

41

# cinéma québec

Vol. 2, No 3

75¢

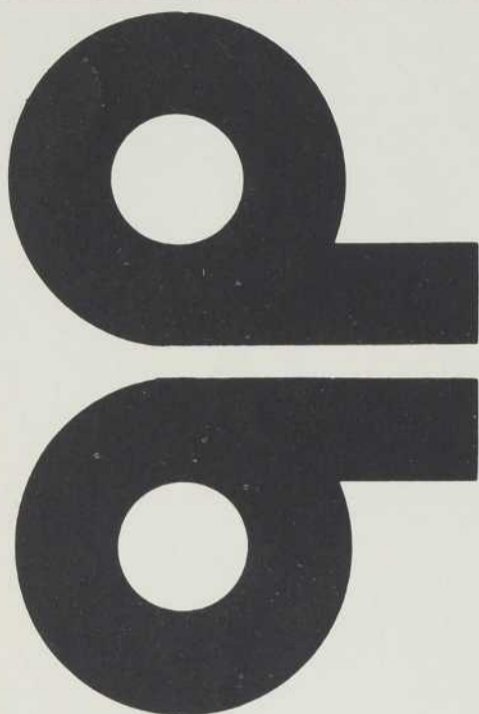


VIDEOTHEATRE TOUS LES SOIRS,  
SAUF LE LUNDI, A 20 HEURES

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES  
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION

PLUS DE QUARANTE VIDEOGRAMMES  
A VOTRE DISPOSITION



**POTTERTON  
PRODUCTIONS INC.**

CASE POSTALE 948  
NIVEAU 3  
PLACE BONAVENTURE  
MONTREAL  
QUEBEC  
(514) 875-6470

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

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

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC  
265 OUEST RUE VITRE, MONTREAL • QUEBEC

(514) 861-5483



*Votre prochaine  
production cinématographique  
est-elle  
pleinement assurée?*

Nous pouvons assurer les dépenses imprévues résultant de:

- Blessures, maladies ou mort d'un interprète.
- Dommages aux: accessoires, décors ou costumes, équipement, à la propriété d'autrui, négatifs, caméras, pellicules, son ou développement défectueux.
- Dépenses additionnelles.
- Responsabilité compréhensive des producteurs incluant erreurs et omissions.

Veillez communiquer avec M. Michel Labelle



**Seymour Alper  
& Company  
Ltée**

5165 Queen Mary Road, 3e étage  
Montréal 248, Québec, 489-8601

Nous nous spécialisons en assurance de productions  
cinématographiques

Photo couverture: Geneviève Bujold dans une scène de *Journey* de Paul Almond.

ont pris la parole, dans ce treizième numéro:

Robert Boissonnault, Pierre Demers, Michel Euvrard, Richard Gay, Jean Leduc, André Leroux, Gilles Marsolais, Agathe Martin-Thériault, Jacques Parent.

**Direction:**

Jean-Pierre Tadros

**Comité de rédaction:**

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

**Collaborateurs:**

Pierre Demers, Jean Leduc, Gilles Marsolais

**Correspondant:**

André Pâquet

**Administration, publicité**

Connie Tadros

**Conception graphique:**

Louis Charpentier

**Secrétariat:**

Louise Deslauriers

**Distribution:**

Les distributions Eclair  
Tél.: (514) 353-6060

**Abonnements:**

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

Etats-Unis, ajouter un dollar

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

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

**Cinéma/Québec**

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

---

## Informations

---

- 4 L'irritante question de la langue dans la diffusion du cinéma québécois en France
- 6 Le catalogue des films Faroun
- 8 La semaine de la critique à New York
- 9 Educfilm

---

## L'évolution des cinéastes québécois

---

- 12 Les cinéastes québécois et l'Office national du film: la séquence du film pour la télévision, une étude de Robert Boissonnault

---

## Cinéma québécois

---

- 20 **Le temps d'une chasse**  
Pas tout à fait une oeuvre,  
Michel Euvrard
- 25 **La maudite galette.**  
Notre condition interrogée,  
Richard Gay
- 28 **Les colombes.**  
Une mythologie québécoise toujours à déchiffrer,  
Jean Leduc
- 30 **La vie rêvée.**  
Jeunes femmes en proie aux images,  
Agathe Martin-Thériault

---

## Etude

---

- 32 L'audio-visuel au Québec à un carrefour,  
par Jacques Parent, directeur de la production, OFQ

---

## Cinéma alternatif

---

- 38 Collectif Jeune Cinéma, une enquête d'André Pâquet

---

## Témoignage

---

- 42 Le cri d'espoir des Berrigan

---

## Critiques

---

- 44 Fat City
  - 46 Deliverance
  - 47 Il était une fois un flic
  - 48 Dead Landscape
  - 49 Slaughterhouse-Five
  - 50 The Great Northfield, Minnesota Raid
-

# libre opinion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# informations/notés documents

## Le catalogue de films Faroun

Sérieusement, que demande-t-on à un catalogue de films? D'abord et avant tout, la liste des films que distribue le distributeur en question. Cela ne nous intéresse pas de savoir que **Tarzan prisonnier de Dracula** (inutile de chercher ce film chez Faroun et ailleurs...) a déjà été disponible chez tel distributeur et que pour des raisons obscures (caprices des réalisateurs, des producteurs, ou des projectionnistes?) ce précieux film a été retiré de la circulation.

Et pourtant, si vous êtes amenés à fréquenter de temps en temps les catalogues des films des distributeurs de longs métrages montréalais, vous découvrirez des dizaines de longs métrages fantômes qui hantent ces vademecum du parfait petit programmeur de films. Pendant près de deux ans, certains distributeurs (je vous laisse deviner lesquels) ont fait leur nom, ou leur renom, avec des films comme **Yellow Submarine** et comme **Viva la Muerte** qu'ils ne distribuaient pas encore. Et ces maisons de distribution continuent aujourd'hui d'afficher des films-vedettes dans leur catalogue publicitaire. Ces précieux films-appât restent naturellement toujours inaccessibles!

Cette pêche-fantôme ne se pratique heureusement pas chez Faroun. Cette maison a déjà distribué un film bolivien intitulé **Le sang du condor**. Mais ce film n'est plus disponible; on ne le retrouve plus dans le catalogue 1973. Point final. Je connais plusieurs distributeurs qui auraient préféré conserver le titre de ce film dans leur catalogue. On ne sait jamais...

Ce catalogue des films Faroun a donc au moins le mérite de nous offrir des films que possède cette maison de distribution. Par les catalogues de films qui courent, cette franchise nous étonne!

Mais ce n'est pas tout. Car en plus de fournir la liste des films disponibles, on (les programmeurs de films) demande à un catalogue de nous donner certaines informations sur ces films. La plupart des autres catalogues se contentent de reproduire le poster publicitaire des films (vielle méthode américaine) comme point de vue critique. Mais, curieusement, depuis quelques mois, les distributeurs montréalais se cultivent: ils utilisent les fiches cartonnées (Films à l'écran) de l'Office des communications sociales en guise de commentaires à leurs films. En prenant bien soin de faire sauter quelques détails encombrants (comme l'année de la réalisation du film, le nom du vrai distributeur et la tendancieuse appréciation morale), ils reproduisent fidèlement, dans leur catalogue, ces descriptions de films pour le moins orientées. C'est sans doute leur façon particulière de sauver (plutôt facilement) la "culture cinématographique". L'Office des communications sociales leur donne bonne conscience et ils croient travailler pour la bonne cause...

Pour sa part, Jacques Parent (le rédacteur du catalogue des films Faroun) ne s'est pas inspiré des fiches cartonnées de l'O.C.S. pour présenter les films de son employeur. Il a rassemblé la plupart des feuillets publicitaires que faisait parvenir la maison Faroun à ses clients habituels et il en a fait le contenu du premier catalogue Faroun. La description de chacun des films comprend les détails techniques, sa durée, son origine nationale, le nom du réalisateur, et un

bref résumé du scénario. En plus, cette description est souvent accompagnée d'une appréciation critique tirée d'une revue de cinéma ou d'un hebdomadaire. Il faut le dire tout de suite, la maison Faroun ne distribue pas n'importe quel film. Faroun diffuse (le mot est plus juste que distribuer) surtout les oeuvres des jeunes cinémas nationaux et celles du cinéma québécois. Laissons de côté pour l'instant les films pour enfants qui ont fait, avec raison, la réputation de ce distributeur. Ce qui m'intéresse plus directement ici, comme programmeur de cinéma marginal, ce sont ces longs métrages brésiliens, hongrois, suisses, tchèques, suédois, sénégalais, français, polonais, et surtout québécois introuvables chez les autres distributeurs. Et ces films sont disponibles au moins chez Faroun.

On peut donc mesurer l'utilité pédagogique d'une telle programmation et le rayonnement culturel du travail de distribution/diffusion de cette maison.

Cependant, ce qu'on peut reprocher aux informations que donne Jacques Parent (Réal La Rochelle avait déjà contribué à ce travail depuis les débuts de Faroun) sur les longs et courts métrages, c'est que l'année de la réalisation des films n'y apparaît pas souvent et que le résumé semble parfois très impressionniste. Un catalogue de films devrait procurer aux programmeurs de cinéma marginal une information plus complète sur les films qu'ils n'ont pas toujours vus. Il reste difficile de trouver une bonne documentation sur les oeuvres de ces jeunes cinémas nationaux. On n'est pas tous abonnés aux revues de cinéma tchèques...!

Ceci dit, que demande-t-on à un catalogue de films? Rien d'autre, si

ce catalogue peut nous offrir les films les plus représentatifs des cinémas nationaux actuels et un panorama impressionnant des films québécois de ces dix dernières années. Si chaque description de film était complétée par une bibliographie critique (je rêve en couleurs!), ce petit catalogue des films Faroun serait plus utile et indispensable que le dictionnaire des films de Sadoul...

J'ai oublié de signaler qu'on retrouve, dans ce catalogue de 140 pages, 150 longs métrages et 80 courts métrages pour adultes; 40 longs métrages et 80 courts métrages pour enfants (qu'on a oublié de décrire, faute d'espace), un répertoire de films pour les cours au secondaire, au cégep et à l'université (la première tentative d'un distributeur pour faire accepter le cinéma comme document pédagogique et comme instrument culturel; il est cependant dommage que ce répertoire n'ait pas été commenté par les professeurs concernés), la liste impressionnante (pour un cinéphile québécois élevé par le cinéma américain) des réalisateurs de longs métrages classés par pays d'origine (l'Allemagne, l'Argentine, le Brésil, la Bulgarie, le Canada, l'Espagne, les USA, la France, la Grande-Bretagne, la Hongrie, l'Inde, l'Italie, le Japon, le Mexique, la Pologne, la Roumanie, la Russie, le Sénégal, la Suède, la Suisse, la Tchécoslovaquie), les courts métrages classés par spécialités et tout ce qu'il faut savoir pour se procurer les films Faroun...

Le programmeur (nous le sommes tous) de cinéma marginal qui ne possède pas au moins un exemplaire de ce catalogue ne peut être honnêtement pris au sérieux.

Pierre Demers



la plus importante  
revue de cinéma  
d'Europe

tous les mois - 3,50 F

**cinéma 72**

éditée par la Fédération  
Française des Ciné-clubs.

6, rue Ordener - Paris (18<sup>e</sup>)

abonnement un an : 29 F.

Ciné-clubs : 25 F.

C.C.P. 53.97-81 - Paris.

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

### CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

— PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

#### ANAMORPHIQUES (1:2.35)

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

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

**HELEVISION:** Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

#### CAMERAS

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

#### ECLAIRAGE

Ligne complète de  
et vendeurs pour  
Mole Richardson  
Colortran  
Westinghouse  
Roscolene

#### STUDIOS DE SON

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

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

#### SPHÉRIQUES

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

#### SON

Nagras  
Senheisser  
Electrovoice

#### GENERATEURS

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

## La semaine de la critique à New York

Après le public parisien, le public new yorkais pourra voir vers la fin du mois de novembre (du 16 au 27 novembre, au Musée d'Art Moderne), l'ensemble des films présentés lors de la XIe Semaine de la Critique à Cannes en mai 1972. On a pensé qu'il serait peut-être utile de dire quelques mots au sujet de cette manifestation pour le profit des Québécois qui pourraient se trouver à New York ou qui seraient disposés à effectuer le voyage spécialement à cette occasion.

Les cinéphiles connaissent bien cette Semaine (intitulée exactement "Semaine Internationale de la Critique Française") qui se déroule hors la manifestation officielle de la Croisette, au même titre que la Quinzaine des Réalisateurs, le Marché du Film et les innombrables projections parallèles qui ont lieu un peu partout dans la ville de Cannes pendant la durée du Festival. (1)

La commission de sélection, composée essentiellement de critiques français, retient chaque année une dizaine de films de qualité (et qui, de ce fait, offrent un caractère peu commercial) de jeunes cinéastes qui en sont à leur premier ou à leur deuxième long métrage. On doit aux organisateurs de cette Semaine, conçue à l'o-

rigine par Georges Sadoul, d'avoir joué par le passé un remarquable rôle d'ouverture, d'avoir peut-être même favorisé l'émergence de nouvelles générations de cinéastes, notamment dans le Tiers-Monde, en tout cas d'en avoir fait le lieu de découvertes passionnantes, même s'ils n'ont pas encore réussi à assurer une diffusion normale des films sélectionnés.

Huit films ont été choisis cette année, dont seulement sept ont été effectivement présentés au public - le gouvernement brésilien ayant, pour des raisons qu'on soupçonne aisément, opposé son veto à la projection de **Prata Palomares**, du cinéaste André Faria, probablement le film le plus attendu de cette manifestation.

Il a été dit précédemment dans cette revue (2) à quel niveau d'excellence se situait **Winter Soldier**, film sans concession réalisé en direct par un collectif anonyme sur des témoignages de vétérans de la guerre du Vietnam, ainsi que tout le bien qu'il fallait penser du sympathique essai de René Vautier, **Avoir vingt ans dans les Aurès**, fondé en partie sur l'improvisation. De même, il n'y a pas lieu de revenir sur **La maudite galette** de Denys Arcand (3), film authentiquement québécois prouvant qu'il est possible d'afficher notre différence, de dire notre façon d'être au monde, sans se laisser glisser sur la pente facile de la complaisance. Les amateurs pourront également voir ou revoir **Fritz**

**the Cat** de Ralph Bakshi (U.S.A.), film d'animation ne s'inspirant pas de l'esthétique ni de la philosophie propres aux Productions Walt Disney et qui, à travers un graphisme pas très neuf mais relativement audacieux, réussit le tour de force de s'adresser aux adultes pour leur dire des choses graves, pour leur faire part des obsessions, du déchirement et de l'aliénation de l'Amérique actuelle. (5).

Voici maintenant quelques notes concernant les trois autres films présentés au cours de cette Semaine. Racontant l'aventure des neuf contestataires catholiques de Catonsville (Maryland) qui ont brûlé des livrets militaires d'un centre de recrutement en octobre 1968 et qui se sont faits volontairement inculper afin de pouvoir dénoncer au cours de leur procès la politique américaine à travers le monde depuis vingt ans (dont le Vietnam est l'exemple le plus récent et le plus évident), **The Trial of the Catonsville Nine (Le plus beau jour de notre vie)**, bien que sympathique et louable dans ses intentions générales, est probablement le film le plus faible de cette Semaine de la Critique. Les contestataires semblent avoir agi pour des motifs purement humanistes (référence constante à Dieu) et s'ils dénoncent certaines collusions et certaines pratiques, ils refusent ou semblent incapables de se livrer à une analyse des mécanismes qui les favorisent. Adaptation d'une pièce de théâtre écrite par le père Berrigan (d'après sa propre ex-

périence et d'après les notes du procès) et mise en scène par Gordon Davidson qui est aussi le réalisateur du film, et tourné en une semaine avec trois caméras selon des méthodes propres à la télévision, **Catonsville...** demeure fortement tributaire d'une esthétique théâtrale conventionnelle malgré les libertés que s'accorde le réalisateur pour rendre le sujet plus vivant. Le pathos dans l'argumentation des personnages est parfois souligné par certains effets de caméras ou par des astuces au niveau du montage pour rendre les transitions plus fluides, qui nuisent finalement à la vérité du propos. Le spectateur en arrive à percevoir l'événement comme une pure démonstration *fictionnelle* passablement trafiquée.

**Der Hamburger Aufstand Oktober 1923 (Souvenirs - témoignages sur l'insurrection de Hambourg d'octobre 1923)**, réalisé avec peu de moyens par trois cinéastes allemands de Berlin-Ouest (Reiner Etz, Gisela Tuchenhagen, Klaus Wildenhahn), témoigne de cet épisode mal connu de l'histoire du Mouvement Ouvrier allemand, en utilisant les photos d'époque et les déclarations des survivants. A travers une dialectique un peu lourde, où le souvenir déborde sur le présent avec le goût de cendres de l'échec, le film se noie rapidement dans une série de détails anecdotiques sans intérêt véritable pour une éventuelle analyse approfondie de cette insurrection. Les répétitions inutiles proviennent du fait qu'il fut con-

**PRISMA**

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

çu à l'origine pour être visionné en trois blocs distincts d'environ quarante minutes chacun: "Souvenirs" - souvenirs épars concernant l'insurrection; "L'histoire de Lieschen Muller" - faits centrés sur un cas type; "Barmbek: l'insurrection est brisée" - constat d'échec. Le film devient éloquent lorsque certains auteurs de cette insurrection aventuriste, commandée par le Parti communiste, racontent la vie qu'ils ont menée par la suite, plus souvent dans les camps nazis et les prisons qu'à l'air libre. A voir et à entendre ces travailleurs, on a l'impression qu'ils auraient encore bien des choses à dire à propos du Mouvement Ouvrier d'alors et, sur ce plan, le film nous laisse sur notre faim.

**Pilgrimage**, de Beni Montresor (Italien vivant à New York), est un film ambitieux et réussi. La difficulté était de taille de vouloir décrire le cheminement intérieur d'un adolescent vers son accomplissement personnel, i.e. ici, dans sa lutte pour se libérer du modèle envahissant du père, jusqu'à la mort de celui-ci, signe de sa libération véritable, de son passage à l'âge adulte. Concernant le rituel d'initiation vécu par l'adolescent (le film emprunte les formes du récit mythologique), présidant au passage de la mort à la vie, Beni Montresor s'inspire de Jung qu'il cite volontiers: "... une sorte de pèlerinage spirituel pendant lequel le pèlerin s'initie à la nature de la mort, c'est un voyage de renoncement et de pénitence engendré par l'amour. Cet amour est le plus souvent représenté par une initiatrice qu'un initiateur..." (**L'Homme et ses symboles**). Cette quête (à travers les rues de New York - témoignage éloquent de la décadence de nos valeurs occidentales) d'une autre vie est traduite avec une écriture

extrêmement raffinée, pudiquement sensuelle, et fait de **Pilgrimage** un film étrange et attachant, au ton personnel, se situant à la limite de la sophistication.

Malgré les réserves formulées à l'endroit de certains de ces films, il n'en demeure pas moins au total que la Semaine de la Critique joue un rôle utile de prospection dans le domaine du jeune cinéma et que tous les films mentionnés qui seront présentés à New York, méritent d'être vus et connus.

Gilles Marsolais

(1) cf. **Cinéma/Québec** vol. 1, no 10.

(2) cf. vol. 2, no 2, pp. 41-42.

(3) on se reportera, en particulier, à l'article de Richard Gay dans ce numéro.

## Educfilm

Nouvelle maison de production à Montréal, mais qui, pour une fois, ne touchera ni aux longs métrages de fiction, ni aux commerciaux. Car Educfilm est une compagnie de films qui se veut exclusivement à la disposition des institutions éducatives (ministères, associations, commissions scolaires, etc.) pour produire et animer des documents audio-visuels destinés à l'évolution du milieu éducatif.

Educfilm (i.e. Michel Moreau, cinéaste, Edith Fournier-Chouinard, psychologue, et Jean-Paul Léveillé, administrateur) se propose de produire pour les organismes intéressés les trois types de documents actuellement demandés. A savoir:

1. *Les films scientifiques* dont l'objectif est de transmettre au milieu éducatif les modèles scientifiques les plus récents.

2. *Les documents de changement du milieu* dont l'objectif est de permettre aux professeurs ou aux parents de modifier certaines stimulations, certaines méthodes, certains comportements d'éducateurs, certaines approches pédagogiques. Ces documents nécessitent absolu-

ment de l'animation du milieu.

3. *Les outils audio-visuels* dont l'objectif est de permettre aux enseignants soit de provoquer une démarche de l'étudiant, soit de lui transmettre une notion.

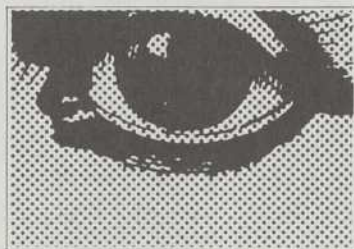
Educfilm entend cepen-

## ON LOCATION STUDIOS

cinéma, télévision, commerciaux

### L'avenir du cinéma

C.P. 474, Station H  
Montréal 107  
(514) 932-7700



**CANADIAN FILM-MAKERS  
DISTRIBUTION CENTRE**  
341 ouest, rue Bloor, ch. 204  
Toronto 181, Ont.  
(416) 921-2259

**NEON PALACE, PETER ROWE**  
**ZERO THE FOOL, MORLEY MARKSON**  
**BREATHING TOGETHER, MORELY MARKSON**  
**THE GREAT CHICAGO CONSPIRACY CIRCUS**  
**KERRY FELTHAM**  
**LA REGION CENTRALE, MICHAEL SNOW**  
**LE GRAND FILM ORDINAIRE, ROGER FRAPPIER**  
**THE ONLY THING YOU KNOW, CLARK MACKAY**  
**THE BRIG, JONAS MEKAS**  
**ISIS AU 8, ALAIN CHARTRAND**  
**STEREO, DAVID CRONENBERG**

**ET PLUSIEURS AUTRES GRANDS FILMS**

ECRIVEZ POUR AVOIR NOTRE CATALOGUE GRATUIT

dant mettre l'accent sur l'animation de ses films et documents, et a donc mis sur pied une section d'animation pédagogique composée de personnes connaissant bien, d'une part, les modèles pédagogiques, et, d'autre part, douées des qualités et des techniques d'animateurs.

Michel Moreau, bien connu pour ses documents pédagogiques comme **Apprentissage et mouvements** et **Chronique d'une observation**, travaillait précédemment au sein des Ateliers audio-visuels du Québec dirigés par Arthur Lamothé. □

*Réalisé  
par une équipe  
de journalistes  
dynamiques  
bien connus*

**ECRAN 72**

*la nouvelle revue de cinéma  
vous présente chaque mois toute  
l'actualité cinématographique*

*études  
entretiens  
critiques  
informations*

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

édition française/n°9



\$1.50



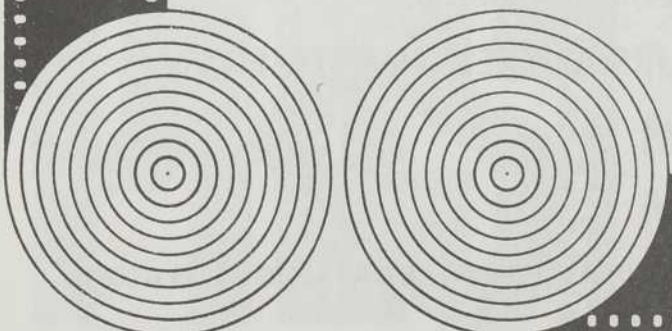
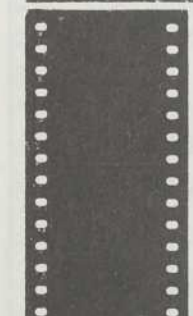
**Maintenant en vente dans les  
kiosques, librairies et tabagies.**

1430 rue St-Denis, Mtl.

**288-0533**

Les services complets de production  
Plateau de tournage. Studio de son. Transferts, mixage  
Salles de montage. Steenbecks et Kems 16mm et 35mm  
Eclairage et service de caméra

Les Films Briston Ltée  
1310 Larivière, Montréal 133.  
(514) 527-2131



**VANCOUVER**

Trans-Canada  
Films Ltd.

**TORONTO**

Pathé-Humphries  
of Canada Ltd.



**MONTREAL**

Associated Screen  
Industries

Dès maintenant un seul nom pour un Grand Laboratoire

# BELLEVUE-PATHÉ

Et maintenant . . . dans le pays tout entier . . . c'est Bellevue-Pathé. Ces laboratoires vous offrent les meilleurs services et le personnel le plus compétent ; qu'il s'agisse de quotidiens ou d'impressions tous formats — y compris Eastman Colour (35, 16 et Super 8), Ektachrome (16 mm, ECO-3 et ME-4) ainsi que noir et blanc (35, 16 et 8 mm). Nous disposons également de l'équipement le plus perfectionné pour tous enregistrements sonores.

Qu'il s'agisse de film ou de télévision . . . pensez au grand laboratoire d'un océan à l'autre.

Bellevue-Pathé, dans les plus importants centres canadiens de l'industrie du film.

**BELLEVUE** *Pathé*  
DU CANADA LTEE.



**VANCOUVER**

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

**TORONTO**

9 Brockhouse Road  
Toronto 14, Ont.  
Tel. (416) 259-7811

**MONTREAL**

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

# LES CINÉASTES QUÉBÉCOIS ET L'OFFICE NATIONAL DU FILM

robert boissonnault



(deuxième partie)

# la séquence du film pour la télévision

Cet article est le deuxième d'une série portant sur l'évolution des cinéastes québécois. Il est extrait d'une thèse de sociologie présentée à l'Université de Montréal par M. Robert Boissonnault, en janvier 1971. Cette thèse avait été rédigée sous la direction de M. Luc Martin.

Dans le premier article, paru dans le numéro précédent (pp. 15 à 21), il avait été principalement question de la période 1945-1955 qui touche à la première séquence (dite documentaire) de cette évolution des cinéastes québécois. Elle correspondait à la période outaouaise du National Film Board (puisque tel était son nom).

Au préalable, dans une introduction intitulée, "Le cinéma sera-t-il pour le Québec un levier d'émancipation?", Robert Boissonnault situait cette série d'articles dans leur véritable problématique. Et comme il sera principalement question de l'Office national du film du Canada, on avait jugé utile de rappeler brièvement les débuts de cet organisme d'Etat.

Dans l'article qui suit, on trouvera l'intégralité du chapitre touchant à la deuxième séquence de cette évolution des cinéastes québécois. Elle porte sur la période allant de 1955 à 1960, et se penche sur ce phénomène alors nouveau: le film pour la télévision.

Dans les prochains articles, il sera respectivement question du cinéma direct et du long métrage de fiction.

Précisons qu'il s'agit ici d'une information brute regroupée qui rend compte de la façon dont la majorité des réalisateurs ont vécu ces différentes époques. Il est donc important d'avoir à l'esprit, à la lecture de ces différents articles, qu'on a voulu avant tout y décrire un milieu et non pas analyser une situation. Celle-ci fera l'objet d'un article subséquent.

Plusieurs cinéastes-témoins ont été rejoints afin de recréer cette période. Il s'agit de Gilles Groulx, Michel Brault, Arthur Lamothe, Denys Arcand, Pierre Patry, Jean Dansereau, Gilles Carle, Claude Fournier, Claude Jutra, Pierre Perrault, Jacques Giraldeau, Jacques Godbout, Raymond Garceau, Bernard Devlin, Louis Portugais, Fernand Dansereau, Léonard Forest, Jacques Bobet, Clément Perron, Roger Blais, Jean-Pierre Lefebvre, Marcel Carrière, Georges Dufaux, Monique Fortier, Raymond-Marie Léger, Pierre Ju-neau.

## A. Préoccupation

### 1. Emergence du film pour la T V et conséquences

La période 1955-60 est dominée par le film pour la télévision, en particulier le film dramatique. Cela ne veut pas dire que toute activité documentaire cesse: elle continue à l'intérieur d'une section documentaire (ou section du programme général) mais le nombre de réalisateurs et de films de ce genre diminue. Ajoutons que la dynamique des cinéastes à l'intérieur de cette section documentaire est identique à la période précédente en termes de préoccupation, d'obstacles et d'action. Par contre, la section TV, de loin la plus importante, manifeste une dynamique différente.

Tout a commencé lorsque plusieurs réalisateurs prirent la décision de faire des films pour la télévision, en 1955. La télévision était en opération depuis 1953 et manifestait un appétit pantagruélique. L'ONF qui avait rêvé de se voir confier la responsabilité de la télévision s'était depuis tenue à l'écart de la création de Radio-Canada mais laissait courir certaines expériences. D'autre part, les réalisateurs canadiens-français de l'ONF hésitaient beaucoup à entrer dans ce nouveau type de production; il fallait travailler vite avec un budget minime par rapport à ceux de l'ONF pour des films de même durée, et les méthodes de tournage étaient à inventer. Ce n'est qu'en 1955, sous l'impulsion d'un des leurs, qui s'était déjà lancé dans cette production du côté anglais, qu'un groupe de réalisateurs français s'embarquera dans l'aventure. Il n'y aura pas de luttes majeures à livrer avec l'administration pour concrétiser cette nouvelle orientation. L'ONF ne peut longtemps faire abstraction de ce nouveau débouché pour remplir sa mission d'information, et déjà une section anglaise TV avait été établie, créant un précédent pour l'unité française.

Les conséquences de cette décision vont entraîner des effets considérables:

- l'augmentation du nombre de films à produire et l'accélération du rythme de production. Les cinéastes doivent désormais faire en un an plus de films qu'ils n'en faisaient auparavant en deux ou trois ans;

- l'apparition de la demi-heure comme format régulier de cinéma. Auparavant les films de l'ONF étaient en général très courts (10 à 20 minutes);

- la nécessité de constituer des équipes de production plus nombreuses. La recherche de scénaristes pose en particulier, un problème aigu. On va faire surtout appel à des écrivains extérieurs tels que Anne Hébert, Gérard Pelletier, Marcel Dubé, Réginald Boisvert, Gilles Marcotte, Yves Thériault. D'autres, moins connus, sont attachés à l'ONF: Fernand Dansereau, Claude Fournier, Clément Perron. Mais il ne suffit pas de les trouver, il faut aussi produire et pour ce, les initier le plus vite possible au métier de scénariste qu'aucun ne maîtrise vraiment. Les plus avancés ont un peu l'expérience de la télévision. Pour répondre à ce défi, l'un des réalisateurs devient scénariste-conseil auprès de ceux-ci, ce qui courtcircuite la formation spécialisée de ces écrivains et leur permet d'écrire un nombre de scénarios assez considérable. Il est important de remarquer que le métier de scénariste est alors très prisé, jouissant d'une considération égale à celle du réalisateur sinon plus grande. Par la suite, cette distinction s'estompera du fait du rappro-

chement et de la fusion de ces deux métiers à la séquence suivante (séquence dite du cinéma direct);

- l'affrontement d'un public différent — ou du même public dans des circonstances différentes - de celui que l'ONF cherchait auparavant par ses films. Il est assez évident qu'on ne va pas voir un programme mensuel de l'ONF dans un centre civique ou communautaire dans le même esprit qu'on ouvre la télévision. Il faut désormais intéresser, permettre le jeu d'une certaine identification.

## 2. La production

Un certain nombre de séries sont réalisées par le noyau TV et dans leurs recherches, les cinéastes passent très vite du reportage direct à la dramatisation de problèmes précis, puis à celle d'événements collectifs qui s'approchent du drame. Déjà certains vont souhaiter faire du long métrage de fiction.

a. La série **Passe Partout** visait à rendre intéressants certains problèmes sociaux par la dramatisation. On cherche par le moyen d'une reconstitution dramatique à présenter un secteur de la réalité et à poser les problèmes qui s'y découvrent. Les sujets divers s'éloignent quelque peu des films pittoresques sur la réserve québécoise: narcomanes, filles mères, immigrants, syndicalistes, exercice de la justice, etc...

Avec la série **Panoramique** (27 demi-heures dramatiques), la formule du film dramatique s'amplifie de même que les sujets. Il s'agit, selon les initiateurs, de pousser la dramatisation jusqu'au point où elle abandonne les raideurs du documentaire traditionnel au profit d'une reconstitution affective en profondeur de la réalité. On est loin de la fiction car de solides recherches socio-historiques précèdent la rédaction du scénario. Par son contenu, cette série vise à dégager les grandes lignes de forces de l'évolution du Canada français et rendre compte des bouleversements majeurs que celui-ci a connus depuis 1930:

*"Ce qui nous intéressait, dit l'un d'eux, c'était de définir ce que c'était un Canadien français mais on n'était pas encore au point où on pouvait trouver des réponses pour le milieu."*

*"Nous étions à la recherche de nous-mêmes mais nous n'avions pas encore de solutions à proposer à la société."*

La série **Panoramique** comprend cinq ensembles dramatiques:

**Les brûlés** — sur la dépression, la colonisation pénible de l'Abitibi et le mythe du retour à la terre (en 8 parties).

**Il était une guerre** — sur la crise de la conscription (en 5 parties)

**Les 90 jours** — sur une grève et la montée du syndicalisme. La grève s'inspire de celle d'Asbestos. (en 4 parties)

**Les mains nettes** — sur l'émergence d'un nouveau milieu avec de nouvelles attitudes: celui des collets-blancs (en 4 parties)

**Le maître du Pérou** — sur l'histoire d'une famille rurale qui vit les problèmes agricoles (en 3 parties).

Après **Panoramique**, certains veulent pousser beaucoup plus loin l'expérience de la forme dramatique, en ne se réclamant plus du tout d'intentions documentaires. On veut faire confiance à des créateurs et leur demander de concevoir des histoires, non pas sur un sujet précis, mais sur un thème plus large comme celui du paysage. Cette orientation qui conduit au long métrage est cependant abandonnée à cause de difficultés qui surgiront avec certains scénaristes et de l'absence d'unanimité de l'équipe T.V. sur l'opportunité de se lancer tout de suite dans une telle aventure.

C'est la série **Profils et paysages** qui vient alors combler le vide. Conçue par le producteur TV de l'équipe française, et proposée aux cinéastes, il s'agit de choisir et d'exprimer *"la personnalité de ces hommes et femmes dont on peut dire qu'ils expriment, par leur activité créatrice, les dynamismes de notre vie nationale"*. Entrent dans cette catégorie les romanciers, les poètes et les peintres, aussi bien que les éducateurs et les industriels. *"Tous ceux dont l'identification créatrice à la vie de notre peuple en a fait des êtres à la fois exceptionnels et exemplaires...le cinéaste devait se mettre au service de la personnalité et l'exprimer sans porter de jugement."*

Une quinzaine d'émissions de ce genre sont réalisées; ajoutons tout de suite que la liste des personnalités choisies n'est pas établie par les réalisateurs; elle est arrêtée par le producteur français (section TV) et le Directeur exécutif de l'Office veillant spécialement à la production française.

b. Les réalisateurs de cette époque ne sont pas à proprement parler des auteurs de films, sauf lorsqu'ils sont également scénaristes; mais, en général, ces deux fonctions sont distinctes. Le réalisateur est moins le concepteur que le maître d'oeuvre: même là, il ne peut se permettre au tournage de reconstruire certaines parties du scénario; il peut tout au plus faire de légères adaptations. D'une part le temps manque, d'autre part, le scénario accepté est celui qu'il a sous les yeux et non dans la tête. Deux réalisateurs qui ont réalisé trois des thèmes de **Panoramique** avouent que les scénarios ne leur plaisent pas particulièrement: ils auraient envisagé le sujet d'une autre manière ou jamais ils n'auraient écrit un tel scénario. Ils trouvent cependant leur satisfaction ailleurs: dans le sentiment de produire, d'être actif, dans le défi technique et dans la direction des comédiens.

Par contre, la série **Profils et paysages** demande beaucoup plus du réalisateur: l'approche réussie de la personne interviewée requiert plus d'implication de la part du réalisateur; il faut entrer dans l'intimité du sujet et même certains vont vivre en leur compagnie un certain temps. Sur le plan technique, malgré l'appareillage lourd et l'époque, le tournage doit être le plus léger et le plus discret possible pour ne pas indisposer l'interviewé. Il faut trouver certaines correspondances avec des paysages qui ont marqué ou qui révèlent la personne et les intégrer à un montage qui soit la respiration même de celle-ci.

## B. Relations entre cinéastes

Au début, la section TV se différencie nettement de la section documentaire du programme général; elle procède selon les réalisateurs qui y participent d'un autre esprit, d'un autre climat.

*"On formait un noyau et on ne faisait pas tellement appel à la section documentaire. On se disait la TV c'est nouveau, il faut faire entrer toutes sortes de gars. On était les nouveaux, les modernes. On avait beaucoup de contacts avec l'extérieur."*

Cette distance s'est accentuée par la prudence pour ne pas dire la réticence, de certains cinéastes et du producteur du programme général (Unité E) face à l'orientation TV; on craignait que l'engouement pour la télévision fasse perdre de vue la mission de l'ONF qui était de faire des documentaires. La télévision, *"ce n'était pas du grand cinéma"* dira un témoin pour traduire le sentiment de ceux-ci. Il est certain que les premières séries TV **On the Spot** et **Sur le vif** relèvent davantage du reportage que de la recherche docu-

mentaire et que le rythme de production entraîne une certaine baisse de la qualité. A partir de 1957, il y a déjà plus de circulation entre les deux sections.

La nouvelle section s'affirme par son rythme de production et polarise énergies, budgets, recrutement. De quatre réalisateurs en 1955, on passe au nombre de huit pour la seule section TV en excluant deux réalisateurs qui seront cette année-là producteurs et un autre passe momentanément à une équipe anglaise. Au plus, trois réalisateurs se maintiendront dans la section du programme général.

Cette section active n'engendre pas pour autant une équipe cohérente, un groupe ayant une conscience de lui-même dépassant la participation d'individus à une même série. Ainsi, **Panoramique** terminée, l'équipe de quatre ou cinq personnes qui y travaillent de façon constante comme réalisateurs, scénaristes, se défait. Chacun mène son aventure personnelle à l'intérieur des nouvelles avenues ouvertes par la TV, ou à l'intérieur des plus vieux chemins du documentaire, se cherchant soi-même en tenant compte des limitations de la boîte et cherchant à être reconnu. Si un sentiment de plus grande force naît à l'unité française avec le déménagement de l'ONF à Montréal, un noyau ne se constitue pas pour autant:

*"Avant 1960, nous ne nous sommes pas groupés. Il n'y avait pas tellement de cinéastes. On travaillait dans des bureaux, des salles de montage les uns à côté des autres, on se connaissait comme ça."*

### C. Relations avec les autorités

Les rapports des réalisateurs de la section TV avec le système de production s'avèrent de loin meilleurs. Les difficultés majeures s'estompent.

*"On n'avait aucune difficulté. On se dirigeait vers une lente émancipation. On nous laissait nous occuper de nos affaires même si on n'avait pas encore le contrôle d'un budget. On n'a jamais eu autant de liberté et de moyens."*

*"Je n'ai jamais rencontré d'obstacles majeurs. J'obtenais ce que je voulais après m'être un peu battu."*

Un atout sur lequel les cinéastes peuvent compter est le *nouveau rythme de production* à suivre pour répondre aux exigences des contrats signés avec Radio-Canada. Il faut rencontrer les échéances à tout prix et produire vite ce qui atténue les mécanismes de contrôle. Il faut ajouter que les scénarios sont toujours aussi explicites et que l'innovation au tournage est réduite.

Pourtant, au début des films pour la télévision, les initiateurs de ces séries rapportent un combat important qu'ils ont dû mener. L'administration et la distribution sont réticentes aux séries pour la télévision: elles ne voient pas l'utilisation possible de ces films dans les circuits communautaires traditionnels après leur passage à l'écran.

*"Les demi-heures dramatiques n'étaient pas dans leur schéma de distribution de films utilitaires — à discussion. Ils n'avaient pas découvert qu'une tranche de vie pouvait aussi être discutée. Ce fut très dur de vendre les 26 demi-heures dramatiques de la série "Panoramique."*

Cet obstacle préliminaire est en partie écarté grâce aux relations des réalisateurs de l'équipe TV avec le Secrétaire exécutif, et à l'action favorable de ce dernier.

La francisation des cadres de ce niveau améliore la communication et la compréhension entre réalisateurs, scénaristes et producteurs. Le producteur même français garde



cependant une habitude d'intervenir assez directement dans les films des cinéastes; comme le dit un producteur:

*"Nous sortions d'une époque où le producteur était plus actif et plus autoritaire, et nous, on a continué cela en évoluant vis-à-vis des cinéastes; j'avais passablement de pouvoir que j'essayais d'utiliser par la persuasion et la participation."*

Il est en effet conscient que la consultation s'impose de plus en plus s'il veut qu'une série conçue par la production ne rencontre pas trop de réticences de la part des cinéastes. Consultation n'est pas encore participation à l'élaboration. De plus, une personne ne songe plus à devenir producteur s'il n'a pas le sentiment d'être accepté des cinéastes. L'influence des cinéastes sur le producteur s'accroît donc quelque peu.

Mais le producteur n'est pas seul à régir la production française. Celui-ci se trouve coincé entre deux autorités: celle du Directeur de production anglais-unilingue dont le pouvoir reste assez prépondérant sur la section documentaire où il a tout le loisir d'examiner les scénarios et de visionner les films, et celle du Secrétaire qui s'exerce de façon informelle, puis du Directeur de production et du

Directeur du Comité de planification avec lesquels il doit collaborer.

Pour qu'un scénario soit accepté, il faut l'approbation de ces deux personnes. Quelquefois, le Directeur exécutif se charge de convaincre le Directeur de production. Le plus souvent, le producteur doit faire des démarches auprès des deux, avec le plus de diplomatie possible pour ne pas offusquer les prérogatives de chacun, essayant de convaincre chacun, ou de convaincre l'un ou de convaincre l'autre. Inutile de dire que les accrochages sont nombreux et que les rapports entre le Directeur exécutif et le Directeur de production se font entre rivaux. Le Directeur exécutif a sur le Directeur de production l'avantage d'être canadien français et de bénéficier de l'appui des réalisateurs. De plus, si la campagne de presse du printemps 57 avait certes égratigné le Directeur exécutif, elle avait surtout mis en cause la direction anglophone. La section documentaire qui bénéficie moins de l'attention du Directeur exécutif (et qui est moins importante) est davantage sous la coupe du Directeur de production; et les relations des cinéastes avec celui-ci ne diffèrent guère de la période précédente.

De l'avis même de ceux qui l'ont exercée, la fonction de producteur est intenable; il est difficile de satisfaire aux exigences de cette double juridiction et deux producteurs disent qu'un changement de structures s'impose afin de clarifier les pouvoirs de chacun. Ainsi ressurgit à la fin de cette séquence subrepticement la nécessité d'une section autonome, rejetée pourtant par les cinéastes.

## D. Action

Compte tenu de la très petite quantité d'obstacles qu'ils rencontrent dans leur activité, il n'y a aucune action collective de revendication au sein de la section TV. Certes, il y a eu les réticences de la Direction de la distribution face à une orientation de la production vers la télévision aux dépens des circuits communautaires mais celles-ci furent emportées grâce aux avantages financiers de telles productions qui viennent accroître le budget de l'ONF et grâce à l'action des réalisateurs appuyés par le Secrétaire exécutif.

L'action majeure de cette séquence consiste surtout en une prise de position des réalisateurs face à une campagne de presse provoquée par des membres de l'unité documentaire (dont les noms restent inconnus) et qui est un peu l'aboutissement de l'action entreprise sans succès par le producteur de cette unité.

### 1. La campagne de presse

Cette campagne de presse qui va durer deux mois (du 26 février au début de mai 1957) éclate au moment où une série de nominations à des postes supérieurs vient apparemment confirmer et consolider le pouvoir des anglophones en place dont avaient tant souffert les réalisateurs francophones. On fait remarquer que la nomination d'un Canadien français au poste de Directeur exécutif — poste en principe second en importance après celui du Commissaire — n'assure en rien l'égalité de la culture française et son développement à

## Le "team spirit" et les archives de l'ONF

*Alors que nous nous apprêtons à publier la première partie de l'article de Robert Boissonnault, qui a paru dans le numéro précédent, nous avons voulu identifier les réalisateurs des films cités. Nous avons donc communiqué avec la "reference library" de l'ONF afin d'obtenir ces renseignements... qui furent des plus ardues à trouver comme en fait foi la réponse que nous avons finalement reçue, et que nous publions ci-après,*

Vous m'avez demandé le nom du réalisateur et l'année de réalisation d'une vingtaine de films de l'ONF des années 40 et 50. En ce temps-là, John Grierson ne voulait pas que les individus soient connus: il était en faveur du "team spirit". Par conséquent, même en consultant les archives de l'ONF et en questionnant Guy Glover, Roger Blais et Stanley Jackson, je n'ai pas pu trouver tous les noms et je ne peux pas vous assurer que l'information est absolument correcte.

Il y a eu 6 **Chants** (non pas Chansons) **populaires** (1944). Les artistes furent Norman McLaren, Alexandre Alexeieff, Jim McKay, Laurence Hyde, George Dunning, Jean P. Ladouceur et Maurice Montgrain, mais on ne peut vous dire qui a fait quoi.

**Vieux airs, nouveaux pas** - 1949 - Gilles Laroche.

**L'hiver au Canada** - 1953 - Guy Côté.

**Vieux métiers, jeunes gens** - version de **La belle ouvrage** de Pierre Petit - 1947.

**Goélettes** - 1950 - Denys Gagnon.

**Peintres populaires de Charlevoix** - 1947 - Jean Palardy et Dave Mayerovich.

**Temps des sucres** - version de Maple sugar - 1941 - ?

**Fraises de l'île d'Orléans** - 1945 - reportage (news-magazine) - Vincent Paquet, producteur.

**Les aboiteaux** - 1955 - Roger Blais.

**Saguenay** - 1947 - Roger Blais

**Terre de Caïn** - 1949 - Pierre Petel

**Québec - 20e siècle** (non pas Horizon XXe siècle) - 1952 - Raymond Garceau.

**De père en fils** - 1951 - Roger Blais.

**L'abattis** - 1953 - Bernard Devlin.

**Contrats de travail** - 1950 - Bernard Devlin.

**La neige a neigé** - 1951 - Jacques Giraldeau.

**L'homme aux oiseaux** - 1952 - Bernard Devlin et Jacques Palardy.

**Silhouettes canadiennes** - série dont:

**L'éclusier** - 1953 - Raymond Garceau.

**Le garde-moteur** - 1953 - Bernard Devlin.

**Le professeur de musique** - 1953 - Bernard Devlin.

**Le photographe** - 1954 - Pierre Arbour.

**Montreurs de marionnettes** - 1952 - Bernard Devlin.

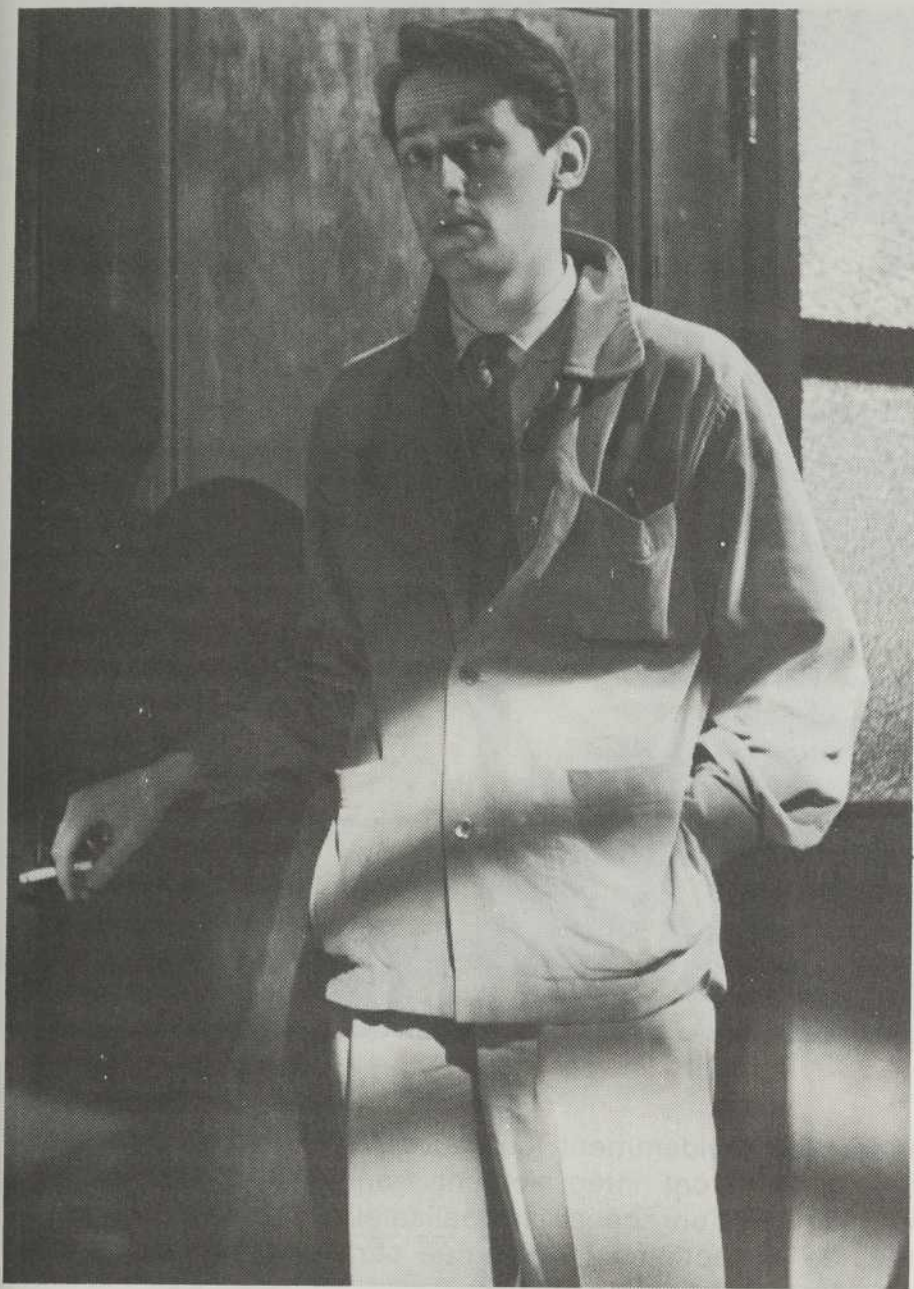
**Le bedeau** - 1953 - Bernard Devlin.

**Le chauffeur de taxi** - 1954 - Louis Portugais.

**Le notaire** - 1953 - Bernard Devlin.

**Regards sur le Canada** fut une série organisée pour la télévision par Guy Glover, série qui a consisté de 26 films français et 26 anglais avec discussion. Aucun des films n'a été fait pour la série: c'étaient des films déjà exécutés.

Je n'ai rien trouvé qui s'appelle **L'hiver**: pourtant ça doit exister puisque vous le décrivez dans votre article. Mystère!



l'ONF que seule une section autonome peut garantir.

Pierre Vigeant, éditorialiste au **Devoir** en est le fer de lance; il est appuyé par le journal **Le Droit** d'Ottawa-Hull ainsi que par **l'Action Catholique** et la S.S.J.B. de Montréal; **La Presse**, à la demande d'un membre français du Bureau des Gouverneurs de l'ONF, cherche de son côté à désamorcer l'attaque par une série d'interviews réalisés par Roger Champoux; **Le Petit Journal**, **La Patrie**, **Le Soleil** en font écho; on en parle du **Toronto Sunday Telegram** jusqu'au journal de Ste-Marie de Beauce.

Editoriaux, blocs-notes, lettres de lecteurs et surtout d'employés ou d'anciens réalisateurs dont plusieurs anglophones, qui viennent appuyer les revendications et félicitent **Le Devoir** pour sa campagne comme étant la meilleure chose qui puisse arriver à l'ONF, sont publiés.

Une analyse rapide du contenu nous permet de dire ceci: on fait surtout état du sort discriminatoire réservé aux Canadiens français à l'ONF. Le titre du premier éditorial se lit comme suit "Les Canadiens français n'en mènent pas large à l'ONF et n'en mèneront pas plus large. On relève donc le faible nombre de Canadiens français dans les postes supérieurs sur 72% gagnant \$7,000. seulement six sont canadiens français et sur vingt directeurs (i.e. réalisateurs) quatre sont canadiens français. On relève également le faible nombre de films originaux français produits à l'ONF par rapport au nombre de versions françaises de films anglais. — on démontre, à force d'exemples, l'impossibilité pour les Canadiens français de travailler dans leur langue et de s'exprimer selon leur culture propre:

ceux-ci relevant d'une direction unilingue anglaise n'ayant aucune considération pour la culture française. On rapporte le cas de nombreux renvois — congédiements — intimidations que des Canadiens français auraient eu à subir de la part de cette direction (cas de Pierre Petel — cas de Roger Beaudry — cas de M. Beaucage — cas du producteur français demandant une section française autonome... à qui l'on a demandé de quitter l'ONF, ce qu'il a refusé. Cependant, il perd son poste de producteur).

La réclamation unanime, c'est l'établissement d'une section française autonome, relevant d'un Commissaire français adjoint ayant le même pouvoir que le Commissaire, répétant en ceci la structure de Radio-Canada où une séparation des juridictions avait été réalisée et montrait toutes les preuves d'un bon fonctionnement. La nomination d'un Directeur exé-

cutif français n'offre, aux yeux des éditorialistes du **Devoir** et du **Droit**, aucune garantie. On fait remarquer que son pouvoir est peu précis et on le soupçonne d'être davantage un "bénédictin" qui se partage le pouvoir avec le Directeur de production, (l'ancien adjoint au directeur de production) et le Directeur de la planification (l'ancien directeur de production), que d'être un défenseur des intérêts des Canadiens français.

Cette campagne a pour effet d'accélérer le départ du Commissaire en place *récupéré* par le Conseil des Arts. Un Canadien-français Monsieur Roberge, ancien avocat de Québec, siégeant alors sur la Commission fédérale des cartels, le remplace. Celui-ci n'annonce pas de changements majeurs, il maintient le statu quo cherchant à faire cohabiter des éléments hostiles et tente de refaire l'image de l'ONF auprès de la population et du gouvernement.

### 2. Réactions des réalisateurs

La raison de ces faibles changements c'est que la majorité des réalisateurs engagés dans l'aventure de la télévision ne suivent pas. De nombreuses réunions ont lieu entre les Canadiens français de l'ONF réalisateurs - techniciens - administrateurs et Directeur exécutif. De ces discussions émerge une opposition aux revendications de la presse. Tout en reconnaissant le bien-fondé de certains griefs du petit groupe contestataire anonyme, ils rejettent la solution d'une section française autonome.

Pour la plupart des réalisateurs interrogés, la campagne de presse recouvre d'abord une lutte de pouvoir entre deux personnes pour la direction de l'équipe française: entre un producteur qui sentait tout pouvoir lui échapper et un Secrétaire devenu Directeur exécutif dont l'influence devenait semblent avoir assez peu apprécié le Producteur de l'unité française. Quant aux nouveaux, ils travaillent en général au secteur TV et connaissent mal le producteur de l'unité française secteur documentaire. De plus ils n'éprouvent pas d'obstacles aigus encore dans le secteur TV qui est privilégié à l'époque, et leur désir d'intégration à l'ONF atténue leur capacité critique face aux événements, qu'ils sentent se dérouler à un niveau bien supérieur à celui où ils se trouvent présentement.

N'est pas étrangère à une telle interprétation la prépondérance d'une conscience individuelle et l'absence d'esprit d'équipe. Peu de réalisateurs en 1955-1956 travaillent à l'ONF depuis plus de trois ans et parmi eux, certains

Deux autres raisons ont motivé la conduite des réalisateurs. Les réalisateurs reconnaissent au Directeur exécutif une efficacité supérieure à celle du producteur du programme général; l'équipe TV en effet est assez productive comparée aux activités de l'unité française des années précé-



dentes. Il faut dire à la décharge de ce producteur qu'il n'avait aucun contrôle sur le budget de l'unité dont bénéficiait de plus la section TV ainsi favorisée, et qu'il n'avait guère la faveur du Directeur de production qui s'était senti menacé dans son pouvoir.

*"Il nous semblait plus important de continuer à produire et nous trouver par la production que de faire de nouvelles structures. Le dynamisme était de notre côté et nous avons l'impression d'avoir gagné une certaine autonomie."*

L'autre raison, c'est que la séparation est interprétée comme un isolationnisme. On invoque le péril du cloisonnement et du retour à la réserve québécoise.

*"On ne voulait pas se dissocier de l'ensemble de l'activité de l'ONF. On voulait faire des films à travers le pays. Le séparer aurait signifié se restreindre au Québec."*

Dans **La Presse** du 6 avril 1957, ce groupe anti-contestataire déclare, selon Roger Champoux:

*"Le cloisonnement serait embarrassant pour tout le monde. N'ayant plus l'apport de nos confrères de langue anglaise, notre équipe numériquement petite serait à jamais cantonnée dans un secteur réduit. Donc les possibilités sur le vaste plan canadien nous seraient refusées. Le séparatisme trop absolu, trop arbitraire n'aboutirait qu'à restreindre notre champ d'action nous privant d'un survol totalement canadien, survol que nous jugeons indispensable à une carrière de quelque signification. En nous opposant au coup de hache vertical, nous croyons être dans une ligne de pensée vraiment canadienne, et pas plus mauvais Canadiens français pour cela."*

Il s'agit plutôt de repenser la structure interne pour pallier à l'absence de Canadiens français aux échelons inter-

médiaires. Evidemment les cadres de production de l'unité française seront intégralement français en 1957 avec la nomination d'un scénariste-réalisateur au poste de Producteur de la section TV, réclamée par les cinéastes et obtenue sans grande difficulté.

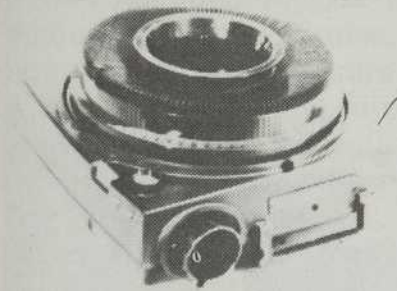
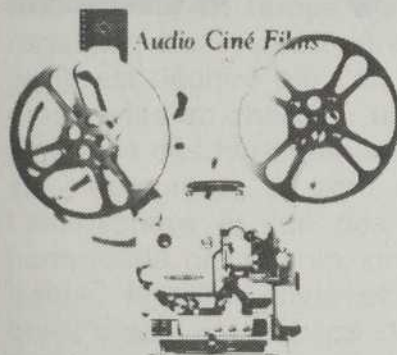
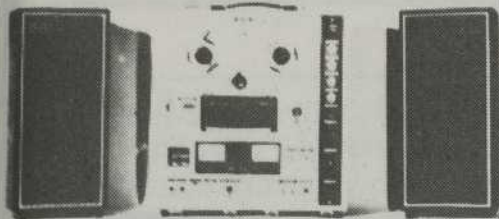
En fait, l'essentiel de l'activité de la section TV, donc de la majorité des réalisateurs, est orienté vers la mise sur pied d'un appareil de production efficace, vers la recherche de scénarios et d'un style dramatique adéquat.

### 3. Option politique

Il n'est pas indifférent pour comprendre leur action de savoir que l'ensemble des réalisateurs sont nettement sympathiques à **Cité Libre**. Quatre font partie du CCF, dont l'un assez activement pour être organisateur d'élection d'un candidat appelé Gaston Miron. Le Directeur exécutif de l'ONF est un membre actif du groupe **Cité Libre** ainsi que plusieurs scénaristes tels Gérard Pelletier. Tous se disent Canadiens et la plupart sont fédéralistes, plus occupés de problèmes sociaux que de nationalisme synonyme de repli sur soi, de chauvinisme, d'étroitesse d'esprit. La présence de Duplessis y est pour quelque chose. Loin d'être indifférent, le Premier Ministre fait en sorte que les films de l'ONF soient bannis des écoles du Québec. Radio-Canada de son côté, se sent obligé d'exercer une certaine censure à l'endroit de certains films de la série **Panoramique: Les 90 jours, Il était une guerre**, en particulier. On les relègue à de très mauvaises heures d'écoute, les sujets plus brûlants comme celui des **90 Jours** s'inspirant de la grève d'Asbestos.

Si les initiateurs de la série **Panoramique** ont le sentiment de participer par leurs films à une certaine évolution de la conscience canadienne française, l'état de marginalité dans lequel ils sont tenus et la *prudence* de Radio-Canada ne contribuent guère à la développer. □

Audio Ciné Films



En plus de sa distribution de films

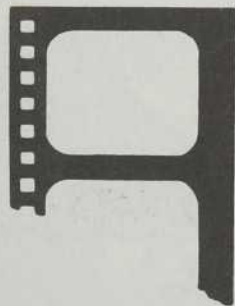
## Audio Ciné Films Inc.

met à votre disposition  
un vaste choix d'équipement

## Audio Visuel

Tel que:

Projecteurs 16 mm  
Systèmes sonores  
Vidéo tapes  
Ecrans  
Télécommunications  
Eclairage  
Plans et Devis  
sur commande  
etc.



## Audio Ciné Films Inc.

3737 est, boul. métropolitain, suite 500

Montréal 455 — P.Q.

729-1856

Le temps d'une chasse

# PAS TOUT À FAIT UNE OEUVRE

michel euvrard



LE TEMPS D'UNE CHASSE - Un film de Francis Mankiewicz, scénario Francis Mankiewicz, images Michel Brault, son Claude Hazanavicius, montage Werner Nold, musique Pierre F. Brault, montage sonore Bernard Bordeleau, interprètes Guy L'Ecuyer (Willy), Pierre Dufresne (Lionel), Marcel Sabourin (Richard), Olivier L'Ecuyer (Michel), Frédérique Collin (jeune serveuse), Luce Guilbeault (la Rousse), Julien Lippé, Françoise Berd, Amulette Garneau, Une production de l'Office national du film. Format 35 mm couleur. Durée 92 minutes. Monique Mercure (épouse de Richard)

Orchestre Chevrette, les enfants Aquilino. Prod. Pierre Sauvé. Caméra François Protat, Jean-Charles Tremblay. (François Saboteur, ass. mont. - ass. réal. Jacques Jean.)

Dès le premier plan, perspective d'une rue montréalaise avec ses rangées de maisons semblables aux escaliers extérieurs, d'un baroque honteux, sur laquelle lentement se lève l'aube, **Le temps d'une chasse** est un film agréable à regarder; dès les premières séquences où le calme de cette aube est déchiré par l'arrivée en voiture de deux bonshommes venus en chercher un troisième à grands coups de klaxon dans des hurlements de frein pour l'emmener à la chasse - et comme ils sont reçus par sa femme, faut voir! - l'atmosphère et l'un des thèmes du film sont posés: ces hommes-là ont besoin, ont envie de quitter famille, femme, travail, la ville, envie et besoin d'être entre hommes, libres; c'est une espèce d'explosion élémentaire, grossière, joyeuse et...dérisoire.

Ces hommes-là? des Québécois de la classe moyenne, autour de la quarantaine, l'un laid, le deuxième plutôt bel homme, le troisième entre les deux, le deuxième un peu plus à son aise que les autres, le troisième père de famille; d'ailleurs l'aîné des enfants, Michel, il faut qu'il l'emmène, sa mère a bien assez à faire avec les autres et puis l'air de la campagne lui fera du bien. L'un, Willy (Guy L'Ecuyer), le moins jeune, le plus laid, c'est lui qui a eu l'idée de cette partie de chasse, qui a tout organisé, qui connaît les bons endroits, un ami chez qui ils pourront coucher; l'autre, Lionel (Pierre Dufresne), le bel homme; c'est dans sa voiture qu'on part, et pas une petite européenne, "dans laquelle t'as l'air d'un cassé"; Richard enfin (Marcel Sabourin), c'est...le mari de sa femme, le père du petit Michel et l'ami des deux premiers, un bon gars, tranquille.

C'est donc le vendredi matin d'une longue fin de semaine, le groupe est constitué, la situation donnée: pendant ces trois jours, autour de ces quatre personnages, il va s'agir pour Francis Mankiewicz d'inventer des épisodes, incidents, activités, rencontres, vraisemblables, révélateurs, distrayants, émouvants, excitants, propres à mettre en valeur les acteurs, et de les distribuer, les agencer en fonction du rythme, du déroulement et du dénouement qu'il a choisis.

Pendant la plus grande partie du film, les trois hommes et l'enfant ne sont pas isolés de telle façon qu'une tension de plus en plus forte amène chacun à manifester ce qu'il y a de plus caché en lui, à s'affronter aux autres, et porte les passions, les faiblesses à leur paroxysme, comme il arrive aux survivants d'un naufrage (**Lifeboat**), à une patrouille assiégée (**The Lost Patrol**), à des rançonneurs et leurs victimes (**The Desperate Hours**), à des citadins descendant en canoë une rivière difficile (**Deliverance**). Francis Mankiewicz n'a pas enfermé ses personnages dans les conventions d'un genre; même pendant le trajet en voiture, ils restent en contact, fût-ce brièvement, avec d'autres

gens, un garagiste, une mère de famille. Ensuite, l'arrivée et la première soirée au motel (l'ami chez qui Willy voulait les emmener est mort l'été précédent, première déconvenue pour Willy) donnent lieu à une longue étude sur ce genre d'établissement: l'accueil, la tenue du personnel féminin, le confort, les magazines porno dans le tiroir des tables de nuit, tout suggère un érotisme conditionné. Puis le restaurant, puis le bar-dancing, le bruit, l'animation, les serveuses, l'orchestre Chevrette; la caméra s'attarde sur la jeune pianiste-chanteuse pendant qu'elle chante. Sans nécessité évidente; mais Michel Brault nous fait partager sa curiosité, sa sympathie amusée.

Les trois hommes boivent depuis le matin; Willy est à la fois agressif et incohérent: il exige de leur serveuse (Frédérique Collin) qu'elle fasse venir à leur table l'autre serveuse, une rousse (Luce Guilbeault) qui provoque et contrôle avec beaucoup d'abattage les hommages masculins; il voudrait qu'elle vienne plus tard dans leur chambre faire un numéro de strip-tease; elle arrive, et lui dit à peu près qu'il ne s'est pas regardé, qu'il est vieux, qu'il est laid - deuxième humiliation pour Willy. Un peu plus tard, Lionel, ne doutant pas de réussir, va lui parler plus discrètement; il échoue pourtant: elle est mariée, son mari vient la chercher après le travail. Les trois hommes vont enfin se coucher. Le lendemain matin, il y a encore un de ces épisodes marginaux: Richard, premier debout, entame avec leur serveuse de la veille, qui prépare les petits déjeuners dans la salle à manger déserte, une conversation d'abord hésitante puis de plus en plus confiante; elle est aussi timide que lui - non, il n'y a pas grand-chose à faire ici quand la saison est finie; si, elle aime bien la campagne - Richard se demande si lui, il pourrait s'y habituer, mais - la regardant intensément - "je crois, oui je crois que je pourrais m'y faire". . . Michel les rejoint alors; puis les deux autres enfin levés.

Première journée de chasse; nos quatre personnages sont maintenant seuls dans la nature; pour Willy c'est une épreuve, un test - comme la serveuse rousse hier: on va voir qui sont les vrais hommes. Pourtant, la nature telle qu'on la voit dans **Le temps d'une chasse** n'est pas redoutable ni immense, interdite; plutôt familière, presque apprivoisée: un petit lac tranquille; au milieu du bois un chalet abandonné; on pique-nique, on fait la sieste puis, comme il n'y a pas trace du moindre orignal, on finit par tirer sur de vieilles bouteilles; malgré les protestations de Richard, Lionel fait tirer Michel, aux anges...qui fait mouche. Willy trouve que tout ça, ça n'est pas très sérieux. De fait, ils rentrent bredouilles.

Les revoilà au contact d'un milieu, replongés dans le monde social; ils sont fatigués, Willy a de nouveau beaucoup bu; au bar, après le dîner, Lionel voudrait bien qu'elle se couche; Willy s'en va...et revient un moment plus tard triomphant: la serveuse rousse accepte de faire le fameux strip-tease. Richard, lui, est allé prendre l'air; il rencontre l'autre serveuse, son amie de ce matin, ils partent se promener ensemble; il y a entre eux une entente presque silencieuse qui s'accorde à la nuit périodiquement éclairée de phares le long de la route. Willy et Lionel regardent seuls le strip-tease de la serveuse rousse; sans musique, elle tente d'imiter ce qu'elle a pu voir au cinéma ou dans des cabarets, avec des gestes maladroits, hésitants, inachevés dont la lenteur est plus pitoyable qu'excitante, s'arrête, au bord des larmes, s'enfuit.

## cinéma québécois

Les cinéastes québécois font de plus en plus souvent appel à des acteurs; on le voit aussi bien dans **Et du fils** que dans **Montréal Blues**; dans **Mon oncle Antoine** assurément, dans **La maudite galette**; et même dans **On est loin du soleil**. La façon dont ils les utilisent, dont ils réussissent à marier l'approche documentaire qui est la tradition du cinéma canadien et l'emploi des acteurs, à faire jouer ensemble telle comédienne venue du théâtre et tel acteur de télévision, aura une part de plus en plus grande dans la réussite ou l'échec de leurs films; il est assez évident que dans **Et du fils**, par exemple, il y a une rupture complète de style entre les séquences du début qui constituent un documentaire sur la façon dont on ramène à l'île aux Grues en hiver le corps d'un habitant mort sur le continent et dont on l'enterre, documentaire vigoureux et émouvant dans lequel les personnages habitent et animent véritablement l'espace et illustrent une géographie humaine, et tout le reste du film conçu,



*Monique Mercure (épouse de Richard "Marcel Sabourin")*

réalisé, et joué par Ovila Légaré et même par Jacques Godin comme un téléroman.

Dans **Le temps d'une chasse**, je ne crois pas que Mankiewicz ait résolu le problème que pose un Guy l'Ecuyer, mais si l'on compare ce que Denys Arcand fait faire à Luce Guilbeault dans **La maudite galette**, l'espèce de réduction du personnage et donc de l'actrice à laquelle il se livre sur elle, alors qu'elle est présente presque d'un bout à l'autre du film, - le nez rouge, les paupières gonflées, c'est une mégère monocorde - avec ce que, sous la direction de Mankiewicz, elle tire d'un petit rôle dans lequel elle se montre tour à tour sûre d'elle et de son charme, agressive, intimidée, avide, décontenancée et pitoyable, on peut dire que celui-ci se révèle, pour son premier long métrage dramatique, un directeur d'acteurs prometteur (1).

Bon, la dernière journée commence; Richard, Willy, Lionel se sont réveillés à midi, le temps presse, ils partent dare-dare, même Richard, incapable de résister aux autres et de passer l'après-midi avec son amie comme il le lui avait laissé espérer. Ils flanquent la voiture dans un talus; ils la poussent: ils s'installent au bord d'un lac où les originaux, dit Willy, viennent boire - mais aucun ne se montre; ils en partent, il faut rentrer, ils marchent dans le bois, Willy perd du terrain sur les autres, il boit pour se donner du coeur... Trois hommes, un enfant, la nature: dans sa dernière partie, le film rejoint le schéma du genre - des coups de feu, le suspense, l'attente, un dernier coup de feu...

**Le temps d'une chasse** est, je l'ai dit, un film agréable à regarder; riche en épisodes, en personnages, en observations souvent pittoresques et savoureuses, j'ai essayé d'en donner une idée; bien joué, bien dirigé; donnant fortement le sentiment de l'enchaînement des heures et des journées... D'où vient alors qu'il me laisse, quant à moi, insatisfait?

Est-ce parce qu'au delà d'un certain point dans le film les personnages n'évoluent plus, ne s'enrichissent plus? Assez vite, on en sait suffisamment sur Richard, Lionel et Willy pour se faire une opinion sur eux, sur leurs besoins, leurs inhibitions et leurs possibilités, et dans la suite ils seront fidèles à ce qu'on a compris, incapables de se dépasser, de nous surprendre; certes, c'est le sujet même du film (ou ça aurait pu, aurait dû l'être), cela renforce la vraisemblance, élimine l'arbitraire, le mélodramatique - mais cela nuit à l'intérêt.

Est-ce à cause de l'inégal développement des personnages? Mis en présence d'un groupe de quatre individus dans un film, une pièce ou un roman, on s'attend à ce que chacun d'eux ait un rôle d'une importance à peu près égale; or ici Lionel reste à l'état d'esquisse par rapport à Richard et Willy; bien sûr les gens raisonnablement bien dans leur peau, plutôt satisfaits d'eux-mêmes, apparemment équilibrés, ça existe - mais ça risque de n'être pas très intéressant: Richard est plus faible que Lionel, Willy plus pogné que lui, mais, toute question d'interprétation mise à part, le scénario donne plus à faire, plus à exprimer aux acteurs chargés d'incarner Willy et Richard qu'à Pierre Dufresne-Lionel, limité à un rôle de faire-valoir de Guy l'Ecuyer-Willy, à jouer Monsieur Loyal pour cet Auguste.

Je trouve aussi qu'après avoir attiré notre attention sur la présence de l'enfant, Michel, puisque c'est au tout dernier moment que sa mère le fait partir avec son père, Mankiewicz n'en tire pas ensuite tout le parti possible;



gauche : Luce Gibeault (La Rousse) et F. Collier (la serveuse)

c'est, dirait-on, un personnage accidentel, la caméra le prend de temps en temps dans son champ, et l'on devine alors qu'il vit pendant ces trois jours une aventure tout à fait distincte de celle des adultes; tandis qu'il s'ennuie avec eux - sauf dans la séquence du tir et celle de la grenouille - il s'invente dans la forêt et même au motel un univers dans lequel il évolue avec beaucoup de liberté et d'énergie, mais nous ne sommes autorisés à l'y suivre que furtivement et de loin; par ailleurs, quel regard il porte sur les activités des adultes, nous ne le savons pas du tout.

Serait-ce enfin que le tout du **Temps d'une chasse** donne le sentiment d'être inférieur à la somme de ses parties? Les éléments greffés par Mankiewicz sur le tronc de la partie de chasse, la soirée au bar-dancing du motel, le personnage de la serveuse rousse, la séquence de la chanteuse, la tendresse naissante de Richard et de la petite serveuse, la séance de strip-tease, Richard, Michel et la grenouille au bord du lac, etc. constituent à mon sens le meilleur du film; à la faveur de ces épisodes, les trois hommes s'insèrent dans un contexte québécois, caractéristique mais différent de celui qui leur est habituel (le dépaysement est une des dimensions du sujet) et le film acquiert une certaine épaisseur sociologique et humaine.

Mais pour intéressants, riches, émouvants parfois que soient ces épisodes et ces personnages, même s'ils enrichissent la connaissance que nous avons des personnages principaux, si habilement que soient ménagées les transitions de l'un à l'autre et à l'intrigue principale et même si pour ma part je préfère ne pas me trouver "enfermé"

dans la nature avec quatre personnages comme le sujet de la partie de chasse me le faisait redouter, il reste que ces épisodes sont un peu des morceaux de bravoure, des numéros conçus d'une façon très délibérée, menés systématiquement jusqu'à leur terme, puis un second succède au premier, etc.

Pourtant ces objections ne découvrent pas les racines de mon insatisfaction.

Je n'avais jamais vraiment cherché pour quelles raisons je n'aimais pas les films de suspense dans lesquels un groupe d'individus se trouve jeté dans une situation incertaine, dangereuse, désespérée - non, même **Le tour**, même **Un condamné à mort s'est échappé** - ça devait être un préjugé, ou je souffrais tout simplement de claustrophobie!

Bien sûr, le choix des personnages y était toujours à la fois arbitraire et hypersignifiant: si c'était un film américain, il y avait toujours un noir, un catholique, irlandais ou polonais, un juif, etc. Si c'était un film de propagande, un film de guerre par exemple, après s'être opposés parfois durement les uns aux autres, ils finissaient toujours par s'apprécier, se comprendre, et travailler tous ensemble pour la plus grande gloire des USA; si c'était un film noir, ils se soupçonnaient, se jalouaient, se tapaient sur la gueule, le groupe se désagrégeait, et l'un après l'autre ils mouraient seuls comme des chiens!

Mais **Le temps d'une chasse** échappe en grande partie à ces poncifs, et pourtant ma gêne demeurerait; j'y trouve deux raisons: la première, c'est que la tension grandissante,

le suspense inséparables du genre substituent à l'intérêt et à l'émotion authentiques qui naissent des rapports entre les êtres, et entre les êtres et le monde, un intérêt et une émotion artificiels, dénaturés, manipulés qui proviennent non de quelque chose de tangible, qui est là, mais de l'attente angoissée ou jubilante que ces rapports se détériorent, deviennent violents, catastrophiques; l'émotion est alors d'autant plus intense que l'attente est maintenue plus longtemps. Au lieu de supposer et de susciter la générosité du spectateur, on joue avec ses nerfs, on le crispe. Cela, cette substitution, est d'autant plus sensible dans **Le temps d'une chasse** que longtemps Mankiewicz éloigne et comme refuse le suspense.

La deuxième, c'est que ce type de sujet suppose que l'on conçoit les êtres en termes de psychologie individuelle et de destin, et non en termes de liberté, de rapports entre les êtres au sein d'une collectivité, d'une société, et d'invention collective d'une société vivable.

En effet, si d'entrée de jeu les personnages sont séparés de leur milieu, de leur travail, de leur famille et réunis dans une situation inhabituelle qui évolue selon son dynamisme propre, la démarche de l'oeuvre, quasi inévitablement, consistera en un double mouvement: individualisation des personnages à l'intérieur du groupe, (pseudo-) dévoilement de leur psychologie vue exclusivement comme une série de traits singuliers d'une part, de l'autre resserrement et intensification en destin de la situation initiale.

Exemple de la première démarche: Willy redoute manifestement l'approche de l'âge et du déclin de ses moyens physiques, sexuels en particulier; cette peur le définit presque entièrement, elle motive constamment son comportement, c'est elle qui le pousse à provoquer des situations-tests dont il craint en même temps de ne pas sortir à son avantage.

Sans doute n'est-il pas drôle de vieillir, et peut-être cela ne sera-t-il jamais drôle; mais la hantise de Willy, trait psychologique individuel (mais sans doute caractéristique de la majorité des hommes de son âge), a ici des déterminations sociales: il est d'autant moins drôle de vieillir qu'on vit dans une société qui privilégie à ce point l'apparence de la jeunesse, la jeunesse physique, les capacités corporelles, au moment même d'ailleurs où elle offre moins, et même supprime, refuse la possibilité de les exercer: surproduction d'automobiles, insuffisance des installations sportives, priorité aux autoroutes, cession à des clubs privés des territoires de chasse et de pêche - une société qui, se mettant à croire à ses propres mythes, refuse les emplois à ses citoyens d'âge mûr et cache ses vieillards!

Exemple de la deuxième: le dénouement. Certes, il n'est pas invraisemblable - il y a effectivement beaucoup d'accidents de chasse mortels au Québec chaque année - mais il fait violence au reste du film, il en trahit le ton et le sens: en effet, rien de ce qui l'a précédé ne tirait à conséquence, n'était définitif; ces trois hommes avaient vaguement attendu quelque chose d'extra-ordinaire de leur partie de chasse, de ces trois jours de liberté exceptionnelle, mais l'extra-ordinaire ne se rencontre pas toujours au coin d'un bois, rien de ce qui s'était passé n'allait changer quoi que ce soit dans leur vie, et ce troisième soir ils allaient rentrer tout bêtement chez eux. Il aurait été esthétiquement juste que le film se terminât comme cela. Au lieu de quoi le destin intervient brutalement dans leur vie, à eux qu'on pourrait précie-

sément définir comme des gens qui n'ont pas de destin, au sens où le destin c'est ce qui modèle et conclut dramatiquement une vie.

Qu'ils rentrent chacun chez eux, c'était dérisoire, sans doute, mais ce dérisoire était le sens du film: les trois jours avaient été banals, mais il s'y était passé assez de choses drôles ou émouvantes, ils avaient été remplis d'assez de paix, de tendresse, de beauté pour que peut-être les spectateurs, à défaut des personnages, sentent que non, la vraie vie n'est pas ailleurs, elle est ici, mais mutilée, confisquée. . . . Mais voilà, finir comme cela, c'était accepter le risque que le film semblât sans dénouement, sans conclusion.

Ce qui m'amène à la dernière cause de mon insatisfaction: à mesure que le cinéma québécois devient un cinéma *normal*, c'est-à-dire qu'il affronte les conditions de l'économie de marché, cherche à conquérir des marchés, sa production va elle aussi devenir *normale*; elle va tendre à la moyenne, ou plus exactement *on* (producteurs, comités de programme, distributeurs, publicitaires, etc.) va tendre à concevoir chaque film en fonction des goûts et des désirs supposés de supposées catégories de spectateurs: films de divertissement, films de qualité, etc. Les metteurs en scène, consciemment ou pas, tendront à couler, ou laisseront couler leur vision du monde, leurs intentions personnelles dans le moule des genres existants; il y aura peu de place pour la recherche et l'expérimentation de formes nouvelles propres à exprimer des points de vue *déviants*!

Qu'on me comprenne: je n'ai aucune objection de principe aux oeuvres de conception et de facture traditionnelles, j'ai une admiration passionnée pour Visconti, **Rocco et ses frères**, **Le guépard** me transportent et **Mon oncle Antoine** est pour moi en ce sens un film viscontien! mais traditionnelle ou expérimentale, j'attends d'une oeuvre véritable qu'elle m'offre d'un aspect et d'un moment du monde et des hommes une vision personnelle et cohérente (pas monolithique ni dogmatique, pas forcément exempte de contradictions). Spontanéité, humour, émotion, beauté, grâce aux acteurs, grâce à Michel Brault il y a des traces, des éléments d'une telle vision dans **Le temps d'une chasse**, mais épars.

Bien que Mankiewicz ait écrit le film, bien que ce soit *son* projet, il ne l'a pas, comme réalisateur, marqué d'une empreinte, d'une vision personnelles; il a fait oeuvre d'artisan plus que véritablement auteur. Bien conçu, bien fait, mettant en oeuvre des moyens suffisants et des collaborations talentueuses, **Le temps d'une chasse** doit correspondre d'assez près à l'idée qu'un producteur (ou une maison de production comme l'ONF), un *concepteur* se font d'un film *de qualité*: ce n'est pas tout à fait une oeuvre; c'est un petit peu un produit. □

(1) Je dois indiquer cependant que Luce Guilbeault a beaucoup aimé travailler avec Arcand et le considère comme un très bon directeur d'acteurs.

La maudite galette

# NOTRE CONDITION INTERROGÉE

richard gay



Luce Guilbeault. (Berthe)

**LA MAUDITE GALETTE** - Un film de Denys Arcand, assistant-réalisateur André Corriveau, images Alain Dostie, assisté de Louis de Ernsted et Michel Caron, son Serge Beauchemin assisté de Patrick Rousseau, décorateur Jacques Methé, montage Marguerite Duparc, musique Gabriel Arcand, Michel Hinton, Lionel Thériault, interprètes Luce Guilbeault (Berthe), Marcel Sabourin (Ernest), René Caron (Roland), J.-Léo Gagnon (oncle Arthur), Gabriel Arcand (Ti-Bi), Jean-Pierre Saulnier (Rosaire), directrice de production Marguerite Duparc-Lefebvre. Une production Cinak Ltée, avec la participation des Productions Carle-Lamy Ltée, France-Film, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. Format 35 mm panavision couleur (eastmancolor). Durée 105 minutes.

**La maudite galette** est, sans nul doute possible, le film le plus signifiant de la rentrée 72-73 du cinéma québécois. Pour l'auteur, Denys Arcand, il s'agit de son troisième long métrage. Son premier **On est au coton** (un des titres les plus densément significatifs du cinéma d'ici) analyse avec clairvoyance la situation aliénante des ouvriers du textile au Québec: le film, on le sait, fut injustement interdit par son producteur, l'ONF. **Québec: Duplessis et après...** distribué cet été à Montréal, examine le comportement idéologique de certains politiciens représentatifs de la dernière campagne électorale provinciale et démontre que les idées de ces hommes publics avaient déjà été formulées au moins en partie par Maurice Duplessis. La réalisation devait d'ailleurs s'intituler: **Duplessis est encore en vie**. En effet le film témoigne d'une amère constatation: en politique, rien n'a changé au Québec (ou si peu). La texture des scènes filmées de l'ancien premier ministre Duplessis et celle des images télévisées de la prise du pouvoir par Robert Bourassa sont identiques: dans les deux cas, les images sont brouillées. Ce rapprochement formel des deux époques synthétise avec force et lucidité toute la portée du film résumé plus haut. Les images sont semblables, les époques aussi: le destin du Québec et des Québécois reste encore et toujours brouillé!

Avec **La maudite galette**, Arcand continue, mais de manière fictive cette fois, la démarche qui est sienne depuis son premier long métrage, soit celle d'un regard précis, sévère et sans compromis sur la condition de vie des Québécois. Arcand, ne l'oublions pas, est licencié en histoire et, à travers ses films, l'historien examine le sort de son peuple.

Pendant les années 60, le cinéma québécois valable, authentique, enraciné cherchait surtout à définir et expliciter l'identité des hommes d'ici "Je suis Québécois, donc je me cherche". Cette phrase lancée au tout début du **Chat dans le sac** rendait compte non seulement de la tentative de Gilles Groulx dans son premier long métrage, mais indiquait aussi la voie dans laquelle allaient s'engager nos meilleurs réalisateurs et nos meilleurs films.

Cette identité québécoise étant cernée, définie, renvoyée à elle-même dans sa spécialité nationale, il faut maintenant analyser les conditions de son existence. Et c'est dans ce sens qu'Arcand travaille, indiquant avec autorité et impact une direction que le jeune cinéma d'ici ne peut pas se permettre de refuser. Un cinéaste comme Arthur Lamotte s'y est déjà courageusement engagé. D'autres aussi. Mais Arcand plus que tout autre ouvre la porte toute grande sur cet espace qui, pour le bien de notre collectivité, doit être parcouru dans tous les sens. Oui, Arcand ouvre la porte toute grande... Il a montré dans **On est au coton** les conditions de travail d'ouvriers québécois types; il nous a révélé dans **Québec: Duplessis et après...** nos "boss" politiciens et les conditions toujours répétées de pensée et de vie dans lesquelles ils nous enferment; et dans **La maudite galette**, c'est notre condition de petits, de "nés pour un petit pain", de "crottés" (une expression tirée du film) qu'Arcand nous force à envisager, de "crottés" sans argent mais toujours en mal de cette "maudite galette". Trois films, mais toujours le même thème examiné sous différents angles: notre vie en cul-de-sac!

**La maudite galette** est né un peu par hasard, plus précisément parce qu'Arcand n'a pas pu tourner un documentaire sur les terroristes: l'ONF ne trouvait pas l'idée très bonne; c'était en 1970. Sans projet concret, Arcand s'est donc replié sur une idée qu'il avait mise au point avec Jacques Benoit. C'est à partir de cette idée qu'a pris forme **La maudite galette** tout d'abord intitulé **Calibre 45**, puis un peu plus tard **45**.

Ce troisième long métrage met le spectateur en présence d'un monde dépravé, misérable: misère physique, psychologique, morale aussi. Cette dépravation, c'est la nôtre, celle du Québécois type. Elle est là autour de nous, mais le système et ses hypocrisies nous la fait parfois oublier. Le film, lui l'impose. Crûment.

Dès la première image, le cadre est fixé: c'est celui de la ville. Les personnages, à l'intérieur de ce cadre monstrueux qui les bouffe, apparaissent tout petits, inférieurs, minuscules. Des restes de vie, des restes d'homme. Ce premier personnage qui pellette du charbon (il s'agit d'Ernest interprété par Marcel Sabourin) semble effectivement perdu, vidé de l'intérieur, comme s'il était devenu lui-même charbon.

Un peu plus tard, la caméra suivra Rolland (René Caron), le patron d'Ernest, dans sa maison trop petite et sans luxe aucun. Là encore, misère. La vie est creuse, vide,

sans horizon. Et le vide est difficile à remplir; la conversation entre Rolland et son oncle Arthur en témoigne: les longs silences sont ceux-là mêmes de la vie. Berthe (Lue Guilbeault), la femme de Rolland, cherchera la fuite dans l'alcool: dans sa cuisine, le "gros gin" sert d'épice nécessaire à sa vie: un soupçon ici, un soupçon là... même les enfants voudront y goûter. Pendant ce temps, la radio fait entendre un Pierre Elliott Trudeau affirmant que les gouvernements sont faits pour gouverner, des commerciaux aussi, ceux de CP Air qui parlent de voyages, de départs et d'ailleurs que Berthe désire mais ne pourra jamais connaître. Toute cette misère, tout ce désespoir contenu éclatera au souper: l'oncle Arthur a apporté un cadeau de cinq cents dollars, mais surtout une occasion de crise. Véritablement secouée par la conscience des conditions de son existence, Berthe criera son malheur à la face consternée de l'oncle vieillissant.

Plus loin, dans le développement du film, Ernest pénètre dans le bar d'un petit hôtel de province. La scène qui s'y déroule est à inscrire dans une anthologie du cinéma québécois. Le décor est froid, vide, nu comme la poitrine de la serveuse qui se transforme soudain en danseuse "top less". Assis à l'arrière d'Ernest, un individu bedonnant, cravaté, visqueux. Celui-ci paye la bière d'Ernest et entreprend une conversation qui ressemble plus à un monologue prétentieux. Sans se retourner vers Ernest, il parle de ses bagues, de son "char" de sa "p'lotte" assise là, à côté de lui, et toujours sans se retourner vers Ernest, il lui dit, le ton affreusement pédant, "t'es né crotté, pis tu va mourir crotté". Comme pour se "décrotter", pour prouver qu'il est quelqu'un, qu'il est maintenant au-dessus d'une vie sans relief, Ernest achètera, en plaçant 20,000 dollars sur la table, et le "char" et la "p'lotte". Cette scène parle au niveau des valeurs. Ernest croit alors poser un geste de puissance, de triomphateur: mais en fait, il ne fait que s'accaparer les biens artificiels que le système lui a toujours proposés. Son achat en est un de victime. Ce dépossédé possède maintenant ce qui précisément l'entretient dans sa dépossession.

Ce sont là les moments les plus percutants de cette peinture de la misère québécoise que présente avec vérocité, clairvoyance et impact **La maudite galette**. L'emploi du joul dans les dialogues s'inscrit pleinement dans cette peinture. En effet, notre condition d'aliénés se prolonge ici intensément dans l'épaisseur déchirée de cette langue disloquée qui nomme notre dépravation. Notre misère désespérée parle d'elle-même, c'est juste, mais elle parle encore plus fort à travers le joul qu'Arcand et Benoit ont su rendre sans exagération facile mais avec une authenticité saisissante.

Cependant, il faut voir que **La maudite galette** ne se résume pas à ce tableau de misère. Abattus, désespérés, coincés, prisonniers de leur vie en cul-de-sac, les personnages éclatent dans une violence que Denys Arcand saisit dans son instantanéité froide, crue et affreusement réelle. Car ici, la violence n'est pas super-dramatisée comme dans des films du genre James Bond: au contraire, elle est rendue sans luxe, dans sa simplicité, sa spontanéité et du même coup dans toute l'horreur du possible.

La scène dans la maison de l'oncle Arthur où Rolland, Berthe et deux complices de la famille viennent de nuit voler l'argent d'Arthur consterne le spectateur. La violence qui y explose est nullement prévisible: tout d'abord celle



faite à l'oncle par Berthe, son mari et les deux autres, mais surtout celle d'Ernest qui, caché, a suivi le groupe. Ernest liquidera Rolland, l'oncle Arthur et un des complices alors que l'autre sera accidentellement tué par Berthe. Chacun de ces meurtres est filmé dans sa pleine crudité horrifiante, dans la surprise d'un quotidien qui se déchire pour ne plus jamais se ressembler. Le désespoir s'est accumulé, la misère est allée jusqu'au bout d'elle-même et c'est ce malheur entassé jour après jour, semaine après semaine qui tout d'un coup ne cède devant rien. Arcand a su souligner la nature de cette violence par deux présences qui teintent la scène de sa vraie couleur: l'éclairage, symbiose de clarté aveuglante et de ténèbres menaçantes, et les cris aigus, tragiques et mille fois répétés du chien de l'oncle Arthur. Ernest, le personnage calme, chétif, terne, presque amorphe du début du film devient dans cette scène un homme sûr de lui et dangereux. Et à partir de ce moment, la violence l'accompagnera où qu'il aille: avec Berthe tout d'abord, avec sa p'lotte, ensuite, et finalement chez ses parents où lui et Berthe s'entretueront dans un bruit de fusils tragiquement infernal. Comment oublier cette scène où dans une modeste chambre d'hôtel, Ernest couche avec Berthe dont il vient de tuer le mari. On y distingue à peine les corps; la noirceur chaude semble épaisse de crainte et de contradictions alors qu'une lumière rougeâtre marie la violence au sexe et le sexe à la violence dans une étreinte profondément désespérée.

Mais malgré cette violence, malgré ces meurtres multiples, malgré ces coups de fusils retentissants, **La maudite galette** n'est pas à proprement parler un film de gangster comme ceux que les Américains tournaient dans les années 30 et comme ceux qu'on réalise encore aujourd'hui. En fait, le film d'Arcand tient beaucoup plus de la peinture de moeurs - peinture toute analytique - car il s'agit d'un regard profondément vrai et étrangement réaliste sur la condition du Québécois moyen. En effet, de longs plans séquences fixent en les distanciant toutes les apparences pour s'interroger sur ce qui les sous-tend et véhiculent du même coup une brûlante prise de conscience. En d'autres termes, ces plans-séquences souvent interminables rendent intensément présents non pas seulement la réalité filmée

mais aussi et peut-être surtout les sources et les causes de cette réalité que la caméra examine sans la découper comme pour la saisir dans sa globalité révélatrice.

Cependant, même si l'impact du film peut les faire oublier, ce premier film-fiction de Denys Arcand n'est pas sans faiblesses. Il aurait fallu, par exemple, développer davantage la situation et le caractère d'Ernest avant de le faire éclater de violence: trop d'éléments sont à deviner! Aussi la scène du voyage en camion et celle de la maison en proie aux flammes, bien qu'elles soient toutes deux des ponctuations très belles à l'intérieur de la rythmique du film, s'intègrent mal à l'ensemble et ce, à cause de leur onirisme trop flagrant. Aussi, on sent ici et là un léger parti pris chez Arcand, parti pris qui manie l'action et les personnages sans accorder toujours à l'un et à l'autre une vraie liberté d'évolution. Enfin, la dernière partie du film manque de cette distanciation qui fait la force des deux premiers tiers et ressemble trop par moments à une banale intrigue de bandits. Cette faiblesse est sans nul doute la plus grave, la plus menaçante aussi pour cette écriture cinématographique qui s'axe sur un tout autre propos. Par moments, Arcand a en effet cédé à la tentation du film de gangster traditionnel reniant ainsi momentanément sa visée initiale: et c'est pourquoi sa démarche reste un peu en deça de ses limites possibles...

Quoiqu'il en soit, **La maudite galette** demeure un film très important parce qu'au-delà de l'intrigue, au-delà des personnages, il situe et interroge la condition intérieure et extérieure de notre vie nord-américaine de Québécois. L'amoralisme amusant de la dernière scène, celle où les parents d'Ernest profitent de l'argent que leur fils a volé, fait tout d'abord rire; mais ce rire se transforme rapidement en questions, ces questions que l'ensemble de la réalisation suscite du début à la fin. Car comme l'affirmait Arcand dans le volume 1, numéro 9 de **Cinéma/Québec**, tout au long du film "au lieu de se demander ce qui arrive aux héros, on se demande pourquoi cela leur arrive; on est amené à s'interroger sur cette société qui produit cette sorte d'individus". □

Les colombes

# UNE MYTHOLOGIE QUÉBÉCOISE TOUJOURS À DÉCHIFFRER

jean leduc

---

*LES COLOMBES* - Un film de Jean-Claude Lord, **scénario** Jean-Claude Lord, **images** Claude Larue, **son** Patrick Rousseau, **montage** Jean-Claude Lord, **musique** Michel Conte, **interprètes** Jean Besré, Lise Thouin, Jean Duceppe, Manda, Jean Coutu, Paul Berval, Gaétane Létourneau, Diane Guérin, Ginette Rivest, Carmen Champagne, Pierre Létourneau, Jean-Guy Moreau, Willie Lamothe, Michel Jamin, Ernest Guimond, Nadine et Jean-François, et la participation de Françoise Hardy, **producteur exécutif**, Pierre Patry, **producteur associé**, Pierre David. Une **co-production** Jean-Claude Lord Inc., les Productions Mutuelles Ltée, Famous Players, et la participation de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. **Format** 35 mm couleur (Eastmancolor). **Durée** 116 minutes. **Avant-première** cinéma Le Parisien, 14 septembre 1972.

---

Il fallait faire la queue jusqu'à la rue Saint-Alexandre le dernier dimanche où le Parisien présentait **Les colombes** (pourquoi donc le film est-il disparu prématurément de l'affiche de ce cinéma?) pour comprendre que l'oeuvre de Jean-Claude Lord avait vite trouvé un large public.

Il fallait ensuite constater avec quelle unanimité ce même public pourtant fort disparate (jeunes, moins jeunes, vieux, anglophones, urbains, campagnards) "marchait" pendant toute la projection pour comprendre que Lord avait touché certains mythes québécois susceptibles de faire vibrer une certaine âme québécoise (n'y en aurait-il pas, si on y songe, plus d'une?...)

Un de ces mythes, aussi tenace que paradoxal, sert de toile de fond aux **Colombes**. Il constitue également le pilier central des **Berger**, ce téléroman à grand succès que Jean-Claude Lord a les meilleures raisons de bien connaître, et de nombreux radioromans des années '40 et '50. Ce mythe, c'est l'opposition milieu populaire-croustillant-sympathique-imbibé de bons sentiments-milieu bourgeois-hypocrite-corrompu-dégoûtant derrière ses splendides façades de luxe. Le montage de la première partie des **Colombes** fait une très large place à cette opposition: à la sortie de Josiane, le matin de ses noces, de l'humble maison paternelle de l'Est, sortie accueillie par les applaudissements sympathiques des voisins, s'oppose la sortie évidemment solitaire

et silencieuse (l'individualisme bourgeois) de Julien et de sa famille d'une riche maison située dans un quartier où les Jaguar semblent quasi seules avoir droit de circulation. Pendant une bonne partie du film cette opposition se maintient (elle cède petit à petit la place à celle des frères Ferland). On la reconnaît même à de menus détails: Josiane vue à la TV couleur chez les Ferland et... en noir et blanc chez les Boucher, etc.

Il serait intéressant d'étudier les racines profondes de ce mythe qui semble correspondre, superficiellement, à une vision marxiste des classes mais qui date d'une époque où le nom même de Marx était inconnu au Québec. Serait-ce l'aliénation québécoise qui trouverait un bouc émissaire dans une classe sociale (mais sans même lui en vouloir vraiment), comme elle le trouve dans une ou des races, ou aujourd'hui, selon la mode, dans une idéologie?

Autre mythe fondamental dans **Les colombes**: celui de l'enfance. Il est inutile d'insister sur l'importance du mythe de l'enfance innocente dans la cosmogonie nord-américaine. Mais dans **Les Colombes** ce mythe semble prendre une signification quasi sociale. On ne peut en effet dissocier le caractère bon enfant du milieu populaire représenté par les Boucher de la mythologie enfantine illustrée par Nadine et Jean-François, les enfants des Ferland et peut-être surtout par Marguerite, la fille de l'oncle Albert, moteur du drame qui se noue et dénoue au cours du film. Il faut également inclure Josiane dans cette mythologie enfantine des **Colombes**, Josiane femme-enfant délicieusement puérile lors de cette scène d'ivresse et d'amour dans une chambre d'hôtel où vont se réfugier les deux tourtereaux à la suite d'une idée folle (enfantine) de Josiane. Et si l'oncle Albert prend tant plaisir à la compagnie des enfants, c'est qu'il lui est resté une âme d'enfant qui le sépare irrémédiablement de son frère passé entièrement (ô combien) au monde des adultes bourgeois. On imagine enfin que l'oncle Albert supprime Nadine pour lui éviter le contact affreux avec le monde des adultes et, plus tard, le passage à ce monde.

Enfin le monde de l'enfance trouve son symbole dans les colombes qui sont là, sur la table du repas de noces et qui réapparaissent dans le rituel théâtral du sacrifice-pour-épater-les-bourgeois. Et la chanson-thème insiste pour ceux qui n'auraient peut-être pas saisi:  
Ouvrez les cages des colombes  
Ouvrez les coeurs des enfants  
Ils sont le seul espoir du monde.



Il faut avouer d'ailleurs qu'il y a une sorte de tendresse assez touchante de la caméra lorsqu'elle *caresse* les enfants et Josiane.

A ce mythe de l'enfance rayonnante sous les traits de Nadine, de Jean-François et de Josiane répond le mythe de l'aliénation des autres. Aliénation amoureuse de Julien qui blesse Josiane en lui racontant qu'il n'a écouté qu'une seule de ses chansons lors de ses débuts à la TV, qui lui avoue cruellement avoir tout juste couché avec la belle Nicole, son "ancienne" maîtresse mais qui sera légèrement contaminé, avant l'écart final, par l'amour frais de Josiane. Aliénation du père de Julien pour qui tout doit être mensonge (le concours de la Jeune Étoile du Québec, le silence de l'oncle Albert sur les circonstances de la mort de sa fille). Et Josiane, parallèlement à Julien, semble peu à peu contaminée par cette aliénation qui caractérise la famille Ferland.

Reste un dernier mythe... québécois dans **Les colombes**, le mythe filmique... américain. Ce film n'a rien à voir avec la conception cinématographique européenne. Il colle parfait-

tement à cette conception kaléidoscopique du cinéma américain faite d'une succession rapide de plans, d'un montage nerveux, saccadé. A ce niveau, la première partie des **Colombes** est assez réussie. Autant le grand public québécois s'accommode assez mal à l'esprit d'analyse qui préside en général à la cinématographie européenne, autant la vision du cinéma américain trouve son adhésion spontanée. Il y a là de quoi faire réfléchir les hyperfrancophiles qui nous abreuvent de leurs beaux discours... On reste d'ailleurs pantelant devant la puissance de ce que véhiculent les formes.

S'il faut ouvrir les cages des colombes, il faut peut-être ouvrir aussi celles des mythes et images de la collectivité québécoise pour mieux en cerner la spécificité ou... la non-spécificité. **Les colombes** constituent à ce sujet une cage de choix où les colombes sont peut-être des vautours.

### Post-scriptum tardif

Faut-il vraiment porter un jugement de valeur sur **Les colombes**? On hésite à le faire... parce que la critique a *descendu* le film de Jean-Claude Lord, peut-être pas toujours pour de bonnes raisons, et parce que le film ne semble pas avoir essentiellement des visées esthétiques.

Mais il arrive que l'esthétique y montre le nez de façon évidente. Ainsi la musique de Michel Conte est exécutée sur des instruments pour enfants. Elle se veut, imagine-t-on, créatrice d'un climat de vagues sortilèges. Mais malheureusement elle ne paraît pas pouvoir sortir souvent des sentiers commerciaux les plus bêtifiants.

C'est sans doute à un même parti pris de sophistication qu'appartient le symbolisme, assez fragile, qui cherche à donner au scénario une seconde dimension.

Et le film agace par certaines maladresses. La vraisemblance sonore n'est pas toujours respectée: dans le plan qui nous montre les époux Boucher revenant en autobus à la maison après le mariage de leur fille, la caméra est loin d'eux et les voix sonnent trop rapprochées. On n'a pas idée de photographe Françoise Hardy se levant alors qu'elle était assise par terre: c'est un exercice de voyeurisme... déplacé que de faire assister impudemment, dans la jungle, au petit lever des girafes. Et Lise Thouin frôle dangereusement le sourire Palmolive, ce qu'elle devrait, idéologiquement, éviter à tout prix. Enfin la caméra a parfois tendance à refaire exactement les mêmes trajets dans des séquences différentes, ce qui est plutôt lassant visuellement.

Les maladresses étonnent d'autant plus qu'elles avoisinent une habileté réelle quoique toujours très *voyante* dans la première partie du film.

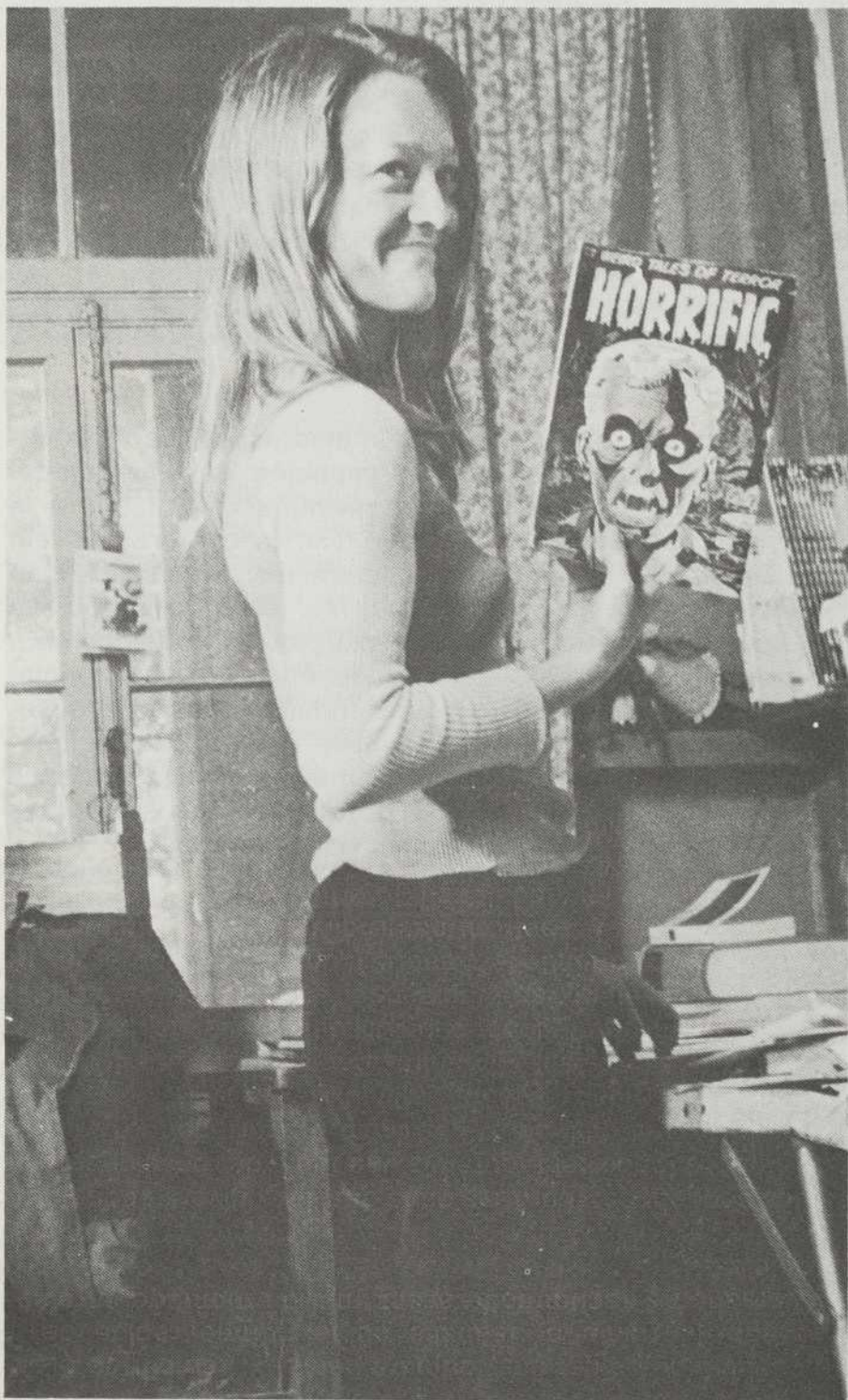
Enfin ce qui gêne peut-être le plus, c'est cette interrogation qui vous passe souvent à l'esprit pendant la projection: tout cela ne serait-il pas au fond profondément caricatural? Et pourtant le film semble bien se prendre terriblement au sérieux...

Et voilà pourquoi, Jean-Claude Lord, votre film est presque... muet pour un critique. Il reste, direz-vous, tout près de 179,999 personnes qui, au cours des cinq premières semaines, ont vu et sans doute aimé **Les colombes**. Mais ne serait-ce pas là la chose la plus inquiétante? □

La vie rêvée

# JEUNES FEMMES EN PROIE AUX IMAGES

agathe martin-thériault



**LA VIE REVEE** - Un film de Mireille Dansereau, **scénario** Mireille Dansereau et Patrick Auzépy, **images** François Gill assisté de Richard Rodrigue et Louis de Ernsted, **son** Jean Rival assisté de Claude Beaugrand et Hugues Migneault, **montage** Danielle Gagné, **musique** Emmanuel Charpentier, **décors** Michèle Cournoyer, **interprètes** Lillianne Lemâitre-Auger, Véronique Le Flaguais, Jean-François Guité, Guy Foucault, Marc Messier, Paul Brennan, Judith Paré, Louise Portal, Stéphanie Dansereau, Pierre Fautoux, **directeur de production** Guy Bergeron. Une **production** l'Association Coopérative de Productions Audio-Visuelles, avec la participation de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. **Format** 35mm couleur. **Durée** 90 minutes.

La femme et l'emprise de l'imaginaire sur sa vie personnelle, tel semble être le sujet de **La vie rêvée**. Et pour nous faire pénétrer ainsi à l'intérieur de la psyché des femmes, Mireille Dansereau s'est servie d'un biais logique et commode: celui de l'amitié entre femmes.

Isabelle et Virginie, les deux amies du film, sont employées dans une entreprise cinématographique. Célibataires, jeunes, libérées de certaines attitudes conventionnelles, elles présentent avec la jeunesse actuelle des 20-25 des traits frappants de similitude (vêtements et aspect extérieur, liberté de geste et d'allure, expérience sexuelle, attitude face à la nudité, mise en place d'un décor symbolique). Sous ce rapport, elles sont sans doute, chacune à leur façon, des types.

Mais malgré leur allure dégagée, leurs réflexions vaguement contestataires et leur émancipation apparente, ces femmes (et surtout Isabelle qui est à ce point de vue beaucoup moins critique que son amie) sont obnubilées par l'image de l'homme. Elles en parlent, elles l'imaginent, elles rêvent à lui. L'homme devient ainsi l'unique objet de

leurs nombreux rêves éveillés et même de leurs rêves nocturnes inconscients: l'une voit un prêtre se saisir d'elle et l'amener devant un peloton d'exécution masculin, tandis que l'autre est poursuivie par un dragon féroce et fulminant qui la rattrape finalement et s'empare d'elle. Cette alternance entre le vécu et le rêve détermine la facture particulière du film, composé de séquences d'ordre onirique et de scènes tirées de la réalité.

Les scènes oniriques, si elles semblent à première vue plus gratuites et si leur signification apparaît parfois plus obscure, présentent somme toute une cohésion plus grande que les scènes tirées de la vie réelle. Elles tendent toutes à illustrer ce qu'on pourrait appeler les fantasmes de la psyché féminine; leur commun dénominateur est la présence effective ou allusive de l'homme. Ainsi, à quelques reprises, l'image ralentie d'une fillette qui lève sa jupe et découvre son pubis nous est montrée: même si aucun homme ou garçon n'apparaît sur l'image à ce moment-là, le spectateur comprend bien que le geste leur est dédié. Plusieurs séquences mettent en lumière le désir de retour au monde de l'enfance, qu'il s'agisse du souvenir (image de la fillette dans les bras de son père) ou d'une situation imaginaire (Isabelle, devenue la fille de Jean-Jacques, est subjuguée par son père et perçoit sa mère comme une rivale).

D'autres renvoient à la vie rêvée, à l'homme rêvé, à cette représentation chimérique d'un bonheur facile: évasion par le voyage, farniente sous les tropiques, plage, jeux d'eau et course extasiée dans le soleil. C'est l'idéal des compagnies aériennes en quelque sorte. Il s'agit d'une sorte de bonheur à trois, auquel est vaguement mêlé un enfant, blond et bouclé, il va sans dire. La cinéaste insiste d'ailleurs sur ces rêves euphoriques; elle va même jusqu'à reprendre le thème musical du film **Un homme et une femme**: elle ironise.

Des phénomènes psychiques comme celui de la compensation ou du sentiment de culpabilité alimentent certaines scènes (fuite éperdue dans un décor champêtre et amour rêvé avec Jean-Jacques faisant suite au congédiement, apparition de l'épouse légitime après ce qui semble être une séance d'auto-satisfaction sexuelle). Intéressantes du point de vue de la mise en scène et significatives quant à la justesse des faits psychologiques décrits, ces scènes révèlent une habileté certaine de la cinéaste. La démarcation rêve-réalité y est subtile: les scènes sont tournées à une vitesse normale, l'image est claire; de plus, le personnage (Isabelle) porte en rêve des vêtements de tous les jours; quant au personnage masculin, il apparaît d'abord vêtu dans un premier plan, ensuite, il est dévêtu: le spectateur berné par le réalisme de la scène et des points de repère piégés, ne comprend qu'après coup que toute cette scène est imaginaire.

Une certaine subtilité apparaît donc dans l'ordonnance et le maniement des scènes oniriques: certaines empruntent la technique classique du ralenti ou de l'image floue, d'autres sont au foyer et tournées à vitesse normale, alors que certaines seront reprises deux ou trois fois. Le spectateur est donc forcé de recomposer, d'ordonner et d'interpréter tous ces éléments. La versatilité de la cinéaste l'y oblige.

Il en est de même du sens de ces rêves. L'héroïne rêve d'évasion ou de bonheur, mais elle manifeste également des intentions moins débonnaires; elle pratique la satire ou la vengeance imaginaires. En rêve, elle tuera son père et elle verra Jean-Jacques comme un homme suffisant, parfaitement content de lui-même, qui, une fois parvenu au sommet

de la gloire, ne répond que par des clichés aux questions qu'on lui pose. Il escamote le problème du féminisme qu'Isabelle doit situer elle-même dans sa juste perspective. Il est à noter que la cinéaste se fait alors nettement satirique, puisque le film est progressivement ralenti jusqu'à arrêt total.

Les séquences réalistes présentent, semble-t-il, moins de cohésion. Certaines, comme celle de la baignade en compagnie d'enfants, apparaissent un peu gratuites et introduisent des longueurs dans le film. D'ailleurs, le montage de certaines séquences n'est pas toujours heureux: témoin ce dialogue entre Virginie et Isabelle où le rythme rapide de la conversation s'accommode assez mal du montage en plans parallèles.

Ces séquences, tournées dans des lieux divers et quelquefois inusités, apportent toutefois une foule de renseignements utiles au sujet des deux héroïnes (appartenance sociale, problèmes familiaux, goûts, milieu de travail). Les intentions de la cinéaste s'y manifestent assez clairement: dénonciation de cette conception traditionnelle de la femme comme travailleuse par suppléance, en instance de mariage (congédiement d'Isabelle); satire d'un monde patriarcal (le père ambitieux, le patron paternaliste, le producteur-impresario hautain et dédaigneux); critique de l'utilisation de la femme comme objet commercial (films publicitaires, collages de Virginie, photos de magazines, mode); critique de l'exploitation commerciale des sentiments et de l'image-béate (images de couples, les posters et leur lacération).

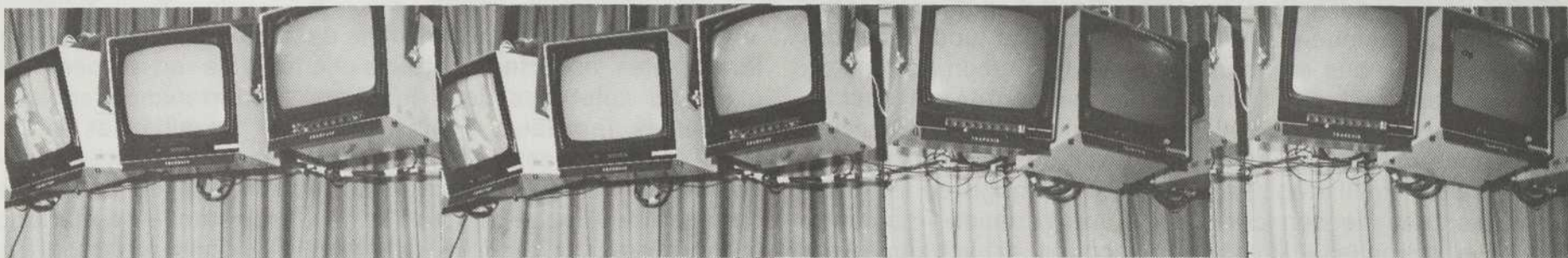
Il semble bien qu'à ce point de vue, Mireille Dansereau ait atteint ses objectifs: "J'ai essayé de montrer avant tout à quel point les femmes sont influencées par les images, comment la psyché féminine est incrustée de cette imagerie: les images qui sont évidentes, celles qu'on voit dans toutes les revues et les magazines, l'image de la femme qui se voit elle-même ou qui est vue par l'homme, l'Image qu'elle veut donner aux autres. ..." **La Presse**, 29/7/72).

Mais à côté des objectifs, les prises de position sont-elles trop nombreuses ou trop disparates? Certaines scènes n'ont-elles pas été conçues que pour permettre une prise de position idéologique? C'est possible. De là viendrait peut-être, à certains moments, l'impression de décousu. Ainsi, on voit Virginie refuser l'action ou même la réflexion politique (critique du désengagement de l'artiste?), un jeune motard, acclamé par des enfants, déchire sa contravention tandis que le policier est hué (attaque du pouvoir policier?), quant au week-end à la campagne, il offre tout un contenu théorique (réflexions sur l'alimentation naturelle, les relations sexuelles) fort heureusement tempéré par l'humour et la fantaisie de certaines scènes.

Dans ces séquences de la vie vécue, les mouvements de caméra sont variés ainsi que les plans. La cinéaste renouvelle sa technique. La série de plans fixes qui résument la rencontre de Jean-Jacques et d'Isabelle et les collages de Virginie sont à ce point de vue deux apports très intéressants au film.

Il faut regretter que ce film n'ait été que peu de temps à l'affiche du cinéma Festival et que certaines projections aient été contremandées, faute de spectateurs!, au Cinéma du Vieux Montréal où il est encore à l'affiche. Heureux donc, ceux qui ont pu le voir au festival de Toronto, au cinéma 4 de Rimouski ou dans les salles montréalaises. □

# L'AUDIO-VISUEL AU QUÉBEC À UN CARREFOUR



Les gens compétents dans le domaine de l'audio-visuel au Québec ne s'objectent pas à l'existence de Radio-Québec... bien au contraire...il s'agit d'un organisme vital pour le Québec. Mais Radio-Québec devra très bientôt choisir certaines options de travail et nous voudrions que celles-ci soient les plus valables à *long terme* pour nous tous. Et là, réside le noeud de l'intrigue! Il nous faut oublier les combats d'arrière-garde qui ont cours actuellement, les petites mesquineries propres au milieu, la pagaille inévitable entre organismes *tous* dûment mandatés, pour nous concentrer sur l'essentiel de la question car les voies que nous allons prendre dans les mois à venir seront déterminantes pour la collectivité. Quelques grandes options s'offrent à nous et nous devrions tenir compte dans ces choix des réussites et des erreurs des autres organismes semblables qui nous ont précédés dans ce secteur.

## Quelques différences fondamentales entre les organismes fédéraux et provinciaux de communication

Lorsque le gouvernement fédéral a créé, il y a plus de vingt-cinq ans déjà, l'Office national du film et la Société Radio-Canada, il possédait bien peu de données précises permettant de fixer les objectifs de ces organismes. Depuis, les besoins audio-visuels se sont précisés dans notre type de société et maintenant, le Québec tout comme l'Ontario se prépare à se donner des structures permanentes dans ce domaine.

Nous serions bien bêtes de le faire sans d'abord faire l'autopsie des deux organismes fédéraux (bien que ceux-ci ne soient pas des corps morts!) afin d'en retirer des éléments de solution à notre problème qui est celui de l'audio-visuel au Québec.

Il n'y a pas de doute que ces organismes ont atteint un degré de qualité universellement reconnu. Par exemple, que ce soit en Europe ou aux Etats-Unis, aucun groupe sé-

JACQUES PARENT,  
directeur de la production,  
office du film du Québec

rieux n'entreprend la production de films documentaires ou éducatifs sans au préalable visionner ce qu'a fait l'Office national du film. Le palmarès impressionnant des réussites de l'ONF dans tous les festivals, depuis vingt ans, témoigne aussi de la qualité de cette production (l'ONF ne réussit pas à mettre de l'ordre dans ses "diplômes" qui s'empilent pêle-mêle dans un des coins de la forteresse de la Côte de Liesse!)

Et la réputation de Radio-Canada n'est pas surfaite non plus, si on compare le réseau d'Etat aux autres grands réseaux nord-américains.

Ceci dit, regardons de plus près la production de ces deux organismes. Une chose est évidente: ces productions s'adressent toujours à un très vaste auditoire, tout comme la plupart des autres réseaux de télévision.

Le rôle des organismes provinciaux serait à mon sens tout autre. Que ce soit au niveau de l'information gouvernementale, de la formation des fonctionnaires, de la formation de la main-d'oeuvre, de l'éducation permanente, des documents éducatifs ou scientifiques, *l'auditoire des organismes québécois sera surtout un auditoire fragmenté.*

### **D'où la première différence fondamentale.**

La diffusion au niveau provincial sera aussi une diffusion fragmentée où on fera appel à tous les moyens: antennes, câbles, projecteurs individuels, circuits fermés, cassettes, carrelles, etc. . .

J'oserais dire que les organismes fédéraux produisent surtout en fonction du passé et du présent tandis que les organismes provinciaux devront produire en fonction de l'avenir en tenant compte des moyens de communication nouveaux tels: les câbles communautaires, les ordinateurs, les cassettes, les systèmes intégrés d'enseignement. Les productions au niveau provincial seront plus spécialisées, plus diversifiées.

### **D'où la deuxième différence fondamentale.**

Les organismes fédéraux font appel, pour réaliser leurs émissions ou films, à des "téléastes" ou à des cinéastes professionnels. Ces *auteurs* consultent les spécialistes selon les besoins de l'émission ou du film envisagés mais ces réalisateurs portent l'entière responsabilité du document qu'ils signent.

Les productions au niveau provincial émaneront du milieu. Le spécialiste du contenu sera à l'origine du document. On fera appel à des "communicateurs" de métier pour transposer le message, selon le médium utilisé, mais les spécialistes porteront le fardeau du contenu et son implantation dans le milieu auquel il est destiné. (Et il est très probable que beaucoup de "communicateurs" auxquels on fera appel pour la réalisation de ces documents seront issus eux-mêmes d'un milieu spécialisé — bien sûr, après une période de formation.)

### **D'où la troisième différence fondamentale.**

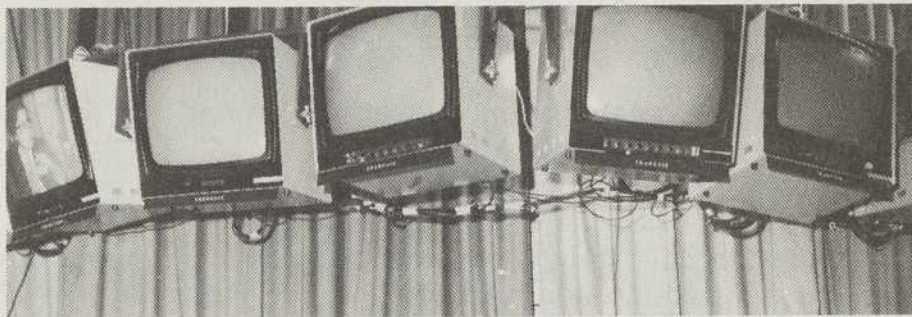
Plus important encore, tandis que les organismes fédéraux ont limité leur tir (à part quelques expériences éparpillées) à l'information et au divertissement, le rôle principal des organismes provinciaux durant les prochaines années sera de comprendre ce qu'est la communication visuelle et sonore, et comment l'intégrer dans un contexte précis d'information, de formation et d'éducation, tout en tenant compte de tous les autres moyens à la disposition des responsables de ces programmes,

**D'où la quatrième différence fondamentale** entre le rôle des organismes fédéraux et provinciaux de communication.

Si on tient compte de l'expérience passée de Radio-Canada et de l'Office national du film, quelques grands choix s'offrent à nous - les voici:

- La télévision et le cinéma garderont-ils leur entité propre?
- Le long métrage ou cinéma de salle fera-t-il cavalier seul ou si toute l'industrie reliée à la production de documents dits cinématographiques formera un seul tout?
- Irons-nous dans le sens d'une production purement "étatique" ou ferons-nous appel de plus en plus au secteur privé?
- Laisserons-nous les pôles de décision se multiplier de façon incohérente à l'intérieur des organismes gouvernementaux ou para-gouvernementaux?

Je reprends ces points un à un.



## **Les choix qui s'offrent à nous**

**La télévision et le cinéma garderont-ils leur entité propre**, pour nous retrouver dans vingt ans avec une télévision d'Etat (genre Radio-Canada) et une cinématographie d'Etat (genre ONF);

ou, réussirons-nous à parfaitement intégrer ces deux outils de façon telle qu'ils puissent nous permettre de véhiculer notre identité et notre culture sur un continent infesté d'ondes et d'images étrangères?

Et indépendamment de ce problème d'identité, si nous arrivons à tisser un treillis efficace de communications au Québec, et qui tiendrait compte de tous les apports possibles (télévision, cinéma, diffusion généralisée ou fragmentée) il s'agirait là d'un modèle du genre dont beaucoup de pays (dont les Etats-Unis!) pourraient s'inspirer. Telle peut être notre contribution à ce secteur, si seulement on le voulait. Tel peut-être le défi, si seulement on le voulait.

**Le long métrage ou cinéma de salle fera-t-il cavalier seul**, ou si *toute* l'industrie reliée à la production de documents dits cinématographiques formera un seul tout? Il nous semble que le long métrage est le haut d'une pyramide dont la base est constituée de nombre d'activités cinématographiques (documentaires, commerciaux, films éducatifs, films industriels, films de promotion, films scientifiques...)

**Irons-nous dans le sens d'une production étatique** entièrement tel l'ONF ou presque entièrement étatique, tel Radio-Canada?

ou, arriverons-nous à préciser ce qui doit se faire à l'intérieur des organismes gouvernementaux et ce qui doit se faire dans le secteur privé?

Les organismes gouvernementaux doivent-ils être des compétiteurs du secteur privé? Les organismes gouvernementaux doivent-ils restreindre leurs travaux à certaines sphères d'activité, quitte à ce que le secteur privé se développe dans d'autres sphères d'activité? Les organismes gouvernementaux doivent-ils se préoccuper de la "santé" du secteur privé dans ce domaine? Devons-nous favoriser un renouvellement du personnel des organismes gouvernementaux (du moins dans certaines des composantes du treillis des communications)? A moins d'un taux de croissance relativement élevé de toute l'industrie des communications, une production étatique correspond-elle à subventionner à vie un certain nombre de créateurs et de techniciens? Une production et une diffusion axées sur le secteur privé permettraient-elles l'intégration, au cours des années à venir, de nouvelles équipes? Une politique des communications axée sur le secteur privé favorisera-t-elle l'intégration des jeunes à ce secteur?

### **Nous pourrions poser un certain nombre de questions aux organismes fédéraux, par exemple:**

- Quelle est la moyenne d'âge actuelle dans les divers services de l'ONF et de Radio-Canada?
- Quel est le coefficient de productivité par groupe d'âge?
- Combien de créateurs ont été effectivement mis sur les tablettes depuis une dizaine d'années?
- Combien de jeunes ont réussi à se tailler une niche permanente dans ces organismes depuis dix ans?
- Quel est le coût moyen de production pour un même document à Radio-Canada? à l'ONF? dans l'industrie privée? (à qualité égale - bien entendu).
- Quelle était la proportion de travaux confiés à l'industrie privée en 1953? en 1960? en 1965? maintenant? (Une petite note intéressante. Je reviens d'un voyage en Russie où j'ai retrouvé en Ukraine un ONF russe - à tous points identiques - c'était à s'y méprendre!)

Il se peut que face à tous les géants qui nous entourent - CBC, Radio-Canada, ONF, ORTF, BBC, CBS - les grandes maisons d'édition américaines qui utilisent de plus en plus l'audio-visuel dans leur systèmes d'enseignement, il se peut que la voie étatique soit la seule qui puisse nous assurer la survie dans ce secteur. La voie étatique s'imposait peut-être il y a vingt-cinq ans, mais est-elle la meilleure aujourd'hui? Compte tenu de l'érosion progressive qui gruge à la longue les forces vives dans une production étatique, est-ce que au contraire, une participation du secteur privé ne serait pas plus saine?

Indépendamment de l'option que nous choisirons dans le secteur de la production et de la diffusion - étatique ou privée - il nous semble qu'un seul et unique interlocuteur québécois, à la fois puissant, autorisé et compétent s'impose, surtout dans nos rapports avec l'étranger. (Radio-Canada, par son pouvoir d'achat énorme, a pu forcer les grands distributeurs américains à post-synchroniser leur matériel ici plutôt qu'en France.) Un interlocuteur québécois puissant dans le domaine de l'audio-visuel pourrait, par le biais d'ententes de co-production et de distribution à l'étranger.

- favoriser la production de documents sur notre territoire;
- favoriser la diffusion de nos documents à l'étranger;
- favoriser l'implantation sur notre territoire d'une industrie de fabrication de l'équipement (quincaillerie) audio-visuel.

**Laisserons-nous les pôles de décision se multiplier de façon**

### **incohérente à l'intérieur des organismes gouvernementaux ou para-gouvernementaux?**

ou, assurerons-nous une coordination et une planification que beaucoup considèrent inévitables, dans notre contexte québécois, surtout, si on s'arrête pour un moment sur le coût de production d'un document audio-visuel quelconque. (Nous savons les difficultés que rencontre l'édition dans notre province, dans notre petite province et dans notre petit pays, que dire de l'audio-visuel dont les coûts sont de vingt à cent fois plus élevés). Je cite quelques exemples.

Les universités ont jusqu'ici refusé de s'entendre sur un mode de production qui utiliserait toutes les ressources disponibles, de façon rationnelle. Qu'on nous montre un seul document qui a été produit dans une de nos universités depuis trois ans, qui pourrait avoir une diffusion à l'extérieur de l'institut. Très peu d'universités américaines, et Dieu sait qu'il y en a de puissantes, ont réussi ce tour de force. Qu'est-ce qui fait croire à une université du Québec, qu'elle peut faire cavalier seul dans ce secteur?

Et pendant ce temps, nos professeurs et nos chercheurs vont aux Etats-Unis et en Europe, réaliser leurs documents (le cas du Professeur Balks) du département d'Anthropologie de l'Université de Montréal qui a réalisé son projet avec l'aide du "Educational Development Corporation" de Boston. L'ONF décidant, éventuellement, de participer à la finition des films). Et pendant ce temps d'excellents projets universitaires québécois s'entassent dans nos tiroirs et nous cherchons toujours *preneurs* pour ces projets.

Le Ministère de l'Agriculture a constitué une équipe très dynamique qui, maintenant, offre des services d'exposition à une dizaine d'autres ministères. Qui dit exposition dit audio-visuel. On ne finit plus de faire des inventaires de toutes les installations audio-visuelles sur notre territoire, et pourtant, où sont les documents dont on ne ...devrait pas avoir honte de faire état au grand jour? Evidemment que beaucoup des documents produits sont destinés à une consommation locale. Mais qui dit audio-visuel dit document assez coûteux. Il faudra bien un jour faire circuler ces documents. Un autre exemple:

Le Ministère de l'Education voulait faire cavalier seul et produire lui-même tous ses propres documents audio-visuels. Très bien! Mais ce ministère s'est fait prendre à son propre jeu puisqu'après les universités qui n'acceptaient pas de collaborer, c'est maintenant au tour des Cegeps de vouloir produire eux-mêmes tous les documents dont ils peuvent avoir besoin, et chaque Cegep indépendamment de l'autre. Et quand on sait ce qu'une équipe, même très douée, peut produire dans une année, je trouve qu'on charrie un peu fort quand on dit qu'une institution peut produire tous les documents dont elle a besoin.

Nous sommes un petit peuple isolé sur un immense continent avec un problème de langue aigu. (La plupart des documents venant de l'étranger doivent être versionnés!)

L'acceptation universelle des cassettes comme moyens de diffusion, nous isolera comme nous n'avons jamais été isolés auparavant. Car qui dit cassette, dit production industrielle, donc une production d'un grand nombre d'unités. Le décalage entre nos méthodes d'enseignement et de formation et celles des autres pays francophones, dont la France, est tel qu'il est probable que nous devons nous débrouiller entièrement seuls pour beaucoup de documents.

Pourquoi, sur notre propre territoire, n'arriverions-nous pas à coordonner nos besoins et nos réalisations dans ce domaine? Nous ne sommes pas nombreux à oeuvrer dans l'audio-visuel. Nous avons tous des talents divers et les tâches qui nous attendent sont énormes. Ne pourrions-nous pas nous asseoir autour d'une table et nous parler,

afin de régler nous-mêmes nos problèmes et donner ainsi l'exemple de ce qui peut se faire quand des hommes compétents et de ferme volonté décident de s'entendre?

Ce désir de décentralisation qui semble exister actuellement a cependant des racines profondes. Si nous n'arrivons pas à remédier à cette situation, nous n'arriverons jamais à faire le consensus sur cette question de l'audio-visuel au Québec.

Lorsqu'on a pensé à créer Radio-Québec, on s'est tout de suite inspiré de Radio-Canada et on a recruté des gens de télévision très compétents mais peu formés pour les tâches nouvelles qui les attendaient au niveau provincial. Je pense que les tâtonnements inévitables et même les échecs du passé (il ne s'agit pas de "chiffrer" la productivité de Radio-Québec pour résoudre le problème!) viennent du fait qu'on essaie toujours d'adapter des machines merveilleuses (la T.V.) et des gens de grand talent (réalisateurs et techniciens) dans le domaine de l'information et du divertissement à des tâches pour lesquelles ces machines n'ont pas été conçues et ces hommes point entraînés. Il en va de même pour le cinéma. Le talent de certains cinéastes est un talent spécifique. Demandez-leur de réaliser des documents audio-visuels en mathématique et vous avez un problème. J'oserais dire qu'actuellement il nous est impossible de produire des documents audio-visuels dans certains secteurs très spécialisés. Les réalisateurs traditionnels ne peuvent être des spécialistes dans toutes les disciplines. De plus, ils ne sont pas généralement motivés pour ce travail. Et ce serait peut-être mal utiliser ces gens de leur demander de le faire!

Le gros cinéma (35mm pour le long métrage) comme la grosse télévision (studio professionnel) sont des outils contraignants qui demandent à être manipulés par des professionnels. Si on demande soudainement à un professeur de l'élémentaire ou à un spécialiste de l'agriculture de s'intégrer à une telle équipe et de produire rapidement une série de documents, ces spécialistes ne pourront se mettre au pas de ces machines, tout simplement parce qu'ils ne savent pas comment les documents audio-visuels qui sortiront de ces machines pourront être intégrés dans le contexte précis qui les concerne. Ce n'est pas un hasard que Radio-Québec ait produit une série de documents pour l'élémentaire (les Oraliens) dont tous reconnaissent les qualités techniques car au niveau de l'élémentaire il y a un léger chevauchement entre le divertissement et l'enseignement.

### **Par contre il faudrait peut-être aussi injecter du divertissement dans l'enseignement!**

Les gens de la publicité ont acquis une certaine maîtrise des médias et arrivent à passer leurs messages. Pourquoi les éducateurs ne pourraient-ils pas s'inspirer de ce métier qu'ont les communicateurs d'expérience?

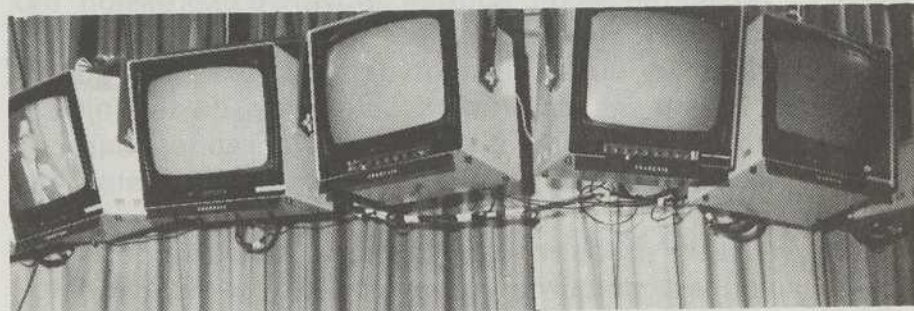
Il est bête de condamner Radio-Québec et de dire qu'il n'y a que des incompetents. Parce qu'on trouve là des gens qui ont du métier et qui veulent travailler.

Il est bête de condamner les éducateurs et de dire qu'ils ne savent pas ce qu'ils veulent parce que ce sont des gens qui connaissent "leurs oignons" et qui savent ce qu'ils veulent.

Il est bête de dire que tous les directeurs de l'information du gouvernement sont des incompetents. Eux aussi connaissent "leurs oignons".

Il est bête de dire que tous les jeunes cinéastes sont des "farfelus". Beaucoup de ces jeunes jouent avec le médium depuis nombre d'années. Ils peuvent apporter quelque chose à la communication, que ce soit au niveau de la caméra, du son ou du montage.

**Comment alors arriver à réconcilier ces deux groupes, celui des communicateurs de métier (peu nombreux d'ailleurs) et celui des spécialistes du contenu (très nombreux d'ailleurs). Il y a là déjà disproportion au départ.**



## Un itinéraire possible

### **Je propose les étapes suivantes:**

Permettre aux spécialistes de la formation, de l'éducation ou de l'information, l'accès à des moyens rudimentaires de communication tels que les petits studios de télévision que l'on retrouve dans les écoles ou instituts, les magnétoscopes portatifs, les caméras 8mm., les caméras pour diapositives ou photos et leur permettre de jouer avec ces médias et de suggérer aux-mêmes la forme que pourrait prendre un message visuel et sonore dans le contexte qui leur est propre. Ces spécialistes pourraient aussi communiquer aux communicateurs professionnels les messages qu'ils veulent passer. Et qui dit que cet apprentissage des spécialistes aux moyens audio-visuels n'incitera pas certains de ces spécialistes à devenir eux-mêmes des "communicateurs" professionnels.

Permettre aux "téléastes" (gens de la télévision) de jouer aux "cinéastes" pendant quelque temps et vice-versa. La structure que l'on entend se donner au niveau provincial devrait permettre le passage d'un spécialiste d'une discipline de communication à une autre discipline. (Il est reconnu que l'étanchéité de Radio-Canada et de l'Office national du film dans le passé n'a pas permis cet échange de personnel, bien que ces deux organismes aient été régis par le même ministère fédéral, et c'est bien malheureux!)

Permettre aux communicateurs professionnels (soit cinéastes ou téléastes) des expériences personnelles qui leur permettraient d'adapter leur instrument à ce nouveau contexte; et; leur permettre de suggérer certains projets aux spécialistes dans le cadre des préoccupations de ces spécialistes.

Demander aux universités de former des communicateurs professionnels surtout dans les catégories suivantes:

a) l'évaluation des documents audio-visuels réalisés à des fins particulières:

b) des spécialistes des médias, c'est-à-dire des gens qui sauront quel peut être l'apport d'un médium en particulier, compte tenu de la tâche à accomplir, et qui sauront comment intégrer ces moyens audio-visuels aux autres moyens disponibles;

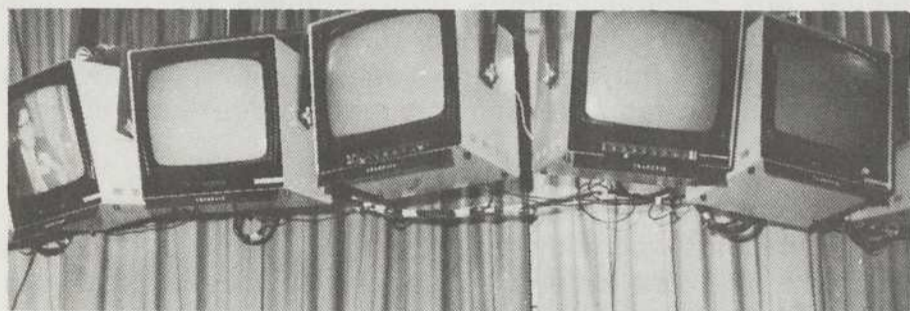
c) des réalisateurs spécialisés: tout comme nous avons aujourd'hui des journalistes spécialisés il nous faudra dès demain des réalisateurs qui se spécialiseront en médecine, en sciences exactes, en sciences humaines, en information gouvernementale.....:

d) la formation des professeurs pour l'enseignement du cinéma et de la télévision comme moyen d'expression aux niveaux secondaire et élémentaire.

Les Cégeps et autres instituts spécialisés, par contre, pourraient former les différentes catégories de techniciens dont les communications ont besoin (photographes, cameramen, ingénieurs du son, monteurs, graphistes, artistes musiciens).

Tous veulent "produire" car la réalisation de documents audio-visuels est entourée d'une gloriole (générique, etc.) mais par contre il y a tellement à faire ailleurs. Pourquoi le Ministère de l'Éducation voudrait "produire" tandis que des tâches immenses l'attendent — celles de la formation de son personnel aux techniques modernes d'enseignement — à l'intégration de ces techniques dans leurs programmes et systèmes d'enseignement — à l'évaluation des documents existants et en production — dans la préparation des "maquettes" ou prototypes (avec l'aide de services techniques compétents et autres organismes gouvernementaux ou privés).

Si le Ministère de l'Éducation parvenait à faire ceci, il pourrait faire profiter de son expérience tous les autres ministères qui ont eux aussi des préoccupations semblables.



## Un portrait-robot

**Le portrait robot de l'interlocuteur québécois "audio-visuel" serait le suivant:**

- il constituerait sur le territoire, une documentation des meilleures oeuvres internationales dans tous les domaines de l'audio-visuel;
- il aurait pour tâche d'initier les fonctionnaires des organismes gouvernementaux aux mérites de la communication visuelle et sonore par le biais des meilleurs documents réalisés partout dans le monde ainsi que par le biais des meilleurs équipements offerts sur le marché;
- il favoriserait l'éclosion de projets dans les ministères et les organismes para-gouvernementaux par le biais de subventions, de services techniques tout en laissant l'initiative de ces projets aux groupes concernés à l'intérieur de ces organismes;
- il serait responsable pour la production des documents dits "professionnels" découlant de ces premières œuvres expé-

rimentales; il confierait de préférence cette production à l'industrie privée tout en assurant le contrôle de la qualité de ces documents;

- il serait l'unique interlocuteur pour toutes ententes de vente ou de diffusion à l'étranger, ainsi que pour toute entente de co-production;
  - il maintiendrait un secteur expérimental lui permettant d'améliorer les moyens et les techniques de production de la collectivité;
  - il disposerait d'un budget de production autonome pour acheter les équipements de production et de diffusion offerts aux utilisateurs sur son territoire et d'informer ces utilisateurs de ses conclusions;
  - il disposerait d'un budget de production autonome permettant à un certain nombre de créateurs et de techniciens (pas toujours les mêmes!) de réaliser des projets personnels dont la validité aura été assurée par les spécialistes compétents du milieu;
  - il s'assurerait qu'aucune de ses composantes ne s'identifie à la longue à des individus mais assurerait le va-et-vient du personnel d'une composante à l'autre afin que ces outils soient la propriété de la collectivité et non pas des individus qui gèrent ces composantes;
  - il instituerait un institut de télévision et de cinéma scientifique qui apporterait aux chercheurs et aux universitaires sur notre territoire le support technique et artistique dont ils ont besoin pour réaliser leurs documents audio-visuels;
  - il organiserait la diffusion des documents audio-visuels des chercheurs et des universitaires québécois oeuvrant dans le secteur public ou privé. (Dans le passé, ces documents n'étaient pas appelés à une très grande diffusion compte tenu de l'auditoire envisagé par Radio-Canada, l'ONF ou les autres réseaux de télévision.)
- Les nouveaux moyens de communication (tels les câbles communautaires, les cassettes, etc..) nous incitent à créer des cinémathèques de plus en plus spécialisées pour cette diffusion "fragmentée" dont nous avons parlé au début;
- il énoncerait une politique de conservation des archives québécoises en récupérant les archives québécoises disséminées un peu partout sur ce continent; et il construirait une voûte pour ces archives et pour tous les autres documents audio-visuels dont il aurait la charge;
  - il s'entendrait avec les organismes fédéraux afin que des copies des archives québécoises qu'ils détiennent soient confiées à l'organisme québécois de conservation; et ceci pourrait se faire dans les deux sens;
  - il coordonnerait le travail des différentes cinémathèques spécialisées sur son territoire par un système de "catalogage" adéquat et par un système de réservation électronique centralisé;
  - il favoriserait l'établissement sur notre territoire d'un éventail aussi complet que possible des meilleures oeuvres internationales dans tous les domaines de l'audio-visuel, soit en avisant les cinémathèques des lacunes existant dans ce domaine, soit en acquérant lui-même les dits documents;
  - il favoriserait la décentralisation de ses propres cinémathèques et des autres cinémathèques afin de rendre accessibles partout sur son territoire tous les documents audio-visuels réalisés au Québec. □

# AVIS

L'équipe de **Cinéma/Québec** informe ses lecteurs et amis que dorénavant elle n'acceptera plus de télé-couleurs (ça commence à être très mal vu). Si donc vous désirez toujours lui manifester votre soutien et appui il vous sera toujours possible de vous abonner en remplissant le coupon ci-dessous:

Je désire recevoir **Cinéma/Québec**. Ci-joint un chèque de:

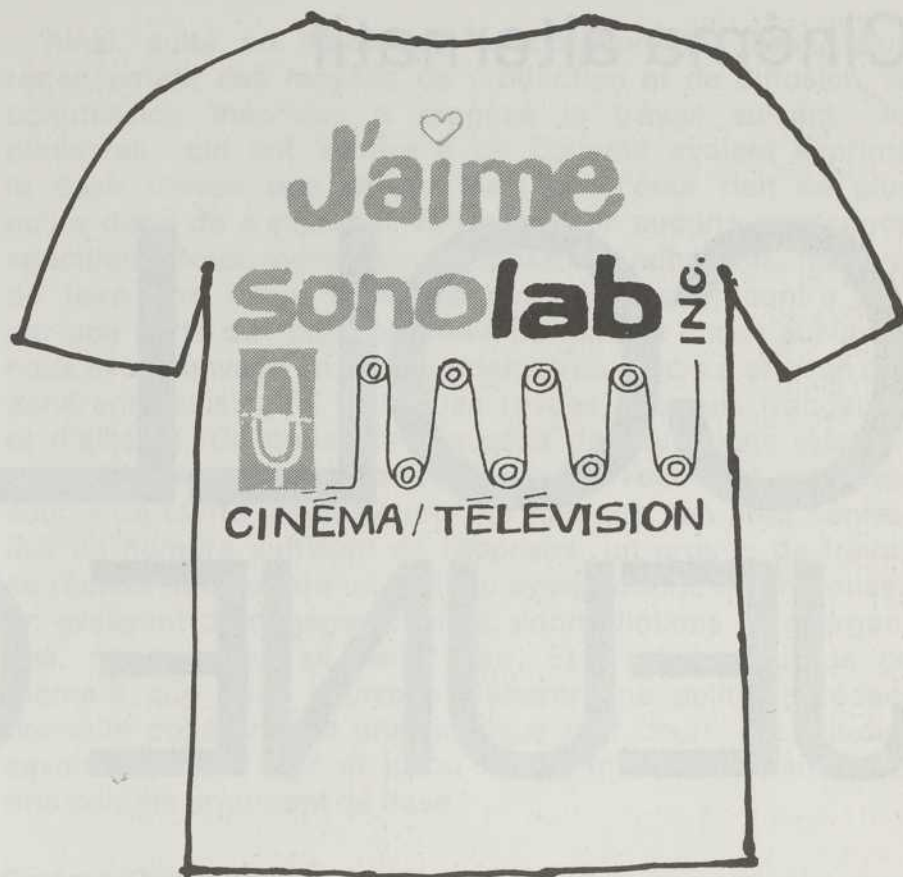
- \$6.50  
 \$5.00 (étudiant)       \$10.00 (de soutien)

NOM. ....

ADRESSE. ....

VILLE. .... ZONE. ....

**Cinéma /Québec,**  
 C.P. 309, Station Outremont,  
 Montréal 154, Québec.



SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL / 28 QUÉBEC 878-9562

**CINEPIX inc.**

*La Cie. Cinépix Inc. est heureuse d'annoncer la distribution de trois grands films primés aux palmarès du Film Canadien 1972.*

## CINEPIX au PALMARES DU FILM CANADIEN '72

### 3 FILMS... 11 PRIX!

**Meilleure Réalisation**



**THE REAL NATURE OF BERNADETTE**

- Interprétation Féminine
- Rôle Secondaire Masculin
- Musique Originale

Les Productions CARLE-LAMY

**Meilleur Film**



**WEDDING in WHITE**

- Rôle Secondaire Féminin
- Décors

JOHN VIDETTE-DERMET Productions

**Prix Spécial du Jury**



**LE TEMPS D'UNE CHASSE**

- Caméra
- Enregistrement du Son

OFFICE NATIONAL du FILM



**CINEPIX** 8275 Mayrand, Montreal 308 Quebec, CANADA · tel: (514) 342-9250 telex 0120924

Cinéma alternatif

# COLLECTIF JEUNE CINÉMA

andré pâquet

Entre un cinéma français aujourd'hui complètement sclérosé (tout comme il l'était hier: quand le cinéma français a-t-il traité des problèmes de la France?) et une bataille théorique que se livrent diverses factions plus ou moins élitistes de gauche, il est intéressant, après les expériences pratiques de production et de diffusion spécialisées des groupes Slon, Medvekiné et autres, de voir se regrouper autour des questions fondamentales les jeunes cinéastes français indépendants déterminés à "saisir le nouveau et l'orienter dans l'action" par une pratique nouvelle. Dans un pays où la distance entre le réel et l'idée s'est accrue, justement parce qu'on a tendance à les lier de plus en plus par une pensée théorique, le groupe Collectif Jeune Cinéma se propose au contraire de saisir les contradictions d'un type nouveau, de découvrir de nouvelles formulations et de créer par la pratique de nouvelles structures.

En France, comme partout ailleurs, le cinéma *traditionnel* exige une obéissance inconditionnelle, non seulement aux lois de la production, mais aussi à la dictature de la distribution, conditionnant ainsi, avec un effet rétroactif, le tournage et la conception d'un film sur le triple plan économique, politique et idéologique. Arrabal, Klein, Costa-Gavras ou Ivens peuvent tourner ou produire en France **Viva la**

**muerte, Eldridge Cleaver: Black Panther, Z et L'aveu, Le peuple et ses fusils** et encore **Le 17e parallèle** parce que ces films ne touchent pas aux problèmes français, aux questions de la France. Les films étrangers plus ou moins révolutionnaires trouvent aussi relativement aisément leur place sur les écrans parisiens. Mais combien de films traitant des problèmes des Bretons, des ouvriers de Citroën ou Renault, de Mai 68, ou des luttes à l'époque de l'Algérie française, trouvent-ils leur chemin dans les cinémas parisiens?

C'est en partie pour répondre à ces questions ou du moins, fournir un début de réponse, que le Collectif a été créé. "Parvenir à mieux contrôler les conditions d'exploitation et de distribution d'un film, en mesurer les innombrables difficultés. . . c'est pouvoir, par action réciproque, parvenir un jour à mieux contrôler la finalité de son travail et ce travail lui-même, pour le cinéaste" (extrait du manifeste du Collectif). Il va sans dire que le Collectif, pour le moment du moins, ne s'imagine pas changer quoi que ce soit au système existant. Son action en est une parmi plusieurs autres. Mais il se propose de démasquer ce système, de le pervertir, de le donner à lire.

**Cinéma/Québec:** *Comme le disait récemment Straub, vous pensez donc vous aussi qu'il "n'est pas possible de faire de cinéma révolutionnaire dans une société qui ne l'est pas".*

**Delubac:** C'est seulement dans l'unité (une unité qui se caractérise essentiellement par un système commun de distribution) qu'il sera possible de lutter contre le mythe démagogique de la "pureté révolutionnaire du jeune cinéma". Nos films, soucieux de leur mondialité d'existence et de fonctionnement, pourront alors travailler à ce qu'il faut bien appeler une tâche historique. Cette unité fondamentale se réalisera donc par la pratique d'une structure économique de coordination et de distribution novatrice.

**Cinéma/Québec:** *Comment donc est né le Collectif?*

**Delubac:** Il s'est formé à l'issue du Festival d'Hyères en 1970. On peut d'ailleurs dire que c'est une sorte de suite logique des "Etats généraux du cinéma", ou du moins de leur esprit. Des cinéastes, critiques, ont ressenti plus ou moins consciemment, d'une façon plus ou moins motivée, le souci de se réunir pour déterminer l'élaboration d'un organisme visant à regrouper tous les films qui ne s'insèrent pas, ou ne désirent pas s'insérer, dans ce que l'on a coutume d'appeler le système. Pour le moment, il y a une centaine d'adhérents-cinéastes.

**Cinéma/Québec:** *Pourquoi alors avoir formé le Collectif si vous n'entendez pas, comme plusieurs autres mouvements le prétendent, changer quoi que ce soit au système existant...*

**André-Yves Delubac:** On reconnaît trop souvent la société excitante en l'affublant obscurément du titre de système ou existante en l'affublant obscurément du titre de système ou bien société de consommation. Appelons le diable par son nom, il ne s'agit pas du système mais bien du capitalisme. Pour nous, du Collectif, il ne s'agit plus de continuer d'ignorer sur quoi, dans quelle société, nous édifions nos films. Cette crise du cinéma a ses raisons profondes dans le principe même du système capitaliste, dans les contradictions économiques qui sont la base même du régime. La tâche première du Collectif est donc de s'employer, dans une relation dynamique de la pratique et de la réflexion, à embrasser cette logique objective de l'évolution économique du cinéma français dans ses traits généraux et essentiels, afin de mieux agir sur elle et en elle.

**Cinéma/Québec:** *Comment a-t-il été structuré?*

**Delubac:** Les assemblées successives, qui ont eu lieu à Paris après Hyères, ont délégué un comité de direction de sept personnes, qui sont donc les membres fondateurs du Collectif. Ces sept personnes représentent une commission. Il y a d'autres commissions qui se partagent le travail avec beaucoup de méthode: l'une s'est occupée de l'élaboration des lieux, une autre s'est occupée du catalogue, une troisième s'occupe des questions juridiques et légales, et une quatrième des questions théoriques. Pour ma part, je suis chargé des questions critiques et théoriques. Il s'agissait donc pour nous d'être les interprètes conscients d'un mouvement, au départ, assez inconscient, plus ou moins instinctif, mais qui exprimait, pour les cinéastes, le souci de se réunir.

Ainsi, suite au travail de l'élaboration des lieux, d'un recensement des moyens de production et de diffusion, la commission théorique a proposé le travail suivant: les cinéastes qui ont adhéré à ce Collectif avaient exprimé le désir d'avoir une revue. Mais ça n'était rien de plus qu'un désir de s'exprimer sans dégager aucune cohérence spécifique. Nous avons donc proposé aux adhérents, non pas de faire une revue arbitrairement, envers et contre tout par une sorte de "putsch", mais de faire la chose suivante: nous avons envoyé un questionnaire très précis à chacun des adhérents ainsi qu'à toutes les revues critiques françaises et d'ailleurs. Ce questionnaire pose des questions relativement simples pour peu que ceux qui le reçoivent aient des soucis de clarté idéologique. Une fois que l'on aura centralisé un nombre suffisant de réponses, un groupe de travail se réunira et dressera un tableau synecdotique des réponses en essayant de dégager conflits, contradictions, convergences, nuances qui se feront jour. Et c'est à partir de ce moment que nous pourrons élaborer une politique rédactionnelle cohérente et une politique tout court. C'est-à-dire savoir comment agir et jusqu'où. Le manifeste étant alors pris comme argument de base.

**Cinéma/Québec:** *Dans cette perspective le catalogue que vous venez de publier est donc un premier outil.*

**Delubac:** En effet. Il s'agit d'un catalogue que nous avons voulu le plus précis possible. On y trouve une fiche technique du film, un synopsis ainsi qu'un texte critique qui n'est pas un bla-bla valorisateur ou démagogique, mais une réflexion critique, quand c'est possible, et quand c'est nécessaire, et c'est nécessaire. Ce catalogue présente une liste d'une cinquantaine de films. Tous ces films ne sont pas de bons films, mais une pareille organisation n'a pas pour but de seulement proposer de bons films mais aussi de réaliser une unité qui comporte malgré tout des contraires, parce que bien sûr, il y a des antagonismes et des contradictions dans un pareil mouvement. Mais c'est un premier résultat indispensable qui nous permettra à plus ou moins court terme d'intervenir d'une façon concrète sur la situation française.

**Cinéma/Québec:** *Et sur le plan de la diffusion?*

**Delubac:** Voici comment cela se passe. Au niveau de la structure donc, chaque cinéaste adhérent n'a que l'obligation d'y déposer une copie de son film et de lui abandonner les droits non commerciaux. Ces films sont dans la majorité des cas des films sauvages, c'est-à-dire conçus et produits hors des circuits normaux. Le cinéaste fixe lui-même le prix de location de son film. Comme base, nous avons adopté le tarif pratiqué par la Fédération française des ciné-clubs, soit un minimum de 2F par minute. Un long métrage doit donc faire environ 200F par location pour une durée de 24h. Par la suite, 70 pour cent de l'argent recueilli vont au cinéaste et 30 pour cent sont retenus pour les frais divers de l'organisme. Le chèque couvrant la location est établi au nom du cinéaste.

**Cinéma/Québec:** *Où vos films sont-ils montrés?*

**Delubac:** Il ne s'agissait pas dès le début de pouvoir poser des jalons partout où de se disperser. Nous avons donc acquis une salle à Paris, qui est une ancienne salle de quartier rachetée par un jeune philanthrope qui le met

## enquête

à la disposition du Collectif à raison de deux séances par jour pour le moment. Nous espérons, avec le temps, en faire un petit cinéma qui sera celui du Collectif. Depuis le début du Collectif (novembre 1971) la salle de l'Olympic nous sert donc de vitrine. Tous les films du catalogue y passent à tour de rôle. Nous voudrions faire de ce lieu une sorte de répertoire permanent du nouveau cinéma, tant français qu'étranger. L'entrée coûte 4F. D'autre part, nous avons déjà organisé à quelques reprises des "Nuits du cinéma" qui ont eu beaucoup de succès. Il y a régulièrement des discussions après les projections. Nous sommes donc assurés dès maintenant d'une clientèle assez assidue et nombreuse pour nous permettre de fonctionner. Nous disposons en outre d'un hall qui nous permet d'organiser régulièrement des expositions consacrées à la documentation. Voilà pour Paris.

En province, il y a des possibilités concrètes. Nous nous réunissons cependant surtout là où existe un travail préalable: ciné-clubs, Maisons des Jeunes, Maisons de la Culture et diverses autres organisations *culturelles*. Une commission est chargée de cet aspect, comme je l'ai dit tout à l'heure, et étudie les possibilités à ce niveau. D'autre part, nous avons en province des groupes de travail qui ne sont pas des groupes de travail passifs, qui ne se contentent pas de recevoir les films et de les montrer. Ils réfléchissent dessus, nous envoient des travaux critiques que nous comptons publier à l'occasion. Voilà donc un premier tableau de l'organisme.

**Cinéma/Québec:** *Vous parliez tout à l'heure d'une centaine de cinéastes; on peut croire alors qu'il s'agit d'une vaste organisation démocratique où se retrouvent côte à côte Godard, Resnais, ensemble avec le groupe Slon, ou Medvekiné à côté de Pollet, etc...*

**Delubac:** Il ne s'agit pas de cela. Car il aurait été facile d'avoir ce genre de *parrainage*, mais ça n'aurait pas été efficace. Nous nous sommes tournés plutôt vers les jeunes cinéastes qui en sont à leur premier film, ou à leur second, ou encore vers des cinéastes ou groupes reconnus qui refusent le système établi. Néanmoins, parmi les cinéastes qui adhèrent au Collectif, il y a: Jean Eustache, Marguerite Duras, Marcel Hanoun, Luc Moullet; nous travaillons également en collaboration avec le groupe Slon, nous diffusons les films de Grac (Groupe révolutionnaire d'action cinéma) et nous diffusons en France des films de certaines coopératives américaines et de Grande-Bretagne (films de Roland Lethem).

**Cinéma/Québec:** *Comment entendez-vous poursuivre votre travail avec les films étrangers, par exemple?*

**Delubac:** Nous avons pensé à un moyen pour contourner les questions de transfert d'argent, etc. Par exemple, on pourrait faire des échanges. On reçoit un film, on envoie un film à la place. Ce que le film étranger nous rapporte, on le garde et inversement. C'est une méthode que nous envisageons d'expérimenter et qui créera sans doute quelques précédents intéressants sur le plan international.

**Cinéma/Québec:** *A partir du moment où vous vous attaquez aux problèmes de la distribution, dans quelle mesure ce travail est-il limité aux seules oeuvres que vous diffu-*

*sez et dans quelle mesure touche-t-il les autres films du nouveau cinéma en France? D'autre part, la diffusion n'est pas affaire passive, mais bien un travail plus en profondeur. Comment envisagez-vous alors, à partir de cette pratique, les questions théoriques qui s'y rattachent?*

**Delubac:** Pour nous, un film n'est pas une génération spontanée. Pour parler plus concrètement, ou plus théoriquement, un film pour nous, ça se fait avec des films, tout comme un texte s'écrit avec d'autres textes. La parole d'un film et celle de ceux qui l'ont précédé peut et doit converger, se comparer. Et c'est précisément ce que veut faire le travail que nous avons entrepris: projections, discussions, travail critique. C'est aussi ce que veut faire le questionnaire que nous avons envoyé aux cinéastes. Il s'agit donc d'amorcer une étude de la situation du cinéma français à travers l'articulation de notre entreprise. De donner en même temps une base de réflexion aux cinéastes.

**Cinéma/Québec:** *Sur un plan plus pratique, quelles perspectives d'élargissement de votre travail envisagez-vous, j'entends sur le plan des adhérents et du travail effectif de diffusion du cinéma indépendant tant français qu'étranger?*

**Delubac:** Les adhérents sont des cinéastes d'abord, mais il y a aussi des critiques et des cinéphiles (faute de meilleur terme) actifs. Disons plutôt des gens qui prennent des initiatives organisationnelles. Pour le moment, la distribution se fera dans les principales villes de France: Marseille, Lyon, dans le Nord, et en rapport avec les associations culturelles dont nous avons parlé plus haut. Il y a un projet également avec une série de cinémas de quartier. Le travail que nous avons mené jusqu'à date devrait en principe faire comprendre la nécessité d'un cinéma *national*. Un cinéma qui se définirait par rapport aux conditions culturelles, sociales et politiques dans lesquelles il se développe. Il va sans dire que nous sommes également intéressés par les apports cinématographiques les plus variés provenant de l'étranger, et qui contribueraient à dégager la perspective d'une collaboration internationale.

Encore un cinéma marginal, entends-je dire. Mais être en marge dans notre système ne constitue pas une position bien neuve. Ce qui est neuf, c'est le travail qui se fait à partir de cette marginalité vers une alternative. Bunuet de **L'âge d'or** ou de **Terre sans pain** ou Vigo de **Zéro de conduite** de même que Delluc, Ivens et combien d'autres, ont été ou sont encore considérés comme des *marginiaux* par rapport à la machine *cinéma*. Leur cinéma est cependant celui qui s'est dressé et continue à se dresser contre le cinéma-spectacle qui entretient l'idéologie en place. Dans le système actuel, toute rupture qui veut démarquer cette opposition à l'idéologie en place est taxée de marginalité, que cette opposition soit politique ou esthétique. A suivre donc...

Florence, 5 avril 1972.

LE MAGAZINE  
QUI VOUS FAIT VOIR  
L'ACTUALITÉ QUÉBÉCOISE  
À TRAVERS  
UNE LENTILLE  
SCIENTIFIQUE



Québec  
Science

En vente dans les kiosques \$0.50  
Abonnement à 10 numéros (1 an) \$3.50  
Etudiants \$2.50  
Soutien \$10.00

C.P. 250, Sillery, Québec 6, Québec.  
Tel.: Québec, 657-2435 Montréal, 876-8066

L'impasse du fédéralisme  
dans le no spécial  
de la revue

**Maintenant**

En vente dans les kiosques et les librairies

Je désire recevoir **MAINTENANT**

- Abonnement ordinaire \$7.  
 Abonnement étudiant \$5.

Nom .....

Adresse .....

REVUE **MAINTENANT**  
9820, Jeanne-Mance  
Montréal 357  
739-2758

## "Jacques Parizeau en liberté"

Jacques Parizeau, le célèbre économiste du parti Québécois, rédige une chronique à caractère économique tous les dimanches dans **QUEBEC-PRESSE**. Quand Jacques Parizeau parle d'économie, il en parle en expert: il a été conseiller du gouvernement québécois sous les administrations Lesage et Johnson.

tous les  
dimanches dans

**QUEBEC-  
PRESSE**



Jacques Parizeau

Il faut aussi lire

- nos grands dossiers;
- nos bandes dessinées exclusivement québécoises;
- nos chroniques destinées aux consommateurs;
- nos pages politiques qui ne ménagent personne, etc.

**À MONTRÉAL,**

**LIVRAISON À DOMICILE: 381-9936**

**ABONNEZ-VOUS:**

\$15 par année

\$8 pour 6 mois

Je désire m'abonner à Québec-Presses:

NOM .....

ADRESSE .....

TéléphoneSolliciteur .....

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



# LE CRI D'ESPOIR DES BERRIGAN

J'ose espérer qu'un film comme **The Trial of the Catonsville Nine** ne passera pas trop inaperçu lors de sa prochaine sortie à Montréal.

Le film — et avant lui la pièce de théâtre dont il est tiré — relate avec exactitude le procès de Daniel et de Philip Berrigan et de leurs sept amis, accusés d'avoir détruit des dossiers militaires en les brûlant avec du napalm dans la cours du Bureau de recrutement de Catonsville, dans le Maryland. Cela s'est passé le 17 mars 1968. Depuis, les frères Berrigan, prêtres catholiques, auront bien des fois fait parler d'eux. On se rappellera en particulier la fracassante accusation lancée par J. Edgar Hoover contre eux. D'après le directeur du FBI, en effet, ils auraient complété

la destruction des systèmes de chauffage des bâtiments fédéraux à Washington et l'enlèvement d'un haut fonctionnaire de la Maison Blanche, à savoir Henry Kissinger.

Or, si les frères Berrigan sont devenus si embarrassants pour le gouvernement des Etats-Unis, c'est que, comme le fait remarquer Noam Chomsky, "les Berrigan ont la redoutable habitude de poser des questions difficiles", et à commencer par celle de la légitimité de la désobéissance civile devant les actes criminels du gouvernement américain. Les Berrigan ont soutenu, ajoute Chomsky, "que cette résistance non violente face à la guerre du Vietnam était la réponse légitime aux actes criminels du gouvernement américain et qu'un des éléments de cette résistance non violente était, en

toute logique, la destruction de biens qui n'ont pas le droit d'exister, en ce sens qu'ils ont pour première fonction d'être les outils de ces actes criminels. Ils ont estimé, en outre, que cette manière de répondre était non seulement légitime, mais pouvait fort bien contribuer à contrecarrer la violence criminelle de la guerre américaine, voire à en terminer avec elle."

C'est dire alors combien la voix des Berrigan se révèle aujourd'hui importante. C'est dire aussi l'importance de cette réflexion qui est venue se greffer à ce geste, en apparence futile, du 17 mars 1968, et que nous retransmet **The Trial of the Catonsville Nine**. Qu'importe alors que la version filmée s'apparente plus à la dramaturgie filmée qu'à celle du cinéma. D'ailleurs, même si c'est là du théâtre filmé, il faudrait peut-être faire remarquer que ce côté **théâtral** du jeu des acteurs a été à un tel point accentué que seul importe en fin de compte, la voix des protagonistes.

Et c'est ainsi que le film se transforme rapidement en un cri, un cri d'espoir face à la turpitude des systèmes. Les acteurs tournent alors le dos au juge, aux jurés et à leurs camarades, et se plantent là, debout face à la caméra, et vous parlent. Un face à face inquiétant et troublant pour celui qui veut alors entendre.

Pour une fois, donc, laissons le cinéma de côté, et écoutons. Le Père Daniel Berrigan parle...

*Ici, le Père Daniel Berrigan, votre auteur dramatique "underground". Vous devez me pardonner cette absurdité, public. Je la dois aux conséquences de mon nouveau statut de criminel et elle me va donc aussi mal que n'importe quel costume mal taillé et mal porté. Mais je pense, ce soir, tout naturellement, et je voudrais que vous y pensiez aussi, à nous tous, les neuf de Catonsville qui avons été à votre place, c'est-à-dire qui vivions en spectateurs des événements, des crises, drames que nous n'avons ni créés ni entretenus.*

*Ce soir, vous serez les témoins et jugerez par vous-mêmes de notre folie et de notre espérance. Mais je voudrais que vous pensiez à nous, les neuf, en nous situant là où nous a portés le cours de la destinée, dans les années qui ont suivi l'épreuve du feu que nous avons fait subir aux plus hautes notions de la légitimité dans notre pays.*

*Depuis que nous avons soumis à l'épreuve du feu, au sens le plus propre du terme, notre fibre la plus intime et notre fermeté.*

*Chers amis, l'acte de théâtre, s'il doit avoir un sens pour les hommes et les femmes d'aujourd'hui, est un acte, ainsi que l'ont conçu les Grecs, de "mimesis" que nous pouvons traduire en un acte du souvenir. Un acte qui nous impose un conflit, lequel à la fois exprime et fixe notre passé, et le rapporte au bénéfice de notre esprit actuel.*

*Le public, disent-ils, ne doit pas rester intact sous l'action d'une portée dramatique. Les veines de l'esprit doivent être purgées de la pitié et de la crainte, ces maladies dévastatrices du sang humain qui empêchent la santé du monde de l'inonder. Les Grecs disent que le drame a pour objet de purger l'homme de la pitié. Il ne peut être purgé qu'après coup, c'est-à-dire lorsque la pitié a d'abord enfiévré le sang au spectacle du malheur.*

*Ce soir, vous serez purgés de votre pitié pour nous. Ne vous apitoyez pas sur nous. Vous nous affaibliriez, nous et vous-mêmes. Le drame, dit-on aussi, purge les hommes de leur peur. Il s'agit là d'un point important, trop complexe pour permettre d'en traiter ici, de près ou de loin. Mais j'espère que le fait que nous avons essayé, à Catonsville de négocier avec notre peur, deviendra évident.*

*Pendant des semaines et des mois, nous avons subi nos peurs, dressées devant nous avec toute la force de leur sinistre pression sur vos âmes. Nous les avons affrontées finalement et nous nous en sommes délivrés par le feu dans un parking d'une ville lointaine du Maryland. Parce que nous savions que nous ne pouvions à la fois vivre en hommes et laisser nos peurs nous posséder. Et j'entends, bien sûr, de vraies peurs concernant un théâtre vécu et des châtiments, des peines, des sentences d'emprisonnement, des exils, des séparations de nos familles et de nos amis. La mort même. Toutes choses qui ne nous ont pas manqué et qui sont maintenant notre lot quotidien. J'y tiens beaucoup.*

*De nous qui vivons maintenant les conséquences de nos actes, cela au moins on peut l'affirmer, plus personne ne pourra jamais plus dire que nous sommes dominés par notre peur. Et j'avance, enfin, que ce seul fait nous distingue des autres hommes et femmes de notre pays. Non que nous soyons maintenant accusés d'être des criminels et que les autres ne le soient pas. Non que nous soyons rejetés de l'Amérique et que d'autres puissent jouir de ses fruits. Non que l'on nous désigne comme des hommes morts et que les autres vivent.*

*Non, nous sommes libres. Pour le moment, de diriger nos pas dans la voie que la conscience et le sang innocent des victimes, hommes, femmes et enfants, nous ont imposée.*

Ce texte du Père Daniel Berrigan avait été enregistré sur bande magnétique alors qu'il était dans la clandestinité, et diffusé au public de sa pièce de théâtre, **The Trial of the Catonsville Nine**. Traduction française: Le plus beau jour de notre vie.

Pour ce qui est du film, signalons que Gregory Peck, après avoir assisté à la pièce, décida d'en faire un film pour permettre au message de Philip et Daniel Berrigan de toucher davantage de gens à travers le monde entier. Il décida donc de financer lui-même le film, sans aucun distributeur et sans l'aide d'une grosse compagnie. □

## Fat City

Un film américain de John Huston. **Scénario:** Leonard Gardner d'après son propre roman. **Images:** Conrad Hall. **Musique:** chanson composée et chantée par Kriss Kristofferson. **Interprètes:** Stacy Keach, Jeff Bridges, Susan Tyrell, Candy Clarck, Nicholas Colasanto, Art Aragon, Curtis Cokes, Sixto Rodrigues, Billy Walker. **Durée:** 100 minutes. Couleur.

**Fat City** est sans aucun doute l'oeuvre la plus parfaite et la plus émouvante de John Huston; celle qui opère avec une étonnante sensibilité la synthèse de toutes les préoccupations de son auteur. Déjà **Reflections in a Golden Eye** et **A Walk with Love and Death** s'imposaient comme des oeuvres mûres et denses dans lesquelles Huston a mis le meilleur de lui-même. Après la parenthèse catastrophique de **The Kremlin Letter** où le plus exécrationnel romanesque côtoyait le vide le moins élégant, Huston retrouve dans **Fat City** la grande veine dramatique de **The Night of the Iguana** dont la réussite était liée à la lucidité féroce de la mise en scène et à la fulgurance du sujet.

Comme dans **The Night of the Iguana** et **Reflections in a Golden Eye**, c'est dans l'épanchement que les personnages de **Fat City** prennent leur épaisseur et dans leur effort impossible à ressaisir le temps qu'ils se définissent le mieux. Billy Tullin est un boxeur miné et vieillissant (il approche la trentaine) qui, dans une dernière tentative désespérée, essaie de remonter sur le ring afin de retrouver la part la plus intime de lui-même: sa dignité. Le monde de la boxe est tout simplement un cadre physique ayant permis à Huston de définir un univers vers lequel convergent toutes les destinées. Ainsi, le jeune Ernie devient l'incarnation vivante de tout ce qu'a perdu Billy: sa force physique, sa femme et son énergie combative. Il refait en quelque sorte le long itinéraire qui a conduit Billy à un désaccord désabusé avec le monde.

Huston a entremêlé leur destin en les plongeant dans un présent de plus en plus destructeur parce qu'il ronge toutes les impulsions internes. Il s'agit moins dans **Fat City** de savoir comment les personnages vivent les événements que de chercher comment ils peuvent leur survivre. Si Billy et Ernie sont réunis côte à côte dans le plan final, c'est parce qu'ils ne peu-

vent plus changer, que l'échec est irrémédiable, car le temps les enferme dans une durée aussi dure et immobile que la ville de Stockton où se déroule presque entièrement le film. D'où le caractère désespérément tragique de ce film dans lequel tous les individus sont enfermés dans un présent sans avenir et blessés par un passé qu'ils n'arrivent plus à exorciser. A travers leurs propres échecs, ils apprennent à se reconnaître et à constater amèrement l'ampleur de leur désarroi. Billy s'attache à Oma, alcoolique instable obsédée par des rêves de bonheur idyllique, parce qu'il perçoit en elle l'image de sa propre destruction, de son ultime déchéance.

L'émotion ressentie par le spectateur provient justement de cette incapacité viscérale des personnages à briser l'isolement et la solitude d'autrui, à transformer le cours des choses. Si **Fat City** a la plénitude éblouissante des oeuvres essentielles, c'est que Huston réussit à faire coexister à chaque instant le poids objectif du monde, de l'environnement physique, et l'appel subjectif de l'homme. La réalité charnelle de Billy, Ernie et Oma proteste douloureusement contre l'inertie des choses au moment même où leur regard se fige et se bute contre elles. Et c'est cette présence humaine, mouvante mais paralysée, au sein de chaque image, qui donne au monde figé de **Fat City** son caractère tragique sans pour autant en fausser la représentation objective. Tout existe et s'affirme sur l'écran avec un intense pouvoir d'évocation qui cherche à exprimer un monde pétrifié et stagnant. La lente destruction de Stockton avec ses bars sordides, ses chambres d'hôtel exiguës et ternes, ses vieillards fatigués et défaits, ses avenues désolées et éclaboussées de soleil, témoigne de l'arrêt d'un monde qui ne connaît plus ni la durée, ni le changement. Si le film ressemble à une chronique où les gestes et les regards ne révèlent que leur propre degré d'inertie, et si la construction du film ignore le déroulement continu, lui préférant la brusquerie des rencontres et des départs, c'est que le temps se réduit à une succession extérieure d'incidents qui demeurent impuissants à susciter à l'intérieur des personnages un renouveau.

Chez Huston, la fatalité s'inscrit au coeur même des choses et du temps car les personnages vivent de la conscience d'un vide fait de la substance même du temps. Lorsque Billy affronte dans le ring un adversaire tout aussi démuni et diminué que lui, Huston prend bien soin d'étirer le combat jusqu'à son point insoutenable d'absurdité. Les gestes deviennent subitement dérisoires, refermés sur eux-mêmes,

détachés de l'acte, pour mieux nous renvoyer à la désintégration définitive des êtres qui les accomplissent. Les personnages de Huston, saisis dans leurs réalités les plus fragiles et les plus dérisoires, font tous l'expérience de leur impuissance à aimer et à susciter l'amour. Billy a été abandonné par sa femme au moment où sa carrière déclinait et ne réussit pas à créer des liens stables et durables avec Oma ballottée sans conviction d'un amant à un autre. Le mariage d'Ernie précise et éclaire la nature de l'échec de celui de Billy. Ernie doit épouser une jeune fille qui s'est accrochée désespérément à lui et accepte sans enthousiasme un fait inéluctable.

Ainsi, les femmes dans **Fat City** apparaissent comme des loques à la dérive, en proie à des désirs inassouvis, et qui s'agrippent aux premiers hommes rencontrés pour se prouver la nécessité de leur existence. Curieusement, elles se perdent en l'homme pour mieux le perdre. Mais cette misogynie, caractéristique de tout un courant de la littérature américaine, est constamment feutrée, tamisée par le sentiment de désarroi et d'impuissance qu'Huston semble ériger en conception du monde. Ce pessimisme sans

issue est débarrassé de toute forme d'exaltation romantique. Huston, contrairement à Peter Bogdanovich dans **The Last Picture Show**, n'a pas conçu son film comme une lourde entreprise d'apitoiement fasciné et nostalgique sur un monde démantelé et voué à une disparition muette. Huston ne se débarrassera pas de ses personnages en nous faisant croire à la triste fin d'un petit univers fermé et à la lente agonie d'une époque. Dans **Fat City**, rien ne meurt définitivement. Les personnages se retrouvent résignés ou vaincus, quoique désormais conscients de leur enlèvement stérile, de leurs rêves fracassés et de leurs vaines et pathétiques existences. Huston n'a pas cherché à rendre exemplaires les destinées individuelles, à les élever au rang de figures souffrantes universelles. Il s'est limité à décrire avec une humilité admirable, non le monde mais un monde, non point les hommes, mais un groupe d'hommes particuliers, d'individus appartenant à un milieu bien défini, milieu auquel toute histoire, toute perspective d'avenir sont refusées.

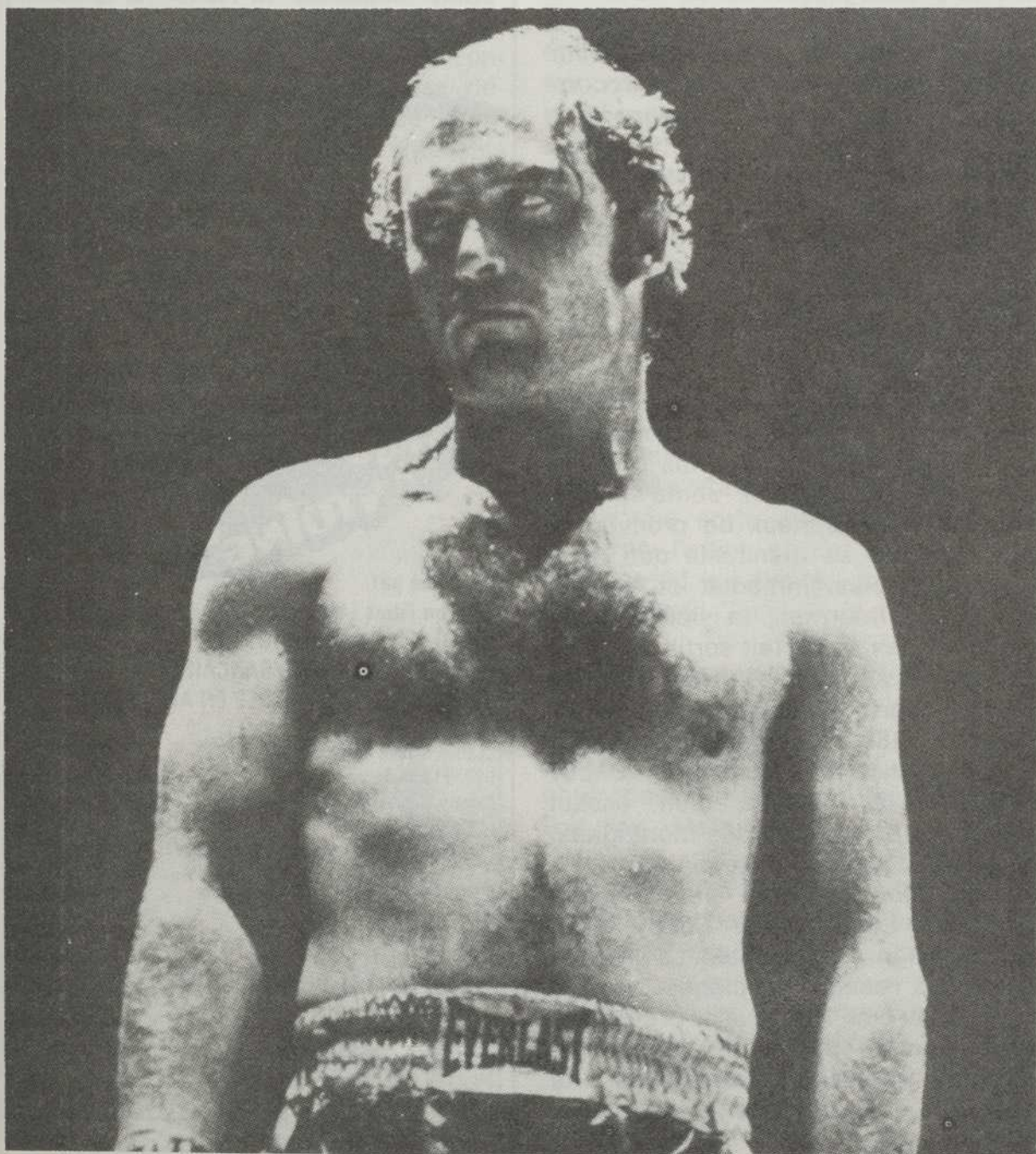
Huston, parvenu au sommet de son art, a porté chacune des scènes à un degré achevé d'expression qui ne re-

court qu'aux moyens les plus simples et les plus immédiats. Jamais de sur-enchère spectaculaire ou dramatique mais plutôt un constant effacement, un total dépouillement devant les êtres auxquels Huston porte une attention soutenue. Le film se présente, à la lettre, comme une texture colorée voilant constamment la réalité qu'il décrit. Les longues avenues désolées de Stockton et les champs de récolte tout nimbés de soleil alternent avec des intérieurs pleins d'ombre bleutée et d'objets encombrants et souvent inutiles. Il se dégage des décors intérieurs une sourde atmosphère de stagnation inquiétante renforcée par des éclairages crus et violemment métalliques. Seule la lumière éclatante du jour vient brusquement rompre cette épaisse neutralité pour mieux nous faire ressentir le désarroi des personnages prisonniers de leur propre univers concentrique, toujours ramenés à leur point de départ.

Cette texture visuelle construit de multiples perspectives avec des reliefs successifs, car, plus les personnages semblent ignorer le monde, plus ce monde et ces décors interviennent dans leur aventure personnelle pour la commenter et l'enrichir de l'extérieur. Ainsi, dans la magnifique séquence du repas chez Oma, il s'établit une criante ironie entre le temps qui s'écoule et l'espace réifié qui reflète cet écoulement oppressif au moment même où il le tourne en dérision. Ainsi Huston cherche avant tout à privilégier la spontanéité, voulant révéler ses personnages dans les instants d'inertie ou de paroxysme où ils expriment, dans la maladresse ou la violence d'un geste, dans l'inquiétude d'un regard, leur désaccord avec un espace. Sa mise en scène, toute en finesse, en intuition, en sensibilité, est admirablement servie, il faut le dire, par les remarquables interprétations de Stacy Keach, Jeff Bridges et Susan Tyrell: confirmation de l'immense talent de ces comédiens qui supportent véritablement le film, lui donnent sa densité tragique, son épaisseur humaine.

Jamais encore John Huston n'avait su exprimer sa pensée avec autant de puissance et de sobriété visuelles, ni réussi à faire tenir, comme ici, son oeuvre dans un équilibre aussi fragile et tendu. **Fat City** a toute l'amertume des hommes résignés à l'impuissance, la tristesse de ceux qui ont été trahis, le simple mystère d'une chanson triste au milieu de vies presque inutiles. C'est aussi le plus beau film de son auteur.

André Leroux



# Deliverance

Un film américain de John Boorman. **Scénario:** James Dickey d'après son roman. **Images:** Vilmos Zsigmond, assisté de Bill Butler. **Musique:** Eric Weissberg. **Son:** Walter Goss. **Montage:** Tom Priestley. **Interprètes:** Jon Voight, Burt Reynolds, Ned Beatty, Ronny Cox. **Durée:** 109 minutes. **Couleur.**

John Boorman est un très grand cinéaste, un des créateurs les plus imprévus et les plus décisifs que le cinéma nous ait donnés ces dernières années. A ceux que l'éblouissant **Point Blank** n'avait pas aveuglé à l'évidence et que le très beau **Hell in the Pacific** n'avait pas subjugué, **Deliverance** apporte, après **Leo the Last**, la preuve irréfutable d'une étonnante personnalité, où le dynamisme de l'expression ne rend que mieux l'originalité et l'intensité de l'inspiration.

Adapté du roman de James Dickey, **Deliverance** est traversé par un souffle narratif vertigineux qui transporte le spectateur dans une aventure démentielle sans proportion. Quatre citadins d'âge moyen entreprennent, pendant une fin de semaine, une expédition en canot sur l'une des dernières rivières non polluées du sud des Etats-Unis. Tout débute dans une atmosphère sereine d'insouciance et de franche camaraderie. Progressivement, la nature se révèle hostile, menaçante et les individus sont confrontés à une succession de péripéties qui les obligent à s'affirmer dans et par l'action.

**Deliverance** tire sa rare puissance dramatique du fascinant contrepoint qui s'établit entre l'incertitude constante, la fragilité des personnages et la violence explosive des éléments naturels. Le spectateur est provoqué, emporté littéralement dans le mouvement incessant des canots sur les eaux déchaînées que la caméra nous cadre comme jamais on ne les a cadrées. Dans ce long itinéraire où plane une constante odeur de mort, Boorman inscrit l'angoisse perpétuelle créée par les conflits de l'homme avec lui-même aussi bien que ceux de la nature avec la civilisation. Tous les personnages sont en quête d'une force physique, d'une virilité qui disparaît lentement alors que la rivière sur laquelle ils voyagent, ses rives touffues ou escarpées, seront bientôt submergées par les eaux d'un barrage artificiel.

Ce qui passionne Boorman, ce sont toutes les métamorphoses que doivent subir les quatre hommes au cœur d'une nature qu'ils doivent apprendre à connaître, à maîtriser afin de survivre. Curieusement, l'être apparemment le mieux préparé, le plus robuste et le plus résistant s'écroulera blessé, donc vaincu par des forces naturelles qu'il n'a pu contrôler alors que le moins convaincu de la nécessité de l'expédition, le moins téméraire en assurera finalement le succès relatif. Fasciné par la hardiesse, la prestance physique et l'assurance de Lewis (Burt Reynolds), Ed (Jon Voight) ne découvrira toute l'ampleur de sa nature que par un dépassement de lui-même dans la lutte et le combat.

Ce qui perd, par contre, Lewis et l'accule à l'échec, c'est le contrôle rationnel de son énergie, sa propension à s'élever orgueilleusement au-dessus de forces qui le surpassent. Lorsqu'il ajuste son tir à l'arc pour tuer des poissons, nous ne pouvons qu'admirer la précision du geste mais nous en percevons aussi les limites puisqu'il peut dominer sans véritable effort la situation. La descente en canot représente à ses yeux un défi, un moyen d'affirmer sa virilité dans un univers sauvage, primaire, hors du carcan de la civilisation. Il a la nette impression d'avoir perdu à la ville une part de lui-même que seul un contact élémentaire avec une nature vierge lui permet provisoirement de retrouver. Mais Boorman n'endosse pas sa perspective puisque, au-delà de ses rêves d'intégration à un environnement naturel, il laisse clairement entendre que Lewis est finalement victime de ses propres mythologies.

Au contraire, Ed agira selon des poussées et des élans instinctuels toujours renouvelés par un refus presque aveugle de résignation. Jamais n'a-t-il un besoin impérieux de prouver sa virilité qui ne se manifeste que dans l'instant le plus immédiat et le plus vital. Chez Boorman, la violence des gestes et des actes fait sortir de soi et arrache les masques. La violence s'infiltre partout jusqu'à travers les moindres buissons et cherche à éclater dans toute sa sauvagerie. Bobby connaîtra la violence d'un assaut sexuel par un homme des montagnes. Ce geste surgira dans toute son horrible gratuité renforcée par l'impuissance de Ed à sauver Bobby, ainsi diminué dans sa virilité. La Nature peut donc receler les pièges les plus pernicious car les moins prévisibles pour l'homme subitement désorienté par ses agressions constantes. Au sein de ce décor insolite et inquiétant, les personnages seront forcés

Une production  
de l'Office national  
du film du Canada

## MAINTENANT DISPONIBLE EN 16 ET 35 MM

Mon Oncle Antoine est inoubliable, la meilleure chronique sur le passage de l'adolescence à l'âge d'homme depuis les 400 Coups de Truffaut.

— Jay Cocks,  
TIME.

Un film fait d'amour et d'intelligence, d'une beauté telle qu'il peut être comparé aux plus belles oeuvres cinématographiques.

— Pauline Kael.

Le premier grand film québécois. Ses qualités sont universelles, la vie, l'amour, la mort. Rallie la qualité et la commercialité.

— Robert Levesque,  
LA PATRIE.

Une étape importante dans l'histoire du cinéma québécois — ce film touche au plus profond de chacun de nous — autant de simplicité et de fraîcheur.

— Jean Pierre Tadros,  
LE DEVOIR.

7ème Festival International du Film de Chicago: Meilleur long métrage; Meilleur scénario.

Palmarès du Film Canadien: 8 prix dont: Meilleur long métrage; Meilleur scénarisation; Meilleure réalisation.

Festival International de Dinard: Le grand prix du long métrage.



Distribué par  
Gendon Films Ltée  
UN FILM DE CLAUDE JUTRA  
VERSION ORIGINALE FRANCAISE  
ET VERSION SOUS-TITREE EN ANGLAIS

Canfilm Screen Service Ltd  
522, 11ème Av s.e.  
Calgary 3, Alberta  
(403) 264-4660  
Pour l'ouest du Canada, à partir de Thunder Bay, Ontario.

International Tele-Film Entrp.  
221, rue Victoria  
Toronto 205, Ontario  
(416) 362-2321  
Pour l'Ontario, à l'est de Thunder Bay

Compagnie France Film  
1405 rue Alexandre Desève  
Montréal 133, Qué.  
(514) 526-5971  
Pour le Québec et les Provinces Maritimes.

de mettre à nu et de remettre totalement en question les valeurs morales sur lesquelles reposent d'une part leur existence et d'autre part leur civilisation. Après avoir tué le compagnon de l'assaillant homosexuel, ils s'interrogent sur la façon de se débarrasser du cadavre et d'assumer la responsabilité morale découlant de l'assassinat. Drew, l'homme le plus libéral et le plus enraciné dans ses convictions, opte pour révéler complètement la vérité. Lewis s'oppose affirmant que les lois de la civilisation n'ont plus aucune résonance ou signification à l'intérieur de ce monde végétal qui ne connaît que ses propres lois. On décide finalement de fabriquer une vérité commune, mais Drew dont l'univers intime s'est soudainement écrasé disparaîtra au milieu des rapides.

Suicide ou meurtre? Tout porte à croire qu'il aurait été abattu par une balle de revolver mais le doute persistera toujours, car il semble évident que le personnage n'ayant pu résister au choc causé par l'effritement radical de ses valeurs morales fut en proie à un désarroi vertigineux, à un violent appel du vide. Le meurtre apparaît donc comme l'ultime concrétisation d'une mort insidieusement souhaitée, Boorman suggérant ainsi que les valeurs morales véhiculées par une civilisation ne peuvent que détruire l'innocent si elles ne se plient pas aux exigences de cadres différents

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



3720, Van Horne  
Suite 45  
Montréal

dont la logique interne crée sa propre moralité. Et la dernière image où une main surgit lentement de l'étang montre très bien que Ed sera poursuivi pendant toute sa vie par les conséquences d'un choix moral qui a entraîné la mort d'un innocent. Ne dit-il pas d'ailleurs avant de faire à jamais disparaître le cadavre de Drew: "C'était le meilleur d'entre nous"? Avec une efficacité physique prodigieuse, Boorman est parvenu à donner aux moindres gestes de ses personnages leur valeur première, en montrant la nécessité, la beauté et aussi le caractère horrible.

Contrairement à ce que plusieurs critiques ont affirmé, **Deliverance** n'est pas seulement un film d'aventure car Boorman transcende le niveau du réalisme par la réflexion morale qu'il porte sur ses personnages et par extension sur notre civilisation. Ce qui fascine Boorman, c'est non seulement l'épaisseur romanesque de ses personnages ou l'ampleur épique de leur aventure, mais les nombreuses relations que les individus entretiennent avec le décor.

Dès l'ouverture de l'oeuvre, le décor entre immédiatement en jeu, liant gestes et personnages en une action violente, heurtée mais continue, multipliant les mouvements dans toutes les directions, transformant l'image plane en un milieu où toutes les dimensions sont utilisées. Il ne s'agit plus d'une reconstitution factice, mais d'un fulgurant déchaînement interne qui lie gestes, personnages et objets avec la rigueur de la nécessité la plus urgente et la plus absolue. Rejetant la fadeur du décor pittoresque figé et rassurant, la beauté presque monochromatique de la photographie de Vimos Zsigmond — aussi responsable des frémissements incandescents du génial **Mc Cabe and Mrs. Miller** — opère une sorte de synthèse magistrale de l'infini et du quotidien, de l'espace et du limité, de l'épique et du familial.

John Boorman a réalisé un film superbe et terriblement physique dont le moindre des interprètes joue à la perfection et s'intègre sans une fausse note dans le climat envoûtant de l'oeuvre. Mais au sommet de cette troupe de remarquables comédiens, il faut placer Jon Voight, conscience déchirée d'un combat sans merci et sans fin. Voight est sûrement l'un des plus grands comédiens des dix dernières années et John Boorman l'un des cinéastes les plus accomplis de notre temps. **Deliverance**: un film à voir absolument.

André Leroux

## Il était une fois un flic

Un film français de Georges Lautner. **Scénario**: Lautner, Francis Weber, d'après le livre de Richard Caron. **Images**: Maurice Fellous. **Montage**: Michèle David. **Interprètes**: Michel Constantin, Mireille Darc, Hervé Hillien, Michel Lonsdale, Daniel Ivernel, Phyllis Major. **Durée**: 95 minutes. Couleurs.

La première scène de cette réalisation de Georges Lautner, par sa musique et ses images, plonge le spectateur dans l'ambiance et le rythme nerveux d'un film policier: deux individus louches, une valise longue comme un fusil, une fenêtre... Mais à la fin de cette première scène qui n'est pas sans rappeler le début de **La mariée était en noir**, deux éléments surprennent le spectateur qui ne peut s'empêcher de sourire: tout d'abord la mire du fusil qui vise un individu sortant d'une église est en forme de croix, puis, quelques instants plus tard, la victime s'écroule laissant tomber par hasard quelques sous dans l'écuelle d'un mendiant. Le spectateur est pour le moins étonné: et dès ce premier moment, il sent bien que ce film policier sera assez spécial, assez différent, assez baroque. En fait, il s'agit plutôt d'un film comique qui a pour cadre le monde imprévisible des truands et des flics.

Ici, le comique n'est pas fait de grimaces comme dans les films assommants où figure Louis de Funès. Par conséquent, le rire provoqué chez le spectateur n'est ni éclatant, ni grossier. En fait, ce rire, c'est plutôt un sourire, un sourire qui s'amuse des répliques et des situations. Un comique de mots et d'intrigues, diraient les classiques. Ces mots et ces intrigues participent à une certaine démystification légère et badine, superficielle aussi, du policier et de la représentation qu'on en fait habituellement au cinéma. On sait que, depuis quelques années, le film policier, qu'il soit français ou américain, connaît un nouveau succès, une nouvelle gloire: les "condé" et les "dirty Harry" se succèdent mais se ressemblent tous. Georges Lautner nous fait rire de ces policiers que le cinéma prend trop au sérieux. Cela sans prétention, pour s'amuser, pour soulager, pour rire. Le détective qu'interprète Michel

Constantin, parce qu'il a une femme et un fils qui ne sont pas vraiment sa femme et son fils, connaît toutes sortes de complications que ne rencontrent pas d'ordinaire les policiers de l'écran. C'est de ces complications dont le film et le spectateur rigolent joyeusement pour conclure avec le personnage principal "qu'on s'amuse tellement bien entre flics qu'on pourrait bien se passer de gangsters".

Toutefois on ne peut s'empêcher de penser que le film de Lautner est malheureusement représentatif d'un cinéma français qui, depuis plusieurs années, cherche en vain une nouvelle énergie. En effet, si **Il était une fois un flic** déride par moments, ce cinéma reste malgré lui confortable, vieux garçon et pantouflard.

Richard Gay

## Dead Landscape

**Holt Videk.** Un film hongrois de Istvan Gaal. **Scénario:** Gaal, Peter Nadas. **Images:** Janos Zsombolyai. **Montage:** Istvan Gaal. **Interprètes:** Mari Toricsik, Istvan Ferenszi, Irma Patakos. **Durée:** 94 minutes. *Couleur.*

Les premières séquences ne laissent pas deviner à quelle époque se passe le film, 1900, 1930, aujourd'hui? C'est un village déserté par ses habitants; l'instituteur visite une dernière fois l'école avant que l'agent de police mette les scellés. Seul demeure un couple, lui: Anti, elle: Juli, et une vieille encore verte dont le fils a émigré... au Canada: Erszi; le couple a un fils pensionnaire en ville qui vient aux fins de semaine, il fait raconter à Erszi son voyage au Canada; c'est lui qui situe le film de nos jours en annonçant à ses parents l'arrivée d'un jeune homme qui a pris des photos de lui à cheval dans les prés: "Il a des cheveux comme les Beatles!"

Anti, qui était fonctionnaire à la Coopérative, devient maraîcher, il construit des serres, cultive des lé-

gumes et des fruits que Juli va vendre au marché. Elle, aurait préféré partir, avoir ailleurs une maison moderne; elle aimerait aussi avoir un autre enfant — "Tu sais bien qu'on ne peut pas se le permettre" — "En tout cas, si j'étais enceinte, on ne ferait pas comme la dernière fois?" — "Tu feras comme tu voudras; tu sais ce que je pense, mais tu feras comme tu voudras."

Les primeurs ne rapportant pas assez, Anti s'en va travailler à l'exploitation forestière; Juli, seule tout le jour, tout le jour travaille, le jardin, les poulets, les cochons; comme Anti emmène le cheval et la carriole au travail, elle porte les légumes au marché à bout de bras et sur son dos. On ne saisit pas si elle était effectivement enceinte et s'est fait avorter ou pas, mais elle a le moral plutôt bas.

Erszi, la vieille voisine, vient habiter avec eux; elle aide Juli, que sa présence distrait; elle a légué sa maison à Anti, "comme ça elle n'a pas l'impression d'être à charge". Bientôt, cependant, elle meurt.

Juli supporte de plus en plus mal le travail excessif, la solitude; il lui prend des peurs irraisonnées, elle est déprimée, irritable avec son mari et même avec son fils; Anti ne se rend pas compte, ou refuse de se rendre compte de l'état de sa femme; pourtant il prend l'habitude de boire dans les caves de la coopérative en rentrant du travail sans toutefois jamais être ivre, car il est orgueilleux. Juli en vient à ne plus supporter qu'il la touche, ni de faire l'amour avec lui; la prochaine fois qu'elle est en ville, elle va se confesser; et bien qu'à nos yeux les remontrances et les conseils du prêtre aient été assez mécaniques, elle ressent un mieux; elle accueille Anti avec un cadeau, un paquet de cigarettes de luxe et, pour la première fois depuis longtemps, au lieu de lui reprocher d'avoir bu, elle lui verse un verre, boit avec lui; un peu ivre, elle lui demande de chanter pour elle — "C'est ta voix que j'ai aimée d'abord en toi" — et se met à danser sur l'air qu'il chante, à danser — "Je voudrais tant aller au bal..." — Anti a changé de chanson, il chante maintenant un air patriotique, Juli continue à tourner en fredonnant l'air de danse, mais la dissonance, la rupture d'unisson de leurs voix soudain l'atteint, la blesse et elle s'arrête, s'enfuit sanglotante...

Film qui peut se lire sans doute à plusieurs niveaux: comme une chronique de la disparition de l'ancienne Hongrie paysanne qui mourra tran-

quillement comme Erszi de vieillesse ou, si l'on tente de la maintenir artificiellement en vie comme fait Anti, d'accident et douloureusement comme Juli.

Comme une allégorie de la Hongrie socialiste d'aujourd'hui, qu'on fait travailler dur pour un avenir meilleur sans cesse reculé, à qui on enlève ses enfants mis en pension, ses hommes mis au travail collectif, et qui en meurt dans une totale aridité.

Cette interprétation est renforcée par l'épisode où le fils de la vieille Erszi, qui a émigré au Canada, vient en vacances en Europe avec sa femme et ses enfants canadiens anglophones dans une grosse voiture américaine et passe au village voir sa mère, qui est morte un mois plus tôt. Juli, toute heureuse de cette diversion, se fait belle, s'affaire, prépare un déjeuner. Cependant, Erszi morte, son fils n'a qu'une envie, c'est de quitter le village abandonné, d'emmener sa femme et ses enfants étrangers — sa femme avec qui Juli ne peut communiquer: "On ne se comprend pas", murmure-t-elle. Mais son fils, revenant d'escorter les visiteurs, très excité, raconte: "On a joué aux astronautes, je ne parle pas l'anglais mais j'ai compris tout de même!" Les Beatles,

La seule librairie  
consacrée  
au cinéma

Cine  
Books

Livres  
français et anglais  
Une sélection  
d'environ  
1,000 titres

692a  
Yonge St.  
Toronto 5  
964-6474

Glenn et Sheppard lui sont familiers, le monde lui est ouvert; Juli au contraire ne peut que mesurer l'étroitesse de celui dans lequel elle est enfermée: déjà, plus tôt, l'instituteur avait voulu lui donner un volume de poésies allemandes, il avait lu quelques vers du poème de Goethe qui se termine: "Bald ruhst.u auch", bientôt toi aussi tu te reposeras, et Juli: "Mais nous ne savons pas l'allemand" — "il faut lire tout de même".

Film désespéré, sans révolte, d'un désespoir égal, tenace, doux comme les couleurs automnales des paysages, comme la ruine lente des maisons abandonnées où petit à petit, pendant le film, apparaissent des lézardes, dont vers la fin des pierres commencent à se détacher, comme les pierres et le sable tomberont en petite avalanche dans la carrière du haut de laquelle Juli a fait une chute mortelle.

Film merveilleusement interprété, surtout par les deux femmes; d'une très grande beauté, mais dont la beauté ne cache pas le sens, ne sert pas d'alibi: beauté à la fois figée et mortelle, impuissante à aider, à nourrir Juli.

Michel Euvrard

## Slaughterhouse-Five

Un film américain de George Roy Hill.  
**Scénario:** Stephen Gellor, d'après le roman de Kurt Vonnegut Jr. **Images:** Miroslav Ondricek. **Musique:** Glenn Gould. **Interprètes:** Michael Sacks, Ron Leibman, Eugène Roche, Sharon Gans, Valerie Perrine. **Durée:** 104 minutes. Couleur.

Magnifique roman de Kurt Vonnegut jr. D'une modernité étourdissante. Jeux temporels qui ne sont pas que pure jongleries intellectuelles comme, trop souvent hélas, dans le nouveau roman français. Une conscience obsédée par les jeux du massacre. A beau se propulser dans toutes les directions du temps. Ne peut échapper aux filets. Bombardement de Dresde. Bombardement de Dresde... Plus de morts qu'à Hiroshima. Même les Traïfamoriciens... So it goes.

Le film qu'a tiré George Roy Hill de ce bestseller. Réducteur. Splendide machine cinématographique américaine. Grosse artillerie. Photographie époustouflante: Billy Pilgrim dans la neige au début du film, le long voyage au bout de la nuit, l'arrivée des soldats américains à Dresde. Pages dignes d'une anthologie. Jeu impeccable des acteurs. Un brin d'emphase qui sonne peut-être Hollywood 1950. Mais d'une parfaite maîtrise. Un montage étourdissant qui se joue des pièges du temps sans cesse bousculé (couloir d'hôpital, couloir d'abattoir, discours de Billy aux Lions, discours d'Edgar Derby qui vient d'être élu "chef" par ses pairs). Mais qui finit par lasser.

Car l'huile de cette formidable machine laisse traîner çà et là des effluves d'une idéologie qui pue... La séquence grotesque de la course folle de Valencia en Cadillac blanche. Réussie sans nul doute mais malodorante. Peut-être un de ces effluves. Ou cette musique de Bach. On ne peut pas ne pas la remarquer. Vaguement et curieusement "culturisatrice".

Toute comparaison est certainement odieuse. Mais **Nuit et brouillard** dit beaucoup plus. En beaucoup moins de minutes. Sans le clinquant de la science-fiction. Une machine inexorable: travelling sur le présent des camps de concentration entrecoupé de documents d'archives. Couleur opposée au noir et blanc.

Les plans trop parfaits du film de George Roy Hill jurent à côté des photos "banales" de **Nuit et brouillard**. Les astuces de montages de **Slaughterhouse-Five** sont dérisoires à côté du montage "discontinu" de Resnais.

Sans doute particulièrement injuste de confronter film de fiction et documentaire. Mais le cinéma-fiction a parfois drôlement tort. N'est peut-être pas vraiment boursoufflé. Qu'est-ce que le naturel? Mais sonne boursoufflé. A côté de... Tout ce qui compte.

Prix spécial du jury à Cannes? Il fallait bien loger les Américains quelque part. Et comme c'est assez bon vu sous certains angles... Pourquoi pas? Il y avait bien pire...

Jean Leduc

j'y vais...  
 nous y allons...  
 vous allez tous

# VOIR LES FILMS

D'HIER  
 ET  
 D'AUJOURD'HUI

depuis mars '71,  
 au cinéma

**OUTREMONT** 277-4145  
 1248 Bernard

et depuis février '67 au

**verdi** 277-3233  
 5380  
 St-Laurent

deux entreprises de la...

Société  
 Micro-Cinéma Ltée

4651, rue Saint-Denis  
 Montréal 176  
 849-2384

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

# The Great...

**The Great Northfield, Minnesota Raid.** *Un film américain de Philip Kaufman.*

Encore un film programmé quasi-clandestinement, que n'a précédé aucune information, et qui a quitté le Capitole avant d'avoir pu bénéficier d'aucune critique favorable même orale. Or il s'agit d'un très bon western (ou mid-western puisqu'il a le Missouri et le Minnesota pour cadre) remarquable d'abord par un souci d'exactitude historique dans la reconstitution des lieux, des intérieurs, du costume, des moeurs et même du langage: les personnages, pour une fois, ressemblent aux photographies de l'époque, où les hommes n'ont certes pas l'air de jeunes premiers hollywoodiens! Ils en ont la coupe de cheveux, le style de moustache, et jusqu'au teint de

gens qui ne mangent pas souvent de légumes et de fruits frais.

En outre, reprenant encore une fois l'histoire de Frank et Jesse James, Philip Kaufmann et son scénariste se sont attachés à donner une interprétation socio-psychologique cohérente des deux célèbres hors-la-loi: Jesse est une espèce d'illuminé, de prédicateur inspiré, doublé d'un *petit blanc* rusé et cruel; Frank, plus terre-à-terre, trouve dans la Bible qu'il a toujours à portée de la main le verset propre à authentifier les visions de son frère. Ce sont des types souvent étudiés par les romanciers américains du sud, mais plutôt négligés jusqu'ici par les cinéastes; bref, il s'agissait de recréer sur une base documentaire, et d'investir par l'imagination une mentalité pré-industrielle, quasi primitive, et ses réactions devant l'avance de la *civilisation* mercantile et bancaire; projet ambitieux, mené à bien, me semble-t-il, d'une façon convaincante et vivante.

Les réalisateurs de westerns se sont attachés ces dernières années à décrire la disparition de la Frontière; avec son originalité propre, **The Great Northfield Minnesota Raid** est à mon sens au moins aussi intéressant que **McCabe & Mrs. Miller**, que visuellement il rappelle, guère inférieur à **Guns in the Afternoon**, et Philip Kaufmann est un réalisateur à suivre.

Reverrons-nous son premier film à l'Outremont? Roland, à toi de jouer.  
michel euvarard

Geneviève Bujold John Vernon

UN FILM DE

Paul Almond

**DéTour**

VERSION FRANCAISE

**Journey**

VERSION ORIGINALE

avec Gale Garnett et George Sperdakos

chansons de Luke Gibson interprétées par Claude Gauthier

distribué par Astral Communications

VERSION FRANCAISE

**VILLERAY**

ST-DENIS JARRY 388-5577

VERSION ORIGINALE

**PLACE DU CANADA**

VIA CHATEAU CHAMPLAIN 861-4595

**UNIVERSAL 16**

**FRENESIE (Frenzy)**

DE Alfred Hitchcock

**MARIE STUART, REINE D'ECOSSE**

avec Glenda Jackson et Vanessa Redgrave

**LE CLAN DES IRREDUCTIBLES**

avec Henry Fonda et Paul Newman

**FRISSONS DANS LA NUIT**

avec Clint Eastwood et Jessica Walter

**L'HOMME SANS FRONTIERES**

avec Peter Fonda and Warren Oates

**DECOLLAGE (Taking Off)**

de Milos Foreman

**LE MYSTERE ANDROMEDE**

avec Arthur Hill

**LES PROIES**

avec Clint Eastwood et Geraldine Page

**AIRPORT**

avec Burt Lancaster et Dean Martin

**ANNE DES 1000 JOURS**

avec Richard Burton et Geneviève Bujold

8444 boul. Saint-Laurent

Montréal 351

tél: (514) 384-4100

# TROIS FOIS GAGNANT!

LE PUBLIC  
a aimé

LA CRITIQUE  
en a été ravie

MEILLEUR  
ACTEUR  
Palmarès  
du  
film canadien

ET  
MAINTENANT  
MONTREAL  
VA BIENTOT  
VOIR

Une production  
Canart Films

# the Rowdyman



avec **GORDON PINSENT**  
**FRANK CONVERSE · WILL GEER**  
**LINDA GORANSON**



réalisé par **PETER CARTER**  
produit par **LAWRENCE Z. DANE**  
en couleur A CRAWLEY FILMS RELEASE

**Autres films distribués par Crawley  
Films** — On Any Sunday — Gimme  
Shelter — Monterey Pop — Raven's End  
— Zazie dans le métro — Genesis 2 & 4  
— Lion's Love - Epic That Never Was —  
Making of Butch Cassidy — Rape of a  
Sweet Young Girl.

C.P. 580  
Station F  
Toronto 5  
(416) 964-1028

REBELLE... SOLDAT... BATAILLEUR...  
PRISONNIER... FUGITIF & PROVOCATEUR!

POUR  
TOUS



COLUMBIA PICTURES  
Un film de **CARL FOREMAN**  
**RICHARD ATTENBOROUGH**

**ROBERT SHAW** (Lord Randolph Churchill)  
**ANNE BANCROFT** (Lady Jennie)  
**SIMON WARD**  
dans le rôle de

## YOUNG WINSTON

avec **JACK HAWKINS** **IAN HOLM** **ANTHONY HOPKINS**  
**PATRICK MAGEE** **EDWARD WOODWARD**  
et **JOHN MILLS**

Ecrit et produit par **CARL FOREMAN** du roman "My Early Life"  
de **Winston Churchill**

Mise en scène de **RICHARD ATTENBOROUGH**

Musique de **ALFRED RALSTON**

BILLETS RESERVES EN VENTE AU GUICHET

SOIREES: Dimanche au Vendredi à 8.30 P.M.

Le Samedi à 5.30 & 9.00 P.M.

MATINEES: Mercredi, Samedi & Dimanche à 2.00 P.M.

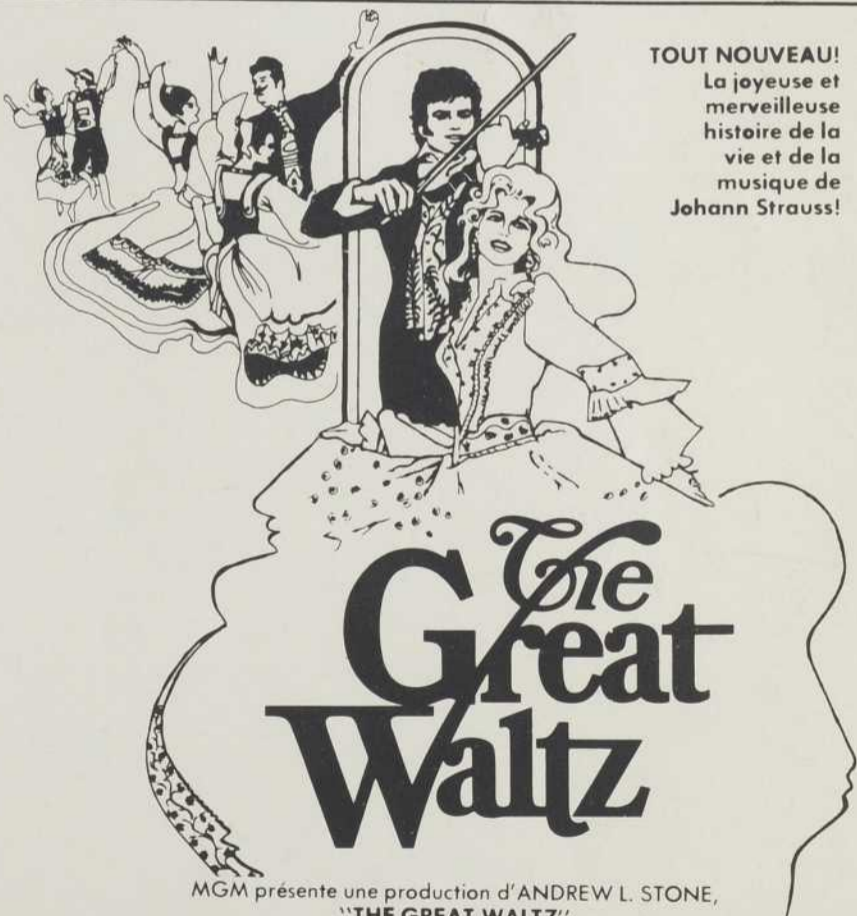
TARIF SPECIAL POUR ETUDIANTS

(par groupe de 20 ou plus) \$1.25ch. aux matinées du mercredi

**CÔTE DES NEIGES**

PLAZA COTES-DES-NEIGES 735-5527

Guichet ouvert tous les  
jours de midi à 9.00 p.m.



TOUT NOUVEAU!  
La joyeuse et  
merveilleuse  
histoire de la  
vie et de la  
musique de  
Johann Strauss!

# The Great Waltz

MGM présente une production d'ANDREW L. STONE,  
"THE GREAT WALTZ"  
avec **HORST BUCHOLZ**, **MARY COSTA**, **NIGEL PATRICK**,  
**YVONNE MITCHELL** et **ROSSANO BRAZZI**

PREMIERE VENDREDI LE 10 NOV.

BILLETS RESERVES EN VENTE AU GUICHER

SOIRS: Dimanche au Vendredi à 8.30 P.M.

Le Samedi à 5.30 & 9.00 P.M.

MATINEES: Mercredi, Samedi & Dimanche à 2.00 P.M.

**SEVILLE**

2155 STE-CATHERINE O. 932-1139

Guichet ouvert  
tous les jours de  
midi à 9.00 p.m.

# L'Office national du film du Canada

rend hommage à ses cinéastes  
qui ont remporté 13 trophées Etrogs  
et le premier trophée Grierson,  
au 24e Palmarès du film canadien 1972

## Prix Grierson

Colin Low

## Le temps d'une chasse

Prix spécial du jury: Francis Mankiewicz, réalisateur

Meilleure photographie: Michel Brault

Meilleur enregistrement sonore: Claude Hazanavicius

## Meilleur film d'animation

Dans la vie

Pierre Veilleux, réalisateur. René Jodoin, producteur

## Meilleur film dramatique pour la télévision

Françoise Durocher, waitress

André Brassard, réalisateur

Jean-Marc Garand, Pierre Duceppe, producteurs

## Meilleur film d'information pour la télévision

Section affaires publiques

Je chante à cheval... avec Willie Lamothe

Pierre Bernier, Jacques Leduc, Lucien Ménard, réalisateurs

Paul Larose, producteur

## Meilleur court métrage pour les salles

This Is a Photograph

Albert Kish, réalisateur. Tom Daly, producteur

## Meilleur réalisateur

(court métrage)

André Brassard Françoise Durocher, waitress

## Meilleur montage sonore

(court métrage)

Les Halman Wet Earth, Warm People

## Meilleure photographie

(court métrage)

Georges Dufaux A cris perdus

## Meilleur enregistrement sonore

(court métrage)

Claude Delorme Wet Earth, Warm People

## Meilleur scénario

Original ou adaptation (court métrage)

Michel Tremblay, André Brassard

Françoise Durocher, waitress

## Meilleur mixage

(court métrage)

Michel Descombes This Is a Photograph

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

s.p.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE  
REÇU LE  
15 NOV 1972  
DU QUEBEC



Office  
national du film  
du Canada

National  
Film Board  
of Canada