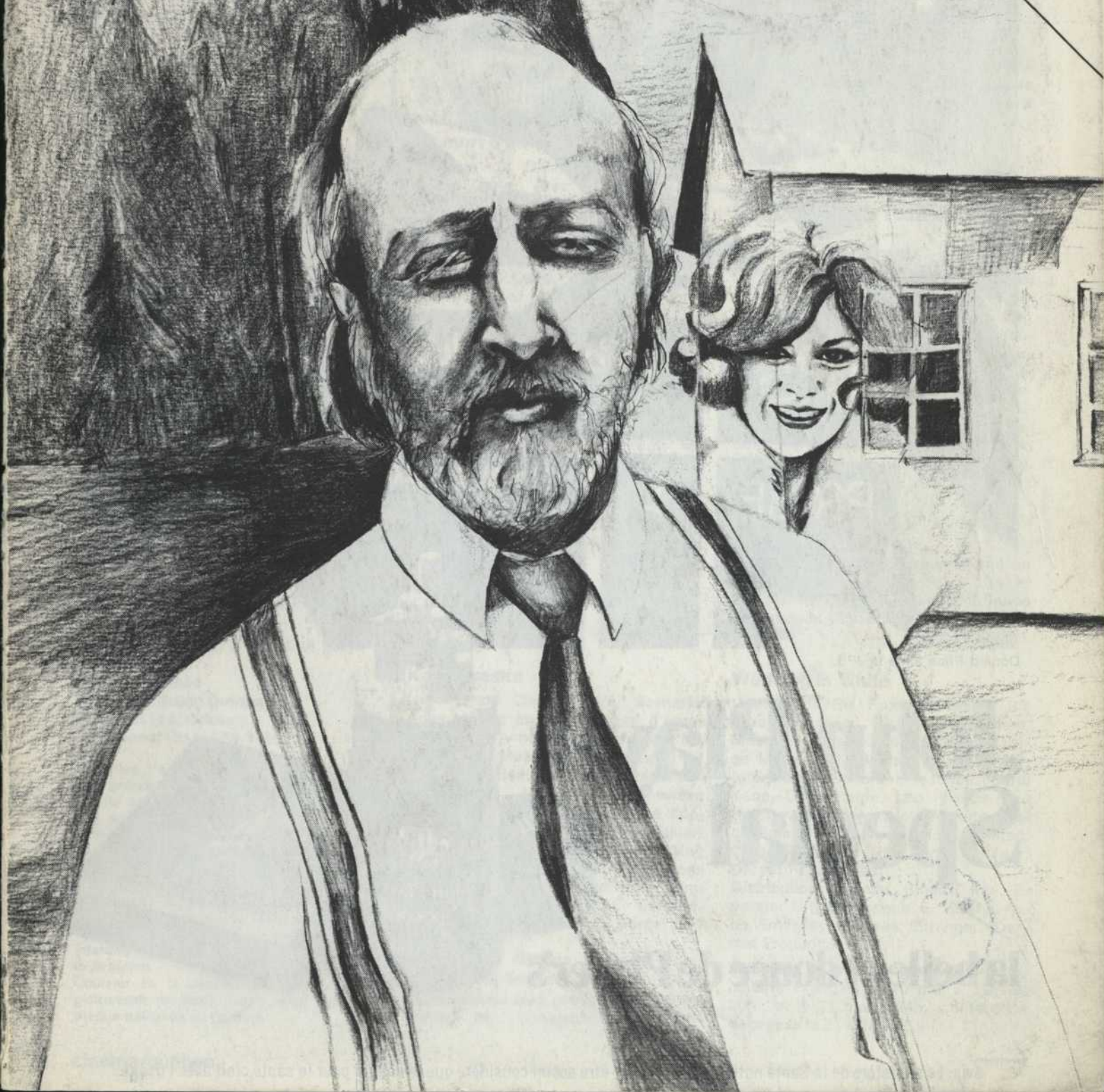
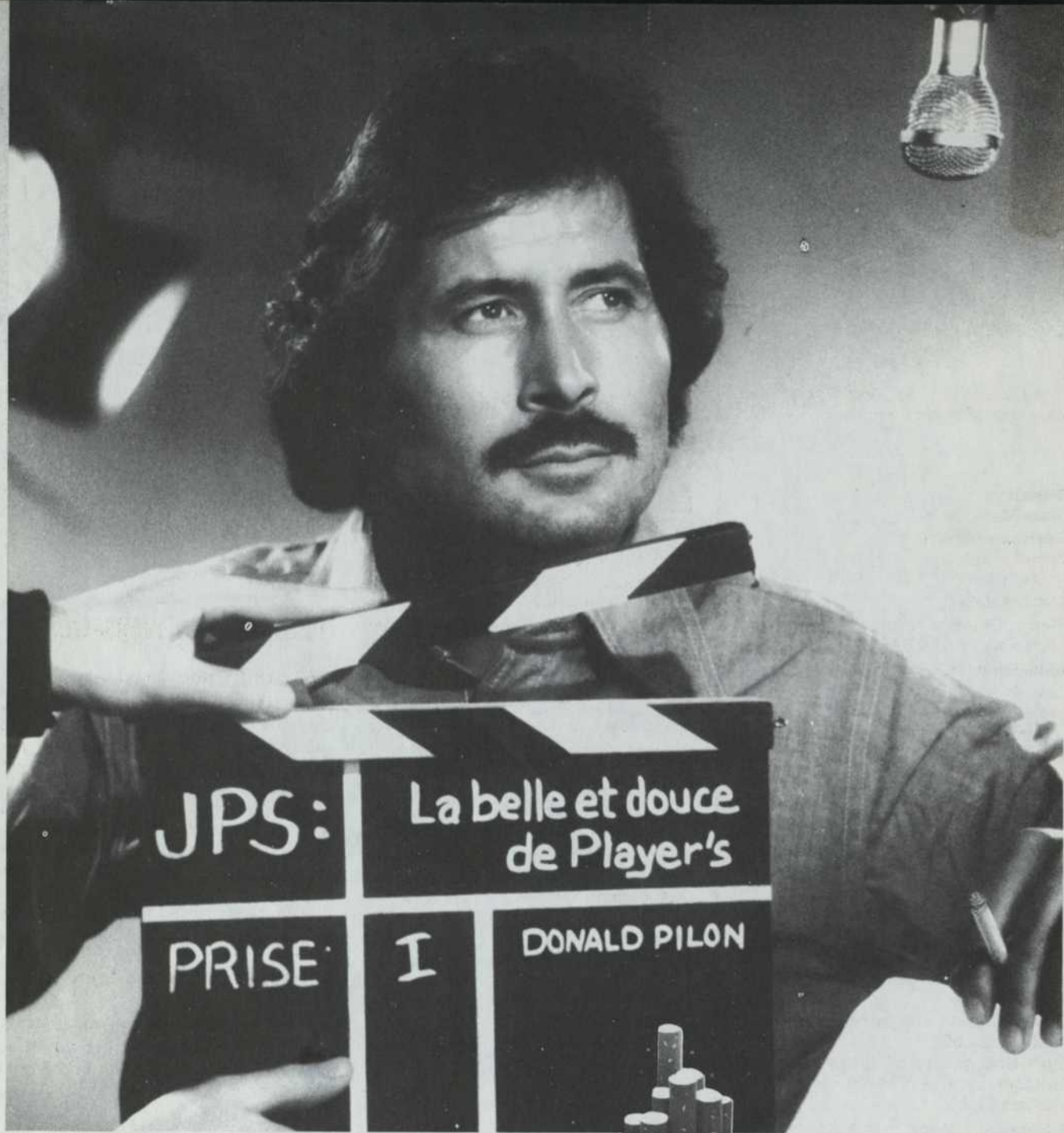


PER
C-8

cinéma québec

spécial festival
numéro gratuit





Donald Pilon aime la JPS.

John Player Special

la belle et douce de Player's



Avis: Le ministère de la Santé nationale et du Bien-être social considère que le danger pour la santé croît avec l'usage.

PER
C-841/5

cinéma québec

1973

Photo couverture: **La mort d'un bûcheron** vu par Michèle Cournoyer.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

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

Collaborateurs:

Pierre Demers, Jean Leduc, Gilles Marsolais, André Pâquet

Administration, publicité:

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Francesca Pozzi

Distribution:

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

Index:

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

Abonnements:

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

Etats-Unis, ajouter un dollar

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

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

québec/canada à cannes

En compétition

La mort d'un bûcheron

Un film de Gilles Carle. **Scénario:** Gilles Carle, avec la collaboration d'Arthur Lamothe. **Images:** René Verzier. **Musique:** Willie Lamothe, Tristan Hansinger, Chick Peabody, Peter Van Ginkel. **Son:** Henri Blondeau. **Montage:** Gilles Carle. **Interprètes:** Carole Laure, Daniel Pilon, Willie Lamothe, Denise Filiatrault, Marcel Sabourin. **Producteur:** Pierre Lamy. **Production:** Les Productions Carle-Lamy Ltée, avec l'aide de la S.D.I.C.C. des Cinémas Unis Ltée et des Productions Mutuelles Ltée. **Caractéristiques:** 35 mm, couleur. **Durée:** 108 minutes.

Distribution: Canada, Les Films Mutuels Ltée; Etranger, Les Films Mutuels Ltée, Albatros Films.

(**La mort d'un bûcheron** sera présenté dans la grande salle du Palais des Festivals le 21 mai à 22h.30)

Hors compétition

Kamouraska

Un film de Claude Jutra. **Scénario:** Anne Hébert et Claude Jutra; d'après le roman d'Anne Hébert. **Images:** Michel Brault. **Musique:** Maurice Le Roux. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Renée Lichtig. **Interprètes:** Geneviève Bujold, Richard Jordan, Philippe Léotard, Marcel Cuvellier, Suzie Baillargeon. **Producteur:** Pierre Lamy, Mag Bodard. **Production:** Les Productions Carle-Lamy Ltée, Société Parc Film, avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 119 minutes.

Distribution: Canada, France Film; Etranger, Cinépix Inc.

(**Kamouraska** sera présenté hors-compétition par l'Association de la cri-

tique française dans la grande salle du Palais des Festivals le 11 mai à 17h.30)

Quinzaine des réalisateurs

Réjeanne Padovani

Un film de Denys Arcand. **Scénario:** Jacques Benoît, Denys Arcand. **Images:** Alain Dostie. **Musique:** Gluck, Walter Boudreau. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Denys Arcand, Marguerite Duparc. **Interprètes:** Jean Lajeunesse, Luce Guilbeault, Roger Lebel, Pierre Thériault, Frédérique Collin. **Producteur:** Marguerite Duparc-Lefebvre. **Production:** Cinak Cie, avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 90 minutes.

Distribution: Canada, Cinépix Inc.; Etranger, Cinépix Inc.

(**Réjeanne Padovani** sera présenté au cinéma Français le 12 mai à 13h. et 20h., et le 13 mai à 24h.; conférence de presse le 13 mai à 16h.45.)

Wedding in White

Un film de Bill Fruet. **Scénario:** Bill Fruet. **Images:** Richard Leiterman. **Musique:** Milan Kymlicka. **Son:** George Mulholland. **Montage:** Tony Lower. **Interprètes:** Donald Pleasence, Carol Kane, Doris Petrie, Leo Phillips Paul Bradley. **Producteur:** John Vidette. **Production:** Dermot Productions Limited. **Caractéristiques:** 35 mm, couleur. **Durée:** 101 minutes.

Distribution: Canada, Cinépix Inc.; Etranger-U.S.A.: Joseph E. Levine Avco Embassy Pictures; Etranger, Dermot Productions Ltd.

(**Wedding in White** sera présenté au cinéma Français le 20 mai à 13h. et 20h., et le 21 mai à 24h.; conférence de presse le 21 à 16h.45.)



les productions carle-lamy ltée

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

Marché du film

August and July

Un film de Murray Markowitz. **Images:** James P. Lewis. **Musique:** Bruce Nyznik. **Son:** Tony Hall. **Montage:** André Herman. **Interprètes:** Alexa de Wiel, Sharon Smith. **Production:** Paradise Films Ltd., avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35 mm, couleur. **Durée:** 90 minutes. **Distribution:** Canada, Crawley Films Limited; Etranger, Films Limited.

Les colombes

Un film de Jean-Claude Lord. **Scénario:** Jean-Claude Lord. **Images:** Claude Larue. **Musique:** Michel Conte. **Son:** Patrick Rousseau. **Montage:** Jean-Claude Lord. **Interprètes:** Jean Besré, Lise Thouin, Jean Duceppe, Manda, Paul Berval, Jean Coutu, Diane Guérin, Willie Lamothe, Gaétane Létourneau. **Production:** Jean-Claude Lord Inc., Les Productions Mutuelles Ltée, Famous Players, S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 116 minutes. **Distribution:** Canada; Les Films Mutuels; Etranger, Les Films Mutuels.

Cry of the Wild

Un film de Bill Mason. **Scénario:** Bill Mason. **Images:** Bill Mason, Blake James. **Musique:** Larry Crosley. **Son:** Don Wellington. **Montage:** Bill Mason. **Producteur:** Bill Brind. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 35mm, 16mm, couleur. **Durée:** 88 minutes. **Distribution:** Canada, KEG Productions; Etranger, KEG Productions.

Et du fils

Un film de Raymond Garceau. **Scénario:** Raymond Garceau et Vladimir Valenta. **Images:** Michel Thomas-d'Hoste. **Son:** Joseph Champagne. **Montage:** Pierre Lemelin. **Interprètes:** Ovila Légaré, Jacques Godin, Réjean Lefrançois. **Producteur:** Pierre Gauvreau. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 84 minutes. **Distribution:** Canada, France Film; Etranger, Office National du Film du Canada.

Get Back

Un film de Donald Shebib. **Scénario:** Claude Harz. **Images:** Richard Leiterman. **Musique:** Matthew McCauley. **Son:** Jim Mc Carthy. **Montage:** Tony Lower, Donald Shebib. **Interprètes:** Michael Parks, Bonnie Bedelia, Chuck Shamata, Henry Beckman, Hugh Webster. **Producteur:** G. Chalmers Adams. **Production:** Clearwater Films Limited, avec l'aide de la S.D.I.C.C., de la Banque Toronto-Dominion et de Famous Players. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 90 minutes. **Distribution:** Canada, Films Mutuels; Etranger, Clearwater Films Limited.

Journey

Un film de Paul Almond. **Scénario:** Paul Almond. **Images:** Jean Boffety. **Musique:** Luke Gibson. **Son:** Patrick Spence-Thomas. **Montage:** Honor Griffith, James Mitchell. **Interprètes:** Geneviève Bujold, John Vernon. **Producteur:** André Lamarre. **Produc-**

tion: Quest Film Productions Ltée et la participation de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 97 minutes.

Distribution: Canada, Astral Communications Ltd; Etranger, Astral Communications Ltd.

Keep It in the Family

Un film de Larry Kent. **Scénario:** Edward Stewart. **Images:** Roger Moride. **Musique:** Paul Baillargeon. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Larry Kent. **Interprètes:** Patricia Gage, John Gavin, Adienne La Russa, Allan McRae. **Producteur:** John Dunning, André Link. **Production:** Dal Productions, avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 91 minutes.

Distribution: Canada, Cinépix Inc.; Etranger, Cinépix Inc.

OK....Laliberté

Un film de Marcel Carrière. **Scénario:** Jean-P. Morin. **Images:** Thomas Vamos. **Musique:** François Dompierre. **Son:** Claude Hazanavicius, Serge Beauchemin. **Montage:** Werner Nold. **Interprètes:** Jacques Godin, Luce Guilbeault, Jean Lapointe, Lucille Papineau, Denise Proulx. **Producteur:** Marc Beaudet. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 112 minutes.

Distribution: Canada, France Film; Etranger, Office National du Film du Canada.

Paperback Hero

Un film de Peter Pearson. **Scénario:** Barry Pearson, Les Rose. **Images:** Don Wilder. **Musique:** Ron Collier. **Son:** Jim Mc Carthy. **Montage:** Kirk Jones. **Interprètes:** Keir Dullea, Elizabeth Ashley, John Beck, Dayle Haddon, Franz Russell. **Producteur:** John F. Bassett, James Margellos. **Producteur:** Agincourt Productions, avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 93 minutes.

Distribution: Canada, Alliance Film Distributors; Etranger, Astral Communications Ltd.

Le p'tit vient vite

Un film de Louis-Georges Carrier. **Scénario:** Yvon Deschamps. **Musique:** Jacques Perron. **Interprètes:** Yvon Deschamps, Denise Filiatrault, Magali Noël. **Producteur:** Michel Costom et Richard Hellman. **Production:** Mojack Film avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** Image 655 transféré en 35mm/film. **Durée:** 90 minutes.

Distribution: Canada, La Société nouvelle de cinématographie; Etranger, Mojack Film Limitée, Orly Films.

The Pyx

Un film de Harvey Hart. **Scénario:** Robert Schlitt, d'après le roman de John Buell. **Images:** René Verzier. **Musique:** Harry Freedman. **Montage:** Ron Wisman. **Interprètes:** Karen Black, Christopher Plummer, Donald Pilon, Jean-Louis Roux, Yvette Brind'Amour. **Producteur:** Maxine Samuels. **Production:** Host Productions Quebec Ltd., avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** Eastmancolor, Panavision. **Durée:** 111 minutes.

Distribution: Canada, Cinépix Inc.; Etranger, World Film Sales.

**Quand c'est parti, c'est parti
(J'ai mon voyage)**

Un film de Denis Héroux. **Scénario:** Gilles Richer. **Images:** Bernard Chentrier. **Musique:** Claude Bolling. **Son:** Patrick Rousseau. **Montage:** Etienne Muse. **Interprètes:** Dominique Michel, Jean Lefebvre, René Simard, Francis Blanche, Mylène Demongeot. **Producteur:** Claude Héroux. **Production:** Cinévidéo, avec l'aide de l'Agence Canadienne de Publicité, Cinémas Unis Ltée, Productions Mutuelles Ltée, S.D.I.C.C., Kangourou Films (Paris). **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 89 minutes. **Distribution:** Canada, Les Films Mutuels; Etranger, Les Films Mutuels, Albatros Films.

Quelques arpents de neige

Un film de Denis Héroux. **Scénario:** Marcel Lefebvre, Gilles Elie, d'après une idée originale de Denis Héroux. **Images:** Bernard Chentrier. **Musique:** François Cousineau. **Son:** Joseph Champagne. **Montage:** Yves Langlois, Mélanie Gelman. **Interprètes:** Mylène Demongeot, Daniel Pilon, Christine Olivier, Jean Duceppe. **Producteur:** Claude Héroux. **Productions:** Cinévidéo, Productions Mutuelles, Famous Players, Bellevue Pathé avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 94 minutes. **Distribution:** Canada, Les Films Mutuels; Etranger, Les Films Mutuels.

The Rainbow Boys

Un film de Gerald Potterton. **Scénario:** Gerald Potterton. **Images:** Robert Saad,

Musique: Howard Blake. **Son:** Patrick Spence-Thomas, Billy Nobels. **Montage:** Marlene Fletcher. **Interprètes:** Donald Pleasence, Kate Reid, Don Calfa. **Producteur:** Murray Shostak. **Production:** Potterton Productions Inc, avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** Panavision, couleur. **Durée:** 90 minutes. **Distribution:** Canada, Les Films Mutuels; Etranger, Les Films Mutuels.

Slipstream

Un film de David Acoma. **Scénario:** William Fruet. **Images:** Marc Champion. **Musique:** Brian Ahern. **Son:** Russel Heise. **Montage:** Tony Lower. **Interprètes:** Luke Askew, Patti Oatman, Eli Rill, Scott Highlands, Danny Friedman. **Producteur:** James Margellos. **Production:** Pacific Rim Films Ltd., avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** Todd-AO, couleur. **Durée:** 92 minutes. **Distribution:** Canada, Cinépix Inc.; Etranger, Cinépix Inc.

Taureau

Un film de Clément Perron. **Scénario:** Clément Perron. **Images:** Georges Dufaux. **Musique:** Jean Cousineau. **Son:** Joseph Champagne. **Montage:** Pierre Lemelin. **Interprètes:** André Melançon, Monique Lepage, Michèle Magny, Louise Portal, Marcel Sabourin. **Producteur:** Marc Beaudet. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 100 minutes. **Distribution:** Canada, France Film; Etranger, Office National du Film du Canada.

Le temps d'une chasse

Un film de Francis Mankiewicz. **Scénario:** Francis Mankiewicz. **Images:** Michel Brault. **Musique:** Pierre F. Brault. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Werner Nold. **Interprètes:** Guy L'Ecuyer, Pierre Dufresne, Marcel Sabourin, Luce Guilbeault. **Producteur:** Pierre Gauvreau. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, 35mm, couleur. **Durée:** 92 minutes. **Distribution:** Canada, Cinépix Inc.; Etranger, Office National du Film.

La vie rêvée

Un film de Mireille Dansereau. **Scénario:** Mireille Dansereau, Patrick Auzépy. **Images:** François Gill. **Musique:** Emmanuel Charpentier. **Son:** Jean Rival, Claude Beaupré. **Montage:** Danielle Gagné. **Interprètes:** Lilianne Lemaître-Auger, Véronique Le Flaguais. **Producteur:** Guy Bergeron. **Production:** Association Coopérative de Productions Audio-Visuelles avec l'aide de la S.D.I.C.C. **Caractéristiques:** 16mm, 35mm, couleur. **Durée:** 90 minutes. **Distribution:** Canada, Faroun Film Ltée.; Etranger: Faroun Film Ltée.

CINEPIX CANADA présente

GENEVIEVE BUJOLD
DANS
UN FILM DE CLAUDE JUTRA

KAMOURASKA

LAUGHS
had any
lately..?

John
GAVIN
Pat
GAGE

LARRY KENT'S

KEEP IT IN
THE FAMILY

PADOVANI L'HOTESSE LE MAIRE LE MINISTRE LA JOURNALISTE

Jean LAJEUNESSE
Pierre THERIAULT
Luce GUILBEAULT

REJEANNE PADOVANI

un film de
DENYS ARCAND

when you have your freedom...
you don't need anything else

Slipstream

with Luke Askew Patty Oatman Eli Rill - Directed by David Acoma

CINEPIX • PRODUCTION • CO-PRODUCTION • VENTE MONDIALE • DISTRIBUTION CANADA

CANNES: ANDRE LINK - HOTEL CARLTON • WARNER WOLFE - PALAIS MIRAMAR

Les films Mutuels présentent à Cannes



**Sélection officielle
Cannes 1973**

**LA MORT
D'UN BUCHERON**
un film de gilles carle
carole laure
daniel pilon willie lamothe
marcel sabourin pauline julien
denise filiatraut
Une production CARLE LAMY



les colombes
un film de jean-claude lord
jean besrè-lise thouin-jean duceppe
manda-paul berval-jean coutu
gaë tane lè tourneau-diane guérin-willie lamothe
francoise hardy musique de michel conte



UN FILM DE DENIS HEROUX
**QUELQUES ARPENTS
DE NEIGE**

CHRISTINE OLIVIER - DANIEL PILON - JEAN DUCEPPE
MYLENE DEMONGEOT - FREDERIC DE PASQUALE
YVAN DUCHARME - ROLAND CHENAIL - DANIEL GADOUAS - JACQUES DESPROSERS
JEAN COUTU - GERARD POIRIER - ROSE-REY DUZEL
UNE SUPER-PRODUCTION DE CLAUDE HEROUX EN PANAVISION - COULEURS

DOMINIQUE MICHEL
JEAN LEFEBVRE

dans une
comédie de
réalisée par GILLES RICHER
DENIS HEROUX



UNE PRODUCTION
CLAUDE HEROUX

Contact à Cannes
Pierre David, Armand Cournoyer, Hôtel Gonnet
Robert André, stand Albatros Film (Palais)

"Les colombes" Jean-Claude Lord critique parle de Jean-Claude Lord réalisateur

On vient de me demander une auto-critique! J'ai hésité avant de m'y risquer. Et puis me voilà!

Pourquoi avoir hésité? Pour des millions de raisons, mais surtout parce qu'au moment d'écrire ces lignes mon film n'est pas entièrement terminé et qu'il y a maintenant deux ans que j'y travaille quotidiennement. Il me manque donc une certaine dose de recul. Mais quand même! Je n'en suis pas à une folie près!

Comme vous le savez peut-être, j'animais jusqu'à tout récemment une chronique cinématographique à l'antenne de CFTM-TV (canal 10), tous les dimanches au cours de l'émission **Bon dimanche** avec André Robert. Depuis déjà trois ans, j'y faisais non pas la critique mais la revue des films à l'affiche à Montréal. Volontairement sans idéologie politique ou sociale préalable, mon seul et unique but était de conduire le spectateur au produit qu'il voulait voir en le rendant conscient de la qualité (ou, plus souvent, de l'absence de qualité du produit en question) même si, en définitive, le spectateur s'en fout souvent! Le tout en essayant de ne pas trop me prendre au sérieux et en m'amusant. Si un homme veut voir des fesses, il ne demande qu'une chose: qu'elles soient belles, volumineuses ou petites (selon les goûts), et nombreuses! Et après tant d'années d'austérité, à cause d'une société très répressive à cet égard, n'a-t-il pas droit à cette maigre consolation (en voir!) sans être méprisé pour autant?

Mais ce métier de chroniqueur, sur lequel je pourrais m'étendre beaucoup plus longuement, est un accident cinéma/québec

extrait du Vol. II, No 1, pp. 9-10



et un hors-d'oeuvre. Il y a déjà près de dix ans que je travaille professionnellement dans la production cinématographique, presque exclusivement au niveau du long métrage de fiction en tant qu'assistant-réalisateur. J'ai participé ainsi à toutes les productions de Coopératio de 63 à 66 (**Trouble-fête**, **La corde au cou**, **Entre la mer et l'eau douce**, etc.), en plus de travailler occasionnellement pour l'ONF et d'autres compagnies dont Argofilm (New York), Franco-London Films, etc. J'ai même réalisé en 65 un long métrage de fiction tiré d'un roman de Claude Jasmin, **Délivrez-nous du mal**, avec Guy Godin et Yvon Deschamps... et la

modique somme de \$5.000 (non, je n'ai pas oublié de zéro!). Le film est sorti cinq ans plus tard au milieu de l'été et personne ne l'a vu, heureusement!

Les colombes, comme la plupart des films québécois, a été tourné dans des circonstances particulièrement difficiles. Un scénario refusé presque partout malgré les huit mois de travail passés sur le texte. La SDICC, au bout de neuf mois d'hésitation et de refus, a fini par accoucher d'un maigre \$25.000. Le tout s'est finalement terminé par une production style coopérative où les techniciens n'avaient que 50% de leur salaire, de même que les maisons d'équipe-

ment, les laboratoires, etc. (\$110.000.00 comptant sur un budget total de \$225.000.00). Mais ces difficultés et toutes les autres ne concernent en rien le spectateur. Ça ne l'intéresse pas et ça ne le regarde pas lorsqu'il voit le film!

Je l'ai produit, écrit, réalisé et monté. Ce cumul des charges a été rendu obligatoire par l'absence d'argent. Il dure deux heures. Il a été tourné en 35 mm couleurs, à Montréal, l'automne et l'hiver derniers.

Même s'il s'agit d'un film québécois, il délaisse le problème politique du Québec et des québécois pour se concentrer davantage sur les relations de l'individu face à d'autres individus et à la société qui l'entoure dans le contexte plus général du monde occidental.

Julien, jeune professeur issu de milieu riche et de père "avocat-politicailleur", épouse au tout début du film Josianne, jeune "chanteuse-prometteuse-débutante" populaire issue d'un milieu plus pauvre. Elle a conservé, à ce jour, une innocence d'enfant qui a conquis Julien. Mais Julien veut sortir de son milieu sclérosé *westmountais*, cherchant une autre façon de vivre, alors que Josianne, au contraire, cherche à adhérer à ce milieu susceptible de l'aider dans sa carrière et de lui faire gravir l'échelle sociale. Malheureusement pour leur amour, l'influence du milieu semble plus forte que celle du mari. Josianne lui échappe.

L'oncle Albert, victime il y a dix ans d'un drame dont il ne s'est jamais relevé, a senti instinctivement le danger qui guette Josianne, le danger de ce passage au monde des adultes. Même si "les vieux ne sont que d'anciens enfants de chienne et les jeunes, les enfants des enfants de chienne en puissance", il essaie de la rendre consciente de ce qu'elle vit et du milieu pourri auquel elle veut adhérer en lui révélant des scandales, en lui envoyant de vieilles poupées qui lui sont très chères, etc.

Inexorablement, elle poursuit son chemin malgré

l'oncle Albert, sans se rendre compte de l'éloignement progressif de Julien. Julien, déçu, cherche ailleurs; dans tout ce système, il cherche une place où être bien avec lui-même. Il s'intéresse aux contestataires qui n'ont pas craint de se déshabiller et de tuer des colombes sur scène; il cherche chez une ancienne maîtresse dont le cynisme a fait sa joie un temps; il regarde de près, lui aussi, les enfants... Il ne se résout pas à la violence parce que "dans le fond, si on connaissait vraiment chaque individu en particulier, on ne pourrait pas lui faire de mal consciemment"; c'est-à-dire si on tenait compte de son hérité, de son conditionnement social et familial, de son éducation, on comprendrait pourquoi l'individu agit ainsi et combien peu responsable, au fond, il est de ses actions ou de ses idées, même s'il faut les combattre à mort.

Dans le fond, comment un enfant que l'on adore peut-il arriver à échapper à ce conditionnement social qui en fera un "enfant de chienne", si ce n'est par la mort? Et pourtant, comme le dit la chanson-thème du film, "les enfants sont le seul espoir au monde, ils sont les seuls qui ont le temps"...

On peut reconnaître trois histoires à l'intérieur de ce film: l'histoire d'amour de Julien et Josianne, les problèmes de l'oncle Albert, et l'histoire de Julien-Micheline et de ses contestataires! Défaut ou qualité? Je pense qu'habituellement les gens ne vivent pas un problème isolément. Il y a toujours un ensemble de problèmes, de situations, de personnes pour nous influencer quotidiennement même pour les choses les plus bénignes. Mais, à l'intérieur de cette option, peut-être, peut-on reprocher au film de ne pas aller assez loin pour aucune des trois histoires? Peut-être...

C'est un film de facture essentiellement nord-américaine par opposition à européenne. Il s'y passe beaucoup de choses; l'action est menée rondement, on

ne s'attarde nulle part. Les coupes sont brutales (aucun fondu ou fondu enchaîné dans tout le film). C'est quand même long de par la structure même du scénario et du film. Ça tient de l'histoire d'amour, du drame social et de la mini-fresque sociale.

Les personnages sont assez simples, humains très souvent en situation. Ce n'est d'ailleurs qu'à travers ces situations qu'ils finissent graduellement par se dévoiler. Selon les spectateurs et le milieu auquel ils appartiennent, les gens ont tendance à s'identifier au "politicailler", qui a bien raison de défendre sa situation et de vouloir aider sa bru; à Julien, le seul personnage qui soit au moins honnête et qui cherche un peu; à l'oncle Albert, énigmatique, sympathique, négatif; ou à Josianne, cette petite fille toute simple qui n'aspire à rien d'autre qu'à chanter et à d'autre qu'à chanter et à avoir un peu de confort et de gloire. C'est que, par rapport au conditionnement dont ils ont tous été victimes, ils ont tous finalement d'excellentes raisons pour agir ainsi.

Mais, si les personnages possèdent une certaine ambivalence de sympathie ou d'antipathie à ce niveau, la musique, par contre, souvent en contrepoint, n'est pas tendre pour certains personnages. Elle a été enregistrée uniquement avec des instruments de musique jouets (sauf un piano, et sauf pour les deux chansons). Elle vient ridiculiser certaines personnes qui se prennent au sérieux, et appuyer les autres. De conception originale, elle est très efficace et elle apporte au film un commentaire, une coloration et une dimension de plus.

Et voilà cet exercice de témérité terminé! C'est ce qui s'appelle se prendre au sérieux! Pas trop quand même, j'espère!... Quelle sera ma réaction quand je relirai "ça" après la sortie du film? Chaque problème en son temps. Mais je pense que, dans les circonstances, ça valait le coup d'essayer...

Et maintenant, je le livre au pic des démolisseurs... □

"J'ai mon voyage" Gilles Richer et la comédie québécoise

extrait du Vol. II, No 6/7, p. 9

Ce qui m'importe avant tout c'est de faire rire le monde, et quand je dis "le monde", je veux dire "le vrai monde".

Mais faire rire, qu'est-ce que cela veut dire au juste? Il n'y a pas de définition infaillible, il n'y en a jamais eu. Mais disons que le rire, pour moi, est avant tout à base de défrustration. C'est-à-dire que vous créez une situation, à l'intérieur de laquelle vous mettez des personnages que vous faites réagir comme la majorité des gens auraient aimé réagir mais n'en ont pas eu le culot, le courage.

Quelqu'un de civilisé, d'éduqué, d'intelligent apprend à contrôler ses réactions; ça ne veut pas dire qu'il n'est pas frustré, tout au contraire. Le monde se défrustrera donc par personne interposée, à travers la vedette qui, elle, a des réactions spontanées et saines vis-à-vis les malheurs qui lui arrivent.

Est-ce que j'ai trop utilisé le thème nationaliste dans mes films? Je dois dire tout d'abord que ce thème se prêtait mal comme argument à toute une série télévisée. C'est la raison pour laquelle je l'ai rarement utilisé à la télévision. Mais si vous faites du cinéma québécois (et je ne crois pas faire du cinéma nationaliste mais de la comédie québécoise) alors il n'y a personne au Québec qui ne soit conscient du problème anglais-français, du problème des langues. Cela fait partie intrinsèque des problèmes d'un Québécois. Et si j'ai fait deux films là-dessus, c'est que j'avais deux idées de films "nationalistes". Mon premier, **Tiens-toi bien...**, montrait les Québécois aux prises avec un patron anglais; **J'ai mon voyage** montre des Québécois qui sortent du Québec et qui

se trouvent aux prises avec le reste du Canada.

C'est tout, il n'y a pas de message. Ou plutôt si, il y en a un: Riez!

Comment j'écris mes scénarios?

Je commence par écrire une phrase: ça c'est mon film. J'écris ensuite trois pages: c'est l'histoire du film. Puis quinze pages: c'est ce qui va se passer durant le film, comment l'histoire va se développer. Après, j'écris quarante pages dans lesquelles je mets tout ce qui va se passer. Finalement j'écris mes cent cinquante pages qui représentent le scénario définitif avec tous les dialogues.

J'écris donc à partir d'une ligne, d'un argument initial. Mon film n'est pas conçu comme une suite de scènes; cela pourrait paraître comme ça, mais le film n'est sûrement pas pensé de cette manière.

La ligne initiale de **Tiens-toi bien...** était: "Il est ridicule et stupide que 80% d'une population soit contrôlée par les 20% de la population". C'est tellement cave que c'est drôle.

Dans **J'ai mon voyage**, je suis parti de cette phrase, qui est d'ailleurs dans le film: "Il est aussi difficile à un Québécois d'aller vivre à Vancouver que d'aller s'établir en Chine". C'est-à-dire que hors du Québec, le Québécois n'est pas chez lui. Et ceci, ce n'est pas le message du film, mais son point de départ. A partir de là on fait jouer nos personnages, c'est-à-dire la famille Jean-Louis Cartier qui, avec une roulotte, va faire un long voyage de reconnaissance à travers le Canada.

Lorsque j'écrivais pour la télévision, j'assistais toujours à l'enregistrement des émissions. Je ne participais pas aux répétitions des acteurs par-

ce que je n'avais absolument pas le temps, mais la journée où l'on enregistre l'émission, j'allais en studio.

Quand je me suis décidé à faire du cinéma, ma participation lors de la réalisation de mon premier film s'est réduite à la rédaction du scénario; c'est tout. On l'a réalisé et on m'a montré le produit fini. A ce moment-là, je me suis aperçu que je n'étais pas tout à fait d'accord avec tout ce qui avait été fait, que j'avais certaines restrictions quant à la réalisation, et en particulier en ce qui concerne le rythme du film. C'est alors que je me suis aperçu qu'à la télévision, c'était le comédien qui créait, qui faisait le rythme. Parce qu'à la télévision, après avoir répété une scène, à cause des trois ou quatre caméras, quand on enregistre cette scène le réalisateur peut réagir au rythme des comédiens.

Quand on passe au cinéma, on refait la même scène sous quatre ou cinq angles différents. Le rythme ne dépend plus alors des comédiens seulement, il dépend aussi énormément de la façon dont le montage sera fait. Donc, après ma première expérience cinématographique, je me suis dit que la seule façon de faire un film drôle c'était, pour moi, de le faire avec un réalisateur qui accepterait une collaboration de A à Z. C'est-à-dire qui me conseillerait continuellement durant la rédaction de mon scénario, m'aiderait à revoir chaque scène, mais qui me permettrait en retour d'être sur le plateau au moment du tournage et de devenir un conseiller en mise en scène, d'être ensuite présent au montage afin d'aider à resserrer le rythme, et ainsi de suite durant toutes les étapes de la production. C'est dans cet esprit qu'on a travaillé Denis Héroux et moi.

(propos recueillis par Jean-Pierre Tadros)

EN COMPÉTITION

la mort d'un bûcheron



un film
de
gilles carle

La mort d'un bûcheron

... EN QUÊTE D'UN FILM

gilles carle

Ils sont six.

Six personnages en quête d'un film.

Il y a Marie Chapdeleine, de Chibougamau, qui fait son apprentissage de la vie par imprégnation, comme une oie cendrée. Armand St-Amour, l'ancien bûcheron, l'ancien "bum" qui rêve d'un espace "western" total. Blanche Bellefeuille qui, malgré tout, croit à la pureté originelle de l'âme.

Il y a Charlotte Juillet, romancière, écrivain politique. (Est-ce un nom de plume?) François Paradis, pour qui toutes les voies de l'autonomie sont bloquées. Ti-Noir L'Espérance, l'extra-terrestre.

Ils sont six.

Ils appartiennent tous à notre petite civilisation locale du papier. Celle du bûcheron, des patrons écossais de la Canadian International Paper. Celle du roman, des cartons d'emballage et des imprimantes électroniques.

Eux qui ne devraient pas se rencontrer, un jour se rencontrent. Ils se livrent alors à une sorte de combat rituel dont les règles ont été fixées depuis longtemps par l'idéologie capitaliste. Elles n'excluent ni le châtement, ni les blessures graves, ni le meurtre. Elles n'excluent pas, non plus, le plaisir et la séduction!

Que cherchent-ils?

Une voie, une issue? Un grand espace païen débarrassé des mimétismes sociaux-économiques... Faute de pouvoir identifier leur mal, les six personnages s'entre-déchirent, s'entretuent; ils procèdent à ce que les zoologistes appellent des "agressions par erreur". Est-ce leur faute s'ils forment une espèce impuissante, mal domestiquée? Et puis, comment reconnaître ses vrais ennemis? Six personnages, six acteurs: Carole Laure, Willie Lamothe, Denise Filiatrault, Daniel Pilon, Pauline Julien, Marcel Sabourin, choisis pour leur talent mais aussi pour eux-mêmes, leur personnalité, leur culture, leurs anxiétés.

Carole Laure me prête son enfance, Willie Lamothe son passé, Denise Filiatrault son présent (intérieur). Tous, ils savent de quoi il s'agit: nous avons la même hérédité de Québécois.

Un co-scénariste: Arthur Lamothe. Il a fait *Les bûcherons de la Manouane* et *Le train du Labrador*, des films parents. *La mort d'un bûcheron* est né de nos conversations, voilà dix ans. Il est né d'un intérêt commun: l'homme québécois. Il est aussi né de mes rencontres avec des gens qui, si je les nommais ici, seraient fort surpris.

La mort d'un bûcheron, c'est d'abord un film qui écoute.

GILLES CARLE

FACE À UN QUÉBEC DÉCHIRÉ

une interview
de jean-pierre tadros

Gilles Carle: Un long métrage par an, cela n'a rien de bien tabuleux. J'ai un an pour le faire, pour en préparer la scénarisation... et comme je superpose généralement des idées et que chaque film sort un peu du précédent, déjà au tournage je prépare mentalement le film qui va suivre.

Par exemple, quand je tournais **La vraie nature de Bernadette** je me rendais bien compte des limites du film. **Bernadette**, c'était un personnage central que je mettais dans un paysage, un cadre bien défini et que je regardais vivre pendant un certain temps. Cette idée, ce parti-pris, je l'ai suivi jusqu'à la fin. Mais durant le tournage, je faisais aussi mon auto-critique. Je me disais que dans mon prochain film je devrais essayer de faire passer le paysage à l'intérieur des personnages, etc. L'autre film était donc déjà en mouvement.

J'ai toujours procédé de cette manière. Excepté peut-être entre **Les mâles** et **Bernadette**, mes films ont toujours été une critique du film précédent. La critique de **Bernadette**, c'est **La mort d'un bûcheron** qui la fait: c'est vraiment le film qui dit non à **Bernadette**. Il dit: "**Bernadette**, c'est faux". Et là je m'aperçois encore qu'en écrivant **Les corps célestes**, je suis en train de dire non à **La mort**. C'est donc une espèce de critique constante que j'entreprends à travers mes films.

C'est ainsi que **Le viol**, même s'il a été fait longtemps après, ça a été un non à **La vie heureuse de Léopold Z**; un non qui voulait dire - du moins pour moi - ce n'est pas si simple que ça les choses. Lorsqu'on a mis en scène quatre personnages à l'intérieur de leur contexte social, qu'on s'est montré un peu juste au sujet de leur sociologie, de leur style de vie, etc... on s'aperçoit qu'on aurait pu faire le contraire que ça aurait été tout aussi vrai.

Alors, déjà avec **Le viol**, je me suis dit qu'il fallait montrer qu'il n'y avait pas qu'une chose, qu'il y en avait plusieurs. J'ai fait des sketches afin de faire surgir et de montrer des oppositions terribles entre des classes sociales, entre des tempéraments, entre des domaines de pensée.

Tout de suite après, avec **Red**, j'ai dit non aux sketches et je me suis mis à métisser tout ça, à mettre tout cela ensemble. Ce que j'ai essayé de faire en employant une imagerie typiquement nord-américaine.

J'ai compris après **Red**, cependant, que j'étais dans une voie qui n'avait pas d'issue, pas de débouchés. **Red** était, finalement, un film dans lequel je n'étais pas arrivé à dire ce que je voulais, à montrer ce que je voulais que l'on voie. Alors, j'ai refait un film simple, j'ai recommencé avec deux personnages, et j'ai supprimé tout le décor, ça a donné **Les mâles**. Dans **Red** il y avait 105 locations; dans **Les mâles** il n'y en a plus que deux ou trois. J'ai débarrassé mes personnages de tout, excepté d'eux-mêmes.

Avec **Bernadette**, ensuite, j'ai poussé plus loin dans cette direction. J'ai mis deux êtres en contradiction; j'ai mis la ville et la campagne en contradiction; j'ai mis toutes les choses en contradiction. Avec **La mort**, cette contradiction, j'ai tenté de la mettre dans l'être humain lui-même, ça va peut-être surprendre un peu les spectateurs de trouver des héros qui soient à la fois antipathiques, sympathiques, violents, doux, méchants. Et chacun des personnages est tout cela à la fois, et non plus comme c'est généralement le cas, chacun d'eux personnifiant, l'un le doux, l'autre le méchant... D'autre part, je ne montre jamais un arbre, jamais quoi que ce soit; le paysage est à l'intérieur. C'est ce que j'ai voulu faire.

Et c'est ainsi que **La mort**, par excès de réalisme, arrive à une sorte de surréalisme. C'est un film primitif au fond.

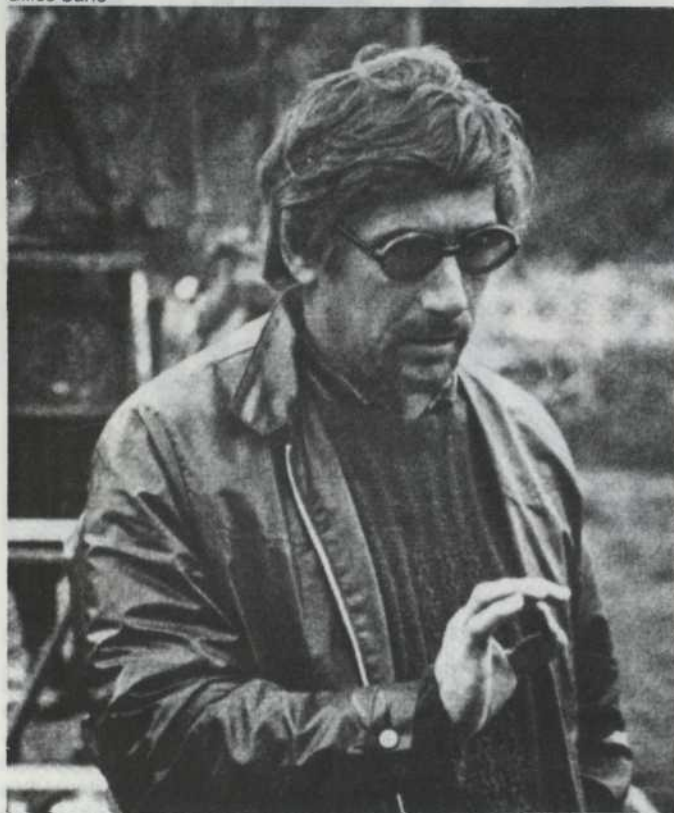
Cinéma/Québec: *Qu'est-ce que tu entends par film primitif?*

Gilles Carle: C'est un peu comme le douanier Rousseau qui peignait chaque feuille d'un arbre avec une telle précision que l'arbre entier n'avait plus l'air réaliste. Il atteignait un certain sur-réel. Dans **La mort**, c'est un peu ça que j'ai fait. Je me suis attaché à ce que chaque phrase ait une telle sonorité, une telle précision, une telle spécificité qu'elle apparaisse un peu comme si elle avait été examinée au microscope. Je me suis attaché aussi à ce que les gestes soient de haute précision. Le film dans son ensemble peut donc paraître comme un objet surréaliste: ou presque.

Et c'est là où j'en suis.

la mort d'un bûcheron

Gilles Carle



Une autocritique

Cinéma/Québec: *Mais dans quelle mesure La mort critique-t-il Bernadette? Cette critique est-elle intrinsèque à ta démarche même de cinéaste, ou se manifeste-t-elle explicitement dans ton film?*

Gilles Carle: C'est plus précisément une autocritique. **La mort** détruit en quelque sorte **Bernadette**. Il dit que **Bernadette** n'est pas allé assez loin; que les choses montrées étaient superficielles; que c'était finalement trop simple, ça me dit à moi une série de choses. Et c'est à partir de cette autocritique de **Bernadette** que j'ai entrepris **La mort**.

J'ai, par exemple, reconstruit les dialogues. Avant, ils étaient toujours ciselés, martelés. Dans **La mort**, j'ai essayé de faire un dialogue qui soit, si l'on veut, presque extrait de la vie quotidienne; un dialogue qui surgisse du personnage mais dans un flot continu, plus normal. Donc j'implique moins mon intelligence dans le dialogue, j'implique moins ma volonté de ciseler, de faire des effets. Et je donne la parole aux personnages.

Les acteurs sont donc beaucoup plus libres, ici, mais aussi beaucoup plus dirigés. Mais dirigés d'une nouvelle manière, parce que je me suis aperçu qu'on a tous, en face des acteurs, une attitude un peu erronée et, au fond, méprisante. Si quelqu'un se définit comme acteur, on devrait lui faire confiance et lui laisser une part de créativité. Et non pas l'utiliser comme un objet, et être un petit dictateur sur le plateau. On devrait accepter la contestation de l'acteur, la provoquer même, de façon à faire surgir la vie.

Et ça, je l'ai fait. J'ai eu pas mal de contestation pendant le tournage de **La mort**. Et c'est peut-être la première

fois que des acteurs venaient me trouver le matin, avant le tournage, et me disaient: "Non. Moi, je ne vois pas les choses comme ça".

Tiens, je te donne un exemple. Avec Marcel Sabourin j'ai eu, avant le tournage d'une scène, près de huit heures de discussion, de répétition avec lui avant qu'on arrive à se mettre d'accord. Il avait une idée de son personnage qui n'était pas du tout la mienne, qui était même diamétralement opposée. Disons que, moi, j'avais un point de vue plus réaliste. Quand Ti-Noir L'Espérance sortait du camp et se mettait à parler, et bien c'était pour moi un bûcheron qui, d'une manière très réaliste, se mettait à conter son histoire. Alors que Marcel Sabourin voulait, lui, élever le récit au niveau du conte, voulait lui donner beaucoup plus d'ampleur. Ce que j'ai finalement accepté. Et je me suis aperçu que dans le film cela donnait un second état au personnage, que cela le faisait rejoindre presque les grands conteurs de l'humanité. C'est comme ça que c'est arrivé; mais on a eu huit heures de discussion avant même d'accepter de tourner une scène. Et ça c'est très bon, finalement.

Avec Pauline Julien, aussi, j'ai énormément répété. Mais cette fois-ci en essayant de demander au personnage de me donner chaque fois quelque chose de plus. Et "plus", cela n'implique pas qu'on joue "plus", mais qu'on est plus vrai.

Ce travail avec les acteurs, j'entends bien le poursuivre.

D'ailleurs les acteurs de **La mort**, je les ai choisis pour leur culture, pour ce qu'ils représentaient dans la vie afin qu'ils puissent m'apporter, inconsciemment aussi, un paquet de choses. Parce qu'il faut bien comprendre que le moment de vérité, c'est l'acteur qui l'a finalement, et non pas le réalisateur. C'est le cameraman qui l'a pour ce qui est des images, et les acteurs pour ce qui est des personnages. Nous, les réalisateurs, nous ne l'avons pas, ce moment de vérité, et il faut bien s'en faire une raison. Nous, nous avons la mise en scène, c'est-à-dire un regard posé sur les choses, une certaine façon de voir.

Je crois donc qu'il faut faire plus confiance à l'acteur, tout en lui demandant constamment de se surpasser. Aujourd'hui, on a passé la période purement réaliste où l'on demandait uniquement à l'acteur d'être naturel, d'avoir beaucoup d'aisance, d'avoir ces qualités dites de base. Pour ma part je préfère un acteur maladroît qui pourrait me donner des moments de vérité extraordinaires. On pourrait, par exemple, dire de Willie Lamothe que c'est un acteur maladroît. Mais c'est tout le contraire. Son rythme à lui est fantastique. Il a un débit vocal, un rythme, des gestes qui, à la longue, créent un personnage d'une dimension incroyable...

Créer des rôles pour nos acteurs

Cinéma/Québec: *Mais est-ce que c'était facile de travailler avec six acteurs qui avaient chacun une personnalité assez forte?*

Gilles Carle: On était sept, il y avait eux et moi. Souvent c'étaient les acteurs entre eux qui voyaient les choses. Le film a démarré, et tout à coup les acteurs ont commencé à vraiment s'oublier un peu - je ne peux pas trouver d'autres mots, ça fait un peu bête, un peu sentimental, un peu cliché - mais ils ont commencé à s'oublier un peu et à donner des choses d'une justesse... c'est imperceptible, mais c'est là.

Et j'en suis très content. Je pense que les acteurs, dans **La mort d'un bûcheron**, avaient des rôles difficiles. Mais je crois qu'il ne faut pas avoir peur de donner à nos acteurs, de créer pour eux des rôles dans lesquels ils puissent être les meilleurs au monde. Si on te dit que tu aurais pu remplacer Willie Lamothe par Henri Fonda, et bien le rôle n'est pas bon. Il faut que Willie Lamothe, Denise Filiatrault, Carole Laure, Pauline Julien, et Daniel Pilon, il faut que eux puissent être les meilleurs dans ces rôles qu'on leur demande d'interpréter.

Cinéma/Québec: *J'aimerais revenir au scénario proprement dit. Tu faisais remarquer qu'il avait pris naissance dans ton film précédent...*

Gilles Carle: ...C'est-à-dire qu'il est né d'une critique du scénario précédent. Au moment où je tourne, je critique non pas la mise en scène que je fais, mais l'idée même du film que je tourne. Il y a donc, au départ, une idée qui se détériore. Ce qui m'aide d'une certaine façon, puisque ça me donne un certain recul face à mon travail. Mais l'idée est en train déjà de se défaire. Et de cette critique naîtra un autre film. Parce que contrairement à ce qu'on dit, à ce que l'on pense, je n'ai jamais une idée de film. J'ai des idées, quelque chose à dire, sur la vie, sur les choses. Et je n'essaye surtout pas de créer des drames; j'ai toujours erré quand j'ai voulu faire des drames. Je ne veux que tenir compte des drames qui préexistent au film, qui existent dans la vie; c'est très différent cela. C'est une attitude face à la vie que je prends. Je ne bâtis pas un drame, j'examine un drame pré-existant au film, sur le plus grand nombre de facettes possibles; ce qui est très différent. Comme j'examine la vie et que la vie est dramatique, le drame surgira tout naturellement du film.

J'arrive alors à faire des films qui, peut-être, ne sont pas d'une continuité très logique. C'est parce que le film en soi, faire juste un film, faire juste un beau film, faire un film parfait, ça ne m'intéresse pas. Et c'est dommage, parce que je me heurte à beaucoup de gens, d'où certaines difficultés présentes, et le fait que la SDICC m'a renvoyé le scénario des **Corps célestes** en me disant qu'il n'était pas assez visuel. Le film qu'on voudrait que je fasse serait meilleur que celui que je vais faire. Ce serait du cinéma, si l'on veut, mais il ne m'intéresse pas. C'est vrai que la fin tombe

Carole Laure (Marie Chapdeleine)



dans **Bernadette**: mais je ne serai pas le cinéaste à faire le premier beau et grand drame parfait au Québec. J'ai consciemment détruit les genres, et je me suis mis à faire à la fois de la comédie et du drame. Mais c'est que la vie n'est pas aussi simple qu'on le laisse généralement croire. On me demande constamment de faire un beau film d'amour, ou alors de faire un beau film policier. J'ai toujours refusé, mais on trouvera et de l'amour et du policier dans tous mes films, dans le même film. En d'autres termes, je tiens compte de la réalité. C'est-à-dire qu'un type qui tourne un western, aujourd'hui, est un con; un type qui tient compte du fait que le western existe aujourd'hui dans la réalité est correct. Voilà la différence que je fais. Par contre, j'évite le collage et la mosaïque; car ce qui m'intéresse de cette mosaïque affreuse dans laquelle on vit, c'est ce qu'elle provoque dans l'être humain; c'est, plus précisément, la manière dont elle se manifeste à travers l'être humain. C'est ça ce que je veux essayer de trouver: qu'est-ce que fait un gars comme Armand St-Amour? Car Armand St-Amour existe, il mange d'une certaine manière, il aime tel type de vêtements, il a telles idées politiques, il est réactionnaire, il est sympathique. Il a toute une gamme de comportements humains qui est en opposition nette avec le personnage de Charlotte Juillet. Et pourtant ils viennent du même milieu du papier!

S'impliquer individuellement et collectivement

Cinéma/Québec: *Mais ton scénario a dû te poser un autre problème. Tu l'as en effet construit à partir de six personnages, ou plutôt de six acteurs: Carole Laure, Willie Lamothe, Daniel Pilon, Pauline Julien, Denise Filiatrault et Marcel Sabourin. Comment s'est donc organisé ton travail de scénarisation?*

Gilles Carle: Si on cherche d'où cela vient, on n'en finirait plus parce que certaines idées que je développe dans mes films, j'y suis fidèle depuis pas mal d'années. J'ai toujours dit, par exemple, qu'il fallait qu'on fasse notre cinéma, et pas le cinéma des autres. Cela ne veut pas dire que je m'approprie le Québec ou que je fais seulement des films québécois; cela veut dire que je ne fais pas de films qui soient de la petite nouvelle, qui partent de la réalité médiane, mais des films dans lesquels on se trouverait tous impliqués, individuellement et collectivement.

En fait, je suis resté très influencé par mon passage à **l'Hexagone**, alors qu'avec Louis Portugais, Gaston Miron et les poètes du groupe on avait d'interminables discussions. C'est là que s'est développée l'idée que nous n'avions pas à écrire pour plaire au public parisien, que nous n'avions pas à aller nous exhiber en France en artistes incompris. Cette période m'a énormément influencé, et je pense que j'y suis resté fidèle.

Ce qu'on a fait essentiellement à cette époque-là, c'est de prendre conscience de ce que l'on était, dans ce qu'il y avait de plus laid comme dans ce qu'il y avait de plus beau. On a appris à ne pas accepter les choses d'une façon simpliste. On a compris qu'il ne fallait pas mettre de côté ce qui était laid, pour n'écrire et ne faire que de la belle littérature, comme Anne Hébert, de la littérature de type culturel français. On se disait: "c'est vrai, on a de la merde après nos bottes; c'est vrai, nos culottes sont déchirées, moi, je suis le fils d'un mineur de l'Abitibi et non pas celui d'un ministre français de la culture. On va donc s'accepter comme on est: on ne dira pas qu'on est meilleur que les autres".

Mais je n'ai jamais accepté le mouvement contraire, je n'ai

la mort d'un bûcheron

jamais accepté de magnifier le joual. Car cela me paraît une agression aussi aberrante que de prôner la langue de Radio-Canada. Il ne faut pas tomber dans les extrêmes. Car le mouvement de **L'Hexagone** - qui était un mouvement un peu instinctif au début - s'est peu à peu développé intellectuellement, d'une manière très simple, dans les premiers poèmes de Miron, dans les couleurs d'Alfred Pellan... Elles étaient très importantes, les couleurs d'Alfred Pellan, qui a mis des orangés et des verts. Elles étaient nouvelles, et puis elles nous appartenaient. Moi, ça m'a beaucoup influencé.

Et c'est comme cela que je me suis mis à développer les thèmes de mes premiers films. J'ai ainsi abouti à **La vie heureuse de Léopold Z**, qui du point de vue cinématographique, est un navet. Il n'y a pas d'idée d'un travelling dans ce film, il n'y a pas d'idée de plans, et on ne s'y préoccupe pas de grammaire cinématographique. Je rejetais en fait tout cela, me disant qu'il était plus important que je fasse des images "à nous". C'était peut-être là une attitude un peu simpliste, mais je crois que le geste est toujours valable, à condition qu'on aille plus loin. En tout cas, **Léopold Z** allait contre cette tendance qui menaçait presque tous les cinéastes québécois et qui les poussait à faire des films "nouvelle vague". Moi, j'ai voulu montrer tout simplement la vie d'un propriétaire montréalais. C'est tout.

Il faut "dévierger" de notre réalité. Le rôle du film, je le vois maintenant comme un déflorateur. On est en plein à l'âge de l'innocence, il faut donc déflorer la réalité pour que quelque chose de neuf et d'imprévu en surgisse. Et **La mort d'un bûcheron**, c'est un peu ça.

J'ai été aussi influencé par les conversations que j'ai eues avec Arthur Lamothe lorsque l'on était tous les deux à l'O.N.F. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai demandé à Arthur de collaborer à **La mort**. Parce qu'en fait, l'idée de base du film - et je ne parle pas ici du film lui-même ou des personnages - mais l'idée qui est derrière tout ça vient un peu d'Arthur Lamothe à l'époque où il était question que l'on fasse une série de films sur les différents pôles économiques. On voulait alors montrer comment du bétail était né un certain style d'écriture: comment du coton était né le jazz; comment de la canne à sucre était né un autre type de culture... Et comment chez nous, finalement, du papier, s'était développé un certain type de culture.

Je suis donc parti du papier en me disant: l'écran est le papier initial. Et de là, j'ai systématisé sans honte. On ne s'en rend peut-être pas compte, parce que c'est tellement diversifié. Mais le papier est omniprésent, le papier "rend votre produit plus désirable", dit-on dans le film.

Un élément méditatif

Cinéma/Québec: *En fait de papier, il y a ces lettres de Marie Chapdeleine d'abord, de son père ensuite, qui viennent ponctuer le récit et que l'on entend souvent en voix off. Pourquoi avoir introduit cette dimension particulière dans un film qui entend pêcher par excès de réalisme, donc en prise très directe avec la réalité? As-tu travaillé ton scénario à partir de ces lettres?*

Gilles Carle: Oui, mon film se divise en deux parties, la première est intitulée "Lettres à une illettrée", la seconde, "Lettres à un inconnu". Ces lettres forment la trame méditative du film.

Le film, lui est très actif, il s'y passe beaucoup de choses. Cela pourrait donc être un film d'action, ce que je voulais éviter à tout prix. L'introduction de ces lettres dans le film me permet donc d'effectuer un certain recul, d'autant plus que la lecture de ces lettres se fait à des moments imprévus.

Mais j'ai eu finalement beaucoup de mal à écrire ces lettres. Quand je les ai écrites, la première fois, je me suis aperçu que c'était le caractère de la fille qui se révélait à travers elles, le caractère de Marie Chapdeleine. Alors que c'est celui de la mère qui devait se révéler; c'est la mère qui devait devenir un autre personnage à travers les lettres. Je me suis donc rendu compte que dans ses lettres, Marie Chapdeleine ne devait pas simplement se dire, s'expliquer tout en se racontant, mais se défendre, se protéger, calmer sa mère. A travers ces lettres, j'ai donc essayé de créer deux autres personnages. Dans la première partie c'est la mère de Marie, dans la seconde, son père. Et puis cela conférait au film, et à l'intérieur de l'action un certain élément médiatif. C'est comme cela que je l'ai voulu.

J'ai aussi volontairement étiré le film de façon à ce l'on éprouve presque physiquement une certaine notion de temps. Si je coupais 15 minutes, le film marcherait mieux, et on aurait alors un vrai suspense. Or, j'ai voulu que le suspense ne soit qu'un élément du film, et non pas le film lui-même. Voilà comment j'ai procédé.

Cinéma/Québec: *Tu mentionnais tantôt l'influence d'Arthur Lamothe, des conversations que tu as eues avec lui alors que vous étiez tous les deux à l'O.N.F. Cela nous ramène donc une dizaine d'années en arrière. Or, voilà aujourd'hui que tu demandes à Arthur de devenir le co-scénariste de **La Mort d'un Bûcheron**. Comment s'est effectuée cette collaboration?*

Gilles Carle: Arthur Lamothe a étroitement collaboré à la rédaction de mon scénario. Comment cela s'est-il passé? J'ai tout d'abord écrit un premier jet de 125 pages qu'Arthur et moi avons longuement analysé. A partir de ces discussions, des nouvelles idées qui avaient jaillies, des critiques qui avaient été formulées, une nouvelle monture du scénario avait pris forme que j'ai écrit. Ce nouveau scénario avait été ensuite rediscuté, et ainsi de suite.

Finalement ce n'est pas très long parce que pour moi, écrire un scénario cela ne me prend que 4 ou 5 jours. Ce sont les discussions qui peuvent, par contre, être longues avant que l'on ne prenne une décision sur un personnage.

Et puis il y a une chose qui me tracasse de plus en plus, et c'est ce que l'on met de côté dans les films. Quand on écrit un scénario, on a toujours tendance à en enlever. Alors qu'il faudrait, je pense, en ajouter. Il ne faut pas avoir peur de faire tout entrer dans un film, ou du moins à faire que tout soit là d'une manière immanente de façon à donner une certaine vie au film.

Et là aussi j'ai été influencé par mon passage aux **Hexagones**, alors qu'on se disait qu'il fallait que l'on mette tout dans un poème, que l'on parle aussi de la mine Noranda. Je me rappelle que Miron avait écrit un poème dans lequel il avait introduit des noms de compagnies américaines. Et cela dans un poème québécois! Cela m'avait frappé par sa nouveauté.

Naturellement, je me suis transformé un petit peu. On

vieillit, on prend de l'âge. Je n'accepte plus les choses aussi simplement. Je n'accepte aucune orthodoxie qu'elle soit politique, sociologique ou économique. Généralement, on compartimente, on divise l'homme, on le réduit à une série de valeurs de toutes sortes, et parmi ces valeurs on en privilégiera certaines parce que plus nobles... alors qu'il faut avoir une vision globale des choses et des êtres.

Les méthodes du cinéma direct

Cinéma/Québec: *Il y a un point sur lequel j'aimerais revenir. Tu disais, en parlant de Léopold Z, que d'un strict point de vue cinématographique c'était trop simple. Quelle part fais-tu au cinéma, à la technique cinématographique si tu préfères, dans La Mort d'un Bûcheron? Dans quelle mesure penses-tu technique quand tu prépares un film? Quelle place la technique cinématographique proprement dite occupe-t-elle dans l'élaboration de tes films?*

Gilles Carle: Au départ, tout ce qui est cinéma m'intéresse, et je suis prêt à employer les moyens qu'il faut. Je ne méprise pas un crab-dolly, je ne méprise pas une grosse caméra et je n'ai aucun préjugé contre une petite Arri-flex. Ce sont des outils, des instruments. J'essaie de les utiliser à bon escient.

Dans **La Mort d'un Bûcheron**, on est en ville. Je voulais donc que la ville soit présente. J'ai utilisé d'abord les méthodes du cinéma direct: caméra à la main, sans éclairage la plupart du temps, et je suis resté presque continuellement en medium shot sur les personnages. Je me suis donc servi des moyens de cinéma direct pour celui de mes films qui a exigé le travail le plus suivi avec les acteurs. Dans mon prochain film je conserverai l'éclairage naturel, presque de documentaire, tout en utilisant la plus grosse technique possible, afin de créer une contradiction à la base. Je n'ai pas, par exemple, dans **La Mort d'un Bûcheron** de cadrages; c'est un film sans cadrage; et là aussi je critique **Bernadette** qui est uniquement un film de cadrage. Avec **Bernadette** chaque plan, par son cadrage, apportait un élément nouveau au film. On voit la voiture, on recule et on voit que la route est bloquée, on recule encore et on s'aperçoit que la voiture est arrivée; on tourne à contre-champ et on découvre que la voiture est pleine de bananes, quand il s'approche on voit une banane, et elle dit: "Voulez-vous un fruit". C'est ça **Bernadette**. Chaque cadrage apporte un élément nouveau de compréhension. Dans **La Mort d'un Bûcheron**, jamais. C'est toujours du cinéma direct, du cinéma de face. On met la caméra sur quelqu'un parce qu'il y a quelque chose à faire ou à dire. Ça se limite à cela. Par contre, j'ai surveillé la lumière, la luminosité; je surveillais énormément la présence du soleil, sa présence tactile sur le visage; quand Marie Chapdeleine tourne les

Willie Lamothe et Denise Filiatrault



La mort d'un bûcheron

pages de son livre, je voulais que le reflet de la page lui éclaire le visage. Je voulais rendre chaque image vivante, retrouver cette espèce de sensualité.

Cinéma/Québec: *Tu as donc voulu être beaucoup plus proche des personnages. Penses-tu que c'est une méthode de tournage beaucoup plus valable que celle utilisée avec Bernadette?*

Gilles Carle: Je ne pense rien, je pense que...la seule manière dont j'utilise le cinéma-vérité, c'est-à-dire les techniques du cinéma-vérité, c'est pour faire du cinéma non vérité, et j'aimerais bien arriver à tourner en Panavision un film qui soit du cinéma-vérité, j'aimerais bien essayer, parce que je trouve qu'il faut briser la normalité un peu des choses. Et assez bizarrement presque tout est caméra à la main, mais ça ne paraît pas, c'est simplement un élément dans le film. Un film pour moi c'est une série d'éléments où tout est important: je déteste les films qui privilégient l'image à un point incroyable, comme **Les dimanches de Ville d'Avray**, où le soleil paraît à travers les branches...Je déteste ça. Je ne privilégie pas les sujets, je ne veux pas privilégier la caméra par rapport au son, et ainsi de suite. Une sonorité c'est aussi important que le geste d'un acteur.

Cinéma/Québec: *As-tu tourné en son direct?*

Gilles Carle: Non, tout est post-synchronisé.

Cinéma/Québec: *Pourquoi?*

Gilles Carle: Il y a eu une erreur technique. Et j'ai dû recourir à la post-synchro. Quand je m'en suis aperçu, cela a été pour moi une catastrophe. J'ai mis trois jours à m'en remettre; trois jours pour prendre la décision, ensuite je me suis dit que ça se faisait, que cela devait se faire. Cela ne se fait pas; tu perds quelque chose, comme dans **Les mâles**. Dans **Les mâles** j'ai énormément perdu par rapport au son original, c'est quelque chose d'effroyable. Mais on croyait à l'époque que cela coûtait trop cher de travailler en son direct. Dans la **Mort d'un Bûcheron**, cela a l'air de son direct, j'ai procédé d'une nouvelle manière pour faire la post-synchro.

Un auteur collectif

Cinéma/Québec: *Tu as souvent dit que dans tes films tu t'impliquais énormément mais qu'au fond, tu impliquais autant ton voisin. En d'autres termes, que tu voulais être un auteur collectif, être un gars parmi d'autres. Entends-tu par là que le spectateur peut se retrouver à travers tes films?*

Gilles Carle: Non, parce que le cinéma-miroir, le cinéma reflet-de-la-réalité, moi je n'y crois pas. Ce que j'aimerais, c'est de faire penser le film par le spectateur, à faire du spectateur un réalisateur en puissance. C'est pour cela que j'en suis arrivé à un stade où j'aimerais beaucoup travailler au film d'un autre, à écrire des scénarios pour d'autres réalisateurs. Je vais peut-être en faire un pour Claude Jutra; mais je vais laisser Jutra complètement libre d'en faire son scénario et ainsi de le recentrer par rapport à lui-même.

Cinéma/Québec: *Mais qu'est-ce que cela représente pour toi de faire un film?*

Gilles Carle: Cela fait partie de ma vie. Tous les éléments de ma vie sont là-dedans. A tel point que, si je devais partir en guerre, eh bien je n'aurais pas une carabine, mais une caméra. C'est un peu ça. C'est un peu mon moyen d'observation, mon moyen de penser. C'est de l'action-painting.

Cinéma/Québec: *Toi, qui es donc impliqué aussi étroitement à la production de longs métrages de fiction en tant que réalisateur, mais aussi dans la mesure où tu te trouves étroitement impliqué dans la maison de production Carle-Lamy, comment vois-tu l'avenir du cinéma québécois? Est-ce un avenir facile qui attend notre industrie du long métrage?*

Gilles Carle: Moi, je suis très pessimiste. Tu pourras trouver drôle que je le sois, puisque je suis l'un de ceux qui aurait le moins de raison de l'être. C'est que je ne suis pas tellement pessimiste quant à l'avenir de l'industrie du cinéma: elle ne m'intéresse pas. Je suis pessimiste face au cinéma que nous allons faire.

C'est que je ne suis pas sûr qu'on ait le courage ou les moyens intellectuels de pousser le cinéma dans ses derniers retranchements, et d'en faire quelque chose d'éclatant. Au contraire, je vois partout une volonté de réduire le cinéma à une chose normale. C'est-à-dire que l'on veut arriver à faire des films comme il s'en fait ailleurs. Comme partout dans le monde, il se fait des films. Or, ce qu'il faut changer, c'est notre attitude même face aux sujets, face à la dramaturgie. Quand je vois alors des cinéastes s'appliquer à trouver des sujets qui vont marcher dans le public, qui peuvent avoir une audience internationale, ça m'inquiète. Parce que ce qui est international, c'est finalement la qualité.

Le but d'un cinéaste n'est pas de réussir à Paris ou à Londres, mais de faire un film qui apporte, tout d'un coup, un élément nouveau qui ne soit pas parallèle à ta culture, mais qui l'enrichisse. Je ne dis pas qu'en voyant **La mort d'un bûcheron**, les bûcherons vont se mettre tous à contester. Ce n'est pas vrai. Mais je dis que ma manière de regarder ce monde-là va peut-être leur faire prendre conscience des forces qui jouent contre eux.

Le cinéaste, finalement, doit s'approprier le malaise social, le malaise psychologique, et ne pas essayer de faire le film attendu, mais le film inattendu. Le premier geste politique c'est d'augmenter le niveau de lucidité, et non pas de le réduire.

Un cinéma autobiographique?

Cinéma/Québec: *Quelle est la part d'autobiographie dans ton film?*

Gilles Carle: Une grande partie est autobiographique. Dans ce film, il y a toute une partie dont je ne peux pas parler parce qu'elle m'a débarrassé, moi, d'une angoisse très forte. Et cette angoisse, je ne sais pas d'où elle venait. C'était une angoisse immanente.

La mort d'un bûcheron est un film qui m'a aidé à vivre, alors que **Bernadette** m'a aidé à penser. Il m'a aidé à me défaire d'une angoisse qui vient probablement d'une en-

Carole Laure et Willie Lamothe



fance particulière où on a été soumis à énormément de choses contradictoires. C'est un film dans lequel j'ai accepté le côté païen des Québécois.

Cinéma/Québec: *Mais est-ce qu'il y a des éléments strictement autobiographiques dans le film?*

Gilles Carle: De moi, personnellement, non. Je n'ai rien pris de ma vie comme tel pour le retransposer dans le film. Ça non.

Cinéma/Québec: *Le personnage de Marie Chapdelaine, que représente-t-il?*

Gilles Carle: Une petite fille normale qui vit dans une société anormale. J'ai voulu créer un personnage tout simplement normal qui avait toutes les possibilités en lui. C'est-à-dire que Marie Chapdelaine a une tête d'ingénue, un corps à la Brigitte Bardot, de l'intelligence, du sentiment... C'est donc une fille normale aussi bien physiquement qu'intellectuellement. Il y a seulement en elle une espèce de volonté de recherche qui l'anime. Elle fait un peu le voyage d'Ulysse, si tu veux...

Cinéma/Québec: *Mais cette recherche du père, que signifie-t-elle au juste?*

Gilles Carle: Disons que pour ma part, cette recherche du père n'est pas un élément qui m'est familier. J'ai pris volontairement le complexe typique adlérien de la recherche du pénis. C'est le cas le plus classique; elle est donc nor-

male dans son anormalité même. J'ai pris un cas, tout simplement, un cas qui est le cas typique d'à peu près tout le monde qui a vécu sans père, ou dans une société sans hommes. □

La mort d'un bûcheron

Un film québécois de Gilles Carle. Idée originale et scénario de Gilles Carle avec la collaboration d'Arthur Lamothe. Dialogues: Gilles Carle. Images: René Verzier. Direction artistique: Jocelyn Joly. Son: Henri Blondeau. Mixage: Austin Grimaldi. Musique et paroles: Willie Lamothe. Musique concrète: Tristan Hansinger, Chick Deabody, Peter Van Ginkel. Direction de production: Régine Nantel. Producteur: Pierre Lamy. Tournage: 24 au 27 avril 72 et 15 mai au 16 juin 72. Endroits: Montréal, St-Zénon, Lac Delage. Format: 35mm, Eastmancolor. Projection: 1.85. Durée: 1h55/115 minutes. Longueur: 10,280 pieds. Laboratoire: Les Laboratoires de Film (Québec) Ltée.

C'est une production Les Productions Carle-Lamy Ltée, avec la participation de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, des Cinémas Unis, des Laboratoires de Film (Québec) Ltée, et des Productions Mutuelles Ltée. Distribution et ventes mondiales: Les Films Mutuels.

Interprètes: Carole Laure (Marie Chapdelaine), Willie Lamothe (Armand St-Amour), Daniel Pilon (François Paradis), Pauline Julien (Charlotte Juillet), Marcel Sabourin (Ti-noir l'Espérance), Denise Filiatrault (Blanche Bellefeuille), et Jacques Bouchard, Yvonne Diabo, Marcel Fournier, Jacques Gagné, J.-Léo Gagnon, Ernest Guimond, Gene La Hache, Gil Laroche, Roger Lebel.

FA TON SHOW PI SWING HOSTIE OU LA PISTE EFFACÉE

A Louise, ma loute

guy borremans

La tentation était grande d'accumuler les jeux de mots, et par là, d'embrouiller un peu plus la piste. Car il s'agit bien là d'une piste perdue; Maria Chapdelaine (Carole Laure) a perdu son père. Gilles Carle a perdu son père, nous avons tous perdu nos pères! Ils appartenaient sans doute à un monde où la "parole" valait la vie d'un homme. Où le Judas était celui qui tirait une balle du "campe" de bûcherons.

Accumuler les jeux de mots aurait été facile et n'aurait fait qu'accroître plus profondément le malentendu que je crois déceler entre Carle et nos "intellectuels de gauche". Carle est un homme profondément bouleversé par la condition humaine. Mais c'est un clown. Blessé et blessant. Il y a un enfant merveilleux et que j'aime chez Carle. Et ceux qui l'accusent de fabriquer des "grandes machines commerciales" n'ont rien compris. Gilles a un talent d'artisan face au cinéma; et merde cela nous manque beaucoup. C'est aussi, derrière les mots, les allusions, les contrepèteries et autres formes elliptiques d'annoncer ses vérités, ses peurs et ses faiblesses, un homme qui possède un rare talent de pénétration de la réalité (de notre réalité). Il reste pour moi, avec un autre Gilles (le Groulx du *Chat dans le sac*, et qui ne le sera plus jamais peut-être) un véritable porte-image du Québec. **La vraie nature de Bernadette** est un film clair et sans équivoque. Et les tenants de la masturbation cérébrale continueront à niaiser sur les "minceurs du sujet". Eh bien moi, je dis qu'il ne faut pas confondre minceur et superficialité. Bernadette est un être idéal, donc projeté. Moi qui ai vécu dans mon corps, dans ma tête et mes couilles l'aventure du grand retour à la nature en sais quelque chose. Et Bernadette, à ce niveau, me hante. Bernadette, cette grande amante de la vie. Enfin cela est une autre histoire. Moi, qui ai aimé Bernadette, et qui aime le plat pays de notre ami Brel puisqu'il est aussi le mien, ai peut-être aimé *La mort d'un bûcheron* parce que se voulant plus "approfondi" au niveau de la psychologie des personnages.

D'ailleurs, *La mort* est un film qui, pendant ses deux premiers tiers, pourrait passer pour une comédie, un peu tragique, mais la tragédie se digère fort bien quand elle est assaisonnée par les images fort érotiques de Carole Laure (quel corps). Il prend cependant son sens réel quand Armand, Blanche, Marie et Charlotte vont rencontrer Ti-noir l'Espérance au camp des bûcherons, dernier endroit où vécut le père de Marie.

Guy Borremans, d'origine belge, est l'un des principaux artisans du cinéma québécois des années soixante. Caméraman, il a signé la photographie des principaux films de cette époque. Il a réalisé La femme image (c. m., 1960) et L'homme-vite (c. m., 1962).

Denise Filiatrault (De Bellefeuille)



Le Carle des villes et le Lamothe des champs

Si j'ai parlé plus haut de notre ami Brel, c'est parce que je pensais à Ghelderode. Le Belge, le dramaturge. C'est parce que je pense à Willie Lamothe comme à un personnage de "Fastes d'enfers"... Ghelderodien, Breughelien, qui pète, qui rote et nous chante ses chansons cochonnes avec une aisance qui me donne envie de devenir son ami.

Mais même Willie le magnifique y perd son sens de la justice (lui qui a flanqué deux balles dans le ventre d'une de ses strip-teaseuses). Car dans un pays où les "Monseigneurs vont manger de la dinde avec les boss" pendant que les bûcherons mangent des "binnes", parlent de l'amour pendant qu'on dépiaute à jamais notre planète au risque que nos enfants ne sachent même plus la signification d'un tel mot (peut-on aimer sans la présence des arbres?), dans un tel pays, où se trouve la justice?

Et Ti-noir l'Espérance en est devenu fou. C'est lui qui annonce la grande désespérance, la véritable mort du bûcheron que nous sommes tous. La mort aussi d'une femme, sa fille. Car le film met en parallèle la lutte pour l'avortement légal, les descentes de police chez les créateurs pour activités politiques, ainsi que la petite mafia des journalistes et éditeurs montréalais. Dommage que Carle ait oublié la mafia blanche, celle de l'extrême droite française émigrée.

M'enfin, comme dirait Gaston Lagaffe.

Y'est pas mort le mort... Y'est-tu mort le mort?

C'est drôle; Carle parle au présent dans un film fictif, d'histoire qui est nôtre, réelle et passée, et Lamothe parle avec des images "documentaires" d'une réalité qui est, avant tout gasconne et non moins réelle et non moins présente. Au visionnement de **La mort**, je ne me suis jamais senti si proche et si déraciné. Si québécois, si belge et si universel. Et qu'on m'accuse de parti-pris... Et bien oui, je prends parti pour les hommes, pour la solidarité, pour l'amour à bras perdu, et têtes perdues.

Pauline douloureuse, qui accouchera d'un monde nouveau; est-ce là le dernier espoir, quand seront pulvérisés tous les masques de papier (journal) mâché?

Carole, dont j'admire la vivacité, la multitude de personnages et la solitude à la fin du film. La belle Maria Lasso.

Marcel Sabourin, hallucinant et gênant comme la folie rencontrée une après-midi à l'entrée d'un supermarché.

Willie Lamothe (un "autre Lamothe"?) qui m'a appris qu'il avait un coeur d'or, sous ses paillettes et ses revolvers de plastic doré.

Daniel Pilon, juste et justement dégueulasse.

Denise-Bellefeuille-La rousse-Blanche et magnifique Filiatrault. Qui boit son scotch "straight". Et qui crisse comme on a rarement crissé dans un film québécois.

Ce film, c'est un film qui annonce le Carle des jours de colère. C'est un film en langage clair. Sans équivoque. Peut-être l'aurait-on préféré plus "didactique". Comment c'est ksa se change le monde? Mais Gilles est un tendre. Gilles est un perpétuel amoureux. On ne peut demander aux amoureux d'expliquer leur amour. Sans risque de voir ces derniers se ternir et disparaître. Et son amour c'est son pays. Ses amis, de Carole à Armand le tenancier du strip western à la tendre et violente Pauline Juillet, l'écrivain. □

Bio-filmographie de Gilles Carle

Né à Maniwaki, en 1929 (Canada). A étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal l'art publicitaire avec Henry Eveleigh, la peinture avec Alfred Pellan. A été artiste graphiste au Soleil de Québec, à La Photographe de Québec, à la Société Radio-Canada. A écrit deux romans, trente-six nouvelles, trois pièces de théâtre. A fondé les Editions de l'Hexagone avec le poète Gaston Miron et ses amis Olivier Marchand et Louis Portugais.

A été critique littéraire, critique de cinéma, critique de télévision. A fondé **l'Ecran**, revue de critique cinématographique avec Patrick Straram et Jean Billard.

COURTS METRAGES (depuis 1960 - 350 au total).

Manger (30 mn) 1961.

Dimanche d'Amérique (28 mn) 1961.

Patinoire (10 mn) 1962.

Natation (27 mn) 1963.

Patte Mouille (10 mn) 1963.

Solange dans nos campagnes (26 mn) 1964.

Un air de famille (28 mn) 1964.

Perce on the rocks (10 mn) 1964.

Le Québec à l'heure de l'Expo (20 mn) 1967.

Stéréo (10 mn) 1971.

TELEVISION:

Place à Olivier Guimond (60 mn) 1966.

Place aux Jérolas (60 mn) 1967.

Un hiver brûlant (52 mn) 1971.

Les chevaliers (55 mn) 1971.

LONGS METRAGES:

La vie heureuse de Léopold Z (1965)

Le viol d'une jeune fille douce (1968)

Red (1969)

Les mâles (1970)

La vraie nature de Bernadette (1971)

La mort d'un bûcheron (1972)

Les corps célestes (1973)

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

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



Maxine Samuels présente

THE PYX

réalisé par HARVEY HART
 en vedette KAREN BLACK
 et CHRISTOPHER PLUMMER
 avec
 Donald Pilon et Jean-Louis Roux
 et
 pour la première fois à l'écran
 Yvette Brind'Amour

Cinerama (U.S.A.)
 Cinépix (Canada)
 World Film Sales (Etranger)



TIKI TIKI
 (long métrage d'animation et de
 fiction)
 THE RAINBOW BOYS
 (long métrage de fiction)
 THE SELFISH GIANT
 (moyen métrage d'animation de 30
 minutes - d'après un conte d'Oscar
 Wilde).

Maintenant en cours de produc-
 tion:
 THE LITTLE MERMAID
 (moyen métrage d'animation de 30
 minutes d'après un conte de Hans
 Christian Andersen)
 THE HAPPY PRINCE
 (moyen métrage d'animation de 30
 minutes d'après un conte d'Oscar
 Wilde)
 CHILD UNDER A LEAF
 (long métrage de fiction)

Droits de distribution disponibles
 Contact Marvin Kane
 A Cannes: Kiosque Canadien

POTTERTON PRODUCTIONS INC.
 C.P. 948 PLACE BONAVENTURE
 MONTREAL 114, CANADA
 (514) 875-6470

LES FILMS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

depuis mars '71,
 au cinéma

OUTREMONT 277-4145
 1248 Bernard

Une entreprise de la...

Société
 Micro-Cinéma Ltée

4651, rue Saint-Denis
 Montréal 176, Québec, Canada
 849-2384

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

KAMOURASKA



Geneviève Bujold

«LE RÔLE D'ACTEUR,
MALHEUREUSEMENT...»

Je sonne à la porte d'une de ces maisons entre Sherbrooke et McGregor où l'on a en plein centre-ville tous les avantages des maisons particulières de quartiers résidentiels. Un petit garçon blond m'ouvre la porte et... retourne jouer dans une pièce à gauche du vestibule; du salon, devant moi, on entend du rock; j'enlève mes claques, dehors il fait doux, on patauge dans la slush; toujours personne, je demande à l'enfant — il s'appelle Mathieu, il a quatre ans — d'aller m'annoncer; il va dire à la cantonade: "Mummy, your friend is here". Geneviève Bujold apparaît, elle porte un chemisier rose, un pantalon noir; à contre-jour, tandis que je me présente, puis qu'elle va dans le salon éteindre la radio, elle est très mince, dansante.

Comme dans ce qu'elle me propose j'ai choisi le café, on va dans la cuisine et c'est là qu'on restera. Elle n'est pas maquillée, un peu pâle; à mesure qu'elle parlera, ses yeux très bruns s'agrandiront, s'animeront, son visage changera, deviendra tout expression.

Les gens de mon pays

C'est elle, avant de me laisser l'interroger, qui me pose des questions: depuis combien de temps suis-je ici, est-ce que j'aime ça? Elle dit avec conviction, avec la conviction de qui a voyagé, revient au pays et le redécouvre et s'en enchante: c'est vrai qu'on est bien ici, c'est chaud, c'est vivant. Elle me raconte qu'elle vient de rencontrer Gaston Miron, qu'elle ne connaissait pas; elle est allée le voir en lui disant: "J'avais envie de vous rencontrer"; il parlait en marchant dans la pièce, il est beau — elle n'avait jamais encore entendu quelqu'un, ici, parler comme Miron, manier comme lui la langue; je lui dis que Roger Frappier a fait un film d'une heure sur Miron, que celui-ci apparaît dans deux des films d'Arthur Lamothe sur la langue au Québec, que dans l'un comme dans l'autre il est rigoureux, convaincant, magistral, bref qu'il est en passe de devenir une vedette (Non, il est une vedette!).

Elle me dira plus tard, aussi, qu'il fallait que j'aie entendu Diane Dufresne, entendre le cri d'une femme, d'une Québécoise. J'aurai toujours, pendant cette heure que je vais passer avec elle, cette impression double d'une volonté individuelle de déboucher, de se dépasser, de trouver son chemin original et de ne compter que sur soi, et de la joie qu'éprouve Geneviève Bujold à être parmi les siens, à travailler avec eux, à participer à la formidable explosion créatrice du Québec aujourd'hui; à découvrir et à exalter Miron ou Diane Dufresne...

J'ai branché le magnétophone, réussi, avec quelques difficultés, à le mettre en marche, (je découvrirai plus tard que le ruban s'est cassé à mi-cassette: j'ai reconstitué une bonne partie de l'interview d'après mes notes et mes souvenirs). Geneviève, qui a remarqué que le micro est placé assez loin d'elle, parlera d'une voix assez forte, qui s'élanche dans les phrases, appuie certaines syllabes, ralentit quand elle a besoin de réfléchir puis lorsqu'elle a trouvé ce qu'elle va dire, s'élanche de nouveau — voix très légèrement rauque, dynamique et modulée; elle parle debout, assise sur le buffet de la cuisine ou sur une chaise.

Cinéma/Québec: *Nous faisons cette interview parce que Kamouraska sort le 29 mars. Qu'est-ce que ça va être?*

Geneviève Bujold: Ce que ça va être, je ne sais pas, je peux dire dans mon cœur que je pense que ça va être très beau, je dis ça, ça n'est pas vraiment une réponse, mais je pense au roman, qui à mon avis est un très beau roman, je pense à Claude qui est un très bon metteur en scène, à moi qui suis une bonne actrice, aux autres acteurs, à toute la

distribution qui sont très bons, donc tous les éléments sont positifs au départ, mais une fois les éléments mélangés, mis ensemble?...

Cinéma/Québec: *Vous l'avez vu?*

Geneviève Bujold: Oui je l'ai vu, mais je ne l'ai pas vu vraiment parce que pour moi, un film auquel il manque du son par exemple, trois notes de Maurice LeRoux qui vont faire Dim, Dam, Dong sur un gros plan, c'est un élément important et s'il n'est pas là, je n'ai pas vu le film comme je le verrai le 29.

Cinéma/Québec: *C'était encore une copie de travail?*

Geneviève Bujold: Absolument, et Claude continuait à arranger les choses, à couper, à rajouter, à étalonner — pas seulement la photo, mais dans sa tête à lui...

Cinéma/Québec: *Et qu'est-ce que c'est pour vous? dans votre carrière d'actrice?*

Geneviève Bujold: C'est le dernier bébé, alors c'est toujours celui qu'on aime le mieux, mais c'est aussi très important pour moi, comme être humain, comme Québécoise, comme femme et comme actrice — dans cet ordre-là — important de jouer un personnage conçu par une femme. J'ai beaucoup parlé avec Anne Hébert, c'est elle qui a fait la scénarisation avec Claude, ici, puis je pense qu'elle est venue aussi un mois avant le tournage; on se voyait, on parlait. Ça a dû être très dur pour elle: je sentais que c'était vraiment ses enfants spirituels qu'elle laissait partir; elle a toujours été d'une discrétion, d'une démocratie exemplaires — on ne l'a pas vue pendant le tournage, elle est peut-être venue une journée ou deux, voir un petit peu, mais comme une ombre, il fallait avoir des lunettes spéciales pour la voir ou la deviner! Elizabeth, on en avait aussi discuté Claude et moi, on était d'accord sur le sens du personnage. Claude et moi, nous nous connaissons, nous ne nous perdons pas de vue depuis très longtemps; je ne peux pas dire que je le comprends, mais il y a une connivence... Pour moi, c'était très important de jouer cette femme-là; elle a eu son amour et elle l'a laissé partir, elle n'a pas été jusqu'au bout, alors elle reste là avec son notaire et sa ribambelle d'enfants, et tous les jours, à chaque instant, elle rêve à son amour américain qu'elle a laissé partir.

Cinéma/Québec: *Est-ce que vous la voyez comme la suite des personnages que vous aviez joué auparavant, Isabel, et Martha dans les films de Paul Almond?*

Geneviève Bujold: Mais Isabel (elle prononce I-sa-bèl à l'anglaise), Martha, ça n'était pas moi; d'abord le seul fait de ne pas parler dans ma langue! Ça ne vous a pas choqué, vous, dans *Act of the heart*, d'entendre Monique Leyrac et Geneviève Bujold se parler en anglais? Non, ces personnages-là, il aurait mieux valu qu'ils soient joués par quelqu'un d'autre!

Cinéma/Québec: *Non, je ne crois pas, je crois que c'est vous, Québécoise, francophone, qui mettiez Almond dans la situation d'avoir à élucider, à exprimer ce que c'est d'être un Québécois de langue anglaise, et que ce malaise, cette ambivalence (de Leyrac et Bujold parlant anglais, par exemple...), c'était le sujet même des deux films.*

Geneviève Bujold: Mais Isabel n'est pas québécoise.

Cinéma/Québec: *Si, elle l'est à demi, elle est francophone et catholique.*

Geneviève Bujold: Mais c'est vrai. **Isabel** c'était extraordinaire parce que c'était des choses auxquelles Almond tenait beaucoup, qui étaient très près de lui, et en faisant ce film il nous les donnait, il en faisait cadeau... cette maison...

Cinéma/Québec: *Oui, et les meubles, et le vieux poêle de la cuisine.*

Geneviève Bujold: C'était comme s'il avait fait la cuisine dessus pendant des années et des années! Les films de Paul, c'était une entreprise intensément personnelle que je ne pouvais pas comprendre intellectuellement mais, il y avait aussi une connivence.

Eloge du plan-séquence

Geneviève Bujold: Pour moi, actrice, c'est difficile de dire ce que ça va être, **Kamouraska**, je pense que ça va être très bon, mais moi, mon rôle, le rôle d'acteur, malheureusement — je dis "malheureusement" sachant très bien ce que je veux dire — se limite carrément au tournage; on est des instruments plus ou moins perfectionnés, raffinés, souples, utilisables, mais notre rôle se termine vraiment là.

Cinéma/Québec: *Plus au cinéma qu'au théâtre?*

Geneviève Bujold: Ah bien oui! Au théâtre, on contrôle la vague sur laquelle on embarque, alors qu'au cinéma on ne peut pas... à moins qu'il y ait des plans-séquences; un des avantages de **Kamouraska**, du point de vue de l'acteur, c'est que Claude a utilisé beaucoup de plans-séquences, alors l'acteur avait la chance, à l'intérieur du grand cadre, d'avoir son cadre à lui, son souffle, de capter quelque chose...

Je n'ai pas fait beaucoup de télévision, mais à la télévision on a la chance de partir, d'embarquer, de décoller, d'avoir l'état de grâce, alors qu'au cinéma c'est très pénible, c'est très dur, frustrant, les metteurs en scène qui se couvrent, qui font "close up", "long-shot", "medium shot", de dos, de devant, de côté, on ne peut pas donner. — Nous les acteurs, on n'est pas des machines où on pèse sur un bouton et puis... Non, on donne quelque chose, ce dont on est capable, tout de suite; moi, je peux difficilement faire plus de trois prises, sauf si je cherche quelque chose.

Yves Montand, dans **La guerre est finie**, il aimait faire jusqu'à quinze prises; ça le sécurise, il faut que le paquet de cigarettes soit là, au coin de la table, et que sa main retombe dessus automatiquement. Resnais avait compris que je donnais ce que je pouvais donner dans les premières prises, alors il a d'abord tourné tous les plans de moi, et puis après je donnais simplement la réplique à Montand, autant de fois qu'il fallait.

Cinéma/Québec: *Est-ce que c'est le résultat d'une évolution, chez vous, cette préférence pour le plan-séquence? Dans vos premiers films, qui étaient plutôt du cinéma direct, dans **Entre la mer et l'eau douce**, il ne devait pas y avoir beaucoup de plans-séquences?*

Geneviève Bujold: Mais si; par exemple il y avait une scène importante qui se passait dans l'escalier; même s'il n'y avait pas de découpage, pas de dialogue écrit, Michel savait ce qu'il voulait, on avait discuté la scène, on savait ce qu'on

allait faire, ce qu'on devait dire et ça a été tourné en un seul long plan.

Cinéma/Québec: *Et avant ça, dans ce film qui se passait au Carnaval de Québec et dont j'ai oublié le nom...*

Geneviève Bujold: Ah! (ça lui fait plaisir que je me souviene de ce film-là, plaisir d'y repenser) **La fleur de l'âge!** dans **La fleur de l'âge** aussi... et dans **Anne des mille jours**, les deux bonnes scènes sont les deux plans-séquences avec Burton et moi. Il y a des acteurs de cinéma qui paniquent s'ils ont plus de quatre ou cinq phrases à dire à la suite, mais moi, parce que j'ai été formée au théâtre, ça ne me gêne pas. Au contraire, c'est important pour moi de savoir que j'ai une ou même deux minutes devant moi, que je peux développer une émotion, c'est quelque chose qui a un commencement, un milieu et une fin. Et c'est important aussi de savoir d'avance qu'on joue pour une caméra qui vous photographie, disons depuis la taille: on ne joue pas de la même façon pour un gros plan et pour un plan moyen, enfin moi en tout cas. Ah! Il a été merveilleux pour ça, Claude, dans **Kamouraska**, c'est une des raisons pour lesquelles ça a été tellement agréable; pour l'acteur, c'était vraiment intéressant; c'était le genre de film où on avait tous, que ça soit conscient ou pas, défini ou pas, notre conception, notre vision assez précise de ce roman-là, et Claude savait d'une façon assez rare ce qu'il voulait tourner; il y avait un scénario, un découpage, et on a tourné le scénario, le découpage; il n'y avait pas de caméra libre, qui tournait parce qu'elle voyait un coucher de soleil, l'herbe qui poussait, ou la neige qui tombait. Aussi le premier "rough-cut" que j'ai vu, je n'ai pas été étonnée, ni agréablement ni désagréablement; ce qui a été tourné,



Elisabeth d'Aulnières-Tassy (Geneviève Bujold)

kamouraska

c'est ce qu'on avait vu; Claude sait dans sa tête pas mal ce qu'il veut au départ...

Le derrière d'une vache

Mais en même temps, un film comme *Kamouraska*, si moi je l'avais tourné, ça aurait été différent, si Brault l'avait monté, ça aurait été différent; c'est au montage le vrai contrôle.

Cinéma/Québec: *Moins avec le plan-séquence, pourtant...*

Geneviève Bujold: Moins, mais quand même; on peut toujours couper, ajouter, mettre un gros plan, utiliser une autre prise du plan-séquence. Je les connais, là, maintenant, les rouages du cinéma, je sais qu'au montage si le metteur en scène a envie de terminer la scène sur le derrière d'une vache au lieu du gros plan d'Elizabeth ou du Seigneur de *Kamouraska*, il va le faire — même si ça ne correspond pas du tout à ce que moi, comme actrice et comme femme, je pense que ça doit être. C'est vraiment le *trip* du metteur en scène, le cinéma. C'est pour ça que ça devient de plus en plus difficile pour moi de faire des films: ou j'accepte d'embarquer dans le *trip* de quelqu'un, ou j'accepte pas.

Cinéma/Québec: *Alors qu'est-ce que vous allez faire?*

Geneviève Bujold: Je sens bien qu'il faudrait que je fasse *mon* film, mais je n'ai pas encore fait ce saut-là, même dans ma tête. Mais il y a huit ans que je n'ai plus fait de théâtre, et maintenant j'ai envie d'en faire de nouveau. Et puis, il y a les films à l'étranger, que je fais parce que ça rapporte un certain prestige qui peut permettre de faire des choses plus intéressantes ici; et puis je vais faire un autre film avec Claude, un film qu'on va faire ensemble cet été, ou peut-être cet automne... et puis je veux vivre aussi...

Mais *Kamouraska* tout de même, je me demande comment les gens vont prendre ça, qu'on leur donne un *Gone with the Wind* d'ici, avec grand écran encore plus grand!

Un autre cinéma

Geneviève Bujold: Ce dont je rêve, c'est d'un autre cinéma; d'abord, il faudrait qu'on n'ait plus à payer pour aller au cinéma, qu'on invite les gens et qu'on montre tout, les rushes, quoi, en disant: voilà ce qu'on a fait.

Cinéma/Québec: *Les gens pourraient entrer, regarder un moment, sortir, revenir un moment plus tard...*

Geneviève Bujold: Ca serait merveilleux.

Cinéma/Québec: *C'est faire une grande confiance au public.*

Geneviève Bujold: Oui, et aux acteurs, à moi-même!

Cinéma/Québec: *Vous savez que c'est l'idée de Gilles Groulx, il ne voit pas pourquoi ça doit être une heure et demie, ou deux heures. Il dit qu'on n'a pas toujours envie, qu'on n'est pas toujours capable de regarder avec attention, il faudrait pouvoir sortir, et puis revenir...*

Geneviève Bujold: Je ne le connais pas, Gilles Groulx, mais ça fait plusieurs fois qu'on me dit: "Gilles Groulx aussi pense ça", j'aimerais bien le rencontrer, et puis on ferait peut-être quelque chose ensemble. Dites ça dans votre papier, on verra ce qui arrivera.

Cinéma/Québec: *C'est comme ça que je le finirai.* □



Elizabeth d'Aulnières et Aurélie (Suzie Baillargeon)



M et Mme Antoine Tassy, Seigneur de Kamouraska (Philippe Léotard)



Elisabeth et ses tantes (Olivette Thibault)

Claude Jutra

«UNE ESPÈCE DE JOIE DANS LA CRÉATION»

une interview
de Jean-Pierre Tadros

Cinéma/Québec: *Après Mon oncle Antoine, comment as-tu été amené à t'intéresser à Kamouraska?*

Claude Jutra: Ce n'est pas vraiment moi qui ai choisi d'en faire un film. C'est Pierre Lamy, mon producteur, qui était intéressé à le produire et qui voulait que ça soit moi qui le fasse. C'est lui qui me l'a proposé et qui m'a avisé que si j'étais d'accord il pourrait obtenir les droits cinématographiques. J'ai sauté sur l'occasion, parce que si je n'avais jamais pensé à réaliser *Kamouraska* c'est que je savais que beaucoup de réalisateurs s'intéressaient au roman d'Anne Hébert.

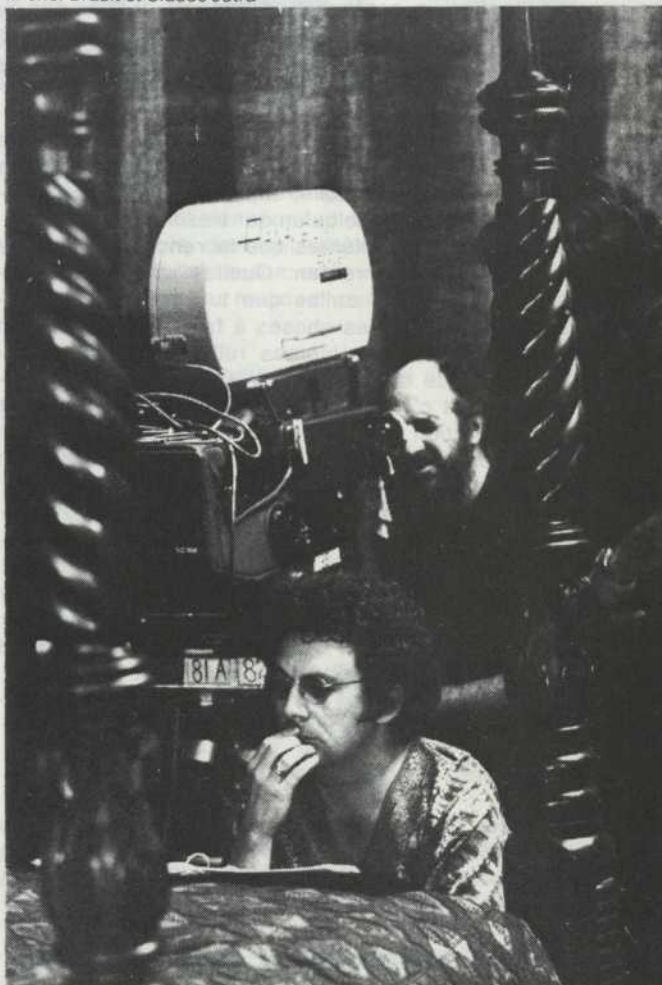
Ce n'est donc pas moi qui suis allé le chercher. En fait, j'étais sur un autre projet à ce moment-là, avec Pierre Lamy d'ailleurs; projet qui a été interrompu.

Cinéma/Québec: *Quelles ont été tes réactions lorsque tu t'es retrouvé avec un film à tirer du roman d'Anne Hébert? Avais-tu certaines craintes au départ?*

Claude Jutra: Absolument pas. Je n'ai eu aucune crainte. Je trouvais ça fantastique, surtout que c'était à mon avis le film et le rôle parfait pour Geneviève Bujold. Et je voulais absolument travailler avec elle, c'était donc l'occasion rêvée.

La condition que j'ai donc posée à Pierre Lamy, avant d'accepter le projet, c'était que Geneviève ait le rôle d'Elisabeth. Ce qui est drôle c'est que les gens ne voyaient pas Geneviève comme ça; ils la voyaient comme une tête frêle et mignonne, alors que je savais que c'était Elisabeth à fond, à mort. Pour moi, c'était très clair dès le début, mais les gens étaient surpris; ils voyaient plutôt une tragédienne, une actrice qui se définit comme une tragédienne forte, puissante. Les gens pensaient à Dyne Mousseau, à Monique Mercure; ils voulaient un physique correspondant

Michel Brault et Claude Jutra



à la psychologie du personnage. Alors que Geneviève arrive précisément à projeter cette image de fragilité, de douceur et d'angélisme, tout en étant exactement le contraire.

Cinéma/Québec: *En fait elle véhicule admirablement cette immense passion que porte le personnage d'Elisabeth. Elle projette si bien toute cette passion qu'elle finit un peu par éclipser les autres, et en particulier Jordan qui incarne le docteur Nelson, un être beaucoup plus fuyant.*

Claude Jutra: J'ignore pourquoi; peut-être cela dépend-il de nous. Ou c'est peut-être dû au fait que même dans la psychologie d'Elisabeth, Nelson est presque une abstraction: C'est l'amour idéal mais impossible. Elle projetait en lui toutes ses aspirations, et c'est pour cela qu'une fois l'acte commis, le coût suprême achevé - c'est-à-dire l'assassinat de Tassy - tout est fini, il disparaît, il s'évanouit, il cesse tout simplement d'exister. C'est comme cela dans le roman d'ailleurs: Il est anéanti dans le cœur et la mémoire d'Elisabeth, en même temps qu'il se trouve anéanti en tant que personne.

Le problème majeur du roman, d'ailleurs, c'est qu'il est très subjectif. C'est-à-dire qu'il est vu à travers Elisabeth, les sentiments d'Elisabeth. La passion y est donc à fleur de peau. Dans le film, du fait que tout ce qui se passe devient plus concret, cette passion diminue automatiquement.

Il n'était pas facile de rendre le personnage de Nelson, par exemple, et Jordan a beaucoup travaillé son personnage pour lui donner un contour bien concret. Il a lu des livres sur la médecine de l'époque pour essayer de voir comment les personnages se comportaient. Et puis il y avait tout le contexte religieux, le fait qu'il soit un protestant converti; cela ne pouvait qu'influer sur son comportement. Et il a fait pas mal de recherches pour arriver à se plonger dans le contexte social de l'époque. Son approche était d'ailleurs très intellectuelle, alors que Philippe Léotard (Antoine Tassy) était quelqu'un de très instinctif.

C'est un peu ça les problèmes que tu rencontres lorsque tu te mets à adapter un roman: Quelles sont les dimensions que tu favorises, et celles que tu négliges délibérément? Car il y aurait eu des choses à faire sur Nelson. On aurait pu parler de ses problèmes religieux. Il y a d'ailleurs tout un épisode où il allait voir sa soeur, une Ursuline, qui mourrait, et c'était un grand choc pour lui. Mais la moindre considération de ce genre aurait exigé que l'on fasse des scènes allongeant exagérément le film, et qu'on ne pouvait donc pas se permettre.

Ce qu'il te reste alors comme procédé de rechange, c'est de faire passer certaines informations par le dialogue. C'est comme cela que l'on a utilisé les tantes d'Elisabeth pour que dans leur conversation l'on apprenne un peu plus qui il était, ce Nelson: "Qu'est-ce qu'un Américain vient faire au Bas-Canada"; "On le voit souvent à la messe le dimanche mais tout le monde sait qu'il était protestant"; et ainsi de suite. Ce sont des parcelles, nécessaires cependant pour étoffer un personnage.

Cinéma/Québec: *On reste sensible, durant la projection, que pour ce qui est des décors extérieurs tu es resté quand même assez limité: beaucoup de paysages mais très peu de plans qui nous feraient découvrir la ville. . .*

Claude Jutra: Oui, il y en a très peu. J'aurais aimé que l'on sente ça un peu plus, j'aurais aimé avoir un plan de la ville

de Québec, mais on s'imagine d'après les dépliants touristiques et les souvenirs que l'on garde que tout est vieux, et qu'on n'a plus qu'à installer une caméra et à photographier. C'est le contraire de la vérité; on n'a pas pu le faire. On a fait un travelling autour de la maison, et c'est tout.

Mais ce qui a de plus grave, c'est la dilapidation du patrimoine culturel québécois. Et on en a été témoin. On a vu de belles maisons se faire démolir sous nos yeux. A Chambly, au petit village historique où l'on tournait, il y a une route nationale qui passe tout près, et pour effacer un petit tournant de rien ils ont démolé un chef-d'oeuvre de maison en s'en fichant complètement. C'est grave, ça.

Dans le roman on sent très bien la ville de Sorel, la communauté de Sorel, son climat sociologique. Au cinéma il aurait fallu que ça se traduise quand même par des images d'une ville: mais ça, on ne les avait pas, ça n'existe plus.

Cinéma/Québec: *Anne Hébert a dû t'être particulièrement utile pour ce qui est des repérages des localisations?*

Claude Jutra: Non. Car même si elle gardait un souvenir très précis de certains endroits, même si ces endroits-là avaient été à l'origine de son inspiration et qu'elle avait écrit en ayant ces décors dans la tête, il n'en demeure pas moins qu'ils étaient absolument inutilisables au cinéma. Il y a bien des endroits où l'on aurait pu retrouver l'ambiance de l'époque, mais ils sont entourés d'un bureau de poste en béton, de poteaux téléphoniques, de fils électriques et d'une forêt d'antennes de télévision sur les toits. Ce n'est pas facile à utiliser comme ça!

C'est Sorel qui a été notre cauchemar. On a longtemps cherché un lieu qui puisse représenter Sorel; on ne l'a pas trouvé. On est allé à St-Michel, c'était une approximation; mais finalement tous ces plans-là ont été coupés.

La collaboration avec Anne Hébert

Cinéma/Québec: *Vous avez écrit, Anne Hébert et toi, le scénario en collaboration. Comment s'est effectué ce travail entre la romancière et le cinéaste?*

Claude Jutra: Il s'est effectué très simplement. On a travaillé ensemble pendant trois mois. Il n'y a pas eu de problème puisque j'étais résolu dès le départ à être très fidèle au roman. Quand on écrivait, on suivait le roman presque pas à pas mais en élaguant et en lui donnant une forme dramatique.

La collaboration d'Anne Hébert était des plus précieuses d'ailleurs, car le livre est extrêmement complexe. Le récit est morcelé et en désordre, et même quand on a lu le livre plusieurs fois, lorsqu'il faut mettre tous les événements en ordre, et essayer de savoir exactement ce qui s'était passé à tel moment cela devient fort ardu. Et ça m'aurait pris un temps fou sans Anne Hébert, qui pouvait me retrouver instantanément toutes les références à un épisode donné.

En fait, on s'est surtout astreint à un travail de distillation, de remodelage. En plus, on redécouvrait ensemble les personnages. Même si Anne Hébert a passé quatre ans de sa vie avant de commencer à écrire le roman, il reste qu'il y avait toujours des trucs à redécouvrir. C'est que le roman est très subjectif, il est écrit à la première personne, et c'est la voix d'Elisabeth que l'on entend. Lorsque tu prends donc le personnage d'Antoine, tu ne trouves dans le roman que des impressions, il y a peu de faits objectifs. Alors que dans le film il fallait trouver des compromis pour qu'Antoine devienne un personnage concret que



Claude Jutra à l'action en face de Bujold et Léotard

l'on puisse photographier et faire parler. On a donc dû faire sortir Antoine Tassy d'une espèce de brume. Et c'est un peu la même chose qui est arrivée chaque fois que l'on se retrouvait avec des esquisses, des impressions. Et c'est à ce niveau que notre collaboration était très utile.

On s'est beaucoup demandé comment faire pour garder le récit à la première personne. C'était presque impossible. Alors on a décidé de s'éloigner insensiblement du subjectivisme. On a donc procédé de cette manière: Au début du film on a inséré dans la réalité, dans le présent de la rue du Parloir beaucoup de petits flashbacks qui prennent, au fur et à mesure que le film progresse, de plus en plus d'importance. Et puis, pendant un bout de temps on oublie complètement la rue du Parloir. Ce n'est que vers la fin du film que les retours à la rue du Parloir se font de plus en plus nombreux.

C'est comme dans un fondu-enchaîné: Tu as la rue du Parloir, ça s'enchaîne progressivement dans le passé où tu t'installes pendant un bout de temps; et puis progressivement la rue du Parloir revient au premier plan. Ces retours en arrière ne dérangent finalement pas. D'ailleurs, à partir du dernier tiers du film on avait un deuxième système de flashbacks qui s'inscrivaient dans le procès, et dont on n'a conservé que bien peu de choses. C'étaient des séquences qui venaient confirmer les témoignages des gens, et qui montraient que Nelson était constamment repéré dans tous ses gestes, et cela, malgré ses déclarations de prudence. Ce procédé de flashbacks créait une superposition qui était amusante et intéressante.

Mais cela posait des problèmes de longueur. Ce dernier

tiers (qui faisait une heure un quart) passait très bien lorsqu'on le voyait séparément; la complexité du système était efficace et fonctionnait très bien. Mais rattaché à l'ensemble, cela devenait disproportionné. Il y a un moment où on approche un certain point de saturation. On a donc dû éliminer pas mal de choses.

Cinéma/Québec: *Combien de temps durait le premier montage que tu as fait de Kamouraska?*

Claude Jutra: Le premier montage, qui était très lâche, durait trois heures quarante minutes. En le resserrant un peu, on est arrivé dès le début à trois heures vingt. C'est à partir de là que les problèmes ont commencé, car il a vraiment fallu se décider à faire des coupes. Mon deuxième montage faisait deux heures trente, et là j'étais au bout de mes ressources.

C'est à ce moment que Mag Bodard, la coproductrice française, m'a proposé de mettre à ma disposition une monteuse qui regarderait le film avec des yeux neufs et qui, tout en travaillant dans le sens que j'aurais indiqué, me permettrait d'y voir un peu plus clair. J'ai travaillé avec Renée Lichtig, qui est absolument formidable, et grâce à qui j'ai pu terminer **Kamouraska**.

Cinéma/Québec: *J'aimerais revenir à ton travail de collaboration avec Anne Hébert. As-tu rencontré certaines difficultés du fait que tu avais certaines exigences cinématographiques qu'elle pouvait ne pas partager nécessairement?*

Claude Jutra: Je procède toujours par instinct avec mes collaborateurs. Anne a écrit des pièces de théâtre, cette forme dramatique ne lui est donc pas inconnue. Et puis ce sont des choses que l'on sent à un moment donné. Beaucoup d'éléments nous sont donc venus par instinct.

Le genre de discussions que l'on a eu? Cela a surtout porté sur les renseignements à donner. Anne insistait pour que l'on mette une certaine information dans le film, sous une forme ou sous une autre. Comme, par exemple, que le procès n'avait pas eu lieu, qu'il y avait eu désistement, que Aurélie était restée deux ans en prison alors qu'Elisabeth n'y était restée que deux mois et demi. Cela peut s'écrire en très peu de mots, mais au cinéma cela prend plus de temps, et je trouvais que certains renseignements étaient inutiles, et n'apportaient rien à la structure dramatique du film.

A part cela, on était tout à fait d'accord. Et même que des fois on s'amusait. On se disait: "Ah! Moi, je pense que maintenant il faudrait faire quelque chose, mais quoi!" Alors, Anne me donnait des suggestions, par exemple que les tantes interviennent parce qu'on ne les voit pas assez. Et c'était exactement ce que je pensais, alors on se mettait à imaginer une scène correspondante. Ça arrivait souvent des trucs comme cela.

Les personnages

Cinéma/Québec: *Passons maintenant à la direction des médiens. Le fait d'avoir à diriger trois personnalités aussi différentes que celles de Geneviève Bujold, Philippe Léotard et Richard Jordan t'a-t-il posé des problèmes?*

Claude Jutra: Ah non! Ça a été un régal. J'adore ça. Le fait que ça soit un sujet historique ne change pas grand-chose. Une fois que les personnages sont là, tu diriges ça comme si tu dirigeais autre chose. Ce n'est qu'amusant.

Et avec les acteurs, c'est amusant parce que le gros du travail se fait au départ: Tu donnes le ton que tu veux, et si les acteurs sont bons, ils comprennent tout de suite, et déjà la moitié du travail est faite. Après, il faut travailler les nuances.

Travailler avec Geneviève, Léotard et Jordan, c'est amusant parce que ce sont trois mentalités différentes. Geneviève, pour moi, c'est comme un alter ego; on n'a presque rien à se dire pour se comprendre. Mais en face d'elle, on trouvait en la personne de Léotard et de Jordan deux mentalités totalement différentes, deux mondes différents. Je dois dire que Geneviève était ma complice là-dedans, tout le temps. Dans ses rapports avec ses partenaires, elle s'arrangeait toujours pour continuer mon travail.

Léotard est un acteur instinctif, très émotif. Ce qu'il cherchait, c'est se mettre dans un état se rapprochant de celui qu'il était censé éprouver. Avec Jordan, par contre, il fallait que l'on discute de la scène entière avant de commencer à tourner, et cela en reprenant l'histoire de l'humanité au complet, depuis Adam et Eve. C'était donc un caractère beaucoup plus intellectuel. Aussi, arrivé à un moment donné il fallait lui dire: "Bon, on a beaucoup discuté, il y a pas mal de monde sur le plateau à nous attendre, maintenant tu vas le dire", et tu lui donnes tes directives concrètes. Il faut dire que le personnage de Nelson, qu'il incarnait, n'était pas facile, c'était un gars qui sublimait tout. Et ce n'était nécessairement pas facile à rendre.

Cinéma/Québec: *Madame Tassy est aussi remarquable.*

Claude Jutra: Oui. Ce personnage est interprété par Camille Bernard. C'est une dame qui a eu un début de carrière assez intéressant ici et en France. Elle jouait la comédie, elle chantait. Mais elle a surtout enseigné le théâtre et la diction, et cela pendant quarante ans. J'ai été son élève, et en plus de ça c'est une amie de la famille.

Je savais qu'elle avait un talent extraordinaire. Mais elle ne voulait se produire que pour quelques amis dont on faisait partie. Je l'avais déjà approchée pour d'autres films, mais elle avait toujours refusé. Là, j'ai insisté... c'était tellement une madame Tassy idéale.

Un film international

Cinéma/Québec: *Que représente Kamouraska dans ta carrière cinématographique?*

Claude Jutra: Rien de particulier. C'est un film de plus. Ce qui a changé un peu pour moi c'est que je suis maintenant plus accepté comme cinéaste. Après *Mon Oncle Antoine* je n'ai plus autant à me battre. Sur le plan de la production c'est donc plus facile. Mais je ne suis pas dupe, car c'est un combat qui est toujours à recommencer.

Cinéma/Québec: *Y a-t-il des films que tu aurais aimé faire et que tu ne pouvais pas faire, et que le fait d'être reconnu aujourd'hui te permettra de réaliser?*

Claude Jutra: Oui, mais la plupart du temps on fait des projets par opposition au film précédent. Là, je veux faire un film moderne avec très peu de personnages, tourné à Montréal, dans un appartement. Voilà en gros ce que j'aimerais faire. J'ai des idées, mais très vagues pour l'instant.

Cinéma/Québec: *Étais-tu conscient, en réalisant Kamouraska, que tu tournais un film "international"?*

Claude Jutra: Je le sentais, mais ça n'avait finalement aucune incidence, ni dans mes relations avec le film lui-même, ni avec moi-même. Ça se trouvait comme ça, c'est tout.

Maintenant, quand j'étais en France Mag Bodard m'a beaucoup sollicité pour que je fasse un film français. Je n'étais pas contre; cela pouvait être intéressant. Mais pendant trois mois j'ai cherché avec elle un sujet, j'ai même rencontré des écrivains pour élaborer des projets; mais je n'ai rien trouvé qui m'intéresse. J'ai dit à Mag Bodard: "Il y a des idées qui me viennent, mais elles sont toutes québécoises". Car c'est très difficile finalement de travailler hors de chez soi.

Kamouraska m'intéressait, non pas parce que c'était un film international, mais parce que justement c'était un film québécois. Il est vrai que cette histoire d'un triangle amoureux qui se termine avec un meurtre aurait pu se passer n'importe où. Mais si ça s'était passé ailleurs qu'au Québec je ne l'aurais pas fait. Parce que *Kamouraska* c'est finalement québécois. C'est Sorel. C'est la côte Sud du St-Laurent. C'est aussi une partie de notre histoire, de notre patrimoine social. Et puis, le seul fait que je sache que ça se passait ici changeait tout. □

cinéma québec

La "filière canadienne"

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

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

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

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

Cela ne veut-il pas tout dire ?

ET DES FILMS RÉCENTS :

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

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

BELLEVUE *Pathé*



VANCOUVER 916 Davie St. Vancouver B.C. Tel. (604) 253-3811
TORONTO 1800 Bloorhouse Road Toronto, Ont. M6R 1A4 Tel. (416) 593-7811
MONTREAL 2000 Northcliffe Ave. Montreal 260, Que. Tel. (514) 484-1186

TEL AVIV 65 West End St. Tel. 722 4111

Je désire recevoir cinéma/québec à partir du mois de

Un abonnement d'un an (10 numéros): normal \$6.50 étudiant \$5 de soutien \$10
étranger \$9 Volume 1 (10 premiers numéros) relié \$10

Nom _____
Adresse _____
Ville _____ Zone _____ Prov./Pays _____
Téléphone _____ Institution/Profession _____
Réabonnement Abonnement cadeau de la part de: _____
inclure chèque ou mandat postal à l'ordre de: _____

cinéma/québec
c.p. 309, station outremont, montréal 154, québec

Tél.: (514) 272-1058

libre opinion

L'irritante question de la langue dans la diffusion du cinéma québécois en France

Votre no 9 de mai-juin, avec notamment l'entrevue de Jean-Claude Labrecque à propos des **Smattes**, remet à l'ordre du jour l'irritante question de la langue dans la diffusion du cinéma québécois en France. Question d'autant plus actuelle que le cinéma québécois, longtemps réputé ici austère et difficile, semble aujourd'hui, avec des films comme ceux de la sélection cannoise, se tourner vers des genres plus spectaculaires qui lui permettent de prétendre, à bon droit, à une large audience du public français.

Afin d'écarter tout malentendu, laissez-moi préciser, avant de vous livrer quelques réflexions sans prétention sur ce problème, que je suis un ami fervent du cinéma québécois. Mes amis et moi, nous sommes toujours efforcés, dans la mesure de nos moyens, d'en favoriser la connaissance par les cinéphiles français. Les films québécois disponibles en France ont tous été largement diffusés dans les clubs de la FFCC. L'une des premières manifestations importantes qui lui aient été consacrées a eu lieu à Nice en 1968, sous les auspices du ciné-club Jean Vigo et de la municipalité. De nombreux stages réservés aux animateurs de ciné-clubs ont fait, au cours de ces dernières années, une large place aux oeuvres de vos cinéastes.

Non seulement doit se poursuivre et se développer la connaissance du cinéma québécois par les cinéphiles, mais la diffusion commerciale devrait enfin pouvoir déborder du circuit étroit des salles d'"Art et Essai". C'est pourquoi la question de la langue doit être considérée de façon réaliste et pratique, en rejetant toute attitude sentimentale.

Bien sûr, Jean-Claude Labrecque a cent fois raison lorsque, répondant à Luc Perreault, il nous avertit: "Ca fait 20 ans que nous, nous recevons vos films. Nous avons appris à comprendre votre parler parisien, votre argot, votre marseillais. Maintenant c'est à votre tour de nous comprendre. Et si vous ne voulez pas, c'est bien malheureux pour vous, mais vous allez rater de bons films"... Il est vrai aussi qu'à Pézenas comme dans les autres villes de France où, grâce à la courtoisie de M. Rock Demers, **Les smattes** ont pu être présentés, ce film a

été compris sans difficulté, même si quelques paroles étaient perdues. Mais il faut préciser aussi qu'à Pézenas et ailleurs, **Les smattes** ont été montrés à un public de cinéphiles avertis, mis de plus *en condition* grâce à une courte présentation adéquate.

Je voudrais rapporter un autre exemple: les dernières Rencontres de Porretta-Terme, en Italie, en septembre 1971, proposaient l'examen de films dits "politiques", présentés par 4 revues cinématographiques françaises. Notre ami Marcel Martin, l'actuel rédacteur en chef du nouvel "Ecran 72", avait choisi, parmi d'autres, l'excellent film d'Arthur Lamothe: **Le mépris n'aura qu'un temps**. Tous les films étaient présentés en version originale avec une traduction simultanée en italien, en anglais, et en français. L'interprète, cependant qualifiée, qui donnait la traduction italienne du dialogue français de Lamothe effectua son travail à la satisfaction de tous... jusqu'à la longue séquence de la taverne où les travailleurs du bâtiment discutent de leurs conditions d'existence. A partir de ce moment du film, malgré toute sa bonne volonté et sa haute qualification, la malheureuse resta muette, au grand dépit de nos amis italiens qui ne comprenaient pas pourquoi la traduction ne se poursuivait pas... Et il faut bien reconnaître que les spectateurs français, s'ils en devinaient le sens général, eussent été aussi incapables de restituer le dialogue dans son intégrité. De ce fait, le film de Lamothe — que, n'en déplaise à votre lecteur M. Claude Germain, je continue avec Marcel Martin à considérer comme un bon film "politique" — se trouva injustement et malheureusement écarté d'une confrontation fort intéressante.

Il serait donc hasardeux, sur la foi de quelques heureux exemples, de conclure que "ce fichu problème de langage n'existerait pas". Vous rapportez d'ailleurs vous-même la constatation faite au séminaire du 15 avril, à l'occasion du 1er Congrès de l'AFPQ: "le marché français, c'est-à-dire parisien, reste fermé aux films québécois pour des raisons d'accent."

Doit-on donc conclure avec Labrecque qu'il faudra encore au moins 12 ans pour "gagner la bataille", c'est-à-dire pour habituer les français à "recevoir" les films québécois? Ou bien, avec le séminaire de l'AFPQ, que le problème serait insoluble puisque "l'Union des artistes refuse que l'on double un comédien dans sa propre langue"?

Si je suis en effet convaincu qu'il serait ridicule, voire monstrueux, de doubler dans un langage à l'accent parisien ou marseillais le savoureux parler français du

Québec, je reste persuadé que des solutions de *compromis* sont possibles, souhaitables, et nécessaires.

Il faut d'abord, me semble-t-il, exclure toute solution *mécanique* prétendue valable d'une manière absolue et indiscriminée. Le doublage est certainement à exclure, mais le sous-titrage systématique ne vaut guère mieux... **La maudite galette** de Denys Arcand a obtenu à Cannes un franc succès, mais à certains moments, le sous-titrage a frôlé la catastrophe...

Certes, le problème n'est pas aisé. Les habitudes du grand public français sont telles qu'il refuse quasi-religieusement les films en version originale sous-titrée. Pour les distributeurs, le moindre sous-titre signifie le classement du film dans le secteur restreint de l'Art et Essai. Par ailleurs, il serait totalement irréaliste de penser que ce grand public puisse considérer le jocal comme un langage facilement intelligible au prix d'un peu d'attention surtout quand il est parlé — comme dans la séquence de la taverne du **Mépris** — au cours d'une conversation nourrie et prolongée.

Quelles seraient donc les solutions pratiques à l'existence desquelles je veux continuer à croire?

D'abord chaque film doit être considéré en lui-même et c'est seulement en fonction de ses caractères propres qu'une solution particulière pourra être dégagée. Ce qui peut convenir aux **Smattes** n'est pas nécessairement satisfaisant pour **Bernadette** ou pour **La maudite galette**.

Ensuite, quand un film est terminé et que son exploitation en France est envisagée, il faudrait à mon sens considérer que celle-ci peut se faire à trois niveaux:

- 1- celui du secteur culturel privé: ciné-clubs et organisations culturelles diverses;
- 2- celui du secteur commercial spécialisé dit "Art et Essai";
- 3- celui du secteur commercial le plus large: grandes salles d'exclusivité parisiennes ou provinciales, et salles de seconde vision.

Il est évident que le premier secteur, intéressant sur le plan d'une meilleure connaissance du Québec et de ses problèmes par une élite intellectuelle française, ne présente aucun avantage matériel à court terme pour l'économie du cinéma québécois. Le second secteur peut représenter un appoint non négligeable, mais c'est seulement le troisième qui offre des perspectives réellement bénéfiques.

Il faudrait donc d'abord, pour chaque film considéré, tenter de supputer avec le plus d'exactitude possible quel sera son secteur d'exploitation privilégié. Compte tenu de l'impossibilité de fait du doublage, et de la répugnance du public français pour les sous-titres, il semble que pour l'instant du moins, seuls des films de fiction à caractère spectaculaire et construits sur une intrigue claire puissent affronter avec succès le secteur commercial proprement dit. Cela ne signifie du reste nullement que ces films ne soient pas typiquement québécois, car ainsi que l'écrit Mlle Hortense Roy à propos de **Tranquille, pas vite**, "les films profondément enracinés dans la réalité québécoise ne sont pas pour autant des films *régionaux* mais peuvent avoir une audience internationale".

Si ces films sont convenablement choisis — et il me semble que la sélection de ceux envoyés à Cannes était fort judicieuse — je pense que la *mise en condition* réalisée dans les ciné-clubs par une courte présentation pourrait être obtenue à l'aide d'un "carton" suivant immédiatement le générique. Ce carton, d'une vingtaine de lignes au plus, pourrait reprendre en gros l'argumen-

tation de Labrecque: "... depuis 20 ans, nous avons appris à comprendre votre parler parisien, votre argot, votre marseillais. Maintenant, c'est à votre tour de nous comprendre..." Pour quelques films, comme **Les smattes**, cela devrait suffire. Cependant, le recours occasionnel à quelques sous-titres judicieusement choisis ne pourra pas toujours être évité. Si ces sous-titres sont brefs et rares, et s'ils viennent à point, c'est-à-dire seulement quand ils sont indispensables, on peut espérer qu'ils seront non seulement tolérés mais appréciés du grand public.

C'est évidemment la *place* de ces sous-titres, et ensuite leur *contenu* qu'il faudra déterminer avec exactitude. En ce qui concerne la place, c'est l'opportunité qui décidera; mais en ce qui concerne le contenu, je crois qu'il faudra éviter surtout tout ce qui rappellerait une traduction: c'est l'erreur qui fut commise dans la version cannoise de **La maudite galette** et l'effet eût été désastreux si le film n'était par ailleurs assez solide pour avoir résisté par ses propres vertus. Sauf pour quelques rares termes dont l'équivalent français pourrait à la rigueur être donné entre parenthèses, il ne s'agira donc pas de traduire, puisque même dans le cas du jocal pur on travaille sur du français, mais de rendre intelligible, ce qui est bien différent. Le plus souvent, la transcription abrégée mais exacte de ce qui est dit + mais non perçu clairement par les oreilles françaises — sera la solution souhaitable.

Il va de soi que ces principes restent valables pour les films destinés au secteur culturel ou à l'Art et Essai. Simplement, on pourra légitimement escompter un plus grand effort d'attention de la part d'un public curieux. Surtout, le recours au sous-titrage, chaque fois qu'il sera nécessaire, ne présentera plus d'inconvénient majeur.

Il reste cependant, me semble-t-il, une difficulté. Un réalisateur québécois, même averti, peut-il *sentir* le moment où son dialogue cesse d'être intelligible pour une partie, au moins, du grand public français?

Plusieurs exemples de sous-titres *pléonastiques*, ou d'absence de sous-titres souhaitables, montrent dans les films qui ont été présentés en France une certaine incohérence, et donc une efficacité contestable. Il semblerait donc utile que, chaque fois que cela paraîtra nécessaire, il soit fait appel à la compétence d'un conseiller français capable de déterminer quand il faut absolument sous-titrer, et de trouver également la transcription la plus fidèle et les équivalences les plus justes.

Si des efforts sont tentés dans ce sens, et si l'on sait proposer des films judicieusement choisis, nul doute qu'il se trouvera en France des distributeurs assez avisés pour présenter au grand public français les oeuvres des réalisateurs québécois.

C'est dans cet espoir que je vous adresse ces quelques réflexions.

Paul Robert
Ex-président de la
Fédération française
des ciné-clubs.

Sous le titre LIBRE OPINION, nous publierons les textes polémiques sur des sujets controversés que nous feront parvenir nos lecteurs et collaborateurs. Les opinions émises ici n'engageront naturellement que leurs auteurs.

Les Films Faroun

la compagnie
des films
qu'on aime voir
et revoir

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

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

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

assure les ventes mondiales de plus de 20 films québécois.

Notre adresse: 136 est, rue St-Paul

Montréal 127, Québec

Tél. (514) 866-8831

Câble: FARFILM



LA VIE REVEE

Dream life

de Mireille Dansereau

Prix de la critique et prix du meilleur montage au Palmarès du film canadien 1972

Vente mondiale Les Films Faroun

