

Vol. 2, no 4
Déc. '72/ janv. 1973

cinéma québec

Vol. 2, No. 4
75¢



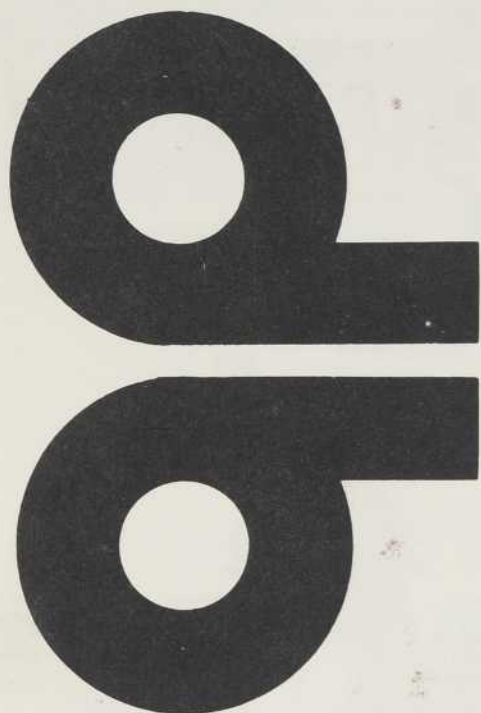
Elia Kazan / Denis Héroux
"Journey" de Paul Almond
Les cinéastes québécois
face à l'O.N.F.

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

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION

PLUS DE QUARANTE VIDEOGRAMMES
A VOTRE DISPOSITION



**POTTERTON
PRODUCTIONS INC.**

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

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
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 • QUEBEC
(514) 861-5483



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

Nous pouvons assurer les dépenses imprévues résultant de:

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

Veuillez communiquer avec M. Michel Labelle



**Seymour Alper
& Compagnie
Ltée**

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

Nous nous spécialisons en assurance de productions
cinématographiques

cinéma québec

Sommaire

décembre 1972

Vol. 2, No 4

ont pris la parole dans ce quatorzième numéro:

Robert Boissonnault, Michel Euvrard, Richard Gay, Denis Héroux, Elia Kazan, Jean Leduc, André Leroux, Jean-Pierre Tadros.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

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

Collaborateurs:

Pierre Demers, Jean Leduc, Gilles Marsolais, André Pâquet

Administration, publicité

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Francesca Pozzi

Distribution:

Les distributions Eclair

Tél.: (514) 353-6060

Index:

Cinéma/Québec est indexé dans Périodex, Radar et l'Index international des revues de cinéma.

Abonnements:

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

Etats-Unis, ajouter un dollar

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

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Photo couverture: Daniel Pilon dans une des dernières scènes de **Quelques arpents de neige...**

Informations

- 4 Le Van Horne: cinéma de répertoire
Jean Rouch à Montréal
Des écrivains à l'écran
- 5 Publications
Festival du film sur l'environnement

Cinéma québécois

- 9 **Journey**, de Paul Almond
Eurydice deux fois perdue
par Michel Euvrard

L'évolution des cinéastes québécois

- 14 Les cinéastes québécois et l'Office national du film:
la séquence du cinéma direct
une étude de Robert Boissonnault

Entrevues

- 23 Denis Héroux à la recherche de cadres nouveaux,
par Jean-Pierre Tadros
- 27 Elia Kazan et les multiples visages de l'Amérique,
par André Leroux

Critiques

- 36 The Valachi Papers
- 36 Lady Sings the Blues
- 37 Young Winston
- 38 Fritz the Cat
- 39 The Great Waltz
- 40 Szinbad
- 40 Le p'tit vient vite
- 41 Wedding in White

L'équipe de **Cinéma/Québec**
souhaite à ses lecteurs et amis

une Bonne Année... cinématographique

et leur donne rendez-vous en janvier 1973
avec la parution de son numéro spécial:
"Bilan et perspectives du cinéma québécois".

informations/notes documents

Cinéma de répertoire (bis)

Au printemps 1972, le cinéma Van Horne était en difficulté. Les nouveaux films qu'on y présentait ne rencontraient aucun succès, et devaient se succéder à un rythme très rapide, cela au moment même où les nouveaux produits américains se faisaient moins nombreux. Le public du quartier, lui, avait commencé à adopter les deux nouvelles salles du cinéma Côte des Neiges. On se demandait vraiment comment réchapper le Van Horne. Quelqu'un proposa d'y présenter un ancien succès. Comme cela, pour voir. Le 5 mai, on mettait à l'affiche du Van Horne **Philadelphia Story**. Les entrées se multiplièrent: l'idée était bonne. On décida donc de continuer et cette politique est toujours en vigueur aujourd'hui.

Ainsi à cause de difficultés financières, le Van Horne a pu devenir un cinéma de répertoire de vieux films américains. Les salles de répertoire sont trop peu nombreuses à Montréal et il faut se réjouir de cette dernière addition qui, tout en aidant les financiers à sauver le Van Horne, permet de voir et de revoir de vieux succès. Depuis mai, ces vieux succès se succèdent et nous replongent dans le cinéma d'une autre époque, un cinéma qui avait un impact, un charme presque magique et souvent envoûtant. Par exemple, on a pu voir ou revoir **The Great Caruso, Grand Hotel, The Great Waltz, David Copperfield, Pride and Prejudice, Little Women, Dinner at 8** et **San Francisco**.

Récemment le Van Horne présentait un festival Bogart de douze longs métrages répartis sur six semaines qui permettait de renouer avec le talent de Boggy et de plusieurs réalisateurs importants avec qui il avait travaillé. Cette rétrospective offrait des oeuvres inoubliables telles

que **Casablanca, Treasure of the Sierra Madre, To have or have not** et a suscité un intérêt certain dans le public.

Il faut espérer que cette salle continuera encore longtemps sa politique de répertoire et qu'elle pourra présenter d'autres festivals que celui consacré à Bogart. La vie cinématographique de Montréal y gagnerait.

Richard Gay

Jean Rouch à Montréal

Gilles Marsolais, collaborateur à Cinéma/Québec et professeur responsable de l'enseignement du cinéma à la section d'histoire de l'art de la Faculté des arts et des sciences de l'Université de Montréal, nous annonce la venue du cinéaste français Jean Rouch, pour le mois de janvier 1973.

En effet, Jean Rouch, cinéaste et ethnologue (réalisateur de **Moi, Un Noir, Chronique d'un été, Jaguar, La chasse au lion à l'arc**, etc.), viendra donner une série de cours intensifs sur le cinéma, dans le cadre de la section d'histoire de l'art, du 12 au 29 janvier 1973. Intitulé **Cinéma et Sciences Humaines / CIN 504** (3 crédits), cet enseignement, officiellement crédité, sera fondé sur la projection et la discussion de films, de type ethnologique, tournée selon les techniques du direct ou de manière conventionnelle. Il sera dispensé de façon "non-stop" pendant deux ou trois week-ends ainsi que certains soirs en semaine (afin d'éviter les conflits d'horaire aux étudiants, inscrits, auxquels cet enseignement s'adresse en priorité) (*).

Sous réserve de changements (mineurs) de dernière heure, ces cours auront lieu le matin et l'après-midi (approximative-

ment entre 9 et 18 heures) les samedis 13, 20 et 27 janvier; ainsi que l'après-midi et le soir (approximativement entre 14 et 22 heures) les lundis 15, 22 et 29 janvier. Ils seront donnés au **Centre d'Essai** (6e étage du Centre Social de l'Univ. de Montréal, 2332, rue Edouard-Montpetit) et seront ouverts à tous - dans la limite des places disponibles.

Des projections spéciales de certains de ses films, aussi ouvertes au grand public, qui compléteront utilement cet enseignement, sont prévues à la **Cinémathèque québécoise**, en présence de Jean Rouch, les mardi 16, jeudi 18, mardi 23 et jeudi 25 janvier.

(*) Inscription (jusqu'au 12 janvier) en Histoire de l'art, 3333, Chemin de la Reine-Marie, local 554. Tél.: 343-6182.

Des écrivains à l'écran

Le ministère de l'Éducation du Québec et l'Office du film du Québec ont présenté, le mardi 7 novembre 1972, à la Bibliothèque nationale du Québec, les sept films d'une série intitulée "Les écrivains québécois". Les films ont été conçus pour utilisation dans les institutions d'enseignement. Ils respectent les objectifs des programmes de français, au niveau collégial et au second cycle de l'enseignement secondaire.

Commencée il y a maintenant près de trois ans, la série "Les écrivains québécois" permet à sept parmi les plus célèbres écrivains québécois, Marie-Claire Blais, Félix-Antoine Savard, Alain Grandbois, Gaston Miron, Marcel Dubé, Yves Thériault, Jacques Ferron, d'apporter d'utiles éclaircissements sur leur métier, leur vie,

leurs conceptions et leurs idées.

Comme tous les documents audio-visuels commandés par le ministère de l'Éducation, ces films ont été conçus par des responsables pédagogiques spécialisés du service général des Moyens d'enseignement, MM. Yves Taschereau et Claude Grenier. La production a été assurée par l'Office du film du Québec. Cet organisme a rétrocédé les charges de la réalisation à des firmes privées de cinéma. Les films sont signés par: Clovis Durand, (Marie-Claire Blais), Claude Savard, (Yves Thériault), Claude Rousset (Marcel Dubé), Roger Frappier (Gaston Miron et Alain Grandbois), Yves Taschereau (Jacques Ferron) et Claude Grenier (Félix-Antoine Savard).

Même si les écrivains choisis dans cette série de films ont abondamment et très librement apporté leur concours, les documents ne sont ni des notices biographiques, ni des explications de texte, ni des oeuvres commerciales. Ils visent avant tout à compléter la formation donnée à des étudiants de niveaux secondaire et collégial. Les programmes de lettres, à ces niveaux, privilégient l'étude des mécanismes de la langue, l'inventaire et la définition des différentes activités de communication.

"Les écrivains québécois" sont donc des documents pédagogiques de soutien. Ils permettront au professeur de familiariser l'étudiant avec l'univers de la littérature, le roman, le conte, le récit, la poésie ou le théâtre. A travers les récits de Blais, Savard, Grandbois, Dubé, Thériault, Miron, à l'écoute de témoignages, en analysant certains extraits de textes lus par leurs auteurs, les étudiants devraient pouvoir découvrir les procédés littéraires, apprécier les exigences du travail de l'écriture en même temps qu'avoir une vue générale de quelques-unes des oeuvres de la littérature québécoise.

C'est pourquoi ces films prétendent répondre à des objectifs culturels plus fondamentaux: donner aux adolescents le goût de lire les oeuvres des auteurs québécois, leur permettre de mieux connaître les auteurs et, par là, les rendre plus aptes à en comprendre les textes.

Publications

Le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma vient de faire paraître deux brochures, l'une sur Fernand Dansereau réalisée par Lucien Hamelin et Michel Houle, et l'autre sur Michel Brault réalisée par Gilles Marsolais.

Au sommaire de la première brochure on trouve une présentation marxiste de Lucien Hamelin et Michel Houle; des extraits de textes et de déclarations de Fernand Dansereau; un long entretien de Fernand Dansereau avec Lucien Hamelin et Michel Houle; une analyse marxiste de la première partie de **Saint-Jérôme**; une filmographie; une bibliographie.

Au sommaire de la brochure sur Michel Brault, on trouve une présentation de Gilles Marsolais; des extraits de textes et de déclarations de Michel Brault avec André Lafrance, Yves Leduc et Gilles Marsolais; des extraits de **Entre la mer et l'eau douce**, et de **L'Acadie, l'Acadie**; une filmographie et une bibliographie établies par Gilles Marsolais.

De son côté, l'Institut Canadien du Film (Ottawa) vient de publier, en anglais, une monographie sur Paul Almond particulièrement intéressante pour sa filmographie (fort volumineuse en ce qui concerne les films réalisés pour la télévision), et pour sa synthèse des réactions suscitées par l'oeuvre de Paul Almond. On n'y trouve cependant aucune analyse critique.

Subventions

Le Conseil des Arts du Canada a annoncé le 24 novembre dernier l'attribution de ses deux premières subventions importantes dans le domaine de la magnétoscopie. Les bénéficiaires sont le Vidéo-graphie (Montréal), qui obtient \$40,000 pour ses activités de novembre et décembre, et M. Michael Goldberg (Vancouver), qui reçoit \$19,465 pour offrir certains services aux personnes travaillant dans le domaine de la magnétoscopie.

La subvention de Michael Goldberg servira à réaliser plusieurs projets: un botin vidéo international, un catalogue de productions magnétoscopiques canadiennes, une vidéothèque et un centre international de conversion magnétoscopique.

Ces deux subventions ont été accordées dans le cadre du programme d'aide aux arts du Conseil, mais dans le cas de Michael Goldberg, la moitié des fonds de la subvention provient du programme "Connaissance du Canada".

D'autre part, dans le cadre de son programme d'aide aux périodiques et à la littérature la revue **Cinéma/Québec** a reçu une subvention de \$10,000 pour la publication de 10 numéros, et la revue **Take One** une subvention de \$7,000 pour la publication de 6 numéros.

Festival du film sur l'environnement

Le premier Festival international du Film sur l'Environnement humain aura lieu du 1er au 10 juin 1973, à l'Expo-Théâtre de Montréal.

Cette manifestation dont le thème est "La technologie et les ressources au service de l'homme et de son environnement", per-

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

ASSURANCE FILMS

êtes-vous assurés
d'une protection
adéquate?

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

2360 Lucerne
Montréal 305
(514) 735-2579

**MICHAEL DEVINE
ET ASSOCIES LTEE**

mettra "de rendre compte de l'inventaire mondial actuel de ce qui s'est fait dans le monde entier pour représenter et analyser la crise de l'environnement", selon l'écologiste canadien Pierre Dansereau, président du Festival.

Organisé conjointement par l'Ecole Polytechnique de Montréal et la Faculté de Génie de l'Université de Toronto, à l'occasion de leur centenaire respectif, le Festival est sous la présidence d'honneur de M. Maurice-F. Strong, secrétaire général de la Conférence des Nations Unies sur l'Environnement humain. Il est patronné par des personnalités du monde politique et du monde scientifique.

Le programme du Festival proprement dit est constitué de trois sections:

- une compétition internationale;
- une section d'information;

- un panorama des films soumis ainsi que d'autres films sollicités et hors concours. Les autorités du Festival publieront un catalogue de toutes ces productions qui seront mises à la disposition de ceux qu'intéresse la crise de l'environnement.

Dans la section de la compétition internationale, quatre catégories de films (produits durant les dix dernières années) seront acceptées: longs métrages, courts métrages, films amateurs et bandes-annonces. Une cinquième catégorie est réservée aux affiches sur le thème de l'environnement.

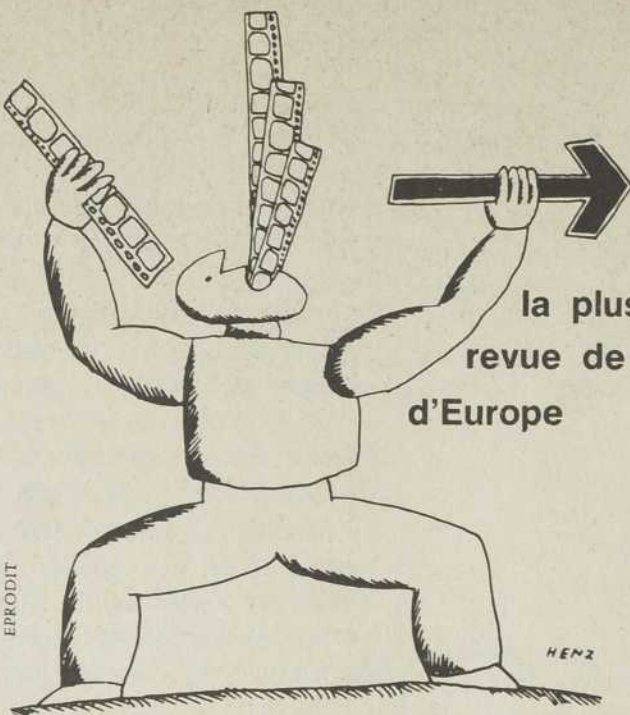
Les sujets pour les catégories long métrage, court métrage et film amateur sont:

- Problèmes de l'environnement en milieu urbain;
- Problèmes de l'environnement en milieu rural;
- Conservation biologique;
- Défi de l'environnement;
- Désastres naturels et leurs conséquences sur l'environnement;
- Ecologie.

M. Jean-Claude Huot, directeur général du Festival, n'a pas divulgué le

tous les mois - 3,50 F

cinéma 72



la plus importante
revue de cinéma
d'Europe

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

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

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

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

—PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

ANAMORPHIQUES (1:2.35)

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

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

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.

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

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

nombre ni la valeur des prix qui seront décernés. Le cahier des règlements en annonce au moins une douzaine, dont le prix spécial des Jurys destiné à récompenser le film qui manifeste le plus d'originalité et d'exprit de recherche, est le prix Inuvik qui sera décerné au meilleur documentaire sur l'environnement humain.

Les jurys pour chacune des cinq catégories seront composés de personnalités du monde scientifique, du monde artistique et cinématographique.

Le premier Festival international du Film sur l'Environnement humain coûtera environ \$400,000.

Les autorités du Festival ont déjà reçu l'appui du gouvernement fédéral, du gouvernement du Québec et d'un certain nombre d'organismes tels que l'Office national du Film du Canada et l'Office du Film du Québec.

Une somme de \$170,000 est déjà souscrite soit en

argent, soit en services.

Un Comité de Finance a été formé sous la direction de M. André Verret. Les membres de ce comité ont entrepris une tournée de représentation et de sollicitation auprès de fondations, de corporations canadiennes et d'organismes intéressés à l'environnement. On compte terminer cette campagne de financement dès le printemps 1973.

Les participants doivent informer le Festival de leur intention d'y prendre part avant le 28 février 1973. Les copies des films et des affiches doivent parvenir au Festival avant le 20 avril.

Le Conseil d'administration du Festival est composé de Pierre Dansereau, président, James Ham et Bernard Lavigne, vice-présidents, Jean-Claude Huto, directeur-général, Michel Rigaud, secrétaire, Roger Blais, consultant.

cinéma québec

revue mensuelle

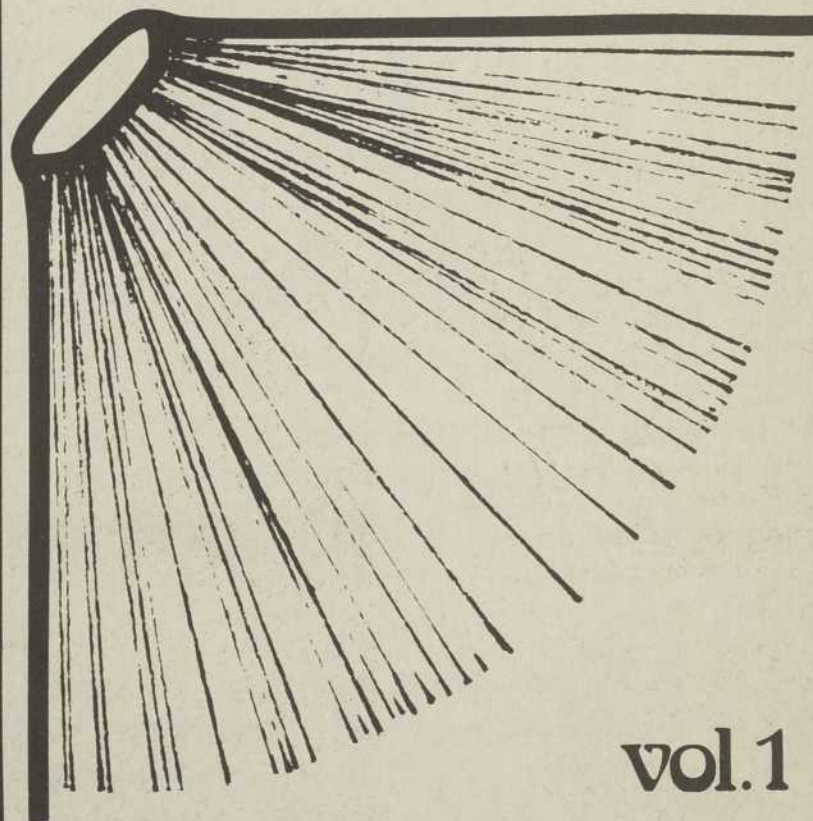
si vous voulez
faire un cadeau
ou vous en faire un

abonnez-vous à cinéma/québec
ou
offrez-vous le volume relié

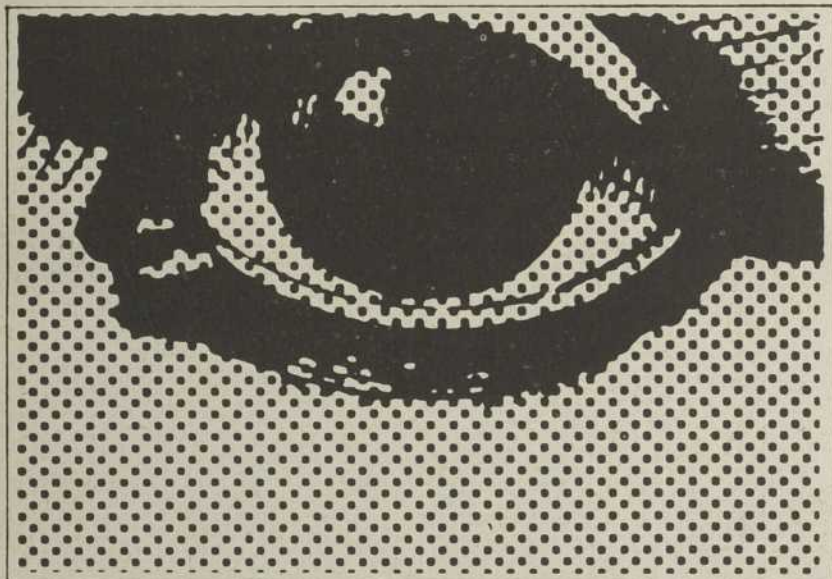
Cinéma/Québec vous présente
chaque mois, 10 fois par an:
informations, interviews,
critiques, études, documents
sur le cinéma d'ici
et d'ailleurs

10 numéros \$6.50
étudiants \$5.00
volume relié \$10.00

cinéma/québec
c.p. 309, station outremont
montréal 154, québec
tél. 272-1058



vol.1



NEON PALACE, PETER ROWE
ZERO THE FOOL, MORLEY MARKSON
BREATHING TOGETHER, MORELY MARKSON
THE GREAT CHICAGO CONSPIRACY CIRCUS
KERRY FELTHAM
LA REGION CENTRALE, MICHAEL SNOW
LE GRAND FILM ORDINAIRE, ROGER FRAPPIER
THE ONLY THING YOU KNOW
THE BRIG, JONAS MEKAS
ISIS AU 8, ALAIN CHARTRAND
STEREO, DAVID CRONENBERG

CANADIAN FILM-MAKERS
DISTRIBUTION CENTRE
341 ouest, rue Bloor, ch. 204
Toronto 181, Ont.
(416) 921-2259

ECRIVEZ POUR AVOIR
NOTRE CATALOGUE
GRATUIT

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

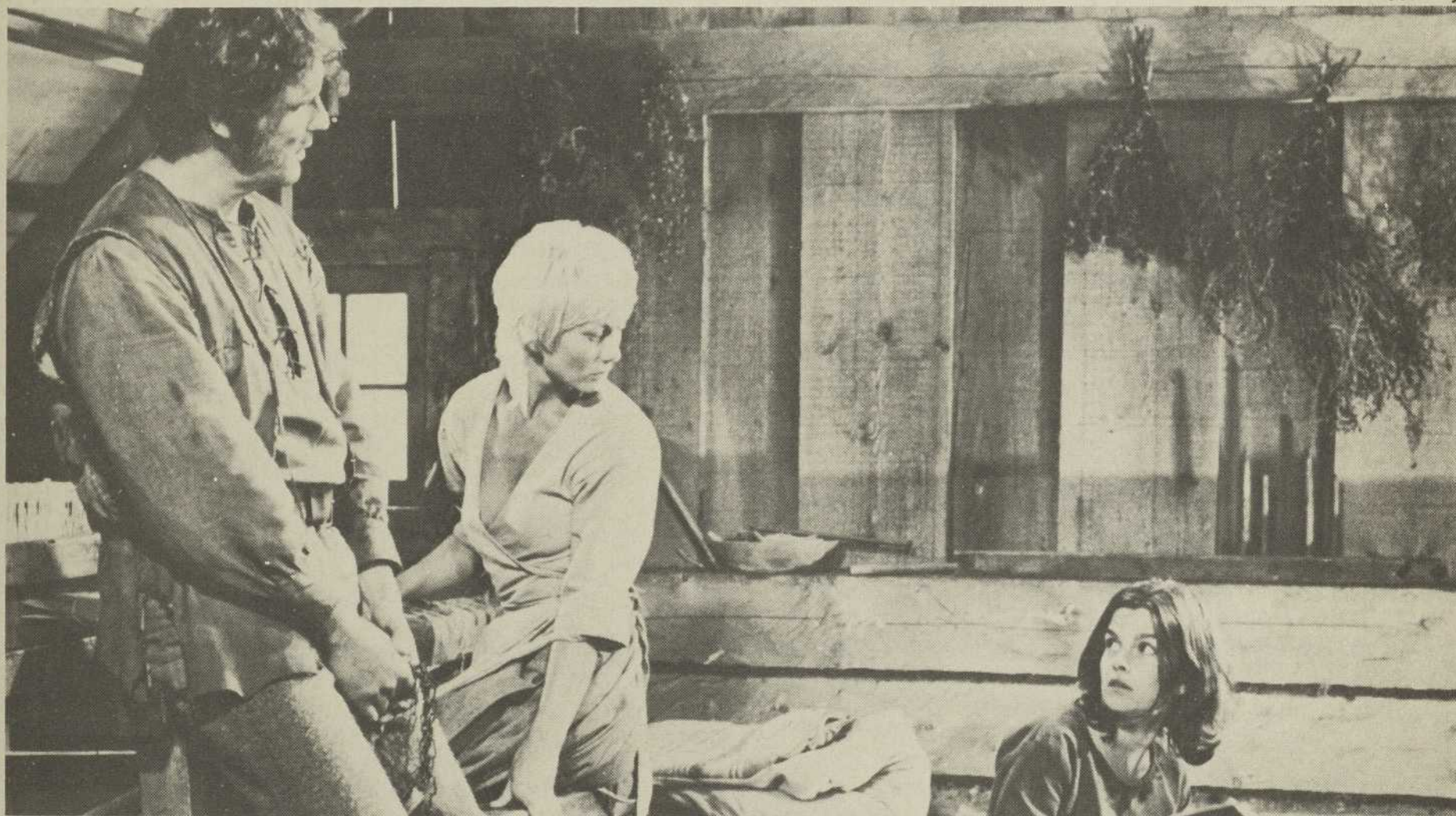
2000 Northcliffe Ave.
Montreal 260, Que.
Tel. (514) 484-1186

Journey

EURYDICE DEUX FOIS PERDUE

michel euvrard

Journey



Journey, troisième long métrage de Paul Almond, marque la fin de cette association Almond-Bujold qui avait débuté avec *Isabel* (1968) et s'était poursuivie avec *Act of the Heart* (1970). Il a été tourné sur les bords du Saguenay, au nord de Tadoussac. Les artisans de la région ont reconstruit pour les besoins du film une commune rurale, sous la direction de Elton Hayes et d'après les plans de l'architecte Glenn Bydwell. Cette commune historique fut baptisée *Undersky*.

Ce troisième volet de la trilogie de Paul Almond a reçu un accueil des plus froids de la part de la critique, surtout de la critique anglaise particulièrement féroce à son égard. A Montréal (la première eut lieu le 9 novembre), comme à Toronto, ce fut un échec commercial. Le film méritait cependant un meilleur sort, comme le montre l'analyse de Michel Euvrard.

(...) Mais je parlais du bel canto. Qu'appellez-vous ainsi? me demande-t-on. Ah, l'indéfinissable: ce qui dans les mots soudain a le goût noir des mûres, le déchirant d'une partance, la lueur de l'amour dans l'oeil mourant des femmes, l'inégalable d'une romance, de ce geste quand tu défais tes cheveux (...) Le bel canto... pauvres malheureux sourds qui ne l'entendez pas, qu'entendez-vous à la poésie? Il est la poésie, quand elle se met vraiment à chanter.

Aragon, *Chroniques du bel canto*, Skira, 1947-p.87.

Quel est dans un film l'équivalent de ce qu'Aragon appelle le chant, le *bel canto* dans la poésie, et si le chant est "ce qui est proprement la poésie", qu'est-ce qui dans un film est proprement le cinéma, est "à la fois la dignité et la réussite" du film? Je me persuade que ce sont, que ça ne peut être que les images, et leur accompagnement de sons, de mots et de musique, ou de silence; leur succession: leur rythme; leur lumière (tonalité, éclaircissement) et sa vibration; leurs couleurs ou les nuances du blanc et du noir; tout cela immédiatement perçu pendant la projection, c'est-à-dire avant d'avoir été organisé et recomposé par l'esprit en narration, descriptions; en thèmes, intentions, vision du monde.

Pour que la bande de pellicule impressionnée qui passe dans le projecteur soit vraiment un film, il faut d'abord, oui, que les images chantent; si elles ne le font pas, on va, en partant de l'intrigue, des personnages ou des thèmes, inventer des caractéristiques à quelque chose qui n'existe pas!

Si on le fait quand même (on: nous, les critiques!), c'est qu'il est moins difficile de parler de tout ça (intrigue, personnages, thèmes etc.) que des images, de leur qualité, de leur rapport entre elles, de leur chant. C'est "l'indéfinissable".

Pourquoi commencer de si loin un article sur *Journey*, troisième film de Paul Almond? C'est que j'ai aimé *Isabel* et *Act of the Heart*, et que j'aime aussi *Journey*. Mais je croyais que les deux premiers m'intéressaient parce que j'y voyais un Québécois anglophone et protestant tenter, à travers les personnages d'Isabel et de Martha, à travers la "souris-canadienne-française-catholique" Geneviève Bujold à qui il avait lié sa vie, de définir et de faire se rejoindre des identités individuelles et une identité collective déchirées.

Dans *Journey*, cette préoccupation que je croyais voir chez Almond disparaît au profit d'une réflexion a-temporelle et a-sociale sur l'inconscient individuel et l'instinct communautaire et sur les archétypes du voyage spirituel, qui m'intéressent très peu; en outre, le personnage de Boulder Allin, tel qu'il est interprété par John Vernon (à rapprocher du Lewis joué par Burt Reynolds dans *Deliverance*), m'est violemment antipathique. Si le film existe et "fait le poids" à mes yeux, ce n'est pas par l'histoire, les personnages ou les thèmes.

(...) Il n'y a pas d'autre problème de la poésie que d'entendre le chant (...) Ici, je voudrais simplement me donner ce devoir d'être celui qui entend, qui reconnaît le chant et le dit. Aragon - Id.

Il n'est pas facile d'entendre, reconnaître et dire le chant, et pas plus dans un film que dans la poésie; de "localiser" (...) le mystère de la poésie", de l'expliquer, de le réduire moins encore. On peut donner des exemples, avec l'espoir d'en évoquer le souvenir chez le lecteur.

Le chant des images, "ce qui fait vibrer les verres sur les tables, frissonner les insensibles", je le perçois plus facilement, je crois, dans les films en noir et blanc, dans ceux où il y a peu d'objets et de personnages, lorsque l'espace et la lumière frissonnent et vibrent, justement; dans *Gertrud* et les films de Bresson; dans *Il ne faut pas mourir pour ça* et *La chambre blanche*, et dans *Q-bec my love*, oui. Dans *On est loin du soleil*. Il n'est cependant pas absent forcément des films d'action, comme le prouveraient bien des plans de *Wagonmaster* de Ford, de *Hatari*, de *Guns in the Afternoon*; il s'élève à certains moments de *Touchez pas au grisbi*, presque constamment dans *Casque d'or*; et il y a tout de même des films en couleur qui chantent: *Les camisards*, mieux encore, *Le bonheur*. Le documentaire n'exclut pas le chant, qui est la matière même des films de Flaherty.

Je le trouve, dans *Isabel*, dans les plans de la chambre d'Isabel, d'Isabel au miroir, du salon vide et silencieux dont les stores à demi-baissés laissent tomber des bandes de soleil sur le tapis bleu, où la chaise berçante vient juste, dirait-on, d'arrêter d'osciller, dans les objets domestiques, le vieux poêle de fonte de la cuisine; dans la scène où Isabel achète des poissons au vieux qui rentre de la pêche tôt le matin; dans les plans du début qui seraient autrement si banals, d'Isabel dans le train sagement assise un livre et des cahiers sur les genoux et du paysage par la fenêtre qui change...

Je n'ai malheureusement pas revu *Act of the Heart* depuis sa sortie, et mes souvenirs ne sont pas assez précis pour citer des plans, mais si dans *Isabel* le chant (la poésie) provient de l'attention avec laquelle le regard se pose sur les êtres et les choses, avec laquelle l'oreille écoute le langage des personnages (le chant de leur voix), dans *Journey* il provient, je crois, de la présence, de la qualité constante de présence, des lieux, des objets et des personnages, de leur solidité, de leur permanence, du sentiment qu'ils donnent d'exister en dehors de la caméra.

Le film entier a été conçu et construit comme un poème allégorique sans référence à la vie quotidienne telle qu'elle est vécue en ville aujourd'hui; tout y est inventé et construit, le film est sa propre réalité: il est donc impossible qu'il y ait des temps morts, de ces moments d'arrêt involontaires d'où si souvent le chant s'élève comme par inadvertance. Il naîtra plutôt ici de l'enchaînement des plans, du glissement d'une séquence à la suivante, du contrepoint des rythmes: sommeil, réveil, isolement muet de Saguenay; du paysage et des bâtiments, extérieur et intérieur, des objets et des activités; il coexistera chez le spectateur avec le sentiment qu'éléments naturels, paysage, arbres, ciel et rivière, et éléments humains, hommes, femmes, enfants et leurs vêtements, animaux, outils, travaux sont accordés fondamentalement.

Tout cela a une existence et une présence globale; chaque image et chaque plan, dans *Journey*, manifeste la situation

d'Undersky et de ses colons, les rapports entre la nature et les hommes.

Ceux-ci ont, au coeur d'un paysage immense, sauvage, majestueux, sous le ciel (sous le regard du ciel), et donc souvent photographié en légère contre-plongée, taillé une enclave modérée, cultivée, humanisée, souvent photographiée légèrement en plongée. Sauf le forgeron et Morgan l'herboriste, les colons apparaissent presque toujours en groupe, dans les champs qui entourent les maisons, jamais dans la forêt; Boulder Allin, omniprésent, apparaît toujours venant d'ailleurs; fréquemment photographié en contre-plongée, il domine le paysage, l'activité en cours ou l'interlocuteur; Saguenay (Geneviève Bujold) même après qu'elle a accepté la communauté et été acceptée par elle - quand elle a été nommée et qu'elle répond à son nom, - reste généralement seule, indifféremment dans l'espace cultivé ou dans l'espace sauvage, fréquemment près de la rivière qui l'a amenée et par laquelle elle repartira.

Le *détour* dans l'histoire personnelle, dans le voyage *intérieur* de Saguenay s'inscrit constamment dans un cadre naturel immuable, et dans une aventure collective commencée avant son apparition et qui se poursuivra après son départ. Il y a moins de moments, de morceaux de poésie dans **Journey** que dans **Isabel** (*): l'intense présence à l'image de tous les éléments matériels visibles, paysage, acteurs, décors, objets y est plus continue, en quelque sorte pré-existante à l'image; l'attention et le soin consacrés avant le tournage à l'invention et à la confection des costumes, du mobilier, des ustensiles de cuisine et de table, de tissage et de culture, à l'apparence physique et au jeu des acteurs, au choix des extérieurs, des matières et des textures *paient* à l'image, la *magie* de l'image ne les métamorphose, ne les transfigure pas - on joue beaucoup plus dans **Journey** sur les matières et les textures que sur la lumière. Mais dans **Journey**, comme dans **Isabel** et **Act of the Heart**, on est en présence d'un auteur de films capable de créer les images qui manifestent un monde personnel, qu'il demeure très intérieur (**Isabel**, **Act of the Heart**) - alors les regards auront une grande importance -, ou qu'il se matérialise - alors c'est la présence des choses.



Journey

(*) Tout de même, celui près de la rivière où à l'image des yeux de Saguenay succède en un rapide glissement celle de l'eau luisant sur les rochers sombres de la rive: même matière

Allégorie: suite d'éléments descriptifs ou narratifs dont chacun correspond aux divers détails de l'idée qu'ils prétendent exprimer. (Petit Robert).

Allégorie: dire autre chose que ce qu'on paraît dire. (Francis Ponge)

Si je dis que la vie est un voyage, je fais une comparaison; si je raconte un voyage avec réalisme et vraisemblance mais que tous les détails, chaque étape et chaque incident du voyage correspondent à une phase de la vie des hommes, j'écris une allégorie. Je n'ai pas écrit un traité sur la vie, et les lecteurs sont libres de ne voir dans mon livre qu'un récit de voyage et d'aventures et d'y prendre un plaisir naïf, au premier degré; cependant, s'ils perçoivent le jeu de correspondances qui structure le livre, ils trouveront à sa lecture un plaisir double. L'histoire que je raconte *signifie* une idée, chacun de ses épisodes *signifie* un aspect de cette idée; je n'ai donc pas besoin d'énoncer l'idée, c'est au lecteur à remplacer le signe par la chose signifiée; toutefois le signe demeure: lorsque l'allégorie fonctionne, elle *dit* à la fois deux choses, la réalité d'un temps et d'un lieu, et une idée peut-être universelle.

A quelles conditions fonctionne-t-elle? Une certaine homologie est souhaitable entre le signe et la chose signifiée! Ainsi, on pouvait fonder une allégorie sur l'idée que la vie est un voyage au temps où les voyages étaient longs, difficiles et hasardeux: la vie est un voyage au temps des diligences; au temps des réactés, le voyage n'offre plus un répertoire suffisant de situations.

L'allégorie suppose en outre - et cette objection est beaucoup plus sérieuse - que le public a la clé du système de signes utilisé par l'auteur; c'est pourquoi l'allégorie est la forme d'expression d'une société unitaire, non différenciée dont tous les membres croient à la même mythologie, à la même religion ou à la même idéologie; elle est très difficile à employer dans une société urbaine, individualiste, pluraliste où subsiste seulement le souvenir, inégalement conservé, des différentes religions et mythologies auxquelles la population a souscrit au cours de l'histoire.

"L'expérience de l'homme primitif, écrit Almond dans la "Note sur la forme allégorique", jointe au dossier de presse de **Journey**, s'exprimait communément sous la forme allégorique du voyage. Le héros des épopées primitives (Gilgamesh, Ulysse) traverse un pays sauvage en tuant des monstres sur son chemin; en fait, il explorait la psyché humaine et en donnant un nom aux grandes craintes cachées de l'individu et de la tribu, il les apaisait. Naturellement, la nature et la forme du voyage changent à mesure qu'on avance dans la civilisation: Orphée descend aux enfers chercher Eurydice, son inspiratrice; Jésus, c'est pour y affronter Satan lui-même et le subjuguer; Dante pour en déterminer les cercles et pour définir les actions (les péchés) qui retardent la marche de la société dont il est membre. Saguenay, elle, voyage en un lieu qui ressemble aux communautés de pionniers dans lesquelles, puisqu'elle est Américaine du Nord, plongent ses racines." Almond a donc tenté d'établir son récit sur cette notion de voyage commune à un grand nombre de légendes, mais quel spectateur aujourd'hui connaît familièrement les épisodes de la Divine comédie, de la légende d'Orphée, de l'Odyssée, ou même du nouveau testament?

Faute de ce terrain commun, l'allégorie ne peut jouer sur un registre étendu d'équivalences connues de tous; elle sera donc aujourd'hui, dans une société de tradition religieuse



judéo-chrétienne et de culture gréco-latine, mais laïcisée et décultivée, nécessairement simple, pauvre, et de surcroît, on la trouvera *hermétique*.

Au cours de ce *détour* que raconte le film, la jeune femme qu'interprète Geneviève Bujold éprouve d'abord, à la suite d'un accident physique/psychique qui fait rupture, la solitude, l'indifférence affective et intellectuelle; recevant un nom (un nouveau baptême) de la collectivité qui l'a recueillie, elle accepte d'y répondre et par là d'entrer, fût-ce passivement et marginalement, dans la communauté; elle assiste aux manifestations essentielles de la vie physique: indifférente (me semble-t-il) devant la copulation du taureau et de la vache, elle se révolte contre la mise à mort du cochon (qui est en passe de devenir une scène archétypale des films québécois, comme l'incendie de la maison), et aide à la naissance du veau; elle est attirée (et possédée) par Boulder, leader de la communauté, mais elle retournera pourtant d'où elle était venue pour reprendre le chemin de sa propre vie.

Il y avait des éléments allégoriques dans *Isabel* et *Act of the Heart*; pour Almond, l'un est le film de la peur, l'autre celui de l'amour. Peurs ancestrales et mythiques, secrets de famille, secret du corps féminin et victoire sur eux de l'amour. Tandis qu'Isabel finit par surmonter la peur, Martha, qui se donne sans peur à un amour impossible, ne trouve finalement d'autre issue que sa propre immolation (l'amour qu'éprouve Isabelle pour un homme qui est l'image vivante de son père est moins *impossible* que l'amour de Martha pour un prêtre catholique!).

Dans ces deux films, qui sont deux épisodes du *voyage intérieur* dont *Journey* est le troisième, le recours à des éléments allégoriques présente à mes yeux l'intérêt de dispenser Almond des analyses et des motivations psychologiques traditionnelles: ses personnages, sauf le garçon livreur qui fait la cour à Isabel (et c'est parce qu'il a une psychologie très facile à déchiffrer qu'il est grotesque,

comme un pet au milieu d'un concert), n'ont pas de psychologie; on ne peut dire d'aucun s'il est intelligent, orgueilleux, généreux ou mesquin; leur conduite, leurs désirs, leurs paroles mêmes ne sont pas expliqués par leur caractère individuel. Ici l'allégorie (partielle) permet de passer directement du concret - de l'existence et de la présence physique - au *typique*. En effet, Isabel et Martha ne sont pas deux versions d'une hypothétique Jeune Fille ou Jeune Femme éternelle, elles sont situées et déterminées par une origine, une enfance, une famille, une appartenance ethnique, religieuse et linguistique qui fait problème, et ces coordonnées historiques et sociologiques sont présentes dans les films sous les espèces respectivement d'un village anglophone de Gaspésie et d'un quartier de Montréal: les images, le dialogue, bon gré mal gré, charrient une information très riche, à vrai dire quasi-inépuisable.

Dans *Journey*, des obstacles intérieurs s'opposent toujours à ce que l'héroïne atteigne sa destination consciente ou inconsciente; ici aussi, le récit commence par une *chute* - chute plutôt que faute, rupture dans le cours du voyage qui figure plutôt la sortie du paradis terrestre que le péché originel - et chute nécessaire pour devenir un être humain capable de nouer avec ses semblables des rapports humains.

Mais ici, la communauté dans laquelle se trouve jetée l'héroïne a été, volontairement, créée de toutes pièces par Almond. L'allégorie (complète) saute en plus par-dessus les déterminations historiques et sociologiques, on passe directement du concret à l'*abstrait*: le mode de vie à Undersky est censé établir directement le lien entre les réalités physiques et matérielles et cette réalité spirituelle que les obstacles historico-sociaux empêchent d'atteindre à Montréal (ou n'importe quelle grande ville dans la société de consommation) en 1972. Seulement la richesse d'information, l'épaisseur de vie réelle charriée par les images dont je parlais plus haut et dont il se prive ainsi, Almond a-t-il pu la remplacer?

L'ARCADIE exprime la remontée dans un temps débarrassé des contraintes sociales. L'Arcadie est un pays où l'individu est roi, et où les relations se font dans une absolue transparence, au rythme lent d'une vie qui s'efforce de s'harmoniser à la vie naturelle et cosmique (...) l'Arcadie est un retour à la nature: une nature qui n'a point été déparée par la création des cités et qui engendre une vie où les activités commerciales et industrielles n'existent pas (...) c'est un "retour à la terre", avec tout ce que cela suppose de frugalité, de simplicité. Ce sera le rêve constant d'un certain type de pensée protestante.

Claude B. Dubois: Problèmes de l'utopie - Archives des lettres modernes, 1968. p. 5.

J'ai dit plus haut la qualité des images et d'où elle provenait à mes yeux; il est facile de constater par ailleurs qu'Undersky présente toutes les caractéristiques de l'Arcadie telle que Claude Dubois la définit ci-dessus, y compris la constante protestante. C'aurait pu être l'invitation au voyage, un paradis parfumé, un éden d'abondance et de facilité; or la communauté idéale qu'Almond imagine et réalise reste soumise aux impératifs de l'éthique protestante anglo-saxonne: ordre, propreté, travail, monogamie; attitude ambivalente vis-à-vis des instincts et de l'irrationnel: considérés comme naturels, et acceptés chez les animaux, les instincts se voient réserver dans la communauté un temps soigneusement délimité, celui de la fête (bal d'Isabel, fête de la Saint-Jean dans **Journey**); encore le pessimisme fondamental(iste) s'affirme-t-il: la fête finit mal, tentative de viol collectif, hystérie...

Tout le film, au demeurant, n'est peut-être qu'un rêve fait par Saguenay au pied du bûcher où l'a amenée Damion: perdant conscience, elle rêve qu'elle tombe, que Boulder la sauve des eaux, l'amène à Undersky, la possède puis la ramène, selon son désir, auprès des restes du bûcher: elle manque tomber, se ressaisit (se réveille); Boulder - qui est peut-être Damion - l'accompagne jusqu'à la rivière; elle s'installe et s'endort dans la barque, que Boulder pousse alors doucement et qui descend le courant jusqu'au confluent.

Le titre anglais du film n'indique pas que le voyage est circulaire et ramène Saguenay à son point de départ; le titre français l'indique mieux: le *détour*, certes, n'a pas été inutile à la jeune femme; tombée d'une hauteur irrespirable, asphyxiée, coincée, à Undersky elle va, telle Antée, retoucher terre et renouer avec le matériel, le simple, l'essentiel de la vie. Mais bientôt limiter la vie à cela lui semble aussi incomplet, aussi artificiel que l'était la tentative (la tentation) de Damion de vivre seulement sur les sommets spirituels; avec le retour de Saguenay dans le siècle, **Journey** contient implicitement la critique d'Undersky.

Son mariage avec Geneviève Bujold signalait chez Almond, et sans doute chez elle, la volonté de mettre à jour des contradictions profondément intériorisées mais de nature historique et sociale (ethniques/religieuses/linguistiques) en même temps qu'il lui donnait (et sans doute à elle) les moyens (artistiques/financiers) de les exposer dans des oeuvres et l'espoir de les résoudre en les dépassant, ce dont témoigne la conclusion optimiste d'Isabel.

Dans **Act of the Heart**, des invraisemblances, le caractère abstrait de certaines séquences, l'interchangeabilité des ethnies et des langues, le recours aux symboles non moins que le suicide final de Martha indiquent que des difficultés imprévues, qu'elles soient de nature personnelle ou collec-

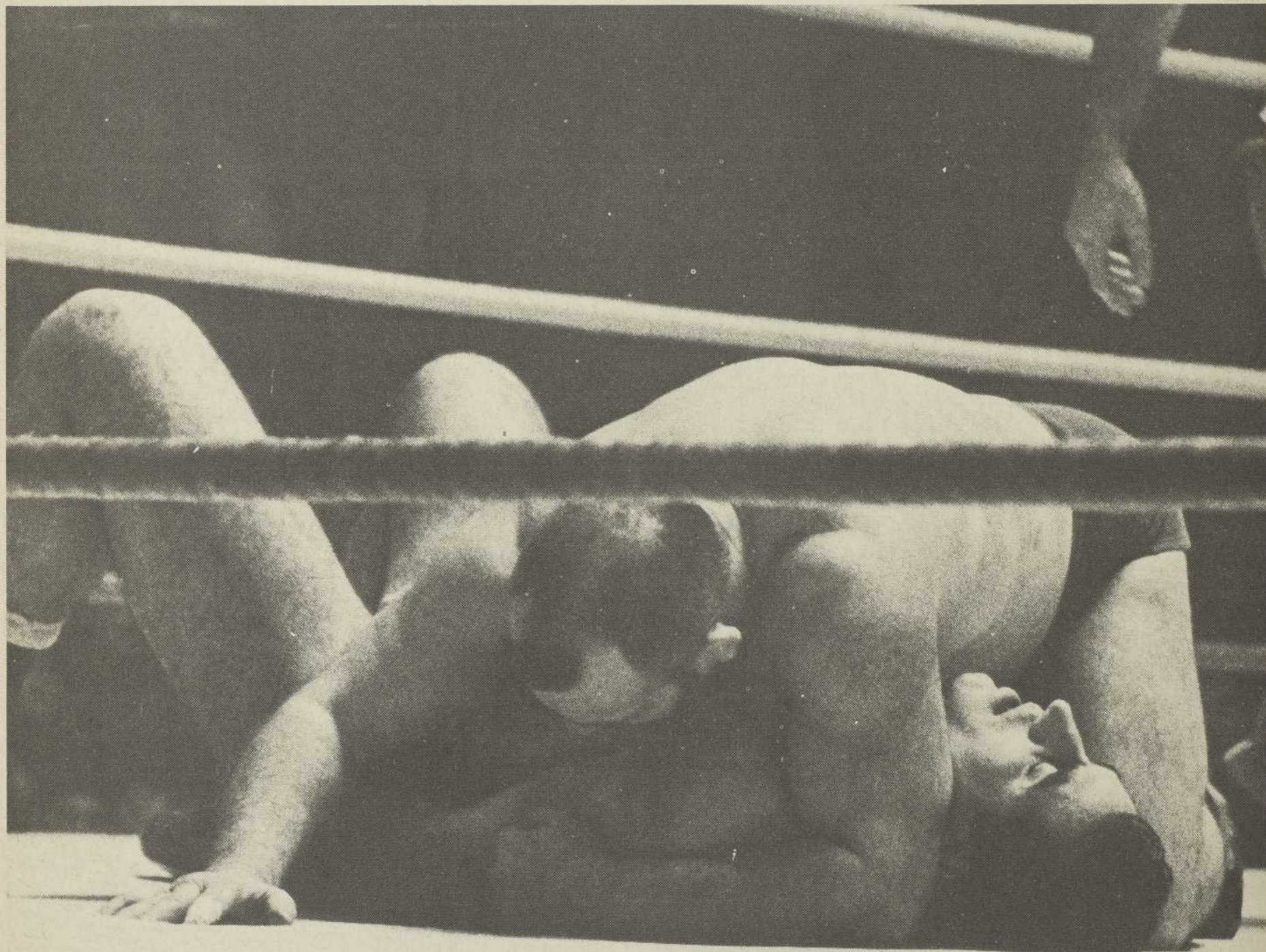
tive, compromettent l'entreprise commune de résolution et de dépassement des contradictions mises à jour et exposées dans **Isabel**. Dans **Journey**, la disparition chez Saguenay de tous les éléments qui situaient et déterminaient Isabel et Martha, sa solitude au début et à la fin du film, le fait qu'elle va reprendre le chemin dont elle avait été détournée, signalent l'abandon de l'entreprise; cependant la critique interne d'Undersky, communauté arcadienne a-sociale et a-temporelle, lieu de passage salutaire mais où ni Saguenay ni sans doute Boulder ne vont finalement s'enraciner, de même que la supériorité physique et l'ascendant moral de Boulder (si on les compare à la faillite du prêtre dans **Act of the Heart**, et même si elles ont un caractère compensatoire) permettent d'attendre avec confiance le prochain film d'Almond: l'homme n'est pas abattu, la source de la création n'est sans doute pas tarie, le recours à l'allégorie n'était peut-être qu'un détour nécessaire.

Un film de Paul Almond, scénario de Paul Almond, images Jean Boffety, son Patrick Spense-Thomas, Vêtements Anne Pritchard, montage Honor Griffith et James Mitchell, chansons Luke Gibson, mixage Joe Grimaldi, interprètes Geneviève Bujold (Saguenay), John Vernon (Pierre Jean Carcan), Elton Hayes (Michel), Gary McKeachan (Daniel), Ratch Wallace (Sylvestre) Greg Adams (Joseph), Luke Gibson (Jaffroy), George Sperdakos (Caron), Beata Hartig (Sore), Meg Hogarth (Amélie), Mary Bellows (Berthe), Judith Gault (Babel), Patsy Rahn (Anne), Gale Garnett (Martha), directeur de production André Lamarre. Une production de Quest Films Productions Ltd., avec la coopération de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne. Format 35mm couleurs. Durée 87 minutes.

LES CINÉASTES QUÉBÉCOIS ET L'OFFICE NATIONAL DU FILM

robert boissonnault

La lutte



Evolution des cinéastes québécois: troisième partie

la séquence du cinéma direct

Cet article est le troisième d'une série portant sur l'évolution des cinéastes québécois. Il est extrait d'une thèse de sociologie présentée à l'Université de Montréal par M. Robert Boissonnault, en janvier 1971. Cette thèse avait été rédigée sous la direction de M. Luc Martin.

Dans le premier article, paru dans le No2, Vol 2 (pp. 15 à 21), il avait été principalement question de la période 1945-1955 qui touche à la première séquence (dite documentaire) de cette évolution des cinéastes québécois. Elle correspondait à la période outaouaise du National Film Board (puisque tel était son nom).

Au préalable, dans une introduction intitulée, "Le cinéma sera-t-il pour le Québec un levier d'émancipation?", Robert Boissonnault avait situé cette série d'articles dans leur véritable problématique. Et comme il sera principalement question de l'Office national du film du Canada, on avait jugé utile de rappeler brièvement les débuts de cet organisme d'Etat.

Dans l'article paru dans le numéro précédent, on a pu lire l'intégralité du chapitre touchant à la deuxième séquence de cette évolution des cinéastes québécois. Elle portait sur la période allant de 1955 à 1960, et se penchait sur ce phénomène alors nouveau: le film pour la télévision.

Précisons qu'il s'agit ici d'une information brute regroupée qui rend compte de la façon dont la majorité des réalisateurs ont vécu ces différentes époques. Il est donc important d'avoir à l'esprit, à la lecture de ces différents articles, qu'on a voulu avant tout y décrire un milieu et non pas analyser une situation. Celle-ci fera l'objet d'un article subséquent.

Plusieurs cinéastes-témoins ont été rejoints afin de recréer cette période. Il s'agit de Gilles Groulx, Michel Brault, Arthur Lamothé, Denys Arcand, Pierre Patry, Jean Dansereau, Gilles Carle, Claude Fournier, Claude Jutra, Pierre Perrault, Jacques Giraldeau, Jacques Godbout, Raymond Garceau, Bernard Devlin, Louis Portugais, Fernand Dansereau, Léonard Forest, Jacques Bobet, Clément Perron, Roger Blais, Jean-Pierre Lefebvre, Marcel Carrière, Georges Dufaux, Mo-

nique Fortier, Raymond-Marie Léger, Pierre Juneau.

Le candid français est l'aventure d'un groupe différent de celui qui a lancé les séries dramatisées pour la télévision. Ils sont entrés dans les bagages des séries télévisées **Panoramique, Profils et paysage**. Engagés pour les besoins pressants de ces séries en tant que cameraman (1), ingénieur du son (1), monteurs (2) (scénariste réalisateur), ils sont demeurés à l'ONF. Le candid est l'oeuvre surtout d'artisans du cinéma. Deux réalisateurs plus âgés se joignent à eux en 1961, ainsi que de nouvelles recrues (3).

A. Préoccupations

1. Notes sur le candid

a) Le candid, c'est d'abord une révolution technique. C'est l'introduction quasi-clandestine d'appareils plus légers permettant aux techniciens une mobilité et une souplesse inégalées. La caméra portative, la "caméra au poing" devenue une sorte d'oeil mobile, vient remplacer les appareils lourds fixés au sol sur trépied. L'homme devient caméra.

Les appareils de son connaissent le même sort. Malgré les obstacles, on introduit Uher portatives, microcravates, micros spécialisés, le son synchrone, qui éliminent le matériel lourd, statique et encombrant, et permettent au cinéaste de se libérer de la voix off du commentaire. Il ne s'agit pas là d'une simple fascination de techniciens devant de nouveaux joujoux. L'introduction et l'utilisation de ce nouvel équipement procèdent d'une préoccupation: capter la lumière, les sons, les choses et les hommes au naturel, dans leur vérité. Les images ultra-léchées, les couleurs ultra-belles, les sons ultra-clairs, ultra-purs, les lumières artificielles des studios sont rejetés.

b) Le cinéma candid ou direct ne se réduit pas à des appareils. C'est aussi un nouvel esprit. L'essentiel est de capter la vie telle qu'elle est vécue, dans sa spontanéité, dans les gestes furtifs inaperçus et souvent si caractéristiques, si révélateurs.

"L'ancienne technique se dirigeait vers l'essence des choses: il s'agissait de concentrer dans une image l'essentiel de ce que vous vouliez dire et éliminer l'accessoire parce que c'est une technique lourde, peu mobile, qui prend beaucoup de temps. Le cinéma direct est centré sur la vie, sur l'existence captée par le biais de l'accessoire."

Le cinéaste sort enfin du studio où la réalité était reconstituée, refaite. La caméra court dans la rue, directe, familière, provocatrice. *"Le candid correspondait au genre de vie qu'on voulait mener; on arrivait quasiment à vivre avec les gens."*

La caméra devient une sorte de présence qui change les rapports avec les gens, crée de nouvelles situations souvent plus révélatrices de la réalité.

La caméra peut aussi être ironique, habile à saisir attitudes, détails, objets saugrenus, ridicules, inattendus: elle

étude

est alors féroce. Comme le dit un producteur de l'époque: *"Si une institution est mitée de l'intérieur, elle ne tient pas le coup sous le candid"*. Ceci vaudra aux cinéastes de nombreuses plaintes de notables.

Par ailleurs, cette soumission au vécu n'a pas toujours évité deux pièges de l'aveu même des cinéastes: celui de la virtuosité technique et celui de la recherche de l'expression pour elle-même au détriment de la vraie vie.

c) L'appropriation de ces méthodes directes change profondément le cheminement de la création. Construction a priori d'une réalité que l'on ne connaît pas vraiment, le scénario est mis de côté. La vérité se révèle dans un corps à corps avec le réel, dans une participation à la vie des gens, sur le terrain. Aller voir, être disponible, attentif, aux aguets.

"Cinéma d'observation, candid eye, cinéma direct, tout cela n'était qu'une découverte du monde sans parti-pris, sans scénario, sans analyse souvent"

En effet une réalité vive, non construite leur saute à la figure. *Ce fut pour nous l'occasion d'apprendre ce que c'était le Québec et de le montrer à quelqu'un"*.

Le film se créait au choc du réel et surtout au montage. Car l'individu pris dans la rue ne donne qu'une vision fragmentaire, orientée de la réalité et le rôle du cinéaste est alors de rassembler son matériel et de l'interpréter dans le sens des documents recueillis. La qualité du montage dépend alors de la profondeur de l'intuition du cinéaste ou de la qualité de son propos, charpente de rassemblement et d'interprétation de ces fragments épars que sont les images prises, et qui correspondent à la courbe de la vie. Durant cette période le montage est considéré par la plupart des réalisateurs comme partie intégrale de son travail de réalisation.

Prise de possession de la technique, nouveau rapport du cinéaste avec la réalité, conduisent le cinéaste à une expression plus libre, plus subjective qui s'affirme avec violence contre le documentaire traditionnel qualifié de "film inerte, mort", "d'observation béate sans aucune participation de ceux qui sont filmés, ni de ceux qui filment *l'homme ne s'exprimait pas plus que le poisson: il était observé de l'extérieur ou on lui demandait de poser des gestes fonctionnels, précis, documentaires"*.

On s'oppose également à l'engagement des films de l'ONF, qualité de moralisme bourgeois:

"Ils voulaient que nous fassions des films genre éducation des adultes, des films où un savant monsieur, possesseur de toute la culture accepte d'en faire jouir ceux qui n'en ont aucune. Je considère pour ma part, que ce genre de film éducatif est nuisible et je suis sûr de n'être pas en désaccord avec la pensée générale de l'équipe française de l'ONF sur ce point."

Plusieurs réalisateurs en effet manifestent leur agacement devant les messages très explicites que contiennent de nombreux films de l'ONF, et font circuler des projets de films sur les chiens et les chats pour réagir contre ces films "engagés" qui leur tombent sur les nerfs.

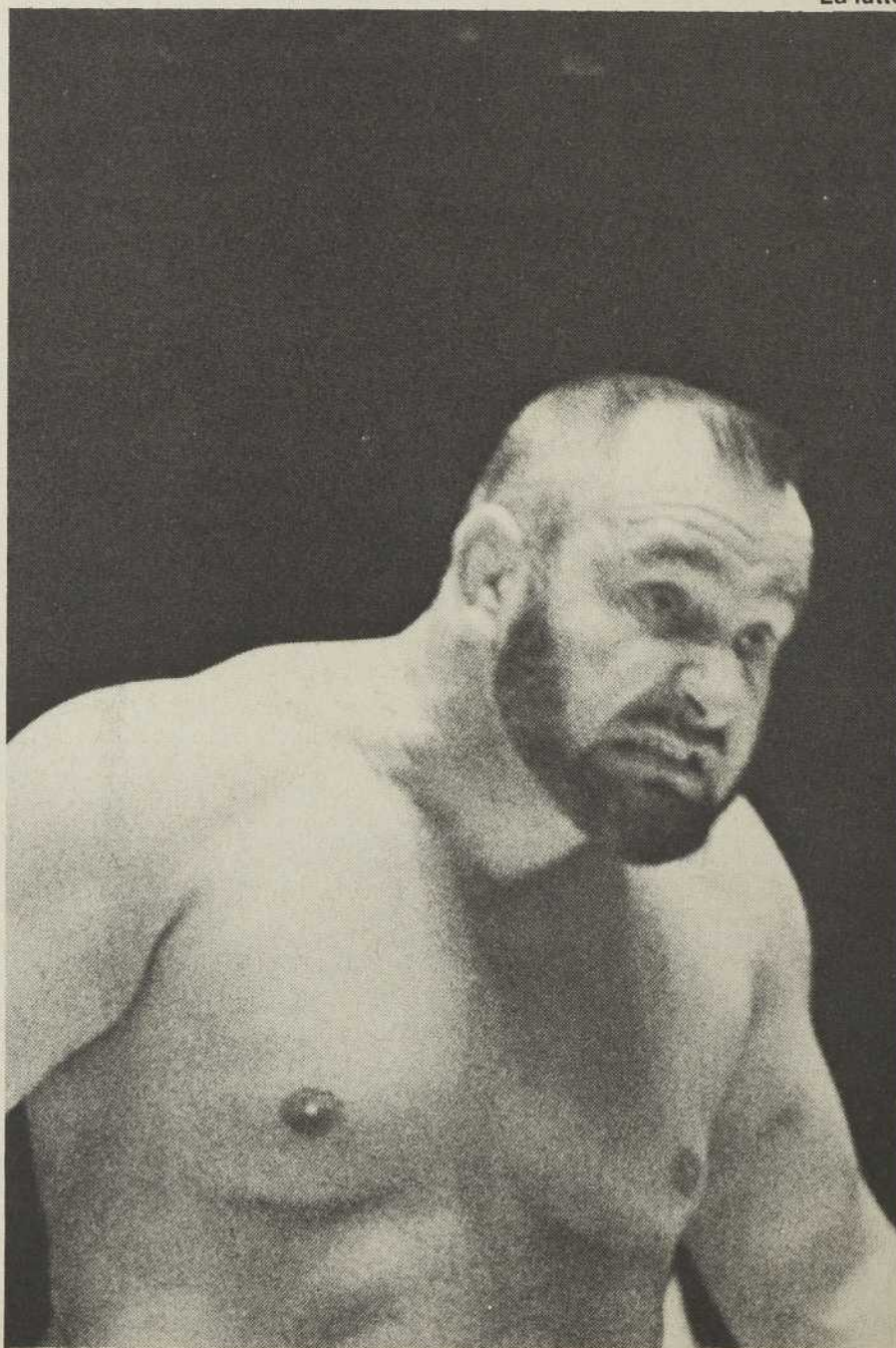
La forme dramatique fut également rejetée par le groupe initiateur du candid jusqu'en 1963: elle devenait inutile puisque la vraie vie était saisissable. De 1960 à 1963, aucun film de forme dramatique n'est réalisé. Aucun film de commande n'est réalisé au cours de la même période.

L'exigence d'un cinéma d'auteur se radicalise.

d) Le candid va développer chez les cinéastes une certaine polyvalence des aptitudes. Nous avons vu que souvent le réalisateur faisait lui-même son propre montage. Le cloisonnement des métiers est presque aboli. En effet, plusieurs films (*La lutte; A St-Henri, le 5 septembre;...*), sont tournés en équipe de plusieurs réalisateurs et quelques techniciens. Loin du système hiérarchique traditionnel, l'équipe est égalitaire et tous participent à l'orientation et à la fabrication du film. Avec *La lutte*, c'est la première fois que des réalisateurs tiennent des caméras ou s'occupent du son. Ceci contribue à une appropriation plus poussée et plus personnelle de la technique, à une libération des énergies créatrices et à la formation d'une solidarité de travail encore jamais vécue.

Cette nouvelle démarche fait du réalisateur un nouveau type d'homme. Désormais, il n'est plus scénariste-réalisateur ou "director", mais cinéaste. Cette nouvelle appellation qui vient consacrer une nouvelle réalité, c'est la critique étrangère qui l'emploie pour coiffer d'un terme commun les éléments également importants dans la création d'un film de ce genre. Ce mot ainsi revalorisé vient rendre compte de la participation créatrice de chacun au-delà des cloisonnements stériles où chacun était réduit à une tâche très limitée.

La lutte



2. Préoccupations

Ce qui préoccupe ce nouvel *animal visuel* dans la première étape de ce cinéma direct, c'est surtout des préoccupations techniques. Ce qui ne veut pas dire que le contenu des films est indifférent, gratuit. Si des films de cette époque sont déjà lourds de réalité, il reste que les énergies du groupe sont surtout polarisées par les discussions, les problèmes, les essais techniques. Il faut s'assimiler cette nouvelle orientation et combattre les obstacles internes à l'ONF. Quant aux nouveaux venus pour qui la révolution est chose faite, découverte, il faut apprendre, maîtriser le métier et se découvrir une façon de dire.

"Nous étions beaucoup plus préoccupés par la technique, la mobilité, la légèreté, le son, la lumière et par le contrôle de cette technique que par le contenu."

Il s'agit là d'une tendance majeure; certains y feront exception comme je l'ai dit plus haut.

L'expérimentation des possibilités et des limites des nouvelles techniques, la joie des découvertes, l'ivresse que procure la nouvelle liberté de tournage les font courir dans toutes les directions.

Mais la nécessité de composer avec certaines séries ne permet pas toujours aux cinéastes d'aller aussi loin dans l'exploration.

Le cinéma d'Etat, genre ONF, créait des thèmes généraux auxquels les idées des cinéastes étaient subordonnées et où souvent elles ne trouvaient pas de place. Cela créait des tiraillements et restreignait trop souvent à seulement une recherche formelle qui ne découlait pas toujours d'un propos original.

Et cette autocensure, calculée selon les limitations perçues de la boîte favorise le maintien des préoccupations à un niveau formel noté plus haut.

"Si on a mis un tel accent sur la technique, c'est qu'on savait très bien que la révolution était encore impossible au niveau des idées, alors que par le truchement de la technique on pouvait y parvenir. Cela relève à la fois d'une inconscience et d'une intuition fort juste. On a inventé les instruments qui permettraient de faire du film québécois. Mais on ne pouvait pas dire qu'on allait en faire."

Malgré cela, chez les plus lucides et les plus attentifs, un nouvel accord film-milieu émerge de ces descentes directes sur la réalité; une réalité surprise et parfois comprise de l'intérieur. Certains films constituent une amorce passionnée du milieu québécois; ainsi **Golden Gloves**, **Les bûcherons de la Manouane**, **Jour après jour**. . . C'est à mesure que les cinéastes entrent en contact direct avec la réalité que leurs préoccupations du contenu vont s'affirmer avec plus de profondeur. Le feedback de la réalité sur le cinéaste creuse son désir de dire et de nommer les choses. Et l'exigence d'un contenu plus *radical* se fait croissante en même temps que la perception des obstacles devient plus aiguë.

3. Cadre de référence

Cependant la conscience accrue de la réalité découverte ne renvoie pas encore à la société globale. Une certaine inconscience demeure du Québec pris comme totalité en situation critique.

"On faisait des films peu dangereux au moment où ça commençait à barder au Québec, par exemple les films sur le

sport. Soit qu'on n'était pas assez conscient pour exprimer une réalité explosive, soit que les phénomènes d'autocensure aient joué beaucoup dans la présentation des sujets. La préoccupation du Québec était là sans être dominante. J'avais des dettes d'abord envers ceux que je filmais."

Le Québec est saisi à travers des groupes, certains faits, mais il n'y a pas un rappel à une totalité nationale. Notons que cet élargissement des perspectives sera rapide.

Comme groupe, ils se définissent davantage par rapport à leur médium que par rapport au Québec, davantage par leur apport au cinéma international en tant que groupe innovateur que par leur rôle dans une société québécoise qu'ils découvrent.

"On avait l'impression de jouer un rôle important pour la communauté des cinéastes à l'intérieur de l'ONF et surtout pour le cinéma international en général; les méthodes nouvelles de tournage, le son 16mm synchrone, l'appareil léger. . . c'était un peu notre cadeau au cinéma international."

Ce cadre de référence est soutenu et alimenté par la notoriété que ces cinéastes gagnent en Europe. Les **Cahiers du Cinéma** et Jean Rouch signalent avec enthousiasme leurs expériences. Mme Flaherty avait déjà invité **Les racketteurs** de Groulx au Seminar Flaherty aux U.S.A. Le retentissement international de leurs films leur fournissent un appui précieux et nécessaire face à la direction.

La référence au Québec, elle, est atténuée par l'absence de feedback de la population sur les cinéastes. Comme la plupart des films passent à la télévision, leurs liens avec une population plus large que les *filmés* sont précaires. Plusieurs cinéastes relèvent cette situation: d'une part les films sont noyés dans le flot télévisé, d'autre part il est impossible de voir, de connaître l'effet des films sur les gens. Leur intégration au milieu ainsi n'est guère favorisée et la faible circulation de ces films conçus pour la télévision, les salles de cinéma, sauf pour quelques films comme **La patinoire** qui eut beaucoup de succès, prolonge une situation marginale et favorise le repliement sur le groupe des pairs.

B. Relations avec les techniciens

L'émergence du cinéma direct va changer profondément les rapports du technicien à son métier ainsi que les rapports entre réalisateurs et techniciens. Rappelons d'abord la situation du technicien avant 1960. Je me réfère ici aux témoignages des quelques techniciens canadiens-français engagés à partir de 1956.

Avec les séries dramatiques, la créativité du technicien est limitée car, outre l'appareillage lourd peu maniable, des standards très précis sont établis pour répondre aux exigences de l'écran de télévision concernant en particulier la luminosité. Sa liberté vis-à-vis du réalisateur expérimenté est nulle: il est celui à qui on donne des ordres. Exécutant, il est aussi un peu un inférieur. Un cloisonnement hiérarchique entre technique et réalisation se manifeste dans les rapports quotidiens et dans l'isolement des Services techniques par rapport aux unités de production.

Compte tenu de cette situation, le candid marque, sur tous les plans, une grande libération pour les techniciens. La créativité et l'ingéniosité du cameraman et de l'ingé-

nieur du son sont désormais essentielles à la réalisation du film. Hautement appréciés par les réalisateurs, il se développe entre eux un respect mutuel. Comme ces techniciens sont très demandés, ils peuvent faire un choix entre plusieurs sollicitations. De son côté, le réalisateur, avec la réduction des équipes et la nécessité de vivre ensemble et de travailler aussi étroitement pendant un certain temps, choisit les techniciens en fonction de ses affinités personnelles. Le technicien comme personne est une nouvelle réalité. Il s'établit entre eux, dans l'innovation et dans l'attention portée au réel, une complicité et une étroite collaboration. Si cette complicité est joyeuse, elle n'est pas sans tension surtout pour le cameraman.

Entre réalisateurs et techniciens, une solidarité forte se crée. Le cameraman est appelé à participer au découpage et l'ingénieur du son à formuler des idées sur le montage de la bande sonore.

Le candid a humanisé la profession. Au système de castes s'est substituée une bande de copains qui ont la possibilité d'être sur la même longueur d'onde.

C'est à cette époque que commencent à paraître au générique leurs noms, car les **Cahiers du Cinéma** les avaient spécifiquement nommés dans leurs critiques pour louer la qualité de leur travail. C'est reconnaître aux techniciens leur part de création singulière, personnelle.

Cette libération ne s'est pas faite sans lutte. Cameramen et ingénieurs du son se heurtent à bien des difficultés venant des Services techniques. *"Le régime anglais, c'était le studio, le high technical standards, heavy machines, you see what I mean."* Au niveau de l'achat du nouveau matériel, la tradition est au matériel lourd. *"Pour acheter du matériel léger, nous nous sommes heurtés à un mur de brique."*

Cela développe chez les cinéastes alors des ruses d'Apaches.

"On faisait passer le nouvel objet sur le budget de production du film. Une fois le film terminé, quand les résultats étaient bons, on montrait au chef des Services techniques ou des départements (son, caméra) ce qu'on avait réussi avec le nouvel instrument."

Comme le chef des Services techniques avait toujours travaillé en studio et n'était jamais allé sur un lieu de tournage extérieur, il était toujours prêt à acheter les plus gros instruments alors que les cinéastes avaient surtout besoin des *petites bébelles*. Il avait également une attitude différente, rituelle face à la technique et à son utilisation.

Les difficultés que rencontrent les cinéastes sont d'autant plus importantes que les résultats de leurs audaces ne sont pas toujours valables et, de toute façon, ne respectent jamais les standards que tout bon technicien doit suivre pour obtenir de bons résultats. L'ONF est reconnu pour sa qualité technique... aller à l'encontre des standards, c'est s'approcher dangereusement de la porte.

Au tout début de leurs expérimentations, leur situation est précaire. L'appui que des cinéastes anglais de l'ONF tels que Low et Kroitor, leur prodigent va les sauver.

Par la suite, le cameraman relèvera de la production et ce sera au producteur de le défendre ou de le désavouer devant les colères des Services techniques.

C. Relations entre cinéastes

a) L'expérience du cinéma direct vient transformer les relations entre cinéastes et développer une conscience de groupe. Au début, le groupe initiateur est en marge et forme une sorte d'underground, comme le dit l'un d'eux,

A St-Henri, le 5 septembre



basé sur une filiation de recherche pour une expérience nouvelle non acceptée encore.

Cette solidarité est également fondée sur la conscience d'une différence d'avec le groupe des séries dramatiques.

"On était différent des écrivains-scénaristes. Nous étions les gens de l'image, les artisans du cinéma par rapport aux gens de l'esprit qui arrivaient avec un standing littéraire plus outspoken, à l'esprit plus clair et plus organisé."

Ils forment un noyau très actif sinon en production du moins en discussions et en efforts d'élaboration.

A partir de 1961, les tenants du cinéma direct voient leur influence se consolider avec le ralliement de deux anciens réalisateurs tous deux de retour de voyage (partis écoeürés) - dont l'un deviendra producteur -, et avec le début de reconnaissance et d'appui internationaux (appui de Mme Flaherty, appui de Jean Rouch. . .)

L'expérience de films tournés en équipe de plusieurs réalisateurs, en particulier **La lutte**, en 1961, marque un point tournant dans la création d'un nouvel esprit de corps qui déborde le petit groupe initiateur.

"La lutte a créé un esprit de corps qui a duré plus d'un an. Le corridor de la production française était physiquement un lieu d'ébullition extraordinaire. On était toujours en train de parler, de faire des projets. On installait des tableaux pour mettre des affiches, des notes, des idées, pour communiquer. Il y a eu une espèce de réseau interne de communication fantastique."

Ces fonctionnaires fédéraux manifestent une exubérance peu courante parmi les serviteurs de Sa Majesté.

"Nous étions libres, très indisciplinés. On se mettait à jouer au baby-foot ou au hockey dans les corridors avec des bobines de film vides en plein après-midi. On faisait aussi des jam sessions avec un orchestre improvisé à l'aide d'outils et de matériel de cinéma..."

Dans leurs rapports avec la production, les cinéastes manifesteront leur solidarité en faisant pression sur les producteurs d'une manière informelle mais bien sentie. A chaque projection de film, on forme une claque pour noyer l'opposition et répondre aux critiques.

b) Dès 1963, l'équipe française issue du candid se divise en sous-groupes parfois antagonistes: à l'intérieur du cinéma direct, chacun va approfondir son style et des orientations différentes vont se dessiner. Par ailleurs, il y en a un certain nombre qui s'opposent à l'impérialisme du candid et qui revendiquent pour eux le retour à une forme dramatique. L'abolition de toutes scénarisations, érigée en principe, est considérée *totalitaire* et suscite un affrontement entre les deux groupes.

La prédominance du candid réduit à l'inactivité tout un groupe formé d'anciens scénaristes réalisateurs et quelques nouveaux venus. Cette division va se répercuter aux réunions annuelles de Boucherville. Sur l'initiative du producteur exécutif français, toute l'équipe française se réunit alors pour discuter de l'orientation de la production, proposer des projets ou exprimer des doléances. Les accrochages entre partisans du candid et partisans d'une scénarisation seront nombreux. Seul le retour à une forme dramatique (cf la série **La femme hors du foyer**) évite que cet affrontement dégénère en un conflit majeur. Une certaine unité se refait aussi autour de l'Association profession-

nelle des cinéastes naissante. L'entente impossible à réaliser sur un style, se crée autour de problèmes plus structurels et plus pratiques: il s'agit d'établir avec l'aide des gouvernements les cadres d'une industrie privée du long métrage pour que celle-ci soit viable.

Ces nouveaux problèmes constituent la base d'une association évidemment moins viscérale, moins affective que celle de la création partagée.

D.Relations des cinéastes avec les autorités

Au tout début du cinéma direct, c'est-à-dire avant 1960, les relations avec les autorités sont ardues. L'activité innovatrice des cinéastes, iconoclastes par certains côtés face aux standards techniques et à certains critères de bon goût est en butte à une direction anglophone et à un producteur français. Cependant, pour l'essentiel de la séquence que nous étudions (c'est-à-dire à partir de 1960 où commence à se généraliser le cinéma direct), leur position face à la direction de production devient moins précaire. Ceci, à cause de changements survenus dans la structure de production.

1. Relation des cinéastes avec le producteur exécutif.

Un producteur français de l'époque reçoit plus de pouvoir que ses prédécesseurs: comme producteur exécutif il a désormais le droit d'approuver les rushes et aussi la copie du montage. Le directeur de production intervenant par la suite au mix ou à la copie zéro.

Cet accroissement du rôle du producteur n'aurait rien changé peut-être pour les cinéastes de candid s'il n'avait été exercé dans l'esprit où il le fut. En effet, le producteur, nouveau venu à cette fonction, ayant eu à souffrir comme réalisateur des vexations d'un directeur de production anglophone autoritaire, s'était donné pour objectif d'occuper cette fonction pour donner à d'autres la possibilité de créer en liberté dont lui n'avait pas bénéficié. Dès le départ, il se conçoit donc comme le défenseur des intérêts des cinéastes canadiens-français face à la direction. Une de ces premières actions est d'avertir la direction au Bureau de planification "de ne pas mettre le nez dans leurs affaires".

La relation des cinéastes avec le producteur exécutif (Fernand Dansereau), qui est le seul producteur jusqu'au début de 1963 date à laquelle il fait nommer des producteurs délégués, est double, ambiguë. Cela tient beaucoup à la nature du poste, carrefour où se rencontrent les exigences souvent contraires des cinéastes et de la Direction.

a) d'une part, les cinéastes admettent l'apport crucial du producteur exécutif au développement de l'unité française comme équipe.

"L'affirmation de Dansereau a marqué l'ONF. Le désir n'était pas encore collectivement exprimé. C'est lui qui a bâti les choses, cristallisé les énergies parce que les gars du système faisaient du brasse-camarade."

Ils mettent également en valeur son rôle dans l'élargissement de l'équipe française et la confiance qu'il accorde aux cinéastes comme auteurs.

Sa prise en charge parfois farouche de leurs intérêts est également relevée à plusieurs reprises.

Enfin, les cinéastes bénéficient d'une certaine participation à l'orientation de la production lors de rencontres annuelles de toute l'équipe française convoquée par le producteur exécutif, à Boucherville. On discute, soumet des pro-



jets, lance des idées que le rythme de la télévision exige nombreuses. Il n'y a pas de décisions finales qui sont prises à ces réunions. Le producteur avec le directeur exécutif qui assiste également à ces réunions, font un choix des projets à défendre au Comité de planification.

Influencé par Jean Rouch, le producteur exécutif est alors très ouvert au cinéma direct et favorise le développement de cette orientation aux dépens du groupe dramatique.

b) Par contre il existe aussi des récriminations, des griefs qui vont se multiplier avec le temps jusqu'au point où le producteur exécutif aura à dos tout le monde.

Ces griefs portent sur l'orientation de la production trop exclusivement tournée vers le candid. La préférence qu'il accorde à ce genre en encourage certains, à l'exclusion de tout un groupe mis au rancart et dont les projets sont retardés ou refusés.

La supervision qu'il exerce soulève aussi des doléances. En plus d'une autocensure consciente et inconsciente exercée par les cinéastes pour rendre acceptables des projets qui se veulent de plus en plus personnels, il y a l'intervention du producteur. Celui-ci s'est promis de ne pas intervenir directement dans les films mais il doit tenir compte des exigences de la direction et des siennes propres. Il exerce un contrôle en discutant, en cherchant à convaincre le cinéaste ou en manifestant son désaccord tout en laissant ce dernier libre de faire lui-même les changements. L'intervention n'est pas directe mais la pression sur le cinéaste est grande, car le cinéaste qui appréhende les réti-

cences d'en-haut ne veut pas se mettre à dos celui qui défendra son film.

Les cinéastes supportent mal ce contrôle qu'ils qualifient de "harassement continu", "climat de surveillance, de mises en garde".

De son côté, le producteur estime que les cinéastes ne sont pas toujours bien conscients des difficultés et des contrôles qu'il doit affronter et traverser venant de la part de la direction.

Sa supervision à la fin de son règne est donc qualifiée de paternaliste et crée, selon la plupart des cinéastes, "un climat étouffant".

Intégrer ces différents rôles de mentor, défenseur, représentant de la direction n'est pas chose facile, d'autant plus que tout se passe à un niveau personnel et affectif. Toute l'ambiguïté de ce poste est là: comment être défenseur et intégrateur à la fois. Les réunions de Boucherville deviennent un lieu de doléances et de récriminations. L'expression de "complaint department" est utilisée.

Pour l'un d'entre eux, c'est la structure qui fait du producteur un tel "préfet de discipline". Ce qualificatif sera relevé par le producteur exécutif lui-même vis-à-vis ses supérieurs.

2. Relation avec la Direction (directeur de production et commissaire)

Producteur et cinéaste définissent de manière assez semblable la structure de production, hiérarchique:

"L'ONF, c'était un grand collègue. Le commissaire, c'était le père supérieur et le directeur de production, le préfet de discipline..."

Dans les rapports des cinéastes avec la direction, le producteur est essentiel au développement du cinéma direct. C'est lui qui mène la lutte contre la direction des Services techniques aucunement orientée vers les nouvelles techniques, convaincue de la valeur d'ailleurs reconnue de ses méthodes. Le directeur des Services téléphonait ou envoyait des notes de service fulgurantes pour dire que le matériel était tout gâché, juste bon à envoyer aux stock shots et encore, ou que les laboratoires refusaient de développer les pellicules ultrasensibles qu'un cameraman utilisait, désireux de capter la vérité de la lumière naturelle. De l'aveu même des producteurs, les audaces des réalisateurs et des techniciens qu'ils soutenaient s'accompagnaient souvent d'erreurs techniques réelles qui vont par contre s'estomper avec le temps et une maîtrise accrue des techniques directes. Ces accrochages et ces combats vont souvent se répéter et durer assez longtemps. Les Services techniques se résigneront peu à peu.

Le producteur doit aussi affronter le directeur de production. Au niveau de la présentation du projet, nous avons vu que le producteur n'hésite pas à transformer le projet pour qu'il passe. L'absence de scénario rend le contrôle du directeur de production difficile. C'est au moment du visionnement de la copie finale que se situe l'affrontement.

Cinéastes et producteurs bénéficient d'atouts dont ils sont par ailleurs fort conscients, face à la direction:

Le cinéma direct avec sa petite équipe de tournage et sa rapidité occasionne relativement peu de frais par rapport aux anciens films dramatiques.

Compte tenu de la campagne de presse de 1957 et de l'évolution politique du Québec, on sait que le directeur de production anglais ne peut se permettre de faire trop de difficultés.

La critique étrangère est aussi d'un appoint précieux pour atténuer les oppositions à l'intérieur de l'ONF. *"L'accueil chaleureux de la critique française et le prestige que l'ONF en retirait ont beaucoup aidé. Lorsqu'un film était contesté mais remportait un prix à un Festival, ça nous aidait beaucoup. Pour certains films, on savait qu'on devait compter sur des prix."*

Les cinéastes dans leurs rapports avec la direction doivent compter aussi avec le commissaire. Soucieux avant tout de redorer le blason de l'ONF après la crise de 1957, auprès du Parlement et du public, il veille à maintenir un statu quo harmonieux entre les personnes en place et à ce qu'aucun film ne soit matière à scandale. Intervenant peu, il aurait cependant demandé à deux reprises que certains changements soient faits sur **Les bûcherons de la Manouane** et sur **Voir Miami**. Dans l'un, il demande entre autres que la parole soit coupée à un bûcheron qui déclare que "le blé pousse mieux en Russie qu'aux États-Unis". Dans l'autre, pour ne pas indisposer notre voisin, un passage fut coupé où l'on entendait la voix de Fidel Castro sur des images d'exilés cubains faisant la queue à un bureau "d'accueil" à Miami. Par contre, celui-ci aurait soutenu le film **Jour après jour** contre les pressions des compagnies de papier et celles de députés provinciaux et fédéraux.

Le sentiment général des cinéastes envers le commissaire est négatif. On lui reproche son ignorance du ciné-

ma et son absence de toute base technique. Quant à son administration, elle est considérée comme étant statique, inerte, conservatrice, plus préoccupée de fonctionnement, de sécurité, que de développement et de création. Les choses doivent tourner sans qu'il y ait d'ennuis.

De plus, il apparaît que le commissaire n'ait jamais cru au cinéma direct et au cinéma candid qu'il a toujours considérés de mauvais goût.

3. Image que les cinéastes se font de l'ONF

En général, l'ONF comme institution ne génère chez les cinéastes aucun sentiment d'appartenance, de fierté ou d'identification. À plusieurs reprises, on utilise la comparaison avec un collègue, pour faire ressortir l'aspect autoritaire, clos et étouffant qui peut y régner. L'un, plus précis, le qualifie de "jésuite".

Leur attachement à l'ONF se manifeste dans la mesure où on peut y trouver des outils, ainsi que dans la mesure où l'Office est devenu un lieu de rassemblement et d'identification d'un groupe de cinéastes: l'équipe française de l'ONF.

E. Action collective: la naissance de l'Association professionnelle des cinéastes (APC)

Il serait faux de dire que les luttes menées par le producteur exécutif relèvent d'une action isolée, analogue à celle menée à une époque antérieure par le producteur français en 1953. Au contraire, il sait que les cinéastes dans leurs démarches auprès des Services techniques ou de la direction, le soutiennent, ses adversaires également le savent, et c'est en leur nom qu'il mène la lutte. Il combat seul au front car lui seul a le pouvoir, mais il est fort de leur solidarité.

Les cinéastes en tant que créateurs agissent ensemble lorsqu'ils font pression sur le ou les producteurs au moment du visionnement d'un nouveau film: c'est la claque.

Les producteurs voulaient voir seuls nos films. Mais à la fin quand on présentait nos films, on avait tous nos amis. Et si cela était bon, on le disait. Dès les rushes de La lutte, la salle était pleine. On arrivait ainsi à traumatiser les producteurs et si ceux-ci avaient des restrictions, on rétorquait."

Réaménagement structurel

L'action collective la plus importante est celle que les cinéastes vont mener par le biais de l'Association professionnelle des cinéastes (APC) pour changer les structures de l'ONF.

À l'analyse, cette action est en fait à cheval sur la séquence du direct et celle du long métrage qui suit. Elle est l'aboutissement de la séquence du direct, de l'expansion de sa production et de l'impotence croissante de l'unité française; le réaménagement structurel qu'elle obtient constitue également un premier jalon de la séquence du long métrage.

La naissance de l'APC en 62-63 tient à deux nécessités:

- celle pour les cinéastes de l'ONF de se regrouper entre eux, car les réunions de l'équipe à Boucherville sont devenues impossibles et les rapports avec le producteur sont tendus au point où les cinéastes ne peuvent plus travailler avec lui;



- celle de changer les structures de production de l'ONF et surtout de mettre sur pied les cadres d'une industrie privée viable du long métrage.

La naissance de l'APC est importante car elle marque un tournant dans la conscience de groupe: d'une part on va agir de façon formelle comme groupe à l'ONF, d'autre part, on ne se définit plus seulement comme équipe française à l'ONF mais aussi comme groupe exerçant un métier commun spécifique ayant des intérêts à défendre et à promouvoir dans la société.

L'APC oriente d'abord son action vers l'ONF. Des démarches sont faites auprès du commissaire pour obtenir la séparation des équipes de production françaises et anglaises, la création d'une direction de production française autonome. Les raisons invoquées ne sont pas nouvelles:

- scénarios refusés parce que non compris par un directeur de production anglophone, donc d'une autre culture;
- la possibilité pour des cinéastes **canadien français** engagés par l'ONF de travailler dans leur langue et dans leur culture et s'y épanouir;
- mauvaise répartition des budgets entre les équipes françaises et anglaises, d'autant plus que le nombre de cinéastes a augmenté du côté français et que le long métrage les tente.

Des réclamations côté salaires et locaux plus nombreux sont également ajoutées.

Leurs démarches portent fruit: leurs demandes sont agréées sans combat majeur avec les autorités. Les raisons sont les suivantes:

- a) Le commissaire ne veut pas s'attirer des ennuis, ni attirer l'attention de la presse et du parlement d'autant plus que la Commission Laurendeau Dunton vient d'être mise sur pied et que les cinéastes entendent bien lui faire part de la situation à l'ONF si on ne leur accorde plus satisfaction.
- b) Le producteur exécutif qui s'est heurté à maintes reprises au directeur de production anglophone et qui aurait vu son autorité court-circuitée par un producteur délégué ayant fait directement approuver scénario et copie de montage par le directeur de production, souhaite lui

aussi un changement structurel qui donnerait au producteur français autonomie et pouvoir.

Le directeur exécutif de son côté, fait part au commissaire que, devant les difficultés et la détérioration des rapports entre le producteur exécutif et le directeur de production, la seule solution est qu'il devienne directeur d'une production autonome. En collaboration avec le directeur de production, il procède au réagencement administratif qui est nécessaire par la création d'une telle section autonome, précise les aires de juridiction et les modalités de fonctionnement dans une proposition que le commissaire accepte, fort de l'entente survenue entre le directeur exécutif et le directeur de production.

Une telle séparation ne se fait pas cependant sans à-coups. Les équipes anglaises vont réagir assez négativement.

"Cela avait scandalisé les anglais. Ça les inquiétait. Ils sentaient que la boîte était prise d'assaut par une minorité alors que la majorité n'était pas collectivisée pour nous affronter. Pour manifester leur désapprobation, ils vont parader dans le couloir de la production et intervenir à une réunion de l'APC. Ils étaient contre le fait qu'une minorité prenne tant d'importance. C'est un petit peu la réaction des provinces anglaises envers le Québec."

Options politiques

Près de la moitié des cinéastes se disent nationalistes. Parmi eux, quatre sont membres du MLF. (Mouvement laïque de langue française) incluant son président. Par ailleurs, la contestation des obstacles internes à l'Office en radicalise certains: *"Je me suis découvert séparatiste en participant au mouvement même de l'Office,"* dit l'un d'eux. *"La participation au réel québécois élargit leurs horizons de conscience. C'est cependant l'évolution politique du milieu qui accélère la prise de conscience et cristallise leur orientation nationale."*

La publication d'une revue comme **Parti Pris** influence également les cinéastes: l'un d'eux est d'ailleurs rédacteur à cette revue.

Tout indique cependant que la radicalisation de leur nationalisme influence surtout leur action dans la séquence suivante. Pour le moment, elle vient faire éclater le monde cinématographique fermé dans lequel la plupart évoluaient.

Quelques arpents de neige

DENIS HÉROUX

À LA RECHERCHE DE CADRES NOUVEAUX

Une interview de
Jean-Pierre Tadros

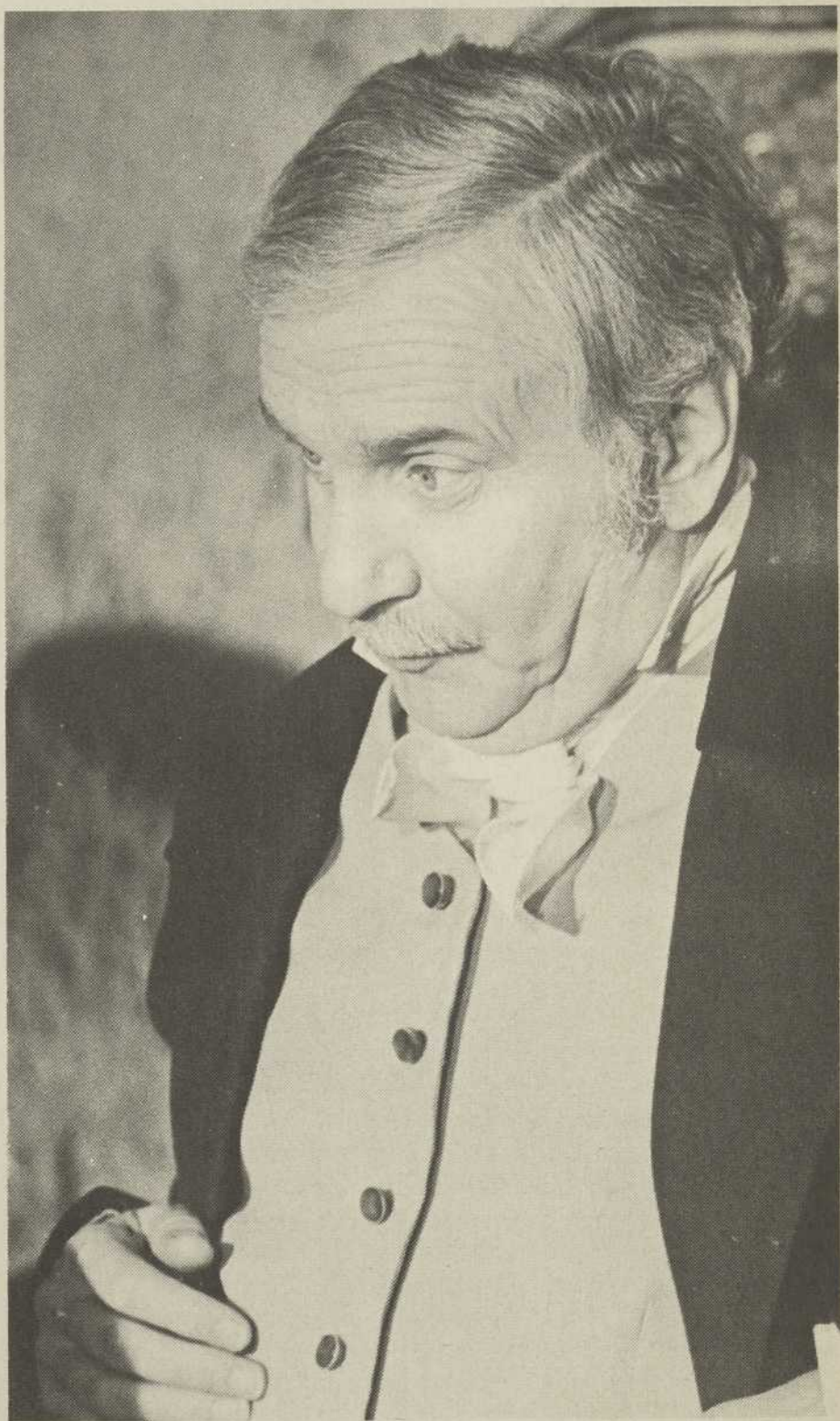
C'est un Denis Héroux surpris, assez déçu et visiblement irrité que nous avons rencontré fin novembre, c'est-à-dire un mois avant la sortie commerciale de son dernier long métrage. **Quelques arpents de neige**. . . La raison en est fort simple: la critique s'est déjà montrée assez féroce à son égard, et à l'égard de son film. Cette première projection non officielle qui eut lieu à Toronto dans le cadre du Palmarès du film canadien s'est donc révélée passablement désastreuse sur le plan de la simple promotion. Et cela, personne dans l'entourage de Denis Héroux ne l'a beaucoup apprécié.

Denis Héroux ne comprend pas; il ne comprend pas ces procès d'intention qu'on a déjà commencés à lui faire. Il estime les coups qu'on lui a portés jusqu'à présent assez bas. Cela l'inquiète, parce qu'il ne voudrait pas que des attaques sur des points de détail n'aillent escamoter le problème principal, le "vrai débat" sur 1837. Car ce débat, il le veut, et il attend ses détracteurs de pied ferme!

Mais il tiendra aussi à nous mettre en garde, répétant plusieurs fois qu'il n'a pas voulu faire, en aucun cas, le "film total sur 1837", mais bien recréer une atmosphère à travers une histoire d'amour toute simple. Mais pour ce qui est de la véracité de la toile de fond historique, Denis Héroux, historien de profession (eh oui!), en garantit l'authenticité. Est-ce à dire qu'il est totalement satisfait de son film? Non. Quel réalisateur l'a jamais été! Il reconnaîtra donc avoir manqué, par moment, de souffle épique. Mais c'était là la première fois, au Québec, que l'on se lançait dans pareille aventure; tout était donc à apprendre. Ceci dit, il n'est pas mécontent de lui, et accepte d'autant mieux les rapprochements qu'on a voulu établir entre **Quelques arpents de neige** et **Dr Zhivago**, qu'il avouera n'avoir pas encore vu ce dernier.

Pour terminer, un mot sur la manière dont cette interview fut menée. Car, fait assez remarquable, nous avons assisté à un long monologue, où les questions n'avaient plus leur place. Pendant un peu plus d'une heure, Denis Héroux nous a parlé; pendant plus d'une heure il nous a dit ce qu'il avait à dire. Le cœur vidé, il est alors retourné à sa table de montage. Il met la dernière main à **J'ai mon voyage**.

Serait-ce plus qu'un titre de film?



Quelques arpents de neige...

Denis Héroux face à 1837

Ce sujet, je l'avais en moi depuis dix ans, bien avant **Valérie**. La période que je décris dans **Quelques arpents de neige...**, je la connais à fond, je l'ai enseignée.

Mais si l'action se passe en 1837, je n'ai pas voulu traiter de la révolution de 1837 en son entier. J'ai voulu un peu, comme le fait Sergio Leone, raconter une histoire, une fable, pour qu'on puisse, à partir de là, retrouver certains aspects de la réalité.

Je me suis donc dit qu'il serait intéressant d'inventer un personnage, ainsi qu'une situation particulière, qui ne nous obligeraient pas à traîner avec nous les véritables personnages historiques et tout ce qu'ils ont dit en réalité. J'ai ainsi choisi un personnage central (Simon De Bellefeuille, interprété par Daniel Pilon) qui se veut en marge de la société dans laquelle il vit, et qui se situe dans la ligne des grands mythes de l'homme nomade du Québec. C'est le Survenant; quand tu avais Coutu à vingt ans, c'était ce personnage du québécois nomade; et pour moi, Pilon c'est le même thème.

Au moment où commence le film, il vient de réintégrer la maison familiale, confisquée par les autorités - parce que son père avait participé à l'un des soulèvements - et vendue à un riche homme d'affaires anglais, Sir Whitman, comme cela arrivait lorsque l'on était dénoncé.

Simon refusera de se joindre au mouvement patriotique qui se dessine dans le village: il refuse de lutter au côté de l'ardent révolutionnaire qu'est Victor (Frédéric De Pasquale).

Je pensais qu'il serait intéressant de voir l'histoire à travers lui. Car c'est le genre de gars qui se dit: moi, j'appartiens à telle famille, je ne veux pas participer à la révolte, je suis en dehors de la société. Mais lorsque le mouvement se met en marche, il est obligé de se mettre dedans, même s'il est là incognito dans le village, même s'il vit en cachette. Quand c'est parti, personne ne peut plus y échapper.

Mais en même temps, j'ai voulu raconter une histoire d'amour, celle de Simon et de Julie (Christine Olivier), fille du riche manufacturier d'étoffe, M. Lambert (Jean Duceppe). Quand les événements politiques interviennent, il ne faut pas croire que les gens s'arrêtent de vivre. Sauf ceux qui se trouvent directement impliqués dans l'action, les autres continuent à vivre. Je tenais donc à ce que l'on trouve un peu tout dans le film: que cela se déroule sur une toile de fond historique, que ce soit un film d'action, et qu'on y retrouve l'histoire d'amour, pure et simple.

Je ne sais pas comment le grand public va réagir devant ce film. Jusqu'à maintenant, en tout cas, les films historiques n'ont jamais marché au Québec.

Je pense qu'il a toujours été difficile d'imposer notre histoire où on ne trouve que des défaites. Les gens qui s'en vont sur le tombeau des patriotes, je me demande ce qu'ils vont y chercher, parce que là aussi la révolution de 1837 a été une défaite. Je me demande comment le public va réagir; c'est le défi qu'on peut en faire.

Et puis, il n'y a jamais rien eu de bien spectaculaire dans les batailles que l'on a livrées. Il ne faut donc s'attendre à voir apparaître sur l'écran des milliers de figurants; il n'y a jamais eu beaucoup de monde à se battre... mais finalement, ce n'est pas cela qui était le plus intéressant. Il ne faudrait pas, non plus, se faire d'illusions, se cacher la réalité: il y avait des gens qui prenaient le fusil pour la première fois, et c'étaient des fusils de chasse, de mauvais fusils. Vu de l'extérieur, ils avaient l'air ridicules. C'est cela la réalité.

Pour ce qui est de l'événement politique que l'on a imaginé dans le film, il est aussi vraisemblable. C'est-à-dire qu'après la bataille de St-Denis et la "victoire" des patrio-

tes, le 23 novembre 1837, le commandement anglais décida de remonter jusqu'à St-Eustache pour y faire un nettoyage. Il attendait seulement que la glace soit complètement prise pour y aller avec les troupes. Mais comme cela tardait à se produire, il décida d'envoyer des petits détachements de Montréal, par des routes secondaires. Je me suis donc dit: inventons une embuscade au cours de laquelle un groupe de gens qui travaillent sur la glace décident de couper la glace au moment où l'un de ces détachements passent. Mais cela ne pouvait se faire que de façon quasi suicidaire; parce que je pense que c'était un suicide, en 1837, que de se lancer comme cela dans la révolte armée.

Le décor...

Quand on a commencé à préparer le film, on a ramassé pendant des semaines des tas de documents sur cette période. On a examiné, en particulier, toutes les toiles de Krieghoff, celui qui, à mon avis, a le mieux décrit l'habitant. Et c'est à partir de là que l'on a recréé une certaine ambiance, s'inspirant des costumes comme tels, mais aussi de l'ambiance générale, cette espèce de rouge marron qui domine dans les toiles de Krieghoff et qui crée des intérieurs chauds.

La musique...

On n'avait pas à notre disposition de musique propre à ce genre de film, et on ne voulait pas employer le réel comme on aurait pu s'y attendre. On a donc commencé par créer une espèce d'ambiance à partir d'un violon qui s'accorde difficilement dans le lointain. On y a également introduit un jeu de cuillères, comme cela se faisait à l'époque. À partir de ces éléments, Marcel Lefebvre et François Cousineau ont accouché d'une musique où il y aura beaucoup de violons, et qui, par moment, se mettra à souligner de façon peut-être un peu trop agressive l'action. Mais c'était là un parti pris de ma part, parce que cela se situe dans une sorte de cinéma un peu traditionnel, traditionnaliste même qui s'emploie à souligner fortement les effets.

Cela fait partie de mes vieilles marottes: quand on s'adresse à un public très large, il faut autant que possible s'employer à souligner les effets. Tout ce que l'on peut donc dire de la musique de ce film, c'est qu'elle est soit trop présente, soit trop agressive, mais sûrement pas "amateur".

Le ton...

Je pense qu'il y a des gens qui auraient aimé que le film prenne une tournure nettement plus révolutionnaire, mais cela aurait été faussement révolutionnaire... C'est toujours tentant de faire un film révolutionnaire, mais je n'aurais pas aimé le faire juste pour une petite "gang". Et puis, je n'ai pas voulu faire le *film total* sur 1837. Je me souviens des pièces et des livres qui ont été faits là-dessus: je pense que personne n'a prétendu faire le truc total sur 1837. Il y a tellement de choses que l'on ne connaît pas. Il y aurait un film fantastique que l'on pourrait faire sur Papineau, mais on serait obligé de traîner toutes les phrases officielles de Papineau, et ça c'est chiant...

Et moi, je veux que le monde à qui je parle me comprenne. Si je voulais uniquement parler à la "gang" du Verdi, alors j'aurais pu dire autre chose, autrement. Mais quand on parle à plus de monde (c'est toujours la même marotte), je pense qu'il faut faire attention à la façon dont on le dit. On ne peut plus se permettre n'importe quoi.

Je pense cependant que **Quelques arpents de neige...** ne paraîtra pas aussi simpliste que mes autres films. Je vou-

Quelques arpents de neige...



drais qu'on aille de plus en plus vers des choses de mieux en mieux structurées, et qu'elles aient une certaine valeur pour le Québec. Il ne faut pas juste faire des films pour que beaucoup de monde aillent les voir, il faut que ça signifie quelque chose... Si ce n'était que le débat qui pourrait s'engager autour du film, si ce n'était que l'idée qu'on serait finalement capable de voir l'histoire du Québec sans en rougir, eh bien ce serait déjà beaucoup.

On aura ainsi gagné par ce biais-là ce que la série **La feuille d'érable**, produite pour la télévision, a lamentablement échoué. On n'est pas capable de s'approprier cette espèce de passé-là. On le rend très figé, pour les petits intellectuels qui sont à Radio-Canada ou ailleurs, et qui aiment l'antiquité, c'est-à-dire qui achètent des maisons à du monde ordinaire, et qui les décapent et les ramènent à la pierre. C'est comme cela que l'on aime notre passé, décapé. Mais ça, c'est pour une "gang" de monde finalement, parce que les gens de l'Est, ils regardent ça, puis quand ils partent, ils peignent et remettent de la tapisserie; c'est comme cela qu'ils l'aiment finalement, leur passé. Alors que l'autre "gang", ils l'aiment, mais figé.

C'est pour cela que je n'ai jamais voulu faire de film historique. Parce qu'un film historique n'est intéressant que

s'il a des prolongements avec aujourd'hui. Il faut que l'on se comporte comme si on était chez le psychiatre qui vous dit: bon, vous avez aujourd'hui un problème, on va donc essayer de savoir ce qui s'est passé dans votre enfance, votre adolescence qui aurait pu causer ce traumatisme. C'est ce que doit se mettre à rechercher un film historique. C'est sa seule utilité.

De "Valérie" à "1837"!

Les films précédents... dans le fond, j'ai pris beaucoup de temps pour faire quatre fois le même film. Je pense que lorsque j'ai fait *Valérie*, c'était fini. Mais à cause de cette espèce de spirale dans laquelle j'étais pris, j'ai finalement dû faire quatre fois le même film avant d'arriver à m'en sortir. C'est cela un peu le problème du succès: on est pris dans la même affaire.

J'étais pris dans le système que j'avais aidé à construire. Et chaque fois je me disais: bon, on va retarder, on va retarder... Mais le scénario de 1837, je l'avais avant *Valérie*. L'idée de la confrontation, je l'avais à ce moment-là. Probablement que le film, je l'aurais alors tourné d'une autre façon. Ce sont des habitudes que l'on développe et qui sont

quelques arpents de neige

peut-être mauvaises à longue échéance, mais aujourd'hui je suis plus sensible au fait commercial. Il y a dix ans, j'aurais réalisé un *Quelques arpents de neige*... beaucoup plus hermétique, dans la continuation de *Seul ou avec d'autres* et *Jusqu'au cou*. Il ne faut pas oublier que j'ai une formation d'historien, que mon doctorat je l'ai fait sur le syndicalisme au Québec de 1867 à nos jours, et que j'ai effectué de très longues recherches sur 1837. C'est ça ma formation.

Pourquoi Valérie?

C'est que j'avais besoin, à ce moment-là, de faire un film qui puisse trouver des débouchés du côté des producteurs et des distributeurs, c'est-à-dire du fric. Et puis je voulais raconter une histoire simple qui arriverait à faire un peu scandale, qui dérangerait le monde. Le deuxième souffle, j'aurais dû l'avoir tout de suite après *Valérie*; je n'aurais dû faire quatre fois le même film avant d'arriver à m'en panneau.

Après *Quelques arpents*, j'avais envie de faire un film sur la conscription, mais j'ai réalisé une comédie avec Gilles Richer pour passer à autre chose. Et ensuite, je ne sais pas ce que je vais faire. Je voulais me lancer dans un film sur Louis Riel, mais le sujet a été fait par tellement de monde que je ne pense pas l'aborder...

Pour moi, le passage se fait très facilement: c'est pour les autres, pour le public qu'il apparaît plus difficile. On va dire que je suis passé de l'érotisme au film politique juste par besoin de scandale; c'est faux. Parce que finalement, un film sur 1837 s'inscrit beaucoup plus dans ce que je veux faire, dans ce que j'ai en moi, que les autres. Mais c'est là qu'apparaît le divorce entre ce qu'on est et ce qu'on fait pour un milieu donné. On est responsable d'un tel divorce. Et quand je dis que j'ai fait quatre fois le même film, j'en suis responsable. Même si c'est le système dans lequel tu es qui t'amène à faire ça, car c'est un système que tu continues. D'ailleurs, j'ai l'impression que je ne pourrais pas me lever un beau matin et lancer une pierre pour démolir le système dans lequel je travaille. Il faut que je travaille, et c'est à moi à me donner des objectifs de plus en plus différents, et de plus en plus importants.

Lorsque j'ai voulu produire les films d'autres cinéastes, j'ai dû faire face aux mêmes problèmes. Car jusqu'à maintenant on m'a surtout demandé de produire des films qui seraient semblables à ceux que je faisais... Maintenant que j'ai ma propre maison de production, cela pourra changer. Je suis beaucoup plus libre.

...et le p'tit Simard

J'ai fait *Un enfant comme les autres* en une semaine pour m'amuser. Et j'estime pour ma part que c'était un bon reportage. Le sujet était ce qu'il était parce que finalement il n'y avait pas grand chose à dire, mais c'était l'un à faire, et je ne regrette pas de l'avoir fait. Le film s'inscrivait dans un monde très commercial et très québécois, mais qui est vraiment comme ça. Je suis persuadé qu'on peut comprendre beaucoup du truc québécois à travers un film pareil.

Etre commercial: les limites que ça impose

C'est assez complexe à évaluer ces sortes de limites que t'impose nécessairement le souci de vouloir rejoindre le plus large public possible. C'est qu'il y a finalement plusieurs façons de traiter un élément. J'ai déjà donné l'exemple de la trame sonore qui peut servir à souligner les effets. Il est sûr que j'aurais pu enlever tout le côté histoire d'amour en me disant: bon je me prive de tout un public, et

je fais juste le débat d'un gars, au début de la révolution, et j'essaye de voir comment il se situe par rapport à elle. Mais si le problème est défini de cette façon, si le film ne porte que là-dessus pendant une heure et demie, je n'intéresserais plus nécessairement qu'un public limité.

Il y a maintenant le fait d'avoir voulu rejoindre un public international. Car il était important que le film rejoigne un public qui ne serait pas uniquement québécois; lorsque l'on travaille avec des gros budgets les films ne peuvent plus s'amortir au Québec seulement.

Pour satisfaire aux exigences d'un public international, on a misé sur cette imagerie simpliste que l'on se fait du Québec à l'étranger, et c'est la neige. D'où la volonté que tout soit ramassé dans une semaine, à peu près au moment de décembre, pour qu'il y ait de la neige. C'est ainsi que l'hiver et la neige sont devenus un personnage dans le film; d'où notre idée de la glace, d'où les péripéties qui interviennent jusqu'à la fin. On a vraiment joué sur ce côté-là.

Il y a aussi le fait que l'on a voulu présenter le drame de façon à ce que tout le monde puisse le comprendre. On ne pouvait donc pas entrer dans toutes les subtilités du gouvernement représentatif, de ce que ça représentait, sinon de faire comprendre simplement qu'il y avait une colonie et une métropole, et que la colonie voulait se séparer de la métropole. Pour bien des gens cela a été une révélation.

Il y a même des Français qui m'ont dit n'avoir jamais vu des armées anglaises commettre des atrocités comme ils en ont commis ici, parce qu'habituellement on n'en montre pas dans les films. Moi, je ne l'avais pas remarqué puisqu'à St-Benoît cela s'était effectivement passé comme je l'ai décrit dans le film. Les soldats anglais ont pillé l'Eglise; ils ont violé; ils ont incendié le village. A mon avis, j'ai été même très discret, et c'est peut-être un tort, mais parce que c'est Héroux je ne pouvais pas me permettre d'être trop précis.

Quant au titre, je dois dire qu'il n'a pas été choisi en fonction d'un marché international. C'était tout simplement notre titre de travail, et on n'a pas été capable de le changer. En anglais, le film va s'appeler *The Rebels*. En France, il voudrait précisément l'appeler *Les Rebelles* parce qu'ils n'aiment pas *Quelques arpents de neige*... qui se rapproche trop, à leur avis, de *Pour quelques dollars de plus*. Ce qui est complètement insensé.

Quand on a commencé à travailler et qu'on a décidé d'accorder beaucoup d'importance à la neige, on a opté pour *Quelques arpents de neige*... Pour moi, c'était important de montrer combien la neige pouvait être importante. Mais à cause de la référence à Voltaire, je ne pense pas que ce soit le meilleur titre.

Et Kamouraska!

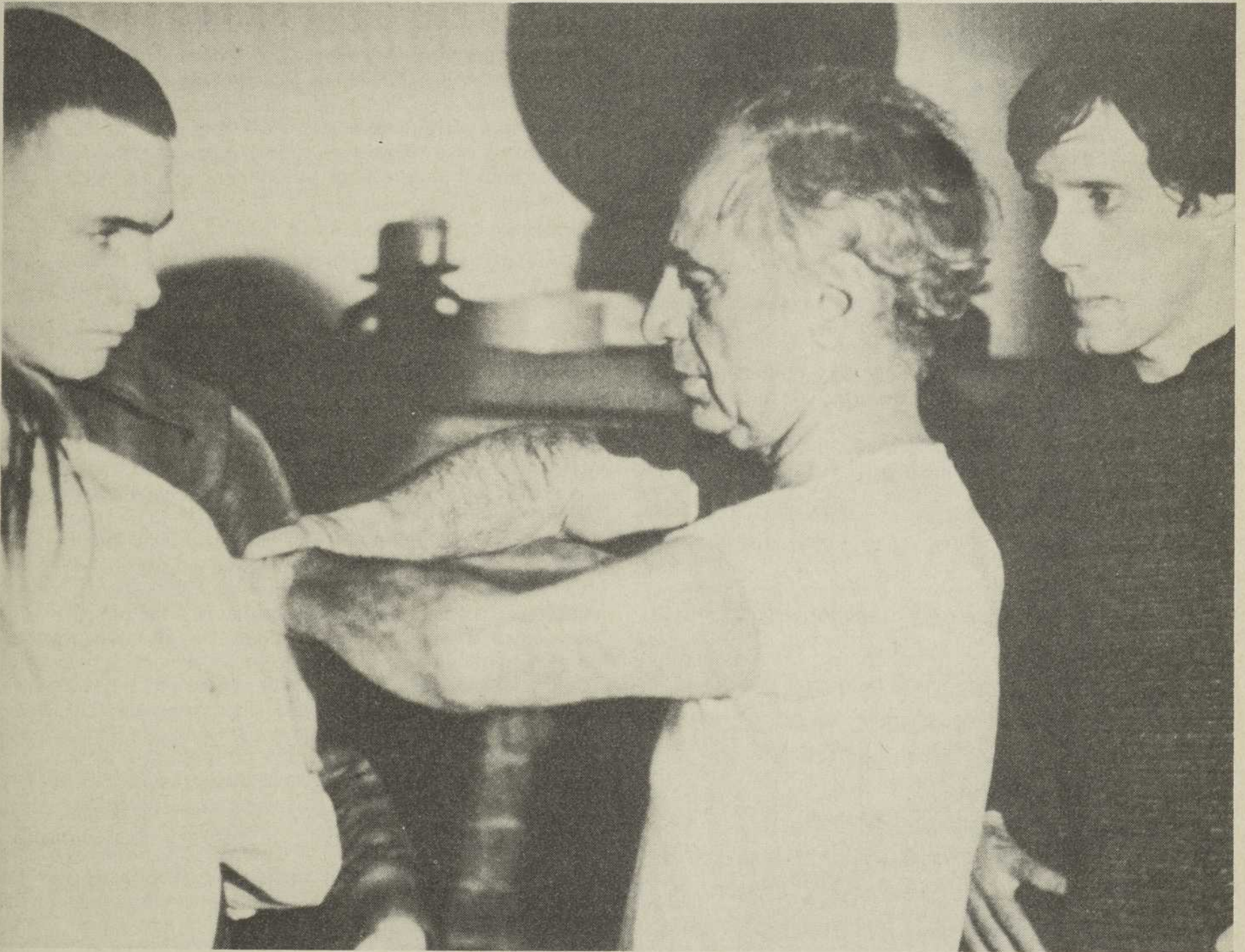
J'ai hâte de voir ce que sera le film de Jutra. Pour moi, la comparaison ne s'impose pas entre les deux films. Ce sont deux films totalement différents. Avec *Kamouraska*, c'est un autre monde que l'on décrit, à cause de l'histoire... de la volonté de la situer en dehors de l'Histoire... □

ELIA KAZAN

ET LES MULTIPLES VISAGES DE L'AMÉRIQUE

Une interview d'André Leroux

Elia Kazan durant le tournage de *The Visitors*



Elia Kazan a profondément marqué le cinéma américain de ces deux dernières décennies avec des films comme *On The Waterfront*, *East of Eden*, *Splendor in the Grass*, *America, America* et *The Arrangement*. Il vient de réaliser un film à petit budget, tourné en Super 16, et traitant des séquelles de la guerre au Vietnam. Son titre: *The Visitors*. André Leroux l'a rencontré cet automne à New York. Il nous livre ici l'essentiel de sa conversation avec Kazan.

Cinéma/Québec: *Elia Kazan, avec **The Visitors**, votre dernier film encore inédit à Montréal, votre carrière semble avoir pris un tournant inattendu. Vous avez tourné ce film en super 16 avec un tout petit budget, une équipe technique réduite, des comédiens amateurs — à l'exception du père — et un nouveau collaborateur, votre fils Chris. Ce brusque retournement est d'autant plus surprenant que **The Arrangement** avait bénéficié d'un gros budget, d'une imposante équipe technique et de comédiens professionnels tels que Deborah Kerr, Kirk Douglas et Faye Dunaway.*

Elia Kazan: **The Arrangement** a coûté \$6,800,000, ce qui, je l'avoue, représente une somme fort imposante et d'autant plus inutile que sur l'écran, il ne s'y trouve approximativement que un million et demi. Quand vous réalisez un film à gros budget, vous ne pouvez contrôler toutes les dépenses de la production. L'argent s'écoule, disparaît magiquement sans que vous en connaissiez souvent la destination finale. En ce qui concerne **The Arrangement**, il y a eu des factures frauduleuses, des détournements de fonds et des sommes diverses utilisées à des fins personnelles. Tout cela fait partie intégrante de l'esprit hollywoodien qui veut que l'on dépense beaucoup d'argent inutilement; on s'imagine que le coût de production sera directement proportionnel à la réussite finale du film. Ce qui est absolument aberrant, il faut en convenir.

En réalisant **The Visitors**, j'ai voulu lutter contre cette façon essentiellement matérialiste de concevoir la réalisation d'un film. Une oeuvre d'art ne se juge pas en fonction des sommes qui y ont été investies. Mais l'expérience de **The Visitors** a commencé avec le tournage de **Wanda**, ce film qu'a réalisé mon épouse, Barbara Loden. Ce film fut réalisé dans une atmosphère de détente complète et de franche camaraderie. Barbara et son équipe formaient une espèce de famille où chacun se sentait directement impliqué dans un projet collectif. Ce fut formidable! De temps à autre, je donnais quelques conseils à Barbara, je réglais certains éclairages, je travaillais comme deuxième assistant metteur en scène et je gardais aussi les enfants pendant que Barbara travaillait. Je me suis donc occupé à diverses tâches et j'ai ainsi découvert que la production d'un film pouvait se dérouler simplement sans pression intellectuelle ou budgétaire. Pendant le tournage, Barbara faisait constamment tout ce qu'elle voulait; elle travaillait dans la plus complète indépendance. Il ne se trouvait jamais personne derrière elle pour la contraindre à terminer le tournage pour des raisons financières.

En réalisant **The Visitors**, j'ai retrouvé l'atmosphère de détente et de liberté qui régnait pendant le tournage de **Wanda**. Je n'hésitais jamais à recommencer une scène si je le jugeais nécessaire. Lorsque vous réalisez un film à gros budget comme **The Arrangement**, vous ne pouvez vous permettre ce luxe; vous devez être constamment persuadé de la justesse de chacun des plans. Dans **The Visitors**, nous avons recommencé plusieurs scènes plusieurs fois car j'utilisais des comédiens inexpérimentés, à part le vieil homme. Comme le coût de production était très peu élevé, nous n'avions aucune raison de ne pas le faire immédiatement. Nous savions comment s'écoulait notre argent et nous ne nous créions pas de dépenses inutiles. Dans le système hollywoodien, on crée des besoins insignifiants qui n'ont absolument rien à voir avec la réalisation même du film. On pourrait supprimer des tas d'emplois et économiser sur le coût global de la production. Lorsque j'ai fait mon premier film à la Fox, il y avait un curieux individu qui me suivait partout avec un siège, le fameux siège du metteur en scène, vous savez. Chaque fois que je m'arrêtais, il me

l'installait. Tous les jours, il était au poste et remplissait scrupuleusement sa fonction. C'était réellement agaçant mais que pouvais-je y faire? Ce type était payé pour accomplir un boulot complètement inutile. Vous comprenez que le salaire de ce monsieur augmentait inutilement le coût de la production. Il était engagé à la Fox pour flatter les metteurs en scène qu'il devait suivre inlassablement. Vraiment incroyable, n'est-ce pas?

Or, pendant le tournage de **The Visitors**, j'ai accompli toutes sortes de tâches. J'ai réglé des éclairages, j'ai porté la caméra, j'ai pelleté la neige qui bloquait la route, j'ai déplacé des voitures, j'ai placé les accessoires, j'ai même aidé les comédiens à s'habiller. Il n'y a pas une chose que je n'ai pas faite. J'ai vraiment tout fait; je me suis occupé de tous les éléments du tournage. Ce fut une expérience constamment stimulante et enrichissante. Nous n'avions certes pas toutes les commodités et les facilités que vous pouvez trouver dans une grande maison de production, mais nous avons toujours réussi à faire ce que nous voulions avec les moyens dont nous disposions. J'ai aussi réalisé qu'il était plus facile de travailler en 16 mm, car on peut déplacer très facilement la caméra. Vous pouvez la porter à la main et explorer tous les coins d'un décor. Avec une caméra plus lourde, vous êtes paralysé dans tous vos déplacements; vous n'avez absolument pas la même souplesse.

Cinéma/Québec: *Mais comment s'est déroulée la collaboration avec votre fils Chris? Vos relations avec ce nouveau collaborateur ont-elles été très différentes de celles que vous avez entretenues autrefois avec Budd Schulberg et Tennessee Williams?*

Elia Kazan: J'ai beaucoup aimé travailler avec Chris. C'est un garçon très intelligent et beaucoup plus nuancé que moi. Vous savez, le sujet de **The Visitors** n'est pas un sujet personnel. C'est vraiment celui de Chris auquel je me suis intéressé. Originellement, le sujet est le sien. Il a toujours voulu faire du cinéma. Un jour, nous parlions des conséquences de My-Lai; je lui ai demandé ce qui arriverait après ce massacre. Qu'arriverait-il si ces garçons revenaient au pays? Quelles seraient leurs réactions face à eux-mêmes et à leur environnement? Est-ce que la guerre les aurait changés et comment? Nous n'en avons pas parlé plus longuement et Chris, à partir de ces interrogations et discussions, a écrit un script que j'ai trouvé merveilleux. Je lui ai ensuite proposé de le mettre lui-même en scène; mais il a refusé et m'a demandé de le faire. J'ai accepté car ce fut pour moi l'occasion d'exposer le plus objectivement possible l'impression que me donne aujourd'hui l'Amérique. Ce fut aussi l'occasion d'expérimenter une nouvelle façon de tourner.

Travailler avec Chris fut finalement aussi agréable et enrichissant que travailler avec Budd Schulberg. Schulberg est l'un des amis les plus intimes que j'ai eus. On se comprend sans se dire un mot; on s'entend à merveille probablement parce que nous sommes très près l'un de l'autre; nous nous ressemblons énormément. J'ai travaillé avec lui sur deux films que j'aime beaucoup **On The Waterfront** et **A Face in the Crowd**. Vous savez probablement que l'histoire racontée dans **On the Waterfront** est authentique. Budd et moi avons tourné sur les lieux mêmes où se sont déroulés les faits et avec les personnes mêmes qui avaient vécu les diverses situations. Quand nous tournions, les gangsters nous regardaient et les dockers ont joué leur propre rôle dans le film. Nous avons entrepris des recherches très

élaborées et très fouillées sur tout le système de terreur et de patronage qui régnait sur les quais. Nous avons fait quelque chose d'aussi ressemblant que possible à ce que nous avons pu observer sur place. La critique a souvent été très sévère à l'égard de ce film; on s'est souvent moqué des scènes d'amour entre Brando et Eva Marie Saint. Encore aujourd'hui je trouve ces scènes très belles et très réussies, particulièrement celles où ils éprouvent tous deux d'immenses difficultés à s'exprimer. Ils ont des attitudes, des gestes très instinctifs et ils ne savent pas quoi dire alors qu'ils se promènent dans le brouillard. On a rarement mieux montré dans un film l'amour et la vie des prolétaires. Regardez les films qui parlent de tels sujets; ils sonnent souvent faux et ridicules. **On The Waterfront** est probablement l'un des seuls films où on a su représenter l'amour entre des membres de la classe ouvrière. La critique fut très injuste envers ce film qui demeure à mes yeux l'une des plus belles descriptions de la classe ouvrière qu'on ait faite en Amérique. Cet accent d'authenticité et de vérité est sûrement dû en grande partie à la sensibilité et à l'acuité du regard de Schulberg. C'est un type formidable!

Cinéma/Québec: *Et Tennessee Williams?*

Elia Kazan: C'est un grand dramaturge mais il n'aime pas particulièrement le cinéma. Nous avons travaillé ensemble sur plusieurs films mais le cinéma le laisse indifférent. Il ne porte qu'un minime intérêt aux films qui ont été tirés de ses oeuvres. C'est un homme de théâtre qui vit pour le théâtre. Avez-vous vu sa dernière pièce **Small Craft Warnings**? Sans être la plus éblouissante, c'est une pièce dense, profondément tragique et captivante du début à la fin. Tennessee est un poète du verbe, un poète de la scène et un créateur extrêmement lucide. Mais lorsque je travaillais avec lui, je devais veiller à ce que toutes les réalités demeurent ambivalentes, à ce que les choses ne soient pas trop claires, trop évidentes. Tennessee écrit souvent en soulignant lourdement certains traits qui perdent ainsi de leur ambiguïté.

Avec Arthur Miller, j'ai connu exactement le même problème. Il ressentait les choses très fortement et très violemment. Il me fallait nuancer les moments trop explicites et trop clairs. Ce sont de meilleurs écrivains que moi; ils ont plus d'expérience que moi, mais, à un certain moment de mon évolution, je me suis dit que je devais moi-même passer à l'attaque malgré toutes mes imperfections d'écrivain. Je désirais m'exprimer totalement et sans l'intermédiaire de collaborateurs. Remarquez que pour **Baby Doll**, j'avais personnellement assemblé le script à partir des anciennes pièces de Tennessee Williams. Plusieurs personnes croient qu'il a étroitement collaboré à l'organisation et à la conception finale du script. C'est faux, car il n'a aucunement écrit **Baby Doll**. Son travail s'est limité à ajouter un détail ici et là, sans plus.

Cinéma/Québec: *C'est avec **America, America** que vous avez effectué le grand saut. C'est la première fois que vous écriviez votre propre scénario, n'est-ce pas?*

Elia Kazan: Exactement. Je ne l'avais jamais fait avant. Je tenais absolument à l'écrire car le film raconte l'histoire de mon propre peuple, l'histoire des Grecs qui ont quitté leur pays et sont devenus Américains. C'était aussi l'histoire de ce que ces gens sont venus chercher en Amérique.



Le sujet me tenait vraiment à coeur et je ne pouvais le concevoir écrit par un autre que moi-même. **America, America** m'est aussi très précieux parce que le tournage en fut particulièrement difficile. Je devais le tourner en Turquie, mais cela fut rendu impossible à cause des autorités et de la censure turques. Le gouvernement turc avait exigé la présence d'un censeur et de leur police secrète sur le plateau de tournage. Ils étaient là à nous épier constamment et à griffonner sur papier toutes sortes de notes bizarres. Après quelques jours, j'en ai eu assez, j'ai plié bagages et j'ai emmené toute mon équipe en Grèce où le film a été finalement réalisé. Le tournage du film a été compliqué par le fait que mon histoire était située dans le passé, ce qui représente toujours une difficulté supplémentaire car il faut imaginer de nouvelles manières de vivre, de nouveaux costumes et de nouvelles habitudes. Je voulais aussi donner au film un caractère documentaire; ce qui n'a pas été facile non plus. Je considère ce film comme l'un des plus personnels que j'ai jamais réalisés. Vous l'aimez?

Cinéma/Québec: *Enormément mais **Splendor in the Grass** et **The Arrangement** me semblent tout aussi beaux et pleinement réussis. Ce qui est fascinant dans **Splendor in the Grass** et **The Arrangement**, c'est leur dimension lyrique*

qui fait éclater toute notion étroite de réalisme ou de naturalisme. Ce sont des films essentiellement lyriques. A ce point de vue, la scène finale de **Splendor in the Grass** est éblouissante.

Elia Kazan: Je suis content de vous l'entendre dire car c'est une dimension que la critique oublie presque toujours de mentionner. Il y a deux films dont j'adore particulièrement la fin. Je trouve celle de **Splendor in the Grass** parfaite. L'autre, c'est celle de **Wild River**. Le lyrisme est pour moi la façon la plus nécessaire pour épurer le réel, pour parvenir à dire des choses en les suggérant. On m'a souvent reproché de manquer de nuances, de schématiser grossièrement les situations, de dessiner des personnages à gros traits; bref, de manquer de subtilités. Je pense que dans mes derniers films qui sont mes plus personnels, je me suis efforcé de parvenir à l'expression la plus fragile et la plus évocatrice des rapports de l'individu avec lui-même et avec la société.

Cinéma/Québec: Dans tous vos films les personnages principaux, après un long itinéraire intérieur, finissent par découvrir ce qu'ils sont et sont confrontés à la nécessité de vivre en fonction de cette découverte? **Splendor in the Grass, America, America, The Arrangement** et **The Visitors** reposent sur cette idée fondamentale.

Elia Kazan: Dans **Splendor in the Grass, The Arrangement** et **The Visitors** j'ai voulu mettre à nu les rouages de l'Amérique, en révéler le cœur.

Splendor in the Grass que vous semblez particulièrement aimer, est avant tout un film social. Les gens m'ont souvent dit que le sujet du film était de savoir si les jeunes devaient ou non faire l'amour. Ce n'est absolument pas un film sur la nécessité ou la non-nécessité des relations pré-maritales. Absolument pas! Le vrai sujet, c'était la description de l'âme de l'Amérique des années 30. L'Amérique contemporaine n'est pas très différente de l'Amérique des années 30. Il y a combinaison de matérialisme et d'une morale complètement impersonnelle — morale sexuelle. Il existe donc un évident contraste entre, d'une part, un extrême puritanisme dans les mœurs et, d'autre part, le matérialisme dégoûtant de la vie quotidienne — la réussite à tout prix. Ce contraste nous conduit au grand krach de 1929. La mère dit à sa fille de ne pas se laisser toucher par les garçons, alors que le père conseille à son fils de faire l'amour autant qu'il voudra, à condition de ne pas se laisser prendre au piège du mariage. Le père ne cherche pas à comprendre son fils, à le percevoir comme un individu différent de lui-même. Ici en Amérique, ce problème est très aigu et douloureux car très souvent les gens ne réussissent pas à devenir pleinement eux-mêmes. On doit obéir aux exigences de la société ou aux commandements familiaux ou aux ordres des patrons qui dirigent les entreprises. Les gens ne cherchent plus alors à se faire plaisir à eux-mêmes. Au contraire! Ils recherchent constamment l'approbation d'autrui, ils veulent plaire à tous ceux qui organisent leur vie à leur place. A la fin de **Splendor in the Grass**, les personnages doivent s'accepter eux-mêmes afin de poursuivre leur existence, ils doivent apprendre à vivre avec eux-mêmes. En s'ouvrant aux choses et au monde, ils pourront jouir, comme l'indique le poème de Wordsworth, de moments de gloire et de beauté.

La fin de **The Arrangement** est très pessimiste contrairement à celle de **Splendor in the Grass**. A la fin Eddie est confronté à son propre échec; il réalise que toute sa vie a

reposé sur des valeurs qui l'ont aveuglé et empêché de se connaître lui-même. **The Arrangement** est une allégorie sur l'Amérique actuelle. Comme mon personnage principal, l'Amérique, notre Amérique, traverse une crise terrible, essaie de remettre en question certaines valeurs: la puissance écrasante de l'argent, la morale insidieuse de la bourgeoisie moyenne, l'identité culturelle.

Il y a dans **The Arrangement** une scène que j'aime beaucoup et que j'ai rajoutée parce qu'elle n'était pas dans le livre. Cette scène explique tout le drame d'Eddie. Il est allongé sur le lit avec sa femme et il lui parle. Il lui dit qu'il veut simplement "être". Elle lui demande alors: "Mais être quoi". Il lui répond: "Juste être". Elle lui dit: "Alors tu vas être juste rien". Cette scène synthétise toutes les aspirations d'une certaine Amérique épuisée et qui n'aspire qu'à se retrouver en toute intégrité et en pleine conscience de soi. Les jeunes veulent comprendre pourquoi, au nom de la Démocratie, nous accomplissons tant de crimes au Vietnam.

Cinéma/Québec: Mais dans **The Visitors**, les deux jeunes gens qui ont été au Vietnam et qui viennent pour se venger de quelqu'un qui les a dénoncés ne sont pas conscients de tous les ravages que la guerre a provoqués en eux.

Elia Kazan: C'est juste, mais il s'agissait pour nous de rendre familiers ces personnages, de montrer qu'ils ressemblent à tous ces garçons américains gentils et relativement inoffensifs. Nous ne voulions pas en faire des monstres, des brutes dépourvus de tout sentiment. Nous voulions que, progressivement, les spectateurs reconnaissent en eux leurs propres fils, qu'ils les adoptent en quelque sorte. Ainsi, le jeune étranger qui retrouve un père dans le vieil homme rêve d'avoir une maison, une femme, une famille. Le spectateur doit ressentir tout cela et percevoir que les sentiments de tendresse du garçon sont un élément qui complique la situation.

Cinéma/Québec: Mais vous ne craignez pas de tirer des conclusions générales à partir de cas particuliers?

Elia Kazan: Au contraire! Nous n'avons pas voulu en faire des cas particuliers. En les rendant reconnaissables nous avons voulu dépeindre des personnages auxquels les spectateurs puissent s'identifier aisément. Les spectateurs ne doivent pas échapper au fait que ces garçons sont leurs fils, qu'ils sentent, pensent et agissent comme le font leurs propres fils. Les personnages sont très gentils et le principal problème avec la guerre, c'est que ce sont les gens les plus doux qui commettent les crimes les plus affreux, les plus injustifiables et les plus inexplicables. Qu'est-ce qui fait qu'un garçon gentil et doux devienne un meurtrier? Evidemment, quand les meurtriers sont éloignés de nous, qu'ils habitent un autre pays, la bestialité est acceptable. Mais quand il s'agit d'individus avec lesquels le spectateur se sent des liens inévitables, quand il s'agit de son époque, de son pays, de ses mœurs, de ses habitudes, de ses valeurs et de ses traditions, quand il s'agit, comme dans **The Arrangement** ou **The Visitors**, de nous-mêmes ou de nos propres fils, on cherche à nier l'évidence, à se fermer les yeux, à dire que cela est sans commune mesure avec la réalité, à refuser de constater nos propres faiblesses. Même la critique, ici, aux Etats-Unis et au Canada a violemment attaqué **The Arrangement**, l'a systématiquement dé-

môli. Elle n'a même pas essayé de comprendre ce que j'avais voulu faire ou dire. **The Visitors** a subi le même sort aux Etats-Unis.

Cinéma/Québec: *Accordez-vous beaucoup d'importance à ce que les critiques peuvent raconter sur vos films?*

Elia Kazan: Absolument pas. Tant qu'ils ne chercheront pas à voir ce que je veux faire ou exprimer dans un film, je n'accorderai aucune importance à tout ce qu'ils peuvent raconter. Il n'y a vraiment qu'en France où les critiques se soient penchés avec sérieux et intelligence sur mes derniers films, ceux auxquels je tiens le plus.

Cinéma/Québec: *Est-ce à dire que vous ne tenez pas à vos premiers films? Ont-ils encore une importance pour vous?*

Elia Kazan: Mes premiers films ne m'intéressent plus. La plupart sont démodés et vieillots. **Boomerang** est sans aucun intérêt aujourd'hui. **Pinky**, également. C'est à partir de **Viva Zapata** que mes films sont devenus plus intéressants, plus denses, parce que plus engagés, plus violents et critiques envers l'Amérique. Ainsi, **A Face in the Crowd** a été attaqué par des gens qui le jugeaient, à l'époque, violemment anti-américain. Le plus grand service qu'on puisse rendre à son pays, n'est-il pas de dire la vérité sur ce que l'on y voit? Malheureusement, plusieurs personnes craignent de regarder certaines vérités en face. **A Face in the Crowd** a été l'objet de très vives attaques et n'a connu aucun succès commercial. Je pense que le public américain s'est reconnu dans ce film comme il s'est reconnu dans **The Arrangement** et **The Visitors**.

Cinéma/Québec: *Vous semblez accorder une immense importance au sujet lui-même. Le scénario est-il très important pour vous?*

Elia Kazan: Oui, très important, car au point de départ, il faut une idée générale sur laquelle va reposer tout le film. Je dois toujours avoir présent à l'esprit la raison pour laquelle je fais le film. Trop de gens aujourd'hui font des films sans raison, des films inutiles et, en quelques sorte, encombrants. Ces films ont au moins l'avantage d'embêter les critiques insignifiants et débiles. Le scénario équivaut à presque un tiers du film. La mise en scène constitue un autre tiers. Le dernier tiers est consacré au montage, à la sonorisation, à la musique... Le scénario peut être considéré comme l'élément le plus important dans la mesure où il contient toutes vos raisons de faire le film.

Cinéma/Québec: *Et les acteurs?*

Elia Kazan: Je les choisis toujours avec le plus grand soin. Je les aime beaucoup. J'ai déjà été moi-même acteur et je connais toutes les angoisses, les incertitudes, les doutes qui peuvent les ronger. On doit être très bon et très patient avec eux car ce sont eux qui donneront au film son épaisseur humaine, sa dimension charnelle. Sans eux, le film ne pourrait exister. Il faut donc les apprivoiser longuement, les mettre en confiance et être constamment disponible à toutes leurs manifestations.

Lorsque j'arrive sur le plateau, je dis aux acteurs que je ne sais pas ce que je vais faire. J'ai certaines idées précises mais je commence par leur donner certaines indications tout en leur laissant la chance d'expliquer leur point de vue. On doit laisser la chance aux comédiens d'épanouir leur talent, car sinon à quoi servent-ils? Le metteur en scène doit être à la fois présent et légèrement distant des comédiens. Présent parce qu'il provoque les événements. Distant parce qu'il s'immisce malgré tout dans la vie des individus. Il ne faut surtout pas en avoir peur et les considérer comme des ennemis ou des adversaires dangereux.

The Arrangement



Cinéma/Québec: *Que pensez-vous, après plusieurs années de métier, de la Méthode? L'utilisez-vous encore pour travailler avec les comédiens?*

Elia Kazan: Vous savez, on a tellement écrit de choses sur la Méthode, on en a tellement parlé, qu'aujourd'hui, j'ai l'impression de n'avoir plus rien à dire sur ce sujet. Ce qui a toujours compté dans la Méthode, c'est la révolte ouverte contre le théâtre romantique, héroïque ou rhétorique.

Aujourd'hui, on s'en sert mal, évidemment. On la traite superficiellement et encore en 1972, on l'associe toujours à James Dean. C'est ridicule! Dean n'a jamais appartenu à l'Actor's Studio; la plupart des gens ignorent cela. Certes, il est venu au Studio en visiteur, mais il s'est affalé sur un sofa, n'a rien fait et surtout n'a rien appris. Voilà la vérité sur l'appartenance de James Dean à l'Actor's Studio. Il n'est absolument pas un produit de cette école.

Marlon Brando y a passé une année, dans un cours où j'enseignais. J'ai beaucoup travaillé avec lui et je l'ai é-

entrevue

Baby Doll



East of Eden



America, America



On the Waterfront



Wild River



Splendor in the Grass



normément encouragé. Mais il n'est pas typique de la Méthode. C'est un comédien exceptionnel, l'un des plus grands au monde. Sa performance dans **The Godfather** touche au sublime. J'ai rarement vu quelque chose d'aussi bien contrôlé, d'aussi juste dans l'expression, d'aussi souple, d'aussi intelligent et d'aussi sensible. Dans **The Godfather**, Brando vous fait sentir et comprendre chacun de ses gestes, chacune de ses motivations. Son interprétation est parfaite en tous points. Vraiment extraordinaire!

Pour en revenir à la Méthode, je dirais que les comédiens qui en sont le plus représentatifs sont sans aucun doute Karl Malden, Kim Hunter, Julie Harris, Pat Hingle et à un degré moindre, Paul Newman. Aujourd'hui, les cours ont perdu de leur rigueur, de leur intensité et, il faut l'avouer, de leur authenticité. New York est rempli, bourré d'écoles de théâtre et de gens qui disent qu'ils enseignent la Méthode. C'est dégoûtant! Ce sont de véritables rackets visant à empocher l'argent des naïfs et des innocents.

Cinéma/Québec: Vous avez travaillé avec Deborah Kerr et Montgomery Cliff. Dans **The Arrangement**, Deborah Kerr était parfaite. C'est une très grande comédienne qu'on n'utilise presque plus. Avez-vous aimé travailler avec elle? Et avec Montgomery Cliff? On a dit qu'il était très malade pendant le tournage de **Wild River**?

Elia Kazan: Deborah Kerr est une grande dame, très intelligente et très souple. Ce fut un véritable plaisir de travailler avec elle. Vous avez raison, on semble aujourd'hui

d'hui l'ignorer au profit de comédiennes souvent insignifiantes et sans talent. Plusieurs metteurs en scène recherchent les comédiens sans talent pourvu qu'ils aient un certain sex-appeal. Le public, souvent peu exigeant, s'en satisfait et arrive à un point où il ne peut plus reconnaître un comédien minable d'un bon comédien. Ce phénomène est très décourageant pour un comédien intelligent et sensible qui n'arrive plus à se trouver du travail.

J'ai aussi bien aimé travailler avec Montgomery Cliff mais malheureusement, il était dans un état épouvantable pendant le tournage de **Wild River**. Il buvait beaucoup, mais m'avait promis de ne pas toucher à l'alcool pendant la durée du tournage. Promesse qu'il a d'ailleurs respectée fidèlement. Montgomery était un homme très sensible, très bon, sans malice et extrêmement attentif aux autres. Il essayait même de comprendre ceux qui lui faisaient du mal. C'était un homme merveilleux, capable de rire et de s'amuser comme un enfant. Sa mort m'a causé un choc profond.

Je ne sais pourquoi tant d'acteurs se détruisent, s'effondrent littéralement. Evidemment, leur vie est constamment exposée à la curiosité sans fin du public. Ils ont un métier très difficile et ardu. J'admire qu'ils aient le courage de jouer pendant de nombreuses années. Il suffit de regarder leur visage pour y voir inscrit leur biographie. Il faut leur faire confiance en tout temps et surtout ne jamais désespérer d'eux. Je les aime beaucoup car ils peuvent être très généreux. Regardez Marilyn Monroe, par exemple, c'était un exemple vivant de bonté, de générosité, mais aussi de naïveté; c'est ce qui l'a tuée. Oui, il faut aimer les comédiens, les protéger et leur permettre de travailler librement, spontanément. Ils sont tellement fragiles!

Bio-filmographie d'Elia Kazan

Elia Kazanjoglou est né à Istanbul, le 7 septembre 1909, de parents grecs. En 1913, son père émigre aux États-Unis où il monte à New York un commerce de tapis; sa famille le suivra peu après.

Elia Kazan passera deux années (1930-32) au Yale Drama School et, en 1932, se joindra au Group Theatre à New York où il sera à tour de rôle acteur, assistant, gérant et metteur en scène. Et même si en 1945 il commencera à s'intéresser sérieusement au cinéma, il continuera à faire de la mise en scène théâtrale jusqu'en 1964.

En 1934, il se joindra au parti communiste américain. Pour des raisons idéologiques, il le quittera deux ans plus tard. Et en 1952, lors de la chasse aux communistes du sénateur McCarthy, il apparaîtra devant The House Un-American Activities Committee à qui il donnera les noms de ses anciens camarades de Parti. Il publiera d'autre part un placard publicitaire dans le **New York Times** demandant à tous les "démocrates" de dénoncer les "rouges".

En 1948, il fondera avec Cheryl Crawford (Lee Strasberg se joindra à eux par la suite) l'Actors' Studio.

C'est en 1945 qu'il allait réaliser son premier long métrage de fiction. Auparavant, il avait réalisé un court métrage de vingt minutes, **The People of the Cumberland** (1937) et un long métrage de deux heures pour le Département de l'Agriculture, **It's Up to You** (1961). On

le retrouve également comme acteur dans trois films: **Pie in the Sky** de Ralph Steiner (court métrage de 10 minutes, 1934), **City for Conquest** (Anatole Litvak, 1940), et **Blues in the Night** (Anatole Litvak, 1941).

Kazan a publié trois romans: "America, America" (1961), "The Arrangement" (1967), "The Assassins" (1972). Ces trois romans ont été traduits en français.

Filmographie

- 1945 - **A Tree Grows in Brooklyn**
- 1946 - **The Sea of Grass**
- 1947 - **Boomerang**
- 1947 - **Gentleman's Agreement**
- 1949 - **Pinky**
- 1950 - **Panic in the Streets**
- 1951 - **A Streetcar Named Desire**
- 1952 - **Viva Zapata!**
- 1953 - **Man on a Tightrope**
- 1954 - **On the Waterfront**
- 1955 - **East of Eden**
- 1956 - **Baby Doll**
- 1957 - **A Face in the Crowd**
- 1960 - **Wild River**
- 1961 - **Splendor in the Grass**
- 1963 - **America, America**
- 1969 - **The Arrangement**
- 1972 - **The Visitors**

HOMMAGE A VINCENT HARVEY

dans le numéro spécial
de décembre de la revue

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

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



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

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

"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

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



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

La seule librairie
consacrée
au cinéma

**Cine
Books**

Livres
français et anglais
Une sélection
d'environ
1,000 titres

692a
Yonge St.
Toronto 5
964-6474

Une production
de l'Office national
du film du Canada

MAINTENANT DISPONIBLE EN 16 ET 35 MM

Mon Oncle Antoine est inoubliable, la meilleure chronique sur le passage de l'adolescence à l'âge d'homme depuis les 400 Coups de Truffaut.

— Jay Cocks,
TIME.

Un film fait d'amour et d'intelligence, d'une beauté telle qu'il peut être comparé aux plus belles oeuvres cinématographiques.

— Pauline Kael.

Le premier grand film québécois. Ses qualités sont universelles, la vie, l'amour, la mort. Rallie la qualité et la commercialité.

— Robert Levesque,
LA PATRIE.

Une étape importante dans l'histoire du cinéma québécois — ce film touche au plus profond de chacun de nous — autant de simplicité et de fraîcheur.

— Jean Pierre Tadros,
LE DEVOIR.

7ème Festival International du Film de Chicago: Meilleur long métrage; Meilleur scénario.

Palmarès du Film Canadien: 8 prix dont: Meilleur long métrage; Meilleur scénarisation; Meilleure réalisation.

Festival International de Dinard: Le grand prix du long métrage.

le **digeste**
québécois
VOL.1 NO 7 60¢

Janvier
73

- exclusif -
**Le Québec
face à la
futurologie**

1973: crise linguistique au Québec
Signes avant-coureurs:
—les réactions des italophones
—premiers résultats
du recensement 71

**la culture au Québec doit avoir
un sens politique**
POLITIQUE hebdo

**les chefs syndicaux, victimes
du régime**

ROBERT BURNS M.A.N.



Distribué par
Gendon Films Ltée
UN FILM DE CLAUDE JUTRA
VERSION ORIGINALE FRANCAISE
ET VERSION SOUS-TITREE EN ANGLAIS

Canfilm Screen Service Ltd
522, 11ème Av s.e.
Calgary 3, Alberta
(403) 264-4660
Pour l'ouest du Canada, à partir de Thunder Bay, Ontario.

International Tele-Film Entpr.
221, rue Victoria
Toronto 205, Ontario
(416) 362-2321
Pour l'Ontario, à l'est de Thunder Bay

Compagnie France Film
1405 rue Alexandre Desève
Montréal 133, Qué.
(514) 526-5971
Pour le Québec et les Provinces Maritimes.

The Valachi Papers

Un film italien de Terence Young. **Scénario:** Stephen Geller, d'après le livre de Peter Maas. **Images:** Aldo Tonti. **Musique:** Riz Ortolani. **Interprètes:** Charles Bronson (Joseph Valachi), Lino Ventura (Vito Genovese), Jill Ireland (Maria), Walter Chiari (Gap). **Durée:** 123 mn. Couleurs.

Le succès critique, populaire et financier de **The Godfather** n'allait pas demeurer sans lendemain. On prépare actuellement une suite au film de Coppola, et les films de gangstérisme axés sur le milieu de la Mafia commencent à réapparaître sur les écrans. **The Valachi Papers** est de ceux-là.

Ce film semble connaître un certain succès auprès du public qui espère revoir un nouveau **Godfather**, mais n'est en rien comparable à ce dernier. Autant le film de Coppola constituait une oeuvre maîtrisée par un style qui s'appropriait avec intensité chaque composante de la réalisation, autant **The Valachi Papers** reste un produit sans âme, sans style, sans énergie créatrice pour le sous-tendre et lui donner vie. Les images se suivent, s'additionnent les unes aux autres sans rythme, sans enracinement et sans portée signifian-

te. En effet ce cinéma se contente de provoquer des émotions fortes reposant sur une violence filmée de la façon la plus basse qui soit. Un cinéma de coups de poing sur la gueule, un cinéma de mitraillettes, un cinéma rouge de sang. Terence Young, habitué aux films d'action, a réalisé ici un film de gangstérisme comme il s'en est trop souvent fait et comme on en a trop souvent vu.

Mais ce qui agace le plus dans cette production, c'est la prétention insistante au documentaire. En effet ce film a pour point de départ les témoignages du mafioso Joe Valachi sur la Cosa Nostra publiés avec retentissement il y a de ça quelques années. Young a tenté de transposer ces témoignages sur film. Certains sous-titres ont beau préciser les dates et les heures de certains événements dans cette reconstitution de l'histoire de la Cosa Nostra, le film lui-même bascule irrémédiablement dans le traditionnel film de gangsters avec ce que cela suppose de personnages stéréotypés, de trucs dramatiques et des manies cinématographiques. Ainsi malgré les apparences **The Valachi Papers** n'est pas un vrai documentaire sur la Cosa Nostra et par son

échec il fait prendre conscience qu'un film-vérité sur la Mafia, même s'il était sérieusement tenté, est peut-être chose impossible, la réalité étudiée se défilant toujours.

Richard Gay

Lady Sings the Blues

Un film américain de Sidney J. Furie. **Scénario:** Terence McCloy, Chris Clark, Suzanne De Passe, d'après le livre de William Dutty. **Images:** John Alonzo. **Musique:** Michel Legrand. **Interprètes:** Diana Ross (Billie Holiday), Billy Dee Williams (Louis McKay), Richard Pryor (Piano Man). **Durée:** 144 mn. Couleurs.

Une vulgarisation de la vie de la célèbre Billie Holiday! Mais le réalisateur Sidney J. Furie, d'origine canadienne, n'a jamais essayé de montrer aux spectateurs ce qui faisait le caractère unique et exceptionnel de cette grande chanteuse noire. A aucun moment, le film n'explique la nature exacte du talent original de Billie Holiday, ce qui en a fait une innovatrice dans le domaine de l'interprétation du jazz. Il se confine, au contraire, dans les limites d'un certain cinéma commercial facile qui cherche avant tout à exploiter les dimensions mélodramatiques de l'existence d'une vedette.

Evidemment, la vie de Billie Holiday se prêtait bien à ce genre d'entreprise. Elle a connu toutes les étapes de la dégradation, de la prostitution inévitable jusqu'à l'auto-destruction par de multiples absorptions de drogue. La vie de Billie Holiday contenait donc en elle-même tous les éléments dramatiques susceptibles de fasciner le spectateur. Mais curieusement, Sidney J. Furie a éliminé certains aspects scabreux de son existence et a préféré magnifier outrancièrement sa vie amoureuse. Ainsi son troisième époux, Louis McKay (Billy Dee Williams) devient le seul homme de sa vie, la seule personne qu'elle aime et désire vraiment. Furie passe sous silence ses deux premiers mariages et n'attache qu'une importance dérisoire à toutes ses multiples liaisons. Dans le film, Billie ne s'abandonnera à la drogue qu'au moment où, séparée de son mari à cause de sa carrière, elle ne pourra plus supporter la solitude. Mais toujours son homme, le seul et l'unique, accourt lorsqu'elle en a besoin. Il la soutient dans tous ses égarements et toutes

ses angoisses. On perçoit facilement ce qu'un tel scénario comporte d'épanchement romantique et de sensibilité larmoyante. Après son mariage, Billie essaiera de devenir une femme rangée, avant tout préoccupée du bien-être de son mari et du confort de son petit foyer familial. Le spectateur est conditionné à accepter cette situation, à la faire sienne, et à valoriser, comme dans tout mélodrame médiocre, la subite accalmie au milieu de tous les obstacles nuisibles à la paix, à la sécurité et à l'harmonie. Malheureusement, le film demeure impuissant à expliquer les raisons qui poussent Billie à recommencer à chanter après avoir épousé le prince charmant. Pourquoi veut-elle retourner à sa vie de misères? Elle devrait au contraire réaliser la chance qu'elle a eue de trouver un mari aussi généreux et compréhensif.

Dans ce genre d'entreprise de vulgarisation, on oriente nettement la sympathie du spectateur envers le pauvre mari dépassé par des forces incontrôlables. D'ailleurs, *Furie* n'a rien épargné pour rendre Louis McKay séduisant, attachant et élégant. Comme dans tout film hollywoodien traditionnel, le sauveur (l'être choisi pour atténuer les souffrances de l'être déchû) doit afficher les allures du parfait gentleman civilisé, courtois et volontaire. **Lady Sings the Blues** endosse cette perspective et s'inscrit ainsi dans la voie des grands films de romance populaire.

Evidemment, cette approche naïve de la vie d'une grande artiste ne doit pas s'embarrasser de subtilités psychologiques, morales ou sociales. Ainsi Billie Holiday apparaîtra, pendant tout le film, comme une malheureuse victime en proie à une fatalité inhérente à son statut de vedette. Le film affirme que Billie Holiday n'a jamais pu contrôler son existence, qu'elle a été entraînée malgré elle, à sa propre perte, à sa propre destruction et que son échec existentiel l'a fait accéder au rang de vedette. Dans **Lady Sings the Blues**, *Furie* s'est empêtré dans tous les pièges et les clichés hollywoodiens du romantisme de l'échec. Par contre, il a oublié de souligner le travail acharné qui a permis à Billie Holiday d'enregistrer ses premiers disques à l'âge de dix-huit ans et de s'imposer, dès la vingtaine, comme l'une des figures les plus importantes du monde du jazz. S'il avait montré tous les accomplissements de Billie Holiday, il n'aurait pu faire miroiter tous les prestiges et les scintillements de l'échec. Voilà bien la preuve éclatante d'un film malhonnête, réalisé sans véritable amour pour Billie Holiday et sans respect pour tout ce qu'elle a accompli. En

faire une loque humaine sans prise sur le réel, dépourvue de toute volonté, ne pouvait que fausser le sens véritable de son existence qui reposait essentiellement sur une conscience et un don total à son art. Ce que le film ignore totalement.

Mais si le film, malgré tous ces défauts, conserve un intérêt certain, c'est, avant tout, par la présence magnétique de l'extraordinaire Diana Ross. Elle se donne complètement au rôle, sans réserve et sans contrainte. On est littéralement subjugué par la longue métamorphose qui s'accomplit sous nos yeux: adolescente aux allures de garçon, elle se transforme progressivement en femme épanouie à la beauté rayonnante. On a la nette impression que chacun de ses gestes la traduit pleinement et l'oblige à aller jusqu'au bout d'elle-même. On peut déplorer que sa voix, chaleureuse mais sans véritable dynamisme, n'atteigne pas les sommets d'intensité et d'émotion de celle de Billie Holiday. Il lui manque les accents lancinants et plaintifs dont étaient imprégnées toutes les chansons de Billie Holiday. Mais il ne faut pas oublier que Diana Ross est avant tout une interprète de chanson populaire et qu'elle ne pouvait donc qu'essayer d'imiter Billie Holiday. Une chanteuse populaire n'est pas une interprète de jazz. **Lady Sings the Blues** existe, mais uniquement dans une perspective de vulgarisation de la musique de jazz. Diana Ross n'avait pas un rôle facile puisque tout le film repose sur ses épaules, mais elle réussit à donner une chaleur humaine à un film dépourvu de toute générosité. Il faut donc voir **Lady Sings the Blues** pour admirer l'immense talent et l'énergie débordante de la superbe Diana Ross. Une grande comédienne nous est née.

André Leroux

Young Winston

Un film anglais de Richard Attenborough. Scénario: Carl Foreman, d'après "My Early Life" de Winston Churchill. Images: Gerry Turpin. Musique: Alfred Ralston. Interprètes: Robert Shaw (Lord Randolph Churchill), Anne Bancroft (Lady Randolph Churchill), Simon Ward (Winston), Jack Hawkins (Mr. Welldon). Durée: 157 mn. Couleurs.

Depuis quelques années, les Britanniques s'acharnent avec un plaisir

étrange et malsain à dépoussiérer leurs gloires du passé et à redorer le blason de leurs personnages historiques. Entreprises d'apitoiement, d'exorcisme ou de masochisme nul ne saurait le dire précisément.

Young Winston qui relate les tumultueuses années de jeunesse de Winston Churchill se présente comme un album de photographies familiales désuètes et complètement anachroniques. On regarde **Young Winston** comme on regarderait ironiquement d'anciennes photos jaunies par le temps. Les années de jeunesse de Churchill apparaissent alors lointaines, distantes et dépourvues de tout intérêt contemporain. Tout cela semble figé sur place, pétrifié dans le temps et dans l'espace. Le réalisateur, Richard Attenborough, et son scénariste-producteur, Carl Foreman, ont cru bon de teinter en rose délavé toutes les séquences se déroulant pendant la deuxième guerre mondiale. Ce qui confère au film la dimension de souvenirs rassurants et confortables. D'ailleurs, tout le film baigne dans un magma de couleurs pastels fades et sans relief; les gris-mauves et les pâles roses bruns voulant suggérer tout ce qui nous éloigne et nous sépare des années de jeunesse de Churchill. Or, on se demande quel peut être l'intérêt de cette exaltation romanesque et romantique de moments historiques qu'on a cherché à rendre visuellement déphasés et inertes. On est plongé dans une société victorienne sans aucun rapport avec la nôtre et obligé d'en constater la disparition complète. **Young Winston** ne nous apprend donc rien que nous sachions déjà.

Le film est d'autant plus agaçant qu'il s'enlise dans tous les modes de représentation hollywoodiens les plus conventionnels. On parle beaucoup aujourd'hui de la mort d'un certain Hollywood. Il faut voir **Young Winston** pour se persuader que l'esprit hollywoodien est encore bien vivant et survit à tous les rudes coups qu'on lui assène régulièrement. Quelques séquences d'aventure, quelques séquences à connotations politiques, quelques intrigues familiales, quelques soupçons de psychiatrie populaire: un peu de tout pour plaire à tous. Mais le comble du conformisme est atteint lorsque les auteurs nous expliquent pourquoi le jeune Winston est devenu un homme et un politicien illustre. Délaissé par ses parents, trop préoccupés par leurs petites affaires politiques ou familiales, Winston se serait hissé au sommet de la société afin de se procurer ainsi une affection et une admiration dont il aurait été privé pendant son enfance et son adolescence. Avec une naïveté et un sérieux désarmants, Attenborough et Foreman soutiennent



Young Winston

leur thèse simpliste à la façon de certains journaux qui essaient de nous apitoyer sur l'existence des vedettes en expliquant leur richesse et leurs succès par une enfance abandonnée et une adolescence instable. Le film échoue à mettre en lumière les causes et les motifs de la grandeur et de l'importance historique de Winston Churchill, préférant se retrancher derrière des explications "psychologisantes" à la *Reader's Digest*.

Finalement, *Young Winston* est dominé par des interprètes au jeu stéréotypé et peu convaincant. Dans le rôle du jeune Winston Churchill, Simon Ward est plutôt terne, sans éclat, et grimace beaucoup pour essayer pitoyablement de ressembler au célèbre homme d'Etat. Anne Bancroft, qui incarne la mère de Winston, est fort éloignée de ses plus grandes interprétations. On ne pourra jamais oublier ses éclats fougues et blessés dans *The Miracle Worker*, *The Pumpkin Eater* ou *The Graduate*. Dans *Young Winston*, elle se contente d'adopter une série d'expressions classifiées et mécaniques. Dans le rôle de Lord Randolph, Robert Shaw ne se surpasse guère. Il est toujours égal à lui-même: fier, irritable et énergique. Dans *Young Winston* il ne fait

que répéter inlassablement ce qu'il a toujours fait.

Young Winston est donc un film triste, léthargique et ridiculement inoffensif. Le premier film de Richard Attenborough, *Oh! What a Lovely War!*, était sans aucun doute plus inspiré et plus passionné.

André Leroux

Fritz The Cat

Fritz the Cat

Un film d'animation américain de Ralph Bakshi, d'après des personnages créés par Robert Crumb. Montage: Renn Reynolds. Musique: Ed Bogas, Ray Shanklin. Durée: 77 mn. Couleurs.

Certains films constituent une date dans l'histoire du cinéma; d'autres marquent un moment dans l'histoire de la représentation d'une civilisation: *Fritz the Cat* est de ceux-là. L'importance de cette réalisation,

sur ce plan, ne sera jamais assez soulignée.

Jusqu'à la sortie de ce film, le dessin animé était une sorte de chasse gardée où se réfugiaient l'innocence, la bonne volonté et les bons sentiments; un pays de rêves fabriqué de perceptions simplistes et idéalistes; un monde pur, fantaisiste et gratuit qui renvoyait le spectateur à tout sauf au monde réel. Plusieurs pourraient objecter que certains dessins animés, chez Disney par exemple, ont déjà présenté des comportements sociaux et même une certaine violence. C'est juste, mais tout cela était à tel point désamorcé quant à la réalité crue, qu'encore là, il s'agissait de fantaisie, de rêve et de gratuité.

Avec *Fritz the Cat*, tout cela n'est plus. La chasse gardée de l'innocence idéalisée est envahie de toutes parts par la vie dans ses manifestations les plus extrêmes et les plus actuelles.

En fait *Fritz the Cat* reprend dans leur essence les bandes dessinées signées R. Crumb, cet Américain qui depuis quelques années connaît un succès énorme avec des bandes tout à fait décadentes et baroques. Ainsi cette réalisation qui révolutionne le dessin animé, a été rendue possible parce qu'il y a tout d'abord eu révolution dans la bande dessinée. Une révolution a immédiatement appelé l'autre et sans la première, on peut penser que la seconde aurait été impossible.

Mais revenons à Fritz dont l'attitude et les aventures sont foncièrement différentes de celles d'un autre chat très célèbre qui lui, s'appelait Félix. De Félix à Fritz, il y a en effet beaucoup plus qu'un changement de nom; il s'agit d'un changement profond dans la conception même du dessin animé. Avec Félix on allait à la rencontre de bons sentiments, avec Fritz, on va à la rencontre de la vie nord-américaine dans ses tiraillements et ses déchirures. . . Félix nous éloignait de la vie. Fritz nous y plonge.

En effet, Fritz entraîne le spectateur dans toutes sortes de milieux explosifs; ceux des universités, de la drogue, de la violence, des Noirs, de la libération sexuelle et de la contestation sous toutes ses formes. Ce chat n'est pas important pour lui-même, mais bien pour ces milieux et les types sociaux qu'il fait découvrir, pour ce regard précis qu'il fixe sur la terre bouillonnante de l'Amérique.

Les différents personnages rencontrés dans ce tour d'horizon ont tous des corps d'animaux, et dans ce sens, *Fritz the Cat* continue une certaine tradition américaine du "cartoon". Mais ici, la satire intervient: les poli-

ciers sont des cochons, les Noirs des corbeaux. . . chaque type offrant une animalité qui définit et prolonge sous forme de caricature son comportement réel ainsi que la perception qu'il provoque.

Ainsi, **Fritz the Cat** est un dessin animé capital non seulement parce qu'il renvoie le spectateur d'ici à son Amérique déchirée, mais aussi parce qu'à un deuxième niveau, cette réalisation renvoie avec beaucoup de fantaisie à la représentation de notre société telle que formulée habituellement par des média comme le cinéma. Les scènes avec les Noirs sont particulièrement riches et intéressantes sur ce plan. Ce dessin animé dépasse donc de beaucoup le niveau des formes et des couleurs ou plutôt s'en sert pour provoquer une conscience vive de la société et de ses reflets trop souvent puérils.

Et pour atteindre cette portée, la réalisation mêlée fantaisie, satire, poésie et réalisme (surtout celui d'un langage imagé et cru). Toutes les images sont fortement expressives; certaines sont très belles (la mort du Noir par exemple) mais la plupart sont décadentes, fauves et laides, cette laideur qui caractérise si bien notre société américaine et dont **Fritz the Cat** témoigne avec l'impact d'un dessin animé culturellement révolutionnaire.

Richard Gay

lecture de la biographie de Johann Strauss père et fils. On annonce, au début du film, qu'on va raconter la vie, les amours, le mariage, etc. des Strauss. Cette *vérité* serait gênante par son caractère fatalement partiel. Mais le jeu invraisemblable des acteurs, faux comme on ne saurait plus l'imaginer, vient faire éclater cette *vérité*. Et les jeux de la dialectique fausseté-vérité multiplient à l'infini les lectures biographiques possibles de **The Great Waltz** selon les jeux *olfactifs* du récepteur.

Une lecture idéologique obéit à une dialectique analogue. On sait que la valse représente une étape importante dans le processus de prolétarianisation de la culture. La valse a délogé l'aristocratie menuet pour devenir une danse populaire et représenter ainsi le nouvel esprit démocratique du dix-neuvième siècle. A l'absence d'intimité du menuet fait place la relative *promiscuité* de la valse. Mais **The Great Waltz** s'empresse de nier cette étape de la démocratisation par ces lieux aristocratiques qui servent de cadre aux ébats prolétariotigéniques des valseurs. Dans cette dialectique idéologique, les lectures profiteront d'une aristocratisation physique à une prolétarianisation personnalisée (avec inversion facultative des qualificatifs).

Il y a une lecture psychanalytico-formelle qui s'impose. La course constitue une obsession majeure de la première partie du film (tout le monde

y court et le fiacre véhicule la même cellule-clef) comme le violon annonce toute nouvelle aventure amoureuse de Johann Strauss fils. On saisit la complexité du fonctionnement de cette lecture: à la course, élan physique, dynamisme vital, s'ajoute le dynamisme du violon-objet dualiste aux infinies combinaisons physiques et esthétiques.

De multiples lectures escamotées il faut privilégier la lecture proprement critique à la dialectique pulvérisée entre deux pôles, navet total pour critique le moins sophistiqué (montage affreux, couleurs ignobles, direction d'acteurs nulle) et chef-d'oeuvre total pour clients d'un autre âge qui y retrouvent tous les mythes chers à leur idéologie passiste.

Il y a peut-être lieu de réconcilier ces deux extrêmes critiques. Si **La décade prodigieuse** est du toc, **The Great Waltz** concrétise le triomphe du toc pour le toc. On comprend ainsi que le film de Chabrol représente une espèce de faux toc. Pour qui a horreur du toc, **The Great Waltz** mérite le prix navet de l'Association Internationale des Esthètes tout comme la palme d'or de la même association pour ceux qui reconnaissent que seule compte, en esthétique, l'adéquation d'un objet à lui-même. Le dernier plan du film avant l'épilogue est l'illustration même de cette vérité qui ramène à notre première lecture: ce plan qui fige **Le beau Danube** (qui, comme on le sait, est le plus gris des fleuves) exécuté à

The Great Waltz

Un film américain de Andrew L. Stone. **Scénario:** Andrew L. Stone. **Images:** Dave Boulton. **Musique:** Robert Craig Wright, George Forrest. **Interprètes:** Horst Bucholz (Johann Strauss Jr.), Mary Costa (Jetty Treffz), Rossano Brazzi (Baron Tedesco), Nigel Patrick (Johann Strauss Sr.). **Durée:** 135 mn. Couleurs.

"Je n'ai jamais rien vu de tel" affirme un des personnages de **The Great Waltz**. Ce film est en effet total, la première oeuvre totale. On croyait que l'oeuvre totale était un vain rêve caressé par ces irrémédiables rêveurs que sont les créateurs. Vlan! Vous recevez **The Great Waltz** en pleine figure. La terre a fini de tourner, le mouvement, à moins qu'il soit infini, étant la nécessaire négation de la totalité.

Le film est total parce qu'il se prête à une infinité de lectures. La première, la plus évidente, est la simple

Première montréalaise le 13 décembre!

Peter Sophia and James
O'Toole, Loren and Coco

dream 'The Impossible Dream
in an Arthur Hiller film

"Man of
La Mancha"

en couleurs

United Artists

Billets en vente
AU GUICHET

COMMANDES POSTALES ACCEPTÉES

PLACE DU CANADA

VIA CHATEAU CHAMPLAIN 861-1255

Boston par des milliers de voix devant des dizaines de milliers de spectateurs-auditeurs est manifestement un truquage typifiant le réel biographique straussien.

Le toc qui se fait réalité comme la vérité qui se fait toc, voilà la seule mais totale fausseté vraie de **The Great Waltz**.

Jean Leduc

Szinbad

Un film hongrois de Zoltan Huszarik.

Scénario: Zoltan Huszarik d'après des nouvelles de Byuoa Krudy. **Images:** Sandor Sara. **Musique:** Zoltan Jeney. **Interprètes:** Zoltan Latinovits (Szindbad), Margit Dayka (la fille), Eva Ruttkay (la mère), Erika Szegedi (Dame). **Durée:** 98 mn. Couleurs.

Si vous aimez les vieux bibelots, les très vieux bibelots, uniquement parce qu'ils sont parfaitement vieux — il y a encore, paraît-il, de vieilles bonnes femmes dans le Vieux Montréal (tiens, tiens!), parfaitement vieilles, emmitouffées dans leurs jupes comme dans leur passé (leurs jupes sont leur passé) qui sont d'irrémédiables collectionneuses de la sorte — vous adorez **Szindbad**.

Le film semble le produit second d'un Office National du Film... Hongrois qui aurait décidé d'utiliser une série, restée sur les tablettes, de brefs documentaires parfaitement mais discrètement caricaturaux de tous les clichés de la bibeloterie cinématographique: la parfaite séquence de deux jeunes danseuses dans un parfait extérieur agreste, la parfaite séquence des amoureux-patineurs avec diverses vues en plongée plus ou moins lointaine, vues feutrées par la brume-nécessité, avec gros plans sur les arabesques harmonieusement laissées par les élégants patineurs et gros plan fatal sur feuilles colorées figées dans la glace, la parfaite séquence "contrapuntique" images (gros et très gros plans sur divers éléments d'un repas à connotations sexuelles plus qu'évidentes) — son (une mélancolique histoire d'amour) sans oublier les parfaites séquences d'une procession à la campagne et d'une scène d'amour et de mort à la tribune de l'orgue de la parfaite église baroque léchée minutieusement par la caméra.

Et pour lier tous ces parfaits fragments documentaires, quoi de plus parfaitement vieillot que le mythe éternel mais édulcoré d'un Don Juan-

Faust revu par un sous-Proust, hanté par une morale élémentaire et débitant, avec le concours de ses amantes, diverses perles lénifiantes ("O lune, astre muet, répands tes doux rayons", "pourquoi les femmes aiment-elles la mer?", "votre voix a le son d'un violoncelle", "la vie est une succession de beaux mensonges", "car toutes les femmes, même les plus communes, sont reliées à la lune, au sacré", "j'aime errer sans but par le monde"). Sans insister sur la voix parfaitement grave, donc parfaitement ad hoc, de Szindbad-Don Juan.

Le plus stupéfiant de l'histoire, c'est que le film est la première oeuvre d'un réalisateur d'Europe orientale. On voudrait sauvegarder l'hypothèse de la caricature d'un passé révolu qu'il suffit de montrer pour en accuser la vétusté. Mais il y a une telle complaisance de la caméra du montage qu'il faut renoncer à cette hypothèse.

Pourquoi ce cinéma lourdement esthétisant nous paraît-il d'un autre âge alors que **La mort de Maria Malibran** peut joindre des fibres actuelles? C'est peut-être que, dans la voie de l'esthétisant, seul le délire explorateur de zones sulfureuses a droit de cité malgré son décadentisme.

Ce cinéma léché (cadrages exaspérément parfaits, etc.) qui vise au métaphysique par l'insistance sur les objets nécessairement perçus comme porteurs d'une nécessaire symbolique a vécu. Ad maiorem cinema gloriam.

P.S. La critique ayant en général été favorable à ce film, il va de soi qu'il s'agit ici d'une opinion strictement personnelle.

Jean Leduc

Le p'tit vient vite

Un film canadien de Louis-Georges Carrier. **Scénario:** Yvon Deschamps, d'après la pièce "Léonie est en avance" de Georges Feydeau. **Musique:** Jacques Perron. **Interprètes:** Yvon Deschamps, Denise Filiatrault, Janine Sutto, Hélène Loiselle, Denis Drouin, Magali Noël.

Je dirai bien franchement que j'attendais avec un certain intérêt et même une certaine impatience la sortie de ce film. Et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord j'avais hâte de constater le résultat de la première expérience cinématographique de Louis-Georges Carrier dont le travail de réalisateur à la télévision est

remarqué et souvent remarquable. Ensuite, le fait que notre Yvon Deschamps national ait signé le scénario provoquait chez moi une certaine curiosité. Et finalement l'interprétation de Denise Filiatrault et d'Yvon Deschamps m'apparaissait comme une garantie partielle de réussite.

Ma déception fut grande et telle que je me demande si le mot déception est bien celui qu'il faut employer ici.

UNIVERSAL 16

FRENESIE (Frenzy)

DE Alfred Hitchcock

MARIE STUART, REINE D'ECOSSE

avec Glenda Jackson et Vanessa Redgrave

LE CLAN DES IRREDUCTIBLES

avec Henry Fonda et Paul Newman

FRISONS DANS LA NUIT

avec Clint Eastwood et Jessica Walter

L'HOMME SANS FRONTIERES

avec Peter Fonda and Warren Oates

DECOLLAGE (Taking Off)

de Milos Foreman

LE MYSTERE ANDROMEDE

avec Arthur Hill

LES PROIES

avec Clint Eastwood et Geraldine Page

AIRPORT

avec Burt Lancaster et Dean Martin

ANNE DES 1000 JOURS

avec Richard Burton et Geneviève Bujold

8444 boul. Saint-Laurent
Montréal 351

tél: (514) 384-4100

Premièrement les acteurs sont très mal dirigés et leur jeu se perd dans une surcharge de gestes et de paroles. De plus, le scénario de Deschamps est faible parce que conspu de déjà vue. En fait ce scénario continue et prolonge le personnage de ses monologues sauf qu'il permet de douter sérieusement de la tentative de Deschamps que certains considèrent comme une sorte de critique humoristique de la société québécoise. Ici la distance critique est complètement abolie pour laisser place à un humour facile et souvent assez bas. Quant à la réalisation, elle est d'une maladresse indescriptible. Et tout d'abord au simple plan technique. On a voulu tenter une expérience qui consiste à imprimer sur pellicule cinématographique un vidéogramme: bien que l'expérience puisse réussir, elle est ici complètement ratée. Conséquence: l'image ressemble à celle d'un téléviseur-couleur mal réglé. Malheureusement le son n'offre aucune compensation: aigu, criard, il provoque assez rapidement un mal de tête, seul souvenir durable du **P'tit vient vite**. La mise en scène et les mouvements de caméra n'aident pas non plus puisqu'ils confèrent à l'ensemble de la réalisation un caractère nettement téléthéâtral. En effet, avec ce film, nous sommes plongés en plein téléthéâtre ou en film téléfeuilleton.

Il ne s'agit donc pas vraiment de cinéma, mais bien de télévision et surtout de mauvaise télévision. Et c'est d'autant plus pénible que c'est sur grand écran.

Richard Gay

Wedding in White

Un film canadien de Bill Fruet. **Scénario:** Bill Fruet d'après sa pièce de théâtre. **Images:** Richard Leiterman. **Montage:** Tony Lower. **Son:** George Mulholland. **Musique:** Milan Kymlicka. **Interprètes:** Donald Pleasance, Carol Kane, Doris Petrie, Léo Philips, Paul Bradley, Doug McGrath, Christine Thomas, Bonnie Carol Case. **Producteur:** John Vidette. **Production:** Dermot Production avec l'assistance de la SDICC et d'un groupe de financiers torontois. **Couleurs.**

Wedding in White sort le spectateur de l'actualité pour le ramener en ar-

rière, plus précisément trente ans en arrière, à l'époque de la deuxième guerre mondiale. Cette époque, le réalisateur William Fruet la peint et la fait revivre avec une authenticité et une justesse toutes révélatrices parce qu'incarnées. En effet, cette époque apparaît ici à travers un milieu, des personnages, un drame. Le milieu est canadien-anglais et très moyen. Les principaux personnages sont tous membres d'une même famille dont le père et le fils, comme presque tous les hommes du temps, sont militaires. Et cette famille vit un drame lorsque la fille, violée par un ami de son frère, doit pour légitimer l'enfant qu'elle attend, marier un vieux célibataire ami de son père et cela sous l'ordre de ce dernier.

UNE GRANDE HISTOIRE D'AMOUR DANS LE FEU D'UNE REVOLUTION



LES FILMS MUTUELS présentent UNE PRODUCTION CINEVIDEO

UN FILM DE DENIS HEROUX

QUELQUES ARPENTS
DE NEIGE

UNE SUPER PRODUCTION DE CLAUDE HEROUX EN PANAVISION-COULEUR

AVEC

CHRISTINE OLIVIER - DANIEL PILON
JEAN DUCEPPE - MYLENE DEMONGEOT

ET LA PARTICIPATION DE

FREDERIC DE PASQUALE

YVAN DUCHARME - ROLAND CHENAIL - DANIEL GADOUAS - JACQUES DESROSNIERS

JEAN COUTU - TI-BLANC RICHARD - GERARD POIRIER - ROSE-REY DUZIL

DAVE BROADFOOT - JEAN LECLERC - BERTRAND GAGNON

Scénario de MARCEL LEFEBVRE - GILLES ELIE

Musique de FRANÇOIS COUSINEAU

à compter du 29 décembre

aux cinémas

Parisien, Laval, Greenfield Park

Maska à St-Hyacinthe

Palace à Granby

Vénus à Joliette

L'Avant-Scène

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

BON

POUR UN EXEMPLAIRE RÉCENT

GRATUIT

accompagné de notre catalogue complet

NOM ET ADRESSE _____

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

Si l'intrigue est sordide, c'est que les personnages qui la font le sont doublement. Tous sont malsains. Le père cache son manque de courage devant la vie par l'alcool et une fausse assurance toute militaire. Le fils et son ami sont eux complètement dépourvus devant leur sort de soldat: suintants, visqueux, scabreux, ils ne parviennent pas à contenir la maladresse de leur désespoir. La mère constitue au point de départ le seul personnage vraiment sensé; mais à la fin elle se rangera du côté de son mari et entraînera dans un mariage désespérant sa seule et unique fille. Cette fille, c'est le personnage naïf, timide, sans défense, malsain aussi parce qu'il n'appelle qu'à être victime. Et tout le film sera centré sur cette victime qui, parce qu'elle est telle, ne fera que mieux dévoiler la véritable identité de ceux qui l'entourent. Cette thématique, bien qu'il s'agisse d'un film canadien-anglais, ressemble étrangement à celle de plusieurs oeuvres québécoises qu'elles soient cinématographiques ou littéraires. Canadiens-anglais et Québécois se reconnaîtraient-ils dans la même atmosphère d'étouffement?

Cette atmosphère, les personnages, le drame lui-même prennent forme à

travers un scénario bien fourni, équilibré et jamais embarrassé d'éléments superficiels ou inutiles, sauf à la fin où le scénario s'étire et devient mélodramatique. La réalisation, elle, est sans artifices, toute simple de cette simplicité qui émeut. Il est vrai cependant qu'une certaine théâtralité menace la réalisation: le cadre clos de l'action, une caméra attentive avant tout au jeu saisissant des comédiens (Carol Kane et Donald Pleasance en particulier) font en effet sentir qu'il s'agit là de l'adaptation d'une pièce. Mais ce défaut est assez vite oublié grâce à la sensibilité du film qui sait rendre avec chaleur et nuance le drame des personnages et l'environnement clair-obscur qui les définit et les prolonge.

C'est sans doute en grande partie à cause de cette sensibilité que **Wedding in White** a remporté cette année le prix du meilleur film au festival du film canadien. Avec cette réalisation, William Fruet, déjà remarqué pour son travail de scénariste (dans **Going Down the Road** en particulier), devient un réalisateur canadien de première importance.

Richard Gay
avec la collaboration d'André Leroux

Wedding in White



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

4651, rue Saint-Denis
Montréal 176
849-2384

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

"Est-il aussi bon que
THE GODFATHER?
Non, il ne l'est pas -
il est de loin meilleur"
NBC/TV, Chicago

"Plein d'action et de faits réels
le tout baignant dans la tension"
Chicago Today



14
ANS

Le syndicat
Leur façon de vivre.
Leur façon de mourir!

DINO DE LAURENTIIS présente
CHARLES BRONSON
LINO VENTURA
dans un film de TERENCE YOUNG

**"COSA NOSTRA,
le dossier Valachi"**

"THE VALACHI PAPERS"

CHATEAU: 12.10, 2.30, 4.50, 7.10, 9.30 p.m. VERSAILLES
(SALON ROUGE) Lundi au jeudi à 7.10 et 9.30 p.m.

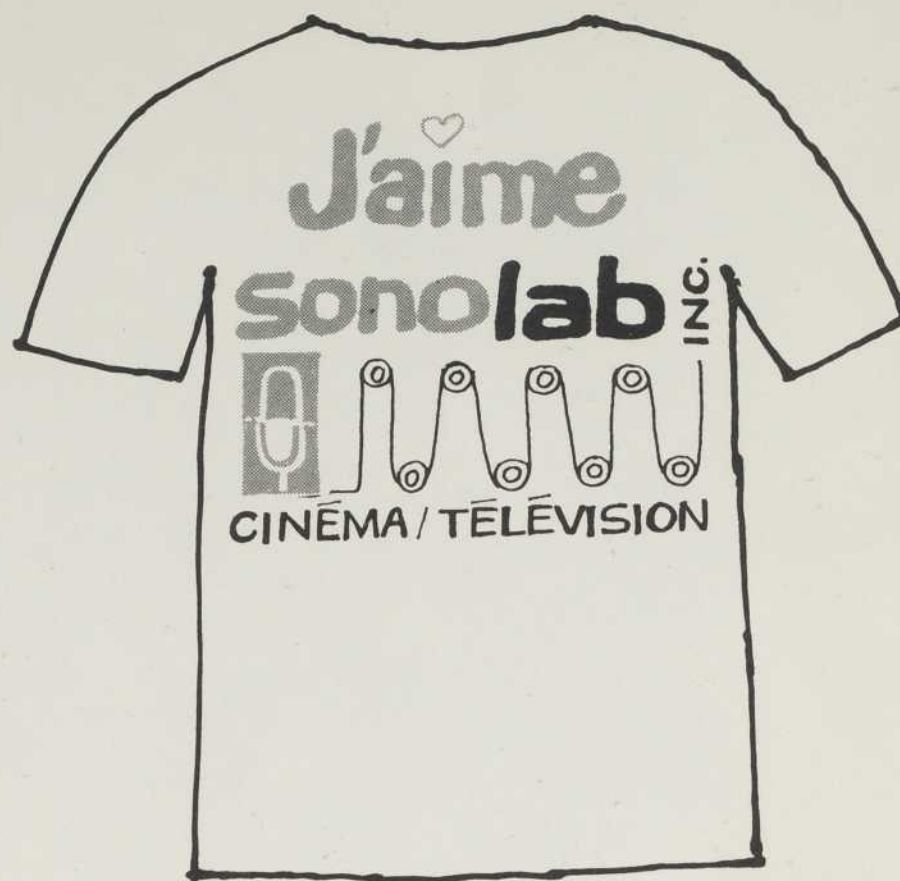
CHATEAU

6956 ST. DENIS 271-4400

VERSAILLES

7265 SHERBROOKE E. 352-4020

LAISSEZ-PASSER
ET CARTE DE L'ÂGE D'OR
NON ACCEPTÉS.



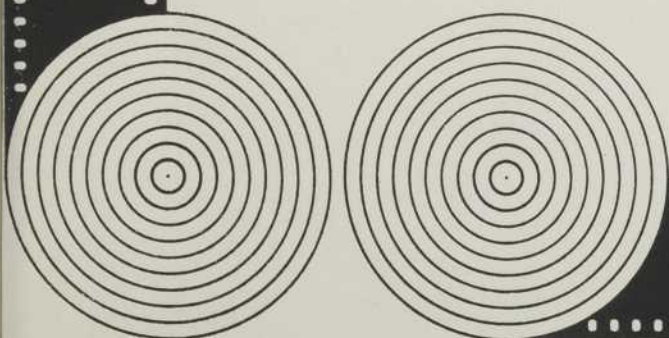
SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL / 28 QUÉBEC 878-9562

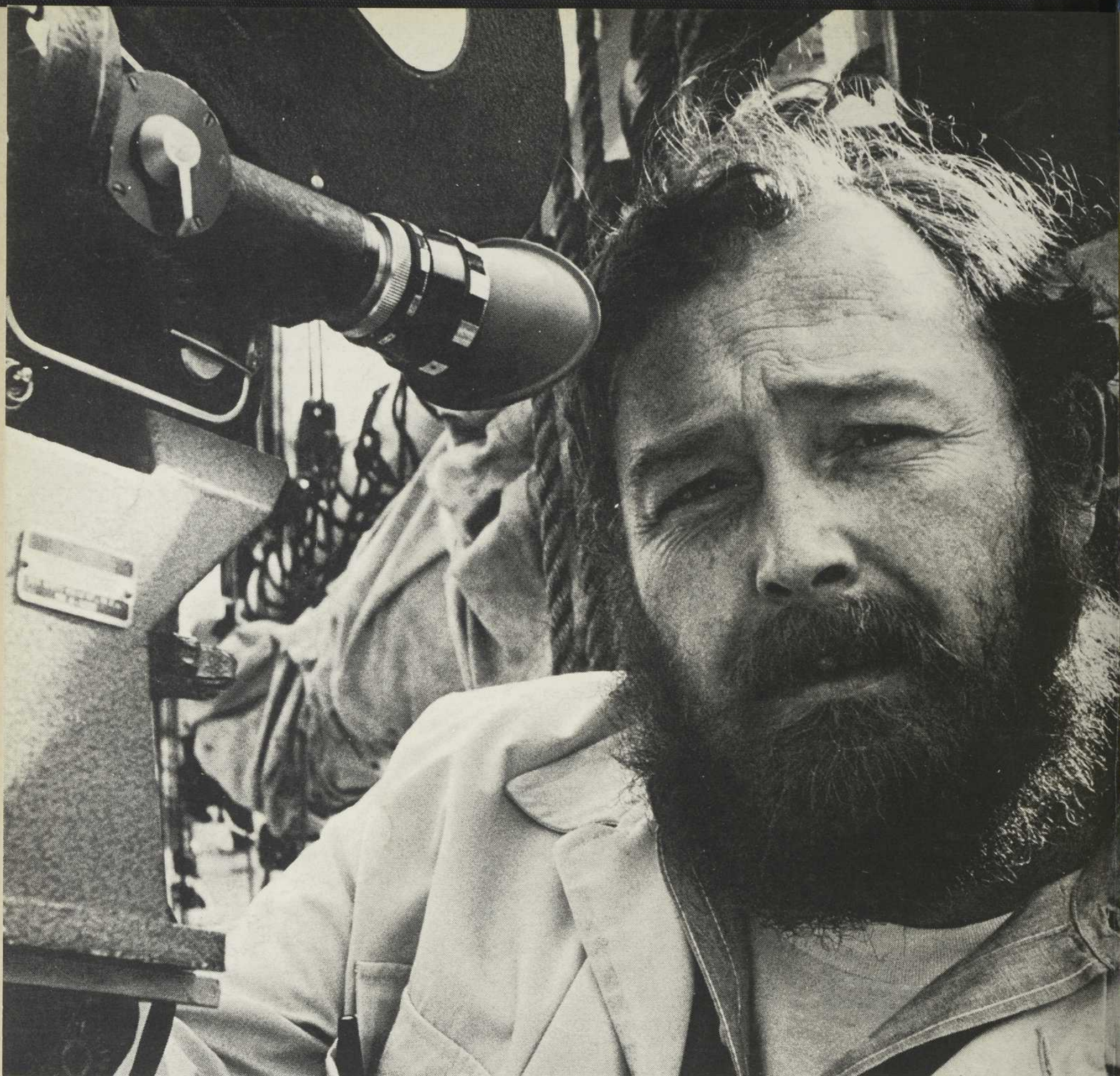
PRISMA

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

Les services complets de production
Plateau de tournage. Studio de son. Transferts, mixage
Salles de montage. Steenbecks et Kems 16mm et 35mm
Eclairage et service de caméra

Les Films Briston Ltée
1310 Larivière, Montréal 133,
(514) 527-2131





"Nous n'étions pas à la recherche de trophées

... mais, dès l'examen des premières séquences, nous avons l'impression de tourner un succès ... et, en fait, l'avenir devait nous donner raison ..."

"J'ai consacré plus de travail à ce film qu'à tout autre ... peut-être parce que j'avais une plus grande liberté d'action ... parce que j'avais la confiance totale du directeur de production, qui voyait et pressentait à travers moi ..."

"Pendant des mois, nous avons examiné de près un nombre considérable de films et de photographies, pour y retrouver cette gradation chaude et légère de l'image que nous cherchions ... Et, pour minimiser les risques d'insuccès dans la reproduction de cette trame visuelle tant désirée,

nous avons utilisé des objectifs spéciaux et de la pellicule de première qualité ... Nous avons eu recours à la gamme complète des produits couleur Eastman, depuis le tout début ... en fait, depuis les premiers négatifs jusqu'aux copies de distribution ..."

"En outre, nous n'avons jamais hésité à faire appel aux conseils techniques de la maison Kodak, lorsque nous en sentions le besoin ... Ce fut la clé du succès ... dans les salles de spectacles comme aux festivals ..."

"Et voilà, c'est toute notre histoire ..."

Division de l'Équipement
audio-visuel,
Kodak Canada Ltée,
3500 ouest, avenue Eglinton,
Toronto 15, Ont.

