **La vraie nature de Bernadette** comme une sorte de *western* religieux. Pourquoi pas?

Jeune, ma famille habitait très haut dans le nord du Québec, loin des premières stations radiophoniques. Notre appareil radio captait toujours ensemble, jamais séparément, Buffalo et Montréal, de sorte que la récitation radiophonique du chapelet se faisait toujours sur un fond agréable de musique *western*. C'était beau et fascinant. Mon père disait "A cheval pour le chapelet..." Nous, les sept enfants, nous récitons donc le rosaire au galop, apprenant qu'au Québec les rêves les plus contradictoires sont permis!

L'âge du chapelet passé, j'ai rêvé de femmes impossibles: Ste-Thérèse de l'Enfant Jésus, Madeleine de Verchères, la Du Barry, Shelley Winters. Je pouvais m'identifier du même coup à Pie XII et à John Wayne, ne sachant pas encore que j'obéissais à la logique profonde de notre sous-culture. Même aujourd'hui, j'ai du mal à séparer Angela Davis et Bernadette Devlin du mythe de la Vierge Marie, tellement les mythes, ici, parent et déparent le réel quotidien.

Le réel quotidien?

C'était le soleil, le dimanche après la messe, sur la table bien propre. C'était le chômage, Beaudelaire, les "comics", la foi en Jésus-Christ, les syndicats, la peur du lendemain, les fruits frais, Hitler, la langue anglaise, le jocal, la beauté de Paris. C'était aussi une inquiétude lancinante, presque musculaire, devant tout cela. Une inquiétude "mortelle", aurait dit ma mère. Jamais les mots *environnement* ou *mosaïque culturelle* ou "melting

pot" ne pourront rendre compte de cette inquiétude et, en même temps, de cette espèce de joie biologique qui fut la nôtre. Nous vivions dans un pays triste comme la mort mais nous n'étions pas tristes...!

Dans **La vraie nature de Bernadette** je n'ai rien mis de côté à priori, ni une chose, ni son contraire; j'ai préféré avoir trop de sujets que d'en avoir un seul, même un bon. Que le vent souffle de partout à la fois, comme cela se passe dans la vie...

J'ai inventé Bernadette, une sainte de ma jeunesse, une prostituée, une bonne mère de famille, une révolutionnaire, une femme bien ordinaire. J'ai pensé à Angela Davis, à l'Irlande, aux paysannes québécoises, aux enfants retardés, à la lutte des classes, à la répression.

Elle apparaîtra à plusieurs comme un personnage improbable, voire impossible. Elle l'est. Mais d'une certaine manière, seuls les personnages impossibles aujourd'hui sont possibles. Ils doivent se brûler au feu de toutes les contradictions. Les autres sont condamnés à mourir de froid.

Un western religieux?

Surtout, je pense, une fable réaliste sur la difficulté de vivre au Québec, au Canada, en Amérique, en 1972.

rejoindre le mythe par le quotidien

une entrevue de Jean-Pierre Tadros
avec Gilles Carle

Cinéma/Québec: Dans ton texte de présentation, tu définis *La vraie nature de Bernadette* comme un "western religieux". Or, ce qui surprend précisément dans le film, c'est l'importance de la thématique religieuse; thématique dont on ne perçoit vraiment toute l'importance qu'à la toute fin alors que le drame sombre dans une certaine forme de religiosité. On a donc d'un côté un film qui se déroule dans un contexte totalement a-religieux et qui se révèle finalement ce qu'il y a de plus religieux à travers un schème précis de références religieuses (*Marie-Madeleine, les trois rois mages, saint Luc, ... et naturellement Bernadette et Thomas*). Religieux aussi par sa volonté, semble-t-il, de magnifier les valeurs les plus contraires au catholicisme.

Gilles Carle: C'est qu'on ne se débarrasse pas comme cela de siècles de religiosité — ou de religion, comme on veut. Quand on a effectué le difficile passage de la campagne à la ville, on pense par le fait même s'être défait de la mythologie de la campagne; mais moi je te dis qu'on a encore bien "de la marde après nos bottes". Malgré toutes les idées modernes qui nous assaillent de partout et que nous finissons par faire nôtres, les idées religieuses sont restées profondément ancrées chez les gens. On va peut-être moins à l'Eglise, et l'Eglise, elle-même, a sûrement perdu une grande partie de son autorité: il reste que les croyances religieuses demeurent et que l'on continue à traîner avec nous un lourd passé.

Je tiens cependant à faire remarquer qu'au départ, le thème religieux n'avait pas autant d'importance dans mon film. Mais quand je suis allé à la recherche de locations pour le tournage, quand j'ai rencontré les gens du village de St-Didace, je me suis rendu compte que la religion avait conservé là-bas une importance énorme. Je me suis aperçu que, si la présence du curé comme héros était moins importante, l'aliénation religieuse n'en demeurerait pas moins énorme. Ne serait-ce que parce que l'on croit encore aux vertus magiques de la vie, à l'interprétation magique des choses; ne serait-ce aussi que parce que l'on a de la difficulté à accepter le côté scientifique de la culture.

Cinéma/Québec: Mais ce qui surprend surtout, c'est que cette religion, ou plus exactement, cette tournure religieuse

que prendront les événements, les personnages de ton film la subissent mais ne la vivent pas. C'est toi, en quelque sorte, qui la plaque à tes personnages: la fille de mauvaise vie, ce n'est plus n'importe quelle fille facile du village, c'est Marie-Madeleine. Et les trois vieux, dès qu'ils apparaîtront sur l'écran, tu prends un soin de nous les montrer tels trois rois mages s'en venant chargés de cadeaux.

Gilles Carle: Que veux-tu, j'ai reçu, moi, toutes les idées religieuses. J'ai voulu aussi que mes enfants les reçoivent, car je crois que c'est là une part importante du Québec. Je ne veux donc pas mettre tout ça de côté, et puis dire: Gilles Carle n'y croit plus, c'est fini. Je suis, comme tous les Québécois, quelqu'un qui a subi tous les assauts de la religion. J'en porte en moi les traces; je ne veux pas les cacher ou les camoufler. Pour moi, Marie-Madeleine représente un personnage aussi réel dans sa connotation québécoise que ma voisine.

Cinéma/Québec: Il reste que le nom peut-être plus d'importance que le personnage.

Gilles Carle: Je dois avouer que j'ai toujours aimé jouer avec les noms. Dès *Léopold Z*, j'ai commencé à accorder une grande importance au nom, alors que le personnage principal se donnait une initiale pour se valoriser. Dans *Le viol*, les Lachapelle Brothers portaient des noms d'archange: Joachim, Gabriel et Raphael — et se définissaient comme des archanges. Ils se voulaient justiciers; et comme ils n'avaient rien, pas de rôle réel dans la vie, ils se mythifiaient eux-mêmes. Avec *Red*, par contre, j'ai l'homme rouge, l'homme rejeté: c'est un indien, un hors-la-loi.

J'ai donc toujours accordé beaucoup d'importance aux noms. Je le fais encore dans *La mort d'un bûcheron*, mon prochain film, où je vais chercher des noms de personnages de roman. Et pour moi, cela est très important, car il m'apparaît primordial qu'un film rejoigne de grandes réalités qui nous dépassent, et qui dépassent tout d'abord la petite réalité quotidienne. Cette dernière m'intéresse naturellement mais seulement lorsqu'elle est motivée par des réalités universelles.

Cinéma/Québec: *La vraie nature de Bernadette devrait donc se lire comme une parabole moderne inspirée de l'Évangile?*

Gilles Carle: C'est vrai que le film est d'une certaine manière évangélique, mais c'est aussi vrai que, moi, j'ai vécu avec l'Évangile, et qu'on m'a mis ces personnages dans la tête. Ils sont donc pour moi aussi réels que la vie quotidienne. J'en tiens donc compte. Mais en même temps que je crée cette superstructure évangélique, j'aborde la vie quotidienne la plus banale. Et c'est dans le rapport qui peut exister entre les deux que je me cherche, que j'essaie de définir les choses. C'est ce que j'appelle aller chercher le centre des choses, et non pas leur apparence.

Cinéma/Québec: *Mais ces personnages deviennent dans ton film le contraire de ce qu'on nous a dit qu'ils étaient. Bernadette, la sainte, est en fait une prostituée; Marie-Madeleine ne se repent pas, etc. Voulais-tu les présenter sous un jour caricatural?*

Gilles Carle: Absolument pas, cela n'a rien de caricatural. Tout ce que je fais, c'est que j'opère un renversement des valeurs. Je reconnais que je force ainsi la réalité; mais ce renversement des valeurs je ne le fais que pour arriver à mieux comprendre. C'est-à-dire que je prends le personnage de Marie-Madeleine, mais je me dis que Marie-Madeleine c'était aussi le contraire, et que cela on ne nous l'avait jamais dit. Parce que dans la vie j'en connais des Marie-Madeleine, mais elles sont le contraire de ce que l'on a voulu nous faire croire.

"Un homme sentimental est un homme méchant", disait Dostoïevski. Moi, j'aime finalement cette contradiction de base, j'aime savoir que quelque chose est vraie, et que son contraire est également vraie. Mon film est bâti sur ces apparentes contradictions. Bernadette c'est à la fois une sainte et une prostituée, une femme généreuse et une égoïste, ... Car je crois finalement qu'on est porteur de beaucoup plus de germes qu'on ne veut l'admettre. J'essaie donc d'utiliser tous les éléments, et je me réserve le droit de jouer avec eux, de les forcer et de les faire éclater.

Cinéma/Québec: *Tu écris les scénarios et les dialogues de tes films. Or, tu faisais remarquer qu'étant donné le contexte où tu te trouvais, ton film avait pris une teinte nettement plus religieuse au moment du tournage. Comment procèdes-tu?*

Gilles Carle: Prenons mon prochain film sur lequel je suis en train de travailler. Je le construis autour d'une structure que j'appellerai une structure permmissible. C'est-à-dire une structure qui te permettra de mettre beaucoup de choses dans le film qui, au départ, n'y était pas; alors que dans une structure unitaire tu serais obligé d'évoluer d'une certaine manière avec tes personnages, ce qui lui donnerait un certain côté prévisible. Moi, je crée donc une structure permmissible qui essaie de rejoindre à la fois le quotidien et le mythe.

Dans *La mort du bûcheron* j'opère à partir de la structure de la messe. C'est une structure dont j'ai été imprégné durant vingt ans de ma vie et que je traîne avec moi. Je l'utilise donc, mais en faisant entrer des éléments contraires que la vie, elle, s'est chargée de m'apporter.

mai/juin 1972

En apparence donc, j'organise mon film d'une façon très systématique. Mais quand vient le tournage, quand je suis amené à développer mon scénario, je laisse la vie m'assaillir, entrer dans le scénario. Aussi, si je me suis gourré intellectuellement, si j'essaie par exemple de traiter d'un sujet qui n'a plus aucune réalité au Québec, à ce moment-là la vie se charge un peu de l'éliminer. Je ne trouve pas d'acteur, ou bien les locations sont difficiles à repérer, etc. C'est un peu comme les problèmes de laboratoire à l'ONF, quand on ne veut pas que ton film se fasse ... Alors j'oxygène toute l'affaire ... J'aime beaucoup cet "essayage" du scénario dans la vie.

Avec *La mort d'un bûcheron*, j'ai atteint le moment où mon scénario est le mieux organisé possible. Maintenant je laisse entrer la vie: les acteurs Carole Laure, Pauline Julien, Denyse Filiatraut, Marcel Sabourin, Willie Lamothe, ... Ces gens-là, chacun dans son domaine, m'apporte la vie, ses expériences propres.

Ce n'est pas vrai que le metteur en scène donne la vie à tout le monde; ce sont les acteurs qui t'apportent la vie et l'insufflent dans ton film. Ce à quoi je tiens, finalement, c'est le centre du film qui n'est pas conçu en fonction d'une certaine conception du cinéma, mais parce que j'ai vécu certaines expériences. Ce qui est très différent pour moi.

Cinéma/Québec: *Mais les personnages de tes films, en quels termes les penses-tu?*

Gilles Carle: Je les conçois tout d'abord comme des personnages de film s'insérant dans une certaine structure dramatique. Ce n'est qu'après coup que je m'aperçois que ces personnages-là rejoignent une sorte de vérité irréaliste qu'on nous a imposée. Ils représentent l'idée de personnages que nous véhiculons avec nous depuis notre enfance. A ce moment-là, je n'hésite pas à leur donner le nom du mythe. Je ne veux pas détruire le rôle mythique en faveur de quelque chose de réel.

Il peut aussi arriver dans certains cas, comme dans celui de *St-Luc* et de *St-Marc*, que j'introduise des personnages que je voulais depuis longtemps utiliser. Les quatre évangélistes, par exemple, que je voulais mettre en scène depuis longtemps. Car j'ai toujours rêvé faire un film avec des personnages survenus de nulle part et que la vie t'amène tout à coup.

Or, les personnages de *St-Luc* et de *St-Marc*, dans *La vraie nature*, t'apportent précisément l'impossible. C'est un peu la chose qui arrive et qui est absurde, la chose imprévisible et qui n'a pas de sens. Ils sont très sympathiques, et puis tout à coup ils tuent. Logiquement, il faudrait que j'explique leur geste; mais moi je m'y refuse, car si je le faisais je les réduirais automatiquement. Tandis que comme cela, ce sont deux personnages qui arrivent-là, chez Bernadette, d'on ne sait trop où, et qui vont prendre pendant dix minutes le film en main. La seule façon d'expliquer ce revirement, c'est par une espèce de misère morale.

Cinéma/Québec: *J'aimerais revenir un peu en arrière et que tu nous dises comment est né *La vraie nature de Bernadette*?*

Gilles Carle: Il est né de mes films précédents. Il est né du fait que je me suis décidé à laisser parler beaucoup de choses qu'auparavant je n'osais aborder. J'ai tenté la chance de faire

un film presque total, presque philosophique, un film presque intellectuel. En d'autres termes, je n'ai voulu me fermer aucune voie.

Je me suis en effet aperçu que l'on faisait beaucoup de films, mais que cela consistait généralement à éliminer beaucoup de choses pour ne parler que d'une seule. Je me disais, comment cela se fait-il que dans nos films, dans les miens aussi, l'on arrive toujours à ne regarder qu'une chose à la fois. Je me suis alors aperçu que l'on éliminait trop dans nos films, que l'on n'était pas assez riche, que l'on avait peur de se laisser imbiber par tout, et que l'on privilégiait un sujet, une idée, un style de caméra, un tas de choses uniques au détriment des autres. Je me suis donc dit qu'il fallait que je fasse un film où je laisserais la vie m'assaillir.

La crainte que j'avais, c'était d'aboutir ainsi à un film de collage, à une sorte de film-mosaïque qui présenterait les différents aspects de la réalité. Or, j'ai toujours été insatisfait par ce genre d'approche, parce que finalement la personne humaine était laissée pour compte. Or ce qui m'apparaissait intéressant, c'était de voir la personne humaine subir cet ensemble de contradictions. J'ai donc créé des personnages irréels, dans un certain sens, mais qui tiennent compte de cet ensemble de contradictions, c'est-à-dire qui les portent en eux.

C'est cela qui a donné **La vraie nature de Bernadette**. Je me suis demandé ce qu'était la "vraie" nature de Bernadette. Mais on pourrait aussi se demander ce qu'est la "vraie" nature de Thomas, la "vraie" nature de Roch. C'est qu'au fond elle n'existe pas, cette "vraie" nature, et tout ce que l'on peut saisir c'est le "cheminement vers"; c'est le mouvement, la dynamique plutôt que la fixité. J'ai d'ailleurs créé des personnages fixes afin de rendre les autres plus mobiles. Les trois vieux, par exemple, qui sont dans la mosaïque une sorte de fixité amusante, pleine d'humour, mais contre laquelle finalement il n'y a rien à faire. La seule chose qui puisse leur arriver maintenant c'est de mourir; ou peut-être que l'arrivée de Bernadette représente pour eux une si totale contradiction que, tout à coup, de cette contradiction naisse pour eux un nouveau type de vie, très superficielle et très éphémère.

Je voulais d'autre part créer un personnage de femme impossible. Car ce qui m'a toujours agacé dans le cinéma c'est que les personnages sont finalement trop possibles, qu'ils n'incarnent pas en eux assez d'éléments. Ces personnages relèvent d'un cinéma psychologique, d'un cinéma intimiste. J'ai donc voulu prendre le risque de créer un personnage impossible, provoquer une rencontre impossible avec un autre personnage et les mettre dans un lieu impossible, et voir alors ce qui allait se passer.

C'est comme cela que j'ai pensé **La vraie nature de Bernadette**. J'ai voulu détruire les films qui semblent profonds parce qu'ils abordent une réalité unique. J'aime mieux courir le risque de paraître superficiel mais d'aborder la réalité dans un ensemble nécessairement complexe et diffus.

Cinéma/Québec: *Il s'agit donc pour toi de détruire le sujet unique.*

Gilles Carle: Oui. Il est important de détruire cette espèce de continuité sage, monotone, qu'on retrouve aujourd'hui même dans les bons films. J'imprime à mon film un certain cheminement, et une fois que cela est fait, je fais exploser le récit dans tous les sens.

Aussi, ce qui m'intéresse dans Bernadette, ce n'est pas qu'elle soit sainte Bernadette ou Madeleine de Verchères, ou

une héroïne nationale québécoise, mais qu'elle soit une femme meurtrière et une simple petite femme généreuse, qu'elle soit les deux à la fois. Car c'est cette espèce de tension entre les deux qui m'intéresse. On parle toujours du juste milieu, mais le juste milieu n'existe pas, c'est une tension entre les choses. Et c'est au milieu de cette tension que j'aime me situer. C'est peut-être pourquoi il y a tant d'énergie chez Bernadette.

Cinéma/Québec: *Pris dans le contexte québécois, que représente **La vraie nature de Bernadette**?*

Gilles Carle: Pour moi, le film est québécois dans son idée, parce que je me suis refusé à lui donner, en surface, les signes traditionnels du Québec; je n'ai pas voulu m'arrêter à cela. Je sais très bien qu'il y a un côté western, un côté film-religieux, un côté paysannerie, je sais qu'il y a tout cela à la fois dans le film. Mais l'idée même du film, peut-être que seul un québécois pourrait la trouver: être autant au centre d'une réalité aussi diverse.

Il faut supprimer cette espèce d'aliénation qui fait qu'on a toujours le regard des autres sur nous-mêmes; et quand je dis le regard des autres, je veux dire les structures dramatiques des autres, les idées de films des autres, etc.

Cinéma/Québec: *Ce qui surprend dans le personnage de Bernadette, c'est qu'il est pratiquement l'antithèse de l'image traditionnelle de la mère québécoise.*

Gilles Carle: C'est vrai; mais c'est également vrai qu'elle a toutes les qualités d'une bonne mère de famille mythique du Québec: elle est généreuse, elle prépare les repas, elle se crée une famille, de drop-out peut-être, mais elle a néanmoins ce geste symbolique de créer une famille. Elle arrive à recréer une maison maternelle, très matricielle où elle accueille tout le monde.

Ainsi, elle possède tous les éléments les plus traditionnels du mythe de la mère de famille québécoise, mais en même temps elle absorbe le contraire qui est le hippisme, l'amour libre, les valeurs étrangères. Bernadette, c'est en quelque sorte une contradiction. Elle subit les mythes locaux de la bonne mère de famille, et en même temps elle prend les éléments du mythe universel; elle absorbe tout cela, et elle essaye de vivre, et de vivre intensément. D'où l'éclatement de la fin, mais elle ira jusqu'au bout.

C'est pour cela que du geste de partir, elle en arrive à prendre une carabine, à avoir les oripeaux de sainte Bernadette et à tirer sur des infirmes, ce qui est abominable. Mais ce qui est abominable, c'est que tous les éléments en elle appelaient cette espèce de violence presque mythique.

Cinéma/Québec: *Il existe deux pôles dans ton film; Bernadette qui attire autour d'elle les éléments religieux, et Thomas qui va cristalliser autour de sa personne les éléments politiques. La coexistence se révèle difficile entre les deux...*

Gilles Carle: Elle est impossible, mais elle sera rendu possible. C'est pour cela que j'ai terminé mon film de cette manière, sur cette espèce d'ambiguïté. Car je dis à la fin qu'ils forment un couple; mais va-t-il fonctionner?

Cinéma/Québec: *Quelle importance accordes-tu à la contestation politique des paysans?*

Gilles Carle: Elle est très importante. Parce que c'est une contestation, ou tout au moins, une volonté de contestation collective, qui s'oppose à la contestation de Bernadette, qui est au fond une contestation individuelle et égoïste. Mais il est difficile aussi pour un paysan de se révolter, il n'a aucune armature idéologique. Et tout ce qu'ils pourront dire, les paysans, c'est "nous, on est tanné, on est écoeuré". Mais le dire, à mon avis, c'est déjà quelque chose d'énorme.

J'aime beaucoup le personnage de Thomas. Il refuse un tas de choses que, dans sa condition, il aurait pu facilement accepter. Il refuse la beauté de Bernadette, il refuse la sentimentalité. Il a d'autre part une conscience très nette que seul il ne pouvait rien, que les forces de la répression, de l'exploitation sont trop fortes. Son aventure individuelle du début, il l'a transformera donc en une aventure collective.

Cinéma/Québec: *Mais leur révolte se traduira finalement par une phrase: "Cette année, mangez donc de la merde". N'est-ce pas ce qu'il y a de plus puéril?*

Gilles Carle: Naturellement. Mais je pense que Thomas ne pouvait pas arriver à autre chose. Au stade où ils sont, c'est la seule chose pratiquement qu'ils pouvaient faire: dire leur écoeurément. Toute action commence comme cela, finalement. Il y a un côté puéril, dérisoire, symbolique.

Ce qui est formidable, c'est qu'ils vont arriver à se développer une lucidité. Ils n'attendent pas que cette lucidité leur vienne de l'étranger; et en l'occurrence, Montréal est l'étranger pour eux.

Cinéma/Québec: *Est-ce un film politique, ou à tout le moins, socialement engagé?*

Gilles Carle: Je ne me fais pas d'illusion: je suis un réalisateur qui est aussi un producteur, qui travaille à la Place Bonaventure, et qui travaillait autrefois à la Place Royale dans le Vieux-Montréal. Je suis un auteur de films, en un certain sens; pas un auteur qui essaye de faire passer dans la population ses petits drames personnels, mais le drame de son existence par rapport à l'existence des autres. Donc je ne peux pas me faire d'illusions et dire que je fais du film social. Si on pouvait essayer de faire ensemble des films qui essayent de développer une nouvelle lucidité, une nouvelle compréhension, de casser l'environnement pour essayer de discerner un peu mieux; alors oui. Mais pas me substituer à eux, jamais, comme je ne peux et ne veux pas me substituer aux indiens dans *Red*, je trouverais cela très factice. Je trouve que le cinéma ne sera bon que le jour où il aura lui-même éclaté, où il se fera des cinémas absolument différents les uns des autres.

Moi, j'accepte les différences fondamentales du cinéma, et je veux même les pousser au point qu'elles rejoignent les différences fondamentales de la vie. Je fais partie d'une réalité qui me dépasse un peu. Je ne veux pas nier mon existence, ni nier celle de mon voisin; je veux tenir compte de tout. Je ne l'ai pas encore fait ce film... mais je veux que mes films soient politiques dans leurs idées et leur essence, et non pas dans leur application, dans leur slogan. Je n'ai jamais fait, par exemple, une scène comme celle-ci que j'ai vu dans d'autres films: je ne ferais jamais dire à un personnage c'est la

faute aux anglais pour recevoir des rires d'un auditoire nationaliste. Je ne suis pas nationaliste. Je ne crois pas que le québécois soit un être privilégié. Je crois qu'il est privilégié d'une façon culturelle au sens qu'il reçoit tous les messages du monde entier. Jamais je n'utiliserai le nationalisme de l'audience pour soulever un rire, un sentiment, ou quelque chose. Le nationalisme est une arme défensive.

Pour moi, contester sans avoir constaté, c'est vraiment là un geste puéril. □

La vraie nature de Bernadette

Réalisation: Gilles Carle. **Scénario et dialogues:** Gilles Carle. **Directeur de la photographie:** René Verzier. **Directeur artistique:** Jocelyn Joly. **Opérateur du son:** Henri Blondeau. **Mixeurs:** Austin Grimaldi et William O'Neill. **Musique:** Pierre F. Brault. **Directeur de la production:** Fernand Rivard. **Producteur délégué:** Pierre Lamy. **Produit par** les Productions Carle-Lamy, avec la participation de la SDICC et de la Compagnie France Film. **Distribution:** Compagnie France Film.

Interprètes: Micheline Lanctot (Bernadette), Donald Pilon (Thomas), Reynald Bouchard (Rock), Maurice Beaupré (Octave), Ernest Guimond (Moïse), Julien Lippé (Auguste), Robert Rivard (Félicien), Willie Lamothe (Antoine), Yvon Barrette (St-Luc), Yves Allaire (St-Marc), Pierre Valcour (Courchesne), Claudette Delorimier (Madeleine), Yannick Therrien (Yannick), Gilles Lajoie (Gilles).

Eastmancolor Panavision. 97 minutes.

LES SMATTES

jean-claude labrecque

“Je me définis comme un cinéaste témoin. Que ce soit devant un événement ou devant un homme, j’essaie le plus possible de m’adapter et de m’effacer devant cet événement ou cet homme pour qu’il puisse en ressortir complet et parler par lui-même avec ses hauts, ses bas, ses vrais et ses faux.”

Jean-Claude Labrecque, 1969.



intégrer le vécu à la fiction

une entrevue de luc perreault
avec jean-claude labrecque

En tant que directeur de photographie, Jean-Claude Labrecque a participé à un nombre impressionnant de longs métrages québécois. Réalisateur, on lui doit plusieurs courts métrages documentaires qui lui ont assuré une réputation de virtuose de la caméra. Ce sont: **60 cycles, la Visite du général de Gaulle au Québec, la Vie, les Canots de glace, l'Hiver en froid mineur, Essai à la mille**, etc. Avec **la Nuit de la poésie**, co-réalisée avec Jean-Pierre Masse, Labrecque tentait il y a deux ans une reconnaissance du côté du long métrage. Mais ce n'est qu'avec **les Smattes** qu'il s'est enfin décidé à aborder le long métrage de fiction. L'interview qui suit a été faite récemment à l'occasion de la sortie de ce film à Montréal.

Cinéma/Québec: *Jean-Claude Labrecque, vous avez abordé avec les Smattes un sujet qui aurait fort bien pu faire l'objet d'un grand documentaire, un peu comme pour la Nuit de la poésie. L'idée ne vous en est-elle pas venue?*

Labrecque: Dans les premiers temps, j'avais effectivement tenté des démarches en ce sens du côté du gouvernement québécois. Mais je me suis vite rendu compte que la Gaspésie, au niveau des projets cinématographiques, ça appartenait au fédéral. Même le gouvernement du Québec ne voulait pas s'en mêler. Il y a bien eu un projet de long métrage dramatique soumis à l'O.N.F. C'est d'ailleurs Marcel Carrière qui l'a fait. Je n'ai rien contre, sauf que c'est ça, la situation: le Québec n'avait pas de juridiction là-dessus.

Cinéma/Québec: *De quelle façon le scénario s'est-il organisé autour de cette base documentaire?*

Labrecque: Quand on a pris la décision de faire un long métrage dramatique, on a décidé de jouer surtout au niveau de la fiction. Mais comme on voulait très bien préciser l'arrière-fond, on a pris la décision de faire un film dramatique avec une marge un peu sociologique. Je ne voulais pas faire un long métrage de style documentaire. Physiquement, je me servais de la Gaspésie, je me servais du décor physique du déménagement des villages que je trouvais fascinant. C'est à partir de là que nous avons construit notre histoire. J'ai développé l'idée originale avec Lise Noiseux. Ensuite, j'ai demandé l'aide d'un scénariste parce que je ne suis pas scénariste et que je ne veux pas l'être non plus. Je veux faire démarrer toute la base, toute l'idée des personnages. Alors on a eu recours à Clément Perron qui a scénarisé et dialogué le projet.

Cinéma/Québec: *Le scénario a-t-il subi des changements en cours de route?*

Labrecque: Au départ, c'était deux gars qui parlaient de ces villages à cause du "grand dérangement" puis se dirigeaient vers Montréal, vers la grande ville. Il leur arrivait toutes sortes de choses. Mais on s'est vite aperçu qu'on avait deux films: tout le départ, toute la base sociologique, tout le village — et le voyage vers Montréal. Toute la deuxième partie était trop faible par rapport à la force qu'il y avait dans la première. C'est pour ça qu'on a vraiment cassé le scénario en deux, c'est-à-dire qu'on a éliminé toute la deuxième partie (dont je me servirai plus tard) pour montrer la première partie. C'est ça qui a donné **les Smattes**.

Cinéma/Québec: *Pourquoi avez-vous mis "à suivre" à la fin de votre film?*

Labrecque: — Evidemment, il y a plusieurs raisons à cela. Je trouve que c'est une phrase symbolique. Je pense que l'histoire même du "grand déménagement" est une histoire à suivre. Je dis souvent ça: l'histoire de la Gaspésie est à suivre, comme celle du Québec. A la fin, je pense que ce sont les gens qui prennent le pays en mains. L'important, c'est de dire qu'il faut rester, ne pas partir comme l'ont fait nos parents. Bien sûr, tout ça est bien symbolique. Mais ça se dégage du film. S'il faut s'intégrer au circuit commercial pour expliquer aux jeunes ce qu'étaient leurs pères, je pense que ça en vaut la peine.

Cinéma/Québec: *Sur place, avez-vous accordé beaucoup d'importance à l'improvisation?*

Labrecque: Les deux seuls moments d'improvisation ont été la conversation entre Réjean et son père, et le sermon du curé (qu'interprète Marcel Sabourin). Le personnage du père de Réjean était tenu par un gars du village même, Marc Mathieu. Je crois qu'il jouait vraiment son personnage. Quand il brûle la maison, c'est sa maison qui brûle. C'est lui, c'est vraiment lui. La conversation qu'il a avec Réjean, c'est vraiment une conversation "ad lib". Nous avons parlé deux ou trois fois des thèmes à discuter. Il nous a parlé de ce qu'il ressentait. Avec Clément, nous avons pris des notes, des points de repère au niveau de Réjean, par exemple. Ça a donné ça. C'est très juste comme ton. Pour Sabourin, même principe. Il existait un texte. Dans ce texte, il y avait des points de repère. J'ai présenté Marcel à tout le monde, fait parler de la situation telle qu'elle était. De là, il a opéré. Comme c'est un comédien très exigeant, il a opéré très bien. Le reste était écrit à la lettre. Ça fonctionne exactement comme dans le scénario.

Cinéma/Québec: *Pourquoi avez-vous confié à Guy Dufaux la photographie des **Smattes**?*

Labrecque: Quand on travaille comme directeur de photographie, c'est un métier qui accapare à cent pour cent. J'avais peur qu'en dirigeant la photographie de mon film, je m'attache trop à la technique et que je délaisse les comédiens. Ma grande peur était de me retrouver soudainement avec des tons faux. J'en avais une frousse terrible. J'ai donc laissé la photographie à Guy Dufaux qui s'en est admirablement tiré, je pense, et ça m'a libéré énormément. Quelquefois, ce n'était pas exactement comme j'avais pensé, parce que c'est difficile de parler d'un plan quand tu es directeur de photographie. J'avais beaucoup de difficulté à verbaliser un plan. Quand je travaille comme caméraman, généralement, je le sens et je le fais.

Cinéma/Québec: *On sent souvent les plans "à la Labrecque", en particulier celui de la route pris au téléobjectif.*

Labrecque: Ah oui! ça, je l'ai demandé à Guy d'une manière très précise: 300. Ce que j'ai fait, c'est le dernier plan, avec la caméra par terre en plus de tous les plans en hélicoptère.

Cinéma/Québec: *Le plan de la maison qu'on incendie est admirable.*



Labrecque: Ca, c'est Guy qui l'a fait. C'est assez formidable. C'est une espèce de ballet. Avec Guy, on a réglé le plan avant de le tourner. J'ai dit à Guy: "Si tu n'y parviens pas du premier coup, n'y penses plus, tu ne le feras jamais." Guy en était à son premier film comme directeur de photographie. Avoir affaire à un réalisateur comme Labrecque qui avait déjà fait beaucoup de caméra, c'était difficile. Il s'est lancé dans ce plan-là et c'est entièrement réussi. Il en a essayé un deuxième. C'est moins bon. La caméra devenait cassée. Même l'exposition était mauvaise.

Cinéma/Québec: *Les Smattes ont été projetés dans quelques villes en France. Quelle a été la réaction?*

Labrecque: Ça été formidable. Par exemple, je l'ai présenté dans un endroit qui s'appelle Pezenas, lors d'un stage de cinéma. Je me suis aperçu que le problème des "dérangements" existait aussi là-bas. Il s'est tout de suite établi une affinité très forte avec le film, et le langage n'a pas été un problème. On comprenait ce qui se passait. Bien sûr, ils perdaient quelques mots. Mais ceci étant dit, tout le film était très bien perçu. Donc ce fichu problème de langage n'existerait pas. C'est une mauvaise conscience qu'on se donne ici. Bien sûr qu'à Paris ils ne veulent pas faire d'efforts pour comprendre nos films parce qu'ils n'acceptent pas l'accent du village à 20 kilomètres de Paris. Vous avez seulement à prendre l'exemple de Mylène Demongeot qui est venue pour tourner dans un film de Denis Héroux et qui disait: "Mais ces gens-là ont l'accent!" Elle se trouve au Québec, y'a quinze personnes qui tournent: s'il y en a une qui a l'accent, c'est bien elle! Il faut faire attention de ne pas se faire prendre par ce genre de problème. A Poitiers, on a fait une émission qui passait à Paris, une émission qui s'appelait "Pops-Club", une émission très yéyé, comme disent les Français, une émission très "bouldum" (très bouleversante d'humanité)... Alors le problème du langage est très vite arrivé sur le tapis. Je leur ai sorti ma théorie. J'ai dit: ça va faire, là! Ca fait vingt ans que nous, nous recevons vos films. Nous avons appris à comprendre votre parler parisien, votre argot, votre marseillais. Maintenant c'est à votre tour de nous comprendre. Et si vous ne voulez pas c'est bien malheureux pour vous, mais vous allez rater de bons films. Parce que plus ça va, plus le Québec va en produire. Par ailleurs, il y a l'émission "Quelle famille" qui passe à la télévision française. Ca s'appelle "Les Tremblay" là-bas. Tous les Québécois en France sont un peu gênés par l'émission. Par contre, c'est une émission qui est aimée en France et je me suis aperçu pour la première fois que les Français nous imitaient. C'est jamais arrivé. Je trouve ça très drôle. Alors j'ai compris qu'à la minute où tu commences à imiter un peuple — nous les imitons depuis bien des années! — c'est parce qu'on les comprend. Les Français ne nous comprenaient pas: ils n'avaient jamais réussi à nous imiter. C'est pour ça que je trouverais que c'est une erreur si on post-synchronisait "Les Tremblay".

Cinéma Québec: *Croyez-vous qu'une telle émission à la télévision française pourrait contribuer à habituer les Français à notre accent?*

Labrecque: Oui, mais les distributeurs n'acceptent pas. La bataille est loin d'être gagnée. Ca nous a pris douze ans à faire le chemin que nous avons fait en tant que peuple. Ca va

en prendre sûrement autant pour gagner la même bataille en France.

Cinéma/Québec: *On n'a pas l'impression dans les Smattes que le joul a été exploité au maximum comme on l'a fait dans d'autres films québécois.*

Labrecque: Je n'en avais pas l'intention non plus. Je ne voulais pas utiliser le français "international" ni un parler montréalais comme dans le film de Denys Arcand, par exemple. **La Maudite Galette** est passée au joul pur. Le film a été présenté à Poitiers et a eu beaucoup de succès parce qu'il y a un suspense très facile à comprendre.

Cinéma/Québec: *Où en est-on en 1972 au point de vue cinéma?*

Labrecque: Nous vivons des moments assez merveilleux mais il faut faire attention. On ne fait pas beaucoup de projections dans l'avenir. Actuellement, tous les niveaux sont très hauts. Le syndicat est très haut, les comédiens sont très hauts au niveau des standards. Dans cinq ans, on ne pense pas qu'on sera peut-être très content de se retrouver au coin de Saint-Denis et Sainte-Catherine avec une 16mm. à la main. Ca peut nous arriver n'importe quand. On vit actuellement peut-être les sept années de vaches grasses. Si j'ai un souhait à faire, je pense qu'il faudrait que les syndicats qui se forment actuellement et qui sont merveilleux pensent à une projection dans l'avenir. Présentement, il existe une surenchère à tous les niveaux. André Link avait raison lorsqu'il disait: "On pense que l'argent va se faire à la production alors qu'il devrait se faire à la distribution." Il avait entièrement raison. □

Cinéma/Québec: *Pour vous, la fiction, est-ce un aboutissement?*

Labrecque: Non, c'est une autre façon de dire les choses. J'étais aussi heureux d'avoir fait **la Nuit de la poésie**. Mais ce genre de film ne peut se faire actuellement qu'à l'O.N.F., à moins de tourner comme Roger Frappier.

Les smattes

Réalisation: Jean-Claude Labrecque. **Scénario:** Clément Perron, avec la collaboration de Jean-Claude Labrecque et Lise Noisieux. **Images:** Guy Duffaux.

Son: Claude Lefebvre. **Musique:** Jacques Perron. **Montage:** Pierre Leroux.

Production: les Productions Carle-Lamy Ltée, Les Films Jean-Claude Labrecque Inc. et Cinak Compagnie Cinématographique Ltée avec la participation de la SDICC, de Faroun Films et des Productions Mutuelles.

Interprètes: Daniel Pilon (Réjean), Donald Pilon (Pierre), Louise Laparé (Ginette), Marcel Sabourin (le curé), Marcel Martel, Pierre Dagenais, Colette Courtois, Paul Desmarteaux, Denis André, Bernard Assiniwi-Lapierre, Jean Perrault.

Couleur.

LA MAUDITE GALETTE

denys arcand

“L’élément le plus important que la fiction puisse t’apporter, c’est la possibilité d’organiser un discours cohérent qui tienne compte de toutes les données du réel, et non pas de quelques-unes seulement parce que les autres tu n’as pas pu les tourner.”



Le cinéma canadien n'a pas besoin d'argent, ni de scénario, il n'est pas entravé par les limites de l'ONF. Tout cela, ce sont de faux problèmes, des épouvantails qu'on se dresse pour se masquer le vrai problème qui, lui, est grave et sanglant: le destin du cinéma québécois (comme de tous nos arts) est collé au destin du Canada français. Si notre cinéma a fait quelques progrès ces derniers temps, ces progrès sont parallèles à la conscience nouvelle que le Québec vient de se donner. Une production artistique nationale n'est méritée que par un peuple debout. Notre cinéma, à l'heure actuelle — pour paraphraser André Brochu — permet d'entrevoir ce que serait un cinéma québécois, — non plus un cinéma d'échec mais de conquête, où culture et quotidienneté se rejoindraient enfin. Et maintenant que des Québécois se sont levés et mis en marche à grands risques, il est vrai que chez les cinéastes on soupçonne des velléités de révoltes pelliculaires. J'ai bien peur que tout cela ne finisse par faire de la peine à bien des gens.

Denys Arcand

Parti-Pris, No 7, avril 1964.

Quand Denys Arcand nous a accordé cet entretien, il nous avait été encore impossible de visionner son premier long métrage dramatique, **La maudite galette**, dont la première montréalaise n'aura lieu, de toute évidence, que cet automne. Il ne nous restera donc plus qu'à aller le voir à Cannes, dans le cadre de la Semaine de la Critique.

L'entretien qui suit ne porte donc pas spécifiquement sur **La maudite galette**. Nous nous sommes par contre attachés à déterminer le sens et la portée d'une démarche qui, après **On est au coton** (film-document sur la condition ouvrière au Québec) et **Québec: Duplessis et après** (film-document sur des politiciens québécois), a vu Denys Arcand se lancer dans le long métrage de fiction — pour le meilleur, à ce que l'on dit.

Cinéma/Québec: *Il faut dire que de prime abord ce brusque passage à la fiction surprend. Comment s'est-il réalisé?*

Denys Arcand: Les raisons en sont à la fois mi-idéologiques et mi-circontancielles. Après **On est au coton** et **Duplessis**, j'envisageais de tourner un film sur les terroristes. La situation m'apparaissait tellement sans issue par rapport aux personnages que je suivais et aux situations que je développais que je me suis dit: s'il y a des gens qui font une démarche semblable à la mienne, ils vont nécessairement aboutir au terrorisme.

J'ai donc écrit un projet de film sur les terroristes que j'ai présenté à l'ONF... la semaine même où Pierre Laporte a été enlevé. On m'a prudemment conseillé de reporter mon projet à plus tard: et je me suis comme ça trouvé sans rien à

faire. D'autant plus que j'avais pris la décision au temps d'**On est au coton** de ne plus faire de films de commande, et de ne plus faire que les choses avec lesquelles j'étais parfaitement d'accord. C'est-à-dire des films qui me serviraient à "avancer". Autrement cela devenait stérile: c'était ni enrichissant intellectuellement, ni financièrement. Tu te retrouves à tourner en rond pour rien.

Aussi, lorsque le projet sur les terroristes a été mis sur la voix d'évitement, il a fallu que je pense à faire quelque chose d'autre. Or, depuis près d'un an je m'amusais à développer, avec Jacques Benoit, une histoire qui est celle de **La Maudite galette**, qui s'est aussi appelée **Calibre 45** ou **45**. Mais cela, je ne le faisais pas sérieusement, en tout cas sans trop y croire: je trouvais la démarche documentaire beaucoup plus importante à ce moment-là au Québec.

Mais comme je me trouvais soudainement devant des portes fermées, la compagnie Cinak, c'est-à-dire Jean-Pierre et Marguerite Lefebvre se sont intéressés à mon projet et m'ont quasiment poussé à le réaliser. Car il faut dire que je suis plutôt paresseux devant les films à entreprendre. Ils ont donc organisé une structure de production entre Cinak, Carle-Lamy et France Film. A partir de là je n'avais plus le choix.

Cinéma/Québec: *Mais ton film sur les terroristes, que représentait-il exactement pour toi? De quelle manière s'insérait-il dans la démarche qui était alors la tienne?*

Denys Arcand: Cela devrait être un documentaire, et comme tel s'inscrire dans la démarche que j'avais amorcée avec **On est au Coton** et que j'ai continuée avec **Duplessis**... C'était pour moi toujours le même film, en trois volets.

On est au coton se termine dans une sorte de cul-de-sac; **Duplessis** aussi, mais au niveau politique: je me sentais alors prêt à traiter d'un autre cul-de-sac qui était le terrorisme. Mais tout en étant un cul-de-sac, je comprenais le cheminement des gens qui le faisaient. D'ailleurs en été 70 j'écrivais dans mon projet que, d'après ce que je ressentais par rapport à la démarche cinématographique que j'avais faite durant les derniers quatre ans, je prévoyais une grosse recrudescence du terrorisme au Québec. Et en octobre...

C'est un peu pour cela que je suis passé à la fiction et que je compte continuer à faire des films de fiction. Je veux dire que pour moi, maintenant, j'ai beaucoup de difficultés à concevoir le documentaire comme autre chose qu'une arme précise de combat. Mais comme je vis aussi le dilemme d'être un cinéaste professionnel, c'est-à-dire qui vit du cinéma et qui a en plus des petites habitudes bourgeoises, il ne me reste plus que la fiction... le vidéographe étant exclu.

Cinéma/Québec: *Mais le cinéma de fiction se présente-t-il pour toi comme un pis-aller?*

Denys Arcand: Absolument pas. Car la fiction, finalement, te permet de faire beaucoup de choses que tu ne peux faire à travers un documentaire. Et ces limites, que l'on rencontre constamment lorsque l'on tourne un documentaire, m'apparaissent de plus en plus contraignantes.

Un exemple: tu tournes un film sur l'industrie du textile, tu obtiens la permission d'aller filmer dans ses bureaux Edward F. King, PDG de la Dominion Textile à Montréal. Mais que veux-tu filmer d'autre que ce que l'on veut bien te montrer; tu sais très bien qu'il y aurait d'autres choses à filmer, mais tu es limité dans ton action. Par contre, tu peux détourner cette difficulté par le biais de la fiction.

Finalement, quand tu t'approches trop près des gens, à un moment donné le meilleur recours reste la fiction, parce que tu ne peux pas toucher un certain nombre de réalités à travers le documentaire. Et c'est probablement l'élément le plus important que la fiction peut t'apporter: la possibilité d'organiser un discours cohérent qui tienne compte de toutes les données du réel, et non pas de quelques-unes seulement parce que les autres tu ne peux pas les tourner, parce que tu n'es pas là...

Il faut dire aussi, que le genre de documentaires que je faisais — et qui était d'ordre économique-politique — devenait de plus en plus difficile de tourner, extrêmement difficile même. A tel point qu'il devient pratiquement impossible de tourner sur la rue sans autorisation de la police, au moins en ce qui concerne Montréal; et puis tu n'as pas le droit de tourner sur les terrains privés. Alors, il ne te reste plus qu'à tourner tes documentaires en studio!

Il existe actuellement une espèce de pourrissement de la situation qui est d'autant plus difficile que les gens se sentent menacés. Pour **Duplessis** on devait tourner une séquence absolument anodine: j'avais engagé une comédienne pour qu'elle lise des extraits du catéchisme des électeurs qui avait été publié par Duplessis en 1936 — c'était le petit manuel des idées politiques de l'Union Nationale à cette époque. Je voulais qu'elle en lise des extraits dans toutes sortes de contextes qu'on puisse clairement identifier sur la Place Ville-Marie, devant le Palais de Justice, etc. Des trucs fort ordinaires à Montréal. Et comme on tournait un dimanche matin, et qu'on n'était que quatre, on ne pouvait nous accuser de gêner la circulation, ou quoi que ce soit. Et pourtant, à tous les coups on se faisait arrêter par la police. Il n'y avait rien à faire: dès qu'on nous voyait il fallait montrer notre permis, expliquer ce que l'on faisait...

Enfin, il y a une dernière considération qui entre en ligne de compte. Quand je faisais un documentaire, nous avions, moi et les gars qui travaillaient avec moi, une idée assez précise de ce que nous voulions dire. Or, tu en arrives à te demander si tu as le droit de plaquer tes propres opinions sur du matériel pris chez des gens qui ne pensent pas nécessairement comme toi, ou en tout cas pas tout à fait... Il se dégage finalement de chaque documentaire une espèce de malhonnêteté qui provient du fait que c'est finalement ta propre vision du monde qui apparaît quelles que soient les gens qui s'expriment dans ton film. Et cette espèce d'ambiguïté, finalement, tu es obligé de vivre avec.

Dans un film de fiction, ce problème ne se pose plus. Tu as une espèce de pureté morale qui fait que tu peux faire n'importe quoi; tu travailles avec des acteurs, et ils sont payés pour faire ce que tu veux qu'ils fassent.

Cinéma/Québec: *Tu mentionnais tantôt que tu ne pouvais plus envisager le documentaire que comme "une arme précise de combat". Excluerais-tu alors la possibilité d'utiliser la fiction comme instrument d'action politique?*

Denys Arcand: C'est assez compliqué. Il y a des gens qui soutiennent que **La maudite galette** est le film le plus politique que j'ai fait. Et pourtant il n'est jamais question de politique; tout au contraire, c'est une histoire qui se donne presque des allures d'histoire de gangsters. Mais c'est vrai aussi que tu fais des films avec tout ce que tu es; tu ne peux pas faire abstraction de cela; à moins de vouloir faire un coup d'argent, ce qui n'était pas le cas.

En tout cas, en ce qui me concerne, je n'ai jamais vu de

films dits politiques qui me satisfassent réellement. Pour la bonne raison que je me méfie beaucoup de ceux qui veulent, dans les films dramatiques, me faire passer des "messages", je ne crois pas que cela soit possible d'y arriver. Car un film dramatique obéit à des lois dramatiques, donc à des lois qui sont de l'ordre de l'émotion, de la passion. Et c'est cela que le film doit essayer de provoquer.

Maintenant, il existe des tas de choses dont tu ne parles pas explicitement, mais qui sont néanmoins présentes dans ton film. Je me suis efforcé, par exemple, que dans **La maudite galette** la misère soit présente; une misère à la fois physique et morale. Les gens n'en parlent jamais, il ne sera pas question de comité de citoyens, mais elle n'en est pas moins présente. Et je pense que c'est plus efficace ainsi.

Mais je ne suis pas certain d'opérer toujours de la même manière. Je suis en train de préparer un autre film qui est beaucoup plus politique.



Luce Guilbeault dans une scène de **La Maudite Galette**

Cinéma/Québec: *Mais La maudite galette, c'est quoi finalement?*

Denys Arcand: C'est un fait divers. Mais à l'aide du décor, grâce à la mise en scène et aux comédiens, on a essayé d'insuffler un fond de misère, de dépravation.

C'est ainsi une histoire de gangsters, mais tournée de la façon contraire des films de gangsters. Les lois de l'écriture cinématographique en ce qui concerne ce genre demandent à ce que l'on fasse des plans rapprochés, hachés et un montage qui s'empile, afin de créer une certaine tension. Or, on a tourné en plan-séquence, comme dans **On est loin du soleil** de Jacques Leduc. Aussi, si tu vas là pour voir un film de gangsters, tu sors bien déçu.

On s'est efforcé tout simplement de subvertir l'espèce d'écriture traditionnelle du cinéma de gangster: il se dégage donc du film une espèce d'éclairage tout à fait différent. Au lieu de te demander ce qui arrive aux héros, tu te demandes pourquoi cela leur arrive? Tu es amené à t'interroger sur cette société qui produit cette sorte d'individus. Et c'est ça qui m'intéressait.

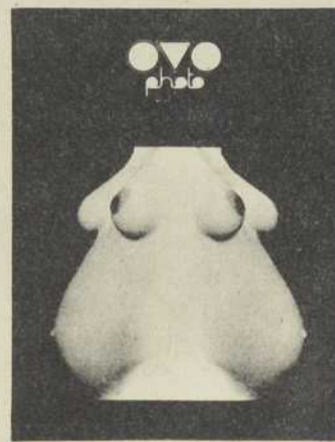
(Propos recueillis par Jean-Pierre Tadros, le 14 avril)

Filmographie de Denys Arcand

- 1962 **Seul ou avec d'autres.** Production: Association générale des étudiants de l'Université de Montréal. 65 minutes. Noir et blanc. Co-réalisateur.
- 1963 **Champlain.** Production: ONF. 28 minutes. Couleurs. Réalisation et scénario.
- 1964 **La Route de l'Ouest.** Production: ONF. 28 minutes. Couleurs. Réalisation et scénario.
Les Montréalistes. Production: ONF. 28 minutes. Couleurs. Réalisation.
- 1966 **Volley Ball.** Production: ONF. 13 minutes. Noir et blanc. Réalisation et montage.
- 1967 **Parcs Atlantiques.** Production: ONF. 17 minutes. Couleurs. Réalisation et montage.
Entre la mer et l'eau douce. Co-scénariste.
Montréal un jour d'été. Production: Office du film du Québec et Les Cinéastes Associés. 15 minutes. Couleurs.
- 1970 **On est au coton.** Production: ONF. 120 minutes. Noir et blanc. Réalisation. (L'ONF a interdit la projection de ce film)
- 1971 **Québec: Duplessis et après...** Production: ONF. 118 minutes. Noir et blanc. Réalisation et montage.
- 1972 **La maudite galette.** Production: Cinak, avec la collaboration des Productions Carle-Lamy et la participation de la SDICC. Couleurs. Réalisation.

OVO

magazine d'images,
photographies, illustrations,
affiches, textes témoignages,
interviews, portfolio,
fiches techniques

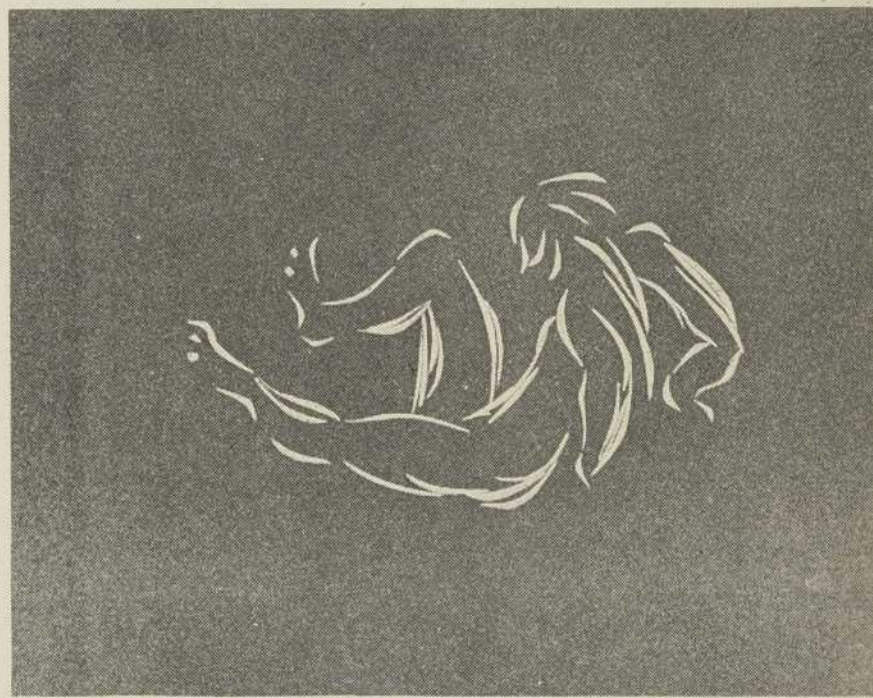
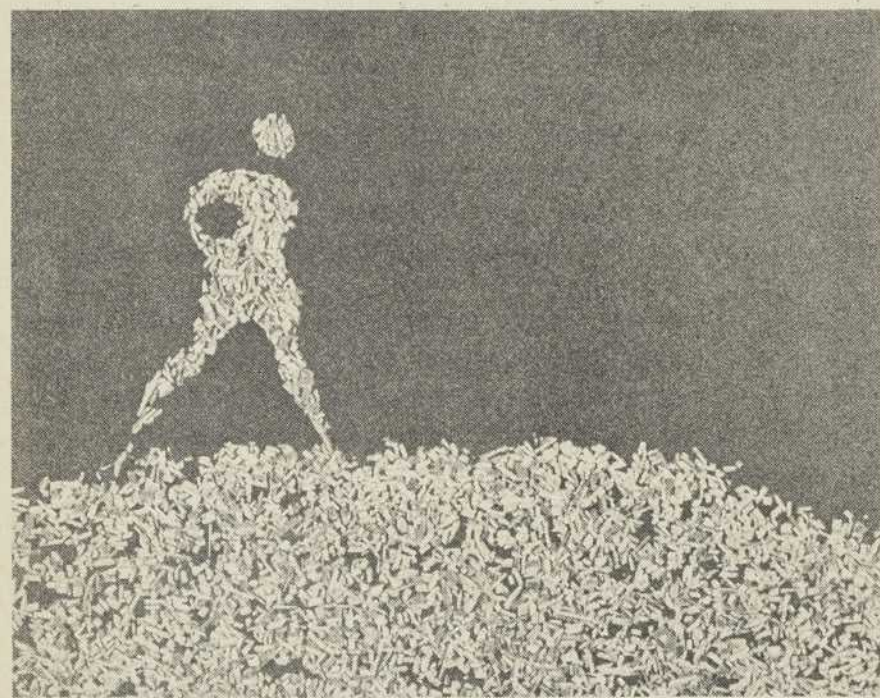
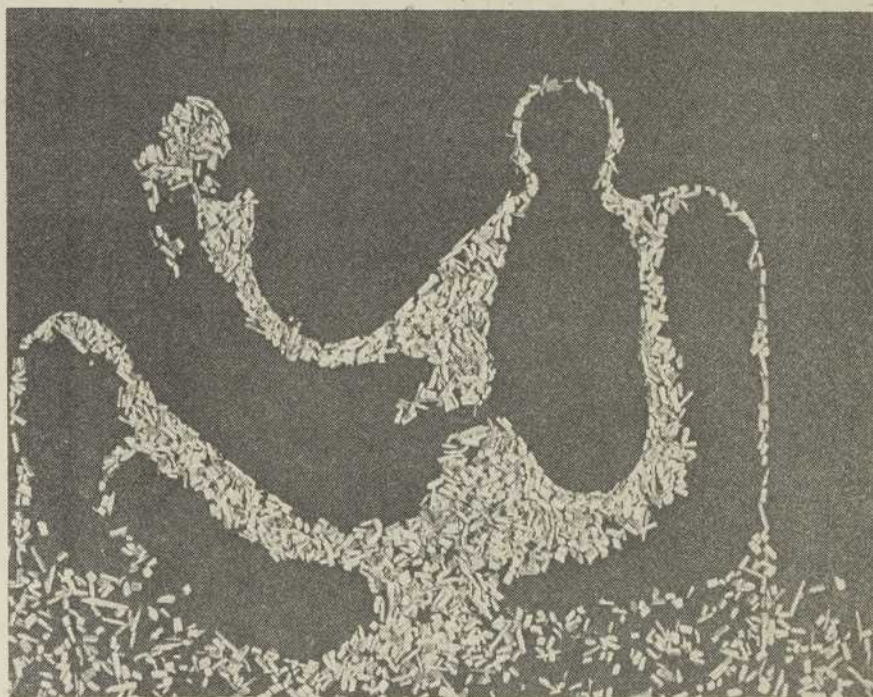
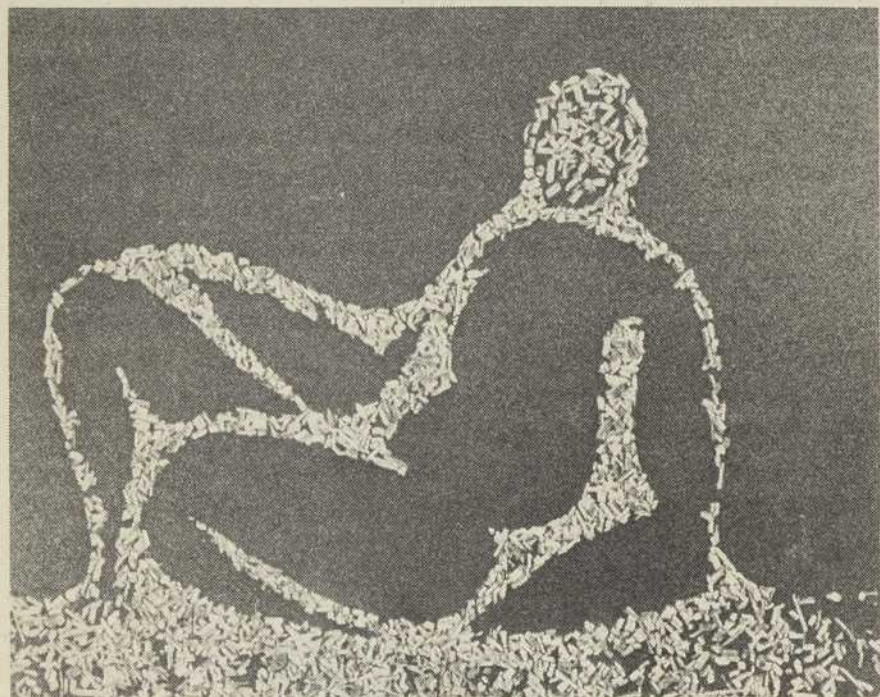


OVO 7
MAINTENANT
EN VENTE
PARTOUT

jean-marie savage
janouk murdock-gauthier
normand grégoire
michel saint-jean
patrick straram
roger charbonneau
andré marseault-pierre gaudard
lois siegel - ronald labelle
pierre leger et une vingtaine
d'autres collaborateurs

VOUS AIMEZ L'IMAGE?
VOUS AIMEREZ OVO
magazine québécois
de photographie
1430 rue St-Denis,
Montréal 288-0533

ZIKKARON



Un film d'animation de 5 minutes 27 secondes réalisé par Laurent Coderre à l'aide de milliers de fragments de linoléum, sur une musique de Don Douglas, et qui représentera le Canada à Cannes (compétition officielle) dans la catégorie des courts métrages.

Cinéma/Québec: *Comment vous est venue l'idée de faire Zikkaron?*

Laurent Coderre: Un jour, en rentrant dans mon studio, j'avais vu un peu de poussière par terre et cette poussière, par hasard, avait la forme d'une figure humaine. Un rayon de soleil, qui rentrait dans le studio, s'amusait sur cette poussière et semblait la faire bouger. J'ai alors pensé qu'il serait amusant d'animer cela. J'ai commencé par essayer différentes techniques avec différentes poussières: du café, du tabac, de la simple poussière, du sable, tout, et finalement j'ai choisi... du linoléum brun foncé pour suggérer la terre. Je ne voulais pas éblouir les gens avec de la couleur, parce que ce qui comptait dans mon film, c'était le mouvement, le rythme, et l'être humain dans son contexte très concret. On peut considérer le film comme on veut, tout dépend de celui qui regarde. En fait, parce que je voulais montrer le côté de la vie qui est très éphémère, qui peut être beau ou très bouleversant, j'ai pu avec ces particules construire et démolir très vite.

Cinéma/Québec: *Vous avez employé des milliers de particules?*

Laurent Coderre: Oui, des milliers de particules que je bougeais avec mes doigts et que je filmais image par image. Mon prochain film, je le réaliserai avec des clous rouillés. Je tenterai de montrer le drame humain et la rouille représentera la pollution de l'esprit.

Cinéma/Québec: *Vous aimez travailler avec une matière en fait.*

Laurent Coderre: J'aime beaucoup la matière, n'importe quelle matière, la plus simple, la plus brute. J'aime la faire vivre, cette matière, tel l'être humain qui, lui aussi, est une particule parmi des milliers de particules.

Cinéma/Québec: *Combien de temps vous a pris le tournage de Zikkaron?*

Laurent Coderre: J'ai tourné durant trois mois; puis la musique a dû prendre 2 mois.

Cinéma/Québec: *C'est relativement très rapide, car j'ai entendu dire qu'il y a eu toutes sortes de petites mésaventures qui sont survenues pendant le tournage.*

Laurent Coderre: J'ai éternué au milieu du film... cette poussière était assez lourde et cela a créé un remous; mais je me suis servi du remous pour créer un rythme plus accéléré. Ensuite, cette poussière qui ressemblait beaucoup à du tabac, je la mettais dans une boîte à tabac. Je me suis absenté pendant deux semaines. Ceux qui fumaient la pipe, se servaient de mon tabac. Quand je suis revenu, **Zikkaron** était parti; on avait fumé **Zikkaron**.

Cinéma/Québec: *Où se situe Zikkaron dans votre démarche?*

Laurent Coderre: C'est ce que je ressens intérieurement. Chaque fois que j'aborde un film, je me dis que c'est vraiment ce que je veux. Intérieurement, j'ai la solution, je la ressens, je la vis, mais le produit fini est tellement loin de ce que j'aurais voulu qu'il soit.

Cinéma/Québec: *Comment définiriez-vous Zikkaron?*

Laurent Coderre: C'est un film qui ne sera que ce que les gens en feront; chacun doit l'interpréter à sa façon. Je n'essaie pas de leur dire quoi penser.

Cinéma/Québec: *Que signifie Zikkaron?*

Laurent Coderre: Zikkaron, en grec orthodoxe signifie: le passé, le présent à travers le symbolisme. Et c'est encore ça mon film.

Cinéma/Québec: *Parlez-nous de la musique de votre film.*

Laurent Coderre: C'est une musique originale. Au début j'avais choisi une musique très classique, mais finalement, c'est Don Douglas qui a fait la musique. Don a une formation de jazz. J'aime beaucoup le jazz, j'en ai fait pendant des années, le soir, je jouais jusqu'aux petites heures du matin des blues et tout ce que vous voulez.

Cinéma/Québec: *Vous arrive-t-il aussi de composer la musique de vos films?*

Laurent Coderre: Pas encore mais ce sera pour le prochain film. Toutefois, j'ai fait la musique pour Blake, un court métrage de Bill Mason.

Cinéma/Québec: *D'où vient votre inspiration?*

Laurent Coderre: Je m'isole toujours dans la nature, l'hiver c'est la raquette, l'été c'est le canot. Je me perds dans la nature tous les week-ends parce que c'est là que je puise presque toute mon inspiration. Je fais aussi énormément de recherches en peinture, sculpture et musique mais le cinéma est pour moi présentement la synthèse des trois.

Cinéma/Québec: *Que représente le cinéma d'animation pour vous?*

Laurent Coderre: Dans le cinéma d'animation, on peut vraiment donner tout ce qu'on a à donner. On est bousculé de toutes les façons, que ce soit du côté scientifique, que ce soit du côté politique, du côté individuel, et c'est à travers l'animation que je peux refléter le siècle tel qu'il est.

Cinéma/Québec: *Pour vous c'est un médium idéal?*

Laurent Coderre: Pour moi, c'est le médium présentement, la synthèse de tous les arts. L'animation c'est le mouvement, c'est un médium qui bouge au rythme actuel.

Cinéma/Québec:

Ce qui semble regrettable d'une certaine manière c'est que le commun des mortels ne s'intéresse pas véritablement au cinéma d'animation

Laurent Coderre: C'est ce que j'ai remarqué moi aussi, mais c'est parce que le commun des mortels ne s'intéresse pas à lui-même, à ce qui bouge autour de lui, et l'animation bouge de la même façon et au même rythme que tout ce qui se passe sur terre présentement. J'ai trouvé dans ce médium une vibration que je ne sais pas encore utiliser à son maximum. L'animation est une obsession pour moi, ça me passionne, ça me déchire et c'est ce qui fait que je ne voudrais montrer aucun de mes films, parce que pour moi ce ne sont que des croquis, ce ne sont que des notes, comme un écrivain qui prend des notes.

(Propos recueillis par Mireille Kermoyan, le 19 avril).

rodney james

LE RÊVE DE GRIERSON

“Le mouvement documentaire fut dès ses débuts une aventure, une découverte collective dont le moteur était social plutôt qu’esthétique: nous voulions inventer une dramaturgie de l’ordinaire pour l’opposer à la dramaturgie régnante de l’extraordinaire. Le citoyen britannique n’avait d’yeux que pour l’exotique, les confins de la terre; nous voulions le ramener à ce qui se passait sous ses yeux, à sa propre histoire.”

Sans doute John Grierson est-il principalement connu comme l'architecte et le premier commissaire de l'Office national du film du Canada, mais sa carrière embrasse la naissance du mouvement documentaire en Angleterre comme la mise sur pied de nombreuses agences gouvernementales de production de films: Son travail à l'UNESCO et auprès d'une demi-douzaine d'offices du film dans autant de pays a établi son influence sur l'ensemble de la production documentaire mondiale.

C'est pendant les années où il étudiait les sciences sociales aux Etats-Unis que Grierson conçut le rêve d'un monde informé et influencé par l'échange et la diffusion des meilleurs documentaires produits dans tous les pays; le rêve commença d'entrer dans la réalité quand Grierson fit ses premiers pas dans la production cinématographique au British Empire Marketing Board.

Un rêve d'information universelle

L'Empire Marketing Board, fondé en 1926, avait pour objet d'informer les pays membres du Commonwealth sur les possibilités de ventes de produits en Grande-Bretagne. Sous la présidence de Stephen Tallents, le Board mit sur pied une unité de production cinématographique dont la direction fut confiée à Grierson, qui se proposait de "faire de l'empire une réalité vivante par le moyen du film."

Si Grierson choisit le documentaire de préférence au film de fiction c'est que celui-ci coûtait moins cher à produire et pouvait être distribué aussi bien dans les salles de cinéma commerciales qu'en dehors d'elles, permettant ainsi de "construire un circuit complet de production et de distribution pour le prix d'un seul long-métrage commercial". (1)

Les films de l'E.M.B., à la différence de ceux de Flaherty qui montraient la lutte de l'homme avec la nature dans les contrées exotiques, montraient le combat de l'homme de l'âge industriel et cherchaient à faire le portrait de l'ouvrier anglais dans son cadre social et économique.

La conception de ces films était fonction d'une théorie de l'éducation et du concept de service public; il s'agissait de rendre intéressant le quotidien, de stimuler la curiosité pour l'organisation de la vie industrielle dans un pays moderne, et de souligner la nécessité sociale de cette organisation. Voilà ce qu'était aux yeux de Grierson le "documentaire", ce qu'il transforma en un vaste mouvement — mais il y fallut du temps: les films trouvèrent assez vite un style très vivant, mais ils restèrent longtemps limités dans leurs sujets à la description des processus de fabrication dans l'industrie.

Une demi-réussite

Au plus fort de la crise en 1932-33, l'Empire Marketing Board fut dissous, et l'unité de production cinématographique de Grierson fut transférée au General Post office, le ministère des postes; certes Grierson conservait ainsi ses possibilités de production, mais l'éventail des sujets était considérablement rétréci: les films du GPO devaient traiter des problèmes de communications à l'intérieur des Iles britanniques.

Pourtant, à la veille de la guerre de 1939, le service du film du GPO comptait 60 employés et 4 équipes de production et Grierson avait, tant à l'EMB qu'au GPO, présidé à la réalisation de quelque 300 films dont beaucoup sont aujourd'hui considérés comme des classiques. Surtout, il avait su faire de son organisation à la fois un centre de formation

de documentaristes et le laboratoire de recherche de ce moyen de communication nouveau.

On serait donc tenté de croire qu'avec la constitution du "GPO film unit" pendant cette période, Grierson s'était fort rapproché de son rêve. On aurait tort cependant: L'EMB disparut avant d'avoir vraiment commencé à fonctionner; quant au GPO, Grierson réussit, certes, à en élargir le cadre suffisamment pour y traiter de sujets extrêmement variés, mais les priorités du programme de communications n'en restaient pas moins *nationales* plutôt qu'*internationales*.

En outre, beaucoup d'autres organismes, indépendants ou rattachés à une entreprise industrielle, rivalisaient avec lui dans la production de documentaires. L'envergure exceptionnelle du mouvement documentaire dans l'Angleterre des années trente ne fut pas l'Oeuvre du seul GPO, mais de cinéastes comme Stuart Legg, Arthur Elton, Edgar Anstey, Basil Wright ou Paul Rotha, qui consacraient le meilleur de leur activité au secteur privé.

Le GPO formait des cinéastes, mais ce furent des compagnies privées, B.P., Shell-Mex, Imperial Airways, British Commercial Gas qui offrirent aux disciples de Grierson la possibilité de diriger des films d'intérêt social. Un certain nombre de compagnies s'étaient résolues à commanditer et à diffuser des films à caractère social sans en attendre d'autre profit que de prestige. Il faut reconnaître que si elles adoptaient cette politique, l'enthousiasme communicatif de Grierson et la réputation des films de l'EMB et du GPO y étaient certainement pour quelque chose.

On peut donc dire que les grandes ambitions de Grierson dès l'époque de l'EMB se trouvèrent en un sens réalisées cumulativement par le GPO, par l'industrie privée et par des compagnies indépendantes comme Strand Film (Rotha et Legg) et Realist Film (Anstey). Il restait à assurer le développement et la promotion du mouvement documentaire en tant que tel.

Animation et coordination

Grierson avait déjà bien souvent été engagé comme conseiller à la production sur des documentaires réalisés en dehors de son organisation; toutefois les premières tentatives pour organiser et consolider le mouvement n'eurent lieu qu'en 1935; l'"Association of Realist Film Producers" rassembla une douzaine de producteurs et de réalisateurs chevronnés; elle s'était donné pour tâche d'être un organisme de relations publiques et de promouvoir la production de documentaires par les grandes entreprises. Mais l'ARFT ne fut en fin de compte qu'une association professionnelle et non une agence de production et de distribution, aussi Grierson quitta-t-il le GPO en 1937 pour, avec J.P.R. Golightly et Arthur Elton, fonder le "Film Centre".

Le Centre rassemblait plusieurs des anciens membres de l'ARFP mais fonctionnait en quelque sorte comme une agence d'experts-conseil; il se proposait d'être un centre de recherche, de créer des marchés, d'établir les besoins des commanditaires et de les conseiller, de superviser la production, enfin de trouver des distributeurs. Il produisit ainsi un volumineux rapport pour le Bureau international du travail, rapport dont Grierson reprit et réalisa l'essentiel longtemps après car c'est finalement au BIT qu'il pensa trouver les meilleures conditions pour réaliser son rêve de compréhension internationale par le film.

Il entreprit de faire produire et distribuer sous les auspices du BIT tout un ensemble de films destinés à l'améliora-

tion des conditions de travail, de l'hygiène, du logement, des soins aux enfants et de l'alimentation dans toutes les parties du monde.

Au delà de ce projet initial, Grierson espérait convaincre le BIT de devenir l'agent de distribution de tous les films de ce genre en provenance de tous les pays: chacun des 50 pays membres produirait des films sur ceux des problèmes de travail, de santé ou de bien-être auxquels il avait apporté une solution particulièrement efficace. Grierson déclarait: "le BIT existe pour se consacrer à l'amélioration de la réglementation et des conditions du travail à l'échelle mondiale; il s'ensuit qu'il a une tâche d'information et d'éducation à l'échelle mondiale. S'il est vrai que la sociologie industrielle est l'autre face, complémentaire, de la technologie, alors le BIT doit consacrer tous ses efforts à ce que, partout dans le monde, on comprenne tout ce qu'implique ce terme de "Sociologie industrielle". (2)

Mais le BIT n'arrivait pas à se décider, et à mesure que la menace de la guerre se précisait, les efforts de compréhension internationale s'amenuisaient; Grierson devait bien tenter de relancer le projet à la fin de la guerre, mais le BIT ne s'y intéressait manifestement pas assez pour prendre des engagements fermes.

Grierson n'était pas homme à n'avoir qu'un projet et qu'une solution en tête. "Film Centre" proposa finalement ses services au "Scottish Development Council" qui venait de créer le "Films of Scotland Committee", et se vit ainsi confier la première tentative de description cinématographique globale d'un pays et de ses habitants. Le Centre organisa avec un plein succès la production et la diffusion de toute une série de films; ce fut là pour Grierson une réussite majeure, mais l'affaire du BIT avait été un échec majeur.

Avec "Film Centre" Grierson faisait un premier pas vers la mise en pratique de la grande idée qui inspirait déjà ses tentatives à l'EMB et au BIT, l'idée d'un réseau mondial de production et de distribution cinématographiques grâce auquel tous les pays du monde auraient la possibilité de se faire connaître et comprendre les uns des autres.

Malheureusement, "Film Centre" ne disposait d'aucun pouvoir réel; il n'était pas un organisme officiel de production de films et ne pouvait donc que faire des recommandations et faciliter l'activité des entreprises indépendantes.

Le mouvement documentaire anglais des années trente était le premier au monde; il a produit des films, créé un style qui continue à exercer une influence considérable sur le documentaire d'aujourd'hui; il n'en demeure pas moins que Grierson n'avait réussi à mettre sur pied un programme intégré de production et de distribution ni à l'échelle internationale ni même à l'échelle nationale.

L'invitation du gouvernement canadien

Grierson quitta "Film Centre" en 1938 pour se rendre à l'invitation du gouvernement canadien qui lui demandait de dresser l'inventaire des besoins cinématographiques du pays et, tenant compte à la fois de son expérience anglaise et de son analyse de la situation canadienne, de rédiger un rapport qui embrasse tous les aspects de la production et de la distribution et présente un projet de réorganisation des activités de propagande cinématographique du gouvernement.

Grierson conclut de son enquête que la propagande cinématographique du gouvernement visait quatre objectifs: information générale, publicité commerciale, information sur des domaines particuliers, prestige national. Les films appar-

tenant aux trois premières catégories n'étaient généralement pas distribués commercialement, ceux de la quatrième visaient à l'être. Les films de prestige avaient une grande importance, non seulement par eux-mêmes mais de par leurs possibilités éducatives et par la publicité qu'ils pouvaient faire aux films non-commerciaux. Les différents types de films avaient un effet cumulatif et avaient chacun un rôle complémentaire à jouer dans un programme d'information bien conçu.

L'une des lacunes principales des programmes d'information anglais et canadien provenait de ce que cette nécessité n'avait pas été reconnue: un gouvernement a beau disposer de grandes facilités pour produire et diffuser des films, si l'une ou l'autre de ces deux activités est mal organisée, s'il n'y a pas d'une part une politique d'ensemble, de l'autre une unité de production efficace, toute l'entreprise est boîteuse. C'était le cas du "Motion Picture Bureau" du gouvernement canadien, qui était en fait au service du seul Ministère du Commerce.

Grierson proposait un plan conçu pour galvaniser les activités cinématographiques du gouvernement et assurer une politique d'ensemble: un comité devait superviser la politique cinématographique, aider le "Motion Picture Bureau" à planifier la production en tenant compte des besoins des différents ministères, enfin, établir des critères de qualité.

Il fallait donc augmenter le personnel du Bureau et surtout assurer une collaboration au plus haut niveau avec les ministères et autres organismes; le Bureau devait être déchargé de la production des films pour le ministère du Commerce, et devenir l'agence cinématographique centrale pour tous les ministères.

Un autre organisme central devait contrôler la distribution, fournir des films aux cinémas commerciaux sur une base régulière, et mettre sur pied un système de distribution non-commerciale.

En octobre 1938, Grierson se vit confier la réorganisation du Motion Picture Bureau; il se trouvait à peu près dans la même situation qu'au temps du "Film Centre": il se trouvait à la tête d'un organisme consultatif qui, tant qu'il ne disposerait pas de pouvoirs garantis par la loi, resterait inefficace. Il fallait obtenir le vote d'une loi, mais l'Opposition risquait d'accuser le gouvernement de propagande partisane et les producteurs commerciaux de concurrence déloyale. Quel serait en outre le statut légal de l'organisme ainsi créé? Un statut semblable à celui de Radio-Canada assurait la plus grande indépendance, mais il serait très difficile de l'obtenir. Le choix se fixa finalement sur un Office, une agence gouvernementale autonome avec rang ministériel; il n'y eut que peu d'opposition à ce projet, qui devint la Loi du Cinématographe du 2 mai 1939.

Les yeux du Canada

Grierson accepta le poste de Commissaire à la Cinématographie, et entreprit la tâche qu'il s'était donnée: faire naître une conscience nationale; il disposait pour la première fois des pouvoirs nécessaires. "Aux termes de la loi, il s'agit de coordonner les activités cinématographiques du gouvernement, mais je me rappelle fort bien avoir pensé, quand on discutait cette phrase, pourquoi ne pas dire: l'Office national du film sera *les yeux du Canada*; il devra faire du cinéma un usage national et voir le Canada tout entier, objectifs collectifs et individus." (3)

Grierson voulait mettre sur pied un programme d'information à l'échelle nationale, certes, mais aussi à l'échelle



internationale; il interprétait la phrase du texte de loi selon laquelle "le Commissaire émet des avis consultatifs sur la production et la distribution de films de caractère national, destinés à faire mieux connaître et comprendre à chaque Canadien les coutumes et les problèmes des Canadiens d'ailleurs" de façon à inclure non seulement les Canadiens dans toutes les parties du monde, mais tous les peuples du monde.

Quand l'Office eut commencé à fonctionner, Grierson entreprit la mise sur pied d'offices du film du même type en Australie et en Nouvelle-Zélande; à son retour au Canada, il prépara avec Stuart Legg la réalisation de deux séries d'actualités, **En avant Canada** (Canada Carries On) et **The World in Action**, qui devaient être les fers de lance des programmes d'information nationale et internationale de l'Office; elles étaient toutes deux produites sous les auspices du "Wartime Information Board" qui avait pour tâche de mettre en valeur la contribution canadienne à l'effort de guerre. En janvier 1943, Grierson devint directeur général de ce "Wartime Information Board": il se trouvait à peu près dans la position du directeur d'Information Canada aujourd'hui.

En 1945, l'ONF était devenu un organisme considérable qui comptait plus de 700 employés et avait produit

500 films, vus par plus de 30 millions de spectateurs dans toutes les parties du monde. Avec Radio-Canada et la presse, l'Office national du film avait été à l'avant-garde du combat pour l'information du public pendant la guerre. Mais l'exemple le plus convaincant de l'influence et de l'utilité de l'Office est peut-être l'enthousiasme avec lequel furent reçus le programme de diffusion rurale et ses projectionnistes itinérants.

Les premières années, des auditoriums entiers n'avaient parfois jamais vu de films; beaucoup ne connaissaient pas le parlant; les films eux-mêmes les surprenaient, car ils n'étaient pas seulement la distraction d'un soir: ils y voyaient des gens semblables à eux-mêmes, on y traitait de sujets et de problèmes qui existaient dans leurs propres communautés; les films leur apportaient des connaissances qui allaient leur permettre d'améliorer leur santé, la pêche, ou les récoltes.

Qui plus est, la fin de la guerre trouvait les gens disposés à participer activement au programme en formant des conseils et en organisant eux-mêmes la circulation et la projection des films.

Un rêve de compréhension internationale

Grierson, heureux de sa réussite au Canada, ne se reposait pas sur ses lauriers: il quitta l'Office en 1945 pour tenter de poursuivre la production de "World in action" sur des bases commerciales; il n'y réussit pas, mais ne renonça pas pour autant à son rêve de compréhension internationale.

La création de l'Office du film des Nations-Unies en 1946 semblait annoncer la mise en chantier d'une série internationale de films d'intérêt universel; sous la direction de Jean Benoît-Lévy, cet Office fit réaliser nombre d'excellents films sur la santé, la conservation, l'agriculture, l'assistance sociale, l'industrie et la science. Grierson lui-même, en sa qualité de directeur des communications de masse pour l'UNESCO, encourageait les pays-membres à exprimer sur film le caractère de la vie nationale, et à utiliser le film pour en améliorer le niveau.

La réussite des deux organisations dans le domaine du film a été limitée par des budgets insuffisants qui furent encore diminués par la suite. Tout au long des années cinquante et soixante, Grierson répondit à l'invitation de tous les gouvernements qui sollicitaient son aide pour se doter d'un Office du film; quelques-uns de ces Offices ont connu une modeste réussite, d'autres l'échec, presque toujours pour les mêmes raisons qui expliquent l'échec de l'EMB, du GPO ou de "Film Centre".

John Grierson n'a pas réussi à transformer son rêve en réalité, dans la mesure où une seule vie d'homme ne saurait suffire à instaurer la paix et la compréhension universelles; mais de sa lutte contre l'échec sont sorties un grand nombre d'oeuvres remarquables.

(Traduit de l'anglais par Michel Euvrard)

(1) John Grierson: the EMB Film Unit.

(2) John Grierson: speech to ILO Conference, 1944

(3) John Grierson: "The Eyes of Canada", CBC broadcast, Jan. 21, 1940.

Rodney James enseigne le cinéma à l'Université Sir George Williams; il est l'auteur d'une thèse sur l'Office national du film en instance de publication.

UN AIDE-MEMOIRE DU FILM

Vous cherchez un renseignement?

Consultez Film Canadiana

Vous y trouverez: génériques complets, renseignements techniques et résumés de tous les nouveaux films et programmes de télévision canadiens et étrangers (fiction et documentaire) au fur et à mesure de leur sortie au Canada.

Vous pourrez y dénicher le film que vous désirez louer ou acheter, avec le nom son **distributeur canadien**.

Vous y trouverez un **index détaillé des productions** (avec le générique de toutes les productions dans chaque numéro), ainsi que deux index des **productions canadiennes**, et des **titres**, en plus d'un **index analytique** — tout pour vous permettre de retrouver un renseignement spécifique.

De même que les listes d'adresses des **distributeurs et producteurs canadiens**, listes qui sont révisées et complétées dans chaque numéro.

Votre abonnement vous donne droit aussi à un volume cumulatif annuel dans lequel sont compilés, pour votre convenance, tous les renseignements de l'année précédente.

Film Canadiana est une revue trimestrielle bilingue à multiples objectifs et usages. Vous n'y trouverez aucune critique, mais **tous les renseignements pertinents**.

Demandez un abonnement, un exemplaire gratuit ou tout autre détail en vous adressant à:

*Film Canadiana
Institut canadien du film
1762 Carling
Ottawa (Ontario)
K2A 2H7*

FILM CANADIANA

Vif à mort

notes sur
Charles mort ou vif
avant d'aller voir
La salamandre

Charles mort ou vif

Un film suisse d'Alain Tanner. **Scénario:** Alain Tanner, **Images:** Renato Berta. **Montage:** Sylvia Bachmann. **Son:** Paul Girard. **Interprètes:** François Simon, Marcel Robert, Marie-Claire Dufour. **Production:** Groupe 5 (Genève) avec la collaboration de la S.S.R., **Noir et blanc**, 1969.

La salamandre

Réalisation: Alain Tanner. **Scénario:** Alain Tanner en collaboration avec John Berger. **Images:** Renato Berta et Sandro Bernardoni. **Son direct:** Marcel Sommerer et Gérard Rhone. **Musique:** Patrick Moraz. **Interprètes:** Bulle Ogier, Jean-Luc Bideau, Jacques Denis. **Noir et blanc**, 100 minutes.

Comme **La salamandre**, deuxième long-métrage d'Alain Tanner, présenté à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes 1971 et à Paris le même printemps, à voir incessamment à Montréal, le premier, **Charles mort ou vif**, est un film sur "le malaise de la civilisation", comme **Pierre et Paul**, **Sept jours ailleurs** ou **Petulia**, mais la civilisation dans ce qu'elle a de plus feutré, confortable, rassurant la Suisse.

Comme **La salamandre**, **Charles mort ou vif** commence lorsque quelqu'un — qui pour cette raison va devenir le personnage central — bascule dans "autre chose", dans une autre vie et la vit, peut-être à en mourir.

Ici, c'est Charles Dé, cinquante ans passés, patron d'une fabrique de montres (évidemment!). Le jour où l'on célèbre le centenaire de son entreprise, tandis qu'un jeune employé annonce son "compliment", Charles, interviewé par un reporter de la télévision, se montre fermé, évasif; on le voit pourtant dans les jours qui suivent mimer, improviser ce qu'il aurait pu dire, et lorsque le reporter, ayant oublié quelques papiers, lui téléphone, Charles s'excuse de son attitude et laisse entendre qu'il aurait eu, pourtant, des choses à dire — Justement, le prochain "sujet" de l'émission **Les gens sont comme ça** s'est décommandé, Charles veut-il le remplacer?

Cinéma et télévision

Charles accepte et pour la première fois de sa vie "mange le morceau"; il raconte ses ambitions de jeune homme, ses doutes, son malaise; s'il a accepté de succéder à son père à la tête de l'usine, c'est qu'il n'avait pour refuser que des raisons négatives, etc... La femme et le fils de Charles regardent l'émission à la maison, le fils est indigné: "Gâcher une si belle occasion de faire de la publicité à la boîte!". La fille a trouvé l'émission assez intéressante, sauf le titre: "Précisément, dit-elle, les gens ne sont pas comme ça".

Charles mort ou vif a été tourné grâce à la télévision suisse romande: "Nous avons fait un système de co-production avec la télé. C'est une entente d'achat anticipé. On a fait des budgets, de nouveau de très très petits budgets de cent vingt mille balles environ (\$30.000) et la télé nous paie en argent liquide la moitié du budget au moment où l'on tourne, c'est-à-dire plus d'une année avant le passage à la télé. On peut donc démarrer l'affaire sur ces bases. Et puis, ils nous autorisent à le distribuer en Suisse avant le passage à la télé. (...) Il y a quatre films qui sont en production actuellement (1969), **Charles mort ou vif**, **James ou pas** de Michel Soutter, **Black-out** de Jean-Louis Roy, **Side-car** de Claude Goretta (...). Ça, c'est un autre pas en avant," et Tanner intègre la télévision à son film; elle y joue un rôle de catalyseur: c'est semble-t-il parce qu'il se refuse puis se prête à une interview, parce qu'il se voit à la télé dans une salle de café où le seul autre consommateur regarde d'abord distraitement l'écran et son voisin de comptoir, puis reconnaît celui-ci dans le personnage de l'écran, que Charles Dé, sortant du café, ne rentre pas chez lui.

Mais alors que le reporter de télévision se contente de rencontrer Charles le temps d'une interview, le cinéaste veut en savoir plus et ne lâche plus son personnage. La télévision ignore que Charles Dé, à la suite du passage de l'émission dont il était le sujet, quitte le domicile conjugal; le cinéma, lui, continue où la télé s'arrête: la télé croit et veut faire croire que "les gens sont comme ça", sont ce qu'ils sont; Tanner fait sienne la critique de la fille de Charles et se donne mission de découvrir et de montrer que non, les gens ne sont pas "comme ça"; et même dans une certaine mesure de provoquer les gens à ne pas rester ce qu'ils sont: le cinéma doit aller et faire aller les gens, personnages et spectateurs, plus loin.

Ce n'est pas qu'il y ait différence de nature entre la télé et le cinéma, mais bien plutôt que la télé, intégrée au système, utilisée officiellement aux centaines des fabriques de montres, photographie, et donc immobilise ce qui est; a priori, quand la télé interviewe Charles Dé, il n'y aura pas, il ne peut pas y avoir de surprise; même si, par extraordinaire, Charles Dé sort du schéma attendu, les spectateurs, regardant d'un oeil, écoutant d'une oreille, distraits — voir la séquence du café — ne s'en aperçoivent pas! C'est qu'à la télé, on voit un monsieur en gros plan ou en plan moyen, vêtu d'un complet bleu-marine, assis dans un fauteuil dans son salon, ou dans un décor de salon, un monsieur dans une non-situation qui parle et choisit de dire telle chose et de ne pas dire telle autre; le cinéma offre à Tanner la possibilité de placer ce même monsieur, et de nous le donner à voir, dans une situation qui le mette en cause.

Un cinéma d'acteur

Cinéma simple, fondé sur une situation ou une suite de situations dans laquelle ou lesquelles se trouve placé un personnage, fondé donc sur l'invention de situations à la faveur desquelles le personnage, forcé d'improviser, va se découvrir (se découvrir lui-même, et se découvrir au réalisateur et aux spectateurs). Fondé donc sur l'acteur, et nécessairement sur l'acteur professionnel. Dans **Charles mort ou vif**, François Simon, fils de Michel, fondateur et directeur du meilleur théâtre de Suisse francophone; il s'est fait, en directeur d'usine à lunettes, la tête d'Henri Guillemin; son visage a cette plasticité des mimes qu'on voit aussi à Jean-Louis Barrault, mais sa grande qualité dans ce film est la faculté de laisser affleurer, dirait-on, vers l'extérieur, une sensibilité enfouie et en quelque sorte organique, des sentiments simples habituellement réprimés, intérêt, lassitude, des comportements naturels, curiosité, plaisir.

Dans un autre registre, ce sont aussi les qualités de Bulle Ogier dans **La salamandre**.

Cinéma de la rupture et de là, des rencontres, pour la plupart occasionnelles, muettes, aussitôt interrompues, mais une au moins se prolonge: une halte, on vit ensemble, on partage la vie les uns des autres aussi totalement qu'on en est capable, et puis on passe, on sort de la vie de l'autre ou des autres ou vice-versa. Vrai pour les personnages, ceci est vrai aussi pour le metteur en scène; dans **Charles mort ou vif** comme dans **La salamandre**, le personnage est rencontré, entre dans le champ de vision et

dans la conscience du metteur en scène, et du spectateur et quand le film se termine, plus ou moins arbitrairement, le personnage et son histoire, s'ils disparaissent du champ de vision, devraient demeurer dans la conscience.

L'humour

Il y a encore à dire, pour tenter de donner de ce film un sentiment pas trop infidèle, qu'il est inventé, filmé et joué avec tout l'humour sans doute indispensable à un Suisse: il faut bien s'excuser de ressentir le malaise du bonheur d'être suisse!

Cet humour résulte en partie d'un refus d'explications: aucune raison n'est donnée au "décrochage" de Charles, à cette disparition qui n'en est pas une pour le spectateur puisqu'il y suit Charles, si ce n'est le visage de Madame Dé, la personne de son fils et ce qu'il dit (d'ailleurs, ça suffit...); en partie encore du refus de dramatiser; Charles est bien en voie de devenir clochard, mais il est recueilli par Paul et Madeleine avant d'avoir touché au fond; son dénuement est d'ailleurs volontaire, moins matériel que spirituel et Charles lui-même doit nous rappeler, tant nous risquons de trouver son histoire guillerette, que c'est la haine de l'espoir qui le mène; ce qui lui arrive n'a rien de commun avec la misère physiologique qui guette, par exemple, le personnage du **Signe du lion**: Quand enfin il est emmené à la clinique, son acceptation force le spectateur à accepter qu'il accepte; il est difficile d'imaginer, dans le prolongement du film, que ça puisse être bien grave, que Charles puisse demeurer longtemps enfermé — alors que dans la réalité...

C'est peut-être là-dessus que **La salamandre** se différencie le plus de **Charles**... la "salamandre", de par la classe sociale à laquelle elle appartient, est, comparée à Charles, sans aucune protection.

En partie enfin, l'humour provient de l'acceptation, pas de l'apologie ou de la recherche mais de l'acceptation du pittoresque: Paul et Madeleine, le couple qu'ils forment, son métier de peintre d'enseignes, la maison qu'ils habitent à la frange de la ville; Charles, incapable d'ouvrir une boîte de conserve, mais excellent cuisinier; le détective privé, sa sale gueule, la chanson qu'il fredonne, où il est question de petits oiseaux; l'avocat de l'usine; il bégaie!

L'individualisme, le désespoir, la personne

C'est le dialogue qui marque les limites de l'entreprise/aventure de Charles

comme celles des options de sa fille, de Paul et de Madeleine, la fille reconnaît elle-même qu'elle est une fille à papa, et Charles, une fois que Paul vient le chercher au café, l'accuse de n'être qu'un anarchiste petit-bourgeois; quant à lui, Charles, il ne faut pas s'y tromper, il ne s'agit pas tant pour lui, à ses propres yeux, de commencer que de finir. Mai 68, en Suisse, devient folklorique, et "l'humour est la politesse du désespoir".

Entreprises fondées sur l'Acteur — un homme, une femme qui sont acteur, actrice, ont été choisis avec l'intention que le film repose sur eux; ils vont y jouer, se jouer — **Charles mort ou vif** et **La salamandre** sont donc encore — ou déjà? — des films de l'individu, de l'individualisme — mais lequel?

Charles, et cette jeune fille que Tanner surnomme la salamandre parce qu'elle semble passer à travers le feu (mais ça durera combien?), malgré la différence de classe et bien qu'elle puisse sembler, elle, bien davantage écrasée, anonymisée par le monde, la vie, la société, puisqu'elle n'a bénéficié d'aucun des avantages, des privilèges dont jouit (?) Charles, se voient forcés tous deux de sortir de leur cadre, de la vie telle que la société la leur cadre, de se risquer, de jouer leur vie, pour avoir une chance de devenir, précisément, des individus véritables; pour tenter de s'accomplir, de s'épanouir.

Charles sait que, pour lui, c'est trop tard et qu'il lui faut essentiellement dans le temps qui lui reste apprendre à ne plus, à ne rien espérer — tandis que "la salamandre" ne *sait* rien de tout cela, ce qu'elle fait, ses gestes, ses tentatives sont d'un animal qui sent le piège, la cage.

Ces deux-là tentent une espèce de révolution individuelle; anarchistes? sans doute, condamnés? peut-être; mais comme ce sont des personnages de film, c'est devant chacun de nous qu'ils jouent leur vie.

Ces deux films sont donc tout autre chose que des "oeuvres" au sens traditionnel qui suppose un idéal de densité, de perfection: ils demeurent ouverts et renvoient leurs spectateurs au monde réel, les y renvoient plus exposés, plus vulnérables mais aussi plus capables, mieux armés pour accepter de l'être.

Ce sont des films désespérés, mais gais; pas sérieux, graves.

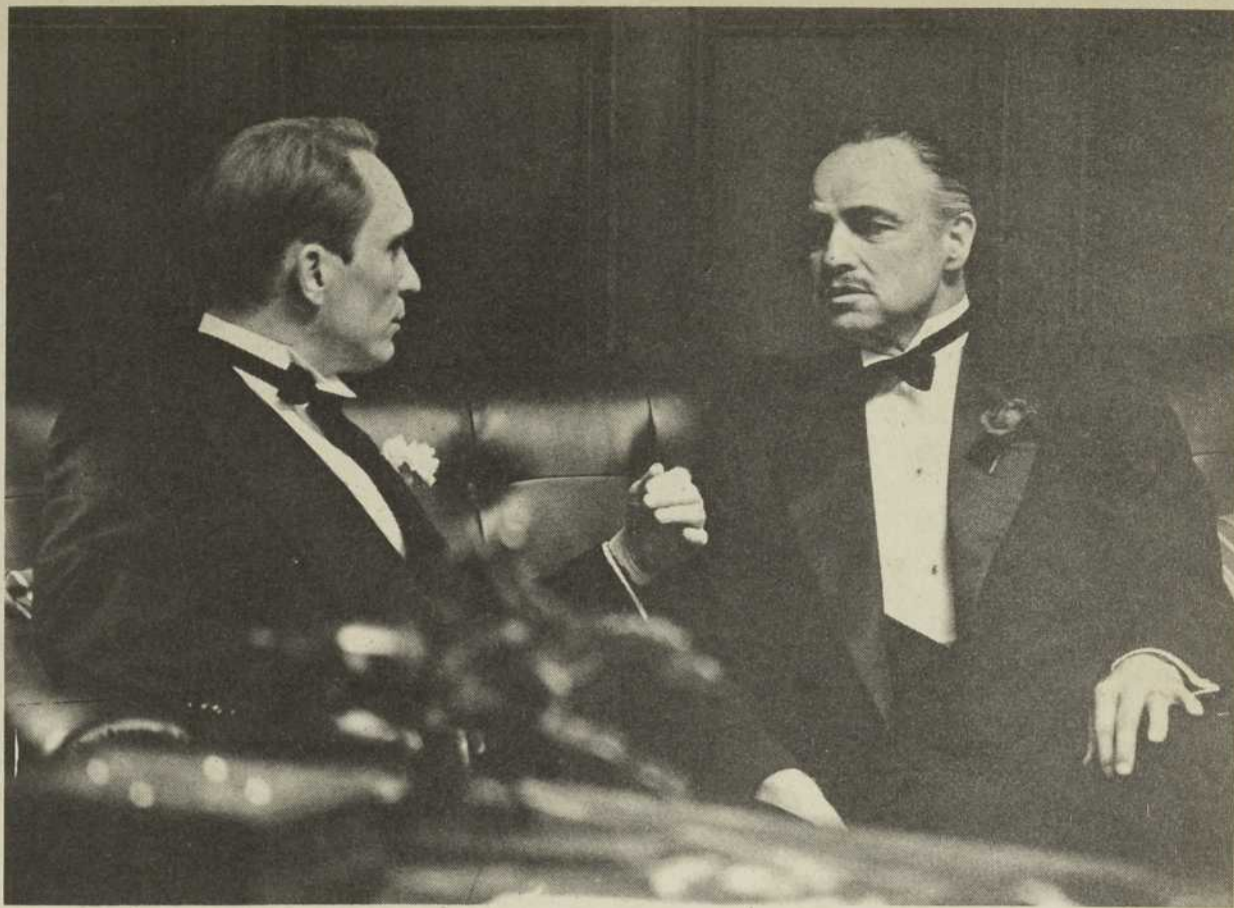
Michel Euvrard

The Godfather

Un film américain de Francis Ford Coppola. **Scénario:** Mario Puzo, Francis Ford Coppola, d'après le roman de Mario Puzo. **Images:** Gordon Williams. **Musique:** Nino Rota. **Interprètes:** Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall. **Technicolor. 175 minutes.**

A partir du roman médiocre de Mario Puzo: **The Godfather**, Francis Ford Coppola a réalisé un film mémorable, passionné et passionnant. Le roman de Puzo véhiculait tous les poncifs littéraires et tous les clichés dramatiques contenus dans les plus exécrables best-sellers américains tels **The Carpetbaggers** et **The Adventurers**. On y retrouvait la même schématisation grossière des personnages définis en quelques mots clés et la même volonté de sensationnalisme narratif. Francis Ford Coppola a écrit le scénario en étroite collaboration avec Puzo, mais il a insufflé au film la vigueur et l'ampleur qui caractérisaient les plus grands romans populaires, tels ceux de Dickens. Puzo a fourni à Coppola ce dont il avait besoin initialement: la multiplicité des anecdotes et des détails que Coppola a réduits à l'essentiel, la richesse folklorique, la chaleur et la présence familière du quotidien. Coppola a récupéré l'énergie romanesque de Puzo et l'a complètement transformée; ce qui confère à son film une densité et une noblesse narrative extraordinaires. Si le foisonnement du récit est directement issu du roman, l'intensité et la véracité des sentiments proviennent du travail méticuleux, de l'intelligence et de la sensibilité de Coppola.

Le film trouve ses sources premières dans les films criminels du début des années trente; le récit est d'ailleurs encore axé sur l'affrontement violent de bandes rivales qui s'entretuent ouvertement. Mais l'oeuvre de Coppola ne se contente pas naïvement d'accumuler les conséquences les plus extérieures des conflits; elle ouvre des horizons beaucoup plus vastes et dévoile tout le système de terreur et de patronage à l'intérieur duquel le meurtre est devenu la façon la plus immédiate de vaincre la compétition. Le film nous plonge dans le cauchemar de la réalité américaine, dans la vie grouillante du monde de la mafia, dans un univers où le crime organisé est tout simplement le prolonge-



Marlon Brando et Robert Duvall

ment, à peine symbolique, de l'entreprise privée et de l'attitude gouvernementale américaine. Contrairement à ce que certains critiques ont pu dire, le film de Coppola n'exalte pas et ne s'apitoie pas sur la destinée de la dynastie des Corleone, et plus globalement sur les activités de la mafia. Au contraire! Coppola montre clairement comment tous les clans de trafiquants véreux s'agglutinent les uns aux autres et pourquoi cette forme d'entreprise illégale débouche inévitablement sur la violence. La Mafia est une forme d'entreprise privée qui se nourrit du système capitaliste, qui en vit et qui l'exploite jusqu'à sa propre destruction. A travers le personnage de Michael, le fils qui succédera à son père, s'affirment tous les rêves d'intégration sociale d'un univers marginal qui cherche moins à saper les fondements d'un système qu'à l'entretenir et à en maintenir le fonctionnement socio-politique. Tout le film fait merveilleusement éclater les multiples réalités d'une sous-culture ethnique dont la survie est basée sur la conception que se font les hommes de leurs responsabilités: d'une part ils protègent secrètement toutes leurs manigances, ils enferment dans un monde clos, dont les femmes et les enfants sont exclus, toutes leurs préoccupations d'hommes d'affaires; d'autre part, ils se créent un Eden merveilleux, un monde de surface lumineux où ils essaient de mettre à l'abri les femmes et les enfants. Certes, les films des années 1930 indiquaient déjà l'existence d'un tel phénomène, mais **The**

Godfather l'éclaire et le pénètre à son niveau le plus vital et le plus aigu. La volonté de rejoindre constamment l'essentiel et d'en comprendre les manifestations, en refusant de se soumettre à toutes les pré-conceptions traditionnelles, confère au film une énergie épique éblouissante.

Toute l'architecture visuelle du film s'organise autour des contrastes de vie et de mort les plus évidents, comme dans une épopée. Les hommes se rencontrent et discutent de leurs activités dans des intérieurs fermés, clos, aux couleurs constamment sombres et feutrées. Même en plein jour, leurs antres sont éclairés par des lampes qui créent des atmosphères inquiétantes et menaçantes. Le récit alterne magistralement entre ce monde caché, nocturne, et des extérieurs ensoleillés, radieux qu'ils partagent avec leurs femmes et leurs enfants. La tension se cristallise et se concentre lors des rencontres au milieu des ténèbres. Nous sommes mis en présence d'un monde presque souterrain qui recèle sa propre poésie de la peur et qui s'avère finalement plus réel aux hommes (et peut-être aussi aux femmes exclues) que le monde extérieur ensoleillé. A la limpidité et à la transparence des extérieurs lumineux (séquences étourdissantes des mariages) viennent se heurter l'immensité des silences des intérieurs à peine troublés par les murmures des comparses qui entourent Don Vito Corleone. Les personnages et leurs univers sont fusionnés intimement l'un à

l'autre et l'art de Coppola consiste à nous révéler l'espace en même temps que le personnage. C'est un espace humain que définit toujours Coppola, l'espace d'un regard (Don Vito dévisageant son fils Sonny qui n'a pas su se taire au moment opportun), l'espace d'une démarche (Michael adoptant progressivement toutes les attitudes physiques de son père), l'espace d'une aventure (le drame personnel étant toujours inséré dans la continuité sociale). Il s'agit chez Coppola de donner une valeur temporelle aux gestes des personnages saisis dans l'espace. Toutes les attitudes des personnages sont longuement suivies et recueillies dans leurs moindres nuances. Ainsi la longue genèse des réactions intérieures qui transforment Michael Corleone de petit militaire effacé en puissant chef de la dynastie est méticuleusement observée. Progressivement, un espace tranquille et inquiétant se crée autour de lui.

Chaque détail, chaque objet nous sont restitués avec une étonnante évidence charnelle. On sent constamment que les choses ne se réduisent jamais à une image; elles semblent exister avant qu'on les filme et semblent aussi se poursuivre au-delà du film. Coppola réussit à exprimer le monde des Corleone sans le morceler, sans le dépouiller de sa richesse, de son intensité et de son ouverture. Les images ne sont jamais figées car tout existe librement. Coppola contraint le spectateur à faire lui-même un choix parmi tous les nombreux détails qui inondent le film. Jamais on ne dit au spectateur ce qu'il doit voir et comprendre à tout prix. Le seul personnage qui soit maintenu dans le cadre de l'image afin que nous puissions exactement le saisir comme le perçoit un autre personnage, est Apollonia. Pendant sa réclusion en Sicile, Michael en tombe amoureux et l'épouse. La caméra la fige, l'immobilise car elle nous est offerte, à travers les yeux de Michael, comme une apparition inattendue et comme une image érotique. Les moments qui réunissent Michael et Apollonia sont les seuls où Coppola ait dirigé si nettement et si précisément le regard du spectateur. Tout le reste du film étreint le réel dans toute son opacité et avec une intuition merveilleuse de l'ouverture au monde qui ne sent jamais le besoin de commenter systématiquement ce qu'on nous montre. Coppola rejette constamment la sollicitation de la métaphore, la quête crispée d'un sens au-delà de l'image. Dans **The Godfather**, l'image s'efface, se perd dès qu'elle a joué son rôle de véhicule du

réel. L'immense talent de Coppola réside dans cette science de la clarté obtenue par le dépouillement de la forme et par une humilité admirable devant le sujet et l'ambiguïté du réel.

Certes, la clarté du film de Coppola a une nette dimension mélodramatique. Il est vrai que les personnages sont traités à gros traits mais ils demeurent cependant attachants et vivants. Simplifier ne veut pas dire falsifier et le mélodrame, chez Coppola, ne trahit jamais le réel: il conduit à une concentration, à un dénudement des mobiles des actions et à un approfondissement lyrique des situations. Ainsi la mort de Brando est d'une beauté et d'une simplicité suffocantes. Don Vito, s'étant retiré du monde des affaires, s'amuse avec son petit-fils au milieu de son jardin. Soudainement, un vertige le saisit et le terrasse. L'enfant continue à s'amuser tandis que son grand-père, étendu sur le sol, git au milieu d'une nature éclatante. La caméra s'immobilise et embrasse dans un grand plan d'ensemble la simple évidence de la mort. Le monstre fatigué, épuisé et inerte a retrouvé la grandeur de l'innocence. Rarement au cinéma une image a-t-elle atteint une intensité de vibration émotionnelle aussi pure et aussi dépouillée. Par une valorisation extrême de l'élément visuel (ce qui ne signifie pas pour autant exploitation tapageuse) et par une réduction du drame à ses lignes essentielles le film de Coppola porte les marques du grand opéra italien. La musique de Nino Rota contribue à amplifier cette omniprésence de l'opéra. Rota utilise non seulement les vieilles chansons populaires des années 1940 et 1950; il enveloppe, par la musique, toutes les situations et les soutient jusqu'à leur point d'éclatement. Le flot des images est ainsi porté par une respiration calme, large, progressivement envahissante (mais pourtant pas ostentatoire) qui confère aux personnages un accent de fixité tragique et d'absorption intérieure que ne viennent rompre que les brusques moments de violence frénétique (la mort de Sonny la tentative d'assassinat du parrain...)

Mais la violence n'explose jamais gratuitement et elle est même très souvent contenue. Ainsi Marlon Brando, dans le rôle de Don Vito Corleone, interiorise la puissance et l'énergie combattive du personnage. Don Vito aurait pu apparaître comme un magnifique vieux guerrier, un beau patriarche belliqueux; or Brando réussit magistralement à débanaliser le personnage en le rendant physiquement moins menaçant. Certes, le personnage a une noblesse extérieure

évidente mais Brando, dont le jeu s'est assoupli pendant ces dernières années, donne vie au personnage en refusant l'exhibitionnisme vocal ou gestuel. Tous les comportements de Don Vito sont discrets, subtils et toujours dictés par une vitalité interne qui n'éclate jamais à l'extérieur. Brando confère au personnage la vérité et l'authenticité de ces grands monstres qui, malgré leur vieillesse, entretiennent des rancunes éternelles, se souviennent minutieusement du moindre détail de vieilles affaires alors qu'ils ne réussissent même plus à attacher leurs lacets de souliers. Brando est un grand comédien et d'autant plus grand qu'il ne domine pas tout le film. Al Pacino, dans le rôle de son fils Michael qui lui succède, est absolument merveilleux. Avec une simplicité et une discrétion qui complètent celles de Brando, il s'affirme lentement comme le seigneur incontesté de son univers. Et plus il s'impose, plus il devient isolé de son environnement. Pacino a un talent extraordinaire pour suggérer le double jeu qui s'établit entre le physique et l'intériorité du personnage, entre son apparente quiétude et ses déchirements intérieurs. Il met magistralement en relief la personnalité divisée d'un homme dont les calculs et les décisions vont souvent à l'encontre de ses propres inclinations. Ainsi lorsque Michael doit se décider à tuer et en retarde constamment l'échéance, nous pouvons aisément percevoir la confusion de ses sentiments. Nous sommes confrontés à un homme qui, malgré ses décisions, ne réussira jamais à être en paix avec lui-même.

Coppola, dont nous connaissons déjà l'admirable **The Rain People**, a gagné sur tous les plans et son film génial démontre une fois de plus que toute recherche esthétique, pour être créatrice, doit naître de l'intérieur et non de la surface. Le dernier mérite du film de Coppola, et non le moindre, est de réconcilier superbement l'art et le commerce.

André Leroux

Médée

Un film franco-italien de Pier Paolo Pasolini. **Scénario:** Pier Paolo Pasolini. **Images:** Emio Guarnieri **Son:** Carlo Tarchi, **Costumes:** Piero Tosi. **Interprètes:** Maria Callas, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile, Massimo Girotti, Margareth Clementi. **Eastmancolor. 110 minutes.**

Après les affreuses **Troyennes** de Cacoyannis, pénible caricature de la tragédie, la **Médée** de Pasolini va-t-elle venger le genre tragique? La présence de la Callas pourrait le laisser croire mais c'est un leurre.

Médée est une parabole sur la perte du sens du sacré. Ce sens du sacré, le Centaure le chante à Jason, Jason enfant, Jason-adolescent, Jason-adulte, dans la première partie du film: "Il n'y a rien de naturel dans la nature". "Tout est saint, tout est saint, tout est saint", "Tout est saint mais la sainteté est aussi malédiction."

L'homme moderne a perdu le sens du sacré. Pasolini va donc lui présenter pendant tout le film des rituels auxquels il ne comprendra rien. Le fin du fin consistera à déréaliser ses rituels au plan strictement filmique de façon à mieux faire sentir la distance qui sépare le "profane" de ce "sacré" d'outre-monde.

Après l'hymne au sacré du Centaure, prend immédiatement place un de ces rituels "absurdes", la régénération de la nature par le sang, rituel que Pasolini semble prendre plaisir à décrire minutieusement pour mieux faire prendre conscience du caractère "aberrant" de la cérémonie. Un grand-prêtre immole un jeune berger. La foule se précipite pour en recueillir le sang et on se disperse dans la campagne pour jeter du sang sur le tronc et les feuilles des arbres.

Notre société qui a un respect hypertrophié pour la vie humaine, malgré l'encombrement qu'elle suscite, ne peut qu'être révoltée de la "gratuité" de ce meurtre. En effet cette société, par l'urbanisation, en est presque venue à "oublier" la nature et elle n'a le droit de croire qu'aux méthodes scientifiques d'exploitation agricole! Le sang comme régénérateur des plantes, voilà bien l'exemple du primitivisme le plus méprisable. Perte du sens du sacré des sociétés industrielles et post-industrielles...

Ce rituel se termine par une curieuse infraction au respect à l'autorité: on crache à la figure de Médée, on mime sa

crucifixion, on bat son frère. Pourquoi? Les rites ne "s'expliquent" pas.

Pasolini prend le même plaisir à décrire le rituel qui accompagne la montée de Médée au temple. Des vêtements aussi riches qu'élaborés, des parures multiples ne surprennent guère le spectateur actuel pour qui les rituels du vêtement sont monnaie courante. Mais



Giuseppe Gentile

un tel déploiement pour passer la nuit auprès d'une toison "d'or" (?)... On entoure les mains de Médée de chaînes. Pourquoi? Rites qui n'ont rien d'étonnant dans une société où le sacré est une valeur fondamentale mais rites aberrants pour nos sociétés...

La "déréalisation" filmique apparaît à de multiples niveaux. Le film est d'abord déréalisé, dédramatisé par le texte écrit qui en "raconte" les principaux épisodes. De plus l'ellipse a rarement été autant utilisée dans un film... Elle rend le récit difficilement intelligible malgré le texte-frontispice et elle le laisse dans un tel état de "hachis" qu'elle risque de rebuter beaucoup de spectateurs. Il arrive même qu'elle "semble" injustifiée: lors d'une scène d'amour entre Médée et Jason, un travelling sur le corps nu de Jason passe son sexe sous silence...

Ici la redondance n'a guère droit de cité. Et quand elle apparaît, comme dans la répétition quasi parfaite de la scène des cadeaux qu'envoie Médée à Glaucé, la fille du roi de Corinthe que veut épouser Jason, on en est si gêné qu'on se demande si le projectionniste n'a pas commis quelque erreur...

La musique joue un rôle analogue de déréalisation. Ces musiques thibétaines et autres créent un curieux effet de décalage. L'utilisation de plans lointains lors de moments dramatiques accusera l'effet de déréalisation (assassinat par Médée de son frère, double suicide de Glaucé et de Créon).

Une antithèse empruntée au mythe viendra elle-même "déréaliser" le sacré. Médée baigne ses enfants avec tendresse, elle les essuie, les endort sur elle puis les couche (et la redondance semble à nouveau gênante: on voit Médée répéter les mêmes gestes pour chacun de ses fils). A cette tendresse répond (?) la fureur de Médée qui met le feu à la maison. Et lors de la dernière engueulade Médée-Jason qui clôt le film Médée est distancée par la fumée. Le feu (sacré?) sépare Médée de Jason avant la mort...

Le sens du sacré, et, par ricochet, du poétique qui subit actuellement les attaques bien caractérisées des idéologies à postulats matérialistes trouve sa propre vengeance dans ce film-constat par une utilisation-limite de la forme et de la couleur qui témoigne sans doute d'un dernier sursaut du Poétique qu'on voudrait voir agonisant.

Jean Leduc

Rendez-vous à Bray

Un film franco-belge d'André Delvaux. **Scénario et dialogue:** André Delvaux, d'après **Le Roi Cophétua** de Julien Gracq. **Images:** Ghislain Cloquet. **Musique:** Brahms, Franck, Frédéric Devreese. **Interprètes:** Anna Karina, Mathieu Carrière, Roger Van Hool, Bulle Ogier, Martine Sarcey, Pierre Vernier, Jean Bouise, Bobby Lapointe, Luce Garcia-Ville. **Eastmancolor. 90 minutes.**

Rendez-vous à Bray est peut-être la première oeuvre de cinéma-fiction à traiter de l'homosexualité sans distorsion. L'écran n'a certes pas ignoré ce secteur important de la marginalité mais il s'est



surtout intéressé à ses aspects les plus "spectaculaires". Il a eu tendance à privilégier les homosexuels qui se situent à la limite extrême d'un continuum qui va de l'hétérosexualité qui se veut la plus intégralement hétérosexuelle (un des mythes les plus tenaces du cinéma hollywoodien d'ailleurs perpétué, inconsciemment, par les pages-titres de *Cinéma-Québec*...) à l'homosexualité quasi absolue (la folle, la queen).

L'écran, outre la veine spectaculaire de l'homosexualité, en a également exploité la veine comique (façon astucieuse de dégonfler la réalité, Hegel dixit), la veine dramatique (autre façon assez souvent facile de rester à la surface), la veine psychanalytique et/ou la veine franchement moralisatrice (taisons-nous).

Rendez-vous à Bray ne fait que présenter une sorte de phénoménologie du "peut-être" homosexuel. Quelle est la nature exacte de cette amitié qui lie Julien dont le physique ne correspond pas aux stéréotypes de la virilité sans prêter flanc aux "accusations" de féminité et Jacques, incarnation fidèle du type viril occidental que vient accuser (on sait l'importance du costume dans la mythologie érotique) l'uniforme militaire et autour de qui rôde une Odile aux liens mystérieux, pour ne pas dire "factices"? Sommes-nous en deçà ou au-delà du no man's land des attirances "acceptées"?

L'oeuvre baigne dans un climat de baroque décadent dont les affinités avec l'univers homosexuel ont maintes fois été soulignées. Baroque décadent de

paysages d'automne où le nu, le gris s'additionnent dans une atmosphère d'absence nostalgique. Décadentisme de l'intérieur où le rendez-vous n'aura pas lieu, intérieur aux tonalités sombres qu'irréalise l'éclairage à la bougie. Des musiques lunaires, intermezzi de Brahms, oeuvres de Franck, enveloppent de leur touche fragile, quasi immobile, ce refuge dans un "réel" aux confins de l'imaginaire.

La présence quasi constante de la notion d'échec, toutefois sans pesanteur, ajoute au décadentisme. Elle se retrouve au niveau microscopique (séquence où Julien joue jusqu'au "silence" de la notation manuscrite un nocturne inachevé composé par Jacques et dédié à Julien) comme au niveau global (le rendez-vous n'aura pas lieu; n'en restent que les souvenirs-phantasmes de Julien).

Aux pièges de l'absence s'additionne, pour Julien, le piège d'Elle, la Femme sans nom, sans fonction précise dans cette résidence du rendez-vous, araignée-mystère qui semble assurer la permanence de rituels aux origines inconnues (la séquence du repas de Julien est particulièrement significative sur ce plan). Julien finira par passer la nuit avec Elle. Mais ne serait-ce pas une scène onirique?

C'est d'ailleurs au niveau du symbolisme de certains plans ou de certaines séquences que l'hypothèse homosexuelle trouve sa confirmation la moins incertaine. Ainsi dans la scène de lit Julien-Elle, réelle ou imaginaire, un plan, d'ailleurs magnifique, d'une fleur qu'on dirait séchée entre draperies bleues, semble bien suggérer une fois de plus la notion d'échec-absence-Mort qui jalonne le film. Une séquence paraît encore plus significative: lors d'une promenade en forêt, Julien, Odile et Jacques arrivent au bord d'une rivière. Tous enlèvent leurs vêtements: les deux hommes plongent résolument alors qu'Odile reste fixée à un arbre... La Distance entre les sexes semble confirmée physiquement et visuellement. Dans une autre séquence Julien contemple l'ombre d'Elle vue à la fenêtre: la Femme sans nom est réduite à une ombre, fascinante certes mais Double noir... La Femme était déjà apparue au tout début du film dans une des séquences les plus "poétiques". Julien entend une petite fille qui chante en dansant dans la cour; on la voit virevolter et on croit apercevoir un oiseau. C'est la future femme-oiseau. Elle appelle Julien qui lui lance une feuille de papier tout en continuant à vaquer à ses préparatifs de voyage. Communication-refus typique de cette ambiguïté, de cette ambivalence qui imprègne toute l'oeuvre.

Ce monde mystérieux, comme pour mieux le "cerner", Delvaux en présente furtivement l'antithèse dans la soirée chez les Haussman, haut lieu de la "normalité" figée dans sa platitude antipoétique.

Delvaux a dû sourire énigmatiquement en lisant (les lit-il!) toutes ces critiques qui ont salué son film comme "poétique". Hisser l'ambiguïté sexuelle au niveau du poétique, voilà un projet surprenant dans une société toujours bien ancrée dans ses dialogues rassurantes.

Jean Leduc

The Last Picture Show

Un film américain de Peter Bogdanovich.
Scénario: Larry McMurtry, Peter Bogdanovich, d'après le roman de McMurtry.
Images: Robert Surtees. **Musique:** vieilles chansons populaires. **Interprètes:** Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Cybill Shepherd, Ben Johnson, Cloris Burstyn, Eileen Brennan. **Noir et blanc. 118 minutes.**

Le jeune réalisateur américain Peter Bogdanovitch avait réalisé jusqu'à tout récemment deux longs métrages passés inaperçus: un documentaire sur John Ford et **Targets**, un film d'une intelligence percutante, avec Boris Karlof. Ces derniers mois, Bogdanovitch est sorti de l'ombre grâce à deux films qu'il vient de réaliser coup sur coup soit, **The Last Picture Show** et **What's up, Doc?**. Des deux, le premier est nettement le plus saisissant, le plus profond, le plus complet, le plus cinématographique aussi. **Targets** le premier long métrage de Bogdanovitch témoignait d'un talent sûr, ce talent a créé avec **The Last Picture Show** une oeuvre qu'il faut classer parmi les films importants du cinéma américain contemporain.

Dès le premier plan du film, un travelling avant lent d'inquiétude, le spectateur pénètre dans une sorte de désert. En effet, le petit village du Texas semble abandonné. Dans la rue, personne. Personne sur les trottoirs non plus. Tout semble désolé, mort. Seul le vent souffle comme s'il cherchait à animer les lieux, mais seul le sable lui répond. Ce paysage désertique se fera intensément présent



Jeff Bridges et Timothy Bottoms

tout au long de la réalisation qui apparaîtra en dernière analyse comme un regard à la fois fasciné et angoissé sur l'absence, le vide.

Le vide du décor, oui, mais surtout le vide des êtres qui l'habitent. En fait, s'il s'impose tout d'abord en tant qu'environnement géographique particulier, le désert extérieur prolonge, concrétise, appelle aussi le désert intérieur des gens du village. En effet, tous, et surtout les adolescents sur lesquels la caméra se concentre, cherchent désespérément à combler le vide de leur vie. Ils cherchent une présence, une voie, un sens à leur existence. Vous me direz que tout cela rappelle l'existentialisme et c'est un fait: **The Last Picture Show** nous plonge dans un existentialisme non pas intellectualisé, mais profondément vécu et cela jusqu'au traumatisme chez certains personnages.

Désespérés, mal dans leur propre peau, aux prises avec une solitude harassante, les jeunes s'accrochent à des bouées: partouses, alcool, films au cinéma du village, télévision, salle de billard, aventures amoureuses, maîtresses, amitiés. Mais trop souvent cela sonne faux ou se termine mal ou n'aboutit pas: le cinéma ferme, les amis meurent, l'amour est rendu impossible, la

fuite aussi... Et c'est toujours le vide, toujours l'absence, toujours le désert. La mort s'acharne à vivre.

Cette ambiance de mort est rendue intensément tangible par la tonalité toute sombre des images, Bogdanovitch exploitant le noir et blanc dans toutes ses possibilités tragiques de désolation. Et cela sans basculer dans le mélodrame, bien que l'authenticité produite soit déchirante de tristesse. Tristesse que le rythme lent des plans et des scènes ainsi que la musique et le bruitage maintes fois utilisés en contrepoint accentuent souvent. Le film est maîtrisé, pris en main du début à la fin et lorsque la dernière image reprend le plan du début du film en travelling arrière cette fois, la boucle se referme sur un monde que Bogdanovitch a révélé avec une intensité inoubliable.

The Last Picture Show révèle l'Amérique des années 50 comme aucun des films de l'époque ne l'avait fait. Dans ce sens, la réalisation de Bogdanovitch, par la perception qu'elle élabore, conteste indirectement la majeure partie de la production américaine d'il y a vingt ans. Et en effet, comment ne pas penser que ce film va au-delà des apparences toutes artificielles que trop souvent le cinéma américain des années cinquante

imposait pour décrire avec une dense sensibilité une réalité vraie, authentique, vécue. Ainsi, si le cinéma révèle la société où il prend naissance, c'est parfois vingt ans plus tard.

Mais il faut tout de suite ajouter que si **The Last Picture Show** renvoie le spectateur dans le passé, le film n'est pas sans témoigner de l'Amérique actuelle. Le désarroi des jeunes dans ce petit village du Texas correspond assez bien au désarroi de la jeunesse américaine d'aujourd'hui. Une des dernières scènes du film, celle où un jeune part pour la guerre, ne rappelle-t-elle pas le drame vécu par les jeunes qui doivent quitter leur milieu, leurs amis, leur pays pour la lutte sanglante du Vietnam? Ainsi si **The Last Picture Show** parle au passé, il parle aussi au présent, mais surtout il parle bien et juste.

Richard Gay

Les deux anglaises et le continent

Un film français de François Truffaut. **Scénario:** Jean Gruault, François Truffaut, d'après le roman de Henri-Pierre Roché. **Images:** Nestrus Almendros. **Musique:** Georges Delerue. **Interprètes:** Jean-Pierre Léaud, Kika Markham, Stacey Tendeter, Sylvia Marriott, Marie Mansart, Philippe Leotard. **Eastmancolor. 130 minutes.**

A l'âge de 74 ans, Henri-Pierre Roché écrivait son premier roman, **Jules et Jim**. Trois ans plus tard, il publiait, avant de mourir, **Les deux anglaises et le continent**. Ces deux œuvres littéraires, d'une parenté indéniable, ont été portées à l'écran par le même cinéaste, François Truffaut. Ainsi, comme pour Henri-Pierre Roché, Truffaut a bouclé la boucle, complétant ainsi l'œuvre entreprise dix ans plus tôt. **Jules et Jim** est l'histoire de deux amis qui aiment la même femme pendant une grande partie de leur vie. **Les deux anglaises et le continent** est celle de deux sœurs qui aiment le même homme pendant une vingtaine d'années. Les deux films sont les deux faces divergentes et opposées d'une même quête du

bonheur, d'une même nostalgie et mélancolie du passé, d'un même éloge de la vie, d'un même hymne à l'amour et à la liberté.

Certes, le lyrisme est moins éclatant et fulgurant dans **Les deux anglaises et le continent**, mais les passions y sont autant, sinon plus dévastatrices et douloureuses. Il y a dans ce dernier film de Truffaut une sagesse, une retenue, une pudeur et une tendresse, toute aussi exaltante et sublime que la légèreté, la vivacité, l'humour et la folie toute anarchiste de **Jules et Jim**. S'il y a lieu d'établir une comparaison entre les deux films ce n'est pas dans le sens d'un regret, mais, au contraire, dans celui d'une admiration sans borne pour le talent de Truffaut et sa maîtrise de l'image et des sentiments.

Film de sentiments, **Les deux anglaises et le continent** s'applique à suivre le cheminement de l'amour dans les mouvements du coeur, le flux et le reflux des passions de trois jeunes gens romantiques et romanesques. Du premier baiser à la dernière étreinte, les personnages s'approchent, se reconnaissent, s'apprivoisent et se connaissent (au sens biblique). Truffaut recrée l'atmosphère de la littérature romantique anglaise avec ses êtres déchirés et déchirants, ses passions cachées et douloureuses, ses paysages grandioses (Pays de Galles) à la fois graves et exaltants, en des images d'une puissance d'évocation sublime. Avec les soeurs Brown, Muriel et Anne, c'est tout l'univers des soeurs Bronte. Charlotte et Emily, que retrouve François Truffaut. Le même puritanisme, la même ardeur amoureuse jusqu'au don sans limite, hantent les deux soeurs. Si l'amour est impossible entre Muriel et Claude, c'est qu'à une conception absolue de l'amour chez Muriel s'oppose celle, toute relative, de Claude. Dans notre société de prêt-à-aimer de consommation, hygiénique et éphémère, les hésitations, les craintes, les maladresses, les séparations et les retrouvailles pour se re-séparer tout aussitôt des **Deux anglaises et le continent** nous font sourire. A l'image de la vie, pourtant, ces mouvements incessants des passions atteignent une authenticité et une vérité peu communes. François Truffaut a su nous offrir en des images inoubliables d'une infinie mélancolie et d'une pudeur stupéfiante, cette tendresse que nous espérons.

Truffaut nous livre les journaux intimes de ses personnages avec une franchise troublante. La confiance est celle d'une confession, le cinéaste se révèle, comme l'écrivain, avec la même sincérité et la même innocence (ou perversité). Truffaut

ne se contente pas d'illustrer le récit, il commente lui-même, à haute voix, les péripéties de cette valse-hésitation où l'incertitude, le doute, la crainte, voire même la lâcheté jouent tour à tour leur rôle. Le cinéaste respecte et restitue donc à l'oeuvre écrite sa dimension littéraire, sans pour autant avec une adresse admirable nier sa dimension cinématographique. Aux références littéraires du roman de Henri-Pierre Roché, François Thiffaut ajoute et juxtapose des références picturales (Monet) ou cinématographiques (Jean Renoir). L'oeuvre fait son chemin entre Balzac et Rodin dans l'univers des soeurs Bronte et de Marcel Proust. Le rythme est insidieux, musical et lent. Ces passions qu'on aurait laissé longtemps infuser éclatent à la fin dans cette séquence merveilleuse des retrouvailles passagères de Claude et de Muriel, d'abord sur le quai du Havre, ensuite dans la chambre d'hôtel. Claude et Muriel se seront désirés pendant sept ans avant d'accomplir cet acte qui les unira si intimement pour les séparer aussi, définitivement. Il s'agissait pour Claude d'armer Muriel, femme, contre lui, nous dit le cinéaste. Il fallait que Muriel accomplisse cet acte d'une lourde conséquence morale pour elle, femme puritaine, pour tuer enfin cet amour pour vivre. Truffaut découpe cette scène en des plans plus brefs, plus morcelés que clôt magnifiquement le court mouvement de la caméra descendant sur le drap maculé de sang jusqu'à ce gros plan rouge qui jaillit sur l'écran avec la violence d'une passion consommée, d'un amour extirpé.

Les deux anglaises et le continent est une oeuvre "de la terre; et je crois que cela me plaît".

Ginette Charest

j'y vais...
nous y allons...
vous allez tous

VOIR LES FILMS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

depuis mars '71,
au cinéma

OUTREMONT 277-4145
1248 Bernard

et depuis février '67 au

verdi 277-3233
5380
St-Laurent

deux entreprises de la...

Société
Micro-Cinéma Ltée

5380 St-Laurent
Montréal 151
277-4145
277-3233

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

notules

Raphael ou le débauché

Un film français de Michel Deville. **Scénario:** Nina Companeez. **Interprètes:** Maurice Ronet, Françoise Fabian, Jean Vilar, Brigitte Fossey, Isabelle de Funès, Anne Wiazemsky. **Eastmancolor. 110 minutes.**

Le dix-neuvième siècle et le romantisme réussissent moins bien à Michel Deville et Nina Companeez que le dix-huitième et la cruauté légère, la redingote noire que l'habit de cour ou de chasse, Chopin que Jean-Jacques Rousseau: **Raphael** est plus mou, plus terne, moins chatoyant, moins séduisant que **Benjamin**.

Il est difficile à maintenir, l'équilibre entre les sentiments et les figures de ballet; mais il n'est pas indispensable, pour distraire, pour charmer d'être insignifiant; seulement Deville n'est pas Renoir, ni Becker, ni Demy; c'est encore dans son premier film, **Ce soir ou jamais**, qu'il leur était le moins inégal.

M.E.

The Concert for Bangla Desh

Un film de Saul Swimmer, avec George Harrison, Leon Russell, Eric Clapton, Bob Dylan, Ravi Shankar, Billy Preston.

Depuis **Monterey Pop**, plusieurs films ont reproduit des concerts de musique populaire. Ces films peuvent être répartis en deux groupes: ceux qui ne font que reproduire un concert ou une série de concerts, **Mad Dogs and Englishmen** par exemple, et ceux qui en reproduisant un concert ou un festival pop soulignent l'importance ou la signification sociale de l'événement; comment ne pas citer ici **Woodstock** et **Gimme Shelter**. Ces derniers intéressent plus parce que le film n'est plus seulement représentation

des musiciens et de leur musique, mais devient véritable présentation.

The Concert for Bangla Desh s'ajoute aux films du premier groupe. En effet, voir ce film, c'est avant tout assister, par le biais du son et de l'image, à un concert. Le titre est dans ce sens très bien choisi. George Harrison, Ravi Shankar, Bob Dylan, Billy Preston, Leon Russell, Eric Clapton, Ringo Starr défilent sur l'écran; l'oeil exceptionnel et privilégié de la caméra nous les rend en grand format, ajoutant ainsi à la bande sonore déjà enregistrée sur disque une série de posters géants et animés des interprètes. Et c'est précisément à ce niveau de "poster sonorisé" ou de "son postérisé" qu'il faut situer la valeur du film.

Quelques brefs propos de George Harrison et quelques brèves images rappellent au spectateur que les fonds amassés par le concert et conséquemment par le film serviront à aider le Bangla Desh. Cette utilisation du film le différencie quelque peu des autres films-concerts, lui accorde même une sorte de rôle politique, mais la réalisation en elle-même ne possède en rien la force ou la portée significative d'un **Woodstock**.

R.G.

La folie des grandeurs

Un film français de Gérard Oury. **Scénario:** Oury, Marcel Jullian, Danielle Thompson. **Interprètes:** Yves Montand, Louis de Funès. **Eastmancolor. 105 minutes.**

Pour avoir vu **La Folie des Grandeurs** à Paris, je sais pertinemment que cette dernière réalisation de Gérard Oury, comme les précédentes d'ailleurs, remporte un succès énorme auprès des français qui s'empressent de faire la queue pour voir le film et qui une fois à l'intérieur de la salle se tordent littéralement de rire. Le film est en effet fou, fou, fou! Oury y continue sa carrière de réalisateur comique misant sur des effets sûrs et souvent assez gros. Les ingrédients sont cette fois-ci les suivants: Louis de Funès, soit le comique de grimaces incarné, Yves Montand dont le charme reste toujours irrésistible, et un comique à base historique ce qui réussit toujours auprès du public français. La recette est donc bonne, mais il ne s'agit précisément que d'une recette.

R.G.

Il Giardino dei Finzi-Contini

Un film italien de Vittorio de Sica. **Scénario:** Cesare Zavattini, Vittorio Bonicelli, Ugo Pirro, d'après le roman de Giorgio Bassani. **Images:** Ennio Guarnieri. **Musique:** Manuel de Sica. **Interprètes:** Dominique Sanda, Lino Capolicchio, Helmut Berger, Fabio Testi, Romolo Valli. **Eastmancolor. 103 minutes.**

Deuxième guerre mondiale. Ferrare en Italie. Une famille bourgeoise et israélite victime du nazisme. Voilà le cadre, le prétexte, le sujet. Et avec ce sujet, de Sica a créé une oeuvre qui tranche sur ses derniers produits commerciaux. Un grand film non, mais une réalisation où un humanisme propre aux premiers films néo-réalistes de de Sica et une esthétique d'une décadence réservée créent une ambiance très tangible, celle d'une famille que la persécution rejoint malgré les murs de sa réclusion. Si la réalisation fatigue à certains moments par un sentimentalisme nuisible, Dominique Sanda, dans un des principaux rôles, reste envoûtante comme toujours.

R.G.

avec
les compliments
de

Président
Jean-Paul Ringuette
1er Vice-Prés.
Jacques Massicotte
2e Vice-Prés.
Maurice Phaneuf
Sec.-Trés.
Jacques Martin
Directeurs
Guy Couillard
Jean Cyr
Honoré David
Pierre René
Ivanhoé Ruel
Paul Gendron
Marc Paul
Mort Prévost
Pierre Martineau
Claude Pearson

de
l'Association
des Propriétaires
de Cinémas
du Québec Inc.

L'Avant-Scène

a publié le texte intégral des scénarios de plus de 150 films, dont:

- Easy rider (D. Hopper)
- Viva la muerte (F. Arraball)
- Dies Irae (C. Dreyer)
- La strada (F. Fellini)
- Les deux anglaises et le continent (Truffaut)
- Les camisards (Allio)
- Oedipe-roi (P. Pasolini)
- L'enfant sauvage (F. Truffaut)
- Tristana (L. Bunuel)
- Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon (E. Petri)
- If . . . (Anderson)
- La chinoise (Godard)
- Le Bonheur (Medvedkine)

Adressez correspondance et commandes à **Cinéma/Québec** qui transmettra

- "L'Avant-Scène" a édité 600 pièces et 150 films.
- Textes intégraux et photos. Le numéro 5 F. (Etr. 6,50 F.)
- 2 spécimens gratuits contre 2,80 F en timbres. Catalogue gratuit. 27, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e - C.C.P. Paris 7353.00.

Pour connaître
**L'ENJEU DE LA QUERELLE
AUTOUR
DU CENTRE INTERNATIONAL
DE CRIMINOLOGIE COMPAREE**

il faut lire
le numéro de **MAI** de

Maintenant

En vente dans les kiosques et les librairies

Je désire recevoir **MAINTENANT**

- Abonnement ordinaire \$7.
- Abonnement étudiant \$5.

Nom

Adresse

REVUE MAINTENANT
9820, Jeanne-Mance
Montréal 357
739-2758

"Jacques Parizeau en liberté"

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

tous les
dimanches dans
**QUEBEC-
PRESSE**



Jacques Parizeau

Il faut aussi lire

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

**À MONTRÉAL,
LIVRAISON À DOMICILE: 381-9936**

ABONNEZ-VOUS:

\$15 par année

\$8 pour 6 mois

Je désire m'abonner à Québec-Presses:

NOM

ADRESSE

Téléphone Solliciteur

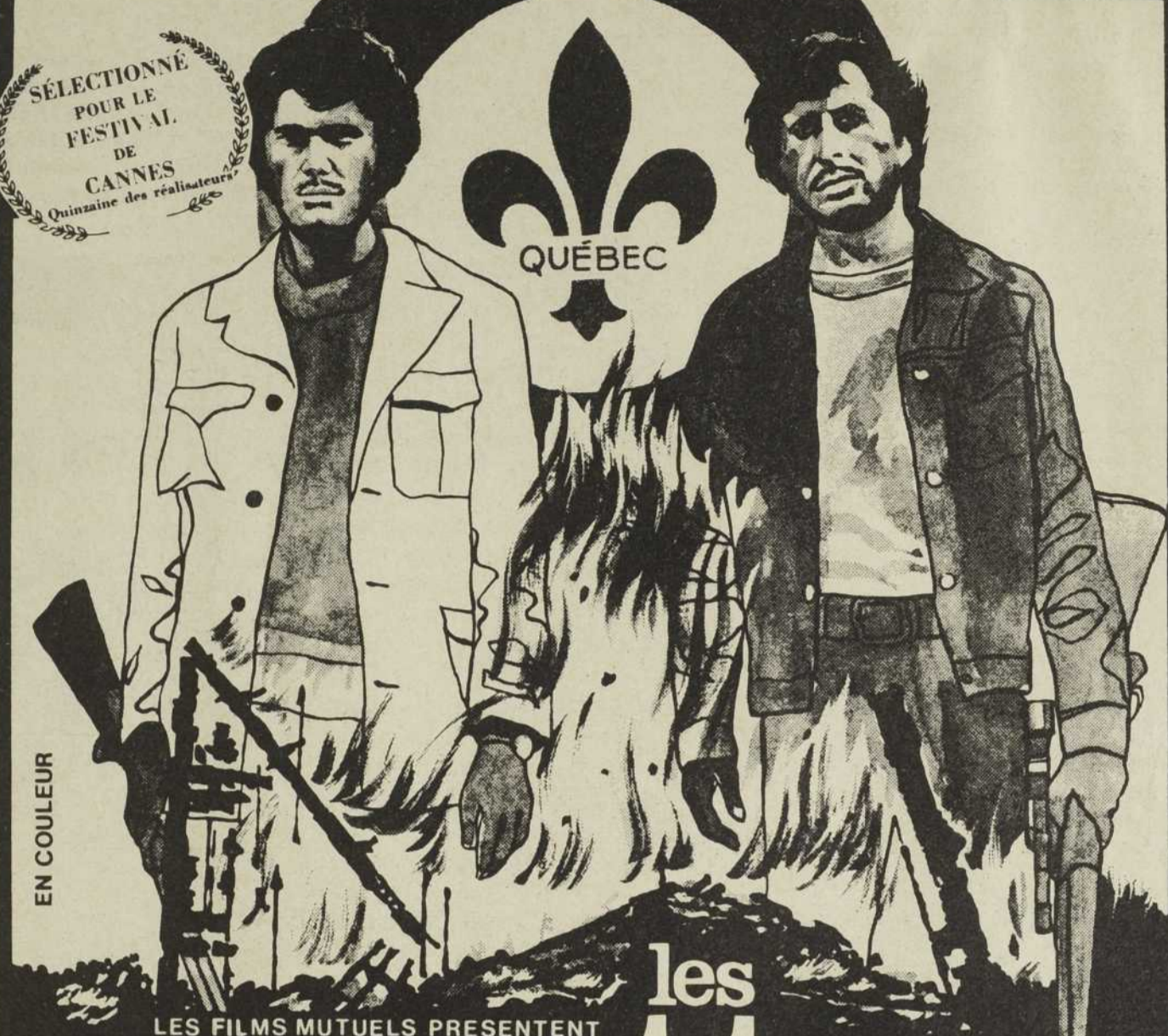
Faites votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de Québec-Presses, 9670 Péloquin, Montréal 358

ON SUIT LES ORDRES DES GENS D'EN HAUT...
UN JOUR, ON AURA AUTRE CHOSE A FAIRE...

pour
TOUS

SÉLECTIONNÉ
POUR LE
FESTIVAL
DE
CANNES
Quinzaine des réalisateurs

EN COULEUR



QUÉBEC

LES FILMS MUTUELS PRESENTENT
les
smattes

un film de JEAN-CLAUDE LABRECQUE

DONALD PILON · DANIEL PILON

POUR LA PREMIÈRE FOIS À L'ÉCRAN **LOUISE LAPARÉ**

PIERRE DAGENAIIS ● PAUL DESMARTEAUX ● MARCEL MARTEL ● MARCEL SABOURIN

A L'AFFICHE DANS 5 CINEMAS!

ALOUETTE
318 STE CATHERINE O.
861-2807

CRÉMAZIE
ST-DENIS · CRÉMAZIE
388-4210

GREENFIELD PARK-1
GREENFIELD PARK PLAZA
671-6129

MERCIER
STE CATHERINE · PIE IX
255-6224

VERDUN
3841 WELLINGTON
768-2092

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
Réception des Périodiques
1700 rue St-Denis
Mtl. 129 d.l.

assure la distribution au Canada de plus de 300 films dont . . .

. . . plus de 30 longs métrages québécois de qualité . . .
plus de 115 longs et courts métrages de qualité spécialement réalisés à l'intention des enfants à travers le monde . . .
plus de 160 longs et courts métrages de qualité pour adultes, surtout réalisés en Allemagne, au Brésil, en Bulgarie, en France, en Hongrie, au Japon, en Tchécoslovaquie, etc . . .

assure la vente dans les pays francophones et anglophones de plus de 50 longs et courts métrages pour enfants

assure les ventes mondiales de plus de 20 films québécois.

Notre adresse: 136 est, rue St-Paul
Montréal 127, Québec
Tél: (514) 866-8831
Câble: FARFILM



la vie révée

de Mireille Dansereau

le premier grand film réalisé au Québec
par une femme et pour les femmes
sortie
été 1972

Distribution mondiale
Les Films Faroun

