

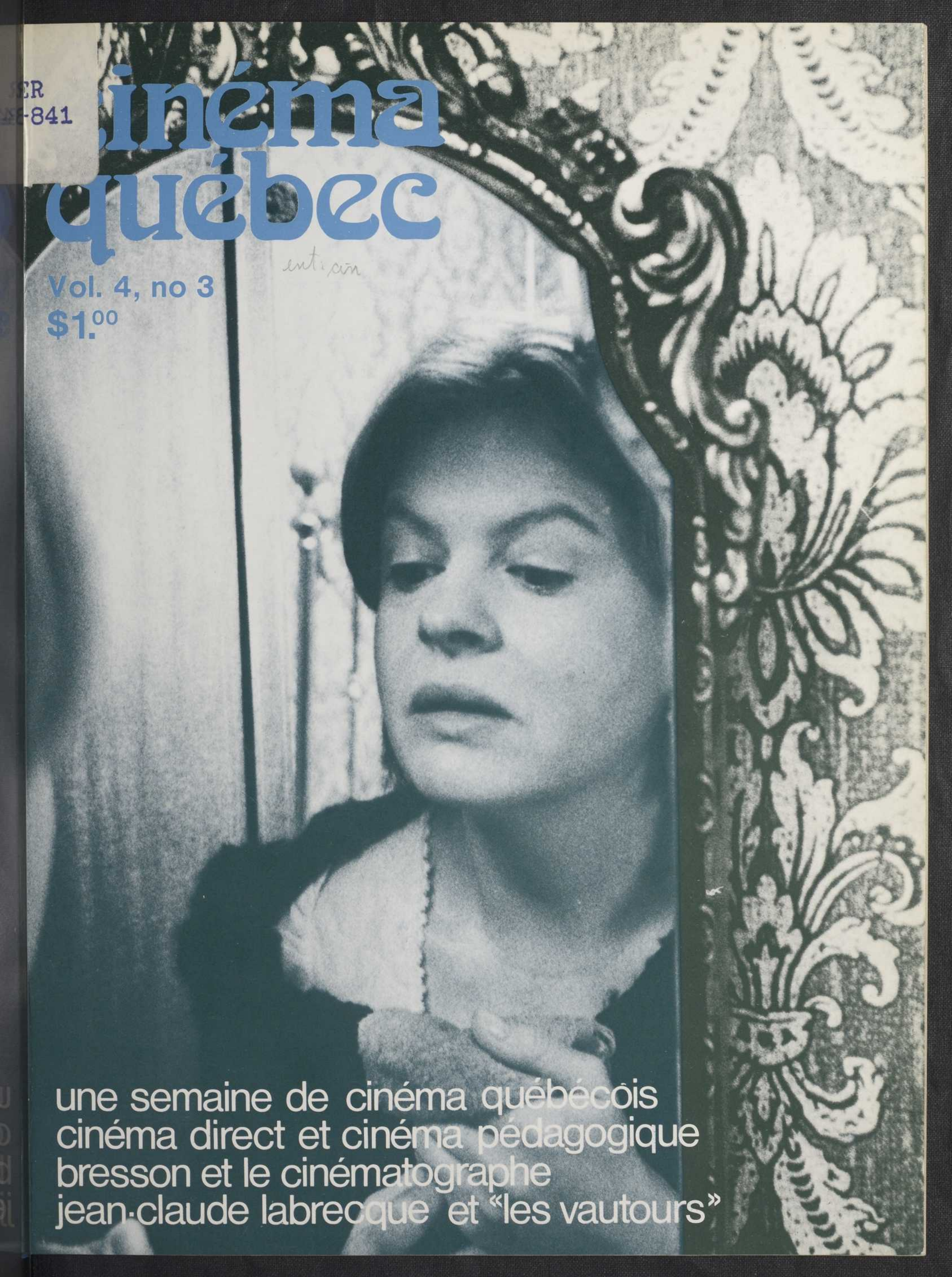
ER
841

cinéma québec

entrevue

Vol. 4, no 3
\$1.00

une semaine de cinéma québécois
cinéma direct et cinéma pédagogique
bresson et le cinématographe
jean-claude labrecque et "les vautours"



CINEMA CANADA

au
Festival International
du Film
de Cannes
10-23 mai
Cinéma Vox
76, rue d'Antibes

Cinéma Canada
Bureau
Hôtel Carlton
Chambre 115
Tél: 99.57.00

Cinéma Canada
Kiosque
Hôtel Carlton
Rez-de-chaussée

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros

Collaborateurs:

Pierre Demers, Guy Hennebelle, Jean Leduc, André Pâquet, Pierre Vallières.

Conception graphique:

Louis Charpentier

Administration:

Connie Tadros

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Jocelyne Falardeau

Publicité, promotion:

Robert Paradis et Associés Inc.,
C.P. 309, Station Outremont,
Montréal 154, Québec
Tél. : (514) 849-9297

Index:

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

Abonnements:

Canada, un an (10 numéros): \$8.00;
étudiant: \$7.00.
Etats-Unis, ajouter un dollar
Etranger, un an (10 numéros): \$10.00;
étudiant: \$8.00.

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.

Libre Opinion

4 Attachez vos ceintures! par Claude Fournier

Cinéma québécois

Semaine du cinéma québécois

6 Bilan-critique, par Michel Euvrard et Richard Gay

9 "La Semaine" à vol d'oiseau

14 Festival du cinéma artisanal

15 "Des personnages qui me sont chers" - Jean-Claude Labrecque

Propos recueillis par Francine Laurendeau

Les vautours

19 Pour continuer l'exorcisme du Duplessisme, par Yves Lever

Claude Gauvreau poète

21 Profil d'un poète méconnu, par Gaston Imbeau

Le combat des sourds

23 Cinéma direct et cinéma pédagogique: Michel Brault et Michel Moreau, texte et photos par Jean-Claude Boudreault

28 Le cinéma catholique, par Pierre Demers

Robert Bresson

Propos du réalisateur de **Lancelot du lac**

33 Robert Bresson et le cinématographe

34 Le cinéma de derrière l'émulsion, par Jean-Pierre Lefebvre

Texte Théorique

37 La sémiologie, elle tourne en rond mais..., par Gilles Thérien

Ciné-Livres

40 **Pierre Perrault ou un cinéma national**, de Michel Brûlé

41 Livres en vrac

Critiques

43 **Alice Doesn't Live Here Anymore**

46 **Le Fantôme de la liberté**

46 **Godfather II**

48 **J'irai comme un cheval fou**

49 **La femme de Jean**

49 **Funny Lady**

ATTACHEZ VOS CEINTURES!

par claude fournier

Je ne vais jamais au cinéma pour travailler, mais pour me détendre. C'est peut-être pourquoi je comprends mal les critiques qui acceptent de sacrifier au travail la détente extraordinaire d'un bon film. Ce doit être au fond parce que je les plains que j'en suis arrivé à les trouver inutiles.

Le propre de tout spectacle, mais peut-être surtout du cinéma, qui nous abstrait brutalement de l'environnement habituel et nous plonge dans le noir, est de nous transporter dans un autre monde.

Tous les films qui réussissent bien ce miracle de cent-vingt minutes et plus marchent en général très bien. S'il y a donc une recette du succès, elle doit être là.

Quand **Cinéma/Québec** me demande de parler de **Scènes de la vie conjugale** de Bergman, des problèmes précis surgissent tout de suite à mon esprit.

Pourquoi est-ce que ça marche? Pourquoi un Bergman fait-il tout à coup au Dauphin (500 places) \$16,891 la première semaine, \$20,424 la deuxième; à l'Atwater II (238 places) \$8,448 la première semaine et \$9,339 la deuxième? Pourquoi ces chiffres-là vont-ils continuer d'augmenter et peut-être rejoindre ceux de l'exploitation d'"**Emmanuelle**", du moins à Montréal?

Scènes de la vie conjugale réussit à perfection le miracle du transport du spectateur. Tellement bien, que cela inquiète. On n'a pas l'impression d'avoir passé la soirée au cinéma, mais plutôt l'illusion d'avoir passé la soirée chez des gens que l'on ne connaissait pas et qui ont généreusement déballé leur vie intime pour nous. Nos hôtes ne sont même pas extraordinaires, mais ils sont suffisamment volubiles pour se faire profondément connaître en trois heures. On va même jusqu'à s'insérer dans leur peau, au fil des circonstances de leur vie.

C'est difficile d'aller plus loin dans le transport du spectateur que sa réincarnation dans les personnages de l'écran.

Une fois ce tour de passe-passe réussi, Bergman n'a plus qu'à rester assis chez lui tranquille et fumer sa pipe en espérant que de par le monde les chiffres qui lui parviendront seront aussi précis que ceux que je donne plus haut et que les exploitants et distributeurs lui rendront sa part.

On pourrait chercher beaucoup plus loin, établir un parallèle avec Ibsen et Strindberg; essayer d'expliquer cette habileté phénoménale d'investigation de l'âme de la femme et du couple qui avec ce Bergman semble être devenue une spécialité scandinave, mais je ne crois pas que l'on répondrait mieux à ma question: pourquoi est-ce que ça marche? Les gens qui courent voir le film n'ont pas besoin de cette exégèse.

Scènes de la vie conjugale et **Emmanuelle** (deux films qui ont le même dénominateur commun: le succès) me font aussi me poser plusieurs questions sur notre cinéma et notre métier d'auteurs de films.

Est-ce qu'il faut souffrir au cinéma (comme spectateur j'entends). Cette année, un seul film québécois jusqu'ici a fait des profits. Un autre a assez bien marché. C'est tout! C'est donc que le public commence à trouver pénible de payer trois dollars ou plus pour aller s'asseoir avec son pop corn et attendre vainement qu'on le transporte dans un autre monde. Il doit y avoir des analogies avec le transport puisque dans le jargon du métier on dit souvent d'un film qui ne marche pas "qu'il s'est écrasé" comme un avion. Il a failli à sa tâche de transporteur.

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

— PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arri

Je pense aussi qu'on peut transporter le public où l'on veut -ça n'a pas d'importance- à compter du moment où tout l'exercice se passe bien. On peut même aller plus loin, soit le très bien transporter et ne le faire arriver nulle part: **Towering Inferno**, voyage dans le luxueux 747 de la technique et de l'épate. "All the fun is getting there".

On peut offrir un petit avion (**Scènes de la vie conjugale**, 16 mm. gonflé, 4 ou 5 acteurs, pas de décors) mais faire atterrir le voyageur sur l'île merveilleuse de l'intimité d'un couple. **Emmanuel-le** (budget très réduit), même principe, mais cette fois le voyageur atterrit dans une sorte de Club Méditerranée.

A la veille de commencer un autre film, j'analyse maintenant les possibilités. Je ne pense pas que la situation économique actuelle du cinéma québécois permette l'avion de grand luxe qui ne nécessite pas qu'on arrive où que ce soit. Il reste donc les petits. Ils sont assez nombreux, mais pour vendre le voyage avec succès, il faut découvrir les îles inexplorées (ça se raréfie) ou bien trouver des endroits archiconnus que l'on fera découvrir d'une autre façon.

Dans tous les cas, pour que ça réussisse - il faudra bien que le spectateur n'ait pas l'impression de passer son heure et demie les pieds englués dans la graisse de je ne sais quoi qui traîne toujours sur les planchers des cinémas.

Depuis un certain temps, les films que nous faisons ont amené les spectateurs jusque sur leur siège; quelques-uns leur ont même fait attacher leur ceintures dans l'espoir d'un décollage imminent. Cela a dû s'arrêter là puisque l'on entend personne raconter ses voyages!

Pourtant ils ont besoin de voyager. Ils se précipitent tous à l'agence de Bergman entre autres. Ces mêmes gens que le cinéma québécois a beaucoup fait travailler s'attendent peut-être enfin se voir offrir des vacances.

Nous avons à notre disposition le même genre de petits avions que Bergman, les îles existent. Pour survivre, le cinéma québécois devra coûte que coûte se découvrir un peu du flair et du génie de Bergman. On se fatigue, la ceinture attachée, dans un avion qui ne décolle pas.

ANAMORPHIQUES (1:2.35)

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

SPHÉRIQUES

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

CANON: K-35 Macro Zoom. 25-120mm T.2.8. Focus à 2" de l'élément frontal. 2x Rallonge de zoom télé 300mm et 500mm (50-240mm).
Montures Mitchell ou Arri.

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

CAMERAS

Reflex SPR
Arriflex 16 et 35mm.
"Blimps" 400'-1000' Arriflex
Eclair 16mm, NPR et ACL

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

GENERATEURS

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

STUDIOS DE SON

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

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

2280 Folkstone Way, Vancouver Ouest, (604) 926-7784

cinéma québécois

semaine du cinéma québécois

BILAN-CRITIQUE

par michel euvrard
et richard gay



La dernière neige

cinéma/québec

La semaine du cinéma québécois a eu lieu cette année du 14 au 19 avril. Cet événement a pris place pour la première fois en 1973 et s'était déroulé alors à la salle Emile-Legault du Cégep St-Laurent, grâce à l'initiative d'un groupe de professeurs et d'étudiants du Cégep. La réponse du public et du milieu cinématographique fut si encourageante lors de cette première tentative, qu'on décida de la répéter en '74, puis de nouveau en '75. Cette semaine qui existe donc maintenant depuis trois ans cherche à répondre à l'urgente nécessité de montrer le cinéma québécois qui diffère des produits tels que **Pousse mais pousse égal** et **Tout feu, tout femme** et qui encore aujourd'hui, reste plus souvent qu'autrement sur les tablettes.

Une manifestation culturelle de cet ordre exige un travail de préparation assez imposant. Cette année Carl Mailhot et Claude Cartier, qui depuis trois ans rendent possible cette semaine du cinéma québécois, ont travaillé pendant trois mois pour préparer l'événement, soit penser le plan de la semaine, obtenir les films, préparer les salles, faire la publicité, etc. Une semaine comme celle-là ne s'organise pas non plus sans argent. Le budget de cette année était de \$21,000 dollars et ces dépenses, comprenant entre autres la location des salles, sont en partie couvertes par une subvention du Conseil des Arts.

Les salles

En trois ans, cependant, la Semaine a évolué et s'est transformée. Une des transformations majeures à souligner cette année réside dans le fait que les films n'étaient plus montrés dans une seule salle, mais, avec un jour de décalage, dans deux salles différentes, soit la salle Emile-Legault et celle du cinéma Chevalier. Les responsables de la Semaine justifient cette innovation en insistant sur le fait que l'addition du Chevalier permet en principe à plus de gens de voir les films et que l'utilisation de cette salle de la rue St-Denis rend la Semaine plus accessible. Confinée dans la salle Emile-Legault, la manifestation se coupait automatiquement d'un certain public et ce, principalement pour deux raisons. Tout d'abord parce que le Cégep St-Laurent est loin d'être au centre-ville et aussi parce que tout événement présenté dans un Cégep prend tout de suite un caractère étudiant et marginal qui n'attire en rien le grand public.

Or en fait, même avec l'utilisation de deux salles dont une située en plein centre-ville, la Semaine n'a pas attiré cette fois-ci autant de spectateurs que les années précédentes. D'après Carl Mailhot, l'événement aurait à peine rejoint 60% du public atteint l'an dernier. La salle Emile-Legault, contrairement à l'expérience de 1973 et 1974 n'a jamais été pleine: le samedi midi, par exemple, on n'y comptait que quatre spectateurs au début de la représentation de **Franc Jeu** de Richard Lavoie. Sans être toujours aussi décourageante, l'assistance à la salle Emile-Legault n'a jamais compté plus de deux cents spectateurs. Carl Mailhot explique cette désaffectation par le prix d'entrée pour la Semaine qui, cette année, était de \$2.50, comparativement à un dollar l'an dernier, par la non-politisation des étudiants du Cégep, et aussi par le fait que les professeurs du Cégep St-Laurent n'auraient pas suffisamment encouragé leurs étudiants à une participation active à cette semaine du cinéma québécois. Enfin, l'insuccès a été tel à la Salle Emile-Legault qu'il ne semble plus être question, dans l'esprit des organisateurs, d'utiliser cette salle dans les années à venir.

Par contre, l'expérience de la salle Chevalier semble avoir été positive: si le public n'y était pas toujours aussi

nombreux que souhaité, il était souvent diversifié, ce qui rejoint le but visé dans le choix d'une salle au centre-ville. On y retrouvait des gens du milieu et des étudiants bien sûr, mais aussi des spectateurs qui ne seraient jamais venus à la Semaine du cinéma québécois si les films n'avaient été présentés qu'au Cégep St-Laurent. Enfin il est sûr que le centre nerveux de cette Semaine était au Chevalier et non à la salle Emile-Legault.

Les couloirs

La répartition des films dans des couloirs horaires - films de l'ACPAV et de l'OFQ de 12 à 13:30, productions Via le Monde sur les pays latino-américains, de 13:30 à 14:30 hres, films des Ateliers audio-visuels et de Richardson-Fournier sur les Amérindiens de 14:30 à 15:30 hres, etc... - répondait à la préoccupation de créer une constante, une référence tout au long de la Semaine et de faciliter le choix des spectateurs; on pensait que nombre de professeurs et d'étudiants, par exemple, intéressés à l'Amérique Latine et à l'ethnologie réserveraient leurs débuts d'après-midi pour les films de Via le Monde et des Ateliers audio-visuels du Québec. Cela ne s'est pas produit.

En fait, cette répartition, qui remplaçait l'organisation par thème journalier de la première année et la distribution film par film de la deuxième, a été la cause de certaines des critiques adressées à la Semaine: à cause d'elle, les films de l'ONF, déjà les plus nombreux, ont bénéficié en outre du couloir sans doute le plus fréquenté, de 20 à 21 hres, et même dès 19:30 hres si on compte les dessins animés, tous de l'Office, sauf deux.

C'est encore à cause de coupage de l'horaire en tranches de une heure et demie que **Franc Jeu**, par exemple, a été projeté dans une version tronquée d'une vingtaine de minutes, ce qui est inadmissible même si l'OFQ y avait consenti.

Enfin, un couloir succédant au précédent pratiquement sans intervalle, aucune animation, rencontre avec l'équipe du film, discussion ou table ronde n'était possible.

Cette expérience n'est donc pas une réussite, et ne sera pas renouvelée.

La sélection

Les organisateurs ont choisi, cette année, de ne pas attirer le public avec des films naïfs tel qu'il l'avait fait l'an dernier avec des réalisations comme **Aurore, l'enfant martyr** et de ne pas non plus assurer le succès de la Semaine avec des films connus, présentés à des heures plus particulièrement accessibles. Un seul couloir était réservé à des longs métrages de fiction et ces films étaient présentés à quatre heures de l'après-midi. En fait, les responsables de la Semaine ont cherché à viser le plus possible leur objectif principal, soit montrer des films québécois qui risquent de ne pas être distribués dans des salles commerciales. Pour ce faire, ils ont demandé aux maisons de production leur participation. L'ONF s'est montré particulièrement intéressé et a effectivement présenté quelque trente-cinq films dans le cadre de la Semaine dont certains de la série **Tout le monde parle français** créée avant tout pour les canadiens-anglais. On peut penser que l'ONF qui jouit de d'autres moyens de distribution a exploité d'une manière un peu abusive les bonnes intentions des organisateurs. Par contre, selon ceux-ci, les autres maisons de production se sont montrées hésitantes.

Radio-Canada, qui devait présenter des émissions tirées de ses tout débuts, s'est finalement désisté devant certaines

cinéma québécois

exigences techniques. Cinak s'est décidée à la dernière minute quant à la présentation de **L'île jaune**. Enfin, plusieurs maisons considèrent que la Semaine ne constitue par une bonne rampe de lancement, et que les spectateurs qui y voient leur film deviennent des spectateurs en moins lors d'une future distribution. Cette attitude, en plus de desservir une manifestation comme celle de la Semaine du cinéma québécois, nuit à l'ensemble du cinéma québécois autant dans son présent que dans son avenir.

ONF: 35 films, dont 18 dessins animés
OFQ: 11 films
ACPAV: 8 films
Via le Monde: 5 films
Loyola: 4 films
et des films des Ateliers audio-visuels du Québec,
Cinak, Fournier-Richardson, Président Films, Prisma,
Québeclove, U.Q.A.M., etc.

Les problèmes techniques

Les deux premiers jours à la Salle Chevalier, la semaine entière au Cegep St-Laurent, ont été émaillés d'incidents ou de défauts techniques de projection qui, pour être "indépendants de la volonté des organisateurs" n'en sont pas moins fâcheux. Certes, nombreuses sont les salles commerciales où le film passe hors foyer, où le son est déformé, où l'addition d'un zoom à la lentille de projection occasionne une perte sensible de définition et de luminosité; certes la conscience professionnelle de la maison de location de matériel retenue est à l'épreuve, douteuse; certes l'équipe d'organisation de la Semaine, trop peu nombreuse, a été dépassée par les événements. Il n'en demeure pas moins que la qualité technique des projections devrait être, dans une entreprise qu'on veut d'initiation et de sensibilisation d'un public populaire, au-dessus de tout reproche.

Avenir?

La désaffection des étudiants du Cegep, le demi-succès remporté à la salle Chevalier, les réticences et les hésitations de certaines compagnies de production et distributeurs privés et le risque d'accaparement, notamment par l'ONF, qui en découle, le poids de la préparation et de l'organisation aussi, font que les organisateurs, Carl Mailhot et Claude Cartier pour la Semaine, Régis Painchaud pour l'Attem, s'interrogent sur la forme que devrait prendre la manifestation l'année prochaine. Faut-il, comme l'envisage Carl Mailhot, la transformer en une sorte d'exposition itinérante, ou faut-il, comme le croit Claude Cartier, heureux que la Semaine ait été mieux "couverte" par **le Journal de Montréal** que par **le Devoir** ou même **la Presse**, poursuivre le travail à peine commencé cette année et "défricher" le public populaire montréalais?

Il faudra en tout cas trouver des collaborateurs plus nombreux, pour être en mesure de substituer à la publicité par affiches, inefficace, une campagne de distribution de tracts et de vente de macarons par des équipes de la Semaine, de contrôler la rédaction et la mise en page des dépliants réalisés par d'autres organismes (comme il n'a pas été possible de le faire cette année pour le carton de la soirée d'ouverture), de veiller à la qualité technique des projections.

Il faudra aller chercher des films en dehors des catalogues

officiels, tenter de découvrir un cinéma sauvage, des films dont on ne sait rien sinon qu'il en existe.

Il faudra enfin assurer une animation qui accentue le caractère de fête du cinéma québécois qu'on souhaite voir de plus en plus à la Semaine.

Quelques tendances

Nous sommes loin d'avoir vu tous les films; est-il malgré cela possible sinon de porter des jugements d'ensemble, du moins de dégager des tendances? Osons-le! Le cinéma québécois semble prêt à se donner une branche historique et une branche réaliste populaire, avec chacune ses rameaux, et se chevauchant par bois l'une l'autre.

Branche historique, style réaliste: **Les vautours**, **La dernière neige**. — tendance rétro: **Elisa 4**; premier et deuxième épisodes de **Trois fois passera**; séquence de l'orchestre dans le garage des **Vautours**; — **Claude Gauvreau, poète**, par les photos de la jeunesse de Gauvreau et le rapport avec **Les vautours**; — **Les ordres**.

Branche réaliste populaire: troisième épisode de **Trois fois passera**, **Les indroguables** et **Par une belle nuit d'hiver**. — Les films d'André Forcier, — tendance naturaliste-misé-rabiliste: **Pauline**.

Le film policier "naturalisé québécois" se diversifie; il n'est ni chez Arcand (**La maudite galette**) ni chez Godbout (**La gammick**) policier au premier degré: dans un schéma policier presque abstrait à force de maigreur, Godbout insère une parole volubile par laquelle Chico Tremblay tente de donner consistance à son rêve crevé. Dans **Une nuit en Amérique**, Chabot conserve les apparences du récit, du suspense policier, le style haletant, contemporain de l'image et du montage, mais c'est pour les ruiner par en-dedans: les indices ne mènent nulle part, l'enquête des policiers (qui se prennent pour des super-cops) est interrompue par les gags, par les initiatives des personnages populaires québécois qui n'observent pas les règles du jeu mais qui en sont victimes, et dérape finalement dans un délire grandiose, sanglant, désespéré.

Si certaines de ces tendances récentes sont des culs-de-sac, des fuites, d'autres sont responsables, enrichissent notre cinéma; toutes témoignent de sa vitalité. Encore faudrait-il que celle-ci soit encouragée, protégée, qu'il lui soit assuré des débouchés. La Loi-cadre n'en donne pas les moyens. C'est pourquoi des semaines du cinéma québécois, mieux organisées, donc plus efficaces encore, restent plus nécessaires que jamais. □

« LA SEMAINE » À VOL D'OISEAU

Pakuashipu

Un film québécois d'Arthur Lamothe. **Images:** Guy Borremans assisté de Suzanne Giguère. **Musique:** Jean Sauvageau. **Son:** Arthur Lamothe. **Montage:** Danielle Gagné. **Interprètes:** Avec la collaboration des Indiens de la réserve St-Augustin. **Production:** Ateliers audio-visuels du Québec. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 55 minutes.

Dans ce deuxième film de la série **Carcajou et le péril blanc**, Lamothe et Savard relatent deux journées passées avec un groupe d'Amérindiens quittant leur réserve de St-Augustin (la plus à l'est du Québec, juste au nord de Terre-Neuve) pour aller camper quelque temps à la manière traditionnelle. Ceux-ci remontent la Pakuashipu (nom original, signifiant "rivière sèche", de la rivière St-Augustin) et installent leur campement sur une de ses rives. La première journée est presque entièrement occupée au montage des tentes et à l'installation générale. De la seconde, les cinéastes retiennent surtout la confection des repas et la répartition de quelques coutumes et quelques chants de l'ancêtre du groupe.

Quand on a déjà apprivoisé le sujet (et les sujets), quand on sait comment et quoi regarder, quand on sait questionner selon le style propre à l'interviewé, 55 minutes de film peuvent suffire pour transmettre une série imposante d'informations. Pour **Pakuashipu**, Lamothe était assisté de l'anthropologue Rémi Savard. On sent continuellement sa présence dans la qualité et la pertinence des détails ethnologiques enregistrés. Mais ça n'en fait pas un film d'observation universitaire pour autant. Tout au contraire, la caméra vivante et mobile devient de plus en plus participante aux menus événements (au moment du repas, on n'aurait pas été surpris de voir une Indienne lui offrir un morceau de porc-épic) et s'intègre tout doucement à la vie commune. Cela donne un film passionnant et très chaleureux. Un film de véritable communication, car la contemplation de l'insolite s'arrête très vite pour laisser place à la rencontre des personnes.

A ne considérer que les chaloupes et les hors-bord, les fusils, les tentes de toile, les tapis de polythène, les vêtements de confection, etc., on peut penser que la "manière traditionnelle" des Amérindiens n'existe à peu près plus. Un film comme **Pakuashipu** montre que malgré la transforma-

tion des techniques, ceux-ci ont conservé un essentiel savoir-vivre basé sur l'homme et sa dimension communautaire. A ce niveau, tout le monde blanc a beaucoup à apprendre. Le film de Lamothe et Savard a ce grand mérite de nous rendre curieux de la vie.

Yves Lever

L'île jaune

Un film québécois de Jean Cousineau. **Scénario:** Jean Cousineau. **Images:** Martial Fillion. **Musique:** Hélène Prévost. **Son:** André Dussault. **Montage:** Jean Cousineau et Marguerite Duparc-Lefebvre. **Interprètes:** Frédérique Collin, Michel Sébastien, Jean-Pierre Saulnier, Francine Morand, Denise Morel, Pierre Gobeil. **Producteur:** Marguerite Duparc-Lefebvre. **Production:** Cinak. **Caractéristiques:** 16mm, noir et blanc. **Durée:** 90 minutes. **Distribution au Canada:** Disci Inc.

Le court échange qui a suivi la première projection publique de **L'île**

jaune au cégep St-Laurent fut beaucoup plus intéressant que le film lui-même. Première question au réalisateur: "Qu'est-ce que tu as voulu dire avec ton film?". (Sic). Deuxième question: "Pourquoi avoir situé ton film en octobre '70?" Réponse: "Pour justifier le fait que les policiers perquisitionnement, interrogent et arrêtent des gens sans mandat... ces actions policières ne sont elles-mêmes qu'un prétexte pour forcer les protagonistes à "fuir" dans leur univers intérieur vers leur enfance..."

Voilà pour l'intention du réalisateur et pour l'anecdote de **L'île jaune**. Les deux premières séquences lancent le spectateur sur deux pistes intéressantes: l'impact d'octobre 70 sur un couple d'amoureux, lui, jeune professeur de français révolutionnaire (sic) dans un cégep et elle, chômeuse; de plus, ces amoureux sont frère et soeur: l'inceste fait son apparition dans notre cinéma! Mais aucune de ces deux pistes n'est suivie: surgissant dans le décor un peu comme des extra-terrestres, indifférents au monde qui les entoure et agissant en tous points comme n'importe quel couple ordinaire, Suzanne et Clément s'enferment dans des rêves naïfs et refont les châteaux de sable de leur enfance.

Une assez jolie photographie en noir et blanc de Martial Filion confère un brin de poésie aux scènes extérieures, surtout sur la grève de l'île. C'est à peu près tout ce qu'on peut souligner de positif avec ce film. Avec son scénario insignifiant et détestable par son utilisation racoleuse d'Octobre 70, avec une interprétation déficiente chez deux des trois principaux personnages (le recto tono et le manque d'expression de Michel Sébastien, les tics que Jean-Pierre Saulnier promène d'un film à l'autre), et à cause de son décrochage complet par rapport à la situation québécoise de 1970 et d'aujourd'hui. **L'île jaune** apparaît comme un film complètement inutile. Qu'il soit le premier long métrage d'un jeune réalisateur et que sa production n'ait coûté que \$50,000. (aide de la SDICC), n'est pas une excuse valable.

Y.L.

Franc jeu

Un film québécois de Richard Lavoie, assisté de Marc Bourgeault et Rita Zizka. **Images:** François Gill, Yves Maltais, Paul Vézina, Georges Jardon, Richard Lavoie, assistés de Claude Racine, Jocelyn Simard, Denis Fréchette, Robert Martel. **Machiniste:** Guy Bélisle. **Son:** Jean-Guy Bergeron, Hugues Migneault, Pierre Pelletier. **Direction technique:** Claude Lavoie. **Montage:** Richard Lavoie et Claude Lavoie assistés de Jean-Guy Bergeron, Marielle Frennette et Pierre Pelletier. **Producteur délégué:** Claude Roussel. **Producteur exécutif:** Georges Jardon. **Production:** Richard Lavoie Inc. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Distribution au Canada:** Office du Film du Québec.

Le documentaire que Richard Lavoie a réalisé sur la Superfrancofête tenue dans la ville de Québec, au mois d'août dernier, retient de cette manifestation culturelle et sportive un certain nombre d'événements clés qui soulignent en grande partie l'euphorie des participants et des spectateurs présents.

Il fallait, de toute évidence, même si tous les quotidiens du Québec en ont parlé, même si tous les autres media en ont rendu compte, faire revivre en images sonores les moments forts de la Superfrancofête. Comme les cérémonies d'ouverture, sous le signe de la contestation politique; le spectacle de Leclerc, Vigneault et Charlebois, sous le signe de la fraternité des peuples et de la liberté nationale; la censure de la pièce **Les Nègres**, sous le signe de l'impérialisme culturel et de la pseudo-francophonie; et cette rencontre globale du rythme musical québécois et africain, sous le signe du retour aux sources.

Mais les trois équipes de tournage de **Franc Jeu** ne se sont pas limitées à filmer les spectacles et les rencontres culturelles et sportives, ils ont surtout circulé dans la foule de la Superfrancofête, parmi les Québécois de passage et aussi parmi les délégations étrangères pour mieux rendre compte de cette fête réussie, en somme pour mieux évoquer le climat de sympathie collective de cette première réunion de la jeunesse francophone ("Un film pour revivre la Superfrancofête" par Claude Daigneault, **Le Soleil**, samedi 25 janvier 1975). Et les équipes de cinéastes de **Franc Jeu** ont recueilli des séquences qui témoignent bien sûr de ce soleil d'août 74 sur la ville de Qué-

bec, mais également des séquences beaucoup plus éloquentes (à mon point de vue) sur ces drôles de francophones que sont les Québécois.

Ceux-ci placés dans des circonstances particulières comme une fête internationale, ou la visite d'un personnage historique (le général de Gaulle ou la Reine) réagissent curieusement et se révèlent à eux-mêmes et au reste du monde comme des citoyens trop ouverts, trop spontanés, d'une naïveté presque puérile. Les Québécois que l'on voit et que l'on entend dans **Franc Jeu** sont de la même espèce que ceux qui hurlaient d'admiration et se bousculaient sur le passage du général dans le film de Jean-Claude Labrecque. **La visite du général de Gaulle** (1968). Ou encore, le maire de St-Jean-Port-Joli ou de Québec qui accueille les Africains dans sa ville, le gérant du shopping center de Ste-Foy, le robineux qui se prend pour un train sur la terrasse, et les curieux qui questionnent les artisans francophones au Village des arts, nous font autant sourire que les zouaves pontificaux du film de Marcel Carrière, **Avec tambours et trompettes**.

Les Québécois que Richard Lavoie et son équipe ont filmé lors de la Superfrancofête sont chaleureux, accueillants à l'excès, toujours drôles malgré eux et portés vers un irrésistible besoin d'exprimer à ceux qui veulent les entendre leur identité collective.

En plus donc de révéler à eux-mêmes les Québécois, **Franc Jeu** nous offre une image aussi révélatrice des Africains qui ont participé à la Superfrancofête. Quand les tams-tams se sont tus, quand le folklore touristique ne sert plus à certains diplomates et politiciens en mal d'exotisme, l'Africain se retrouve face à lui-même, perdu dans une galère qui a nom francophonie, alors qu'il sait très bien que c'est la face cachée de l'impérialisme culturel occidental.

Avec un film comme **Franc Jeu**, le cinéma québécois se fait témoin des contradictions culturelles et politiques des nations africaines et québécoises. Peut-être sans trop le vouloir, un organisme comme l'Office du Film du Québec vient de produire avec **Franc Jeu** un documentaire qui contribuera à sa manière à rendre les Québécois (et les Africains) plus vigilants et aussi plus conscients de leur maturité. Somme toute, le cinéma québécois comme le cinéma africain doit passer surtout par l'identification culturelle

avant de passer par l'identification politique. **Franc Jeu** de Richard Lavoie reste d'abord une contribution honnête et sincère à ce genre de cinéma d'identification nationale. Il révèle autant l'homme québécois que l'homme africain. En outre, **Franc Jeu** rend la francophonie anachronique, donc amusante et sans lendemain. Ce film est déjà un document d'archives, car je doute que la Superfrancofête se répète.

Une preuve de plus qu'il faut filmer notre histoire au vol et prévoir ces événements-catalyseurs. Le cinéma se fait alors mémoire nationale.

Pierre Demers

Cher Théo

Un film québécois de Jean Beaudin. **Scénario:** Jacques Jacob et Jean Beaudin. **Images:** Pierre Mignot assisté de Serge Lafortune. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Jean Beaudin. **Interprètes:** Julie Morand, Germaine Lemyre, Nathalie Naubert, Pierre Gobeil. **Producteur:** Paul Larose. **Production:** Office national du film. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Distribution:** Office national du film.

Les indroguables

Un film québécois de Jean Beaudin. **Scénario:** Jacques Jacob. **Images:** Pierre Mignot, assisté de Martin Leclerc. **Musique:** Pierre S. Brault. **Son:** Jean-Guy Normandin. **Montage:** Sidney Pierson. **Producteur:** François Séguillon. **Production:** Office national du film. **Caractéristiques:** 16mm. **Durée:** 26 minutes, 5 secondes. **Distribution au Canada:** Office national du film.

Trois fois passera...

Un film québécois de Jean Beaudin. **Scénario:** Jacques Jacob. **Images:** Pierre Mignot, assisté de Serge Lafortune. **Musique:** Don Douglas. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Jean Beaudin. **Producteur:** Jacques Bobet. **Production:** Office national du film. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 35 minutes, 6 secondes. **Distribution au Canada:** Office national du film.

Par une belle nuit d'hiver

Un film québécois de Jean Beaudin. **Scénario:** Jacques Jacob. **Images:** Pierre Mignot. **Musique:** Don Douglas. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Jean Beaudin. **Interprètes:** J. René Ouellet, Julie Morand, Marcel Sabourin, Luce Guilbeault, René Caron, Denis Drouin, Mariette Duval, Denise Proulx, Elie Van Roussau, Lucie Martel. **Producteur:** Paul Larose. **Production:** Office National du Film. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 33 minutes, 5 secondes. **Distribution au Canada:** Office national du film.

Ces trois courts métrages de fiction, ainsi que le moyen métrage **cher Théo**, assez différent de style et de ton, constituent une des découvertes heureuses de cette semaine. Vus ensemble, ils composent une petite fresque populaire québécoise d'un esprit très particulier, très personnel, proche par certains aspects du "tipop", du cinéma naïf, des fridolindes de **La Dame aux Camélias**, la vraie, de la télévision, mais irréductible à aucun d'entre eux.

La vulgarité parfois, la naïveté, l'auto-satisfaction, la médiocrité de beaucoup des personnages, gens ordinaires dont l'éventail social va du chômeur non qualifié au petit homme d'affaires en passant par le curé, mais détroqué (**Trois fois passera**), sont signalées, mais Beaudin n'en prend pas prétexte pour se sentir supérieur à eux, les mépriser ou leur faire la leçon; il peut se moquer d'eux, mais tendrement, avec une in-

dulgence amusée. C'est qu'il les juge inoffensifs: les indignations comiques, les contradictions des spectateurs de l'émission de télévision sur la drogue n'auront aucun impact sur le problème; le bruit, les jeux idiots, les querelles pour rire du party chez Bijou n'empêchent pas le garçon et la fille dans l'appartement du dessus de mener leur rencontre jusqu'au lit du garçon et de goûter la beauté et les plaisirs de la nuit (**Par une belle nuit d'hiver**).

Beaudin dénonce par contre fermement, sans grand éloquence mais avec malice, les puissants et les riches s'ils sont sadiques et hypocrites comme les frères enseignants de **Trois fois passera**, snobs et de cœur sec comme la mère de Julie dans **Cher Théo**, paternalistes et racistes comme les anglophones, dans **Trois fois passera** encore.

Chose rare, la façon de filmer de Beaudin correspond à la délicatesse de son attitude morale: il ne se permet le gros plan qu'avec les personnages jeunes, et seulement aux moments de tendresse: les enfants du premier épisode de **Trois fois passera**, les deux jeunes gens de **Par une belle nuit d'été**, la jeune fille dans **Cher Théo**; quand le visage est marqué par l'âge (Madame Couture dans **Cher Théo**) ou par la vie (les trois protagonistes dans la dernière partie de **Trois fois passera**) le plan moyen suffit; de même quand les personnages sont vus d'un oeil légèrement satirique; à plus forte raison quand ils sont antipathiques: ainsi la mère de Julie est-elle photographiée de plus loin que le père de celle-ci (**Cher Théo**).

Les indroguables





Par une belle nuit d'hiver

Ces films sont parmi les seuls que je connaisse (avec la séquence du logement ouvrier dans **le mépris n'aura qu'un temps** où la télévision est toujours allumée sans que personne la regarde — mais ça n'est qu'une notation) à entretenir, à plusieurs niveaux, des rapports intelligents avec la télévision; cela est important dans un cinéma où la télévision est constamment présente comme une donnée de fait, comme un poste dans l'image, un écran sur l'écran, et sur lequel elle a exercé une influence désastreuse à tous les niveaux, scénario, décors, formes de narration, composition de l'image, utilisation des acteurs. Il faudra donc revenir sur cet aspect du cinéma de Beaudin, comme il faudra tenter de déterminer l'apport des principaux membres de l'équipe avec laquelle travaille le cinéaste, le caméraman Pierre Mignot et surtout le scénariste Jacques Jacob; Jean Beaudin indique lui-même: "Une chose qui me semble importante en ce qui concerne ces quatre films, c'est la constance de l'équipe technique" — cette constance semble le meilleur gage de la cohérence d'une oeuvre à venir.

Michel Euvrard

Pauline

Un film québécois de Paul Tana. **Scénario:** Paul Tana. **Images:** Robert Wanherwghem assisté de René Daigle. **Son:** Dominique Chartrand. **Montage:** Jean-Claude Coulbois assisté de Monique Leclerc. **Interprètes:** Hélène Loïselle, Amulette Garneau, René Caron, Gabriel Arcand, Jacques Bilodeau. **Producteur:** Claude Bonin. **Production:** Association coopérative de productions audio-visuelles. **Caractéristiques:** 16mm, noir et blanc. **Durée:** 23 minutes. **Distribution au Canada:** ACPAV + Faroun Films.

Ce premier des deux "contes de la rue Berri" aurait pu être intéressant si Paul Tana avait cherché à décrire et à animer le petit monde d'une épicerie de quartier, soit dans la ligne d'un cinéma "ti-pop", soit dans celle du réalisme exaspéré d'un André Forcier. Il a préféré un naturalisme démodé, un misérabilisme de l'image et des sentiments, il a accumulé les poncifs mélodramatiques: Pauline, la propriétaire du magasin, est devenue muette; elle a un jeune frère retardé mental; sa soeur, avide et envieuse, venue la soigner, est après son argent, dont le beau-frère cherche à découvrir la cachette en tapant sur les murs. L'image est gris sale; certains cadrages, certains angles — personnage pris en contre-plongée dans un escalier avec un éclairage très contrasté — prêtent à sourire; bref, ce film censé se passer aujourd'hui apparaît, involontairement, rétro et caricatural.

M.E.

Rappelle-toi

Un film québécois de Vartkes Cholokian et Mireille Dansereau. **Scénario:** Mireille Dansereau, Carol Faucher, Dominique Blondeau. **Images:** François Protat. **Son:** André Blondeau. **Montage:** Ulla Ryghe. **Interprètes:** Luce Guilbeault, Marcel Sabourin, Manuel Aranguiz. **Producteur:** Vartkes Cholokian. **Production:** Les Productions Vartkes Cholokian. **Caractéristiques:** 16 mm, couleurs. **Durée:** 53 minutes, 20 secondes.

C'est une nouvelle cinématographique dont la protagoniste est une femme d'une quarantaine d'années, actrice et chanteuse dont la vie matérielle est confortable et la carrière réussie; on la sent pourtant tendue, désespérée, obsédée par le suicide d'une amie: elle chante une chanson sur elle, sa photo est glissée sur le miroir de sa loge à côté d'une grande affiche de Marilyn.

Chez elle, elle tourne, passe d'une pièce à l'autre, mange compulsivement plusieurs morceaux de gâteau, allume puis éteint sans les avoir fumées cigarette sur cigarette... Téléphone: "Vous êtes à Montréal?... Oui, vous pouvez coucher ici, mais je suis très fatiguée, je vais me coucher... Vous prendrez la chambre en face de l'escalier... "Le visiteur arrivé, elle redescend pourtant et lui prépare quelque chose à manger; c'est un jeune acteur chilien, réfugié politique, venu de Toronto pour un bout d'essai. Plus tard la même nuit il surprend une conversation téléphonique entre son hôtesse et un amant avec lequel elle a rompu et qui la poursuit; elle semble à bout; dans la salle de bain, il trouve une bouteille de somnifères vide. Très inquiet, il se précipite dans sa chambre...au moment même où elle allait se jeter par la fenêtre, l'en empêche, la force à se coucher, la calme...elle s'endort.

Les derniers plans montrent l'actrice dans une tempête de neige, dans un parc, marchant d'un pas qui semble incertain, sans qu'on puisse décider si c'est à cause de la tempête ou si c'est dû à son état mental.

Cholakian aime Tchekov, les couleurs chaudes et harmonieuses, les étoffes douces, les vieux meubles polis, la clarté des lampes. Il a cadré ses personnages dans le décor et composé ses images avec beaucoup de soin et d'amour pour créer une atmosphère close, feutrée et tendue en même temps.

Il est un peu moins heureux dans l'indication des thèmes: celui du suicide est lisible trop tôt, trop clairement; ensuite, la mise en rapport du "drame" privé de la chanteuse avec le drame politique — le Chili, l'exil — introduit par surprise dans un tissu fragile, apparaît arbitraire et un peu forcée.

C'est sans doute une des difficultés de la nouvelle cinématographique que tout doit signifier, que la narration est forcément très serrée, et qu'il n'y a donc pas place pour les séquen-

ces apparemment gratuites, pour les inventions, les fantaisies qui font respirer un film.

Luce Guilbeault, à coup sûr, aura été la "vedette" de cette Semaine; on l'aura vue suicidaire dans **Rappelle-toi**, folle dans **La dernière neige**, tendre, et inquiète d'une quatrième maternité non souhaitée dans **Le temps de l'avant** où elle fait un duo intéressant avec une autre comédienne intelligente, Paule Baillargeon (qu'on aperçoit en religieuse dans **Les vautours!**), épouse querelleuse et gaillarde d'un Marcel Sabourin obsédé sexuel dans **Par une belle nuit d'hiver**. Elle se révèle enfin réalisatrice attentive et modeste dans un petit film prometteur, **Denyse Benoit, comédienne**.

M.E.

pour remercier l'équipe du film et apparut tendu et quelque peu agressif, les indisposa davantage en soulignant cette association entre Gauvreau et lui.

Le film présente Péloquin, sur scène, dans les coulisses, nu dans son bain, habillé, costumé, maquillé en vieillard, davantage comme une "célébrité" faisant son numéro, et comme son propre agent de publicité, que comme le poète véritable et l'être hyper-sensible et angoissé qu'il est avant tout, quels que soient les déguisements et les outrances dans lesquels il se fuit.

Les réalisateurs ont jugé bon de passer les séquences qu'ils avaient tournées à la moulinette et de les monter en tranches fines à peu près dans n'importe quel ordre.

M.E.

garçon de dix-neuf ans qui a quitté le Cégep décide de quitter aussi la maison pour aller vivre avec son amie, et informe ses parents de cette décision; petit drame familial, réaction contraire du père et de la mère. Elle se comporte en mère jalouse et en maîtresse de maison puritaine: surprenant (!) les caresses de son fils et de son amie, elle chasse celle-ci de la maison et...va se coucher avec une migraine. Lui, plus démissionnaire, puis plus compréhensif, finit par se retrouver dans son fils tel qu'il était à son âge et, mis en demeure par lui de "communiquer", le laisse, après une conversation "d'homme à homme", partir avec sa bénédiction, non sans que le fils, bon fils au fond, ne soit monté embrasser sa mère ("qui a déjà tout deviné" dit le père).

La dernière neige, adaptation autrement ambitieuse du conte "Retour à Val d'Or" de Jacques Ferron, souffre de la proximité de la projection d'**Un fait accompli**: si Théberge est capable de la niaiserie bien intentionnée de l'un, quelle importance accorder aux ambitions de l'autre?

Une famille de cultivateurs de l'Abitibi a dû quitter la ferme; lui (Jacques Godin) trouve du travail dans un garage et son patron lui loue une maison dans un rang. Elle (Luce Guilbeault) s'ennuie à la maison, elle néglige le ménage, la cuisine et laisse la fille aînée s'occuper des deux petits; malheureuse ici, elle voudrait rentrer à Rouyn et à défaut s'évader dans une rêverie où elle voudrait que son mari la rejoigne, aussi tente-t-elle de le retenir à la maison, et plus précisément au lit. Lui et la fille aînée font semblant de ne pas s'apercevoir que la mère est "folle"; mais le patron-propriétaire, qui veut garder son ouvrier, fait venir le curé et le médecin dans l'espoir de faire certifier et enfermer la jeune femme.

La réalisation de Théberge cherche à associer la recherche d'une poésie insolite (utilisation du décor et du son, personnage joué par Luce Guilbeault), la violence dominée du personnage joué par Jacques Godin, dominé, de l'intérieur, par le puritanisme et l'éthique du travail, et, de l'extérieur, par les nécessités économiques et la hiérarchie sociale, enfin un parti pris de caricature sociale: le médecin est ivrogne, le curé idiot (ou il fait semblant) et le propriétaire — double de Duplessis — madré et concupiscent.

Pélo le magnifique

Un film québécois de Valmont Jobin et Pierre Lacombe. **Images:** Jacques Tougas, Martin Leclerc, Daniel Fitzgerald, François Roux, Jocelyn Simard, Charles Bernier, Monique Crouillère, Suzanne Gaboury. **Son:** Serge Beauchemin, Jacques Blain, Serge Leblanc, Paul-Emile Mongeau. **Eclairage:** Guy Rémillard, Maurice de Ernsted. **Montage:** Valmont Jobin, Pierre Lacombe. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel, Richard Besse. **Producteur:** Raymond-Marie Léger. **Production:** Les Productions Prisma, Office du film du Québec. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 46 minutes, 6 secondes. **Distribution au Canada:** Office du film du Québec.

Ni la projection — qui massacre le son et l'image — ni l'atmosphère de la salle ne facilitent une appréciation sereine et équilibrée de **Pélo le magnifique**.

Certains spectateurs s'instituant défenseurs sourcilleux du souvenir de Claude Gauvreau, n'appréciaient pas que Péloquin lui fût associé en cette soirée d'ouverture de la Semaine, fut-ce par simple voisinage. Péloquin lui-même, qui prit brièvement la parole

La dernière neige

Un film québécois d'André Théberge, d'après un conte de Jacques Ferron, "Retour à Val d'Or". **Scénario:** André Théberge. **Images:** Thomas Vamos. **Son:** Raymond Marcoux. **Montage:** André Théberge. **Interprètes:** Luce Guilbeault, Jacques Godin, Martine Pratt, Chantal Jenne, Charles Jenne, Jean-Pierre Masson, Jacques Bilodeau, Yvan St-Onge. **Producteur:** Jacques Bobet. **Production:** Office national du film. **Caractéristiques:** 16mm. **Durée:** 46 minutes, 5 secondes. **Distribution au Canada:** Office national du Film.

Un fait accompli

Un film québécois d'André Théberge. **Scénario:** André Théberge. **Images:** Pierre Letarte assisté de Serge Lafortune. **Musique:** André Paul. **Son:** Joseph Champagne. **Montage:** Verner Nold. **Interprètes:** Serge Thériault, Pierre Thériault, Mariette Duval, Josée Labosière, Martine Pratt. **Producteur:** Paul Larose. **Production:** Office national du film. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 23 minutes, 12 secondes. **Distribution au Canada:** Office national du film.

Un fait accompli est un banal épisode de télé-roman au cours duquel un

Le temps de l'avant

Un film québécois d'Anne-Claire Poirier. **Scénario:** de Louise Carré adapté par Marthe Blackburn et Anne-Claire Poirier. **Images:** Michel Brault assisté de Suzanne Gabori. **Musique:** Maurice Blackburn. **Son:** Joseph Champagne. **Montage:** Jacques Gagné. **Interprètes:** Luce Guilbeault, Paul Baillargeon, Pierre Gobeil. **Producteur:** Anne-Claire Poirier. **Production:** Office National du Film. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 88 minutes. **Distribution:** Office National du Film.

Anne-Claire Poirier qui, avec les **Filles du roy**, avait tourné le meilleur film jusqu'ici de la série **En tant que femmes**, déçoit amèrement avec ce dernier morceau de la même série. On peut penser que le film communiquera de façon assez claire auprès du public féminin auquel il s'adresse tout d'abord un certain nombre de réflexions sur le problème de l'avortement, mais il faut reprocher à Anne-Claire Poirier le ton sermonard du film que cache mal un scénario trop squelétique, la forme du récit qui sauf dans quelques séquences, laisse une impression de déjà vu, les situations, les décors et les plans qui trop souvent cherchent

à plaire en cajolant le regard et finalement une approche trop individualiste du problème de l'avortement qui oublie presque complètement ses implications politiques ici au Québec.

Richard Gay

R.G.

Les "troubbes" de Johnny

Un film québécois de Jacques Godbout. **Scénario:** Marcel Sabourin. **Images:** Thomas Vamos. **Son:** (dialogues) Claude Hazanavicius. **Montage:** Pierre Lemelin. **Interprètes:** Robert Gravel, Dorothee Berryman, Marcel Sabourin, Paul Buissonneau, J.-Léo Gagnon, Ian Ireland, Yves St-Onge, Jacques Bilodeau, Michel Forget. **Producteur:** Marc Beaudet. **Production:** Office National du Film. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 20 minutes, 43 secondes. **Distribution au Canada:** Office National du Film.

Ce court métrage constitue un bon exemple d'une tendance adolescente qui se manifeste périodiquement chez Godbout, celle qui consiste à s'amu-

ser avec le cinéma, à tenter des trucs, à dire les choses d'une manière un peu primaire. Avec l'argent de l'ONF, Godbout s'est payé le luxe d'un film-brouillon.

Elisa 4

Un film québécois de Jean Leclerc. **Scénario:** Jean Leclerc. **Musique:** Walter Boudreault. **Interprètes:** Jill Frappier. **Production:** Les Productions du Vieux rêve. **Caractéristiques:** 16mm, noir et blanc. **Durée:** 30 min.

Du cinéma kitsch qui intéresse dans les premiers moments par sa reconstitution d'une sorte de Hambourg à la von Sternberg et par son personnage à la Marlene Dietrich. Mais rapidement cet exercice tourne à vide et se retourne contre lui-même dans la mesure où il fait preuve de prétentions que la réalisation a du mal à soutenir.

R.G.

FESTIVAL DU CINÉMA ARTISANAL

Le festival a pour but de promouvoir et d'encourager les recherches de nouvelles perspectives d'expression cinématographiques (...)

Règlements de participation

Les organisateurs avaient offert à l'Atelier d'expression multi-disciplinaire, organisateur au début de l'été dernier de la Semaine du film sur les tablettes, un "couloir" de deux heures. L'Atem se chargea donc dans le même esprit de la mise sur pied d'un festival compétitif de cinéma artisanal doté d'une bourse de \$5,000 et de prestations de services, de la sélection des films et du choix des membres du jury.

Si les cinéastes admis à concourir ont effectivement connu les noms de ceux-ci (Robert Daudelin, Gilles Groulx, Jacques Leduc, Luc Perreault, Patrick Straram) avant le festival, la plupart d'entre eux connaissent suffisamment le milieu pour savoir quelle serait l'orientation d'un jury ainsi composé, et ils pouvaient soit protester, soit retirer leur film. Quoi qu'il en soit, Robert Daudelin devait annoncer dès la soirée d'ouverture que le jury, après visionnement des trente films sélectionnés, renonçait à attribuer

le prix; les raisons de cette décision étaient exposées dans un texte rendu public le même soir.

Les réalisateurs, évidemment déçus, eurent l'occasion de discuter avec les membres du jury, notamment le 16 avril à l'Atem, devant un assez nombreux public qui comprenait plusieurs cinéastes, dont Jean Chabot, Roger Frappier et Arthur Lamothe. A la fin de cette rencontre, un malentendu subsistait entre eux: les réalisateurs insistaient que leurs films reflètent la réalité québécoise (y compris l'apathie, la démission) et que leur demander davantage était du "dirigisme"; les membres du jury, persuadés que toute production "artistique" reflète nécessairement la société au sein de la quelle elle est produite, estiment, à juste titre, je crois, qu'ils ne pouvaient distinguer qu'une oeuvre allant au-delà du simple reflet.

N'ayant pu voir ces films, je ne peux évidemment juger le débat sur le fond. Mais si l'Atem peut organiser une deuxième projection, ce que je souhaite, l'ensemble des cinéastes artisanaux - et pas seulement celui ou ceux qui auraient été primés - auront bénéficié d'une publicité...inattendue.

Michel Euvrard

gauvreau et «les vautours» :

«DES PERSONNAGES QUI ME SONT CHERS»

-jean-claude labrecque

Propos recueillis par Francine Laurendeau



Cette année je me suis rapproché de deux personnages qui me sont chers: Claude Gauvreau et Louis Pelletier (personnage principal du film **Les Vautours**). Tous deux sont nés dans une période où il fallait dire: "*J'ai pas fait exprès,*" ou "*Excusez-moi de vous déranger*", la peur étant l'émotion de leur quotidien. Claude Gauvreau et Louis Pelletier se ressemblent étrangement. Ils ont en commun cette même peur, les mêmes joies, les mêmes angoisses et cette même absence du père. L'un, le premier l'exprime très bien en disant qu'il a toujours donné le meilleur de lui-même sans se laisser restreindre a priori par quelque dogmatisme que ce soit: "*Il faut obéir à un désir intérieur. S'il n'y a pas de désir intérieur on ne peut pas faire une oeuvre de portée considérable. Et si le désir intérieur existe, et qu'il s'impose, il faut lui obéir sans concession.*" L'autre, le deuxième, n'a rien à dire mais... tout à brailler.

Ma poursuite cinématographique a été la suivante: j'ai commencé par apprendre le métier de technicien dans l'intention de faire des films un jour. Mais il était essentiel que j'apprenne à manier ce crayon, cet outil qu'est la caméra. Je suis passé à travers les étapes d'assistant, de caméra, tout ça, puis j'ai commencé à faire des films qui étaient des films "physiques". Comme **Soixante cycles**, **L'hiver**, etc. Maintenant, je suis beaucoup plus à la recherche de la parole, tout en me servant, bien sûr, de cette base physique que j'ai acquise. Par exemple, on a fait un film sur Félix Leclerc: **La vie**. Ça dure une heure, la caméra ne bouge pas vraiment. Mes films physiques m'ont appris que la caméra doit s'adapter au sujet et non le sujet à la caméra. Leclerc avait des choses à dire et la caméra s'est faite discrète. **La Nuit de la Poésie** s'inscrit dans cette continuité: le verbe était important, la caméra n'avait pas à faire de sparages. Tandis que lorsqu'on s'attaque, disons, à un film sur la visite du général de Gaulle, c'est plus folichon. Pas de Gaulle! mais l'atmosphère, qui est folle.

Claude Gauvreau, poète

Ma connaissance de Gauvreau remonte à **La Nuit de la Poésie**. Grâce à Miron, le merveilleux Miron, je l'ai rencontré deux ou trois fois avant le tournage. A notre dernière rencontre avant **La Nuit**, il m'a dit: "*J'ai répété mes poèmes pendant quarante-huit heures sans arrêt, je ne me suis trompé que deux fois!*" Il semblait vivre une sorte d'euphorie. **La Nuit** a été un grand succès pour lui. C'était un personnage fascinant. Je le connaissais très peu, j'ai lu des oeuvres de lui à cette époque-là. Ce désir intérieur qu'il avait de foncer, ça m'a fasciné. Mais ça m'a pris quatre ans avant de faire un film sur lui. J'avais d'autres projets en tête.

Un film sur Gauvreau, je voyais ça sous la forme d'impressions, dans un style sensoriel. Je voulais éviter de faire des entrevues avec des personnes qui l'avaient connu. En d'autres termes, il n'était pas question de raconter son histoire, d'établir son curriculum vitae. J'ai essayé de faire le film comme si Gauvreau était vivant. J'avais pas mal de

matériel, des entrevues de lui lors de **La Nuit de la Poésie** qui n'étaient pas dans le film. Après, j'ai tourné des extraits de sa pièce **La charge de l'original épormyable**. Non pas en tant qu'extraits, ni que reportage sur la pièce. Mais en tant que continuité de l'oeuvre de Gauvreau. Seulement des séquences avec Microft, la mort du poète, à la fin, avec une espèce de liberté, la reprise, parce que Gauvreau reprenait toujours.

Et les archives. On a trouvé, grâce à Maurice Perron, un de ses amis, une séquence en 16mm tournée avec sa mère et Pierre Gauvreau. Là, le film se démarre de **La Nuit**. Les premières photos qu'on voit, en noir et blanc, c'est à la période de **La Nuit**. Et puis j'ai remonté, avec d'autres photos, jusqu'au film d'archive, cette séquence visuelle où apparaît sa mère, qui est une manière de prologue au film.

Un film d'atmosphère

Quand j'ai soumis le projet à l'ONF, je leur ai dit que je voulais faire un film d'atmosphère sur Gauvreau, avec lui très présent, sans très bien savoir où ça s'en irait. J'ai essayé de ne pas suivre le cheminement habituel. D'ailleurs c'était plein de monde qui me téléphonait, qui me disait: "*Vous savez, j'étais un ami très intime de Gauvreau*"... Ça m'a confirmé dans mon intention. C'est devenu un film avec une courbe dramatique bien précise qui est la mort du poète, telle que lui l'avait décidée, mais qui est en même temps une espèce de résurrection à la fin parce qu'il dit (je cite de mémoire): "*Des gens sans coeur disent que je mourrai dans la carbonisation, ils ont menti, je suis beau, noble et fier pour mes souvenirs*"...

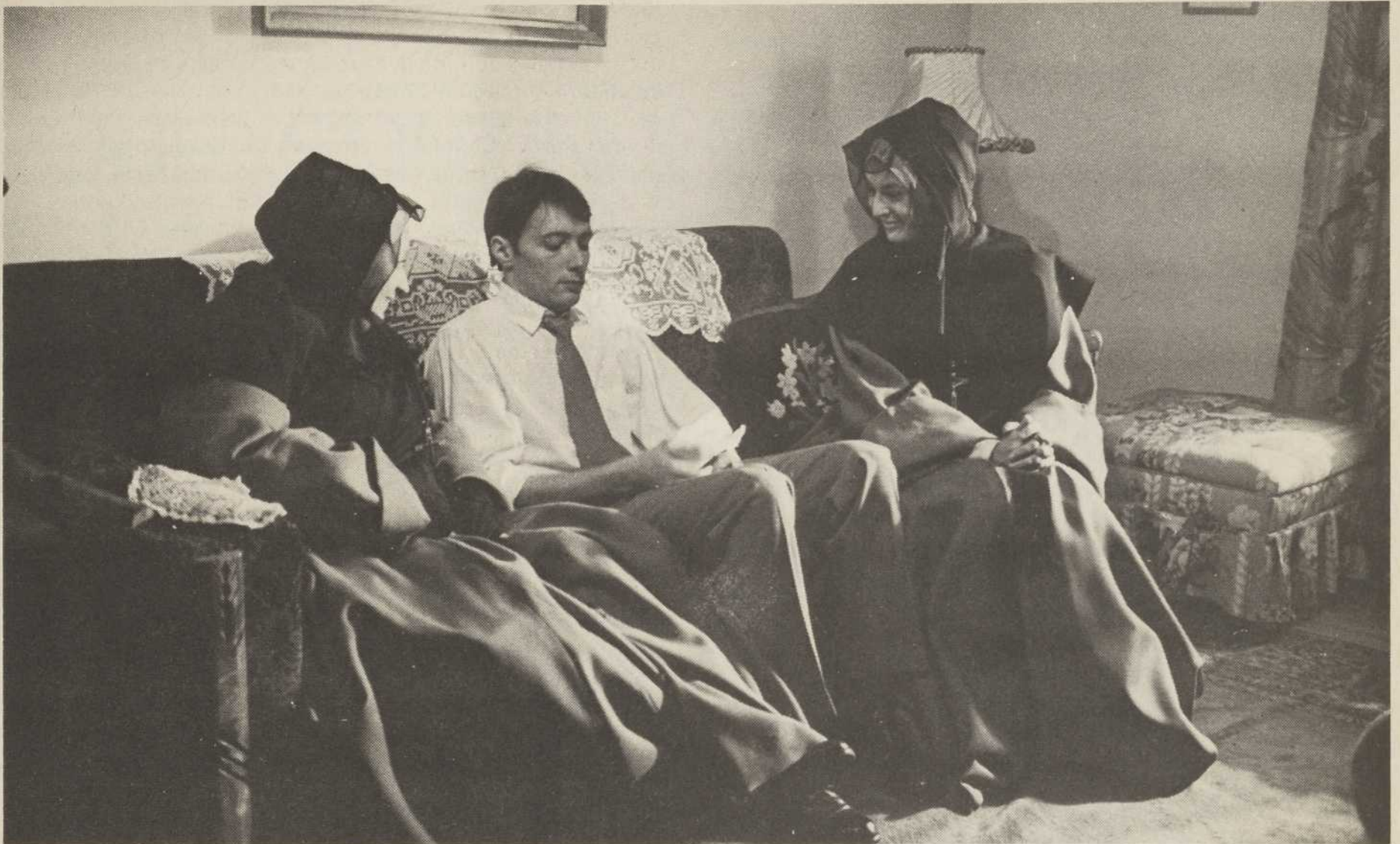
C'est un film d'atmosphère, mais je crois qu'il a également son importance comme document d'archive. Comme **La Nuit de la Poésie**. Parce qu'au Québec il se passe beaucoup de choses, mais tout disparaît, tout s'efface au fur et à mesure.

Pour la musique, je suis allé voir le Jazz Libre parce qu'ils ont travaillé quelquefois avec Gauvreau. Et je trouve que leur démarche, sans être celle de Gauvreau, s'en rapproche. Ils étaient marginaux comme Gauvreau l'était. Ils avaient aussi ce désir intérieur. Donc, je leur ai commandé une oeuvre d'une heure qui devait me servir de musique de film et que j'ai tournée. C'est une expérience que je tentais. J'ai profité du tremplin que m'offrait le film sur Gauvreau pour essayer de faire des juxtapositions de musique et de parole. Par exemple, la finale de la mort de Microft, était, plus ou moins, de l'improvisation. On a fait une base de violoncelle, en trois mouvements, dans une courbe qui était une montée dramatique vers un "climax". Et pendant l'enregistrement, il y avait un playback du texte de la liberté.

Après ça, j'ai ramassé du matériel d'archives à Radio-Canada et à l'ONF, des photos, mon matériel, ma musique, et puis je suis entré dans la salle de montage. Et j'ai fait le film. Qui ne serait pas ce qu'il est sans le texte de Michèle Lalonde. Le générique dit "témoignage écrit et dit par Michèle Lalonde". C'est vraiment un témoignage extraordinaire et merveilleusement écrit. Il devait être placé au début. Mais comme Michèle parlait de la mort de Gauvreau, je l'ai réparti à travers le film.

Les Vautours

J'ai écrit, dans la présentation de **Claude Gauvreau**, pour l'ONF, que le personnage de Louis Pelletier ressemble à Gauvreau. Je n'ai d'ailleurs pensé à ça qu'après avoir tourné les deux films. Leur situation de famille se



jean-claude labrecque

ressemble: le père de Claude Gauvreau avait quitté sa femme et la mère de Louis est veuve. Au fond, **Les Vautours** est un film sur la non-présence du père. Les femmes sont obligées de prendre les décisions. Et si Louis ne dit rien, c'est qu'il est un peu d'accord, c'est ça qui est grave. Son cri, à la fin, pour moi, n'est pas un cri de détresse. Il est même presque content. Il est délivré.

Mais avant de vous parler des **Vautours**, il faudrait rappeler un phénomène important, dans l'histoire du cinéma québécois: le rôle de la SDICC. Je pense qu'avec l'arrivée de la digne Société, on s'est tous fait prendre. Parce que la pression économique voulait qu'on fasse des films qui fonctionnent tout de suite, qui soient de grands succès, on s'est mis à faire des imitations. C'était peut-être inévitable, c'était peut-être même nécessaire. Mais il n'en reste pas moins que quand on a eu de l'argent, on s'est lancé dans les pseudo films de gangster, les pseudo comédies musicales, les pseudo films de sexe, etc... On s'est énervé. On a voulu aller trop vite. On a oublié le milieu, on a sauté des étapes. Dans mon cheminement, il était important que je fasse **Les Vautours**, parce que je crois que c'est important d'apprendre à décrire des êtres qu'on connaît, qui nous sont proches, une tante, un voisin, et de réussir, avec ça, à intéresser les spectateurs. Après, on peut passer à autre chose. J'admire pour ça la nouvelle génération de la chanson. Prenez les Beau Dommage, ils ont un grand succès en parlant du Géant Beaupré ou du China Town! Le cinéma italien a suivi ce cheminement. Les réalisateurs italiens ont décrit leurs voisins, le petit maffioso d'à côté... et ils ont fini par rejoindre un public international.

A court terme, au Québec, ce serait un fiasco assuré à cause de la conjoncture dont j'ai parlé. Et voilà cinquante, soixante ans que les gens sont habitués à un certain cinéma. Mais je crois qu'on se formera un public. Et on fera peut-être des films qui vieilliront moins vite, qui vieilliront mieux. Mon prochain film sera différent comme style d'approche mais s'inscrira dans la même démarche: **One for the money, two for the show, trois pour s' préparer, pis go go go...** Ca va se situer dans les années 60, au moment de la grande folie des concours d'amateurs. Mes scénaristes sont Robert Gurik et Jean-Pierre Morin.

Au Québec, nous manquons de scénaristes

Les métiers de scénariste et de dialoguiste existaient ici avant 1952. A l'ONF on fait beaucoup de dramatiques. Par exemple, Roger Lemelin était scénariste et dialoguiste. Il y a un film merveilleux, tourné à Québec, une dramatique d'une demi-heure qui s'appelle **L'homme aux oiseaux**, écrit par Lemelin. Mais avec l'arrivée de la télévision, ces emplois-là sont tombés. Tout le monde s'est mis à tourner, à tourner partout, on s'est mis à écouter le monde parler. La caméra s'est allégée, elle a appris à être mobile, à se balader. Et on a fait du cinéma direct, du cinéma vérité. Mais deux métiers ont pratiquement disparu: le scénariste et le dialoguiste. Et maintenant, on recommence à zéro. Il y a bien sûr Robert Gurik. Il y a Jacques Benoit (les premiers films de Denys Arcand et le prochain Gagné, **L'affaire Coffin**), il y a Jean-Pierre Morin (deux films de Carrière). En plus, les réalisateurs n'ont pas appris à travailler avec des scénaristes. Ils se sont souvent retranchés sur eux-mêmes. Il faudrait arriver à "bolter" tout ce monde-là... Gilles Carle fait ses propres scénarios. Claude Jutra aussi (sauf pour **Kamouraska** évidemment). Jean-Pierre Lefebvre écrit ses scénarios et devient, de film en film, un meilleur dialoguiste.

Pour en revenir aux **Vautours**, pendant l'écriture du scénario, on a fait des lectures, pas nécessairement avec les comédiens du film, à l'Atelier de lecture de pièces de la Nouvelle Compagnie Théâtrale. Un mois intense de lectures, au rythme de trois soirs par semaine. Pour Gurik et pour moi, le scénario devenait physique, palpable. Par exemple, au cours de ces lectures, on a tourné la séquence du partage, au vidéo. A l'américaine, pleine d'action. Eh bien au visionnement, c'était épouvantable: une émission "cheap" de télévision!... Alors grâce à cette expérience, quand on a démarré le tournage, j'ai pu tout de suite établir le ton du film

Le ton du film, le ton des voix. On ne crie pas dans la maison d'une morte. Techniquement, au départ, ça nous posait un défi. Ce n'est pas facile d'aller chercher le son quand les comédiens parlent bas. Et comme on a généralement une caméra à cadre carré, si on approche suffisamment le micro, il est dans le champ. On est donc obligé de le placer trop haut. Vous voyez le problème. Alors Alain Dostie, directeur de la photo, et les assistants, Michel Caron et Louis de Ernsted, ont réussi à faire venir une caméra récente, une BL Arriflex, et ils ont téléphoné à Paris, en Allemagne, à New York, et on a fait venir des couloirs d'impression, c'est-à-dire qu'on a fait tout de suite le cadrage 1,85, le cadrage grand écran. Alors on a pu placer les micros à deux pouces de la tête des comédiens qui ont pu parler plus bas. Ca vous montre l'importance de la technique. Dans un film, tout se tient.

L'atmosphère est de moi

Quand je commence un long métrage, j'ai toujours envie de faire la photo. Mais c'est dangereux parce que, connaissant très bien la technique, j'ai tendance à ne faire que ça au lieu de parler au monde. Pour **Les Vautours** Alain Dostie a fait la photo. Comme on a travaillé à peu près avec les mêmes gens, je connaissais ses réactions. J'ai opéré la deuxième caméra et j'ai eu le temps de jaser avec les comédiens. Ils m'ont beaucoup apporté tout au long du tournage, ils suggéraient des choses. Je les trouve très bons, très justes.

Pour l'aspect reconstitution de l'époque, quand on a écrit le scénario, il y avait six pages rien que pour la description physique du décor. Il y avait le plan de la maison avec une description très précise. Normand Sarrazin (décor) et Louise Jobin (costumes) ont remeublé l'appartement au complet. Je leur avais dit l'importance que j'attachais aux objets, il fallait que ce soit très juste. Le crucifix, vous savez, le "kit" de l'Extrême-Onction, c'est Gilbert Sicotte qui l'a apporté. Il l'avait décroché dans le salon de sa mère...

On a dit que cette histoire était un peu autobiographique. L'idée de base, oui. Mais entre l'idée de base et le scénario, il se passe tellement de choses... tandis que le ton, l'atmosphère des **Vautours**, ça, c'est vraiment de moi. □

«les vautours»

POUR CONTINUER L'EXORCISME DU DUPLESSISME

par yves lever

En parvenant à la maturité cinématographique, presque tous les réalisateurs québécois sentent comme un besoin de creuser leur "acharnation" (être de la chair de, enracinement physique et culturel). Ce courant de notre cinéma a déjà donné, entre autres, la trilogie de l'Île-aux-Coudres, tout comme **Mon oncle Antoine, Taureau, Dernières fiançailles**. Auto-psychanalyse d'une part - et les spectateurs font plus ou moins de succès à ces films selon le niveau de leur besoin d'objectivation biographique - mais d'autre part, réponse à un besoin de rapailler quelques traces d'un imaginaire collectif ayant commandé les premières appropriations de la vie. La reprise de l'enseignement de l'histoire pourra profiter gros de ces documents.

C'est dans ce courant que nous arrive **Les vautours**. Louis Pelletier, orphelin de père, vient de lâcher ses études après la "versif". Il a la chance de rencontrer Duplessis pour lui demander une job de commis de bureau. Au même moment, sa mère meurt. Accourues pour les funérailles, trois tantes s'emparent de l'héritage. Quelques jours plus tard, Duplessis meurt à son tour. Voilà toute l'anecdote. Par personnage interposé, on peut y voir une partie de la biographie de Labrecque (naissance dans le quartier Limoilou de Québec, orphelin très jeune, amateur de photographie, rencontre avec Duplessis pour une job, etc.); c'est d'ailleurs lui-même qui raconte tout ça avec humour. Mais **Les vautours** veut surtout reconstituer une ambiance et la symbolique collective régnant à la fin des années duplessistes.

Pour créer son ambiance, Labrecque a choisi un récit à forte prégnance psychologique: la mort de la

mère suivant d'un an celle du père, et le dépouillement de l'héritage par trois tantes voraces. Tout cela est raconté presque au ralenti et rythmé par une musique sobre et grave. Une interprétation très efficace dans l'ensemble donne un fort quotient de vérité à chacun des menus événements. Pour circonscrire la symbolique collective, il multiplie les petits détails, s'attarde sur quelques-uns, ramène et développe les plus importants; enfin, il donne en laboratoire une teinte bleue à sa pellicule noir et blanc.

Le film joue ainsi sur deux niveaux. D'abord celui de l'émotivité qui fait appel à une forte participation affective. A ce niveau où le spectateur doit se laisser aller pour vivre / vibrer un monde qui, par l'agréable ou le détestable, doit le séduire et l'"embarquer". **Les vautours** réussit assez bien. Chaque spectateur devient facilement le jeune Louis Pelletier et participe à ses amours, peurs, haines, etc.. Certains éléments font, par ailleurs, carrément décrocher: les tics de Duceppe-Duplessis trop réalistes pour faire vrai dans un film, les deux bonnes soeurs jouées par des comédiennes trop connues dans d'autres rôles, la séquence de l'enterrement. Les réactions de la salle ne trompent pas: elle voit de la satire ou de la caricature - et réagit en conséquence - là où le jeu ou la photographie voulaient simplement imager des réalités brutes.

Au deuxième niveau, celui de la description phénoménologique d'une époque, **Les vautours** apporte une foule d'éléments que la sociologie retiendra avec intérêt.

jean-claude labrecque

Tout le monde, bien entendu, remarque avant tout l'organisation politique du régime duplessiste et les quelques traits de personnalités du "cheuf". Labrecque n'a pas insisté là-dessus, se contentant de quelques notations importantes et déjà bien connues (manies et préjugés du premier ministre, aménagement de son bureau, lettre de recommandation du député du bon bord, ecclésiastiques dans son antichambre, sécurité du fonctionnarisme). De même n'insiste-t-il pas trop sur le cliché "absence du père de la société québécoise" auquel la "paternité" de Duplessis apporterait un répondant explicatif. Une étude sérieuse sur ce paramètre psychologique de l'époque reste à faire; le film ne fait qu'en souligner la nécessité.

D'autres notations m'apparaissent plus importantes. En premier lieu, ce petit détail de l'appareil-photo que Pelletier va s'acheter dès qu'il peut mettre la main sur une centaine de piastres. S'acheter un appareil-photo en ces années 1959-60, ce n'est pas seulement vouloir conserver des souvenirs ou des portraits des blondes, c'est surtout chercher un moyen de voir autre chose et de voir autrement les choses. Se donner un instrument d'objectivation des réalités ambiantes. Faire cesser, en quelque sorte, le monopole de l'objectivation de la vie par des images de l'étranger ou composées par d'autres (cinéma américain, publicité produite ailleurs et simplement traduite ici, religion définie par Rome, etc.). La vogue de la photographie commence à se répandre à cette époque. Très bientôt, ce sera celle du cinéma amateur. Chez les professionnels de la caméra, le cinéma direct commence à produire ses documents-vérités moins officiels. Avec le Louis Pelletier amateur de photo, un groupe de jeunes adultes émerge qui fera bientôt la constatation de notre imaginaire collectif au cours des années suivantes (par le cinéma, la poésie, les revues, le roman).

Avec le Louis Pelletier amateur de guitare et se joignant à un groupe de rock'n roll (le "Golden Limoolooz", sic!), nous avons une seconde notation importante. Un autre groupe de la jeunesse, celui qui ne veut plus rien savoir et se désintéresse de la vie collective pour se réfugier dans ce que plus tard on appellera "contre-culture", commence aussi à se manifester. Ce n'est pas bête du tout quand un des piliers de bars de **Les indrogables** (Jean Beaudin) affirme que c'est avec Elvis Presley que tous les troubles ont commencé... L'époque des **Vautours** est celle des plus grands succès d'Elvis, ici comme ailleurs, et de l'arrivée de cette musique de danse pour des pas qu'on réinvente à chaque fois, à l'opposé de ces danses à pas définis (valse, tango, etc.) qu'il faut apprendre. Impossible, après ces expériences d'improvisations libres, de sentir et de connaître les choses de la même façon. De ce groupe-là de jeunes, **Jeunesse année zéro** de Louis Portugais dégagera d'ailleurs en 1963 un portrait assez précis.

Ces indications permettent la lecture du film à un autre niveau, celui de l'analogie avec la période pré-

sente. Plus d'un spectateur est d'ailleurs frappé de la ressemblance entre Louis Pelletier et la plus grande partie des jeunes d'aujourd'hui. Il faut aussi poursuivre l'analogie entre la fin du régime duplessiste et l'actuel style du pouvoir libéral... Le **Québec: Duplessis et après** de Arcand trouve un bon complément avec **Les vautours!**

Comme dernière image le film d'archive des funérailles de Duplessis, pendant qu'on entend Pelletier hurler amèrement ses "merci, ma tante, merci, Duplessis". Ces derniers cris du coeur en laissent plusieurs perplexes. Pour ma part, je les prends dans leur sens quasi-littéral: amertume, mais reconnaissance spontanée envers ceux qui disparaissent au bon moment et qui, sans le savoir, entraînent avec eux leur monde. L'équivalent d'un "laissons les morts enterrer les morts!". La place nette, enfin! Peut-on rêver d'entendre bientôt les étudiants du secondaire pousser le même genre de cris...? □

Un film québécois de Jean-Claude Labrecque. **Scénario et dialogues:** Robert Gurik avec la collaboration de Jacques Jacob, d'après une idée originale de Jean-Claude Labrecque. **Assistants à la mise en scène:** Jacques Méthé, René Pothier. **Créateur de costumes:** Louise Jobin. **Décorateur — ensemblier:** Normand Sarrazin. **Preneur de son:** Serge Beauchemin. **Directeur de la photographie:** Alain Dostie. **Musique:** Dominique Tremblay. **Thème de la chanson "Denise"**, composition de Pierre Nolez. **Musiciens:** François Lalancette, Jean-Pierre Racicot, Raymond Thouin, Gilbert Sicotte, sous la direction de Tony Roman.

Maquilleuse-coiffeuse: Marie-Angèle Breitner-Protat. **Premier Assistant-caméraman:** Louis De Ernsted. **Deuxième assistant-caméraman:** Michel Caron. **Deuxième opérateur:** Jean-Claude Labrecque. **Script-girl:** France Lachapelle. **Photographe de Plateau:** Jean-Louis Frund. **Chef électricien:** Jacques Paquet. **Electricien:** Denis Deslauriers. **Accessoiriste:** Jacques Chamberland. **Habilleur:** Luc Leflaguais. **Régisseur:** Nicole Fréchette. **Comptable:** Muriel Lizé-Pothier. **Perchiste:** Marcel Fraser. **Assistant-monteur:** Marcel Sabourin. **Mixeurs:** Joe Gimaldi, Mike Hoogenboom. **Stagiaires:** Jacques Fortier, Robert Monderie.

Interprètes: Gilbert Sicotte, Monique Mercure, Carmen Tremblay, Amulette Garneau, Gabriel Arcand, Paule Baillargeon, Jacques Bilodeau, Raymond Cloutier, Jean Duceppe, Robert Gravel, Georges Groulx, Rita Lafontaine, Roger Lebel, Nicole Leblanc, Guy l'Ecuyer, Gilbert Lepage, Claude Maher, Jean Mathieu, Gilles Pelletier, Denise Proulx, Anne-Marie Provencher, Philippe Robert, Yolande Roy, Jean-Pierre Saulnier.

Avec l'assistance technique de: Eclairage RPF Inc., Les Laboratoires de Film Québec, Les Films Truca Ltée, Studio Jean Sauvageau Ltée, Salon John Haute Coiffure. **Producteur:** Louise Ranger. **Production:** Les Films Jean-Claude Labrecque Inc., avec a collaboration de Grimco Amusement Co. Ltd., Les Productions Bo-Mon Inc., Les Laboratoires de Film Québec et la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne.

Caractéristiques: 35mm, noir & bleu (noir & blanc sur pellicule couleur). **Durée:** 90 minutes. **Distribution:** Société nouvelle de cinématographie.

«claire gauvreau poète»

PROFIL D'UN POÈTE MÉCONNU

par gaston imbeau

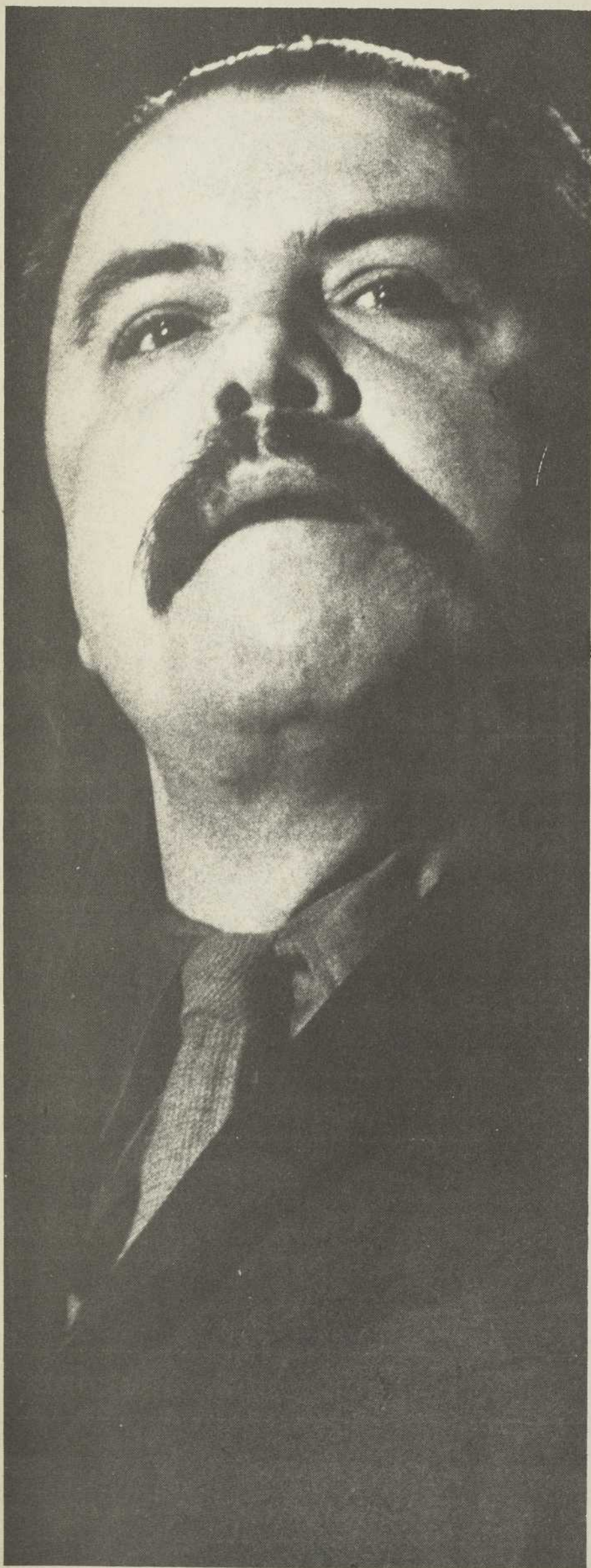
En juillet 1971, à l'âge de quarante-six ans, Claude Gauvreau se donnait la mort. Le suicide pour un grand nombre de vivants n'a plus rien de spectaculaire et notre société, comme toutes les sociétés, a vite appris à oublier ses cadavres. Mais le geste ultime de Claude Gauvreau fut plus qu'un fait divers. Un poète se donnait la mort. Il y a là une différence qu'aucune société ne peut oublier.

Quelques jours auparavant, Claude Gauvreau et la compagnie du Théâtre du Nouveau Monde s'étaient entendus: le TNM jouerait une pièce en quatre actes de Claude Gauvreau, **Les oranges sont vertes**. Malgré cette entente, on peut se demander si la mort volontaire du poète n'a pas percé le mur opaque de silence qui avait entouré son travail de créateur ou, pour reprendre la question que posait le poète Yves-Gabriel Brunet, "faut-il qu'il soit mort pour qu'on parle de lui?". Depuis la mort du poète, son nom s'est retrouvé à trois reprises au fronton du TNM; Claude Gauvreau poète devenait l'un

des dramaturges les plus joués et les plus attendus par le public québécois... "Gauvreau ne se taira plus", clamait le TNM.

Voilà que le cinéma s'en mêle. Je veux parler du film de Jean-Claude Labrecque, film intitulé **Claude Gauvreau - Poète** et présenté en première, une première on ne peut plus "exceptionnelle", à la salle Chevalier du Cinéma Saint-Denis, ce lundi 11 avril 1975.

J'attendais depuis longtemps cette production. Je dois dire tout de suite que je ne fus pas déçu. Au contraire. Tracer le portrait d'un être de la dimension de Claude Gauvreau n'est pas une entreprise facile en soi et Jean-Claude Labrecque aura su surmonter les difficultés du projet et atteindre son but: dessiner par l'image cinématographique et le verbe le profil d'un poète méconnu et n'existant maintenant que par son oeuvre, une oeuvre encore inédite, et que par quelques documents audiovisuels dormant sur les tablettes de quelques institutions.



C'est avec un parti pris évident que Jean-Claude Labrecque élabore son document **Claude Gauvreau – Poète**. Dès le départ il assume son parti pris et se range du côté de Gauvreau en jouant, au tout début du film, les applaudissements sous le nom de Claude Gauvreau. Jean-Claude Labrecque succombe à la tentation de la partialité. Il le fait avec délicatesse et respect, pour ne pas dire avec amour. Il le fait bien.

Le film se structure autour de quatre éléments: le poète récitant sa poésie, le poète accordant des entrevues, quelques extraits de **La charge de l'original épor-myable** et enfin, un texte discret et magnifique de la poétesse Michèle Lalonde. Signalons la présence, à l'intérieur du film, d'un extrait d'un court métrage de Maurice Perron, l'éditeur Mythra Mythe et signataire de **Refus Global**, court métrage tourné à Saint-Hilaire et montrant les frères Gauvreau, Claude et Pierre son aîné, venant prendre le thé chez Madame Gauvreau.

Je suis convaincu que le choix de ces quatre principaux éléments ne s'est pas fait au hasard. Claude Gauvreau occupe toute la place, tout l'écran. Il est là en permanence et sans artifice. Tout est sobre dans ce film-document mais d'une sobriété exemplaire et nécessaire. Même la trame musicale composée et interprétée par **Le jazz libre du Québec**, s'intègre à l'image, souligne et accentue au fur et à mesure les traits du portrait et nous transporte dans l'univers poétique de Gauvreau. Jean-Claude Labrecque n'a pas voulu se perdre dans la cueillette de témoignages de contemporains de Claude Gauvreau et encore moins dans l'étude clinique de la personnalité du poète. Tant mieux: aux psychiatres, aux historiens et aux critiques littéraires toutes ces études; Jean-Claude Labrecque a choisi de jouer son rôle de cinéaste. Il a réussi.

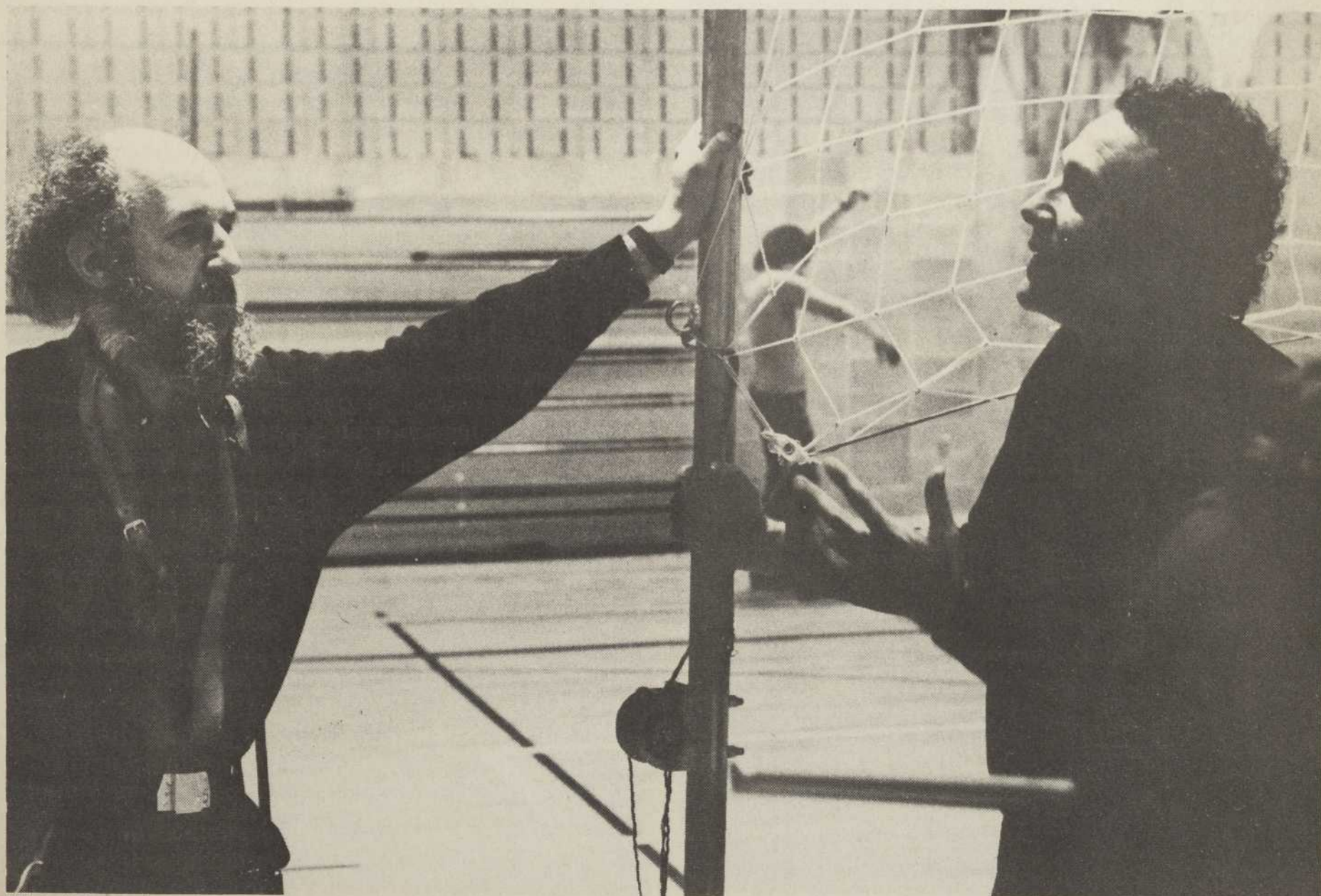
Ce document permet de sauver de l'oubli des images nécessaires à la compréhension du poète et servira de témoin pour les générations futures de ce qu'était Claude Gauvreau. N'est-ce pas dans le présent que l'histoire trouve ses fondements? Pensons-y! Sauvons les pierres de notre héritage culturel mais n'oublions pas les hommes qui ont fait et qui font notre culture. □

Un film québécois de Jean-Claude Labrecque. **Images:** Jean-Claude Labrecque, Bernard Gosselin, Pierre Mignot, Jean-Pierre Lachapelle. **Musique:** Jazz Libre du Québec. **Son:** Richard Besse, Jacques Drouin. **Recherche:** France Capistran. **Chef électricien:** Maurice de Ernsted. **Montage:** Bruno Carrière. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Animation:** Jean Bédard. **Témoignage et voix:** Michèle Lalonde. **Extraits de "La charge de l'original épor-myable" de Claude Gauvreau mis en scène de Jean-Pierre Ronfard.** **Producteur:** Marc Beaudet. **Administration:** Anahid Bozian. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 56 minutes, 40 secondes. **Distribution au Canada:** Office National du Film du Canada.

à propos de "le combat des sourds"
de michel moreau

CINÉMA DIRECT ET CINÉMA PÉDAGOGIQUE:
MICHEL BRAULT
ET MICHEL MOREAU

texte et photos par jean-claude boudreault



Michel Brault

Michel Moreau

cinéma direct

Michel Moreau a réalisé, en moins de 10 ans, plus de 50 films pédagogiques, et plusieurs le considèrent actuellement comme l'un des maîtres du cinéma pédagogique au Québec. Dans la plupart de ses films, il utilise le cinéma direct; on comprend aisément qu'il ait souhaité un jour comme caméraman Michel Brault. C'est ce souhait qu'il a réalisé dans son dernier film **Le combat des sourds**.

De son côté, Michel Brault, malgré le nombre important de films réalisés, n'avait tourné qu'un seul film pédagogique avant d'entreprendre **Le combat des sourds**.

Chacun livre ici ses impressions avant, pendant ou après le tournage, et donne quelques principes du cinéma direct.



Moreau:

Comment allait-on mettre en commun notre créativité? Je savais que Michel Brault est un gars extrêmement créatif. Je me disais: est-ce que moi je vais être capable, premièrement, d'exprimer ma créativité en face de lui et, deuxièmement, de trouver un territoire commun? Au fond, j'avais très envie de travailler avec lui en même temps que j'en avais peur.



Moreau:

Le cinéma pédagogique doit absolument trouver sa voie. Moi, je suis sûr qu'on peut en faire un art. Si on veut en faire un art, il faut d'abord y mettre des artistes. Un des artistes les plus prestigieux du cinéma québécois, c'est Brault. Voilà pourquoi j'ai voulu faire ce film avec lui.



Moreau:

Une deuxième raison: je suis fasciné par le cinéma direct, et s'il y a un représentant du cinéma direct au Québec, c'est sûrement Michel Brault. Je voulais savoir comment il s'y prend.



Moreau:

Troisième élément qui me fascine, c'est l'auréole professionnelle de Michel Brault: ses habiletés aussi bien comme réalisateur que comme caméraman, son aptitude à diriger très doucement ses personnages.

Moreau:

Quatrièmement, il y a toute la personnalité de Michel Brault qui m'impressionne. C'est un gars qui voit les choses lentement, doucement. Moi aussi j'adore les regarder lentement, doucement.



La vedette: la personne, pas le kodak

Moreau:

A un moment donné, un sourd qui étudie le cinéma au cégep est venu devant la caméra sans qu'on soit prévenu. Il n'y avait plus de pellicule dans la caméra et Michel Brault a dit: "Continuez! continuez!" Pour lui, j'ai bavardé avec le gars. Michel Brault a rechargé sa caméra et il était prêt à repartir. Brault m'a dit par la suite: "Il ne faut absolument pas, parce que le kodak s'arrête, que la personne s'arrête. Il ne faut absolument pas que la technique embarque sur la personne." Moi, je suis d'accord là-dessus. Michel Brault appliquait là une loi du direct: c'est la personne qui est la vedette, ce n'est pas le kodak.



La conversation dans le cinéma direct

Moreau:

95% des sourds se marient entre eux. C'est pour souligner cela que nous avons filmé un couple de jeunes mariés sourds. Nous avons mangé chez eux. Pour Brault, il est très important dans le direct de manger, de se laisser aller avec le monde. On a commencé à tourner seulement quand on a senti que c'était mûr. Il y a eu un très bel épisode où la mère de Francine, la jeune mariée, pleurant quasiment, a raconté comment elle s'était aperçue que sa fille était devenue sourde. On n'avait absolument pas l'impression qu'on tournait, on conversait. Pour moi, cela a vraiment été un apprentissage du direct, du moins de la conversation dans le direct. Je veux absolument le refaire. La conversation n'est pas tout à fait la même dans ces cas-là. Elle est plus vraie, plus familière, plus spontanée. Le monde a tendance à avoir plus d'émotions.





Exprimer sa séduction

Moreau:

Michel Brault a été séduit par la qualité d'expression de Francine. Il a été pas mal envoûté. Et quand il est envoûté, il le dit. Dans une production, lorsque quelqu'un de l'équipe est séduit, il faut qu'il le dise aux autres. Pour que tous communient à la même séduction.



Deux types de direct

Moreau:

Les derniers jours de tournage, Brault et moi, on a été capable de créer ensemble. Quand j'ai dit à la femme du peintre Denis Juneau "C'est beau ton bras sur le cou de Denis!", Michel Brault m'a pris à part et m'a dit: "Faut pas leur dire quand c'est beau." Selon lui, on ne devait pas encourager la personne à faire ce geste. Là, je lui ai dit que je n'étais pas d'accord. Je crois, au contraire, qu'il faut qu'on pousse les gens là où l'on veut qu'ils aillent, là où l'on sent qu'ils s'expriment. Parce que eux se sentent insécures devant une caméra. Tu leur donnes des indices sur les actions qui rejoignent ce que tu veux faire; à ce moment-là, ils vont multiplier les gestes qui y correspondent.



Moreau:

A l'école Georges-Vanier, moi j'avais tendance à encourager les gens, Brault avait tendance à les provoquer, à les mettre en contradiction avec ce qu'ils disaient. J'ai vraiment appris à ce moment-là qu'il y avait deux façons de tourner du direct, façons qui doivent coexister. Une première consiste à renforcer positivement les gens de manière à ce qu'ils multiplient les gestes escomptés; une deuxième consiste à les provoquer, à les mettre en situation de conflit et à le leur montrer.

La non-préconception

Brault:

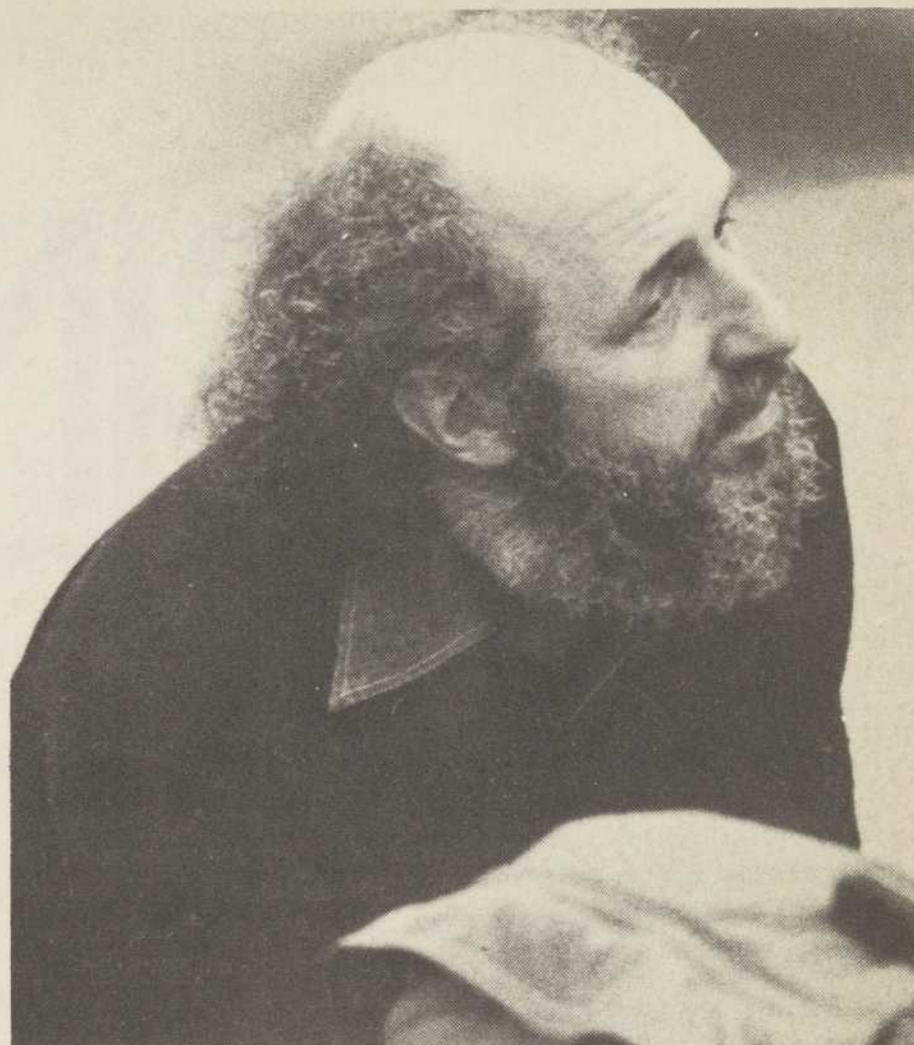
Moi, je me suis aperçu, un petit peu en travaillant avec Michel Moreau, qu'il ne faut pas toujours se fier aux vertus du direct, surtout dans le film pédagogique. Parce que là tu as presque toujours un temps très limité, tant au niveau du tournage qu'au niveau du produit fini.

Dans le cinéma direct, on ne sait jamais exactement la longueur du film étant donné que le principe de base même du direct, c'est la non-préconception. La méthode Flaherty, c'est d'arriver devant un sujet sans avoir d'idées préconçues et de se laisser guider par ce qui se passe. S'il ne se passe rien, on ne filme pas. Cela met fortement en question l'utilisation du direct dans le film pédagogique. Il ne peut être employé que par moments.



Brault:

Quand j'ai vu **Le combat des sourds** fini, j'ai trouvé qu'il y avait trop de sujets effleurés et pas assez de développement d'une situation où l'on entrerait en communication avec les individus. Michel Moreau avait besoin de démontrer un certain nombre de données et en les passant toutes dans sa demi-heure (première partie), il n'a pas réussi à produire l'effet du cinéma direct, ce qui aurait été possible, je pense, avec un film d'une heure. Ca ne veut pas dire que ça fait un mauvais film, mais la prochaine fois, on s'entendra plus sur les moments où il faudra purement et simplement de la démonstration. En deux mots, il faut - avant même de tourner - décider si on va faire un film de rencontre humaine ou de démonstration, ou les deux, et dans quelle mesure.



Moreau:

Michel Brault a des exigences mais il est tout le temps disponible. Je lui dis: "Il y a un plan qui m'obsède: deux petites filles sortent d'un magasin avec leur père. Celui-ci leur parle, joue et rit avec elles." En plein midi, il faisait très chaud, je dis à Michel Brault: "Il me semble qu'il faut que l'on tourne ce plan au téléobjectif, es-tu d'accord?" Il me dit: "Oui-oui." Sans plus. Il installe son trépied au soleil, son crâne luisait. Pas un mot. Il filme la scène. Tout de même, je n'étais pas sûr de moi à propos de cette scène, mais lui, il m'a fait confiance presque les yeux fermés. Ça a donné un très beau plan, plan qui termine le film. Moi, j'ai trouvé ça modeste de sa part qu'un maudit petit christ comme moi puisse lui imposer la focale, l'angle... Il l'a fait avec une modestie!... Moi, j'ai dit: "Maudit que c'est agréable!" □

cinéma catholique

films québécois militants d'hier

LE CINÉMA CATHOLIQUE

par pierre demers

NOUVEAU FILM PARLANT

EN
FRANÇAIS



100
MINUTES

A LA
CROISÉE
DES CHEMINS...

ENTRE DEUX AMOURS

avec

Paul Guèvremont

Denise Pelletier

Rose Rey-Duzil

(1) un film de fiction:

«À LA CROISÉE DES CHEMINS»

Le contexte de production du film

A la croisée des chemins est l'un des premiers longs métrages produits par une communauté religieuse du Québec pour promouvoir les "oeuvres" de la congrégation et, comme on le disait à l'époque, pour servir à la propagande religieuse et au recrutement des futurs prêtres.

Plusieurs communautés religieuses ont ainsi produit des films militants. Je pense surtout aux sept longs métrages réalisés par Herménégilde Lavoie de 1948 à 1960 et qui commémoraient les anniversaires de congrégations religieuses. Ces films d'Herménégilde Lavoie ont tous été produits avec la collaboration de membres de ces communautés religieuses (de Soeurs) pour ce qui est de l'élaboration du scénario, du commentaire, du décor, de l'interprétation, de la musique et même de la mise en scène. C'est en particulier le cas du film **A la croisée des chemins**, mis en scène par le comédien Paul Guèvremont, mais écrit et dirigé par l'abbé Jean-Marie Poitevin, père des missions étrangères.

Le cinéma québécois des années 30, 40 et 50 a été aux mains de l'Eglise catholique québécoise. Bien des pionniers du cinéma québécois, qui étaient des prêtres, avaient pris l'habitude de témoigner des activités de l'Eglise du Québec. Dans la filmographie de l'abbé Maurice Proulx, de monseigneur Albert Tessier, du père Lafleur, de l'abbé Couture, on trouve un nombre considérable de courts métrages célébrant les fêtes de l'Eglise du Québec des années 40-50. D'autres communautés religieuses ont sans doute produit des films de prestige qu'on ne connaît pas encore, mais qui existent sûrement dans les archives de ces congrégations.

En plus de produire des films au Québec, les communautés religieuses ont aussi confié à des membres de leur maison la production de films documentaires en pays de mission. Ainsi, il faut souligner avant de commenter **A la croisée des chemins**, que les pères des missions étrangères ont produit des films dits "missionnaires" dès les années 37: **Péripéties d'une visite pastorale en Mongolie Intérieure** (1937) et Jean-Marie Poitevin; deux documentaires à Cuba en 1945, **Mystères sur ma route** et **Cubaniana**; un aux Philippines en 1946, **Mandayas**; et quelques autres en pays de mission.

Le cinéma servait régulièrement à plusieurs communautés religieuses du Québec d'alors (1940-1955)

pour faire connaître leur travail et surtout pour recruter des nouveaux membres.

A la croisée des chemins s'inscrit dans ce genre de cinéma québécois catholique militant. C'est sûrement l'un des premiers longs métrages de propagande religieuse produit par une communauté (en 1934, l'abbé Maurice Proulx réalise pour la société de colonisation un documentaire de 90 minutes sur la colonisation en Abitibi, **En Pays Neufs** et insiste sur le rôle primordial des prêtres colonisateurs, mais **En Pays Neufs** sert autant le gouvernement du Québec du temps que l'Eglise).

Une démonstration efficace

Malgré son récit dramatique, son recours à la fiction, **A la croisée des chemins** n'a qu'une cause à servir: celle de la Société des missions étrangères. Le commentateur nous le rappelle au début et à la fin du film: depuis la fondation de la Société le 12 avril 1922, elle travaille à convertir les deux tiers de la population du globe qui "adore encore les idoles hideuses et païennes après 19 siècles de christianisme". Il faut par tous les moyens chasser Satan de ces régions lointaines pour y substituer le doux coeur de Jésus. Entre ces deux "messages d'intérêt missionnaire", le réalisateur nous raconte une histoire édifiante, celle de Jean Leber qui à la fin de son cours classique, à la croisée des chemins, au printemps de la vie, sur le point de choisir sa profession, entend l'appel de Dieu (celui qui recrute pour les missions, sans doute...) et quitte tout, le monde, sa famille riche et accueillante, la soeur de son copain André Garnier, Pauline Garnier qu'il trouve à son goût, et tout ce qui lui rend ses dernières vacances d'été si agréables, pour entrer chez les pères missionnaires.

Ce qui rend **A la croisée des chemins** exemplaire, c'est que le cinéma de propagande religieuse intervient dans le destin du héros et le persuade de partir en mission en Chine. Car pendant sa dernière année de cours classique, Jean a été marqué par la visite d'un missionnaire qui est venu présenter des documentaires sur sa vie "exaltante" en Orient magnifique, en Orient superstitieux, dans un poste de mission en Manchourie, en plein pays communiste. Ces extraits de films missionnaires, pris en Chine en 1937 par le réalisateur de **A la croisée du chemin**, montrent que le film n'a qu'une intention manifeste: provoquer des vocations mission-

cinéma catholique

naires. Le recours à la fiction et à la petite histoire sentimentale exemplaire contribue sûrement à l'efficacité émotive du long métrage. Dès ses débuts, le cinéma québécois est mis au service de la cause catholique. Du moins, les communautés québécoises qui produisent ces films, les prêtres et les soeurs en soutane qui tournent des courts et des longs métrages, sont très conscients du pouvoir de persuasion (de publicité et de propagande) des "vues animées" avec ou sans bandes sonores.

Et un portrait du Québec catholique

En plus d'appartenir à ce cinéma de propagande religieuse des années 40-50, **A la croisée des chemins** nous restitue dans toute sa limpidité une image du Québec à l'époque de l'idéologie de conservation, à l'époque du chapelet en famille, et des nombreuses vocations. Comme les longs métrages produits par Renaissance Films et Québec Productions, il devient indispensable aujourd'hui de relire ses premiers films québécois pour évaluer à sa juste valeur le caractère idéologique de notre cinéma national. C'est ce qu'a souligné avec justesse Michel Brûlé dans un texte publié dans la revue **Forces** 4e trimestre 73, no. 25) et intitulé "Trente ans d'avant-premières pour un cinéma neuf sur une société neuve".

Les valeurs dominantes célébrées dans **A la croisée des chemins** sont: le merveilleux bonheur familial; la camaraderie libératrice; le culte de l'héroïsme missionnaire, bien sûr; le nationalisme catholique québécois qui force les jeunes à partir libérer les nations opprimées par le paganisme; la collaboration du pouvoir religieux avec le pouvoir économique du Québec et des pays de missions; la sexualité refoulée de la jeunesse; la grandeur et la beauté des sacrifices des parents qui donnent leur fils à l'Eglise; et, en somme et toujours, le militantisme catholique.

Un film comme celui-là nous amène à comprendre pourquoi le cinéma québécois a toujours été au service de toutes les causes nobles et moins nobles. □

Un film québécois de Jean-Marie Poitevin, p.m.e. **Scénario:** Jean-Marie Poitevin, p.m.e., **Images:** Paul Morin **Musique:** adaptation musicale de Fernand Gaudry, p.m.e. **Son:** le cinéma catholique enregistré du Québec. **Interprètes:** Paul Guévremont, Denise Pelletier, Rose Rey-Duzil, Jean Fontaine, Carmelienne Séguin, Lorenzo Baribeau, Philippe Robert, Jeannot Cadieux, Simonne Dumont, Denis Drouin, Thérèse Couture, Marcel Gagnon, Jeannine Desrosiers, Jacqueline Chrétien-Langg, Lucille Lauzon, Gilbert Goselin, Gaby Lefebvre, Mariette Bisailon, Françoise Hamelin, Fernand Choquette, Françoise Gratton, **Production:** Société des missions étrangères de la province de Québec. **Caractéristiques:** 16mm et 35mm, noir & blanc. **Durée** 85 minutes. **Distribution au Canada:** Société des missions étrangères. **Distribution à l'étranger:** Cinémathèque québécoise.

cinéma québec

On peut se procurer la
collection complète de
Cinéma/Québec
en trois volumes reliés.

Volume 1: numéros 1 à 10, \$12.
Volume 2: numéros 11 à 20, \$12.
Volume 3: numéros 21 à 30, \$10.

Ecrire à Cinéma/Québec
C.P. 309, Station Outremont
Montréal 154, Québec
Tél.: (514) 272-1058

Pour la première fois au Québec un répertoire complet de l'industrie cinématographique

jean-pierre tadros marcia couelle connie tadros

**LE CINÉMA
AU QUÉBEC:
BILAN
D'UNE INDUSTRIE
1975**

les éditions
cinéma
québec

des noms
des adresses
des renseignements
sur tout et
sur tous

\$5.00

EN VENTE
aux Cinémas
dans les librairies
et à
Cinéma/Québec
C.P. 309
Station "Outremont"
Montréal, Québec
Tél.: (514) 272-1058

(2) un film d'animation:

«LE VILLAGE ENCHANTÉ»

Les belles histoires des pays d'En-Haut

Le moins que l'on puisse dire, c'est que le scénario de ce premier long métrage québécois d'animation, **Le village enchanté** (1965), est particulièrement édifiant. Le Québec d'alors était toujours bercé par les cantiques religieux, et les deux réalisateurs de ce film ont voulu faire un film qui vise d'abord le public enfantin. On est encore loin, très loin de **Fritz The Cat** ou de **La planète sauvage**, pour ne nommer que ces deux longs métrages d'animation "pour adultes".

Suivant la leçon des films puérils et moralisateurs de l'usine Disney (surtout **Fantasia**, 1940, et l'harmonie de la mère-Nature), les frères Racicot s'inspirent des légendes populaires québécoises (le loup-garou, la chasse-galerie, les grandes peurs des premiers colons; rappelez-vous de **Les contes de Jos Violon** de Louis Fréchette!) et racontent dans un style d'animation très primitif avec un commentaire soutenu, les aventures de Tit Jean Le Meunier, sorte de jeune et pur héros des bois.

La famille de Tit Jean (comment ne pas penser au premier film pour jeunes produit par l'ONF en 1953, **Ti-Jean-s'en-va-aux-chantiers** de Jean Palardy) s'installe dans un pays vierge, couvert de belles forêts comme au Canada, par exemple. On devine que c'est l'époque de la colonisation revue et simplifiée par les frères Racicot.

Avant, les animaux vivaient en parfaite harmonie avec la Nature (cf. l'anthropomorphisme disneyen) et on sentait le souffle protecteur du Créateur sur tout ce beau et magnifique territoire. L'Homme est venu briser le rythme de cette grande Nature. Les légendes et les superstitions en témoignent. Ces hommes sont venus de la mer, en bateau comme les découvreurs de l'Amérique, pour s'établir sur ces nouvelles terres.

Le travail des premiers colons n'était pas de tout repos. Les bêtes sauvages et les secrets de la forêt menaçaient nos vaillants ancêtres. Mais, malgré tout, les années passent, le village finit par prendre forme, et la vie sociale et spirituelle devient possible. Durant les longs mois d'hiver, les enfants, Tit Jean en tête, découvrent les joies de cette saison: les glissades sur la neige, les promenades en traîneau, etc. La vie paisible suit son cours.

Le père de Tit Jean travaille dur pour construire sa grande maison. Le méchant loup rode près des habitations et alimente les conversations des gens du village, surtout des enfants. Mais le brave père de Tit Jean finit par prendre au piège ce gros méchant loup.

Dans une cabane primitive, loin du village, un chasseur qui déteste les gens du village vit isolé. Il signe des pactes avec les bêtes de la forêt, dit-on un peu partout.

Le bonheur serait à son comble, la petite communauté grandirait en sagesse et en grâce si ses membres pouvaient profiter aussi d'une vivifiante vie spirituelle. La corvée débute: on construit tous ensemble l'élément indispensable d'un village qui se veut tel: la chapelle du Bon Dieu. Ensuite tous les membres de la communauté chrétienne prient le bon Saint-Pierre pour qu'il leur procure les cloches de la nouvelle chapelle. Les anges du ciel vont intercéder auprès du Très-Haut.

Le curé du village, avec la bénédiction de tous les villageois, ses paroissiens, traverse la mer pour obtenir les indispensables cloches. Malheur de malheur, la tempête éclate et au plus fort des vagues, la grosse cloche tombe à l'eau. On arrive malgré tout à sauver la petite cloche et le curé finit par revenir au village pour tout expliquer à ses braves fidèles.

La petite cloche enchante le village et semble favoriser les récoltes. Tous les gens de la petite communauté croient au pouvoir merveilleux de cette précieuse cloche.

Un jour, les Indiens sortent de la forêt et attaquent le village. Tit Jean n'écoutant que son courage, s'en va sonner la cloche et aussitôt calme les esprits des Indiens et ramène la paix et la joie dans le village. Le méchant chasseur qui avait servi de guide aux Indiens est pris à son propre piège. Les villageois le mettent en prison. Et le reste de la nuit se passe en fêtes, en danses et en réjouissances de toutes sortes.

Cette même nuit, le méchant chasseur, à la faveur de la pleine lune, se transforme en loup-garou et se sauve loin dans la forêt avec la petite cloche enchantée. À l'annonce d'une telle catastrophe, tous les hommes disponibles du village partent à la chasse au loup-garou. Rapidement, on s'aperçoit que le combat sera inégal. Le méchant loup-garou a trop de ruses dans son sac. Il connaît la forêt par coeur comme un vrai trappeur solitaire.

Les hommes du village le suivent en canot sur la rivière. Sur le point de plonger dans la chute d'eau, les villageois (et aussi le brave père de Tit Jean) s'agrippent de peine et de misère à un gros billot. Le loup-garou fait balancer les hommes dans le vide. Intervient alors Tit Jean le brave garçon. Il affronte seul le loup

cinéma catholique

et, après un rude combat, le jeune héros tombe dans le précipice avec la petite cloche enchantée. La foudre détruit aussitôt le méchant loup-garou.

Les villageois, tous sauvés par le courageux Tit Jean, transportent son cadavre en cortège jusqu'au village. La communauté est en larmes. Mais, oh miracle, quand la petite cloche sonne de nouveau, le brave Tit Jean se réveille de son long sommeil et revient à la vie, comme le Christ, le troisième jour après sa mort.

Tout le village remercie le Très-Haut et chante la joie et le bonheur enfin retrouvés. Désormais, aucun méchant loup, aucun mauvais sort ne peuvent empêcher le village enchanté de grandir, de vivre en parfaite harmonie avec les saisons du bon Dieu. Amen.

Sur des airs folkloriques

Ce beau conte, aussi édifiant qu'un chapitre du petit catéchisme, renvoie directement aux valeurs conservatrices de la société canadienne-française des années 50. Sur ce plan idéologique, **Le village enchanté** est aussi précieux que les autres longs métrages produits au Québec à la même époque, et qu'on a l'habitude de qualifier de "longs métrages mélodramatiques larmoyants".

La morale du film des frères Racicot est exemplaire. C'est celle de l'éducation religieuse, de la grandeur du jeune héros positif, du respect de l'autorité paternelle et religieuse, et de la vie de la communauté catholique fidèle à ses principes. Rien n'est impossible à ceux qui ont la foi. Cette morale oriente un film comme **Le village enchanté**. Les frères Racicot ont entouré leur message religieux de certaines précautions. Régulièrement, tout au long du film, des chansons folkloriques ("Vive la canadienne", etc.) viennent ajouter une petite note du terroir à ce film d'époque. Les commentaires ne cessent de rappeler la vie laborieuse et pleine d'imprévues de nos premiers ancêtres, à l'époque de la colonisation. A mesure que l'action et les événements extraordinaires confrontent les personnages du **Village enchanté**, les dialogues se font plus autoritaires, il faut que les jeunes spectateurs "embarquent" dans l'aventure de Tit Jean.

Même si les dessins animés sont souvent réduits au minimum, même si les cartons sont grossièrement coloriés, rien n'empêche au film de dégager un climat légendaire vraisemblable. Et j'imagine que les deux réalisateurs n'étaient pas conscients de filmer un grand film québécois primitif. **Le village enchanté** aurait pu être dessiné par Arthur Villeneuve. Et, à bien y penser, on est moins loin de Norman McLaren qu'on ne le croit.

□

Un film québécois de Marcel et Réal Racicot. Scénario: Réal Racicot. **Musique:** Emilien Allard **Animation:** Laura Ledoux. Pierre Larraud, Charles Hébert, Guy Parent. **Narrateur:** Pierre Dagenais. **Production:** Les frères Racicot. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 62 minutes. **Distribution au Canada:** Cinémathèque québécoise.

galerie
la relève

peintures
gravures
sculptures
tapisseries
photographies

3611, rue Saint-Denis
Montréal, Québec
(514) 845 3898

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
TOUS LES EKTACHROME 16MM.
35MM — 16MM — SUPER 8MM
BANDE MAGNETIQUE
TRANSFERT OPTIQUE
LE PREMIER 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.

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
1085, RUE SAINT-ALEXANDRE
MONTREAL 128, QUEBEC
(514) 861-5483



propos du réalisateur de "lancelot du lac"

ROBERT BRESSON ET LE CINÉMATOGRAPHE

Il y a une chose qui fait du tort au cinématographe, c'est la photo: on photographie des acteurs qui jouent la comédie, et on croit qu'on a fait une oeuvre; ça n'est pas vrai.

Il faut, avec ces deux miraculeux appareils que sont le magnétophone et la caméra, trouver quelque chose de plus que la photographie d'acteurs jouant la comédie; que ce soit sur un fond de mer, de campagne, ou de ville c'est toujours de la photographie d'acteurs.

Nous sommes en présence d'une mécanique extraordinaire qui nous tombe du ciel au moment où les arts sont malades; nous avons un magnétophone, une caméra... Personne ne s'en sert comme il faut; on ne fait que de la photo, alors qu'il faut trouver le moyen de ne pas faire de la photo, trouver une écriture, par des rapports d'images et de sons. Mais personne ne s'en inquiète, personne. Nous rampons dans une espèce d'abandon, de mollesse, de routine...

Si j'ai choisi la fin des aventures des chevaliers de la table ronde, après le Graal, c'est que ces romans, c'est de la fantaisie, de la féerie... et puis, tout à coup, il y a une situation extraordinaire: c'est celle de Lancelot du Lac, le premier chevalier du monde, qui s'est lancé dans une aventure et qui revient vaincu. Tout à coup, une conscience entre en jeu, alors qu'avant il n'y avait pas de conscience. C'est la plus belle situation qui existe au monde, c'est le plus grand film d'amour, et en même temps c'est une prise de conscience extraordinaire de la vie, des devoirs, de la chevalerie. C'est un commencement, le vrai commencement du drame... — Je ne dis pas: psychologique, je n'emploie pas

le mot psychologie, je ne crois pas à la psychologie —... du drame intérieur.

Pourquoi j'ai fait cette ouverture pré-générique, qui est comme un tableau d'ensemble dans lequel ensuite on voyage pendant tout le film? Pour que le spectateur reçoive d'un seul coup des impressions de la violence, de la brutalité des chevaliers; toute cette violence, qui éclate puisqu'on voit les coups d'épée, on voit le sang, je ne voulais pas la mettre dans le film, donc je la montre avant.

Si on montre le sang et la violence, comme on fait partout dans les films, il n'y a plus de cinéma, c'est fini. On montre au-delà même de ce que l'on veut voir; ça devient de la pornographie — parce qu'un pornographe veut tout voir: donc il faut tout montrer. Ce qui est horrible dans ce qui se passe maintenant, c'est qu'on fait du "cinéma-cinéma", qui n'est pas mon cinéma à moi; si vous voulez, j'oppose au cinéma qu'on fait mon cinématographe, cinématographe — écriture. Je le répète, l'art cinématographique est l'art de ne rien montrer, je veux dire l'art de ne rien représenter. L'image ne doit pas être une représentation, elle doit être autre chose, elle doit être un signe.

J'ai seulement imaginé: c'est un moyen-âge de mon invention; ce n'est pas par fantaisie ni par vanité. C'est parce qu'on ne peut toucher qu'en rendant les choses du passé présentes. L'anachronisme choquant, c'est l'anachronisme à la Giraudoux, qui est un poète que je n'aime pas, pas spécialement.

Il faut un anachronisme qui ne choque pas. Les sentiments

robert bresson

étant toujours actuels, il faut arriver à ce que l'extérieur ne soit pas une mascarade.

J'avais fait la même chose pour **Jeanne d'Arc**; autour de Jeanne, les gens étaient habillés comme maintenant, surtout les ecclésiastiques. Dans la Jeanne d'Arc de Dreyer, les gens portent des déguisements, des habits ridicules. On m'associe à Dreyer, je ne vois pas pourquoi; je suis aux antipodes de Dreyer.

Il ne fallait pas de déguisement. Ce qui est horrible dans la plupart des films "d'époque", c'est qu'on déguise les gens comme au théâtre, dans des costumes flambant neufs qu'on a essayé de rendre précis et qui sont faux; on veut refaire une époque, et on fait une époque absolument fautive, l'époque Stavisky, et ce n'est pas l'époque Stavisky. Dans **Lancelot**, on entend le bruit des armures parce qu'il est digne d'être entendu; il faut être américain pour faire des armures en nylon!... Mais il faut que le public s'habitue à ces armures, et qu'il les oublie pour laisser la place... au reste, le reste qui ne change jamais. Parce qu'il faut qu'on oublie le costume, il faut qu'on s'y habitue... comme s'ils étaient nus; on oublie la nudité, on oublie l'armure. Le bruit, au contraire, continue, on est suivi par le bruit de son habit comme on est suivi par son ombre, on s'y habitue comme on s'habitue à être nu sur une plage.

Ma reine est habillée comme maintenant; je n'ai pas cherché un costume d'époque, j'ai cherché au contraire à oublier son costume... Il faut savoir sur quoi on veut appuyer. Ce qui me frappe dans les films habituels — je ne dis de mal de personne! — c'est le désordre, le manque de réflexion. Pas pendant qu'on tourne, pendant qu'on tourne il ne faut penser à rien, mais avant, dans les intervalles, il faut penser à son métier, il faut savoir pourquoi on fait les choses d'une façon et pas d'une autre. Quand un musicien fait une sonate, il sait pourquoi il la fait, et pourquoi il la fait comme ça. Quand un cinéaste... — je ne suis pas cinéaste du tout, donc je peux parler en mon nom personnel, je n'ai rien à faire avec les cinéastes — quand on fait un film, il faut savoir pourquoi on le fait, avec quoi, quels sont les moyens... Il y a deux choses qui importent, ce sont les rythmes et l'économie; or dans les films que je vois, il n'y a aucune économie.

J'essaie de ne pas retomber dans les clichés de théâtre, c'est-à-dire, quand vous voulez montrer quelqu'un, de le montrer depuis le dernier cheveu sur la tête jusqu'au bout des pieds. Dans la vie, quand vous regardez les gens, quand vous êtes avec quelqu'un, vous ne le regardez pas tout le temps en entier, vous ne reculez pas; si vous voulez voir ma tête, vous ne regardez pas mes pieds, ni mes genoux.

Quand je veux donner l'impression de la puissance d'un cheval, je prends les parties de ce cheval qui me donnent une impression de puissance: je prends son train arrière, je prends ses pattes. Il s'agit pour moi de communiquer des sensations ou des impressions, je prends ce qui peut me permettre de communiquer mon impression ou ma sensation, mais je ne vais pas prendre un cliché du cheval et de son cavalier.

Il faut mélanger le moins possible le son et l'image... Ce sont des idées que j'ai comme ça, je ne demande à personne de les avoir aussi. Mais il se trouve que le cinématographe

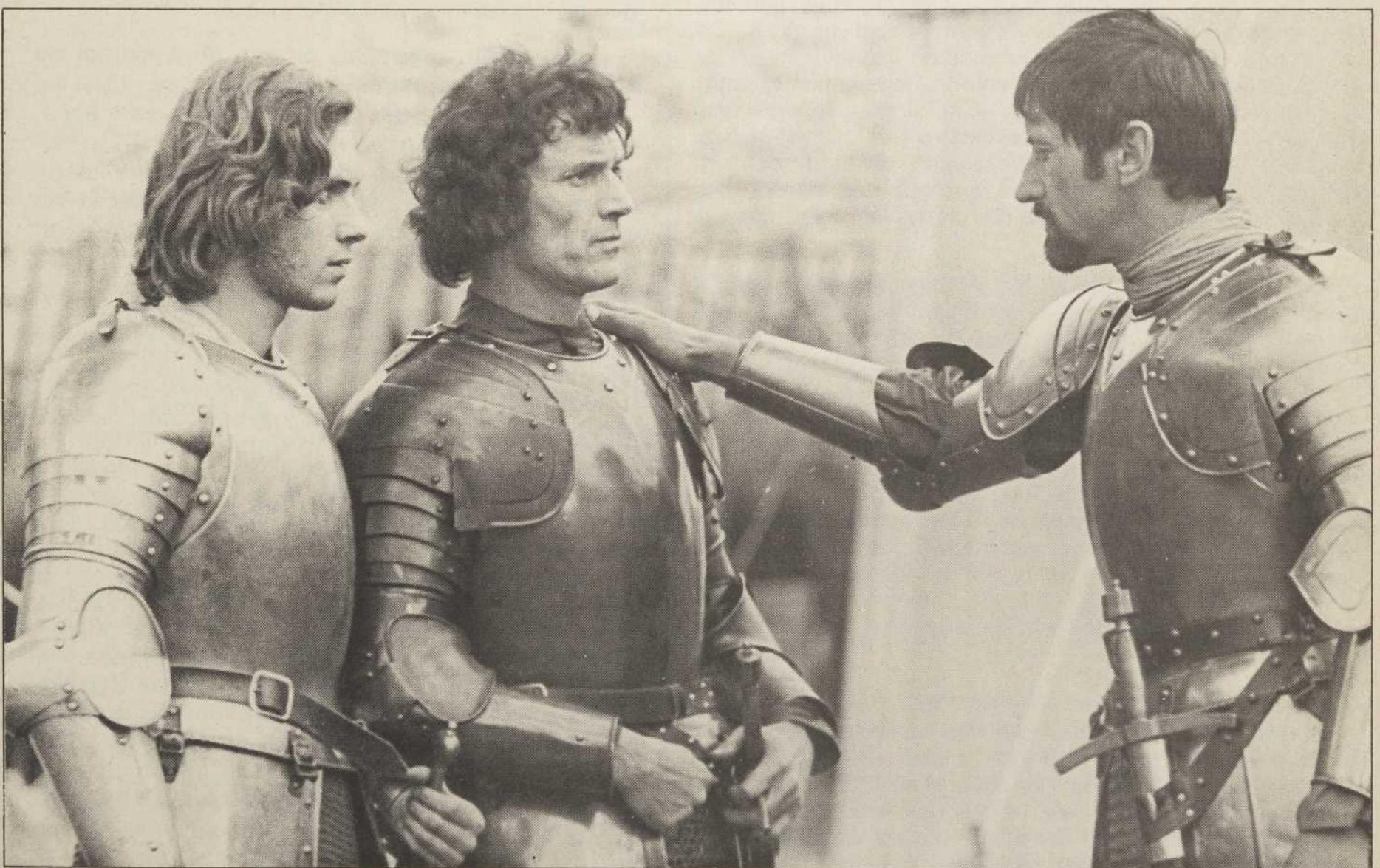


LE CINÉMA DE DERRIÈRE L'ÉMULSION

par jean-pierre lefebvre

Lancelot du Lac n'appartient pas à l'histoire objective mais bien à la littérature héroïque et chevaleresque (et mystique) du XII^e siècle. Bresson pour sa part, reste fidèle à lui-même et ne s'inspirant pas d'une matière "simple" mais bien d'une matière "composée" comme il l'a toujours fait par le biais de romans, récits, nouvelles ou documents. Son expérimentation prend donc place à l'intérieur d'une durée et d'un espace élargis par la connaissance et l'expérience des autres, et en termes de "mise en cinéma" elle aboutit à l'inexistence de la forme cinématographique, ou, si l'on préfère à sa subordination parfaite à l'idée qui le fait exister. D'où cette froideur et ce recul quasi scientifiques.

On se surprend en effet à constater que le cinéma de Bresson n'est ni un cinéma de montage, ni un cinéma "d'images"; que le non-jeu des "non-acteurs" y est très secondaire dans l'anonymat des gestes et la défaillance pourtant inimportante de la post synchronisation; que le langage cinématographique y est réduit à son minimum et ne se



robert bresson

a quelque chose d'extraordinaire par rapport aux autres arts: l'écriture cinématographique s'adresse à deux sens, l'oeil et l'oreille, et de façon réglable. Au théâtre, vous ne pouvez pas régler; vous pouvez donner un son et vous pouvez donner une image à part. Ce qu'il y a d'admirable, c'est la force du cinématographe. Personne n'emploie cette force.

Quelquefois, pendant le tournoi, on voit du sable, avec des pattes de chevaux qui rentrent dans le sable, pourquoi? Parce qu'à ce moment-là, c'était les acclamations du public qui comptaient. Si je montre en même temps le public sur la tribune, les acclamations ne comptent plus. Je sépare l'oeil de l'oreille.

Vous voulez de la musique, de l'expressivité. Moi, je ne veux aucune expression sur les visages; en ce moment, vous n'exprimez rien. Vous êtes bouillant d'idées, mais votre visage n'exprime rien. Ce qui exprime, c'est le rapport entre vous et les gens qui sont à côté. Dans les moments dramatiques... Je ne sais pas, j'ai été prisonnier de guerre: aux moments les plus dramatiques, quand dans les prisons et les cellules on entendait fusiller les résistants dans la cour, il n'y avait pas de visages qui faisaient des façons, de mains qui se tordaient. Les gens étaient absolument impassibles, les hommes ne sont pas dramatiques. Le drame, c'est qu'il n'y a pas de drame; il n'y a pas de drame dans les images. Pour faire un drame, il faut une certaine progression d'images non-dramatiques.

Quand on photographie un animal ou une personne, on ne fait pas vivre, on tue. On tue quelqu'un sur la pellicule, c'est mort sur la pellicule: pourquoi voulez-vous que les gens vivent sur un écran? Sur l'écran ils sont morts, il faut trouver une autre vie. Au théâtre, la vie est donnée parce que les acteurs sont vivants, mais là ils ne sont pas vivants, ils sont morts sur la pellicule, donc il faut trouver une autre vie. La vie vient du rapport entre les images; tout à coup, des images d'une certaine qualité, mises en contact les unes avec les autres dans un certain ordre, vibrent, ont une vie. Ça n'est pas une imitation de la vie, c'est une vie cinématographique.

Quand je fais un film, je ne fais pas une oeuvre, je fais un exercice; j'essaie d'arriver à quelque chose que je vois vaguement dans le lointain, en tout cas, j'ai un chemin que je parcours... Il est très difficile d'expliquer que certaines images ont une valeur d'échange. Il n'y a pas d'art sans transformation, il faut que ces images et ces sons aient une influence les uns sur les autres. A partir de là, il ne faut pas que l'image ait le caractère d'un certain art qui est l'art dramatique. Si l'image est trop dramatique, elle ne pourra pas avoir d'échanges avec les autres images. Ce sera donc une image aplatée, comme avec un fer à repasser, une image atténuée mais qui a une grande puissance intérieure; quelque chose qui attend. L'image doit être une chose qui attend de se trouver, qui attend le lien qui la fera vivre.

J'ai découvert l'autre jour une très belle phrase de Mozart à propos de ses concertos, il disait à peu près: "Ils sont brillants, ils ont tout le brillant qu'il faut, mais ils manquent de pauvreté". Je trouve cela admirable. Pour moi, c'est le contraire; avant, je n'étais que pauvreté; maintenant, j'ai un petit peu de brillant. □

conforme ni à la grande rigueur américaine ni aux aléas d'une pseudo "caméra-stylo". En somme l'écriture de Bresson est essentiellement morale. Reste donc le sujet, le film-forme étant sans plus de surprise qu'un avion qui se conforme au plan de l'ingénieur. Reste l'éthique à laquelle toute esthétique est directement subordonnée, de la même manière que la puissance des moteurs est fonction du poids à soulever et de la vitesse à atteindre.

Quel est donc le sujet de **Lancelot du Lac**? Quelle est cette éthique?

Le sujet, le premier sujet de **Lancelot**, c'est l'Éthique elle-même et ses grands affluents: l'Amour, la Mort, l'Honneur, l'Absolu et la Quête perpétuelle de l'Homme. Et tous les personnages sont, comme dans la chanson de gestes elle-même, davantage des préceptes que des êtres charnels (rappelons que la chanson de gestes presqu'essentiellement l'oeuvre de clercs). C'est pourquoi Bresson n'est jamais intéressé à montrer Lancelot agissant, seul le résultat, les conséquences de ses gestes lui importe (ce n'est pas pour des raisons d'économie que les combats furent ainsi filmés, le film a coûté plus d'un million de dollars). De même en est-il pour les scènes où les chevaliers se "pourfendent" derrière leur armure, dont le vacarme traduit le poids métaphysique, ils ne sont que des entités anonymes et le sang noir qui "gicle en torrents" n'est rien d'autre que la mort elle-même.

On pourrait, grâce au prisme de **Lancelot du Lac**, faire l'inventaire et le procès de tous les films historiques, des films de cape et d'épée, des "péplums", des westerns même. Bref, l'inventaire et le procès du cinéma lui-même, cette pierre philosophale capable de transformer la vie en illusions, l'Histoire en de simples histoires et les rêves en capitaux. On oscillerait alors entre les pôles du mythe et de la mystification. Et l'on constaterait que 99% des films ne racontent que des "anecdotes dramatiques circonstanciées", les circonstances étant habituellement politiques ou idéologiques, c'est-à-dire, en termes de cinéma, essentiellement reliées à la politique et l'idéologie de profit, ce qui interdit, ou presque, "le cinéma de l'intérieur, le cinéma de l'invisible" que pratique Bresson. Le cinéma de derrière l'émulsion.

Il faudrait en somme refaire l'histoire du cinéma - et l'histoire des hommes telle que le cinéma l'a refaite, l'a "reconditionnée". **Lancelot du Lac** serait sûrement la clé de voûte de ce gouffre aux chimères, quelque soit la conception que Bresson a de l'Éthique. Il ne s'agit pas, en effet, de juger l'Éthique bressonienne: il s'agit, pour le moment, de constater l'essentialité d'un cinéma de l'Essence.

texte théorique

LA SÉMIOLOGIE, ELLE TOURNE EN ROND MAIS...

par gilles thérien

Quand Metz cherche le point commun entre une sémiologie du cinéma et la linguistique et que ce point commun, il l'appelle translinguistique, il est en cela conforme aux hypothèses de Roland Barthes dans ses **Éléments de sémiologie**. L'omniprésence du langage pourrait conduire à postuler que, contrairement à ce que pensait Saussure, ce n'est pas la linguistique qui fait partie de la sémiologie mais bien l'inverse. Toute sémiologie particulière doit donc chercher et trouver ses principes dans le fonctionnement de la linguistique. Ceci n'est toutefois qu'un point de vue, et qui a pour effet de donner au langage, au Logos, une sorte de préséance troublante dans l'état actuel des connaissances. Il devient une sorte de "monnaie" en quoi toutes les autres réalités sont convertibles. Si cela était, ce serait sous l'angle de l'économie qu'il faudrait examiner la sémiologie. Mais il est beaucoup trop tôt pour prendre parti.

Dans un article de 1970, Pierre Naville pose le problème en d'autres termes. "Recherches pour une sémiologie de l'image optique" suggère qu'il existe suffisamment de spécificité à l'image optique pour qu'elle puisse se manifester comme mode de signification autonome. C'est admettre en

somme que l'image-signe n'est pas condamnée à être celle du réseau routier mais qu'il existe entre le code de la route et celui de la langue une zone où d'autres types d'images ont prise. Naville reconnaît l'existence d'un vaste champ optique dont les caractéristiques peuvent être: naturelle, c'est-à-dire comprenant la perception d'un espace externe par un organe ad hoc, proprioceptive, domaine des images internes de l'imagination, de la mémoire et du rêve, et enfin, artificielle qui consiste en une reproduction de l'un et/ou de l'autre champ optique, le naturel et/ou le proprioceptif. C'est dans le champ optique artificiel que se situe bien entendu, le cinéma. Le point de vue est intéressant, d'autant qu'il permet de combiner naturel et proprioceptif pour rendre compte du champ optique artificiel.

Autre intuition intéressante de Naville, redevable de sa psychologie du comportement, la relation du film au spectateur peut être envisagée sous l'angle stimulus-réponse (S→R) plutôt qu'en terme de communication émetteur-récepteur (E→R). Naville l'applique pour tout le champ optique artificiel. Il nous suffira de l'application au domaine du cinéma pour l'instant. Toutefois, le problème demeure

entier: quelle image sera le signe à partir duquel s'organisera la réflexion? Le langage avait cet immense avantage de pouvoir se morceler jusqu'à ce qu'on puisse distinguer un signifiant (Sa) et un signifié (Se). Ce n'est donc pas cette subdivision qui peut être éclairante.

Saussure n'est ni le seul ni le premier à s'être posé le problème du signe. Aristote l'avait déjà fait mais il est apparu essentiel de revoir les théories sur le signe à la suite de la découverte des communications. En même temps, sous l'influence d'un courant philosophique très lié aux découvertes mathématiques, une philosophie du langage, une nouvelle logique se sont instaurées parallèlement à ce qui constituera plus tard la linguistique. Charles Sanders Peirce (1839-1914) est un de ces philosophes dont l'importance est grandissante. Esprit curieux, il s'est frotté à toutes les questions et ce n'est que récemment qu'on reconnaissait du côté français, son influence. Parmi ses écrits, il en est un qui traite de logique et qui se donne pour objet la définition de *signe*.

Les signes, selon Peirce, sont divisibles en trois triades. La première traite du signe en lui-même, la seconde traite de son rapport avec l'objet et la dernière, la relation entre le signe et celui qui doit l'interpréter. Il s'agit en somme d'une grammaire, d'une logique et enfin d'une rhétorique. L'ensemble de ces trois disciplines s'appelle dans le langage de Peirce, "Semiotics" que nous traduisons en français par "sémiologie", réservant le terme de "sémiotique" à un autre emploi. Or, ce qui nous intéresse particulièrement dans les explications de Peirce, ce sont les caractéristiques du signe en rapport avec l'objet dont il est la représentation. Elles sont aussi au nombre de trois: le caractère d'icône, celui d'indice et enfin celui de symbole.

Nous ne retrouvons pas là un schéma identique à celui de Saussure: Signifiant—signifié—référant. Peirce n'a pas en vue d'abord le langage, alors que Saussure, linguiste, cherchait d'abord à comprendre la linguistique. Il y a donc dans le modèle de Peirce une ouverture intuitive plus large en ce qui concerne le champ. En outre, les caractéristiques du signe peuvent se comprendre à partir de n'importe quel point de vue, ce qui est particulièrement intéressant lorsqu'il s'agit de penser une sémiologie de l'image optique.

Un tableau de la notion de signe chez Peirce pourra nous permettre de mieux comprendre comment ces intuitions peuvent devenir de bonnes hypothèses dans la formation d'une sémiologie du cinéma. Cette information pourra mieux nous faire comprendre certaines positions théoriques comme celles de Pasolini, Sol Worth, Peter Wollen et finalement la mienne.

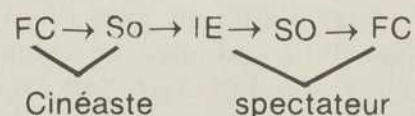
Théorie du signe

- A. Le signe en lui-même
 - "Qualisign"
 - "Sinsign"
 - "Legisign"
- B. Le signe et son objet
 - "icon"
 - "index"
 - "symbol"
- C. Le signe et son interprète
 - "Rheme"
 - "Decisign"
 - "Argument"

A. traite de la nature du signe mais il en traite en dehors du problème du référant. On peut donc examiner tout aussi bien un signe linguistique qu'un signe pictural, gestuel ou autre. C. traite du rapport avec l'interprète, ce dernier pouvant être tout aussi bien l'émetteur (E) que le récepteur (R) dans la chaîne de communication. Il reste B. qui, lui, veut rendre compte du "message" c'est-à-dire de l'utilisation d'un code en rapport avec des référents. En outre, les caractéristiques "icon", "index", "symbol" ne préjugent pas du tout du type de code. C'est donc à partir de ce B. que nous allons tenter une nouvelle lecture des films et du cinéma. Il ne serait pas juste, toutefois, de l'aborder sans mentionner un des efforts les plus créateurs dans ce domaine, celui de Sol Worth.

Sol Worth, professeur à l'université de Pennsylvanie, écrit dans *Sémiotica* un article intitulé "The development of a semiotical film". Sa recherche se place nettement dans un cadre scientifique, c'est-à-dire qu'il désire trouver une grille d'analyse du cinéma qui repose sur des notions définies dans le cadre d'une sémiologie générale. Cette dernière en sera une de la communication avec prédominance de la formule Emetteur—Message—Récepteur, le message étant ici un film particulier.

Un des grands mérites de Worth est de mettre l'accent, contrairement à Metz, sur tout le procès de production d'un film, à partir de l'auteur, du cinéaste, qui doit tourner et monter un film destiné à un public particulier. Il est appelé alors à modifier la formule E→R. A l'origine du processus, du côté de l'émetteur, nous retrouvons le "Feeling-concern". Ce concept double exprime l'état primitif de l'auteur, ce qui, chez lui, va déclencher les mécanismes essentiels à la fabrication d'un film. Ce mécanisme sera le "story-Organism" autre concept double où l'on voit l'histoire à raconter et le mode "vivant" de rendre cette histoire. L'aboutissement, c'est le Image-Event, le film, message incarné d'un certain nombre d'intentions. Dans l'ordre de la communication, l'émission est complète. La réception se fera dans l'ordre inverse. Le spectateur, à partir de l'"Image-Event" va dégager le "Story-Organism" qui, lui, va engendrer le "Feeling-Concern". Entre les deux pôles de l'émission et de la réception, il sera alors, possible, dans une certaine mesure, d'évaluer les déviations, les glissements entre l'intention et le résultat. Le schéma E→R devient:



Ce schéma de la communication cinématographique doit pouvoir favoriser l'établissement d'une grille d'analyse. C'est en partant de IE que Worth aborde le problème de l'unité de base au cinéma. Il se range d'emblée du côté d'Eisenstein qui définit le plan comme unité de base et il suggère de l'appeler, quand on le retrouve dans le IE, le "Videme" pour pouvoir le distinguer du plan tourné (camera shot) qu'il nomme "cademe" et du plan monté (Editing shot), l'"Edeme". Pour lui, "videme" est le terme générique qui recouvre le "cademe" et l'"edeme". Chaque plan peut être examiné selon cinq paramètres: l'image, le mouvement, le temps, l'espace, la séquence. Ses explications s'arrêtent là. Par la suite, il essaie de montrer une voie de développement de la sémiologie du cinéma comme langage. Malheureusement tout ce qu'il indique, ne vaut que comme hypothèse de recherche et encore, dans un état si peu élaboré que presque inutilisable.

Sol Worth décide que le cinéma est un médium de communication. Metz, plus prudent, oscillait entre l'expressivité de l'art et la communicabilité du médium. En fait, ce n'est que par une analyse la plus poussée de la formule E → R que nous pourrions décider dans un sens ou dans l'autre et surtout, selon des niveaux distincts. Nous ferons cette analyse.

L'invention des "videme, cademe, edime", même si elle choque l'oreille (!), répond à un besoin réel. Il faut une unité de base pour que le message soit transmis. Le problème est, à mon avis, de savoir si cette unité de base doit faire partie du code ou être simplement une unité d'analyse. De plus, à y regarder de près, le "videme" et l'"edime" recouvrent la même réalité cinématographique. Nous n'avons donc pas besoin de trois termes mais de deux.


Il est singulier que Worth ne remette pas en question la position de Eisenstein sur le "plan" comme unité de base du cinéma. Il prend d'autant pour acquis cette notion qu'il affirme que c'est ce que tout le monde fait. Cela est faux. Pour parler dans les termes de Metz, le plan eisensteinien n'est qu'un des syntagmes de la grande syntagmatique. J'ajouterai que le plan morcellé était techniquement obligatoire du temps du muet et qu'il ne l'est plus maintenant.

Mentionnons enfin que les paramètres ne peuvent renseigner beaucoup sur la nature du code. Le mouvement est caractéristique du cinéma, même dans les cas d'images gelées. Quant au temps, est-ce la durée du plan, de la projection ou la durée narrative? L'espace est-il celui de l'écran ou hors l'écran? La séquence, où commence-t-elle, Y a-t-il un "videme" qui porte le numéro 1? La solution n'est donc pas de ce côté.

Tous ces rappels, toutes ces critiques ont un but précis: délimiter le plus possible le champ de mon propre discours, préciser autant que faire se peut les limites de son application.

Je profite des erreurs de Metz comme de ses découvertes. Naville apporte de l'eau à mon moulin et Sol Worth élargit le débat au point où les difficultés se pressent. C'est donc, en ce sens, que j'ai voulu faire le détour théorique qui précède. C'est aussi parce que j'ai voulu abattre mes cartes, identifier mes sources et risquer les comparaisons. Après tout, personne n'en meurt! Il me reste à poser un certain nombre de jalons qui vont guider la lecture.

D'abord, une hypothèse générale: le cinéma (et les films) représente(nt) un système qu'on peut examiner dans la perspective d'une sémiologie. Ensuite de petites hypothèses qui concerneront la nature du cinéma, son procès de production, l'unité d'analyse, l'établissement d'une grille d'analyse et son application. Il faudra bien parfois forger des mots, illustrer des propos mais le but poursuivi demeure une hypothèse générale sur la sémiologie du cinéma. Un but plus concret sera l'établissement d'un protocole d'analyse des films qui pourra répondre aux besoins de tout spectateur, en particulier des étudiants et des critiques de cinéma. □



POUR TOUS

**un
étrange
vent
de folie
souffle
sur une
ténébreuse
enquête
policière**

UNE NUIT EN AMÉRIQUE

un film de JEAN CHABOT

avec ROBERT RIVARD, GUY L'ÉCUYER
JILL FRAPPIER, JOCELYNE GOYETTE
REYNALD BOUCHARD, JEAN-PIERRE PLANTE
EDGAR FRUITIER, NANA DE VARENNES

une production ACPAV

PAPINEAU 1
Papineau & Mt. Royal 527-8635

COULEUR

ciné·livres

PIERRE PERRAULT OU UN CINÉMA NATIONAL

par Michel Brûlé

Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974, 153 pages.

Michel Brûlé, on le sait, a déjà signé de nombreux articles sur le cinéma québécois, ses représentants, son évolution. Notons en particulier ceux qu'il a publiés sur Jean-Pierre Lefebvre dans un livre sur ce cinéaste produit en collaboration sous la direction de Ronald Bérubé et Yvon Patry et dans Cinéma-Québec auquel il a collaboré à plusieurs reprises. Son livre sur Pierre Perrault constitue un nouveau moment important dans son analyse socio-cinématographique des réalisateurs d'ici dont il cherche constamment à expliciter la parole filmique de façon à réaliser une sociologie du cinéma québécois qui soit une contribution à une sociologie générale du Québec.

Contrairement à trop de critiques et d'analyses du cinéma québécois (on pourrait même ajouter du cinéma en général), Brûlé fait preuve d'une méthode spécifique. Cette méthode est bien sûr celle que sa formation de sociologue lui a permis d'acquérir. Et sur ce plan on sent que les recherches de Lucien Goldman et Georges Lukacs l'ont profondément influencé. Dans son introduction, il précise que pour lui le long métrage dramatique est "un univers imaginaire intensif où s'articulent des rapports entre des êtres et un monde ambiant imaginaires mais que cette organisation est imbibée de valeurs

réelles". C'est pourquoi, à son avis, "analyser un film ce n'est pas se braquer sur l'explicite, sur les faits relatés ou l'apparence de réalité, mais comprendre les valeurs qui ordonnent ce monde imaginaire sensible et qui en résultent".

Après avoir précisé sa démarche, Michel Brûlé consacre un chapitre à chacun des longs métrages dramatiques de Perrault qu'il scrute socio-cinématographiquement. Il aborde donc tout d'abord **Pour la suite du monde**, dans un deuxième temps **Le Règne du Jour**, ensuite **Les Voitures d'eau** et finalement les deux films que Perrault devait réaliser en 1970, soit **Un pays sans bon sens** et **L'Acadie l'Acadie**. Dans une conciliation réussie d'intuition et de méthode, Brûlé révèle l'organisation interne de chaque long métrage et à partir de là les valeurs que cette structure véhicule.

Sa conclusion cherche à faire le pont entre la construction et les valeurs de l'oeuvre de Pierre Perrault et l'idéologie de la petite bourgeoisie à laquelle il appartient. Dans cette conclusion, il s'agit surtout d'hypothèses, mais le lecteur, ayant suivi pas à pas toute la démarche analytique ne peut que trouver ces hypothèses fort pertinentes.

Par son approche et la qualité de sa présentation, cette étude de l'oeuvre cinématographique de Pierre Perrault passionnera tous ceux qui s'intéressent au cinéma d'ici ou d'une façon plus générale aux signes révélateurs de l'évolution du Québec.

Richard Gay



LIVRES EN VRAC

Le lecteur ne trouvera ici qu'un panorama essentiellement informatif de quelques-uns des livres de cinéma les plus importants qui ont été publiés au cours des récentes années en français. Il n'est pas exhaustif (des compte-rendus analogues suivront dans des numéros ultérieurs). Il n'est pas non plus polémique (**Cinéma/Québec** se disposant éventuellement à revenir en détail sur tel ou tel ouvrage particulier).

UNIVERS DU WESTERN

par Georges-Albert Astre et

Albert-Patrick Hoarau.

Collection "Cinéma-Club".

Editions Seghers.

422 pages. 1973.

Les auteurs de ce volumineux ouvrage définissent ainsi leur propos dans une note préliminaire: "Le western ne cesse d'être à l'honneur: le public ne s'en lasse point, l'Université en disserte, la critique lui consacre des études de plus en plus pertinentes. En traiter après les travaux de J.L. Rieupeyrou, de R. Bellour, Bernard Dort, Fenin et Everson... cela peut sembler présomptueux ou inutile. Nous avons pensé cependant qu'il y avait place pour un ouvrage de synthèse retraçant largement, certes, l'histoire du genre, mais s'attachant surtout à en démêler les fonctions, les structures, les grandes réalisations: le présent ouvrage ne se cache aucunement de se situer en une perspective quelque peu sociologique. (...). La première partie est issue d'une série de cours faits à l'Université de Paris X-Nanterre sur le western. La seconde, d'un travail effectué par un jeune chercheur sur "la désubstantialisation du héros westernien".

Tout en reprenant, par la force des choses, des données établies par des études antérieures, les auteurs sont cependant parvenus à dégager une approche personnelle et à proposer des points de vue nouveaux. Particulièrement originale est la conclusion qui situe dans la lignée du western, mais en les qualifiant de "crépusculaires", des films comme "Macadam Cowboy" et surtout "Easy rider": pour les auteurs il s'agit en effet d'une suite logique à la grande mythologie du far-west américain. Un ouvrage de référence de grande qualité, illustré par 200 photos.

LE CINEMA... CETTE INDUSTRIE

par Claude Degand.

Editions techniques et économiques.

Paris.

272 pages. 1972.

Comme l'indique la couverture, ce livre est le premier à être publié depuis vingt ans sur l'industrie du cinéma français (le plus récent en date était jusqu'alors "Cinéma et monopoles" d'Henri Mercillon). Rédigé dans un style clair et assorti de nombreux tableaux graphiques, il fournit une masse considérable d'informations chiffrées sur la santé économique du cinéma français (ainsi d'ailleurs que de certains autres cinémas ouest-européens, notamment de ceux qui constituaient encore l'Europe des Six). Sous l'apparente froideur mathématique transparaît souvent l'ardente passion d'un homme qui, au poste de rédacteur en chef du bulletin d'informations du Centre National du Cinéma, milite depuis de longues années contre l'asservissement du cinéma français par le cinéma américain. Cette ardeur doublée d'intransigeance et de persévérance lui a d'ailleurs valu d'être licencié de son emploi par celui qui était alors son P-D.G., André Astoux. "Le cinéma... cette industrie" complète à certains égards "The international film industry" de l'Américain Thomas H. Guback que Claude Degand rejoint souvent au demeurant.

pierre boulangier

le cinéma colonial

de "l'atlantide"
à "lawrence d'arabie"

préface de guy hennebelle

CINEMA2000 / SEGHERS



SEMBENE OUSMANE, CINEASTE

par Paulin Vieyra

Editions "Présence africaine".

Paris.

245 pages. 1972.

Ce livre est le premier qui soit consacré à l'une des personnalités les plus attachantes du cinéma contemporain: le cinéaste sénégalais Ousmane Sembène dont les films "La noire de...", "Le mandat" et "Emitai" jouissent d'une réputation internationale méritée (bien qu'ils aient été mal diffusés). L'auteur, Paulin Soumanou Vieyra, était assurément la personne la plus compétente pour parler de celui que l'on appelle parfois "le père du cinéma négro-africain" puisqu'il le connaît de longue date et a participé à la plupart de ses films en tant que directeur de production. Le livre est divisé en trois parties: l'homme, l'oeuvre, l'auteur. On apprend au fil des pages à mieux connaître ces trois facettes de la surprenante personnalité de Sembène Ousmane qui fut successivement au cours d'une existence tumultueuse: pêcheur, mécanicien, tirailleur sénégalais, docker à Marseille pendant dix ans, puis romancier avant d'accéder à la caméra. Signalons que les mêmes éditions "Présence Africaine" ont publié en 1973 le dernier roman de Sembène Ousmane: "Xala", une féroce satire de la nouvelle bourgeoisie africaine que l'auteur a d'ailleurs depuis portée à l'écran.

MARX, LE CINEMA ET LA

CRITIQUE DE FILM

par Guido Aristarco.

Préface de Georges Lukacs.

No 88-92 de la revue "Etudes cinématographiques". Paris.

216 pages. 1972.

Traduit de l'italien par Barthélémy Amengual, ce remarquable ouvrage est composé du premier chapitre d'un livre intitulé: "Il dissolvimento della ragione: discorso sul cinema" qui avait paru en 1965 aux éditions Feltrinelli à Milan. Son auteur, Guido Aristarco (qui dirige depuis de longues années l'excellente revue "Cinema nuovo") lui a ajouté, en 1970, une postface. Tous ceux des cinéphiles qui sont convaincus de la nécessité de remettre le cinéma sur ses pieds, c'est-à-dire de le situer dans une perspective politique progressiste, devraient avoir lu ce livre d'Aristarco dont cette citation résume clairement le propos fondamental: "La bombe atomique, le néo-capitalisme, l'actuelle crise du mouvement ouvrier international sont le contexte historique dont l'art et la critique ne

peuvent pas ne pas tenir compte. Les égarements et les renoncements du révisionnisme a-critique, des critiques "de gauche" zélés du doute systématique et métaphysique, doivent eux-mêmes être vus dans ce contexte". Ailleurs, après avoir constaté: "Rares sont les critiques d'obédience marxiste que le XXème congrès du PCUS ne surprit pas au garde-à-vous, en flagrant délit d'admiration obligatoire", Aristarco dénonce le tour de passe-passe qui consiste à "abandonner le jdanovisme pour un révisionnisme honteux ou pis encore pour la "certitude" que tout doit être repris à zéro et que les fondements mêmes du matérialisme historique sont à discuter". Face à toutes les sirènes qui prétendent que le monde moderne n'a plus besoin d'une idéologie "dépassée" et qui se pâment devant les derniers sous-produits de l'art décadent, l'auteur affirme hautement la validité et la pérennité de la méthode marxiste, dans le domaine de la critique de cinéma comme en d'autres. On trouvera dans cet ouvrage / irrigué par une grande culture et arc-bouté sur une documentation solide / de pertinentes analyses du néoréalisme (dont Aristarco fut le premier à dénoncer, contre l'idéaliste Bazin, la désagrégation idéologique) et de certaines modes récurrentes de "l'art moderne" (comme l'aliénation et la révolution du regard). Ce livre doit être lu notamment par ceux qui / lors de la venue de Guido Aristarco aux rencontres internationales pour un nouveau cinéma à Montréal en juin 1974/ avaient mal compris une conférence qui le résumait. Il doit être lu surtout (bien qu'il comporte quelques lacunes) par tous ceux qui refusent à la fois le dogmatisme jdanovien et la déliquescence libérale. C'est assurément l'un des ouvrages les plus importants qui soient parus ces dernières années en français à Paris.

QUESTIONS AU CINEMA

par Jean-Louis Bory
Editions Stock. Collection
"Questions". Paris.
297 pages. 1973.

Point n'est besoin de présenter Jean-Louis Bory: romancier connu, il assure aussi depuis plusieurs années la rubrique cinéma du "Nouvel Observateur". Dans "Questions au cinéma", l'auteur, dans le style brillant et inimitable qui est le sien, a le mérite d'offrir au lecteur peu averti une présentation aisément accessible des différents aspects du phénomène cinématographique actuel: l'économique, l'esthétique, la thématique,

la technique, tout cela entre dans votre tête sans la moindre difficulté grâce à un Jean-Louis Bory qui se souvient avoir été professeur. Mais le refus d'un didactisme pesant ne nuit aucunement au sérieux d'un livre qui se révèle en outre fort utile aussi à ceux qui, par nécessité professionnelle ou par goût personnel, possèdent déjà les clés du sujet. On sait gré à Jean-Louis Bory de tourner résolument le dos à la mode d'une logomachie absconse et abstruse qui sévit au sein d'une bonne partie de l'intelligentsia parisienne. Son livre fourmille de formules heureuses. Etablissant une distinction entre le "cinéma-debout" et le "cinéma-couché" ("couché comme les putes": sic!), il fulmine à la page 58 contre l'indigence politique du cinéma français: "Merci, docteur Goebbels. Vous auriez bien voulu que le cinéma français, pendant l'Occupation, reste couché. Avec un peu de retard, les épiciers du cinéma-ronron vous obéissent". Ailleurs le voici qui salue Stroheim "mort au champ du fric". Le voilà maintenant qui exalte les vertus de la révolution par le sexe: "A côté du cul-putain, il y a le cul-contestataire. Le sexe dégage une énergie propre à faire exploser les structures mentales de la société occidentale...". Ailleurs encore, plus sérieux, il souligne que la bourgeoisie a le chic de "susciter sans cesse des formes inédites, "révolutionnaires" vite détournées de la révolution vers la mode, c'est-à-dire l'argent, pour le meilleur rajeunissement de la mystification". Il ne craint pas non plus de faire son autocritique en reconnaissant que face au cinéma militant, notamment pendant la guerre d'Algérie, il n'a pas toujours "fait correctement son devoir". Sous la verve d'un style qui folâtre souvent du côté de la gaudriole, les "Questions" que Bory pose au cinéma sont plus pertinentes que les boutades pourraient, à tort, le laisser croire. Lisez ce livre qui se dévore comme un roman policier.

DES YEUX POUR VOIR LA NUIT COMPLICE OMBRE VIVE

L'ECRAN FERTILE
par Jean-Louis Bory
Collection 10/18.

Union Générale d'Édition.
315 pages environ par volume.

Dans ces quatre volumes se trouvent rassemblées, sous leur forme apparemment originelle, les critiques que Jean-Louis Bory a publiées semaine après semaine dans "Le Nouvel Observateur" jusqu'en juin 1971.

L'index des titres qui se situe à la fin de chaque livre permet de retrouver rapidement la critique que l'auteur a consacrée au film correspondant lors de sa sortie à Paris. D'autres volumes doivent suivre.

CINEMA ET POLITIQUE

par Christian Zimmer
Collection "Cinéma 2 000".
Editions Seghers. Paris.
371 pages. 1974.

Christian Zimmer (journaliste au "Monde" et collaborateur des "Temps modernes") s'attache dans cet ouvrage à la fois riche et pénétrant à faire en quelque sorte le point sur le retour en force du "cinéma politique" qui, à certains égards, caractérise le septième art de ces dernières années. Il commence par insister, à juste titre, sur le fait que le "film politique" ne constitue pas et ne saurait constituer un genre autonome en soi, au même titre, par exemple, que le western, le film policier ou la comédie musicale. Reprenant le titre d'un de ses articles dans la revue de Jean-Paul Sartre, Zimmer énonce que "tous les films sont politiques". Toutefois, il se consacre surtout dans ce livre aux films "à thème politique" dont, par le biais d'une démarche souvent éclatée, il s'efforce de cerner les tenants et les aboutissants. Il définit ainsi sa méthode: "Nous avons à la fois refusé l'exposé franchement historique et la méthode de l'inventaire, du recensement, du répertoire. Nous avons opté pour une réflexion qui prenne l'Histoire transversalement et n'en suive pas le cheminement, cheminement dont la linéarité et la continuité sont du reste illusoire". Parmi les nombreux thèmes abordés par ce livre, citons le cinéma hollywoodien (rudement dénoncé) et la question de la "déconstruction" (sur laquelle Zimmer a un point de vue antagoniste à celui développé par Jean-Patrick Lebel dans "Cinéma et idéologie", mais se rapproche par contre de celui de Gérard Lenne dans "La mort du cinéma"). En conclusion, l'auteur propose, à la suite du critique Barthélémy Amengual, de distinguer un "cinéma civique" qui fournisse les "armes de la critique" et un "cinéma insurrectionnel" qui incite à la "critique des armes". Un livre qu'il faut avoir lu.

Guy Hennebelle

(à suivre)

Alice doesn't live here anymore

Un film américain de Martin Scorsese. **Scénario:** Robert Getchell. **Images:** Kent L. Wakeford. **Musique:** Richard La Salle. **Son:** Don Parker. **Montage:** Marcia Lucas. **Interprètes:** Ellen Burstyn, Kris Kristoferson, Billy Green Bush, Diane Ladd, Lelia Goldoni, Harvey Keitel, Lane Bradbury, Vic Tayback, Jodie Foster, Valerie Curtin, Murray Moston, Harry Northrup, Alfred Lutter, Mia Bendixsen. **Producteur:** David Susskind, Aubray Maas. **Caractéristiques:** 35 mm, couleurs. **Durée:** 112 minutes.

Alice doesn't live here any more bénéficie d'une attention générale de la critique sans doute parce que Martin Scorsese, considéré depuis **Mean streets** comme un metteur en scène à suivre, l'a dirigé. André Leroux parle, au cours d'un long dithyrambe, d'un film où le comique et le tragique, le burlesque et le pathétique, la violence et la tendresse se côtoient avec une souplesse remarquable et une décontraction ravissante (...) Scorsese témoigne d'un talent exceptionnel pour saisir les décalages affectifs, les brisures violentes et les énervements subits (...) La beauté unique des moments où ils (Alice et son fils Tom) sont réunis tient à ce que Scorsese nous donne à sentir, dans un même mouvement, la grandeur comique et poignante de leurs affrontements, de leurs brusques éclats de tendresse et de leurs incompréhensions réciproques. Le film a l'allure réaliste de la chronique mais il a le poulx des débordements instinctifs et de la disjonction subjective. D'où son foisonnement continu, ses vibrations haletantes et ses éclairs affectifs. **Alice...** est un film survolté, nerveux, tendu, crispé, mais Scorsese laisse aux spectateurs le temps d'approfondir la gamme des émotions qui se lisent sur les visages, l'émiettement des relations entre les êtres, la richesse évocatrice des décors et l'ambivalence des situations (...) Rarement un film aura-t-il saisi avec autant de fébrilité et d'acuité l'univers intérieur d'une femme aux prises avec un quotidien astreignant parce que fuyant et insatisfaisant. C'est, de toute évidence, l'un des plus beaux portraits de femme ordinaire que le cinéma nous ait donné (...) **Alice...** est un film exceptionnel, beau, touchant, intelligent et divertissant. (1)

Luc Perrault déclare: Il existe une catégorie de films américains qui s'adresse à l'intelligence du spectateur et qui lui parle d'une Amérique après tout pas si éloignée de notre réalité de tous les jours. **Alice...** est de ce nombre (...) Ce film traite de problèmes bien concrets et d'individus qu'on sent réels (...) Parallèlement à ce portrait admirable d'une femme qui doit apprendre à se débrouiller toute seule, le sens véritable du film de Scorsese se situe dans cette découverte d'une vérité toute simple: pas plus qu'on ne retourne en arrière, on ne peut d'un seul trait rayer quinze années de son existence passée (...) Ce portrait d'une femme qui se trouve libre mais non encore libérée s'inscrit logiquement dans la ligne d'un cinéma féministe qui se développe largement depuis quelques années. Le regard de Scorsese (...) me semble d'une grande honnêteté à cet égard. Il n'est pas très tendre à l'égard de ce monde d'hommes dans lequel Alice doit soudain se débattre (...) **Alice** (...) a le mérite de d'écrire d'une manière fort émouvante le cheminement pas tellement facile de cette femme qui a décidé de s'en sortir. Il a aussi cette grande qualité de rendre convaincants toute une galerie de personnages secondaires. (2)

Jean-Pierre Tadros, qui a bien vu sur quelles références non réalistes (**The Vizard of Oz, Alice au pays des merveilles**) le film est construit, lui découvre des vertus démystificatrices: Ce qu'il y a d'admirable dans ce film, c'est cet humour très subtil qui imprègne les aventures pas toujours drôles d'Alice. Car jamais on ne tombera ici dans la parodie ou la caricature. Tout au contraire, cet humour arrivera à dégonfler pas mal de ces clichés que le cinéma hollywoodien s'est fait un devoir d'incruster dans la tête de ses fidèles spectateurs. Il y a donc là tout un travail de démystification (...) Ce qui sauve le film du mélodrame, c'est le détachement de Scorsese face à ses personnages. Devant les clichés qui se dégonflent les uns après les autres, on rit. Il faudrait démonter les séquences les unes après les autres afin de montrer comment Scorsese arrive à démystifier une certaine façon de décrire cet "American way of life". Disons simplement que Scorsese s'emploie à dépeindre cette lente reconquête de soi par Alice d'une manière qui montre bien l'aberration d'une certaine situation. Celle de la femme déposédée. (3)

Enfin Martin Malina, s'il relève quelques invraisemblances - *A en croire le script, la raison pour laquelle Alice s'arrête si souvent en route est qu'elle n'a pas assez d'argent pour se rendre à Monterey d'une traite. C'est une mauvaise excuse, il ne faut guère plus d'une journée pour faire la route. et: Pour un film qui se veut réaliste, pourtant, le dénouement ressemble beaucoup à un conte de fées (...)* Alice rencontre son Prince Vaillant à Tucson, en la personne d'un pacifique éleveur qui consent à l'emmener à Monterey pourvu qu'elle le lui demande gentiment. Evidemment, il n'y a pas d'accompagnement de violon, et leur liaison est parfois orageuse, mais ça finit tout de même par un mariage, et qu'Alice arrive à ses fins sans avoir à sacrifier ses rêves, c'est un peu dur à avaler, en 1975. - trouve tout de même que le voyage en vaut la peine. Scorsese est aussi à l'aise dans les banlieues résidentielles du sud-ouest que dans les rues chaudes de New York, et ses personnages sont parmi les plus hauts en couleurs et les plus attachants que nous aient présenté les films récents. (4)

Je suis incapable, quant à moi, de prendre ce film au sérieux; je trouve qu'on peut s'y amuser, y être ému, même, par moments - mais à la condition expresse de le prendre tout entier comme un gag.

Pour moi, sous une couche très mince de vraisemblance et de réalisme, Scorsese a fait un film rétro. Subtilement rétro; pas visuellement, comme c'était le cas jusqu'ici, où l'on reconstituait fidèlement, maniaquement, des apparences, voitures, vêtements, styles et attitudes, mais rétro dans la conception, la construction, les sentiments - ceux des personnages et ceux qu'on cherche à évoquer chez les spectateurs - et les valeurs. Une "comédie dramatique" conçue, construite et mise en images comme une histoire du Saturday Evening Post, un roman savon, un feuilleton-radio des années trente, une de ces histoires dramatico-sentimentales qu'on diffusait - qu'on diffuse encore - les matins de semaine quand les ménagères sont à l'écoute.

D'ailleurs Scorsese et son scénariste Robert Gretchell nous font plusieurs clins d'oeil en prénommant leur héroïne Alice (au-pays-des-merveilles, à-travers-le-miroir) et en ouvrant le film sur une séquence en gorgeuse technicolor 1930, citation du *Wizard of Oz*, où Alice pe-

tite fille regagne la coquette chaumière maternelle en chantant une chanson d'Alice Faye.

La plus grande partie du film, après qu'Alice devenue veuve embarque ses quelques possessions et son fils Tom dans son station-wagon pour prendre la route de Monterey, Monterey où, jeune fille, elle a une fois chanté dans un bar-salon et où, annulant quinze ans de mariage malheureux, elle compte renouer le fil interrompu, la plus grande partie du film n'est autre chose qu'une reprise, un agrandissement de cette séquence initiale: Alice est toujours la petite fille rêvant sur la route enchantée, elle n'a pas changé, n'a rien oublié ni rien appris, ne se laisse rien enseigner par l'expérience et elle a raison. Elle a raison car au détour de la route elle rencontrera le Prince Charmant qui l'emène, elle, ses quarante ans, ses rêves de gloire, son fils, dans son ranch-palais tout semblable à la ferme de maman; toute la différence, tout le passage, de petite fille à femme (et il n'y a pas de doute que sous le regard bleu des yeux de Kris Kristofferson Alice va s'épanouir) tient à ce que sur le seuil de la maison ce n'est plus maman mais un homme qui vous appelle. Le temps est aboli et la dernière séquence rejoint, en bleu, le rose de la première.

Voyons tout de même ce qu'il y a entre les deux: un bungalow américain confortable posé sur une pelouse parmi d'autres bungalows semblables le long d'une rue résidentielle dans une petite ville américaine du sud-ouest, Oklahoma

sans doute; dedans chesterfield, coquets rideaux bien repassés, télé... ah, piano, Alice. Bonne ménagère américaine proche de la quarantaine, quelques livres de trop autour des hanches, de la fraîcheur, du primesaut. Son mari. Camionneur borné, brutal, renfermé; arrive à la maison pour s'effoier devant la télé avec une bière, mange bruyamment, ne supporte pas le bruit, ne supporte pas son fils, qu'il terrorise. Le fils, douze ans, maigre, nerveux, capricieux, intelligent. Alice, qui a peur de son mari aussi, a reporté sur Tom l'amour qu'elle ne peut exprimer et prend le parti du fils contre le père, il y a entre eux la complicité des opprimés.

Le père meurt dans un accident de la route; douleur d'Alice qui oublie aussitôt la grossièreté, la brutalité, l'incompréhension du défunt; situation matérielle difficile: seule avec un enfant de douze ans, Alice doit gagner sa vie sans avoir de métier. Comme elle a fait un peu de chant dans sa jeunesse et qu'elle s'est sans doute raconté un roman de carrière artistique sacrifiée, témoin le piano, elle se remet au chant et décide de retourner à Monterey par petites étapes en cherchant du travail dans des bars-salons sur le chemin. Odyssée difficile: chambres de motel minables, repas improvisés, Tom laissé à lui-même pendant qu'Alice cherche du travail, échecs répétés. Enfin un patron de bar se laisse attendrir par les larmes d'Alice, elle débute, elle chante comme un ange, un client lui fait une cour pressante et... sympathique; Alice es-



Alice doesn't Live Here Anymore

saie en vain de le décourager, finit par céder. Liaison, qui se poursuit jusqu'au jour où une très jeune femme, enceinte de surcroît, rend visite à Alice et l'informe qu'elle est la femme de Ben Eberhart... lequel survient, enragé, jette sa femme dehors à coups de pied, menace Alice qui, honteuse et terrorisée, ramasse Tom, quelques vêtements, et s'enfuit.

Autre ville. Alice est serveuse dans un restaurant bon marché, travail dur, bruyant, mais... Mais Tom a commencé à prendre des leçons de guitare et s'est fait un ami, et puis parmi les clients du restaurant il y a un grand cowboy aux yeux bleus. Alice et lui se plaisent, c'est sûr; il emmène Tom faire du cheval, bientôt il invite Alice sur son ranch, elle y passe des heures très douces... Après quelques péripéties et malentendus causés par l'orgueil et le respect humain, c'est décidé, ils vont se marier; Tom est très content. Si Alice va à Monterey, ce sera en voyage de noces.

Tout ce qu'il y a de contemporain là-dedans, c'est le modèle de la voiture, la violence de Ben, et le fait qu'Alice couche avec lui et sans doute avec David: le "réalisme" est du genre pittoresque, et moins observé que ressorti du répertoire: le patron de bar, tout gêné par les larmes d'Alice, et qui l'engage parce qu'il est gêné; au restaurant, le patron bourru mais désarmé devant son personnel féminin, la serveuse ahurie, la serveuse grande-gueule mais bon coeur. Le comique, qui semble intégré au (pseudo-) réalisme, est en fait basé sur des gags classiques, le gag du vol des cordes de guitare par Tom et son copain, le gag des plats échangés, le gag du copain de Tom qui est en fait une fille et on comprend pourquoi elle a l'air d'un garçon quand on voit sa mère.

La structure de la partie centrale du film est celle du roman picaresque: une suite de saynètes se déroule au fil d'un voyage, les personnages secondaires font successivement leur numéro, tandis que le ou les personnages principaux parcourent un itinéraire qui les change. Seulement ici, le personnage principal ne voyage que pour renouer un fil cassé, effacer un passé récent pour rétablir un passé antérieur sans contenu, aussi la structure picaresque n'a-t-elle plus de sens par rapport à l'ensemble.

A vrai dire, tous les personnages et pas seulement les secondaires

sont traités en caricature, et cela sans intention de critique ou de satire: ils sont simplement grossis, et soit tout d'une pièce, comme le mari et comme David, simple antithèse du mari, ou le contraire de ce qu'ils apparaissent, en mal, comme Ben, dont la naïveté "hill-billy", maladroite mais sincère et non sans charme dissimule la duplicité, la violence et le sadisme, ou en bien, comme les deux serveuses du restaurant, dont l'une n'est pas si débile ni l'autre si vulgaire qu'elles paraissent. Le personnage d'Alice lui-même est tout entier construit sur le contraste entre le physique d'Ellen Burstyn, épanoui et généreux, et le comportement infantile d'Alice.

Quant à Tom, c'est Dennis the menace.

D'où viennent alors l'impression de vie, l'amusement, le plaisir, l'émotion même? D'abord, je crois, de la vitalité de l'interprète principale et du réalisateur; Ellen Burstyn passe d'une séquence à l'autre et à l'intérieur d'une même séquence par une gamme d'émotions et de sentiments simples mais entiers et reconnaissables, elle est toujours désirable et déjà touchante, elle se livre sans calcul et sans réserve de façon qu'on ne la distingue pas de son personnage, et ne même temps elle l'offre, elle nous le montre, elle nous convainc qu'il est indomptable.

Elle y est aidée par la mise en scène: par exemple, quand Ben fait irruption dans la chambre de motel sur les traces de sa femme, on est secoué par l'explosion de violence, on ressent viscéralement le choc que ressent Alice, c'est immédiat mais c'est temporaire parce qu'aussitôt on est tiré de ce choc par la réaction d'Alice qui empoigne quelques affaires et son fils, saute en voiture et... c'est reparti. Au contraire, dès que David apparaît, on sait que cette fois-là est la bonne, qu'Alice et lui ça sera du solide, aussi peut-on, rassuré, "participer" aux péripéties de leurs relations et de la vie d'Alice - à la bataille entre les deux serveuses (à quand remontait la dernière bataille de femmes au cinéma, à **Gervaise?**), à l'"arrestation" de Tom, etc.

Il y a une prodigieuse animation dans ce film, les épisodes, les personnages, les émotions contraires, le rire et les larmes se relaient sans trous avec une vraisemblance superficielle renforcée par les décors, les costumes, les dialogues, les éclairages, tout ce

qui est reconnaissable; le plaisir et l'émotion sont familiers, attendus, comme les sentiments, les personnages, les épisodes; la surprise elle-même est familière, comme une voiture de série dont le moteur a été poussé.

Voilà ce que je pense du "réalisme"; quant à la démystification, au féminisme... Je crois en effet que sous la fantaisie, sous Alice et le wizard of Oz, sous l'animation, sous toutes les couleurs de l'émotion par où on nous fait passer, on nous refile un message, des valeurs. Lesquels?

Un message américain, patriotique, optimiste, populiste, moral.

Rapidement: il vaut mieux, même si le travail est plus pénible, être serveuse dans un restaurant populaire que chanteuse dans un bar: les bars, l'art c'est suspect: les gens qu'on rencontre dans les bars n'offrent aucune garantie, tandis que les clients d'un restaurant bon marché sont de bons Américains, fiables, honnêtes, bons pères et bons époux; il ne faut pas être snob, une certaine vulgarité va souvent avec un bon coeur et des qualités solides.

Quoiqu'elle en pense, et bien que le désir d'indépendance et l'exercice d'un métier honnête soient éminemment respectables, une femme a besoin d'un homme, un enfant a besoin d'un père qui leur assure la sécurité matérielle et affective.

Rien ne vaut une vie saine à la campagne, sur un ranch, au contact de la nature.

Le "rêve américain" n'est pas un mensonge, le pays d'Oz, la montagne de sucre candi, les fontaines de sirop existent, ils sont sur la terre, quelque part en Arizona.

Et **Alice** est un conte de fées.

Pour grandes personnes?

Hum...

1) **Le Devoir**, 1er mars 1975

2) **La Presse**, 15 mars 1975

3) **Le Jour**, 7 avril 1975

4) **The Star**, 22 février 1975

Le fantôme de la liberté

Un film français de Luis Bunuel. **Scénario:** Luis Bunuel avec la collaboration de Jean-Claude Carrière. **Images:** Edmond Richard. **Montage:** Hélène Plemianikov. **Interprètes:** Jean-Claude Brialy, Monica Vitti, Milena Vukotic, Michel Lonsdale, Claude Pieplu, Michel Piccoli, Julien Bertheau, Adriana Asti, Paul Frankeur, Paul Lepage, Bernard Verley. **Production:** Greenwich Films. **Caractéristiques:** 35 mm, couleurs. **Durée:** 104 minutes.

C'est moins l'aspect surréaliste de l'oeuvre de Bunuel que celui de provocation, presque de scandale, qui accrochait particulièrement le public québécois (enfin, celui qui se dérangeait - à tous les sens du mot - pour assister à ses films). Discussions à n'en plus finir sur la poésie, la bourgeoisie, le cléralisme et la théologie suivaient les visionnements. Bunuel nous renvoyait presque toujours à l'analyse de notre propre situation concrète.

Depuis **Le charme discret de la bourgeoisie**, et depuis aussi que notre cinéma national fournit le matériel et les modèles d'interprétation de nos réalités collectives, nous ne pouvons plus le regarder de la même façon. **Le fantôme**, encore plus que **Le charme...**



Le fantôme de la liberté

apparaît comme un spectacle parfaitement exotique, la représentation d'un ailleurs qui ne suscite ni l'intérêt affectif ni la curiosité intellectuelle.

Spectacle qui d'ailleurs, sans être complètement banal, tombe le plus souvent dans la facilité. Comme structure de montage, une mécanique qui se découvre rapidement et qui ne laisse place à aucune surprise (A rencontre B, B est mis en présence de C, C va voir D, et ainsi de suite). A chacune de ces rencontres reprise des images et thèmes habituels de Bunuel. Encore là, aucune surprise et souvent, le sentiment du déjà vu, même si le ton s'est transformé depuis les **Viridiana**, **Nazarin**, etc. Car ici, Bunuel adopte celui du théâtre de l'absurde humoristique (au lieu de l'absurde tragique de la période précédente), celui du coq-à-l'âne devant faire surgir l'insolite (un peu à la manière de Tati). Trop souvent, cependant, il tombe dans le gag facile (la partie de poker des Franciscains avec médailles, la classe des flics, la petite fille disparue) ou celui qui tombe à plat parce qu'il traîne trop et laisse deviner son "punch" (on a depuis longtemps deviné que les photos pornos sont des images pieuses ou des cartes postales de cathédrales).

Avec **Le fantôme de la liberté**, Bunuel ne provoque à rien ni ne dérange personne. Il amuse un peu, tout simplement.

Yves Lever

Godfather II

Un film américain de Francis Ford Coppola. **Scénario:** Francis Ford Coppola, Mario Puzo, d'après le roman de Mario Puzo. **Images:** Gordon Willis. **Musique:** Nino Rota, dirigée par Carmine Coppola. **Montage:** Peter Zinner, Barry Malkin, Richard Marks. **Interprètes:** Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert De Niro, John Cazale, Talia Shire, Lee Strasberg, Michael V. Gazzo, G.D. Spradlin, Richard Bright, Gaston Moschin, Tom Rosqui, B. Kirby Jr., Frank Sivero, Francesca de Sapio, Morgana King, Mariana Hill. **Producteur:** Francis Ford Coppola. **Production:** Francis Ford Coppola. **Caractéristiques:** 35 mm, couleurs. **Durée:** 200 minutes.

Francis Ford Coppola, avec en particulier Martin Scorsese et George Lucas, figure parmi cette nouvelle génération de réalisateurs qui revitalisent actuellement le cinéma américain et qui, par conséquent, méritent à la fois notre admiration et notre enthousiasme. Son dernier film **The Godfather Part II**, témoigne, comme la plupart de ses films précédents, d'un talent original et généreux. Il est vrai que sa comédie musicale **Finian's Rainbow**, mettant en vedette Fred Astaire et Petula Clark avait constitué en 1968, à la décharge de Coppola, un échec assez insipide et insignifiant: il faut dire qu'il s'agissait d'une commande. Cependant, toutes ses autres réalisations, **You Are a Big Boy Now**, **The Rain People**, **The Godfather**, et plus récemment **The Conversation**, Palme d'or du Festival de Cannes 1974, se sont avérées des oeuvres d'un intérêt pertinent et chacune a constitué un pas en avant dans la carrière de ce cinéaste qui, en l'espace de quelques films, est devenu une des personnalités créatrices les plus fascinantes du cinéma américain.

Il est évident que **The Godfather Part II** a été tourné à cause du succès phénoménal du premier **Godfather**. En effet, à Hollywood, on a voulu capitaliser sur la réussite du premier en insistant auprès de Coppola pour qu'il réalise un deuxième volet. L'auteur de **The Conversation** aurait tout d'abord refusé, pour finalement accepter et relever avec succès le défi de tourner une suite qui soit aussi percutante que la première partie.

Aussi discutable que puisse être la distribution des Oscars, les six mérites par le film auront permis de souligner le talent courageux d'un cinéaste qui, en acceptant de compléter son

premier grand succès commercial par un deuxième volet, aura réussi à créer une des fresques les plus impressionnantes de toute l'histoire du cinéma américain.

Les **Godfather I** et **II** ont fait couler beaucoup d'encre. On en a parlé partout et sur tous les tons. Mais il me semble qu'on n'a pas suffisamment souligné la différence entre les deux réalisations. Même si les deux films ont à toute fin pratique le même titre, même si le deuxième se veut la suite du premier, une différence fondamentale leur confère chacun un caractère particulier. En effet, **The Godfather Part II** est beaucoup moins spectaculaire que le premier, dans ce sens que, contrairement à la première partie, il déroge à un certain conventionnalisme des films de gangster où s'accumulent, avec une efficacité émotionnelle primaire, des scènes de violence collective toujours plus brutales les unes que les autres. La violence est, bien sûr, toujours présente ici, mais elle recherche moins l'effet pour l'effet. En fait, on sent que Coppola a fait dans cette deuxième partie, moins de concessions à un certain commercialisme hollywoodien. Sa réputation étant mieux établie depuis le succès sans précédent du **Godfather**, il a sans doute pu travailler avec une plus grande marge de liberté. Et cette liberté créatrice transparaît à travers la construction du film, construction ambitieuse, complexe et fournie. Ainsi Coppola, qui aurait pu se laisser porter par son succès précédent, n'a pas choisi la voie de la facilité, mais a profité au contraire de l'occasion qui lui était donnée pour réaliser un film où il a tenté de repousser encore plus loin les limites de ses possibilités et de ses intuitions.

On se souvient qu'à la toute fin du premier **Godfather**, c'est le fils Michael qui devenait le nouveau parrain. **The Godfather II** reprend à partir de là. Mais ce deuxième film n'est pas qu'une simple suite et c'est ici que la tentative ambitieuse de Coppola se fait évidente. En plus de montrer comment Michael continue le travail de son père maintenant décédé, le montage parallèle informe le spectateur quant à la jeunesse du premier parrain. Ce retour en arrière constitue l'une des composantes les plus pertinentes du film, car Mario Puzo et Coppola, les deux scénaristes, y font comprendre comment l'Amérique du début du siècle, à cause de sa situation économique et de l'attitude qui y prévalait face aux immigrants, enfermait ces derniers dans une situation marginale qui, pour plusieurs, débouchait presque infailliblement sur



Godfather II

la criminalité. Aussi, sur le plan dramatique, ce retour en arrière permet de comprendre de l'intérieur le cheminement et le destin tragique de Michael. Coppola s'est surtout intéressé ici à la tragédie d'un homme qui progressivement se voit obligé de sacrifier son propre bonheur, celui de sa femme, de ses enfants et de ses amis les plus intimes, la vie d'êtres chers aussi, telle que celle de son frère aîné, par exemple, pour sauvegarder ce que son père et tous ses antécédents familiaux ont rendu sacré, soit l'autorité du parrain et la puissance de la famille. Le dernier plan du film qui s'arrête sur un Michael songeur montre un homme brisé par son destin et un idéal que tout un passé, une tradition, une société lui ont imposé.

Mais à travers la tragédie de ce jeune parrain, victime comme Antigone, d'un destin préparé par son père, Coppola dresse un tableau de toute la société américaine. Ce tableau, il est vrai, apparaissait déjà dans le premier **Godfather**, mais ici, il a perdu son caractère flou et semble nettement plus au foyer. Mais Coppola n'est pas devenu pour autant sermonard; ses réflexions analytiques sur la société américaine ne souffrent à aucun moment d'abstraction et émanent toujours des situations dramatiques et du comportement des personnages face à ces mêmes situations. Michael Corleone est à la tête d'une organisation criminelle qui, en plus d'avoir ses tueurs et ses escrocs de toutes sortes, a aussi à sa disposition et sous son contrôle le plus complet un nombre impressionnant d'avocats, d'hommes d'affaires, de policiers et de représentants gouvernementaux.

Dans la mesure où il pénètre ainsi la société toute entière, le groupe dirigé par Michael perd progressivement son caractère marginal. Parallèlement, la société perd de plus en plus son visage humain, dans la mesure où, viciée de l'intérieur, elle devient brutale et corrompue. A partir du crime organisé, on débouche donc sur la société organisée. Il faut donc comprendre qu'en traitant de la première organisation, ce film témoigne du même coup de la deuxième. C'est pourquoi le dernier plan apparaît très lourd de sens: ce Michael brisé par son destin, c'est un homme écrasé non seulement par l'évolution de sa "famille", mais aussi par l'évolution de toute la société dont il fait partie. Il ne s'agit pas de le prendre en pitié, mais ce serait fausser la portée du film que de ne pas saisir cette inquiétude et cette interrogation qui sont autant le fait du personnage que du réalisateur.

Ces significations, tel que souligné plus haut, émanent directement du récit. Et un des talents de Coppola réside précisément dans sa façon de raconter.

Sa façon en est une qui cherche constamment à serrer la vie du plus près possible dans sa matière, sa sensualité, ses apparences et aussi dans ses replis et ses secrets. Il manifeste pour ce faire un sens de l'observation toujours expressif et cette observation va constamment du général au particulier ou du particulier au général. La réception qui prend place au tout début du film comme celle qu'on trouvait au début du premier **Godfather** constitue un exemple éloquent de ce sens particulier de l'ob-

servation qui permet à Coppola de représenter la vie sans jamais donner l'impression de la figer. Le mouvement perpétuel qu'il effectue du détail à la situation d'ensemble confère à sa peinture de moeurs une vitalité qui participe à la vraisemblance et à l'impact des scènes.

Cet impact est d'autant plus fort que le sens de l'observation de Coppola se double d'un talent naturel pour la mise en scène. Chaque plan, grâce à l'éclairage, à l'espace découpé, aux angles, aux mouvements des personnages et de la caméra, devient un morceau pleinement dramatique. C'est ainsi qu'il se dégage du film, autant dans ses parties que dans son ensemble, une charge émotive qui prolonge les actions ainsi que les réactions des personnages et dans laquelle s'inscrivent toutes les significations que la réalisation cherche à formuler.

Mais ce qui est fondamental dans le récit de Coppola, c'est la façon avec laquelle il incorpore chaque action importante dans un cadre qui lui donne tout son sens et qui fait sentir toutes ses implications. C'est ainsi par exemple, qu'à la fin du premier **Godfather**, Michael faisait assassiner les chefs des familles ennemies et devenait du même coup le nouveau parrain au baptême de son filleul. C'est ce procédé qu'on retrouve dans **The Godfather Part II**. Michael et ses associés, par exemple, se partagent le territoire de leurs affaires frauduleuses au moment même où ils se partagent un gâteau d'anniversaire.

C'est par ce même système de correspondance que Coppola fait sentir aussi la faillite du père de Michael. En effet la mine et la perte du personnage sont d'autant plus manifestées et sentes par le spectateur, que cette perte est représentée à l'intérieur de l'écroulement du régime Baptista à Cuba où le frère de Michael manigançait ses affaires. Cette façon de conférer à chaque étape de l'action toute sa plénitude de sens et de portée, constitue, il va sans dire, une qualité qui range Coppola dans la lignée des plus grands réalisateurs américains.

De plus, dans **The Godfather Part II**, le talent de Coppola est en tous points secondé par celui des interprètes qui font vivre leur personnage sans recours à la facilité et avec une intelligence sensible qui leur fait honneur. L'interprétation du personnage principal par Al Pacino est tout à fait étonnante d'économie et de justesse: Pacino réussit à faire vivre son personnage jusque dans le moindre de ses silences et ce, en grande partie par l'unique force de son regard. Les

personnages secondaires sont aussi très bien rendus et ce sans exception. Robert De Niro en particulier, dans le rôle du premier parrain, confirme le talent que ses interprétations précédentes avaient laissé deviner et témoigne d'un talent à la fois puissant et nuancé. Enfin, aucun des acteurs ne cherche à s'approprier par son jeu la sympathie du spectateur et tous respectent ainsi l'honneur et l'inquiétude qui doivent se dégager d'une fresque où les principaux protagonistes participent tous d'un même univers de criminalités.

A travers un montage qui tantôt étonne par sa qualité de synthèse et tantôt déçoit par son manque de relief, c'est cet univers qui prend forme. Et c'est au milieu de cet enfer cruel, plein de menaces, d'hypocrisies et de solitude que le film nous entraîne. Cet enfer n'est peut-être pas l'enfer réel qu'est celui du milieu interlope, puisqu'il ne s'agit pas ici d'un documentaire, cet enfer est sans aucun doute romancé, mais il reste le produit d'une imagination, d'une sensibilité et d'une interrogation qui, en plus de composer un monde fascinant, renvoie l'Amérique, dans une mythification moderne, à la violence qui la définit.



J'irai comme un cheval fou

Un film français de Fernando Arrabal.
Scénario: Fernando Arrabal. **Images:** Georges Barsky. **Montage:** Laurence Leninger. **Interprètes:** Emmanuele Riva, George Shannon, Hachemi Marzouk, Marco Perrin, Marie-France Garcia, François Chatelet. **Production:** Bernard Legargeant-Babylone. **Caractéristiques:** 35 mm, couleurs. **Durée:** 100 minutes.

Depuis quelques années, on assiste à des adaptations "pour grandes personnes" de quelques célèbres contes pour enfants. En soi, l'idée est excellente puisque ces contes articulent sous forme mythologique quelques problèmes et désirs fondamentaux du coeur de l'homme. Mais comme on sait, bâclés par des commerçants de sensationnalisme, ces films n'en retiennent que la dimension érotique qu'ils travestissent dans un étalage prolongé de chair nue avec musique appropriée et tout le tralala.

J'irai comme un cheval fou, c'est à peu près un **Petit Prince** pour adultes. Avec cette différence fondamentale que le prince ne descend plus du ciel avec une figure angélique, mais surgit de la terre "terreuse, terrienne et terrestre" (Péguy).

Aden Rey, recherché pour interrogatoire suite à la mort de sa mère, fuit au désert. Il y rencontre Marvel, nabot sans âge, chargé de toute la sagesse et du savoir-vivre des êtres près de la nature. Aden amène son "petit prince" à Paris pour lui faire connaître la "civilisation". La police retrouve Aden, l'abat au cours de sa tentative de fuite. Marvel ramène le corps au désert, le découpe et le mange totalement. Après quelques convulsions, il se métamorphose en un nouvel Aden. En parallèle à cette anecdote simple, qui prend fort peu de place, ou en flashback, une série de séquences ont imaginé d'une part, l'enfance d'Aden, son éducation particulière en milieu bourgeois, le délire de ses phantasmes, son complexe de castration, son impuissance; d'autre part, le contexte social et politique de cette biographie: artifices du milieu bourgeois, société policière, armée au pouvoir politique, pollution et dégradation de l'écologie, généralisation du secret dans le monde dit "de l'information", idéologisation du langage religieux et mystification par la richesse, aliénation du spectacle populaire, cruauté envers les faibles, et j'en passe.

Dans la tête d'Aden, le petit prince-Marvel parle encore de l'importance des fleurs, des rites et de l'apprivoisement. Mais au préalable, Aden doit faire de la place pour ce langage. Il lui faut s'ouvrir les yeux, les oreilles, le nez et la bouche non seulement à ce qui peut y entrer, mais surtout à ce qui doit en sortir. Il lui faut libérer la fonction analogique, débloquent le processus imaginaire, laisser se former et surgir tous les images-sons reflétés du vécu inarticulé et/ou refoulé (foulé aux pieds, pressé, comprimé, opprimé).

On parle volontiers de "catharsis" pour dire les fruits de la psychothérapie. Le secret professionnel enferme les confessions dans des boîtes ou des cabinets spécialisés, quand ce n'est pas dans des prisons ou des hôpitaux. Arrabal, lui, n'oublie pas que catharsis signifie avant tout purgation et que rien de secret ne peut - ou ne doit - le demeurer longtemps. Il choisit ses images en conséquence, crues et provocantes. Dans un monde qui tend à tout aseptiser et à tout banaliser, qui veut ignorer certains mots et qui fait du secret une arme politique, a-t-il le choix?

J'irai comme un cheval fou arrive comme un complément à **Viva la muerte**. Arrabal y poursuit sa psychothérapie personnelle, mais en même temps il force le spectateur à s'ouvrir sur les réalités environnantes. Ce n'est pas toujours agréable à prendre, jamais facile à digérer, mais peut-être est-ce efficace.

Yves Lever

La femme de Jean

Un film français de Yannick Bellon. **Scénario:** Yannick Bellon. **Images:** Georges Barsky et Pierre William Glenn. **Musique:** Georges Delerue. **Son:** Roger Letellier et Henri Roux. **Montage:** Janine See. **Interprètes:** France Lambert, Claude Rich, Yippolyte, James Mitchell, Tatiana Moukine, Régine Mazella. **Production:** Films de l'Équinoxe. **Caractéristiques:** 35mm, couleurs. **Durée:** 105 minutes.

C'est la triste histoire, classique, de la femme plaquée par son mari pour une rivale, en général plus jeune. Le point de départ de **Scènes de la vie conjugale**, de Bergman, ou de **Madame Ex**, le roman d'Hervé Bazin. Chez Bergman, c'est l'occasion d'une analyse minutieuse des rapports du couple (qui, jusqu'à la fin,

demeurera couple). Chez Bazin, ça ressemble fort, par la cruauté, à un règlement de comptes. Tandis que chez Yannick Bellon, c'est la laborieuse prise de conscience de l'épouse délaissée qui se découvre et se prend en main. Au début du film, elle n'est que "la femme de Jean". Jeune fille, elle avait bien étudié, mais jamais travaillé. Et bien sûr, dès la naissance de son fils, elle a tout arrêté et, dit-elle, ronronné pendant quinze ans. *Combien de femmes englouties dans le mariage ont été*, selon le mot de Stendhal, *"perdues pour l'humanité"*! *On a dit que le mariage diminue l'homme: c'est vrai; mais presque toujours, il anihile la femme. Marcel Prévost, défenseur du mariage, l'admet lui-même: "Cent fois retrouvant au bout de quelques années une jeune femme que j'avais connue jeune fille, j'étais frappé par la banalité de son caractère, par l'insignifiance de sa vie.* Simone de Beauvoir poursuit: *"On sait avec quel plaisir étonné des femmes, qui regrettent sincèrement l'absence de leur mari, découvrent en elles-mêmes en cette occasion des possibilités insoupçonnées: elles gèrent les affaires, élèvent les enfants, décident, administrent sans secours. Elles souffrent quand le retour du mari les voue à nouveau à l'incompétence* (in **Le Deuxième Sexe**). Si on ne peut s'empêcher de citer ici Simone de Beauvoir c'est que son actualité, trente ans plus tard, demeure étonnante. Voyez plutôt ce qui arrive à Nadine, la femme de Jean, exclusivement épouse et mère. Son mari parti, le choc est brutal et la laisse totalement désemparée. Elle n'a aucune confiance en elle, au point de se demander pourquoi des amis l'invitent ("Je suis étonnée quand les gens ont envie de me voir toute seule"). Petit à petit, sous l'influence, entre autres, de son fils adolescent, elle change de style - de style de vie comme de style de vêtements. Parle à un inconnu qui deviendra un amant. Rajeunit sa garde-robe. Trouve enfin un travail intéressant. Décide même de retourner étudier. Elle devient une femme nouvelle: "J'ai l'impression d'exister par moi-même". Et lorsque son mari voudra réintégrer le domicile conjugal, cette femme nouvelle refusera la vie commune avec l'homme ancien qui, lui, n'a pas évolué pendant la séparation.

Yannick Bellon n'est pas une débutante et dirige ici son deuxième long métrage. France Lambert, dont c'est je crois la première apparition à l'écran, est une attachante Nadine. Claude Rich, dans le rôle épisodique de Jean, est désarmant

d'inconscience et de narcissisme. On ne croit guère, par contre, à l'histoire parallèle de la voisine de Nadine, femme de ménage à la télé, qui se cherche, dans une agence matrimoniale, un mari paysan pour "retourner à la campagne". On ne voit pas l'utilité de ces courtes séquences (heureusement de moindre importance) où tout sonne faux. Mais, dans l'ensemble, Ballon évite les pièges du film à thèse. Ses personnages sont plausibles, même s'ils manquent parfois d'épaisseur. On peut cependant se demander si le metteur en scène n'a pas un peu triché avec les circonstances qui entourent la femme non responsable, la femme qui n'a jamais dû se débrouiller toute seule, cette mineure éternelle.

Car lorsqu'une femme "entretenu" est abandonnée par son mari, elle n'est pas toujours jeune et jolie comme Nadine. Elle ne peut pas toujours passer sans ridicule du tailleur au jean. Elle n'est pas nécessairement courageuse et équilibrée. Elle n'a pas toujours sous la main un fils intelligent, affectueux et protecteur. Et n'a pas fatalement fait, dans sa jeunesse, des études poussées en astrophysique... Il faut admettre que, dans son "malheur", Nadine a vraiment toutes les chances.

Mais dans un contexte plus sombre, aurait-elle pu s'en sortir? La question reste posée. Malgré ses défauts, un film intéressant.

Francine Laurendeau

Funny Lady

Un film américain de Herbert Ross. **Scénario:** Jay Presson Allen, Arnold Schulman, d'après une histoire d'Arnold Schulman. **Images:** James Wong Howe. **Musique:** Peter Matz. **Son:** Jack Solomon. **Montage:** Marion Rothman. **Interprètes:** Barbra Streisand, James Caan, Omar Sharif, Roddy McDowall, Ben Vereen, Carole Wells, Larry Gates. **Producteur:** Ray Stark. **Production:** Rastar Production. **Caractéristiques:** 35mm, couleurs. **Durée:** 136 minutes.

Funny Lady, tel que ce titre le laisse galamment deviner, continue l'histoire de Fanny Brice là où **Funny Girl** l'avait laissée. Il s'agit donc d'une manifestation typique de cette manie qui s'empare périodiquement du cinéma américain: la suite. En effet, depuis quelques mois, les Amé-

ricains ont produit plusieurs deuxièmes volets, dont, par exemple, **The Trial of Billy Jack** et **The Godfather Part II**. Ces suites, c'est l'évidence même, n'existent qu'en fonction d'un désir de capitaliser sur l'intérêt provoqué par le premier film et conséquemment ces deuxièmes volets sont, plus souvent qu'autrement, beaucoup moins intéressants que leurs antécédents. Si **The Godfather Part II** est une exception, **Funny Lady** est loin d'en être une. Autant le souvenir de **Funny Girl** en est un d'une comédie musicale enlevante et brillante sur tous les plans, autant **Funny Lady** déçoit et agace par toutes les faiblesses qui la composent.

Faiblesse du scénario tout d'abord qui pêche par un manque d'équilibre total. Le début est bousculé, bourré de rencontres et d'actions, mais plus le film évolue plus l'intrigue s'effiloche pour devenir à la fin aussi mince que celle du plus insignifiant des téléromans. Aussi, dans ce scénario, les numéros de danse et de chant apparaissent trop souvent comme des hors-d'oeuvres que l'on place ici et là pour meubler le vide de l'intrigue. Dans une comédie musicale, le chant et la danse doivent s'imposer comme des nécessités. Ces extravagances doivent sembler naturelles et exigées par un scénario qui ne doit jamais faire douter de leur raison d'être. Dans **Funny Lady**, c'est malheureusement trop souvent le contraire. Enfin ce mauvais scénario donne peu de consistance aux personnages. L'ambitieuse et énergique Fanny Brice de **Funny Girl** est presque méconnaissable. Le personnage a été affadi, vidé de l'intérieur, dénaturé. D'accord Fanny Brice est maintenant moins jeune, plus parvenue, mais il est inexcusable d'en avoir fait un corps sans âme, une carcasse qui sonne creux. Le personnage du producteur aventurier interprété par James Caan, bien que peint avec des traits trop caricaturaux, est cependant plus consistant et conséquemment il s'impose mieux. En fait, l'intérêt dans ce deuxième volet, si l'on peut parler d'intérêt, repose plus sur ce nouvel amoureux de Fanny Brice que sur Fanny Brice elle-même. Pour un film qui s'intitule **Funny Lady**, cela me semble pour le moins contradictoire et symptomatique d'un scénario plus que discutable.

Mais si le visionnement de ce film constitue une expérience pour le moins pénible, c'est que la faiblesse évidente du scénario se double d'une maladresse encore plus évidente au niveau de la réalisation elle-même. Notons tout de suite que ce deuxième volet n'est pas réalisé par William Wyler qui avait signé **Funny Girl**.



Funny Lady

C'est Herbert Ross qui s'est vu confier la responsabilité de la réalisation et comme dans la plupart de ses films antécédents, en particulier **T.R. Baskin** et **The Last of Sheila**, il fait preuve d'un talent en rien comparable à celui de Wyler qui en plus de **Funny Girl** nous a donné des films inoubliables tels que **The Big Country** et **The Collector**. En fait, la réalisation de Ross ressemble beaucoup plus à une mise en place qu'à une véritable mise en scène. On ne sent à aucun moment dans **Funny Lady** une vision, un univers imaginaire qui aurait pu infuser à l'ensemble une cohérence significative. On est à mille lieux d'une comédie musicale originale comme **Cabaret**, par exemple. Ici aucun élan, aucun relief, aucun rythme. Tout reste terne, plat, bidimensionnel et en plus tout sent l'effort. Une comédie musicale ne doit jamais faire deviner l'énorme machine qui l'a rendue possible. C'est une règle sacrée du genre. Ross, s'il connaissait cette règle, l'a malheureusement oubliée. Et par conséquent, tout se perd et ce film qui ne réussit jamais à prendre son élan, devient rapidement un des échecs du genre.

Echec d'autant plus flagrant que la musique et l'interprétation n'ont rien d'exceptionnel, et loin de là. On se souvient par contre que cela constituait deux atouts importants de **Funny Girl**. Dans ce deuxième volet, la musique ne nous emporte jamais et ne réussit même pas à faire vibrer le spectateur d'une quelconque émotion. L'interprétation n'est pas particulièrement captivante non plus. Streisand

y est médiocre en raison du peu de consistance de son rôle et sans doute aussi à cause du manque de direction. Caan, lui, en met plein la vue, un peu trop justement. Cet acteur a de bonnes possibilités, mais on devra absolument lui apprendre la sobriété.

De tout cela, il ne reste que des décors et des costumes auxquels on a accordé, de façon un peu trop évidente d'ailleurs, beaucoup d'importance. En fait, Herbert Ross ne semble pas avoir compris qu'il faut beaucoup plus que des décors et des costumes pour faire honneur à cet art difficile mais envoûtant qu'est celui de la comédie musicale.

RICHARD GAY

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



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

ASSURANCE FILMS

êtes-vous assurés
d'une protection
adéquate?

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

2360 Lucerne
Montréal 305
(514) 735-2579

MICHAEL DEVINE
ET ASSOCIES LTEE

LE MEILLEUR AU CANADA!

C'est beaucoup dire, mais pour les gens dans l'industrie du film, cela signifie Bellevue Pathé... automatiquement. Ce qui prouve que les bonnes nouvelles se répandent vite dans un domaine où il faut produire — ou mourir.

C'est aussi une indication de la qualité. Nous nous imposons un degré d'excellence plus haut que celui du client le plus exigeant. Nos gens ont la compétence technique et notre équipement a les plus récentes innovations techniques. Ensemble, ils font des amis de nos clients. Et c'est une autre indication de qualité, comme: Paramount - 20th Century Fox - Columbia - Warner Bros. - United Artists - MCA Universal - Cinepix - Potterton - Agincourt - Quadrant - etc.

Notre cercle d'amis et de clients ne cesse de grandir.

PARMI NOS RECENTES PRODUCTIONS ET REALISATIONS ORIGINALES:

- BINGO
- J'AI MON VOYAGE
- QUELQUES ARPENTS DE NEIGE
- UN ENFANT COMME LES AUTRES
- BULLDOZER
- REJEANNE PADOVANI
- JE T'AIME
- Y'A TOUJOURS MOYEN D'MOYENNER
- LES COLOMBES

LE PLUS GRAND LABORATOIRE DE FILMS ET ORGANISATION DE FILMS SONORES AU CANADA



BELLEVUE *Pathé*

TORONTO
9 Brockhouse Road
Toronto, Ont. M8W 2W9
Tel. (416) 259-7811

MONTREAL
2000 Northcliffe Ave.
Montreal, Que. H4A 3K5
Tel. (514) 484-1186

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD./LTEE

Bibliothèque nationale
Réception: périodiques
1700 rue Saint-DENIS s.p.
Montréal, Québec
H2X 3K6



Qualité
assurée*

REÇU LE
16 JUIN 1975
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DU QUÉBEC

Téléphonez: 878-9562, vous verrez bien!