

# objectif

PÉRIODIQUES

NOV 21 1966

BIBLIOTHÈQUE  
LENT

revue indépendante de Cinéma



K... 1966 / 75



# CINÉCLAIR<sup>ENRG</sup>

MONTAGE / ANIMATION / PRODUCTION

COMMERCIAUX TV  
FILMS EDUCATIFS & DOCUMENTAIRES

JEAN-CLAUDE PILON 937-8352  
1647 STE-CATHERINE O. - MONTREAL 25



*des commissaires, montréal - 878-1841*

*les cinéastes associés, 257 est, rue*



*denys arcand  
bernard gosselin  
gilles groulx  
michel brault  
jean dansereau  
films industriels  
commerciaux  
publicitaires  
d'animation  
documentaires  
éducatifs  
d'informatique  
dramatiques  
etc., etc.*

# objectif

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

COMITE DE REDACTION : JACQUES BENSIMON, GINETTE CHAREST, ROBERT DAUDELIN, PIERRE HEBERT, MARIE-CLAIRE LANCTOT, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CLAUDE MENARD, ANDRE PAQUET, MICHEL PATENAUDE, CHRISTIAN RASSELET, GAETAN ROCHON, FRANÇOIS SALVAS, PIERRE THEBERGE.

COLLABORATEUR : RAYMOND GARCEAU.

SECRETAIRE : FRANCINE BEDARD.

L'ABONNEMENT EST DE \$6.50 POUR DIX LIVRAISONS

## SOMMAIRE

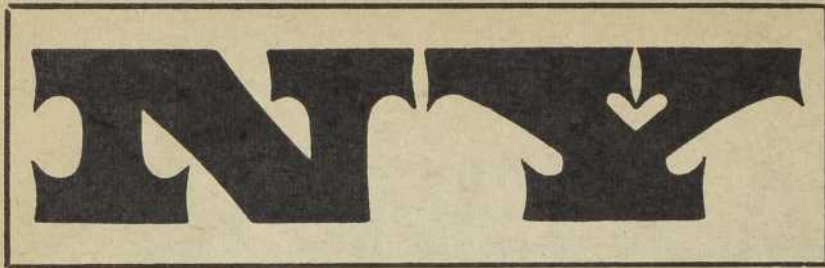
NOVEMBRE-DECEMBRE 1966, No 37

Editorial .....	5
Pierrot le fou, beau comme tout ..... <i>François Salvas</i>	7
Les carnets d'un p'tit Garceau, no 3 : le « Canada Dry », c'est un dimanche dans l'Ouest ..... <i>Raymond Garceau</i>	14
Bandes à part .....	36
Les paradis perdus du cinéma canadien, chapitre I : notes en guise d'introduction à une préface éventuelle ..... <i>Jean-Pierre Lefebvre</i>	39

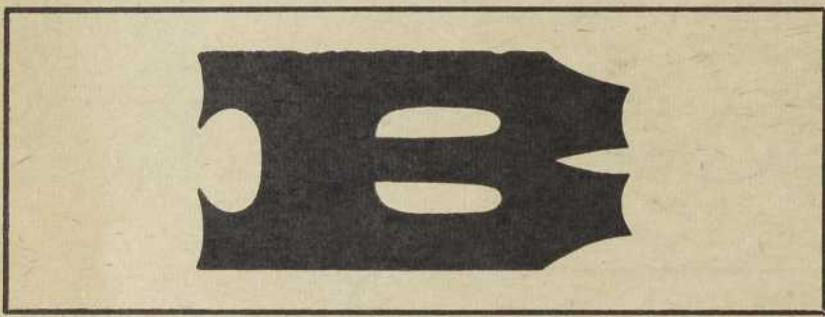
## LES 101 QUESTIONS

<i>Larry Kent</i> : Sweet Substitute .....	17
<i>Claude Jutra</i> : A tout prendre .....	24
<i>Don Owen</i> : Nobody Waved Goodbye .....	31

EN PAGE COUVERTURE : André Leduc dans *Mon Oeil* de Jean-Pierre Lefebvre. Photo : Michel Saint-Jean.

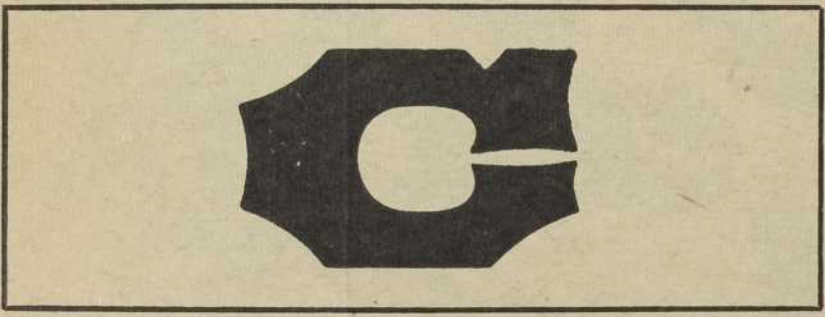


**IN  
NEW YORK**



**THE BLEECKER ST.  
CINEMA**

BLEECKER STREET & WEST BROADWAY  
TEL. OR 4-3210



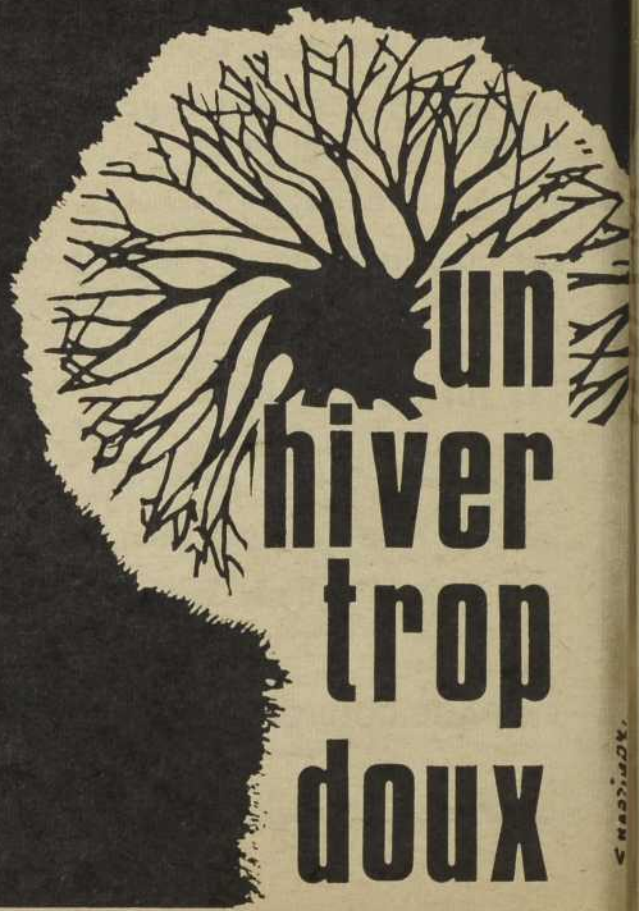
A REPERTORY FILM THEATRE  
LOCATED TWO BLOCKS SOUTH  
OF WASHINGTON SQUARE  
IN GREENWICH VILLAGE

Coopératio inc.  
et  
S.G.C. Itée.  
présentent

un film de  
arthur  
**LAMOTHE**

d'après le roman de  
andré  
**LANGEVIN**  
(Poussière sur la ville)

musique de  
gilles  
**VIGNEAULT**



Ce fut, sur le plan de la production de films au Canada, une mauvaise année. Tout le monde prévoyait d'ailleurs la chose depuis quelques mois (voir à ce sujet l'éditorial du numéro d'août d'**Objectif**). Le dernier Festival du cinéma canadien a été le reflet fidèle de cette situation : il fut gris à souhait et sans surprise. Le Festival a joué de façon remarquable son rôle de « vitrine ».

Si l'on veut maintenir le Festival à l'intérieur du cadre restreint qu'il s'est donné depuis quatre ans (i.e. une série de projections), il est sans doute inutile de revenir sur la manifestation de cette année. Par contre, on peut se demander si le Festival ne devrait pas prendre une part plus active au développement du cinéma ici. Le Festival du cinéma canadien, au moment de sa fondation, répondait à un besoin bien précis : créer un public, même restreint, pour le film canadien, faire que voir un film d'ici ne soit pas seulement une « visite de sympathie ». Le Festival, du moins pour le public qu'il touche, a maintenant accompli ce travail : le cinéma canadien représente une réalité dans l'esprit de quelques milliers de personnes.

Se pose maintenant pour le Festival le problème de dépasser les limites qu'il s'est données, de devenir plus qu'une suite de projections placées un peu au hasard de l'horaire du Festival international (le hasard pour les films canadiens a d'ailleurs souvent mal fait les choses). Le Festival n'a jamais eu de structures bien nettes, on n'a jamais senti qu'il procédait d'une pensée et qu'il cherchait à faire la synthèse de la vie de cinéma ici ; on l'a au contraire toujours considéré comme un simple spectateur passif de la production. Or un festival doit être créateur, à l'exemple de Paesaro où a pu se définir la notion de cinéma nouveau. Il doit favoriser les rencontres, trouver chaque année l'élément qui le synthétise et en fasse un événement dans l'esprit de ses participants, il doit au fond contribuer à la création d'une communauté de cinéma.

## EDITORIAL

Pour parvenir à cela, il faut envisager certaines réformes. Au départ, le Festival du cinéma canadien doit se dissocier du Festival International. Dissociation dans le temps d'abord : de façon à éviter les dilemmes assez grotesques qu'on a connus (dilemme des organisateurs qui ne savent plus où placer les films canadiens à l'horaire, dilemme des journalistes qui se demandent s'il faut couvrir la conférence de presse de Larry Kent ou interviewer Pasolini...). Mais surtout dissociation par l'esprit : le Festival international se caractérise avant tout par l'attrait de la nouveauté, il est un spectacle. Or le Festival du cinéma canadien pourra de moins en moins (dans le cas des longs métrages) jouer la corde de l'inédit ; et très peu de films canadiens constituent un véritable spectacle — on ne peut pas considérer sur un même pied le dernier Godard et un documentaire d'une heure produit pour la télévision. En fait il est essentiel qu'on se rende compte qu'on ne peut pas ici envisager le cinéma canadien comme on voit le cinéma français ou italien.

Le Festival du cinéma canadien doit prendre le risque de devenir plus « studieux », pour échapper au côté informel qui le caractérise actuellement. Il a aussi à être plus engagé, en rétablissant la pré-sélection sans quoi un festival devient une foire (même si des erreurs atroces doivent se commettre). Et c'est peut-être à ce prix-là que le discours du président et le palmarès deviendront des cérémonies un peu moins tristes.

OBJECTIF / M.P.

« Dans le rite nilotique du zâr, le possédé chasse de lui les démons en les mimant en saltation réglée. »

Jacques Berque,

Dépossession du monde.

« Ainsi se drapent de pseudo-rationalisme ceux qui craignent que le projecteur de la raison mette en pleine lumière le masque totémique qu'ils ont sur la face. »

Edgar Morin,

Le Cinéma ou l'Homme imaginaire.

## PIERROT LE FOU

L'esprit critique démissionne devant **Pierrot le fou** : nous avons en même temps l'impression d'être devant le film le plus merveilleusement simple et pourtant le plus singulièrement complexe, mais qu'entre ces deux bouts de la chaîne il nous manque un maillon. C'est, je crois, en nous attardant à définir la nature même du film que nous pourrions parvenir à démêler ces notions contradictoires, et, pour ainsi dire, à soulever cette pellicule afin de déceler la signification qu'elle nous cache tout en nous en révélant les formes.

Godard avoue que **Pierrot** n'a pas été « pré-pensé », que « la construction est venue en même temps que le détail ». Ce qui expliquerait que, par un juste retour des choses, ce film soit le plus « logique », si possible, de tous ses films jusque là. La nature de l'œuvre d'art est évidemment de prendre sens en prenant forme, et vice versa ; de conquérir son sens **en se faisant**. On ne crée pas si on connaît d'avance et la structure et la matière de ce qui sera son œuvre, pas plus qu'on ne peut critiquer d'avance ce qu'on va créer, puisqu'on ne le connaît pas. A ce point de vue, c'est commettre un pléonasme que de réaliser un film en suivant rigoureusement un découpage et des dialogues écrits au préalable : le scénario devient alors frauduleusement une sorte d'œuvre d'art que le cinéaste interprète,

## BEAU COMME TOUT

actualise, **met en scène**. Il y a là comme un regrettable malentendu, que je situerais à l'origine de ces nivellements par le bas qu'on nomme, à son gré, « qualité française » ou « léchage à l'américaine », — comme une inflation résultant de trop d'images, trop d'illustration, pour trop peu de sens produit, si je puis dire. Le cinéma n'est pas un procédé d'actualisation : Godard, qui a défendu longtemps la mise en scène, conclut aujourd'hui que « ça n'existe pas ». C'est le **critique** qui croyait alors à la mise en scène, c'est maintenant le **créateur** qui donne enfin sa forme exacte à l'œuvre cinématographique, en faisant ce qui s'engendre soi-même, ce qui tire de soi sa propre existence.

Avec Godard, le cinéma devient ce qu'il est : non pas un « art » voué à l'actualisation de virtualités préétablies, pré-cataloguées, « pré-pensées », mais un art qui, partant du réel, ou d'une vision particulière du réel, découvre sa logique précisément parce qu'il ne l'a pas préjugée, de sorte que ce sont les virtualités mêmes créées dans l'économie d'un film qui déterminent une logique interne suivant laquelle il sera possible au réalisateur de les actualiser.

**Pierrot le fou** apparaît alors comme l'aboutissement de tout un cinéma devenu ce qu'il est à force de passer par les mains de Godard. Mais en même temps, **Pierrot** constitue aussi un abou-

tissement dans l'œuvre de Godard, survenant au moment précis où devait être provoquée, hâtée la formation d'un sol alluvionnaire. Il fallait que tout ce qui avait précédé nourrît tout ce qui allait suivre.

Deux jours avant le début du tournage, Godard n'a rien, « rien du tout ». Il croit depuis un certain temps que tout est dit. Son œuvre, parvenue à son profil d'équilibre avec **Une Femme mariée**, puis tarissant un peu avec **Alphaville** (c'est une opinion), cherche désespérément un terrain où poursuivre son cours, cherche presque à changer de lit. Et, malgré tout, commence le tournage de ce qui sera un chef-d'œuvre. Pendant ces deux jours, que se passe-t-il ? Je n'en sais rien, mais je suis conduit à constater que le mouvement de **Pierrot** correspond à celui d'un jaillissement lyrique consécutif à une explosion, — celui d'une crue brutale. C'est comme si le barrage sautait derrière lequel s'était accumulée, depuis **Opération Béton**, toute une matière en suspension dont les films précédents n'étaient que la surabondance. Ici, la crue est généreuse, elle provoque un dépôt alluvial dont tous les films à venir se nourriront. « Il y a deux ou trois ans, dit Godard, j'ai eu l'impression que tout avait été fait, qu'il ne restait plus rien à faire aujourd'hui. Je ne voyais pas quoi faire qui n'avait pas été déjà fait. (...) Après **Pierrot**, je n'ai plus cette impression du tout. Oui. Il faut tout filmer, parler de tout. Tout reste à faire. »

Cette interprétation de la genèse de **Pierrot le fou** pourrait en expliquer l'aspect contradictoire : à la fois irrationnel et **par conséquent** tout à fait rationnel. Des gerbes d'eau nous éclaboussent, toute une matière déposant depuis des années éclate en jetant des lueurs. Pas d'organisation de la matière : c'est la matière qui impose son organisation. Ici, une séquence ne suit pas d'une façon qu'il est convenu d'appeler logique la précédente : nous avons affaire à un cinéma de l'émergence, où une séquence dérive d'une autre sans pourtant qu'il y ait relation de cause à effet entre les deux. Un cinéma où les formes traditionnelles sont mises en contestation, et qui, par cela même et simultanément, est aussi un cinéma de contestation de l'existence telle qu'elle se présente aujourd'hui : à la vie quotidienne oscillant entre une rationalisation de plus en plus poussée et une perte de sens correspondante (ce qui était déjà la dialectique d'**Alphaville**, mais ce film portait en lui sa propre

contradiction puisque tout y reposait sur des cadrages déterminés très rationnellement pour étayer la thèse), — Godard oppose une œuvre qui se développe de façon semble-t-il irrationnelle et qui, à cause de cela, trouve son sens de façon irréductible. Finalement, plus une séquence paraît gratuite, moins sa signification est mise en doute par rapport au langage du film, — ce qui se rapproche de cette évidence linguistique voulant que plus un mot est d'origine gratuite, moins il court le risque d'être modifié, parce que précisément de son origine gratuite il passe dans la langue à une nature signifiante dont personne ne peut mettre en doute l'étymologie : elle n'en a pas. C'est à peu de choses près, dans un autre domaine, la base du **pop art**, auquel, du reste, Godard fait référence dans **Pierrot le fou**.

Au détriment de toute logique admise, donc, selon une **nouvelle** logique, pas une seconde de **Pierrot** qui ne soit ressentie comme nécessaire. Cette impression de la nécessité de chaque vingt-quatre images ne peut provenir que de leur parfaite coïncidence avec la forme adoptée par Godard, qui est, bien sûr, la forme lyrique, — ou plutôt, avec la forme dont Godard s'est vu suivre les composantes à mesure que celles-ci surgissaient dans l'acte de création. **Pierrot le fou** s'est trouvé à suivre les voies du lyrisme : Godard n'a pas « fait du lyrisme », mais que son film apparaisse a posteriori comme en ressortissant peut nous indiquer une méthode sur laquelle se fonder pour tenter d'en trouver la définition approximative. Approximative, car après tout, on n'a rien dit de **Pierrot le fou** quand on croit tout en avoir dit.

Si j'examine le lyrisme, il m'apparaît correspondre à une volonté de commentaire, commentaire passionné, sur le plan de la subjectivité. Le lyrisme constitue pratiquement l'aveu d'un échec au niveau de la vie vécue, puisqu'il s'agit d'en remettre, comme on dit, et, plus paradoxalement, qu'il existe ici une relation inversement proportionnelle : on est d'autant plus lyrique qu'on s'échappe davantage de ce qu'on veut décrire. Dans ce processus intervient le plus souvent un troisième terme, le symbole, c'est-à-dire une personne ou un objet pris symboliquement et dépossédé par le fait même de son existence normale pour servir de catalyseur à la démarche lyrique. S'il s'agit d'une personne, comme Ferdinand-Pierrot (ou même à la rigueur d'un objet), il lui arrive d'échapper à son rôle et de créer sa propre réalité, qu'elle voudrait cerner par la pen-

sée réflexive, et qu'à défaut elle tente de saisir par la démarche lyrique, avec toute l'ambiguïté que celle-ci comporte, — pour finalement avoir elle-même recours au symbole, à un autre objet faussement réel sur lequel elle va se frapper le nez. Ainsi en serait-il indéfiniment si tout à coup cette représentation symbolique là ne se métamorphosait en exorcisme et qu'enfin la vie apparaît comme possible, que « tenter de vivre » se changeât en autre chose qu'un risible pari perdu d'avance, — jusqu'à ce que l'exorcisme lui-même soit perçu comme une mystification et que la boucle soit bouclée par le retour à la vie non-lyrique, la vie vécue, — hors le cinéma.

Procédant d'une vision lyrique du monde, **Pierrot le fou** se détache du monde en se cristallisant autour d'un symbolisme double, que Godard confirme d'ailleurs : Anna Karina représente « la vie active », et Belmondo « la vie contemplative ». Karina, c'est Marianne, mais Belmondo, c'est à la fois Ferdinand et Pierrot. Tout le mouvement du film en est un d'aller-retour, de l'un à l'autre et vice versa. Marianne anime ce mouvement en balançant sa ligne de hanche : il s'agit pour elle de convertir Ferdinand en Pierrot, ce qu'elle réalise d'abord sur un plan onomastique, puis progressivement sur un plan ontologique, en compromettant Ferdinand dans une affaire de trafic d'armes dont il ne pourra se tirer qu'en organisant un peu sa vie. Tout est là : la vie, on ne peut pas la vivre, la vivre simplement. Marianne, tout en chantant un amour éternel à Ferdinand, se réserve une porte de sortie : le mensonge à propos de celui qu'elle appelle son frère et qui est en réalité son amant, Fred. Elle organise sa sincérité. Elle ne va pas jusqu'au bout de son amour pour Ferdinand, si tant est qu'elle l'aime. On a plutôt l'impression d'assister à une lente manœuvre de dépossession exercée par les forces d'organisation du monde (Marianne) contre les forces de réflexion sur le monde (Ferdinand). C'est pourtant par le moyen de la pensée réflexive que Ferdinand s'évade à son tour de ce qu'il appelle la « civilisation du cul » ; il y est ramené par sa participation à une histoire pleine de sang, de feu, de bruit et de fureur, racontée par un fou qui est son double. C'est Pierrot, le fou, pas Ferdinand, mais une fois connue la vérité au sujet de Fred, Ferdinand tuera ce dernier, puis Marianne, puis, en voulant tuer son double, il se tuera lui-même, un peu comme dans l'histoire de William Wilson. Malgré tout, l'espace d'une seconde, de se dire qu'il

« est idiot », il deviendra le seul Pierrot possible : celui auquel il ne reste qu'à apprendre comment vivre sa vie dans l'action et la réflexion sans la fuir dans l'action et la réflexion elles-mêmes.

Voilà qui semble à première vue le déroulement linéaire du film, sous-tendant un arc dont le symbole constituerait la clef de voûte. Mais, si l'on considère que le symbole, ici comme souvent ailleurs, échappe au procédé lyrique pour revendiquer sa propre « réalité », il s'agit de s'attarder à cette réalité-là, qui se révélera bien moins linéaire que nous avons d'abord cru.

Ferdinand se présente, au début du film, comme un être **en passe** de se révéler double, doublement inexistant somme toute, et qui, croisant dans un corridor celle qui le dédoublera effectivement, lui tend la main sans arrière-pensée. Dès sa première rencontre avec Marianne depuis cinq ans et demi, il avoue : « On commence à se regarder soi-même dans une glace et à douter de soi. » Marianne aussi est, plus subtilement sans doute, un être double : à la fois celle que Ferdinand croit la vie incarnée, qui semble vivre mais ne peut pas vivre de façon simple, élémentaire (« J'en ai marre de la mer, du soleil, du sable, je veux **vivre**. »), — et celle qui ne vit que dans la mesure où elle organise la vie et réalise ses prédictions. Marianne va casser un à un les miroirs placés entre elle et Ferdinand (« Je me regarde dans le miroir et je vois un type qui se dirige vers le précipice. — Moi, je regarde dans le miroir et je vois la femme qui est amoureuse du type qui s'en va vers le précipice. »). Progressivement, elle fera de lui un homme effectivement double, qui pourra dire lui-même : « Nous entrons dans l'époque des hommes doubles ; on n'a plus besoin de miroirs pour parler tout seul. » C'est du reste tout le sens du petit poème de son cru qu'elle fait lire à Ferdinand : « Terrifiant et marrant, solite et insolite, beau comme tout, Pierrot le fou. » (Et au bar de l'hôtel, il commande deux verres pour lui tout seul.)

Vers la fin, commençant à y voir un peu clair, Ferdinand reconnaîtra la duplicité de Marianne : elle est aussi Cassandre (« Tais-toi, Cassandre! ») et a prédit l'avenir dès le début sans qu'il y porte foi. Tel était le sens du « On verra bien » terminant la séquence du trajet en auto jusqu'à l'appartement de Marianne, pendant lequel elle avait révélé ses projets d'organisation du monde (« Je voudrais que tout soit clair, **organisé**. »),

— le sens du « On va bien voir » à la fin de la séquence dans la chambre aux amours (d'ailleurs mélodiquement souligné, en sourdine, par un piano qui joue alors les notes correspondant aux mots « mon ami Pierrot » dans **Au clair de la lune**).

Cassandra prédit la réussite de l'action entreprise par Marianne, Marianne « organise » Ferdinand, dans tous les sens (français ou non) du terme ; elle lui fait tracer deux vies parallèles qui ne sont pas la vie, puisque celle-ci se situe dans le domaine géométrique compris entre les deux et que Ferdinand-Pierrot garde en réserve les moyens de passer par-dessus. Dès le début du film, pour échapper à la vie immédiate, immédiatement bête que lui impose sa femme (en le contraignant de se joindre à une réunion mondaine où il ne veut pas se rendre), il a découvert une sorte de moyen magique consistant à prononcer des mots cabalistiques (**Alonzi Alonzo**), après lesquels il traverse la réalité comme une apparence (une apparence monochrome traversant l'écran dans la séquence de la réception). Il répétera ces mots chaque fois que Marianne le dépossédera en lui imposant d'agir : avant de **traverser** la France (voix-off : « comme des apparences »), avant de voler la Ford Galaxie, comme l'avait exigé Marianne, et caetera.

Dans cette réalité-là, Pierrot agit de façon tout à fait irrationnelle, « gratuite » (il laisse brûler les dollars dans le coffre de la 404, par exemple), — mais ce qui était irrationnel devient rationnel, son adhésion gratuite à l'action, dont il s'évade de façon magique, secrète sa propre réalité, son propre enchaînement logique des choses, dont il sera la victime.

Bien mieux, on peut dire que Ferdinand s'évade de la réalité en se drapant d'un pseudo-rationalisme qui le rassure, parce qu'il ne veut pas voir le masque qu'il porte, le masque de Pierrot. Pensée réflexive à courte vue qui est le côté face de la pièce dont le côté pile serait ce lyrisme à courte vue consistant à lire à la manière d'un oracle des pages exaltées de **Guignol's Band** en les mimant : mimer la vie lyrique contenue dans les livres pour fuir la vie, simuler la pensée réflexive entretenue au moyen de son journal pour fuir la vie, deux côtés d'une même pièce.

C'est dans cet état d'engourdissement métaphysique qu'il saisit (mais ne résout pas) des contradictions bien moins évidentes, à tout prendre, que celles de la réalité qu'il traverse comme

un rêve, — à tel point que Marianne doit lui rappeler que l'accident de la 404 qu'il simule doit avoir l'air vrai, puisqu'« on n'est pas au cinéma ». Précisément, il y a coïncidence entre la vie de Pierrot que même Ferdinand et le cinéma, entre la réplique « ... nous allons reprendre notre histoire pleine de bruit et de fureur » (racontée par un **fou**) et le mot CINEMA qui apparaît sur l'écran en lettres formées d'un tube au néon. (Le mot VIE, lui, est placé **entre parenthèses** entre le RI et le RA de cette Riviera de comédie musicale.) Pierrot est une ombre, Pierrot est une **projection**. Ferdinand, comme tout spectateur, ne peut rien, strictement rien contre cette magie à laquelle il participe. C'est cet état d'impuissance à vivre qui le renvoie à des ratiocinations sur le mystère de l'être, sur « la liberté de l'être et celle du spectateur » dont il parle dans son journal. « Le tragique, c'est quand on sait où (les êtres) vont, qui ils sont, et que cela demeure mystérieux. » Un mystère, c'est ce à quoi on porte foi sans y rien comprendre, ce **à quoi on ne peut rien**. Terrible sentiment de malaise qu'éprouve Ferdinand devant les actualités montrant des soldats américains qui attaquent une unité vietcong : il ne vit pas dans le monde, il y est vétu. Cette séquence répond exactement à celle, précédente, où Pierrot, impuissant personnage de cinéma, exorcisait la pensée même du conflit vietnamien en le faisant passer par l'art de la pantomime, par la représentation symbolique. Il est, dans cette optique, tout à fait significatif que Ferdinand, dans la salle obscure, s'arrache à l'écran (au lieu de vouloir y pénétrer, comme le Michel-Ange désespérément impuissant des **Carabiniers**) pour se plonger dans l'**Histoire de l'Art** d'Elie Faure, — et ne se tirer de celle-ci que pour regarder la scène du **Grand Escroc** où Jean Seberg dit, caméra en mains, **filmant le cinéma** : « Oui, il m'a tourné le dos, en me laissant, perplexe, le soin de chercher à quel moment... on avait abandonné le personnage fictif pour reprendre le vrai, **si tant est qu'il existât**. » Perplexité de Seberg, perplexité du cinéphile devant **Pierrot le fou**. Perplexité aussi de ce spectateur anonyme, appelons-le Belmondo-retrouvant-Patricia, pris entre un personnage fictif, ressortissant de la magie (cinématographique), Pierrot, et ce personnage **qui n'est pas encore vrai**, qui n'existe pas encore et s'interroge sur son existence dans le monde, Ferdinand. La vraie vie est ailleurs : elle est située au point charnière qu'il escamote toujours par des incantations ; elle est

entre les deux, comme Godard le souligne en faisant intervenir deux éléments extérieurs : le texte d'Elie Faure sur Velasquez et l'imitation de Michel Simon : « ... montrer seulement la vie, ce qu'il y a **entre** les gens, l'espace, le son et les couleurs... »

(Notons ici, rapidement et entre parenthèses, que ce qui est un problème avant tout d'ordre moral pour Ferdinand est aussi pour Godard un problème sur le plan de l'art ; admirable prolongement de la phrase de Lénine citée par Bruno dans **le Petit Soldat**, savoir que l'éthique est l'esthétique de l'avenir.)

La dualité thématique du film, Pierrot-Ferdinand la porte désormais bien ancrée en lui ; il ne peut plus la faire éclater et enfin vivre dans la connaissance de l'exacte distance focale entre lui et les autres, sans laquelle il noie les êtres et les choses dans le flou du rêve ou de la pensée. Tout **Pierrot le fou** est l'histoire d'un éclatement dont la menace se précise peu à peu sous nos yeux.

Ce qui frappe, à mesure que le film se déroule, c'est que plus Ferdinand s'efforce de douter des êtres et des choses en tant que concepts, moins Pierrot, son double, affecte d'un exposant de doute les êtres et les choses bêtement là : Pierrot tourne dans l'orbite de Marianne sans se poser de questions, et c'est presque sans y penser qu'il lui demande brièvement si Fred est bien son frère... Quand, retrouvant Marianne et Fred ensemble, sur l'île, l'évidente nécessité du doute au sujet de la vie immédiate lui apparaît, lui qui avait passé son temps à l'escamoter, à l'exorciser, tout est tellement clair qu'il en est aveuglé (et pourtant Devos venait de lui tendre une clef en lui suggérant que tous les lyrismes — et leurs séquelles — sont vulnérables à la réalité). Il tue l'un après l'autre Fred et Marianne, machinalement, impulsivement, pour s'apercevoir qu'il est devenu tout à fait Pierrot, qu'il a joué jusqu'au bout de la nuit le rôle que lui avait assigné Marianne : il a tué pour la première fois, lui qui s'était pourtant déjà répété, à la manière d'une autosuggestion : « Le sang, je ne veux pas le voir. » Le moment est arrivé où Ferdinand se découvre Pierrot, se **sait** désormais Pierrot, — mais il croit pourtant pouvoir recourir encore à l'aberration, appliquer une dernière fois les mécanismes de l'exorcisme.

Ferdinand devient délibérément Pierrot, en prend les couleurs de foire, mais c'est pour le

tuer en effigie, l'expectorer avec ces cris primitifs, rituels qui ponctuent cette danse, cette sorte de zâr où il conjure les démons qui le dévorent en les mimant. Là-dessus pourrait fort bien s'achever le film, s'il ne reculait devant la terrible volonté de dire, devant le langage passé un moment au stade paroxystique du cri inarticulé : « Ce que je voulais dire... bah ! » L'impuissance de dire, comme l'impuissance de faire et de penser de l'hybride Ferdinand-Pierrot, de cet être qui n'est pas encore au monde, out of this world, Pierrot **lunaire**, voilà que la cause en sera révélée par un accident survenu dans le procédé rituel : il ne faut pas que l'explosion préparée se produise effectivement, puisque l'exorcisme consiste précisément à mimer les gestes libérateurs pour ne pas se donner le courage de les poser. En une seconde, la ridicule imposture à laquelle il s'était accroché depuis le début apparaît à Ferdinand-Pierrot (« Après tout, je suis idiot ! »), mais au moment où il pourrait naître, éliminer la dichotomie, l'explosion se produit dont l'imminence lui avait révélé l'absurdité du procédé qu'elle parachevait. Si l'explosion ne s'était pas produite, si la mèche avait été mouillée, Ferdinand serait devenu le seul Pierrot possible, celui auquel il aurait suffi d'apprendre à ne pas être amer (ce que Bruno Forestier se proposait déjà à la fin du **Petit Soldat**), à vivre sa vie sans la fuir.

Il nous reste à imaginer qu'elle vient dans l'éternité retrouvée à deux, cette vie tant recherchée, contemplative et pourtant active, cette vie élémentaire dont le cynisme et le mépris ne soient pas absents (puisque les plus grands contemplateurs sont tout à la fois les plus grands contempteurs) : après l'enfer qui n'a duré qu'une saison, vient l'éternelle contemplation de la matière élémentaire (Godard cite Rimbaud : « Elle est retrouvée ! . . . l'Eternité. C'est la mer mêlée au soleil. ») Mais en terminant **Pierrot le fou** avec la même image maritime que celle sur laquelle s'achevait **le Mépris**, Godard, qui est aussi moraliste, semble nous montrer qu'une telle attitude peut aussi être adoptée dans le cadre transitoire de la vie, — puisque Paul Javal, malgré l'échec, ne mourait pas à Capri et jetait, avec Ulysse, un « premier regard » sur les éléments...

(Soit dit en passant, il resterait à faire l'étude des temps passés utilisés en voix-off comme procédé elliptique, dans **Pierrot le fou** ; par exemple, la scène où Marianne et son ami racontent des histoires pour gagner quelques sous : « Marianne

raconta d'abord... », etc. Rechercher la signification de ces temps passés, si l'on excepte leur valeur de convention, et considérant que les deux protagonistes meurent à la fin, équivaldrait à nous poser la question : et si tout cela n'était qu'un récit d'outre-tombe ?)

... Tout moraliste qu'il soit, cependant, Godard n'en reste pas là et prépare chez le spectateur le terrain propice à l'avènement d'une nouvelle conscience critique.

Dans la succession des plans montrant l'explosion de la dynamite et les différentes étapes y conduisant, il se produit une petite erreur de détail dont pas un des spectateurs que j'ai interrogés sur le sujet n'a été ignorant ; erreur sans doute voulue par Godard, lui qu'on sait si attentif aux détails, — ou sinon, qui tient à cette organisation de la matière par elle-même dont j'ai parlé précédemment : la mèche que Pierrot essaie désespérément d'éteindre avec la main, à tâtons, elle est trop longue par rapport à celle qu'il avait allumée au plan précédant le raccord. Ce détail, si je le situe dans l'ensemble de la ponctuation et de la syntaxe du film, m'apparaît d'une assez grande importance. C'est cette mèche qui vend la mèche.

**Pierrot le fou**, en effet, comprend beaucoup moins de plans qu'un film courant de la même durée, et très peu de raccords. Rappelons-nous Karina, dans **Bande à part** : « Un plan, pourquoi ? », — et que Godard aime bien les films de Lumière « parce qu'il ne changeait jamais de plans ». Référons-nous surtout à un texte essentiel à propos de Pierrot : « ... la vie toute seule que j'aurais bien voulu retenir prisonnière (...) se débat pire que le poisson de Nanouk, (...) s'éclipse entre les images, et entre parenthèses, là, j'en profite pour vous dire que comme par hasard le seul grand problème du cinéma me semble être de plus en plus à chaque film où et pourquoi commencer un plan et pourquoi le finir. »

Godard s'aperçoit peut-être douloureusement, avec **Pierrot**, que le cinéma n'est pas la vie et « la vérité vingt-quatre fois par seconde », tout bêtement parce qu'on ne peut pas toujours y mourir sans raccords. Et de nous le signaler par un raccord délibérément inexact. **Pierrot le fou** serait alors pour lui la dernière tentative, abandonnée en cours de route, de raccorder par artifice les étapes de la mort que le cinéma de fiction saisit au travail mais ne parvient jamais à saisir quand elle frappe sans signer par là même

la mort du cinéma qui croit qu'il est la vie : « ... au moment où j'étais sûr d'avoir filmé la vie, elle m'échappait à cause de cela même. »

Ici, Godard ne raccorde plus, à de rares exceptions près, sur un regard (comme dans les derniers plans d'**A bout de souffle**), mais entre autres sur un regard passant à travers la lunette d'une carabine, — et quand le coup est tiré, c'est Marianne que nous voyons, quittes au plan suivant, et au plan suivant seulement, à voir la tête inerte du type qui a cassé la gueule à Pierrot et le sang qui lui coule d'une blessure à la tempe. Champ et contrechamp liés à la vie ou la mort d'un figurant de cinéma qui alors en a honte et ne vient pas nous dire carrément qu'il est « actuellement figurant de cinéma ». Une simple préoccupation stylistique est ici réduite à une bête question de vie ou de mort. Raccord lié à la vie ou la mort de Belmondo n'est pas raccord qui se proclame tel sur tous les toits : il murmure sa présence. Par ailleurs, quand le raccord est « gratuit », quand il se glisse dans la preuve par quatre que le cinéma possède son autonomie et sait qu'il est le cinéma, Godard ne se gêne pas pour le mettre en évidence : ainsi cette séquence de la fuite avec la Ford Galaxie volée, où il se sert deux fois du raccord en moins d'une minute, avec interruption et reprise de la musique à chaque fois, avec répétition de la phrase qui termine un plan au début du plan suivant. C'est tout juste si on ne voit pas la claquette.

Qu'est-ce à dire, sinon que Godard, alors qu'en filmant la vie il s'aperçoit qu'elle lui échappe « par cela même », s'aperçoit aussi qu'en dénonçant par le moyen du cinéma les actes de dépossession exercés par l'homme actuel sur l'homme actuel, la dénonciation lui échappe par cela même. Elle s'intègre à l'univers magique créé par le film : le propre du cinéma de fiction est de créer la vie dont il est la négation, de provoquer la réflexion sur ce qui est montré en faisant taire les fonctions rationnelles du spectateur (sans quoi ce dernier ne croirait pas à ce qui est montré). Il s'agit de mimer le réel de la façon la plus exacte possible pour que le spectateur oublie son réel qui est lui-même assis-devant-un-écran. Voilà qui ressemble fort à l'exorcisme, et ce n'est pas un hasard si la petite erreur de raccord dont j'ai parlé survient au moment précis où Ferdinand se rend compte qu'il est idiot d'avoir recours à l'exorcisme pour éviter d'être confronté avec le réel, et si cette révélation lui vient de l'imminence d'un acci-

**dent dans le procédé rituel.** Le raccord imposé par la vie d'un comédien mise en danger est un accident dans le procédé rituel cinématographique tant qu'on croit que le cinéma « filme la vie », — et si, par contre, on croit que le cinéma recrée la vie, on ne peut s'empêcher de prévoir le « ce n'est que du cinéma » du spectateur devant une telle mort « en forme de raccord ».

Godard ne croit plus ni à l'un ni à l'autre, et non plus à la mise en scène. La réalité qu'il nous montre **passé par la bande** (les regards à la caméra, les réflexions à l'adresse des spectateurs, les raccords délibérément faux constituant l'indice de perte de l'élan initial). C'est une apparence de réalité que la caméra traverse, de la même façon que Pierrot traverse la réalité comme une apparence. Le mouvement dialectique de **Pierrot le fou** est celui d'une contestation en effigie de l'enfer moderne préludant à sa contestation réelle, à la critique enracinée dans la vie quotidienne. La rendant nécessaire. La réalité nous retombe entre les mains comme un fruit mûr, si ce n'est comme un fruit pourri.

Ces images de la « civilisation du cul », des publicités qui ont érodé le langage, de l'enfant qui ne pourra jamais se payer les voitures qu'il passera sa vie à réparer, de la guerre au Vietnam et du tigre en papier qui fait tourner le moteur historique, Godard nous les montre pour mieux nous aiguïser les dents, il les dessine devant nous en grands traits lyriques (« pas du sang, du rouge », dit-il, du sang qui se répand des nombreuses blessures ouvertes dans **Pierrot**) ; il sait qu'il crée, il projette devant nous ses contradictions qui sont aussi les nôtres, le « évidemment » qui veut dire que rien n'est évident,

le « bien sûr » affirmatif de Marianne et son « bien sûr » dubitatif, et entre les deux des regards équivoques à la caméra... Il sait aussi que tout exorcisme finit par éclater au visage de celui qui croyait s'en servir pour conjurer les forces de la vie, de « rien que la vie » : dès lors, la mystification sous toutes ses formes est dénoncée, il ne représente plus pour exorciser, mais pour **envoûter**, comme ces artistes préhistoriques qui peignaient et tuaient symboliquement sur les parois des grottes les objets de la chasse prochaine, les mettant ainsi au pouvoir de la tribu. C'est, si je puis dire, le passage de l'exorcisme à l'envoûtement que Godard effectue, assume ici.

**Pierrot le fou** représente l'ultime effort, portant en lui la marque qu'il est poursuivi dans le désespoir, — celui de Pierrot-Ferdinand, chapitre huit et autres, de même que celui de Godard, — la tentative exacerbée de s'arracher aux apparences et de faire « rendre gorge à la réalité » dont elles ne sont que le reflet. « Le but à atteindre, c'est le film, mais, une fois qu'il est fini, on s'aperçoit qu'il n'était que le trajet, le chemin vers le but. » Godard emmagasine un passé qui se forme (« ... le moment présent... d'ailleurs il est déjà passé ») pour nous habiliter à vivre un présent possible et rendre nécessaire l'acte lucide présagé qui est le seul vrai film, le film toujours futur.

François SALVAS

(Les citations du texte sont évidemment tirées des films, articles et interviews de Jean-Luc Godard.)

# les carnets d'un p'tit Garceau, no 3

## LE "CANADA DRY", C'EST UN DIMANCHE DANS L'OUEST

Avant mon premier voyage dans l'Ouest, mes critères de l'ennui étaient les suivants : 1) la récitation du chapelet à la radio, 2) un cours d'anglais par un professeur catarrheux, 3) un discours du Trône prononcé par un représentant de la Reine. Mais je n'ai jamais passé un dimanche après-midi à Carman, Manitoba. J'ai pleuré. Pleuré d'ennui. Pourquoi ? Parce que c'était ennuyant. En plein mois d'août. Même les blés étaient affaissés, déprimés en ce jour du Seigneur. Un accident mineur, une vitre fracassée, seulement un peu de vent pour agiter le paysage, aurait fait mon bonheur. Rien. Le calme. Une immensité morne, sèche, inhumaine.

Mon désespoir avait commencé au restaurant local. Probablement le « Paradise Cafe », le « Garden Cafe » ou le « Dia-

mond Cafe ». Pas important. Un Chinois au rire de castor m'accueille derrière sa caisse. Sympathique. Dans un coin, une énorme « police montée ». Ennui. Sécurité. La soupe arrive. Assez passable, la soupe. Même s'il fallait se déchausser pour trouver un peu de solide à la dérive dans le jus. Ce n'était rien. Un autre sourire de castor et le plat de résistance m'arrive dans le dos. Indescriptible. Un vrai « sundae » dégouttant, fait de viande entrelardée jaunâtre, arrosée d'une sauce brune gluante. C'en était fait. Adieu Pékin, Mao Tsé-Toung et Confucius. Adieu tous les petits Chinois que j'avais achetés à l'école des sœurs missionnaires avec mes économies d'enfant.

Mais du fond du cœur, je remercie aujourd'hui ces restaurants du Céleste Empire, parce que j'ai un estomac blindé capable de souffrir toutes les horreurs de n'importe quelle cuisine.

Lawrence Cherry, le lendemain, vint couper court à mon cafard. D'abord, il avait un besoin urgent de café. Quarante milles d'automobile, une demi-journée de perdue et un café nauséabond. Pas buvable.

« Où sont donc tous les cow-boys ? » J'avais répété cette question plusieurs fois à Lawrence. Un beau matin, il me dit : « Raymond, tu veux voir un vrai cow-boy, je vais t'en montrer un ». Il était plus gai que d'ordinaire, les pommettes des joues veinées d'excitation. Quatre heures de voyage et nous arrivons à la ferme de son frère, à Yorkton, Saskatchewan. Un brin de causette avec la famille et je vois soudain Lawrence apparaître souriant, dans un flamboyant costume de cow-boy. Il était radieux. Pendant que son frère attelait le bronco, Lawrence me prépare la caméra pour que je filme sa démonstration équestre. Je fais tourner la caméra. Lawrence monte sur la bête d'un pied alerte. Je

tourne. Mais le cheval aussi commence à tourner. Lawrence essaie de maîtriser sa monture impossible. Je tourne toujours. Le cheval hennit, il lève la queue, fait quelques bonds de côté et se précipite dans l'écurie, en laissant mon Lawrence accroché entre deux portes. J'étais mort de rire. Lawrence n'osa même pas me regarder et en boitant alla enlever son costume de héros.

Minnedosa est une petite ville de quelque milliers d'habitants dans le Nord du Manitoba. Cet endroit avait été choisi pour tourner les scènes principales du film sur l'électrification rurale. Evelyn Cherry, pleine d'énergie, arriva un soir pour le tournage.

Evelyn était un petit bout de femme de l'Ouest, qui, je crois, avait été tricotée avec du fil barbelé. Il fallait que ça saute. Superpendue, un nez tranchant, des yeux perçants, la chevelure rousse en bataille. Elle ne marchait pas. Elle était catapultée. Elle ne parlait pas. C'était plutôt une espèce de grincement. Elle ne voulait pas créer de frayeur autour d'elle, mais j'ai connu plus d'un homme qui ont tremblé en sa présence.

L'Orange Hall de Minnedosa avait été choisi pour tourner les séquences sonores. Il fallait bâtir trois ou quatre décors assez simples. Mon anglais était toujours assez pauvre. D'ailleurs, j'ai toujours eu de la difficulté à comprendre Evelyn qui soignait un accent attrapé dans les studios de Londres. Elle me dit d'aller avec le camion chercher des meubles dans une maison près de la gare, chez quelqu'un qu'elle connaissait. Orgueilleux et timide, je ne voulus pas lui faire répéter le nom et l'adresse de cette personne et je partis en suivant le chemin de fer. Je choisis la maison qui me semblait la plus cossue et frappai à la porte. La madame fut très polie, mais ne comprit rien de mon baragouinage

et regarda avec stupeur mes hommes sortir son ameublement de salon et vider sa cuisine. Pour le décor, c'était parfait. Evelyn était contente. Mais au milieu du tournage, le policier local apparut à la porte de la salle et chuchota quelques mots au maire qui jouait dans le film. Le maire à son tour parla à l'oreille d'Evelyn, qui éclata de rire en me regardant d'un air sympathique. C'était bien ça. J'avais vidé la maison du citoyen le plus honorable du hameau, sous les yeux de sa femme étonnée.

Kay Charbonneau, qui était script-assistante, me tirait de plusieurs situations embarrassantes causées par mon langage. Un jour, elle tomba malade. L'inévitable arriva. Evelyn, sur la pointe des pieds, essayait avec peine de regarder dans le viseur de la caméra. Sans détourner les yeux, elle me dit : « Raymond, will you get me a stool ? » Un « stool ». Je n'avais jamais entendu ce mot... Je prends une chance toujours, et je lui présente un paquet de cigarettes. Un ton plus élevé : « Raymond, I want a stool. » Un peu en désarroi, je cherche autour de moi, j'aperçois son chandail et je le lui apporte. Explosion : « Raymond for Christ sake, it's a stool I asked you, get me a stool. » Je la regarde en pleine face et lui réponds : « Son of a bitch, me stool don't know. » C'était le seul juron que je connaissais. Désarmée, elle pouffa de rire et alla elle-même chercher le petit banc tout près. Evelyn n'éleva jamais plus la voix avec moi. J'ai toujours gardé pour elle un respect et une amitié sincère.

Cette production était commanditée par l'Hydro du Manitoba, qui désirait avoir en même temps une version française — à cause de sa population bilingue. Un petit problème se posa. Je ne savais pas qui était le Duc d'Orange. Pour moi les Orangistes étaient des espèces de végétariens

au service de la reine. Alors, un Canadien français catholique, employé de l'Hydro, s'approcha de moi et timidement me fit remarquer qu'il fallait enlever cet étendard montrant le Duc d'Orange sur son cheval blanc, l'épée à la main, qui ornait le mur de la salle. Certainement. Je descends aussitôt le Duc d'Orange et le dépose dans un coin. Oh scandale ! Cinq bons fermiers se précipitent sur l'oripeau pour empêcher le précieux butin de se salir. J'explique la situation. Tout le monde comprend, sauf un petit fanatique de sacristain que je prenais à accrocher le Duc d'Orange chaque fois que j'avais le dos tourné.

Après avoir passé deux jours au lit, terrassé par une vilaine grippe et affaibli par une diarrhée persistante déclenchée par l'eau soufrée des prairies, nous étions prêts à tourner les scènes sonores dans les rues de Minnedosa. Les fermiers avaient appris des phrases brillantes comme celles-ci : « Avec l'électricité, nous pourrions avoir des moteurs dans la maison, dans le garage, dans la grange etc. » Et une femme répondait : « Dans la cuisine surtout, ça va nous sauver des pas, du temps et de l'argent en augmentant notre standard de vie, etc. »

Ken Kendall, une espèce de grand patenteur devant l'Eternel à qui Evelyn vouait un respect et une admiration sans borne, disait révolutionner l'enregistrement avec son micro-boutonnière, prédécesseur du micro-cravate. Ayant l'apparence d'une décoration militaire, il passait inaperçu. Un seul obstacle. Les acteurs devaient parler avec la tête légèrement penchée vers la gauche pour éviter un décalage dans la qualité du son. La farce, c'était de voir à l'écran tous ces visages crispés, la tête inclinée vers l'épaule, comme gelée par un lumbago épidémique. Malheureusement, le dialogue n'était jamais assez intéressant pour faire oublier ces positions héroïques exigées par la technique de l'époque.

Je suis retourné dans l'Ouest à maintes reprises. C'est le coin du pays que j'aime le plus, et qui m'a inspiré pour la création de mes meilleurs films. Si l'impression première est assez déprimante, après avoir petit à petit découvert cette contrée canadienne, vous y restez attaché pour le reste de vos jours.

Raymond GARCEAU

(à suivre)

# LARRY

sweet substitute

# KENT

**1.—Qu'espérez-vous personnellement en faisant SWEET SUBSTITUTE ?**

K. — Je voulais que le film soit une sorte de témoignage sur ma propre jeunesse et, bien entendu, en élargissant, sur la jeunesse que je vois vivre autour de moi. Les teen-agers de presque tous les films que j'avais vus n'acceptaient pas la société, ils étaient révoltés et rejetés. Pourtant, quand je pensais à moi-même et à plusieurs de mes amis du high school je me rendais compte que nous désirions être acceptés, que nous désirions accepter la société.

Si tout tourne mal pour le héros de *Sweet Substitute*, s'il marie la fille qu'il ne devrait pas marier, c'est bien parce qu'il veut **se conformer**, ce n'est pas parce qu'il se révolte.

**2.—Quelle conception aviez-vous de la création cinématographique ?**

K. — C'est difficile à dire, je n'ai rien d'un esthéticien, je n'ai pas de théorie. Quand je fais un film, je me sens tout simplement plus **en vie**, plus comblé, plus homme que quand je fais autre chose ; mais je ne pourrais rien faire d'autre, je n'ai pas le choix.

**3.—Le cinéma est-il pour vous une industrie ? Un art ?**

K. — Ce n'est ni une industrie, ni un art, et personnellement je trouve que je ne suis pas un artiste, parce que je ne ressemble pas du tout à ceux qui se qualifient eux-mêmes d'artistes et que les mots « art » et « artiste » ont pris toutes sortes de sens péjoratifs.

**4.—Quand précisément avez-vous décidé de faire votre film ?**

K. — Six semaines avant le début du tournage, donc vers la fin du mois d'avril 1964.

**5.—Pourquoi avez-vous pris cette décision ?**

K. — Parce que le sujet du film me passionnait et que je voulais dire quelque chose qui me semblait important.

**6.—Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait présenté à Vancouver ?**

K. — Au Studio, qui est à la fois un cinéma d'art et un cinéma populaire.

**7.—A quel distributeur pensiez-vous que votre film serait vendu sur le marché local ? International ?**

K. — J'aurais aimé vendre le film à une compagnie du type de Continental Films, qui opère à la fois aux Etats-Unis et au Canada.

**8.—Si vous souhaitiez une distribution internationale, y a-t-il eu des contacts établis ? Si oui, dans quel(s) pays ? Avec qui ? Quel genre de distribution ?**

K. — Non, je n'y ai vraiment pas pensé.

**9.—Sur le plan local, y a-t-il eu des contacts établis avec des distributeurs ?**

K. — Non.

**10.—Pensiez-vous que votre film ferait de l'argent ?**

K. — Une fois de plus, je n'y ai malheureusement pas pensé... Je crois que j'étais naïf... Je faisais le film, c'est tout, et je ne me préoccupais pas tellement de ce qui pouvait lui arriver par la suite.

**11.—Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Pensiez-vous y remporter un prix ?**

K. — Seul le Festival de Montréal m'intéressait, un peu parce qu'à l'O.N.F. on avait ri

de mon premier film, **Bitter Ash**, techniquement très maladroit. C'est presque uniquement pour prouver que j'avais fait un pas en avant au point de vue technique. Je savais toutefois qu'un film de \$15,000.00 peut difficilement être admis en compétition et encore plus difficilement remporter un prix. Mais on souhaite toujours remporter un prix, c'est évident.

**12.— Quel accueil pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ? À l'étranger ?**

K. — De même qu'on souhaite toujours remporter un prix, on souhaite toujours avoir de bonnes critiques, ne serait-ce que parce que ça aide au box office. Mais je ne me faisais pas d'illusion, à cause de ma première expérience. Je m'attendais au pire, pour ce qui est du Canada. — Je ne pensais pas que le film puisse être montré à l'étranger.

**13.— À quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?**

K. — Je m'étais arrangé à l'avance avec l'Université de British Columbia pour que le film sorte au mois d'octobre 1964. Je pensais même que ce serait sa seule sortie et que je pourrais récupérer ainsi ma mise de fonds, de la même façon que pour **Bitter Ash**.

**14.— Quel genre de production souhaitiez-vous ?**

K. — Ça m'était égal. J'aurais tout simplement aimé pouvoir payer mon équipe, afin d'éviter un tas de problèmes, et avoir un meilleur équipement. Un budget de \$50,000.00 aurait été l'idéal.

**15.— Où pensiez-vous trouver l'argent pour financer votre film ? Combien prévoyiez-vous que le film coûterait ?**

K. — Je n'ai pas véritablement cherché d'argent. Nous avons récupéré la mise de fonds de **Bitter Ash** et j'ai pu obtenir, à cause de ça, du crédit au laboratoire. Je pensais que **Sweet Substitute** coûterait \$8,000.00, mais je m'étais drôlement trompé.

**16.— En combien de temps prévoyiez-vous le tourner ?**

K. — Environ six semaines.

**17.— Souhaitiez-vous le faire en 16mm ? En 35mm ?**

K. — J'aurais adoré tourner en 35mm, mais je n'avais pas assez d'argent.

**18.— Souhaitiez-vous faire votre film en couleur ? En noir et blanc ?**

K. — En noir et blanc.

**19.— Quel procédé souhaitiez-vous utiliser ? L'écran normal ? Le scope ?**

K. — L'écran large (wide screen), ce que nous avons effectivement fait en soufflant le film en 35mm et en utilisant des caches. J'aime l'écran large parce qu'il permet de composer l'image en fonction des personnages. Le scope est formidable pour les compositions de groupe, mais pas pour les gros plans.

**20.— Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?**

K. — Un caméraman, un ingénieur du son et une script girl.

**21.— Prévoyiez-vous tourner en studio ? En décors naturels ?**

K. — En décors naturels ; ça aurait trahi le film de tourner en studio.

**22.— Souhaitiez-vous avoir des comédiens professionnels ou non ?**

K. — J'aurais aimé avoir des non-professionnels d'environ quatorze ans, mais je n'ai pas pu pour des raisons de censure, aussi bien à cause de **Bitter Ash** que parce qu'on m'avait averti que légalement parlant je pourrais avoir beaucoup d'ennuis avec des comédiens si jeunes.

**23.— Comment pensiez-vous vous procurer l'équipement ?**

K. — Un ami à moi, Jack Long, possédait une Auricon. Je me suis arrangé, d'autre part, pour me procurer un Magna Synch.

**25.— Souhaitiez-vous faire votre film à l'O.N.F. ? Dans l'industrie privée ?**

K. — Je n'aurais pas voulu le faire à l'O.N.F., à cause du sujet même de **Sweet Substitute** ; je n'aurais pas eu la liberté suffisante.

**26.— Souhaitiez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?**

K. — Non.

**27.— Souhaitiez-vous vendre votre film à la télévision ? Combien ?**

K. — Pour l'argent c'est intéressant. Je ne savais pas combien.

**28. — Aviez-vous songé à une avance sur la distribution ?**

K. — Oui, mais mon expérience m'a démontré qu'on ne devrait jamais accepter une avance inférieure à \$10,000.00. Ça peut paraître absurde, mais ça a pour effet de forcer le distributeur à s'occuper davantage du film. C'est par contre la seule façon de pouvoir faire un autre film.

**29. — Souhaitiez-vous faire votre film pour la télévision ? Pour une salle ?**

K. — Pour une salle.

**30. — Allez-vous souvent au cinéma ?**

K. — Je suis un enragé. Je vais « sérieusement » au cinéma depuis l'âge de huit ans. Je vois environ cinq films par semaine.

**31. — Quel genre de film préférez-vous ?**

K. — J'ai tout d'abord aimé les films d'aventure, surtout ceux d'Eroll Flynn et compagnie. C'est probablement parce que je ne suis pas américain que les films américains m'ont toujours passionné plus que les autres. Mais j'aime bien les films britanniques et européens en général.

**32. — Quels films avez-vous vus depuis un mois ?**

K. — Si j'omets le Festival de Montréal, certains films que j'ai vus à New York (j'y étais pour avoir de l'argent de mon distributeur) m'ont beaucoup plu : *Dear John* (suédois), *Morgan*, *Shop on the Main Street...*

**33. — Avez-vous rédigé un scénario pour SWEET SUBSTITUTE ?**

K. — Un synopsis de douze pages, pas un scénario.

**38. — Avez-vous rédigé le scénario seul ?**

K. — Oui.

**39. — Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?**

K. — Oui et non, en ce sens que beaucoup d'éléments ont été improvisés ; mais le film est très près de l'idée originale du scénario.

**40. — Avez-vous fait un découpage ?**

K. — Non. Mais j'ai enregistré sur ruban dix heures de dialogues improvisés, que j'ai ensuite réduits à une heure et demie, et c'est à par-

tir de ce matériel que j'ai donné à chacun un texte à apprendre. Ça c'est avéré très bon comme procédé. Mais ce n'est que sur les lieux du tournage que j'ai définitivement arrêté mon choix. Je crois d'ailleurs que ce sont eux qui imposent une façon de voir et de faire bien précise, qu'on peut difficilement déterminer auparavant. Le cinéma est une affaire d'émotion, de sentiments et de sensations. Le repérage des lieux de tournage est donc beaucoup plus important que le découpage. C'est l'endroit physique où l'on travaille qui suggère au caméraman aussi bien qu'aux comédiens l'atmosphère et le sens d'une scène.

**41. — Les dialogues ont-ils été écrits ou improvisés ?**

K. — Les deux (voir réponse à la question 40).

**44. — Qui a fourni l'argent pour la production du film ?**

K. — J'avais récupéré \$5,500.00 de *Bitter Ash*, que j'ai investis dans *Sweet Substitute*. C'est tout. Par la suite, on a eu beaucoup de chance avec la sortie du film à l'Université de British Columbia, ça a très bien marché.

**45. — Quel type de compagnie a été formé ?**

K. — Aucune compagnie n'a été formée.

**46. — Combien de pieds de pellicule avez-vous tournés ?**

K. — Nous avons tourné du 7 pour 1, et la version finale a trois mille pieds. Donc environ 21,000 pieds (16mm).

**47. — Combien de temps a duré le tournage ?**

K. — Six semaines.

**48. — La durée du tournage a-t-elle été celle que vous prévoyiez ?**

K. — Oui. Tout s'est bien passé jusqu'à la dernière semaine. A la fin, les comédiens étaient fatigués et de moins en moins enthousiastes. Le personnage principal, surtout, s'est mis à arriver en retard, ou à ne pas venir du tout, ou à arriver ivre. C'était uniquement pour des raisons d'argent. Personne n'étant payé, tout le monde vivait dans l'insécurité. C'est dur de ne pas avoir d'argent, quand on est étudiant et que c'est l'été.

**49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?**

K. — Non, les gens du laboratoire ont été extrêmement gentils et le travail qu'ils ont fait est bon. Evidemment, il y a eu quelques égratignures sur le négatif ; on nous a dit que c'était la caméra, on a vérifié la caméra, enfin, on ne sait pas à qui la faute... D'autre part, je suis très satisfait du soufflage du 16mm au 35mm.

**50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou avec celle des musiciens ?**

K. — Non... mes problèmes avec l'ACTRA ont commencé avec **When Tomorrow Dies**.

**51. — Avez-vous eu des problèmes particuliers avec les comédiens ?**

K. — Les problèmes que j'ai eus sont des problèmes de base : choisir les comédiens, les convaincre de faire le film et, surtout, les diriger. Je me suis aussi rendu compte qu'il est très difficile d'avoir des non-acteurs « âgés ». Les gens âgés, dans le monde anglo-saxon, sont très renfermés, ils ont peur d'être eux-mêmes ou de se placer dans une situation qui les obligerait à se montrer tels qu'ils sont. Les rares que nous pouvons avoir sont tous non-conformistes, et ce n'est pas toujours le type de gens qui convient. (Voir aussi réponse à question 48.)

**52. — Avez-vous eu les comédiens que vous prévoyiez ?**

K. — En général, oui.

**53. — Avez-vous eu des difficultés avec les techniciens ?**

K. — Les techniciens de **Sweet Substitute** n'étaient pas professionnels et j'ai eu quelques ennuis à cause de l'amour propre de chacun. Avec mon caméraman, j'ai dû en arriver à « je - me - fous - de - ce - que - tu - dis - fais - ce - que - je - te - demande ». Ce qui n'est évidemment pas souhaitable. Mais je ne voulais pas mettre le film en danger, même si les disputes que j'avais avec mon caméraman dérangent les comédiens ; heureusement j'ai été capable à chaque fois de les reprendre en main pour qu'ils ne perdent pas le fil de l'histoire. Mon caméraman voulait faire des plans fixes dans la majorité des cas, alors que moi je voulais beaucoup de mouvements.

**54. — Combien de personnes y avait-il au tournage ?**

K. — Trois derrière la caméra, plus les comédiens devant (une dizaine environ).

**55. — Avez-vous eu l'équipe technique que vous prévoyiez ?**

K. — Oui, parce que je ne pouvais avoir mieux. J'aurais certainement aimé avoir un caméraman plus sympathique. Ce qui ne veut pas dire que je n'accepte pas la photo qu'il a faite ; mais je déplore le climat du tournage.

**56. — Avez-vous monté le film vous-même ?**

K. — Non, c'est une autre personne qui a monté le film. Mais il aurait été difficile, à cause de la façon dont j'ai tourné, de faire un montage différent de celui que j'avais dans la tête.

**57. — Combien de temps a duré le montage ? Avez-vous eu des difficultés particulières ?**

K. — Environ trois semaines. Aucune difficulté particulière.

**58. — Quelle conception avez-vous de la mise en scène ?**

K. — J'ai des idées bien arrêtées au sujet de ma fonction de « director ».

En premier lieu, je ne suis pas un « interpretive director », je n'aimerais pas adapter le scénario de quelqu'un d'autre. Je crois qu'on peut utiliser un scénariste de la même façon qu'un caméraman, mais je crois aussi que l'idée et l'histoire de base d'un film doivent venir du réalisateur. C'est essentiel pour moi, en tout cas. Je dois me sentir fortement impliqué dans l'affaire.

En second lieu, un réalisateur doit imposer au caméraman un style défini de photo. Un caméraman peut facilement prendre le dessus s'il le veut, ou si le réalisateur le laisse faire. Ce qu'il suggère est souvent bon et joli mais... A maintes reprises, j'ai entendu l'un ou l'autre dire : « Bon, tournons ça au même endroit que la scène précédente, en changeant un peu, rien n'y paraîtra. » Si on accepte ça, on risque de changer complètement le sens d'un film. Je l'ai déjà dit, je trouve que c'est l'endroit où l'on tourne qui crée l'atmosphère véritable d'une scène.

En troisième lieu, ce qui importe c'est le jeu des comédiens. J'ai à ce sujet des théories bien précises, que malheureusement je n'ai pas encore été capable de mettre en application comme je le voudrais. Au point de départ, je n'ai pas de préférence pour les acteurs professionnels ou les non-acteurs, car, ainsi que je l'ai déjà dit, les Anglo-saxons sont à ce point rigides et ren-

fermés que dans beaucoup de cas il vaut mieux utiliser des professionnels.

J'aimerais que mes comédiens ne connaissent que leur rôle, pas le scénario en entier, et qu'ils me fassent aveuglément confiance, en sachant que je m'intéresse à eux parce qu'ils sont très près des personnages que je leur fait jouer, et que j'essaie de les comprendre, de les connaître en tant qu'êtres humains. C'est dire que je mers des professionnels de la même façon que des non-acteurs. Je voudrais tout simplement qu'ils aient la foi, qu'ils se donnent 100% — pas 90% ou 99% —, sans savoir ce qui va se passer ni comment le film va se dérouler. Je déteste utiliser les repères, par exemple. Mon caméraman doit suivre les comédiens, c'est tout. Je ne veux pas le contraire, je ne veux pas que les comédiens soient obligés de suivre la caméra et de jouer pour elle.

Pour le comédien, une seule chose compte : c'est l'instant présent et je voudrais parvenir à éliminer tout ce qui l'empêche de vivre uniquement dans l'instant présent. Je n'y suis pas encore parvenu, remarquez, ou seulement avec deux ou trois comédiens.

**59. — Quelle conception avez-vous du montage ?**

K. — Après plusieurs expériences, j'ai conclu que je devais monter moi-même mes films. Je ne veux pas de montage « créatif », ni de monteur « créateur ».

Je crois que le type de cinéma qui prévaut au Canada, le documentaire, a fait que le caméraman a souvent pris le dessus sur le réalisateur, même si c'est par la force des choses. On tourne une sorte d'histoire, on met le tout entre les mains d'un monteur qui, lui, en fait une histoire. Puis on écrit le scénario. C'est une méthode valable pour le genre de films concernés, ça donne de grands caméramans et de grands monteurs ; mais quand on passe au long métrage, ça devient dangereux ; les monteurs, surtout, veulent faire leur film. C'est pourquoi je préfère avoir un monteur docile — et si je n'avais pas les mains pleines de pouces (je fais de mauvaises collures), je ferais tout le montage moi-même.

**60. — Quelle conception avez-vous de la trame sonore ?**

K. — Je n'ai pas encore eu de chance avec le son. C'est sans aucun doute ce qui me donne le plus de mal. Je ne me fie pas à mon oreille autant qu'à mon œil. J'ai toujours utilisé beaucoup de musique pour créer l'atmosphère d'une

scène — c'est beaucoup parce qu'il n'y a pas de très bons ingénieurs du son chez nous. Mais j'aimerais aussi me servir de sons réels et d'effets sonores combinés. Toujours dans le but de donner le « mood » de chaque scène.

**61. — Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?**

K. — Le son direct.

**64. — Le découpage a-t-il été modifié pendant le tournage ?**

K. — Oui (voir aussi question 40).

**65. — Quand avez-vous considéré le film comme fini ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?**

K. — Au mixage, le 18 octobre (1964), je crois. Le distributeur américain, Joseph Brenna, a fait lui-même plusieurs modifications, que je n'accepte pas, évidemment. Il a enlevé complètement une scène entre la grosse fille blonde et sa mère. Il a coupé la moitié de la scène où les deux garçons discutent dans leur chambre, à laquelle il a ajouté une atroce et stupide séquence d'un supposé rêve érotique. C'est dégueulasse, ce rêve. Mais les copies qui ont circulé au Canada étaient fidèles à ma version ; je crois qu'il avait peur que je poursuive s'il faisait circuler les copies modifiées ici.

**66. — Avez-vous fait des démarches pour trouver un distributeur ?**

K. — J'ai trouvé un distributeur en décembre (1964), après avoir cherché à vendre le film pendant trois mois et demi. Je n'ai par ailleurs jamais pu en trouver un au Canada.

**67. — Le distributeur trouvé était-il le même que celui que vous souhaitiez ? Quel genre de contrat de distribution a été fait ?**

K. — Ah ! mon Dieu non. Le contrat, lui, n'a pas l'air si mal, à première vue. Après remboursement des frais récupérables<sup>1</sup>, les bénéfices sont séparés en parts égales (50-50). « But it's murder ! »

**68. — Le film a-t-il été vendu ? A qui ? Combien ? Etes-vous satisfait de cette vente ?**

K. — Non, le film n'a pas été vendu.

**Sweet Substitute** a rapporté près du quart de

1. Les frais récupérables sont ceux qui doivent être automatiquement remboursés à celui ou ceux qui les a avancés. Le distributeur qui prend un film en distribution doit automatiquement payer la ou les copies du film au producteur ; mais il retient les premiers bénéfices pour se rembourser.

million aux Etats-Unis, uniquement dans 30 cinémas. Les livres de Joseph Brenner, le distributeur, indiquent que \$33,000.00 dollars lui sont revenus. Mais une fois ses frais récupérables remboursés et les bénéfices divisés en deux, il me revient un gros \$3,000.00.

**69. — Dans quelle salle a-t-il été montré ? Qui en a décidé ?**

K. — Le distributeur (américain) a décidé de tout. C'est de la pure ironie. **Sweet Substitute** a été montré dans des « art theatres » ou bien dans des salles commerciales de dernière zone.

**70. — Quels ont été les arrangements au sujet des recettes ?**

K. — (Voir question 67.)

**71. — Qui a payé la publicité du film ? Etes-vous satisfait de cette publicité ?**

K. — Le distributeur. La publicité a été faite sans aucune imagination.

**72. — Y a-t-il eu vente à l'étranger ?**

K. — Non, pas encore.

**73. — Votre film a-t-il été vendu à la télévision ? Combien ?**

K. — Non.

**75. — Le film a-t-il été sous-titré ?**

K. — Non.

**76. — Quelle a été la réaction de la critique ? La prévoyiez-vous ?**

K. — Au Canada, tout le monde a été contre, sauf à Montréal ; il y a eu quelques bonnes critiques à l'occasion du Festival du film. Aux Etats-Unis, en général, les opinions ont été favorables. Au Festival de New York, Thompson du New York Times l'a aimé, le critique du Herald Tribune aussi — et Judith Crist l'a carrément détesté ; elle a dit que c'était le plus mauvais film jamais présenté au Festival.

Je n'ai pas pensé à la réaction des critiques avant de faire le film. Après, on souhaite toujours avoir de bonnes critiques... On a tous besoin d'être aimé, et c'est important que ce qu'on fait soit aimé. Quand on le fait vraiment pour ça, avec amour.

**77. — Y a-t-il eu une première ?**

K. — Une première « représentation », rien de plus, à l'Université de British Columbia.

**78. — Quelle partie, au total des recettes, est revenue au producteur ?**

K. — \$3,000.00<sup>1</sup>

**79. — Combien le film a-t-il coûté au total ?**

K. — \$15,000.00. (Ce qui comprend le soufflage du 16mm au 35mm.)

**80. — Combien a été dépensé pour la réalisation matérielle ? En frais d'administration ?**

K. — \$15,000.00 en frais matériels. Aucun frais d'administration.

**— L'équipe a-t-elle été engagée sous contrat ?**

K. — Non. Si le film fait de l'argent, tout le monde sera payé, bien entendu. Mais je suis plutôt pessimiste...

**82. — Si vous avez envoyé votre film dans un Festival et s'il a été refusé, pourquoi ?**

K. — **Sweet Substitute** a été refusé au Festival du film de Vancouver, présumément parce qu'il avait été montré à l'Université de la British Columbia... Ils étaient trop contents de s'en sortir de la sorte...

**83. — Estimez-vous que sa présentation au Festival du cinéma canadien a aidé le film ?**

K. — Oui, parce qu'il a été montré ensuite à New York et Londres. Enfin, je ne sais pas si ça a aidé, c'est une question abstraite... Je crois que ça a aidé, mais je ne peux pas dire comment.

**84. — Combien de temps le film a-t-il tenu l'affiche et où ?**

K. — Deux semaines à Vancouver, à l'Université de British Columbia. (Le Varsity Theatre l'a refusé sous prétexte que ce n'était pas un film assez « artistique ».) D'autre part, comme je l'ai déjà dit, le film a été montré dans 30 salles aux Etats-Unis.

**85. — Y a-t-il eu plusieurs versions du film ?**

K. — Il y a une version américaine (voir question 65).

**86. — Voyez-vous systématiquement les films canadiens ?**

K. — Je vois tous ceux que je peux voir, mais la majorité ne viennent pas à Vancouver.

1. Nous nous permettons de penser que Larry Kent fait erreur ; le montant ci-haut mentionné vient de la distribution américaine de **Sweet Substitute**. La sortie en primeur du film à l'Université de British Columbia a rapporté une somme importante. N.D.L.R.



Les paradis perdus du cinéma canadien



Don Owen



Claude Jutra



When Tomorrow Dies

Larry Kent



Lawrence Cherry, cinéaste et cowboy. Photo : Raymond Garceau.

C'est  
vois  
87.-  
m  
autre  
de n  
seul  
pens  
sont  
mai  
aux  
sa p  
simp  
d'être  
eu d  
88.-  
89.-  
90.-  
ving  
91.-  
C'es  
J'oi  
mes  
92.-  
93.-  
94.-  
Mais  
Toro  
CBC  
que  
père  
97.-  
row  
lon  
98.-  
16m

C'est au Festival du film de Montréal que j'en vois le plus.

**87. — Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour un public, lequel ?**

K. — Dans un sens je l'ai fait pour moi-même, oui, mais afin de communiquer avec les autres, pour leur parler de moi, de mon passé, de mon évolution... Je ne pourrais pas regarder seul le film et être satisfait. Mais je n'ai pas pensé à un public en particulier. Plus nombreux sont les gens que j'atteins, plus je suis content ; mais quand je fais un film, jamais je ne pense aux spectateurs qui le verront. Un film engendre sa propre structure et un réalisateur essaie tout simplement de faire coïncider les deux — et d'être honnête. Ça ne marche pas toujours, j'ai eu des échecs. Mais je suis contre les compromis.

**88. — Avez-vous fait un film d'auteur ?**

K. — Oui, sûrement.

**89. — Votre film est-il bon ?**

K. — Non.

**90. — Que regrettez-vous dans votre film ?**

K. — Que les protagonistes n'aient pas vingt ans, comme je le voulais.

**91. — Qu'aimez-vous dans votre film ?**

K. — La vigueur — et les rires de la salle. C'est merveilleux d'entendre les spectateurs rire. J'aime mieux le public qui voit mes films que mes films eux-mêmes.

**92. — Avez-vous fait votre film librement ?**

K. — Oui, à 100%.

**93. — Avez-vous eu des propositions de travail après la sortie du film ?**

K. — Non.

**94. — Avez-vous présenté un autre scénario à un producteur ?**

K. — Pas un scénario de long métrage... Mais j'ai proposé quelques films à la CBC de Toronto et à l'O.N.F. Ça n'a pas marché avec la CBC. L'O.N.F. s'est montré intéressé, mais je crois que finalement on ne s'est pas compris. J'espère...

**97. — Y a-t-il eu d'autres projets qui aient flanché ?**

K. — Non... Mais j'ai tourné *When Tomorrow Dies* qui a flanché ; c'est un échec total, selon moi.

**98. — Que pensez-vous de tourner en 16mm à petit budget ?**

K. — Le 35mm est nettement supérieur au 16mm, visuellement parlant. Quant aux petits

budgets, ils présentent autant de désavantages que les gros. Je voudrais simplement avoir de bons budgets, afin de payer tout le monde et avoir l'équipement dont j'ai besoin.

**99. — Quels sont vos projets pour 66-67 ?**

K. — Je voudrais tourner deux films. L'un est l'histoire d'une comédienne et l'autre un western. J'espère pouvoir commencer le western en premier, en septembre (66) si possible. J'aimerais tourner les deux films coup sur coup.

**100. — Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?**

K. — Ce que je vais dire peut paraître bizarre et ne pas répondre à la question... Mais je crois qu'il faudrait tout d'abord se débarrasser des critiques de la presse et les remplacer par des gens, qui non seulement sont au courant des problèmes du cinéma canadien, mais encore qui connaissent et voient tout ce qui se passe ailleurs.

En deuxième lieu, il faut absolument établir un système de contingentement de la distribution. Il n'y a pas de pays au monde, outre le Canada, où tant de cinéastes ont fait tant de films avec des budgets aussi minces, en risquant tout, et n'ont même pas eu la chance de montrer leurs films. Tous les autres pays ont des systèmes de contingentement, ce qui permet d'éviter deux choses : se retrouver sans argent pour faire d'autres films, et se retrouver sans public. On a absolument besoin d'un public pour savoir ce que vaut un film et pour mûrir. Le cinéma est un « mass media ». On peut souvent se tromper comme on peut tricher si on veut. Mais quand on est sincère, on a absolument besoin de vérifier ce qu'on fait, on a besoin que ses films soient vus.

Jamais les cinémas canadiens ou les distributeurs canadiens ne prendront d'eux-mêmes la décision de montrer un mauvais film canadien plutôt qu'un mauvais film américain ou français.

**101. — Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?**

K. — Je ne sais pas, je ne peux rien faire d'autre que du cinéma. Si j'ai du talent et ne peux pas continuer, c'est triste... Mais le talent, bien sûr, c'est aussi une question de volonté. Quelqu'un qui prend un violon pour la première fois est rarement génial ; mais c'est ce qu'on voudrait faire au Canada, semble-t-il. Après tout, Bergman a fait six mauvais films avant d'en faire un bon...

# CLAUDE

à tout prendre

# JUTRA

**1. — Qu'espérez-vous personnellement en faisant A TOUT PRENDRE ?**

J. — Faire un film, c'est tout. A l'époque personne n'en faisait, et aucune possibilité d'en faire n'était en vue. Il s'agissait de renverser cet état de chose. Faire un long métrage à tout prix...

**2. — Quelle conception aviez-vous de la création cinématographique ?**

J. — Je passe ! Question oiseuse qui invite à la dialectique. Ce n'est pas un sport que je pratique. Je conçois **un** film. Pas le cinéma universel. En dehors de **ce** film, rien ne m'intéresse. Lorsque les exégètes s'amuse à substantifier des principes à partir de mes films ça m'amuse aussi. Mais ce sont les films qui engendrent les principes, et non pas inversement.

**3. — Le cinéma est-il pour vous une industrie ? un art ?**

J. — Question encore plus plate, cent fois résolue par des meilleurs parleurs que moi... (geste éloquent).

**4. — Quand précisément, avez-vous décidé de faire votre film ?**

J. — C'était en 59-60. Je revenais d'un séjour de trois ans en Europe et en Afrique. J'y avais rédigé un long texte destiné aux Européens, qui s'intitulait : « Réflexions sur chez moi ». J'y démontrerais par A + B que toute activité artistique en général, et cinématographique en particulier, était impossible ici. Mais au retour j'ai eu la surprise de constater que tout avait changé pendant mon absence. Complètement ! L'avenir, tout à coup, me semblait acceptable. Ce fut d'un effet très stimulant. Un court métrage réalisé à Paris m'en avait appris beaucoup sur les difficultés de travailler à l'étranger. Je

suis maintenant convaincu que ce serait pour moi une erreur de travailler ailleurs qu'ici (du moins pour un temps), malgré les propositions qu'on me fait parfois.

**5. — Pourquoi avez-vous pris cette décision ?**

J. — Parce qu'il le fallait. C'était maintenant ou jamais. N'oubliez pas : nous sommes en 1960. Un long métrage, alors, était impensable à l'O.N.F. et encore plus dans l'industrie privée. Tout le monde nous en dissuadait. Quand je dis « nous », je veux dire Michel Brault, Claude Fournier et moi-même, car nous fomtions en commun ce sombre complot. Et je profite de l'occasion pour préciser que cette idée de filmer une confrontation entre moi et Johanne que je n'avais plus revue depuis des années, venait de Brault et Fournier. Nous étions très entichés, à l'époque, de cinéma-vérité, et Johanne leur semblait un sujet de choix. Par la suite, ils furent appelés l'un et l'autre à d'autres travaux : Claude avec Leacock, Michel avec Rouch. Mais une fois l'entreprise amorcée, j'ai voulu la mener à terme. Je l'ai prise à mon compte. A mon compte de banque. Quand je suis allé emprunter \$15,000 on m'a bien fait comprendre que c'était un emprunt personnel, et non pas au nom d'une entreprise quelconque (surtout cinématographique !) Je réagissais contre une situation intolérable ; non pas contre un système, mais contre une absence totale de système. Parce que je niais l'impossibilité de mon projet, et parce que je prenais tous les risques, tout alors devenait possible, et je me trouvais fort d'une incroyable liberté. Je pouvais faire très exactement ce qui me plaisait, sans rendre de comptes à personne, et je sentais aussi que c'était là le rêve de tout le monde. Mon euphorie se propageait comme par induction et engendrait une sorte de champ magnétique qui est la condition idéale du travail. Tous les em-

merdements que j'ai eus et que j'ai encore ont été mille fois rachetés par cette sensation. Ce fut vraiment un moment privilégié. Jamais plus je ne retrouverai ça.

**6. — Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait présenté à Montréal ?**

J. — Dans les circonstances, cela me préoccupait à peu près autant que la culture des céréales dans les terres pauvres en azote.

**7. — A quel(s) distributeur pensiez-vous que votre film serait vendu sur le marché local ? International ?**

J. — Dans les circonstances, cela me préoccupait à peu près autant que le traitement de l'urticaire chez les nourrissons.

**8. — Si vous souhaitiez une distribution internationale, y a-t-il eu des contacts établis ? Si oui, dans quel(s) pays ? Avec qui ? Quel genre de distribution ?**

J. — Avant de faire le film, aucun, car dans les circonstances...

**9. — Sur le plan local, y a-t-il eu des contacts établis avec des distributeurs ?**

J. — Non.

**10. — Pensiez-vous que votre film ferait de l'argent ?**

J. — Dans les circonstances, je m'interdisais toute réflexion sur ce sujet maudit, car à vrai dire, ça me préoccupait.

**11. — Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Lequel ?**

J. — Oui. On était trop tard pour Cannes (en 61). On a pensé à Venise mais il était clair qu'on arriverait à la dernière minute, et il fallait que le film soit accepté au préalable. Après une longue correspondance avec le Festival de Venise, ils ont accepté de juger le film sur un contretype de la copie de montage des deux premières bobines, sans mixage, sans titres, etc. Sur cette pièce peu représentative le film fut refusé.

**— Pensiez-vous remporter un prix ?**

J. — Ce n'est pas pour rendre service aux Vénitiens que je leur ai envoyé mes deux bobines. Par contre je suis fort peu enclin à la compétition sous quelque forme que ce soit. Quand j'apprends que j'ai gagné un prix, ça me fait plaisir, bien sûr, mais c'est une satisfaction tout

à fait accessoire. Toutefois, être titulaire d'un prix international c'est comme figurer au carnet mondain : d'abord ça vous fait une belle jambe, mais par la suite ça vous permet de pénétrer des milieux difficiles d'accès, comme le marché international, ou les grandes maisons de production. Mon film a gagné quelques prix dans des festivals moins importants que Venise, mais je dois dire que ça n'a guère contribué à la réussite financière.

**12. — Quelle réception pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ?**

J. — Dans les circonstances... j'avais conscience de faire un film tellement détaché des préoccupations ordinaires que j'anticipais mal la réaction du public ou de la critique. Je savais qu'il serait exécré par plusieurs. J'espérais qu'il soit adoré par quelques-uns. C'est à peu près ce qui est arrivé. Avec tous les intermédiaires. Permettez-moi de préciser que la critique la plus affligeante fut celle d'**Objectif**, qui s'est satisfait d'expédier le cas par quelques allusions souverainement méprisantes, qui sentaient la hargne, sans se donner la peine de les justifier. Pas très objectif, ça ! et loin, oh combien ! des objectifs d'une telle revue. La place qu'on accorde aujourd'hui à ces réponses me semble par comparaison un très très grand honneur.

**— A l'étranger ?**

J. — Même chose. Toutes les nuances du spectre furent représentées, dans plusieurs pays. Dans l'ensemble, la critique française fut plutôt négative, tandis que la critique américaine fut plutôt enthousiaste. Dans son article de **Film Quarterly**, Colin Young cherchait à démontrer que mon film était nord-américain d'esprit, plutôt qu'européen. Cette réaction de la critique serait-elle une preuve de sa théorie ?

**13. — A quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?**

J. — Dans les circonstances...

**14. — Quel genre de production souhaitiez-vous ?**

J. — Nous souhaitions que le film soit produit.

**15. — Où pensiez-vous trouver l'argent pour produire votre film ? Combien d'argent prévoyiez-vous que le film coûterait ?**

J. — J'ai emprunté \$15,000, parce que je pensais que le film pourrait être fait pour cette somme. Si j'avais eu un Pierre Patry comme pro-

ducteur, par exemple, ç'eût été possible. Mais ce n'était pas le cas. Il n'y avait personne. Le film fut très mal géré. Personne n'était en charge des finances. Il y a eu du gaspillage, par pure négligence, par souci de perfectionnisme... Il a fallu que je sois rescapé par un camarade : Robert Hershorn. Le coût du film proprement dit fut sans doute d'environ \$30,000, mais nous avons refait le mixage, gonflé en 35mm, investi dans la publicité. En tout, il y eut bien \$60,000 de dépenses.

**16. — En combien de temps prévoyiez-vous le tourner ?**

J. — Le film a été commencé le 13 août 1961, à l'époque du Festival. Truffaut était là. On a tourné sa scène, le kino-club, etc. Il a été présenté au Festival deux ans après, jour pour jour. La copie était encore mouillée ! Le tournage a continué jusqu'à la dernière minute... pendant le mixage... pendant le montage du négatif... Le film passait le cinquième jour du Festival. Je voulais faire un gag : Johanne arrivant à l'ouverture du Festival. Ça aurait été un gag marrant, mais qui n'aurait été bon que pour une seule projection.

Cependant, après cette première présentation, j'y ai travaillé de façon continue pendant un an encore, pour le gonflage en 35... on a refait le mixage... une première commerciale... la vente à l'étranger... J'y travaille encore, et j'en ai marre. Naïvement, j'avais prévu deux ou trois mois de tournage, puis deux ou trois mois de montage... et non pas deux ou trois années.

**17. — Souhaitiez-vous le faire en 16mm ?**

J. — Absolument, et en noir et blanc. Dans les conjonctures, c'était un problème économique, technique, esthétique et moral. C'est à cela que Victor fait allusion lorsque dans le film il me dit : « Tu as une vision 16mm des choses... » C'est un « in-joke » que j'ai laissé et, à tout coup, ça fait rire la salle. Je m'en suis toujours étonné.

**20. — Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?**

J. — Minimum. Et c'était bien ainsi. Sauf pour l'ingénieur du son qu'on n'a jamais considéré comme indispensable. C'était une erreur. On confiait ça à un copain, qui faisait de son mieux : Eric de Bayser, Arnie Gelbart... Quand il n'y avait personne, on cachait le micro derrière un objet. Brault fut à la caméra pour une bonne partie du film. Quand il a fallu qu'il parte vers

d'autres destinées... d'autres amis sont venus à la rescousse : Bernard Gosselin, Werner Nold, René Bail... Un jour, ce dernier me suggéra d'avoir recours aux services d'un inconnu : Jean-Claude Labrecque. Ce fut une découverte. C'est lui, finalement, qui a tourné une bonne moitié du film. De la même façon, les copains m'ont aidé pour le montage, et même... comme comédiens. Y'a des tueurs dans le film qui s'appellent Gilles Groulx, Werner Nold, Bernard Gosselin, René Bail, Jean Billard... Sans parler de Patrick Straram. C'était une affaire de famille.

**21. — Prévoyiez-vous tourner en studio ?**

J. — Il y a un moment dans le film où je me présente comme metteur en scène tournant en studio une scène ridicule, de façon ridicule. Le studio y était un **décor**, et non pas un instrument. Une négation du studio, en quelque sorte, dans le contexte esthétique du film. Une attitude provisoire, et non pas un principe, car j'avais déjà tourné en studio, et je compte y revenir.

**22. — Souhaitiez-vous avoir des comédiens professionnels, ou non ?**

J. — Je voulais des comédiens « naturels », jouant leur propre personnage. Mais ceux qui s'incarnaient eux-mêmes, étaient par ailleurs pour la plupart des comédiens professionnels. Quelle coïncidence !!! Il n'y a que Tania Fédor et Guy Hoffman qui sont là en tant que comédiens, c'est-à-dire jouant des personnages qui leur sont complètement étrangers. Ce qui ne les empêchait pas d'improviser (admirablement) leur dialogue. Ceci dit, je crois plus, en définitive, dans l'art du comédien que dans l'art de l'improvisation, j'aime les comédiens, et je brûle d'envie d'en diriger de nouveau dans des textes dûment écrits et dûment répétés.

**23. — Comment pensiez-vous vous procurer l'équipement ?**

J. — C'était comme le reste ; on le louait au jour le jour, à droite et à gauche. On a travaillé avec une Bolex, des K-100, des Arriflex, des Auricons, tout ce qui nous tombait sous la main. Les longues scènes de dialogues furent presque toutes tournées à l'Auricon, et nous étions très gênés par le fait qu'elle n'avait pas de visée réflexe. C'est surtout Jean-Claude qui l'utilisa et comme il n'y avait pas moyen de prévoir les cadrages et les foyers, il était continuellement obligé de rabattre le miroir pour tout vérifier. Nos rushes étaient moitié noir, moitié

images. Mais tout de même, Jean-Claude se débrouillait pour faire ça au moment judicieux et on a pu s'en tirer.

**25. — Souhaitiez-vous faire votre film à l'O.N.F.? Dans l'industrie privée ?**

J. — En 1960, un long métrage était impensable à l'O.N.F. Ce film était un cri dans le désert, qui ne dérangeait aucun voisin. Ça nous a fait beaucoup de bien aux poumons, même si on avait parfois l'impression de les cracher au complet. Cette entreprise « jusqu'aboutiste » nous incitait à prendre toutes les chances et nous gratifiait d'une liberté totale. D'autre part, tout le monde avait envie de voir quelqu'un réaliser un long métrage dans ces termes-là. Ça créait une sorte de cohésion et d'enthousiasme partagé. C'était tout simplement fantastique. Je ne sais pas si d'autres films ont été faits dans une telle ambiance, mais je sais que je ne retrouverai jamais cela. Ce fut un moment privilégié et un souvenir irremplaçable.

**26. — Souhaitiez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?**

J. — Non.

**27. — Souhaitiez-vous vendre votre film à la télévision ? Combien ?**

J. — Les chiffres, je ne m'y entends pas très bien et je ne m'y intéresse pas — pas assez d'ailleurs — mais je n'avais aucune objection à ce qu'il soit vendu à la télé. CBC a pris la version anglaise (raccourcie de quinze minutes) et plus tard, Radio-Canada a pris la version française intégrale. Je ne vois pas de dichotomie réelle entre la télé et les salles. C'est deux façons de regarder des images en mouvement : on opte pour celle qui est la plus avantageuse, financièrement.

**30. — Allez-vous souvent au cinéma ?**

J. — De moins en moins. Autrefois, j'étais omnivore. J'étais plus disponible. Je faisais l'école buissonnière dans le noir. Aujourd'hui je ressens le besoin de me renseigner, et de m'éduquer toujours davantage ; de participer au monde qui m'entoure. Il n'y a pas que le cinéma.

**31. — Quels films préférez-vous ?**

J. — Les vieilles valeurs sûres ! Le cinéma américain entre '30 et '50, Sacha Guitry. Ou au contraire les films nouveaux (plutôt que les nouveaux films!). Ceux qui me causent d'agréables

surprises : récemment Bertolucci, Lester et les Beatles, les pays de l'Est. J'aime beaucoup rire, au cinéma ou ailleurs. Parfois je me dis qu'il y a trop de bons films. A d'autres moments je trouve qu'aucun ne vaut la peine. Seule « l'information » m'intéresse alors. Je ne renoncerais pourtant jamais à Chaplin ou à Renoir. Je n'ai pas la télé, car je ne peux pas m'arracher à l'écran, surtout si on donne un film. Je tombe dans une léthargie chronique et je ne fais plus rien. Nirvana de l'immobilisme. Et puis d'ailleurs...

**33. — Avez-vous rédigé un scénario pour A TOUT PRENDRE ?**

J. — Une des règles du jeu que l'on jouait était de ne rien écrire. D'improviser. J'aurais aimé que certaines personnes participent davantage (je le dis sans acrimonie), que Johanne et Victor donnent un peu plus d'eux-mêmes. Mais après une année et demie de tournage, la fougue du début s'étiolait. On assistait à une sorte d'épuisement moral. Alors j'ai été obligé de prendre à ma charge une bonne part de la substance du film. Beaucoup plus que je n'aurais voulu. Les opérations qui normalement se succèdent (scénario, mise en scène, montage, etc.) avaient lieu, dans ce film, simultanément. A cause de l'improvisation, une bonne part de la mise en scène s'effectuait au montage. Le scénario fut en partie conçu à l'enregistrement du commentaire. C'est à cette phase que j'ai établi cette double perspective du constat sans cesse traversé du témoignage introspectif. Même dans la fabrication, le premier élément (objectif) était immédiat, soumis aux événements et capté au vol, tandis que l'autre (subjectif) était différé, prémédité et assujéti à un contrôle rigoureux.

**40. — Avez-vous fait un découpage ?**

J. — A l'intérieur de quelques scènes, il était important de capter tel ou tel moment d'une façon bien spécifique (« lorsque Johanne dit telle phrase, zoom in sur elle... »). Dans le contexte de l'improvisation, je donnais des directives aux comédiens et au caméraman, à propos de ces instants particuliers. Après la prise, on se consultait. Si le caméraman avait « raté » la dite réplique, alors seulement on se permettait de la « refaire ». En dehors de cela, tout était laissé à l'inspiration des participants, caméraman y compris.

**42. — Les dialogues ont-ils été modifiés pendant le tournage ?**

J. — Un des caractères du film était justement d'être en modification perpétuelle. Chaque scène se créait d'elle-même, au fur et à mesure. Le tout pourrait se définir comme un « re-happening » puisque l'on reproduisait quelque chose qui était effectivement déjà arrivée... D'autant plus que le film a été l'occasion d'une relation tout à fait nouvelle entre les personnages. Johanne que j'avais quittée, eh bien je l'ai retrouvée à l'occasion de ce film, on a revécu ensemble pendant ces années-là. Victor était presque redevenu mon voisin. Quand je repense au passé, je ne sais plus ce qui était la fable du film et ce qui était le sujet original.

**45. — Quel type de compagnie de production a été formé ?**

J. — Une petite compagnie : Les Films Cassiopée, dont je suis président. Nous venons de produire pour l'O.N.F. un court métrage : **Rouli-roulant**. Lorsque Robert Hershorn est intervenu, il a fondé la sienne : Orion Films inc.

**46. — Combien de pieds de pellicule avez-vous tournés ?**

J. — Je ne sais pas, mais quand j'ai eu fait un bout-à-bout des rushes, en éliminant les amorces de début et de fin, les flous, les noirs et tout ce qui était techniquement inutilisable, il me restait vingt heures de projection.

**49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?**

J. — Bien au contraire. Nous avons fait affaire avec le laboratoire Mont-Royal, exclusivement. On leur doit le film pratiquement. D'ailleurs, il n'est pas encore amorti et je dois toujours pas mal d'argent au laboratoire. Je veux qu'ils sachent qu'on ne les oublie pas. Sans eux le film n'aurait pas pu se faire. Je sais qu'à l'époque ils ont aidé aussi plusieurs autres productions.

**50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou avec celle des musiciens ?**

J. — Je suis allé voir Albert Millaire, secrétaire de l'Union. Il fut très conciliant et accepta d'élargir un peu les règlements pour me permettre d'utiliser les comédiens comme je voulais et selon mes moyens. Ça, je dois le dire, je l'ai beaucoup apprécié.

**54. — Combien de personnes y avait-il au tournage ?**

J. — En moyenne, trois techniciens, pas plus. Parfois moins. Pour la scène de la confession de Johanne, nous étions vraiment seuls dans la pièce tous les deux. Nous avons déjà raté cette scène deux fois, et Johanne n'était plus du tout disposée à la tourner. C'est Michel Brault qui a su lui dire exactement ce qu'il fallait pour qu'elle consente de nouveau à se soumettre à cette épreuve. L'ayant mise en situation, il a trouvé un emplacement pour la caméra, cadrage fixe, grand angulaire... Puis il m'a pris à part, m'enjoignant de rester à l'arrière plan, pour ne pas la « déranger ». Il a mis la caméra en marche, et le magnéto, et a quitté l'appartement, avec les autres techniciens. Bien qu'absent, il était bel et bien le metteur en scène de cette séquence.

**58. — Quelle est votre conception de la mise en scène ?**

J. — Question oiseuse. Quand on me demande : « Quelle est ta conception de... » ma réponse est toujours la même : « Ma conception varie avec chaque exemple de... » Je n'ai pas une conception globale et définitive de quoi que ce soit. Surtout des choses qui me concernent personnellement. Après avoir fait un film excessivement subjectif comme **A tout prendre**, j'aime courir à l'opposé et faire **Comment savoir...** qui est objectif, rationnel, organisé. Je tends présentement vers le troisième pôle du triangle : la comédie musicale, très mise en scène, stylisée, etc.

**59. — Quelle est votre conception du montage ?**

J. — Le montage, c'est tirer le meilleur parti possible du métrage que l'on a. Pour moi, du moment qu'une chose est inscrite sur pellicule, elle devient sacrée, et en la voyant je suis pris du désir de l'organiser et de la mettre en valeur avec un maximum d'efficacité. J'adore susciter l'intérêt avec du métrage pauvre. Il y a une grande satisfaction à faire une coupe qui marche, alors que tout indique au préalable qu'il n'y a rien à tirer de ces deux bouts de film. Lorsqu'en plus le matériel est riche, c'est un délice.

**60. — Quelle conception avez-vous de la trame sonore ?**

J. — Ça dépend de sa fonction. Je pense beaucoup en musique, et souvent une musique sert de trame à une séquence que je monte. A

l'origine, la séquence de la chasse dans la neige était beaucoup plus courte. C'était une vision fugitive. J'avais demandé à Serge Garant de me faire beaucoup de musique dans un esprit donné. De la musique en vrac. Quand j'ai entendu le jazz qu'il a fait sur le thème de Cousineau, je me suis dit : « Je n'ai pas le droit de couper ça en petits bouts comme du ruban. C'est un morceau magnifique, bien construit, qui se tient... » Il a servi de charpente à cette séquence, et l'image n'en était que le recouvrement. C'est devenu une enclave musicale au sein de la narration. Par ailleurs, ce qu'il y a de marrant dans le montage, c'est d'opposer tous les éléments : visuels, rythmiques, dramatiques, et d'ajouter à cela un contenu verbal. La musique, la rédaction du commentaire, tout cela fait partie intégrante du montage.

**61. — Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?**

J. — Le son direct faisait partie de nos règles à l'époque. Ceci dit, je crois beaucoup à la post-synchronisation, lorsque son utilisation est appropriée. Pas seulement pour des raisons pratiques, mais esthétiques également.

**65. — Quand avez-vous considéré le film comme terminé ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?**

J. — Guy Côté me disait récemment : « Un film n'est jamais terminé avant que la copie finale ne sorte. » Même cela n'est pas exact. Après la première présentation au Festival, nous y avons travaillé encore longtemps, modifiant le montage ici et là, tournant un autre générique, améliorant le son, etc. Il existe actuellement cinq ou six versions du film.

**66. — Avez-vous fait des démarches pour trouver un distributeur ? Quand l'avez-vous trouvé ?**

J. — Ce n'est qu'une fois le film terminé que nous avons cherché un distributeur. Hershorn a fait les premières démarches, mais les gens d'ici ne manifestaient que peu d'intérêt. Le représentant d'une grande firme américaine au Canada lui a demandé quelle était son occupation normale. Il a répondu : « Je dirige une entreprise de vêtements. » L'autre lui a répondu : « Tenez-vous en donc à ça ! » Columbia l'a pris pour le Canada et l'a montré à Montréal dans les salles de France Film. La Tchécoslovaquie l'a pris à forfait. Après le prix du Festival de Knokke, la Bel-

gique l'a pris pour les salles et la télévision. CBC l'a diffusé en anglais pour \$15,000.00 et Radio-Canada pour \$7,500.00. Finalement, par l'intermédiaire de Robert Hughes, United Artists (New York) nous a acheté les droits mondiaux à pourcentage avec une avance de \$25,000 à l'achat. Il faudrait que le film fasse des profits inespérés pour que nous fassions des profits supplémentaires. Pour l'instant, il n'est toujours pas amorti.

**75. — Votre film a-t-il été sous-titré ?**

J. — Nous avons fait une version anglaise dans laquelle le commentaire est lu en anglais, tandis que les dialogues sont sous-titrés. Le résultat est intéressant, artistiquement ; mais ce fut plus cher, car en plus des sous-titres, il a fallu faire faire une traduction de qualité littéraire (par Leonard Cohen), enregistrer, faire monter le commentaire, refaire le mixage, le générique, etc. De plus, notre contrat avec United Artists exigeait que l'on fournisse une bande internationale pour les versions doublées, le doublage étant subséquemment à leurs frais. Ils l'ont fait doubler en allemand, et il paraît que ça marche bien à Munich et dans d'autres villes.

**77. — Y a-t-il eu une première ?**

J. — Il n'y en a eu que trop. Il fut présenté au Festival en 1963 et gagna le prix. Mais, pour les raisons spécifiées plus haut, il ne sortit en salle que l'année suivante, avec première officielle. Ce fut un anti-climax et cela a nui beaucoup au film. Il aurait mieux valu le sortir immédiatement à l'Élysée en 16mm. Ici et à l'étranger, c'était déjà un vieux film au moment de sa sortie. C'est atroce.

**84. — Combien de temps le film a-t-il tenu l'affiche en salle ?**

J. — En exclusivité montréalaise, il a fait deux semaines au St-Denis, et trois semaines au Bijou. Il a été montré un peu partout en province et dans plusieurs pays. Ce ne fut jamais un gros succès d'assistance ; il semble que notre meilleur territoire jusqu'à présent soit l'Allemagne.

**87. — Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour le public ?**

J. — Jean Renoir dit qu'on fait un film pour soi-même et pour un petit groupe d'amis. Sans doute, mais comment ne pas espérer, en « profondeur de champ », qu'il rencontre un jour une large audience ?

**88. — Avez-vous fait un film d'auteur ?**

J. — Ça, on peut dire que oui, pour le meilleur ou pour le pire. Mais il n'est pas seulement de moi. Il est de Johanne aussi, et de Victor et de tous ceux qui avec moi, ont créé sur place, devant ou derrière la caméra.

**89. — Votre film est-il bon ?**

J. — Il est intéressant, indéniablement. Il a aussi sa petite place dans l'histoire du cinéma, en tant qu'expérience. J'ai entendu Edgar Morin dire publiquement : « Ce film marque une date, car on a enfin trouvé un ton pour parler de soi au cinéma. » J'en ai tiré beaucoup de fierté, et je me dis que si on m'oublie pour tout le reste, on se souviendra peut-être de moi pour avoir instauré le genre « mémoires » ou « confessions ». Pourtant, il n'y a pas eu, que je sache, d'autres films depuis qui aient été aussi franchement autobiographiques.

**90. — Que regrettez-vous dans votre film ?**

J. — D'abord, beaucoup d'imperfections techniques, surtout pour la prise de son. Le film est trop long, et la ligne dramatique est mal dessinée. Mais, sur ma conscience, quand il a fallu le raccourcir de 15 minutes pour la télévision anglaise, il n'y avait jamais deux personnes sur le comité qui s'entendaient sur les scènes à couper. J'ai dû prendre les décisions moi-même. Ce fut une boucherie. Il y a aussi beaucoup d'autres défauts, mais je n'irai pas vous les montrer du doigt. Je regrette aussi qu'il ait été si mal administré et si mal exploité, mais surtout de ne pas en avoir fait un autre depuis.

**91. — Qu'aimez-vous dans votre film ?**

J. — Johanne, surtout, en tant que personne, et pour ce qui passe d'elle dans le film. La performance de Victor et la participation de tous les collaborateurs. Les deux Moniques, Mercure et Joly dont le nom les définit parfaitement. A cause d'eux, j'ai eu tant de joie à le faire,

qu'à chaque vision, beaucoup de cette joie m'est redonnée. Je l'aime bêtement, par ailleurs, comme un père aime son enfant, ce qui, dit-on, n'est rien d'autre que de s'aimer soi-même. Gaussez-vous. Mais depuis quelques mois, je commence à m'en lasser profondément. Preuve que je suis mûr pour le suivant ?

**93. — Avez-vous eu des propositions de travail après la sortie du film ?**

J. — Quand ce film fut acheté par United Artists, ils m'ont dit : « Vous êtes un des nôtres, et nous participerons à vos prochains projets, quels qu'ils soient. » Depuis, je leur en ai proposé deux qu'ils ont refusé sèchement. Pourquoi ? Était-ce trop canadien, ou même québécois ? Mais depuis l'Allemagne, leur intérêt semble renaître. Ils veulent lire le scénario que j'écris, une comédie musicale montréalaise, que j'espère tourner pour l'Office national du film, Radio-Canada, et... United Artists (?)

**100. — Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?**

J. — Comme toutes les personnes concernées, je suis parfaitement écoeuré d'avoir dit, répété, entendu, discuté et lu **tout** ce qui peut être dit sur le sujet. Nous savons tous que cela dépend de décisions précises et pas tellement engageantes de la part d'Ottawa et de Québec. Depuis des années on accumule le combustible, et nous ne savons plus quel briquet il faut battre pour leur mettre le feu au...

**101. — Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?**

J. — Eh bien, monsieur, je CONTINUE. C'est vraiment **la dernière** des questions, et elle n'appelle rien moins qu'une réponse historique. Car si on pouvait seulement l'entendre, cette question, ce serait déjà admettre qu'on a soi-même flanché. Alors, quest-ce qu'on fait là ???

# D O N

nobody waved goodbye

# O W E N

**1. — Qu'espérez-vous, personnellement, en faisant NOBODY WAVED GOODBYE ?**

O. — En tant que cinéaste, j'ai toujours cru devoir parler d'émotions et d'expériences que je connaissais ; j'ai donc essayé de faire un film sur un mode de vie que je connaissais bien, c'est-à-dire sur les problèmes d'être adolescent dans cette classe moyenne propre à l'Amérique du Nord, de la façon la plus simple et la plus directe possible. J'ai très peu d'intérêt pour les choses intellectuelles ; j'ai seulement voulu être lucide devant divers problèmes, diverses émotions.

Au départ, comme c'était une commandite pour les groupes communautaires, on s'attendait à ce que je parle des vestes de cuir et des motocyclettes. Pendant ma recherche, j'ai vite compris que le véritable problème ne se situait pas à ce niveau. Tous les films que j'avais vus au sujet des adolescents, même l'excellent **Rebel Without a Cause**, sonnaient faux. J'avais l'impression qu'il existait certains aspects de cette vie qui n'avaient pas été dits honnêtement. Voilà ce que j'ai voulu faire.

**2. — Quelle conception avez-vous de la création cinématographique ?**

O. — Il faut rester simple. Et même si l'idée de simplicité a évolué, c'est une ligne de conduite que j'ai toujours suivie.

**3. — Le cinéma est-il pour vous une industrie ?  
Un art ?**

O. — C'est un art avec un fardeau : si vous faites un film que personne ne va voir, vous ne ferez plus jamais de films !

**4. — Quand précisément avez-vous décidé de faire votre film ?**

O. — On m'a passé la commandite pendant l'été et j'ai tourné au début de l'automne...

il y a deux ans. Je pensais en faire un long métrage en préparant le scénario, mais je n'avais aucun espoir de le faire approuver en tant que tel ; alors je n'en ai pas parlé. Personne ne le savait et c'est en commençant le tournage que je me suis décidé.

**6. — Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait montré à Montréal ?**

O. — Au cinéma de la Place Ville-Marie.

**7. — A quel distributeur pensiez-vous que votre film serait vendu sur le marché local ?  
International ?**

O. — A cause de l'O.N.F., c'était Columbia, nécessairement. Je pense que le film a été fort mal distribué. Aux Etats-Unis, c'était un groupe qui s'appelait Cinema Five, un groupe de New York, qui, à ce moment-là, n'avait distribué que quatre films. Ils ont acheté le mien après l'avoir vu au Festival de New York. L'O.N.F. n'a rien à voir dans cette vente puisque ce sont eux qui sont allés voir l'O.N.F.

**8. — Espérez-vous une distribution au niveau international ?**

O. — Oui, puisqu'il est impossible de faire de l'argent avec un film si ce film n'est distribué qu'au Canada.

**9. — Sur le plan local, y a-t-il eu des contacts établis avec des distributeurs ?**

O. — Non, aucun.

**10. — Pensiez-vous que votre film allait faire de l'argent ?**

O. — Oui. J'ai toujours cru que le film était bon et que les gens de la classe moyenne allaient s'y reconnaître. Et puis, il y avait une certaine fraîcheur... et j'avais raison.

**11. — Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Pensiez-vous y gagner un prix ?**

O. — Oui. Beaucoup. Je voulais que mon film aille à Venise. Mais l'O.N.F. avait envoyé deux fois la première moitié du film à Venise pour la présélection et deux fois la deuxième moitié à Rome pour les sous-titres ; tout était complètement mêlé. Alors, évidemment, ça a été refusé. Je ne pensais pas gagner un prix ; je voulais surtout le montrer dans un festival.

**12. — Quel accueil pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ? À l'étranger ?**

O. — Il n'y a pas de vraie critique de cinéma au Canada. J'ai encore à lire un texte pénétrant sur le film. Tous les textes que j'ai lus se préoccupaient de problèmes qui n'avaient rien à voir avec le film. Je savais, par contre, que le film allait être bien reçu à New York. Ce qui me surprend, c'est la réaction de la critique parisienne.

**13. — A quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?**

O. — Je n'ai pas d'opinion là-dessus. Tant que ce n'est pas pendant l'été, ça ne fait rien.

**14. — Quel genre de production souhaitiez-vous ?**

O. — La façon dont il a été tourné correspond à ce que j'espérais.

**15. — Combien prévoyiez-vous que le film coûterait ?**

O. — C'est difficile à dire parce qu'au départ, ça devait être une demi-heure. Mais à la fin, le film coûtait \$75,000.00, en comptant, bien sûr, le soufflage en 35mm. Mais le projet initial était d'environ \$35,000.00.

**17. — Souhaitiez-vous le faire en 16mm ? En 35mm ?**

O. — J'aurais aimé le 35 à cause de la luminosité particulière au 35mm, mais ç'aurait été impossible de le faire en 35mm ; parce qu'on a beaucoup tourné et l'équipe était très petite. Le film est ce qu'il est parce que nous utilisons de l'équipement léger.

**19. — Quel procédé souhaitiez-vous utiliser ? L'écran normal ? Le scope ?**

O. — Je suis intéressé par tous les formats et je veux les essayer tous ; seulement,

quand j'ai fait **Nobody Waved Goodbye**, je ne connaissais rien d'autre et j'avais à ma disposition ces instruments-là, qui sont très simples.

**20. — Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?**

O. — J'avais l'équipe que je voulais ; elle était correcte.

**21. — Prévoyiez-vous tourner en studio ? En décors naturels ?**

O. — Le décor naturel évoque un certain nombre d'éléments auxquels on ne songerait pas autrement et de plus il ressemble plus aux personnages qui sont dans le film. D'autre part, quand on se sert de décors naturels, il arrive toujours quelque chose d'inespéré qui est impossible en studio : quelqu'un traverse le cadre, etc. C'est comme si la vie entrait dans le cadre.

**22. — Souhaitiez-vous avoir des comédiens professionnels ou non ?**

O. — Tous sont des professionnels, sauf les policiers. Aujourd'hui, je crois que je travaillerais moins avec des professionnels.

**24. — Quel genre d'équipement souhaitiez-vous ?**

O. — J'étais satisfait de l'équipement que j'avais. J'avais la caméra silencieuse mise au point par l'Office pour le tournage en synchrone, avec un Nagra et un micro directionnel 642.

**25. — Souhaitiez-vous faire votre film à l'O.N.F. ? Dans l'industrie privée ?**

O. — L'industrie privée n'aurait jamais fait ce genre de film.

**26. — Souhaitiez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?**

O. — L'acteur que j'avais devient maintenant une vedette !

**30. — Allez-vous souvent au cinéma ?**

O. — J'ai commencé à aller régulièrement au cinéma à 25 ans. Avant j'allais au cinéma comme tout le monde. Et quand j'ai fait **Nobody Waved Goodbye**, ça faisait juste trois ans que j'allais voir des films régulièrement.

**31. — Quel genre de film préférez-vous ?**

O. — Plusieurs genres. Je me diverte à voir presque n'importe quel genre de film. Mais je préfère Renoir, Truffaut et Godard.

**33. — Avez-vous rédigé un scénario pour NOBODY WAVED GOODBYE ?**

O. — Oui, il y a eu un synopsis.

**38. — Avez-vous rédigé le scénario seul ?**

O. — Oui.

**39. — Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?**

O. — Oui, beaucoup pendant le tournage.

J'ai tourné de façon chronologique de telle sorte que lorsque je sentais qu'une scène était inadéquate, je la refaisais autrement ou je la renforçais par une autre scène. Parfois aussi le décor imposait des tournures différentes, comme cette scène entre Peter et la serveuse de restaurant dans la cuisine.

**40. — Avez-vous fait un découpage ?**

O. — Non.

**41. — Les dialogues ont-ils été écrits ou improvisés pendant le tournage ?**

O. — Les dialogues ont presque complètement été improvisés. Si je sentais qu'une scène allait mal tourner, j'écrivais des dialogues.

**43. — Les dialogues et le scénario ont-ils été écrits par la même personne ?**

O. — Oui.

**47. — Combien de temps a duré le tournage ?**

O. — Trois semaines.

**48. — La durée du tournage a-t-elle été celle que vous prévoyiez ?**

O. — A peu près, oui. Je crois que j'étais deux jours au-dessus des prévisions.

**49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?**

O. — Deux scènes étaient très égratignées : il a fallu les refaire.

**50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou celle des musiciens ?**

O. — Non, aucune.

**51. — Avez-vous eu des problèmes particuliers avec les comédiens ?**

O. — Non.

**52. — Avez-vous eu les comédiens que vous prévoyiez ?**

O. — Oui.

**53. — Avez-vous eu des difficultés avec les techniciens ?**

O. — Non.

**54. — Combien de personnes y avait-il au tournage ?**

O. — Il y avait le caméraman, son assistant, l'ingénieur du son et un gérant de « location » et moi.

**57. — Combien de temps a duré le montage ? Avez-vous eu des difficultés particulières ?**

O. — Ça a été long, c'est tout. Il y avait beaucoup de matériel et ça été long. Ça a duré quatre mois et demi.

**58. — Quelle conception avez-vous de la mise en scène ?**

O. — A ce moment-là, je n'avais aucune expérience, mais je savais que je devais être le plus simple possible. Mais depuis, j'essaie d'élaborer un peu ; pas trop, juste un peu. J'admire beaucoup Godard ; et bien que je n'essaie pas de le copier, j'aimerais arriver à avoir la même approche que lui vis-à-vis de la mise en scène.

**59. — Quelle conception avez-vous du montage ?**

O. — Dans *Nobody Waved Goodbye*, le montage était très important. Alors, je l'ai suivi de très près, jusqu'à la copie zéro. Mais désormais je vais faire beaucoup moins de montage, parce que les prises seront plus longues. J'essaie de visualiser le film en écrivant le scénario et c'est comme si le montage avait lieu à ce moment-là.

**60. — Quelle conception avez-vous de la trame sonore ?**

O. — Jusqu'à maintenant, j'ai une attitude très concrète vis-à-vis du son ; j'aime le son direct, je n'aime pas les films post-synchronisés, même dans la même langue ; j'aime le son direct pour tout ce qui arrive dans le film, même si c'est seulement quelqu'un qui marche dans la rue. J'essaie de faire mes films comme ça ; maintenant j'essaie d'élaborer un peu : couper de façon plus nette, utiliser le son en con-

trepont, etc., mais c'est difficile, ça prend du temps.

**61. — Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?**

O. — Il n'y a eu aucune post-synchronisation.

**65. — Quand avez-vous considéré le film comme fini ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?**

O. — Quand j'ai vu la copie zéro. Ou encore, quand j'ai vu le soufflage 35. Il n'y a eu aucune modification après cela.

**66. — Avez-vous fait des démarches pour trouver un distributeur ?**

O. — L'Office était déjà sous contrat avec Columbia pour la distribution au Canada.

**69. — Dans quelle salle le film a-t-il été montré ? Qui en a décidé ?**

O. — A Montréal, le film a été montré au Kent et c'était une mauvaise idée. Après sa sortie à New York, il a été montré à l'Elysée.

**71. — Qui a payé la publicité du film ? Etes-vous satisfait de cette publicité ?**

O. — La publicité était très mauvaise ; c'est l'Office qui s'en est chargé et elle était très mauvaise. Certaines gens ont pensé qu'ils pouvaient exploiter le film comme un truc de délinquance juvénile et de sexe, et l'Office a marché avec cela. Alors le directeur de la publicité à l'Office a fait des erreurs de jugement monumentales, qui ont traqué le film pendant plusieurs mois. L'affiche qu'ils ont dessinée était d'un tel mauvais goût que les gens en la voyant hésitaient à aller voir le film ! A New York, c'était la même chose, sauf que les critiques ont vite vu que ce n'était pas ce genre de film... mais un film destiné à la classe moyenne qui s'y reconnaîtrait. A New York, l'Office et le distributeur ont payé la publicité et c'était la première chose remboursable sur les profits du film ; je crois que les arrangements étaient les mêmes au Canada.

**72. — Ya-t-il eu vente à l'étranger ?**

O. — Oui, partout en Europe. Il a été doublé en Italien, et en allemand, puis il y a eu une version française avec sous-titres. Je crois que

d'autres versions se préparent. Le film a été vendu en Angleterre, en Yougoslavie et en Tchécoslovaquie.

**73. — Votre film a-t-il été vendu à la télévision ?**

O. — Non, pas encore.

**77. — Y a-t-il eu une première ?**

O. — Le film a été montré au Festival du Film de Montréal, rien de plus.

**83. — Estimez-vous que sa présentation au Festival du cinéma canadien a aidé le film ?**

O. — Oui, puisque c'est là qu'on a décidé de le montrer au Festival de New York, mais c'est New York qui a joué le rôle le plus important pour le film.

**86. — Voyez-vous systématiquement des films canadiens ?**

O. — Pas systématiquement, mais je les ai tous vus !

**87. — Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour le public ? Lequel ?**

O. — Les deux ! Un public qui est comme les gens qui sont dans le film.

**88. — Avez-vous fait un film d'auteur ?**

O. — Oui, je crois. Mais on pourra savoir de façon plus certaine quand j'aurai fait une demi-douzaine de films. Mais je pense que je suis un auteur.

**89. — Votre film est-il bon ?**

O. — Je pense que, dans les circonstances, le film est honnête, modeste et avec certaines qualités. En tous cas, c'est le premier film canadien qui a eu un certain succès ailleurs qu'ici ; et ça, je crois, c'est important puisque ça contribue à mettre le Canada sur la carte du long métrage. D'accord, il est superficiel, mais c'est un « nice little film ».

**90. — Que regrettez-vous dans votre film ?**

O. — Je regrette que ça ne soit pas meilleur ! J'aurais aimé faire mon premier film avec une autre histoire ; si j'avais été libre de faire ce que je voulais, j'aurais choisi une histoire complètement différente.

**91. — Qu'aimez-vous dans votre film ?**

O. — Quelques moments où la spontanéité des acteurs suscite des émotions vraies et

touchantes. Je pense aussi que dans l'ensemble le montage est assez bon et qu'il y a, par là, quelques moments d'assez bon cinéma. Et puis une certaine honnêteté tout au long...

**92. — Avez-vous fait votre film librement ?**

O. — Dans l'ensemble, je dirais que oui.

**93. — Avez-vous eu des propositions de travail après la sortie du film ?**

O. — Oui, j'ai eu quelques offres de Hollywood. Mais les contrats qu'ils m'offraient étaient très vagues et ils ne visaient aucun film précis. Ce qu'ils voulaient, c'était me mettre sous contrat pour trois ou quatre ans et j'entrevois qu'ils allaient me faire faire les pires choses.

**99. — Quels sont vos projets pour '67 ?**

O. — J'ai à peu près six années de scénario pour des long métrages. Les plus concrets sont ceux-ci : il y a un film au sujet d'un schizophrène que je vais tourner pour l'O.N.F., probablement en novembre. C'est une co-production avec la CBC. Puis il y a un film policier que l'on est en train de négocier ; il est possible que l'on se serve de l'installation de Pierre Patry comme centre de production. Ce film est strictement

une entreprise commerciale que l'on tournerait en mars ou avril. L'écrivain de Toronto, Charles Israel, a déjà écrit une bonne partie du scénario. D'autre part, l'O.N.F. a engagé un écrivain pour écrire le scénario d'un autre long métrage, une autre co-production, à être tourné dans les Cantons de l'Est au printemps prochain. Je réaliserais ce film. En voilà déjà trois... Mais comme tout cela peut ne pas marcher, je ne base pas trop ma vie là-dessus ! Je désire aussi beaucoup faire un film au sujet du mariage ; ce serait un film très personnel.

**100. — Quelles structures économiques prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?**

O. — Je ne connais pas très bien l'aspect économique de la fabrication des films... Chose certaine, le gouvernement devrait avoir une banque dans laquelle les cinéastes pourraient piger pour faire des films, mais je ne sais pas comment elle serait administrée.

**101. — Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?**

O. — Je retournerai à l'O.N.F. J'aime assez l'Office et je ne suis pas du tout amer comme certains cinéastes de langue française... C'est un endroit fantastique pour apprendre et comme j'apprends toujours...

# BANNIERS D'ART

**ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DES CINEASTES, L'.** — Le 26 septembre dernier, avait lieu à l'Office national du film la première séance de la Rétrospective du cinéma canadien, présentée par la Cinémathèque. A cette occasion, l'A.P.C. avait organisé une manifestation pour protester contre les délais apportés à l'adoption de la loi d'aide au cinéma. Nous reproduisons ci-dessous le communiqué émis par l'A.P.C. :

Lundi, le 26 septembre, 1966

Les cinéastes canadiens-français vous souhaitent la bienvenue à cette rétrospective du Cinéma canadien qu'ils patrouillent de tout cœur. Cependant ils tiennent à rappeler que :

- En 1966, au Canada, la presque totalité du marché du cinéma est entre les mains des compagnies américaines.
- En 1966, au Canada, aussi bien à Ottawa qu'à Québec, il y a trahison des pouvoirs publics quant à l'autonomie culturelle des citoyens.

**LES FAITS :** Depuis plus de cinq ans, l'Association professionnelle des cinéastes, ainsi que d'autres corps intermédiaires, poursuit sans relâche les gouvernements afin que ceux-ci assument leur responsabilité dans le domaine du cinéma. Or, jusqu'à ce jour, malgré les beaux discours des hommes politiques, rien ne s'est encore passé.

**A QUEBEC :** C'est le vide absolu. En dépit du fait que l'Union Nationale, tout comme l'avait fait le parti libéral, ait proclamé dans son programme, la nécessité d'une intervention urgente dans le domaine du cinéma. Monsieur Daniel Johnson, Premier Ministre, n'a pas trouvé le temps, en quatre mois, de répondre à une lettre de l'A.P.C. lui rappelant l'urgence d'une loi provinciale d'aide.

**A OTTAWA :** On semble reculer au lieu d'avancer. Après beaucoup d'atermoiments, le Secrétaire d'Etat, Mademoiselle Judy Lamarsh, a présenté un projet de loi plus que timide qui ne s'est pas rendu plus loin que la première lecture. Ce projet de loi ne touchait pourtant en rien au monopole américain sur la distribution et n'offrait, quant à la production, que de bien vagues espoirs.

- Le ministre, mademoiselle Lamarsh, refuse, malgré la pressante invitation de l'A.P.C., de publier le dossier de recherche établi il y a plus d'un an par les experts d'un Comité interministériel. Dossier qui, semble-t-il, contient les faits dénonçant la gravité de la situation dans le domaine du cinéma au Canada.
- Le ministre, mademoiselle Lamarsh, n'a pas réussi en cinq mois à trouver un successeur au Commissaire du gouvernement à la Cinématographie et à combler la vacance au poste de Président de l'O.N.F.

- Le ministre, mademoiselle Lamarsh, multiplie dans les journaux les déclarations qui laissent tous les cinéastes perplexes quant à sa compréhension de la situation.
- Le ministre, mademoiselle Lamarsh, depuis qu'il est titulaire de la culture au Fédéral, n'a pas trouvé le temps, malgré leur demande répétée, de recevoir une seule fois les cinéastes d'expression française du pays.

**NOS CONCLUSIONS :** Face à cette situation, l'A.P.C. a invité ses membres à un piquet symbolique lors de l'inauguration de la Rétrospective du Cinéma canadien présentée dans le cadre des fêtes du Centenaire. L'A.P.C., comme tout le monde ce soir, crie : VIVE LE CINEMA CANADIEN ! VIVE NOS MINISTRES ! VIVE L'O.N.F. ! VIVE LA CINEMATHEQUE ! Et LONGUE VIE aux MONOPOLES !

N'envoyez pas de fleurs, et dépêchez-vous d'assister à cette Rétrospective, car c'est la première et peut-être aussi la dernière du CINEMA CANADIEN.

Le Comité exécutif de l'A.P.C.  
Clément Perron, président.

**BRAULT.** — Michel Brault vient de terminer le tournage d'un film de 4½ minutes produit par Crawley Films pour le pavillon du Canada à Expo 67. Tourné en couleur et avec la collaboration de Bernard Gosselin, Werner Nold, Claude Jutra, Vittorio Fiorucci et des Cinéastes associés, le film est un résumé fort succinct de l'histoire du Canada.

**CANADIENS (en exil).** — Douglas Leiterman a fait un documentaire d'une heure sur la campagne électorale aux Etats-Unis pour le réseau C.B.S. Beryl Fox, pour le même réseau, réalise un film en couleur du Vietnam.

**CENSURE.** — Notre bonne censure vient d'interdire le dernier film de Roger Corman, **The Wild Angels**. Elle a aussi, pour la cinquième fois (belle persévérance), refusé son visa à **Aimer** de Jörn Donner.

**CONSERVATION.** — Dans le cadre du dernier festival de Venise avait lieu une « Réunion sur la conservation des films nitrates » ; étant donné l'importance des travaux de cette réunion, nous reproduisons in extenso le communiqué émis par les participants :

« Les participants du colloque de Venise sur la sauvegarde et la conservation des œuvres d'Art cinématographiques anciennes ont été unanimement émus par la perspective que dans divers pays certaines réglementations risquent de faire obstacle à l'œuvre de sauvegarde et de conservation du patrimoine cinématographique et à empêcher l'accès aux œuvres anciennes originales, telles que les ont faites et voulues leurs auteurs.

« Plus particulièrement grave est apparue la pression exercée pour obtenir l'interdiction de tirer dans l'avenir des copies d'après les négatifs nitrates, le transport et la manipulation de ce matériel dans les laboratoires et ceci même pour les films positifs ou négatifs détenus par les archives et musées du cinéma.

« Mesure qui ne manquera pas tôt ou tard d'entraîner leur destruction en raison de l'inutilité de la raison d'être de leur conservation.

« Il convient donc de rappeler 1°) que le cinéma est un art photographique donc un art plastique, et que le film doit être assimilé et protégé à ce titre comme toute œuvre d'art ; 2°) qu'il est absolument faux de prétendre qu'un contretype cinématographique ou photographique vaut le négatif original, qu'une épreuve positive tirée d'après un contretype a la même valeur plastique que celle tirée d'après le négatif original.

« Les participants de cette rencontre protestent unanimement en appelant à l'opinion mondiale pour que toutes les précautions de sécurité étant naturellement prises, les Cinémathèques puissent continuer à assurer les tirages et l'accès des œuvres originales d'époque, leur collection, et leur transport et pour que soit mis fin aux risques de destruction d'œuvres d'art et de documents historiques qui aurait des conséquences culturelles aussi graves que celles imaginées par **Fahrenheit 451**.

« Ce colloque a par ailleurs pris les mesures nécessaires pour que soit posé et étudié les moyens de restaurer et de conserver indéfiniment les œuvres originales par des procédés scientifiques à l'encontre de méthodes qui servent d'alibi à ceux qui veulent récupérer le sel d'argent et le colloque a tenu à mettre particulièrement en garde toutes les archives contre l'usage du test par prélèvement de parcelles de pellicules — test qui, s'il est appliqué rigoureusement, aboutit en quelques années à détruire l'œuvre sous prétexte d'en diagnostiquer l'état et qui, s'il est appliqué sous forme de prélèvements limités, est un prétexte pseudo scientifique destiné à justifier la destruction des œuvres. »

Alors qu'au contraire il existe une loi physique par laquelle il y a obligatoirement déperdition de lumière et de définition.

« Que ceci peut être corrigé mais non annulé et que dans ces conditions même au cas où les œuvres ou les documents auraient été préalablement contretypés ou reproduits même dans les conditions les meilleures dans l'état actuel de la technique, l'interdiction de tirer et la destruction des œuvres originales représenterait pour l'art cinématographique et pour les historiens de toutes disciplines une catastrophe comparable aux destructions des Bibliothèques et des œuvres d'art par les barbares.

**GARCEAU, Raymond.** — De Vancouver, Margaret Waddington nous écrit : « Merveilleux, **Les Carnet d'un p'tit Garceau**. Encore, encore ! Peter Jones, le représentant à Vancouver de l'O.N.F., est bien déçu de ne pas figurer dans la galerie de portraits du premier **Carnet**. Michael Spencer ne fume pas la pipe, mais Peter Jones en fume. Garceau aurait-il pris l'un pour l'autre ? » Question épineuse, qu'il faudra soumettre à un comité d'historiens. En attendant, les textes de Raymond Garceau connaissent une popularité étonnante à l'O.N.F. (et au N.F.B.) ; à preuve, sitôt publiés en français, ils sont traduits en anglais et passent dans toutes les mains anglo-saxonnes de la maison.

**HEBERT, Pierre.** — Récemment créé par un groupe de cinéphiles montréalais, le Prix Grant MacLean a été décerné à HOP OP, dernier film de notre collaborateur Pierre Hébert. Le Prix sera désormais attribué annuellement au début de la saison cinématographique.

**LAMARSH, Judy.** — Le **Star** de Toronto publiait il y a quelque temps un interview avec notre ministre responsable des « affaires cinématographiques », mademoiselle Judy Lamarsh. Ses propos sur l'O.N.F. sont particulièrement intéressants : « L'Office du film est devenu quelque chose de fort différent de ce qui à l'origine avait été envisagé. Je pense qu'il faudra voir si l'O.N.F. ne devrait pas de plus en plus se retirer de la

production de films, particulièrement en ce qui concerne le documentaire ou ces courts-longs métrages. Dans cette optique, l'Office s'en tiendrait strictement à une production gouvernementale, il ferait des films remplissant un besoin bien spécifique, comme des films pour encourager les gens à ne pas fumer, ou des films sur notre commerce. J'espère aussi que l'Office pourrait se charger de former des cinéastes... L'O.N.F. doit continuer à produire le genre de films pour lequel il a été créé. Mais depuis quelques années, ils ont fait des choses qui sont très loin de cela — par exemple le film sur le garçon et la fille à Toronto (**Nobody Waved Goodbye**)... Au début, ce devait être un court métrage, puis ça s'est allongé... » Puis plus loin, en réponse à l'interviewer qui lui demandait si l'O.N.F. devait cesser de financer les films de McLaren, ou des longs métrages comme **The Drylanders** et **Nobody Waved Goodbye** : « Ce ne serait pas juste de dire que je ne veux plus de ces choses-là. Je suis seulement en train de me demander quel rôle l'Office doit jouer ». On l'ignorait peut-être, mais Judy est une cinéphile avertie : « Je ne vais plus beaucoup au cinéma, depuis que je suis député. Probablement parce que je suis trop occupée, mais aussi parce que j'aime à aller au cinéma seule, et à Ottawa les gens me reconnaissent et trouvent ça dommage de me voir seule. C'est idiot, mais je n'y vais plus beaucoup. Je pense que le dernier film que j'ai vu, c'est **Lawrence of Arabia** — et je n'ai même pas pu voir la fin (c'est frustrant pour une femme) parce qu'on prenait le vote en Chambre. Mais je connais le cinéma beaucoup mieux que j'en ai l'air. Depuis que je suis adolescente, je suis une lectrice vorace de magazines de cinéma. Je les lis encore, moins cependant — chez ma coiffeuse chaque semaine, et j'enrage si elle n'en a pas de nouveaux à me passer ».

**LAMOTHE, Arthur.** — Vient de tourner un film avec Gilles Vigneault au cours du récital de ce dernier à la Comédie canadienne. Le film (partie en couleur, partie en noir et blanc) est produit par Vigneault et la Société générale de cinématographie. Le dernier congrès de la C.S.N. d'ailleurs s'ouvrait avec la première séquence du film.

**PISCINES, Les (suite et fin).** — Nous recevons de madame Agathe Patry la lettre suivante, à propos des articles de Pierre Théberge sur le thème de la piscine dans le cinéma canadien :

Montréal, 12 août 1966.

« Si on vaut pas une risée, on vaut pas grand'chose. »<sup>1</sup>  
Ma grand'mère.

MEMO AMICAL A : Monsieur Pierre Théberge,  
OBJECTIF,  
Revue indépendante de cinéma,  
C.P. 64,  
Station « N »,  
Montréal 18, P.Q.

Re. : « réflexion dialectique écrite » signée : Pierre Théberge, intitulée : « Le thème de la piscine dans le cinéma canadien », publiée dans la revue indépendante de cinéma, « OBJECTIF » :

1ère partie : no 35 — mai-juin, 1966.

2e partie : no 36 — août, 1966.

A SAVOIR :

a) la présence de la piscine dans « La Corde au cou » (film canadien 1965) est attribuable à l'imagination de Monsieur Claude Jasmin<sup>2</sup> et non à celle du prolifique Pierre Patry. « Rendons à César ce qui est à César et à... »<sup>3</sup> ;

b) vous trouverez la « para-piscine » de « TROUBLE-FETE » (film canadien 1964) dans un court métrage de Pierre Patry, « Collège Contemporain » (ONF 1961) ;

c) « Caïn » (film canadien 1965) et « La Terre à boire » (film canadien 1964) possèdent de toute évidence la même « para-piscine » : « la même maison ayant servi de décor au tournage de certaines séquences de chacun de ces films. »

Prochain thème à développer (s'il vous plaît) : « Le thème de la « marche-à-pied » ou « course-à-pied » dans le cinéma canadien ».

Il est malheureux que les comédiens et interprètes de certains films canadiens aient été payés à l'heure ou à la journée et non au mille...

Et merci...

si on peut arrêter de se « prendre au sérieux » et se rendre compte qu'il faut travailler à ce que les autres<sup>4</sup> nous prennent au sérieux...

...moyens à prendre :

« arrêter de faire des films « sérieux » et faire des films « sérieusement vrais » et « vraiment sérieusement »... (subtilités intellectuelles dues à la fréquentation constante du « prédicateur le plus recherché des divers couvents et collèges de la province... » je m'excuse, j'ai mis le mot prédicateur au singulier alors que j'aurais dû écrire « l'un des... »)

**N.B.** Je déclare être une personne du sexe féminin, canadienne-française-québécoise-ontarienne, entièrement responsable des mots qui sont contenus dans ce « mémo amical ». Mari, enfants, amis et autres ne doivent en aucune circonstance porter le poids de « ma réflexion dialectique »...

1. Evaluation selon lecteur.
2. Voir roman « La Corde au cou » publié par « Le Cercle du Livre de France » 1961.
3. A compléter par le lecteur.
4. Autres : petits et grands ; interprétation libre.

**TOILETTES.** — « En se mettant à l'heure de l'Expo, Séquences s'est donné une nouvelle toilette. » C'est tiré du dernier éditorial de Léo Bonneville — évidemment !

**VISCONTI, Luchino.** — Projet maintes fois annoncé et maintes fois remis, **L'Etranger** (d'après Camus) sera enfin tourné cet automne avec Alain Delon comme interprète principal, après quoi Visconti s'attaquera (juillet 1967) à la réalisation d'une version moderne de **Macbeth**, avec Julie Christie, et enfin (à une date très hypothétique) à une **Vie du Marquis de Sade** pour laquelle il espère gagner Orson Welles à jouer le « divin ».

# les paradis perdus du cinéma canadien

## CHAPITRE I

### notes en guise d'introduction à une préface éventuelle

S'il est vrai, ainsi que le dit si justement l'un des plus grands exégètes du cinéma au Canada, je parle de madame M.-Paule Vinay, illustre inconnue dont les textes ont toutefois accéléré ma prise de conscience dialectique des problèmes de l'inconscient collectif et individuel au Canada français, s'il est vrai, dis-je, que : « Le cinéma est le cultivateur par excellence de l'inconscient »<sup>1</sup>, force nous est d'admettre que nos moissons (institutions, penseurs, œuvres de création, hommes d'action, etc.) ont toujours été grandes et notre « culture » prospère.

Ce qui n'est pas à démontrer, puisque c'est un fait historique, national, catholique et canadien.

L'inconscient, toutefois, est un matériau qui s'exporte difficilement et se consomme sur place<sup>2</sup>. C'est par ailleurs un produit dont nous ne saurions nous passer d'aucune façon, notre économie religieuse, politique, sociale, artistique et autre<sup>3</sup> ayant toujours été à base d'inconscient et tous, consciemment ou inconsciemment, l'ayant entretenue avec l'intention, bien philanthropique, je n'en doute pas, de nous ouvrir les portes du paradis, c'est-à-dire de la vérité uni-

voque, du confort, de la sécurité, de l'atavisme<sup>4</sup>, de la prospérité, de l'esclavage et du bonheur.

La production confédérée annuelle d'inconscient au Canada et dans la province de Québec plus particulièrement s'est cependant accrue avec une rapidité telle qu'il a fallu mettre sur pieds, afin d'enrayer l'inflation, de promulguer la vente du produit et d'assurer la régularité de la mise en marché, qu'il a fallu mettre sur pieds, dis-je, de gigantesques Conserveries (ou paradis modèles) dont l'administration des unes, comme le veut toute saine démocratie, a été laissée à l'Etat (exemples : Radio-Canada, l'Office national du film), et l'administration des autres à l'industrie privée, c'est-à-dire le clergé dans un sens large (exemples : l'Office catholique national des Techniques de diffusion, l'Office diocésain des Techniques de diffusion, le Service d'éducation cinématographique et tous leurs parasites, **Films à l'écran**, **Séquences**, les ciné-clubs, ainsi de suite).

A partir de ce jour, toutes les grandes batailles entre les diverses Conserveries d'inconscient canadien et canadien-français, ce dernier riche en hormones et plus recherché, se sont livrées, vous n'en doutez pas, au niveau de **l'étiquette**. Tout est devenu une affaire de **propagande**, le produit, lui, restant le même, ce qui a provoqué la crise gustative actuelle<sup>5</sup>.

1. « Influence du cinéma sur les individus », Mme M.-Paule Vinay, **Nos cours**, vol. XIV, no 3, 11 octobre 1952, l'Institut Pie-XI.

2. L'inconscient canadien n'est toutefois pas raffiné sur les lieux ; il l'est aux Etats-Unis ou en Europe, après quoi il est re-transporté ici et mis en marché au triple du prix.

3. Je m'excuse de répéter tous ces grands mots qui n'ont aucun sens ; mais il faut justifier l'inutilité.

4. La seule tradition que nous avons su conserver intacte.

5. Les grandes révolutions commencent toujours à ce niveau.

## POUR LA GLOIRE DE DIEU

Que faut-il donc démontrer ? Rien, en somme. Il faut se contenter d'analyser les diverses étiquettes des diverses potions magiques diversement infaillibles qu'on nous a servies depuis toujours. Il faut apporter des témoignages des grands publicitaires qui nous gouvernent et faire sous leur patronage une excursion poétique dans les beaux paradis promis, enseignés et en action.

La tâche m'est toutefois grandement simplifiée du fait que le centre de formation des dits publicitaires est le même : la J.E.C. (Jeunesse étudiante catholique).

Le dogme de base est le suivant : « Nous avons le devoir de maîtriser le cinéma, de compléter les films d'une opinion personnelle chrétienne, et de faire qu'il s'intègre dans notre vie en fonction de la Rédemption. (...) Tout doit se faire pour la gloire de Dieu. »<sup>6</sup> Il suffit simplement, selon les besoins et les catégories étudiées, de remplacer le mot Dieu par celui de « Gouvernement » ou « Art ».

Une fois la transcendance du dogme filtrée par la liberté individuelle et devenant de ce fait même doublement transcendantement absolue, on constate aussitôt que : « Beaucoup de spectacles cinématographiques s'appliquent à déchaîner des instincts animaux et brutaux dont 2,000 ans de christianisme avaient à peu près purgé la société civilisée. »<sup>7</sup>

Le syllogisme est évident : une société chrétienne (catholique de préférence) est fondamentalement une société civilisée.

C'est évident.

Les apparences sont toujours évidentes (si j'en juge en tout cas par ce que je vois autour de moi ; si j'en juge, devrais-je dire, par **celles** que je vois autour de moi.)

C'est évident : « Le film provoque une émulation à l'abandon du code moral traditionnel dans notre pays » et « en termes familiers, l'abus du

cinéma multiplie les types hystéroïdes (et nous sommes indulgents !). »<sup>8</sup>

C'est évident, comme l'âme est évidente (principalement en cinérama). Ou l'absence d'âme, si l'on préfère. De là à affirmer que « pour que l'homme redécouvre l'amour il faut qu'il retrouve son âme »<sup>9</sup>, il n'y a qu'un frère Léo Bonneville, c.s.v.<sup>10</sup>.

Mais il y a l'âme collective et l'âme individuelle. La première requiert un moule informe dont la fabrication uniforme suit les règles suivantes : « Il faut qu'un film réalisé ici soit significatif par rapport à la réalité canadienne collective (et non individuelle). (...) Nous n'éliminerons que ce qui relève de la psychologie individuelle. »<sup>11</sup> Certes, cette « réalité collective » est constituée de l'ensemble des âmes individuelles canadiennes et plus particulièrement québécoises, ces dernières ayant plus que les autres une tendance à la super-individualisation ; mais l'on se doit d'enrayer immédiatement tout embryon de socialisme.

Mais l'âme individuelle a une grande faiblesse : **la chair**. « Les adultes ont développé une plus grande affinité au mal. Ils ont accumulé de l'affection pour les choses sensuelles. (...) Quand ils s'offrent des spectacles licencieux, ils en jouissent plus entièrement, avec toutes leurs facultés. (...) Il y a alors deux voies qui s'ouvrent : refréner ses passions (les sublimer) ou les satisfaire dans le mariage. (...) Les gens mariés ont leur compte. Ils devraient se restreindre davantage sur les thèmes amoureux. »<sup>12</sup> Mais qui s'en surprendrait, puisque « l'image filmée est combinée pour toucher les points sensibles de la masse » et que « ces points sont en général ceux où l'individu a souffert, ceux où principalement il a été frustré dans ses aspirations, soit par la société, soit par autre chose. »<sup>13</sup>

8. Idem.

9. « L'exploitation de l'amour au cinéma », le frère Léo Bonneville, c.s.v., *Séquences*, no 43.

10. Récemment matraqué à San Sebastian.

11. Pierre Juneau, *Supplément artistique de la Presse*, le 31 juillet 1965.

12. « Comment garder la pureté avec le cinéma et la télévision », Pierre Hébert, *Les annales de Notre-Dame du Sacré-Cœur*, décembre 1959. — Le Pierre Hébert en question n'est malheureusement pas celui qui écrit dans nos pages ; nous le regrettons, car les collaborateurs qui ont le sens de l'humour nous manquent.

13. « Influence du cinéma sur les individus », voir (1).

6. « Maîtrise du cinéma », *Centrale J.E.C.*, septembre 1950.

7. « Influence du cinéma sur les individus », voir (1).

## LE FOND ET LA FORME

C'est de plus en plus évident. Le corps a souffert de l'absence de l'âme et l'âme de l'absence du corps. Ce n'est ni plus ni moins que le problème du fond et de la forme, problème qui fut l'éternelle préoccupation des Censeurs de la censure et sur lequel la revue **Séquences**, dont je ne manquerai pas de louer les mérites indulgents dans un article subséquent, s'est souvent arrêtée (sans pouvoir aller plus loin), problème, enfin, qui a donné aux ciné-clubs le caractère « nécessaire » qu'on leur connaît et qui n'a plus à être reconnu.

Evidemment (nous nous rapprochons de plus en plus de l'évidence globale et existentielle), ce problème est un faux problème. Il fait partie de l'ère du **figuratif** et du romantisme. Gilles Pellerin l'a bien compris en déclarant : « Vous le savez comme moi, le rôle du cinéma converge vers deux buts : divertir et relever le niveau intellectuel de la population. Or, pour que ces deux objectifs se réalisent dans leur pleine mesure il faudra vraiment que le peuple, une fois pour toutes, se départisse de cette idée « d'aller aux vues », alors que c'est au cinéma qu'il doit aller. Le grand problème de la sexualité est, vous n'en doutez pas, le point stratégique qu'il faut contourner pour s'acheminer vers une émancipation de plus en plus entière. Le renouveau du cinéma, indéniablement, s'effectue dans le Québec, et cela malgré deux catégories de gens difficiles à manier selon leur vision trop peu éclairée des problèmes des sens : les incurables, i.e. tous ceux-là qui sont imbus de principes vieillots et qui — c'est paradoxal mais vrai — se scandaliseront à qui mieux mieux à la vue de la naissance d'un sein ou parce qu'ils se seront imaginés avoir aperçu un « éclair » de peau, alors qu'ils resteront bouche close, bien souvent, devant un cas d'adultère ; et, aussi, les récupérables qui, malgré la complicité de tous ces principes rachitiques dont leur cervelle est nourrie, viendront à reléguer leurs appréhensions pusillanimes dans la boîte des scrupules d'antan à cause des voyages, des lectures, des conversations dont ils auront su profiter. »<sup>14</sup>

14. « Entretien avec Gilles Pellerin », **Le journal des vedettes**, août 1963. Gilles Pellerin était alors membre du Bureau de la Censure de la P. Q.

Grâce à Gilles Pellerin, la voie du paradoxe fut ouverte et l'évidence tomba.

C'est évident.

Mais Gilles Pellerin n'était qu'un précurseur en même temps que le point d'aboutissement des pensées coordonnées et bien-pensantes qui n'ont cessé de ruiner notre patrimoine déjà pauvre. Les hommes de demain n'étaient pas encore nés et Jacques Godbout n'avait pas encore lancé le cri d'alarme qui devait marquer toute une génération : « L'EPOQUE ROMANTIQUE EST TERMINEE. D'AILLEURS, UN FILM ÇA NE S'IMPROVISE PAS... »<sup>15</sup>

(à suivre)

Jean-Pierre LEFEBVRE

15. Jacques Godbout, **Supplément artistique de la Presse**, le 31 juillet 1965.

N.B. Nous aurons l'occasion dans d'autres articles de revenir à notre point de départ et de reparler de toutes ces évidences en même temps que des grands hommes auxquels nous avons fait l'injustice, dans le présent article, de ne pas citer leur pensée entière et de ne pas en démontrer les rouages dialectiques.

P.S. Etant donné que nous sommes aguerris des multiples déformations possibles de la pensée d'un auteur, soit par les journalistes, s'il s'agit d'un entretien, soit par les imprimeurs dans d'autres cas ou soit, par les scribes, nous serions reconnaissants à ceux qui voudraient bien le faire s'ils voulaient corriger eux-mêmes les erreurs qui auraient pu se glisser dans le présent texte et qui se glisseront de toute évidence dans les autres.

## La vie heureuse de Léopold Z

35mm et 16mm  
Noir et blanc  
68 minutes 30 secondes

Comédie dramatique traitant de l'enlèvement de la neige à Montréal, la veille de Noël, et des aventures inénarrables du héros, de la première heure du jour jusqu'à minuit.

Réalisateur: Gilles Carle  
Producteur: Jacques Bobet



Les copies 35mm sont distribuées par  
**Columbia Pictures of Canada Ltd.**  
2000 Northcliffe, Montréal

Les copies 16mm sont distribuées par  
**J. A. Lapointe Films Inc.**  
7373, rue Lajeunesse, Montréal 10.

## Départ sans adieux

35mm et 16mm  
Noir et blanc  
80 minutes 2 secondes

Existe-t-il d'autres valeurs que l'argent, le confort, la sécurité et la respectabilité? Deux adolescents tentent de s'en aviser.

Réalisateur: Don Owen  
Producteur: Tom Daly



Deux productions de  
**l'Office national du film**  
C.P. 6100, Montréal 3, Qué.

UN HOMME  
& UNE FEMME

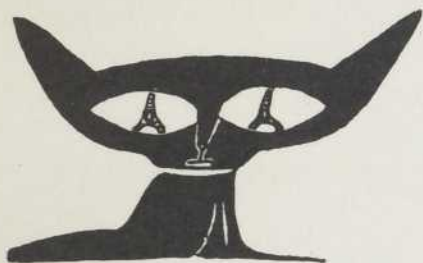
*de claude lelouch*

PALME D'OR



PARIS VU PAR ...

*godard, chabrol  
douchet, rouch  
rohmer, poliet*



VIRIDIANA

*de luis bunuel*

TERRE DES ANGES

*de gyorgy revesz*

LA PASSAGERE

*de andrzej munk*



GALIA

*de  
georges lautner*

MAIN BASSE  
SUR LA VILLE

*de francesco rossi*

JUDEX  
THOMAS  
L'IMPOSTEUR

*de georges franju*



PAS QUESTION  
LE SAMEDI

*d'alex joffé*

MANETTE

*de camil adam*

LES COPAINS

*d'yves robert*



I FIDANZATI  
(THE FIANCES)

*de ermano olmi*

*pour toute  
information  
écrivez  
ou téléphonez*

à

JOURNAL D'UN FOU

*de roger coggio*

135 est, rue Sherbrooke  
suite 205  
Montréal, Qué.

Tél. (514) 844-1791

**PRIMA**  
FILM INC.



## POSSÈDE LES DROITS DE

l'homme du lac **Canada** golden gloves **SEUL**  
**OU AVEC D'AUTRES** bûcherons de la manouane la  
lutte **POUR LA SUITE DU MONDE** opus 1 **CA-**  
**NADA** histoire d'une bibite **LE RÉVOLUTIONNAIRE**  
l'homoman **CANADA** anna la bonne opening  
speech square dance **CANADA**

**LES 400 COUPS** les mistons **TIREZ SUR LE PIANISTE**  
mais où sont les nègres d'antan **FRANCE** le songe  
des chevaux sauvages **JULES ET JIM** cuba si **LA**  
**PEAU DOUCE** histoire d'eau **LE GRAND SECRET** le  
chant du styrène **L'AMÉRIQUE INSOLITE** Charlotte  
et son jules **PARIS NOUS APPARTIENT** le coup du  
berger **UN CŒUR GROS COMME ÇA** france **LETTRÉ**  
**DE SIBÉRIE** tous les garçons s'appellent patrick **LA**  
**PARTIE DE CAMPAGNE** le voyageur **ZAZIE DANS**  
**LE MÉTRO** x.y.z. **TINTIN ET LA TOISON D'OR** pa-  
cific 231 **LA BATAILLE DE FRANCE** la cocotte d'azur  
**LE TEMPS DU GHETTO** france **TIRE AU FLANC**  
france france **LA DÉRIVE** **LE TROU** **LA GUERRE**  
**DES BOUTONS** france

**HARAKIRI** love **L'HÉRITAGE** love **LA PRIÈRE**  
**DU SOLDAT** japon **LA ROUTE DE L'ÉTERNITÉ** love  
tchécoslovaquie **LE BARON DE CRAC** labyrinthe  
**POLOGNE** mammifères **HALLELUYAH THE HILLS**  
usa **YOU ONLY LIVE ONCE** et autres et autres

