

cinéma québec

Vol. 2, No 8

75¢

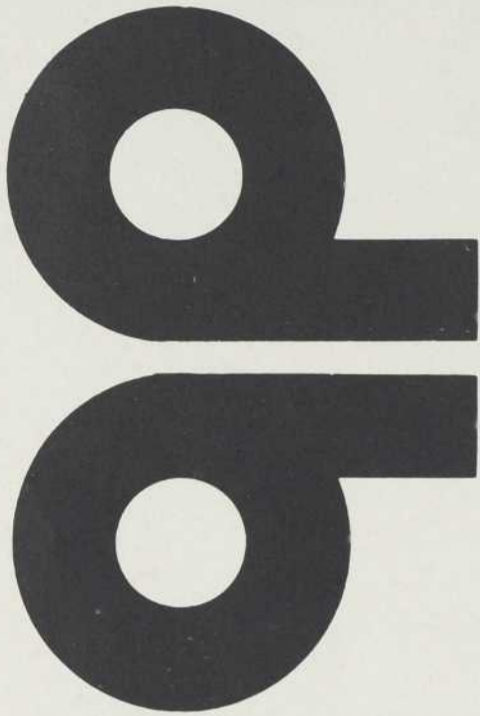
un récit-vérité
de roger laliberté
dernier tango à paris

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

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION

SOIXANTE-DIX VIDEOGRAMMES
A VOTRE DISPOSITION



**POTTERTON
PRODUCTIONS INC.**

Tournage commençant en juin à Montréal.

Child Under a Leaf

en vedette:

Dyan Cannon

Donald Pilon

Case postale 948, Niveau 3, Place Bonaventure, Montréal, Qué.
(514) 875-6470

**les ateliers
audio-visuels
du québec**

1110 bleury montréal • 871-0197

NOUS TENONS AU CINÉMA CANADIEN.

De ses débuts à demain.

La section des Archives de l'Institut canadien du film est le centre canadien d'étude et de conservation du cinéma. Dans l'intérêt national les Archives préservent les films et les programmes de télévision qui sont d'une importance artistique, historique ou sociologique. Les Archives sont particulièrement intéressées au cinéma canadien.

Les fonds disponibles pour l'achat de copies sont négligeables. Nous devons donc faire appel aux cinéastes, distributeurs, et producteurs canadiens, afin d'obtenir des copies de leurs films pour les conserver à la disposition des générations à venir.

Les films requis pour leur préservation par les Archives deviennent le matériel de référence et d'étude qui peut être consulté dans les locaux mêmes des Archives. Chaque donateur reçoit des Archives la promesse suivante: le film ne sera pas utilisé ou reproduit, en totalité ou en partie, pour projection hors des Archives sans la permission officielle des détenteurs des droits d'auteur.

Les négatifs, les copies à grain fin, ou les copies originales, sont disponibles en tout temps au déposant pour ses propres fins de reproduction. L'entreposage classifié des copies originales aux Archives peut ainsi, tôt ou tard, être utile aux déposants.

ARCHIVES CANADIENNES DU FILM

UNE SECTION DE L'INSTITUT CANADIEN DU FILM
**1762, AVENUE CARLING,
OTTAWA, ONTARIO.
K2A 2H7**

ont pris la parole

dans ce dix-huitième numéro:

Robert Boissonnault, Jean-Claude Boudreault, Michel Brûlé, Pierre Demers, Michel Euvrard, Richard Gay, Roger Laliberté, Francine Laurendeau, André Leroux, Pierre Maheu, André St-Jacques, 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:

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

Index:

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

Abonnements:

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

Etats-Unis, ajouter un dollar

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

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Photo couverture: une scène de **Dernier tango à Paris**

Cinéma international

- 10 **Dernier tango à Paris**, de Bernardo Bertolucci
Le Vertige de la passion,
par André Leroux

L'évolution des cinéastes québécois

- 14 Naissance d'une industrie "indépendante" de cinéma,
par Robert Boissonnault

Cinéma éducatif

- 17 Une tentative téméraire: Sept films sur des écrivains québécois,
par Michel Euvrard
- 21 En marge du cinéma éducatif:
Des cinéastes à reconnaître,
par Jean-Claude Boudreault

Un récit-vérité

- 24 Les petites misères sans grandeur d'un cinéaste méconnu, une interview de Michel Brûlé avec Roger Laliberté

Cinéma québécois

- 35 **Le bonhomme**, de Pierre Maheu
1) Le grand ménage du printemps cinématographique québécois, par Pierre Demers
2) Un film brouillon, par Richard Gay
3) Le clan, un texte de Pierre Maheu
- 41 **La conquête**, de Jacques Gagné
Une symbiose qui échoue,
par Richard Gay

Critiques

- 43 La vallée
44 Brother Sun, Sister Moon
45 Il Caso Mattei
46 Marjoe
47 Sex Shop
48 The Effects of Gamma Rays...
48 Keep it in the Family
49 Une saison dans la vie d'Emmanuel

informations / notes documents

\$3,000,000.00

C'est maintenant ultra-officiel: le Québec aura son Centre du Cinéma. Le premier ministre, Robert Bourassa l'a dit, et son ministre des Affaires culturelles, le Dr François Cloutier, l'a confirmé lors d'une allocution faite le 13 avril devant les membres de l'Association des producteurs de films du Québec réunis en Congrès à Sainte-Adèle.

Le Dr François Cloutier allait cependant révéler que ce Centre cinématographique serait géré conjointement par des représentants du milieu et des représentants du gouvernement. "Ce centre", a-t-il précisé, "jouira d'une grande autonomie et se verra doter d'un budget minimum de l'ordre de \$3 millions par année". (On nous précisera par la suite que ce budget, qui pourrait d'ailleurs s'élever à \$4 millions, serait renouvelable chaque année, et cela indépendamment des profits que pourrait faire le centre).

Le ministre a ajouté qu'il était encore trop tôt pour annoncer quelle serait la structure juridique de ce centre et quels en seraient les pouvoirs. "Il reste", a-t-il dit, "un bon nombre de questions à résoudre en particulier celles qui concernent la responsabilité du ministère des Affaires culturelles dans la définition même d'une politique du cinéma par rapport à celle du Centre de cinématographie qui aura surtout pour objet de favoriser la production, l'exploitation, la distribu-

tion des films et le soutien aux industries techniques".

Le ministre a conclu en disant qu'une loi-cadre sur le cinéma serait certainement présentée au cours de la présente session et que cette loi tenterait de concilier la responsabilité gouvernementale touchant la définition des politiques et le désir légitime de participation du milieu.

Congrès annuel de l'APFQ

L'Association des producteurs de films du Québec tenait, les 13 et 14 avril derniers, son deuxième Congrès annuel. Réfugié à Sainte-Adèle, on a tenté de faire le point sur l'industrie cinématographique québécoise. Fait marquant: les producteurs présents ont décidé unanimement (et cela aux dépens de M. Jean Boucher, sous-secrétaire d'Etat Ottawa) que leur industrie ne saurait plus être qualifiée ni de primaire ni de naissante, mais d'industrie tout court. Dont acte.

Parmi le autres faits saillants, et dans leur ordre chronologique:

- Election du nouvel exécutif de l'APFQ: Claude Héroux, président; Claude Godbout, vice-président; André Collette, secrétaire-trésorier; Robert Boivin, Mel Hoppenheim, René Avon et Arthur Lamothe, directeurs.

- Front commun contre

l'Union des artistes. Un mécontentement grandissant se fait sentir dans les milieux cinématographiques contre l'Union des artistes qui semble se refuser totalement à toute négociation avec le milieu. On a donc dénoncé avec vigueur la hausse de tarifs décrétée unilatéralement par l'Union, hausse jugée excessive, et qui prendra effet le 15 mai. Il a donc été remis de l'avant cette idée de front commun qui devrait regrouper les différents organismes concernés, à savoir Radio-Canada, Télé-Métropole, ONF, APFQ. A suivre.

- Absence du président et directeur général de Radio-Québec, M. Yves Labonté. Ayant été la cible des plus virulentes critiques formulées lors du précédent Congrès de l'APFQ, M. Labonté a décidé, cette année, de se faire représenter par son adjoint, René Reeves. Mais cette année, on n'avait plus de grief à lancer contre Radio-Québec, la cible étant cette année l'ONF.

- Présence, pour la première fois, d'un représentant du Service général des moyens d'enseignement du ministère de l'Éducation, en l'occurrence son directeur, M. Réal Michaud. C'était reconnaître l'importance, en volume de contrats, du cinéma éducatif.

- Présence aussi de M. Raymond David, de Radio-Canada.

- Présence enfin, pour la première fois, d'un représentant du ministère de l'Industrie et du Commerce, M. Jean-Paul Dubreuil, qui est venu dire à l'industrie que son ministère était là pour l'aider.

PRISMA

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

- Et si on n'a eu aucune question à poser aux représentants de la SDICC, c'est l'ONF qui est devenu la bête noire de certains représentants de l'industrie privée. En gros, on lui a reproché de faire ce que les compagnies privées sont en mesure de faire, et aussi bien. M. André Lamy a rappelé que l'ONF avait un mandat à remplir, et qu'il le remplirait dans les conditions les plus favorables.

- Mais c'est M. Jean Boucher, sous-secrétaire d'Etat qui allait mettre le feu aux poudres en annonçant officieusement qu'il était puéril de s'imaginer que les investisseurs pourraient bénéficier indéfiniment des avantages fiscaux exorbitants dont ils se sont prévalus jusqu'à présent. Voici, d'ailleurs un extrait de ce débat:

Jean Boucher:

"Si j'ai bien compris la question, il s'agit de savoir si les investisseurs privés pourront continuer à se prévaloir des avantages qu'ils ont cru disponibles et à portée de la main pendant deux ou trois ans, et qui semblent (être mis) en doute à l'heure actuelle. Je vais vous dire ce que j'ai dit à l'autre groupe, à notre bureau d'Ottawa. Je pense que cette cause là est perdue. Je ne sais pas si on vous a répondu ouvertement, je doute fort que Monsieur Pelletier ait jamais pu vous laisser entendre que la chose serait maintenue, mais c'est nettement un système d'investissement parasitaire à l'industrie du cinéma, et je ne vois pas comment l'industrie du cinéma, va pouvoir compter là-dessus. C'est incontestablement un coup d'ur, parce que ça a apporté à l'industrie du cinéma des fonds substantiels pendant une période d'illusion, mais il me paraît tout à fait inconcevable que cette situation là persiste parce que, voici des investisseurs qui recouvrent même dans l'espace de 12 mois, plus que leur mise

et beaucoup plus que ce qu'ils ont risqué, et je ne vois pas comment un système fiscal puisse véritablement imaginer qu'une situation analogue puisse persister. C'est une illusion qui a duré quelque temps, mais aussi pénible que ça soit, je pense qu'il faut chercher des solutions ailleurs."

Pierre David:

"Est-ce que c'est maintenant la réponse officielle du gouvernement?"

Jean Boucher:

"Ce n'est pas la réponse du gouvernement, c'est mon interprétation de la situation actuelle. Je ne sais pas quand le ministre du Revenu national communiquera officiellement sa réponse. Je vous dit tout simplement, en vieux fonctionnaire d'Ottawa, que si vous comptez là-dessus vous faites des illusions, parce que ce n'est pas là qu'est la réponse."

M. Raymond-Marie Léger, directeur de l'Office du film du Québec, devait nous déclarer lors d'une interview, que le gouvernement du Québec, d'ici deux ou trois mois, fera connaître sa politique globale en matière de fiscalité appliquée au cinéma. "Je pense qu'elle sera réaliste, intéressante, et qu'elle sera ainsi conçue et appliquée qu'elle ne fera pas des gens du cinéma des espèces d'assistés sociaux privilégiés."

Jean-Pierre Tadros

Association de cinéastes

Le mardi 3 avril 1973, plus de soixante-quinze cinéastes aussi bien du secteur privé que gouvernemental, se sont réunis en assemblée pour former une

Maintenant

"Nos compatriotes sont pauvres dans un pays riche, citoyens de seconde classe dans leur propre cité, forcés de travailler dans la langue des maîtres, étrangers sur le sol même de leur patrie, déchirés entre ce qu'ils sont et ce qu'ils voudraient être."

François Aquin
(Assemblée Nationale, 3 août 1967)



75 cents

numéro 125

avril 1973

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
EKTACHROME. 35 MM — 16 MM
— SUPER 8 MM.

LE SEUL LABORATOIRE
CINEMATOGRAPHIQUE A MONTREAL
POSSEDANT L'ANALYSEUR DE
COULEURS TRANSISTORISE HAZELTINE
POUR CORRECTIONS DE COULEURS
DE SCENE A SCENE. INSTALLATION
COMPLETE POUR LE NOIR ET BLANC.

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC

265 OUEST RUE VITRE, MONTREAL • QUÉBEC

(514) 861-5483



association qu'ils ont appelé **L'Association des Réalisateurs de Film du Québec**.

Cette association groupe enfin des artisans du cinéma qui jusqu'à maintenant n'avaient pas de représentation officielle et distincte.

L'Association des Réalisateurs de Film du Québec se donne pour but de défendre les intérêts des cinéastes réalisateurs face aux divers organismes et de protéger la liberté de travail de ses membres.

Le comité exécutif élu par l'assemblée se compose comme suit: président, Denis Héroux; vice-présidents, Jacques Gagné, Jean-Pierre Lefebvre; secrétaires, Roger Frappier, Jacques Leduc; trésorier, Guy Dufaux; directeurs, Alain Chartrand, Claude Fournier, Louis Portugais.

Cette association permettra d'affirmer la responsabilité des réalisateurs de films dans l'édification d'un cinéma national.

Maison de location

C'est le 18 mai que sera inauguré par M. Scoop Clapp de New York un consortium de cinq compagnies qui offriront leur service au monde du cinéma. Ce complexe est situé au 5,000 Wellington à Verdun dans l'ancien Studio 46 de Radio-Canada qui a été réaménagé.

La principale compagnie est Cinepro, une maison de location qui louera de l'équipement de prises de vue et de montage, et dotée d'un studio de tournage 45x85x30 climatisé et insonorisé avec grille d'éclairage et fond cyclo. Des salles d'habillage et de maquillage, ainsi que des

bureaux de production et autres facilités sont mis à la disposition des équipes de tournage.

Sont rattachés à Cinepro quatre autres compagnies: Cineset qui fabrique des décors de plateau ainsi que de la menuiserie de toute sorte; Cineflex qui s'occupe de la conception et la réalisation d'équipement et d'outils servant à la fabrication de films (une nouvelle caméra 35 mm portative avec saison sortira bientôt de ses ateliers); Cando qui offre des services de production ("production packaging"); et Daicar, une maison spécialisée dans le dépistage de scénarios et la mise en oeuvre de leur réalisation.

A la tête de ce nouveau groupe: Greg Clapp, président; John Clapp, vice-président et Scoop Clapp, secrétaire-trésorier. Il est à noter que Scoop Clapp est le président-fondateur de Camera Service Centre, une maison new-yorkaise de location d'équipement qui opère depuis 19 ans.

L'ACDIF

L'Association Canadienne des Distributeurs Indépendants de Films d'expression française (I.A.C.D.I.F.) a procédé au cours de son Assemblée générale annuelle du 11 avril 1973 à l'élection de son nouveau Conseil d'administration qui est maintenant constitué comme suit:

Président: André Link; vice-présidents: Georges Arpin, Rock Demers; secrétaire: Nicole Boisvert; trésorier: Wanda Gavsie; directeurs: Armand Cournoyer, Roland Smith.

Du répertoire en province

Deux salles de cinéma du Saguenay appartenant à la compagnie québécoise France Film, le Cartier de Chicoutimi et l'Elysée de Kénogami, viennent de changer de façade ou, si vous préférez, de programmation.

Désormais, ces salles ne présenteront que des films choisis pour leur intérêt cinématographique. Imitant un peu la politique des salles Outremont de Montréal et du Bijou de Québec, le Cartier et l'E-

lysée offrent à partir du 6 avril 1973 "un bon film par soir pour \$0.99."

La programmation est déjà faite pour les prochains 6 mois. On y verra des films qui ont déjà circulé dans certaines salles parallèles de la région (le cinéma 35mm de l'Auditorium Dufour de Chicoutimi, Ciné-Flair de Chicoutimi, le Cafétula d'Arvida et le ciné-club régional). Mais peu importe, pour une première fois, les gérants de salles du Saguenay considèrent qu'il faut montrer des films de qualité au nouveau public averti de la région.

C'est donc un pas im-

L'Avant-Scène

a publié récemment :

THÉÂTRE	Le Gardien	Pinter
	Le Songe	Strindberg
L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie		Arrabal
L'Amante anglaise		Duras
Cher Antoine		Anouilh
Jeux de massacre		Ionesco
La Logeuse		Audiberti

et des numéros doubles :

Spécial Comédie-Française (9 auteurs nouveaux)
L'État de siège et Révolte dans les Asturies (Camus)
Le Diable et le Bon Dieu et La Putain respectueuse (Sartre)

CINÉMA

Dies Irae	Dreyer
La Strada	Fellini
Les Choses de la vie	Sautet
Ma nuit chez Maud	Rohmer
Œdipe roi	Pasolini
L'Enfant sauvage	Truffaut
Cérémonie secrète	Losey
Zazie dans le métro	Malle
Je t'aime, je t'aime	Resnais
Les Sept Samourais	Kurosawa
Easy rider	Hopper
Viva la muerte	Arrabal
La Chinoise	Godard

ABONNEMENTS UN AN

THÉÂTRE 23 numéros : 79 F. Etr. : 93 F.
 CINÉMA 11 numéros : 45 F. Etr. : 55 F.
 THÉÂTRE + CINÉMA : 118 F. Etr. : 140 F.

SPÉCIMEN ET CATALOGUE GRATUITS SUR DEMANDE

■ "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^e - C.C.P. Paris 7353.00.

portant que vient de franchir la distribution commerciale dans cette région périphérique du Québec. Jusqu'au 6 avril dernier, les propriétaires des salles commerciales du Saguenay ne jugeaient pas nécessaire de programmer, dans des salles spécialisées, du cinéma dit de qualité. Leur mentalité finira-t-elle par changer sous la pression acharnée des cinéphiles mécontents, des distributeurs marginaux et des journalistes affamés de films intéressants? Donc, si vous passez par la région du Saguenay et que vous avez l'intention de voir ou de revoir les films que programme le cinéma Outremont à Montréal, rendez-vous au Cartier de Chicoutimi ou à l'Elysée de Kénogami. Vous tomberez alors peut-être sur des films admirables comme: **Mon oncle Antoine** de Jutra, **Sacco et Vanzetti** de Montaldo, **On achève bien les chevaux** de Pollack, **Soldat bleu** de Nelson, **Psychose** d'Hitchcock, **La horde sauvage** de Peckinpah, **Le genou de Claire** de Rohmer, **Mort à Venise** de Visconti, **Le bal des vampires** de Polanski, **Les chiens de paille** de Peckinpah, le **Satyricon** de Fellini. Et, si par hasard **Le passager de la pluie** de René Clément, **Borsalino** de Deray ou **Des fraises et du sang** de Hagmann sont au programme, eh bien! vous devrez accepter que le monde n'est pas parfait et que ces salles aussi doivent "faire leurs frais".

En attendant que le Verdi ou que les Cinémas du Vieux-Montréal viennent ouvrir une succursale au Saguenay... Mais ne brûlons pas les étapes.

Pierre Demers

Le tonnerre rouge!

Michel De Grandpré, président d'Onyx Films Inc., et Pierre David, directeur exécutif des Productions Mutuelles Ltée, ont annoncé qu'à la suite d'un accord intervenu le 20 avril 1973, Onyx Films Inc. a confié aux Films Mutuels la distribution du film **Le tonnerre rouge**, produit par Onyx Films Inc.

Il s'agit là de la production cinématographique à plus haut budget jamais réalisée au Canada. Le budget du film **Le tonnerre rouge** dépasse en effet \$1,500,000.00, et cela sans la participation de la S.D.I.C.C.

Tourné en Saskatchewan l'automne dernier, ce film a été réalisé par Claude Fournier, avec, en vedette, Donald Sutherland, Jean Duceppe, Francine Racette, Chief Dan George et Jevin McCarthy, avec la participation de la Gendarmerie Royale du Canada et des Indiens Cree de la Saskatchewan. La musique de ce film en panavision est signée Michel Legrand.

Cette super-production prendra l'affiche à Montréal, simultanément en anglais et en français, le vendredi 14 septembre 1973. Le film sera présenté en français aux cinémas Le Parisien, Laval, Versailles et Greenfield Park, de même que dans quatre autres salles de la région métropolitaine. Le nom de la salle qui présentera la version anglaise du film, intitulée **Alien Thunder** sera connu ultérieurement.

Festivals

a) Cannes

Un drôle de virus s'empare de la gent cinématographique à pareille époque. Ce virus à nom, vous l'aurez deviné. Cannes.

Car le Festival international de Cannes n'a cessé de devenir depuis quelques années la grosse affaire avec laquelle l'industrie cinématographique canadienne, et surtout québécoise, se doit de se mesurer pour se révéler à la hauteur des événements. Cela dit, les plus malins — et ils deviennent de plus en plus nombreux — savent faire des affaires dans les coulisses alors que le beau monde s'agite sur la croquette.

Donc, cette année le festival de Cannes se déroulera du 10 au 25 mai. **La mort d'un bûcheron** sera présenté en compétition officielle (le 21 mai à 22h30); **Kamouraska** sera de son côté présenté hors-compétition par l'Association de la critique française (rare honneur) le 11 mai 17h30. Et si aucun film canadien ne figure aux projections de la Semaine de la critique, deux films seront présentés dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs: **Wedding in White** de Bill Fruet (le 20 mai à 13h et 20h, et le 21 mai à 24h.; conférence de presse le 21 à 16h45) et **Réjanne Padovani** de Denys Arcand (le 12 mai à 13h et 20h, et le 13 mai à 24h.; conférence de presse le 13 mai à 16h45). Un court métrage de Bratislav Pojar, réalisé à l'ONF, **Balablok** participera dans sa catégorie à la compétition officielle.

Ceci dit, un total de 22 films seront présentés sur le marché du film au cinéma Vox qui, pour l'occasion, présentera du cinéma canadien tous les jours à 10h, 12h, 14h et 16h. En charge du Vox, rue d'Antibes, Marcel Paradis.

Quant à la délégation officielle canadienne, elle sera présidée cette année par Michael Spencer, directeur exécutif de la SDICC. Ce choix, nous fera-t-on remarquer, est indicatif du désir de laisser de côté, cette année, toute

notion de prestige, et de s'attaquer à des problèmes concrets de ventes et de promotion du cinéma canadien. Un effort concerté a donc été fait pour maximiser la publicité corporative. Ainsi, pour chaque film montré à Cannes il a été fait un dépliant publicitaire abondamment illustré. Et, ne l'oublions pas, une fois de plus **Cinéma/Québec** sera distribué grâce au concours du ministère des Affaires culturelles du Québec.

Un secrétariat, Cinéma Canada, a été mis sur pied à Cannes par le Bureau des Festivals du film, qui relève du Secrétariat d'Etat. Ce secrétariat a pour mission d'aider l'industrie canadienne du cinéma à promouvoir et à vendre ses films à l'étranger. Il occupe 5 pièces à l'Hôtel Carlton.

Le secrétariat, qui a été placé sous la direction de M. Robert Desjardins, directeur du secteur film au Secrétariat d'Etat, prêterait main forte à l'industrie au cours du festival. M. David Novek, de l'Office national du Film, sera chargé de la promotion et de l'information, et M. Christian Rasselet, qui agit en tant que coordonnateur des opérations au Canada, sera l'adjoint de M. Desjardins.

Cinéma Canada disposera d'un kiosque au Palais des Festivals et deux agents d'information s'y tiendront en permanence.

Jean-Pierre Tadros

b) Montréal

Le premier Festival international du film sur l'Environnement humain se déroulera du 1er au 10 juin à l'Expo-Théâtre à Montréal. Le gouvernement du Québec annonçait, le mois dernier, l'octroi d'une subvention de \$25,000.

Le festival qui aura pour thème "la technolo-

gie et les ressources au service de l'homme et de son environnement", 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 organisé conjointement par l'École polytechnique de Montréal et la Faculté de génie de l'Université de Toronto, à l'occasion de leur centenaire respectif.

Le festival présentera des longs et des courts métrages, des films d'animation et des bandes annonces, en compétition et hors compétition, provenant de toutes les parties du monde. Il se propose également de réunir à Montréal les personnalités les plus marquantes des milieux scientifiques et cinématographiques concernés.

L'Âge d'Or

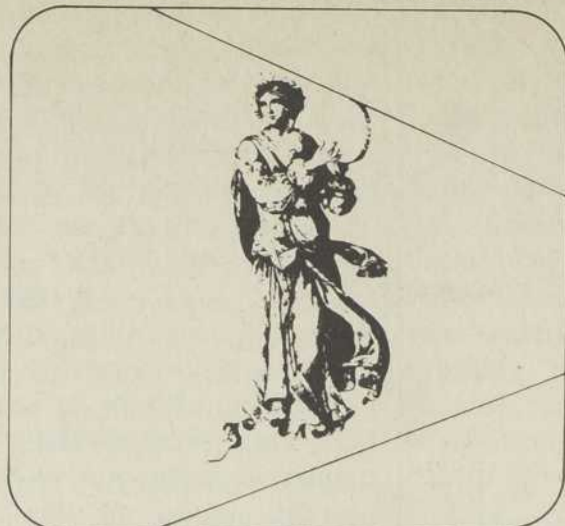
Le Prix de l'Age d'Or, doté d'une somme de 100.000 francs belges, a été attribué — par 4 voix contre 3 — au film de Dusan Makavejev, **WR: Misterije Organizma (WR: les mystères de l'organisme)** pour son discours subversif sur les délires opposés de Staline et de Wilhelm Reich.

Le Prix de l'Age d'Or, créé par la Cinémathèque Royale de Belgique, se propose de couronner chaque année, un film qui, par sa mise en question des valeurs établies, rappelle le film tout à la fois poétique et révolutionnaire de Luis Bunuel, l'Age d'Or.

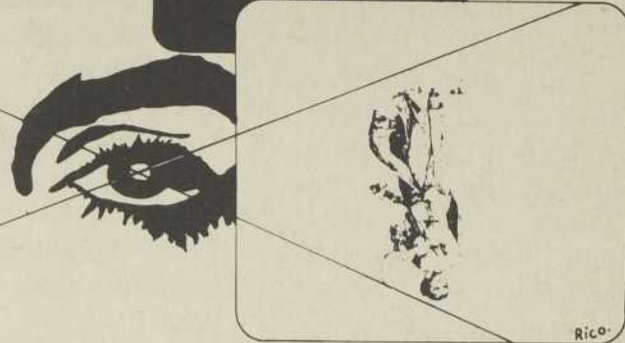
A peine créé, ce Prix avait recueilli près de 70 inscriptions, venues d'une vingtaine de pays différents.

Le film de Luis Bunuel, **Le charme discret de la bourgeoisie**, également inscrit au Prix, a été placé hors compétition.

LE PLUS FORT TIRAGE
DES REVUES DE CINEMA



EN
VENTE
PARTOUT
4 FRS



6, RUE ORDENER - 75018 PARIS

cinéma 73

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

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

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

SPHERIQUES

(1.85, 1.66, T.V. 375)

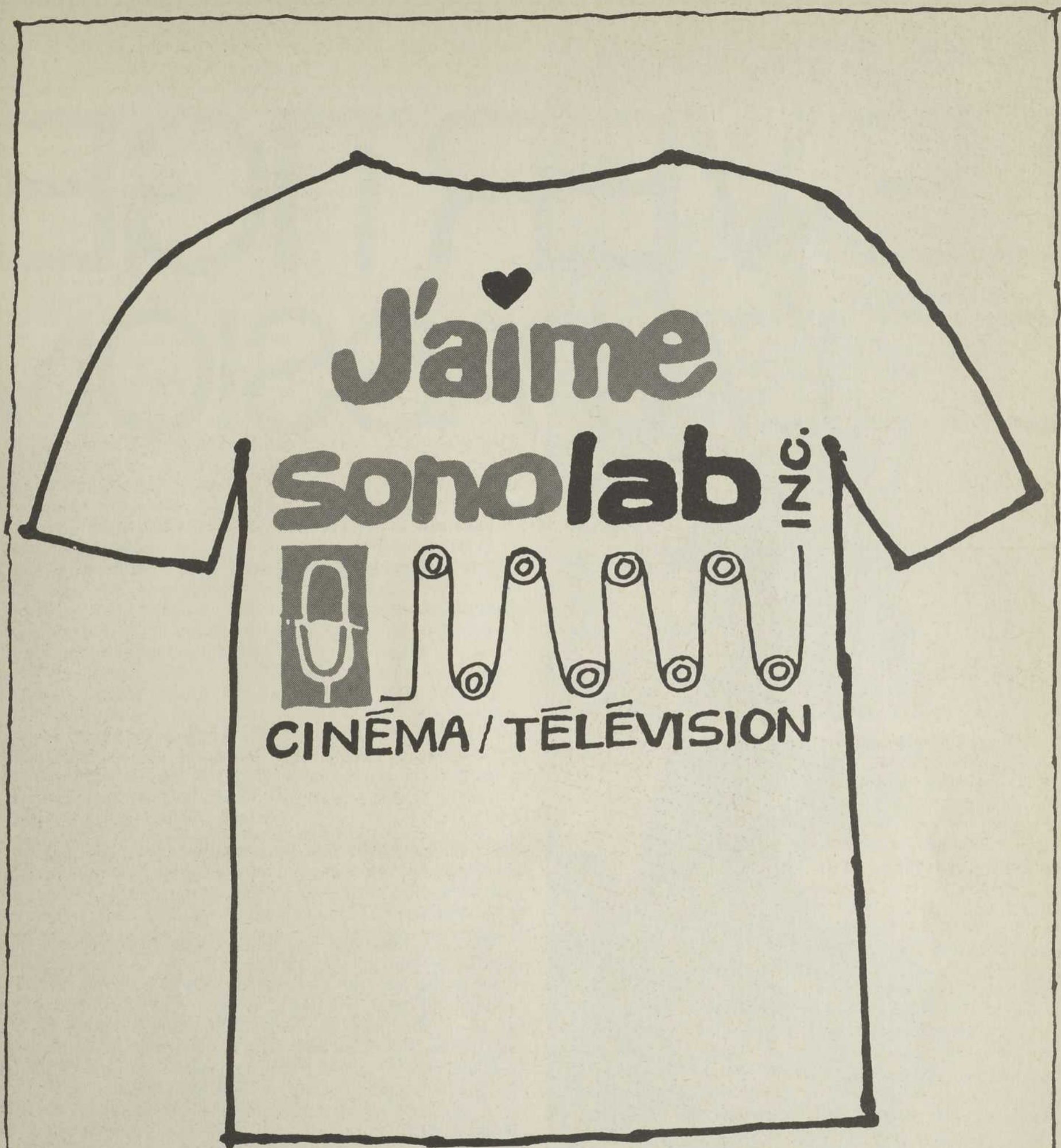
- * Choix de 16 importantes lentilles partant de 15 à 1000mm.
- * Nouvelles lentilles à Haute-Vitesse, 28 à 150mm.
- * Nouveaux zooms

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

GENERATEURS

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



LES SERVICES SONORES ET DE LABORATOIRES
LES PLUS IMPORTANTS AU QUÉBEC

SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL 128 QUÉBEC 878-9562

dernier tango à paris

LE VERTIGE DE LA PASSION

andré leroux

On sort du **Dernier tango à Paris** la gorge sèche, épuisé, essoufflé, le cœur battant comme si l'on avait été transporté, impuissant et fasciné, dans un vertige sans limite. Le film de Bertolucci ne nous laisse aucun moment de répit, nous agresse dans nos retranchements les plus intimes, nous oblige à remettre en question nos certitudes les plus enracinées. Dès la séquence d'ouverture, nous sommes littéralement plongés au cœur même de la douleur écrasante d'un homme vieilli et ravagé qui hurle le poids de sa souffrance dans un Paris étrangement fantomatique. Tandis que le métro roule à toute vitesse sur une voie aérienne, la caméra, située légèrement en diagonale, au-dessus de la tête de Paul, s'élance sur lui avec une sauvagerie déconcertante et nous découvre le visage tourmenté et boursoufflé d'un être terrassé par un déchirement intérieur insupportable. Rarement au cinéma, une séquence d'ouverture a-t-elle atteint un si intense relief dramatique. Bertolucci entraîne le spectateur à l'intérieur même du drame de Paul; il l'oblige ainsi à s'impliquer totalement dans l'aventure intérieure du personnage, à percevoir ses contradictions, ses tourments, non pas avec un regard froidement distancié mais bien plutôt avec une conscience complice de tous les liens affectifs et intellectuels qui nous rattachent à Paul.

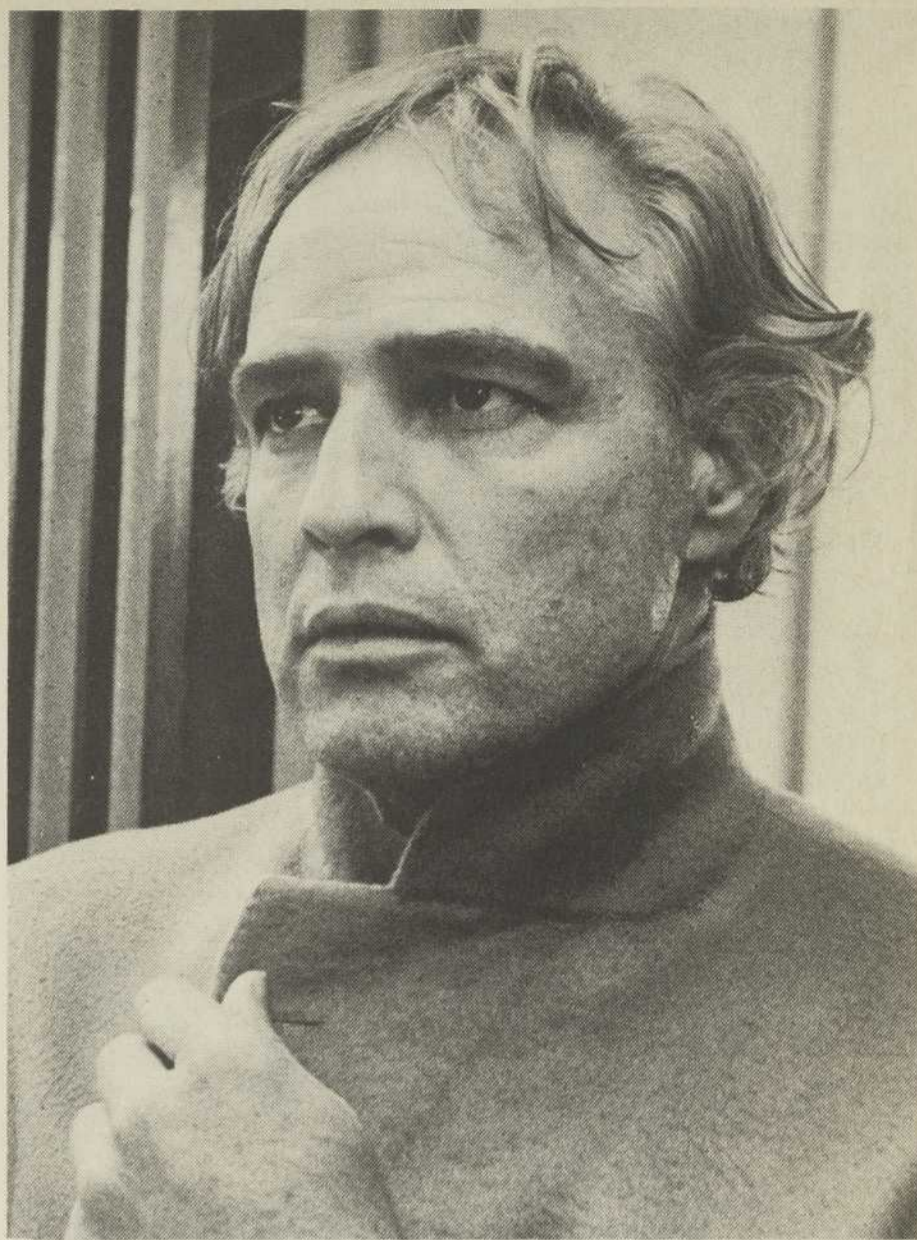
D'où les réactions enthousiastes et controversées qu'a suscité le film un peu partout à travers le monde. Bertolucci a osé montrer à l'écran ce que la majorité des films cachent ou déforment avec une hypocrisie révoltante: le rôle et les implications de la sexualité dans chacune de nos existences. Avec une honnêteté et une franchise admirables, il bouleverse et enfreint tous les tabous sexuels, bouscule la longue tradition du film de sexe sans passion et restitue à la sexualité sa véritable dimension existentielle. **Dernier tango à Paris** ne renie pas et n'émascule pas l'ampleur de la passion physique, la spontanéité et la vivacité des contacts sexuels; il en fait l'axe fondamental autour duquel gravitent tous les autres conflits. Le film crée un choc émotionnel auquel on ne peut échapper parce que tous les éléments sont enracinés au sein de l'expérience vécue la plus charnelle et la plus immédiate. Chaque instant existe avec une force d'évidence qui rend chaque image nécessaire, émouvante et essentielle.

Tout le film de Bertolucci n'est qu'une éblouissante tentative pour saisir une multitude d'instantanés qui échappent à toute détermination. Tout dans **Dernier tango à Paris** se dissout, s'effrite devant la révélation de ce qui est la découverte de la vie et de toutes ses manifestations. Lorsque Jeanne tue Paul dans un moment de délire dont elle cherche

à s'excuser, Bertolucci suggère qu'elle refuse de reconnaître et d'accepter une partie vitale d'elle-même, la part la plus précieuse de son existence: la passion qui a dilaté son petit univers fermé, l'élan sexuel et amoureux qui l'a révélée à elle-même dans chacun des instants de sa relation avec Paul. En rejetant le dynamisme moteur de sa sexualité, la passion, elle rejette, par le fait même, la vie. Tout le film s'articule sur le déchaînement des passions qui trouve sa résolution, chez Jeanne, dans le refus d'en accepter jusqu'au bout toutes les conséquences, et chez Paul, dans une mort tour à tour crainte puis appelée.

Le grand mérite de Bertolucci est de ne pas avoir vidé la sexualité de tous ses attributs charnels et passionnés. Toutes les séquences réunissant Paul (Marlon Brando) et Jeanne (Maria Schneider), isolés du monde extérieur dans l'appartement, sont investies d'une aura presque mythique, comme si les personnages, en voulant abolir le temps, opéreraient un retour à l'état originel. Paul cherche à réduire les contacts sexuels à leur niveau le plus élémentaire. Il refuse de connaître l'identité de Jeanne et ne veut absolument pas l'entendre parler de son passé. Jeanne s'objecte, précise des points de repère dans le temps, mais progressivement s'abandonnera au jeu, se livrera complètement à l'ivresse des sens. La beauté incantatoire et magique de ces séquences, débarrassées de toutes complaisances visuelles et de tout voyeurisme maladif, provient d'une sorte de cérémonial du geste qui rapproche les personnages, à leur insu. Alors que toute notion de temps disparaît, que le spectateur est confronté à un univers presque foetal, (la chambre en forme de cercle appuyant cette affirmation) sans lien aucun avec l'extérieur, Jeanne et Paul s'apprivoisent, se reconnaissent, se découvrent dans un huis clos où la parole d'abord niée devient peu à peu envahissante. Lors des premières rencontres, Jeanne s'explique, se définit, tandis que Paul se replie sur lui-même. Leur itinéraire se transformera inévitablement, Paul s'ouvrant et se confessant à Jeanne au moment où celle-ci ne ressent plus le besoin urgent de se sécuriser par la parole.

Bertolucci, avec une incroyable maîtrise de tous ses éléments, établit un incessant contrepoint entre la violence de la passion sexuelle et la fragilité des êtres qui s'y engouffrent, Paul, incapable de surmonter le choc provoqué par le suicide inexplicable de sa femme, s'isole avec Jeanne pour se prouver à lui-même sa propre virilité et exorciser sa douleur. Jeanne participe au jeu érotique, mais est incapable d'en percevoir tous les prolongements et toutes les conséquences. D'où l'attitude ambivalente qui caractérise l'approche de Bertolucci envers ses personnages et leurs comportements. Fasciné par la violence exacerbée de la douleur de Paul, il ne peut que constater la faiblesse d'un homme pour qui l'agression sexuelle relève à la fois du défoulement et d'un désir de fuir la réalité insoutenable. Subitement confronté à l'échec de sa vie maritale et incapable d'en expliquer les causes, il éprouve un besoin de se tourmenter et de se valoriser à travers et par la seule vérité qu'il connaisse: sa virilité. Paul est pitoyable et pathétique dans la mesure où il s'apitoie sur lui-même par impuissance à trouver en lui-même les forces qui lui permettraient de dépasser et de surmonter son désespoir. Le regard que Bertolucci jette sur Jeanne oscille constamment entre une tendresse avouée (tous les gros plans radieux qui illuminent littéralement sa chevelure et son visage candide et pervers) et un détachement concerté. Lorsqu'elle assassine Paul pour s'en libérer définitivement, Bertolucci a bien pris soin de clairement préciser ses partis pris et sa position morale. Paul meurt en pleine lumière, au grand jour, après avoir



Marlon Brando



Maria Schneider

dernier tango



Catherine Allégret et Marlon Brando



Maria Schneider et Marlon Brando



Maria Schneider

collé, comme un enfant, son morceau de gomme sous la rampe du balcon. Etendu en position de fœtus, il semble être finalement parvenu à une paix à laquelle il aspirait depuis toujours. Dans la mort, il a retrouvé la grâce de l'innocence. Jeanne éloignée et renfermée dans l'appartement de ses parents, prisonnière en quelque sorte de son éducation familiale bourgeoise, baigne dans un halo d'obscurité diamétralement opposé à la splendeur rayonnante du monde extérieur. Perdue dans un imbroglio de justifications, elle est figée dans le décor, le fusil à la main, vidée d'elle-même comme si elle venait d'abattre son double complémentaire et vital, seule face à son échec.

L'histoire du **Dernier tango à Paris** est d'ailleurs celle de plusieurs échecs qui se répondent et se renvoient les uns aux autres comme si chaque existence inachevée trouvait son point de différence ou de ressemblance dans son double. Paul n'est-il pas le double complémentaire et nécessaire de Jeanne? Petite bourgeoise, élevée dans un cadre familial nourri de ses longues traditions ancestrales, transportée dans une frénésie sensuelle totalement irrationnelle, elle découvre, grâce à Paul, une part d'elle-même jusque là inconnue. Paul représente à ses yeux une réalité charnelle, une puissance instinctive qu'elle refusera d'assumer jusqu'au bout par peur et lâcheté. Jeanne a frôlé la vérité mais sans s'y enraciner. Paul retrouve à travers Jeanne une nouvelle jeunesse, une puissance d'aimer, lui permettant de s'affranchir du passé, de rétablir l'équilibre perdu. Mais le double s'évanouit, se détourne pour devenir une illusion insaisissable et destructrice. L'échec est total, mais la mort seule permet de réconcilier l'impossible. Auparavant, Paul a essayé de cerner les causes du suicide de sa femme, en rencontrant l'ancien amant de celle-ci. Or, il s'est heurté à sa propre image, à ses ultimes interrogations puisque l'amant ne lui révèle rien qu'il ne connaisse déjà. Dans une séquence bouleversante, Paul et l'amant (Massimo Girotti) sont réunis dans une chambre du petit hôtel sordide autrefois tenu par sa femme. Tous deux portent une robe de chambre identique, cadeau de l'être disparu, et parlent d'une même personne aimée sans jamais pouvoir dépasser le niveau des constatations les plus anodines et les moins révélatrices. Le mystère persiste car les doubles se reflètent dans le miroir des mêmes souvenirs.

Le film est aussi traversé par un autre double de Paul, celui-là moins inquiétant et plus rassurant, le jeune cinéaste (Jean-Pierre Léaud) amoureux de Jeanne. Son existence se résume en une succession d'images, donc de doubles, à saisir et à figer sur pellicule. Bertolucci a un besoin impérieux d'exorciser un héritage cinématographique auquel il rend un hommage qui confère au film une richesse et une sensualité accrues. Lorsque Jean-Pierre Léaud jette à l'eau une bouée de sauvetage sur laquelle est inscrit "L'Atalante", on ne peut qu'admirer la réflexion totalement accomplie d'un cinéaste qui reconnaît, assume et intègre sa dette envers un passé culturel pour mieux la dépasser. Mais le jeune cinéaste, impuissant à s'impliquer directement dans la réalité, à saisir les choses et non leurs apparences, n'est que le double antithétique de Paul, son image renversée. Il permet à Jeanne de s'épancher sans danger de réintégrer la conformité d'un amour paisible, de s'abandonner à son illusion de bonheur.

Toutes ces diverses formes de dédoublement s'inscrivent à l'intérieur même d'une structure qui s'ordonne essentiellement autour d'une opposition entre deux séries différentes de lieux: les lieux clos et les lieux ouverts. D'une part, l'appartement où Jeanne et Paul sont enfermés: les pièces de

l'hôtel où repose le cadavre de la femme de Paul; d'autre part, tous les lieux extérieurs où déambulent les personnages. Jamais dans un film, la ville de Paris nous est apparue aussi irréaliste et étrange, glacée et lointaine comme si toute vie s'y était soudain immobilisée, évanouie, hors du temps. Enveloppée dans une lumière bleutée métallique, elle semble n'offrir que le poids de son absence. Seuls les grondements du métro viennent rompre et briser violemment le calme inquiétant qui y règne. Contre cet environnement interte où s'est cristallisée toute l'indifférence du monde, se fracasse la douleur aveugle et écrasante de Paul. Ainsi se répondent les deux séquences du film où Paul poursuit Jeanne à travers un Paris inaccessible. Au début, il l'épie et la traque comme une bête blessée en fuite à la recherche de son ombre. La dernière poursuite nous le montre, rasséréné, métamorphosé par un besoin d'amour qui l'entraîne vers Jeanne, vers une fusion impossible. La grande beauté de ces deux séquences tient à ce que, toujours creusées d'une absence (la mort de la femme aimée et la fuite de la nouvelle femme aimée), elles mettent en place la contradiction interne d'un personnage dont les attitudes comportent toutes les causes de sa perte en même temps que toutes les conditions de l'accession à l'amour.

L'étourdissante séquence du tango final a permis à Bertolucci d'élargir son propos en insérant le long itinéraire affectif, psychologique et physique de Paul à l'intérieur même d'une double impossibilité de bonheur: individuelle et collective. Tous les couples sont mus par un mouvement mécanique précis et dérisoire, absents à la frénésie de Paul. Bertolucci constate avec une amertume non déguisée le vide d'un monde aux surfaces étincelantes et lisses, réduit à ses seules apparences et figé dans sa préciosité toute narcissique. Au milieu de tous ces pantins déshumanisés, Paul et Jeanne apparaissent comme des êtres indésirables, marginaux, primitifs et rebelles. Les forces de vie perturbent le trop fragile équilibre d'une société sans chair se suffisant à elle-même. Or, l'amertume de Bertolucci ne se limite pas à cette seule constatation, déjà fort désespérée, puisque, sur un plan individuel, Jeanne, en refusant sa passion, accule Paul à une mort désormais inévitable. Paul opère en quelque sorte le long itinéraire accompli auparavant par sa femme, Bertolucci suggérant que le meurtre de Paul n'est qu'un appel désespéré au suicide. Si l'univers extérieur apparaît hostile et sans véritable épaisseur charnelle, il se dégage des décors intérieurs une force mystérieuse, une chaleur sensuelle, une subtile odeur de mort et de décadence renforcée par des éclairages tamisés, étouffés. Sont alors recréés des instants privilégiés de proximité physique nécessaire aux déchaînements des passions sexuelles, à une découverte d'autrui à travers ses manifestations les plus intimes (séquences dans l'appartement).

Les intérieurs peuvent aussi receler une sourde atmosphère de stagnation inquiétante comme si tout venait subitement confirmer et certifier l'omniprésence de la mort et le fardeau insupportable du souvenir. Paul ne peut accepter le suicide de sa femme, l'évidence d'une mort qu'il ne comprend pas. D'où l'intense émotion ressentie par le spectateur devant les séquences où Paul se retrouve dans les pièces de l'hôtel minable où a vécu et où s'est suicidée sa femme. Confronté aux traces physiques de l'absence, à des espaces où effleure partout la vivacité du souvenir, il se heurte, impuissant et malheureux, au cadavre de sa femme, ultime vestige d'un sens qui lui échappe. Il ne possède plus qu'une dépouille qui semble plutôt endormie que morte et face à laquelle sa soif de vengeance s'écroule dans un grand mouvement de désespoir éperdu. Bertolucci nous a

conduit, comme jamais on ne l'avait encore fait, au paroxysme d'une émotion insoutenable qui nous renvoie au plus profond de nos angoisses devant la mort au travail.

Parvenu au sommet de son art, il a porté chaque plan, chaque séquence à un degré achevé d'expression, à une plénitude mûrie par l'expérience. Les frémissements incandescents de la photographie de Vittorio Storaro lient gestes, personnages et décors dans des mouvements apparemment syncopés mais dont le rythme est d'une souplesse et d'une coulée parfaitement homogènes. Bertolucci a aussi magnifiquement compris, comme Godard autrefois, que la mise en scène ne consiste pas à faire revivre ce qui était dans la tête de l'auteur avant le tournage, quand il écrivait le scénario. Dans **Dernier tango à Paris**, la création cinématographique est un acte qui se vit aussi dans l'immédiat, dans l'instant. L'interprétation de Marlon Brando, sublime de bout en bout, nous persuade de cette nécessité de la lutte entre l'instant et l'intention, entre la préparation et l'improvisation pour faire surgir la beauté du présent. Brando est un comédien génial parce qu'il sait nous faire ressentir la valeur unique du moment qui tombe sous le regard de la caméra.

Dernier tango à Paris m'apparaît comme le film le plus complexe de Bertolucci en ce qu'il ferme littéralement toutes les issues, nous emprisonne dans les mailles d'un scénario admirable d'intelligence, dans la richesse d'une dialectique où l'improvisé et le concerté entretiennent l'ambiguïté même d'une oeuvre où tout est analysé avec une rigueur parfaite sans que rien ne perde jamais son naturel ou ne verse dans la démonstration. **Dernier tango à Paris**, c'est la furie d'un tempérament libéré de toutes contraintes morales, c'est la démesure fantastique du lyrisme, c'est l'amour insatiable du cinéma. Tout le reste n'est que publicité tapageuse et bien encombrante. □

Dernier Tango à Paris

Un film franco-italien de Bernardo Bertolucci. **Scénario** de Bernardo Bertolucci et Franco Arcalli. **Images:** Vittorio Storaro. **Décors:** Ferdinando Scarlotti. **Costumes:** Gitt Magrini. **Musique:** Gato Barbieri. **Maquilleurs:** Maud Begon et Philip Rhodes. **Son:** Antoine Bonfanti. **Montage:** Franco Arcalli. **Producteur:** Alberto Grimaldi pour P.E.Á. (Rome) et les Artistes Associés (Paris). **Directeurs de production:** Mario di Biase et Gérard Crosnier. **Distributeur:** Artistes Associés. **Durée:** 126 minutes.

Interprètes: Marlon Brando (Paul), Maria Schneider (Jeanne), Jean-Pierre Léaud (Tom), Massimo Girotti (Marcel), Maria Michi (la mère de Rosa), Giovanna Galetti (la prostituée), Catherine Allégret (Catherine), Darling Legitimus (la concierge), Marie-Hélène Breillat (Monique), Catherine Breillat (Mouchette), Veronica Lazare (Rosa), Luce Marquand (Olympia), Gitt Magrini (la mère de Jeanne), Rachel Kesterber (Christine), Armand Ablanap (le client de la prostituée), Mimi Pinson (la présidente du jury), Ramon Mendizabal (le chef d'orchestre), Stéphane Koslak (le petit danseur), Gérard Lepennec (le grand danseur), Catherine Sola (la script TV), Mauro Marchetti (le caméraman TV), Dan Diament (l'ingénieur du son TV), Peter Schommer (l'assistant-caméraman TV).

Evolution des cinéastes québécois: cinquième partie

NAISSANCE D'UNE INDUSTRIE «INDÉPENDANTE» DE CINÉMA

robert boissonnault

Cet article est le cinquième et dernier 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.

Etablissement de cadres de production

Huit cinéastes sortent de l'O.N.F. entre 1964 et 1966: Michel Brault, Arthur Lamothe, Jean Dansereau, Denys Arcand, Gilles Groulx, Gilles Carle, Claude Jutra et Pierre Patry. Plusieurs mettront sur pied des compagnies pour produire leurs propres films.

Coopératio

Une des premières, coopératio, compagnie exclusivement de long métrage, est mise sur pied en 1963 par Pierre Patry alors qu'il travaille encore à l'O.N.F. pour des contrats particuliers. Pour répondre à un défi, celui du manque d'argent - car il n'existe aucune subvention ou crédit cinématographique - une structure originale est élaborée. On a mis sur pied un système coopératif où chacun, producteur, réalisateur, technicien, comédiens sont payés à des tarifs reconnus, mais à crédit sur les profits à venir du film. Pour rendre l'offre plus alléchante, même à crédit, on ajoute une clause de participation à 100% qui double le tarif originel. Cette formule doit s'appliquer à tout ce qui concerne la mise en oeuvre, la production, la réalisation du film jusqu'à son lancement. Une fois le film lancé, la rétribution de chacun se fait par tranche de 25%, chaque fois que les recettes brutes du film atteignent 25% du budget total de la production. Ce système ingénieux va permettre de faire ainsi des longs métrages avec un budget de base minimum, de quoi payer l'équipement, les laboratoires, la pellicule. Coopératio bénéficie aussi d'un accord avec le circuit France

Film de J.A. de Sève qui permet une certaine distribution du film (six salles dont deux à Montréal), et lui assure des avances sur les recettes ce qui facilite le démarrage du film. En l'espace de cinq ans, six longs métrages sortiront de ce système artisanal malgré les doutes et le scepticisme du milieu cinématographique.

Cette structure ne veut pas être l'extension d'un seul homme. Sa raison d'être, selon son initiateur, est de mettre sur pied des structures de production qui permettraient à ceux qui ont quelque chose dans le ventre de s'exprimer. *"Il faut permettre aux créateurs d'ici de s'exprimer pour qu'ils nous racontent des choses à leur manière, qui nous ressemblent... et non à la manière des étrangers."*

Cie Cassiopée

Claude Jutra et Arthur Lamothe par ailleurs fondent des compagnies orientées vers la production de leurs films qu'ils ne peuvent réaliser à l'O.N.F. Le premier en 1962 fonde la Cie Cassiopée pour entreprendre son long métrage **A tout prendre**. Elle ne durera que l'espace d'un film, expérience dont Jutra sortira couvert de dettes. Il retournera travailler à l'ONF à contrat.

Société Générale de Cinématographie

Arthur Lamothe de son côté fonde la Société Générale de Cinématographie (SGC) pour réaliser également son long métrage **Poussière sur la ville**. La Cie Pathé France lui avait promis un montant s'il arrivait à rassembler une somme identique ici. Cela s'avère impossible. Il doit alors produire son film en co-production avec Coopératio. Malgré des difficultés, il continue *"prenant le parti de se bagarrer avec les structures de marché qui existent et essayer de passer à travers plutôt que d'attendre des trucs tout cuits du gouvernement"*. Mais, pour continuer, la SGC a l'avantage d'être soutenue par la Société de Mathématiques Appliquées qui en est le propriétaire. Sa production comprend des commandes du Ministère de l'Éducation par le biais de l'Office du Film du Québec; deux syndicats lui adressent également

des commandes, la CEQ pour six émissions de 30 minutes et la CSN pour un long métrage sur la construction **Le mépris n'aura qu'un temps**. Ce film fait le tour des problèmes que doivent affronter les ouvriers de la construction: accidents de travail, absence de protection, insécurité d'emploi, chômage, usure physique prématurée, etc. La SGC s'est également engagée sans l'aide d'aucun commanditaire dans la production d'**Actualités Québécoises**.

Les cinéastes Associés

La tentative des Cinéastes Associés tranche avec les précédentes car ici plusieurs réalisateurs sortant de l'ONF se mettent ensemble pour fonder leur compagnie: Gilles Groulx, Jean Dansereau, Denys Arcand, Michel Brault et un cameraman Bernard Gosselin. Cette compagnie appartient à parts égales à tous les membres et elle se veut communautaires. Deux autres personnes de l'ONF (Fernand Dansereau et Jacques Bobet) ont l'intention de fonder une compagnie qui travaillerait étroitement avec les Cinéastes Associés. Faute de loi cadre, ce projet ne se réalisera pas. Ayant compté sur la renommée internationale de certains des leurs et sur les commandes de l'Expo, les Cinéastes doivent deux ans après se dissocier: aucun financier ne veut risquer un investissement; les commandes de l'Expo s'avèrent moins nombreuses que celles escomptées, et la loi cadre n'est pas encore votée. Ceci provoque le désenchantement des cinéastes qui ne s'étaient pas préparés "à soutenir un si long siège" selon leur expression. Ces raisons ajoutées à un individualisme foncier de chacun, entraînent l'éclatement de la compagnie. Seul Jean Dansereau reste subsistant grâce à des films de commande de l'ONF, de compagnies et rarement de Radio-Canada. Malgré tout, la compagnie arrive à produire en 1969 **A soir, on fait peur au monde**, long métrage sur le spectacle de Robert Charlebois à Paris. En 1970, un long métrage pour enfants **Le martien de Noël** de Bernard Gordin plonge la compagnie dans de graves difficultés financières.

Onyx & Films

Gilles Carles, un des derniers à sortir, préfère s'intégrer à une compagnie existante Onyx Films, et s'associer à ceux qui connaissent à fond le jeu de l'industrie privée.

"J'ai refusé de m'associer à d'autres cinéastes sortant pour m'associer avec des financiers, des administrateurs, parce que pour moi ça offrait plus de garanties de survie. Je cherchais l'efficacité. Je me sentais capable de produire vite et bien; c'était le prix à payer."

Ces qualités, il les lui faut pour le nombre de films publicitaires, industriels et quelques films pour la télévision qu'il doit réaliser avant de produire son premier long métrage dans l'industrie privée **Le viol d'une jeune fille douce**, trois ans après. Son travail acharné lui permet d'accéder à un poste de directeur ce qui lui donne pouvoir sur sa situation. Son second long métrage **Red** produit grâce à l'aide de la SDICC et à la participation de Famous Players, connaît une carrière commerciale très enviable.

Cinak

Bien qu'elle n'ait pas été fondée par un cinéaste sortant de l'ONF il est important de mentionner la petite compagnie de J.P. Lefebvre, Cinak, grâce à laquelle il a produit cinq de ses sept longs métrages avec des budgets maigrichons et grâce souvent à une aide bénévole des techniciens.

Cinépix

Il en est de même pour Cinépix, compagnie de distribution qui s'est engagée dans la production des films de Denis

Héroux (**Vallérie, L'initiation, L'amour humain**), éruditions fort appréciées!

Relations entre cinéastes de l'industrie privée

Au printemps 1966, les producteurs de l'industrie privée se regroupent pour former l'Association des producteurs de films du Québec (APFQ). Fondée surtout sous l'impulsion des cinéastes ayant quitté l'ONF, l'Association réunit une douzaine de maisons de production et de laboratoires de films. Ses buts généraux sont ainsi définis: *"accroître dans le Québec le chiffre d'affaires des compagnies cinématographiques en prenant toutes les initiatives susceptibles d'élargir le marché."* Tout en représentant *"les compagnies cinématographiques du Québec auprès des organismes d'Etat fédéral, et du Québec en particulier, en exigeant d'avoir un représentant après de l'organisme qui à Ottawa s'occupera de la Loi d'Aide."*

En fait, la solidarité n'est pas forte: les conditions d'existence sont telles que l'intégration n'est pas serrée. Chacun doit se débattre pour trouver ou arracher des contrats à droite et à gauche.

"L'A.P.F.Q. représente bien ce qu'est l'industrie privée: instable, fluctuante. Le climat de concurrence rend difficile l'unanimité. Ce n'est pas sain; le milieu est une jungle car il n'existe aucune loi. C'est donc une association sans puissance. Le véritable pouvoir de revendication est entre les mains de deux ou trois compagnies qui sont noyées à l'A.P.F.Q. par les plus petites et les plus faibles et qui par conséquent n'ont pas d'intérêt pour l'association même si elles sont d'accord avec ce que celle-ci réclame."

Les relations ne sont pas tendres non plus entre les cinéastes de l'ONF et ceux de l'industrie privée. Le milieu des réalisateurs n'a pas seulement éclaté géographiquement sur Côte de Liesse d'une part et au centre ville d'autre part. La distance est aussi psychologique pour ne pas dire idéologique. Il existe entre les deux groupes une défiance, un climat de soupçon. Plusieurs cinéastes de l'industrie privée estiment que les réalisateurs restés à l'ONF ont opté pour la sécurité d'abord aux dépens d'un changement plus radical (car la restructuration de l'ONF est une illusion ou une liberté passagère) et d'une expression moins compromise, plus directe.

De leur côté, les cinéastes de l'ONF tout en reconnaissant le bien fondé de certaines contestations (accords privilégiés avec Radio-Canada) imputent la dureté de ces attaques aux difficultés que ceux-là doivent affronter. L'Association professionnelle des cinéastes (APC) ne pourra réduire le fossé entre les deux groupes.

Organisation et revendications

Face à des obstacles sur lesquels ils n'ont guère de prise, chacun essaie comme il peut de se débrouiller et de survivre, certains avec plus de succès que d'autres. Coopératio s'estompe; les cinéastes de Cinéastes Associés se dissocient mais la compagnie survit; la SGC devient la propriété de la Société de Mathématiques Appliquées tout en gardant une direction autonome; seule Onyx, compagnie de films publicitaires, industriels, qui avait déjà un certain marché tient bon. La préoccupation d'un de ses directeurs (Gilles Carle), sorti de l'ONF, est de renforcer le secteur indépendant et de créer un milieu cinématographique montréalais dynamique. Ce développement du secteur doit s'orienter dans deux directions:

- le développement d'une compagnie de distribution qui ne

serait pas forcément contrôlée par Onyx mais qui aurait la même énergie et la même solidité financière. Ainsi Onyx va-t-il favoriser la compagnie Film Canada (En 1970, celle-ci fermera ses portes).

- la consolidation des instruments de production par l'analyse de compagnies également saines et dynamiques pour réduire les coûts, augmenter le chiffre d'affaires, et avoir une force de pression sur les autorités. Onyx s'associe ainsi à la compagnie Les Films Claude Fournier. En 1970, Onyx-Fournier compte 70 employés et son budget de production dépasse celui de la production française de l'ONF.

La seule action "collective" est celle réalisée par l'APFQ au nom des producteurs de l'industrie privée: mémoires, démarches auprès du gouvernement. Nous savons quelle puissance lui attribuer; la force inégale des participants, la faible cohésion, la lutte pour la survie, la concurrence dans l'obtention de contrats enlèvent à l'Association beaucoup de sa force de lobbying car chacun y va de ses propres démarches. L'APFQ a pourtant produit en 1967 un mémoire au Comité de Radiodiffusion et ouvert un dossier Expo avec l'APC pour dénoncer la faible contribution de l'industrie canadienne du cinéma à l'audio visuel de l'Expo et l'injustice d'une telle situation.

- Face à Radio-Canada, ses revendications sont nombreuses et profondes. L'APFQ exige que la relation de Radio-Canada à l'industrie ne se fonde pas sur le postulat que l'industrie privée sert de soupape de sécurité à Radio-Canada mais que cette relation soit celle d'une agence gouvernementale à un producteur. Ceci implique que Radio-Canada se retire du domaine de la production. Car si ce principe n'est pas admis, selon l'APFQ, si l'on accepte que Radio-Canada ne se retire pas du domaine de la production, on ne pourra jamais définir les limites de cette production parce que le dynamisme institutionnel de l'organisme le poussera toujours à l'expansion dans les secteurs qui lui sont formellement interdits.

Elle suggère l'énoncé d'une politique à long terme qui permettrait à l'entreprise privée de planifier ses investissements non seulement dans l'achat de matériel mais aussi dans la recherche créatrice.

Elle suggère également l'établissement d'un service d'achats de produits finis canadiens de toutes les catégories et dont le budget représenterait un pourcentage valable du budget global de la production.

Ces demandes assez radicales par rapport à l'ordre des choses s'appuient sur un principe: elles font appel aux postulats de base du régime économique libéral qui est le nôtre. Prétendant qu'on ne peut donner de contenu sociologique propre à la notion d'intérêt national, on peut par contre lui donner un contenu économique précis:

"L'intérêt national demande que toute activité de production contribue à la santé économique du pays, qu'elle augmente le produit national brut. Seule la production dans le secteur privé donnera ce résultat. . . car par hypothèse

- l'entrepreneur privé paie des impôts;
- il a un comportement économique rationnel;
- il maximise ses profits;
- il essaie d'exporter;
- il réinvestit une partie de ses profits;
- il épargne;
- il accroît le volume des investissements dans le pays."

Le rapport ajoute qu'il ne faudra jamais confondre l'ambition des fonctionnaires avec l'intérêt public ou l'accroissement du revenu national.

Par rapport aux mémoires de l'APC, on assiste ici à un déplacement du principe de légitimité qui de culturel devient économique. Tout semble indiquer que les cinéastes de

l'industrie privée sont totalement intégrés au système économique de la libre entreprise capitaliste. Il faut évidemment se rappeler que l'APFQ n'est pas une assemblée de réalisateurs, qu'elle comprend des laboratoires et des producteurs. Cependant, nous savons que ce mémoire est dû en grande partie au travail de cinéastes sortis de l'ONF. Le raisonnement est simple; l'ONF ne peut assurer le développement du cinéma québécois, seule l'industrie privée peut le faire, développer l'industrie privée c'est donc développer le cinéma québécois.

A l'endroit de l'ONF, la position de l'APFQ est la suivante: que l'ONF devienne un centre de formation et d'apprentissage et un centre de recherche fondamentale en technique cinématographique mais ne s'engage pas dans des activités de production.

Les cinéastes interviewés membres de l'APFQ acceptent des variantes. Leur but est avant tout de mettre fin au statut particulier de l'ONF par rapport au reste du milieu cinématographique. Que tout soit étatisé ou bien que l'ONF devienne producteur d'état avec des cinéastes free-lance qui ne sont pas attachés à la maison. Par contre, d'autres rejettent systématiquement toute agence gouvernementale à l'intérieur du régime politique actuel.

L'APFQ ne s'isole pas de l'action de l'APC. Au contraire elle accompagnera celle-ci dans ses démarches et appuiera ses revendications.

Options politiques des cinéastes

On retrouve chez les cinéastes sortis de l'ONF et maintenant dans l'industrie privée, dite indépendante, la même ambiguïté que celle observée chez les cinéastes de l'ONF. Se déclarant pour la plupart indépendantistes, les cinéastes de l'ONF travaillent à l'intérieur d'une structure fédérale. Se déclarant pour la plupart socialistes, les autres travaillent selon les règles du jeu capitaliste qu'ils n'hésitent pas à invoquer pour appuyer leurs revendications.

En effet, des cinq cinéastes interviewés dans ce secteur, sortant de l'ONF, quatre se disent souverainistes et socialistes. Le dernier déclare s'en être désintéressé malgré ses sympathies CCF-NPD autrefois.

Ce socialisme est étroitement lié à l'indépendance en tant qu'il légitime et rend possible une indépendance réelle ou en tant qu'il présente une garantie de développement d'un cinéma national (compte tenu des politiques des pays de l'Europe de l'Est à l'égard de leur cinéma).

"Le socialisme est le seul moyen pour une petite nation de devenir autonome."

"Il n'y a pas d'autre issue que le socialisme et l'indépendance. J'en suis venu après m'être heurté aux obstacles de l'ONF et à ceux du gouvernement fédéral. . . Les régimes socialistes se sont tous occupés de leur cinéma national parce qu'ils se préoccupent du peuple. Voyez l'ambiguïté de ma situation, je suis président d'une association capitaliste et je me dis socialiste."

Socialisme nécessaire - socialisme utile - socialisme utopique, ici aussi ces termes indiquent une orientation globale, mais peu approfondie, réfléchie. Les cinéastes à ce niveau sont bien le reflet de leur milieu où la gauche est idéologiquement et structurellement inexistante.

En attendant, il s'agit de se débrouiller pour faire des films en allant chercher l'argent où il est et en mettant sur pied des structures qui fonctionnent. *"Si quelque chose doit venir, ce devrait être du Québec mais si Ottawa m'offre une possibilité financière je saute dessus."*

Le but premier du cinéaste reste donc de faire des films, de créer à son niveau. Arriver à sortir un long métrage, c'est un peu considéré comme un acte politique en soi. □

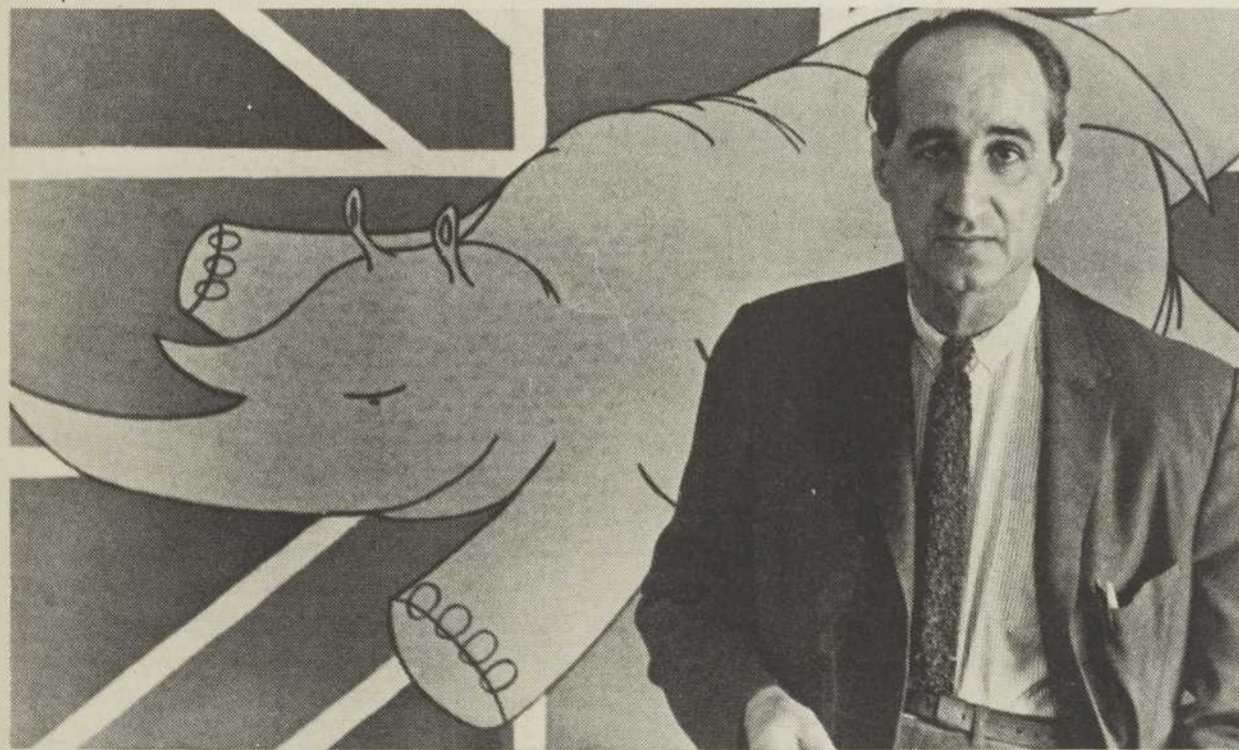
une tentative téméraire:

SEPT FILMS

SUR DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS

Michel Euvrard

Jacques Ferron



Yves Thériault



Le Service des Moyens Techniques d'Enseignement (S.M.T.E.) du Service Général des Moyens d'Enseignement (S.G.M.E.) a produit en collaboration avec l'Office du Film du Québec (O.F.Q.) une série de films sur les auteurs québécois: Marie-Claire Blais, Marcel Dubé, Jacques Ferron, Alain Grandbois, Gaston Miron, Félix-Antoine Savard et Yves Thériault.

"Plutôt qu'un reportage sur la vie d'un auteur

ou une explication de son oeuvre, nous avise-t-on, chacun de ces films est une rencontre avec un écrivain qui nous entretient familièrement de lui, de son travail, de ses écrits. Par-delà l'écrivain, c'est l'homme que l'on s'est efforcé de cerner, tant par la sobriété de la réalisation technique que par la discrétion de l'interview"

Michel Euvrard fait, ci-après, la critique de ces sept films.

écrivains québécois

Les 7 films sur des écrivains québécois produits par l'OFQ n'ont évidemment pas été faits pour être vus les uns à la suite des autres comme ils ont été projetés en 2 séances à la cinémathèque, ni même pour être vus comme un *spectacle* dans une salle de cinéma. Ils sont destinés à servir d'outils, d'auxiliaires pédagogiques, à être un élément parmi d'autres pouvant aider à la connaissance et à la compréhension de 7 écrivains d'ici.

Il est difficile de préjuger de leur efficacité puisqu'elle dépendra en partie de la façon dont ils seront utilisés; il serait sinon injuste du moins accessoire de les juger comme des oeuvres achevées, comme des *spectacles* complets.

Il n'est pas impossible que les moins satisfaisants, les plus incomplets soient le point de départ des discussions les plus riches - sur les conditions de la création, sur les intentions de l'écrivain, sur l'insertion de son oeuvre dans une période de l'histoire du Québec et sa relative insignifiance dans la période suivante, etc...

Les 7 films ont été conçus sur le même modèle fort simple: une interview au domicile de l'écrivain (ou dans un lieu, rue de ville, paysage, maison qui lui sont familiers) au cours de laquelle celui-ci, interrogé par un interlocuteur généralement invisible (et s'adressant donc directement au spectateur), parle de lui et de son oeuvre. Le film sur Grandbois est en deça de cette formule puisque Grandbois n'a pas accepté d'être interviewé; celui sur Miron va au-delà: il dure une heure et Miron y est filmé dans ses activités professionnelles, publiques et familiales.

Alain Grandbois

Alain Grandbois

Réalisateur: Roger Frappier

Conseiller pédagogique: Yves Taschereau

Caractéristiques: 16mm couleur, tourné en août 1971

Durée: 28 minutes

Ici, l'entreprise, dans la formule adoptée, tenait de la gageure puisque le réalisateur n'a pas obtenu l'autorisation de filmer le poète et qu'il a seulement disposé de photos et de courts fragments d'une entrevue télévisée, ce qui était tout à fait insuffisant.

Il pouvait, dans ces conditions, renoncer à faire un film sur Grandbois et choisir un autre écrivain: pour ne citer que des poètes, Rina Lasnier, Roland Giguère, Gilles Hénaudet, Paul-Marie Lapointe, Fernand Ouellette...

Il pouvait encore assembler des images sur un montage de textes de Grandbois: images documentaires, lieux, paysages, manuscrits, éditions, illustrations, ou images parallèles au texte; ou se livrer à une enquête auprès d'amis, de témoins de la vie et de l'oeuvre; ou substituer à Grandbois parlant de soi quelqu'un d'autre parlant de Grandbois. (Il pouvait combiner ces trois approches). Il a choisi la troisième et c'est ainsi qu'on voit et qu'on écoute Jacques Brault, dans son jardin, et pendant deux courtes séquences Raoul Duguay, parler de Grandbois et de son oeuvre; c'était certainement la pire solution: Brault et Duguay sont pourtant des témoins tout à fait valables et ils disent des choses intéressantes, mais leur rôle est trop ingrat; avec toute sa présence chaleureuse, Brault n'évite pas entièrement l'écueil du cours universitaire, et d'un cours difficile à suivre parce que trop dense et synthétique - ce qui était inévitable vu le peu de temps dont il disposait. Quant à Duguay, il est utilisé comme contrepoint pittoresque!

Marcel Dubé

Marcel Dubé

Réalisateur: Claude Roussel

Conseiller pédagogique: Claude Gernier

Interviewer: Gil Courtemanche

Caractéristiques: 16mm couleur, tourné en octobre 1970

Durée: 34 minutes

Le film sur Dubé prend la forme d'une sorte de déambulation avec l'auteur dans le quartier de l'est de la ville, dans la cour de la maison d'appartements où Dubé a passé son enfance, puis dans le bois avoisinant la maison à la campagne où il vit aujourd'hui. Atmosphère d'automne qui cadre bien avec l'impression de tristesse, l'espèce de malaise difficilement explicable qui se dégagent du film.

Cet homme jeune encore a été un lutteur, il a fait scandale, il a été une force dans le théâtre québécois, joué à la télévision il a donné aux Québécois une image d'eux-mêmes; il parle aujourd'hui de lui-même comme d'un autre, de son oeuvre comme de celle d'un autre, avec lassitude, comme avec désintérêt.

Les générations littéraires se succèdent vite en Amérique du Nord et peut-être particulièrement au Québec ces vingt dernières années, et nombreux y sont les "ancêtres" de quarante ans, déplacés, remplacés, placés sur les tablettes de l'histoire littéraire! C'est le phénomène dont Dubé est, ou surtout se croit victime et qui lui donne cet air de taureau désorienté.

Ceci étant, il aurait été plus juste et pour Dubé et pour les étudiants de chercher à retrouver et à traduire l'impact qu'eurent à leur création les premières pièces de Dubé. Ici encore, la formule rigide adoptée pour la série trahit les intentions.

Yves Thériault

Yves Thériault

Réalisateur: Claude Savard

Conseiller pédagogique: Yves Taschereau

Caractéristiques: 16mm couleur, tourné en octobre 1970 à la ferme d'Yves Thériault à Saint-Denis-sur-Richelieu.

Durée: 32 minutes

Je n'ai lu aucun livre d'Yves Thériault et le connais seulement de réputation comme le romancier fécond des Esquimaux, des bûcherons et des trappeurs, le chroniqueur des héros virils et simples et des passions sauvages (!), comme l'un des seuls écrivains professionnels au Québec en ce sens qu'il réussit à vivre de sa plume; je n'avais pas très envie de lire ses livres, mais j'éprouvais une certaine curiosité pour l'homme.

La façon dont Thériault se présente, ce qu'il dit de lui-même, sa maison (tout à fait ordinaire, moitié ferme, moitié maison de périphérie résidentielle), ses rapports avec les gens qu'il emploie, m'ont intéressé et gêné à la fois: j'avais l'impression qu'il s'était fabriqué un personnage qui n'était pas authentique. Par la voix, le ton, les propos, Thériault cherche à correspondre à son *image* de romancier, rudesse, virilité massive, homme d'extérieur, du froid, des tâches manuelles; or si, comme beaucoup de Québécois, Thériault a de grosses mains, il est plutôt petit et mince (il est vrai qu'il venait de subir une opération et qu'il avait

peut-être maigri: son corps semble un peu rétréci par l'approche de l'âge). Comme si, et ce n'est qu'une hypothèse, un petit bourgeois canadien français s'était composé un personnage d'homme des bois en partie par dépit de ne pouvoir accéder à la catégorie sociale immédiatement supérieure, en partie par crainte de la mort.

Thériault se veut simple conteur d'histoires et se défend avec une humilité agressive d'être un intellectuel; il m'a semblé mal dans sa peau, anxieux... Sans doute le film n'a-t-il pas réussi à me le rendre fraternel, mais énigmatiquement présent, oui.

Félix-Antoine Savard

Félix-Antoine Savard

Réalisateur: Claude Grenier

Caractéristiques: 16mm couleur, tourné en septembre 1970 dans le comté de Charlevoix

Durée: 28 minutes

C'est une impression opposée que donne Monseigneur Savard; ici, nulle ambiguïté, aucun porte-à-faux. L'homme, son environnement, ses activités (y compris son activité d'écrivain), ses idées, son oeuvre s'accordent avec force et cohérence. Les paysages, les maisons, les meubles dans la maison, la feuille de papier que Monseigneur Savard couvre d'une large écriture démodée, l'écrivain en veste de bûcheron à carreaux rouges et noirs et chapeau noir à bord roulé dans un canot sur le lac ou sur la crête d'une colline devant un vaste paysage, sa voix et ses propos composent un portrait d'une texture riche et dense. On a devant les yeux un robuste vieillard bien dans sa peau, carré, incarné, enraciné, de plain-pied avec une réalité devenue... historique - car si ce Québec-là existe, comme en témoignent aussi **Pour la suite du monde**, **Le règne du jour** et **Les voitures d'eau** ou les chansons de Vigneault, dans une inter-pénétration de la réalité et du mythe, il est voué sans doute à se transformer et ses habitants à changer de mode de vie et de valeurs. Monseigneur Savard y pense-t-il, le sait-il? On ne décèle dans ses propos et dans son attitude aucune nostalgie, encore moins de l'amertume, pas d'angoisse non plus; il laisse à d'autres le soin d'exposer et d'analyser les situations nouvelles, urbanisation, exode rural et fermetures de paroisse (peut-être le comté de Charlevoix n'est-il pas atteint), et demeure parmi les siens, témoin et intercesseur.

Marie-Claire Blais

Marie-Claire Blais

Réalisateur: Clovis Durand

Conseiller pédagogique: Claude Grenier

Caractéristiques: 16mm couleur, tourné en juillet 1970 au domicile de Marie-Claire Blais, à Cape Cod, U.S.A.

Durée: 35 minutes

Le film consacré à Marie-Claire Blais alterne des séquences muettes en couleurs qui la montrent en ciré jaune pédalant sur les petites routes de la Nouvelle-Angleterre, et des séquences sonores (au magnétoscope, me semble-t-il) au cours desquelles elle parle. Les séquences couleurs n'ajou-

tent pas grand'chose à notre connaissance et à notre compréhension; autant aurait valu, s'il s'agissait de plonger le spectateur dans la nature et dans la solitude où Marie-Claire Blais a choisi de vivre, montrer des plans de forêts, de plages et de villages. Dans les séquences d'entrevue, Marie-Claire Blais parle longuement; avec une bonne foi têtue, elle tente d'approcher, de cerner, d'élucider - pour elle-même, dirait-on, tout autant que pour l'interlocuteur - ce en quoi consiste pour elle l'acte d'écrire. Il y a *un* moment extraordinaire dans le film: c'est quand elle explique qu'elle porte en elle - elle le sait - elle a déjà présents à l'esprit toutes les parties articulées entre elles d'un monde romanesque qui ne prendra ses véritables dimensions aux yeux du public que lorsqu'un nombre suffisant de volumes aura été publié; le mieux serait d'attendre, pour publier, d'avoir écrit ce "nombre suffisant" - mais un écrivain a aussi besoin de publier, d'offrir, d'exposer aux lecteurs chaque volume au fur et à mesure qu'il est écrit, tout en sachant qu'ainsi isolé des autres il ne pourra être compris. On ressent à ce moment son angoisse, et l'inévitabilité de cette angoisse, on la croit, on est ému de la tranquille assurance avec laquelle elle accepte, dirait-on, la charge de cet univers et revendique la douleur d'avoir à longuement l'enfanter.

Je suis bien content d'avoir vu Marie-Claire Blais à la projection du film de Claude Weisz transposé de son **Une saison dans la vie d'Emmanuel**; je ne sais pourquoi, les photos et les séquences de télévision que j'avais vus d'elle, et ce film même, m'avaient toujours donné l'impression d'une grande fille dégingandée, gauche, noire, ingrate: elle est plutôt petite, claire, gracieuse, presque lumineuse!

Jacques Ferron

Jacques Ferron

Réalisateur: Yves Taschereau

Caractéristiques: 16mm couleur, tourné en août 1970

Durée: 33 minutes

Le docteur Ferron dans son cabinet, dans son jardin avec son chien, chez un oncle en Beauce - détaché, ironique, pondéré; sa parole lente, facile, parfaitement contrôlée et mesurée: l'homme réfléchit à ce qu'il dit, est soigneux que ce qu'il dit ne dépasse pas sa pensée. Tel il apparaît dans ce film, tel je l'avais observé aux réunions "chroniques et marginales" de **Parti-Pris** où il savait se faire écouter, sinon toujours approuver des autres collaborateurs plus jeunes, plus *radicaux*, plus idéologues: ils attendaient sans impatience que le docteur Ferron eût déroulé ses phrases et sa pensée même si elles semblaient parfois s'égarer malicieusement. A l'évidence, l'homme était respecté, et jusque dans ses coquetteries, jusque dans son *personnage*. D'ailleurs il sait écouter, on le voit lors de la visite chez l'oncle de Beauce.

Tout de même, j'aurais aimé voir le docteur Ferron poussé dans ses retranchements, j'aimerais le voir sortir de ses gonds! Il a beau s'en donner l'apparence, je ne crois pas que c'est un dilettante (il travaille bien trop). Cherchant à connaître et à comprendre et à faire connaître et comprendre un pays et un peuple dans leur passé, leurs replis, leur épaisseur, à les faire pivoter, à les projeter dans le présent et vers l'avenir, passionné d'inventer ce pays et ce peuple, il convoque les anecdotes, souvenirs, contes et historiettes, les "propos et parlures" à la permanence et à la métamorphose de l'écrit.

écrivains québécois

Il n'est pas sûr que ce soit une bonne idée de faire des films sur les écrivains: ce qu'ils ont à nous dire est dans leurs livres, et eux ne gagnent pas toujours à être connus! Et si tout de même il faut en faire, je suis à peu près sûr que ça n'est pas comme ça.

Dans les six films dont je viens de parler, je vois perpétuées deux conceptions antithétiques mais symétriques qui toutes deux mythifient l'écrivain: l'écriture est une activité solitaire, mystérieuse, "inspirée"; l'écrivain lui-même ne peut guère en parler, parce qu'en dehors des moments où l'inspiration le visite, il est un homme ou une femme "comme les autres".

Ce sont essentiellement des hommes et des femmes comme les autres que ces films nous présentent; en trois heures, on ne voit pas *un* livre, et une seule fois une page manuscrite!

Fort heureusement, le septième film est la critique concrète des six autres.

Gaston Miron

Gaston Miron

Réalisateur: Roger Frappier

Conseiller pédagogique: Yves Taschereau

Caractéristiques: 16mm couleur, tourné en mars-avril 1971

Durée: 55 minutes


Le film consacré à Gaston Miron est en effet à peu près tout ce que les autres ne sont pas; d'abord, il dure une heure, et s'il vaut la peine de présenter un écrivain, il vaut la peine de lui consacrer une heure; ensuite, au lieu d'être toujours seul sur l'écran en plan rapproché ou en plan moyen fixes ou en travelling arrière ou latéral comme c'est le cas pour les autres, Miron est filmé en un certain nombre d'occasions différentes, lors d'une conférence de presse à l'occasion de l'attribution du prix littéraire de Montréal, disant des poèmes, dansant une gigue et chantant une chanson devant un auditoire, maniant et rangeant des piles de livres des éditions de l'Hexagone sans doute à la librairie Déom, discutant avec des jeunes dans un café, jouant avec sa fille au Carré St-Louis. Quand il parle, il ne s'adresse donc pas à un seul interlocuteur invisible, mais à une variété de publics et de façon différente selon le public et l'occasion. Au lieu de se *prêter* à l'interview, on voit Miron se *donner* à ses activités d'homme et de poète-citoyen; au lieu de discuter sur *la création* et sur son univers de créateur, il se préoccupe de maintenir, de susciter les conditions nécessaires à la création, et d'abord l'existence et la vitalité de la langue et de la communauté qui la porte! Nulle rupture et nul retranchement chez Miron, que l'on retrouve dans ce film tel qu'il se décrivait dans le Recours didactique:

"maintenant

je suis sur la place publique avec les miens

et mon poème a pris le mors obscur de nos combats."

C'est le mérite de Roger Frappier que la démarche de son film se calque sur la démarche et la pratique quotidienne de Miron. □



La "filière canadienne"

La "filière canadienne" de l'industrie cinématographique passe par Bellevue-Pathé. Synonyme de compétence et des résultats les meilleurs. Parce que nous sommes des experts en tout depuis les actualités jusqu'au tirage de copies de tous formats.

Les réalisateurs canadiens et étrangers apprécient grandement notre travail en laboratoire et nos studios d'Enregistrement; tout le monde parle à présent de la "filière canadienne" — Bellevue-Pathé.

Voici les noms de quelques-uns de nos clients et amis :

Paramount - 20th Century-Fox - Columbia - Warner Bros. - United Artists - MCA Universal - Cinepix - Potterton - Agincourt - Quadrant.


Cela ne veut-il pas tout dire ?

ET DES FILMS RÉCENTS :

Neptune Factor • Wedding In White • Lies My Father Told Me • Journey • Fan's Notes • Guns Of The West • Groundstar Conspiracy • Alien Thunder • Cool Million • Cannibal Girls • Eliza's Horoscope.

LES PLUS GRANDS LABORATOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET STUDIO D'ENREGISTREMENT AU CANADA

BELLEVUE Pathé



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

TORONTO
9 Brockhouse Road
Toronto 14, Ont.
Tel. (416) 253-7811

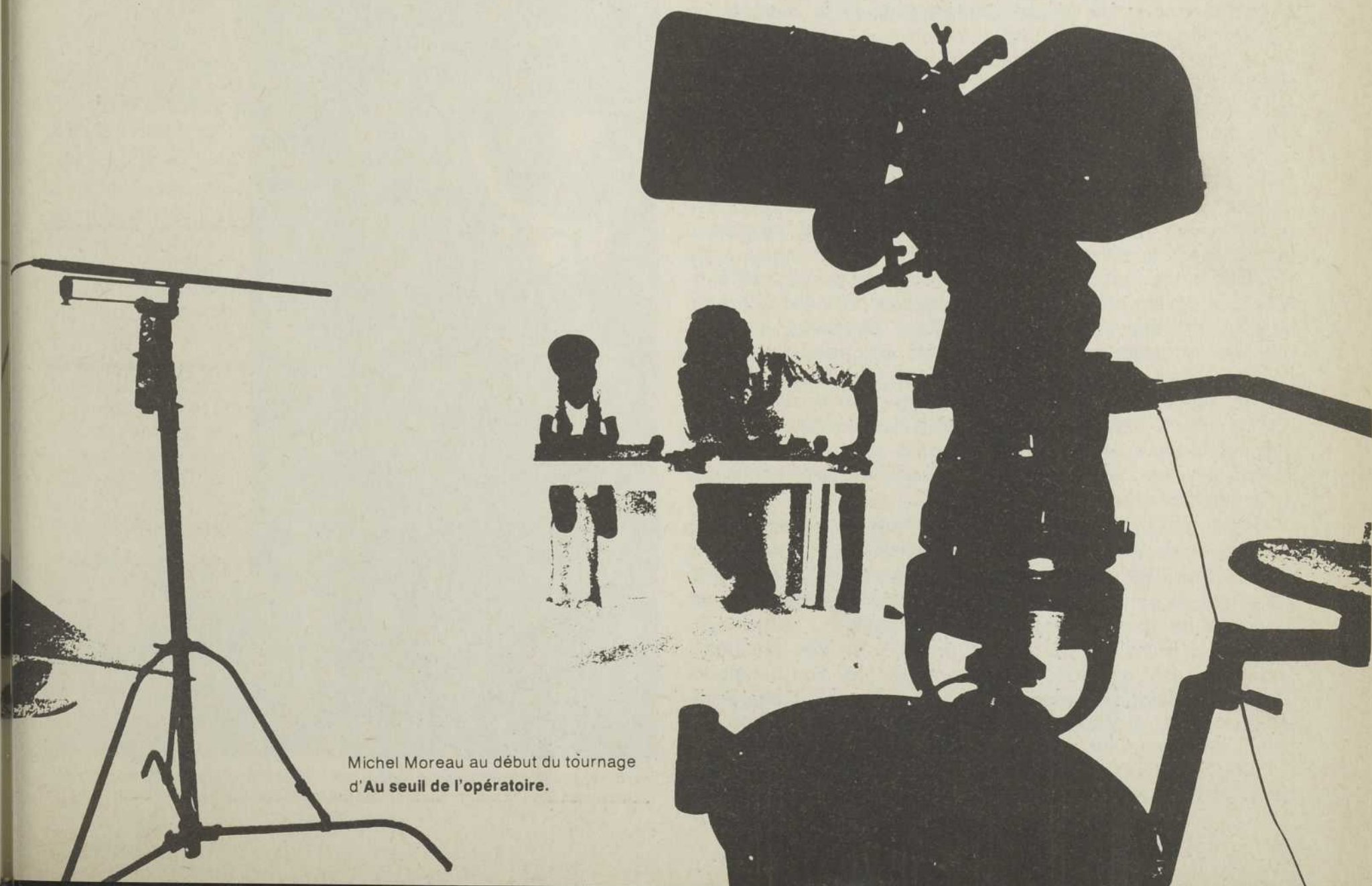
MONTREAL
2000 Northcliffe Ave.
Montreal 260, Que.
Tel. (514) 484-1186

TEL-AVIV
63 Weizman St.
Tel. 722-1111

en marge du cinéma éducatif

DES CINÉASTES À RECONNAÎTRE

jean-claude boudreault



Michel Moreau au début du tournage
d'**Au seuil de l'opérateur.**

cinéma éducatif

Ecrire sur l'écran

Quand j'ai vu pour la première fois les films réalisés par Jacques Parent, j'ai su que le cinéma éducatif ne le cédait en rien au film de fiction, qu'il était même à l'avant-garde dans l'invention de nouvelles formes de participation du spectateur.

Parent a été le premier à utiliser le film comme "outil de laboratoire", c'est-à-dire comme instrument avec lequel l'élève peut faire des mesures directement sur l'écran à partir des séquences projetées par le film. C'est le "Harvard Project Physic". Il s'agissait de mettre sur pied aux Etats-Unis un cours complet d'introduction à la physique en utilisant des objets de laboratoire, du texte, des films. . . L'un des responsables du projet vient à l'ONF en 64, voit les films de Parent et convainc l'ONF de participer au projet.

Le rôle de Parent dans la réalisation des films intégrés au projet a été déterminant: il a travaillé à la recherche, la conception, la scénarisation et la réalisation de 30 des 50 boucles. Il a produit les 20 autres.

Pour montrer quelle exploitation l'étudiant peut faire de ces films, donnons comme exemples **Système de référence** (avion), **Course de haies** et **Explosion d'un ensemble d'objets**. Dans **Système de référence**, on largue une fusée éclairante d'un avion volant horizontalement. Comme on peut immobiliser l'image à intervalles égaux, l'étudiant trace sur un écran de papier la trajectoire parabolique de la fusée. Dans **Course de haies**, le ralenti permet de mesurer la vitesse d'un coureur aux moments de sa course: quand il franchit les haies, à la fin et au début de la piste. Dans **Explosion d'un ensemble d'objets**, une charge de poudre, placée au centre de 5 boules de masses différentes, explose. Une boule disparaît derrière la fumée de l'explosion; l'étudiant peut prédire la position et la vitesse de cette boule avec la loi de conservation de la quantité de mouvement.

De 1964 à 1968, les initiateurs du projet ont réalisé une première version du cours de physique et on recueilli des critiques. En 1968, ils l'ont refait et vendu en Ontario. Actuellement, cet ensemble multi media est en usage dans toute la province d'Ontario et on est en train de le traduire pour qu'il soit utilisé aussi à l'échelle de la province de Québec. Comme on voit, il faut beaucoup de temps pour entendre parler de nos cinéastes du film éducatif comme il en faut pour que leurs films se rendent jusqu'à nous. Mais consolons-nous en nous disant que bientôt Faroun distribuera plusieurs films éducatifs (la demande se fait de plus en plus forte); que, peut-être si on est chanceux, certains d'entre eux passeront dans les salles commerciales; qu'Educfilm existe (service qui permet aux éducateurs de participer systématiquement - discussions, arrêt sur l'image - à la réalité des films éducatifs); que le film éducatif, c'est du cinéma de plus en plus payant, c'est un cinéma qui fera bien vivre son homme. . . à condition bien entendu! qu'il reste dans l'anonymat le plus total.

On ne reconnaît pas encore aujourd'hui toute l'importance qu'ont pour le cinéma l'existence du film éducatif et celle de ses réalisateurs. Avec nombre de ceux-ci, il faut réparer, purement et simplement, une "injustice" commise par les cinéastes de fiction qui ne voient en eux que des réalisateurs de second ordre, incapables de produire un film artistique, commise aussi par l'ONF qui n'a jamais cru bon d'indiquer dans ses catalogues les noms de ces cinéastes. Dans le catalogue 72-73 de SECAS (Société d'éditions culturelles, artistiques et scientifiques) on mentionne, au sujet des films de physique tournés en majorité par Jacques Parent, que cette série "fait partie d'un vaste système d'enseignement

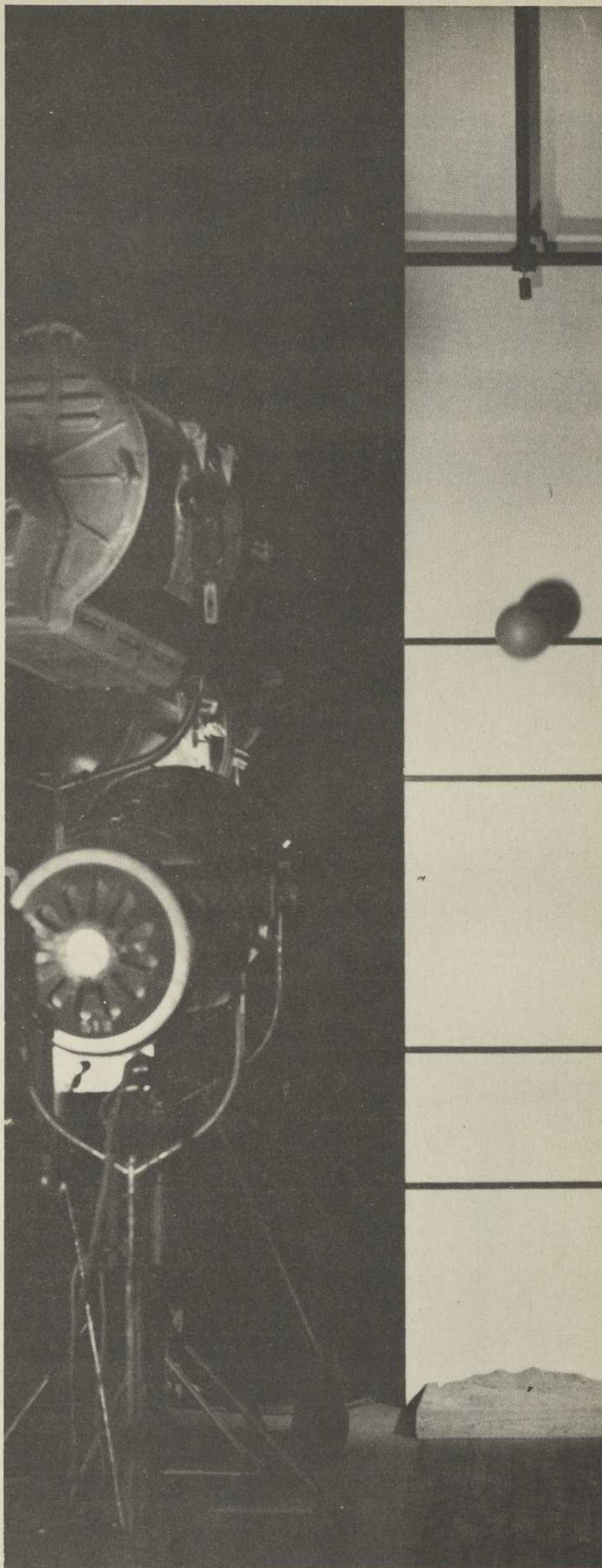
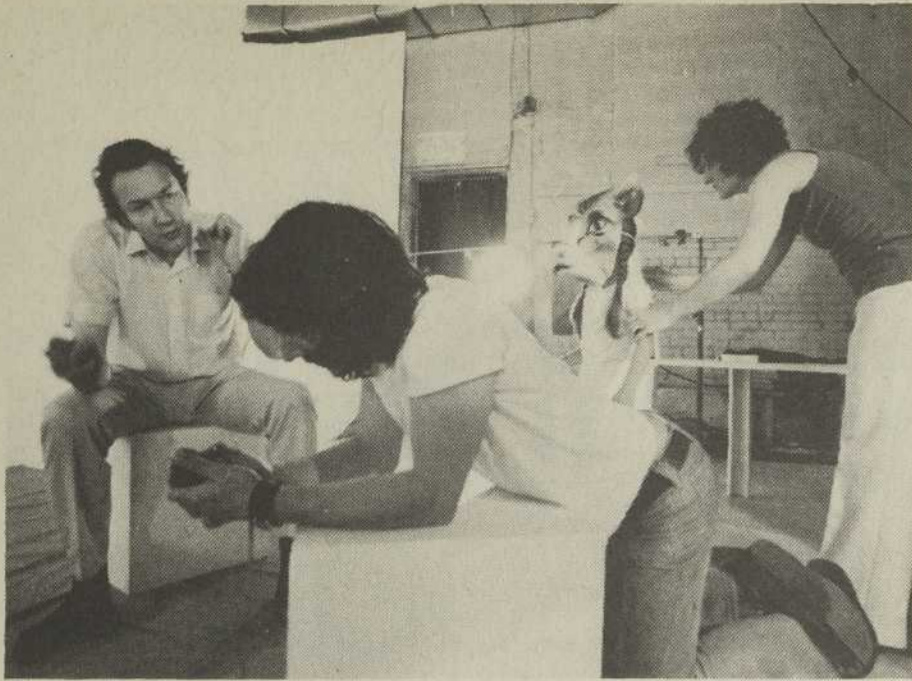


Photo de tournage: boule de quille en "chute libre". 160,000 watts sont nécessaires pour la filmer à 9,500 images/seconde (Jacques Parent).



Michel Moreau, Yves Sauvageau, Nathalie et Edith Fournier-Chouinard



Jacques Parent, à l'extrême gauche, et son équipe de tournage.

désigné sous le nom de "Project Physic" et mis au point à l'Université de Harvard aux Etats-Unis". Cette remarque semble plus importante que le nom du principal initiateur et réalisateur de ces films.

Voici deux exemples de cinéastes anonymes: Jacques Parent qui a réalisé plus de 50 films et Michel Moreau qui a 59 films à son crédit. Ce sont là deux des cinéastes qui ont fait naître le film éducatif au Québec en créant en 64 la première équipe du film éducatif de l'Office national du film. Ils ont eu l'originalité d'explorer très en profondeur la participation du spectateur, élément propre au film éducatif. En ce sens, le film éducatif québécois en a beaucoup à apprendre au film artistique-divertissement et au film éducatif en général.

Des spectateurs en difficulté

Michel Moreau a tourné, de 1964 à 1972, 34 boucles, films monoconceptuels de 5 minutes et moins, et 25 films de 20 minutes et plus. Son film le plus connu (présenté à Radio-Canada) est **Trois lecteurs en difficulté**. Il porte sur les difficultés d'apprentissage à la lecture que rencontrent trois élèves de deuxième année: Guy prononce le "t" du mot "rat", Denis invente le mot "traîneau" au lieu de lire le mot "train" et Jacques confond les "v" avec les "f". Divisé en quatre séquences, ce film est un véritable outil: chaque séquence doit être suivie d'une discussion. Le grand in-

térêt de **Trois lecteurs en difficulté** réside principalement dans le fait qu'il incite les éducateurs à trouver des solutions pratiques d'action. Le film ne prend de force réelle que lorsque des éducateurs (parents ou professeurs) découvrent les difficultés d'apprentissage à la lecture de leurs enfants ou élèves et y inventent des solutions adéquates. C'est donc un film dans lequel le spectateur a le premier rôle à jouer.

Il en va de même de **Chronique d'une observation** dont le but premier est d'augmenter le seuil d'observation des éducateurs. Plusieurs spectateurs, après avoir vu ce film, affirment qu'ils ont appris à mieux observer. N'est-ce pas là le cas d'un document qui n'aurait aucune valeur sans la participation du spectateur?

Avec son film **Lucille**, Moreau montre quelle place il donne à la participation. On voit sur l'écran comment un professeur, à partir d'une boucle sur les antonymes (film réalisé aussi par Moreau), reprend cette idée et la transpose en classe. Les enfants inventent et miment d'autres antonymes tous plus cocasses les uns que les autres: tu baisses la main, je la lève; tu te dépeignes, je me peigne; tu marches à quatre pattes ventre au sol, je marche à quatre pattes dos au sol. . . Ainsi Moreau illustre-t-il jusqu'où doit aller la participation à un film. Et ce n'est pas tout: chaque fois que **Lucille** prend une décision pédagogique, le film s'arrête et les spectateurs ont à évaluer cette décision. C'est donc un film sur un film, une participation à partir d'une participation.

La mise en branle de ce puissant mécanisme chez le spectateur semble chez Moreau plus vitale que le film lui-même. Avec **Manipulation de la fermeture à glissière**, il utilise l'angle de prise de vue, les images analogiques pour mettre en situation le jeune enfant et l'inciter à reproduire le geste qu'il a perçu sur l'écran. Avant de laisser aller son film sur le marché, Moreau l'a projeté à un public et a assisté au spectacle d'un enfant qui a fermé sa fermeture à glissière. C'est de cette manière qu'il a donné à son film son approbation finale.

La participation, la susciter le plus possible, tel m'apparaît le point commun d'une grande partie des réalisations de Michel Moreau. Souvent celle-ci naît de discussions entre les séquences ou à la fin du film: dans d'autres cas, elle accompagne la projection. C'est ce qui se passe dans la série de films en boucle sur le jeu des propositions et dans celle sur le vocabulaire. Dans la première, des symboles graphiques surgissent représentant chacun une proposition. Ces symboles se rencontrent comme dans un dessin animé et forment des phrases. Au fur et à mesure que celles-ci se construisent le professeur invite ses élèves à donner des exemples. D'un film à l'autre les combinaisons deviennent de plus en plus complexes. Dans le catalogue de SECAS il est dit, à propos de chacun de ces films, "qu'il renforce les automatismes linguistiques et fait appel à tout moment à l'activité créatrice de l'élève". Dans la deuxième série qui s'adresse à des élèves du primaire, la caméra montre des scènes ou des lieux familiers: la cuisine, le zoo. . . Chaque élève participe au film en nommant les objets qu'il reconnaît dès qu'ils apparaissent sur l'écran. Ainsi précise-t-il son vocabulaire et apprend-il de nouveaux mots en entendant ses compagnons les dire. □

Jean-Claude Boudreault a été, en 1971, chargé de cours à l'Université de Montréal pour "Cinéma dans l'enseignement", cours donné en pédagogie audio-visuelle - Sciences de l'éducation. Il prépare actuellement un doctorat sur l'enseignement du cinéma.

roger laliberté

LES PETITES MISÈRES SANS GRANDEUR D'UN CINÉASTE MÉCONNU

une interview de michel brûlé



Roger Laliberté ou le cinéaste méconnu.

L'histoire du cinéma québécois retiendra-t-elle le nom de Roger Laliberté? Je n'en sais rien. Je ne sais même pas s'il faut le souhaiter. Mais, qu'il soit retenu ou non par l'histoire, Laliberté fait partie d'une histoire du cinéma, d'une histoire à mettre à jour.

Trente-neuf ans, monteur à Radio-Canada, quatre longs métrages à son actif, président de Ciné-Loisirs Inc., propriétaire d'un cinéma en province, telle pourrait être la fiche signalétique de ce Saguenayen drôle et timide. Signe particulier: passe inaperçu.

Si, comme dans les petits catéchismes ou dans quizz, on pose les questions de qui a réalisé le

premier long métrage pour enfants? qui a tourné le plus grand nombre de films pour enfants à Québec? qui a réussi à produire quatre longs métrages en les payant de sa poche? On a toujours la même réponse: Roger Laliberté.

Il m'a semblé intéressant de donner la parole à ce drôle de bon homme. Il fait parti d'un superunderground du cinéma car il est en parallèle du cinéma parallèle et en marge des marginaux velléitaires.

Ce méconnu n'est ni amer ni revendicatif. Le cinéma pour lui c'est une façon de vivre et Laliberté ne voudrait pas vivre n'importe comment.

Michel Brûlé

Moi, mon affaire ça commencé. . .

J'ai toujours aimé ça d'abord le cinéma. . . A l'Académie St-Michel, les frères avaient commencé à donner des projections le samedi. . . c'est à Jonquière. . . Je me rappelle que le frère avait un vieux projecteur qui sentait vraiment le projecteur. . . je ne sais pas si tu as déjà senti ça un vieux projecteur, c'est vraiment extraordinaire. . . Moi je m'assois à côté de ça parce que j'aimais la senteur du projecteur; un fluide qui se dégage de ça. . .!

Et puis la deuxième fois que j'ai vraiment été épaté par le cinéma c'était - oh je devais avoir 14 ans - ma mère m'avait amené voir un film qui s'appelait - c'était avec Pierre Blanchard et Michèle Morgan. . . c'était la **Symphonie pastorale**. Je ne peux pas voir ce film-là sans être. . . épaté après.

Un Kodak. . .

Après ça, j'ai eu un cadeau, une caméra 8mm. A ce moment-là, c'est extraordinaire, le 24 mai 52. . . C'est un jodak que j'ai encore d'ailleurs. Oui, on était bien gâté. Chez nous nos parents nous ont toujours laissé faire c' qu'on voulait. C'est très rare.

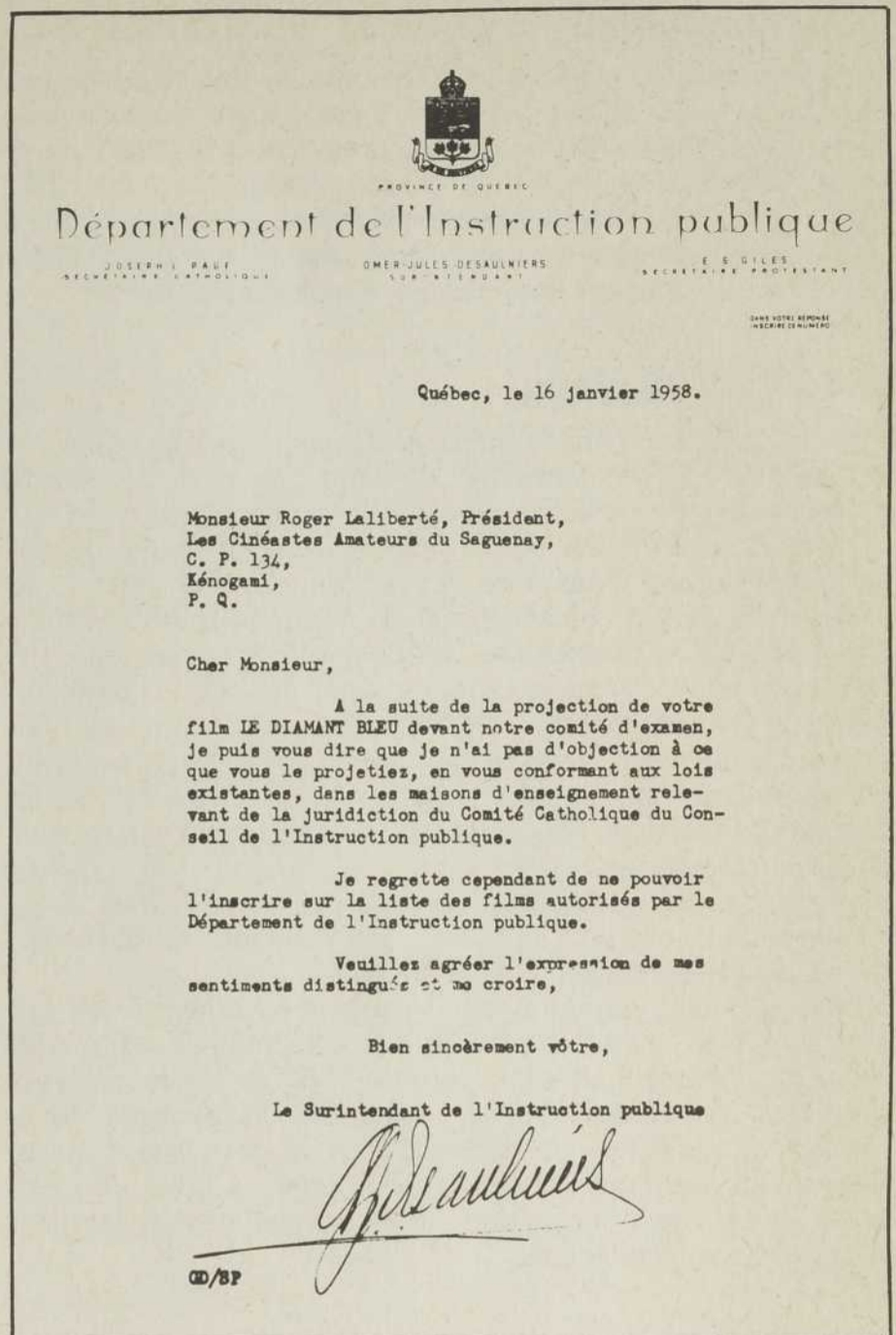
Ma mère m'a demandé ce que je voulais pour ma fête. "Je voudrais recevoir une caméra." "T'es fou!" "Ecoutez, c'est pas bien cher." Dans ce temps-là, je crois que ça coûtait \$39.00. Mais pour l'époque, \$39.00 c'était beaucoup. . . surtout que j'étais le premier à travailler chez nous; j'étais le plus vieux des garçons.

J'ai fait un film avec ça. . . un film en 8mm. . . mais à la place de filmer la famille comme les autres faisaient. . . moi j'avais fait vraiment un film. Je m'étais inspiré de **Carrefour de l'enfant perdu**, une vieille affaire, un vieux vieux film.

Forcément. . . un artiste

Après ça j'ai décidé de faire un film en 16mm, en couleurs. Je travaillais à ce moment-là à la Banque provinciale, toujours à Jonquière. J'allais au Séminaire de Chicoutimi. J'ai laissé le Séminaire et j'ai travaillé deux ans à la banque, après ça je suis allé travailler pour Price Brothers à Jénogami. Là, on a décidé de faire un film 16mm. Mais le film 16mm, pour nous autres, c'était quelque chose. . . Ça prenait une caméra 16mm, ça c'est important! et puis il n'y en avait pas, dans la région, de caméra 16mm. J'avais entendu parler d'un bonhomme qui s'appelait Félicien Gagnon. C'est un photographe, un gars qui passait pour pas mal farfelu. Il y en a qui disait que c'était un fou. . . un peu à part des autres, forcément, c'était un artiste. Alors, je me suis dis, je vais aller voir ce gars-là, s'il fait de la photo comme ça et que les gens disent que c'est un fou parce qu'il fait de la photo et qu'il aime ça, il y a une chose qui est certaine c'est qu'il doit aimer aussi le cinéma. Alors j'ai rencontré Félicien.

Félicien était un bonhomme très austère, même sauvage. Il te regardait. . . je le vois encore avec son pinch. . . il était après travailler sa photo. "Qu'est-ce que tu veux?" (Il était pas mal plus âgé que moi.) "Bah je veux faire un film." "Tu veux faire un film? Quelle sorte de film tu veux faire?" "Je veux faire un film 16mm." "Il faut de l'argent pour ça, es-tu fou, toi?" Mais à partir de ce moment-là il était vraiment sympathique, on sentait que c'était un bonhomme qui aimait ça. . . alors il a dit: "c'est correct, on va faire un film!"



Astheure une caméra

J'ai dit astheure ça nous prend une caméra. On avait entendu parler qu'il y avait un docteur Lambert, à Jonquière, qui avait une caméra qu'il avait achetée d'un Monsieur Munger; c'était supposé être une ben bonne caméra, ça s'appelait une Kinekam. Elle datait de 1929. On s'est dit que si on prenait cette caméra-là, c'est mieux que de ne pas en avoir pantoute. Puis à la compagnie Price où je travaillais, il y avait un gars qui était pas mal bricoleur. Alors on est allé voir le docteur Lambert pour lui demander s'il nous vendrait pas sa caméra. Il a dit: "oui, je vais te la vendre." "Combien vous aleez nous vendre ça?" "Cent piastres." On s'est fait fourrer parce que la caméra ne valait même pas \$25.00, même pas \$20.00. . . ça c'était pour **Le diamant bleu**.

J'ai vu Félicien et puis là on s'est mis à faire des tests avec la caméra. La caméra, on s'est rendu compte que plus tu pesais sur le démarreur, plus y passait d'images à la seconde moi je pense qu'elle devait aller jusqu'à 200 images à la seconde, c'était quelque chose. On la bloquait avec des lames de rasoir. Il fallait arriver à la faire. . . rouler à peu près à 24 images par seconde. On pressait dessus pendant 10 secondes, on comptait les images et on divisait par 24. . . on divisait pas le nombre de secondes et ça nous donnait le nombre d'images qui passaient à seconde. A part ça, ça nous prenait un studio. Ça c'était toute une histoire.

cinéastes méconnus (1)

Le diamant bleu

On a dit on va prendre une pièce qui s'appelait **Le diamant bleu** qu'on avait jouée à l'école. "On", c'est Félicien Gagnon, Gilbert Tremblay travaillait pour Price Brothers dans les machines IBM avec moi. Gilbert, c'est lui qui était bricoleur. Félicien c'était le photographe; le caméraman, c'était celui qui voyait tout en rose, puis moi je me débrouillais avec le reste, avec les finances puis avec les comédiens...

\$13.27 - 100 pieds

Bien, je prends mes payes là-dessus. Ça me coûte 13 piastres et 27, par semaine, un cent pieds, et on tourne toute une fin de semaine. Faut surtout pas en gaspiller. Je ramassais mes boîtes vides; 4 ans après je les avais encore. J'avais une espèce de petit viewer, qui marchait... ça n'avait pas de bon sens. Et puis le montage était très difficile parce qu'on connaissait pas ça d'abord, et puis en plus, on n'avait pas l'équipement pour couper et coller... ce qu'on avait, c'était tellement rudimentaire. Alors on tournait chronologiquement, de la façon dont on voyait ça. Si on avait, par exemple, une bataille à tourner, on disait là, on va montrer l'ensemble, l'appartement où se passe l'action, puis là, c'est Yanco, un personnage, qui aperçoit Roger... Puis là Roger, c'était le contre-champ si tu veux de Yanco qui lui répondait... et puis là c'était les deux qui se battaient. On reculait la caméra et puis on se battait.

Moi je n'avais aucune connaissance en cinéma, les autres non plus. Gilbert travaillait sur une machine IBM. Félicien possiblement, mais j'avais très peu de contacts avec. Il arrivait sur le tournage et s'occupait strictement de la caméra. Comme je te le disais, c'était un gars très austère, on pouvait très difficilement l'approcher, c'était un gars aussi un peu dans les nuages, mais y connaissait très bien les acides pour développer...

Platon...

Mais notre problème majeur c'était encore la caverne. Alors on est allé voir la compagnie Price Brothers à Kénogami qui avait eux un centre récréatif qui s'appelait le Memorial Hall. Dans ça, il y avait des salles. On leur a dit qu'on voulait tourner un film. Ils ont trouvé ça bien le fun. Ils nous ont donné une salle et puis une chambre noire que personne n'utilisait. On a dit on va faire astheure des stalagmites et des stalactites, et on a pris une vieille couverture qu'on appelle une couverture de pulpe qui servait à égoutter le bois pour faire du papier. Quand on est venu pour faire les stalagmites et les stalactites, il y a un gars qui s'appelait Rodolphe Chabot, il dit: "Moi, quand j'étais au Patro, on faisait des cierges à Noël avec du savon". Moi, dans mon esprit c'était du savon que tu brassais et à un moment donné ça faisait de la broue... on s'est acheté deux boîtes d'Oxydol et on va t'en faire un paquet de stalagmites et de stalactites... Voilà mon Chabot qui s'amène avec ça, il prend un "scio" et le met dedans. Je lui demande: "Comment tu vas faire pour coller ça au plafond."

Il fait une forme en bois sur laquelle il met du papier journal autour et pis y commence à brasser son savon; tu comprends bien, on en avait à peu près deux pouces dans le fond. Ça venait de nous coûter \$1.00 et il fallait que ça reste en pâte cette affaire là. Finalement, j'investis encore une autre piastre pour faire continuer le stalagmite ou le stalactite. Tout ça, c'était du papier qui avait autour de ça. tu comprends bien, ça vient tout humide et ça s'effondre à terre, flang. Toute l'affaire de stalagmite à terre! Et puis

qu'est-ce qu'on va faire? Il dit on va faire ça en plâtre, c'est la meilleure affaire!

Le plâtre ça venait pris dans le fond du sceau alors c'était pas travaillable; puis quand on tournait, si t'avais le malheur d'y toucher un peu tu comprends, ça partait en grosses galettes du fond, on tassait le stalagmite au bord, ça tombait à terre, une vraie affaire de fou...

Des millions et des millions

Après ça le curé, le curé de la paroisse, s'est mis à entendre parler qu'on faisait un film, le curé Saulnier. Il me fait venir: "Ecoute un peu mon petit garçon, faire des films ça coûte des millions et des millions faire des films, sais-tu ça?" I riait de moi et il riait vraiment de bon coeur. "Ecoute-moi bien, t'as ben d'autres choses à faire que faire des affaires comme ça, hein mon petit garçon, tu vas arrêter de faire des affaires de fou là, puis tu vas faire comme les autres, tu vas t'amuser, tu vas aller au terrain de jeux." J'ai dit y va arrêter ça lui là, j'ai envie de faire un film, de m'amuser et je vais le faire mon film. Je continue à tourner. A un moment donné, le curé me fait revenir parce que là y avait entendu parler par un vicaire de Notre-Dame de Fatima qu'il y avait un petit gars qui voulait jouer dans le film. C'était un film pour les enfants. J'avais su que c'était l'abbé Michaud qui avait parlé au père du petit gars pour pas que le petit gars joue dans le film parce que des artistes ça faisaient des mauvaises vies. Faire du cinéma c'était presque défendu, même d'aller au théâtre, d'aller au cinéma le dimanche. Alors le curé m'a fait revenir et pis là il ne riait plus. Il dit: "tu vas arrêter de faire des folies et dis tu ne veux pas m'écouter, je vais en parler à ton père alors il va falloir que tu écoutes ton père." A partir de ce moment là, c'était moins drôle! En parler à mon père! Si la famille commençait à se mettre là-dedans, c'était pas comique. Mais j'ai continué quand même à faire du théâtre, du cinéma. Alors le curé a mis mon père au courant. Alors mon père a commencé à me dire: "Ecoute, si le curé l'a dit c'est une affaire de fou et pis qu'est-ce que tu vas avoir l'air là-dedans?" Remarque ben que j'ai dit ça sans amertume parce que c'était drôle pis c'est toute. On peut bien en rire aujourd'hui. Et alors moi, j'ai décidé de partir. J'ai dit tiens je vais aller finir mon film à Chicoutimi mais je gardais quand même mon studio à Jonquière, à Kénogami chez les Anglais. Alors j'allais faire le film à Chicoutimi; personne ne me connaissait dans le coin. Je faisais mon film.

Ca a du bon sens

Alors toujours est-il que l'on fait, **Le diamant bleu**. Au centre récréatif à Chicoutimi, il y a un Père qui entend parler qu'on fait un film, toujours les pères ou les curés les affaires de même. Le père Devost était ben chum avec Gilbert Tremblay qui était notre bricoleur dans la gang. Alors y dit: "je veux voir ça moi ce film là." Parce que tout le monde était au courant qu'on faisait un film. Alors y regarde ça et dit: "Ca a du bon sens votre affaire. Vous allez finir ce film là." Pis là je mettais toutes mes payes là-dedans. J'avais pu rien. La caméra brisait tout le temps. Pis Félicien qui était un gars pas mal perdu, pis des fois je ne pouvais pas aller tourner avec eux autres parce que moi je travaillais. On était rendu à l'automne et il fallait profiter du soleil. On disait à Félicien, on lui donnait des recommandations, on disait où tourner exactement mais y trouvait que c'était plus beau à côté parce que le paysage était plus beau. Y s' fouttait complètement de l'intrigue; lui y tournait où ça y semblait. Toujours est-il qu'il nous a



fait ça deux ou trois fois; pis c'était de la pellicule qu'on était obligé de jeter, c'était pas drôle.

Qui va payer?

Alors j'ai dit au père Devost: "on veut ben mais on a des maudits problèmes financiers". "Comment vous avez des problèmes financiers?" J'ai dit: "écoutez, il faut acheter de la pellicule!" (Et pis moi dans ce temps là je ne savais pas que la pellicule c'était perforée seulement d'un côté) de la pellicule professionnelle, pis faudrait un jour mettre le son là-dessus" (parce qu'on avait pas envisagé ça de même). On faisait ça pour le fun et c'est vraiment pour le fun qu'on le faisait." Alors il dit écoute: "il faudrait que vous le finissiez comme il le faut et, on montrait ça au théâtre." "Ca pas de bon sens!" Il dit: "j' te dis on va le montrer au théâtre, faites-le comme il faut." Alors le père i dit: "écoute tu vas aller t'acheter dix films de cent pieds." Et ben, j'ai dit, c'est pas possible, on rêve en couleurs certain. "Qui c'est qui va le payer?" "Je vais le payer moi."

Mais tout le film qu'on avait utilisé jusqu'à ce moment là, c'était du film perforé des deux côtés, vraiment de la pellicule amateur. Mais on avait entendu dire qui avait du film Winding B, le Winding B était perforé seulement d'un côté c'est-à-dire qu'on pouvait mettre une trame sonore de l'autre côté. Comment on fait pour mettre la trame sonore? On ne le savait pas. Alors on savait que le son allait là. Alors le studio Bonnau n'en avait pas de film Winding B. "Tout ce que je peux faire c'est t'en commander mais, y dit, moi, je ne ferai pas venir de film de même certain, je laisse ça sur mes tablettes et y faut que je sois payé d'avance." Là le Père a appelé Bonneau et dit: "je vais te le payer, fais-le venir ton film." Alors il l'a fait venir le film, y a fait venir dix bobines, ça faisait mille pieds, ça c'était beaucoup pour les films qu'on voulait faire.

Pas quand il fait beau

Il nous a fait venir ça. Alors là on lui expliquait qu'on avait des problèmes avec notre caméra. On lui avait dit que notre caméra était pas ben belle mais le père Devost c'était un homme qui avait pas mal de relations, d'entre-gens, il était ben vu dans le milieu des gens à l'aise à Chicoutimi. Une bonne fois, il reçoit en cadeau une Bolex, alors il dit, je vais vous la prêter ma Bolex. Alors hein, c'était pas possible, pas jusque là. Toujours est-il qu'il nous a prêté sa Bolex pour tourner le film. On a eu des problèmes incroyables avec les comédiens. On a eu un gars qui s'appelait Jean Dzafarof, alors lui il ne voulait pas venir quand il faisait beau. Ben, on dit, on peut pas tourner quand y fait pas beau. Pis sa mère le laissait partir, pis y avait pris des engagements avec nous autres pour venir tourner mais à trouvait ça bien drôle, pis, elle dit, "M. Laliberté, vous avez de la misère avec vos gosses," elle trouvait ça ben comique parce que Jean était pas là, pis nous autres ça nous causait des maudits problèmes.

Le chateau

Et pis une bonne fois j'avais besoin d'un château, alors j'ai appelé monsieur Jos Gagnon: "Monsieur Gagnon on est après tourné un film et on voudrait tourner à votre chalet." "Ben oui, mon chalet ça a pas de bon sens, ça fait cinq ans qu'on a pas été là pis là l'herbe est haute, pis ça a pas de bon sens", mais il dit: "écoutez si vous voulez venir, vous êtes les bienvenus. Quand est-ce que vous voulez venir?" "On va y aller la semaine prochaine, en fin de semaine". Il dit: "C'est correct." Après avoir eu le o.k. de monsieur Gagnon, chose qu'on était convaincu qu'on aurait jamais, on est allé voir le chalet, voir comment il était installé et faire des plans pour notre tournage. On arrive là y avait un bonhomme en train de tondre le gazon, pis tondre le gazon là c'était quelque chose.

Un gros chlar

Je regarde Gilbert. Y était en train de faire tondre son gazon parce que on vient tourner! Quand i va nous voir arriver avec notre équipement, pour moé le bonhomme il va le regretter. Y dit: "ça fait rien que vous venez tourner un film, je veux pas que mon chalet aille l'air du diable dans cette affaire là, je veux qui soit beau." Finalement on arrive avec nos chaises de jardin en fin de semaine. Madame Gagnon était là, elle nous a reçu dans son château. Son tapis avait à peu près un pouce d'épais. Les enfants couraient là-dedans, mais cela ne l'a dérange pas, c'était son chalet, à trouvait ça ben le fun, elle a ben aimé ça. Toujours est-il qu'on a tourné notre séquence là, chez monsieur Gagnon. On devait avoir une douzaine de comédiens principaux. A la fin on avait fait un gros chlar, on les avait pris tous, on avait à peu près 100 à 125 comédiens.

Finalement le film se fait, presque en entier mais là on avait un problème de son. Le père Devost, après avoir vu tout ça, y dit: "vous allez présenter ça dans le théâtre."

Qui c'est qui a déjà vu pire!

Alors là y dit "Tu vas aller voir Brassard à Jonquière qui a un théâtre et u vas y dire que tu veux louer son théâtre. Tu vas y demander comment ça coûte pis, y dit, tu m'appelleras." Mais avant de faire ça, je me suis dit, je vais voir si on a l'équipement pour arriver à passer un film

cinéastes méconnus (1)

dans un théâtre, voyons donc. Passer un film dans un théâtre! à Jonquière! qui c'est qui a déjà vu pire! Toujours est-il que le père Devost y dit: "comment ça coûterait une machine pour passer un film dans un théâtre?", y dit: "cristal y en passe des films dans un théâtre, y en a des machines pour passer des films dans les théâtres voyons donc, moi, j'en fais icitte des films. J'en ai des machines." Lui c'est des petites machines à 16mm., qu'est-ce que tu veux, on avait beau y expliquer que le 35mm est beaucoup plus large, y voulait rien savoir, ça prendrait une machine, on l'achètera la machine. Combien que ça coûte? Mais on ne sait même pas où acheter ça une machine, ça prenait un projecteur à arc; alors y avait un monsieur Tremblay, Gérard Tremblay de Chicoutimi-Nord qui était représentant de RCA Victor. Y fait venir monsieur Tremblay, le même soir. "Monsieur Tremblay, comment que ça coûte une machine pour faire passer un film dans un théâtre?" "Ca vous prendrait un projecteur à arc." "Ah oui, comment que ça coûte un projecteur?" "Ca va chercher dans les \$2,500.00." "Et avec ça tu vas savoir te débrouiller et tu vas pouvoir passer le film dans un théâtre?" "Oui." Mais un autre problème, c'est qu'il fallait enregistrer le son et nous autres on est loin de savoir si ça peut se faire. Y dit: écoute, tu vas faire une chose, essaye de trouver le numéro de téléphone de Bell and Howell et demande leur si ça se fait. Effectivement ça se faisait. Alors il s'agissait de leur envoyer la pellicule et ils vont nous mettre la bande magnétique dessus. Alors le père Devost achète un projecteur de monsieur Tremblay. C'est quelque chose d'incroyable.

Le théâtre Belle vue

Alors, je suis allé voir monsieur Brassard, je me souviens encore, y nous avait vu venir. Il nous avait donné un rendez-vous à son cinéma, théâtre Bellevue, alors j'ai dit "on voudrait louer votre théâtre." Y part à rire: tu veux louer mon théâtre, pourquoi?" "On veut présenter un film qu'on a faite." Alors y dit "C'est vous autres ça! Pour un théâtre. . . je ne peux pas louer un théâtre à des enfants, y dit, voyons donc mon théâtre ça coûte de l'argent louer ça!" Ca fait que on appelle le père Devost. On y dit "il ne veut pas nous prendre au sérieux." "Venez me chercher, on va aller le voir." On descend. . . voir monsieur Brassard. Père Devost dit: "Comment ça coûte votre théâtre?" "Les fins de semaine, on ne loue pas, c'est nos grosses journées, y dit, pas question de louer le théâtre les fins de semaine". Y dit: "Quelle journée qu'y est libre?" "Ben, y dit, jeudi peut-être." "Comment vous louez ça le jeudi, le théâtre Bellevue icitte?" Ben y dit: "\$200.00 certain." Bon y dit: "donnez-moi un papier je vais vous signer un engagement. Quand est-ce que vous êtes prêts vous autres avec votre son?" Nous autres on avait calculé ça, l'échéance de RCA, monsieur Tremblay, mettre du son là-dessus, un affaire de rien, un détail. "Bon o.k., le 28 mars." Le père Devost signe l'engagement. Monsieur Brassard y dit: "Merci, le père Devost, pensez-vous pas que vous vous embarquez dans un affaire, je sais pas, mais vous allez pas mal loin." "Laissez-moi faire je sais ce que je fais ce que j'ai à faire!

Le maudit projecteur

Notre maudit projecteur arrive pas, on attend après, on attend après. On appelle monsieur Tremblay. Y arrive pas, y a rien à faire. On fait pendant ce temps là le générique. On tournait ça avec la caméra du Père. On avait fait notre

final. Le projecteur n'arrivait pas. On voyait arriver le 28 mars, tout le monde attendait après le film. Le père Devost s'était mis en charge de la vente des billets à part de ça. Pis tous les billets ça se vendait avec toutes ses dames de Ste-Anne, ses filles d'icitte, pis ses filles de là, pis les billets se vendaient. . .

Plus ça allait, les semaines passaient. Le projecteur n'arrivait pas. Un bon soir, un lundi soir, on appelle monsieur Tremblay. "Vous allez faire quelque chose, vous allez envoyer un télégramme à Rochester, on veut avoir la confirmation que le projecteur est parti parce que là ça marche pu l'affaire. Y a des billets qui se vendent, y a des billets de vendus et le père Devost avait mis son nom dans cette affaire là." Fallait que ça marche. Toujours est-il qui envoie un télégramme et y disent que le projecteur est parti. Mais c'était pas vrai. Le projecteur était pas parti. Ce qui compliquait l'affaire c'est que nous autres, on avait demandé un attachement spécial pour pouvoir enregistrer le "Magnetic stripe". Il lui expliquait que l'affaire était longue mais ça réglait pas notre problème. Toujours est-il qu'un bon dimanche soir, l'on en pouvait plus, il restait une semaine, même pas une semaine. Le père Devost nous dit: "je vais vous donner l'argent, vous allez monter à Montréal et vous allez voir ce qui se passe là-bas. Ca n'a pas de bon sens ça, faut régler le problème." On s'en vient ici, on arrive le matin chez RCA Victor sur la rue Renoir. Je m'en rappelle comme si c'était hier! On était rentré là le matin, tout fatigué. C'est un monsieur Nadeau qui nous avait répondu. Il nous avait reçu à peu près comme des gens qui arrivaient de j'sais pas trop où. Lui y trouvait ben ça comique. On avait l'air d'une gagne de perdus, une gagne d'insignifiants qui voulaient faire un film et voulaient avoir un projecteur absolument. Il a téléphoné à Toronto. Toronto ont dit le projecteur est parti. Effectivement le projecteur était parti, mais on dit "nous autres on va partir d'icitte quand on aura notre projecteur." Alors on reçoit la réponse que le projecteur est sur l'avion à Dorval. "Où est-ce que c'est Dorval? On va aller le chercher. On va le dédouaner, on veut le projecteur." On s'en va à la douane et on prend le projecteur et on redescend avec. Rendu à St-Hyacinthe, je dis "Tout d'un coup que le projecteur aurait pas la patente pour enregistrer, ça se peut-tu? On arrête. Gilbert regarde ça et dit je pense qu'il n'y a pas de micro dedans. Si il n'y a pas de micro c'est parce qu'il n'enregistre pas. Aye là on était au désespoir, on redescend mon gars, on a fait quatre flats en redescendant. On a roulé toute la nuit. On est arrivé le matin chez madame Tremblay, les parents de Gilbert à Chicoutimi. On regarde ça et effectivement il n'enregistrait pas. Qu'est-ce qu'on va faire? Là on a appelé Tremblay qui nous avait rendu le projecteur, qui était payé évidemment et on dit "**monsieur** vous nous avez vendu une patente qui fonctionnait et pis **on la veut la patente**" pis là le père Devost était en arrière de ça. Ca bardait alors là on essayait de se trouver un moyen pour faire enregistrer. Y nous restait quatre ou cinq jours pour faire la post-synchronisation.

1 + 1 = 1

Y avait le père Devost qui connaissait les Soeurs Antonniennes-de-Marie. On avait entendu dire en faisant notre enquête qu'y avait un monsieur Morin, Rosario Morin qui avait un projecteur Bell and Howell qui jouait mais qui n'enregistrait pas. Le père Devost qui connaissait les Soeurs Antonniennes qui avait un projecteur Bell and Howell qui enregistrerait mais qui ne jouait pas. Alors on a dit ce n'est pas compliqué on va emprunté les deux. Monsieur Morin y avait



pas de problème, y était bien sympathique le gars, mais les soeurs y avait rien à faire y voulaient pas faire sortir leur projecteur: "c'est à nous autres ce projecteur là, pis y a pas de danger qu'on laisse sortir nos affaires." Le père Devost les appelle et finalement réussit à voir le projecteur des soeurs. On amène ça chez Tremblay qui nous avait vendu le projecteur. Y défait les deux projecteurs et en fait un qui enregistre avec ça. On n'a pas synchronisé pendant trois jours et trois nuits. On ne travaillait pas. La compagnie Price nous avait donné congé, spécialement pour le film et y comprenait ben ça ce monsieur là, et pis toujours est-il que la nuit, on faisait notre son, on enregistrait le dialogue, des choses comme ça, on faisait tout ça en même temps.

Le matin de la première du film, on s'en va pour voir le père Devost pour avoir un compte rendu des billets qui se vendaient. Le curé nous apprend que le père Devost avait été gravement malade au cours de la nuit et pis qui est rendu à Montréal, y l'ont transporté d'urgence. Apparemment y aurait eu ben des affaires qui ce serait passé et pis le père serait en dépression, y avait sorti apparemment des sentiers qui avaient été dictés par son curé et qui avait probablement été trop loin. Du cinéma c'était une chose quand même qui était assez. . . y fallait pas trop toucher à ça à l'époque. . . mais on n'a jamais su la vérité même aujourd'hui. . . on n'a jamais su ce que c'était. . .

Une drôle de première

Pis on ne savait pas où on en était, pis le soir le monde arrivait au cinéma. J'étais parti avec la première bobine du **Diamant bleu** pendant que Chabot enregistrerait le son de la deuxième bobine.

Pis là les gens arrivaient. Pis y avait des gens qui avaient des billets réservés. On était tout mêlé, pis finalement le film a commencé pis on a refusé des gens à la porte. Pis ça a été un succès incroyable. Après ben, j'ai rencontré le monseigneur Morand qui était le grand manitou de la ville qui était assis à côté de moi. Les gens applaudissaient, s'attendaient à voir quelqu'un sur la scène mais on était abasourdi, on était sidéré, on était sur nos chaises, personne n'a bougé. Les gens sont partis pis le lendemain on a présenté le film pour les enfants le matin au théâtre Bellevue, l'après-midi au théâtre Centre.

Jules-Omer-Desaulnier de l'époque

Oui ça c'est payé trois ou quatre fois. Après ça on allait voir à la Commission scolaire leur demandant de passer **Le diamant bleu** dans les écoles. La Commission scolaire disait "nous autres on n'a pas le droit de passer de film dans les écoles, y faut absolument qu'on ait la permission du Département de l'instruction publique. Alors si le Dé-

cinéastes méconnus (1)

partement de l'instruction publique veut, là on va pouvoir le passer."

Le Département de l'instruction publique, on est allé le voir. J'ai eu une entrevue avec monsieur Jules-Omer Desaulniers de l'époque, y m'a reçu, très sympathique d'ailleurs. Y m'a dit certain mais avant y va falloir que mon comité de censure voit le film.

Je suis allé passer le film à Laval des Rapides aux enfants des parcs. Pis y avait là un moniteur, le moniteur en chef s'appelait Denis Héroux. Denis m'a dit: "c'est bon ton film, c'est bon le film". Finalement je suis resté ami avec Denis Héroux mais on se voyait très peu souvent.

Comment on fait un film?

A moment donné, j'ai dit ça me tente d'aller faire un tour à l'Office National du Film, ça me tente. J'ai demandé à la femme en bas: "je voudrais savoir si y avait pas quelqu'un ici qui me dirait comment on fait un film, j'aimerais ça avoir des connaissances dans ce domaine là." Elle m'a dit je vais vous passer monsieur Victor Jobin. Alors elle appelle en haut. Monsieur Jobin prend ça; moi je raconte mon affaire, que j'avais fini mon long métrage pis on savait pas comment ça se faisait un film. Y riait ce gars là, à gorge déployée, y se promenait dans les corridors et disait "venez les gars que je vous explique comment on fait des films au Saguenay". Y me présentait à tout le monde, j'ai trouvé ça ben extraordinaire. On m'a demandé de voir le film, évidemment y était ben conscient que c'était un film d'amateurs mais qu'on avait passé au travers, pour lui ça l'avait épâté. J'ai resté ben ami avec Victor Jobin. Il dit "pourquoi tu viens pas travaillé à Montréal? Tu auras une job à Montréal, voyons, après avoir fait un film de même, tu vas être bon." Moé à Montréal? ça m'intéressait plus ou moins. Alors je suis retourné chez nous, mais je restais en contact avec Denis Héroux qui voulait absolument que je vienne à Montréal lui aussi.

On est retourné à Jonquière, pis là on a dit on va faire un autre film pour les enfants en noir et blanc. On voulait faire un film d'aventure. J'ai écrit aux éditions Castermann en Belgique pour leur demander la permission d'utiliser le nom de Tintin pour faire un film. Une histoire! On m'a répondu que je ne pouvais pas parce qu'eux autres avaient des projets à cet effet là dans un avenir très rapproché. Une lettre très sympathique mais nous autres à Jonquière on était pas mal loin.

On voudrait avoir vot'engin

Alors on a commencé **Les aventures de Ti-Ken**, là y nous est arrivé des choses assez extraordinaires, des problèmes de tournage. On avait une course en automobile, y fallait montrer les deux enfants qui conduisaient l'automobile, alors on a fait coupé une auto et on l'a attachée en arrière de notre auto, puis les p'tits enfants faisaient seulement semblant de conduire. Mais à un moment donné on avait un trucage. Il fallait que les enfants qui étaient poursuivis par des bandits en automobile arrivent juste au moment où un train passait, c' qui les sauvait des bandits, la situation classique. Alors ça nous prenait un engin, c' pas drôle! On est allé d'mander à la compagnie Price. "On voudrait avoir votre engin pour tourner à la traverse à niveau là-bas." Y' ont dit: "oui, vous voulez l'avoir? vous allez l'avoir!" Alors ils sont venus. On a arrêté l' traffic pendant deux heures de temps sur la rue principale, un vendredi soir. Les marchands criaient, hurlaient, y'a rien qu'y faisaient pas. Le traffic complètement contourné parce

qu'on tournait un film avec une p'tit' caméra, imagine-toi... Bolex, puis la grosse engin. Y'avait une autre scène qui a été assez difficile à tourner, c'est qu'à un moment donné les bandits ch'taient des sacs de paquets d'cigarettes dans les airs mais y fallait qu' ça tombe de l'avion. Alors y'a personne qui voulait faire ça. Les gars qui avaient des avions y disaient "y sont fous... écoute, j'vais lâcher l' sac, ça va accrocher dans queue en arrière, qu'est-ce tu penses qu'y va arriver? On va plonger pis on va s'tuer. Tu peux pas faire ça, ça s'fait pas des affaires de même, écoute." Mais y'avait un monsieur Simard qui avait un avion; j'savais qu'y aimait prendre un coup. Je l'ai amené une bonne fois, j'y ai payé une bière. Après qu'y était ben chaud, j'ai dit: "vous allez m'faire ça, vous êtes capable, un affaire ben facile, vous avez rien qu'à faire attention pis r'monter, m'semble qu'ça peut ben s'faire, m'as mettre vot' nom sus l' film." "Ouais?" "Oui, m'as t'faire ça moé." On est parti pis on est allé l'tourner, j'ai jamais eu tant peur de ma vie. Aie y'aurait pu s'tuer hein' quand tu y penses un peu.

Radio-Canada

Alors un moment donné mon Héroux m'écrit, y dit: "faut que' tu montes à Montréal, on fait du film pour les enfants, y dit j'viens d'assister à une conférence de Mary Field." Mary Field qui était l'instigatrice des cinémas pour enfants en Angleterre. Alors moi j'y réponds qu'à



les cinéastes
du saguenay
saguenay production

présentent

*“les aventures
de Ti-Ken”*

au même programme

*“la critique
est aisée”*



Montréal ça m'intéressait plus ou moins, et surtout là que ça avait mal été dans la production, pis **Les "aventures de Ti-Ken"** sont restées sur les tablettes, j' les avais par r'touchées parce que j'avais pas c' qui fallait pour le monter, c'était compliqué pis c'était sur négatif pis j'connaissais pas ça, alors tout ça c'était resté en suspens. Alors j'r'monte à Montréal, j'vais voir mon ami Jobin à l'Office National, y dit "tu devrais v'nir travailler à Montréal." J'étais avec Héroux, Héroux dit: "Ouais ç'aurait du bon sens, on pourrait faire un long métrage ensemble." Pis Héroux dans son groupe y avait Claude Gauthier, chanteur. Y' avait une idée de film, y dit, "écoute on pourrait faire un film, un chanteur avec sa guitare, pis lui y'essaye de s'faire un ch'min." (1) Moi ça m'intéressait pas tellement, j'voulais rester dans l'esprit du Père, faire des films pour les enfants. Toujours est-il que Victor Jobin appelle à Radio-Canada.

Pour moi à Radio-Canada c'était inaccessible, c'était vraiment le top, à tel point que à la place d'aller à Radio-Canada quand j'suis v'nu à Montréal, j'ai préféré aller à l'Office National du Film parce que, j'sais pas, j'pouvais pas toucher à ça...et... j'ai été engagé d'même. Alors j'suis r'descendu à Jonquières, j'ai donné mon avis de départ à la compagnie Price puis j'suis arrivé à Montréal. J'ai été assez désappointé par exemple, j'ai été vite désenchanté.

Toujours est-il que y'avait un monteur à Radio-Canada qui s'appelait Claude Savard, Claude Savard avait vu le matériel des **Aventures de Ti-Ken**. "Veux-tu que j'te l'monte?" "Ben, j'ai dit, si u veux l'monter, monté-lé. Ca ne m'intéresse pas tellement de l'monter." Alors il s'est mis là-d'dans pis il l'a monté. Après qu'y a été monté, on a fait du son. On est r'tourné pour le présenter à Jonquières, pour le passer dans quelques écoles, pas à Jonquières, à Chicoutimi pis à Kénogami; à Jonquières y'ont refusé d'passer l'film.

Vendu à Radio-Canada

Un moment donné Monsieur Benoit et Joussemet qui étaient en charge de la section programmation sur film à Radio-Canada, me d'mandent, y'ont dit: "on peut-tu l'voir ton film?" Alors Guy Joussemet y r'garde ça, pis après avoir regardé l' film y dit: "venderiez-vous votre film à Radio-Canada?" J'ai dit: "certain j'peux ben vendre mon film à Radio-Canada." "Bon, très bien, alors Radio-Canada va acheter votre film. Je n'ai jamais vu autant de spontanéité dans un film", dit-il. Toujours est-il qu'il met le film à l'affiche, ça passe.

Kroutchev

On a décidé de faire un autre film qui s'appelle **Les plans mystérieux**, en s'inspirant de l'actualité, des affaires de monsieur Kroutchev.

J'avais vu dans un journal au Saguenay qu'il y avait un bonhomme qui ressemblait étrangement à Nikita Kroutchev et je me sovenais pas dans quel journal. Je me suis mis à faire enquête, j'ai dit y faut a...solumment que j'trouve c'bonhomme-là. Effectivement **Le Petit Journal** m'a dit c'est nous autres qui avons publié ça. J'me souviens, c'est un monsieur Gagné, bijoutier sur la rue Mont-Royal. Alors j'appelle monsieur Gagné; y dit: "oui c'est ben ça, c'est ben moi..." J'vais l'rencontrer, j' dis maudit y ressemble à Kroutchev comme deux gouttes d'eau, c'est

l'bonhomme que ça m'prend, y'a pas d'erreur. Ca ça m'a donné une idée. J'ai dit, à c't'heure on va essayer de faire du film pour les enfants à Montréal. Ca m'prenait un studio. Ca c'était un autre problème. Mais j'savais qu' la ville de Montréal avait un studio sur la rue Notre-Dame qu'avait anciennement occupé Paul Buissonneau. Alors j'suis allé voir monsieur Bélisle, j'lui ai d'mandé si y m'prêterait pas ce studio-là. Monsieur Bélisle y dit: "oui j'vas te l'prêter mais à une condition c'est que tu prennes les enfants dans les parcs pour faire ton film." Y m'donne une lettre pour aller voir les enfants dans les parcs. Mais le problème était que les enfants qui fréquentaient les parcs c'était des enfants dont les parents avaient vraiment pas les moyens de les envoyer en dehors l'été alors j'sais pas comment... disons que c'est des gens moins favorisés qui allaient là et pis ça ça se ressent même au niveau de l'éducation. On trouvait vraiment pas d'enfants qui avaient une personnalité assez forte pour jouer le rôle de Ti-Ken. On a fait les mêmes tentatives du côté de Ville Saint-Laurent, ça rien donné, j'ai peut-être vu cinquante mille enfants. Alors on s'est dirigé du côté des écoles, ça nous prenait deux petits bonhommes, un qui avait quinze ans pis l'autre neuf dix ans.

Un enfant pas comme les autres

Alors je regarde la télévision, j'aperçois un bonhomme qui jouait la-dedans, c'était un anglais, j'ai dit, "maudit", je l'appelle." Y vient m'rencontrer pis effectivement c'est l'bonhomme qui a joué, y s'appelait Antoni Tremblay, y était braiment très bien... Alors après ça, y fallait que j'trouve mon bonhomme de dix ans pis j'les avais bien dans l'exprit, j' savais c' que j'voulais avoir. J' cherchais un p'tit bonhomme qui était pas trop grand pis qui avait vraiment une face intéressante, intelligent puis qui pouvait vraiment ressembler au personnage Piut tel que j' me l'imaginai. Alors, j'me suis mis à chercher ct'enfant-là, je l'trouvais pas. Un samedi après-midi, sur la rue St-Hubert, au coin de Bellechasse, j'aperçois mon p'tit bonhomme. J'ai dit c'est lui qui s'en vient. Mais essaie de l'trouver, pus capable, j'ai eu juste le temps d'faire l'tour du bloc, y'è pus là, j'avais ben r'marqué son bicycle, y'était en bicycle, y'avait des pantalons courts noirs, le teint brun, y'avait l'air d'un p'tit Italien.

J'cherchais toujours mon p'tit bonhomme de dix ans, j' le trouvais pas. Une bonne fois, j'me mêle de rue. J' connaissais pas ben ben les rues à Montréal, pis j'prends la rue Parthenais. J'ai dit: "maudit j' suis sur un sens unique." J' viens pour r'tourner, j'aperçois un p'tit bonhomme dans un parc qui jouait... j'fourre les breaks, j' r'vire de bord. Fait que j'approche à côté...puis j' l'observe ben comme il faut, c'est ben ça qu'ça m'prend, y' a pas d'erreur, c'est lui. Fait que j'demand à une femme qui était assise sur un banc près de la clôture, j' dis: "Pardon madame, j'm'excuse mais est-ce que c'est votre p'tit bonhomme qui est là?" "Oui, à dit, c'est mon p'tit bonhomme." J'ai dit, "écoutez, j'suis après faire un film j'aurais besoin d'un enfant comme ça, y ressemble à... j'trouve qu'y a vraiment le physique d'emploi." "Mais, à dit, y parle pas, y parle pas encore." J' le r'garde. J' dis "y'è t'infirmé ct'enfant-là?" C'était pas ça, elle parlait du p'tit bonhomme qui jouait dans l'sable avec une p'tite pelle, y'avait à peu près deux ans! "C'est pas lui, j'ai dit, c'est l'autre." A dit, "c'est pas à moé ct'enfant-là, c'est pas à moé, je connais pas ct'enfant-là." J'appelle le p'tit gars: "Viens

(1) *Entre la mer et l'eau douce*, un film de Michel Brault (M.B.)

cinéastes méconnus (1)



icitte un peu. "Comment tu t'appelles?" "Moé? J' m'appelle Jacques Provost." "Quel âge que t'as." "M'as avoir dix." "Ouais, ton père comment est-ce qui s'appelle?" "Alphonse Provost." "A quelle place tu restes?" Dans la rue. . . "Dis à ton père que j' vas l'appeler à soir, j'veux t'avoir dans un film. . . J'suis allé voir les parents, ça été merveilleux, y'a été extraordinaire le p'tit gars.

On a commencé à tourner. Puis y'a un monsieur Delanose, Pierre Delanose qui s'est joint à l'équipe. C'est lui qui était caméraman. Y' était venu avec une p'tite Beaulieu; y avait beaucoup d'expérience. Alors j'avais dit enfin si j' pouvais trouver un caméraman, ça me libérerait de ce poids-là. Moi j' suis obligé de tout faire, l'autobus, écrire le texte, les convocations de comédiens, trouver les endroits de tournage, faire les contacts, j' faisais tout.

Les aventures de Laliberté

Un moment donné on avait besoin d'un B-26, on avait une scène de poursuite d'avions...Alors on a réussi à rejoindre un monsieur Vandereken qui était propriétaire d'un B-26. J' sais pas qu'est-ce qu'y faisait avec ça, mais en tout cas y l'avait. Y nous avait donné la permission d'aller tourner un dimanche matin. Y dit, "je s'rai là." Alors j'sais pas si tu sais c'que c'est mais aller là c'était quèque chose, pour nous autres, c'était important. On est parti puis on a oublié le film. Le caméraman avait oublié le film chez eux. On a fait semblant de tourner. C'est pas possible d'avoir réveillé monsieur Vandereken, le dimanche matin, c' pauvre gars-là, y'a peut-être rien que le dimanche pour se r'poser. On le fait lever à sept heures du matin et puis finalement ils oublient le film chez eux, c'est pas fin ça!

Un autre situation épouvantable qui est arrivé, les avions russes poursuivaient l'avion de Ti-Ken puis Ti-Ken tombait en parachute puis y restait accroché à Paris sur le toit d'une église. Alors on avait décidé d'utiliser la *United Church contre Morgan et Eaton*. Alors on a fait ça un samedi après-midi... on avait d'mandé la permission aux pompiers, ils étaient une soixantaine, y'étaient v'nus avec leur panier, y'étaient v'nus avec les échelles. Nous autres on avait installé une grosse caméra vide à terre. Moi j'avais pris la p'tite caméra Bolex, c'était avec celle-là que j'tournais pendant qu' les autres pensaient tous que j'tournais avec la grosse caméra. On avait passé l'après-midi là, on avait fait un moyen remue-ménage là-d'dans.

Le DC-8 et la porte chez vous

Tu sais qu'Air Canada ont sorti le DC-8 trois fois sur la piste d'atterrissage le matin, à six heures et demie. Sais-tu ce que c'est que sortir un DC-8? J'savais pas que c'était ça moi, c'est une maudite patente, j'ai rien que ça à t'dire. Notre bonhomme, notre comédien Gille André y se l'avait pas, deux fois qu'il n'est pas v'nu au tournage! C'était à s'arracher les ch'veux. C'est ça qui était le plus extraordinaire: voir autant de portes ouvertes partout puis si peu de collaboration des gens qui étaient à l'intérieur.

R'garde, la police à Montréal, à un moment donné, moi j'appelle un monsieur des relations extérieures qui m'dirige vers le bonhomme que j'dois rencontrer parce qu'y faut que je ferme la rue Demontigny entre Saint-Laurent et Saint-Denis, un dimanche après-midi, pour l'arrivée de Ti-Ken en triomphe. Ca m'prenait trois corps de clairons, ça faisait à peu près un deux cent personnes qui étaient là, à diriger, avec les voitures officielles, puis nos comédiens, puis les deux motos de la police. Y' ont fermé la rue! Pour arriver à fermer la rue, c'est quand même... c'est quèque chose. A Montréal, tu sais, tu fermes pas une rue comme tu fermes la porte chez vous! Ca peu pas s'faire! Mais à c' moment-là, y'avait tellement peu de gens qui faisaient du cinéma, qu'y'étaient ouverts à ça, une collaboration extraordinaire. Jamais, jamais j'ai eu à fournir des explications, c'est c'que j'trouvais renversant.

Sur la rue Demontigny quand on a tourné...notre grosse scène, l'arrivée de Ti-Ken et Piut, saint-esprit le caméraman était parti avec la caméra. T'aurais dû nous voir aller toé. Essayer de trouver une caméra pour le dimanche après-midi, il l'avait pas, il l'avait oublié dans son camion. Y'était parti en Gaspésie avec. C'est effrayant!

Y m'organisent le bal.

Une autre autre affaire encore extraordinaire, à un moment donné on a besoin nous autres de faire une réception, c'est la fête de monsieur Kroutchev en Russie. Ca nous prend quèque chose d'assez extraordinaire, de grand, de grandiose. J'vois monsieur Kroutchev, monsieur Gagné qui faisait monsieur Kroutchev: "on aurait besoin d'au moins quatre cents figurants, certain! C'est un bal, c'est la fête de monsieur Kroutchev." Y dit: "on va t'organiser ça." Y s'appelle Roland Gagné, puis y'avait une gang de ses chums qui faisaient partie du Conseil du Plateau Mont-Royal des Chevaliers de Colomb. Y font une

réunion, y'organisent un comité, Roland Gagné, l'homme-qui-achète-vois-vieux-meubles est président de l'organisation. Y' m'organisent un bal à l'Hôtel Windsor. Un gros bal!

Monsieur Custom

Alors c'est le Festival du Film de Montréal, là le film a été présenté. La critique a été élogieuse. Le surlendemain j' reçois un téléphone, c'était l'assistant de monsieur Custom. Monsieur Custom veut vous parler. "Comment monsieur Custom? Pas monsieur Custom!" "Bonjour mon cher monsieur, bon j' veux vous voir. C'est à vous le film? Bon venez me voir j' veux discuter avec vous, il y a possibilité de lancer votre film." Bon! J'étais ben content, j' comprends que j'ai r'bondis au bureau de monsieur Custom ça a pas été long. Alors monsieur Custom m'a expliqué qu'il faudrait qu'on exploite plus le Gros et le Petit (1) parce que c'étaient vraiment ceux-là qui étaient les plus gros vendeurs du film, que lui il avait fait **Tintin et les oranges bleues** (il avait fait \$85,000.00 de profit seulement à Montréal) et pis qu'on pouvait faire beaucoup d'argent avec ce film si on était chanceux avec. Y était ben intéressé y m'a montré même les chiffres de **Tintin**. Mais c' que on n' savait pas c'est que monsieur Custom avait fait beaucoup d'argent avec **Tintin** parce qu'il annonçait au Canal 10. Le Canal 10 touchait la grande population des jeunes qui allaient au cinéma parce qu leur programmation s'adressait aux enfants de 8 ans à 14 ans. Monsieur de Sèves était parti quand monsieur Custom avait fait annoncer son film au Canal 10 tu comprends, mais quand M. De Sèves est revenu, ça marchait pu pareil. Monsieur De Sèves a dit c'est final pour annoncer d'autres films que ceux qui passent au St-Denis et Bijou, parce que c'était à lui les deux, pis c'était à lui le Canal 10. Monsieur Custom, lui, pensait pouvoir annoncer encore au Canal 10. Si on avait pu l'passer là notre affaire aurait été chocolat. Parce que définitivement il avait quelque chose de valeur dedans pour les enfants; il était indiscutablement commercial.

(1) Personnages de **Ti-Ken et les plans mystérieux**, sorte de Laurel et Hardy.

Ce bonhomme là m'aimait pas

Toujours est-il que monsieur Custom a pas pu annoncer au Canal 10 et ça a pas bien marché forcément parce que y avait pas de possibilité. Après ça le film a été vu par monsieur De Sèves qui s'est dit enchanté de ce film là. Il dit "ce film là c'est fantastique pour les enfants, on a tout c' qui faut pour faire une réussite". Alors il a donné le o.k. à Monsieur Arpin. Monsieur De Sèves est mort. Tout de suite après monsieur Arpin m'? fait venir et là il m'a appris que effectivement c'était pas monsieur De Sèves qui avait vu le film mais lui.

Il le trouvait bien extraordinaire. On a avec ça des éléments indiscutablement commerciaux avec le chien Spoutnik, pis le Gros et le Maigre qu'on pourra faire passer au Capitaine Bonhomme qui va apporter un million d'enfants, si tu veux, au St-Denis et Bijou. Mais lorsqu'il a su que le film avait été donné à Custom en distribution, alors là il m'a traité mon ami, de tout c' que tu voudras. Ce bonhomme là m'aimait pas! t'aurais dû l'entendre.

Ciné-Loisirs

Et ça a été la fin des **Plans mystérieux**. Alors moi j'étais pris avec trois films que j' pouvais très difficilement exploiter.

A moment donné, un été, j'étais dans le Saguenay pis j'offrais mes films à des gens qui avaient des enfants dans les parcs. Alors il m' demandaient d'autres films, j'ai dit, tiens c'est une bonne idée ça! J' vais communiquer avec les autres compagnies pis j' vais leur demander si y aurait pas possibilité pour moi d'offrir de leurs films à mes clients, à ceux qui vont voir mes films. Y ont dit oui, on va faire une entente. On a fait une entente, j'ai parti Ciné-loisirs et pis là je distribuais mes films pis j' faisais de la sous-location pour les autres compagnies. Ça fonctionnait ça m' rapportait de l'argent en tout cas assez pour pouvoir en faire faire d'autres films. J'ai décidé de faire un film pour adultes.

La SDICC

Ouais là j' décide de faire un film pour adultes. J'écris un scénario. De ce scénario là, on prend des comédiens professionnels. Alors on dit on va tourner. Mais là j'avais pas d'argent pour financer, j' pouvais pas payer les comédiens. Mois j' voulais absolument arriver à faire un film pour adultes, j'avais demandé à la SDICC mais la SDICC me disait. "Comme vous avez déjà acquis de l'expérience pour le cinéma pour enfants, il est préférable que vous vous en teniez à ça".

Alors moi j'ai dit: "Écoutez, comment est-ce que vous voulez que j'arrive à pouvoir faire du cinéma pour adultes, si vous me bloquez au cinéma pour enfants. J' veux en sortir à moment donné. Il a des choses qu'on a besoin de dire".

Alors j' me suis mis encore à chercher des amateurs pour jouer dans l' film. On a fait le film avec tous les problèmes que ça peut comporter, une affaire épouvantable encore là.

Finalement après que le film avait été fait en entier, j'ai communiqué avec monsieur Gélinas. J'ai dit à monsieur Gélinas: "écoutez j' viens de finir un film, j' voudrais vous le montrer pour voir si vous pourriez m'aider." Y dit: "écoutez, on veut bien regarder votre film mais vous savez que c'est pas moi qui décide. Il y a un comité de cinq membres nommés, "Envoyez-moi votre scénario. J' dis: "**Écoutez**, monsieur Gélinas, le film il est fait, il est terminé. Le tournage est fait complètement, tout le travail est fait". "Bon, ben écoutez vous faites les choses à l'envers". "*Monsieur* Gélinas, vous m'expliquez que vous pouvez pas investir parce que j'ai pas d'expérience pour les films pour adultes. J' décide donc de faire un film pour adultes pour vous prouver que j' peux arriver à faire une histoire quand même qui est intéressante pour les adultes. Là vous m'dites que j' procède à l'envers. Vous voulez pas r'garder ma copie de travail, ou, en tout cas vous semblez plus ou moins intéressé. Vous m'dites d'envoyer mon scénario qui arrivera sur votre bureau, pis vous étudierez la demande, mais j' comprends plus rien là". Toujours est-il qu'il dit: "Envoyez-moi ça". Ca prend une semaine à préparer le formulaire de la soumission, pis toute l'affaire de demande. En toute, ça faisait un budget de \$71,000.00 et pis on d'mandait à la société 60% .

Il est vu par monsieur Spencer et par monsieur Gélinas. Alors ça va bien. Ca semble être intéressant jusqu'au moment où on arrive au procès, pis là, au procès,

cinéastes méconnus (1)

DES SAMEDI 24 DECEMBRE
ET TOUS LES JOURS SAUF LES DIMANCHES

Festival DES *jeunes!*

**LE PREMIER
GRAND FILM COMIQUE
CANADIEN POUR LES JEUNES!**

"IL FAUT VOIR A TOUT PRIX
LES AVENTURES DE
TI-KEN, L'INTRÉPIDE
TINTIN QUÉBÉCOIS."
— LA PRESSE

MATINÉES
SEULEMENT:
1.00
3.30

UN FILM DE
ROGER
LALIBERTÉ

Ti-KEN
et les *PLANS MYSTÉRIEUX*



CANADIEN JEAN-TALON

1204 est, Ste-Catherine

Jean-Talon, à l'est de Pie-IX

monsieur Gélinas dit: "non non c'est pas possible c'est pas possible, c'est pas comme ça que la justice est traitée ici". Toute l'affaire! Finalement le film est passé au comité pis le projet est refusé. Alors on est poigné avec ça. . . J'ai \$25,000.00 de dépensé dessus, \$24,000 quel- qu' chose.

En marge

Mais vois-tu, c' qu' y arrive, c'est que tout est exercé de façon à c' que tu sois marginal hein? Après ça on dit comment ça s' fait que j'ai pas confiance. . . Pour quelle raison que vous suivez pas les normes?

J' me sens en dehors du système puis eh j' m'en porte pas mal. Je pense que ce qui doit être le plus pénible pour un cinéaste, je prends, par exemple, Carles, qui est un cinéaste très bien coté, mais qui doit, même si il l' dit pas ouvertement, j' suis convaincu qui est obligé de faire encore des concessions incroyables. Choses que moi j'ai jamais connues.

Même si c'est des films qu'on peut coter de films amateurs, j' suis en tout cas satisfait de c' que j' fais avec les moyens qu' j'ai là; avec les moyens à Carles et à Denis là ben j' me considère un cinéaste supérieur, sans prétention là! J' s'rais pas capable de travailler avec des grosses machines comme eux autres en font mais, au ni-

veau cinéma, j'pense que j' sais ce que c'est un bon scénario, pis j' sais c' que c'est qu'un bon comédien, pis j' sais qu'est-ce que c'est qu'une bonne trame musicale, pis une bande sonore sans prétention.

Au boutt du boutt

J'ai beaucoup de projets. Là j' va r'venir aux films pour enfants, j' me suis vidé un peu avec **Au boutt** pour les adultes.

Et pis j' ferais encore du film pour enfants, j'aurais j'avais envie de refaire peut-être **Le diamant bleu**, mais c'est un peu vieux. Ça pourrait être très intéressant. Y a aussi **Ti-Ken à l'Expo** que j'aimerais réadapter de nos jours parce que le scénario est bon. J'aimerais ça beaucoup faire un film pour les enfants, j'aimerais travailler avec les enfants, plus qu'avec les adultes de toute façon. Ça c'est certain! il a plus de satisfaction. Mais **Au boutt** pour moi c'était essentiel.

J'ai peut-être tort mais, enfin l'avenir de dira, parce qui va sortir certain, veut veut pas il va sortir pis si on peut pas le présenter dans les cinémas, on le présentera ailleurs. □

Filmographie

- 1- **Le diamant bleu**, 16mm. couleur, 90 minutes, 1956.
- 2- **Les aventures de Ti-Ken**, 16mm. n & b., 84 minutes, 1960.
- 3- **La critique est aisée**, 16mm. n & b., 24 minutes, 1960. (ce film n'a jamais été présenté)
- 4- **Ti-Ken et les plans mystérieux**, 16mm. n & b., 94 minutes, 1966.
- 5- **Au boutt**, 16mm. n & b., 108 minutes, 1973.

un film de pierre maheu

LE BONHOMME

1 Le grand ménage du printemps cinématographique québécois, une lecture subjective de Pierre Demers

Cette lecture délibérément subjective de ce film/document de Pierre Maheu se fonde d'abord sur les explications du réalisateur que l'on retrouve dans le texte de base sur **Le bonhomme**. Sur ce point du moins, la démarche critique de Maheu recoupe celle de plusieurs cinéastes québécois. Son film correspond étrangement à son projet initial.

"Tous mes projets se retrouvent ici: sortir du système, essayer l'utopie, témoigner, faire coïncider le projet politique et le projet artistique avec mon projet de vie..."

De plus, cette phrase de Pierre Vadeboncoeur tirée de son dernier livre, **Indépendances** (l'Hexagone/Parti-pris, 1972), a guidé mon interprétation du Bonhomme:

"Notre regard est antérieur; notre volonté, insubordonnée. Nous savons peu de choses; nous ne savons rien. Les Québécois ont une expression caractéristique et qu'ils répètent dix fois par jour: "Je ne veux rien savoir". Autrement dit: je ne veux rien entendre; je me fiche des raisons et de tout le tra-la-la. Le Québécois est un contestataire né, et qui s'ignore encore." (p. 37)

Le bonhomme ou le grand ménage du printemps cinématographique québécois. Ce film dans sa limpidité en étonnera plusieurs. Un gars de 40 ans, marié depuis 20 ans, 10 enfants, les taudis de St-Henri, la culture de la pauvreté (décrite déjà dans une enquête/roman de Marie Letellier, **On n'est pas des trous-de-cul**, éditions Parti-pris, coll. "aspects", no 12), la vie de famille impossible, la monstru-

2 Un film brouillon, une critique de Richard Gay

A l'intérieur d'un cinéma parallèle au cinéma commercial, d'un cinéma marginal, d'un cinéma extra-ordinaire, d'un cinéma qui cherche de nouvelles formes correspondant à de nouveaux dres, d'un cinéma qui cherche à tuer le cinéma pour qu'il renaisse, les disparités entre l'accomplissement d'un film et les intentions qui sont à sa source sont, lorsqu'elles se présentent, plus évidentes, plus frappantes et peut-être aussi plus frustrantes que lorsqu'elles surviennent dans le cinéma ordinaire. Le spectateur sent qu'il y a eu tentative, désir d'originalité, effort pour dépasser certaines limites du récit cinématographique, mais du même coup il constate que la tentative est ratée qu'elle s'est retournée contre elle-même et que le produit fini n'est qu'une "tension vers" quelque chose qui n'apparaît jamais sur l'écran. En d'autres termes, le spectateur sent tangiblement le possible, mais il est frustré, de voir que ce possible est resté possible sans s'accomplir.

J'ai cherché par ce premier paragraphe à résumer et à formuler de façon théorique ma réaction devant **Le Bonhomme** de Pierre Maheu. Maheu je ne le connais pas personnellement, mais je le respecte. Je le respecte pour ce qu'il a apporté à la collectivité d'ici. Pierre Maheu a été directeur - fondateur d'une revue qui a marqué un temps au Québec: **Parti-Pris**. Il a été secrétaire permanent du Mouvement de libération populaire. Il a été aussi vice-président du Mouvement laïque de langue française. Pierre Maheu a donc cherché à agir au sein de la collectivité québécoise en





Le bonhomme



Le bonhomme

1

osité des concessions quotidiennes. Un gars de 40 ans décide, une bonne fois, de changer de parc, de faire le grand ménage, de se laisser pousser les cheveux et de partir pour la campagne, pour le grand voyage.

Un film d'abord et surtout sur une réalité sociale insupportable, sur une civilisation matérielle monstrueuse qui déforme les êtres, qui défigure les rapports humains. Maheu s'explique encore: "J'ai voulu opposer à la réalité des déclarations officielles une réalité autre". Claude Lachapelle a épousé sa femme, il y a 20 ans, "parce qu'elle était enceinte et parce qu'elle avait de belles fesses". Point. Tout est clair, tout le monde comprend.

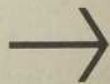
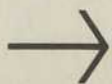
Le bonhomme est peut-être (enfin) le premier vrai film sur Octobre 70 et contre la loi des mesures de guerre. Maheu ne le cache pas. Il a voulu montrer une réalité sociale qui provoque les gens à réfléchir, à faire le grand ménage, à se méfier de tous les systèmes. Une réalité sociale qui provoque l'exaspération, les grandes décisions. Et en rupture avec cette réalité sociale, un homme, un "bonhomme" qui fait le grand vide. Un homme qui renaît à la vie, qui vient au monde, qui retrouve ses vieux rêves de marin, ses amis, ses enfants devenus ses compagnons, un frère qui se nomme Pierre Maheu le cinéaste, la nature, la réalité individuelle, la solitude, l'univers, le grand recommencement, l'homme

2

participant à différents mouvements. Il a cherché à agir aussi depuis 1969 dans les cadres de l'ONF. Il a été producteur de deux films célèbres parce que censurés **Cap d'espoir** et **On est au coton**, et, il ne faut pas l'oublier, il est à l'origine de la série "les quatre grands" qui comprend le très beau film de Jacques Leduc, beau dans l'émotion dense qu'il provoque, **On est loin du soleil**. Il a aussi été producteur en 70 du film **Préambule**.

Le Bonhomme réalisée sur une période qui s'étend sur 1971 et 1972 est sa première manifestation en tant que réalisateur. Jusque-là, Maheu pensait cinéma, mais le pensait sur du papier avec des mots et non pas sur la pellicule avec des images. Ce premier essai, cette première tentative nous révèle une Pierre Maheu qui a du mal à concrétiser en un tout cinématographique original et plein les multiples dimensions de son idée de base.

Cette idée quelle est-elle? Maheu l'a synthétisée dans un texte intitulé "Le Clan". Selon lui, "il est temps que le cinéma montre du vrai monde". Le vrai monde c'est ici Claude Lachapelle, un homme qui, selon Maheu, dit les choses exactement comme elles sont, qui crie la vie qu'on mène n'est pas la vie qu'on aime; un homme qui à 40 ans a quitté le travail, le foyer, sa femme, ses dix enfants, pour rouler en moto, fumer du pot, vivre dans une commune; un homme



1

nouveau de Lanza del Vasto, la guérison du mal du siècle dont parle Paul Chamberland.

Claude Lachapelle, un Québécois qui ne veut plus rien savoir, pas un intellectuel, mais un marginal qui l'a toujours été, un contestataire dans l'âme.

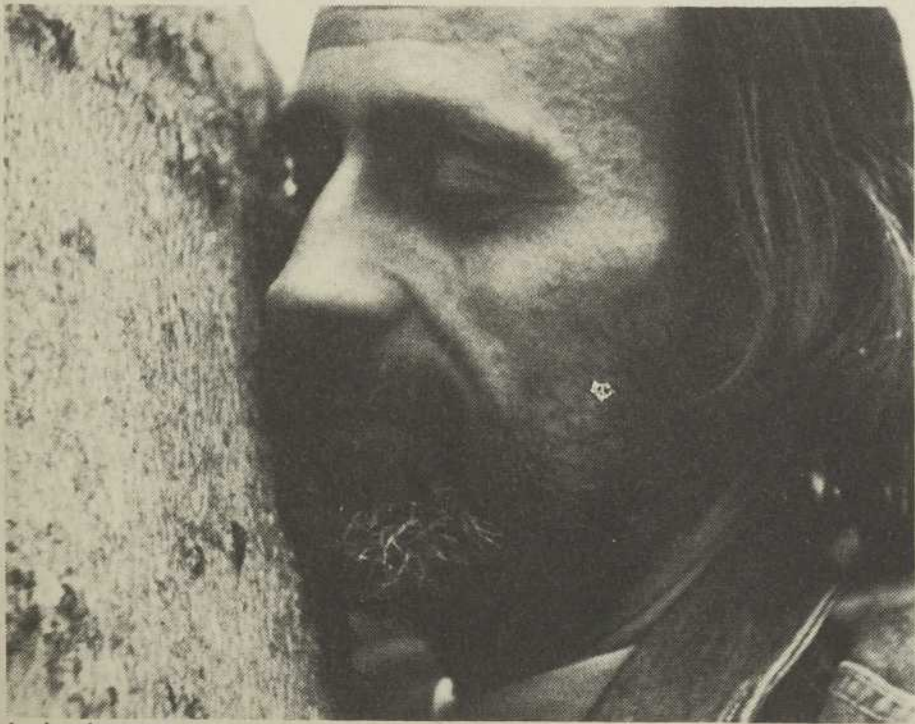
Ce qui inquiète les producteurs du film de Maheu et ce qui les oblige à le lancer dans "le circuit communautaire", c'est que **Le bonhomme** est surtout l'image vécue, fidèle d'une réalité sociale intenable, très près de nous, et nullement fictive. Ce film fera du mal (ou du bien) à bien du monde. Et je crois que ce film dérangera aussi et plus encore les cinéastes québécois qui ont la conscience tranquille, les cinéastes d'ici qui faisaient du cinéma avant Maheu sans se douter des pouvoirs révélateurs de ce même regard cinématographique.

Maheu vient de faire le premier film collectif du cinéma québécois. Sa démarche exemplaire, branchée sur ses préoccupations et sur son évolution spirituelle, concerne tous les Québécois qui laissent dormir en eux leurs rêves d'enfance.

Ce film de rupture globale, que les critiques militants traiteront de "flower power", rejoint les deux films du cinéaste suisse Alain Tanner, **Charles, mort ou vif** et **La salamandre**. **Le bonhomme** nous indique que la renaissance ne peut venir que des individus et que chacun de nous est porteur de sa révolution.

Pierre Maheu vient de donner au cinéma québécois son premier vrai film *radical*. Seulement trois autres films d'ici contenaient la charge émotive et dénonciatrice du **Bonhomme**: **On est au coton** de Denys Arcand, **Entre tu et vous** de Gilles Groulx et **On est loin du soleil** de Jacques Leduc.

J'ai bien peur que **Le bonhomme** de Pierre Maheu donne des remords à bien des cinéastes québécois. Je ne parle pas des spectateurs québécois qui en avaleront leur salive. □



Le bonhomme

2

qui en quelque sorte incarne par son vécu tiraillé la révolution culturelle d'aujourd'hui. Il s'agit donc d'un portrait, celui d'un homme qui refuse le monde actuel et ses exigences pour tenter de trouver le bonheur dans une renaissance selon l'esprit. Mais si **Le Bonhomme** constitue le portrait d'un drop-out qui crie sa révolte et ses désirs, on devine que Pierre Maheu cherche à faire émerger à travers ce portrait plusieurs interrogations: des interrogations sur le travail, le parasitisme, l'utopie dynamique, la drogue, l'évasion, la religion, le féminisme, l'amour, le mariage, la famille et à un deuxième niveau des interrogations sur le langage, ses écarts et ses messages.

Mais malheureusement le portrait et les interrogations qu'il voudrait soulever se perdent tous deux dans la composition même du film. On trouve en effet dans cette réalisation deux genres d'images ou plus précisément deux genres *de scènes*. *Tout d'abord des scènes que je qualifierais d'idylliques*: amour de la moto, amour du vent, amour de la nature, amour de la drogue, amour de l'amour. Ces scènes dont plusieurs sont éblouissantes de lumière, font la plupart du temps cliché: on a une mauvaise impression de déjà vu. Tout de suite et comme automatiquement on pense à *Easy Rider* et ses sous-produits; certains d'ailleurs pensent même que **Le Bonhomme** constitue un de ces nombreux sous-produits.

Mais il n'y a pas que des scènes *idylliques*. La réalisation mêle ces dernières avec des scènes plus caractéristiques celles-là d'un cinéma vérité ou d'un cinéma direct. On voit Claude discuter avec sa femme, s'engueuler serait plus juste, on le voit aussi avec ses enfants. S'ajoutent des scènes plus ou moins justifiables avec le poète Paul Chamberland, les oracles Huguette Hirsig et Lanza del Vasto. Mais dans toutes ces scènes, on a eu peur d'approfondir, on reste à la surface des phénomènes et le film ne prend aucune épaisseur signifiante. La caméra se promène ici et là, sans jamais regarder de près, de vraiment près. Maheu a choisi de s'attarder sur les disputes entre Claude et sa femme: mais encore là il ne suffit pas de montrer des gestes et de faire entendre des cris. La caméra aurait dû voir au-delà, plus loin et révéler du même coup Claude et sa femme Yolande, leurs problèmes, avec plus de nuances et plus de profondeur. Bien que Yolande s'impose véritablement comme personnage (peut-être plus que Claude), le spectateur ne peut que rester sur sa faim.

Ainsi, pour les raisons explicitées plus haut, **Le Bonhomme** déçoit; plus, il agace parce qu'il échoue aux deux niveaux qu'il pourrait servir, soit en tant que constat ou en tant qu'outil de réflexion personnelle. Ce qui ne veut pas dire pour autant que ce film produit pour le programme Société-Nouvelle soit totalement inutile. Ce film peut peut-être servir. Mais mieux fait, il aurait mieux servi: c'est entendu.

En fait **Le Bonhomme** constitue une sorte de film brouillon dont le propre est sur papier et ce propre est signé Pierre Maheu, un habitué de la plume beaucoup plus que de la caméra. □

3

Le Clan un texte de Pierre Maheu

J'avais présenté un projet sur octobre 70. Je voulais confronter les déclarations officielles de ce moment-là avec la vraie du vrai monde, pour montrer le "credibility gap".

On m'a demandé de préciser. Transformer ces idées en images.

La première chose qui me soit apparue, c'est que je n'avais nulle envie de montrer les tristes tournées en ce triste octobre. Et d'ailleurs, ce ne sont pas des images, mais des mots: enlever la trame sonore, et il ne reste rien.

Si je pense à du vrai monde, justement, ce sont des images qui me viennent. Je voudrais opposer à la réalité des déclarations officielles une réalité autre. Quelqu'un de vrai, un héros qui défie les critères, les catégories, les morales, les idéologies, les définitions.

Claude Lachapelle.

40 ans. 10 enfants. Rue Chatham, à Saint-Henri, chauffeur d'autobus. "A working class hero is something to be" (Lennon).

Une drôle de face. Un drôle de regard. Un drôle de zoizeau. Au cou une figurine: l'homme. Souriant, confiant, ouvert, stoned, gelé, pété, costaud, tendre, présent.

Claude a travaillé sur les bateaux. Les Grands Lacs. Aux Antilles. La camaraderie, les brosses, les femmes, les pays. Des pays où il fait soleil, où on ne travaille pas trop fort, où on ne vit que pour le présent. Les nègres sont mieux que les nègres blancs.

La voie maritime. Tu devrais voir l'effet que ça fait quand tu es à la roue pour passer les écluses. C'est majestueux, ostie, pis tu te sens tout petit pis c'est toi qui contrôle tout ça. Ça en fait des tonnes à remuer. Aujourd'hui Claude est chauffeur d'autobus. Son patron est mon cousin. Un de ces hasards objectifs dont Breton était friand.

L'autobus, c'est un métier de robot. Toujours à la course. Les billets, les correspondances, le temps à tenir, les inspecteurs. La main droite pour les billets, la gauche pour la poignée de la porte, le pied droit sur l'accélérateur, la gauche sur le "flasher". Claude parle à tous ses clients, conte des histoires, fait des arrêts supplémentaires à la porte de telle ou telle cliente. Il appelle les rues: Saint-Jacques, priez pour nous; Notre-Dame, priez pour nous; Saint-Ciboire, excusez-nous... Certain matin, il en avait assez, il mit la main sur la boîte aux billets et fit monter tout le monde gratis, en les engueulant: vos patrons s'en iront au travail dans deux heures, dans leurs limousines. Vous en avez pas assez, bandes de caves?

Claude. Une gueule. Un regard. Du front, de la droiture. Cet homme est incapable de mentir, même pour se protéger. Il se dit comme il est. Direct. Transparent.

A Saint-Henri, rue Chatham, le paysage qui s'offre aux yeux devant la maison. La maison elle-même. Devant, une des filles de Claude. Suzanne, frondeuse et naïve, ses frères l'appellent Suzy Cream Cheese d'après la chanson de Zappa, séduisante et secrète, elle pense à retourner à l'école parce que la manufacture c'est bien pire, elle conserve partout une grâce à la Lolita...

Et puis le fond de cour, la poésie encore dans un vieil objet, un rayon de soleil, un enfant. Mais la poésie ne change pas le décor ni la réalité.

La réalité, Yolande la rappelle. La mère des enfants, la femme de Claude et sa mère aussi. Comme elle parle de lui. Jamais été bon à rien. Toujours en train de rêver dans son monde irréel. Opium, fumée de rêve. C'est un mental, le tabarnac. Pis le pire c'est que je l'aime, l'ostie de chien. Le jeu de je-t'aime-je-te-tue. Comme Gilles Groulx l'a montré, mais pour vrai: vingt fois plus intense. Ces deux-là se sont battus. Les flics à la maison. Il menace de partir, revient retenu par les enfants. L'amour, la possession, la lutte. Deux destins dix fois soudés, une bataille, un couple.

Francine, l'affection, la beaté, une sorte de pureté. Une enfance qui se défend, vibrante, qui s'obstine, qui ne capitule pas. L'école, le travail? La vraie vie est ailleurs: le pot, la moto, le dessin, le copain pusher, le vol - rêver d'un beau burn - dans la maison, les garçons se chamaillent, se défient, se prennent en défaut pour une seconde d'inattention, je t'aime, je te tue.

Autrefois, Claude buvait. Il s'est initié au pot avec ses fils. Tâté aussi du LSD, il y a un an. Découvert l'univers de la nouvelle conscience. La communication, la paix, l'amour. La famille Lachapelle ne ressemble en rien à la famille traditionnelle. Destructurée, re-structurée. Selon un nouveau modèle. Père et enfants fument ensemble, se chamaillent, partagent rêves, activités, intérêts. Claude ne donne plus d'ordre: finie l'autorité, il est leur égal, leur meilleur ami. Engagés dans un processus de changement culturel qui les conduits tous ensemble vers des formes nouvelles. La famille-tribu, le clan, réinvité.

Jean-Claude, le fils électronicien a inventé le poêle à haschich. Une résistance, un petit élément, de l'ingéniosité. Jean-Claude habite avec sa femme une maison aux couleurs psychédéliques. Lui et Ginette ne se quittent pas. Pas d'emploi. Des travaux à la maison. Deux chats siamois. Une maison avec strob, blacklights, poster, lumières qui s'allument au rythme de la musique, un trip perpétuel. Et le poêle à hash au milieu de la place.

Des images. Chez Claude. La salle à tripper. Le plafond, un pan de mur. Rue Chatham. Des murs couverts de dessins visionnaires, hallucinants, les Beatles, les Marx Brothers, des couleurs, et de la musique. Toutes sortes de gens fréquentent ce salon. Coco le pusher qui fait fumer Claude et sa bande gratis, par amitié; des maïstes en mission dans le prolétariat qui l'un après l'autre se font apprendre des choses par ceux-là même qu'ils venaient politiser; un copain admiré, membre des Satans Choice; Paul Chamberland, le poète; les amis des enfants, leurs blondes. C'est un lieu, un centre, un phare pour la nouvelle tribu.

La moto est installée dans la chambre à coucher. Une Kawasaki, le plus rapide quart de mille qui soit. Il y a un mois, Claude l'a enfin sortie, après l'hiver. Il a fait un accident. Epaulé démise. Plus question de conduire un autobus. Claude veut laisser la job. Il drop-out fini le bon boss et la job steady.

Quand tu montes sur un bicycle, tu es un autre homme, tu es libre. La route t'appartient. Tabarnac, c'est bon. Claude et Pierre - son fils - font de la moto ensemble. Il y a là des images de beauté, de défi, de conquête, de virilité, de dignité dans l'instant. Et l'envie de sortir de la ville, du système.

Le drop-out, c'est un côté de la pièce: Claude en a assez du système, du travail, du salariat. Il ne parle pas de politique, mais il était là la fois que des autobus ont brûlé à Murray Hill. L'autre côté, c'est le désir d'autre chose. Une autre vie. La campagne. Une commune. Un recommencement.

L'Eden. Les enfants tout nus au soleil. Claude à la ferme collective du Petit Québec libre, avec ses fils.

Tel père, tel fils. Encore l'identité. Un rêve, la commune, la création d'un nous, d'un lieu de conscience et de vie, une grange au milieu du champ comme un signe, les Lachapelle Brothers contre le ciel, un homme pensif qui cherche un monde meilleur, avec derrière lui Jean-Claude et sa Ginette, les deux moitiés, l'identité.

L'envers de la pièce, c'est l'unité retrouvée, le **nous** réinventé.

Voilà les images. Un personnage. Une situation: le drop-out. Un but: la commune. Un film.

Un homme qui dit les choses exactement comme elles sont

D'abord un portrait. Voici un homme dont l'existence remet en question toutes les valeurs établies. La drogue, les querelles de ménage, la folie, le taudis, le chômage, les rêves, l'évasion. La moralité, la légalité, la famille, la raison, le travail: Claude remet tout en question avec une assurance inébranlable. Il ne veut plus ni règles, ni lois, ni autorité, ni boss, ni chiens, ni boeufs (des osties de pourris, dit-il). Il choisit à tout prix la liberté et ses risques.

Très exactement le contraire d'un monsieur bien. Mais une évidente force morale. Il y a deux trois ans, Claude a commencé à tourner. Ça coïncide avec la découverte du pot, peut-être. Mais ça va bien plus loin. Il a rejeté tout ce qui est pouvoir: il n'en exerce sur personne, n'accepte de se soumettre à aucun. Il a découvert un au-delà de la petite vie du système: l'amour, la liberté, la paix, le cool. Les valeurs de la nouvelle culture, mais sans les poncifs hippie.

Il dit toujours les choses exactement comme elles sont. Ne se plie même pas aux convenances. Se prend comme il est. La droiture. Sa chaleur, son affection, ses gestes protecteurs-caressants avec enfants, amis, son sourire, son ironie, son refus d'être dupe.

La découverte de la communication par delà le langage. Le sentiment de quelque chose qui change, de plus en plus vite. Le décrochage: la réalité qui apparaît de plus en plus comme un rêve, un mauvais rêve. Le rapprochement avec une tribu. Des rencontres. L'image d'une commune, d'une vie collective plus vaste que la famille. Le sentiment d'avoir un rôle à jouer, un rôle de leader, de père, de fondateur.

Des rencontres, qui sont autant de séquences.

Paul Chamberland, un ami de longue date. Le poète qui parle de la Nouvelle Atlantide, de l'apparition du peuple

des enfants et de sa lutte contre la bête, de la naissance des dieux. Claude et lui projettent d'acheter une ferme en commun.

Jacques Fontaine. Un ancien journaliste à Radio-Canada. Drop-out. A quitté tout emploi. Acheté une terre à Namur, dans la Petite-Nation. Parle aussi d'une vie nouvelle, du sens de l'unité avec les êtres, la nature, les gens. Il est aussi question d'aller s'installer chez lui. S'est fait raser la tête en même temps que moi, avec l'idée de recommencer, de faire le grand ménage.

Dans ces rencontres, ce réseau, apparaît une réalité. Des gens, de milieux divers, parlant d'un changement qui leur est advenu, comme une vie nouvelle. D'abord la mort à soi-même et au monde, le drop-out. Puis la naissance selon l'esprit. La découverte de soi-même dans la beauté, la lumière, l'amour. La découverte de la communication: commune, clan, nouveau peuple, corps mystique. C'est un phénomène individuel et social, une nouvelle culture, une nouvelle religion, une mutation.

D'une part, l'évidence de la fin d'un monde. La pollution de la planète, la ville fourmillière, la laideur morale étalée partout, la gueule de Nixon, les gueules des gens dans les autobus, la famine prévue par les agronomes et économistes pour les années 80, la pollution des ondes et de l'esprit, le non-sens triomphant.

D'autre part, l'évidence d'un quelque chose de nouveau. Le phénomène hippie, les chansons mystiques des Beatles, Woodstock; un nouveau "nous". Sur la planète, en Amérique, au Québec, à Saint-Henri se forment des familles, des clans, tribus, ce que Abbie Neffran appelle "Woodstock Nation", une humanité nouvelle.

Contra-culture, millénarisme, hystérie collective? Musique pop, drogue, cheveux longs? En tout cas, il se passe quelque chose. Peu importe comment on juge ça.

Je veux montrer ce qui se passe, en partant d'un personnage vivant, tout le contraire d'un intellectuel; un homme qui parle du mouvement avec justesse, parce qu'il dit toujours exactement ce qu'il vit, ni plus ni moins.

Claude sonne parfois comme le Boudha. Il parle de la méditation, de l'illusion et de l'irréalité des choses, de l'instant présent, de Dieu et de ceux qu'il voit comme des dieux, de l'accélération de l'histoire, de la paix et de la lumière intérieure. Et ça ne vient pas des livres.

Voilà ce que je veux montrer.

La vie qu'on mène n'est pas la vie qu'on aime

Je voudrais dire un peu quelle démarche personnelle me conduit à faire ce film.

D'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours eu le sentiment de ne pas appartenir au monde qui m'entourait, et de ne pouvoir aucunement m'en satisfaire ni m'en adapter. Comme tout le monde, je me suis même cru "un enfant adopté": je ne concevais pas que ce put être par amour que mes parents m'envoient dans l'école concentrationnaire des frères.

A quinze ans, dans le Québec de Duplessis, je me déclarai poète et athée. Je fus exclus de quatre collèges. Successivement beatnik, existentialiste, cherchant partout, entre autres dans l'alcool, ce que j'appelais la poésie.

cinéma québécois

Puis ça changea de nom. J'appelai ça la révolution. Fondai Parti Pris. Posai pour une certaine génération l'exigence révolutionnaire. Travaillai avec Vallières, qui venait de sortir de chez les Franciscains et n'avait pas encore choisi la clandestinité. (Tiens, c'est curieux, aujourd'hui c'est moi qui ai la gueule de franciscain... deux trajectoires qui se croisent en sens inverse... avec la même insatisfaction, la même exigence...)

Puis je trouvai la démarche strictement politique trop parcellaire, limitative. Je voulus assumer le Québec comme il est. Ce fut Ti-pop, puis à l'O.N.F. le lancement d'un projet: les "4 grands", où je proposais de prendre en charge notre réalité culturelle, d'assumer mes origines. Je ne me sentais pas plus adapté: j'essayais de récupérer. Les films qui en sortent montrent encore un univers quotidien dont la poésie est absente, et témoignent de la même insatisfaction. Je ne suis pas seul.

Depuis un an, j'ai vécu l'aventure IN-MEDIA. Par l'animation, j'ai découvert une chose fondamentale et un peu bête: tout le monde est très seul, tout le monde souffre, personne n'est adapté. Le genre de vie qu'on mène n'est pas le genre de vie qu'on aime. Tout le monde a besoin de partage, d'affection, de communication, d'amour.

Tout le monde a le même rêve: revenir à la maison, au paradis, avant la séparation, avant la lutte. La poésie, la révolution, l'utopie, la mutation, j'en rêve toujours.

J'ai aussi passé un an à cette recherche sur la ville. Approche multi-disciplinaire du mal-être, de l'interdit, de l'aliénation urbaine. Travail de groupe. Découverte d'une conscience collective, d'un lieu commun. Le projet a débouché sur l'entrée en communication comme mutation urbaine. Et sur l'utopie: Auroville, la cité de l'avenir, aux Indes. Et sur l'idée d'un village communautaire, ici. La commune, comme incarnation du rêve, de la poésie, de la révolution.

J'ai rencontré Claude il y a deux ans, à l'époque où je lançais les "4 grands". Il est tout à fait différent de moi par le background, le style, le milieu, les manières, etc. Mais nous sommes pareils: la même inadaptation, le même sentiment de non-appartenance, la même révolte, le même rêve.

Je ne prétend plus avoir aucune vérité à enseigner, je n'ai pas envie de politiser le prolétariat. Je ne me sens pas animateur non plus. Je voudrais simplement montrer ce que je vois.

Montrer un personnage qui est un autre moi. Montrer sa situation, sa démarche. Les gens qu'il rencontre, personnages plus ou moins publics. Je voudrais entreprendre ce film un peu comme un historiographe. Comme Joinville. Raconter l'histoire qui se fait.

Il y a eu des films semblables, Perrault et Alexis. C'était la nostalgie d'un univers où l'homme était adapté à son milieu, le pittoresque, la tradition, la campagne, l'avant-la-ville. Le cinéma-vérité.

Dansereau et Polydor. L'homme brisé par la ville, la hantise de l'impuissance, la défaite. L'animation sociale - rapport au personnage: une sorte de pitié-admiration. Même chose chez Bulbulian, avec Marcel, l'homme des bois ratainé par sa condition d'urbain.

Claude, c'est autre chose. Le poète resté vivant, en ville. La révolte, le rêve d'un avenir, la recherche active d'un univers nouveau où l'homme sera de nouveau adapté à son milieu. La rupture avec la condition d'urbain. Mon rapport avec

lui: ni l'attention du poète, ni la compassion de l'animateur. Claude et moi avons appris l'un de l'autre, nous sommes égaux. Ce film est une entreprise commune, un projet à deux. Et si cette commune se fonde, j'en serai.

Tous mes projets se retrouvent ici: sortir du système, essayer l'utopie, témoigner, faire coïncider le projet politique et le projet artistique avec mon projet de vie. Contrairement aux films dont je viens de parler, celui que je propose est tourné vers l'avenir. Et pour une fois, je me sens totalement impliqué. □

Le bonhomme

Un film québécois de Pierre Maheu. Scénario: Pierre Maheu. Images: Martin Duckworth. Musique: Luc Cousineau, Red Mitchell. Son: Pierre Maheu, Jean-Guy Normandin. Montage: Claire Boyer. Interprètes: Claude, Yolande, Richard, Suzanne et Francine Lachapelle, Jacques, Nicole, Catherine et Nicolas Fontaine, Paul Chamberland, Louise Maheu, Eric Major. Producteurs: Jean-Marc Garand et Normand Cloutier. Production: Office National du Film. Caractéristiques: 16mm, couleurs. Durée: 58 minutes, 55 secondes.

la conquête

UNE SYMBIOSE QUI ÉCHOUÉ

richard gay



Michelle Rossignol

Après une première régulière à Québec où le film a été tourné, **La Conquête** a pris l'affiche à la salle Chevalier de Montréal d'une façon presque secrète. Pas de première. Pas de publicité annonçant la venue du film, ou très peu. Et une fois le film à l'affiche on trouvait dans certains journaux et cela pendant plusieurs jours une annonce du film accompagné des mots "commençant demain". Je pense qu'il ne serait pas exagéré de voir là, de la part de la maison de distribution, une subtile volonté de censure. "Censure", le mot est sans doute trop fort: mais si l'on sort un film, on ne fait pas une fausse ou une demie sortie. La maison de distribution avait ce film sur les tablettes depuis un certain temps puisqu'il a été tourné en 34 jours à la fin de 1971, et monté en 1972; elle a sans doute voulu par cette sortie minable du film pouvoir dire qu'elle avait fait son effort pour distribuer un film dans lequel, c'est évident, elle ne croyait pas. Ainsi si la censure s'exerce dans des institutions d'état comme l'ONF, elle apparaît aussi, mais déguisée cette fois, dans le secteur privé.

L'auteur de **La Conquête** a nom Jacques Gagné. Il a 37 ans et une bonne somme de travail derrière lui. Tout d'abord monteur à Radio-Canada et dans l'industrie privée ce qui lui permet de s'initier de façon concrète au film, il devient par la suite réalisateur: il travaillera alors pour Onyx films, pour la CSN et aussi pour l'Office du film du Québec où il réalisait en 1969 un film remarqué, et par certains côtés remarquable, soit **Situation du Théâtre au Québec**. Il a aussi réalisé un épisode de la série **Feuille d'érable**. Ainsi Jacques Gagné est un des rares réalisateurs d'ici avec Jean-Pierre Lefebvre à ne pas s'être formé dans les cadres de l'ONF.

Son film **La Conquête** déçoit. Enormément. Et cela dès les premières images où le spectateur assiste à une manifestation factice par tous ses aspects: les figurants sont peu nombreux, les policiers restent figés dans des positions presque théâtrales, les plans sont mal faits et mal raccordés ce qui fait que ce début qui, dans l'esprit du réalisateur devait sûrement avoir un impact fort sur le spectateur, nous fait tout de suite décrocher.

Cette scène de manifestation permet d'introduire deux personnages. Lui est sociologue. Elle, professeur d'arts plastiques. Ensemble ils échangeront, ensemble ils discuteront et c'est là où le spectateur qui a déjà décroché, constate amèrement que cette "conquête" sera difficile à supporter. Difficile à supporter parce que ces deux personnages ainsi que les quelques autres qu'ils rencontreront parlent constamment d'une façon intellectualisée et intellectualisante. Chacune de leurs paroles doit signifier, dire quelque chose d'important. On a très rapidement l'impression d'assister à un discours à plusieurs voix sur des problèmes d'ordre politique, social et historique. Les personnages ne sont pas des vrais personnages, parce qu'ils sont trop typés et que leurs paroles ressemblent plus à des paragraphes ou des citations de livres qu'à de véritables moments de discussion. Ce défaut qui est, à mon humble avis, le plus grave du film est imputable au scénario de Michèle Lalonde. Pendant tout le film, on sent l'omniprésence du texte de Michèle Lalonde et du même coup la difficulté qu'a éprouvée Jacques Gagné à adapter ce texte pour l'écran. Car en fait il se passe très peu d'événements dans ce film: un homme et une femme se rencontrent, ils sont mariés mais ils vivent en l'espace d'une fin de semaine une aventure amoureuse où, en intellectuels qu'ils sont, ils échangeront sur plusieurs points. Leur relation, on le sent, cherche à dépasser leur intimité de couple pour s'installer dans une ampleur qui embrasse le collectif. C'est cette espèce de bidimensionnalité que Gagné a eu du mal à rendre.

L'action se situe à Québec et on sent très bien que les auteurs du film, Michèle Lalonde et Jacques Gagné, ont cherché à exploiter le décor du vieux Québec, les plaines en particulier, pour donner à la relation de ce couple une vie qui allait s'enraciner dans l'histoire de la collectivité d'ici. Mais si l'intention est évidente, elle est loin d'être réussie. En fait, l'échec est double: d'une part on a du mal à croire à l'aventure amoureuse entre les deux principaux personnages, les événements étant précipités et Gagné ne révélant pas suffisamment les détails concrets, les détails de vie de leur relation, d'autre part, la signification de leur union par rapport et à l'intérieur de la vie de notre collectivité ne réussit pas à percer parce que Gagné n'a pas su exploiter de façon à la fois explicite et poétique les décors qui s'offraient à lui. Ainsi les deux conquêtes, celle du cœur et celle du pays, l'écho de l'un dans l'autre, leur symbiose ne s'imposent absolument pas et demeurent bien malheureusement des tentatives avortées.

Si l'interprétation de Gilles Renaud et de Michèle Rossignol est à souligner compte tenu du texte littéraire qu'ils avaient à rendre, si la photographie de Jean-Claude Labrecque intéresse par sa vigueur bien que certains angles de prise de vue apparaissent quelque peu artificiels, si le film a à sa source des intentions fort louables, il n'en demeure pas moins que ce film qui apparaît sur nos écrans en 1973 ressemble par plusieurs aspects, dont celui des scènes vides et comme en recherche de leur propre contenu, à certains films québécois du début des années 60. Ainsi dans sa réalité et non pas dans sa volonté, ce film est dépassé. Dans l'édition du 9 avril du journal **Le Devoir**, "l'oracle" Robert Guy Scully formulait la question suivante: "**La Conquête** film sur intellectuels ou pour intellectuels?" Il est évident que le texte de Michèle Lalonde met en scène des intellectuels de la trentaine, mais ce qui est sur, aussi, c'est que tout intellectuel quelque peu clairvoyant considérera le film de Jacques Gagné comme un échec. □

La conquête

Un film québécois de Jacques Gagné. **Scénario:** Michèle Lalonde. **Images:** Jean-Claude Labrecque. **Musique:** Michel Hinton. **Son:** Claude Lefebvre. **Montage:** Jacques Gagné. **Interprètes:** Michelle Rossignol, Gilles Renaud, Raymond Cloutier, Angèle Coutu, François Tassé, Jean Brousseau, Nicole Leblanc, Frédérique Collin, Jocelyn Bérubé. **Production:** Les Productions Carle-Lamy Ltée. **Caractéristiques:** 35mm, couleurs. **Durée:** 93 minutes.

La vallée

Un film français de Barbet Schroeder.
Scénario: Barbet Schroeder. **Images:** Nestor Almendros. **Musique:** Pink Floyd. **Interprètes:** Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, Michael Gothard, Valérie Lagrange, Jérôme Beauvarlet, Monique Giraudy, la tribu de Mapuga et ses chefs. **Production:** Les films du Losange, S.N.C.

Barbet Schroeder est l'une des figures les plus originales du jeune cinéma français. Né à Téhéran en 1941, il devient tour à tour critique de cinéma, imprésario en Europe d'Art Blakey et, en 1963, assistant de Godard dans **Les carabiniers**. Mais il s'orienté vers la production et, l'année suivante, crée les films du Losange. En 1965 il produit **Paris vu par...**, ce film à sketches des rescapés de la Nouvelle Vague (Chabrol, Douchet, Godard, Pollet, Rohmer, Rouch). Mais il s'attachera surtout à la carrière d'Eric Rohmer dont il sera le producteur pour **La collectionneuse** (1966), **Ma nuit chez Maud** (1969) et **Le genou de Claire** (1970). Entre-temps, en 1969, il tournait **More**, son premier long métrage, sélectionné à la Semaine de la Critique à Cannes.

Pour aborder **La vallée**, je crois qu'il faut tenter d'en décrire le cheminement. C'est en effet un itinéraire. Géographique bien sûr, mais surtout spirituel. Viviane (Bulle Ogier), femme du consul français à Melbourne, fait du tourisme en Nouvelle-Guinée et s'amuse, entre autres, à marchander des objets exotiques pour une boutique parisienne. Un hasard lui fait admirer des plumes d'oiseau de paradis d'une espèce rarissime dont la chasse est d'ailleurs interdite. Elle se pique au jeu et, pour trouver ces plumes, n'hésitera pas à s'enfoncer jusqu'au cœur de la jungle. Or, la seule façon pour elle de s'aventurer dans ce pays inexploré, c'est de se joindre à un groupe de cinq hippies (deux hommes, deux femmes et un enfant) en rupture de civilisation. Ils conviennent qu'à un certain point de l'expédition — le dernier poste de missionnaire — elle pourra louer un avion pour rentrer, laissant ses compagnons poursuivre sans retour possible leur quête de la vallée. La vallée, qu'ils espèrent atteindre, n'est pas indiquée sur les cartes, mais les indigènes en connaissent l'existence. C'est un endroit merveilleux, le Paradis Perdu, l'innocence retrouvée des premiers âges.

Ce voyage est également le film somptueux d'une exploration ethnologique avec fêtes et danses guerrières. Nous découvrons ces Papous à la fois

simples et rutilants sans que Schroeder — qui n'est pas Rouch — tente de forcer notre sympathie. Bulle Ogier, la merveilleuse paumée de **La salamandre**, pose sur la nature et les indigènes un regard clair et naturel, parfois charmée, parfois agacée. Le chef spirituel de l'expédition, Gaétan (Jean-Pierre Kalfon), qui a envoûté les deux autres jeunes femmes, multiplie les exhortations au dépouillement et à l'amour total, tandis que Viviane s'offre une agréable liaison avec Olivier (Michael Gothard).

Mais voici l'ultime étape, la dernière mission et le petit avion qui la ramènera à la civilisation et à son consul de mari. Viviane fait ses adieux et l'appareil décolle dans un cirque de montagnes. Alors qu'on allait le perdre de vue, il décrit un arc de cercle et... revient se poser sur la piste de fortune. Viviane a choisi la vallée. La suite du voyage ne sera pas de tout repos pour notre héroïne qui devra laisser tomber en route bien des "préjugés bourgeois", dont l'exclusivité de ses rapports avec Olivier. Elle va renaître, danser au clair de lune, charmer les serpents. Avec un bel enthousiasme, la jeune néophyte fait copain-copain avec la nature du bon Dieu et les indigènes. Cela finit d'ailleurs par lasser car les maximes panthéistes de Gaétan et de ses compagnes sur l'amour total ("tu es une petite bouteille perdue dans le grand océan de l'amour", etc) sont d'une navrante naïveté. Olivier rétablit l'équilibre, c'est le seul membre lucide du groupe.

Bientôt, faute de voie carrossable, on devra remplacer la Land-Rover par des chevaux. Et quand la brousse se fera jungle impénétrable, on lâchera les chevaux pour poursuivre à pied. Des indigènes semblent déconseiller l'ascension d'une montagne, dernier obstacle cependant qui, croient-ils, les séparent de la vallée. Ils décident de passer outre à cette mise en garde. Le soleil disparaît. Les vivres sont épuisés. A bout de force, ils se blotissent derrière un promontoire. C'est alors que Viviane se dresse, regarde au loin, et croit apercevoir la vallée. Et c'est la fin du film.

Je vous épargne l'inévitable parallèle avec **More** (dont les personnages, eux, cherchaient le salut dans les paradis artificiels de la drogue). Mais cette **Vallée**, légendaire et mystérieuse, qui recule à mesure qu'on s'en approche, ressemble fort à un mirage. Est-ce pour cela qu'elle nous laisse sur notre faim?

Francine Laurendeau

Brother Sun, Sister Moon

Un film de Franco Zeffirelli. **Scénario:** Suso Cecchi d'Amico, Kenneth Ross, Lina Wertmuller et Franco Zeffirelli. **Images:** Ennio Guarniere. **Musique:** Donovan. **Son:** Delta Sound. **Montage:** Reginald Hills, John Rush-ton. **Interprètes:** Graham Faulkner, Judi Bowker, Alec Guinness, Leigh Lawson. **Production:** Luciano Perugia production pour Euro International Films et Vic Film. **Couleurs.** **Durée:** 121 minutes.

Je me souviens de façon assez précise encore de l'avant-dernier film de Franco Zeffirelli **Romeo and Juliet**: la scène du balcon, des scènes de combat, le suicide de la fin, la beauté plastique de certaines images, le lyrisme de plusieurs plans où le jeune couple se laissait vivre dans des élans amoureux amoureux représentés. Je me souviens surtout de cette jeunesse car Zeffirelli contrairement à d'autres réalisateurs avait fait interpréter les deux rôles principaux par deux jeunes, beaux et charmants dans leurs ébats.

Oui je me souviens très bien de **Roméo and Juliet** et je crois que je me souviendrai aussi longtemps de la dernière réalisation de Zeffirelli **Brother Sun, Sister Moon**. Et peut-être pour les mêmes raisons. Ou à peu près. Pour la jeunesse en tous cas. En effet le réalisateur italien a encore une fois choisi de s'intéresser à des jeunes. Il ne s'agit pas de Roméo ni de Juliette mais de saint François d'Assise et de sainte Claire interprétés comme dans **Roméo and Juliet** par de jeunes acteurs inconnus. Ce n'est pas pareil mais en même temps ce l'est un peu, car encore une fois il s'agit de deux jeunes qui cherchent à vivre leur idéal de bonheur.

Ce qui capte tout d'abord l'attention du spectateur dans **Brother Sun, Sister Moon**, c'est l'image, l'image pour elle-même ou presque. Zeffirelli, peintre à la spatule cinématographique, a un sens inouï de l'image, de ses multiples possibilités, de ses couleurs, de ses teintes, de ses textures. Dès les premières scènes du film, on est littéralement saisi par les différentes images que le réalisateur donne à voir, saisi par la sensualité de l'image qui dans la première séquence est tantôt sobre, dénudée, simple, monastique, fade d'une fadeur verlainienne, tantôt riche, luxueuse, et colorée. L'opposition est flagrante et ce contraste essentiel se poursuivra à travers tout le film. Dès le début, certaines images fascinent: par exemple celle d'un saint



Brother Sun, Sister Moon

François blessé dont le visage est enveloppé de voile: on dirait une présence angélique, le Christ de Rouault; celle d'un plan en plongée de saint François couché dans son lit blanc au milieu d'une pièce toute blanche; celle aussi de saint François qui s'aventure pieds nus sur le toit de sa demeure comme pour parler aux oiseaux. Comment ne pas parler non plus de la sensualité fraîche et vivante des rencontres et des courses de saint François et de sainte Claire à travers les champs; l'or du blé, le vert de l'herbe, les couleurs mauves et rouges des fleurs éblouissent l'écran qui devient du même coup espace de chant et de poésie.

Mais si cette sensualité de l'image souligne des personnages et des situations bénéfiques, elle participe aussi à un pôle négatif, celui des anti-saint François, des anti-sainte Claire. En effet, l'image restera tout aussi sensuelle dans sa texture lorsqu'elle révélera les ennemis de saint François. La séquence de la fin lorsque saint François rencontre Innocent III le prouve bien: l'image souligne le faste des différents personnages dans leurs costumes, le faste de différentes sal-

les les plaçant du même coup en opposition avec la simple pauvreté de saint François et de ses amis.

Et c'est ici que l'on rejoint la portée signifiante du film. Saint François incarne avec les quelques amis qui l'accompagnent dans sa démarche une position de chrétien devant la vie, position totalement opposée aux proches d'Innocent III qui se complaisent dans le luxe de leur palais. Saint François doute: il ne sait pas s'il a raison d'agir comme il agit, c'est-à-dire d'abandonner tous les biens matériels pour quêter et prendre soin des animaux. Il doute et il doutera jusqu'à la fin lorsqu'Innocent III, en faisant acte d'humilité, le confirmera dans son attitude et sa position. L'Italien Zeffirelli en terminant son film là-dessus formule un jugement à l'égard de l'institution qu'est l'Eglise et défend une position bien spécifique de vie chrétienne. Mais en fait le film a une portée qui dépasse de beaucoup ce simple niveau. En saint François et sainte Claire il est facile de voir des représentants de la jeunesse actuelle qui veut abandonner le matérialisme capitaliste et renouer avec une vie plus saine, plus vivable

et plus proche de la nature. C'est aussi et peut-être surtout d'eux dont il est question dans **Brother Sun, Sister Moon**. Ce sont eux que Zeffirelli défend tout comme il avait traité avec bienveillance de la jeunesse dans son **Romeo and Juliet**. Il les défend avec une certaine poésie, un charme souvent irrésistible mais aussi, il faut bien le dire, avec un certain simplisme et une certaine naïveté. Si la réalisation n'avait pas basculé à certains moments dans cette sorte de guimauve, selon l'expression d'un ami cinéphile, le film en tant que tout aurait été mieux réussi. Mais, quoiqu'il en soit, plusieurs des scènes et des images de ce film sont gravées dans ma mémoire pour encore très longtemps.

Richard Gay

Il Caso Mattei

Un film italien de Francesco Rosi. **Scénario:** Francesco Rosi et Tonino Guerra avec la collaboration de Nerio Minuzzo et Tito de Stefano. **Images:** Pasqualino De Santis. **Musique:** Piero Piccioni. **Montage:** Ruggero Mastroianni. **Interprètes:** Gian Maria Volonte, Luigi Squarzina, Peter Baldwin. **Production:** Franco Cristaldi pour Vides Cinematografica. **Couleurs.** **Durée:** 115 minutes.

Si le cinéma français se porte mal, et même fort mal, et ce aussi bien dans sa branche dite du "cinéma de qualité" (c.f. la critique de **César & Rosalie** par Michel Euvrard, Cinéma-Québec II, 6-7) que dans sa branche dite militante (c.f. l'article de Guy Hennebelle dans le même numéro), tout le contraire doit se dire du cinéma italien. Le soir où j'ai revu **Il caso Mattei** de l'Italien Francesco Rosi, la Cinémathèque Québécoise présentait **La nuit bulgare** du Français Michel Mitrani; à quinze minutes d'intervalles j'ai donc eu l'occasion de mesurer l'immense écart qui sépare à l'heure actuelle les deux cinémas qui, ces dernières années, ont dominé l'Europe de l'Ouest.

Il caso Mattei grand prix ex-aequo avec **La classe ouvrière va au paradis** d'Elio Petri, un autre film italien, du dernier festival de Cannes, frappe au départ par sa grande honnêteté. S'inscrivant dans la lignée des films à sujet politique, qui, depuis quelque temps, envahissent nos écrans, le film de Rosi diffère d'eux

d'abord par la forme, mais aussi par le fond. En effet, dans de trop nombreux cas, des réalisateurs, émules de Costa-Gavras, n'ont pas su éviter les pièges dans lesquels il avait entraîné **Z**, et se sont lancés à corps perdu dans la même forme de manipulation réactionnaire du spectateur et de manichéisme intransigeant qui ne servent pas vraiment, et même trahissent, la cause qu'ils veulent défendre. A vouloir faire un film pour le grand public, pour le public du "samedi soir" on risque fort de s'enliser dans une vulgarisation qui ne soit plus, au mieux, qu'un pâle reflet de ce qui aurait dû être. Or on ne retrouve pas cette forme de compromission dans **Il caso Mattei**. Certes Francesco Rosi a signé une oeuvre stimulante et qui peut plaire à un large public (même s'il n'y avait pas beaucoup plus de 25 personnes dans la grande salle de la Place Ville-Marie ce vendredi soir-là), mais une oeuvre où l'analyse politique et le document humain prédominent toujours le spectaculaire et de ce fait encourage, force même la réflexion politique et peut favoriser chez ce public la prise de conscience d'un problème aigu, et d'actualité d'autant plus forte, que se maintient au Moyen-Orient un état de guerre depuis plus de cinq ans, état de guerre auquel le pétrole est loin d'être étranger, et que chez nous la question de l'énergie représente une part importante des tiraillements qui se manifestent entre les gouvernements canadiens et américains.

Il me semble que si Francesco Rosi a réussi à éviter ces pièges et à faire oeuvre significative, c'est qu'il a approché son sujet d'une façon toute autre qu'un Costa-Gavras avec **Z** ou **L'aveu** ou qu'un Giuliano Montaldo avec **Sacco & Vanzetti**. On se souvient que ces gens utilisaient dans leurs films la forme hollywoodienne du récit qui favorise l'identification du spectateur et son adhésion totale en anesthésiant ses facultés critiques. On sait depuis longtemps déjà que cette approche ne convient aucunement au cinéma de réflexion politique. Diverses méthodes ont jusqu'ici été utilisées afin de briser la relation de fascination-identification qui s'établit entre l'image et le spectateur; déjà dans **Salvatore Giuliano**, Francesco Rosi avait eu recours à l'enquête et au discours indirect. Il reprend cette approche pour **Il caso Mattei**, cette enquête journalistique sur un "self-made man" progressiste, et parvient ainsi à dynamiter le genre. Cette approche m'apparaît d'autant plus importante que **Il caso Mattei** a manifestement été conçu et pensé en fonction d'un large public, d'une diffusion

commerciale d'envergure alors que **Salvatore Giuliano** ne semblait pas l'avoir été. L'utilisation d'une aussi grande vedette que Gian Maria Volonte, la beauté des images couleurs, enfin tout ce travail de polissage situe le film à l'intérieur de cette catégorie que je qualifierais de "consommation courante". Mais là s'arrête le compromis; l'emballage frappera l'oeil mais ne trahira pas le produit. Ainsi le film a été conçu comme une enquête et le demeurera jusqu'à la fin. Il n'est pas sans intérêt dans cette optique de souligner la similitude départ-arrivée, boucle bouclée, entre le film de Francesco Rosi et le **Citizen Kane** d'Orson Welles. C'est essentiellement la même enquête sur un "self-made man" qui dans l'un comme dans l'autre est menée par les média d'information, et dans les deux cas le film capte les deux niveaux de la recherche, et de la réalité première au moyen du retour en arrière. Cette similitude est beaucoup plus sensible dans la seconde partie alors que Rosi interroge lui-même des gens qui se sont intéressés à l'Affaire et recompose, à partir de leurs témoignages, certains des moments de la vie d'Enrico Mattei (ses périples en coup de vent au Moyen-Orient, ainsi que son voyage en Sicile et sa mort). Certes Rosi va plus loin que Welles dans cette optique surtout en première par-

LES FILMS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

depuis mars '71,
au cinéma

OUTREMONT 277-4145
1248 Bernard

Une entreprise de la....

Société
Micro-Cinéma Ltée

4651, rue Saint-Denis
Montréal 176
849-2384

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

tie, voyageant rapidement dans l'espace-temps, brisant la continuité, opposant même à l'occasion témoignages et reconstitutions et les témoignages entre eux, et ce après avoir magistralement brossé sa toile de fonds: l'immédiat post-générique nous découvrant par petites touches et images rapides l'accident, alors qu'apparaissent sur l'écran comme sorties d'un téléscripteur la nouvelle de la mort d'Enrico Mattei et des informations de base sur sa personne.

Je ne crois pas que le film de Rosi ait été fait pour la télévision (on sait que la télévision italienne va jusqu'à produire des films pour projection sur ses ondes, ce qui a permis la réalisation, entre autres, du très beau **San Michele aveva un gallo** des frères Taviani), mais il n'est pas inutile de souligner que le film est en partie tourné selon des méthodes qui tiennent du documentaire télévisé, et qu'on peut voir certaines des images du film sur les moniteurs de télévision au début.

Il n'est dans tout le film qu'une scène qui prête flanc à la critique; elle se situe vers la fin, c'est la scène de l'accident, ou plutôt les scènes qui se déroulent à l'intérieur de l'avion. Aucun témoin n'ayant survécu on ne peut malheureusement conclure là qu'à une forme, très légère, de manipulation. De même Rosi ne me semble pas laisser peser assez de doute sur l'accident, nous forçant un peu trop à conclure à l'assassinat.

On me permettra en terminant de souligner la magistrale performance de Gian Maria Volonte qui demeure tout au long du film d'une maîtrise et d'une justesse extraordinaires.

André St-Jacques

Marjoe

Un film américain de Sarah Kernochan et Howard Smith. Images: David Myers, Richard Pearce, Ken Van Sickle, Ed Lynch. Montage: Laurence Silk. Interprète: Marjoe Gortner. Couleurs. Durée: 92 minutes.

Le cinéma a beaucoup de possibilités; on l'a dit et répété maintes et maintes fois. Une de ces possibilités est celle d'un regard révélateur. La caméra est un oeil qui peut regarder le monde, la société, l'homme, les regarder attentivement et de près comme avec une loupe pour les révé-

ler à eux-mêmes dans un dynamisme de conscience bénéfique et sain, dynamisme qui secoue le spectateur et le transforme, ce qui fait qu'après le visionnement de certains films les spectateurs ne sont plus tout à fait existentiellement ce qu'ils étaient avant la projection. Le cinéma les a transformés par ce qu'il a révélé.

C'est, à mon humble avis, plus spécialement dans cette perspective de cinéma-révélation qu'il faut traiter du film **Marjoe**. Ce film-vérité signé Howard Smith et Sarah Kernochan (des inconnus pour moi jusqu'ici) raconte l'histoire de Marjoe Gortner, un de ces nombreux prédicateurs comme il s'en trouve aux Etats-Unis. Mais Marjoe constitue un cas un peu spécial. En effet, le film nous apprend que sa carrière de prédicateur débuta à l'âge de trois ans, qu'à quatre ans il bénissait un mariage, un vrai, et que très rapidement, il fut surnommé l'enfant de Dieu, the child of God. Sa carrière se poursuivit de triomphe en triomphe jusqu'à l'âge de quatorze ans où il décida d'abandonner ses tournées de sermons afin de vivre une adolescence normale, lui qui dès l'âge de trois ans se comportait en petit adulte. Mais la réalisation s'attarde surtout à une autre époque de la vie de Marjoe, celle de sa vingtaine où il recommence à faire ses sermons dans toutes sortes de circonstances, dans des églises, sous des tentes, dans des "revivals", devant des Blancs, devant des Noirs, mais cette fois-ci, l'enfant de Dieu n'a plus la foi, il ne croit plus du tout à ce qu'il dit, il croit uniquement à son talent d'orateur qui lui permet, au nom d'un Dieu qu'il renie, de s'amasser de fortes sommes d'argent. C'est ainsi que la caméra montre avec beaucoup de vitalité Marjoe en plein "spectacle religieux", se trémoussant comme un véritable chanteur pop, s'égosillant en répétant avec frénésie les mêmes paroles pieuses, mais aussi un Marjoe qui, dans sa chambre d'hôtel, passe aux confessions et prend plaisir à compter l'argent qu'il a recueilli au nom d'un Dieu qui pour lui n'existe plus.

Oui, cette réalisation révèle et cela dans le sens le plus fort du mot. Révélation tout d'abord d'un cas, d'un individu quelque peu phénoménal; il est peut-être intéressant de noter ici que le prénom Marjoe est fait de la fusion des noms Marie et Joseph. Révélation aussi, à travers Marjoe, de cette réalité de plus en plus importante aux Etats-Unis, celle des prédicateurs et des réactions qu'ils réussissent à provoquer chez leur public sans cesse grandissant. **Marjoe** nous présente Marjoe Gortner, mais aussi ses confrères prédicateurs: Billy

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**

Graham et les autres. Le film n'insinue en rien que les autres prédicateurs sont de mauvaise foi comme Marjoe. Mais indirectement il fait naître chez le spectateur des points d'interrogation qui peuvent l'amener à relativiser la parole des prédicateurs de masse. Révélation, enfin, à un troisième niveau qui est peut-être en fait le plus important: Ce film-vérité cerne le cas d'un individu qui ne croit absolument pas dans ce qu'il fait mais qui le fait uniquement pour le fric. Dans ce sens, le cas examiné constitue peut-être beaucoup plus qu'un cas individuel, mais bien plutôt un exemple type de la condition de travail et de vie d'un grand nombre d'hommes de la riche société nord-américaine qui n'ont plus la foi dans leur travail, mais qui quotidiennement se donnent en spectacle sur la scène de l'américan way of life et qui, comme Marjoe, le font uniquement pour des sous.

Ainsi le film apparaît comme un document sociologique brut et d'un impact absorbant, irrésistible même, impact qui tient en grande partie au caractère même de Marjoe. Dans les derniers moments de la réalisation, Marjoe décide de ne plus prêcher et s'interroge sur les possibilités d'une autre carrière. Depuis la réalisation du film, Marjoe Gortner est devenu acteur. En fait, ce n'est pas vraiment une nouvelle carrière puisqu'il continue précisément à jouer, à faire semblant. Peut-être qu'un jour il se méritera un Oscar en tant que comédien. Ce jour-là il se souviendra sans doute de l'Oscar remporté par les réalisateurs du documentaire sur le comédien qu'il était déjà.

Richard Gay

Sex Shop

Un film français de Claude Berri.
Scénario: Claude Berri. **Images:** Pierre Lhomme. **Montage:** Sophie Coussein. **Interprètes:** Jean-Pierre Marielle, Claude Berri, Juliet Berto, Nathalie Delon. **Production:** Renn Productions et Regina Films. **Couleurs.** **Durée:** 95 minutes.

La carrière de Claude Berri a démarré en flèche. En effet son premier long métrage **Le vieil homme et l'enfant** connut un succès énorme tant auprès du grand public qu'auprès de la critique internationale. Cependant l'in-

térêt de ce film était surtout dû au talent chaleureux et gaillard de Michel Simon qui y effectuait une sorte de retour au cinéma, retour où Berri avait su bien le diriger et exploiter les ressources multiples de cet acteur d'un baroque charmeur.

Le mariage, Le pistonné, Le cinéma de papa, trois réalisations que Berri devait signer coup sur coup après son premier succès témoignaient de façon plus révélatrice de son talent véritable, soit un talent sympathique mais bien moyen, une créativité qui trop souvent manque d'imagination, une intelligence qui a peu à livrer et qui se contente de faire revivre sur l'écran ses expériences personnelles à travers un cinéma gentil, bien propre, rigolo, qui ne dérange rien et qui, pour reprendre le titre d'un de ses films, n'est rien d'autre qu'un "cinéma de papa". Et dans ce sens, Berri est très représentatif d'une grande part du cinéma français des dernières années.

Sex Shop, la dernière réalisation de Berri, non seulement confirme ce que les trois films cités plus haut avaient révélé quant aux vraies possibilités de ce cinéaste, mais l'entraîne encore plus bas dans une certaine échelle des valeurs cinématographiques.

L'intrigue, en résumé, est la suivante: un libraire au bord de la faillite transforme sa librairie en un sex shop qui très rapidement fait fortune. La transformation de son commerce entraîne chez le libraire lui-même (interprété par Berri) une transformation sur le plan de sa vie sexuelle: il lit des livres sur le sexe, tente de nouvelles "positions" avec son épouse, cherche à expérimenter l'amour à trois, fréquente des clubs où le sexe sous toutes ses formes se manifeste sans gêne, et n'hésite pas à ouvrir lui-même un club du genre. Mais à la fin, tout retourne à la normale et le libraire se satisfait d'une relation "ordinaire" avec sa douce moitié.

Berri, qui aime rire et faire rire, a tenté de jeter un regard ironique et amusé sur les phénomènes que sont les sex shops, la littérature "spécialisée", les gadgets sexuels et les films de fesse. J'écris bien "a tenté" car il faut voir comment Berri s'est fait prendre à son propre jeu: il veut se moquer mais pour se moquer il faut prendre ses distances, ce qu'il n'a fait qu'à de rares occasions. Et par conséquent on rit rarement; le spectateur peut être amené à sourire ici et là mais rien de plus, car Berri se complait de façon toute évidente dans ce qu'il montre, son regard se révélant plus souvent jouisseur que moqueur. Ainsi la plupart

des scènes de sexe ne sont pas des parodies de scènes de sexe mais bien des scènes de sexe comme telles. Et tout cela enveloppé d'un maniérisme... En fait le libraire qui par son sex shop découvre tous les possibles de la sexualité parcourt un itinéraire qui n'est pas très loin dans un certain sens de celui parcouru par la jeune héroïne de **L'initiation** de Denis Héroux. Et cet itinéraire, s'il surprend le personnage, ne semble pas lui déplaire vraiment. C'est pourquoi l'hommage à la fidélité qui constitue le point final du film ne convainc en aucune façon. Parce qu'il se retourne contre lui-même et cela même au niveau du titre quelque peu racoleur. **Sex Shop** est un film raté. Un film raté qui agace parce qu'il prétend constamment être ce qu'il ne réussit pas à être vraiment.

Richard Gay

Réalisé
 par une équipe
 de journalistes
 dynamiques
 bien connus

ECRAN 73

Tout
 sur tous les cinémas
 du monde

études
 entretiens
 critiques
 informations

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



The Effects of Gamma Rays...

The Effects of Gamma Rays ...

Un film américain de Paul Newman.
Scénario: Alvin Sargent, d'après la pièce de Paul Zindel. **Images:** Adam Holender. **Musique:** Maurice Jarre. **Son:** Dennis Maitland, Robert Fine. **Montage:** Evan Lottman. **Interprètes:** Joanne Woodward, Nell Potts, Roberta Wallach. **Producteur:** John Foreman. **Production:** Paul Newman Production. **Couleurs.** **Durée:** 100 minutes.

La pièce de Paul Zindel intitulée du titre long et bizarre **The Effects of Gamma Rays on Man on the Moon Marigolds** a connu aux Etats-Unis un succès immense. Elle fut même primée. Au Québec, la pièce de Zindel a connu aussi un bon succès car elle fut adaptée par Michel Tremblay sous le titre **L'effet des rayons gamma sur les vieux garçons**, et l'adaptation fut fort appréciée du public québécois. C'est cette pièce de Zindel que l'acteur bien connu Paul Newman a transcrit en film.

Ce n'est pas la première fois que Newman s'adonne à la réalisation. Il a déjà quelques longs métrages à son crédit dont **WUSA**. Plusieurs acteurs d'aujourd'hui ont tenté leur chance en tant que réalisateur: on n'a qu'à penser à Sidney Poitier (**Buck and the Preacher**), George C. Scott (**Rage**), Jack Nicholson (**Drive, He Said**). Ceux-ci, pour ne citer que ces trois-là, ont essayé de créer derrière la caméra, mais aucun n'a manifesté un talent de réalisateur comparable à celui de Paul Newman. Celui-ci sait donner à voir en images, des images qui cherchent constamment à s'enra-

ciner dans un certain contexte américain et qui, à partir de là, cherchent à signifier de la façon la plus concrète possible. Newman n'est pas un cinéaste intellectualisant, loin de là. Pas prétentieux non plus. Ce qu'il veut, c'est simple: raconter une histoire, faire vivre sur l'écran des personnages et que cette histoire et ces personnages participent à une certaine conscience du spectateur devant la vie et devant le monde qui est le sien. On sent très bien que Newman dans ses films veut dépasser quelque peu le niveau du simple *entertainment*, du cinéma-divertissement pour signifier à un deuxième niveau que je qualifierais de "*conscientisant*".

C'est sans doute à cause de cette attitude que Newman a choisi de mettre en images la pièce de Zindel qui lui offrait de nombreuses possibilités. Et cette mise en image est parfaitement réussie. Newman a su faire oublier que le point de départ de son film était une pièce de théâtre: son découpage technique riche et varié crée un espace nettement cinématographique et cela au plus grand plaisir du spectateur qui se laisse entraîner d'un plan à l'autre et qui découvre, en frissonnant parfois, ce que la caméra de Newman révèle.

Elle révèle bien entendu ce que Zindel a investi dans sa pièce. Mais Newman a su par l'image faire ressortir les éléments essentiels de l'oeuvre dramatique et le plus important de ces éléments c'est la misère matérielle, psychologique et morale de cette famille sans homme, soit une mère et ses deux filles. En fait Newman, s'il réussit à faire vivre avec beaucoup de vraisemblance les trois personnages principaux, s'il réussit à bien établir les relations conflictuelles qui existent entre eux, c'est sur-

tout pour faire prendre conscience au spectateur d'une misère que trop souvent le cinéma américain lui cache. Le film de Newman révèle avec force et sympathie la facette cachée de *l'american way of life*. Ce film est aux antipodes d'Hollywood et de sa fabrique d'illusions. Au contraire le film de Newman empêche toute fausse illusion et force à regarder en face la réalité crue de la misère, cette misère qui apparaît non seulement chez les personnages mais aussi dans le décor où ceux-ci évoluent. En effet Newman prendra soin de situer constamment ses personnages dans un décor qui témoigne de leur pauvreté matérielle tout en concrétisant leur misère intérieure.

Dans ce film réalisé sans prétention mais avec une grande sensibilité, il faut absolument souligner l'interprétation admirable de Joan Woodward, l'épouse de Newman, qui joue le rôle de la mère. Si toute la réalisation est faite d'une sensibilité émouvante, cette sensibilité apparaît aussi au niveau du rôle interprété par Joan Woodward qui s'impose avec un mélange saisissant de force et de subtilité.

Enfin il s'agit ici d'une réalisation américaine qui diffère par sa thématique et son humilité du cinéma américain conventionnel. Pour cela, pour la réalisation méticuleuse de Newman, pour le jeu remarquable de Joan Woodward, ce film mérite d'être vu et considéré avec respect.

Richard Gay

Keep it in the Family

Un film canadien de Larry Kent. **Scénario:** Larry Kent et Edward Stewart. **Images:** Roger Moride. **Musique:** Paul Baillargeon. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Larry Kent. **Interprètes:** John Gavin, Patricia Gage, Alan McRae, Kenneth Dight, Adrienne La Russa. **Producteurs:** John Dunning, André Link. **Production:** Kit Films Ltd., avec la participation de la SDICC. **Couleurs.** **Durée:** 92 minutes. **Distribution:** Cinépix Inc.

Un couple de jeunes excédé de vivre dans une sorte de taudis-commune décide d'en sortir et de se louer un appartement pour eux seuls. Mais petit problème: le loyer est de \$300. par mois. Les deux formuleront donc un plan qui leur permettra d'obtenir

l'argent nécessaire. Le plan? La jeune fille deviendra la maîtresse du père de son jeune ami alors que ce dernier tentera de séduire la mère de sa douce moitié. Mais évidemment cette situation baroque en elle-même connaîtra de nombreuses complications puisque ce film cherche avant tout à être une comédie d'intrigue. A la fin, le père du jeune homme séduira la mère de la jeune fille, le père de la jeune fille séduira une amie, et les deux jeunes retrouveront leur unité du début. Tout cela assaisonné de quelques répliques supposément drôles, de tartes (ou l'équivalent) en plein visage et d'une poursuite en automobiles.

Le réalisateur Larry Kent et Cinépix qui a produit le film emploient donc une recette qui a fait ses preuves auprès du public d'ici, une recette qui n'est pas sans rappeler tantôt **Tiens-toi bien après les oreilles à papa**, tantôt **Deux femmes en or**. On a donc misé sur du sûr et du facile, mais au lieu de s'élaborer dans un milieu canadien-français c'est en plein Westmout que tout cela a lieu. Notons qu'on a pas hésité à faire une version française: **Keep it in the family** devient au cinéma Parisien **Les Cocus**. Cependant si la langue change, le milieu reste le même et le film aussi. Larry Kent n'a jamais été, à mes yeux, un cinéaste très prometteur. **Keep it in the family** montre bien de quoi se chauffe son talent. "Talent", le mot est écrit, mais, si vous le permettez, je concluerai en le retirant.

Richard Gay.

pauvre, mais aussi de familier et de chaud comme l'intérieur d'une maison bien protégée, comme une bête à fourrure dormant enroulée sur elle-même, la maison comme un terrier, une tanière; puis des images éclatantes de soleil et de neige, un paysage qui s'ouvre, un ruissellement d'eaux, le printemps, des jeux et des courses d'enfants, la vie du village, l'école, le catéchisme, les filles...

C'est une famille de paysans du Cantal avec beaucoup d'enfants, des portraits villageois, le curé, un vieux... Pour le quotidien, une mère presque muette, accablée de maternités et de travail, un père enfermé dans une violence rentrée, dans le refus; pour le durable, l'à long terme, pour une idée du monde au-dehors et les rapports avec lui, la grand-mère tutélaire.

Bien qu'il soit évoqué d'une manière apparemment décousue, par épisodes, sur un mode éclaté (inserts de séquences-souvenirs: la petite bossue), cet univers, restreint mais non entièrement clos, pauvre mais complet, ce monde du village et de la première adolescence existe à l'image avec densité et cohérence.

Il n'en est plus de même de l'évocation de la vie de Jean-le-Maigre au séminaire, ni de celle de Pomme, du Septième et d'Héloïse en ville, eux à l'usine, elle au bordel: tout cela reste fragmentaire, ne fait pas le poids en face des retours à la ferme et au dialogue (univoque) de grand-mère Antoinette avec le nouveau-né Emmanuel.

Claude Weisz, et Marie-Claire Blais - voir les interviews parues ici-même et dans la presse montréalaise - voient ce film comme une adaptation fidèle du roman, compris comme une tragédie du passage, passage du temps, atteintes de l'âge, passage de l'enfance à l'adolescence et à l'âge adulte, de la campagne à la ville, de la ville du passé à celle de l'avenir, béton, autoroutes, gratte-ciel. L'univers étroit que dominait une vieille femme éclate, un enfant trop doué meurt, la vie continue. Tel est à peu près, en partie, le sujet du livre, en effet:

"Le sujet central de l'action est le passage de la nouvelle génération de la famille paysanne de la campagne à la ville, et la mort de la culture traditionnelle qu'elle entraîne. Jean-le-Maigre, le poète, mourra, mais ses poèmes seront pieusement conservés par la grand-mère, bien qu'elle les comprenne à peine et qu'elle en soit scandalisée. Quant à la transformation elle-même, à l'émigration vers la ville, elle est extérieurement exprimée dans les termes traditionnels qui dénigrent cette dernière." (1)

Mais en dépit des intentions de

Claude Weisz, de ce qu'il croit avoir fait, et de la satisfaction de Marie-Claire Blais, force est de constater que rien ne donne moins le sentiment d'un passage et d'une transformation que ce film; l'éclatement du récit a pour résultat le plus clair d'immobiliser le temps, car les moments éclatés se recomposent autour de l'image immuable de la grand-mère; bien que Jean meure, que deux de ses

**UNIVERSAL
16**

FRENESIE (Frenzy)

d'Alfred Hitchcock

MARIE STUART, REINE D'ECOSSE

avec Glenda Jackson et Vanessa Redgrave

LE CLAN DES IRREDUCTIBLES

avec Henry Fonda et Paul Newman

FRISSONS DANS LA NUIT

avec Clint Eastwood et Jessica Walter

L'HOMME SANS FRONTIERES

avec Peter Fonda et Warren Oates

DECOLLAGE (Taking Off)

LE MYSTERE ANDROMEDE

avec Arthur Hill

LES PROIES

avec Clint Eastwood et Geraldine Page

JOE KIDD

avec Clint Eastwood

ANNE DES 1000 JOURS

avec Richard Burton et Geneviève Bujold

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

Une saison...

Pour le générique de **Une saison dans la vie d'Emmanuel** réalisé par Claude Weisz d'après le roman de Marie-Claire Blais, on se reportera au numéro précédent, page 33. On pourra également lire les interviews respectivement avec Claude Weisz et Marie-Claire Blais parus dans ce même numéro, pages 29-33.

C'est l'hiver à la campagne, des images blanches et rousses, des collines allongées, des vallonnements sous la neige, silhouettes d'arbres dénudés, fermes enfouies contre des épaulements herbus, pierres mous-sues; quelque chose de rude et de

frères occupent ensuite le devant de la scène, bien que, du village on suive Jean au séminaire, puis le Septième et Pomme à la ville et Héloïse au bordel, c'est toujours à Antoinette qu'on revient et tout semble se passer dans un présent immobile.

Claude Weisz tente bien de suggérer deux axes, l'axe vertical de la ville moderne avec ses gratte-ciel et ses autoroutes dans les séquences pré-générique, et l'axe horizontal de la campagne, et d'orienter selon ces axes les lieux et les événements; mais la ferme, le séminaire et la ville, la chambre d'Héloïse et le bordel, le grenier où Jean et le Septième célèbrent leur rite, le frère Théodule à l'infirmerie du séminaire et Théo défroqué poursuivant le Septième sur les quais déserts, tout cela semble juxtaposé, existe en même temps mais ne s'organise pas selon un espace et un temps différenciés.

Cela provient je crois de ce que Claude Weisz a consciemment ou pas substitué à la thématique de Marie-Claire Blais, qui est proprement une vision de la société québécoise traditionnelle en train d'éclater, ses propres souvenirs d'enfance en France de 1942 à 1945. Cette période de l'Occupation, dont pendant 25 ans on avait fort peu parlé, si ce n'est sous l'angle de la Résistance, sans doute parce que ceux qui l'avaient vécue adultes en avaient honte et préféraient l'enterrer. Voilà qu'elle refait surface, envisagée simultanément avec un détachement et une objectivité apparents dans **Le chagrin et la pitié**, et subjectivement dans des films et des livres par ceux qui l'ont vécue enfants et qui arrivent aujourd'hui à l'âge du retour sur soi-même: Pascal Jardin (**La guerre à neuf ans**), Claude Berri (**Le vieil homme et l'enfant**), Rachel Weinberg (**Pic et Pic et Colegram**) Michel Mardore (**Le sauveur**) et Claude Weisz.

Pour ces enfants qui, tels Claude Weisz, ont passé les quatre années d'occupation réfugiés à la campagne, séparés de leurs parents, coupés de leur univers familial, elles constituent un épisode à la fois important et séparé, une parenthèse coupée du flux de l'Histoire et de leur histoire, qui, bien circonscrit dans le temps et dans l'espace, se prête facilement à la formalisation esthétique.

C'est je crois à ce désir de retrouver et de sortir de soi cette partie de son enfance qu'obéissait plus ou moins consciemment Claude Weisz en adaptant pour le cinéma **Une saison dans la vie d'Emmanuel**.

Cette motivation, ce caractère de souvenirs d'enfance, qui auraient pu rester secondaires et submergés (et d'ailleurs efficaces pour lui) si le film

avait été réalisé au Québec avec des comédiens québécois, sont naturellement venus au premier plan dès le moment où le film allait se faire en France.

Mais ces souvenirs d'enfance-là, par la force des circonstances, parce qu'ils ne sont pas reliés à sa vie avant 1940 et après 1945, se présentent apparemment à l'esprit de Claude Weisz sous une forme fragmentaire et statique à l'intérieur d'un monde, temps et espace, clos et figé. Aussi leur nature et leur forme (et la forme sous laquelle il peut les évoquer et les faire revivre sur l'écran) vont-elles s'opposer au thème central que par ailleurs il discerne dans **Une saison dans la vie d'Emmanuel**, qui est celui du passage, affectant trois générations d'une même famille, d'une forme de civilisation et de culture à une autre. Enfin, s'il est exact que l'exode rural et l'urbanisation affectent aussi bien le Québec que la France ou la Hongrie, il est très superficiel et simplificateur de prétendre que ces phénomènes ont partout la même signification et font partout apparaître les mêmes problèmes. Ils ont au Québec, et dans le roman de Marie-Claire Blais, un effet et un retentissement, ils font apparaître une thématique et des significations spécifiques, liées à un ensemble d'événements historiques et contemporains ("révolution tranquille", prise de conscience collective, *explosion* culturelle et artistique) dont on chercherait en vain la trace dans le Cantal!

"Le mépris et la haine de Marie-Claire Blais pour la société traditionnelle, écrit encore Lucien Goldmann, n'ont bien entendu pas changé d'un roman à l'autre (de **La belle bête** à **Une saison dans la vie d'Emmanuel**, M.E.) (...) La perspective de l'urbanisation, de la création d'une communauté canadienne-française urbaine (...) n'est certes pas un idéal mais a, malgré tout, un caractère positif. (...) Jean-le-Maigre, le poète, est sans doute mort (...) mais sa prophétie, qui dans l'ensemble se réalisera, prévoit aussi qu'Emmanuel lui ressemblera, ce qui veut dire qu'à la place de la culture traditionnelle en train de mourir naîtra probablement une culture nouvelle, une poésie de la société canadienne-française modernisée et urbanisée" (2).

Si l'interprétation de Goldmann est exacte, on peut imaginer que le film, réalisé au Québec, aurait charrié la même thématique et les mêmes significations que le roman, même si le réalisateur ne les avait pas consciemment reprises à son compte (il ne semble pas que Marie-Claire Blais en ait été consciente quand elle écrivait le livre ni qu'elle accepterait

aujourd'hui l'interprétation de Goldmann).

De leur côté, les spectateurs auraient fort bien pu ne pas saisir clairement ces thèmes et ces significations, ils n'en auraient pas moins senti, comme ç'a été le cas pour les lecteurs du livre, qu'il y avait là intensité, richesse, et cohérence; en effet,

"Le caractère poétique qu'a présenté ce texte pour les lecteurs européens tenait (...) à deux facteurs complémentaires:

a) la perception d'un univers à la fois rigoureusement cohérent et étrange car la clé de sa cohérence fonctionnelle était étroitement liée à la problématique canadienne et dans la grande majorité des cas inaccessible aux lecteurs européens, et

b) la densité réelle du roman née du décalage entre la signification traditionnelle des images et des catégories à l'aide desquelles sont décrites dans le roman la campagne et la ville, et la signification différente et même opposée qu'elles ont dans le récit". (3)

Il est clair que le film de Claude Weisz n'est pas, et ne pouvait pas être dans ces conditions une oeuvre cohérente. On ne peut donc le juger que sur des qualités ou des défauts fragmentaires, d'autant plus que par ailleurs l'interprétation manque entièrement d'homogénéité: à l'exception de Jean-François Delacour, excellent Théo, les non-professionnels sont beaucoup mieux utilisés que les véritables acteurs. Cependant, Claude Weisz montre dans son premier long-métrage dramatique qu'il est capable de créer une atmosphère en intégrant paysages et intérieurs, de donner aux lieux, aux maisons (la ferme, le séminaire), aux objets usuels, aux vêtements une texture sensible et une présence cinématographique. Il réussit aussi par moments à inventer des scènes de rêve et à les insérer dans une trame réaliste, à contaminer l'un par l'autre le réel et le rêve.

Il lui reste à choisir un sujet qui ne mette pas en contradiction les exigences des thèmes avec ses besoins et ses formes personnels d'expression.

Michel Euvrard

1, 2 et 3: Lucien Goldmann: Note sur deux romans de Marie-Claire Blais in **Structures mentales et création culturelle**. Anthropes 1971.

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.



Vol. 1 No 9
AVRIL-MAI '73
60¢

L'indépendance

et

les Juifs



l'Eglise



l'Union Nationale



le F.L.Q.



Congrès du PQ



LISE PAYETTE INTERVIEWE PAUL UNTERBERG

À MONTRÉAL,

LIVRAISON À DOMICILE: 381-9936

ABONNEZ-VOUS:

\$15 par année

\$8 pour 6 mois

Je désire m'abonner à Québec-Presses:

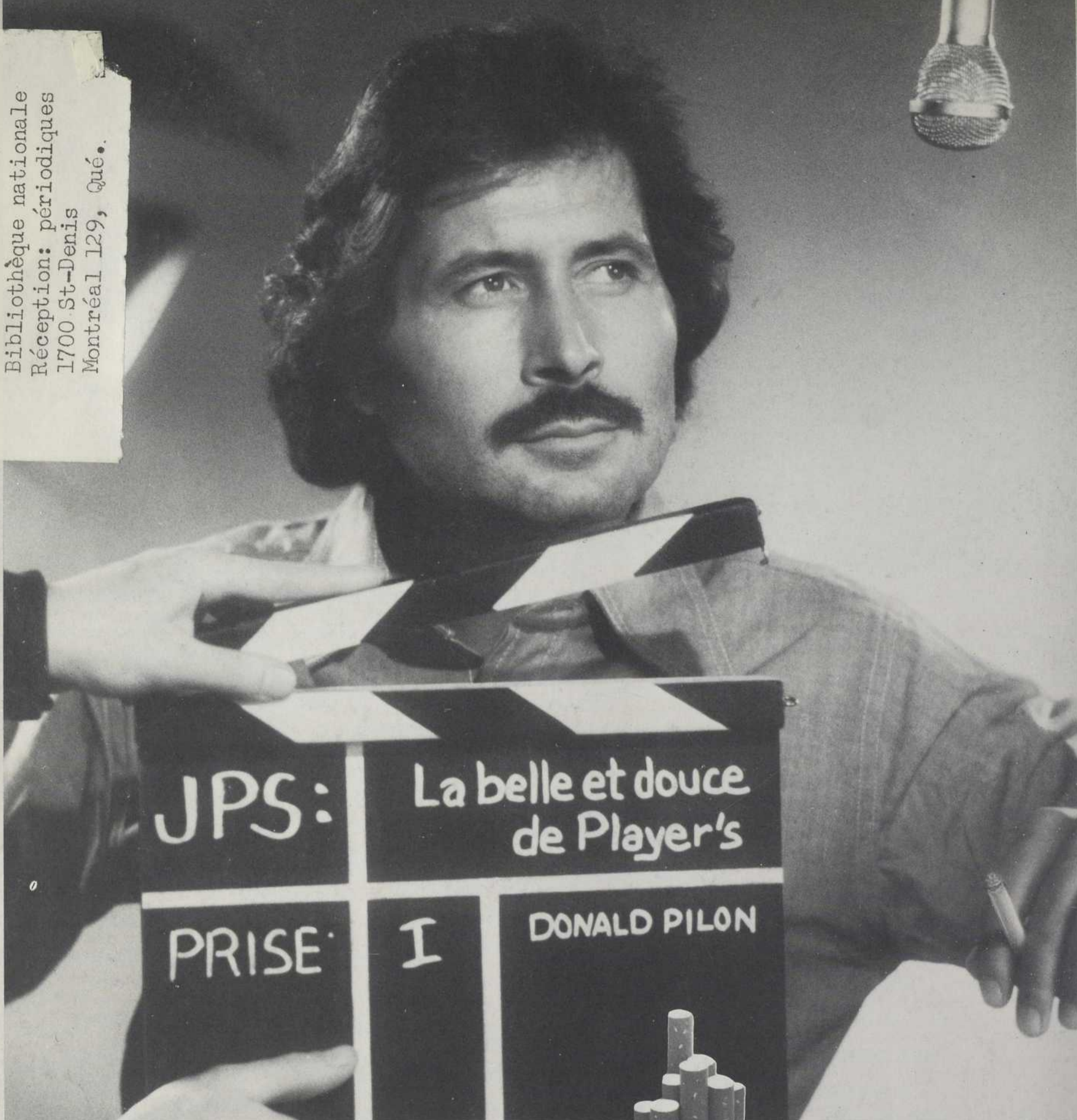
NOM

ADRESSE

Téléphone Solliciteur

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

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



Donald Pilon aime la JPS.

John Player Special

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
10 MAI 1973
DU QUÉBEC

la belle et douce de Player's

