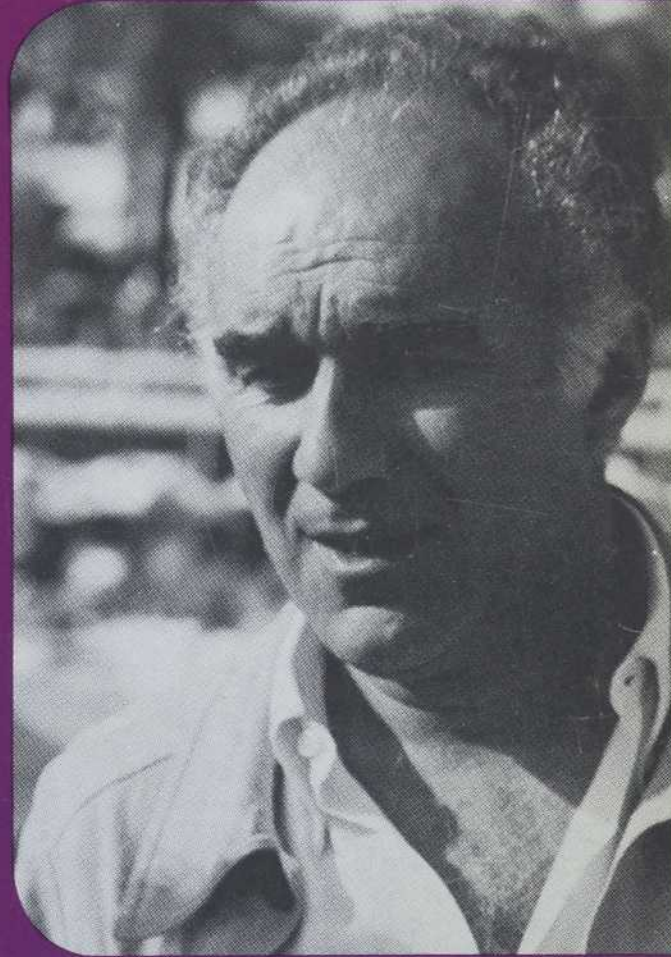
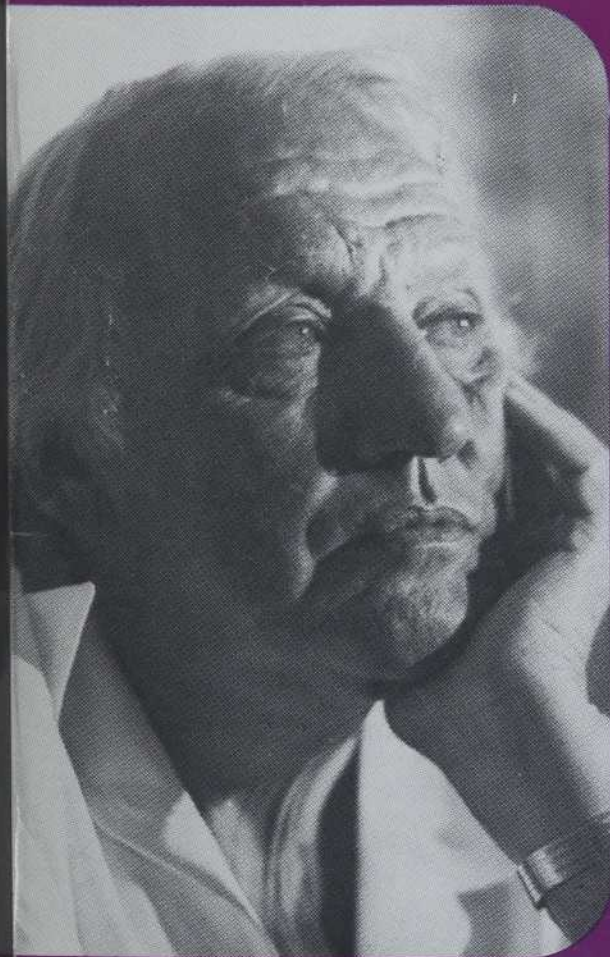
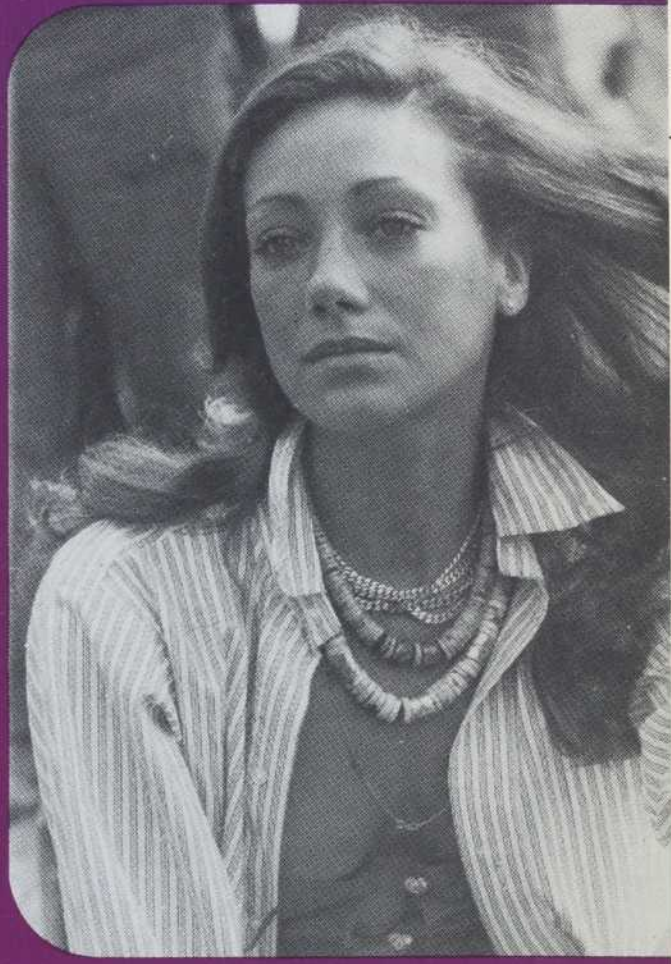


R  
841

# cinéma québec

NO 43  
\$1.



**CANNES, SES MISÈRES ET SES GRANDEURS  
LE FILM OLYMPIQUE · LE FESTIVAL DE L'IMAGE  
DES LOIS ET DES CADRES (VERSION OUTAOUAISE)**

# Kodak et le cinéma. Des années de vie commune.



Photo tirée de la collection historique  
de la Security Pacific National Bank, Los Angeles.

# cinéma québec

**Direction:** Jean-Pierre Tadros. **Comité de rédaction:** Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros. **Collaborateurs:** Claude-R. Blouin, Pierre Demers, Alain Ergas, Guy Hennebelle, André Pâquet. **Gérant de la production:** Suzanne Asselin. **Secrétariat de la rédaction:** France Sauvageau. **Conception graphique:** Louis Charpentier. **Administration:** Connie Tadros. **Publicité:** Suzanne Asselin. **Abonnements:** France Sauvageau.

**Index:** *Cinéma/Québec* est indexé dans Périodex, Radar, l'Index International des Revues de Cinéma, et Film Literature Index. **La revue** s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits ne sont pas rendus; on invite donc les auteurs à en conserver une photocopie. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les opinions exprimées à l'intérieur de la revue n'engagent que leurs auteurs. **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. **ISSN 0317-2333**

No 43 (volume 5, no 3)

## sommaire

Photos couverture: Isabelle Adjani, Dominique Sanda, Marisa Berenson, Joseph Losey, une charmante inconnue, Michel Piccoli... l'espace d'une journée, à Cannes.  
Photos Federico.

### Cannes 76 6

A Cannes, chaque année, s'étale sans complexe les grandeurs et les misères du cinéma mondial. C'est aussi l'occasion pour les cinémas canadien et québécois de se confronter au public étranger le plus difficile et le plus imprévisible: celui des acheteurs. **Jean-Pierre Tadros** fait rapidement le point.

### Pier Paolo Pasolini 8

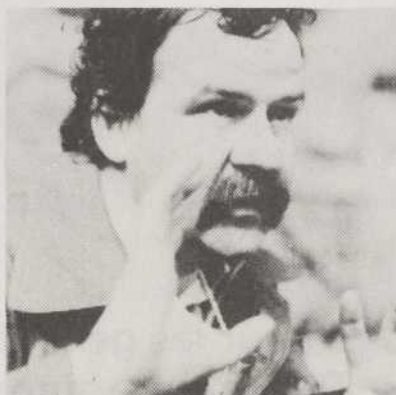
A Cannes, cette année, on a pu voir un inédit de Pasolini, *Carnet de notes pour une Orestie Africaine*. **Marc Gervais**, à qui l'on doit un "Pasolini" chez Seghers, parle du "Dernier cri d'un cinéaste au bord de l'abîme".

### Miguel Littin 12

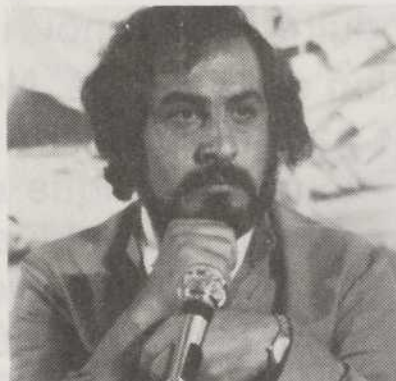
A Cannes, cette année encore, le Tiers-Monde était étrangement absent. Une exception, cependant, et elle était de taille: la présence au sein de la compétition officielle du film *Actas de Marusia* du chilien Miguel Littin. **Anne Pierquet** et **Bri-gitte Morissette** se sont longuement entretenues avec le réalisateur.

### Festival de l'Image 17

Le Festival de l'Image s'est tenu récemment à Montréal sous l'égide des associations de cinéastes et de photographes amateurs. Et il repose toute la question du cinéma "amateur" au Québec.



Jean-Claude Labrecque



Miguel Littin



Fritz Lang

### 21 Le film olympique

Les Olympiques, c'est aujourd'hui chose du passé. Et pourtant, pour Jean-Claude Labrecque ces Jeux de Montréal continuent à vivre sur l'écran. C'est le réalisateur, en effet, du film officiel. Mais que sera ce film? "Une oeuvre proche de l'homme", a-t-il répondu à **Cinéma/Québec**.

### 28 Des lois et des cadres (2)

D'ici un mois, le sort de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) va être décidé. Mais le récent remaniement ministériel à Ottawa a amené un tout nouveau Secrétaire d'Etat, M. John Roberts. Aura-t-il le temps de prendre connaissance du volumineux dossier cinéma que lui a laissé son prédécesseur? C'est la question que tout le monde se pose. **Cinéma/Québec** fait le point.

### 34 Action/Réaction

Fritz Lang n'est plus. **Patrick Straram le Bison ravi** relance le débat autour de ce grand cinéaste.

### 36 Critiques

Au bout de mon âge, de Georges Dufaux  
Cap d'espoir, de Jacques Leduc  
Chanson pour Julie, de Jacques Vallée  
Jos Carbone, de Hugues Tremblay  
Born for Hell, de Denis Héroux

Adresser chèques et mandats postaux à l'ordre de: *Cinéma/Québec*

Toute correspondance sera adressée à:

**Cinéma/Québec**  
C.P. 309, Station Outremont  
Montréal, Québec H2V 4N1

Téléphone: (514) 272-1058

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

#### Abonnements:

Québec/Canada, un an (10 numéros): \$8.00; étudiant: \$7.00.

Institutions: \$10.00

Etranger: \$10.00

Tarifs spéciaux pour les abonnements groupés ou les achats en bloc de numéros de la revue.

#### Volumes reliés:

volume 1: \$15.

volumes 2; 3 et 4: \$12 chacun

Bilan 1975: \$5.

#### Rédaction:

Jean-Pierre Tadros  
(514) 272-1058

#### Publicité:

Suzanne Asselin  
(514) 272-8462

#### Abonnements:

France Sauvageau  
(514) 272-1058

#### Distribution:

Kiosques, tabagies (514) 931-4221  
Libraries: (514) 272-1058

# LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

**N'oubliez pas de vous renseigner au sujet de nos 'Services complets de doublage'.**

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

- Je suis loin de toi Mignonne
- Parlez-Nous d'Amour
- Tony Saitta
- The Little Girl who Lives down the Lane
- Breaking Point
- Lies My Father Told Me
- Duddy Kravitz
- Partners

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



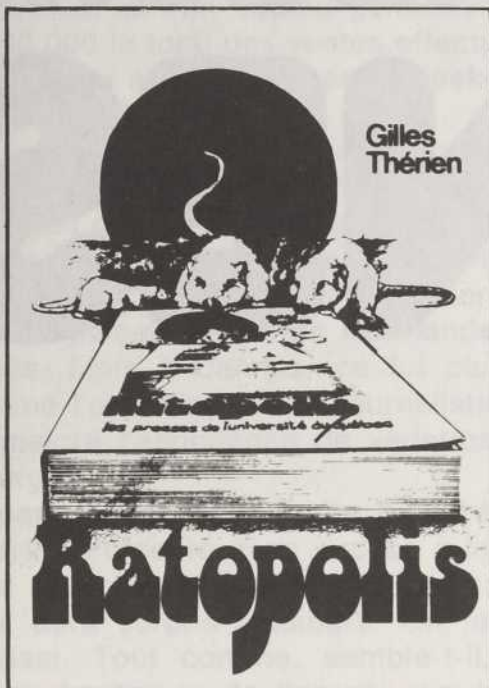
BELLEVUE *Pathé*

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

TORONTO  
9 Brockhouse Road  
Toronto, Ont. M8W 2W8  
Tel. (416) 259-7811

\*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD /LTEE

Vous avez aimé  
le film  
ne **Rat**ez pas le livre



## 3 milliards de rats

Gilles THÉRIEN

### Ratopolis

Malgré les images, malgré ce qu'il dit, *Ratopolis* ne parle pas que des rats. Le parasitisme est une sorte de jeu de miroirs où l'on finit toujours par déceler quelque présence. L'Occident défend depuis plus de deux mille ans, un système de pensée qui fait de l'homme le maître de la nature et du lion le roi des animaux. L'écart qui sépare les deux règnes s'appelle intelligence. *Ratopolis* est, à ce niveau, une fable dérisoire. L'écart est comblé par le rat qui a des airs d'intelligence mais qui traduit le dégoût, le rejet.

23 cm, 130 p., 18 planches en couleurs  
\$10.95



Les Presses de l'Université du Québec  
Case postale 250, Succursale N  
Montréal 129, H2X 3M4  
Tél. (514) 282-4954

# cinéma québec

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

Volume 1: numéros 1 à 10, \$15  
Volume 2: numéros 11 à 20, \$12  
Volume 3: numéros 21 à 30, \$12  
Volume 4: numéros 31 à 40, \$12

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



### LOCATION D'ÉQUIPEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE

Caméras – 16 et 35 mm.

### Eclairage

– Mole Richardson  
et Colortran

Son – Nagras et microphones

### Générateurs

– Blindage insonore  
AC et DC jusqu'à  
1500 amp.

Studios de Son

### REPARATION

Caméras et lentilles – 16 et 35mm.

### VENTE

Roscolene, Mole Richardson, Colortran,  
Sylvania, 3-M

2000 rue Northcliffe, Montréal (514) 487-5010  
2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto (416) 252-5457  
571 Homer St., Vancouver (604) 687-8351

en marge d'un festival

# MISÈRES ET GRANDEURS À CANNES

par jean-pierre tadros

La saison cinématographique, comme on l'appelle, a finalement repris. Les "grands" films ont retrouvé la route de nos écrans. Tout va donc pour le mieux dans le pire des mondes. Mais c'est oublié trop facilement que ce menu cinématographique qu'on découvre à la petite semaine avec étonnement; ce menu, donc, nous a été préparé il y a quelques mois, dans un lieu merveilleux où l'on trouverait tout aussi agréable de rêver à tout, sauf au cinéma. Il s'agit naturellement de Cannes et de son très célèbre festival international du film qui, chaque année au mois de mai, attire tout ce qui compte dans le monde du cinéma commercial.

Cannes, il faut bien avoir le courage de le reconnaître, c'est une grosse affaire qu'on ne peut ignorer. Son succès, d'abord, impressionne; cette année, il a failli lui être fatal. Eh oui!, il y avait trop de monde à Cannes; on se bousculait, on ne se reconnaissait plus. Beaucoup de mécontents, donc, qui reviendront malgré tout l'année prochaine. Car l'on revient toujours à Cannes. Je ne sais trop pourquoi, mais on échappe difficilement à la règle.

Car s'il faut parler de succès au sujet de Cannes, ce n'est pas tellement en termes de quantité qu'il faut le voir, mais bien en termes de qualité. Car le festival de Cannes arrive à attirer aussi bien les réalisateurs les plus exigeants que les distributeurs et les producteurs les plus basement

commerciaux. Cannes fait se côtoyer pendant quinze jours, les grands "majors" américains et les petits distributeurs indépendants qui, le reste de l'année, vont se battre désespérément contre l'hégémonie de ces "majors". S'il existe bien une trêve olympique, c'est à Cannes qu'il faut aller la chercher.

Ce sont quinze jours de fête pour les critiques qui trouvent à portée de la main la production cinématographique de toute une année. Mais quinze jours d'angoisse par contre pour la meute des distributeurs et des producteurs qui viennent régler ici les affaires d'une année. Car à Cannes, on vend et on achète, tout et n'importe quoi. Ce qui ne veut pas dire que cela soit facile, nos entrepreneurs québécois ont vite appris à le savoir. Ainsi Dominique Michel, dont la maison de distribution Prospec Films se démène avec l'énergie du désespoir, notait avec stupeur à son arrivée à Cannes: "Mais tous les films intéressants appartiennent déjà aux Américains!" Eh oui! Encore fallait-il le savoir.

A Cannes, donc, nos Québécois sont allés faire des affaires. Vendre / Acheter. Pour ce qui est de vendre, on n'avait malheureusement pas grand-chose à offrir. On ne s'est donc pas trop cassé la tête de ce côté-là. A l'exception d'André Link (Cinépix) qui a semblé trouver la recette gagnante. L'année dernière, c'était **Frissons** de David Cronenberg.

L'horreur et l'épouvante s'étaient révélées payantes; alors on a récidivé. Et cela a donné **Death Weekend**, un film de Bill Fruet, qui sans avoir encore connu de carrière commerciale était arrivé à se payer (et un peu plus) grâce à ses ventes à l'étranger. André Link, et Cinépix, sont donc rentrés dans leurs frais. On ne peut en dire autant pour les autres. Car si l'on estime généralement à un peu plus de \$1,000,000 le total des ventes effectuées par des Canadiens cette année à Cannes, **Death Weekend** aura rapporté à lui seul près de \$800,000.

Il faut dire qu'aujourd'hui on ne s'évertue plus à vendre le Québec à l'étranger. Pierre David, des Films Mutuels, n'essayait pas de pousser son **Mustang**, en quoi il ne croyait pas; et c'est par acquis de conscience qu'il exhibait encore **Bingo** et **Les ordres**. Cinépix, de son côté, a tenté modérément de placer **La tête de Normande St-Onge** avec quelque succès. Mais à Cannes, ce fut plutôt la ruée vers Laure (comme l'a si bien dit un journaliste belge plein de talent); car malgré l'abondance de vedettes, Carole ne passe pas inaperçue.

**L'eau chaude l'eau frette** d'André Forcier était aussi de la partie. Présenté avec succès à la Quinzaine des réalisateurs (avec le film de Carle) ce long métrage irrévérencieux aura surpris plusieurs. On le destine au circuit art et essai. Tout comme, semble-t-il, le film d'Anne-Claire Poirier, **Le temps de l'avant**, que le public français aura, tout compte fait, apprécié. Présenté dans le cadre de la Semaine de la critique, ce film de l'ONF a été surtout acheté par les télévisions européennes; et en France, une distribution en salles y est prévue.

Quant au film de Jean-Pierre Lefebvre, **L'Amour blessé**, il faut dire qu'il a eu une réception plutôt tumultueuse dans cette salle du Grand Palais habituée à montrer les superproductions. Mais si certains persifleurs se sont manifestés pendant la projection, le film de Lefebvre s'est trouvé d'ardents défenseurs qui n'ont pas manqué de prendre sa défense et de réduire au silence les importuns. Jean-Pierre Lefebvre avait pris soin d'ajouter au tout début du film une petite minute d'explication afin de mieux situer le public. J'ignore si ce petit discours aide ou pas, en tout cas il ne gêne pas. Le film fera sûrement le circuit art et essai.

Autant dire, en guise de bilan, que le cinéma québécois ne se vend pas bien fort à l'étranger. Mais ça on le savait, et même les distributeurs le savent. Quelle sera la prochaine étape? On le saura malheureusement toujours assez tôt.

Cela pourrait par exemple venir du côté de la coproduction. C'était la fureur à Cannes cette année. Tout le monde cherchait un coproducteur, en d'autres termes de l'argent. Et je ne sais pas pourquoi, mais le Canada a la réputation dans certains milieux d'en avoir beaucoup. Alors nos producteurs-distributeurs sont très courtisés. Il faut les voir passer des nuits blanches à lire des scénarios! C'est du moins ce que plusieurs prétendent. En tout cas, à Cannes, c'était la recherche du coproducteur.

Et puis, naturellement, on achète aussi des films. C'est ce qu'a fait avec panache un Pierre David qui en a raflé d'un coup une cinquantaine. Les autres distributeurs ont été naturellement plus restreints dans leurs achats, mais c'est sûrement à Cannes qu'on va redorer son catalogue de nouveautés. Les tractations sont souvent longues et pénibles car la concurrence y est forte. Mais à force de persévérance on y parvient, semble-t-il.

Enfin, c'est à Cannes qu'on s'en va pour préparer son prochain festival de films, sa petite semaine de cinéma différent et sa programmation fracassante de l'automne. Car, c'est cela Cannes, un incroyable rendez-vous où chacun espère y trouver sa petite part de paradis.



CAROLE LAURE

Cannes, cette année, ce fut la ruée vers Laure... comme l'a si joliment dit un journaliste belge. Et les chercheurs ne furent pas déçus, comme le montre la photo couverture d'un dépliant entièrement consacré à la vedette québécoise.



Anne-Claire Poirier à Cannes. Sobriété et efficacité.

cannes (2)

pier paolo pasolini

# LE DERNIER CRI D'UN CINÉASTE AU BORD DE L'ABÎME

par marc gervais

Pasolini pendant le tournage de *Salò*



Il est mort dans des circonstances atroces la nuit du 1er au 2 novembre il y a déjà près d'un an. Pier Paolo Pasolini, l'homme aux contradictions qui, comme peu de mortels, vivait ses contradictions ouvertement et dans un climat de contestation radicale, suscita par sa mort son dernier scandale, terminant sa vie sur une note à la fois tragique et absurde.

L'événement — comme d'ailleurs presque toute l'oeuvre de Pasolini — a passé presque inaperçu en Amérique du Nord (sauf dans la presse francophone québécoise). Mais en Europe, c'est l'inverse qui vient de se produire. Depuis des mois, par exemple, on présente les films de Pasolini, jusqu'à six à la fois, sur les écrans de Paris. Son dernier film, surtout — **Salò ou les 120 journées de Sodome** — fait sensation. Ce film littéralement insupportable a été lancé, en fait, dans cinq cinémas parisiens simultanément. Mais les autorités, décrétant qu'il ne se prête pas à une consommation "populaire", l'ont limité à une seule salle d'art et d'essai, **La Pagode**. Comme résultat, on fait la queue pour toutes les séances, des fois pendant des heures.

C'est un symbole d'une vérité maintenant confirmée: Pasolini doit être compté parmi les grands cinéastes de notre époque. C'est une lourde perte pour le cinéma italien, l'un, il y a dix ans, des plus riches de l'histoire du cinéma. De Sica, Visconti, Pasolini...

Au mois de mai, le Festival de Cannes, en guise d'hommage, a présenté dans son Grand Palais un des films de Pasolini jusqu'alors inédit, **Carnet de notes pour une Orestie Africaine**, espèce de documentaire personnel, film de repérage pour un projet de long métrage.

En l'occurrence, il ne s'agissait aucunement de présenter une "grande oeuvre". C'est à un autre niveau que se situe l'intérêt de ce film de 50 minutes, Pasolini se livrant librement à ses pensées, à ses envolées poétiques, à ses réflexions d'ordre idéologique. En même temps, ce **Carnet de notes** est un document visuel des endroits et des visages captés par la caméra de Pasolini lors d'une tournée en Afrique, alors que Pasolini préparait un film qui se proposait d'être une transposition africaine (et contemporaine) de la tragédie d'Eschyle: **L'Orestie**.

Ce petit *Carnet filmé* sert en quelque sorte d'anti-thèse au Pasolini des dernières années, nous rappelant sa plus belle période cinématographique. Tourné en 1969, il est coïncé entre, d'un côté, ce qui pour moi sont ses deux plus grands films, soit **Oedipe Roi** (1967) — grâce à une distribution scandaleuse ce film n'a pas encore été projeté en Amérique du Nord — et **Teorema** (1968), et, de l'autre, **Porcherie** (1969) et **Médée** (1970).

On y retrouve cette fraîcheur et cette naïveté tout à fait pasoliniennes, grâce auxquelles le cinéaste nous livre toute sa pensée, toute son activité. En toute simplicité, semble-t-il, Pasolini a toujours agi dans la conviction que tout ce qu'il faisait était digne d'être *communiqué*, soit dans ses films, ses poèmes, ses romans, ses essais, son théâtre, soit dans ses travaux de recherches. Ce qui lui permet de produire une oeuvre au moins quantitativement prodigieuse.

**L'Orestie Africaine**, néanmoins, est intéressante pour des raisons plus proprement intrinsèques. C'est un Pasolini tendre et intellectuel qu'elle nous révèle. Attentif, sympathique, sensible aux gens, au paysage, Pasolini, par ses paroles et par ses images, nous livre son côté de **poète engagé** qui aime la vie et qui aime les êtres. Il ne s'agit pas du tout de cet être **harcelé, hanté, poursuivi, écorché** qui nous dévisage dans presque tous ses longs métrages jusqu'à **Médée**.

**Carnet de notes pour une Orestie Africaine** nous rappelle précisément cette période où chaque film devenait le lieu

de rencontre des idéologies, et des luttes entre grands courants de la pensée occidentale — ces courants, comme on le répétait à l'époque dans tous les articles, vécus par ce "disciple de Marx, de Freud, et du Christ"... et de combien d'autres. C'était la grande lutte entre l'angoisse et la souffrance d'un côté, et l'espoir de l'autre, dans un effort incessant à la fois poétique et mystique pour atteindre une résolution. A cette époque, si l'on veut, Pasolini était

## LA RÉPUBLIQUE DE SALÒ

De Tunisie, les Anglo-Américains débarquèrent en Sicile (10 juillet, 1er août 1943) provoquant la chute de Mussolini. Mis en minorité par le Grand Conseil fasciste (en juillet) qu'il avait institué, Mussolini convoqué par le roi, fut arrêté sur l'ordre de celui-ci à la sortie de l'audience (25 juillet 1943) et interné dans les Abruzzes, à 2 000 m d'altitude.

Le roi Victor Emmanuel III et le maréchal Badoglio, nouveau chef du gouvernement, tout en s'appliquant à calmer les inquiétudes de l'Allemagne, négocièrent secrètement avec les Alliés: la capitulation fut signée le 3 septembre et divulguée le 8. En même temps, Montgomery débarqua en Calabre (3 septembre) et Clark à Salerne (9 septembre); la Corse se soulevait et était libérée par des troupes françaises envoyées par Giraud (13-17 septembre). Mais les Allemands occupèrent le nord et le centre du pays et désarmèrent les troupes italiennes.

Un commando allemand de S.S. libéra le 12 septembre 1943 Mussolini qui fut emmené en Allemagne. Hitler le mit à la tête d'un gouvernement fasciste dont le siège, à défaut de Rome, fut fixé à **Salò** (petite ville de la rive occidentale du lac de Garde), pour constituer

la "**République Sociale Italienne**".

La Constitution de la République Sociale fut proclamée le 17 septembre. Le Parti Fasciste devenait le Parti Fasciste... Républicain. Le petit groupe de hiérarques qui, fuyant les règlements de compte au lendemain du 25 juillet s'étaient réfugiés en Allemagne, accoururent auprès de lui, avides de titres et de places. Mussolini fit fusiller plusieurs des membres du Grand Conseil qui avaient voté contre lui, dont son gendre Ciano. Mais Mussolini n'avait aucun pouvoir réel.

Les Allemands s'établirent fortement sur la ligne Gustav (Garigliano-Sangro) où, malgré le débarquement à Anzio (22 janvier 1944) et les attaques sur Cassino (janv.-mai), ils retardèrent jusqu'en mai 1944 la progression alliée. Celle-ci reprit, en partie grâce à l'action du corps expéditionnaire français de juin (entrée à Rome, 4 juin). Après une nouvelle stabilisation du front au sud de Bologne (18 décembre 1944/9 avril 1945) l'ultime offensive de Clark libéra l'Italie du Nord, les forces allemandes d'Italie ayant capitulé à Caserte (29 avril). La "**République de Salò**" était tombée le 25 avril 1945 et Mussolini avait pris la fuite le 17.

(Extrait du dossier de presse sur **Salò**)

certainement poursuivi par ses démons, mais il les exorcisait perpétuellement par son idéologie, son art, sa foi en l'homme et en la dimension du sacré (qu'il définissait à sa manière).

Avec **Médée** cette lutte commença à s'affaiblir. Vers 1970, le cinéma de Pasolini commençait à glisser dangereusement vers un *esthétisme*. En fait, les années '70 représente la confirmation de cette tendance, au moins au niveau cinématographique. En même temps, ajoutons-le, il semblait être en train de perdre espoir aussi en l'efficacité de toute action politique, mais passons. Au lieu d'un cinéma brûlant de passion et d'une sincérité déchirée par les contradictions de notre époque, et au lieu de ce mélange extraordinaire du rationnel et de l'irrationnel, ce sont des films dominés par une mollesse luxueuse que Pasolini nous crée, projections homosexuelles dépourvues de toute vraie dialectique pasolinienne. L'esthétisme à l'italienne style années '70, ou, pour employer un terme cher au Pasolini des années '60, le décadentisme, triomphe.

Pasolini appelle ses trois long métrages de ces années (**Le Décaméron**, **Les Contes de Canterbury**, et **Les Mille et une nuits**) sa "trilogie de la vie". Un libertinage appuyé et voulu aspire à une certaine joie et innocence; mais ce n'est guère convaincant, le goût de la mort et de la pourriture y pénétrant. Encore pire, à côté de ses oeuvres précédentes, ces films acquièrent une espèce de qualité d'objets de consommation. Quelle paradoxe, quelle déchéance pour celui qui avait toujours dénoncé cet aspect exploiteur du cinéma!



Pasolini pendant le tournage de **Salò**

Et puis, juste avant sa mort, c'est **Salò ou les 120 journées de Sodome**. Avec ce film, Pasolini redevient un cinéaste important. Et comme jamais auparavant, un cinéaste maudit.

# L'ANARCHIE DU POUVOIR

par pier paolo pasolini

## "Salò" et Sade

La raison pratique dit que pendant la république de Salò il était particulièrement facile et dans l'"atmosphère" d'organiser ce qu'ont organisé les héros de Sade: une grande orgie dans une villa gardée par des S.S. Sade dit expressément dans une phrase, moins célèbre cependant que tant d'autres, que rien n'est plus profondément anarchique que le pouvoir: et cela vaut pour tout pouvoir. A ma connaissance, cependant, il n'y a jamais eu en Europe un pouvoir aussi anarchique que celui de la République de Salò: c'était la démesure la plus mesquine faite gouvernement. Ce qui vaut pour tout pouvoir, était dans celui-ci particulièrement clair.

Après le fait d'être anarchique, ce qui caractérise le mieux le pouvoir — n'importe quel pouvoir — c'est sa capacité naturelle de transformer les corps en choses. En cela aussi la répression nazi-fasciste a été maîtresse.

Un autre lien avec l'oeuvre de Sade c'est l'acceptation-non acceptation de la philosophie et de la culture de l'époque. De même que les héros de Sade acceptaient la méthode, au moins mentale ou linguistique, de l'illuminisme, sans accepter du tout la réalité qui la produisait, de même ceux de la République Sociale acceptaient l'idéologie fasciste en dehors de toute réalité. Leur langage était en effet leur comportement (comme justement les héros de Sade): et le langage du comportement obéit à des règles qui sont bien plus complexes et profondes que celles d'une idéologie. Le langage des tortures n'a qu'un rapport formel avec les raisons idéologiques qui poussent à torturer. Cependant chez les personnages de mon film — bien que ce qui compte ce soit leur langage non verbal — leur verbalité aussi a une grande importance; d'ailleurs elle est aussi plutôt verbeuse. Mais une telle verbalité verbeuse — il faut le préciser — a de l'importance dans deux sens: 1) elle fait partie de la représentation, étant un "texte" de Sade, c'est-à-dire étant ce que les personnages pensent d'eux-mêmes et de ce qu'ils font; 2) elle fait partie de l'idéologie du film, étant donné que les personnages — qui recourent même à des citations anachroniques de Klossovsky et Blanchot — sont également appelés à énoncer le message que j'ai établi et organisé pour le film: anarchie du pouvoir, inexistence de l'histoire, circularité (non psychologique même pas dans le sens psychanalytique) entre bourreaux et victimes, institution antérieure à tout d'une réalité qui ne peut être qu'économique (le reste, c'est-à-dire la superstructure, étant un rêve ou un cauchemar).

## Idéologie et sens du film

On ne doit pas confondre idéologie avec message, ni message avec sens. Le message appartient pour une moitié (celle de la logique) à l'idéologie, et pour l'autre moitié (celle de l'alogique) au sens. Le message logique est presque toujours sclérosé, mensonger, prétextuel, hypocrite, même quand il est très sincère. Qui pourrait douter de ma sincérité quand je dis que le message de "Salò" est la dénonciation de l'anarchie du pouvoir et de l'inexistence de l'histoire? Pourtant ainsi énoncé un tel message est sclérosé, mensonger, prétextuel, hypocrite, c'est-à-dire logique de la même logique qui trouve que le pouvoir n'est pas du tout anarchique et qui trouve que l'histoire existe, et même pose cela comme un devoir. La partie du message qui appartient au sens du film est immensément plus réelle parce qu'elle inclut aussi tout ce que l'auteur ne sait pas, c'est-à-dire l'illimité de sa propre restriction sociale historique. Mais un tel message est imparlable: il ne peut qu'être laissé au silence et au texte. Maintenant enfin, qu'est-ce que le sens d'une oeuvre? C'est sa forme. Le message est donc formel: et, justement pour cela, chargé à l'infini de tous les contenus possibles pourvu qu'ils soient cohérents (au sens structural) entre eux.

## Éléments stylistiques du film

1) Accumulation de caractères quotidiens de la vie bourgeoise riche et comme il faut (complets à veston croisé, décolletés avec respectables paillettes et dignes renards blancs, sols brillants, tables sobrement préparées, collections de tableaux d'art en partie "dégénéré" (un peu de fronde intellectuelle) en partie futuriste et formaliste; langage moyen, courant, bureaucratique, précis presque jusqu'à l'autocaricature.

2) Reconstruction "voilée" de la cérémonie nazie (sa nudité, sa simplicité militaire et en même temps décadente, son vitalisme ostentatoire et glacial, sa discipline comme harmonie artificielle entre autorité et obéissance, etc...

3) Accumulation obsédante jusqu'à la limite (je crois) du tolérable des "faits" sadiques, ritualisés et organisés, c'est vrai, mais aussi quelquefois confiés au "raptus".

4) Correction ironique de tout cela, à travers un humour qui explose quelquefois en des détails d'un comique déclaré et sinistre: grâce auxquels tout d'un coup tout vacille et se présente comme non vrai et non cru, à cause justement du satanisme grandguignolesque de l'auto-conscience elle-même. C'est en ce sens que la "mise en scène" s'exprime surtout dans le montage: c'est là que se produit le dosage entre "sérieux" et "impossibilité du sérieux", entre un sinistre, sanguinolent Thanatos et un Baubon bon marché (Baubon ou Bauba était une divinité grecque au rire libérateur ou mieux: obscène et libérateur).

A chaque plan, on peut dire, je me suis posé le problème de rendre le spectateur intolérant et tout de suite après de le démonter. J'ai été tenté d'intituler ce film "Dada" pensant aussi à "dudu" (Chante — ce petit air qui me plaît tant — qui fait dada — dada — dada, da-da-da-daa).

(texte tiré du cahier de presse)

Une transposition du roman de Sade (**Les 120 journées de Sodome**), Salò c'est aussi la République Italienne créée (en 1943) par les Nazis et Mussolini avant la chute finale (1945). Pasolini nous raconte l'histoire sadique de quatre puissants qui s'"amusent"... avec leurs jeunes victimes.

Comme le dit Pasolini lui-même, les événements sont presque irracontables. "Je voudrais arriver à la limite du supportable." Sadisme, masochisme, scatologie... rien nous est épargné dans ce bain de pornographie, d'ordures, et de sadisme.

Et pourtant, **Salò** n'est pas un film pornographique, ni sadique. Tout se déroule avec une froideur glaciale, grâce à la pudeur artistique (et humaine) du cinéaste. On n'a qu'à étudier les réactions de la foule: aucun "trip" pour les voyeurs, les sadiques. Au contraire, les spectateurs sont soumis à une méditation douloureuse sur la folie humaine la plus atroce. On est littéralement assomé. Le spectateur se protège comme il le peut. Même le *spécialiste*, qui cherche en vain à se réfugier derrière la conviction que ce n'est, après tout, qu'un *spectacle*, ou encore mieux, un agencement de *signes* nous communiquant le *discours pasolinien*. Inutile, le "contexte diégétique" l'emporte, on *souffre*. Malgré soit, on sait que ce qui se passe sur l'écran, à l'intérieur de ce film, est possible, que cela arrive, et non seulement dans la "République de Salò".

Pasolini nous a livré ses idées, dans des interviews, sur cette parabole idéologique, cette métaphore du pouvoir fasciste, certes, mais aussi "*de tous les pouvoirs, qui ne sont que des institutions pour permettre aux puissants d'exploiter les faibles.*"

Comme toujours, Pasolini est très lucide lorsqu'il parle de ses films. C'est ainsi qu'il est conscient aussi de sa propre angoisse sexuelle, qui s'exprime de façon désespérante dans ce film. Le libertinage et la fausse joie de sa trilogie sont rejetés. Paroles de Pasolini en mars, 1975: le langage sexuel aujourd'hui est dégradé. "*Il n'y a plus rien de gai dans le sexe. Les jeunes gens sont laids ou désespérés, méchants ou vaincus...*" La pornographie qui inonde nos écrans (et notre culture) c'est la "réification ultime" des êtres humains. — C'est ainsi que Pasolini a choisi comme "victimes" pour son film des jeunes filles qui posent pour les revues porno italiennes.

**Salò** ainsi devient un réquisitoire atroce, un cri moral qui frôle le délire. Pour moi, c'est le dernier cri (artistique) d'un cinéaste au bord de l'abîme. Plus de dialectique, plus de lutte, seulement le cri de désespoir devant cette condition humaine devenue intolérable. On sort de ce film en proie à une immense tristesse, surtout quand on connaît la mort du cinéaste.

Pasolini trouva cette mort près d'un champ de football qu'il fréquentait. "*Assassiné par la droite*", dit la gauche. "*Assassiné par l'extrême gauche*", réplique la droite. Selon une autre théorie, Pasolini — qui s'y connaissait — était en train de préparer des articles sur l'exploitation des jeunes homosexuels prostitués à Rome. Le meurtre aurait été monté par des souteneurs ainsi menacés. Selon cette théorie, Pasolini, alléché par un jeune homme, aurait été attiré dans un piège. Qui sait?

La dernière semaine avant sa mort, Pasolini était en Suède, à l'Institut du Film. Le soir (m'a-t-on dit) il demandait à ses hôtes de lui faire visiter les clubs porno de Stockholm. "*Mais c'est Salò...*", avoua-t-il, désespéré. Pourtant, il fallait y aller.

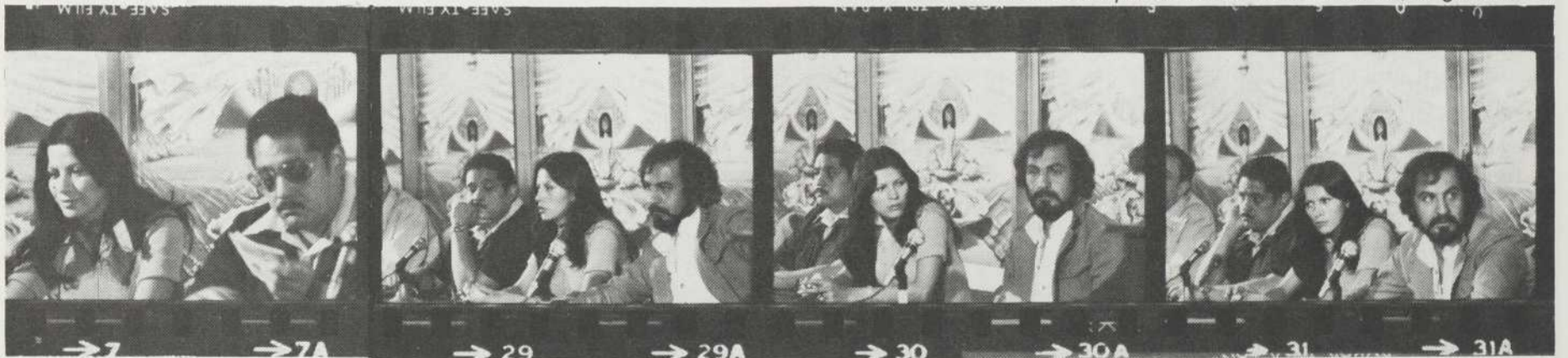
Toujours harcelé, toujours poursuivi par ses démons, toujours la proie de contradictions... **Salò** est devenu le testament tragique d'un des plus tragiques des cinéastes. □

miguel littin

# CINÉMA RÉVOLUTIONNNAIRE ET CINÉMA EN EXIL

par anne pierquet  
et brigitte morissette

Lors de la conférence de presse à Cannes. A droite, Miguel Littin.



Le coup d'Etat militaire n'a pas tué le jeune cinéma chilien qui surgit en 1958 avec les films de cinéastes militants tels Sergio Bravo et s'affirma sous l'Unité populaire. Exilés aux quatre coins du monde (capitaliste aussi bien que socialiste), des cinéastes (Raul Ruiz, Helvio Soto, Aldo Francia, Miguel Littin), des techniciens et des comédiens ont entrepris la résistance au fascisme et la lutte pour une nouvelle libération du Chili.

Mais tandis qu'un Soto (*Il pleut sur Santiago* que l'on a pu voir récemment à Montréal) reprend la voie tracée par Costa-Gavras pour restituer dans tout son réalisme le coup

d'Etat du 11 septembre 1973, Miguel Littin, lui, préfère user du recul historique pour démontrer que la répression au Chili n'est pas née d'hier, que l'armée n'a jamais été très respectueuse des droits civils et que seule une organisation rigoureuse des travailleurs permettra un jour d'en triompher.

Trente-trois ans, barbu, très maître de lui-même surtout lorsqu'il pourfend les armes classiques du "cinéma de consommation". Littin vit à Mexico comme réfugié politique, et c'est dans ce pays qu'il a pu tourner *Actes de Marusia*, son troisième long métrage, co-production italo-mexicaine. Nous l'avons rencontré à quelques reprises avant et

après la cérémonie des Oscars où **Actes de Marusia** faillit décrocher le prix du meilleur film étranger. Un mois plus tard, Littin raflait plusieurs Ariels (les Oscars mexicains), son film prenait l'affiche dans sept cinémas de la capitale. Enfin, c'était la reconnaissance mondiale lors du dernier Festival de Cannes où le film est allé défendre les couleurs mexicaines dans la compétition officielle.

**Actes de Marusia** s'inspire d'un conflit ouvrier survenu dans le sud du Chili au début du siècle et violemment réprimé par les patrons (anglais), de connivence avec le Pouvoir, la police et l'armée. L'originalité du film provient de sa conception même: pas de véritable trame du récit ni héros, au sens traditionnel du terme, auxquels le spectateur puisse s'identifier. Si le personnage de Gian Maria Volonté, leader ou plutôt penseur du groupe de grévistes, prend un éclairage particulier, c'est surtout à cause de la présence de l'acteur italien que l'on a l'habitude de voir dans des rôles de leader ouvrier-intellectuel-à-lunettes... Cela dit, le spectateur, lui aussi, est forcé de prendre du recul, secoué non pas par le drame de quelques personnages érigés en héros mais par la lutte générale de tout un village qui se fait massacrer sur l'écran.

Nous voilà nous aussi assiégés, forcés à prendre parti, à réfléchir plutôt que de nous laisser flotter par une histoire trop bien emballée, sortant de la salle de projection non pas remués par une émotion à fleur de peau provoquée par un drame placé hors du temps, mais forcés à une froide analyse qui nous plonge en pleine actualité.

### Raconter les luttes populaires

Miguel Littin est tout à fait catégorique quant aux effets qu'il recherche et qu'il finit par atteindre: "Ce genre de films devant lesquels le spectateur est passif, dans lesquels on lui fournit tous les ingrédients pour qu'il puisse s'identifier au héros, m'apparaît comme un cinéma fasciste. C'est un mécanisme qui a toujours été utilisé par le ciné impérialiste comme instrument de domination, d'aliénation, de colonisation culturelle. Le cinéma militant doit être un ciné qui offre tous les éléments du problème au spectateur et qui doit pouvoir éveiller ses capacités d'analyse, de réflexion, afin d'amorcer sa conscience politique ou la nourrir. C'est pour cela que je tente d'éviter l'identification du spectateur avec un ou des héros. Je n'utilise pas non plus d'histoire ni d'anecdote, ce qui m'apparaît comme un autre élément aliénant. Ce sont là des techniques qu'utilise le cinéma de spectacle, le cinéma de consommation. Je veux raconter l'histoire fragmentée du peuple. Je recours à sa mémoire, une mémoire qui a été souvent mutilée, cassée comme on casse un verre. Dans **Actes de Marusia**, il s'agissait donc d'utiliser des fragments de cette mémoire populaire pour reconstituer des moments historiques qui confèrent son sens à la lutte du présent.

"Les récits des luttes populaires, et ceci est valable pour toute l'Amérique latine, nous ont toujours été transmis par la classe dominante, jamais par la classe dominée. L'Histoire a toujours été écrite du point de vue du dominant, pas du dominé. Le ciné est un instrument qui doit justement servir à exprimer le point de vue du peuple. Sa mémoire, le peuple l'a toujours exprimée à travers le folklore. Mais le folklore est un fait détenu, contraint. Il s'agit donc pour moi d'exprimer la mémoire populaire dans un contenu différent, dynamique, nous apportant une vision plus réelle du passé, ainsi que tous les ingrédients pour affronter l'avenir.

"**Actes de Marusia** est un film contemporain en dépit des costumes et des décors. Ce qui a été dit dans le passé à propos de la nécessité d'unir la classe ouvrière et les forces révolutionnaires face à un ennemi commun, il faut le répéter jusqu'à l'épuisement.



Photos tirés du film "Actas de Marusia"

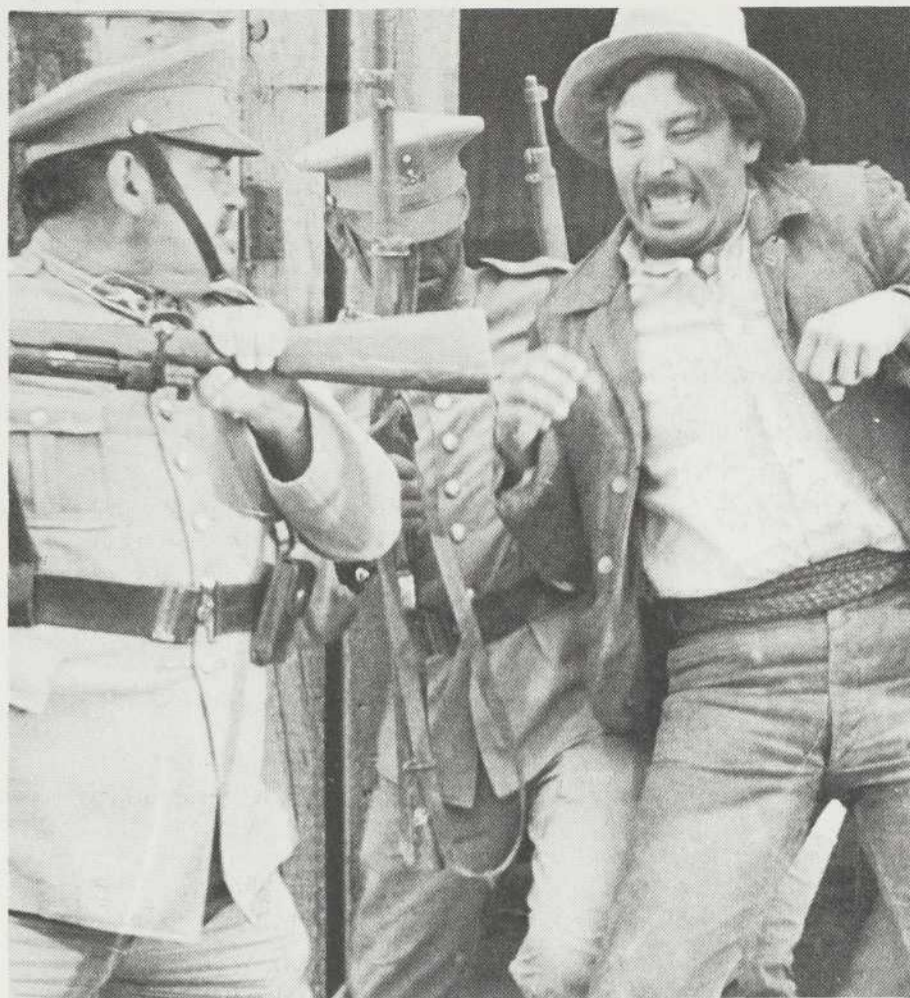


Photo tiré du film "Actas de Marusia"

*Actes de Marusia* apparaît comme une suite logique du *Chacal de Netzahualtorro* et de *Terre promise*. Vous aviez songé à ce film avant le coup d'Etat et votre départ précipité du Chili?

C'est après le coup d'Etat que j'ai pensé à ce film comme une nécessité. Si je m'étais contenté de raconter le coup d'Etat du 11 septembre, je me serais attardé à un fait particulier, isolé. En racontant les luttes populaires du Chili dans leur ensemble, j'ai l'impression de raconter une partie des luttes populaires en Amérique latine. Car c'est dans l'unité face aux forces réactionnaires de l'impérialisme et du fascisme qu'on peut amorcer une libération de notre continent.

*Puisque vous rejetez le culte du héros au cinéma, certains spectateurs se demanderont peut-être pourquoi vous avez choisi Gian Maria Volonté pour interpréter le personnage le plus engagé et le plus intellectuel du film?*

D'abord parce que c'est un ami et un camarade de lutte. De plus, son image est absolument contraire à celle que projette habituellement une *star* de ciné sur le spectateur. La présence de Volonté confère au film une dose supplémentaire de combativité révolutionnaire. Comme acteur, Volonté se trouve dans une situation contraire à celle de l'acteur de consommation. C'est un acteur militant, engagé, qui assume la responsabilité du film dans lequel il tourne. C'est pour cela que sa seule présence donne du poids au film.

*Vous avez aussi des conceptions personnelles dans la manière de diriger un film?*

Je ne dirige pas un film, je le conduis. Il y a une grande différence. Mon travail consiste à conduire l'authenticité, l'ardeur, l'intelligence artistique des autres. Un réalisateur commercial définit le cadre et les thèmes, puis utilise des acteurs et des techniciens. La différence, ici, c'est donc

qu'il n'y a pas utilisation mais canalisation de l'énergie d'acteurs qui ont une volonté commune de faire tel film.

"Tout se fait donc avec une grande simplicité. Il ne faut pas créer de mythe à ce sujet. Parfois, on discute une scène, parfois pas. Ma conduite, c'est d'être aussi naturel avec les acteurs sur un plateau qu'à la ville.

### Une longue démythification

*Comment s'est conclue cette co-production italo-mexicaine sur un sujet aussi précisément chilien? Avez-vous eu des problèmes de censure ou même d'auto-censure?*

Cette co-production prouve que la solidarité internationale existe. Je vis au Mexique comme exilé politique; j'ai proposé le film et je l'ai tourné avec l'appui de la Banque cinématographique. N'oubliez pas que le Mexique a rompu depuis déjà deux ans avec le régime chilien. Le Mexique et Cuba ont été les deux seuls pays d'Amérique à le faire. La position du Mexique est très claire: ce pays a de plus accueilli le Tribunal Russell, la presse dénonce régulièrement les tortures au Chili; il y a un appui très ferme de tout le pays à l'égard de la cause chilienne. J'ai donc fait le film comme je l'ai voulu, et j'en assume l'entière responsabilité.

*Au fond, s'il y a un héros dans **Actes de Marusia**, c'est peut-être le drapeau chilien (bleu, blanc et rouge, les couleurs de la liberté) que l'on voit flotter très longuement à la fin du film comme le suprême oppresseur des grévistes. Notre interprétation est-elle juste?*

Pour ma part, je n'ai qu'une seule bannière, la libération de l'Amérique latine... Le drapeau est un symbole de la bourgeoisie qui a toujours joué sur la recherche d'une pseudo-unité nationale. Cette forme d'unité est absurde; il n'est pas possible d'unir exploités et exploités, parce qu'ils n'ont pas d'unité d'intérêts. Il n'y a pas de symbole plus stupide qu'un drapeau; d'ailleurs ça n'intéresse plus personne.

"Dans le *Chacal*, j'ai voulu démythifier le concept de justice, d'amour, et même les lois faites pour dominer et manipuler. Chacun de mes films correspond à un moment de la vie politique du Chili. Par-dessus tout, *Actes de Marusia*. L'armée chilienne (contrairement au mythe que l'on a un temps entretenu) a toujours été un groupe de petits bourgeois au service du Pouvoir pour écraser et assassiner le peuple.

*Ne risquez-vous pas de passer pour pessimiste, surtout lorsque Gian Maria Volonté, dans **Actes de Marusia**, dit sur le ton du désespoir devant l'échec de la grève: "il faut organiser le peuple avec la raison"?*

Si vous voulez dire que l'Unité populaire a échoué, vous vous trompez. Il faut voir le retentissement qu'a eu l'expérience chilienne à l'étranger et même dans un pays comme l'Italie. Je crois que la raison historique est avec nous. Ce sont des revers momentanés. Dans la grande lutte des forces progressistes pour la prise du pouvoir, il se produit beaucoup de revers car les forces sont très inégales. D'une part, les forces populaires qui tentent de s'organiser avec la raison; de l'autre les forces du pouvoir qui oppriment contre toute raison. Malheureusement, il arrive que les forces populaires, avec l'appui de l'intelligence et de la raison, soient réprimées par un général imbécile qui a l'appui des soldats, des tanks et le contrôle des ressources d'un peuple. L'expérience chilienne devra être analysée en profondeur, avec le recul historique. Elle l'est déjà par les forces progressistes du monde entier. Un jour surgira une conclusion qui servira véritablement. Pour le moment, il

est encore impossible d'en tirer une définitive. Mon travail fait partie de ce labeur d'investigation sur le drame d'un pauvre petit peuple de 12 millions d'habitants isolé à l'extrême sud du continent, face au pays le plus puissant et le plus cruel de l'histoire du 20e siècle.

### En condition d'exilé

*On parle beaucoup en ce moment des cinéastes latino-américains en exil. N'est-ce pas la condition de la plupart des cinéastes latino-américains, mis à part les Cubains et les Mexicains?*

En effet. C'est le cas du cinéma chilien et bolivien; en Uruguay, des cinéastes comme Terra sont en prison depuis des années. Le cinéma au Paraguay n'existe pratiquement pas, car la dictature ne le permet pas. Le cinéma brésilien qui a produit des cinéastes parmi les plus lucides et les plus importants est extrêmement limité par la censure. (On pourrait aussi ajouter l'Argentine où la nouvelle dictature militaire a mis fin au rêve né d'une extraordinaire renaissance du cinéma de 1972 à 1974.) Ce n'est pas seulement le cinéma en Amérique latine qui est en exil, mais toute une culture mutilée dans sa progression historique, une mutilation qui a d'ailleurs commencé avec les *conquistadores* détruisant les grandes cultures aztèques et incas.

*La condition d'exilé doit poser de graves problèmes dans la fabrication d'un film se rapportant à l'histoire de son propre pays?*

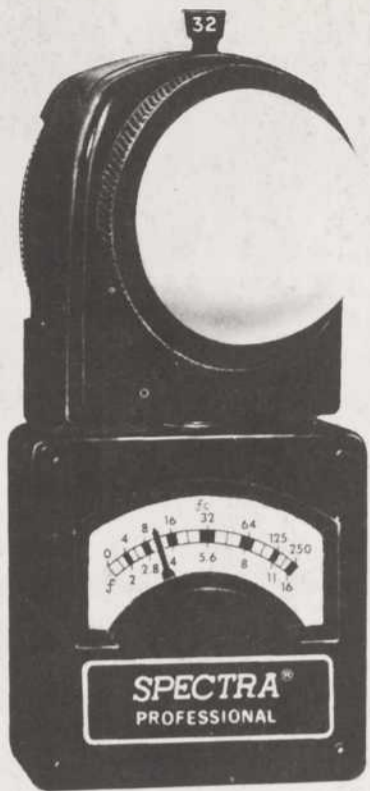
Difficile de répondre à cette question. Il est sûr que ce n'est pas une condition qui vous porte à penser à des choses bien agréables. Ce qui est clair pour nous, c'est que cette lutte pour la libération de l'Amérique latine, nous devons la faire à chaque coin du continent, à chaque minute de son histoire. Donc cet exil nous fait chaque jour plus conséquent, plus conscient des idées de Bolivar et Che Guevara... Pour savoir si l'exil est ou pas un stimulant, il faudrait savoir d'abord la signification réelle du mot exil. Il y a pas mal de latinos qui sont des exilés dans leur propre pays. Nous, cinéastes, sommes aussi des combattants qui ont leur place dans la lutte en tentant, par exemple, de reconstituer la mémoire des luttes populaires et des luttes de classe, chacun apportant ce qu'il peut.

Car le cinéma, écrasé par l'impérialisme et le fascisme dans plusieurs pays d'Amérique latine, renaît soudainement dans le pays qui avait l'industrie la plus forte, soit le Mexique. On peut y voir un triomphe des forces démocratiques, et ce n'est pas un hasard si **Actes de Marusia**, par exemple, a été tourné au Mexique. Cela a pu être possible parce que les conditions et une certaine ouverture démocratique l'ont permis... La dictature de Pinochet a replongé le peuple chilien dans un état de soumission et d'exploitation que l'humanité ne connaissait plus. La libération du peuple chilien n'est donc pas seulement la tâche des Chiliens mais de tous les hommes conscients.

*Après les premiers triomphes d'Actes de Marusia, vous devez avoir du pain sur la planche?*

Mes projets ne sont pas fonction de prix éventuels. Je compte tourner un film tiré du **Discours de la Méthode** d'Aléjo Carpentier, l'un des plus grands écrivains de la langue espagnole (né à Cuba de père Français). Ce film me permettra de démontrer le mécanisme qui rend possible les dictatures militaires en Amérique latine. Ce sera une co-production entre Cuba, le Mexique, la France et l'Italie, mais le tournage s'effectuera surtout à Cuba et au Mexique. □

## Le Spectra Professionnel... le compteur des professionnels.



Si vous oeuvrez surtout dans le domaine du cinéma, vous avez besoin du Spectra Professionnel. Il inclut un ensemble complet de réglages ASA de calibre 1/50 seconde correspondant à la vitesse de la caméra. Le Spectra Professionnel est le compteur le plus exact. Il est résistant, petit, et indique le piétage-lumière. Un mécanisme fixe les lectures. Il mesure la lumière normale ou réfléchie grâce à un accessoire exclusif. Ce ne sont là que quelques-unes des raisons pour lesquelles vous ne devriez jamais travailler sans le Spectra Professionnel pour une exposition parfaite en tout temps.

Pour de plus amples renseignements, téléphonez ou écrivez à:



**Alex L. CLARK CO. LTD.**

Toronto - Montréal - Calgary  
Toronto - téléphone (416) 255-8594  
30, Avenue Dorchester.

## UNE ALTERNATIVE?

# MAXIMISE



JOURNAL  
D'INFORMATIONS  
CULTURELLES  
ET  
CONTRECULTURELLES

... ET DE BANDES  
DESSINÉES!

LE SEUL,  
LE PIRE,  
LE MEILLEUR.  
SASSEPEUTU ?

Abonnement pour un an (12 numéros) . . . . . \$ 7.50  
Abonnement pour deux ans (24 numéros) . . . . . \$15.00

Nom . . . . . Prénom . . . . .  
No . . . . . Rue . . . . . Appt . . . . .  
Ville . . . . . Code . . . . . Prov . . . . .

# Gevachrome II

*LE MEILLEUR FILM COULEURS INVERSIBLES  
DU MONDE POUR CAMERA  
SERA ICI POUR CONCURRENCER,  
DE MEME QUE  
LES MEILLEURS ATHLETES DU MONDE*



*C'ETAIT LE CHOIX DE L'EUROPE POUR  
MUNICH ET INNSBRUCK :  
CELA VOUS ETONNE ??  
A VOUS DE JUGER, ESSAYEZ LE !*

*LE FILM GEVACHROME II INVERSIBLE POUR CAMERA  
PEUT ETRE ACHETE ET DEVELOPPE RAPIDEMENT CHEZ :*

MONT ROYAL FILM LABORATORY  
1240 Rue St. Antoine  
Montreal, Quebec  
Tel. (514) 866-7671

P.F.A. LABORATORY  
330 Adelaide Street West  
Toronto, Ontario  
Tel. (416) 366-1556

*BUREAU DE VENTE ET INFORMATION POUR LE GEVACHROME*

PHOTO IMPORTING AGENCIES LTD.  
517 Rue Stinson, St. Laurent  
Montreal, Quebec  
Tel. (514) 748-6191

PHOTO IMPORTING AGENCIES LTD.  
29 Gurney Crescent  
Toronto, Ontario  
Tel. (416) 787-5691



## AGFA-GEVAERT

# UN PREMIER FESTIVAL DE L'IMAGE

Rassurons-nous: la mode au Québec est aussi au festival de films. Il s'en pense beaucoup, s'en réalise quelques-uns...qui vite disparaissent. C'est qu'au Québec les idées abondent, les enthousiasmes débordent, mais doivent vite se mesurer à la foule des persifleurs de tous genres qui n'auront d'aise que de voir la chose disparaître.

Alors, on a vu vivre et mourir (avec surprise) le Festival international de Montréal. On a vu vivre et mourir (trop vite) des expériences courageuses et nécessaires comme la Semaine du cinéma du Cégep St-Laurent, le Festival du cinéma artisanal. On voit aujourd'hui se débattre (dans l'indifférence) le Festival du cinéma en 16mm. Tenace, par contre, le Festival du film étudiant canadien en était cette année, grâce au Conservatoire d'art cinématographique, à sa huitième édition...et connaissait une fois de plus un succès éclatant. (Il en sera question dans notre prochain numéro).

C'est donc toujours avec un certain plaisir qu'on apprend la naissance d'un nouveau festival. Mais, la force de l'habitude aidant, c'est aussi avec un grain de perplexité qu'on assiste à ces premiers balbutiements. Donc les 21, 22 et 23 mai derniers se tenaient à Montréal le "premier" Festival populaire de l'image. Et ces balbutiements furent nombreux.

L'idée était intéressante; et les organisateurs débordés par moments par l'ampleur soudaine que prenait leur projet. Ce Festival de l'image était organisé conjointement par l'Association des cinéastes amateurs du Québec (ACAQ) et l'Association québécoise des photographes amateurs (AQPA). Ce qui explique les buts de cette manifestation qui étaient de promouvoir à la fois le cinéma et la photographie amateurs au Québec.

Quelle fut alors la réponse de ces "amateurs"? Pour laisser parler les chiffres, disons que le comité organisateur a reçu plus de 600 photos, 3 diaporamas, 80 films dont la durée variait entre une minute et une heure, ainsi que 13 inscriptions au rallye-photo. Ensemble hétérocyte s'il en est, mais qui répondait aux objectifs de ce festival.

D'autre part, ce même comité estime à quelque 35,000 le nombre de personnes ayant participé à l'une ou l'autre des activités du festival: projections de films et de diaporamas, rétrospective du cinéma amateur, ateliers de cinéma et de photo, rallye-photo, etc. Il faut préciser ici que ce Festival de l'image se déroulait dans l'agora du Complexe Desjardins qui venait d'être fraîchement inauguré. On peut donc imaginer que le festival a bénéficié d'un nombre important de visiteurs des lieux.

Un public, un certain public, a malgré tout répondu à cette initiative. Mais comment mieux dire l'originalité, et peut-être aussi l'importance de cette initiative visant l'amateur, c'est-à-dire très précisément celui pour qui le cinéma et

la photo ne saurait être qu'un "loisir" quelque peu sophistiqué; comment donc arriver à dire précisément l'urgence qu'il y a à sensibiliser les amateurs d'images, sinon en rappelant ici les propos de Jacques Languirand.

Pourquoi lui? C'est que Jacques Languirand, écrivain réputé et animateur à la radio de Radio-Canada, était président honoraire de ce festival. Très justement il allait rappeler qu'un "festival, c'est d'abord une FETE". (Ce qu'on oublie trop souvent; et que celui de Cannes a réussi à devenir, pour le meilleur et pour le pire). Languirand poursuit d'ailleurs:

"Comme dans les sociétés traditionnelles, à certaines occasions, on vient d'un peu partout, des points les plus reculés, vers le centre; on s'installe sur la place du marché, avec le produit de son labeur; de la culture et de l'élevage, ou encore avec les objets de sa fabrication; un peu plus tard, autour d'un feu ou au pied d'un autel, on participe aux rituels de la communauté.

"Nous devons aujourd'hui, dans la société, retrouver le sens de la fête; retrouver le sens de la participation à la collectivité humaine."

Parlant du festival lui-même, Languirand note alors "le Festival de l'Image est l'occasion de prendre connaissance de l'information que les amateurs photographes et cinéastes ont à communiquer sur eux-mêmes; et, partant, sur nous."

Voilà donc des paroles généreuses d'un grand alchimiste du Verbe. J'ignore ce qu'il doit en penser aujourd'hui que la fête est terminée. J'ignore aussi ce qu'en a pensé le jury de la section "films" de ce festival, et qui était composé de Lise Payette, Jean-Claude Lord, André Lafrance, Benoit Girard et Jean Girouard. En tous cas, ils ont décerné des prix, dans l'ordre que voici:

LE GRAND PRIX DU FESTIVAL (une plaque et \$250): **Une bien belle ville** de Pierre Crépeau, Montréal. (16mm, sonore, 20 minutes).

Section JEUNESSE. *Premier prix* (Prix Jean-Yves Bigras, et \$150): **Le guitariste** de François Alepin, Montréal. (Super 8, sonore, couleurs, 11 minutes). Le jury n'a pas jugé à propos d'octroyer d'autres prix dans cette catégorie des 16 ans et moins étant donné le petit nombre d'inscriptions.

Section POUR TOUS. *Premier Prix* (Prix J.-Albert Tessier, et \$150): **Le pari** d'Antonio Rizzi, Montréal. (16mm, couleurs, 3 minutes.)

*Pour la meilleure idée* (une plaque et \$100): **Bonyenne de bonyenne** de Gilles Noël, Montréal. (16mm, sonore, noir et blanc, 15 minutes). *Pour la meilleure conception visuelle* (une plaque et \$100): **Vision et mouvement** de Denis L'Espé-

# Coupez court



Absolument parfaite pour travailler en espace restreint, cette table de montage a une largeur de 43" seulement. Elle est pourtant équipée complètement avec ses six plateaux—2 pistes sonores et 1 piste image, un amplificateur et un haut-parleur de 12 watts, une tête de lecture pour piste centrale ou marginale et un compteur en pieds ou en minutes et en secondes. Vous pouvez aussi choisir une table dotée de rallonges com-

modes qui a un système de rembobinage autonome motorisé pour les montages intermédiaires (jusqu'à 500' env.) et une tête de lecture supplémentaire pour les opérations manuelles sur films magnétiques de 16 mm. Si vous n'avez que peu d'espace pour monter du 16 mm, coupez court à tout hésitation en choisissant la Steenbeck ST 1900... la table de montage complète.

 **Kingsway Film Equipment Ltd.**

821 Kipling Avenue, Toronto, Ontario  
M8Z 5G8 Phone: 416-233-1101

806 Fraser Street, Vancouver, B.C.  
V6K 1N7 Phone: 604-324-7988

Entrepôts à Montréal, Toronto et Vancouver. Service dans tout le pays.

rance et Claude Lafrenière. (Super 8, sonore, couleurs, 7 minutes). *Pour la meilleure bande sonore* (une plaque et \$100): "1-1-1" de Denise Bellerose (Super 8, couleurs, sonore, 10 minutes.)

Enfin, un prix spécial a été attribué par le public qui s'est exprimé par bulletins de vote. C'était le prix "COMPLEXE DESJARDINS" qui a été décerné à **Equinoxe et les navires** de Claude Denis (Super 8, couleurs, 8 minutes). Le lauréat a reçu une plaque et \$250.

Pour revenir à Jacques Laguirand, il faut rappeler aussi qu'il avait bien pris la peine de noter que "dans sa recherche d'une certaine perfection, technique aussi bien qu'esthétique, l'amateur est à la recherche d'une perfection d'un autre ordre, qu'il doit découvrir en lui." Et c'est cette recherche fondamentale qui fait totalement défaut dans les films des cinéastes amateurs; comme d'ailleurs dans ceux des cinéastes étudiants, sans parler des prétendus professionnels. De nos jours, grâce aux multiples gadgets, on croit avoir tout trouvé; et pour le reste on s'en remet aux recettes éprouvées. C'est triste... et ça se croit génial.

Finalement, c'est le statut même de "l'amateur" que soulève un tel festival. Car c'est quoi au juste un cinéaste "amateur"? Qu'est-ce qui le différencie d'un cinéaste étudiant? Ou d'un autre qui ferait des films de manière artisanale? De tous ces groupes, l'amateur serait-il celui qui prendrait le moins au sérieux le cinéma? J'en doute. Mais il y a des confusions qu'il faudrait dissiper. Et celle d'amateurisme, la première.

Ce premier Festival de l'image a laissé clairement voir les dangers de cette notion de "cinéma amateur". Le véritable amateur aurait tout intérêt en effet à côtoyer d'autres cinéastes qui, tout en étant aussi amateur que lui (c'est-à-dire non-professionnel), opère simplement dans d'autres structures (collèges et autres).

Oui aux loisirs; mais le cinéma ne saurait s'en contenter. Même avec des cinéastes amateurs. C'est le temps des questions pour l'Association des cinéastes amateurs du Québec. Il faut espérer qu'elle trouvera les bonnes réponses.

**Benoît Tremblay**  
**Jean-Pierre Tadros**

## DÉFENSE DU CINÉMA AMATEUR

Il m'est souvent donné de lire et d'entendre depuis quelques temps des opinions sur le cinéma d'amateur peu flatteuses pour les cinéastes: "C'est du cinéma redondant, c'est du cinéma inconscient, c'est du déjà vu, etc., à un tel point que pour beaucoup de cinéastes et pour le public le mot "amateur" est devenu péjoratif: il décrit davantage l'incapacité que la créativité, il décrit davantage la maladresse que l'intéressant.

De fait, vous me direz qu'il n'y a pas de fumée sans feu. J'ai vu comme beaucoup d'autres, des films amateurs qui présentaient les lacunes qu'on a tendance à leur reprocher.

Mais il ne faut pas oublier que le cinéma aujourd'hui est ce que fut le roman au 18 et 19<sup>e</sup> siècle. Il est le miroir d'une société, l'image de préoccupations d'un milieu, le reflet d'une conscience du moment. Le cinéma amateur est une extériorisation d'une pensée, d'un désir, d'une pression, d'un contexte. Un peu comme les premiers vers d'un adolescent dans un poème, le cinéma amateur est parfois maladroit, son rythme est souvent lourd et sa rime facile mais son message est présent.

Qu'on le trouve original et intéressant là n'est pas la question. Si l'on constate qu'un grand nombre de films amateurs ces dernières années ont été fait sur la solitude ou sur le rêve et la réalité. On découvrira que les tendances dans divers milieux, écoles, cegeps, universités, familles tentent de plus en plus à isoler l'individu dans de super-édifices de ciment, où même adulte on se sent perdu. On développe malheureusement beaucoup l'industrie du rêve au détriment de l'action et du travail.

Même si au niveau d'une entrevue avec un cinéaste amateur on ne met pas le doigt sur certaines réponses; cela est finalement secondaire. Le cinéaste amateur souligne sa solitude par un film sans nécessairement en connaître les causes, il est cependant conscient d'une chose et c'est cela qu'il veut nous dire: c'est qu'il est seul et il prend un moyen comme le film pour ne pas avoir à le dire. C'est ce que j'appelle la conscience du moment. Il décrit ce qu'il vit, ce qui le préoccupe, ce qui l'entoure et qui est trop souvent bien loin de nos préoccupations.

Si l'on prend comme exemple des professeurs et des psychologues qui font dessiner des enfants pour découvrir ce que ces enfants ont à dire, à interpréter ce que leur monde intérieur renferme, l'on imagine facilement la richesse des films amateurs. Ils ne s'attardent pas aux qualités graphiques ou au sens esthétique. Ils vont chercher davantage le message pour apprendre ce qu'est l'enfant.

Le cinéma d'amateur a cela d'intéressant, c'est qu'il nous livre ou nous rappelle des indices que l'on ignorait ou que l'on a intérêt d'oublier. Le cinéma amateur est un catalyseur signifiant, qui oriente notre prise de conscience. Il joue un rôle sociologique important, mais faut-il pour cela le voir, l'écouter, l'étudier et lui donner une place de choix dans le cadre de nos préoccupations. "Le cinéaste amateur c'est celui qui dit non, mais c'est aussi celui qui dit oui" au cinéma.

**Pierre R. Chapleau,**  
directeur général, ACAQ

---

***trois intermédiaires  
indispensables  
dans la fabrication  
d'un film***

---

*pour le matériel de tournage*

***Eclairage R<sup>P</sup>F Inc.***

1108, rue Bleury, Montréal 128, P.Q. Tél. : 861-2825

---

*pour le traitement de la pellicule*



**Les Laboratoires de Film Québec**

1085 rue St-Alexandre, Montréal, Québec — 861-5483

---

*pour tous les travaux de post-production*

TELE-MONTAGE INC.



1110 bleury montréal • 875-6323

# “PROCHE DE L'HOMME ET EN SON DIRECT”

par jean-pierre tadros

Pour les cinéastes québécois, il y avait quinze jours en ce mois de juillet 1976 qui auraient dû représenter un grand défi. La tenue des Jeux olympiques à Montréal ne pouvait laisser insensible le cinéma québécois; lui qui s'était véritablement découvert à travers des films comme **Les raquetteurs** (1958), **La lutte** (1961), **Golden Gloves** (1961). Toute une tradition du cinéma direct et documentaire avait pris naissance à travers ces films où la compétition sportive se découvrait alors un visage étonnamment humain. Les noms de Michel Brault, Gilles Groulx, Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra — pour ne citer qu'eux — aidaient alors notre cinéma à s'affirmer sur la scène internationale par son originalité d'approche, son souci de l'homme.

Une quinzaine d'années plus tard, voilà que ce même cinéma et ces mêmes cinéastes se retrouvent confrontés à la manifestation sportive par excellence: les Jeux olympiques. Or la tradition de ces Jeux (ainsi qu'un règlement du CIO) veut qu'un film soit fait pour en commémorer la tenue: c'est le film officiel, et il n'y en a qu'un seul. Pour le cinéma québécois, cela aurait dû être un défi presque inespéré à relever.

Mais l'on sait la panoplie de scandales qui ont vite fait d'entourer la mise en place de ces Olympiques à Montréal. Et ce climat malsain a vite fait de décourager bien des cinéastes qui ont alors voulu se dissocier de cette manifestation... fort peu sportive. C'est pour ça qu'on ne retrouvera donc pas au générique de ce film officiel plusieurs des noms du cinéma québécois qu'on se serait attendu à voir apparaître. Non, ce film sur les Jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade n'aura pas célébré les grandes retrouvailles du cinéma québécois. Malgré tout, il aura été fait par des Québécois, et pas des moindres.

Car, si certains ont dit non, d'autres heureusement ont dit oui. Le pre-

mier de ceux-là s'appelle Jean-Claude Labrecque, autour de qui est venue se joindre graduellement une imposante équipe technique. Et il faut s'en réjouir car il aurait été malgré tout regrettable que le Québec se soit abstenu et ait laissé à d'autres le soin de faire ce film commémoratif. D'autant plus que les chances (et les pressions) étaient grandes de voir ce film produit et réalisé par des étrangers. Jacques Bobet, producteur à l'Office national du film, en sait quelque chose, lui qui a dû se battre pour que le film ne nous échappe pas. Car au départ, c'est-à-dire en 1970 quand Montréal se vit attribuer cet honneur de recevoir les Jeux olympiques, cela n'allait pas forcément de soi que le film serait produit par des Canadiens. De gros producteurs étrangers étaient là qui veillaient...

“Les pressions ont été très fortes pour que le contrat du film officiel soit donné à des compagnies étrangères, reconnaît Jacques Bobet. Dès Munich, la compagnie anglaise de Michael Samuelson (qui tournait là-bas le film officiel) se disait prête à faire celui de Montréal. Et même lorsque l'ONF a eu le contrat, les pressions ont continué à se faire sentir pour qu'on utilise tour à tour des conseillers, des cinéastes, des équipements étrangers.” Rien de tout cela n'est finalement arrivé. Il faut croire que l'ONF avait les reins suffisamment solides.

Car c'est bien l'Office national du film du Canada (ONF) qui allait avoir le lourd privilège de produire et réaliser ce film. Il était le seul au Canada, il faut le reconnaître, à avoir l'infrastructure nécessaire, l'argent et le prestige tout aussi nécessaires pour se risquer dans une telle aventure.

Jacques Bobet a eu la difficile tâche de défendre la candidature de l'ONF, c'est-à-dire du Canada. Pour lui, en effet, un tel film était une oc-

casion pour mobiliser les cinéastes canadiens autour d'un projet commun d'envergure. “Depuis le jour où on était deux à l'équipe française de l'ONF, c'est bien du chemin de fait”, note-t-il, amusé. Il fallait donc prouver aujourd'hui que cela avait valu la peine de parcourir tout ce chemin.

Il y en avait un autre qui ne pouvait manquer de se lancer dans cette grande aventure; et c'est Jean-Claude Labrecque. Toute son expérience de documentariste l'y préparait. Mais cela ne suffit pas, et pendant plus d'un an il se sera préparé pour ces quinze jours, réalisant au passage un film pré-olympique au titre on ne peut plus direct: **On s'pratique**. Oui!

Le plus difficile était naturellement d'arriver à réunir la meilleure équipe possible. C'est-à-dire une équipe compétente et qui pouvait travailler ensemble. Et pour René Pothier, son assistant, il ne fait aucun doute que Labrecque “a eu la capacité de réunir beaucoup de talents et de les faire participer à un projet commun”. Cela était vrai avant le commencement du tournage; cela l'est devenu encore plus lorsque tout a démarré. Car, de l'aveu des artisans de ce film, tout s'est déroulé à la perfection durant ces quinze jours. Tout, y compris le stress et les multiples pépins de parcours qui étaient naturellement au rendez-vous. Mais cette tension a su être canalisée, contrôlée. Aussi curieux que cela puisse paraître, faire un film sur les Olympiques, c'est avant tout une affaire d'organisation. Car, comme le rappelle Jean-Claude Labrecque, il y avait des moments où une quinzaine de caméras filmaient en même temps. Cela demandait une parfaite coordination, qui était assurée par un Ashley Murray trônant avec flegme dans un quartier général bourdonnant d'activités.

Au départ, il importait avant tout qu'après quinze jours de tournage intensif on en sorte avec un matériel qui soit autre chose qu'une suite de

reportages télévisés. Or, comment mieux y arriver, s'est dit Jean-Claude Labrecque, sinon en faisant appel à ce que l'on est, c'est-à-dire en appliquant pour le film officiel la tradition québécoise du documentaire!

Cela exigeait donc d'être proche de l'homme. Ainsi, on ne présentera pas une suite d'événements sportifs, mais on essaiera de dégager l'élément humain qui se cache derrière en restant proche de certains athlètes. Pour mieux y arriver on utilisera le 16mm de préférence au 35mm, et on travaillera le plus possible en son synchro-

ne. Ce qui ne veut pas dire qu'on aura au bout du compte un petit film de peu d'envergure puisque le tout sera soufflé en 35mm, et que la version finale sera même en son stéréophonique.

Tout cela paraît si simple, si évident! Et pourtant il aura fallu aussi se battre auprès du COJO pour faire accepter cette simplicité, ce désir d'être proche de l'homme. Il faut comprendre que le Comité organisateur des Jeux olympiques veut avant tout un album souvenirs, donc une suite d'images animées sur à peu près tout ce qui s'est passé pendant ces

quinze jours. Qu'importe alors que ce catalogue ait ou non une âme; l'important n'est-il pas qu'on y retrouve systématiquement tous les grands moments de cette manifestation? Pour Jean-Claude Labrecque il en allait naturellement tout autrement. Et la structure du film qui a été alors acceptée (et que l'on trouvera ci-après) nous semble être un intelligent compromis entre ce désir de tout y mettre et cette volonté d'aller y voir d'un peu plus près.

L'équipe du film officiel a donc été structurée en fonction des objectifs

# LES INNOVATIONS TECHNIQUES

## Le système Wesscam

Le système WESSCAM comporte trois éléments: un module caméra, une console de contrôle et un générateur de puissance.

Le module caméra consiste en une sphère de fibre de verre de quatre pieds de diamètre dans laquelle est logée la caméra (indifféremment 35mm ou 16mm), derrière une paroi de plastique transparent. Cette sphère peut être installée sur un bateau, un hélicoptère, une auto, des câbles, une grue, ou tout autre support suffisant.

Le système de suspension de la sphère assure à la caméra une stabilité parfaite, en l'isolant des vibrations du véhicule qui porte la sphère, et permet d'obtenir des images d'une qualité supérieure.

Le contrôle de la caméra s'effectue à partir d'une console qui peut être placée jusqu'à trois cents pieds du module caméra. L'opérateur voit exactement les images que prend la caméra installée dans la sphère, grâce à un moniteur de neuf pouces incorporé à la console. Tous les mouvements de la caméra (panoramique horizontal de 360, verticale de

30% vers le haut et de 90% vers le bas), les jeux de lentille et la vitesse de déroulement de la pellicule, sont réglés à partir de la console.

Le système WESSCAM est entièrement portatif. Toute la puissance qu'il requiert lui est fournie par deux piles rechargeables de douze volts.

Lors des Jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade, le système WESSCAM a été utilisé pour filmer le parcours de la flamme et les cérémonies de fermeture, ainsi que différentes épreuves sportives: aviron (la sphère WESSCAM était montée sur le véhicule des entraîneurs), cyclisme (la sphère était suspendue sous l'horloge du Vélodrome, et aussi à l'intersection des rues Mont-Royal et du Parc), etc.

## Le son du film officiel

Le film officiel des Jeux olympiques, dans sa version finale, sera doté d'une piste sonore stéréophonique. En effet, quatre ingénieurs du son ont travaillé avec un équipement d'enregistrement synchronisé stéréo, lors du tournage du film officiel.

Bien que l'enregistrement de la piste sonore du film s'est fait à quatre-vingt-

dix pour cent avec l'équipement mono traditionnel, ce son mono sera traité au montage de façon à obtenir une bande sonore uniformément stéréophonique. L'enregistrement en direct du son stéréo captera davantage l'ambiance des Jeux et le pouls de la foule.

La plupart des cinémas d'Amérique du Nord ne sont pas équipés, actuellement, pour présenter des films stéréo. Mais, de la même manière qu'un disque stéréo peut être joué sur un appareil mono, les bandes stéréo des films qui en sont dotés sont compatibles avec les systèmes sonores mono des cinémas.

Comme il est à prévoir que l'utilisation du son stéréophonique va se généraliser d'ici quelques années, on peut aussi prévoir que toutes les salles de cinéma modifieront dans le même laps de temps leur équipement sonore de façon à l'adapter à la stéréophonie. Le film officiel des Jeux de XXI<sup>e</sup> Olympiade "s'assure par là une deuxième vie", selon l'expression de Jacques Drouin, responsable du son stéréo. La piste sonore du film doit être constituée à plus de quatre-vingt pour cent de matériel enregistré en direct lors des deux semaines de tournage.



Le système Wesscam: à gauche, la console de contrôle; à droite, la sphère qui contient la caméra. Elle se trouve à l'arrière du véhicule, la console à l'avant.

## L'ÉQUIPE DU FILM

fixés par Jean-Claude Labrecque. A ses côtés on retrouve ainsi trois réalisateurs associés: Jean Beaudin, Marcel Carrière et Georges Dufaux. Ils ont eu pour mission de tourner pour ainsi dire l'événement olympique en très gros plan. Ils se sont donc attachés plus particulièrement à certains athlètes. Ainsi, Carrière a suivi le Hongrois Kancsal (pentathlon), les Canadiennes Debbie Brill (saut) et Patty Loverock (sprinteuse), ainsi que l'équipe de poursuite en cyclisme de la RFA. Dufaux, lui, a suivi les gymnastes Nelli Kim (URSS) et Nadia Comaneci (Roumanie), l'Américain Bruce Jenner (décathlon) et le Cubain Sylvio Léonard (sprinteur, 100m).

La tâche de Jean Beaudin était alors de suivre ces mêmes athlètes, mais à travers les reportages qu'en ont donné les journalistes et les télévisions nationales. Ces athlètes, donc, mais vus par leurs compatriotes! Aucune de ces trois équipes n'a donc eu à tourner d'événements proprement sportifs. Ce travail était laissé aux autres équipes.

On pourrait maintenant entrer à l'infini dans les détails techniques et dans la petite histoire du tournage de ce film. Plus important, nous semble-t-il, est d'expliquer ce que sera finalement ce film officiel des Jeux de Montréal. La structure générale de ce film (dont le schéma apparaît dans les deux pages qui suivent) s'articule autour du marathon. Un thème musical original s'y greffera.

"Le marathon sera l'épine dorsale du film, explique Jean-Claude Labrecque. Parce que c'est une épreuve qui dure près de deux heures, donc la durée même du film, qu'elle a une montée dramatique et qu'elle se termine avec les Jeux. La course du marathon ponctuera donc le film, où viendront s'intercaler les documents sur les différents athlètes et les moments forts des compétitions sportives."

"Ce ne sera pas un album de famille, nous assure le réalisateur. Dans ce film on apprendra à connaître certains visages, parce qu'on va les suivre à travers tous les Jeux. Ce que l'on veut finalement, c'est un film humain, et non pas un catalogue d'exploits."

Ce n'est donc pas la voie de la facilité qu'a décidé de suivre Jean-Claude Labrecque. Mais il revient maintenant à Werner Nold, le monteur, à démêler ce formidable écheveau de 331,608 pieds de pellicule!

La réalisation du film olympique exigeait, au départ, la mise sur pied d'une importante équipe technique. Et celle qui a tourné le "Film officiel des Jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade" ne compte pas moins de 168 personnes. Dans ce nombre ne sont pas compris, vous l'aurez deviné, les interprètes et les figurants. Non, il ne s'agit là que de l'équipe technique et de soutien.

Une équipe dans laquelle on dénombre 3 réalisateurs-associés, 25 caméramen, 15 ingénieurs du son, 12 régisseurs. Il y avait 9 groupes de formés pour travailler sur les quelque 30 sites olympiques répartis à Montréal, Kingston et Bromont. Pour le tournage de ce film "officiel", il a été déterminé (et surtout négocié) 118 positions de caméra sur les aires de compétition. Ces positions privilégiées ont été réservées aux équipes de tournage du film officiel. Ces dernières venaient en effet en troisième position, après celles de l'ORTO et de la chaîne américains ABC (qui a payé \$25 millions ce privilège).

Les emplacements alloués aux équipes du film officiel ont été, comme on peut l'imaginer, fort convoités par toutes les autres équipes de cinéma ou de télévision. Il a fallu donc les défendre, pendant la durée des compétitions. Cela a été l'un des rôles des 12 régisseurs du film officiel affectés aux différents sites de compétition.

Ne pouvant nommer les 168 artisans du "film officiel", mentionnons simplement les principaux responsables. C'est Jean-Claude Labrecque qui est en charge de la réalisation, assisté par René Pothier. Ils ont travaillé en étroite collaboration avec trois réalisateurs-associés: Jean Beaudin, Marcel Carrière et Georges Dufaux. Il y avait

également trois réalisateurs de deuxième unité: André Bélanger, Alain Chartrand et Paul Cowan.

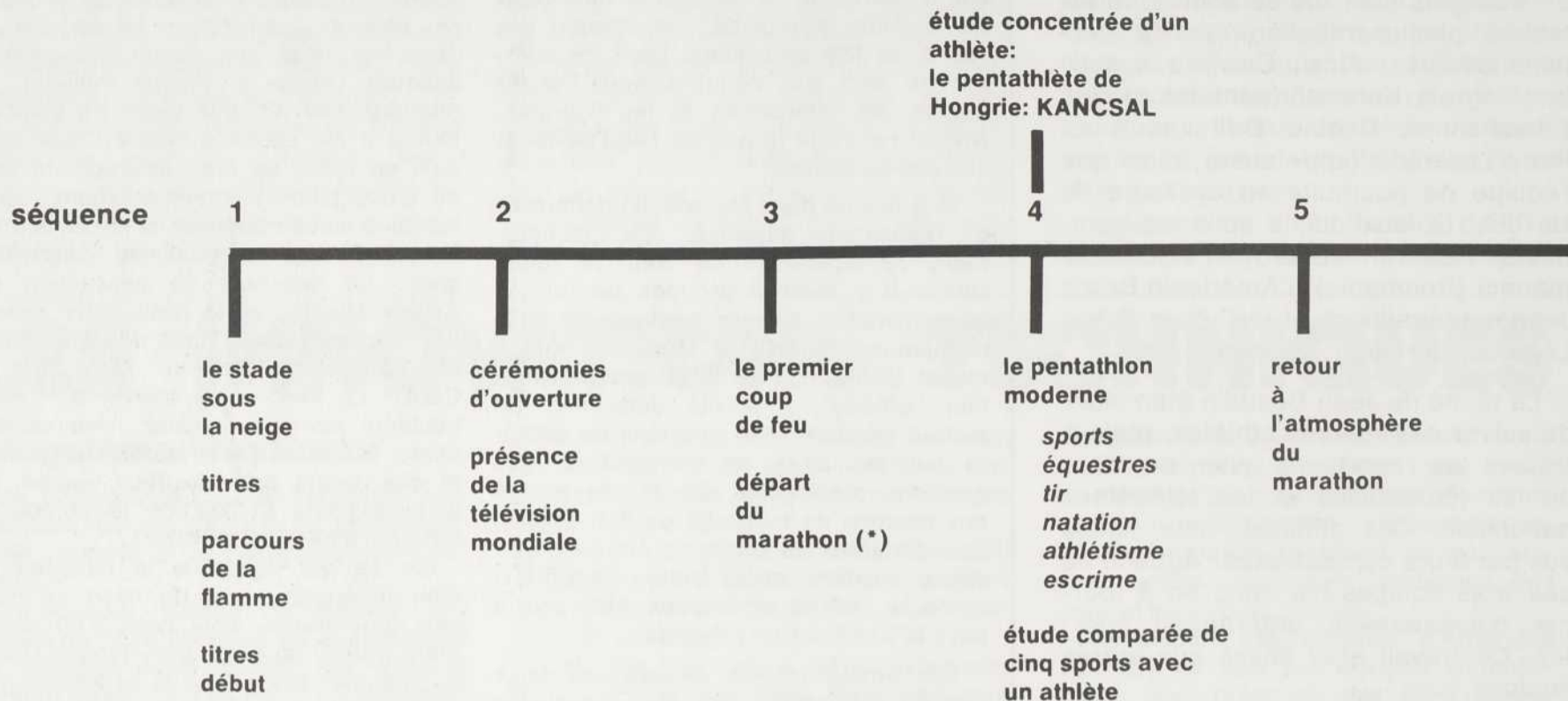
Les directeurs techniques à la caméra étaient Jean-Pierre Lachapelle et Jean Roy; et au son: Serge Beauchemin, Jacques Drouin et Claude Pelletier. Le montage des 331,608 pieds de pellicule tourné a été confié à Werner Nold pour qu'il en fasse un long métrage de près de 5,000 pieds. Le thème original de la musique accompagnant la séquence du Marathon sera composé par André Gagnon. Le directeur de production est Ashley Murray; et le producteur exécutif, Jacques Bobet. C'est une production de l'Office national du Film pour le COJO. Le film a été tourné en 16mm couleurs en son synchro. Une version finale 35mm en son stéréo est prévue et elle durera près de deux heures. Elle aura coûté \$1,200,000 (\$900,000 du COJO et \$300,000 de l'ONF).

En ce qui concerne la diffusion du film, différents plans de mise en marché sont prévus, dont celui d'un lancement officiel au siège des Nations Unies, à l'automne 1977, dans le cadre des manifestations culturelles marquant soit l'anniversaire de la création des Nations Unies (le 24 octobre), soit celui de la Déclaration de la Charte des Droits de l'Homme (le 10 décembre). A l'occasion de ce lancement officiel, il y aurait possibilité de présenter le film de la XXI<sup>e</sup> Olympiade au même moment sur les chaînes nationales de télévision du monde entier; cette présentation serait suivie d'une distribution plus traditionnelle dans les salles commerciales, et de représentations dans les cinémathèques des ambassades du Canada à l'étranger. Il est prévu que l'ONF remette au COJO des versions du film en 5 langues.

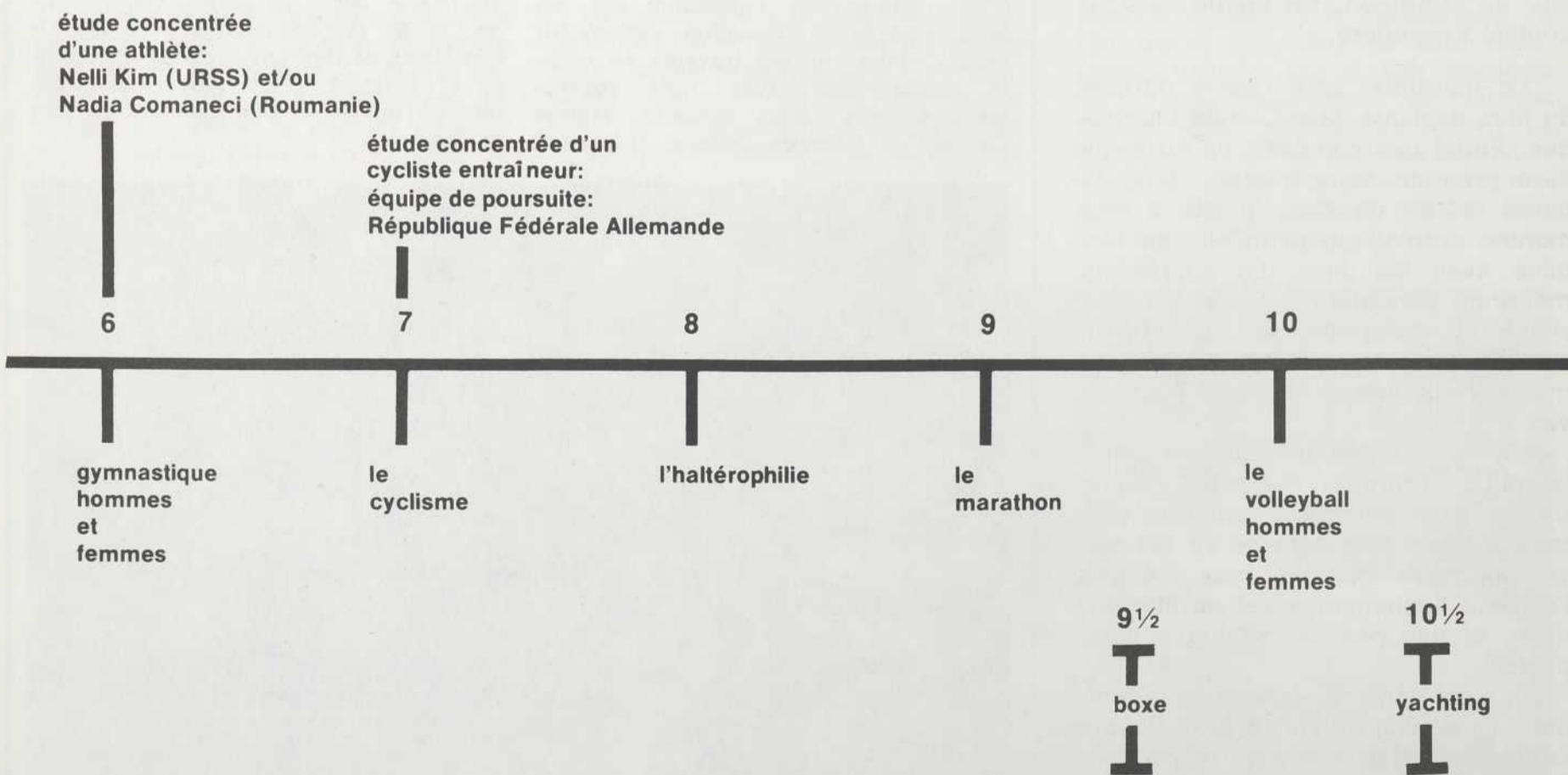


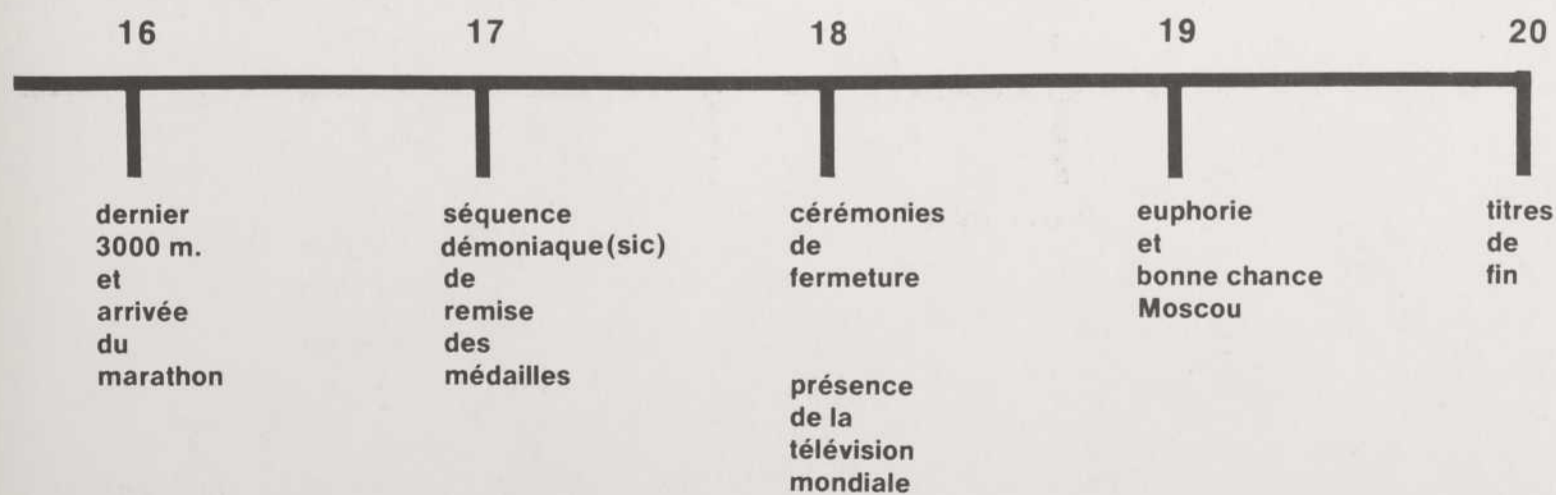
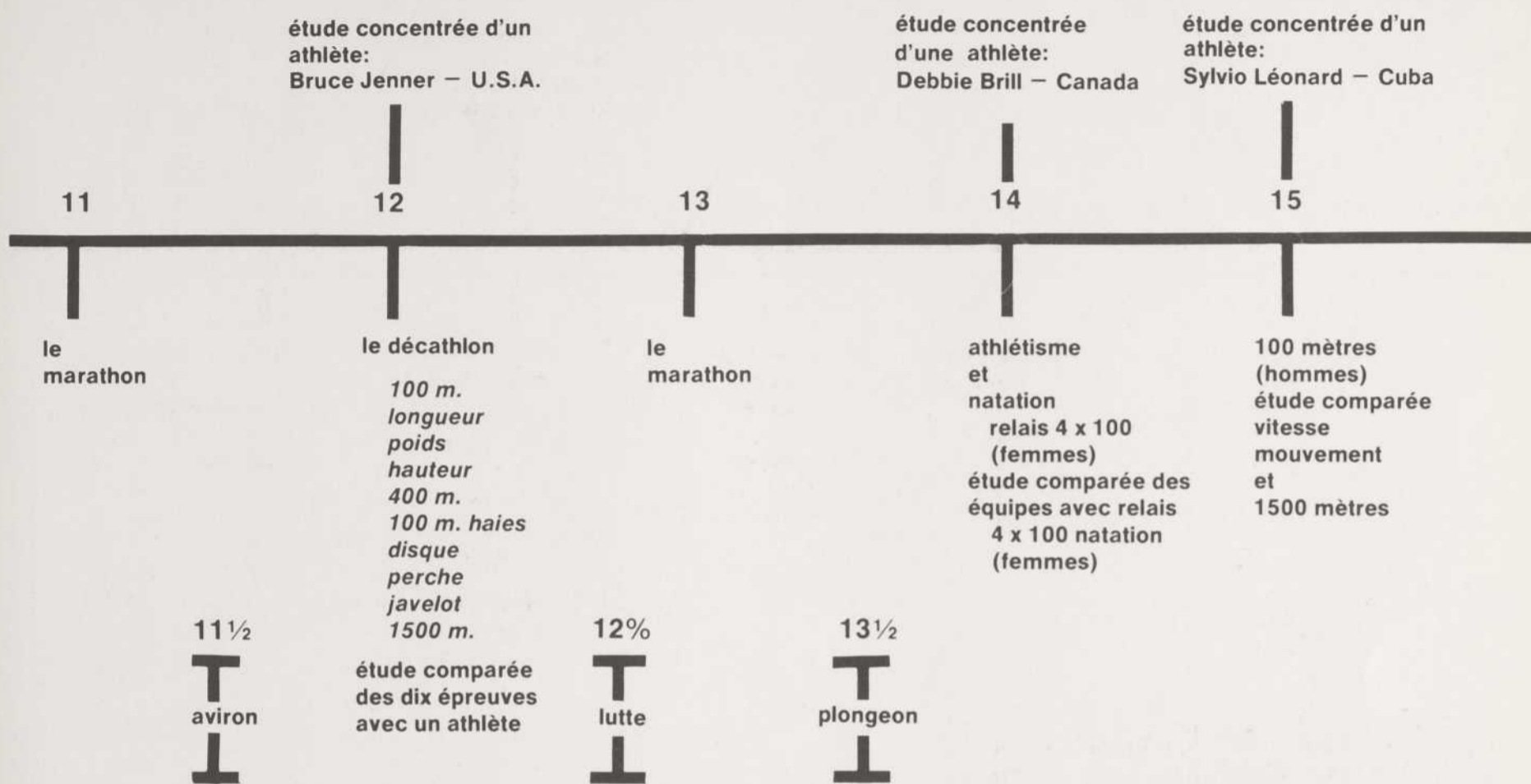
Ecrasée par la tâche (!), l'équipe de tournage en plein "briefing".

# STRUCTURE PRÉVUE DU FILM OLYMPIQUE



(\*) thème original sera composé pour la séquence du Marathon employé dans le film comme leitmotiv.





# Choisi par



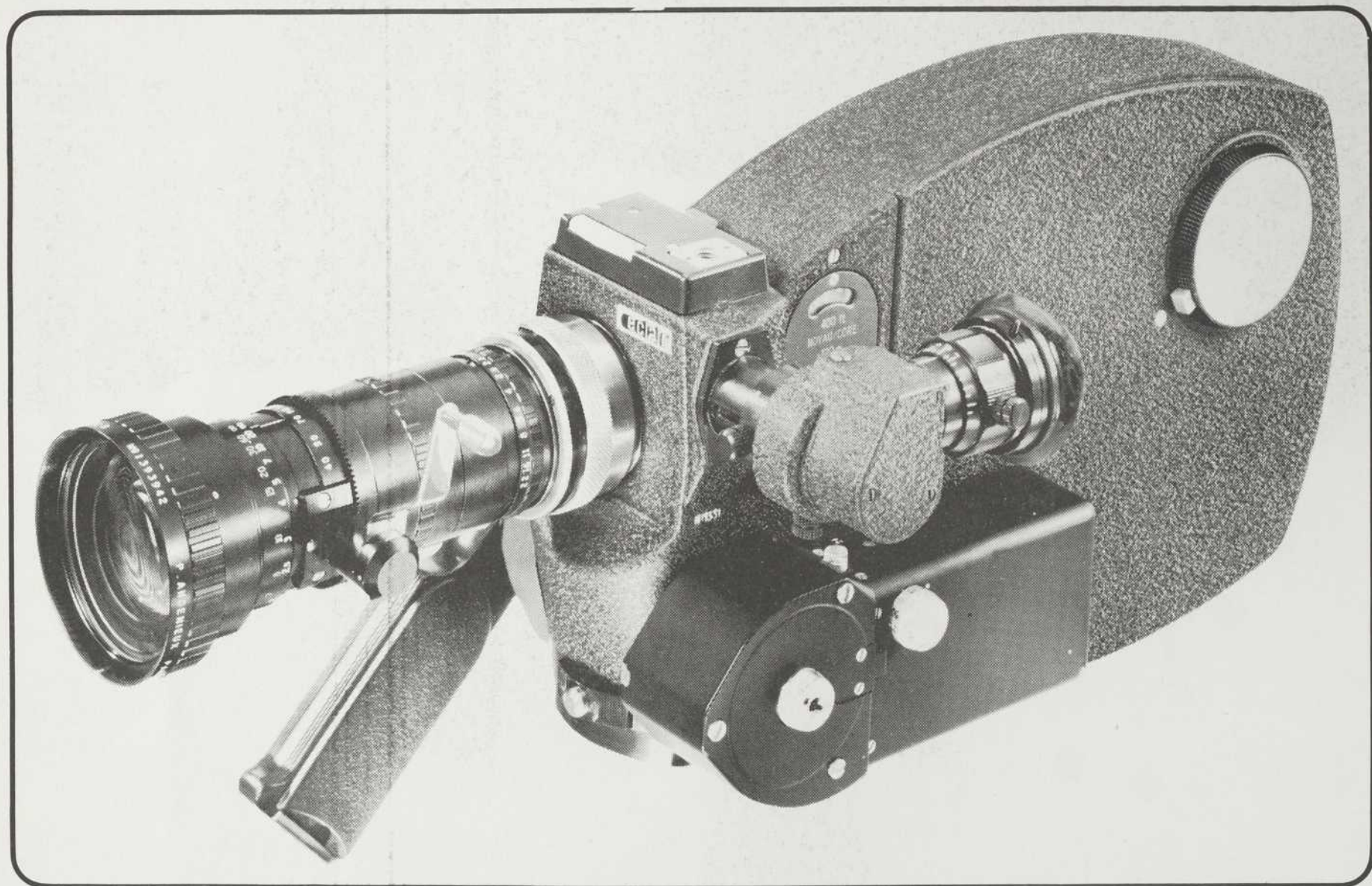
# L'ORTO

Radio-Canada • CBC Organisme de radio-télévision des Olympiques

# ACL

# eclair

*afin d'enregistrer les Jeux  
de la XXIème Olympiade — Montréal 1976*



- **PORTATIVE**—La ACL est la plus facile à manipuler de toutes les caméras professionnelles.
- **SILENCIEUSE**—La ACL est la plus discrète de toutes les caméras professionnelles.
- **VISÉE REFLEXE**—La ACL est la plus efficace de toutes les caméras professionnelles.
- **CASSETTE-MAGASIN**—La ACL est toujours prête à servir.
- **MOTEUR**—La ACL est la caméra professionnelle conçue afin d'être complètement fiable.
- **MOTEUR TOUT-USAGE AVEC CONTRÔLE DE CRISTAL**—Vitesses de 8 p/s à 75 p/s.
- **INDICATEUR DE L'EXPOSITION**—Via 7 LED.

DISTRIBUTEURS EXCLUSIFS POUR LE CANADA

# eclair

INTERNATIONAL



DIVISION PROFESSIONNELLE

# W. CARSEN CO. LTD.

TORONTO 444-1155

31 SCARSDALE ROAD • DON MILLS • ONTARIO • CANADA M3B 2R2



Une production de  
l'Office national du film du Canada

**Le film officiel des Jeux de la  
XXIe Olympiade Montréal, 1976**

Distribution internationale juin 1977

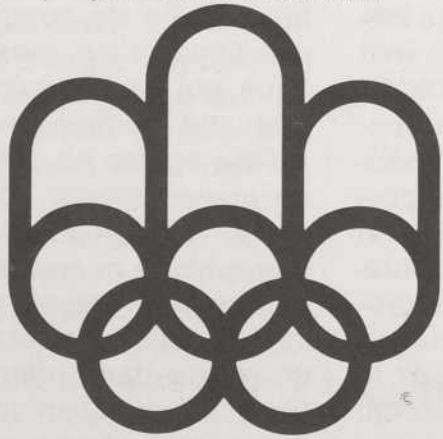
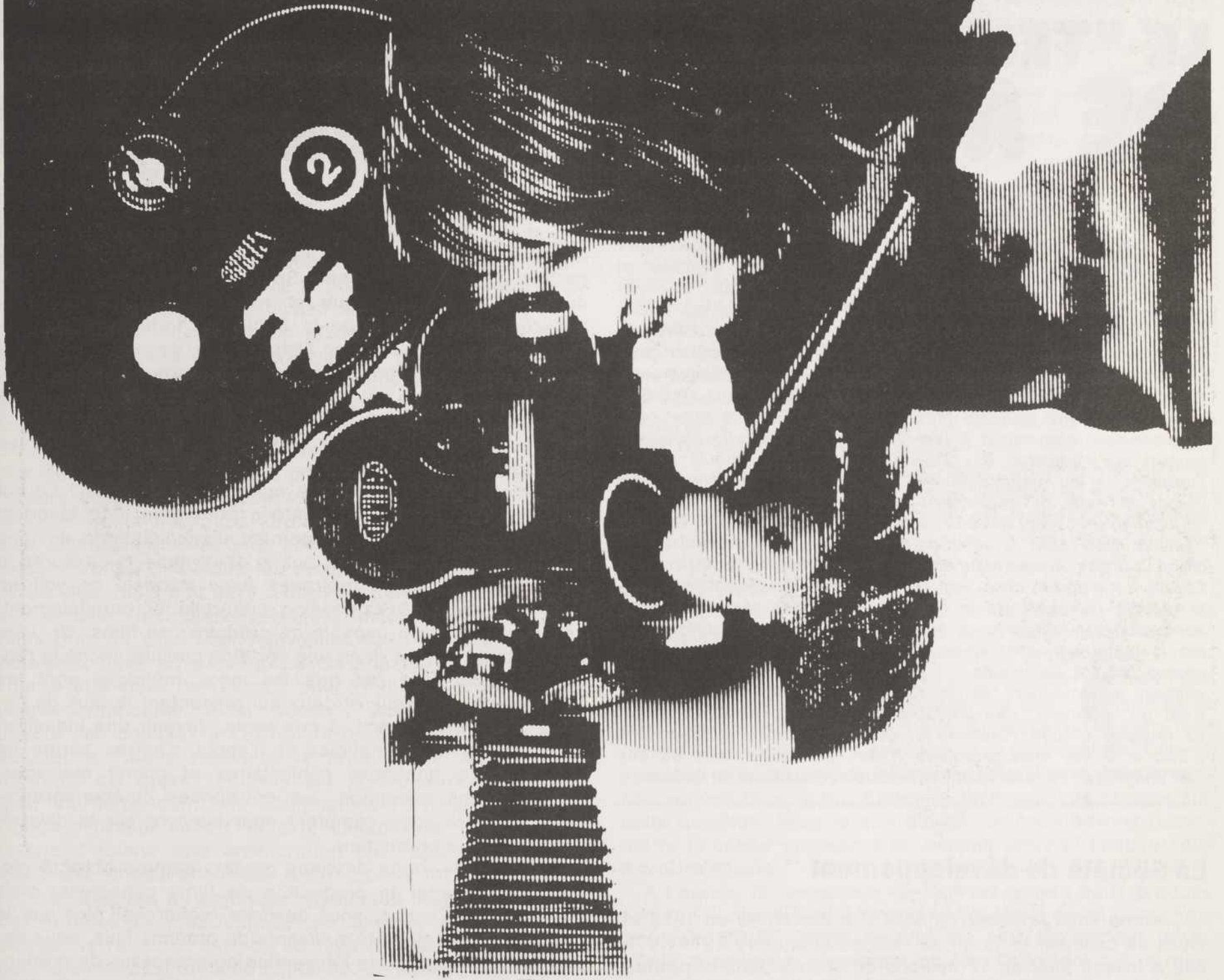
Pour plus de détails entrer en contact avec  
Denis Belleville  
Délégué général à la distribution  
Case postale 6100  
Montréal, Qué. Canada H3C 3H5  
Téléphone (514) 333-3399  
Telex 05826680  
Cablogramme Cannatfilm, Montréal

A production of  
the National Film Board of Canada

**The official film of the Games of the  
XXI Olympiad Montreal, 1976**

International distribution June 1977

For more details contact  
Denis Belleville  
General Delegate for distribution  
P.O. Box 6100  
Montreal, Que. Canada H3C 3H5  
Telephone: (514) 333-3399  
Telex: 05826680  
Cable: Cannatfilm, Montréal



**Bureaux de  
l'Office national du film  
du Canada**

Canada  
P.O. Box  
Case postale 6100  
Montréal, Québec H3C 3H5

**National Film  
Board of Canada  
Offices**

United States  
16th Floor  
1251 Avenue of the Americas  
New York, N.Y. 10020

England  
1 Grosvenor Square  
London, W1X 0AB

France  
15, rue de Berri  
75008 Paris

Japan  
c/o Canadian Embassy  
7-3-38, Akasaka, Minato-ku  
Tokyo, Japan 107

Australia  
9th Floor, AMP Centre  
50 Bridge Street  
Sydney, N.S.W., 2000

# des lois et des cadres (2)

## LE "TESTAMENT" CINÉMATOGRAPHIQUE DE M. HUGH FAULKNER

*La politique fédérale du cinéma est tributaire du secrétaire d'Etat. Or, le secrétariat d'Etat connaît des heures difficiles; et c'est le moins que l'on puisse dire. Le moral y est bas, et l'imagination à bien court terme. N'empêche, le Conseil du Trésor avait donné à la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) un sursis d'un an. Un an pour redéfinir son mandat et proposer une politique de financement à long terme. Mais redéfinir le mandat de la SDICC c'est en même temps définir une politique fédérale du film. Pour ce faire, on a naturellement commandé à une firme spécialisée un volumineux rapport sur l'industrie du cinéma au Canada. C'est le rapport Tompkins. Il est maintenant prêt, et aurait dû être rendu public durant le mois de septembre. Mais voilà qu'un remaniement ministériel voit John Roberts remplacer Hugh Faulkner. D'où un nouveau délai. Mais la situation ne sera pas catastrophique nous dit-on, car ce nouveau venu est familier avec le monde du cinéma. Et puis il n'a pas le choix, car la SDICC ne peut disparaître: c'est le rapport Tompkins qui le dit. Les prochaines semaines seront donc cruciales. Ci-après on lira ce qui peut être considéré comme le testament cinématographique de M. Hugh Faulkner. Ces propos ont été prononcés il y a quelques mois devant une commission parlementaire de la Chambre des communes. Après, c'est un "scénario" des producteurs québécois de films tel que l'a imaginé Claude Fournier, et qui fut présenté au secrétaire d'Etat et à son sous-secrétaire d'Etat, M. Fortier, lors du dernier congrès de l'Association des producteurs de films du Québec.*

### La Société de développement

Comme vous le savez, la SDICC a été créée en 1968 et, entre sa création et la fin de l'année financière 1974-1975, elle a investi plus de 17 millions de dollars dans la production de 168 longs métrages, dont les budgets combinés dépassent les 44 millions de dollars. De ce montant, \$27 millions ont été obtenus du secteur privé, en réaction directe au fait que la SDICC participait au financement. Cette production a donné du travail à plus de 700 directeurs et producteurs, créé plus de 8,500 rôles pour des acteurs et rapporté \$8 millions aux laboratoires et aux sociétés de location d'équipement au Canada. Cependant, pour mesurer le succès de la SDICC, il faut examiner non seulement l'importance de la production et le nombre d'emplois qu'elle a suscités dans l'industrie cinématographique, mais également le succès qu'ont remporté les produits finis sur le marché; or, de 1968-1969 à 1972-1975, la SDICC n'a récupéré que 11.24% de ses investissements. Pour les deux dernières années, 1973-1974 et 1974-1975, ce rendement est brus-

quement tombé à 32.80%. C'est à cause de ce succès, et non pas malgré lui, que la SDICC et en particulier son directeur général, M. Michael Spencer, les membres de l'industrie cinématographique et moi-même souhaitons que l'on révise le mandat de la Société. L'industrie s'est développée et a acquis, avec l'expérience, des connaissances techniques et des compétences humaines nouvelles, de sorte que ses besoins ont changé. Or le mandat de la Société n'a pas la souplesse qui lui permettrait de s'adapter à ces besoins et cela provoque des déceptions chez tous les intéressés.

Quelles sont les limites du mandat de la SDICC? Le but que la Loi donne à la Société a pour objet "de favoriser et d'encourager le développement d'une industrie du long métrage au Canada". Ce but a deux aspects: assurer la production des longs métrages dans lesquels on voit un important moyen d'expression culturelle et parallèlement, créer une industrie capable de produire ces films. Or, l'aspect culturel nous a dans une certaine mesure caché la réalité industrielle, le fait que les longs métrages sont les films les plus coûteux et ceux qui présentent le plus de risques, qu'ils ne peuvent, à eux seuls, devenir une industrie, et qu'ils doivent bénéficier de l'appui d'autres sortes de films, tels qu'annonces publicitaires et courts métrages. Presque sans exception, les entreprises cinématographiques de notre pays comptent pour survivre sur la diversification de leur production.

A mon avis, nous devrions garder, comme objectif global, d'encourager la production de films canadiens; mais au niveau de l'action, nous devrions rechercher plus que le maintien d'une quantité suffisante de produits finis, nous devrions nous occuper de l'ensemble du processus de production. En fin de compte, nous ne devrions pas investir dans des films, mais dans les gens qui les produisent. Une politique qui ne s'occupe que des films fonctionne au jour le jour, de budget en budget, et l'ensemble des individus qu'elle épaulent ne cessera jamais complètement de dépendre du gouvernement pour survivre d'un film à l'autre. Au contraire, une politique qui s'occupe de l'industrie cinématographique considérera tous les aspects du cinéma, depuis la formation de sa main-d'oeuvre jusqu'à la distribution et la projection de ses réalisations. Son but sera de créer un milieu dans lequel les cinéastes pourront se former et travailler avec un maximum d'indépendance, dans un climat aussi favorable que possible.

La SDICC a adopté cette optique — elle a élargi son rôle pour s'occuper non seulement d'investir dans la production,

mais aussi de mettre au point de nouveaux programmes orientés vers la création de scénarios et l'aide à la publicité et à la distribution. Mais, comme je l'ai déjà mentionné, elle fonctionne avec un mandat qu'elle-même et l'industrie jugent trop étroit et dont la restriction la plus grave est qu'il ne permet d'investir que dans les longs métrages. Cette limitation générale a entraîné une autre difficulté majeure: ses mécanismes de financement sont eux aussi trop restreints; elle est limitée au financement par investissement et n'a jamais pu adopter de nouvelles formes de financement, notamment des prêts, que son mandat l'autoriserait à consentir. Cette limitation l'a plus particulièrement empêché de mettre au point de nouveaux programmes pour aider des sociétés de production établies de longue date.

## La distribution

J'ai déjà dit que la politique cinématographique conçue dans l'optique de l'industrie doit considérer tous les aspects du cinéma et non pas seulement l'aspect production. En fait, c'est au moment où on laisse de côté cet aspect pour se tourner vers la distribution et la projection que l'on découvre ce qui est peut-être le problème le plus grave de notre industrie, du moins au niveau des longs métrages.

Les chaînes de distribution et de projection dans notre pays sont dominées par l'étranger. Du point de vue de la culture, c'est déjà grave puisque cette domination étrangère tend à empêcher les Canadiens à voir les films de leur propre pays. Cette situation a été quelque peu atténuée par le nouvel accord concernant les quotas, grâce auquel plus de films canadiens sont présentés dans un plus grand nombre de salles, à travers tout le pays. Mais les conséquences de la mainmise étrangère sont bien plus graves pour l'industrie et bien plus difficiles à régler. Cette domination étrangère fait que les recettes des salles installées au Canada quittent le pays à un rythme alarmant — pour aller enrichir les maisons-mères installées surtout aux Etats-Unis où elles sont réinvesties dans la production de nouveaux films américains. Le Canada est la plus grande source étrangère de revenus pour l'industrie cinématographique américaine. Ainsi, pendant que le gouvernement injecte des capitaux à l'extrémité production du circuit industriel, à l'autre extrémité se produit une véritable hémorragie qui grève sérieusement la croissance économique. En demandant aux compagnies Famous Players et Odeon d'investir dans l'industrie canadienne, j'avais conscience d'obtenir une amélioration par rapport au passé, mais une amélioration qui reste tout à fait insuffisante, face à l'ampleur du problème. Beaucoup de pays ont, avec des fortunes diverses, imposé une taxe sur les recettes qui permet de retourner un pourcentage de ces recettes à l'industrie cinématographique nationale. Je suis persuadé qu'une telle taxe aurait d'énormes avantages pour nos cinéastes, mais qu'elle serait extrêmement difficile à imposer au niveau fédéral, puisque toutes les recettes provenant de taxes doivent être versées au Fond du revenu consolidé et affectées par le Parlement. Or le Parlement n'est pas lié, dans ces affectations, par l'origine des revenus. Les provinces, au contraire, sont théoriquement habilitées à imposer une taxe sur les recettes et c'est pourquoi je les ai vivement invitées à en envisager la possibilité. Malheureusement, leur réaction, dans l'ensemble, n'a pas été encourageante. Ainsi, malgré le peu de résultats, je continue à étudier cette question essentielle pour l'avenir de notre industrie, dans l'espoir que l'on finira par trouver un autre moyen d'atteindre le même but.

## L'Office national du film

J'ai dit plus haut que le développement harmonieux de notre industrie cinématographique dépend de la diversification des produits, et que la SDICC ne doit pas se contenter de financer les longs métrages. Mais l'aide aux courts métrages non commerciaux comme l'aide aux longs métrages, ne doit pas se limiter à un apport de capitaux de production. Notre action dans ce domaine doit porter également sur d'autres questions.

Ceci nous amène à parler de l'Office national du film. Créé en 1939, l'ONF n'a cessé d'être l'élément moteur dans la création d'une industrie qui ne soit pas axée sur les salles commerciales. Il a formé nombre de nos cinéastes et a donné à des gens comme Norman McLaren la possibilité de développer leurs talents et de se tailler une réputation mondiale; il a créé le marché du 16 mm éducatif dont dépendra certainement à l'avenir la croissance de notre cinéma et enfin, il a, par son originalité et sa qualité, donné au cinéma canadien une réputation internationale d'excellence. L'Office national du film est peut-être la plus grande réussite cinématographique du Canada.

Comme dans le cas de la SDICC, c'est plutôt à cause qu'en dépit de ces réussites répétées que l'industrie privée est de plus en plus insatisfaite du rôle joué par l'ONF. Pendant longtemps, l'ONF a été, ou presque, l'industrie du court métrage dans notre pays, mais avec les années, il a formé beaucoup de réalisateurs qui l'ont ensuite quitté et qui veulent à présent poursuivre leur oeuvre indépendamment, dans le secteur privé. La croissance parallèle de l'ONF et du secteur privé et, plus particulièrement, leurs efforts — chacun de leur côté — pour percer sur le marché, ont fait naître des rapports de concurrence de plus en plus dure et même de conflit déclaré. Il est évident que l'ONF ne peut exister dans l'isolement; il doit se voir dans le cadre d'une grande industrie et, comme la SDICC, jouer un rôle qui complète celui du secteur privé.

Je ne saurais trop insister sur le fait que les difficultés qui séparent l'ONF et le secteur privé ne pourront être résolues par un choix entre les deux. L'un et l'autre ont un rôle essentiel à jouer, mais il est indispensable de réévaluer ces rôles respectifs et de supprimer ces chevauchements et cette concurrence qui nuisent à la productivité. Je viens tout juste d'entamer des discussions avec le président de l'ONF et avec les organisations du secteur privé qui sont directement concernées dans le but d'élaborer une politique précise sur cette question. Mais je suis d'avis que nous devons reconnaître la valeur croissante du secteur privé et l'encourager à croître encore.

A l'avenir, la croissance de tous les paliers de la production sur le marché du film non commercial devra, avec l'aide de la SDICC, venir de plus en plus du secteur privé. L'ONF conservera cependant un rôle important sur le marché, et pour qu'il soit complémentaire du secteur privé, il faut absolument que les pratiques concurrentielles entre les deux soient scrutées et les problèmes, résolus.

Je sais que plusieurs d'entre vous s'inquiètent du rôle de l'ONF dans les films commandités. Je n'ai encore pris aucune décision à ce sujet, mais je verrai, au cours des prochains mois et dans le contexte que je viens de décrire, s'il convient ou non de maintenir l'orientation actuelle.

## La télévision d'Etat

Il me reste un sujet dont j'aimerais vous entretenir brièvement, c'est celui de la télévision. Il est clair que la télé-

vision est appelée à se développer comme débouché de l'industrie cinématographique, surtout avec l'avènement de la télévision à péage et du disque vidéo; nous devons donc nous en occuper. J'ai entrepris un premier examen de cette question et je vais bientôt en discuter avec les représentants de l'industrie et avec ceux des chefs des organismes à vocation culturelle qui sont concernés, en particulier ceux de Radio-Canada et de la SDICC. Au point où nous en sommes, j'aimerais simplement affirmer, puisque l'industrie a déjà exprimé quelque inquiétude, qu'aucune mesure ne sera prise dans ce domaine, qui risquerait de nuire aux autres activités du cinéma.

En conclusion, j'espère que cet exposé vous aura donné une idée des orientations que je vais suivre dans ma révision de la politique cinématographique du gouvernement. Je m'attacherai aux objectifs de l'industrie, avec pour but immédiat de préparer le nouveau mandat de la SDICC. Comme j'ai consacré mes remarques à des objectifs généraux, je n'ai pas abordé tous les programmes que le gouvernement fédéral administre en faveur du cinéma. Le Conseil des arts du Canada, par exemple, a un budget de plus de \$1 million

pour son programme de subventions au cinéma et à la vidéo. Le Bureau des festivals du film continue d'encourager la diffusion et la vente des films canadiens sur le marché international, en participant chaque année à plus d'une centaine de festivals. L'an dernier, au seul festival de Cannes, l'action du Bureau a aidé à vendre à l'étranger pour environ \$2 millions de films canadiens.

Enfin, le Cabinet a approuvé en principe l'idée de créer des Archives nationales du cinéma qui seraient chargées de sélectionner, acquérir et conserver des films d'intérêt historique, culturel ou social durable.

Comme l'enquête sur le cinéma commandée par le Ministère vient seulement d'être achevée, et que nous devons avoir d'autres discussions avec les organismes cinématographiques et les représentants de l'industrie, les propositions dont je viens de parler sont encore très provisoires. Des plans d'action précis seront mis au point cet été, qui correspondront aux grandes lignes que j'ai tracées devant vous aujourd'hui.

**Hugh Faulkner**

(alors) Secrétaire d'Etat

# UN SCÉNARIO

## DES PRODUCTEURS QUÉBÉCOIS

**Cher monsieur Fortier**

Quand nous vous parlons, nous savons qu'à cause de votre poste nous parlons directement à l'Etat. Permettez-moi brièvement d'identifier ceux qui vous ont invité ici et qui vous parlent. Peut-être pour n'avoir pas l'air prétentieux, peut-être aussi par souci de précision, j'ai eu recours au dictionnaire.

Le Quillet de la langue française définit producteur ou productrice comme celui ou celle qui produit. Puis il définit produire par: *créer, engendrer, faire naître, causer, déterminer.*

Vous voyez tout de suite comme moi l'importance de ceux qui vous parlent!

Mais j'ai envie de vous mettre à l'aise rapidement en vous affirmant que l'Etat est au pays ce que le producteur est au cinéma. Comme nous, il crée, engendre, fait naître, cause et détermine. Je vous mettrai encore plus à l'aise en ajoutant que nous avons chacun des signes particuliers très semblables qui devraient vite nous rendre familiers. Il est courant

pour l'Etat et pour nous qu'on retarde ou même qu'on essaie d'éviter le plus possible de nous rembourser le produit de notre travail. Heureusement que vous avez de ce côté des moyens de persuasion différents!

Le film — c'est, vous l'avez compris, le produit du producteur — n'est pas très choyé de ce côté-là. C'est un peu comme un enfant qui serait toujours premier aux examens et toujours dernier à la distribution des prix.

Maintenant que nous sommes mieux situés l'un par rapport à l'autre, que nous savons que l'Etat et le producteur sont pour ainsi dire *Man for all seasons*, ce devrait être assez facile de nous comprendre et peut-être même de nous entendre!

Le système politique que le pays s'est choisi et que l'Etat administre pour lui est connu et nous en acceptons toutes les lignes directrices. Il faut peut-être parfois cependant à l'avantage de toutes les parties qu'on les redéfinisse.

Dans le domaine du cinéma, nous sentons monsieur le sous-secrétaire, le besoin de vous demander de borner la direction de l'Etat. Nous ne doutons pas que

le tracé qu'entend suivre votre gouvernement sera fidèle au système politique dans lequel nous vivons. D'un autre côté si les journaux disent vrai et si les rumeurs ne sont pas toujours fausses, nous savons que des arpenteurs sont déjà au travail dans les champs du cinéma.

Un rapport de monsieur André Lamy, commissaire à la cinématographie, et un autre de monsieur Sydney Newman, son prédécesseur au même poste, auraient déjà été déposés auprès de monsieur Faulkner. Ces rapports préconiseraient en somme la même chose: une super-structure qui remettrait en somme entre les mains des hauts fonctionnaires de l'Etat les activités privées et publiques de l'industrie cinématographique. Chacun des signataires de ces rapports se proposerait d'ailleurs lui-même à la tête de ce tout-puissant organisme.

Remarquez, monsieur Fortier, nous sommes inquiets, mais pas surpris! Notre expérience de producteur nous a souvent démontré qu'un acteur qui écrit lui-même son scénario a la fâcheuse tendance de s'octroyer presque toujours le rôle principal.

Dans le cas qui nous préoccupe, nous ne doutons pas de la qualité des acteurs, c'est le scénario qui nous inquiète.

### Le personnage principal: SDICC

Comme le producteur, nous l'avons admis au début, peut *créer... faire naître...* j'aimerais monsieur Fortier vous faire part de ce que j'appellerais le scénario de l'Association des producteurs de films du Québec. Un des personnages importants de ce scénario: c'est la Société de développement de l'Industrie cinématographique canadienne aussi appelé SDICC.

Pour sauver du temps, je sauterai vite l'étape du premier "draft" de ce scénario. Dans cette version, SDICC n'a pas toujours dépensé l'argent comme il aurait dû, son caractère était changeant, mais on lui pardonne, il était jeune! Dans la version que nous proposons maintenant, SDICC a mûri. Il ne met plus tous ses oeufs dans le panier du long métrage; il envisage sérieusement la télévision, le court métrage, il pourrait même lorgner vers tout autre secteur du vaste monde de "l'entertainment"; SDICC fait de plus en plus confiance aux compagnies dont il est le partenaire, il leur laisse plus de liberté, il trouve des façons d'éviter l'arbitraire et le parti-pris dans ses manières de dépenser... pour tout résumer SDICC n'est plus un jeune premier changeant et capricieux, il a mûri, c'est presque le partenaire idéal!

Parce que l'Etat ne laisse pas trop SDICC s'inquiéter de son compte en banque, il peut même planifier à l'avance. Ce qui le fait songer à l'avenir.

L'autre personnage principal du scénario, c'est l'industrie. Elle aussi a mûri. Contrairement à la notion souvent répandue dans les chambres et à la Chambre, elle ne montre pas son derrière aussi facilement qu'avant, elle a plus de vertu et de qualité que ses rivales lui en attribuent. Elle est sur le point de réussir. Elle

a même assez de maturité pour accepter que SDICC l'aide à se régulariser, l'aide à développer des attributs financiers qui seront égaux à ses qualités artistiques et techniques.

Elle désire aussi pouvoir mieux subvenir elle-même à ses besoins. Car si elle s'examine dans son tout: exploitation, distribution et production, l'industrie se croit saine. Supposons que l'Etat mandate sérieusement SDICC de faire le tour des provinces pour les convaincre qu'une portion directe du "box office" devrait revenir à la production, l'industrie pourrait s'émanciper encore davantage. Elle n'aurait pas l'impression de quémander une dote qui pourtant lui est due.

Dans le déroulement normal des choses, nos deux personnages sont mûrs pour un mariage d'amour et de raison.

Vous voyez, monsieur Fortier, comment le scénario est simple et direct. On peut s'identifier aux personnages, l'histoire se raconte facilement et se retient facilement.

Encore une fois, notre expérience de producteurs nous a démontré qu'avec ce genre d'histoire on fait des films qui marchent et que le public apprécie. Ça ne veut pas dire que c'est un conte de fées. Notre scénario est comme la vie. On rit, on s'attendrit, on pleure.

### Un vieux parent: ONF

On pourrait penser par exemple à une séquence un peu mélo impliquant ONF, ce vieux parent de SDICC, notre personnage central.

C'est un aieul respecté qui vit depuis un certain temps branché sur son ressuscitateur et dont les signes vitaux sont de plus en plus plats. A son chevet, plein d'attention, veille monsieur Lamy, lui dont le dynamisme et la vigueur charmaient tellement Industrie au temps où il la fréquentait.

Tout à coup la question pourrait se poser, brutale: débranche-t-on, débranche-t-on pas? Le vieux laisserait en partant plusieurs enfants dont certains ont déjà pris leur retraite et d'autres dont se chargeraient sans doute SDICC et Industrie. Puis il laisserait toute une collection d'effets personnels: oscars, lions et palmes d'or, d'argent et de bronze.

Mais parce qu'on est au cinéma et que tout est possible, l'aieul respecté pourrait mourir et revivre dans un autre monde, sous une autre forme; il pourrait, rajeuni par cette ré-incarnation, susciter dans le milieu de nouvelles flambées de respect et d'amour.

### L'oncle riche: CBC

Il y a aussi un oncle riche, très puissant et présent, dont on n'a pas encore parlé et qu'on retrouve tout au long de notre histoire: c'est CBC.

CBC a les qualités et les défauts de beaucoup de gens qui n'ont pas eux-mêmes amassé leur fortune. On oserait croire qu'il ferait preuve facilement de générosité.

sité envers Industrie. Détrompez-vous! C'est un jaloux un peu radin, sauf pour lui-même. Même Industrie n'entre pas comme chez elle à la maison de son oncle, boulevard Dorchester. D'ailleurs, chaque fois qu'ils se voient, on sent combien l'oncle manque de confiance envers sa nièce et combien surtout, faisant mine de la gêner, il lui donne des bricoles dont Industrie est la première à rire tant elles sont sans commune mesure à la richesse de l'oncle. Ce dernier pourtant n'hésite jamais à acheter un peu partout à l'étranger des produits que lui fournirait Industrie avec tant de plaisir s'il normalisait seulement ses relations avec elle.

Ce n'est pas impossible que l'alliance de SDICC et Industrie réussissent à ramener ce grognon à la raison.

Le scénario n'a pas encore écarté la possibilité d'une scène supplémentaire au cours de laquelle Industrie se rendrait avec ses cousins CRTC et Conseil du Trésor chez l'oncle récalcitrant. L'un de ses cousins-là administre l'héritage de l'oncle; l'autre n'a pas froid aux yeux et quand il élève la voix, il fait le silence autour de lui.

J'ai failli oublier de vous parler de la présence d'un autre personnage qui gravite constamment dans ce milieu: c'est Conseil des Arts, encore un autre oncle... assez à l'aise. Lui, c'est un mécène discret et très éclectique. Il aime à peu près tout... mais en vieux célibataire il a parfois des caprices plus difficiles à comprendre mais qui ne gênent pas. Sa présence est positive à peu près chaque fois qu'elle se manifeste.

De toutes façons, c'est un personnage secondaire du scénario. Ce n'est pas le déclencheur de drame ni l'initiateur d'action.

### A la recherche d'un dénouement

Je sens, monsieur Fortier, que vous vous mourez d'envie de connaître la suite et le dénouement du scénario APFQ. Mais comme scénariste, APFQ se trouve actuellement un peu bloqué. Nous en sommes là avec la version actuelle et c'est pourquoi nous aimerions recourir à vos services pour travailler avec nous à la version finale qui elle, forcément, comportera tous les éléments nécessaires d'une fin heureuse.

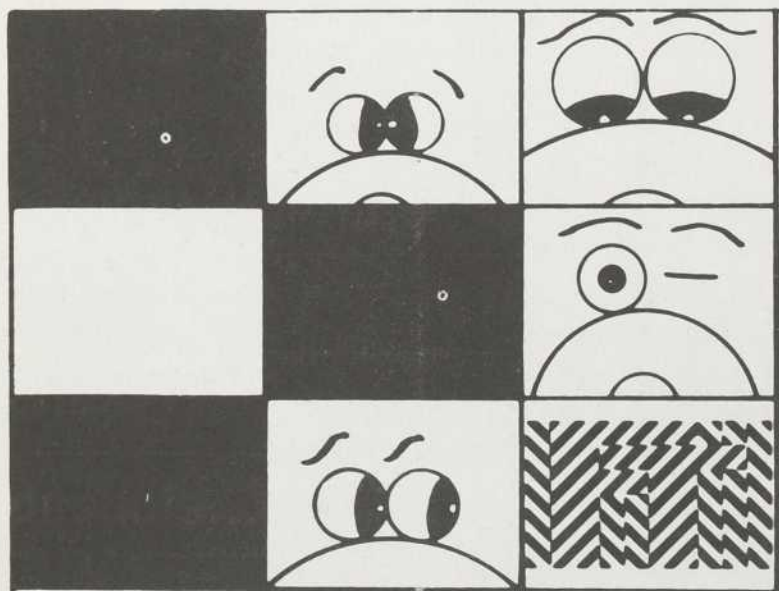
Avec notre expérience de producteurs nous savons qu'un scénario à fin heureuse a toujours plus de succès, marche toujours mieux auprès du public. Nous savons aussi combien tout le monde vous sollicite - les bons scénaristes sont tellement rares - mais l'attention que vous avez portée au déroulement de notre scénario encore incomplet nous laisse espérer que vous aurez envie de le continuer avec nous.

APFQ, je vous l'assure tout de suite, est prêt à collaborer. Il n'a pas les petites susceptibilités qu'on trouve souvent chez les gens de son métier. Je peux vous l'assurer tout de suite: trouvez une fin heureuse à son scénario et APFQ vous laissera même tout le crédit au générique. APFQ qui a beaucoup d'amis chez les distributeurs est déjà assuré qu'ils distribueront avec plaisir un film qui part d'un aussi bon script.

Mais hélas, comme toujours dans le métier, monsieur Fortier, le temps presse et sans vouloir bousculer votre inspiration, je n'ai pas besoin de vous dire combien nous espérons commencer rapidement la pré-production et mettre tout en place pour le premier tour de manivelle.

On sent déjà dans l'air l'excitation normale qui accompagne toutes les grandes productions.

Claude Fournier  
président sortant de l'APFQ



## les films truca Itée

ANIMATION · TITRES · SUPERPOSITIONS

GONFLAGES 16·35mm · REDUCTIONS 35·16mm

ECRANS MULTIPLES · EFFETS SPECIAUX

TIRAGES PAR IMMERSION

(pour enlever les rayures)

ET BEAUCOUP D'AUTRES TRUCS

services complets d'optiques et d'animation

1485 BLEURY · suite 301 A · MONTREAL. 130 · tel 849-3621



## TI-CUL TOUGAS

**MICHELINE LANCTÔT**

**SUZANNE GARCEAU**

**CLAUDE MAHER**

**GILBERT SIGOTTE**

et la participation de LOUISE FORESTIER · JEAN-LOUIS MILLETTE · GUY L'ÉCUYER

image FRANÇOIS BEAUCHEMIN

son HUGUES MIGNAULT

musique de GEORGES LANGFORD

soufflage les Films Truca ltée

production MARC DAIGLE · RENÉ GUEISSAZ pour l'association

montage MARTHE de la CHEVROTIÈRE

la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne · les Cinémas unis

coopérative de productions audio-visuelles

couleur les LABORATOIRES de FILM QUÉBEC

**Les projections auront lieu:**

à Montréal, au cinéma OUTREMONT, les 8, 9, 10, 11, 17, 18, 25, 26 octobre

et les 2, 3, 10, 11, 15, 16 et 23 novembre

à Québec, au cinéma CARTIER, les 15, 16, 17, 18, 25, 26 octobre et les 2, 3, 10 et 17 novembre

à Sherbrooke, au cinéma FESTIVAL, les 9, 10, 11, 12, 13, 20, 21 et 28 octobre

à Trois-Rivières, au cinéma LUMIERE, les 16, 17, 18, 25, 26 octobre et les 2 et 3 novembre

# QU'EST-CE QUI ME FAIT PARLER DE FRITZ LANG ?

par patrick straram le bison ravi

Fritz Lang est mort. Pierre Véronneau doit être réjoui. Et quelques staliniennes et staliniens au jdanovisme satisfait, dans un champ culturel de plus en plus désespérément vide, sans substance, sans expérimentation. Tandis que la classe possédante/dominante accélère son entreprise d'ignorantisation: de déresponsabilisation: de robotisation, avec des moyens idéologiques même plus contestés. (On est surpris que la Cinémathèque québécoise distribue un texte dogmatique et bas non signé par Véronneau, qu'elle a donc l'air d'avoir endossé, lors de la présentation de "M le maudit" (1). Quant à citer Brecht pour mieux assassiner Lang, cela relève d'une pratique de gauche maintenant généralisée et en tous points identique aux pratiques de droite: plus besoin d'explications, il n'y a plus de contradictions, quelques paroles d'évangile(s) suffisent qui légitiment n'importe quelle Inquisition. Or Brecht, d'une lucidité sans pareille quant à l'écriture dans les rapports de production et les rapports sociaux, n'y a guère plus compris grand-chose au cinéma qu'à la musique ou la peinture, et il écrivait à Hollywood le journal d'un immigré en butte à bien des difficultés, sans grand souci théorique.) Les critiques de cinéma québécois, comme ils l'avaient fait au moment de la mort de Visconti, ont publié les communiqués des agences de presse (innocente, cette paresse?). Dans "Chroniques" (20-21 septembre 76), "à propos d'un film réaliste" s'étale un expressionnisme/impressionnisme qui ne trompe pas. J'avais déjà dit combien je désapprouvais le texte de André Morf sur "L'honneur perdu de Katharina Blum" — ajouté sans me consulter (j'étais à l'hôpital) à l'entretien que nous eûmes avec Volker Schlöndorff, Laurent-Michel Vacher et moi ("Chroniques" 14, février 76), type même de la "critique" que je critique depuis 15 ans. Rien ne peut plus desservir une politique de gauche que cette approche du culturel "objective" et catéchisante à la fois. Bien que je déteste plutôt le sens de ce que fait Rainer Werner Fassbinder, je reconnais que André Roy fait de "Fox et ses amis" une lecture critique, déchiffrant le fonctionnement spécifique du film avant de le situer politiquement (même "Chroniques" 20-21). Une idée (aussi bien sa pratique) sépare radicalement Morf et Roy: Auparavant, la

(1) NDLR: Afin de mieux situer le débat, voici le début du texte dont fait mention Patrick Straram: "Lang termina sa carrière cinématographique en 1960 dans la déconfiture la plus complète tant par le choix des sujets que par une narrativité de bas commerce. A cette même époque, l'équipe de jeunes critiques des CAHIERS DU CINEMA, droguée par les vapeurs de la fumeuse politique des auteurs et abusée par la relative qualité des Lang d'avant-guerre, porta haut le drapeau du génie langien en en faisant presque le phare de l'histoire du cinéma. Truffaut ne ratait pas une occasion d'encenser le maître. Godard alla même plus loin dans LE MEPRIS: il met en scène un réalisateur en tournage (Piccoli), une vedette (Bardot) et Lang, l'Artiste-Culture qui n'a que Dante et Holderlin à la bouche et quitte la salle en disant: "Ce n'est plus la présence, c'est l'absence de Dieu qui rassure l'homme". Le culte de l'auteur fabriquait son imagerie sur mesure pour mieux croire en ses propres transmutations.

Mais face à l'idolâtrie et à la mystification, il faut rappeler quelques mots d'un iconoclaste célèbre, Brecht qui dans son JOURNAL, à propos de THE HANGMEN ALSO DIE, stigmatise, par des remarques acides, les procédés rapaces et malhonnêtes de Lang. (...)"



A Montréal, Fritz Lang et Jean Renoir

photo Pierino di Tonno

critique servait à décrire le cinéma. Maintenant, elle doit servir à le transformer. L'obéissance au dogme n'y change rien. Change tout (pas d'expérimentation scientifique si le Livre fait Loi). Décrire — ou transformer. Il y a production d'écriture, qui réécrit le film analysé, dans la critique comme la pratique André Roy. Le cinéma qui m'intéresse et me plaît n'est pas celui de Biberman, qui décrit (dont je sais assez le mérite: j'ai présenté "Le sel de la terre" 2 semaines à l'Elysée en 1961, d'ailleurs sans parvenir à associer à l'entreprise les syndicats), mais celui de Jancso, qui transforme — comme à un certain point limite je préfère Godard et Straub à Sanjinès et Littin, Groulx à Arcand. Je ne sais pas d'autre critique, inscrite dans le politique d'y inscrire le culturel (que formule une esthétique, qui renvoie ou non à une éthique). Il est vrai qu'un Véronneau me disait que des marxistes authentiques et conséquents n'avaient que faire d'écrivains aussi petits-bourgeois et décadents que Mallarmé et Lautréamont...

Je n'ai pas cessé de parler de Fritz Lang. (Ce qui précède relève-t-il de l'ordre des règlements de compte? Ceux-ci précisément serviraient à Lang pour dire une Histoire et sa morale.)

Je me souviens d'un Lang admirable lors d'un débat télévisé, pendant le Festival International du Film de Montréal 8, en août 1967, alors que venait d'être interdite la projection de "High" de Larry Kent.

## CENSURE/CRITIQUE

Il suffirait sans doute de penser ce rapport pour savoir quelle critique faire. (Ce qui n'a rien à voir avec faire de la critique de films d'une part, et d'autre part dénoncer la censure.)

Indice, repère. "Cahiers du cinéma" 265, mars-avril 1976. Serge Toubiana: "Il se passe aujourd'hui le phénomène suivant: il faut mettre la critique au pas, et au diapason de la restructura-

tion actuelle, capitaliste, de l'industrie cinématographique. La mettre au pas ne veut pas dire qu'elle fût rebelle auparavant... (...) Disons qu'elle n'était pas **rentable**. Il faut aujourd'hui que la critique soit à la hauteur de ce que lui demande l'industrie: être un rouage de plus de l'appareil, pour **favoriser** la rentabilité du cinéma; **concrètement**, assurer mieux la **promotion** des films, plus que l'information ou la critique. **Comment?** En intégrant les critiques dans les nouvelles fonctions que leur offre l'industrie."

Intégré dans les structures de la production cinématographique hollywoodienne, Fritz Lang n'a cessé d'y traiter de la censure et de la critique. C'est plus difficile mais plus efficient qu'oeuvrer à gauche dans une perspective libérale (ou exécutionnaire mais en vase clos, sans déranger aucun ennemi réel — si l'on pense ici le rapport Marx/Freud, s'éclaire la différence de critique entre André Morf et André Roy, s'éclaire l'utilisation de Brecht d'un Pierre Véronneau et celle d'un Jean-Marie Straub: il en va du devenir **concret** d'une critique marxiste, et que ce soit justement tel critique qui **enseigne** à l'Université Concordia, choisissant d'y enseigner... Truffaut!). Et de "**Fury**" (1936) et "**You only live once**" (1937) à "**While the city sleeps**" (1955) et "**Beyond a reasonable doubt**" (1956), Fritz Lang a composé l'une des oeuvres qui auront le plus écrit une Histoire des Etats-Unis, avec celles de Howard Hawks et de George Cukor. Tandis que "**Rancho Notorious**" (1951) et "**Moonfleet**" (1954) sont de ces films qui construisent un cinéma moderne (quand tant de films "socialistes" reconduisent un langage petit-bourgeois aliéné/aliénant). Lang ne militait pas. Il ne faisait pas d'agitation/propagande. Il faisait des films qui transformaient le cinéma. A propos constamment de la censure et de la critique, toutes les censures, toutes les critiques. Le premier Lang était sans doute trop enclin à faire l'éloge d'un héros germanique deus es machina, l'esthétique, d'une nouveauté indéniable, conduisant trop à la volonté de puissance (ainsi le cycle des "**Niebelungen**" en 1923 et 24; et les "**Mabuse**" en 1922 et 32 et "**Metropolis**" en 1926 ne sont pas sans équivoque). "**M le maudit**" (1931), film d'une rigueur remarquable, inaugure le cinéma qui va se concrétiser dans les contraintes de Hollywood, dont "**Secret beyond the door**" (1948), "**Clash by night**" (1951), "**The big heat**" (1953), "**Human desire**" (1954) ne sont que quelques-unes des pointes les plus acérées. "**M le maudit**", en soi dramaturgie inflexible et exemplaire, est à la fois le constat le plus implacable et le lieu de plusieurs analyses/critiques possibles, oeuvre ouverte donc s'il en est une et à partir d'un enfermement total comme sujet — on est ici à proximité des quelques oeuvres fondamentales qui transformèrent l'intelligence qu'on peut avoir du monde, et je pense à Shakespeare et à Dostoïevski. Mais Lang questionnait l'homme à travers les mécanismes inhérents au cinéma, cet incomparable moyen d'enquête et d'élucidation (si on ne l'efface pas au profit d'un humanisme qui importerait seul et rendrait accessoire le matériau — expressionnisme/impressionnisme). C'est cela le véritable modernisme de Fritz Lang, que je n'ai pas fini de lire.

Le profond malaise provient peut-être de ce que Fritz Lang filme en clinicien **un monde à la fois affalé et crispé**, où tout est relatif à l'argent, à la mercantilisation, et où ne perturbent que des accès d'individus solitaires hors de toute norme (effrayants donc). L'ordre établi est éclaté un court moment de bruit et de fureur, sans perspective autre que celle d'un assouvissement égoïste, qui n'y peut rien changer à la corruption des pouvoirs et la terreur des êtres. Vision d'un monde actuel trop juste pour ne pas déranger en profondeur, et ni la gauche ni la droite n'aiment qu'on les dérange. Mais s'il s'agissait d'une phénoménologie dont la gauche ait à s'occuper au lieu de l'occulter, par là même aggravant le malaise? Quant à moi, ce sont les films confortables que je ne supporte pas, qui m'ulcèrent, quelle que soit leur couverture idéologique précisément ceux conformes à un monde à la fois affalé et crispé, ce monde auquel sait forcer la classe possédante/dominante, à laquelle on ne dispute plus **l'information** (coercition exercée au moyen de l'injustice, l'inconsistance et l'indifférence scientifiquement programmées, contre quoi Lang s'insurgea désespérément toute sa vie, y opposant une oeuvre faite d'intelligence, chaque film visant à fournir une information qui ait pour évidence l'intelligence de la mise en scène — quant à la critique, elle s'insurge ou non: elle ne s'insurge sans doute pas beaucoup, peu important les "déclarations de principes", si l'on en juge par le pouvoir de plus en plus indiscuté qu'acquière toutes les sortes de censures, dont la pire est celle des distributeurs, de films et de toutes les autres marchandises).

Fritz Lang est mort, critique qui inlassablement opposait l'intelligence aux censures: découvrir le larvaire qui lui sur-vit, qui fait le jeu objectivement des pouvoirs occupés à déculturer/dé-

shumaniser. On vit bien à savoir sa mort (et ce qui la provoque). Avec Fritz Lang c'est une part de moi-même qui meurt, éclairant d'autant les provocateurs (qui ont toujours besoin qu'on en finisse une fois pour toutes avec toute intelligence, comme l'indique la résurgence de la mode anti-intellectuels, première bave de la bête immonde, ainsi Brecht appelait-il le fascisme).

Août 67. Avec Jean-Louis Comolli nous étions dans sa chambre à l'hôtel Windsor pour nous entretenir avec Fritz Lang. J'avais mentionné n'avoir pu encore manger. Peu après, un garçon roulait dans la pièce une table chargée d'un repas plantureux, qu'il fallut bien que je termine avant que l'entretien reprenne. Plus tard, il remit joliment à sa place un directeur du Festival International du Film de Montréal en m'ouvrant la portière, qui m'avait été fermée au nez, de la limousine qui devait le conduire à Dorval, j'y allais avec Fritz Lang, ainsi en avait-il décidé sans discussion, aussi indigné soit le directeur. Pas un Québécois n'y aurait pensé, un Québécois du milieu cinématographique. Dans d'autres milieux, au contraire, il dépend de moi seul qu'on y tolère des gens du cinéma. Et je considère vivre du bon bord. Comme Fritz Lang devait considérer vivre du bon bord, filmant dans l'appareil hollywoodien infernal l'Histoire des Etats-Unis, **et le destin de l'homme: c'est l'homme, Censure/Critique**. J'ai revu Lang en 69 à Berkeley. Lui ne me voyait presque plus. Mais il se souvenait très bien du petit singe en peluche que je lui avais offert à Dorval, un petit frère pour celui auquel il m'avait présenté au Windsor.



Fritz Lang avec Johanne Harelle (la vedette de "**A tout prendre**" de Claude Jutra)

Il me plaît de répéter en 1976, en guise de salut à Fritz Lang, ce qu'écrivait en 1957, à propos de "**Beyond a reasonable doubt**", Jacques Rivette: "Rien n'est ici sacrifié au quotidien, ni au détail: aucun propos sur le temps qu'il fait, la coupe d'une robe, la grâce d'une démarche; si l'on note la marque d'un maquillage, c'est pour la suite de l'intrigue. Nous sommes plongés dans un univers de la nécessité, d'autant plus sensible qu'elle fait bon ménage avec l'arbitraire des postulats. (...) Si ce film est négatif, ce ne peut être qu'à la façon du **pur négatif**, dont on sait qu'il est aussi la définition hégélienne de l'intelligence."

Bertolt Brecht: "Nous, les sentiments nous poussent à demander à la raison des efforts extrêmes; et la raison éclaire nos sentiments."

**Parce qu'il utilise le détour de l'inquiétante étrangeté, tout en collant étroitement au réel que la mise en scène déchiffre, c'est le plus vital de l'homme que Lang expose et ausculte, le secret derrière la porte.**

Pratique de la matérialité cinématographique pour elle-même, pour que toutes ses virtualités servent. Morale — tout se joue à l'intérieur d'un spectre censure/critique. L'homme avait chaleur et style, que fondaient intelligence et ironie.

Qu'est-ce qui me fait parler de Fritz Lang?

Le reste.

Et je n'en ai pas fini avec Fritz Lang.

6/8 septembre 76, Montréal

## Au bout de mon âge

Un film québécois de Georges Dufaux.  
**Assistante à la réalisation:** Diane Lé-  
 tourneau-Tremblay. **Images:** Jacques  
 Tougas. **Son:** Jacques Blain, Serge Beau-  
 chemin. **Montage:** Suzanne Allard, Geor-  
 ges Dufaux.

**Producteur:** Jean-Marc Garand. **Produc-  
 tion:** Office National du Film. **Caracté-  
 ristiques:** couleur, 16 mm (documentai-  
 re). **Durée:** 90 minutes. **Distribution:**  
 ONF

La plupart des critiques publiées après le lancement du dernier film de Georges Dufaux soulignaient avec raison la charge dramatique (pour ne pas dire pathétique) de **Au bout de mon âge**. Un couple de vieux très digne, sur le point de quitter la vie, se voit forcé par les circonstances de rompre avec cette simplicité, cette tendresse qui les avaient rapprochés toute la vie. Adélar Levasseur se refuse à prendre le chemin du centre de malades chroniques. Il ne comprend pas qu'à 80 ans, un vieux ne puisse pas mourir chez lui, auprès de sa femme. **Au bout de mon âge**, c'est d'abord ce problème du déracinement que doivent affronter trop de nos vieux dans notre société de "foyer d'accueil", de "foyer de l'âge d'or"...

Jean V. Dufresne a bien résumé ce film dans sa chronique du 22 avril 1976 (Montréal-Matin): "*Le film relate plus qu'il ne raconte, avec une effrayante sérénité, le subtil et implacable processus de dépaysement chez le vieux Levasseur arraché à sa vieille, à son logis, à ses objets. Il ne lui reste plus qu'à fumer le cigare et qu'à se souvenir de son âge*".

S'il y a une première leçon à tirer de **Au bout de mon âge**, c'est sûrement qu'on ne dépayse pas des vieux de 80 ans n'importe où et n'importe comment.

Ce film de Georges Dufaux, comme son précédent sur les services d'urgence dans nos hôpitaux québécois, **A votre santé**, interroge d'abord notre degré de "civilisation" actuelle. Nous sommes une génération de Québécois qui avons perdu trop vite la mémoire. Pendant des générations, nous avons accordé à nos personnes âgées la place d'honneur à l'intérieur de nos cellules familiale et sociale. Depuis une dizaine d'années, nous les parquons dans des foyers anonymes pour les oublier le plus rapidement. En oubliant du même coup que nous finirons peut-être un jour comme Adélar Levasseur, impotent, incapable de répondre à ceux qui prennent les décisions pour les vieux.

Au-delà de la remise en cause des politiques caduques du ministère des

Affaires sociales du Québec, Dufaux questionne la conscience collective des Québécois de 1976, celle qui fait que nous conservons toujours quelques structures mentales et affectives différentes des Américains ou des Anglais. "*Si les soins à domicile avaient été bien organisés, si Mme Levasseur avait eu de l'aide durant la nuit, quel-qu'un deux après-midis par semaine pour qu'elle puisse faire ses courses, et si elle avait eu l'assurance d'une assistance médicale à n'importe quel moment de la nuit et du jour, ç'aurait été bien différent. En Suède, il y a huit fois plus de personnes qui s'occupent des gens âgés qu'ici. Nous avons construit quelques belles bâtisses et établi des services, mais ce n'est pas considérable. Ce n'est pas comme autrefois: les vieux avaient un rôle familial et bien souvent économique. Du fait qu'on les a dépossédés, plus, qu'on les a sortis de la maison, ils vont effectivement fonctionner de plus en plus mal. Il va falloir arrêter de penser à des solutions globales et de confier au gouvernement le rôle qu'on ne veut pas assumer. Les soins à domicile coûteraient moins cher que la construction de ces baraques-là et seraient plus efficaces. Quand il y a deux ou trois personnes âgées dans une rue, les voisins devraient pouvoir en prendre soin.*" (La Presse, 1er mai 1976).

Nous avons oublié ce que nos ancêtres nous avaient laissé en héritage: l'attachement à nos racines individuelles et collectives. Je dirai qu'on juge plus une nation qu'une société à ce qu'elle fait de ses vieux.

**Au bout de mon âge** peut être considéré comme un film nationaliste, patriotique même, si l'on admet avec son réalisateur que les Québécois ont perdu le sens de leur patrimoine familial. S'occuper de ses vieux, les laisser mourir comme ils veulent, ne pas laisser cette responsabilité entre les mains des fonctionnaires gouvernementaux, c'est lutter pour l'autonomie de notre collectivité.

En plus, si l'on replace un film comme **Au bout de mon âge** dans le contexte global du cinéma québécois, on ne peut s'empêcher de le considérer comme une réponse au film "idyllique" de Jean-Pierre Lefebvre, **Les dernières fiançailles**.

Lefebvre avait choisi de nous montrer un couple de vieux sur le point de mourir en toute sérénité, entouré de pommiers en fleurs. Leur vieillesse, leur troisième âge, coulait comme une fontaine de Jouvence...

On avait reproché à Lefebvre, lors de la sortie de son film, son manque de conscience des problèmes actuels du troisième âge. Mais par contre, **Les dernières fiançailles** nous donnait



une admirable leçon de cinéma intimiste.

Désormais, pour être "honnête", il faudra programmer le film de Dufaux avec celui de Lefebvre dans les foyers de personnes âgées. On aura alors les deux côtés de la médaille de la vieillesse québécoise...

En somme, **Au bout de mon âge** s'inscrit bien dans la tradition du cinéma direct de l'ONF pour une raison fort simple: après avoir vu un film comme celui-là, les chroniqueurs des affaires sociales dans les journaux sentent le besoin de prendre la parole et de remplacer les critiques de cinéma.

Quand la majorité des films québécois concerneront tous ceux qui s'occupent de transformer la société québécoise; quand, dans les journaux d'ici, les critiques de cinéma seront remplacés par leurs confrères et les éditorialistes, on pourra dire que le cinéma québécois questionne résolument sa réalité sociale et nationale. Car le cinéma direct québécois (comme celui que pratiquent Georges Dufaux, Pierre Perrault, Bernard Gosselin, Arthur Lamothe, Maurice Bulbulian, Gilles Groulx, Robert Favreau, Michel Gauthier, etc.) n'a d'autres prétentions que de nous faire éclater en plein visage nos injustices sociales, nos erreurs collectives, notre peu de

conscience historique. Filmer pour que nos vieux, entre autres, meurent en harmonie, sans sacrer d'impuissance.

Pierre Demers

## Cap d'espoir

Un film québécois de Jacques Leduc. **Assistant à la réalisation:** Lucien Ménard. **Images:** Alain Dostie et Claude Larue. **Assistant à la caméra:** Guy Rémillard. **Musique:** Denis Drapeau—Chanson: "La révolution française". **Son:** Yves Sauvageau. **Montage:** Claire Boyer. **Interprètes:** Denis Drapeau, Sylvie Paquette.

**Producteur:** Pierre Maheu. **Production:** Office National du Film. **Caractéristiques:** couleur; 16 mm. **Durée:** 58 minutes. **Distribution:** ONF.

En février dernier, l'ONF levait l'interdit de diffusion du film **Cap d'espoir** de Jacques Leduc produit durant les mois d'été de 1968. A l'époque, le film avait été jugé trop "vulgaire" ("ass whipping is distasteful" selon

Hugo McPherson) pour être montré dans le circuit communautaire de l'ONF.

En fait, c'est plus l'époque que l'ONF qui a "censuré" ce film comme l'admet d'ailleurs Jacques Leduc dans le cahier numéro 12 du CQDC préparé par Jean-Pierre Bastien et Pierre Véronneau: "Si **Cap d'espoir** arrivait aujourd'hui, il n'y aurait plus de problèmes. Les problèmes que la direction voyait étaient vraiment des problèmes moraux, genre dialogue grossier, scènes grossières, etc. Mais on a accordé plus d'importance à **Cap d'espoir** qu'il en méritait" (p. 48, Jacques Leduc, essai de travail d'équipe, CQDC, Juillet 1974).

Sur ce point, l'interdit pour quelques années de **Cap d'espoir** fait penser à celui du documentaire de Louis Portugais produit par le Parti libéral de Jean Lesage, **Jeunesse année 0** (1964). En 1964, en pleine révolution tranquille, les parents acceptaient mal de voir et d'entendre leurs enfants — qui venaient de "gagner" le droit de vote à 18 ans — dire qu'ils approuvaient les actions violentes des premières cellules felquistes. Ces aînés, ces élites politiques à peine sortis de la grande noirceur se demandaient pourquoi leurs enfants lisaient à la terrasse des cafés **Les fleurs du mal** de Baudelaire et négligeaient leur devoir dominical (messe et vêpres). Ce qui choquait dans **Jeunesse année 0**, c'était d'entendre (le film est un long interview avec de jeunes québécois de toutes les régions du Québec) notre jeunesse douter de ses hommes publics et oser remettre en cause l'organisation des loisirs de leur municipalité (sic).

Aujourd'hui, **Jeunesse année 0** fait sourire. Mais situé dans son contexte socio-politique, il se justifie. Comme d'ailleurs ce **Cap d'espoir** de Jacques Leduc.

En 1969, un an avant les événements d'octobre, on (la société québécoise dans son ensemble, et l'ONF en particulier) accepte mal de voir et d'entendre un collégien québécois sacrer contre l'information officielle, c'est-à-dire Power Corporation, les manchettes des journaux de la belle province, la télévision quotidienne, notre "american way of live", nos gros chars, nos politiciens démagogues et notre belle jeunesse amorphe et impuissante.

Dans un film comme **Cap d'espoir**, il y a toute la démobilisation des étudiants québécois après les occupations des Cégeps de 1968. Il y a également ce besoin bien légitime des jeunes d'alors de montrer leur cul et de faire "manger de la merde" aux spectateurs de leur vie, leurs parents, leurs profs, leurs politiciens et les idoles des autres. Ce qui suffit amplement pour faire un anti-film documentaire sur notre jeunesse en vacances autour

de la Gaspésie. Comme toute contestation spontanée, comme toute révolte, le film de Jacques Leduc manque de "structures", comme diraient Bastien et Véronneau.

Quand on est désabusé, quand on veut couper les ponts avec une génération et une mentalité, pour ne pas dire une époque, ce n'est pas toujours facile et possible de structurer le récit, le discours critique. Il vaut d'ailleurs mieux que la révolte (essentiellement individuelle dans **Cap d'espoir**) coule de source, spontanément comme le sable de la mer. Malgré tout, on ne peut difficilement rester insensible à ce tour guidé de Gaspé que nous propose Denis Drapeau, ce "Pierrot le fou, du cinéma québécois," le petit cousin de cet autre personnage aussi révolté joué par Pierre Harel dans **Entre tu et vous** de Gilles Groulx.

**Cap d'espoir** est essentiellement le cri d'impuissance d'une jeunesse québécoise sur le point de tomber dans le "bag" des révoltes individuelles et mystiques. Ce que symbolise, à mon avis, cette présence féminine muette tout au long du film. On retient également de **Cap d'espoir** ces jeux de mots parfois subtils de Denis Drapeau comme, par exemple, "Au Québec on brûle beaucoup de choses, sauf les étapes".

Comme **Jeunesse année 0**, **Cap d'espoir** fût nécessaire en son temps. En voyant ce beau plan de la Maison du Pêcheur de Percé on comprend pourquoi Jacques Leduc se trompe en répudiant ce film. **Cap d'espoir** a son importance pour le cinéma québécois qui ose dénoncer. Merci monsieur Lamy...

Pierre Demers

## Chanson pour Julie

Un film québécois de Jacques Vallée. **Scénario:** Jacques Vallée et Michel Garneau (d'après une suggestion de Jean-Pierre Ferland). **Images:** François Protat. **Musique:** Jean-Pierre Ferland et André Perry. **Son:** Pierre Blain. **Montage:** Avdé Chiriaeff. **Interprètes:** Anne Dandurand (Julie), Jean-Pierre Ferland (Paul), Danielle Roy (Jeanne), Frenchie L. Jarraud (Eddie), Valérie Panaccio (Julie à 7 ans), Jacques Thisdale (Georges).

**Producteur:** Pierre Lamy. **Production:** Les Productions Pierre Lamy Ltée; avec le concours financier de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. **Caractéristiques:** couleur, 35 mm. **Durée:** 92 minutes. **Distribution:** Cinépix Inc.

Même pour un cinéaste pourvu d'une certaine expérience technique, la réa-

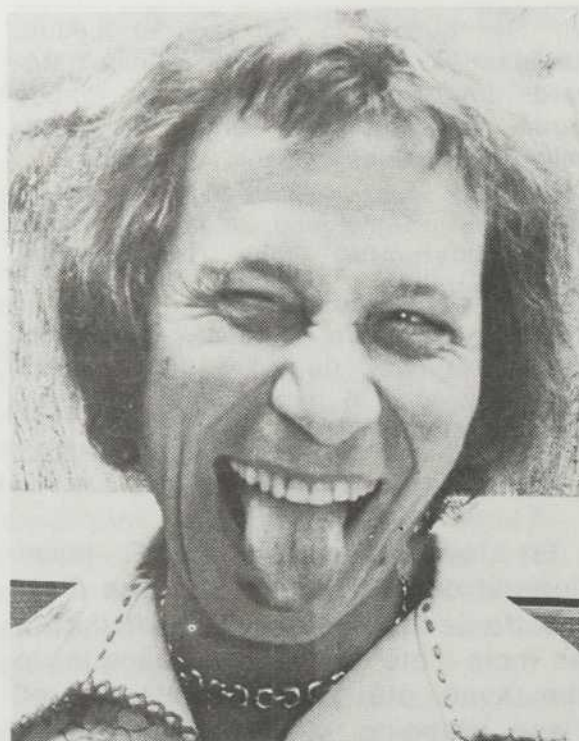
lisation d'un premier long métrage dramatique représente une aventure semée de périls. Une fois l'énorme machine lancée sur les rails, il faudra la maîtriser jusqu'à la fin. Ne pas seulement savoir où l'on veut la mener, mais l'y mener. Perd-on, en cours de route, le contrôle d'un seul élément, c'en est fait, le fragile équilibre est rompu... On m'aura vue venir avec mes gros sabots. Ces précautions oratoires sont destinées à nous rappeler que si une première oeuvre nous déçoit, il ne faudrait pas condamner irrémédiablement son auteur mais lui accorder le bénéfice du doute... en tout cas jusqu'à son prochain film.

Pourquoi **Chanson pour Julie** m'a-t-il déçue? Il y avait, au départ, des éléments prometteurs: un scénario intéressant, une distribution neuve et un débutant chevronné: Jean-Pierre Ferland. En train d'accoucher de son premier enfant, une jeune femme se souvient (et se délivre) de son premier amour. On revit cette histoire depuis l'enfance de Julie. Julie (Anne Dandurand) est amoureuse de Paul (Jean-Pierre Ferland) qu'elle connaît par coeur puisque son père (Frenchie Jarraud) est l'imprésario et le producteur du chanteur célèbre. Toujours, Paul la repousse avec un mélange de complicité et de lassitude. A quinze ans, Julie décide d'en avoir le coeur net et force l'intimité de son idole en s'installant quelques jours dans sa ferme. Peine perdue. Paul, quadragénaire désabusé, a opté pour la solitude et n'a pas envie de recommencer sa vie avec une adolescente. Julie en sera quitte pour un gros chagrin et on suppose que la naissance de son enfant sera pour elle une renaissance.

Je veux croire que tout cela se tenait fort bien sur papier. Alors comment cette histoire s'est-elle déglinguée à ce point au tournage? Je pense qu'il faut avant tout en imputer la faute à la di-

rection des comédiens. La jeune comédienne qui interprète le rôle de Julie n'est pas sans qualités. Elle a des intonations justes, des moments de vérité. Malheureusement, on la fait jouer, les trois quarts du temps, dans un registre qui n'est visiblement pas le sien. Je sais bien que l'adolescence passe pour être l'âge bête, l'âge des fous rires et des pitreries. Mais cela ne justifie pas le comportement hystérique qu'on prête à Julie dont le rire perpétuel finit par devenir suppliciant. On attendait avec une certaine curiosité les débuts à l'écran de Jean-Pierre Ferland. Je ne crois pas que **Chanson pour Julie** contribue à redorer son blason. Je suppose que ce personnage devait être complexe et attachant: désabusé parce que blessé par la vie, refermé sur lui-même parce que trop sensible et craignant de souffrir davantage. Or, le Paul incarné par Ferland est un être sans profondeur, égoïste, sûr de lui jusqu'à la prétention et qui, du début à la fin du film, ne sait exprimer que l'agacement. Il lève les yeux au ciel, pousse des soupirs, excédé par cette petite qui, vraiment, dépasse les bornes... Le personnage en devient antipathique et, malgré soi, le spectateur est porté à effectuer un transfert Paul/Ferland. Car Ferland n'est pas un comédien, on ne l'a jamais vu se mettre dans la peau d'un autre. Et voilà que, dans un long métrage dont il a conçu l'idée originale, ce chanteur populaire joue le rôle d'un chanteur populaire. On a presque l'impression que **Chanson pour Julie** pourrait être ainsi dédicacé aux jeunes admiratrices de Ferland: Mesdemoiselles, votre encombrante admiration me fatigue, fichez-moi la paix, je suis très bien, tout seul, avec mes musiciens, ma guitare, mes chevaux et mes chèvres!...

Mais la palme du mauvais comédien revient sans contredit à Frenchie Jarraud en Eddy, le père de Julie. Mè-



●●

**LE CONSERVATOIRE  
D'ART  
CINÉMATOGRAPHIQUE**

présente

**PERSPECTIVES  
DU CINÉMA FRANÇAIS  
1976**

**L'affiche rouge,**  
de Frank Cassenti  
le jeudi 14 octobre, à 19h.

**Le juge et l'assassin,**  
de Bernard Tavernier  
le jeudi 14, à 21h.

**Un animal doué de déraison,**  
de Pierre Kast  
le vendredi 15, à 19h.

**Dehors-Dedans,**  
d'Alain Fleischer  
le vendredi 15, à 21h.

*Dessins animés et Cie,*  
(12 courts-métrages)  
le samedi 16, à 19h.

**Numéro Deux,**  
de Jean-Luc Godard  
le samedi 16, à 21h.

**Une femme fatale,**  
de Jacques Doniol-Valcroze  
le jeudi 21, à 19h.

**Quand tu disais Valéry,**  
les ouvriers de Saint-Nazaire  
le jeudi 21, à 21h.

**Je suis Pierre Rivière,**  
de Christine Lipinska  
le vendredi 22, à 19h.

**Madame G., ou la fabuleuse  
histoire de Jeanne, plongeuse,**  
par Jean-Luc Miesch  
le vendredi 22, à 21h.

**Touche pas à mon copain,**  
de Bernard Bouthier  
le samedi 23, à 19h.

**Arriba Espana,**  
de José Bersosa  
le samedi 23, à 21h.

**La république est morte à Dien Bien Phu,**  
par Jérôme Kanapa  
le dimanche 24, à 19h.

Université Concordia, 1455 Blvd Maisonneuve, Montréal

**Le lecteur du  
Devoir est  
intéressé au cinéma**

*Edsall Research a posé la question suivante à nos lecteurs: Approximativement combien de fois par mois allez-vous au cinéma?*

**Réponses**

Pas du tout	0%
Moins d'une fois par mois	7%
Une ou deux fois par mois	68%
Trois ou quatre fois par mois	23%
Pas de réponse	2%
<b>TOTAL</b>	<b>100%</b>

**LE DEVOIR**  
Montréal

**Le CP16R est la vraie  
caméra de studio**



**"Le CP16R!  
Une Caméra de Studio!"  
Mais voyons!**

*Herb Lightman,  
Rédacteur,  
American  
Cinematographer.*

"Le CP16R s'est avérée la plus silencieuse de toutes les caméras professionnelles et la plus facilement adaptée aux modifications nécessaires à une bonne caméra de studio. Alors, en voilà du nouveau!"  
Herb Lightman, American Cinematographer.  
Vous la trouverez chez A.L. Clark.

**CINEMA PRODUCTS, CP16R,  
Un système  
de caméra complet.**



**Alex L. CLARK CO. LTD.**

Toronto - Montréal - Calgary  
Toronto: téléphone (416) 255-8594  
30, Dorchester Ave.

me avec beaucoup d'imagination, je demeure perplexe. Comment, dans le scénario original, ce personnage a-t-il pu avoir un soupçon de vraisemblance? Il faut avouer qu'il a bien des énormités à faire passer. Il semble avoir hérité de toutes les déficiences du dialogue, des répliques les plus lourdes et les plus bêtes. Est-ce qu'on aurait voulu en faire un personnage comique? Il traverse le film avec l'à propos d'un chien dans un jeu de quilles et la grâce d'un pantin désarticulé.

Je ne sais pas si on a eu raison de reprocher à François Protat ses images "trop parfaites". Si on ne croit guère aux personnages et aux situations, c'est parce que les comédiens sont mal dirigés, les séquences mal construites, et non parce que les plans sont trop bien cadrés. L'édition de luxe, si habilement mise en page soit-elle, d'un texte faible ne fera pas passer le texte. Or, certaines séquences sont construites avec une maladresse qui leur fait complètement rater leur but. Ainsi, l'incroyable séquence de la bande de "motards" qui, Julie en tête, envahissent bruyamment la ferme de Paul idyllicquement occupé à chanter avec ses musiciens. L'invasion des barbares au pays des artistes. Mais on n'y croit plus dès que les barbares et les artistes se mettent à ouvrir la bouche: c'est d'une insupportable fausseté. La scène où Julie tente de monter sans selle et de dompter un cheval rétif (on comprendra le symbole) est un autre exemple d'amateurisme: pas besoin d'être un expert en équitation pour sentir que la tentative et la chute sont grossièrement truquées. Enfin, je crois que cette maladresse est encore plus grave dans une séquence-pivot du film: celle où Paul et Julie se retrouvent sous les mêmes draps. Il serait fort important, pour la compréhension de ce qui va suivre, qu'on sache s'ils font l'amour ou pas. Or, on a très nettement l'impression que non. Plus tard, le dialogue nous dit que oui... On finit par ne plus penser qu'à cet insoluble et irritant problème!

La musique de Jean-Pierre Ferland est décevante: de gros effets avec tout l'arsenal des instruments électriques, synthétizer, etc. Il en résulte une bouillie sonore qui n'arrange pas les choses. Là-dessus, ami lecteur, je te renvoie à mon premier paragraphe...

Francine Laurendeau

cinéma  
québec

Abonnez-vous!

## Jos Carbone

Un film québécois de Hugues Tremblay. **Scénario:** Hugues Tremblay (d'après le roman de Jacques Benoît). **Images:** François Protat. **Musique:** Le groupe Conventum (André Duchesne et Jean-Pierre Bouchard). **Son:** Jacques Blain. **Montage:** François Dupuis. **Interprètes:** Yvon Barrette (Jos Carbone), Han Masson (Germaine), Katerine Mousseau (Myrtie), Jean-Pierre Saulnier (Pique), Raymond Belisle (Pierrot).

**Producteur:** Bernard Lalonde. **Production:** Cinénord Inc.; avec le concours financier de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne. **Caractéristiques:** couleur; 16 mm. **Durée:** 82 minutes. **Distribution:** Cinénord Inc.

Le 26 mars dernier, un cinéaste de Chicoutimi, Hugues Tremblay, lançait son premier long métrage "professionnel" dans deux salles de France Film, Le Capitol de Chicoutimi et Le Centre de Jonquière. C'était **Jos Carbone**, d'après le roman de Jacques Benoît.

Ce même cinéaste avait co-réalisé avec Gilles Marchand en 1967, **T-Bone Steak dans les mangeuses d'hommes**, un brouillon underground plutôt confus. Ce **Jos Carbone** qu'on a pu voir en première dans la région du Saguenay-Lac St-Jean — avant d'être lancé à Montréal toujours chez France Film — passera sans doute à l'histoire du jeune cinéma québécois comme l'une des entreprises les plus suicidaires montées par un jeune cinéaste d'ici.

Hugues Tremblay a cru qu'en filmant des comédiens dans des décors "naturels et sauvages" comme le Mont Valin (en automne) en haut de Chicoutimi, il arriverait à nous restituer un climat de cataclysme univer-

sel comme le suggère le roman de Jacques Benoît. Malheureusement pour lui, et aussi pour nous, son film étonne par sa naïveté.

Ce qu'il a retenu de l'ouvrage de Benoît, c'est l'histoire de cinq survivants (deux femmes et trois hommes) isolés sur "quelques arpents de verdure" (comme le souligne le communiqué de presse)... et de neige. Les beaux couchers de soleil, les belles images du Mont Valin dans toutes ses couleurs automnales, ne peuvent nous faire oublier les rapports qu'entretiennent ces cinq "survivants" d'une fin du monde très difficile à imaginer.

Les rapports qu'entretiennent ces personnages sont très élémentaires dans le roman de Benoît, mais dans son film, Hugues Tremblay les a rendus d'une simplicité ridicule. On n'arrive pas à croire que ces cinq survivants tentent de refaire "l'espèce humaine". Quand Jos Carbone (Yvon Barrette) rentre de la classe (?) le soir et retrouve sa compagne Myrtie (Katerine Mousseau) dans sa cabane, il mange sa soupe et lui glisse gentiment à l'oreille: "C'est bon par où ça passe, d'la bonne soupe..." (sic).

Des dialogues de ce calibre, on peut en relever presque à toutes les séquences du film. Et on est bien obligé de les suivre ces "paroles de fin du monde", si l'on veut oublier le mélodrame invraisemblable que nous a monté Hugues Tremblay.

Jos Carbone (le frère puiné de la petite Aurore, l'enfant martyre) ne veut pas perdre sa belle compagne Myrtie (maquillée et habillée comme les filles d'Outremont qu'on rencontre sur la rue St-Denis à Montréal). Il persuade son proche voisin qui vit sous terre, Pique (Jean-Pierre Saulnier) de fouiller les bois à la recher-



che d'un inconnu (Pierrot, interprété par Raymond Bélisle) qui rôde. Suivent des poursuites, des bagarres, des coups de feu et des séquences d'un mélo consommé. La compagne de Pique, Germaine (Han Masson) en profite pour séduire l'inconnu sauvage et assommer son compagnon lui aussi fort jaloux. Et comme Ti-Jos Carbonne a du coeur (un personnage dans la lignée des "Tit-Jean au pays de..." ou des "Ti-Ken" des films de Roger Laliberté) il finira par coller les épaules du gros méchant Pierrot... avant d'agoniser dans les bras de Myrtie... Le reste fait partie de la petite histoire du jeune cinéma québécois.

En somme, Hugues Tremblay n'a pas su contrôler les éléments de son film. Son scénario reste invraisemblable; ses dialogues sont d'une banalité inimaginable; sa direction d'acteurs, complètement nulle et aucun comédien n'arrive à trancher sur le ton faux des autres; enfin, son montage est on ne peut plus élémentaire et conventionnel.

Les beaux paysages du Mont Valin et les images de François Protat n'arrangent rien. Pas plus que les décors naïfs d'André Loiseau et la musique trop progressive (pour ce faux film futuriste) du groupe Conventum. **Jos Carbonne** tombe dans le mélodrame pour la simple raison qu'on n'accep-

te pas une seconde le bateau fantastique ou de science-fiction) que nous monte son réalisateur. Cela ne colle pas du tout, cette "histoire de cinq survivants au lendemain d'un cataclysme mondial". Seul un critique complaisant comme Georges-Hébert Germain (**Le Dimanche** du 4 avril 1976) peut se poser des questions après avoir vu un tel brouillon: "*Ca finit mal. Ca finit même complètement, bêtement et irrémédiablement mal pour la plupart des héros de cette aventure. Et le spectateur sort de là en se demandant où va le monde (et le jeune cinéma québécois...). La question vient de lui être posée cruellement. Et on lui a signifié en même temps qu'il doit chercher en lui les principaux éléments de solutions*".

En fait, Hugues Tremblay n'a réussi que son "blitz" publicitaire précédant la sortie de **Jos Carbonne**. La presse nationale (**La Presse** et **Le Jour** du vendredi 26 mars 1976; **Le Soleil** du samedi 27 mars 1976) et régionale (**Le Quotidien** des 20 mars 1976 et 26 mars 1976; **Le Réveil** du 23 mars 1976) ont abondamment pu-

blié les communiqués de presse élogieux, les photos du film, et les propos de Tremblay.

Mais ce "blitz" publicitaire et les nombreux posters collés dans toutes les vitrines de Chicoutimi et de Jonquière n'ont pas particulièrement moussé la carrière commerciale de **Jos Carbonne**. 922 personnes ont vu ce long métrage québécois au Capitol de Chicoutimi et au Centre de Jonquière, dans la semaine du 26 mars.

En somme, **Jos Carbonne** vient de faire la preuve que certains jeunes cinéastes québécois ignorent encore le cul-de-sac du circuit commercial québécois et continuent à faire des longs métrages sur les modèles hollywoodiens (avec petites vedettes locales, grosse publicité ridicule, puissant mélodrame, et fausse représentation). Je suis convaincu que si **Jos Carbonne** avait été un film potable, le public et les critiques l'auraient moins boudé. Non, décidément, l'espoir de la distribution des films québécois ne viendra pas de Chicoutimi...

Pierre Demers

## ASSURANCE FILMS

êtes-vous assurés d'une protection adéquate?

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

2360 Lucerne  
Montréal 305  
(514) 735-2579

**MICHAEL DEVINE  
ET ASSOCIES LTEE**



Service de Cinémathèque Moderne  
Modern Talking Picture Service

1055 Beaver Hall Hill - suite 200 A - Montréal H2Z 1S5  
Tél. : (514) 878-3644

### FILMS GRATUITS - 16 mm.

disponibles pour écoles, cégeps, universités, associations professionnelles, culturelles, sportives, clubs divers.

Catalogue complet disponible sur demande.

Gilles Teasdale, gérant



FILM OPTICALS (Québec) Ltée Ltd.

1157, rue Wellington, Montréal H3C 1V9

937-2336

Un service cinématographique complet comprenant toutes les phases de l'animation, de l'optique et d'effets photographiques spéciaux.

A complete film service in all phases of animation, optical and special photographic effects.



FILM TITLES (Québec) Ltée Ltd.

937-4138

Spécialistes en création artistique et l'exécution de titres, de graphiques et de dessins animés.

A complete creative art service in all phases of animation titles and graphics.

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



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



**CAM CANADA  
LTÉE**

Le catalogue sonore le plus prestigieux dans le monde de la sonorisation . . . publicité, court-métrage, long-métrage.

Visionnement de vos films sur Moviola - 16mm/35mm - salle de montage

Adresse: 154 est, rue St-Paul  
Montréal  
Téléphone: 861-9917 861-9918

## Born for Hell

Un film international de Denis Héroux.  
**Images:** Denis Héroux. **Scénario:** F.G. Ranger, en collaboration avec Denis Héroux et Clem Wood. **Montage:** Yves Langlois. **Interprètes:** Mathieu Carrière, Debby Berger, Christine Boisson, Myriam Boyer, Eleonora Fani, Ely de Galeani, Carole Laure, Eva Mattes, Andrée Pelletier, Emmy Bessel, Carl Kreinbaum.

**Producteurs exécutifs:** Peter Fink, George Reuther. **Compagnies de production:** Studio Film G.M.B.H. Bemdesdorf - Tit Sinproduktion G.M.B.H. Munchen, Filmel (Paris), Compania Cinematografica Champion Spa Rome (Carlo Ponti), Cinévidéo Inc. (Montréal), Les Productions Mutuelles Ltée (Montréal). **Caractéristiques:** 35mm, couleur. **Durée:** 97 minutes.

**Born for Hell:** trois mots tatoués sur le bras d'un jeune Américain, déserteur du Vietnam, détenteur d'une belle médaille pour "meurtres accomplis" dans la dite guerre. En escale à Belfast (mais indifférent à ce

qui s'y passe), il tue en une nuit huit jeunes infirmières et tente de se suicider le lendemain.

Pourquoi un Américain? Pourquoi ce tatouage? Pourquoi Belfast? Pourquoi ces meurtres? Pourquoi ces infirmières? Pourquoi le suicide? Rien dans le scénario n'amorce une articulation cohérente entre ces diverses anecdotes.

Rien dans le scénario, non plus, qui ne ressemble à une progression dramatique. Rien d'"infernale" qui puisse accrocher le spectateur, lui faire ressentir quelque émotion ou l'intéresser à l'événement. Rien dans l'interprétation qui ne donne du relief ou de la densité aux personnages, ou qui simplement les rend plausibles. Rien d'original dans une photographie qui reste simplement "honnêtement mécanique".

Six fois rien, donc, que **Né pour l'enfer**. Même pas l'habituelle prétention "sociologique" des films de Denis Héroux.

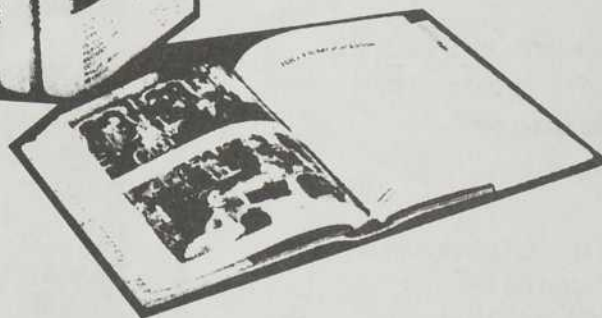
Yves Lever

# L'Avant-Scène



vient de paraître  
le 8<sup>ème</sup> tome

**ANTHOLOGIE  
DU  
CINÉMA**



La plus importante encyclopédie  
internationale du cinéma

Quatre-vingt réalisateurs et acteurs • 4200 pages • 2300 photos

Ouvrage indispensable dans toute bibliothèque

Documentation complète sur demande

Chaque tome : France 48 F. (Etr. 48 F. + 2,50 F. port)

■ "L'Avant-Scène" a édité 800 pièces et 180 films.

■ Textes intégraux et photos. Le numéro 7,50 F. (Etr. 9 F.)

■ 15 000 abonnés dans 65 pays.

27, rue Saint-André-des-Arts, Paris-6<sup>e</sup> - C.C.P. Paris 7353.00.

# 1+1=3

Parfois, grâce aux efforts combinés de plusieurs personnes ou compagnies l'on arrive à atteindre un certain degré d'excellence. Où serait donc Bonnie sans Clyde – et que dire de Rogers et Hart, de Burns et Allen, et sans oublier Laurel et Hardy, ou McCann et Erickson.

Chaque équipe a eu un élément en commun – dans l'union ils se sont améliorés... Ils ont rehaussé leurs talents mutuels – et maintenant, au cinéma nous avons formé une équipe que nous croyons supérieure aux autres. –

#### **QUINN LABS ET MIRROPHONIC SOUND.**

Lorsque nous développons votre film, nous veillons à la qualité, nous sommes intéressés non seulement à votre film mais aussi à votre cédule. Lorsque vous faites imprimer des copies, nous effectuons vos envois. Vous obtenez la qualité désirée, sans délai. Chez Mirrophonic nous avons assemblé l'équipement sonore le plus raffiné en Amérique du Nord avec les meilleurs mixeurs.

# QUINN LABS

# MIRROPHONIC SOUND

De plus, nous avons trois studios de mixage – un offrant la plus grande capacité de synchro SFX. Nous avons le remplacement de dialogue automatique et le service d'effets sonores le plus important au pays. Si nous n'avons pas le carillon de l'oratoire St-Joseph en réserve, nous l'obtiendrons.

Nous avons des salles de montage offrant l'équipement le plus moderne afin de faciliter votre travail de montage – et de l'accélérer.

Quinn Labs et Mirrophonic Sound forment une équipe naturelle.

#### **QUINN MIRROPHONIC.**

Tout comme – Rogers et Hart, le cinéma et le maïs soufflé, Proctor et Gamble – Laurel et Hardy, Marks et Spencer, le beurre d'arachide et les confitures, Antoine et Cléopâtre, Lone Ranger et Tonto, Blanche Neige et les Sept Nains, Tarzan et Jeanne, Mirrophonic et Quinn, Quinn et Mirrophonic – Téléphonez-nous en tout temps.

## MIRROPHONIC SOUND

869-1781

QUINN LABS  
368-3011

“Nous sommes toujours là pour vous servir.”

BIBLIOTHEQUE NATIONALE

(s.p.)

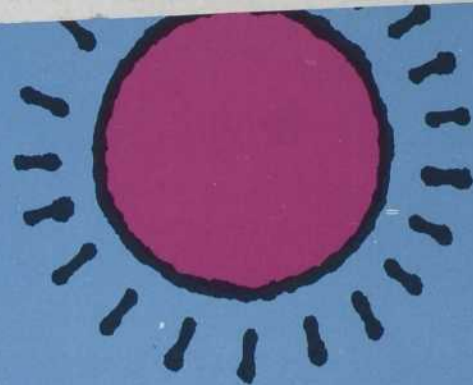
Périodiques

1700 St-Denis, MONTREAL, Québec

H2X 3K6

## SERVICES CINEMATOGRAPHIQUES PROFESSIONNELS

- o doublage et postsynchronisation
- o développement et tirage tout format
- o studios pour enregistrements - mixages - musique
- o salles de visionnement
- o repiquages magnétiques et optiques tout format
- o unité mobile pour tournage 16 et 35mm
- o montage
- o élimination des égratignures



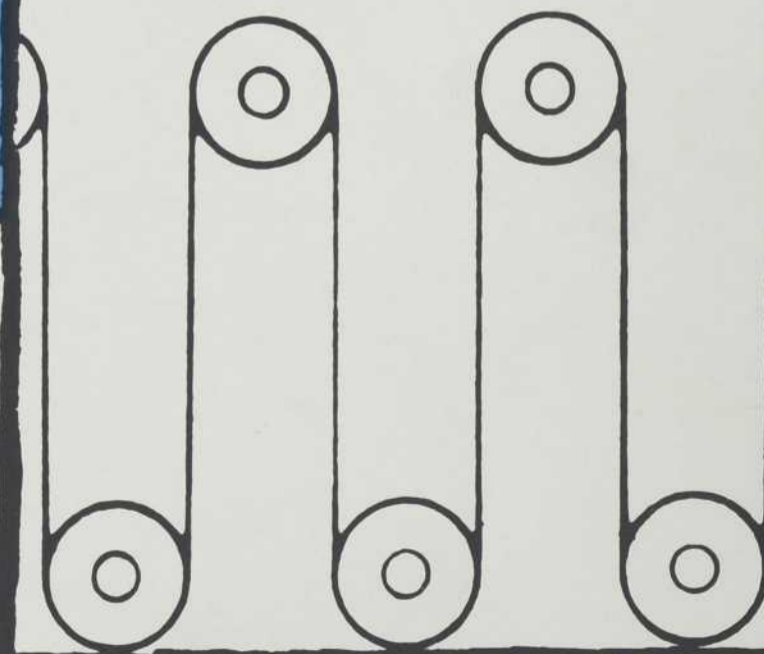
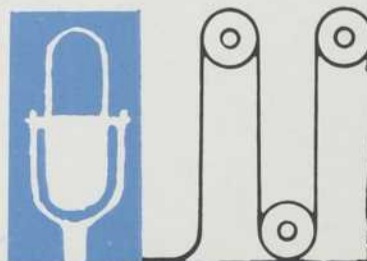
# BIENTÔT!

1500 PAPINEAU

# lab INC.

1070 BLEURY — 878-9562

sono



BIBLIOTHEQUE  
NATIONALE  
**DE**

# MIEUX EN MIEUX