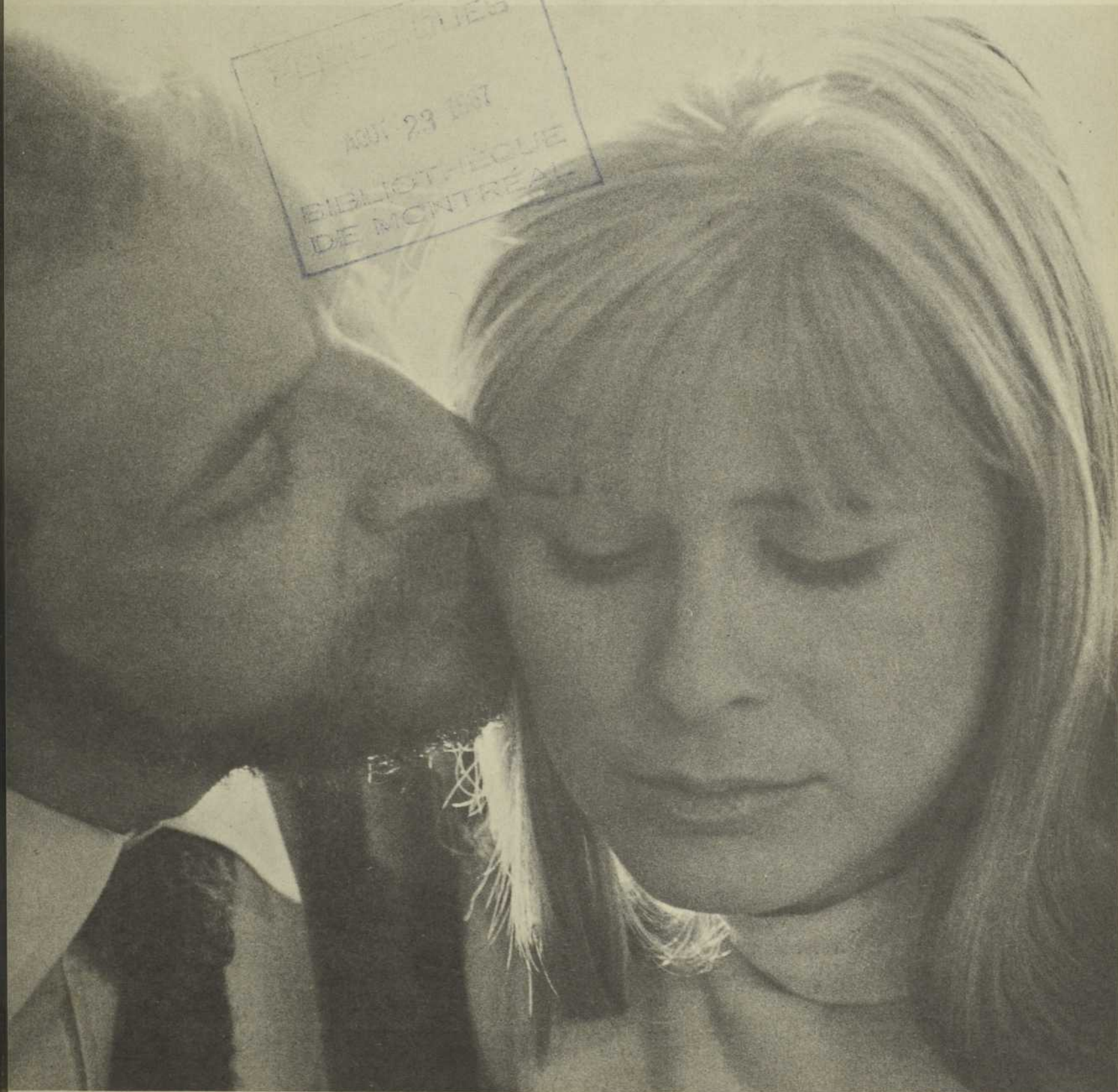


# objectif

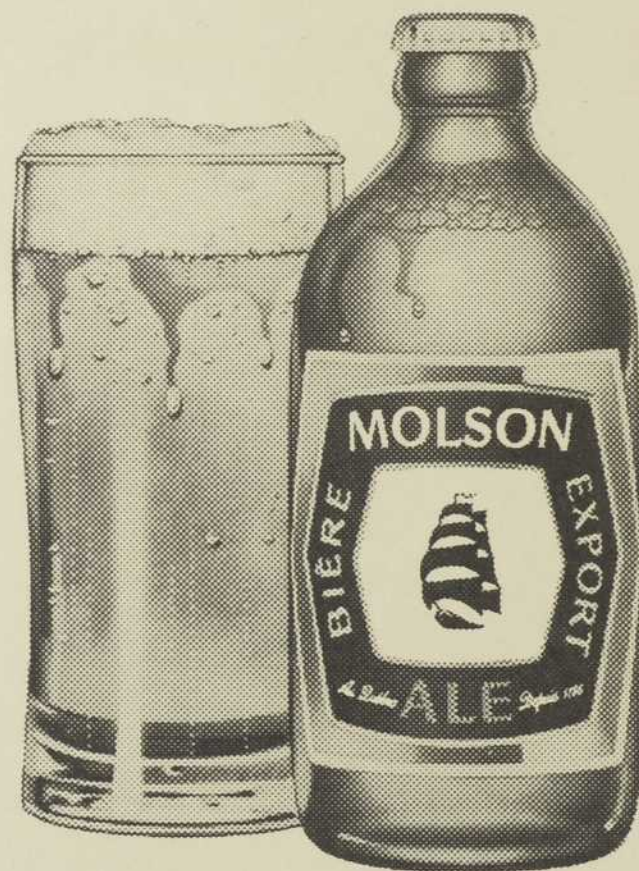
revue indépendante de Cinéma

REVUE OBJECTIF  
AOUT 29 1967  
BIBLIOTHÈQUE  
DE MONTRÉAL



août-septembre 1967 / 75¢

***une vraie bière,  
c'est une Molson***



***Y a pas d'erreur, c'est la meilleure!***

O  
REVUE  
DIRECTI  
COMITE  
ADMINI  
SECRET  
PUBLICI  
DISTRIB  
SECRET  
COLLAB  
L'ABON  
SO  
Ed  
A  
Le  
l'é  
De  
Ho  
Por  
Pat  
Les  
Pri  
Ho  
CR  
Da  
Jac  
Pie  
EN  
dar  
Mic

# objectif

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

**DIRECTION :** PIERRE HEBERT, CLAUDE MENARD, FRANÇOIS SALVAS.

**COMITE DE REDACTION :** JACQUES BENSIMON, GINETTE CHAREST, ROBERT DAUDELIN, MARIE-CLAIRE LANCTOT, JACQUES LEDUC, JEAN-PIERRE LEFEBVRE, CHRISTIAN RASSELET, GAETAN ROCHON, PIERRE THEBERGE.

**ADMINISTRATEUR :** ANDRE PAQUET.

**SECRETAIRE DE LA REDACTION :** MICHEL PATENAUDE.

**PUBLICITE :** CHANTAL LEVY.

**DISTRIBUTION :** CAROL FAUCHER.

**SECRETAIRE :** FRANCINE BEDARD.

**COLLABORATEURS :** RAYMOND GARCEAU, PIERRE MAHEU, LISE THEBERGE.

**L'ABONNEMENT EST DE \$5.00 POUR HUIT LIVRAISONS.**

## SOMMAIRE

AOUT-SEPT. 1967, No 39

|  |                                    |
|--|------------------------------------|
| Editorial .....  | 5                                  |
| A propos du « cours d'initiation au cinéma au secondaire classique »<br>Jean-Pierre Lefebvre       | 9                                  |
| Les carnets d'un p'tit Garceau, no 5 : « Garceau, tu t'en viens dans<br>l'équipe française » ..... | Raymond Garceau 14                 |
| De la Télévision considérée comme un divertissement .....  | Jacques Leduc 18                   |
| Happening .....  | Martha Minujin et Pierre Hébert 23 |
| Porno-Journal .....  | Lise Théberge 27                   |
| Patricia et Ti-Pop .....   | Pierre Maheu 31                    |
| Les Paradis perdus du cinéma canadien, Chapitre III : Saint Gabias,<br>priez pour nous .....       | Jean-Pierre Lefebvre 33            |
| Hostie de comique ! .....  | Pierre Théberge 36                 |

## CRITIQUES

|   |                  |
|---|------------------|
| David Swift : <i>How to succeed without really trying</i> ..... | Jacques Leduc 39 |
| Jacques Leduc : <i>Chantal en vrac</i> .....                    | Pierre Hébert 39 |
| Pierre Hébert : <i>Opus 3</i> .....                             | Jacques Leduc 40 |

**EN PAGE COUVERTURE :** Marcel Sabourin et Suzanne Grossman dans *Il ne faut pas mourir pour ça* de Jean-Pierre Lefebvre. Photo : Michel Saint-Jean.

Imprimerie Saint-Joseph

# Festival Sacha Guitry

## Canal 2

Grâce à ses divers festivals du film Montréal devient chaque été, la capitale du cinéma mondial. Et cette année, comme toujours, la **Société Radio-Canada** participe au mouvement. En effet, les responsables de **Ciné-Club** proposent aux téléspectateurs un festival Sacha Guitry.

De juin à septembre, tous **les mardis, à 11 h. 35 du soir**, nous pourrons constater combien le talent multiforme, la verve et l'esprit du grand comédien ont de quoi satisfaire même les plus exigeants. Cette revue qui couvre les diverses tendances du réalisateur mérite donc d'être suivie avec attention.



Une revue de cinéma qui tente, en 1967, de se définir, s'engage dans une entreprise fort hasardeuse puisqu'elle vise au fond à définir le cinéma, dont l'espace créateur est de plus en plus imprécis et dont on sait de moins en moins s'il existe encore, tellement l'éclatement technologique en a rendu caduques les définitions traditionnelles et a confondu ses frontières avec celles de nouvelles techniques, particulièrement autour du pôle de gravitation qu'est la télévision. Dans le contexte québécois, cette audace touche à la témérité, car définir le cinéma **ici** revient aussi à vouloir cerner certains éléments fondamentaux du Québec contemporain. Et nous savons déjà depuis un certain temps que nous sommes essentiellement sous-analysés.

Dans cette situation où l'ambiguïté est totale, les positions tantôt perçues comme fondamentales révèlent rapidement leur aspect circonstanciel. Se dire que le fond du puits demeure inatteignable et que la qualité d'une hypothèse n'est pas d'être vraie, mais utile dans la recherche des configurations du réel, ne saurait désamorcer l'inquiétude essentielle inhérente à toute tentative d'analyse. Cette situation devient d'autant plus angoissante que, Québécois, nous sommes engagés dans des structures de rattrapage du style révolution tranquille, et que nos hypothèses concernent le présent et le futur d'il y a cinq ans.

OBJECTIF naissait en 1960, avec un amour fou du cinéma, mais aussi avec un lourd passé de sous-alimentation cinématographique, de sorte que cet amour fou était peut-être avant tout une réponse à toutes les conneries dites et écrites ici à propos du cinéma. Bien que la connerie ne fut pas encore détrônée, OBJECTIF se réorientait l'an dernier<sup>1</sup>, s'engageant plus à fond dans le sens du cinéma canadien... qui n'existait peut-être pas encore. Et pendant ce temps les curés et leurs appendices de SEQUENCES s'infiltraient de plus en plus dans l'univers du cinéma afin d'y développer leur tâche de récupération religieuse et d'impérialisme intellectuel<sup>2</sup>.

OBJECTIF continue pourtant de se réorienter et de rattraper. On se dit maintenant que la télévision fonctionne depuis bientôt quinze ans, que Télé-Métropole a été fondé en 1960, en même temps que la revue ; on découvre que la télévision existe, vit, se développe, et encore a-t-il fallu qu'on<sup>3</sup> nous le mette bien clairement devant les yeux. Nous entrons ainsi dans une nouvelle ère de rattrapage ; la nommer est peut-être un début d'exorcisme.

## EDITORIAL

## Quelques jalons théoriques

OBJECTIF a toujours été une revue de cinéma. Mais les limites technologiques qui assuraient la prédominance du cinéma ont éclaté et de nouvelles esthétiques apparaissent. Déjà l'analyse d'un certain type de cinéma nous semblait, il y a un an à peine <sup>4</sup>, beaucoup moins intéressante. Nous devons aujourd'hui remettre globalement en question le rôle et la place que nous avons accordés au cinéma, les concepts qui nous paraissaient acquis, les critères qui nous semblaient sûrs. L'éclatement technologique au niveau des moyens de communication <sup>5</sup> a profondément modifié et modifie à un rythme sans cesse accéléré tous les schèmes de référence théorique élaborés auparavant. On ne peut plus en 1967 s'appuyer sur l'évolution de la tradition cinématographique, sur le développement de nouvelles formes esthétiques (définies par rapport à celles qui précèdent) comme critère valable de référence et de jugement. Un nouveau type de rapport s'est créé et se crée sans cesse entre ce qu'il faut bien encore appeler, faute de vocabulaire, le spectateur et l'œuvre, entre l'œuvre et le réel. La critique découvre de plus en plus profondément que ce réel est d'ailleurs l'espace de l'œuvre elle-même, et l'espace qui circonscrit les relations entre l'œuvre et le spectateur. Mais là encore notre terminologie et, sous-jacents, nos concepts s'avèrent dépassés ; l'œuvre perçue comme **produit**, le spectateur perçu non plus comme public mais comme participant <sup>6</sup> rendent inutilisables les schèmes théoriques et l'univers conceptuel dont nous avons hérité de la pré-histoire des mass media, i.e. de la littérature traditionnelle et, du moins jusqu'à maintenant, du cinéma.

OBJECTIF doit donc, pour avoir encore un sens en 1967, reprendre la route du rattrapage. Et ici l'isolement est presque total. Malgré leurs répercussions énormes sur notre vie quotidienne, les nouveaux phénomènes technologiques souffrent de sous-analyse. La dimension de « masse » de ces techniques et l'usage quotidien qui en est fait, par exemple par les Américains au Vietnam et dans tous les pays sous-développés (dont le Québec) nécessiteraient une étude en profondeur qui ne saurait s'élaborer sans considérations politiques (au sens large). Or jusqu'à maintenant la civilisation de l'information et ses analystes les plus passionnants prennent facilement un caractère fascisant <sup>7</sup>. Devant ces problèmes insoupçonnés il y a peu de temps, il ne suffit plus pour parvenir à une étude critique de s'en tenir à Marx, qui affirmait d'ailleurs la nécessité de transformer radicalement ses analyses avec l'apparition de nouvelles techniques. Nous devons innover et les positions prises par la revue dans cette tentative de rattrapage ne sauraient être que passagères et marquées au coin de l'utilité (i.e. de la possibilité d'expliquer tel phénomène en tentant de l'insérer dans des perspectives plus globales).

On relèvera sûrement le caractère aventureux de notre entreprise. Conscients de nos limites, nous n'entendons pas nous substituer à tous les penseurs qui, soucieux de participer à la transformation sociale et d'y intégrer pleinement les nouveaux

phénomènes, devraient étudier beaucoup plus à fond ces questions. Nous croyons toutefois pouvoir profiter de ce que les sociologues appellent la théorie du privilège du retard historique. En d'autres termes le Québec nous paraît être un champ d'observation exceptionnel, puisqu'il est le lieu privilégié de l'impact entre de vieilles structures de type européen et la civilisation des communications généralisées. Notre retard historique au niveau des structures individuelles et sociales peut devenir privilège puisque l'éclatement de ces structures est susceptible de nous faire rattraper la société technologique la plus avancée (les Etats-Unis), tout en développant une attitude critique cohérente, inexistante ou presque chez nos voisins. Très concrètement nous croyons par exemple que l'évolution technologique du monde nord-atlantique obligera tôt ou tard le Québec à des transformations structurelles radicales, et ce malgré les forces de réaction qui se manifestent actuellement. Ces transformations seront elles-mêmes sources d'un climat d'agitation rendant possible la naissance de nouvelles théories et pratiques, particulièrement dans le domaine qui nous préoccupe. Ce potentiel (du moins l'espérons-nous tel) **à long terme** pose de façon aiguë les problèmes de la structuration présente et future de notre société (où il faudra bien tenir compte fondamentalement de ces techniques), l'importance de la situation internationale (ex. : pression des nouvelles technologies dans le sens d'un directoire mondial contrôlé par les États-Unis). Ainsi l'ouverture de la revue aux nouvelles technologies et la nécessité de redéfinir concepts, critères, etc., ouvrent en même temps, et pleinement, la revue à la réalité du Québec. En ce sens nous franchissons un pas de plus dans la voie déjà indiquée dans un éditorial précédent<sup>8</sup>.

### Problèmes méthodologiques

Cette transformation théorique de la revue, dont l'esquisse précédente est évidemment fort simplifiée, pose aussi un nombre assez effarant de problèmes méthodologiques. Comment dans le contexte de récupération qui est le nôtre, cerner l'univers mouvant de la civilisation des communications ? avec quels critères ? quels instruments ? Le vide théorique existe aussi à ce niveau et les méthodes esquissées ne sauraient être que temporaires. Il nous apparaît toutefois essentiel, dès le départ, d'assurer des fondements phénoménologiques à notre réflexion, tout en visant sans cesse l'élaboration de structures d'interprétation : l'analyse donc, mais aussi une tentative d'inscrire ces analyses dans des perspectives globales. Il nous semble important de tenir compte, dans cette démarche, des sciences humaines : développement de nouvelles structures économiques, recherches en linguistique et en anthropologie. Il nous faudra aussi tenir compte des conditions de production radicalement différente de ces technologies, transmettre continuellement des informations d'ordre technique, faisant le point sur les progrès de la recherche dans le domaine des mass media. Ainsi méthodologie et élaboration théorique se conditionnent étroitement l'une l'autre.

## Impact à court terme

On voit rapidement les répercussions à brève échéance d'une telle réorientation. Dès le présent numéro, nous consacrons de larges espaces à la télévision, en particulier dans ses relations quotidiennes aux spectateurs, à un happening mettant les participants dans une **situation** de mass media etc. Nous poursuivrons ces recherches dans les prochains numéros où nous analyserons, entre autres, certaines émissions de télévision particulièrement « signifiantes », le rôle des computers dans les mass media (dont le cinéma), les liens entre l'univers écrit (journaux) et les nouvelles formes de communication. Nous publierons aussi des textes plus théoriques, tentant de dépasser les perspectives phénoménologiques pour en arriver à une réflexion sur l'espace créateur de ces nouvelles techniques, sur les nouveaux rapports entre spectateurs- participants et ces « œuvres » qu'il faut bien qualifier d'ouvertes. Il nous faudra évidemment tenir compte des conditions objectives où apparaissent ces caractères, i.e. le contexte québécois. Somme toute, à l'image du cinéma soumis à la pression des mass média, les cadres d'OBJECTIF éclatent de plus en plus et, semble-t-il, de façon irréversible.

Dans cette phase de rattrapage, qui en sera aussi une d'exploration, il ne faudra pas se surprendre d'une apparente **incohérence**. A l'impossibilité objective d'une progression calme et continue, s'ajoutent les tiraillements subjectifs qui, bien sûr, se reflètent dans la rédaction de la revue et par conséquent dans les articles. De toute façon on ne saurait parler de cohérence pendant une telle phase, **la seule cohérence étant une nécessité : rattraper à toute vitesse.**

C.M./OBJECTIF

1. Patenaude, Michel, **Editorial**, OBJECTIF no 35, mai-juin 1966, pp. 5-6.
2. Lefebvre, Jean-Pierre, **Editorial**, OBJECTIF no 38, mai 1967, pp. 5-10 et dans le présent numéro, **A propos du cours d'initiation au cinéma au secondaire classique.**

On sait aussi qu'après les préliminaires jécistes (voir **Carnets d'un p'tit Garceau**, OBJECTIF nos 38 et 39, mai et juin 1967), le Festival international du film de Montréal connaît à son tour la subversion cléricale des Bonneville et cie.

3. Entre autres, Mac Luhan, Marshall, **Understanding media : the extensions of man**, McGraw Hill, Toronto, 1963 ; Mac Luhan, Marshall et Fiore, Quentin, **Medium is the massage**, Bantam Book, 1967.

4. Patenaude, Michel, **Editorial**, OBJECTIF no 35, mai-juin 1966, pp. 5-6.
5. Télévision, satellites, computers, etc.
6. Hébert, Pierre, **Circuit, précédé** d'un scénario de ce happening impliquant les mass media, dans le présent numéro de la revue.

7. Songeons aux utilisations américaines, particulièrement au Vietnam où servent largement les satellites de communication, les computers, la télévision, etc. ; quant aux analystes, MacLuhan par exemple ne tient jamais compte de l'**utilisation** des mass media ; cette absence d'analyse des implications du medium et une foi quasi illimitée tendant à valoriser sans attitude critique ces media paraissent déjà des symptômes inquiétants. Dire par exemple que les mass media nous ont déjà entièrement rendus responsables et impliqués dans les événements sociaux, nous semble la négation de l'orientation actuelle des mass media qui, en nivelant toutes les informations à caractère subversif et en censurant massivement (cf. déclarations du directeur de la revue **Ramparts** lors d'un colloque au Pavillon de la jeunesse), tendent plutôt à démobiliser en profondeur ce qu'on peut de plus en plus difficilement appeler des citoyens libres. De toute façon nous nous proposons de publier, dans un prochain numéro, une analyse critique plus précise des ouvrages de MacLuhan.

8. Patenaude, Michel, **Editorial**, OBJECTIF no 35, mai-juin 1966, pp. 5-6.

# À PROPOS DU "COURS D'INITIATION AU CINÉMA AU SECONDAIRE CLASSIQUE"

## Avant-propos

Afin de donner suite à certaines remarques faites dans l'éditorial du numéro précédent (38) au sujet du « Cours d'initiation au cinéma au secondaire classique », nous publions maintenant de brefs commentaires en marge des extraits cités.

L'éditorial en question a suscité des réactions aussi nombreuses que contradictoires. Il est avant tout intéressant de noter que certains gens croient que la situation que nous décrivions n'existe plus et que nos attaques portent contre des moulins à vent eux-mêmes imaginaires.

Mais il est plus intéressant encore de constater que ceux qui émettent cette opinion sont pour la plupart étrangers aux problèmes qui constituent pour le Québécois une véritable crise de création et de créateurs. Nous ne doutons pas, en effet; qu'un large groupe d'individus ne soit touché ni directement ni indirectement par le monopole réel ou occulte du clergé en matière d'éducation cinématographique; nous pourrions fort bien nous-mêmes nous contenter « d'un certain chemin parcouru », d'une certaine lucidité acquise (et avec quelle misère); nous pourrions fort bien laisser les poux où ils sont, dans la tonsure des autres — car jamais personne ne pense qu'il en a lui-même. Mais nous croyons que la vie qui mène à la création et la création qui mène à la vie reposent sur **une aventure collective** et que **SI L'ŒUVRE DE CREATION** peut influencer une collectivité, peut même, à la longue, transformer les principes qui font agir cette collectivité, nous croyons cependant que cette

même œuvre de création **NE PEUT EXISTER EN DEHORS DES VALEURS COLLECTIVES** (passées, présentes ou futures) qui, paradoxalement pour nous, ont toujours voulu freiner la création. D'où le fait que toute analyse, même la plus froide et la plus objective, prend au Québec un air d'agressivité. Et notre cinéma, qui en ce moment est pour nous l'instrument le plus précieux, le plus concret d'analyse, provoque des réactions identiques.

Si nous avons entrepris un tel travail, ce n'est nullement pour ressusciter de vieux fantômes; ce serait plutôt pour contribuer à l'exorcisme général que d'autres ont entrepris avant nous et que nous voulons réaliser (le terme est on ne peut plus juste) dans les œuvres de création que nous commençons à produire et qui, elles, commencent à nous représenter mieux que nos critiques. Mais ce qu'il faut comprendre, c'est qu'il n'est plus possible aujourd'hui de **CREER** sans faire une **CRITIQUE PERMANENTE** de tout ce qui entre en ligne de cause avant, pendant, après, autour, à travers, avec, par l'œuvre de création. C'est pourquoi — remarquez-le bien — nous ne parlons plus d'ART ni d'ARTISTES, afin d'éviter les malentendus et de ne pas perpétuer ce noble mais solitaire **ROMANTISME** qui a fait que tout le monde, au Québec, s'est toujours cru invulnérable, protégé dans son petit coin et capable de faire des révolutions intellectuelles ou politiques qui, on le sait, n'ont jamais abouti.

**L'AVENTURE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS C'EST POUR NOUS L'AVENTURE DU QUÉBEC** (donc du Québec passé, présent et futur).

Enfin, un fait récent, l'adoption du bill 52 sur la censure de cinéma au Québec, devrait convaincre les plus sceptiques. Ce bill, le plus réactionnaire qui soit et qui ne constitue à vrai dire aucun progrès par rapport à la loi sur « les vues animées » de 1925, laisse la porte ouverte à toutes les manœuvres politiques et idéologiques possibles et prouve par A plus B que ni Duplessis ni ce faux nationalisme religieux qui a si bien contribué à maintenir notre esprit de colonisé, ne sont morts.

### Le cours d'initiation

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, ce cours a été préparé, en 1963, pour la Faculté des arts de l'Université de Montréal, par le frère Léo Bonneville, c.s.v., Denis Héroux, cinéaste, et le père Henri-Paul Sénécal, c.s.c. Voici les buts qu'ils semblent s'être fixés et qui sont décrits en première page du cours : « I Objectifs : Le cours d'initiation au cinéma doit permettre aux élèves — non seulement de distinguer et de nommer les « parties du discours » cinématographique — mais surtout de saisir la valeur singulière d'un moyen d'expression qui a donné de véritables chefs-d'œuvre, témoignages authentiques du génie humain. Apprendre à lire, juger et surtout apprécier les images de l'écran, tel doit être l'objectif à poursuivre. L'influence du cinéma ne le cède en rien à celle qu'exercent la littérature et les autres arts ».

Commentaire : a) On fait appel à la fois à une terminologie et à des concepts qui appartiennent à un autre art, la littérature, pour aborder 1) l'art qui est le moins art de tous 2) le moyen de création qui est le plus distinct de la littérature. Ces distinctions, en apparence simplistes, sont pourtant à la base de toute l'attitude d'esprit qui prévaut dans ce document. Car le langage qu'on utilise détermine toujours la pensée, l'idée qu'il transmet, et vice-versa, la pensée détermine toujours le langage. Cette attitude « comparative » (parler des « parties du discours cinématographique », prétendre « lire les images ») ne peut entraîner chez l'élève qu'une réflexion, qu'un jugement comparatifs, donc mitigés, tronqués.

b) La dernière phrase est parfaitement **fausse**. Tout le monde **sait** (et les statistiques le prouvent) que le cinéma est l'art qui a eu la plus grande influence au 20<sup>e</sup> siècle, et que même indirectement (car c'est le cinéma qui a engendré la télévision) il garde cette même influence.

c) Les auteurs du document sont les premiers à tomber dans le piège de la littérature et de leur attitude « littéralisante ». Parler à ce stade-là de « la valeur singulière d'un moyen d'expression qui a donné de véritables chefs-d'œuvre, témoignages authentiques du génie humain », n'est-ce pas légèrement prématuré ? ! D'autre part, il ne fait pas de doute qu'un chef-d'œuvre est un témoignage authentique du génie humain.

« 1<sup>re</sup> leçon : Le cinéma est un art et un langage : (...) Il faudra la maîtrise de l'artiste pour que le cinéma devienne un art : cela s'est produit quand la caméra s'est mise à bouger au gré du réalisateur. Et cet art qui se développe à la fois dans l'espace et dans le temps possède son langage spécifique qui est celui de l'image en mouvement. Il peut exprimer ou traduire aussi bien des phénomènes extérieurs que des états intérieurs. C'est cette puissance d'expression qui rend le cinéma aussi noble que tout autre art, que tout autre langage. »

Commentaire : a) C'est une hérésie de prétendre que le cinéma est devenu « un art » lorsque « la caméra s'est mise à bouger au gré du réalisateur », et c'est une autre hérésie de prétendre, après avoir affirmé ce que nous venons de citer que le langage spécifique du cinéma est « l'image en mouvement ». A ce compte tous les films de la nouvelle vague, pour ne prendre que ceux-là, sont des œuvres d'art et la plus grande partie de l'œuvre de Chaplin, où la caméra ne bouge **jamais**, n'en est pas. D'autre part, ce n'est pas le mouvement de la caméra qui donne naissance à l'image en mouvement ; d'ailleurs, le cinéma n'est pas « l'image en mouvement ». Le cinéma est UN mouvement dans l'espace et le temps, lequel mouvement se sert de l'image (mais tout aussi bien du son) pour exister. L'image N'EST pas le cinéma.

b) Il est évident que si le cinéma est un art, il peut exprimer N'IMPORTE QUOI et ne peut être moins noble qu'un autre art. Soyons logiques. « 3<sup>e</sup> leçon : Les cadrages et leurs exigences : (...) Par le fait que tout nous est donné dans un espace bien défini, nous sommes limités dans notre vision. (...) »

Commentaire : C'est parfaitement faux, nous ne sommes pas « limités » mais nous sommes DETERMINES dans notre vision.

« 4<sup>e</sup> leçon : L'échelle des plans et les angles de prises de vues : Pour écrire sur la pellicule, le réalisateur utilise une caméra. Mais ce qu'il va nous montrer, c'est une portion de la réalité. Et

cette réalité peut subir toutes les variations de ce que l'on appelle l'échelle des plans.

« (...) Il appartient au spectateur de **lire** les images et d'en découvrir la signification profonde. »

Commentaire : a) Un réalisateur « n'écrit » pas des images et un spectateur ne « lit » pas des images. 1) On abuse vraiment du langage « comparatif » dont nous avons parlé. 2) On restreint une fois de plus le cinéma à l'**image** (voir comm. a) de première leçon).

b) C'est vrai que le plan détermine une « portion » de réalité. C'est vrai, par ailleurs, que le film dans son entier est lui aussi une « portion » de la réalité. Mais par contre ce plan et ce film constituent une « nouvelle réalité » qui elle n'est pas partielle.

c) Dans l'œuvre de création moderne la signification de cette même œuvre ne se trouve pas uniquement en elle-même, elle appartient à 50 % au spectateur, elle réside dans la **communication** qui s'établit entre les deux.

« 6e leçon : Les costumes et les décors : On pense que les costumes et les décors au cinéma exaltent le pittoresque. Cela est peut-être vrai dans les films médiocres, mais dans toute œuvre importante les costumes et les décors ont un rôle précis à jouer. Les costumes doivent authentifier les personnages et les situer dans une époque déterminée. En voyant des personnages, nous pouvons dire à quel moment de l'Histoire le film se déroule. Ainsi, un film comme **Ben Hur** nous transporte en Orient, au temps du Christ. Les décors contribuent également à fixer une époque. Ils précisent surtout le lieu. Ils nous indiquent donc où se déroule l'action. C'est par le décor que nous savons où nous sommes. Mais le rôle profond du décor, c'est de créer un certain espace où les personnages vont évoluer. Cela est important puisque c'est à l'intérieur de ces décors que vont vivre les personnages. Un film comme **L'île nue** nous transporte au Japon. Le décor aride ajoute à la difficulté de vivre qu'éprouve le couple isolé. »

Commentaire : Nous donnerions cher pour connaître le nom de l'enfant de dix ans qui a écrit ce texte. Oui, c'est vrai, un décor est un décor. « 9e leçon : La profondeur de champ et ses conséquences. Film à voir : **Jour après jour**, par Clément Perron. On aura l'occasion de remarquer dans ce film les pouvoirs de la caméra. Perron l'utilise pour découvrir le travail des ouvriers à la Canadian Paper. Bien sûr, les rapports entre les ouvriers et les choses sont ici très importants.

Et l'image nous donne précisément ce contact des êtres. Il faudra voir précisément si ce contact n'est pas trop **plasmatisque** et si les gens n'auraient pas avantage à prendre un certain recul au bénéfice des valeurs spirituelles. »

Commentaire : Enfin, une notion vraie : la caméra a un « pouvoir ».

« 11e leçon : Le grand écran et ses exigences. Le grand écran est apparu pour concurrencer la télévision. (...) Cet agrandissement de l'écran, s'il répond mieux à notre vision naturelle, entraîne de la part du metteur en scène un souci de combler le champ de l'image. C'est pourquoi, s'il veut faire vraiment œuvre d'art, le réalisateur se doit de bien équilibrer les éléments qui composent ses images. C'est pourquoi le rythme du film en est modifié car le spectateur doit prendre le temps de **lire** cette image agrandie pour en découvrir toute la richesse. »

Commentaire : a) Le grand écran est apparu pour concurrencer l'écran normal et non pas la télévision.

b) Enfin, on nous révèle le secret de l'œuvre d'art.

c) Le mot « lire » est souligné de cette façon dans le texte original.

« 12e leçon : Temps physique, temps psychologique et temps dramatique. (...) C'est au cinéma surtout que le temps a été le plus maîtrisé, car rien n'empêche un réalisateur de jouer avec lui de façon très libre. C'est pourquoi aussi il faut une attention soutenue pour ne pas se perdre dans un récit cinématographique qui triture le temps. Des films modernes comme **Les Fraises sauvages**, **L'Année dernière à Marienbad** (et combien d'autres !) demandent beaucoup d'acuité pour déchiffrer le contenu des œuvres. »

Commentaire : a) C'est en musique que le temps a été le plus et le mieux maîtrisé, non pas au cinéma.

b) Il faut se perdre (volontairement) dans « un récit cinématographique qui triture le temps. » Sinon ça équivaut à vouloir constamment retrouver des formes figuratives dans la peinture abstraite. Si tant de réalisateurs prennent tant de soin à « triturer » le temps (comme cela est si poétiquement dit) c'est précisément pour briser toute forme de logique, de figuration précise du réel ; c'est entre autres choses, pour briser cette fausse conception du « cinéma-image », du cinéma partiel pour retrouver, ou trouver, une unité qui n'appartient qu'au cinéma : l'espace-temps et le temps espace.

« 14e leçon : Les mouvements d'appareil et les

mouvements dans le plan. (...) Il va sans dire que certains mouvements combinent le panoramique et le travelling : on les appelle des panotravellings. Par exemple, tout en avançant, la caméra oscille sur son axe. Ce mouvement complexe donne un surcroît de dynamisme à la scène. En plus de ces mouvements de la caméra, il y a des mouvements à l'intérieur des plans. Dans ce cas, ce n'est plus précisément la caméra qui bouge mais bien les acteurs qui se déplacent. Ces mouvements des acteurs donnent de l'animation au plan et évitent un certain statisme. Mais, suivant les cas, acteurs et caméra se déplacent au bénéfice de l'œuvre. »

Commentaire : Voici un beau morceau de littérature qui a pour effet de rendre péjorative la notion de mouvement au cinéma. Un panotravelling est loin d'assurer le surcroît de dynamisme d'une scène, tout au plus peut-il y contribuer de temps à autre. Même remarque pour les mouvements des acteurs. Quant à « un certain statisme » qu'il semble falloir éviter, il s'agit d'une notion fautive issue (par l'absurde) d'une conception « populaire » du cinéma voulant que ce dernier soit essentiellement dynamique, i.e. divertissant (que ça bouge). On a oublié, sans doute que l'œuvre de Bresson, Dreyer, Antonioni, pour ne nommer qu'eux, est essentiellement statique.

« 15e leçon : Le jeu des acteurs. L'écran de cinéma n'est pas la scène de théâtre. Tout le jeu de l'acteur du cinéma est en rapport avec la mobilité de la caméra. (...) Il faut donc que l'acteur de cinéma soit maître de lui-même, exprime par son attitude, ses gestes, sa diction, l'essentiel de son personnage. Et c'est surtout par le gros plan qu'il parvient à traduire ses sentiments intérieurs. La caméra alors inventorie la géographie du visage pour déceler ce qui se passe dans l'âme du personnage. Il en résulte comme un décalque spirituel. (...) »

Commentaire : Une fois de plus on met sur le même pied les causes et les effets, tout en réduisant les causes (mobilité de la caméra, gros plan) à des artifices de langage qui n'assurent pas nécessairement l'effet décrit. Le jeu d'un acteur de cinéma peut oui ou non être en rapport avec la mobilité de la caméra ; mais la réciproque est également vraie : la mobilité de la caméra peut oui ou non être en rapport avec le jeu d'un acteur. Ce sont là de pures contingences, avec lesquelles on peut jouer à l'infini sans jamais s'approcher du sens véritable de la création cinématographique. Même remarque au

sujet du gros plan qui PARFOIS traduit les sentiments intérieurs d'un personnage, parfois n'y parvient pas.

« 16e leçon : Le montage et le rythme (...) C'est le montage qui achève l'œuvre cinématographique et lui donne son existence propre. C'est lui en somme qui insuffle une âme. Cet art du montage exige deux préoccupations essentielles : quelle longueur donner à un plan pour qu'il ne lasse pas le spectateur et aussi pour qu'il ne déséquilibre pas l'ensemble ? (...) Quoi qu'il en soit, l'important est de donner à l'œuvre son rythme propre qui ménagera l'intérêt du spectateur. (...) »

Commentaire : a) Ce n'est pas le montage qui insuffle une âme à un film, c'est l'âme d'un film (pour employer un terme qui demanderait toutefois à être défini) qui détermine le montage. On pourrait citer à preuve de nombreux films de l'O.N.F. dont le montage, très brillant, ne rend pas le film valable. Le montage n'est en somme que l'application géométrique de données intérieures, ou concepts, ou idées qui lui sont antérieurs.

b) Il est utopique de vouloir subordonner la nature du montage à la fois à l'intérêt du spectateur et à l'équilibre du film. La chose est possible, mais ne peut être considérée comme un principe ; la plupart des réalisateurs importants ont été les premiers à briser ces règles.

« 18e leçon : Les métamorphoses et les symboles. (...) Le symbole, lui, réside à l'intérieur de l'image. Non seulement l'image dit ce qu'elle montre, mais elle signifie quelque chose de plus. Et c'est ce quelque chose de plus qui est important. Ainsi une clé par terre, en gros plan, fait penser à une serrure, à une porte. Mais aussi à la **liberté**. (...) »

Commentaire : Ce texte est fort symbolique. « 19e leçon : Les bruits, les dialogues et le commentaire. (...) Que de commentaires ennuyeux dans les films documentaires surtout ! Les meilleurs sont les commentaires qui par leur concision, leur sobriété arrivent à donner aux images leur poids substantiel. Et le reste est littérature... »

Commentaire : Qu'est le poids substantiel d'une image ? Qu'est la concision d'un commentaire ? sa sobriété ? Et s'il arrive qu'un film ait besoin d'un commentaire imprécis, touffu ? Encore une fois, tout cela est un ensemble de contingences qu'on érige en lois et en dogmes. Tout cela n'est que littérature.

## Deuxième partie

Ce cours comporte une deuxième partie intitulée : « L'aspect technique du cinéma » (en 10 leçons). La première partie, elle, s'intitulait « Le langage cinématographique » et comportait 20 leçons.

Nous n'entreprendrons pas de commenter cette deuxième partie des cours ; elle relève du même esprit que la première. Nous nous devons, toutefois, de citer le passage suivant :

« 6e leçon : La prise de vue. Première partie : une caméra. Cette première partie de la prise de vue se propose d'étudier trois points précis sur la caméra : d'abord de savoir comment est reproduit le mouvement, puis d'en voir la cadence et enfin d'examiner quels sont les organes d'une caméra.

Comment est reproduit le mouvement : le cinéma, c'est la photo animée : la caméra fixe 16 photos par seconde, à intervalles réguliers. »

Nous avons déjà fait remarquer dans l'éditorial du numéro 38 que le cinéma sonore se fait à 24 images à la seconde. Nous pourrions ajouter aujourd'hui que la reproduction du mou-

vement devient plus ou moins adéquate à partir de 18 images à la seconde, mais que le son ne peut être transmis de façon parfaite qu'à 24 ou 25 images-seconde (sauf pour de très rares exceptions). En effet, beaucoup de caméras utilisées en Europe tourne à 25 images à la seconde.

## Conclusion

Il est peut-être bon que nous répétions une fois de plus que si nous nous attaquons à des cas semblables c'est qu'ils participent d'un même esprit, lequel esprit nous avons tenté de définir dans les grandes lignes dans l'éditorial du numéro 38. Il serait erroné de croire que le cours d'initiation au cinéma au secondaire classique est un cas isolé, qui ne touche pas l'ensemble de la situation cinématographique du Québec. Nous aurions pu aussi bien analyser de la même façon les cours de cinéma qui se donnent à l'Université de Montréal elle-même et qui visent à former des professeurs ; nous manquons tout simplement de documents adéquats.

OBJECTIF/J.P.L.

# les carnets d'un p'tit Garceau no 5

“GARCEAU, TU  
T'EN VIENS  
DANS L'ÉQUIPE  
FRANÇAISE.”

Et Sa Majesté la Reine Elizabeth vint nous visiter. Il était temps. Au début des années cinquante, une certaine langueur ou plutôt un manque de souffle s'empara des artistes de John Street.

Le film **Royal Journey** fut effectivement le premier long métrage en 35mm couleur réalisé par le N.F.B. et, pour ainsi dire, il indiquait la route à suivre. Quand, à la fin de la production, le Commissaire envoya à Buckingham Palace le précieux trésor dans un coffret de bois sculpté et garni de velours rouge, il avait nettement l'impression qu'il avait changé un peu les destinées de l'Office. C'était vrai. Mon ami Don Mulholland l'avait aussi très bien compris. Des changements s'opérèrent très rapidement. Avec l'arrivée de Roman Kroitor, Wolf Koenig et Colin Low, la production anglaise devint beaucoup plus consistante. Même Julian Biggs, libéré de ses commandes agricoles, commença à fournir des œuvres remplies de promesses.

## Un bon producteur français c'est un producteur anglais. Point.

Guy Glover avait durant une dizaine d'années nourri une affection particulière pour les cinéastes canadiens-français. Mulholland jugea qu'il était temps de donner à l'équipe française un visage français. Le choix était tout fait. Un jeune homme rempli d'énergie, qui avait trempé sa jeunesse dans la flotte britannique durant la guerre, fut élu producteur sans hésitation. Bernard Devlin remplissait toutes les exigences des patrons. Il parlait l'anglais, c'était une beauté de l'entendre. Roger Blais en pleurait d'envie. Moi aussi.

Un jour Devlin vint me trouver dans mon coin près de ma tante Thérèse et me dit : « Garceau, tu t'en viens dans l'équipe française ». Moi qui commençais à accepter mon état de transfuge et à me faire un peu aux manies de mes confrères anglais, je demandai quelques jours de réflexion. « Garceau, tu n'as pas le choix. C'est ça ou la porte. » J'admire l'esprit de décision du jeune promu. Enfin, me disais-je, les Canadiens français vont avoir un chef de file digne des Papineau, Duplessis et Caouette.

J'entrai à l'équipe française comme un enfant prodigue qui arrive d'un long voyage et qui est un peu gêné avec sa parenté. J'avais aussi peur. Pierre Pétel avait subi le supplice de la démoralisation et du bafouement. Non. Ma gêne fut de courte durée car tout de suite on m'indiqua qu'il me fallait continuer à écrire mes scénarios en anglais pour faciliter les échanges d'idées. Même Desnond Dew avait encore le droit d'encombrer mon bureau de vieilles ferrailles de toutes sortes.

## Du sang de colonisateur dans les veines

Bernard Devlin sentait couler dans ses veines un vrai sang de colonisateur. Petit-fils d'un ancien ministre de la colonisation, il rêvait d'aller en Abitibi ressusciter le nom célèbre des Devlin. J'avoue que j'avais beaucoup moins d'élan orgueilleux, mais l'aventure me plaisait. Nous parvenons à écrire un scénario de long métrage basé sur un livre d'Hervé Biron sur la colonisation. Le budget se monta à \$60,000. Mulholland tomba à la renverse. Nous rafistolons les séquences pour présenter une autre estimation de \$32,000. Mulholland demeurait impassible. Une tête d'Irlandais ne démord pas facilement. Bernard décide de faire un condensé de 20 minutes pour les salles et qui sortit sous le titre de **L'Abatis**.

J'ai rapporté plusieurs souvenirs de cette expédition. J'avais été envoyé comme éclaireur pour planter une tente dans la région de Launay à une cinquantaine de milles d'Amos. Il plut sans arrêt durant deux semaines, tellement qu'un ruisseau commençait à circuler entre le lit de Devlin et le mien. Je trouvai alors une maison de colon pour nous abriter. La femme accepta de nous loger dans un grenier qu'elle compartimenta avec des couvertures de laine pendues au plafond. Dennis Gillson arriva un bon matin avec son équipement de caméra. Il ne fut nullement impressionné par le décor intérieur. « My, Raymond, me dit-il, don't you think it's a little primitive ».

Nous avons besoin d'un bœuf pour constituer des scènes de défrichement du début de la colonie. Impossible de trouver l'animal. Je décide de faire annoncer la chose à la radio. Le lendemain, un individu me téléphone pour me dire qu'il avait un beau taureau pour le film. Il demeurait à soixante milles dans la forêt par des routes cahoteuses. Je parvins à trouver mon colon sous un tracteur dans un garage. Il finit son travail, va se laver les mains et revient vers moi en tenant précieusement une photo d'un taureau. J'étais tout heureux d'avoir mis la main sur la bête. « Où puis-je aller le chercher » lui demandai-je avec anxiété. « Ah, il est mort, ça fait cinq ans de ça, mais vous pouvez avoir le portrait pour mettre dans votre film. » Je voulais le tirer.

Dans notre repaire, Dennis devenait de plus en plus malade chaque jour. Des familles de chats avaient forniqué dans ce grenier depuis le début de la colonie, ce qui mettait Dennis dans tous les états car il était allergique au poil de chat. Il faisait bien piètre figure ce pauvre Dennis quand entre deux prises de vues il avait à recharger sa caméra dans le sac noir près d'une souche calcinée.

### Des films de cloche et de prestige

De son côté Roger Blais connaissait ses meilleures années de production. Il trouva une veine presque inépuisable d'un cinéma teintée de sophistication qui n'était pas désagréable à voir et à entendre. Coup sur coup, il nous donna **Shadow on the Prairies** avec les Ballets canadiens, les **Bells Singers**, les **Moines de Saint-Benoit** et **l'Homme dans la Tour** (le joueur de cloches du Parlement d'Ottawa).

Les **Bells Singers** connaissaient durant cette période une grande popularité. Roger Blais, qui

a toujours parlé l'anglais avec un accent de la Pente Douce de Québec, se morfondait à diriger des ensembles aussi impressionnants. On raconte que durant le tournage d'une scène avec le chœur de monsieur Bell, Roger s'aperçut que les jeunes filles cachaient leur visage avec leur feuille de musique. En metteur en scène connaisseur, il frappe des mains et s'écrie : « Girls, girls, please drop your shit, drop your shit a little ». C'est du moins ce que les oreilles décentes des demoiselles avaient entendu, même si Roger tout confus jurait qu'il avait voulu dire : « Drop your sheet » ; baissez votre feuille de musique. On m'a rapporté qu'il fut impossible de sortir un son harmonieux de la bouche de ces chanteuses le reste de la journée. Il y en a encore de plus suaves au sujet du dialecte anglais de Roger. De quoi déridier un fonctionnaire du Trésor.

### Référendum in Pace

**Référendum**, c'est, je crois, le film le plus important que j'ai fait sous l'aile de Bernard Devlin. J'avais Wally Sutton à la caméra. Wally était à son meilleur cette année-là. Il reçut un matin une lampe de 2,000 watts sur la tête et (ô miracle) fut dégrisé pour le reste de la production. Claude Pelletier (en '52) débutait comme ingénieur du son. Entre deux séquences, il rejoignait une petite Trifluvienne qu'il ramena chez lui comme épouse.

Dans une scène, il me fallait un mort pour se coucher dans le cercueil pendant que les dignitaires de l'endroit venaient lui rendre un dernier hommage. Le décor était parfait. Un croque-mort du Cap-de-la-Madeleine avait signé le chef-d'œuvre. Il y avait mis tout son cœur de glace. La caméra commence à tourner. Les vieilles dames, une à une, s'agenouillent devant le corps. Soudain à travers les Ave, j'entends un cri de panique. « Sortez-moi d'icitte, Christ, j'étouffe. » Mon mort était ressuscité et s'apprêtait à sortir du tombeau avant que ne fût terminée la troisième et dernière prise. Il avait les yeux hagards, la figure ruisselante. Mes pleureuses ne savaient pas que mon défunt n'était qu'un bon vivant cueilli dans une taverne de Trois-Rivières et quelques-unes perdirent connaissance. Moi je ne pensais qu'à ma séquence manquée. Je sors mon figurant de la bière, le traîne dans un coin et lui verse d'un trait un dix onces de cognac dans la gorge. Il sent son courage renaître, réintègre son cercueil et ronfle du sommeil du juste. Même mes petites vieilles se sentirent regaillardies par les effluves d'alcool qui montaient de la tombe

comme un encens. C'est peut-être grâce à cet élixir si ce film s'est conservé jusqu'à nos jours et attire encore certains spectateurs — au grand désarroi de la Distribution.

### Les Versions, une Perversion

Bon an mal an, dans le rapport de l'Office aux gouvernants, on écrivait qu'une centaine de films français étaient réalisés par l'équipe française. Mais on se gardait bien d'écrire que sur cent films produits seulement cinq ou six étaient des originaux, le reste des traductions des créations des cinéastes anglais. C'est pourquoi ce département des versions a toujours eu à l'O.N.F. une importance voulue. Jacques Bobet s'était entouré de linguistes de valeur comme Jean Sarrazin, Henri Lagacé et autres. Même cette unité fut à un certain temps une école de langue française où un Mulholland, Grant McLean et même Desmond Dew apprirent à dire sans bégayer des « bonjours », dans les corridors. De cette officine sont aussi sortis des grands noms du cinéma actuel : Marcel Martin, Jacques Godbout, Gilbert Choquette, pour n'en nommer que quelques-uns. Ce qui est important c'est que le truc continue et de fortes sommes sont dépensées chaque année pour ne pas nous priver des images et des sons pensés par nos chers confrères anglais.

### Des recrues à John Street

A l'un de mes voyages à Montréal, la direction m'avait demandé d'interviewer un jeune candidat qui avait fait une demande d'emploi à l'Office. Le rendez-vous était à l'hôtel Laurentien. Un jeune homme délicat, fluët, à la voix éteinte m'attendait à une table. Il ne voulut point boire. Léonard Forest se contenta de me raconter sa vie et de m'informer de ses aspirations de devenir scénariste. C'était le temps où écrire pour le cinéma était encore un métier et j'étais sûr des dons intellectuels créateurs de Forest. Il vint au Film Board. Acadien, il parlait bien l'anglais et fut accueilli par tous à bras ouverts.

D'autres, presque au même moment, commençaient à trotter dans les couloirs du Film Board. Guy Côté toujours emporté comme dans une rafale arrivait tout frais de l'Université d'Oxford, boursier Rhodes. Claude Jutra faisait beaucoup parler de lui avec son premier film, **Mouvement perpétuel**. Louis Portugais apporta aussi un peu de fraîcheur montréalaise par son allure de jeune étudiant. Enfin Fernand Dansereau, com-

me un oiseau précurseur du mauvais temps, arriva avec le début de la télévision.

### Des films fracassants mais qui ne cassaient rien

Pendant que Norman McLaren faisait **Neighbours**, Roman Kroitor **Paul Tomkovicz**, Koenig **Romance of Transportation**, Colin Low **Corral**, l'équipe française ne faisait pas grand-chose de bon. Bernard Devlin a juste passé à côté d'un très beau film avec **L'Homme aux Oiseaux**. Mais ses talents de réalisateur ne faisaient aucun doute. Il tirait juste.

J'ai fait un film au titre pompeux, **Québec, Vingtième Siècle**. On le voulait dans le style enneffbien, héritage du documentaire anglais essoufflant pour les salles, à la manière de Stuart Legg dans son meilleur. Beaucoup de bruit. Beaucoup de machines. Beaucoup de nuages. Un commentaire récité avec une voix dramatique et caverneuse. Aussi, musique enneffbienne qui a si longtemps hanté les voûtes de la noble institution.

J'ai failli laisser ma peau dans cette aventure ténébreuses. A Saint-Pie de Bagot, j'avais nolisé un petit avion pour prendre des vues aériennes de la région mascoutaine. Comme il pleuvait, je décidai de retourner à Saint-Hyacinthe avec le pilote. C'était un petit Piper Cub en toile, cet oiseau fragile. A deux places. Je m'assois sur le siège avant et le pilote en arrière de moi pouvait me parler. Nous partons de l'extrémité du champ pour décoller à notre aise. Wally Sutton et le cultivateur suivaient l'opération avec intérêt. Nous partons. Le pilote parlait sans arrêt pour m'expliquer ses manœuvres : « En partant comme ça, on ne voit rien en avant tant que la queue n'est pas levée. Là je fais du 80 à l'heure, on lève, maintenant là j'ai une visibilité parfaite. » Bang. Les roues de l'avion accrochent un gros tas de paille au milieu du champ et nous piquons tête première vers le sol. Le nez écrasé dans les mottes. La carlingue en miette m'étouffait. L'essence coulait sur mes pieds. Je repris connaissance. A mes côtés, saint Wally Sutton avec son verre de cognac.

Pour oublier mes côtes brisées, je m'en retourne à Montréal et prends quartier à l'hôtel Mont-Royal. Une équipe de l'O.N.F. attendait depuis quelques semaines le beau temps pour tourner. Il y avait Jean-Marie Couture, Bob Campbell et quelques autres réunis à ma chambre. Après quelques verres, Couture dit tout à coup : « Les gars, j'suis fatigué de la vie, adieu ». Et il saute par la fenêtre. Tout le monde crie et se

précipite à la fenêtre. Le numéro était réussi. Jean-Marie debout sur la marquise à quelques pieds plus bas riait à se fendre l'âme.

Quelques heures plus tard, les munitions manquèrent et Couture nous invita à sa chambre. La fête continue. De nouveaux invités s'étaient joints à nous et Jean-Marie pour les épater répète son numéro : « Les gars j'suis tanné de vivre, adieu ». Et il saute par la fenêtre. Un cri d'effroi. Nous nous approchons lentement de la fenêtre en s'attendant au pire, parce que Jean-Marie avait oublié que durant la soirée nous étions montés de deux étages. Mais non. Jean-Marie se lève, un peu déboîté, et réintègre la chambre du bas — mais sans sourire cette fois.

### Une peur bleue de la télévision

De la façon désinvolte dont le commissaire Trueman promenait sa crinière blanche dans les corridors du Film Board personne ne pouvait soupçonner l'angoisse qui régnait dans la boîte à l'approche de la télévision au pays. Devant la menace générale la maison se divisa en quatre camps :

1. Ceux qui désiraient tout abandonner et s'intégrer à Radio-Canada.
2. Ceux qui désiraient le statu-quo, c'est-à-dire continuer la production de documentaires suivant la tradition britannique.
3. Ceux qui voulaient battre la télévision sur son propre terrain et produire à la chaîne des films pour submerger les ondes d'un produit assez douteux.
4. Enfin (un très petit nombre) ceux qui pensaient qu'il était temps d'établir une industrie canadienne du cinéma en l'appuyant sur des bases solides répondant aux exigences de l'heure.

Mais ce fut le parfait micmac. Parce qu'aucun n'osait prendre de décision. La confusion la plus complète. Plusieurs avaient quitté pour travailler à Radio-Canada. Ladouceur, Pétel, Morin, Giraldeau, Léger, Gagnon, etc. Ceux qui restaient attendaient les événements.

Et un beau jour. Le plus beau de ma vie. J'entends dans les couloirs : « Eh les gars on déménage à Montréal ».

(à suivre)

Raymond GARCEAU

# DE LA TÉLÉVISION CONSIDÉRÉE COMME UN DIVERTISSEMENT

## INTRODUCTION

Dire quelques mots au sujet de la télévision à Montréal, c'est d'abord dire quelques mots au sujet du crétinisme et de l'incompétence de ses critiques. C'est dire qu'ils portent des pantoufles en plomb et que jamais ils ne se sont levés pour aller se déboucher une bière pendant une émission, fût-ce **Minute papillon**. C'est dire qu'ils n'ont strictement rien compris et qu'ils voient leur téléviseur comme un film, ou comme une pièce de théâtre, où il est mal vu d'arriver en retard. Voilà, c'est tout au sujet de la critique, sinon l'on risque de devenir méchant.

## L'APPAREIL

C'est un vieux récepteur RCA, dont le volume a malgré tout quelque chose d'imposant : hauteur 38", largeur 24" et profondeur 20". Grosse masse sombre dans le coin du salon qui a la vie dure : ça fait bientôt dix ans qu'il s'allume fidèlement, sans la moindre hésitation. Voici un téléviseur, aussi beau pour moi que les reproductions de Braque sur le mur ou la musique de Mozart dans mes oreilles. Il fait désormais partie de ma vie au même titre que mes livres, Stendhal, Cendrars ou San-Antonio. C'est plus qu'un meuble : à ses meilleurs heures il devient la projections de moi-même ; et quand bien même ce ne serait qu'un téléphone qui prend trop de place, il s'est assuré, chez moi, d'une place de choix, irremplaçable.

## PUIS CES BOUTONS

Pendant les séries éliminatoires de hockey, un copain charitable a transporté son récepteur couleur chez moi. Et j'ai découvert le plaisir d'ajuster ! Le color-button, le tint-button, le contrast-button, le fine-tuning button et autres boutons et pitons qui ont accru mon plaisir physique à posséder et contrôler mon appareil. Et quand j'ai retrouvé mon vieux téléviseur noir et blanc (Toronto ayant battu nos Canadiens !), il avait une présence physique que je lui ignorais, ayant trop vécu avec lui, sans doute. Et j'éprouve maintenant un plaisir assez particulier à le tripoter et à exiger qu'il me transmette une image impeccable.

## ET LA PIÈCE AUTOUR

La télévision se regarde confortablement, journal en main, chips et bière tout près ! Il est important de s'asseoir dans un fauteuil bien rembourré, à proximité de l'appareil ; s'étendre si possible les pieds sur un pouf ; et se laisser aller comme certaines personnes se laissent aller à une conversation téléphonique avec un ami. L'éclairage doit être tamisé et assez doux, cependant assez élevé pour permettre la lecture du journal (**La Presse**, préférablement, étant toute aussi inconséquente que la majeure partie des émissions télévisées !). La télévision, c'est une question d'environnement : il faut en faire la nôtre avant qu'elle fasse des siennes ; il nous

faut assumer une fois pour toutes cette caractéristique qu'elle a d'être un objet de la vie quotidienne.

J'ajoute qu'il n'est pas nécessaire que le volume de l'appareil soit très élevé ; au contraire, un volume bas force l'attention et par conséquent accroît la participation...

## PAR CONSEQUENT

La télévision est souvent en marche, chez moi. D'où cette double attitude possible vis-à-vis d'elle : choisir ou ne pas choisir. Ne pas choisir c'est risquer de tomber sur Jeannette Bertrand — alors aussi bien choisir, quitte à s'interdire toute surprise ! Choisir, c'est à priori choisir de condamner l'intellectuel Canal 2 et l'inqualifiable Canal 10. Me voici donc face aux émissions américaines diffusées par le 12, ou face encore à d'autres émissions américaines transmises par le 6. J'ai l'impression d'assumer totalement mon état de Nord-Américain aliéné : j'absorbe quotidiennement plusieurs heures de télévision américaine et j'habiterais Buffalo, Chicago ou San Francisco qu'il n'en serait pas autrement : je me sens bien devant **I Spy** ou mieux devant le **Dean Martin Show**, et c'est sans doute pour cela que je rougis devant certaines émissions que Radio-Canada ose mettre en ondes, et dont **Minute papillon** n'est pas la pire. Les personnages mous des téléromans névrotiques (**Les Belles Histoires** mises à part) sont peut-être à mon image comme le veut la réclame de Radio-Canada, mais la vraie image d'une société est moins ce qu'elle est en réalité que ce qu'elle rêve d'être et les mythes d'une nation en disent plus long sur ses aspirations que tout portrait socio-dramatique tracé dans une optique froidement réaliste.

## LE HOCKEY

Mais il est inexact que je condamne le Canal 2. D'autant plus qu'à y regarder de plus près ce poste n'a pas le monopole de l'ineptie : juste celui de la prétention. Et la société Radio-Canada peut sans doute se vanter du gaspillage de talent le plus éhonté qui soit... mais ça, c'est un autre problème : celui de l'administration d'une telle entreprise et je me garderais de l'aborder, fût-ce du bout des doigts. Entretemps j'y vois encore, à ce même populaire Canal 2, **Atomes et Galaxies** et le **Hockey** du samedi soir. Et encore là, comme quoi rien n'est parfait, Radio-Canada n'a rien compris. Il faut partir avec l'idée qu'à la télévision le hockey est in-

supportable parce qu'il en va de celui-ci comme de tous les « spectator-sports », à savoir qu'il y est beaucoup question d'ambiance, d'environnement. Or il est impossible de transporter l'environnement du Forum dans votre salon, ne serait-ce que parce que celui-ci ne contient pas 15,000 personnes ! D'où la nécessité d'imprimer aux sports télévisés une dynamique nouvelle et proprement télévisuelle. A Toronto, on semble avoir compris cela. Les parties y sont beaucoup plus « coupées » ; on passe avec une étonnante facilité d'un plan à un autre ; on suivra les montées en gros plan ; on ira chercher l'expression sur le joueur puni ; les hors-jeu se font en plan moyen ; voici le banc des joueurs et le numéro 21 qui ficelle son patin, etc. Et quand le gros plan est assez gros, comme quoi l'audace n'a pas de limites, on ira jusqu'à voir l'étiquette officielle de la L.H.N. sur la rondelle dans les mains de l'arbitre !

Il en va de même pour le son. A ne pas aller au Forum, on ignore complètement l'ambiance sonore particulière d'une joute de hockey ; les joutes nous parvenant de Toronto tâchaient de nous faire entendre cette sonorité propre.

Et pendant ce temps à Montréal, tout ce que le réalisateur Gaston Dagenais réussit à faire, c'est de nous imposer ses intuitions géniales de telle sorte qu'on a raté la plupart des buts comptés pendant les éliminatoires : c'était toujours coupé au bon endroit, mais au mauvais moment !

## SUIVI DES COUCHE-TARD

Je sais ce qui ne va pas à Radio-Canada : les gars sont « tannés » et quand des créateurs se prennent ou sont pris pour des fonctionnaires, le plus auquel on est en droit d'attendre d'eux c'est qu'ils remplissent correctement des formules en quatre exemplaires. La recette des **Couche-tard** n'est pas mauvaise et je me permets d'en parler parce que son échec nous éclaire sur les émissions de variétés à Radio-Canada. Ailleurs c'est la mise en ondes qui est mauvaise mais ici ce sont les créateurs qui conçoivent l'émission qui sont en cause. Il faut des humoristes pour alimenter deux animateurs qui veulent faire rire — deux fois par semaine cette été — et nous informer des gens qui circulent au terrain de l'Expo. Ce qui fait la force d'une émission telle qu'**Atomes et Galaxies** n'a rien à voir avec l'originalité de sa mise en ondes : au contraire : c'est, sous ce rapport, une des émissions les plus standards qui soient ; non, l'intérêt est ailleurs

et en voyant **Atomes et Galaxies** j'ai l'impression que ses initiateurs ont plaisir à découvrir ce dont ils nous entretiennent et que toute l'entreprise est une découverte continue. Pour les **Couche-tard**, il faut un tel stimulant : songez aux émissions qui nous parvenaient de Québec pendant le Carnaval ; ils y retrouvaient leur verve des grands jours ; aujourd'hui, dans leur studio, ils sont intéressants dans la mesure même où leurs invités sont intéressants. Or il ne faut pas se fier à d'autres qu'à soi pour faire rire, pour plaisanter et les **Couche-tard** sont ennuyeux.

### CAUCHEMAR

Puisque Radio-Canada est à notre image, voici l'image de tous, notre Rocket de l'interview, notre Fernand Séguin national, l'homme aux grandes rencontres :

— Bonsoir Mesdames et Messieurs. Eh bien, il nous fait plaisir, ce soir, d'accueillir un journaliste, ou plutôt **une** journaliste qui a passé un séjour aux mains des Viet-Congs, prisonnière. Il s'agit, en l'occurrence, de Michèle Ray, journaliste à l'hebdomadaire Observateur, le Nouvel Observateur. Bonsoir Mlle Ray...

— Bonsoir.

— Nous savons tous, nous sommes tous au courant de votre aventure auprès des Viet-Congs. Pouvez-vous nous raconter, brièvement comment cela s'est produit, comment cela s'est passé...

— Eh bien, voici, nous étions en jeep sur une mauvaise route...

— Un instant, Mlle Ray, nous parlerons de l'état des routes au Viet-Nam dans quelques instants, j'ai ici une question à ce sujet. Ce que nous aimerions savoir ce sont les circonstances particulières de votre enlèvement, car il s'agit d'un enlèvement n'est-ce pas ?

— En effet, j'ai été arrêtée...

— Et moi je vous arrête ici : J'ai une question que j'aimerais vous poser avant que vous nous parliez des Viet-Congs : que faisiez-vous au Viet-Nam en premier lieu ?

— Je...

— Vous êtes journaliste, je crois, étiez-vous là pour des raisons professionnelles ?

— Oui, mon journal...

— Parlez-nous maintenant de l'état des routes au Viet-Nam...

Je me réveille, c'est la fin du cauchemar : je suis transi, je suis en sueurs, je viens de passer une heure complète en compagnie de Fernand Séguin. Voici les nouvelles, heureusement.

### HEUREUSEMENT ??

Voici les nouvelles, certes, et avec elles le véritable scandale de Radio-BlaBlaBla : la démonstration par A plus B que rien n'intéresse plus personne dans cette société qui se veut toujours à mon image ; à priori, les nouvelles c'est quelque chose de dynamique puisque ça se reproduit à chaque jour. Mais comme s'ils avaient trouvé le fin mot, Radio-Canada est assis sur une formule qu'elle couve depuis dix ans, de sorte qu'ils réussissent à rendre inintéressantes les nouvelles de la journée. Aux postes anglais — avec moins d'argent, sans doute, du moins dans le cas du Canal 12 — on s'efforce, sans encore y parvenir tout à fait, de renouveler la formule. C'est pourtant simple d'aller dans la rue et de tourner un peu de film, de faire se confronter des opinions, de s'aventurer un peu. Nous savons tous que le goût du risque à Radio-Canada n'est pas une marque de commerce... Heureusement que les nouvellistes se permettent parfois un lapsus ou une faute de frappe : ça déride Gaetan Montreuil ou Gaetan Barrette qui ont l'air de bien s'ennuyer. Et nous ?

### ENFIN, LE LONG METRAGE

Je ne l'ai pas vu. Le film intéressant que je voulais voir est passé entre onze heures trente ce matin et une heure cet après-midi. Ce soir, c'est un autre mauvais film de Gérard Oury ou compagnie. Ma femme, ce midi, a vu **A Nous la Liberté** ; hier c'était un Fritz Lang.

### INTERMEDE

On aurait cru, en raison de nos cœurs optimistes, qu'un nouveau local, à savoir le Centre international de radio-télévision sur les lieux de l'Expo, eût été un bon prétexte à un renouveau quelconque et que chacun y aurait trouvé son lit et en aurait profité. Ha ! Il n'en fut rien. Etant tout aussi susceptible que le voisin aux émotions suscitées par l'ouverture de l'Expo, j'ai regardé, ce matin-là, l'ouverture au public. Radio-Canada était sur place — et c'était plate ! La grosse machine était en marche ; tout le monde était là ; l'occasion était unique pour tourner un de ces documents qui se regardent encore bien dans six mois : c'était le moment propice d'aller gratter au fond des cœurs et de faire admettre des émotions montées comme des montres depuis quatre ou cinq ans. Les Montréalais attendaient avec impatience, comme des enfants, ce jour

d'ouverture. Nous nous souvenons de l'ouverture et de la première fin de semaine du Métro : cette rampe de lancement aurait dû provoquer les créateurs de Radio-Canada à faire un document sur les Montréalais, sur cet esprit propre aux gens de Montréal, un document qui nous aurait révélé ce que nous sommes... alors Radio-Canada aurait été à mon image, à notre image. Mais il n'en fut rien. On aurait souhaité de la grande télévision : audacieuse, spontanée, intuitive, chaleureuse, dynamique. Il n'en fut rien. On a ouvert l'Expo sans la moindre audace, sans le moindre goût pour l'entreprise, sans ressentir le moindre ce qui se passait d'extraordinaire ce jour-là : c'était de la télévision constipée. Je sais maintenant ce qui ne va pas à Radio-Canada : tous les créateurs — et faut-il faire des exceptions ? — sont constipés et les administrateurs ne pensent qu'à la cote d'écoute. Il faudrait qu'un jour l'un d'entre eux, piqué d'une crise de mégalomanie s'il le faut, se décide à crisser tout ce monde-là dehors et à recommencer à zéro comme à l'époque de la bonne télévision en 1954.

## DEUXIEME INTERMEDE

Deux ou trois petites poupées ridicules dansent sur l'écran ; puis un dompteur de lions vient faire des siennes. Suit alors une annonce pour une émission du lendemain : comme toujours, le travail des graphistes de Radio-Canada est intéressant, mais les émissions mises de l'avant par ces jolis dessins sont invariablement plates : et nous rencontrons alors à la télévision un phénomène courant au cinéma : des bandes de lancement meilleures que ce qu'elles lancent !

Il arrive que des émissions dites d'affaires publiques soient assez pertinentes ; je pense à **Caméra 67** ou à **Tirez au Clair**, que j'aime un peu moins.

## MIRE ET MUSIQUE

J'aimerais parler de la mire pour insinuer que Radio-Canada fait de bonnes émissions sans s'en rendre compte, mais je sens que mon exemple est peut-être boiteux !!

Ce qui fait la force des bonnes émissions d'affaires publiques n'a malheureusement rien à voir avec Radio-Canada : l'intérêt de ces émissions est inhérent à ce qu'elles relatent. Ainsi **Caméra 67** nous parlant du putsch en Grèce : les informations diffusées par nos quotidiens et

par les autres sources habituelles sont tellement fragmentaires qu'une demi-heure consacrée à la Grèce militarisée devient passionnante. Et c'est aussi là la force de **Tirez au Clair** : nous renseigner sur des sujets maltraités par l'information quotidienne.

Je ne cache pas, cependant, que je me sentirais plus à l'aise vis-à-vis de ces émissions — et des autres émissions analogues — si je ressentais moins l'obligation qu'ont les postes de les mettre au programme. Le Bureau des gouverneurs, noble institution, oblige les postes canadiens à un certain pourcentage d'émissions à contenu canadien. **Romper Room**, le matin, pour enfants de quatre à six ans, rentre dans cette catégorie ! Parce que c'est fait à Toronto ou à Montréal. Ahhh ! qu'il est doux de se donner bonne conscience.

Et voilà que Radio-Canada, en remplissant fidèlement — ont-ils vraiment le choix ? — les exigences du Bureau des gouverneurs est enfin à mon image : être canadien, c'est être américain, oui, mais une conscience de canadien est une conscience avec un pourcentage minimum de contenu strictement canadien, c'est-à-dire, canadien-français ou italien, ou irlandais, ou polonais, ou ce que vous voudrez (quand les Anglais font une émission à contenu canadien, ils font une émission sur les Canadiens français au Manitoba !). Parce que comment voulez-vous qu'il existe une authentique télévision canadienne quand il n'existe pas d'authentiques Canadiens pour la faire ou pour en être les sujets ?

Mais ceci est un autre problème et je me donnerais bien mauvaise bouche de faire ici une polémique qui ne mène nulle part. Parlons plutôt de ce que nous aimons : ce sera dire ce que nous sommes !

## THE AVENGERS

Je suis moins maniaque ces jours-ci que je l'ai jadis été ! Il y eut un temps où je n'acceptais aucun rendez-vous le mardi soir : vous voyez ça d'ici : manquer **Star Trek** (souvent médiocre, mais qu'importe, j'aime ce genre d'émissions!!!), suivi de **The Avengers** (toujours assez extraordinaire, parfois seulement à cause de Diana Rigg-Emma Peel) puis de **I Spy** (il ne faut pas manquer les meilleurs moments de **I Spy**) ; pendant les nouvelles, on en profitait pour aller se dégoûter les jambes puis ça recommençait aussitôt, à onze heures trente avec **Ciné-Club** ; et quand le film était ennuyeux, on tournait au

12 voir la fin du film d'horreur! Mais je suis moins maniaque, maintenant. Je ne fais plus de ces sit-in toniques!

Peut-être est-ce parce que la télévision est moins intéressante.

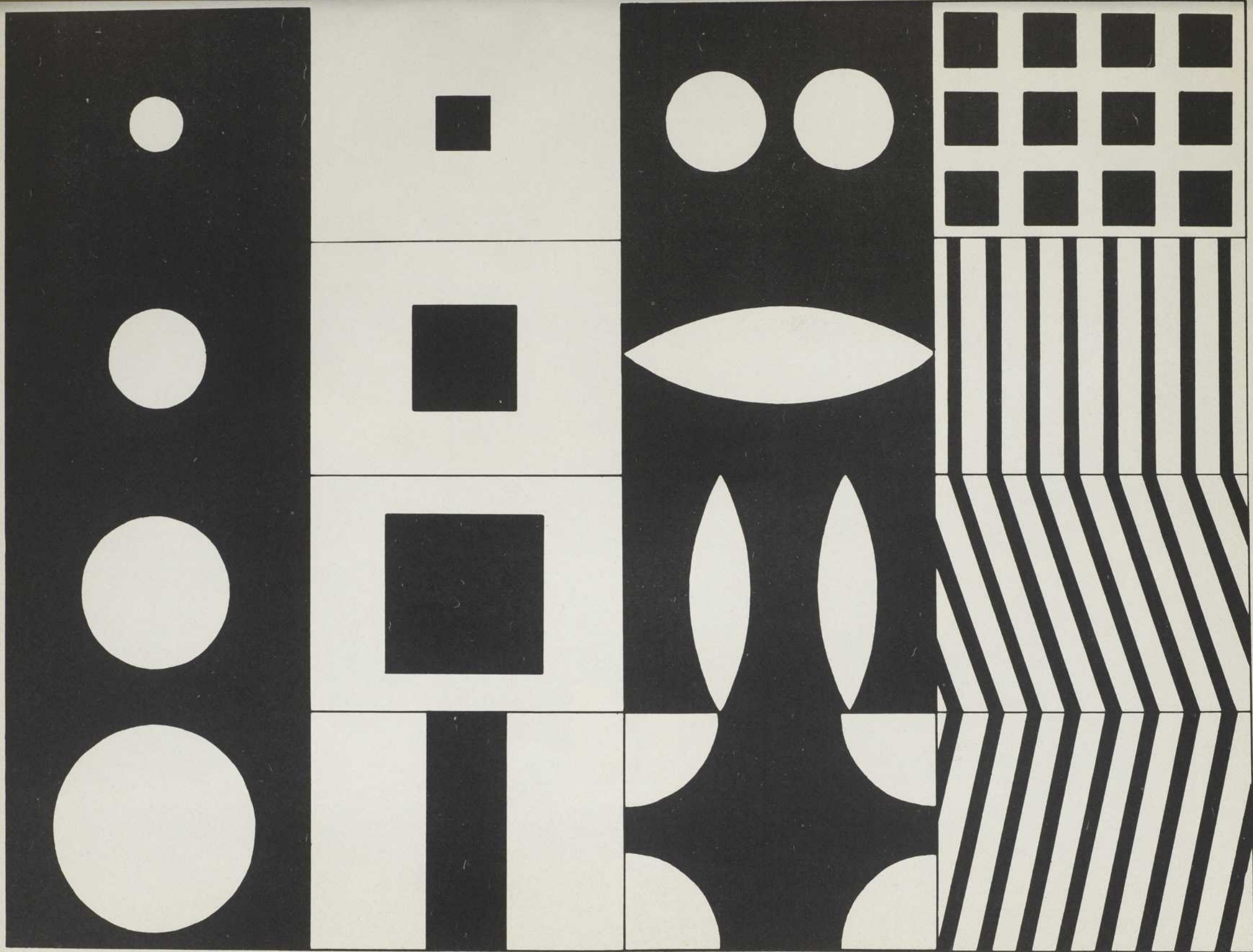
J'aurais dû parler de **Batman**.

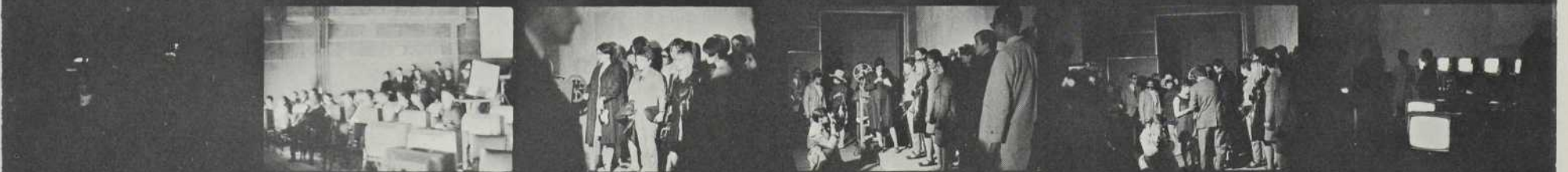
Jacques LEDUC

## LES FILMS CLAUDE FOURNIER LIMITÉE

361 PLACE ROYALE MONTREAL









Patricia Lacroix et Jean-Pierre Lefebvre dans  
**PATRICIA ET JEAN-BAPTISTE** de Jean-Pierre Lefebvre





# TERELEUR

ORGANISATEUR  
ANDRÉ

THÉBERGE

CAMERA

JACQUES

LE DUC

MONA+FOUCO

O

1

SALVAS

B+N



VÉRITABLE ET AUTHENTIQUE ET TRÈSFIDÈLE  
REPRODUCTION DE LA MAGNIFIQUE CLAQUETTE DE  
TERÉLEUR,

LONG MÉTRAGE DE QUELQUE ONZE MINUTES  
DE ANDRÉ THÉBERGE,  
FAITE DE SA MAIN MÊME



# H A P P E N I N G

## CIRCUIT

de

Martha Minujin

(texte décrivant le projet initial)

### **Incursion dans les média et comparaison de temps.**

Circuit : Université Sir George Williams,  
5 h. 30 p.m., 28 avril 1967,  
journée d'ouverture de l'EXPO.

Il y a quelque temps, un journal de Montréal publiait un questionnaire dont les réponses ont été analysées par un ordinateur qui a établi des listes de participants avec des caractéristiques semblables. Seuls ceux qui ont rempli le questionnaire peuvent participer.

On a demandé aux participants de se rendre à l'Université Sir George Williams à la salle 0029, à 5 h. 30, avec un radio transistor.

L'ordinateur a établi trois listes. Les personnes faisant partie du premier groupe sont d'abord invitées à entrer dans le théâtre. Ensuite c'est le tour de ceux qui sont sur la deuxième liste, puis le troisième groupe doit se mettre en ligne près de l'entrée. (Tous les participants auront été appelés un par un.)

### **Situations dans lesquelles se trouvent chacun des groupes.**

En entrant dans le théâtre, le groupe I verra, projetées sur les murs, des diapositives de l'extérieur de l'édifice, qui auront été prises auparavant, six moniteurs placés devant la salle montrent ce qui arrive au groupe III à l'extérieur. Sur le mur avant, il y a trois grands écrans, sur celui de gauche on projette **la Peau douce**, sur celui de droite un « t.v. serial », **Tarzan in New York**. Sur l'écran du centre, il y a une projection de télévision montrant ce qui se passe dans le théâtre, c'est-à-dire montrant au groupe I ce qui lui arrive. Les gens peuvent ainsi comparer trois différents temps de différents média.

Sur l'estrade, il y aura huit récepteurs de télévision devant lesquels seront assises huit personnes qui auront participé la veille à l'enregistrement sur bande magnétoscopique d'une émission de télévision qui sera diffusée à six heures par Radio-Canada. Leur situation sera la même qu'au studio de télévision le jour précédent. Ils referont les mêmes actions tout en se voyant les faire tel qu'enregistré la veille. Pendant ce temps, par les haut-parleurs, on annonce aux participants que les choses qui arrivent au groupe III tel qu'ils le voient sur les moniteurs, leur arriveront à eux aussi lorsque les groupes changeront de lieu. A la radio, ils pourront écouter à CKLM leurs propres sons et une description de ce qui leur arrive, et à CFCF les sons du groupe III et une description de ce qui lui arrive.

Entre les sièges, il y aura trente récepteurs de télévision syntonisant différents canaux. A six heures, on demande aux participants de syntoniser le canal 2 et on leur dira que l'action de l'émission de télé est vue et reproduite par les huit personnes sur la scène. Lorsque l'émission est terminée, on demande au groupe I de sortir de la salle pour passer à travers les mêmes situations que le groupe III.

Le groupe II restera toujours assis dans le théâtre, ne faisant qu'assister à ce qui arrive aux deux autres groupes.

Les participants du groupe III sont placés en ligne et voient sur les murs extérieurs du théâtre des diapositives de l'intérieur du théâtre qui auront été prises auparavant, ils voient également une projection de télévision d'eux-mêmes. De temps en temps, la projection de télévision montre ce qui arrive au groupe I à l'intérieur du théâtre. Ceci peut aussi être vu continuellement sur un moniteur placé à la gauche de l'entrée. Par les haut-parleurs, ils entendent une description de ce qui se passe dans le théâtre, on les avertit également qu'ils peuvent écouter à CFCF leurs propres sons ainsi que la description de ce qui leur arrive, et à CKLM le son à l'intérieur du théâtre ainsi qu'une description de ce qui s'y passe. Devant, il y a un microphone de CFCF où ils peuvent parler et dire ce qu'ils veulent, ceci est immédiatement transmis sur les ondes. Il y a deux récepteurs de télévision placés au hasard qui syntonisent différents canaux jusqu'à six heures, où on peut voir au Canal 2 l'émission enregistrée le jour précédent. Simultanément, la projection de télévision passe d'eux-mêmes à l'intérieur du théâtre pour leur montrer que les personnes sur la scène reproduisent l'ac-

tion que l'on voit à la télévision. Simultanément, des personnes du groupe III sont appelées à certains endroits pour former de petits groupes ayant des caractéristiques communes, par exemple ils sont tous gros, toutes du sexe féminin, où ils ont tous des cheveux foncés. Ils sont photographiés avec des caméras polaroid et les photos sont immédiatement projetées sur les murs. Ils peuvent donc se voir sur les murs à côté des diapositives et des projections de télévision montrant des gens célèbres comme le président Johnson, Sophia Loren, etc. La situation se termine au même moment que l'émission qui est montrée au Canal 2.

A l'enregistrement de l'émission de télévision la veille, les huit personnes étaient installées devant un appareil de télévision, un miroir et un téléphone. Les gens communiquaient entre eux par téléphone tout en se voyant à la télévision, pouvant également comparer leur image télévisuelle et l'image reflétée dans le miroir.

## CIRCUIT

(texte critique)

Le texte précédent est le scénario du happening **Circuit** tel qu'il devait avoir lieu au Pavillon de la jeunesse, le jour d'ouverture de l'Expo. Il a été contremandé à cause d'un retard dans l'organisation du pavillon. Quand Martha Minujin est arrivée à Montréal, elle a dû tout réorganiser avec l'aide de quelques personnes, trouver un nouvel emplacement, rassembler tout l'équipement technique nécessaire (un circuit fermé de télévision, des projecteurs de télévision pour grand écran, des projecteurs de diapositives, des projecteurs de cinéma, des projecteurs pour les photos au polaroid, une dizaine de moniteurs, une trentaine de récepteurs de télévision, des magnétophones, des caméras polaroid, etc.). Le happening a eu lieu à l'heure prévue.

L'environnement cependant n'était pas celui prévu. L'espace ne répondait pas à certaines exigences du scénario ; la différenciation intérieur-extérieur n'était pas possible, on a dû se contenter des deux extrémités d'une même salle. Ainsi le projet de créer une perception simultanée et multiple, avec les nouvelles techniques de communication, de ce qui se passe dans deux lieux différents ne s'est pas réalisé. Les postes de radio n'ont pas participé, ce qui a réduit d'une facette importante l'environnement de mass-média dans lequel devaient être plongés les participants. Certains éléments de remplacement ont été ajoutés au scénario.

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, tout cela a peu d'importance, le succès ou l'insuccès d'un happening dépend de bien d'autres facteurs qui sont bien difficiles à évaluer. Un happening n'est pas « beau ou laid », « bon ou mauvais ». C'est peut-être une tautologie que de le dire, mais un happening arrive ou n'arrive pas, c'est-à-dire que les actions et les situations qui sont suggérées aux participants sont ou ne sont pas signifiantes. D'une certaine façon, tout se ramène sur le plan de l'efficacité. Un happening réussi amène un haut degré de participation. Cependant si le quotient de signification des situations peut se mesurer par le degré de participation, ce dernier n'est guère plus facile à évaluer. D'une part la participation est d'abord un phénomène mental, qui n'est pas nécessairement extériorisé ni même nécessairement conscient. D'autre part, les limites de la manifestation sont difficiles à établir. Si l'on inclut dans le concept de l'œuvre la participation des spectateurs, l'œuvre n'existe plus comme phénomène autonome et les spectateurs ne sont plus spectateurs, mais ils font partie de l'œuvre qui ainsi éclate dans le temps et dans l'espace au-delà du moment et du lieu où se produisent les événements initiaux.

Face à un happening, comme face à toute œuvre actuelle, l'attitude critique est impossible et inutile. Le seul point de vue possible est celui de la création. Je ne parle pas ici de l'artiste qui « crée » une œuvre ou qui recrée le réel, mais de création collective d'un réel collectif. Cela nous oblige à une conception différente du réalisme social, qui nous permet d'éviter l'impasse du réalisme socialiste. L'œuvre réaliste n'est pas celle qui représente ou exprime un réel qui de toute façon est indéfinissable, mais celle qui est le réel en incluant dans son concept

toutes les possibilités de participation qui la font éclater et exister.

D'ailleurs cela est vrai au-delà de l'art actuel, les œuvres n'ont été valables qu'en autant qu'elles s'implantaient dans le réel en éclatant dans la participation collective. Seules les formes de participation changent. Il n'y a donc que les œuvres mortes que l'on peut regarder objectivement et encercler dans des critères esthétiques de beauté et de laideur. On ne peut être spectateur d'une œuvre vivante, on ne peut que s'y insérer selon des critères éthiques de participation ou de non-participation.

Ainsi il faut rire des élites lettrées, formées dans la contemplation stérile d'œuvres mortes pour eux et dans l'assimilation de critères et de valeurs sûres, qui s'attristent de l'indifférence des masses pour la Culture, alors qu'eux-mêmes sont dans l'impossibilité chronique d'être autre chose que spectateurs et sont ainsi en marge de la culture qui se fait. Il faut rire de ces gens-là quand ils s'appellent Radio-Canada, car ils sont alors inoffensifs, mais il faut les détruire quand ils se prétendent éducateurs et se nomment l'Office catholique national ou Office diocésain des techniques de diffusion, ou encore Yves Gabias, car il semble que le ridicule ne les tue pas.

Ces considérations peuvent sembler nous mener loin de **Circuit**, mais au contraire nous sommes au cœur du sujet. On peut comprendre pourquoi beaucoup de participants de **Circuit** furent déçus et considèrent la manifestation comme un demi-succès. Ils étaient venus voir un spectacle et il n'y a pas eu de spectacle. Peu importe pour nous si **Circuit** fut un succès ou pas, ce qui importe c'est que **Circuit** fut une manifestation exemplaire qui énonçait avec clarté certains processus fondamentaux de la création, et qui impliquait une réalité technologique que nous reconnaissons comme importante. **Circuit** est une œuvre parente des films que nous faisons et de ceux que nous aimons et elle nous confirme une certaine façon d'aborder le problème de l'esthétique. C'est-à-dire qu'une esthétique vivante n'essaie pas de définir ce qu'est le Beau mais que ce qu'elle définit deviendra le beau. Notre esthétique est éthique et nos produits se veulent d'abord action, donc essentiellement révolutionnaires, et ils prétendent être corrélatifs d'une prise de conscience collective possible ou impossible. Et par nos produits, j'entends aussi bien notre revue que nos films.

Pierre HEBERT

A l'occasion du Festival du cinéma canadien (dans le cadre du Festival International du film de Montréal et hors du cadre de la journée de **Séquences**), nous avons reçu les vœux suivants adressés à certains de nos brillants jeunes premiers.



Chers amis !

J'espère qu'un succès éclatant viendra couronner pour chacun le dur labeur qui accompagne tout film. Chacun ne peut pas gagner, mais une saine émulation, telle que proposée par le FIFM, ne peut être que salutaire pour tous et chacun d'entre vous.

Je vous souhaite les meilleurs succès possibles et que le meilleur homme gagne, c'est-à-dire moi qui suis le meilleur cinéaste québécois au monde.

Jacques Leduc,  
auteur de **Chantal en vrac**,  
un film de 45 minutes.

Cher Jean-Pierre, meilleurs souhaits de bon succès au Carnaval de films, et à toi aussi, mon cher Jacques, et aussi à toi mon cher André, pour toutes vos brillantes et excellentes vues.

Avec sincérité de votre ami qui demeure le meilleur cinéaste québécois au monde,  
**P.S.** Encore une fois, bonne chance les gars !

Pierre Hébert.



Très chers amis et confrères cinéastes,

Qu'il me soit permis, cher Pierre, Cher Jacques, cher Jean Pierre, de vous féliciter pour votre ou vos œuvre(s) cinématographique(s) du passé et de vous encourager pour votre ou vos œuvre(s) cinématographique(s) de l'avenir. Car vous n'êtes pas sans savoir, chers confrères, que l'avenir est à ceux qui le font et le passé à ceux qui l'ont fait. Si la chance, par malheur, ne vous sourit pas, vous aurez au moins la consolation d'avoir eu la satisfaction de pouvoir dire « passera, passera pas, je l'aurons fait ». Et donc, cher Pierre, cher Jacques, cher Jean Pierre, c'est par les présentes que je demeure votre meilleur cinéaste québécois au monde,

André Théberge,  
auteur du **Teréleur**,  
long métrage de 11 minutes.

Mon cher André,  
mon cher Jacques,  
mon cher Pierre,

Vous voilà au seuil de la grande épreuve qui fera de vous des hommes d'élite, à moins que vous n'ayez déjà connu l'amère déception de vous heurter à l'incompréhension bienveillante du comité de présélection.

En ma qualité de doyen de ma jeune génération, je vous assure de mes prières les plus ferventes et de ma sympathie dévouée. Je vous recommande toutefois l'humilité et la foi en l'injustice que suscite toute compétition honnête. Je me cite donc en exemple à votre jeune ardeur et vous suggère de ne point vous atarder aux bas succès de ce monde — qui me reviennent de par mon droit d'ânesse.

Je reste votre meilleur cinéaste québécois au monde,

Jean Pierre Lefebvre.

# PORNO-JOURNAL

Je me suis donné la tâche difficile de faire une analyse de la pornographie au Québec. Difficile, parce que notre pornographie qui n'en n'est pas, n'est pas non plus québécoise.

A moins que la pornographie ne soit essentiellement cette vaste entreprise de mystification dont je connais le fonctionnement intime depuis les deux ans que, toujours assise à mon pupitre, je fais des reportages sur le commerce des drogues, la prostitution, les divertissements étudiants, des nouvelles, des commérages lubriques à propos de Jacqueline Kennedy, Brigitte Bardot et Sukarno, des histoires de meurtre d'il y a dix ans assaisonnées à la moderne, et même un courrier du cœur pour **Frivolo**, **Flirt**, **Frou-Frou**, **Jour et Nuit**, je donne mon âme au diable.

Au lieu de m'empresser de croire au diable devant une telle situation, je me dois de conclure que la forme de pornographie que nous connaissons ici nous est toute particulière.

Elle est particulière en ce qu'elle est non seulement inspirée, mais « adaptée » de la pornographie américaine. Phénomène pas très particulier au Québec... mais on s'attendait facilement à ce que ce peuple de buveurs de bière à l'esprit quelque peu gaulois par surcroît, puisse inventer et savourer ses propres cochonneries. Malheureusement, il n'en n'est rien. Du moins, dans la forme qui nous préoccupe présentement, leur forme écrite !

On me donne du matériel : Confessions, True, Men's, Men's Digest, Confidential et autres magazines du même acabit, sauf Châtelaine. A travers les annonces de sous-vêtements « plus vrais que nature », on m'indique la trame d'une histoire, d'un commérage, d'un reportage, et je brode ce que je veux autour de ça : « j'adapte » au contexte québécois... Je ne garantis rien de la qualité et de la véracité des textes originaux ; imaginez un peu ce que le lecteur de **Frivolo** peut bien ingurgiter : des menteries au second degré !

Il est difficile de déterminer ce que les lecteurs de journaux « jaunes » y cherchent, en croient. Ils savent globalement qu'il ne s'agit pas d'y chercher des informations, des renseignements, mais plutôt une forme subtile de divertissement. Subtile, parce que mystificatrice. A coups de gros titres, on leur sert des nouvelles invraisemblables, une sorte de digeste-pour-à-peu-près-tous des activités interlopes. Chaque lundi en apporte une nouvelle récolte...

Je n'ai pas fait de recherche scientifique, d'échantillonnage des lecteurs de journaux « jaunes ». Il est pourtant certain que ce sont les dépossédés, ceux qui en arrivent à rechercher la mystification parce que de toutes façons, la réalité leur est volée, mouvante.

C'est encore et évidemment « le peuple » qui en fait les frais, croyant s'amuser. S'amuser devant une pépée noir sur blanc, parfois même noir sur rose, c'est du gâteau ! Pour quinze cents, ils participent aux grands plaisirs de la vie que l'écoeurement, la dépossession dans leur travail, leur avenir à crédit, leurs femmes domestiquées, flasques et aigries, ne peuvent plus leur apporter.

Laissez-moi vous parler de mon marchand de gomme-ballonne de la binnerie du coin. C'est chez-lui que j'achète ma récolte... Me pointant **Frivolo** et **Flirt**, il me dit « ça c'est bon », petit sourire entendu à l'appui. « Croyez-vous à ça ? » me dit-il. « Non » lui répondis-je, petit sourire bien entendu à l'appui. « Et vous ? » ajoutais-je, curieuse et ravie de parler face à face avec le peuple. « Ils jouent avec les mots, c'est bien certain. On ne sait jamais ce qu'ils veulent dire. On dirait qu'ils ne cherchent qu'à nous agacer... Pourtant, regardez les photos. *Ils ne peuvent pas inventer ça...* Moi, je dirais que c'est un peu vrai... » dit-il.

Les photos ! C'est bien ce qui cautionne les textes. Serait-ce nostalgie de la photo familiale,

photo-absolu qui révèle les grimaces involontaires, les rides, le double-menton ?

S'il est chose plus mensongère encore que les textes des journaux « jaunes », c'est bien les photos : j'en ai vu des filières pleines qui n'attendent qu'à être illustrées par un de mes textes ! J'ai déjà fait un reportage sur les orgies d'étudiants illustré par une illustre scène d'orgie de la « Dolce Vita ». On avait installé des petits trucs noirs sur la face de Mastroianni...

Photos de films, et pire encore, photos de magazines ! L'économie de bouts de ficelles, c'est bien nous autres. Nulle petite canadienne ne peut se vanter d'avoir posé pour **Flirt**. Les pépées de papier coûtent beaucoup moins cher, et les gens ne demandent pas plus, habitués qu'ils sont de n'en pas savoir la différence. Je me révolte à la pensée de mon peuple spolié jusques et encore dans sa pornographie...

Pornographie mystificatrice, rabâchée d'on ne sait plus où, et puritaine par surcroît.

Voilà que j'en viens à vous parler de mon texte à l'appui que je considère, soit dit en passant, comme un chef-d'œuvre de pornographie. Il est consommé, parce qu'il a scandalisé les pornographes-en-chef, mes patrons.

Ils se sont permis de le censurer à grands coups de trois petits points à la place des crotte, étron, cul. Ils ont même ajouté « fesses » où j'avais inscrit « crotte »... Les fautes d'orthographe étant gracieusement offertes, je n'ai pu protester. Je m'empresse donc de le re-publier en version intégrale, pour public averti, comme il est très certainement bien entendu.

Monde étrange, certes. Les scandaliseurs scandalisés... J'avais cru trouver là matière à réflexion, quelque chose d'important dans le concept de pornographie. Est-elle finalement le fait de sociétés puritaines, leur excroissance, sa tumeur. Est-il possible qu'on l'entretienne, que l'on n'en veuille extirper le pus ? Dans la forme où nous la connaissons, comment même pourrait-il en être autrement...

Pourquoi ne serait-il possible de choquer la pudeur, sans pour autant se moquer de l'intelligence des gens.

La littérature de choc a une certaine importance. Elle est d'abord révélatrice d'une morale, non seulement sexuelle, mais aussi sociale et politique. On parle d'orgies, certes, mais combien souvent d'orgies d'étudiants, monde inaccessible par excellence, la culture étant encore privilège bourgeois. Le temps qu'on peut consacrer à lire est un luxe ; on n'a pas le temps

de distancier les nécessités quotidiennes, les amoncellements de lessive, quand on est acculé à une marmaille, quand on doit son avenir et sa tivi...

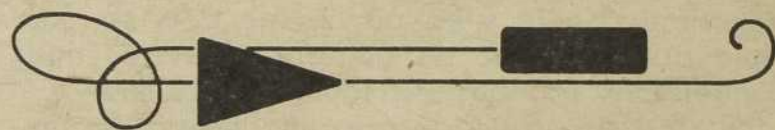
La misère, les horreurs y miroitent tout autant que les extravagances des stars de cinéma. Et ça vient toujours « d'ailleurs », tout en ayant l'air homemade. Mensonge des grands chemins, révélateur d'une mystification, la nôtre.

La littérature de choc a un rôle beaucoup plus positif encore : *choquer*. Pour l'instant, elle ne choque personne, du moins dans les milieux où elle circule à tablette ouverte. La pornographie que nous connaissons n'est pas pornographique, c'est là-même son drame intérieur...

Elle ne donne pas non plus de véritable plaisir, de divertissement. Mon marchand de gomme-balloune se doute de quelque chose, il n'est pas parfaitement à l'aise. Il n'aime pas qu'on se moque de lui, pourtant il aime, lui aussi, les cochonneries.

Encore ici la tour de Babel. Que vienne le jour où nous pourrions admirer des fesses bien de chez-nous, agrémentées de textes bien assaisonnés, susceptibles de faire chier les emmerdeurs.

Lise THEBERGE



### ON NE « FAIT » PAS CE QU'ON VEUT DANS UN BIDET...

Les toilettes modernes sont tellement belles, confortables, ragoûtantes, qu'on y passe beaucoup plus de temps... Regarder un tel objet, et penser qu'on peut s'asseoir dessus par-dessus le marché crée une telle jouissance chez l'amateur de beau, l'amateur en question y passant tant de temps qu'il est devenu indispensable d'avoir d'autres réceptacles dans la maison.

Dans les temps des vulgaires pots de chambre, une telle question ne se posait pas. La question de la multiplication des réceptacles intimes. Il y en avait dans toutes les chambres. On peut dire qu'en ce temps-là, on avait grand respect des besoins de chacun. Il n'était pas question d'attendre après le pot de l'autre. Chacun son pot, et l'intimité est bien gardée.

Rien ne sert de pleurer sur les avantages indiscutables des temps d'antan. La découverte des toilettes à l'eau a révolutionné toute notre attitude sur cette question. Une toilette à l'eau présente de multiples avantages sur le pot de chambre qui, il faut bien l'avouer, n'est avantageux qu'en ce qui concerne le temps qu'on peut y passer qui ne concerne personne...

On a sacrifié cette intimité au profit d'une intimité plus grande encore : celle de ne pas avoir à montrer son étron à tous les membres de la famille en allant le vider.

Avec les toilettes à l'eau, on peut discuter du temps qu'on y passe, c'est entendu. Mais personne ne peut discuter de la qualité ou de la quantité de vos étrons. A moins que vous oubliiez de tirer la chaîne. Mais c'est tellement désastreux comme résultat, qu'on ne fait cet oubli qu'une seule fois dans sa vie.

A moins qu'on ait des goûts particuliers. A moins qu'on ne puisse se passer d'une aussi fertile discussion. A moins que certains ne puissent oublier le passé, l'ère du pot de chambre. Alors, c'est bien de leur affaire. On est en démocratie ou on ne l'est pas. On nous le dit bien assez. La démocratie, ça concerne les goûts de tout le monde. Si vous avez du goût pour la marde, c'est bien de votre affaire. On n'en discute plus... Ne tirez pas la chaîne, c'est votre droit le plus sacré, au nom de la démocratie.

Bon. La multiplication des toilettes à l'eau est devenue fait courant, et vous savez pourquoi. C'était une question de temps... Mais une toilette à l'eau, c'est pas la fin du monde.

En Europe, la fin du monde, c'est le bidet. Un bidet, c'est une espèce de lavabo sur lequel on peut s'asseoir, parce qu'il est bas. On s'assoit dessus pour se laver les parties intimes...

Et la fin du monde, c'est-à-dire le bidet, vient récemment d'être importée en Amérique. Enfin, nous pourrions avoir le derrière propre. A tout le moins, nous n'aurons bientôt plus d'excuses pour l'avoir sale.

Le bidet a sa place dans la salle de bains, comme vous l'avez probablement deviné, en lecteur intelligent que vous êtes. Juste à côté de la toilette à l'eau. Attention, ce n'est pas une toilette. Qui donc aurait idée de mettre deux toilettes dans la même pièce...

Attention. Parce que si vous faites une crotte là-dedans, vous serez bien obligé de relever vos manches et de l'enlever de vos propres mains que vous serez obligé de laver immédiatement.

Et ce n'est plus commode du tout. Vous n'aurez pas seulement le fessier sale, mais les mains aussi. C'est trop. On ne veut pas de ça...

Disons, pour se faire bien comprendre, qu'un bidet est une toilette-lavabo. Voilà. Analysons. Une toilette, c'est consacré principalement au cul, disons le mot. N'ayons pas peur des mots. C'est pas tellement dangereux. Un lavabo, c'est principalement pour se laver. Il y a bien des drôles qui pissent dedans. Ce sont des drôles, justement. Des tricheurs. Nous les écartons immédiatement de cette discussion serrée. Nous disions donc qu'un lavabo c'est pour se laver. Une toilette-lavabo... Vous l'avez, c'est pour se laver le cul, c'est évident. On peut tout comprendre quand on prend la peine d'expliquer comme il le faut.

Il y a de quoi se donner la peine de bien expliquer la fonction précise du bidet. Une crotte dans un bidet, si belle soit-elle, c'est emmerdant... De grâce, ne vous trompez pas. On vous aime trop pour ne pas frémir à la pensée d'un de nos lecteurs s'encrottant les mains à sortir son étron du bidet, lecteur qui de plus a les mains encrottées. De la crotte c'est de la crotte, même si c'est sa propre crotte. Vous comprenez sans peine la raison de nos avertissements.

Le reste, c'est très simple. Quant aux modalités d'usage. Le bidet peut se remplir d'une belle eau chaude, si vous tournez le robinet d'eau chaude. On s'en sert de la même façon qu'un non-tricheur se sert d'un lavabo. Même si on n'a pas envie de se faire des ablutions trop prolongées, ça dépend de l'inspiration du moment, on peut encore se servir du bidet. On se sert, dans ces circonstances (on vous attend...), du **jet** dans le bidet. Un jet de bidet, ce n'est qu'un jet ordinaire, comme ce que vous trouvez dans les abreuvoirs. Attention encore. C'est un jet de bidet, non d'abreuvoir. Ce n'est pas qu'on se lave le derrière avec de l'eau potable. C'est une question de respect des choses. En l'occurrence, la chose, c'est le bidet.

On n'est pas des tricheurs. Un bidet, c'est un bidet. On ne chie pas là-dedans, on ne boit pas non plus l'eau qui sort du jet qui a l'air d'un jet d'abreuvoir. Il suffit de garder à l'esprit l'idée claire que c'est un jet de bidet. Un bidet, c'est pour se laver le derrière. C'est une question de respect des choses, comme on disait un petit peu plus haut.

L.T.

HOMMAGE  
À  
OBJECTIF

*d'un ami*

CINÉMA 1967

PLEINS FEUX  
SUR  
LE  
CINÉMA

CINÉMA de  
RÉPERTOIRE

5380 BOUL ST LAURENT 277 4800  
CINÉMA DE RÉPERTOIRE  
**verdi**

ONYX FILMS INC.

355, PLACE ROYALE, MONTRÉAL

842-1821

# PATRICIA ET TI-POP

ou

Tu te sauveras pas de même,  
baqua!

Dans toutes les réunions-fêtes de famille, on faisait raconter à ma matante Aurore ses deux histoires, toujours les mêmes, celles que préféreraient mes monocles Ferdinand, Noé, Euclide et Prosper. Il y avait d'abord celle de la femme ridicule qui passait sur une autre femme ridicule et laide comme un pichou (c'était pas un cadeau ce commentaire éloquent : « Qu'a rise donc d'elle avant qu'a rise des autes, laide comme qu'alle est, avec un chapeau comme qu'alle a. ») Et puis celle de la jeune mère explorée par les commentaires de la parenté sur son marmot (ou mieux sa marmotte), et qui se plaignait : « C'pauve tite, y disent toutes qu'alle a pas d'air... ».

Ces deux phrases m'ont longtemps fasciné. Surtout que je n'arrivais pas à comprendre pourquoi mes monocles s'en amusaient tant, les répétant sur tous les tons, les dégustant, s'en rinçant le dalot comme d'un petit verre de brandy. J'ai bien réfléchi, je me suis bien creusé le ciboulo, et aujourd'hui je crois avoir compris. Mes monocles trouvaient les madames des deux histoires simplettes, ridicules, pas instruites, sans style. Ils s'amusaient de leur inélégance. Ils trouvaient ces deux phrases tipopes. Mes monocles — qui l'eût cru ? — étaient tipopistes avant la lettre.

A bien y penser, c'est le cas d'un peu tout le monde. La plupart des admirateurs de Michel Louvain trouvent sans doute Willie Lamothe ridicule ; les « Trifluviens » éprouvent une condescendance ironique envers les gens de la campagne ; et il n'est pas un joualisant qui ne soit prêt à s'amuser du langage des Acayennes. Alors qui est tipop, et qui est tipopiste ? S'il ne s'agit que d'ironie, de démystification, de distanciation, il ne s'agit que d'un cercle vicieux. L'émancipé témoigne de ses origines et de sa spécificité au moment même où il croit s'en détacher. Réjean Ducharme a bien décrit ces « intellectuels qui fument des Gitanes et emploient le mot con » : personne n'est plus tipop que Jean-Ethier Blais.

C'est dire que les termes ne sont pas fixes ni les réalités immuables, tipoperie et tipopisme sont en état de mouvance : quelqu'un peut prendre ses distances vis-à-vis de vous au moment même où vous prenez les vôtres vis-à-vis de votre Tipop. Si donc il ne s'agit que de cela, on peut poser deux théorèmes. Le premier, c'est qu'il faut toujours avoir quelqu'un ou quelque chose vis-à-vis de quoi prendre distance ; en d'autres termes : ON A TOUJOURS BESOIN D'UN PLUS TIPOP QUE SOI. Et le second théorème est un corollaire : ON EST TOUJOURS LE TIPOPISTE DE QUELQU'UN ET LE TIPOP DE QUELQU'UN D'AUTRE. Mais justement, il s'agit de tout autre chose. Il ne faut pas espérer s'en tirer à si bon compte. Le salut est difficile.

« Each new technology creates an environment that is itself regarded as corrupt and degrading. Yet the new one turns its predecessor into an art form. » McLuhan écrivant ces lignes décrit un processus objectif : une nouvelle civilisation crée un art, une conscience, un style. Prendre l'attitude tipopiste, c'est assumer consciemment ce processus, et tenter de s'en servir. Faire du Canada français traditionnel un objet esthétique, faire de son effouèment la structure même de l'œuvre d'art. L'assumer comme passé dépassé, mais l'assumer. Il ne s'agit pas d'ironie, il ne s'agit même pas de catharsis. Il s'agit d'Orphée et d'une Eurydice à inventer. Ti-pop, c'est Eurydice, et celui qui prend l'attitude froide, analytique, « démystificatrice » — celui qui se croit trop fin — la perd. Il s'agit de transformer en art un univers tout décâlisé. De transformer en Personnage le malheureux Jean-Baptiste.

Jean-Baptiste est un peu comme le bébé dans l'histoire de ma matante Aurore. Il n'a pas d'air. Sa vie, c'est le toujours pareil, le pas d'horizons, les journaux jaunes et les retailles d'hosties, la répétition, la petite vie. Sûrement pas de désespoir, mais ce qu'on pourrait appeler le non-espoir. A quoi ça sert, pas moyen, laisse-moi tranquille. La bière. Il n'y a pas de valeurs. Tout

est banal, quotidien, à ras de terre ; les grands sentiments, les actes importants, ça existe peut-être, mais ailleurs, pour les autres. Une totale passivité qui au fond se sent coupable, qui n'a rien à répondre aux réprimandes, qui ne peut que baisser la tête. Jean-Baptiste, c'est Ti-pop, et Ti-pop c'est ne pas voir la possibilité d'autre chose que Ti-pop.

Cet univers, c'est là que nous avons tous nos sources. Supporter à l'épicerie ou à la shop un boss minable, se plier aux règles absurdes des collègues sous l'autorité de curés ou de frères plus ou moins pédérastes ou gâteux, s'émanciper dans la culpabilité et la déréliction, tel est le passé de tous ceux qui ont vécu leur enfance dans le Canada français traditionnel et vivent aujourd'hui la révolution technologique. Le tout est de savoir ce que nous ferons de ce passé. Rien de plus facile que de rire de Jean-Baptiste. Ou alors rien de plus facile que de grossir les traits, d'en faire un parfait imbécile : que le cinéaste se dise seulement « je vais **leur** montrer comment **ils** sont » et on sombrait dans la caricature. Dans le film brillant, intelligent, plein de style pour exposer Ti-pop : l'univers de l'ennui, de l'incertitude, où tout se défait, s'avachit, s'effouère. C'est cette façon de se sauver qui eût été illusoire, contradictoire, lâche.

Mais Lefebvre tournant Jean-Baptiste, et Lefebvre jouant Jean-Baptiste, c'est autre chose. Il n'est pas vrai que Jean-Baptiste n'a pas d'air : il a l'air triste comme les pierres. A mourir. Comme s'il lui venait une sorte de conscience. Comme si Lefebvre assumait Jean-Baptiste, tout en étant désespéré de ne pouvoir faire autrement. Et le film... il ne s'y passe rien, tout y est gris, moche, sans étincelle. La structure du récit lui-même, c'est le temps sans direction, le temps sans avant ni après de la civilisation tipope. Sa syntaxe, celle de l'identité. Et pourtant, à cause surtout de cette tristesse, de ce sérieux de Jean-Baptiste-Lefebvre, cet univers, ce temps et ce langage prennent valeur esthétique. La trans-

substantiation est réussie. Et du même coup, nous sommes dans l'univers d'après Ti-pop. Dans demain. Mais ce demain n'est possible aujourd'hui que dans la tension et le risque. L'art n'est possible que si le film n'a pas de fin, s'il n'aboutit pas : la sortie des enfers n'est pas encore possible. Jean-Baptiste ne peut pas avoir de devenir, et le film ne peut pas être construit autour d'événements : il décrit un état, un personnage qui ne peut rien faire, à qui rien ne peut arriver.

Nous avons un pays à inventer. Nous n'y réussissons pas. Du moins jusqu'à maintenant. Nous sommes en sursis : déjà après Ti-pop, et pas encore autre chose. En attendant, l'art n'est que descente aux enfers, et jamais salut. Nous n'avons pas encore réussi à prouver que nous serons autre chose, en tant que peuple, qu'une fausse couche. Et quant à moi je prétends que toutes les prétendues démarches de salut individuel ne sont entretemps que des fuites, des accroire, des mensonges, des façades. Ceux qui se prennent pour des Français, ceux qui se prennent pour des beatniks américains, ceux qui rêvent de Carnaby Street se **sauvent**, oui : ils s'enfuient. Ce film les attrape par le fond de culotte : **tu te sauveras pas de même, baqua, viens te battre**. A partir de maintenant, de Jean-Baptiste, de la défense et illustration de Ti-pop, nous n'avons plus rien à faire des émancipés.

Il ne s'agit ni d'avoir du style ni d'être à la mode. Il s'agit de récupérer notre âme. Les deux théorèmes du début foutent le camp. Pour la bonne raison que si la démarche tipopiste a la moindre authenticité, on est toujours à soi-même son propre Ti-pop. Le petit catéchisme l'affirme d'ailleurs hautement : « **Où est Ti-pop ? — Ti-pop est en vous** ». En attendant, avant la révolution, nous sommes doubles, déchirés, en sursis : c'est cela que nous avons à assumer. Il n'est alors plus question de faire de l'art pour se sauver, mais pour se battre. **TI-POP C'EST QUAND VOUS AVEZ HONTE.**

Pierre MAHEU

# les paradis perdus du cinéma canadien

## CHAPITRE III

### Saint Gabias, priez pour nous

J'allais fébrilement traverser le seuil accueillant et chaud de l'Office national du film, comme je l'ai dit à la fin du chapitre précédent, où m'avait conduit l'onirisme dialectique de ma conscience, lorsque tout à coup se produisit une telle éclipse de bon sens que je fus une fois de plus plongé dans mes ténèbres ancestrales. La province de Québec tout entière venait de tomber sous la censure apocalyptique d'Yves Gabias. L'impression que je ressentis alors fut celle d'entrer sous une immense soutane à l'intérieur de laquelle rien ne brille, ni le sexe ni les os. J'en conclus que nous venions d'entrer dans une autre phase de « dépossession tranquille ».

Le Québec était soudainement devenu l'Hiroshima de la bêtise. (Je ne peux m'empêcher de citer Cocteau : « Aujourd'hui la bêtise pense, et pense publiquement ».)

Nous savions déjà que Danny Boy portait les bretelles de Maurice Duplessis, nous savons maintenant qui porte ses culottes. Mon pantalon est décousu, si ça continue... « plus il y a de liberté, plus il y a de décadence »<sup>1</sup>.

On a en effet pu constater, depuis la libéralisation de la censure, un accroissement assez considérable, je dirais même alarmant, de péchés mortels dans la province de Québec. Le cinéma, au même titre que la politique, est devenu une véritable plaie sociale. (Rien de surprenant dans ce fait, si l'on établit à priori que les politiciens sont des artistes ratés et les artistes des politiciens ratés.) Ce qui autrefois nous

tombait dans les jambes — parfois même jusqu'aux chevilles — remonte aujourd'hui sur les cuisses de nos jeunes Québécoises et le scandale des soutanes est remplacé par celui des mini-jupes.

Nous aurions dû suivre les commandements de notre loi sur les vues animées de 1925. Nous aurions dû, plus particulièrement, respecter ces points précis, chers à l'âme religieuse de la nation québécoise :

- 1 — Tout sujet trivial et déplaisant devra être traité avec goût et prudence et en ayant égard à la sensibilité de l'auditoire.
- 2 — Les scènes exprimant, sans nécessité, un amour trop passionné ne seront tolérées que dans la mesure où elles seront nécessaires à l'intrigue, pourvu que cela ne viole pas les règles fondamentales de la Morale.
- 3 — Les prêtres et les ministres de la religion ne devront pas être présentés (...) dans des rôles comiques ou de traitres.
- 4 — L'usage des armes à feu est restreint à l'essentiel.<sup>2</sup>
- 5 — Les sujets suivants devront être traités avec beaucoup de prudence et dans les limites du bon goût : a) pendaison, électrocution et suicide ; b) toute brutalité ; c) la cruauté envers les femmes, les enfants, les animaux.

Ainsi, nous serions encore persuadés que l'habit fait le moine, les politiciens, la loi et seuls les gens mariés l'amour.

Mais la fesse gauche de Brigitte Bardot est venue perturber la droite québécoise.

Notre patrimoine est d'ores et déjà menacé et je constate aujourd'hui quel vent prophétique m'a fait intituler cette chronique de la façon dont vous savez. Je dois pourtant admettre que je ne suis plus le seul prophète en mon pays, car Gabias est là.

Mais rassurez-vous : « tous les films devront être acceptés, sauf s'ils vont à l'encontre des bonnes mœurs et de l'ordre public » et « je pense bien que tout le monde sait ce que sont les bonnes mœurs et l'ordre public ». <sup>1</sup>

Je déplore toutefois la timidité de monsieur Gabias et suggère sans plus tarder l'établissement d'une industrie catholique du cinéma dans la province de Québec. Premièrement, parce que le gouvernement provincial accepterait certainement de financer l'affaire (ce serait un phénomène culturel tout aussi important que le « festival des bleuets » du Lac St-Jean, auquel il a octroyé la somme de \$300.00). Deuxièmement, parce que le clergé contrôlant tout le secteur de l'industrie cinématographique du Québec et rétablissant le réseau de distribution des salles paroissiales, les Américains et les Français seraient forcés de retourner chez eux. (Je me demande toutefois si le « dumping » de la grâce est aussi souhaitable de le « dumping » économique.) La chose n'est pas si absurde que l'on pense puisqu'en 1957, dans l'**Action catholique** du 7 octobre, Jacques Mordret se réjouissait du fait que « d'importants groupes d'hommes d'affaires catholiques ont déjà commencer à jeter les bases de la distribution internationale et de la production pour le service du marché (celui des salles paroissiales, ou celles contrôlées par le clergé) qui se crée. Ainsi, la Confédération internationale du Film, ayant déjà des points d'appui et des contrôles dans une douzaine de pays... même aux États-Unis avec la Cie Eternal Films. »

Laissons toutefois la parole à celle qui fut certes un de mes premiers maîtres à penser et qui sait toujours jeter sur les moindres phénomènes l'ombre non moindre d'un doute. Mme M.-Paule Vinay déclare en effet : « Le cinéma habituel fait abstraction de Dieu. Tout s'y passe comme si Dieu n'existait pas. Un raisonnement simpliste s'ébauche dans l'esprit du spectateur. Il pourrait se formuler à peu près ainsi : « Si la religion est vraie, elle doit être partout. S'il y a des vies d'où elle est absente, c'est qu'elle peut n'être point et si elle n'est point dans certaines

vies, toutes les vies pourraient se passer d'elle, etc... » Le cinéma nous présente quelques films religieux, bons ou mauvais. Ces derniers superposent généralement des images douteuses à des réalités saintes. Ces images auront tendance à surgir et d'une façon bien inopportune dans les contacts que l'habitué du cinéma pourra faire avec l'univers religieux : prêtres, sacrement, etc... Cette superposition lui fera perdre le contact normal avec cet ordre de réalités.

« Quand le film est bon, il abuse forcément de la technique cinématographique. Les spectateurs sont essouffés d'émotions pieuses. Or il y a toujours quantité de gens pour croire que le nombre d'émotions religieuses fait le poids de la vertu et peut-être même le critère de la sainteté. Mais devient-on saint à force de saintes émotions ou à force de saintes actions accomplies en dehors de toute provocation émotionnelle ? » <sup>3</sup>

Malgré les quelques réserves si bien exprimées par Mme Vinay, je persiste à croire que le clergé devrait prendre de nouveau part à l'industrie du Québec et se glorifier du titre de « seul et véritable colonisateur » des Québécois. Nous pourrions ainsi laver nos films sales en famille et réaliser le but si superbement exprimé jadis par Paul Dupuis (lors d'une semaine du Film français à Montréal, où **Montparnasse 19** avait été présenté en primeur après que la censure eut rajouté un carton se lisant comme suit : « Ils se marièrent devant Dieu et les hommes », il s'agissait en fait de Modigliani et de sa maîtresse) : « Notre censure à nous s'explique dans un mot qui dit toute l'histoire de notre survivance, le mot famille. Notre censure tend à protéger la famille, qui demeure d'ailleurs la meilleure garantie de notre attachement à la France. Et nous, Canadiens français, quand nous parlons de notre censure, que ce mot-là au moins soit respecté.

« Notre censure ainsi comprise ne doit pas être un obstacle à la distribution des films conçus dans le but, non pas d'exciter et de flatter les plus bas instincts du peuple, mais dans le but de charmer l'esprit par le verbe, la composition, l'originalité d'une situation, un sens aigu de psychologie, l'interprétation, et enfin, par un dénouement conforme à nos plus hautes conceptions de la morale. »

Mais je laisserai M. Jacques Mordret conclure : « Le Cinéma ne peut exister sans l'usine coûteuse et exigeante — le « film », sans cette pellicule qui n'est qu'un corps matériel de quel-

ques livres enroulé autour de quelques bobines : c'est sa grande faiblesse... Mais ce corps tout noir se met à vivre dès que l'arc électrique est derrière pour le traverser de ses rayons : et c'est là sa puissance... Qu'inspiré par notre Foi, soutenu par notre connaissance de ce qu'il est, de ce qu'il exige, de ce qu'est le monde auquel il s'adresse, alors il peut vraiment « porter la lumière » : ce sera sa grandeur... Qu'avec nos prières ferventes, et la Grâce de Dieu, ce Lucifer ne soit pas un éternel Satan ! »

Oui, monsieur Gabias, je vous trouve bien timide, et à côté d'ancêtres tels que ceux que je viens de citer, je serais porté à croire que vous êtes tenté par l'athéisme. Mais sur certains points fondamentaux, vous avez parfaitement raison, « il faut qu'il y ait un cran d'arrêt quant à l'acceptation des films ». Je dirais même plus, étant persuadé que les communistes sont sur le

point de renverser le clergé québécois : il faut interdire LE CINEMA au Québec. Il faut que les Québécois se replient à nouveau sur eux-mêmes.

Croyez-moi, ce Lucifer (le cinéma) restera toujours un éternel Satan. Mais moi « je vous lave les mains », comme dit un jour César au Christ. On ne peut faire autrement quand on est « accumulé au mur », selon l'expression de Rod Gilbert des Rangers de New-York.

Malgré tout, je crois que l'an prochain je voterai pour Toe Blake au poste de secrétaire de la Province.

Jean-Pierre LEFEBVRE

- 
1. Déclarations publiques de M. Yves Gabias.
  2. Et l'essentiel c'est le ciel (Ti-pop).
  3. Mme M.-Paule Vinay, « Influence du cinéma sur les individus », Nos cours, l'Institut Pie XI, le 11 octobre 1952.

# hostie de comique!

## EXORDE

C'est bien beau de crier au talent, de vanter nos cinéastes, de les interviewer, de leur faire dire ce qu'ils pensent mais c'est tout à fait inutile s'ils ne peuvent pas continuer à faire des films. Des cinéastes chômeurs ne sont que des chômeurs, rien de plus. En d'autres termes, nos cinéastes sont dans l'ensemble intelligents, lucides, ils ont des tas d'idées mais ils n'ont pas les moyens de s'exprimer comme ils l'entendent, caméra en main.

Il n'est alors pas nécessaire de faire ici un « bilan », de comparer scrupuleusement les méthodes de travail et les idées des interviewés pour faire, à coups de nuances, la description minutieuse de la situation du cinéaste canadien : celle-ci se passe de définitions nuancées puisqu'elle est bêtement scandaleuse.

## LA GRANDE NOIRCEUR

Voici quelques exemples pris un peu au hasard des réponses aux **101 Questions**.

— **A Tout prendre** date de 1961-62 et **Le Chat dans le sac** de 1964. Groulx<sup>1</sup> et Jutra n'ont pas encore pu faire leur deuxième long métrage dramatique :

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

**Groulx :** Non.

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

Même si les films des neuf autres cinéastes sont un peu plus récents, leur situation est actuellement à peine plus brillante. Parmi eux, il n'y a qu'Owen et Godbout qui ont eu des offres pour faire d'autres films (en dehors de l'ONF) et encore celles-ci se sont avérées plus ou moins sérieuses :

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

**Godbout :** En dehors de l'Office... ? Une seule qui aurait pu être sérieuse... et qui était d'un producteur torontois, mais qui, lui, veut faire des films pour faire des sous et dont les limites qu'il m'impose me sont moins agréables en tous cas que celles que l'Office du film pourrait m'imposer. Ce sont des limites dans un autre sens si vous voulez. Il veut une histoire où l'on pourra très bien intégrer tout ce qui touche à l'aspect sexuel, religieux, jeunesse... un scénario sur mesure... Quand j'ai vu que c'était ça qu'il voulait, j'ai dit non merci.

Bref, la majorité des cinéastes se sont trouvés sans moyens de financer d'autres productions, pas tellement parce que des producteurs n'ont pas voulu leur faire confiance, mais bel et bien parce que des producteurs ça n'existe pas ici. Le cinéma d'ici est réduit à être moins qu'une industrie, c'est de l'artisanat. Il est d'ailleurs significatif que les réponses à la question « **Le cinéma est-il pour vous une industrie ? Un art ?** » soient restées bien théoriques, et que Pierre Patry, dont les productions se veulent les plus professionnelles possible, parla lui-même « d'artisans du film » en décrivant Coopératio. Seul Denis Héroux répondit en termes pratiques, parce que son film avait été conçu en fonction de vedettes et d'un public précis :

**Héroux :** Je voulais en arriver à faire une espèce de compromis. Dans **Pas de Vacances pour les idoles** il a fallu tenir compte beaucoup plus du côté industriel que du côté artistique, mais ça n'entraîne pas nécessairement en conflit. J'ai beaucoup aimé les films des Beatles et ça m'a fait dire que peut-être dans de tels films il était possible d'en arriver à un équilibre entre le côté industriel et le côté artistique.

Finalement il ressort que dans la plupart des cas (hors l'O.N.F.) le réalisateur a été obligé de s'occuper de tout, de la production à la distribution, d'occuper des fonctions qui seraient revenues à d'autres personnes si on avait ici une industrie « normale » du cinéma.

Les **101 Questions** ont en quelque sorte confirmé ce que tout le monde savait : il est difficile de faire du cinéma ici.

S'ils étaient à l'O.N.F., les cinéastes travaillaient dans des cadres mal adaptés à la production de longs métrages dramatiques ; l'Office aurait pu être le cadre idéal puisque l'argent, l'équipement y étaient, mais cette institution étant ce qu'elle est, c'est-à-dire un organisme fédéral destiné à faire de la publicité pour le Canada, tout ce qui y dérangerait l'image officielle du pays (image jamais définie, ce qui permet les censures les plus sournoises) était fort malvenu :

#### **95 — Avez-vous fait votre film librement ?**

**Groulx :** Non. La liberté est tronquée en entrant dans une institution comme l'Office national du Film. On sait très bien à quoi s'attendre, et si on ne sait pas on l'apprend vite, cette espèce de censure implicite qu'on ne nomme jamais mais qui est omniprésente. Quand un fonctionnaire vous dit : « Il ne faudrait pas mettre telle chose », on sait bien qu'il ne passe pas un jugement esthétique mais un jugement moral qui remonte au gouvernement fédéral et qui est celle de l'institution en question.

Financièrement, hors de l'Office point de salut — ou presque. Jean Pierre Lefebvre finance ses films en enseignant le français aux... Anglais pendant que Pierre Patry doit se livrer à des acrobaties financières à Coopératio, acrobaties dont rougirait un Sulpicien :

**Patry :** Le solde des devis est engagé et investi par les artisans eux-mêmes. C'est donc un solde dû qui doit entrer dans le budget final. Je ne vois pas qu'on puisse passer à côté d'un tel fait à moins de faire carrément

du bénévolat. Partant, il serait peut-être préférable de s'organiser en communauté religieuse ; personne n'est payé mais chacun est logé, nourri et habillé... Ce ne serait pas une mauvaise idée... (...) En principe l'ensemble du cachet est investi et son remboursement est prévu sur les recettes du film selon les modalités d'une procédure établie par contrat qui accorde une participation à perpétuité aux recettes au « pro rata » des cachets.

Techniquement, hors de l'office c'est souvent aussi l'utilisation d'un équipement inadéquat : Jean-Pierre Lefebvre fait une « bargain » pour le transfert et le mixage du son du **Révolutionnaire** pendant que Pierre Patry trouve difficilement son équipement :

**Patry :** Mais nous nous sommes rendu compte de la pauvreté de l'équipement 35mm à Montréal, dans l'industrie privée. Ainsi nous avons dû composer notre caméra avec des morceaux qui provenaient de cinq appareils différents.

J'aurais voulu, comme à l'O.N.F., utiliser l'Ariflex, un excellent appareil et qui se manipule très bien, mais j'aurais aimé avoir aussi l'équipement connexe pour les traveleings, etc. La lourdeur de l'équipement de **La Corde au cou** était paralysante. (...) Pour le son nous avons obtenu un vieil appareil de l'O.N.F., maintenant inutilisé, ne fonctionnant qu'à l'électricité. Parfois, dans les cas limites, nous nous sommes entendus avec d'autres gens qui ne tournaient pas telle ou telle journée, pour leur emprunter un Nagra.

Une fois le film fini — et il n'a généralement pas coûté cher, <sup>2</sup> \$76,545.45 en moyenne — il faut encore que le cinéaste, de peine et misère, trouve le moyen de le distribuer :

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

Enfin, pour abrégé ce qui commence à avoir l'air d'un mélodrame, ça va mal, très mal, et nos cinéastes sont une bande de maniaques de vouloir **tous** continuer à faire des films. Il faut que leur situation s'améliore car si rien ne change ils se retrouveront dans le rôle des pionniers héroïques mais sacrifiés.

#### **LES LENDEMAINS QUI CHANTENT**

Heureusement que certaines des conditions de production vont changer parce que le gouvernement fédéral a adopté une « **Loi établissant une**

**Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne** » sanctionnée le 10 mars 1967.

Cette société aura à sa disposition une somme globale de dix millions de dollars qu'elle pourra dépenser dans la production de longs métrages de cinq façons, selon l'article 10 de la loi :

- a) faire des placements dans des productions de longs métrages canadiens réalisés individuellement, en contrepartie d'une participation aux bénéfices qui en découlent ;
- b) consentir des prêts aux producteurs de longs métrages canadiens réalisés individuellement et exiger un intérêt sur ces prêts ;
- c) accorder aux cinéastes et aux techniciens du film qui résident au Canada des subventions pour les aider à accroître leur compétence technique ;
- e) conseiller et aider les producteurs de longs métrages canadiens, en ce qui concerne la distribution de ces films et les tâches administratives liées à la production de longs métrages.

Jusqu'au dernier paragraphe, tout va bien pour les cinéastes. Pourvu que la société soit bien administrée, ils pourront trouver l'argent, donc l'équipement, nécessaires à leurs productions. Cette aide gouvernementale, tous les cinéastes la souhaitaient, et il serait fort mal venu de ne pas voir là un élément très important de solution à leurs problèmes. On a cependant laissé, volontairement ou non, la distribution dans le vague le plus total : qu'est-ce que ça veut dire « conseiller et aider... en ce qui concerne la distribution » ? Ça veut peut-être dire que le gouvernement n'a pas voulu mettre la charrue devant les bœufs et qu'il veut attendre pour voir si les films seront distribués ou non avant d'intervenir.

Il n'est pas tellement difficile de prévoir ce qui arrivera et je crois qu'il faut plus qu'aider ou conseiller, il faut intervenir vigoureusement dans le système de distribution pour permettre à ces films (américains) qui passent dans les salles contrôlées par les grands réseaux (américains)

de distribution. Si on n'intervient pas, il arrivera ce qui est arrivé dans le passé, les films resteront un bon bout de temps sur les tablettes — comme s'ils devenaient meilleurs en vieillissant — avant de passer furtivement dans un cinéma « d'art » réservé à une minorité distinguée, l'élite, justement celle qui s'aplatit actuellement devant **Un Homme et une Femme**. Il faut que nos films soient vus par le plus grand nombre de spectateurs possible.

## MORALE

Le cinéma parce qu'il est perçu directement, immédiatement, possède un coefficient de réalité que n'ont pas les autres arts. Il est l'instrument idéal d'une prise de conscience collective, et je ne suis pas le dernier à le dire. Notre société a besoin de ses cinéastes pour savoir ce qu'elle est et ce qu'elle veut, à travers leurs œuvres. Réussies comme ratées, bonnes comme mauvaises, elles expriment toutes à un niveau ou à un autre, une réalité qui est la nôtre et qui nous a échappé trop longtemps pour qu'on se permette une fois de plus de passer à côté.

Pierre THEBERGE

P.S. Elle se réveilla. Puis, son premier ministre annonça pour la quatre-vingt-quatorzième fois depuis sept ans que ça n'allait pas tarder. Convenons-en, la belle province met bien du temps à accoucher de sa loi d'aide au cinéma. Pourtant, la culture... c'est à qui ? A nous autres ou aux Anglais ?

1. Gilles Groulx vient d'entreprendre un second long métrage pour l'O.N.F. Jutra attend toujours.

2. **A Tout Prendre** : \$60,000  
**Le Chat dans le sac** : \$34,000  
**La Corde au cou** : \$125,000  
**Le Festin des morts** : \$280,000  
**La Neige a fondu sur la Manicouagan** : \$32,000  
**Nobody Waves Goodbye** : \$75,000  
**Pas de Vacances pour les idoles** : \$45,000  
**Le Révolutionnaire** : \$16,000  
**Sweet Substitute** : \$15,000  
**La Vie heureuse de Léopold Z** : \$70,000  
**Yul 871** : \$90,000

# CRITIQUES

## HOW TO SUCCEED IN BUSINESS WITHOUT REALLY TRYING -

DE DAVID SWIFT

J'écris : « ... Une méchanceté féroce et un humour corrosif anatomisent la grande entreprise nord-américaine » et, comme Martial Dassylva, j'ai écrit un cliché !

Or voilà le succès bien paradoxal de **Succeed**, d'utiliser les clichés les plus éculés pour en décrire un autre.

On aurait certes apprécié une écriture plus moderne, plus elliptique ; on aurait aimé des chorégraphies plus enlevantes à la **West Side Story** ; on aurait souhaité, en somme, que Tashlin (qui y aurait mis tous ses gags) ou Lester (qui aurait continué de se moquer de l'Establishment) tournent **Succeed**. Mais c'est là bien mal approcher le film.

La vraie qualité de **Succeed**, c'est d'abord d'être raté puisque raté il l'est à l'image même de tous ses protagonistes qui arpentent les corridors de l'entreprise Wicket ; la qualité de **Succeed** est d'avoir un cœur aussi fabriqué que celui de la somptueuse Michèle Lee dans le rôle de la secrétaire-qui-comprend-bien-les-ambitions-d'un-jeune-commis-de-bureau.

On ne peut pas reprocher à **Succeed** d'être impersonnel : c'est là son sujet ; et il fallait sans doute à Swift assez de courage pour faire un film aussi anonyme que **Succeed**.

D'autant plus qu'à la limite, c'est l'impersonnalité même des grandes entreprises cinématographiques qui est mise en cause.

Peu importe comment on le regarde à partir de maintenant, le film ne se voit plus de la même façon : si David Swift voulait lucidement et explicitement tout ce qui est dans le film : tant mieux et voilà un homme d'une assez grande lucidité ; mais personnellement, j'en doute. Le film est la copie conforme du monde du cinéma et remplacez Wicket par MGM et vous avez un film dont la réussite est l'envers de sa médaille et son propos la raison même de son échec.

Jacques LEDUC

## CHANTAL EN VRAC

DE JACQUES LEDUC

Jugées selon les standards établis, les nouvelles façons de dire peuvent facilement sembler maladroitement et « amateur », sans même qu'elles aient la consolation de faire scandale. C'est probablement ce que l'on dira de **Chantal en vrac** de Jacques Leduc qui s'engage de plain-pied dans cette voie où il ne risque pas de se faire reprocher sa trop grande audace mais plutôt une supposée incompétence, alors qu'à l'O.N.F., il aurait été tellement plus facile et plus politique d'œuvrer dans des directions qui permettent des œuvres plus brillantes.

Il est sûr que le film est déconcertant pour celui qui est habitué aux « films œuvres d'art » qui sont tout inclus en eux-mêmes et où la démarche esthétique se résout dans une certaine propreté d'exécution. Cependant sous l'apparence de brouillon du film de Jacques Leduc

se cache la solution de ce faux problème du fond et de la forme. **Chantal en vrac** est d'abord une idée de structure. Cette structure ne s'applique pas à un supposé fond ou à une supposée forme, mais elle organise une durée. Le premier carton du film, après le titre, est explicite là-dessus : UN FILM DE... (autre carton) 45 MINUTES. C'est un gag bien sûr, mais c'est aussi une indication au spectateur qu'il va attendre la fin du film pendant 45 minutes et que son attente sera qualifiée de différentes façons. C'est une façon d'indiquer que le film prendra 45 minutes de la vie de celui qui le regarde et que le film se situe également au niveau de l'expérience personnelle du spectateur et de sa participation. Ainsi la structure du film est à la fois fond et forme selon le point de vue de participation : elle peut être le fond d'une nouvelle forme originée par l'activité mentale du spectateur, elle peut aussi être la forme d'un nouveau contenu véhiculé par le spectateur. Ces affirmations sont un peu faussées par l'inopportunité des mots « fond et forme », en fait les deux processus sont simultanés et le film nous oriente tantôt plus vers l'un tantôt plus vers l'autre.

On peut donner aux éléments qui composent **Chantal en vrac** une valeur référentielle à deux niveaux. Les éléments font d'une part référence à d'autres éléments du film ; cela amène le spectateur à constamment jouer avec le film, à le reconstruire selon les nouvelles formes qui sont suggérées par les possibilités de rapports entre les éléments. Ces éléments font aussi référence à des événements extérieurs au film (par exemple les newsreels), forçant le spectateur à replacer les éléments du film entre eux et le film lui-même par rapport à un réel extérieur dans lequel le spectateur est impliqué de différentes façons. Les newsreels se sont présentés à moi comme des moments actifs de réévaluation du film, opposés aux moments entre les newsreels qui étaient des périodes d'attente et de passivité face au film. Il y a des moments où le film nous laisse entièrement à nous, même durant la séquence de baignade, la double séquence du récit de la mort de Serge et surtout durant ce long monologue de Jean Lemoyne sur Rabelais. Durant ces séquences le spectateur est placé à l'intérieur du film, qui en retour, lui laisse la place pour y mettre ce qu'il veut.

Il y a certains moments critiques où les deux attitudes se rencontrent, tel ce merveilleux monologue de Chantal qui débute par une série de

lieux communs qui commandent une attitude passive jusqu'à ce qu'insensiblement le propos devienne d'une telle gravité que l'on doit doubler l'attitude originelle dans une attitude active de réévaluation. Le même malaise survient quand, au monologue de Jean Lemoyne, se superpose un newsreel, le malaise déborde rétroactivement sur tout le film et se perpétue pendant et après la dernière séquence où Chantal et Robert, revenus à la ville et sous la pluie, ne peuvent plus résoudre leur aventure dans l'insouciance.

Ainsi, à un premier niveau le film est une parenthèse de 45 minutes dans le temps du spectateur qui, à un deuxième niveau, le fait éclater dans toutes les directions en même temps vers des durées antérieures, postérieures et simultanées, tirées de son bagage d'expériences personnelles de la durée objective du monde autour de lui. Au-delà de cet apport positif, **Chantal en vrac** a une autre importance, celle de porter un autre coup à ce mythe qui veut que l'avenir du cinéma canadien soit dans un supposé professionnalisme qui ne signifie plus rien.

Pierre HEBERT

## OPUS 3

DE PIERRE HÉBERT

Tout ce qui a rapport à ma vue est remis en question et j'apprends que dans des conditions limites, l'œil n'est pas digne de confiance. Voilà **Opus 3**, de Pierre Hébert, et voilà aussi qu'il est beaucoup plus que ça.

**Opus 3** est un essai, et par là même une réflexion, sur les mécanismes physiologiques qui rendent possible la projection d'une image cinématographique. Le cinéma existe à partir du principe que l'excitation lumineuse sur la rétine persiste pendant  $\frac{1}{50}$  à  $\frac{1}{30}$  de seconde. C'est le phénomène de la persistance rétinienne. Mais au cinéma, l'œil n'est jamais bousculé. Or si l'on brise cette continuité qui fait que le cinéma est cinéma et que deux ou plusieurs images se suivent sans continuité directe, toutes ces images individuelles, qui sont en quelque sorte des séquences, de  $\frac{1}{24}$  de seconde, embarquent, à

proprement parler, les unes par-dessus les autres, se superposent en s'annulant ou en se complétant grâce aux faiblesses de l'œil.

Voilà le point de départ de **Opus 3**.

**Opus 3** force les muscles de l'iris à un point tel que ces muscles ne peuvent plus fonctionner normalement — et c'est alors que commence **Opus 3**, maintenant que l'œil est complètement dominé et que le nerf optique ne transmet que des images qui n'existent pas en réalité. Et de jouer ainsi sur les limites entre ce qui est vrai et ce qui est faux, entre le vrai réel et le vrai virtuel, voilà qui rend **Opus 3** drôlement cinématographique d'une part, drôlement fondamental par rapport à l'expérience cinématographique globale, d'autre part.

L'œil crée des images : appelons-la une image physique puisqu'elle provient de mon œil ; l'esprit crée aussi des images, à partir de perceptions sensorielles, d'accord, mais créations de l'esprit quand même : appelons-les images spirituelles.

L'image physique créée par l'œil entre deux vraies images d'**Opus 3** est une image qui s'apparente, par analogie, à cette autre image, spirituelle cette fois, que les films laissent dormir en nous. A cette image spirituelle que le cinéma dépose en nous, rapprochons donc cette autre image, physique cette fois, qu'**Opus 3** nous force d'accomplir. Et les deux pôles les plus importants du cinéma se réconcilient et se rejoignent. La persistance rétinienne rejoint ici le pouvoir qu'a le cinéma de nous émouvoir, de nous toucher. Pierre Hébert se sert des mécanismes physiologiques pour révéler, par le biais de l'essai, les dessous du phénomène de la transmission.

Il y a, en voyant **Opus 3** dix ou vingt fois plus d'images que n'en sont imprimées sur la

pellicule ; et elles existent, ces images-là, parce que l'œil leur donne la vie ; de la même manière que mon esprit donnerait la vie à des séquences de film qui se seraient assoupies en moi et à ce moment, je deviens le film, à la fois héros et bandit.

**Opus 3** est révélateur (au sens du composé chimique qui fait sortir l'image sur une pellicule) parce qu'il nous éclaire, de l'intérieur, sur ce monde obscur des rapports entre l'œil et l'esprit devant un film. **Opus 3** est une réflexion sur le cinéma parce qu'il fait réfléchir sur le cinéma, et c'est là la fonction de tout film véritable que de faire réfléchir, et de faire réfléchir sur le cinéma.

**Opus 3** est aussi un poème ; un poème sur les formes simples : le cercle, le carré, le losange ; les droites et les diagonales ; le noir et le blanc ; mais un blanc envisagé comme la somme de toutes les couleurs ; l'œil décomposera ce blanc et créera ses propres couleurs, au gré des accords entre l'œil et l'esprit. De telle sorte que la pellicule, bien qu'en noir et blanc, deviendra rouge ou bleue et l'écran pétillera littéralement de couleurs. Mais ceci procède des mêmes mécanismes.

Ajoutons que la structure initiale de **Opus 3** est aléatoire et que ce simple fait rend encore plus pertinents les éléments de réflexion auxquels chacun peut accéder devant le film.

L'évidence d'**Opus 3** m'éblouit. Je me sens forcé de revoir le jugement — un peu hâtif, sans doute — naguère porté sur certains films non-figuratifs ; je me sens forcé, aussi de réfléchir sur les films à venir dans une nouvelle optique. **Opus 3** m'éclaire ; j'aime **Opus 3**.

Jacques LEDUC

# objectif

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

Abonnement : \$5.00 pour 8 livraisons.

Nom.....

Adresse.....

Je désire que mon abonnement commence avec le numéro .....

OBJECTIF, Case postale 64, Station « N », Montréal 18



## CINÉCLAIR<sup>ENRG</sup>

MONTAGE / ANIMATION / PRODUCTION

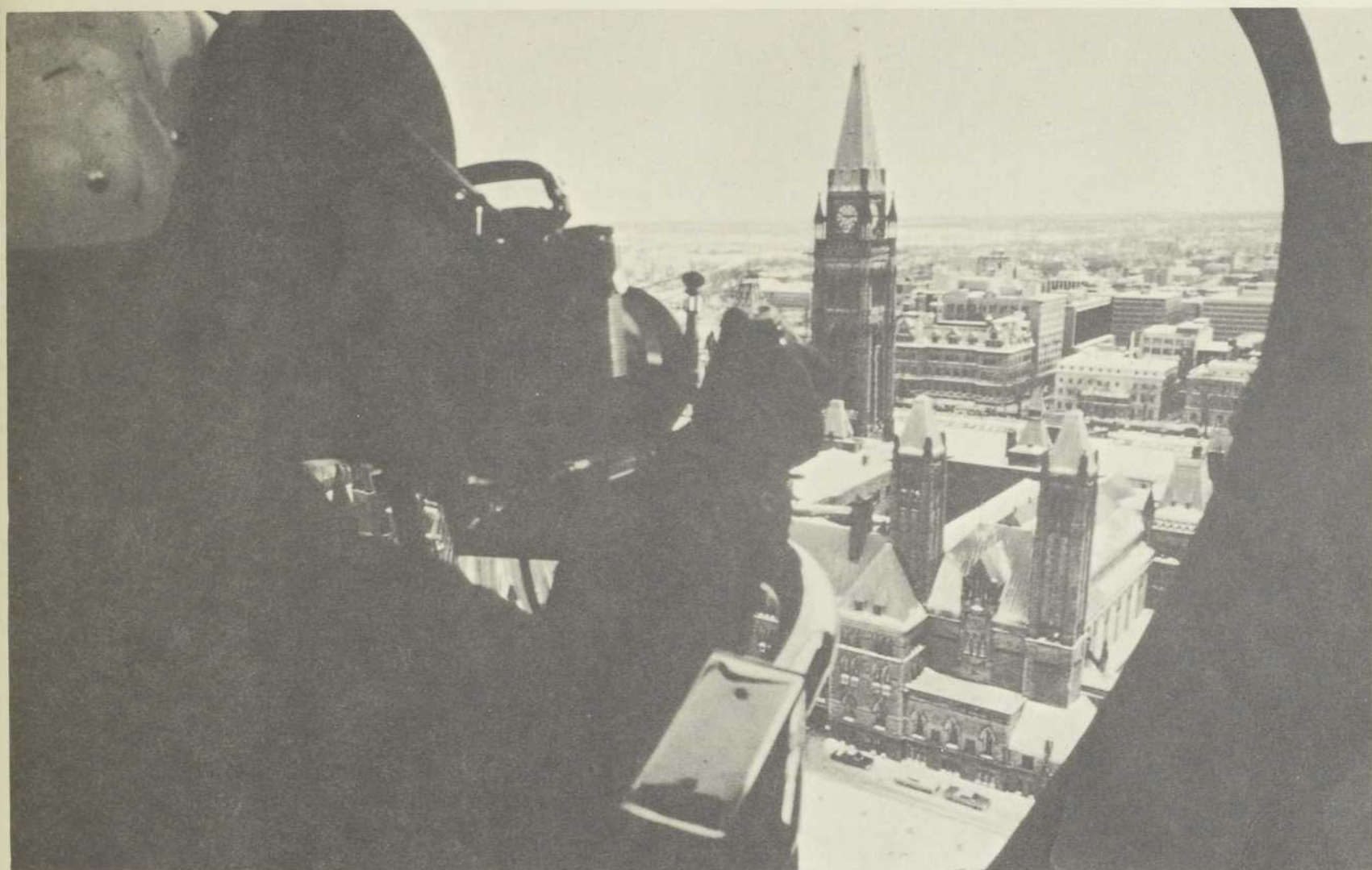
COMMERCIAUX TV

FILMS EDUCATIFS & DOCUMENTAIRES

JEAN-CLAUDE PILON 937-8352

1647 STE-CATHERINE O. - MONTREAL 25





## productions de l'Office national du film du Canada

Distribué par  
l'Office national du film  
du Canada

Ces films peuvent être  
obtenus de tout bureau de  
distribution de l'Office national  
du film, à plusieurs cinémathèques  
publiques, conseils du  
film et cinémathèques de  
films éducatifs.

### Hélicoptère Canada

35mm et 16mm Couleur  
Durée: 50 minutes

Au cours d'un survol spectaculaire, ce film tente de glaner, dans le vent du Canada, les images d'un pays et le chant d'un peuple.

### Pour la suite du monde

35mm et 16mm Noir et blanc  
Durée: 1 heure 45 minutes 22  
secondes

Sur la trame des gestes quotidiens, une tapisserie d'un caractère quasi mythique où figurent la puissance des marées, le culte des ancêtres et une conception sacrée de la tradition.

### Astataïon ou Le festin des morts

35mm et 16mm Noir et blanc  
Durée: 79 minutes 13 secondes

Aperçu de l'aventure surhumaine  
des Jésuites missionnaires en  
Nouvelle-France, de 1611 à 1760.

### Un autre pays

35mm Superscope et 16mm  
Noir et blanc

Durée: 69 minutes 24 secondes

Histoire des pionniers de 1907  
qui ont transformé la vaste immen-  
sité de l'Ouest canadien en un  
gigantesque grenier à blé.

### Le chat dans le sac

16mm Noir et blanc

Durée: 74 minutes 3 secondes

Les problèmes qui tourmentent le  
héros sont spécifiquement cana-  
diens. Mais l'inquiétude, l'an-  
goisse, la révolte exprimées dans  
le film sont propres à la jeunesse  
de tous les pays et de toutes les  
époques.



BIBLIOTHÈQUE  
NATIONALE  
23 JUIN 1971  
PUBLICATIONS  
PÉRIODIQUES



visitez notre kiosque  
à l'expo-théâtre lors  
du festival international du film



- premier distributeur des films de qualité au canada
- premier exportateur de films canadiens à l'étranger

**art films**

4669, rue saint-denis  
montréal, 34<sup>e</sup>, qué.  
tél. (514) 842-8935  
cable - artfilms