

objectif

PÉRIODIQUES

MAI 16 1967

BIBLIOTHÈQUE
DE MONTRÉAL

revue indépendante de Cinéma



Élysée
35 MILTON / 842-6053

Vous verrez...

Manette - Deux ou trois choses que je sais d'elle
Des oiseaux petits et gros - La collectionneuse
Mouchette - Les chevaux de Feu - La Punition
Brigitte et Brigitte - La Douceur du Village
Masculin - Féminin - Les Créatures - La chinoise

La direction



MANETTE
FACE OF ANOTHER
PARIS VU PAR... PUNITION. LA
INSECT WOMAN, THE BESTIAIRE D'AMOUR
COPAINS, LES FIANCES, THE ALOUETTE (Paricsta)
CHASSE AUX LIONS À L'ARC, LA FILLE ET DES FUSILS, UNE
MAIN BASSE SUR LA VILLE HOMME ET UNE FEMME, UN ANIMAUX, LES
DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE TRAGÉDIE DE LA MINE, LA JUDEX
PAS QUESTION LE SAMEDI JOURNAL D'UN FOU THOMAS L'IMPOSTEUR
PASSAGÈRE, LA VIRIDIANA PASSENGER, THE GALIA
TERRE DES ANGES GOLDSTEIN PARIS VU PAR...
COPAINS, LES HANDS OVER THE CITY JUDEX
VIRIDIANA

135 EST, RUE SHERBROOKE, SUITE 205, MONTRÉAL, QUÉ. — TÉL. (514) 844-1791



objectif

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

C.P. 64, STATION « N »

MONTREAL — 18

DIRECTION : PIERRE HEBERT, CLAUDE MENARD, FRANÇOIS SALVAS.

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

ADMINISTRATEUR : ANDRE PAQUET.

SECRETAIRE DE LA REDACTION : MICHEL PATENAUDE.

PUBLICITE : CHANTAL LEVY.

DISTRIBUTION : CAROL FAUCHER.

SECRETAIRE : FRANCINE BEDARD.

COLLABORATEURS : RAYMOND GARCEAU, PATRICK STRARAM.

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

SOMMAIRE

MAI 1967, No 38

Editorial	5
Les carnets d'un p'tit Garceau, no 4 : surplus de guerre... surplus de créateurs... surplus d'apôtres	Raymond Garceau 11
Idéologie de commerçant et commerce d'humanisme	Patrick Straram 14
1945-1955 : la préhistoire	Robert Daudelin 18
Comment savoir	Gaétan Rochon, Marie-Claire Lanctôt 21
Buster Keaton rides again	Jacques Bensimon 24
Les paradis perdus du cinéma canadien, chapitre II : illustration existentielle du chapitre I à partir de données oniriques	Jean-Pierre Lefebvre 26
Bandes à part	28

LES 101 QUESTIONS

<i>Fernand Dansereau</i> : Le festin des morts	29
<i>Jacques Godbout</i> : Yul 871	35

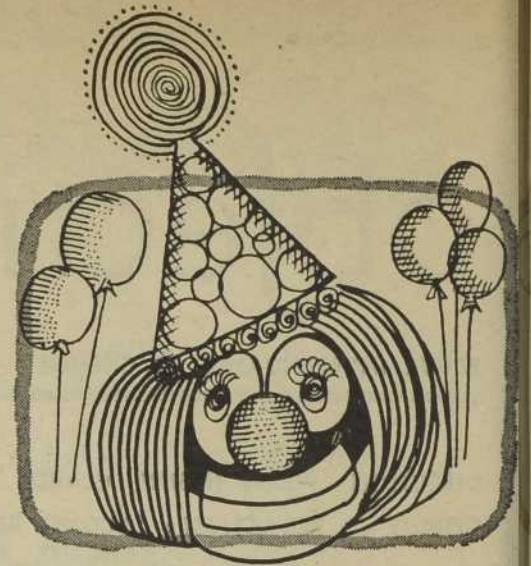
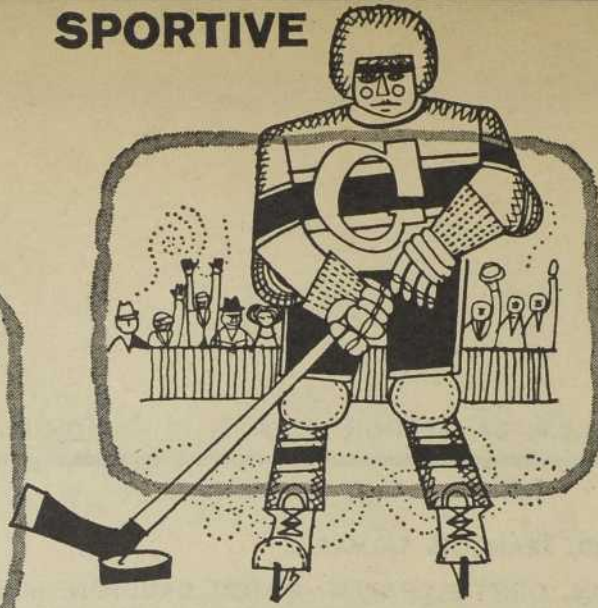
EN PAGE COUVERTURE : Chantal Renaud dans *Chantal en vrac* de Jacques Leduc.

Imprimerie Saint-Joseph

JEUNE

SPORTIVE

AMUSANTE

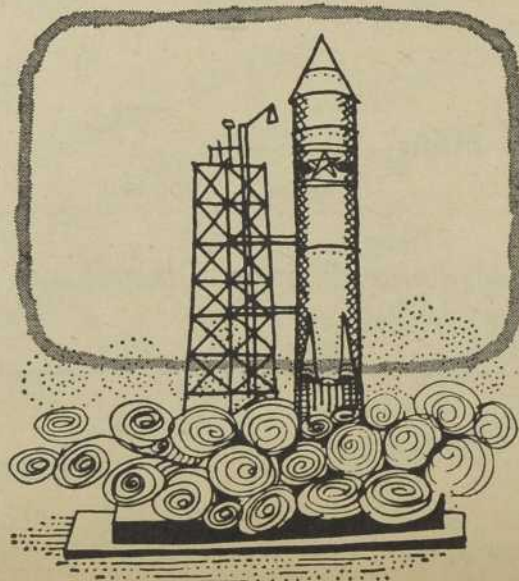


la télévision de

radio-canada

est à

votre image



RENSEIGNÉE

MODERNE

DIVERTISSANTE

Le cinéma est un deuxième alphabet et l'éducation cinématographique constitue l'aboutissement d'une forme de vie, de pensée, d'action et de communication propre au 20^e siècle. Refuser de chercher à pénétrer le monde tel que transmis et transformé par le cinéma (et tous les autres média d'information), c'est refuser d'être un homme de son temps.

La tâche de l'éducateur en matière de cinéma est donc extrêmement ardue. Il ne lui faut pas se contenter de faire entrer le 7^e art dans des schémas de pensée et de vie tout faits, traditionnels, mais au contraire il lui faut montrer l'éclatement, la perturbation continue de ces schémas, de la vie, des arts, des idéologies, des sociétés, des religions, des philosophies, des morales et même des formes d'éducation. Il lui faut préparer ceux à qui il s'adresse à affronter le monde **tel qu'il est** : en perpétuel mouvement, en perpétuel devenir.

Il est aujourd'hui impossible de maintenir une société dans l'ignorance de sa propre condition et de celle des autres hommes. C'est bien pour cela — parce qu'il fait éclater les frontières de tout ordre — qu'aux yeux de plusieurs le cinéma constitue un danger, une menace. Et en effet, il est facile de constater que les 56 millions de vérités partielles à travers le monde sont toutes menacées par leur chevauchement réciproque, par la rapidité et l'universalité des communications. Mais cette menace n'en est pas une : une nouvelle ère s'ouvre, est déjà ouverte devant nous, béante, incertaine, mais qui décuple la liberté de l'homme — même si elle décuple aussi les difficultés d'atteindre à cette liberté.

Certes, quelques-uns de ceux qui dispensent l'éducation cinématographique dans le Québec sont conscients de l'extrême difficulté de leur fonction, sont conscients qu'ils peuvent bêtement fermer l'esprit de leurs élèves à une réflexion, à une remise en question de la vie, sans lesquelles il n'est pas possible d'accéder à un mode de vie en accord avec son époque, ni à la création. Certes, ils sont conscients du danger de transmettre une connaissance trop abstraite d'un art aussi concret, aussi **réel**. Certes, ils savent que toute forme d'éducation est en soi incomplète et qu'il faut éviter de parler ex cathedra surtout quand on n'a pas toujours la compétence voulue, comme cela est fréquent dans l'enseignement du cinéma au Québec.

Nous croyons toutefois qu'il s'agit là d'une minorité. Non seulement le croyons-nous, mais encore le savons-nous de façon certaine, ayant tous, à titre d'individu ou en tant que groupe, pris part à une forme ou à une autre d'éducation cinématographique, ou y prenant actuellement part. Et nous sommes unanimes à affirmer que cette éducation est essentiellement réactionnaire, car elle n'est rien d'autre qu'une façon « plus dans le vent », pour le clergé et ses parasites qui en possèdent le monopole, de rapatrier la tradition qui se meurt, en même temps qu'une façon de s'approprier certaines valeurs qui menacent l'empire réel et occulte, non pas de la religion elle-même, mais de ceux qui s'en servent, par habitude historique, à des fins politiques, sociales et culturelles.

EDITORIAL

LE MONOPOLE

Le clergé québécois s'est intéressé de façon active au cinéma à partir des années 49-50¹ et petit à petit a érigé une **structure de défense** qu'il a simplement superposé aux structures d'éducation déjà en place. Il n'y a dans ce fait rien d'anormal puisque depuis toujours le clergé contrôle de façon absolue tout le secteur de l'instruction publique.

Aujourd'hui, le cerveau bicéphale de ce monopole est constitué de l'Office catholique national des techniques de diffusion et de l'Office diocésain des techniques de diffusion, tous deux situés à Montréal. Le premier est responsable de tous les centres diocésains à travers la province et se préoccupe de problèmes d'ordre général, d'études, d'enquêtes, d'orientation. C'est lui qui publie **Films à l'écran**.

Le second voit plus spécialement à l'orientation des ciné-clubs de la région de Montréal, mais son influence s'exerce bien au-delà de ces ciné-clubs, grâce à la « revue de culture cinématographique » qu'il publie, **Séquences**.

En fait, l'action de ces deux centres est unilatérale et plusieurs comités, à l'instar de celui qui attribue les cotes morales, sont constitués de représentants des deux.

Depuis leur fondation, ces deux centres n'ont que très superficiellement évolué; ils ont toutefois élargi leur champ aux techniques de diffusion en général, alors qu'il y a dix ans ils se limitaient plus ou moins au cinéma. Si tentative de renouvellement il y a eu de leur part, elle en est toujours restée au niveau des intentions. Et si certains aspects de l'entreprise et de ses répercussions ont un caractère méritoire (celui des pionniers, comme on dit toujours ici, comme si cela effaçait toute erreur), on ne peut nier le dirigisme absolu dont les responsables de ces centres ont toujours fait preuve, dirigisme exercé dans le sens d'UNE morale fort primaire du bien et du mal, du permis et du défendu, du beau et du laid — morale qui aboutit à autant d'hérésies d'ordre esthétique (le fond et la forme) ou existentiel (l'homme bon et l'homme mauvais). Ce dirigisme, au reste, s'appuyait et s'appuie encore sur des mécanismes mis et maintenus en place par le clergé, principalement sur la censure, qu'elle soit d'ordre public² ou qu'il s'agisse de celle exercée à l'intérieur des ciné-clubs par les responsables des centres diocésains.

D'autre part, jamais la compétence de ceux qui se sont institués nos maîtres à penser exclusifs n'a été mise en doute, l'autorité ecclésiastique et religieuse, au Québec, ayant toujours été placée au-dessus de tout et tenant lieu de compétence universelle. Si certains d'entre eux se sont rattrapés depuis, il n'en reste pas moins que les bases du système, érigé par de vaillants mais ignorants apôtres venus évangéliser le cinéma à coups de théories jécistes³, il n'en reste pas moins que les bases du système sont demeurées intactes — pires: elles se sont renforcées.

Nous devons toutefois reconnaître le génie de mystificateurs de plusieurs; car non seulement ont-ils réussi à poursuivre et à atteindre leurs objectifs, mais encore ont-ils réussi à engourdir suffisamment leur entourage de telle sorte que personne, ou à

peu près, ne viennent contester, non pas les principes religieux et moraux qu'ils défendent, ça c'est une question de liberté individuelle, mais les conséquences rétrogrades d'un système d'éducation érigé **en marge** de la révolution quotidienne de la vie, **en marge** de l'évolution des arts et de la science, **en marge** du cinéma (d'une part ils rejettent une large part du cinéma actuel parce qu'il est trop Immoral ou Amoral, d'autre part, par confort intellectuel, leur approche du cinéma est essentiellement littéraire), **en marge**, enfin, du catholicisme lui-même qui n'en est plus au temps du « hors de l'Eglise point de salut ».

DES EXEMPLES

Commençons par un exemple qui, à notre avis, manifeste bien l'ampleur du monopole cinématographique-moral du clergé, en même temps que l'état de parfaite aliénation des Québécois en ce domaine. Il s'agit d'un fait fort simple et en apparence inoffensif : la publication GRATUITE dans de très nombreux journaux du Québec des cotes morales attribuées par **Films à l'écran**. Ces cotes apparaissent même dans le « supplément artistique » de **La Presse**. Ce qui est grave, ce n'est pas qu'elles apparaissent partout, libre à chacun de les lire ou non : ce qui est grave c'est qu'elles soient publiées gratuitement. On ne peut en effet considérer comme service public, dans une supposée démocratie comme la nôtre, des « informations » qui ne représentent pas — ou ne représentent plus — la pensée d'une société. Il s'agit ici d'un abus de privilèges, dont se rend complice, une fois de plus, l'élite financière et intellectuelle, par peur de représailles.

Ces mêmes cotes morales jouent par ailleurs un rôle très important dans le choix des films pour ciné-clubs. Il fut même un temps où, pour éviter toute tentation de « film dangereux », on se contentait de ne pas inscrire certains titres dans la liste publiée par l'Office catholique national des techniques de diffusion. Les temps ont un **peu changé** ; la censure morale est devenue moins hypocrite (parce que les gens sont de mieux en mieux renseignés), mais dans plusieurs cas elle est tout aussi radicale. Il est par exemple intéressant de noter que deux des films les plus importants du cinéma actuel, **A bout de souffle** et **Viridiana**, sont à toute fin pratique bannis des ciné-clubs. Même **Jules et Jim** est plus ou moins à l'index. Et nous pourrions citer de nombreux auteurs (tels Renoir, Bunuel, Fellini, Bergman, Vigo) qui se voient de temps à autre privés des bonnes grâces qu'on leur accorde uniquement quand leurs films **prolongent** la tradition enseignée, laquelle tradition est issue d'un thomisme revu et corrigé par Maurice Duplessis.

Si les élèves se ressentent de moins en moins de cette censure et réussissent à voir presque tous les films « défendus », cela en dehors des ciné-clubs, un fait très grave persiste : la confusion des valeurs qu'une telle ségrégation morale et intellectuelle provoque, le caractère essentiellement péjoratif que prennent les mots « bon » et « mauvais » film, la désincarnation progressive de l'esprit, auquel on inculque des notions positives quand on juge qu'il s'agit de « bon » cinéma et des notions

négatives quand il s'agit de « mauvais » cinéma. L'esprit, ainsi enrôlé, ne peut plus progresser ; ou il retourne en arrière, ou il cesse de fonctionner. (Les mêmes remarques pourraient s'appliquer aux méthodes d'éducation en général.)

Nous assistons, en somme, à une forme plus ou moins consciente, chez ceux qui la pratiquent aussi bien que chez ceux qui en sont les victimes, de lavage de cerveau.

Et c'est dans le même sens que va la revue **Séquences** qui depuis ses débuts s'emploie désespérément à donner l'illusion de la Vérité et de la Culture. On y parle, bien entendu, des films interdits dans les ciné-clubs ; c'est un geste, intellectuellement malhonnête, fait pour calmer les esprits, pour les amener à posséder une Vérité qu'ils n'ont pas besoin de soupeser, d'expérimenter. On va même, pour s'assurer qu'aucun doute ne poindra, on va même chercher des « maîtres » étrangers, choisis pour leur catholicisme cinématographique (Henri Agel) ou, à l'occasion, pour leur sympathique athéisme. (Le dernier numéro de **Séquences**, le no 48, comporte 38 pages sur 74 écrites par des étrangers.)

Puisque d'autres, en effet, possèdent déjà la Vérité, pourquoi la chercher ? Puisque d'autres, par ailleurs, possèdent déjà un cinéma stable, pourquoi chercher à comprendre ce qui se passe dans le cinéma canadien, à moins, bien entendu, que certains films canadiens correspondent à des critères d'appréciation reconnus à l'étranger ? ! **Séquences** a souvent parlé du cinéma canadien, il faut le dire, mais jamais toutefois en essayant de rapprocher la réalité (belle ou laide) des films canadiens des conditions sociales, morales, religieuses, politiques ou économiques des Québécois. Il est vrai que la revue aurait alors dû faire son propre procès et qu'à s'analyser soi-même on risque de perdre la face. (On pourrait longuement épiloguer sur ce dernier point et démontrer que ce refus d'introspection, cette incapacité de nous regarder tels que nous sommes, rendent impossible la **création**.)

Séquences, au contraire, s'évertue à perpétuer les malentendus. Elle use de flatterie, elle **utilise** le lecteur à SES fins, prenant, comme tout bon colonisateur, toutes les mesures possibles et impossibles pour satisfaire sans choquer, pour endormir. Quand, par exemple, le frère Léo Bonneville écrit dans l'éditorial du no 48 : « La preuve est maintenant faite que les jeunes aiment le beau cinéma et recherchent les films de valeur », c'est pour se donner bonne conscience et surtout donner bonne conscience aux autres, pour mieux les utiliser aux fins de la grande œuvre entreprise, qui à n'en point douter, est d'ordre divin. Pourtant, cette phrase, tout en étant fausse (**Séquences** a déjà prouvé le contraire en faisant des enquêtes auprès des membres de ciné-clubs), cette phrase est parfaitement vraie, puisque le choix des films est contrôlé au maximum par les centres de cinéma et que ceux-ci ne pourraient prétendre avoir mauvais goût. Il s'agit simplement d'un beau mensonge qui contribue à maintenir un autre mensonge, celui de l'art tel qu'on l'enseigne, celui de l'art privé de sa source, la vie.

Les méthodes de vente de la revue sont elles aussi révélatrices. En plus des **belles récompenses** (disques, livres) accordées par la direction de **Séquences** aux institutions qui vendent le plus d'abonnements, on suggère aux dirigeants de ciné-clubs (nous en avons tous été) de présenter « un film que seuls les abonnés de **Séquences** pourront voir ». De là à acheter et à vendre la Culture, il n'y a qu'un pas. Mais c'est tout naturel puisqu'on vend et achète le ciel avec des messes. La tradition est on ne peut mieux gardée.

L'écriture elle-même de plusieurs rédacteurs pourrait faire l'objet d'une longue analyse, non pas sur le plan grammatical, mais en ce qu'elle trahit de la désincarnation des idées qu'elle transmet aussi bien que la promptitude à juger, à catégorier qu'elle révèle. Abus de figures de style, abus d'épithètes. Récitons le frère Bonneville : « **Ma sœur, mon amour** traite d'un sujet **délicat** : l'inceste. Pour nous en parler, Vilgot Sjoman transporte ses personnages au XVIIIe, mais il apparaît **outrancier** de faire de ce sujet un problème social. Il s'agit évidemment d'un cas **particulier** qui relève d'un égoïsme **fondamental**. Le frère se retrouve dans sa sœur. Mais **fatalement** les amoureux sont **accablés** à la solitude et à la séparation. Sujet **brûlant admirablement** interprété par Bibi Andersson et Per Oscarsson. On est souvent **ébloui** par la **qualité** des images mais également **surpris** par l'**audace** de la thèse. » 4

Si nous parlons d'écriture, ce n'est pas pour nous engager dans une chicane d'ordre stylistique ; d'autre part nous ne nous attarderions pas à ces outrances littéraires si **Séquences** en avait l'exclusivité. Nous les retrouvons en effet dans les cotes morales et, ce qui est extrêmement plus grave, dans des documents d'étude, comme celui destiné au cours secondaire classique.

Ce document, intitulé « Initiation au cinéma » et rédigé par le frère Léo Bonneville, Denis Héroux et le père P.-H. Sénécal, pour la Faculté des arts de l'Université de Montréal en juillet 1963, est l'outil de base des professeurs de cinéma dans la province de Québec. Il contient autant d'inanités que de faussetés. Nous en ferons sous peu une étude détaillée, ce qui nous permettra de constater que la pensée (ou l'absence de pensée) qui y est transmise est d'un cléricisme parfaitement réactionnaire qui cultive les mêmes scories littéraires, morales et intellectuelles.

C'est tout ce cours d'initiation que nous devrions citer pour en démontrer le ridicule ; mais on comprendra qu'à partir d'une telle affirmation : « Le cinéma, c'est la photo animée : la caméra fixe 16 photos par seconde, à intervalles réguliers », toute théorie soit boiteuse et ne concerne pas le cinéma de 24 images seconde, celui qui se fait depuis quarante ans.

* * *

Ainsi donc nous mettons en cause TOUT le système d'éducation cinématographique de la province de Québec et à partir d'aujourd'hui nous nous emploierons à analyser toutes les méthodes qui font de l'enseignement du cinéma un proche voisin de l'enseignement du petit catéchisme.

Nous n'attaquons toutefois pas le clergé comme tel, mais plutôt certaines de ses « habitudes », qui au reste n'ont rien à voir avec les problèmes proprement dit de religion ou de foi. Ces habitudes à diriger, à montrer le bon chemin, à choisir au nom d'intérêts partiels, sont directement liées à l'état d'irresponsabilité qui, transmis de génération en génération par une élite certes « bien intentionnée », a fait de nous des victimes de choix INCAPABLES DE CREER.

Nous ne prétendons pas posséder « la recette ». Tout simplement voulons-nous proposer une remise en question d'un état de fait, auquel nous-mêmes n'avons pas échappé et qui sans doute nous aurait écrasés, n'était-ce la découverte d'une vie plus intense et profonde dans la création et un contact multiple avec les contradictions de l'esprit et de l'art.

OBJECTIF/J.-P.L.

1. Voir « Les années folles de la critique », **Objectif 64**, no 29-30.
2. Il faudrait parler par ailleurs de l'auto-censure abusive et même ridicule qu'un super-système de protection fait naître chez l'individu.
3. On pourrait dresser une très longue liste de personnages fort importants dans le monde du cinéma, du journalisme et de la télévision qui ont été des jécistes notoires.
4. « Images du cinéma suédois », **Séquences**, no 48, page 31. C'est nous qui soulignons.

les carnets d'un p'tit Garceau no 4

SURPLUS DE GUERRE... SURPLUS DE CRÉATEURS... SURPLUS D'APÔTRES

A Ottawa, nous n'avons senti dans les couloirs du Film Board toutes les horreurs de la guerre que trois ans après la fin du conflit mondial. Nos héroïques défenseurs de la civilisation, après avoir vaillamment bravé l'ennemi de la race humaine sur toutes les plages...

John Grierson, sa bataille gagnée ici, retourna en Angleterre, suivi de quelques-uns de ses lieutenants. Stuart Legg ne trouvant aucune inspiration au jeu de la paix quitta aussi nos salles de montage. Tom Daly, l'artiste de la moviola, en fut fort ébranlé. Et petit à petit la voix caverneuse de Lorne Green ne hanta plus les salles de projection. C'était bien la fin des hostilités, un désarroi pour les troupes filmiques de choc.

Mais Ross McLean, tel un blindé sur une colline, se préparait à un deuxième assaut, celui de l'après-guerre. Le combat allait être dur.

Première alarme. L'affaire d'espionnage Gouzenko. Maurice Duplessis entendit le son de cloche. Il vociféra : « Il y a des « communisses » à l'Office du film d'Ottawa. » Ma tante religieuse n'aima pas entendre ces rumeurs. Elle m'écrivit une longue lettre me décrivant les affreux cauchemars qui hantaient ses nuits. Des soldats rouges, les yeux pleins de flamme, décapitaient curés et sœurs cloîtrées, détruisaient statues et tabernacles qu'ils engloutissaient dans un immense fleuve de sang.

J'ai même dû restreindre mes visites dans mon patelin, à l'ombre de la forteresse de Maurice Lenoblet Duplessis, pour éviter les regards réprobateurs de mes concitoyens.

Je fis part de mes appréhensions à Jim Beveridge, le directeur de la production. Son attitude

me rassura pour le moment. Mais ce qui n'aidait pas la cause de la boîte, c'était que le député Fraser de Peterborough, encouragé par des mécènes louches et ténébreux, ne manquait pas une occasion d'avilir le travail de l'Office du film sur le plancher de la Chambre des Communes.

J'ai essayé moi-même de mener ma petite enquête personnelle. A un moment, je soupçonnais tout le monde, même le « Corps des commissionnaires ». Grant McLean venait tout juste de tourner un film splendide en Chine. Je ne pouvais douter ni de sa bonne foi, ni de ses préoccupations esthétiques. Paul Gardner, le Vincent de Paul des infortunés de la Résistance, me parut suspect, mais sa candeur me désarma aussitôt. Dave Bairstow touchait dans ses films sur le syndicalisme à des idées assez neuves pour l'époque, mais sa bonhomie expansive l'exonérait de tous soupçons.

Alors je portai mes efforts sur un autre plan. Je questionnai les promenades intempestives de Stanley Jackson dans les couloirs. J'examinai avec attention les films de Bill MacDonald et Steve Greenleys, afin d'y trouver un message quelconque. Lawrence Cherry, même s'il avait respiré l'air des steppes canadiennes, était beaucoup trop volubile. Je soupçonnais tout. Même les charmes de Charlotte Bujold qui avait inventé la mini-jupe vingt ans avant la mode.

La rumeur voulut qu'un agent de la Police montée se fût immiscé parmi nous pour mieux surveiller le personnel. Je me fis une liste de ceux qui à mon avis étaient de sérieux candidats par leur format à la R.C.M.Pitude. J'exclus tout de suite Jack Olsen, Dave Mayerovitch, Don Wellington, Ephrem Turgeon et moi-même. Mais qui choisir parmi les autres colosses ? Ron Dick ? Peter Ackroyd ? Don Peters ? Don Wallace ? Ray Payne ? Len Chatwin ? Doug Wilkinson ? Dennis Gilson ? Norman Chamberlain ? Je me décourageai vite à ce jeu policier et retournai à mon boulot.

Ceci non plus ne m'empêchait pas de m'intégrer à la vie de la maison. J'avais fait un nombre suffisant de navets payés par le ministère de l'Agriculture pour être considéré comme cinéaste accompli. Je ne pouvais ambitionner encore de prendre place parmi les McLaren, Dunning, McKay, Ladouceur, Reid et Munro, mais je ne me décourageais pas, même si dans un an j'ai dû tourner deux films sur l'embellissement rural qui n'embellissaient rien au paysage international du cinéma.

La Santé nationale voulait un film pour mon-

trer les dangers de la contamination autour de la ferme. Imaginez un petit Canadien français bredouillant à peine l'anglais, qui arrive chez un fermier de Cobourg en Ontario pour filmer les immondices autour de sa maison. Je parvins à convaincre le paysan et le tournage commença autour de la « bécosse » (**back house**) assaillie de mouches, qui déversait son trop-plein dans le puits. Rod Lemieux, un des grands caméramen (6' 1") du temps, pataugeait jusqu'aux genoux dans les excréments sans mot dire. Nous n'avions pas conscience alors de faire du cinéma-vérité, mais Dieu que ça le sentait !

En fin de semaine, pour dissiper les odeurs et l'ennui, je décidai d'aller visiter Toronto. Un bref coup d'œil sur les rues Yonge et Queen et j'entraî au Casino résolu de parfaire ma culture esthétique. Les yeux encore tout éblouis je voulus ensuite apaiser mon extase par une promenade solitaire dans la nuit sur la rue Jarvis.

De retour à Cobourg, frais et léger, le fermier m'attendait sur sa véranda. Il avait un air curieux sur son visage. Red alla vers le garage pour sortir son équipement, mais une grosse chaîne munie d'un cadenas barrait les portes. « Quelle précaution ! Quel sens des responsabilités ! » pensai-je. Je reconnus tout de suite une de ces vertus que seul les paysans gardent encore en Ontario : le conservatisme. Je demandai alors la clef au fermier. Il me répondit sèchement : « Il n'y aura plus de tournage ici. » J'étais stupéfait. Sa femme, une costarde dans la cinquantaine, apparut dans l'embrasement de la porte et me dit d'une voix nasillarde : « Non monsieur. Vous ne filmerez pas un pied de plus de pellicule ici ». « Mais pourquoi, que se passe-t-il ? », lui demandai-je. Elle regarda son mari, hésita un peu, puis me dit : « Mon frère est venu de Toronto dimanche (le « smart » de la famille). Il dit que la Westinghouse et la General Electric, quand elles font des films sur une ferme, donnent des appareils en récompense. J'ai besoin d'un réfrigérateur, alors vous savez ce qu'il vous reste à faire ».

J'essaie de leur expliquer que l'Office du film est une agence gouvernementale soutenue par les deniers du peuple et qu'aucun contribuable n'aimerait apprendre que nous distribuons des cuisinières et des réfrigérateurs à travers la campagne et qu'il valait mieux laisser cette pratique aux politiciens en quête de votes. Mon paysan ne broncha pas. Madame ne perdit rien de son agressivité. Elle semblait savourer déjà sa victoire.

Red eut le temps de pratiquer son golf et Denis Woodsworth (l'électricien) de ramasser de la vieille ferraille avec sa Franklin pendant que j'étais en pourparler avec Ottawa. Enfin, un juste compromis fut accepté et un beau réfrigérateur entra dans la maison. Il était rempli de bière et la fermière me jura bien de ne l'utiliser pour ses fins personnelles qu'après le tournage. Elle avait son meuble et nous, nous pouvions affronter de nouveau la pollution et les mouches.

J'ai toujours aimé travailler en l'Ontario. Je n'irais pas jusqu'à dire que c'est plus beau que le Québec, mais ce n'est certainement pas moins joli. C'est différent. C'est anglais. Des beautés anglaises. Peterborough, Port-Hope, London, Niagara-Falls, Barry, North-Bay, Sault-Ste-Marie. J'ai laissé à chaque endroit des souvenirs très chers.

A Galt près de Kitchener, c'est là que j'ai rencontré pour la première fois Wolf Koenig. Il conduisait un tracteur qui tirait une planteuse d'arbrisseaux. Une soirée avec lui à l'hôtel Iroquois me persuada que ce jeune homme timide possédait un sens artistique très développé et une intelligence supérieure. Je n'oublierai jamais le visage doux de sa mère, sa voix chantante et ses tartes succulentes. Si par hasard j'ai hâté l'entrée de Wolf à l'O.N.F., je m'en flatte, mais je suis certain qu'il fallait une bonne dose de courage pour commencer comme colleur de film à cent dollars par mois. Mais il est devenu le cinéaste le plus réputé après Roger Blais.

Un jour Paul Thériault décida de frapper le grand coup. L'équipe française semblait enlisée dans une production médiocre. Il voulut apporter du sang neuf à ses effectifs. Il amena à Ottawa un contingent de jeunes hommes beaux, grands et forts de la ville de Québec. Choisis parmi les familles bourgeoises les plus en vue, Bernard Devlin, Denis Gagnon, Pierre Bruneau, Gilles Laroche et Pierre Jalbert commencèrent à user leurs énergies, le jour, à parcourir les couloirs de l'Office du film et, le soir, à faire rêver les jolies filles de la Côte de Sable. Un peu plus tard Jacques Giraldeau et Raymond-Marie Léger vinrent de Montréal pour occuper un bureau discret et reposant.

Il y avait eu aussi sans trop de fracas un petit débarquement français. Jacques Bobet et Robert Lefranc, une bonne journée, tout essouffés apparurent à John street en espadrilles, comme s'ils avaient abandonné soudainement le Tour de France.

A l'horizon se dessinait maintenant une nouvelle conception du type canadien-français suivant la philosophie filmboardienne. Le Canadien français n'était plus une curiosité folklorique mais :

- premièrement, un Anglais qui parle le français ;
- deuxièmement, un Français qui parle l'anglais ;
- troisièmement, un Canadien français qui traduit fidèlement la pensée anglaise.

A Ottawa, la vie à John street changea quelque peu avec l'arrivée des surplus de guerre. D'Angleterre, nous arrivèrent des jeunes immigrants au talent artistique éprouvé dans les grands studios de Londres. Aussi, après le départ de Desmond Dew, Ken Hillary, George Barhill et George Croll, l'industrie britannique du cinéma fut de plus en plus chancelante et Arthur Rank décida enfin de retourner à son commerce de farine.

Après la guerre, les séminaires, les mouvements d'action catholique et les collèges des Jésuites eurent des surplus d'apôtres qui débordèrent un peu partout dans les institutions d'Etat et les nouveaux organismes d'information. On commença alors à entendre parler vaguement de Pierre Juneau qui remplaça Paul Thériault au poste d'agent de liaison. Cette nomination, qui était téléguidée par des influences toutes neuves à l'Office, devait avoir une longue et lourde destinée.

Je n'aimais pas trop la façon dont les choses se dessinaient, et décidai d'aller voir ce qui se passait à Montréal. Deux compagnies de Film, Renaissance Film et Québec Production avaient commencé à produire quelques films.

Au Canada français, les institutions les plus chères sont nées dans le scandale. Si vous étudiez l'histoire des caisses populaires, des coopératives, de certaines petites industries vous découvrirez toujours le même phénomène. Ici, un curé perd à la Bourse l'argent de la caisse populaire ; là, un notaire vole la tirelire de la fabrique ; ailleurs, un gérant de coopérative est retrouvé au Mexique avec les parts des membres. Toujours la même histoire et toujours dans les conditions remplies de mystère.

Le cinéma était destiné à naître dans ces conditions fangeuses. Les proxénètes du cinéma Saint-Joseph avaient dessiné une immense maquette de studios cinématographiques avec au centre une très belle chapelle. On avait fait venir de France un prêtre-cinéaste pour chauffer à

blanc les fidèles. Le cher abbé Vachet fit le tour de la Province pour vider les goussets des pauvres habitants. Ce qui devait arriver, arriva. Renaissance Film fit une faillite retentissante et l'abbé Vachet fut arrêté en France et incarcéré parce qu'il écoulait sur le marché noir des vivres, des cigarettes et des vêtements de nylon cueillis en Abitibi, en Gaspésie et à l'Abord-à-Plouffe. Vive la France (hostie). Vive le cinéma Saint-Joseph ! Un bon jour, si vous rencontrez Claude Pelletier, ingénieur du son à l'O.N.F., faites-lui raconter son aventure à Renaissance Film. C'est inouï.

Je décidai alors de demeurer à l'Office du film pour le moment. Il y avait toujours Peter Jones qui suçait sa pipe d'un air honnête et satisfait. Margaret Ellis, Mariam Meadows, Barbara McClaren et Mita Calvert qui donnaient à la maison un décor de solidité et de sérieux. Bill Gallaway était là avec sa bonne humeur quotidienne. Jean Palardy avec ses contes poétiques. Clark Daprato, tapageur. Maurice Blackburn, monastique. Eugene Kash, sarcastique. Il est vrai que le département de la musique avait perdu Gerry Bujold et Paul Lamoureux, mais Bob Flemming et Eldon Rathburn firent vite oublier la perte de ces deux artistes.

Après une ère agressive qui marqua la période de guerre, le Film Board tomba dans une période de dépression et de peur. Les films **Feeling of Rejection, Feeling of Hostility** et **Feeling of Depression** respirent cette atmosphère de crainte et d'incertitude. Bob Anderson, voix d'or de la radio anglaise, avait trouvé une vocation spéciale pour tourner ces films déprimants. Il perdit presque la voix et la santé à courir après Stanley Jackson qui, lui, ne croyait pas trop à la psychiatrie.

Ross MacLean fut appelé par l'Unesco à siéger à Paris. Monsieur Irwin, un haut fonctionnaire avec la mission spécifique de redonner confiance à cette institution de l'Etat, prit les commandes. J'ai rencontré ce digne commissaire une seule fois : la journée de son départ. L'allocution qu'on prononça à cette soirée eut le don de lui tirer quelques larmes. J'ai toujours pensé que cette scène était vraiment provoquée par les paroles touchantes des cinéastes, mais aussi peut-être un peu par sa grande satisfaction de quitter enfin les écuries de John street pour une ambassade lointaine et propre.

(à suivre)

Raymond GARCEAU

IDÉOLOGIE DE COMMERCANT ET COMMERCE D'HUMANISME

C'est de Vienne et de Londres, avec l'idiosyncrasie propre à leurs pays d'origine européens, que deux hommes sont venus imposer sur le marché américain deux des cinémas les plus commerciaux de l'histoire. Au retentissement le plus universel. Otto Preminger et Charles Chaplin. Parallèlement à leur œuvre, l'un et l'autre ont fait preuve d'un « sens des affaires » exceptionnel. Eric von Stroheim, Buster Keaton, Orson Welles, auteurs de films souvent plus essentiels, ont été brisés tragiquement par l'industrie. Preminger et Chaplin s'y sont taillé un pouvoir de « nababs ».

Il est réconfortant de constater, en voyant leurs derniers films, que le plus roublard au niveau de l'œuvre n'égalera jamais l'autre, qui a amassé une fortune bien plus considérable, sachant gérer un succès unique, mais toujours demeuré intransigeant au niveau d'idées. Preminger est son propre producteur, et réussit. Chaplin a un contrôle extraordinaire sur l'exploitation de ses films (au lieu qu'ils soient la propriété de compagnies) ; il est immensément riche, mais exilé, « indésirable » aux Etats-Unis, ce pays auquel est si fier d'appartenir Preminger. Ce dernier ruse dans son cinéma, Chaplin non (si je n'aime pas certain « humanitarisme » de celui-ci, il faut reconnaître que dans les limites de sa pensée il se demeure fidèle, quand Preminger camoufle derrière de « grands sujets osés » l'inexistence d'une pensée).

Il est réconfortant que le film d'apparence moderne soit bien loin de celui qu'on prétendra conventionnel et vide...

LE LIBERALISME, C'EST QUOI ?

Dans un entretien avec Michèle Favreau (bien, le supplément new look de *La Presse*), Preminger déclare : « ... je suis absolument libre de faire ce que je veux, nous discutons après » (avec les distributeurs) « sur la manière de dis-

tribuer le film, de faire la publicité, etc. Mais ils n'interviennent pas pour moi au niveau de la création. Evidemment, quand on travaille avec un gros budget, toute une organisation, il faut s'arranger pour s'en sortir. » (...) « Ce sont les gens qui m'intéressent, la manière dont ils sont individuellement concernés par ces questions... » (sociales ou politiques). Voyons HURRY SUN-DOWN.

A Bâton-Rouge, en Georgie, 1946, un arriviste blanc, pour faire aboutir une grosse affaire, doit absolument acheter deux terrains, celui d'un cousin revenu de la guerre, celui d'un Noir. Dont la mère éleva la femme du Blanc. Son cousin et le Noir mettront en commun leurs deux fermes, et remporteront en Cour une victoire définitive sur le Blanc. (Séquence d'une vraisemblance plus que douteuse.) Blanc que sa femme quittera, pour cruauté envers leur fils, devenu anormal. Dynamitage de la ferme du cousin. Mort de l'un des fils de ce dernier au moment de l'explosion et de l'inondation qui s'ensuit. Mais la communauté noire vient spontanément lui offrir toute l'aide qu'il faut pour poursuivre la tâche entreprise.

Quelques aperçus sur les rapports érotico-névrotiques du couple blanc et sociologico-moraux du couple noir. Psychologie « Reader's digest ».

Tout y est, comme le plus souvent chez le Preminger dernière manière.

C'est du grand spectacle, avec un sens certain de l'efficacité dramatique. Pas un plan de trop, pas un qui manque. A peine si le contraste au moyen de raccords chocs fait trop voulu, procédé de narration falsifiant la réalité. Mais ce qu'il y a d'inadmissible, c'est l'outrance dans la caractérisation sommaire des personnages, l'outrance dans le paroxysme « signifiant » des situations, l'outrance dans la description de la prétendue ambiguïté des êtres et des faits, l'outrance dans l'impact du déroulement de l'histoi-

re. Une outrance savante : mais qui nie, de par son efficacité même, que l'auteur ait voulu s'exprimer sur le problème noir dans le Sud des Etats-Unis. Le public le plus réactionnaire « marche » au film. Rien de la complexité qui fait problème le problème ne transparait. Celui-ci n'est qu'un **prétexte**, pour fabriquer un bel objet percutant, genre **Paris-Match** dans la vie embryonnaire, ou **Playboy** dans l'interview d'un Castro ou les photos de nus de derrière le rideau de fer. La scène pendant laquelle Jane Fonda arrache à son mari son saxophone et le suce comme un sexe d'homme prouve assez à quel point Preminger n'a plus qu'un seul génie : celui de savoir exactement jusqu'où faire semblant d'aller trop loin en n'allant vraiment que bien peu loin !

Libre ? Il l'est. De penser au capital investi, et de produire des objets pour satisfaire les besoins de publics aux réflexes conditionnés. Les gens ? Ne l'en intéresse que la caricature, surtout la plus équivoque, celle que des sociétés aliénés prennent forcément pour archétypes dans leur ignorance télé-« commandée ». Les **Cahiers du cinéma** firent un travail d'analyse essentiel lorsqu'ils découvrirent en Otto Preminger un auteur lucide et attachant. A l'époque de **Laura**, **Whirlpool**, **Angel Face**. Epoque à laquelle les autres l'ignoraient. Qui aujourd'hui, revers de la médaille du travail **Cahiers**, découvrent et encensent un homme devenu le plus vil des commerçants : celui qui prétend servir une idéologie, et ne vend que des clichés pour mieux en détourner. Au moyen d'un cinéma qui accuse un sérieux retard sur les classiques auxquels il fait croire qu'il appartient (Hawks ou Ford, Dreyer ou... Chaplin). Conception et vente d'un matériau qui expliquent le libéralisme : au moyen du plus artificiel donner **bonne conscience**, afin que le problème soit oublié. L'œuvre authentique et vraiment bien faite dérange, angosse, fait réfléchir. (Voir **The Cool World** de Shirley Clarke). Preminger dit aimer beaucoup **Blow-up** et trouver un très petit film **Les Amours d'une blonde**. Et comment ! Il ne pouvait mieux révéler que seul l'aspect le plus attrusif commercialement d'un produit signifie quelque chose pour lui. D'où l'odieux à dire qu'on se penche sur un problème comme celui des Noirs américains. Si **Hurry Sundown** avait traité en profondeur du conflit entre Noirs et Blancs, dans un cinéma de Montréal en 1967, 2,500 personnes n'auraient pas écouté au garde-à-vous **O Canada...**

CONVENTIONS ET EXIL

A 78 ans, Charles Chaplin nous donne un film qui pourrait être son dernier. **A Countess from Hong Kong**. Il y a de toute façon une dimension de « testament » dans cette œuvre, qui bouleverse et éblouit. La vie est vécue pour en mourir (voir bel article de Laurent Colombourg sur le livre de Jankélévitch, **Sept Jours** 24). Le regard sur la vie vécue peut en être un de sérénité absolue. Les expériences du vécu ont-elles été éprouvantes ou atroces, il reste à le définir sereinement, en accord avec l'ultime traversée du miroir. Ce que Chaplin fait avec son **testament d'Orphée**, humaniste compagnon du Poète.

« Chaplin runs out of steam », ose écrire dans **The Montreal Star** une Joan Irwin, qui pour toute « critique » se contente de raconter l'histoire, l'anecdote, en insinuant ici et là quelques mots de commisération ou d'ironie paternaliste (du André Major de langue anglaise) !

1 — Comme dans toute grande œuvre d'art, l'anecdote de **A Countess from Hong Kong** n'est qu'accessoire. Ce que l'auteur dit est ailleurs. En rendre compte en racontant seulement cette anecdote, c'est n'en dire absolument rien, et tromper le lecteur. (Des millions de couples font l'amour dans le monde à la même minute. L'important n'est pas là. L'important est d'y comprendre quelque chose à la signification profonde qu'a faire l'amour, aux données profondes que revêt le faire, qui ne sont pas les mêmes pour seulement deux des millions de couples.)

2 — A une Joan Irwin qui ose affirmer que **A Countess from Hong Kong** est un film « in which very little happens very slowly », opposons Jean-Luc Godard qui dit : « ... Chaplin, tout en restant en marge de tout le cinéma, a finalement rempli cette marge de plus de choses (quels autres mots employer : idées, gags, intelligence, honneur, beauté, gestes ?) que tous les cinéastes... » et Godard de citer Rossellini « après la vision d'**Un Roi à New-York : C'est le film d'un homme libre.** »

Mais dans quels abîmes d'ignorance et d'inconscience satisfaites, sinon prétentieuses, vivons-nous pour ne rien voir dans la plus extraordinaire déclaration des droits de l'homme libre jamais faite dans un film ?

Un multi-millionnaire du pétrole, candidat futur à la présidence des Etats-Unis, découvre dans un placard de sa cabine, sur le bateau qui le

ramène de Hong Kong, une prostituée, comtesse de par ses parents, émigrés Russes blancs, qui veut fuir l'enfer. Au dernier moment, après avoir tout fait pour l'éviter, l'Américain renonce à ambition et réputation — il abandonne son épouse, malgré mise en garde de Washington — pour simplement vivre un amour juste et libre avec Natascha, comtesse que ses expériences vécues font **vivante**.

Répétons ce mot **vie**. C'est de la sienne propre, et toute la sienne, que parle Charles Spencer Chaplin. Et pas au moyen de notes autobiographiques parfois un peu « étroites d'esprit », mais par le truchement de la transcendance de l'art, qui décante tout et ne fournit plus que l'essentiel.

Poignante et exemplaire méditation sur le destin, l'art, la modernité, la singularité Chaplin. A la limite parfois de l'auto-critique la plus implacable.

Qui n'aime pas **A Countess from Hong Kong** prouve n'avoir jamais ressenti de Charlot que le plus superficiel. Le petit clown londonien, devenant en exil le prestigieux Charlot. Le tout-puissant Charlot, dans sa seconde patrie, abattu, démolé par les rats zélés des conventions. L'idole aux idées de gauche, comme si les procès pour difficultés conjugales et inconduite sexuelle ne suffisaient pas ! Au sommet d'une gloire sans précédent, Chaplin obligé de choisir l'exil, en Suisse, le second exil. L'homme dans ce monde des conventions et de l'argent, le pouvoir. La dialectique pouvoir — besoins naturels de l'individu. Solitude. Mais l'amour, peut-être, si l'on est capable de sacrifices qui condamnent sans recours dans l'univers totalitaire des apparences où règnent en **dictateurs** les puissants des **temps modernes...**

Il n'y avait qu'une façon de tout exprimer, dans sa plus aveuglante lumière. Adopter le parti-pris des conventions, d'une « représentation » conformiste. Un degré zéro de récit traditionnel, « à la portée de tous » : à un point tel qu'il s'affirme la négation la plus définitive de ce genre (et qu'il fait repenser à **ce qu'il y avait** dans les autres Chapin).

Une séquence d'extérieurs au début, une à la fin. (Deux **ports**. Des lieux de départ et d'arrivée, qui sous-entendent le sens d'exil.) Quelques images de mer — le voyage — réelles ou faites dans une cuvette, qu'importe ? Les $\frac{9}{10}$ ème du film se déroulent dans un seul et même décor, d'un luxe moderne du plus parfait mauvais goût. Action et dialogues relèvent du plus ano-

din, du plus terne boulevard. (Mais les mots clés y éclatent : pouvoir, conventions, communistes, passeport.) Un humour gris, sans trouvailles, sans saillies. Un humour mi-figue mi-raisin, que ne rebutent ni redites ni facilités. (Mais quelques moments du plus pur génie chaplinesque, par fulgurances, aussi, pour mieux assurer l'ensemble de le contredire. Coucher du marié sans l'être. Rencontre à l'Hôtel Waikiki de Natascha, l'homme de confiance, l'épouse, le faux marié de Natascha. Et c'est la première fois que j'aime sans restriction la vulgarité à l'écran : rots du millionnaire, radio mise au maximum pour couvrir bruit dans les toilettes.)

Ce sont la monotonie, la pauvreté, la banalité qui confèrent soudain à l'œuvre sa grandeur sublime, une évidente beauté magistrale. Aucun artifice, aucun truc pour séduire, pas même un peu de Charlot pour rassurer les « familiers », ces morpions qui ne peuvent discerner de génie que s'il y a suffisamment de lieux-communs à leur hauteur (et la hauteur de morpion, on sait où...). Dans un constat rigoureux, établi à partir d'une exigence et d'une **générosité** fondamentales, soudain plus rien que l'homme nu, qui n'a de « raison d'être » que nu. (On pense à **Toutes ses Femmes**, le plus beau Bergman.)

Et le miracle s'opère. Il n'y a plus trace de sentimentalisme pour provoquer la larme à l'œil qui vous gagne un public. Plus trace du comique-au-profit-du-pauvre-au-grand-cœur, qui vous garantit petits et grands (aux deux sens de l'un et l'autre). Plus trace de délectation morose, de méchanceté rancunière, de démagogie, de narcissisme.

A Countess from Hong Kong : enfin tout de Chaplin tel qu'en lui-même le livre un dépouillement extrême, son entité enfin découverte, sa vie et son image entièrement dépassées.

Le couple Sophia Loren, superbe — Marlon Brando, excellent, il fallait y penser, est d'une présence exceptionnelle, et livre une autre clé de l'œuvre (l'image mythique dans la vie quotidienne). Quant à Patrick Cargill, il est fabuleux de drôlerie, « héritier » de Charlot (non sans peut-être un hommage tardif à un Buster Keaton souvent maltraité par Chaplin). Musique de Chaplin conforme à sa nature, et au climat de ce film, de toutes les conventions pour révéler l'essence d'un homme et d'une vision du monde.

Et dans ce monde contemporain confortablement calé dans un mal de mer infect, je n'oublierai jamais plus la fugitive apparition d'un Charlot vaincu lui aussi par la nausée. Mais

vaincu comme Cocteau disparaissant au terme du **Testament d'Orphée** : de la façon qui en fait le seul vainqueur, désabusé et alors serein. Dans cette œuvre dont le conformisme « affligeant » fait surgir et exploser un humanisme. Celui d'un homme pour lequel la vie n'a qu'un sens, l'homme. Sans surtout nier qu'il soit mortel de vouloir être un homme dans ce monde. Fugitive apparition d'un Charlot démythifié, tel qu'il demeurera, transcendé, pour l'éternité.

Et c'est bien m'inscrire dans le sens dernier de cette œuvre ultime (à tous ses sens), qu'à tant l'aimer, d'accord avec moi-même au-delà de tous les accidents de l'existence, accentuer ma solitude, réconcilié donc avec le monde qui me déchire et donne un sens à ma vie, la vie...

Patrick STRARAM

1945-1955 LA PRÉHISTOIRE

La course au cinéma qui s'empare du Canada français dans l'immédiate après-guerre, et qui se poursuivra jusqu'au début des années '50, a quelque chose d'épique. Mais cette épopée a une saveur le plus souvent comique. Si on relit aujourd'hui les journaux et les revues de l'époque, on a davantage l'impression de feuilleter une chronique début-de-siècle que de se rafraîchir la mémoire sur des événements qui n'ont que quinze ou vingt ans d'âge. Mais toutes proportions gardées ces « années folles », comme elles nous apparaissent si clairement aujourd'hui, ne sont peut-être pas si différentes que cela des années '60 du cinéma québécois.

Tout avait commencé en 1944. J.A. De Sèves (l'actuel président de France-Film et de CFTM-TV) fonde alors Renaissance Films (ou Les Productions Renaissance Inc.), avec un capital de un million de dollars selon les journaux de l'époque. L'année suivante, en avril, c'est la première, au St-Denis, de l'effort initial de la nouvelle compagnie : **le Père Chopin**. Réalisé par un metteur en scène importé, Fédor Ozep, **le Père Chopin** était basé sur un scénario de Jean Desprez et était interprété par François Rozet, Guy Mauffette et Ginette Letondal. Le film eut surtout un succès de curiosité. Les critiques, semble-t-il, furent assez réservés.

En 1946 Fédor Ozep revient à la charge, cette fois pour le compte de Québec Production, mais son récemment fondée par Paul Langlais et René Germain et dont les studios sont à St-Hyacinthe. Ozep y tourne **la forteresse**, avec Paul Dupuis, Nicole Germain, Mimi Destée et Jacques Auger. La publicité de la compagnie ne se gêne pas pour annoncer « le premier film entièrement tourné dans le Québec avec une distribution canadienne-française ». Pourtant Ozep tourne simultanément une version anglaise du film, **Whispering City**, avec des comédiens américains, dont Paul Lukas. Le film sort d'abord dans sa version française et est diversement accueilli : presque tous les critiques en soulignent la faiblesse du scénario. Jean Desprez, plus technique, lui reproche son « montage chaoté ». Jacques de Granpré, du **Devoir**, trouve pourtant raison d'espérer et conclut : « Les facilités de production cinématographiques seraient actuellement

suffisantes au Canada pour la réalisation de longs métrages purement dramatiques en noir et blanc ». Quelques mois plus tard **Whispering City**, distribué par J. Arthur Rank, était présenté à travers le Canada et les États-Unis.

1947 : dans les studios de Québec Production toujours, un réalisateur hollywoodien, Phil Rosen, tourne un long métrage dramatique dont l'argument non dissimulé est de promouvoir l'éducation sexuelle. **Sins of Fathers** fut tourné très rapidement avec un budget limité et interprété par des comédiens montréalais, dont John Pratt. Le film connaîtra une certaine notoriété par la suite du fait de son interdiction dans plusieurs pays.

En 1948, Renaissance Films se construit de vastes studios, chemin de la Côte-des-Neiges, à Montréal. Les journaux annoncent que le gouvernement fédéral songerait à créer un fonds d'aide à la production. Mais aide ou pas aide, Québec Production s'attaque à ce qui deviendra le grand film de son histoire : **Un homme et son péché**.

Roman paysan, célébré depuis plusieurs années déjà par la radio, **Un homme et son péché** sera porté à l'écran par Paul Gury. C'est Claude-Henri Grignon lui-même, l'auteur du livre, qui adapte son œuvre. Juliette Béliveau, Henri Poitras, Nicole Germain, Hector Charland, Guy Provost et Ovila Légaré sont de la distribution. Le film fut tourné en quelques semaines dans les studios de St-Hyacinthe et en décors naturels dans les Laurentides. L'Office national du film, dont le siège social est alors à Ottawa, consentit à prêter certains de ses services techniques à la production.

La première d'**Un homme et son péché** eut lieu le 29 janvier 1949 dans cinq villes du Québec : Montréal, Québec, Sherbrooke, Trois-Rivières et Hull. Le film fut bien accueilli : « ... nous sommes devant un vrai film de chez nous », écrit Léon Franque dans **La Presse** et il n'hésite pas à affirmer : « On tient le succès ». Sydney Johnson, du **Montreal Star**, vante les comédiens, et Jean Desprez, toujours technique, remarque un « magnifique baiser », malheureusement trop hollywoodien. Tout le monde, même René Lévesque au **Clairon** de St-Hyacinthe, souligne les progrès

énormes faits depuis **le Père Chopin** et **la Forteresse**. Seul le Père Ernest Gagnon, s.j., chroniqueur à la revue **Relations**, est vraiment déçu : « Nous avons attendu, en vain, un simple beau film ». Néanmoins c'est le triomphe : on voit un futur grand nom du cinéma en Guy Provost et Nicole Germain, consacrée vedette, fait de la réclame pour le savon Lux. Les recettes du film sont bonnes d'ailleurs : \$500.00 à Ste-Adèle, \$167.37 à Pointe-Claire, \$3,551.25 à Chicoutimi. Présenté au premier Palmarès du film canadien, à Ottawa, **Un homme et son péché** se mérita une Mention honorable et fut par la suite envoyé au festival de Venise et distribué dans les villes françaises de la Nouvelle-Angleterre.

A l'été de 1949, les producteurs du Québec sont fort occupés. Alors que chez Renaissance René Delacroix tourne **le Gros Bill** (avec Ginette Letondal, Juliette Béliveau, Maurice Gauvin et Paul Guévremont) et que Richard Jarvis met la dernière main à **Forbidden Journey** pour Selkirk Productions, c'est encore chez Québec Productions que les grandes œuvres viennent au monde : en juillet, Paul Gury donne le premier tour de manivelle du **Curé de village**. Célèbre radiroman du poète Robert Choquette, **le Curé de village** fut adapté et dialogué par l'auteur lui-même et interprété par Ovila Légaré, Juliette Huot, Paul Guévremont et Lise Roy. Tourné dans le petit village de St-Damase, le film bénéficia d'une vaste publicité dans tous les journaux.

Le Curé de village terminé, Québec Productions, avec Paul Gury à nouveau, s'attaque à **Séraphin**, sorte de séquelle à **Un homme et son péché**. Le film fut tourné en moins de vingt jours ; on y retrouvait Nicole Germain et Hector Charland. Quant à Claude-Henri Grignon, non content de signer une nouvelle adaptation de son œuvre, il créa pour l'occasion un nouveau personnage qu'il interpréta lui-même devant les caméras.

Le Curé de village sortit à Montréal en novembre 1949. On en parla beaucoup mais les avis étaient partagés. Certains furent enthousiastes, tel le jeune critique du **Front Ouvrier** d'Ottawa, Jacques Giraldeau, qui écrivait : « **Le Gros Bill** avait apporté à l'histoire du cinéma canadien une technique fraîche ; **le Curé de village** lui donne son premier véritable scénario... Oui maintenant, on le sent, le cinéma canadien va exister ». Pour certains autres le film n'avait pas les mêmes attraits ; Pierre Gascon, alors au **Photo-Journal**, écrivait : « Le grand défaut de

ce film est son scénario qui est plus radiophonique que cinématographique... ». Son collègue de **Radiomonde** était encore moins indulgent qui affirmait sans ambages : « **Le Curé de village**, en vérité, est un court métrage étiré, pour les besoins du commerce, à 88 minutes... » Cet enthousiasme mitigé se fit sentir au chapitre des recettes qui accusèrent un net recul sur celles de **Un homme et son péché** et de **la Forteresse**. **Le Curé de village** n'en gagna pourtant pas moins le Grand Prix du second Palmarès du film canadien ; au même Palmarès, un jeune montréalais, Claude Jutra, remportait le prix de la section « amateur » pour son court métrage, **Mouvement perpétuel** ; Réal Benoit et André de Tonnancour recevaient une mention spéciale pour **Artistes primitifs d'Haïti**.

Le 17 février 1950, c'était au tour de **Séraphin** de connaître les fastes d'une grande première. Malheureusement l'enthousiasme est à la baisse : **Variety**, le grand journal américain du spectacle, est d'accord avec le **Montreal Herald** pour trouver la nouvelle production moins intéressante que **Un homme et son péché**. Jean Vincent, au **Devoir**, attaque le film par le biais de l'ironie, alors que Jacques Giraldeau, vite revenu de son emballement pour le cinéma autochtone, écrit : « L'infantilisme dans lequel se vautre **Séraphin** ne saurait mériter les éloges restrictifs mais pleins d'espoirs qu'a reçus **Un homme et son péché**. Ce dernier film de Québec Productions possède tous les défauts d'un bon film et toutes les qualités d'un navet ». Pris à parti par les publicistes de Québec Productions, Giraldeau fit appel à ses lecteurs qui endossèrent son jugement avec force. Néanmoins, et malgré cette « incompréhension » de la critique, le film continua sa carrière et en avril on annonçait que 75 % du coût de production était déjà recouvré. **Séraphin** fut par la suite distribué dans les villes françaises de la Nouvelle-Angleterre et on parla même de faire une version « française » pour lancer le film à Paris !

En mars 1950 paraissait **Découpages**, première revue canadienne de cinéma. Publié par la Commission étudiante du cinéma, **Découpages** réunissait dans son équipe Gilles Ste-Marie, Michel Brault, Fernand Cadieux, Jacques Giraldeau, Pierre Juneau, Marc Lalonde, Gabriel Breton, et Claude Sylvestre. Pour la première fois peut-être, dans notre milieu, un groupe d'hommes prenait le cinéma au sérieux et voulait y regarder de plus près. L'idéal de **Découpages** (« faire du cinéma un facteur de promotion spirituelle ») nous

paraît aujourd'hui un peu trop apostolique sans doute, mais son action fut néanmoins décisive dans la découverte culturelle du cinéma au Québec.

Avril 1950 : on parle de difficultés financières chez Renaissance Films ; la compagnie vient pourtant d'investir dans une production franco-canadienne, **Docteur Louise**, qui sera entièrement tournée en France. Québec Productions aussi se lance dans une co-production, avec Electrique Film de Paris : **Son Copain**, mis en scène par Jean Devaivre, sera tourné au Québec et en France, en deux versions (française et anglaise), avec pour interprètes René Dary, Paul Dupuis, Patricia Roc, Guy Mauffette et « le concours de la Gendarmerie Royale du Canada ». A l'automne les affaires semblent aller mieux chez Renaissance et Roger Racine y tourne **The Butler's Night Out**, avec Paul Colbert comme vedette ; pendant ce temps les studios de Québec Productions, à St-Hyacinthe, sont devenus le quartier général d'Otto Preminger qui tourne **The Thirteenth Letter** à St-Marc et dans les environs. A la même époque, un nouveau venu, Jean-Yves Bigras, réalise un film à haute teneur musicale : **Lumières de ma ville**. Long de 125 minutes (une sorte de record dans notre production), le film réunissait les noms de Monique Leyrac, Guy Mauffette, Huguette Oligny et Albert Duquesne.

1950 se terminera avec la première, au St-Denis de Montréal, de **Son Copain**. Jacques Hélian et son orchestre partagent le programme avec la nouvelle production qui, pour le toujours enthousiaste Léon Franque, est « une vision du monde canadien à la fois exacte et franche » ; les journaux de langue anglaise, le **Herald** et le **Montreal Star**, seront moins accueillants pour le film qu'ils trouvent assez quelconque.

En 1951 un seul film fut produit : **la Petite Aurore, l'enfant martyr**. Tourné en quatre semaines par Jean-Yves Bigras pour le compte de l'Alliance cinématographique canadienne, **Aurore** était un Grand-Guignol larmoyant qui émut les mères du Québec sans pour autant apporter rien de neuf à notre cinéma.

En 1952 Carillon Pictures produit **Etienne Brûlé**. Tourné en 16mm couleur, **Etienne Brûlé** était interprété par Paul Dupuis, Guy Hoffman et Ginette Letondal ; c'est Mel Turner qui était responsable de la mise en scène. Le film fut « soufflé » en 35mm pour son exploitation commerciale qui fut cependant assez limitée. A la même époque Québec Productions tourne son dernier

film : **le Rossignol et les cloches**. Mélodrame populaire construit autour de la personnalité du jeune chanteur Gérard Barbeau, **le Rossignol** fut réalisé par René Delacroix et interprété par Nicole Germain, Jean Coutu et Juliette Béliveau. C'était en quelque sorte un sous-produit ; l'enthousiasme n'y était plus et les défenseurs se faisaient rares. Pendant ce temps, à l'Université de Montréal, un groupe d'étudiants fondaient **Projections**, bulletin cinématographique qui, malheureusement, eut la vie bien courte.

1953 : débuts de la télévision canadienne et fin de l'aventure du long métrage québécois. René Delacroix réalise coup sur coup **Tit-Coq**, adapté de la pièce à succès de Gratien Gélinas, et **Cœur de maman**, adapté d'un mélodrame boulevardier d'Henri Deyglun. C'est d'Henri Deyglun encore que s'inspire Jean-Yves Bigras pour réaliser **l'Esprit du mal**.

Tit-Coq connut un certain succès conséquence de son triomphe récent à la scène, et fut distribué en Nouvelle-Angleterre. **Cœur de maman** et **l'Esprit du mal** n'étaient déjà plus dans la course : la télévision leur avait ravi leur petit public. L'aventure avait assez duré : on sera presque dix ans sans en reparler.

La plupart des films que nous avons énumérés au long des pages qui précèdent sont aujourd'hui bien au fond de nos souvenirs. Leur fonction ayant été dans presque tous les cas de donner des images à la radio (de permettre au public populaire de **voir** les héros dont ils connaissaient déjà la voix pour s'en être enivré cinq soirs par semaine depuis plusieurs années), ces films-accidents ne pouvaient que céder leur place au petit écran qui, à son tour et pour un bon moment aussi, s'évertuera à prolonger la radio.

1954, 1955, 1956 : c'est l'âge d'or des ciné-clubs qui commence à Montréal et un peu partout au Québec. Les cinéphiles se rassemblent, discutent et rêvent parfois de faire un film. Le cinéma devient une valeur culturelle et les produits de consommation de la veille, aurait-on continué à les réaliser, n'auraient plus eu de marché. Il est d'ailleurs révélateur que très peu de cinéastes soient sortis des folles aventures des années 1945-1953 : ces « exploits » marquaient la fin d'une époque, d'un certain folklore ; ceux qui viendront après seront des hommes neufs.

Robert DAUDELIN

COMMENT SAVOIR

I

La nouvelle révolution technologique que vit l'humanité contemporaine, perceptible de façon très aiguë dans les sociétés industrielles, commence à peine de faire sentir ses incidences sur notre existence quotidienne, mais elle a déjà engendré une métamorphose des attitudes collectives, des mentalités, et refaçonné de manière vertigineuse le cadre matériel où nous vivons.

Le champ de nos connaissances s'élargit de jour en jour, l'accumulation du savoir devient insurmontable et la culture traditionnelle perd son monopole aux dépens des nouveaux moyens de communication de masse et de l'image. L'un des secteurs les plus en retard sur cette évolution est celui du monde scolaire. Du primaire à l'université, l'enseignement n'a guère changé, si l'on excepte l'utilisation timide de nouvelles méthodes pédagogiques et des techniques audiovisuelles.

Pourtant, en plusieurs parties du monde, la nouvelle école est déjà née et expérimente les instruments qui permettront à l'homme de se sentir à l'aise et de comprendre la nouvelle civilisation technologique où il vivra. **Comment savoir**, c'est tout ça et beaucoup d'autres choses.

A la fois inventaire des méthodes nouvelles d'enseignement, des « gadgets » mis au point jusqu'à ce jour, et interrogation sur les répercussions possibles et prévisibles qu'ils contiennent en germe, le film de Jutra ouvre des perspectives vertigineuses et un peu angoissantes sur l'avenir de l'homme, de la culture, du savoir.

L'école de demain existe déjà aujourd'hui : ces visages d'enfants, que la caméra cerne continuellement en gros plan, au début du film, ne semblent pas angoissés ni malheureux. Attentifs ou joyeux, ils découvrent le monde par eux-mêmes ; ils ont déjà apprivoisé la bête technique qui, à la fois, fascine et effraie les adultes

que nous sommes. On se sent un peu dépassé par ces enfants qui apprennent les rudiments de la logique ou manipulent des machines un peu mystérieuses pour les profanes, à un âge où nous butions péniblement sur des tables de multiplication.

Avant-garde de la modernité scolaire, ils participent dans les laboratoires du savoir que sont leurs écoles-pilotes au façonnement d'un avenir qui demeure encore problématique. L'une des nombreuses qualités de **Comment savoir**, c'est de n'avoir pas cédé à cette manie, malheureusement très répandue, qui consiste à pratiquer une admiration béate à l'égard des « gadgets », des « choses », des instruments nouveaux, attitude proche de celle qui, en politique, veut qu'on s'ébaudisse devant la force, hier celle des fascismes européens, aujourd'hui celle de l'Amérique toute-puissante.

Ne cédant pas à cette fascination, le film de Jutra demeure, au contraire, d'une lucidité constante et nous fait entrevoir toute une civilisation nouvelle dont nous percevons les premiers balbutiements, civilisation dont nous ignorons encore les modalités (et qu'il nous appartient d'infléchir dans le sens que nous voulons) bien que les tenants de l'optimisme à tout crin et ceux du pessimisme dépressif cherchent à nous en suggérer quelques images.

Car, ces instruments, ces machines si neufs et si merveilleux soient-ils ne résolvent pas le problème de la qualité de l'enseignement dispensé, ni, surtout, celui de l'utilisation qu'on en fera. Déjà, la prolifération incroyable des objets audio-visuels, soulignée par le film, et la spéculation effrénée qu'elle a engendrée indique assez bien la difficulté de préciser si ces instruments servent au mieux les besoins auxquels ils sont destinés.

S'il ouvre des perspectives nouvelles, **Comment savoir**, par ailleurs, film didactique traitant des nouvelles méthodes d'enseignement, annonce aussi toute une série d'œuvres à venir que suscitera l'immense domaine qui s'offre au cinéma et que, déjà, un cinéaste comme Rossellini explore : celui des films éducatifs ou didactiques.

Cette utilisation poussée du cinéma et des communications à des fins d'enseignement et d'éducation va évidemment poser aux réalisateurs un problème esthétique dont la solution commandera, en partie du moins, la qualité et la réussite de cet enseignement.

C'est une erreur de croire que le simple fait d'utiliser une machine bizarre ou de projeter des images mouvantes sur un écran parviendra à captiver la curiosité déjà émoussée d'enfants ou d'adultes pour qui la télévision en couleurs, les grands magazines illustrés, les images de la publicité et, bientôt, le téléphone-télévision (sans compter tout un univers de sons et de bruits) sont des données de la vie quotidienne.

Il faudra que le talent des hommes à qui incombera cette tâche d'éducation soit à la hauteur des merveilles techniques que la science met et mettra à leur disposition sinon une leçon, même télévisée, sur la biologie par exemple, paraîtra à l'écolier futur aussi fade qu'à nous un cours de philosophie thomiste.

Ce problème esthétique, j'estime que Jutra l'a assez bien résolu dans son film qui réussit à nous intéresser et à nous captiver continuellement.

Le devenir du futur, l'esthétique du didactisme : deux problèmes que suggère **Comment savoir** et auxquels, par son existence même, le film apporte des éléments de solution. Après avoir vu **Comment savoir**, nous apparaissent aussi inutiles et grotesques les affirmations, optimistes jusqu'au délire, des prophètes de la prospective parlant de la civilisation de 1980 comme d'un monde où tous les problèmes seront résolus, que l'attitude passéiste, frôlant le fétichisme, de ceux qui s'accrochent désespérément à des formes révolues d'existence.

Rien de plus faux que pareilles attitudes extrémistes : cet avenir sera façonné par les hommes d'aujourd'hui et il aura le visage, le meilleur ou le pire, encore inconnu, qu'on lui créera ; à nous de jouer. Et le film de Jutra qui, après une période lyrique adopte un registre plus grave, et s'achève sur des images montrant le visage inquiet de « Vietnicks » manifestant devant la Maison blanche, symbolise assez bien l'espoir et la peur de ceux qui dès maintenant ont choisi entre l'Alphaville efficace, inhumain des technocrates et le monde encore utopique, où l'homme, maître des machines qu'il a créées, pourra se réaliser pleinement car l'apprentissage du savoir n'y sera pas une corvée fastidieuse mais un acte de plaisir, une découverte continue.

Gaétan ROCHON

COMMENT SAVOIR

II

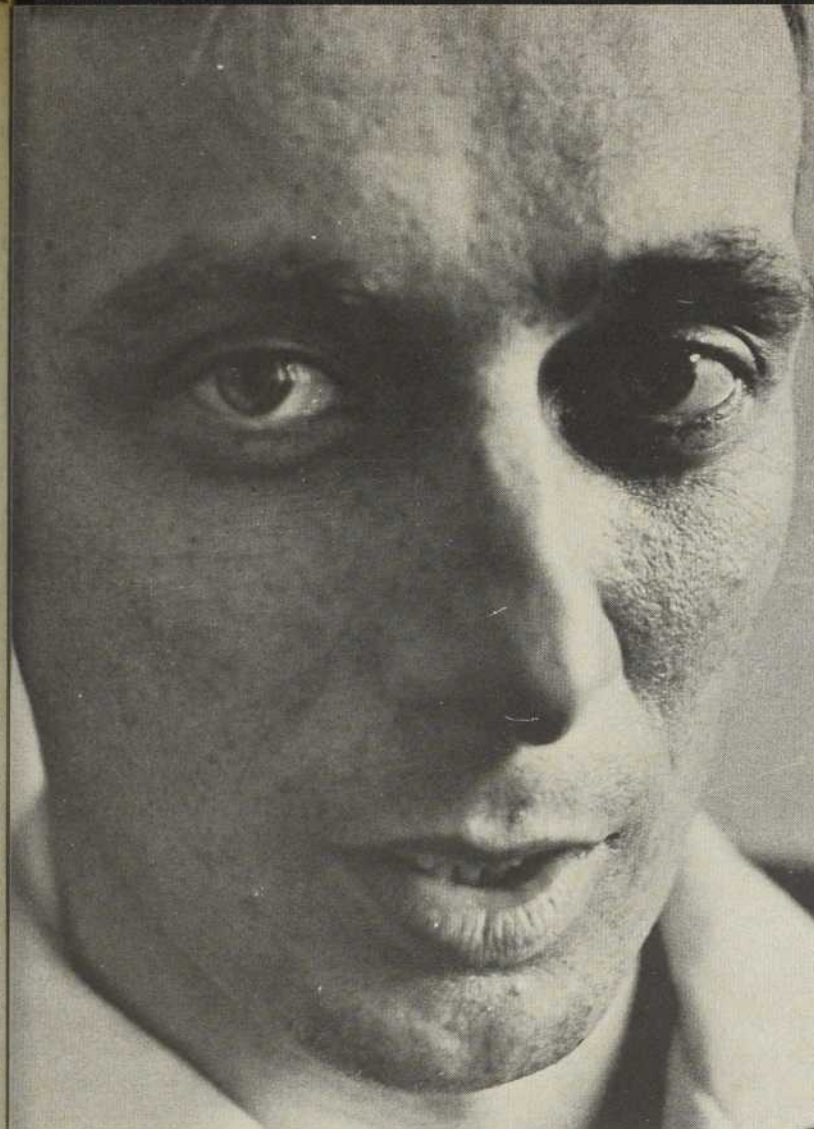
Le film de Claude Jutra, **Comment savoir**, pourrait être discuté à plusieurs niveaux différents. A savoir, la confection assez parfaite du film. A savoir, sur quel plan de la prétention cinématographique se place ce dernier Jutra. A savoir aussi, l'étalage bien fondé du nouveau matériel didactique et le bouleversement pédagogique qui en découle. A savoir enfin, quelle méthode d'approche du réel nous proposent ces nouveaux instruments, quelle méthode de savoir allons-nous élaborer pour utiliser au maximum et les capacités humaines et celles de la cybernétique.

Le film se met ici au service du savoir, à un second degré. Depuis quelque temps déjà, le premier degré, celui qui s'adresse directement à l'élève, fait l'objet de plusieurs films, ici et ailleurs. Le film est incorporé à l'étude, au même titre que la télévision et les autres méthodes dites audio-visuelles. Ici, au Québec, l'effort de rénovation est encore primitif. Mais il semble que les États-Unis soient assez bien pourvus en matériel nouveau. Il y a même, comme le fait remarquer Jutra, dans ce domaine du matériel pédagogique, une surenchère, un marché, une publicité qui ne tardent pas à devenir malsains.

Le film de Jutra veut faire remarquer, mieux que n'importe lequel des gros traités de pédagogie, que nos concepts de classes, de manuels, d'écoles, d'études, de maîtres ne correspondent plus aux exigences et aux possibilités du temps. Le temps n'est plus au seul développement d'une mémoire répétitive, ni à l'exploration embryonnaire de l'intelligence spéculative. L'école doit se faire laboratoire, mobile et visuelle ; la classe doit perdre sa rigidité et le cloisonnement étanche de ses degrés.

En aucune façon, il ne s'agit de mettre en doute l'apport et la nécessité bien fondée de renouveler tout le matériel didactique des écoles.

voir,
diffé-
du
tion
a. A
reau
éda-
elle
ces
voir
num-
ber-



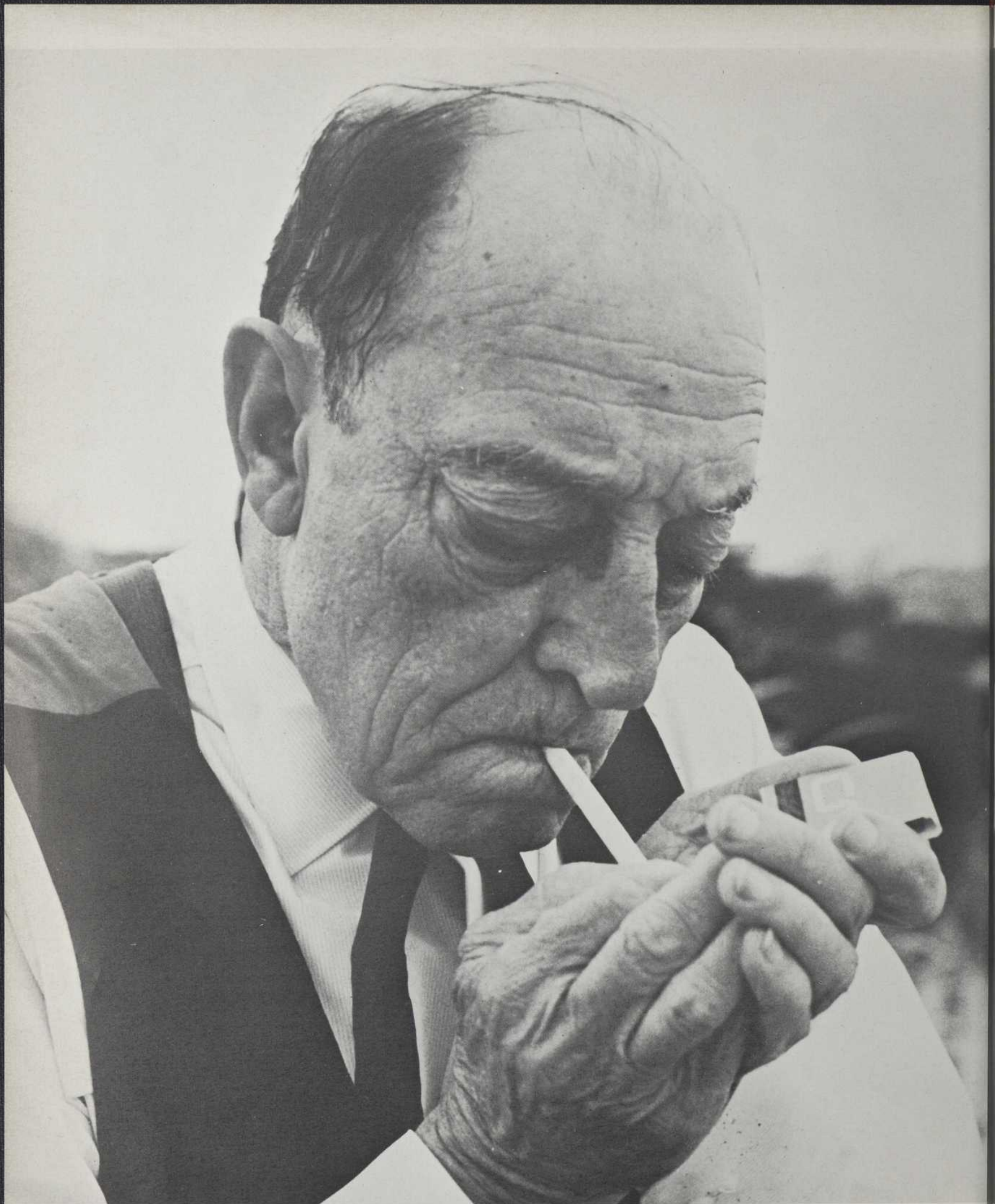
mand Dansereau

Le Festin des morts

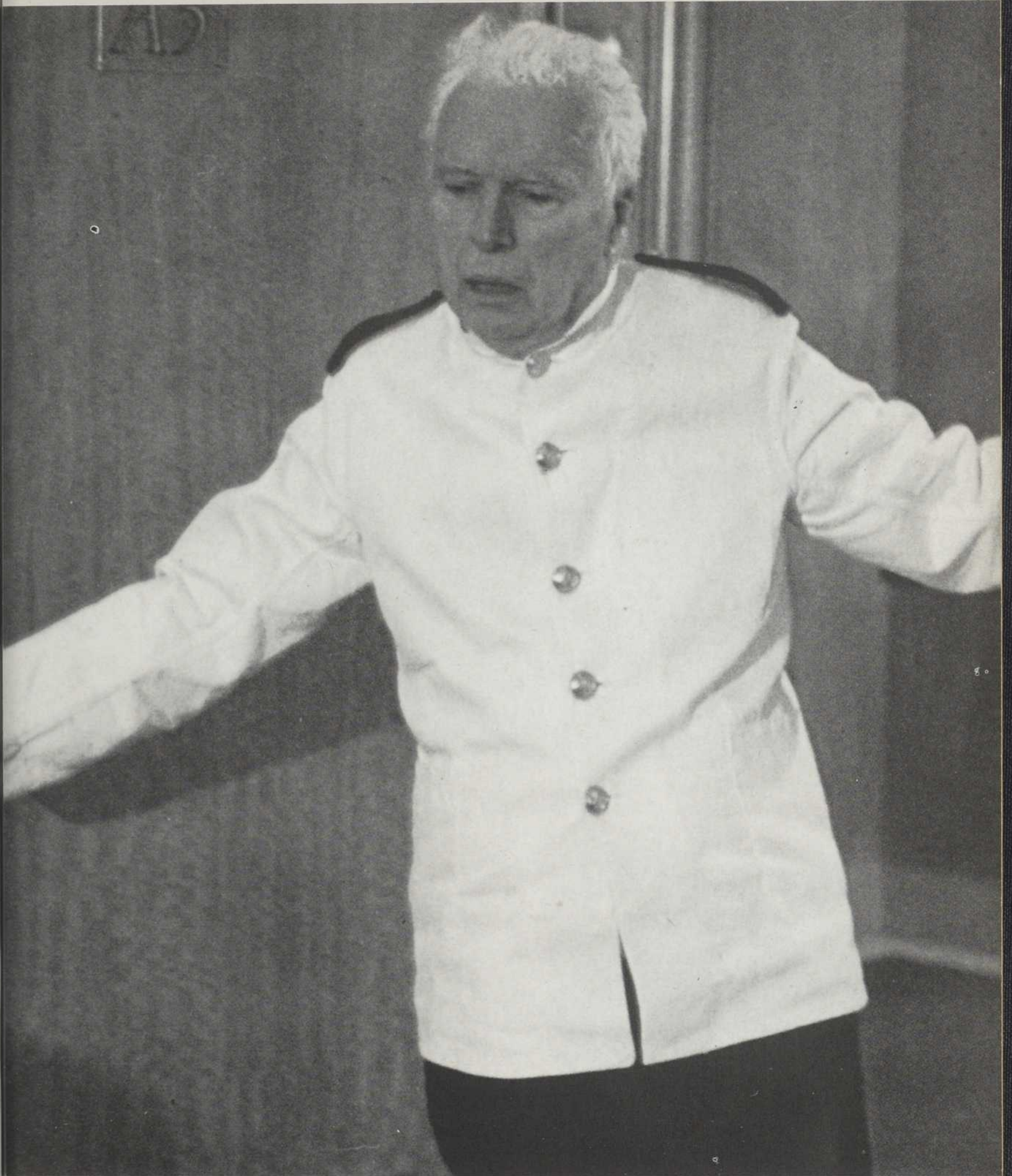
Yul

un
le
nt à
i et
ême
des
de
que
ma-
re-
ériel
une
ains.
ieux
éda-
uels,
dent
mps.
'une
yon-
doit
asse
tan-
e en
e de
oles.





Buster



Charlot



Le Filmboard de John Street : une ancienne écurie qui a toujours gardé une odeur chevaleresque. (En regardant bien, on distingue la bicyclette de Victor Jobin. Le vieillard à l'entrée s'était trompé de porte.)



En
dan
ou
pos
a t
a m
men
sion
gija
élat
L
les
foi
dis
pag
cett
cert
ceu
trap
hum
mer
qu'
lism
entr
Les
enc
nea
don
por
add
plex
mén
voir
proc
Le
sur
men
tion
do
mai
sava
com
mon
Le
le né
Qu'e
vert
hum
titive
On s
mém
sans
qu'én
veille

En aucune façon, il ne s'agit de se retrancher dans le repaire de l'esprit pour rejeter l'inutilité ou l'inhumanité de la machine. Mais il reste possible de mettre en question la méthode ou la théorie du savoir que propose Jutra. C'est-à-dire, cette partie du film qui débute avec le moment du « pas à pas » et sous-tend toute discussion sur l'utilisation de ces méthodes pédagogiques. Jutra fait appel au **behaviorisme** pour élaborer la théorie du **Comment savoir**.

Le behaviorisme n'est pas nouveau. Bien que les psychologues américains s'en remettent avec foi à ce système, cette théorie n'en est pas moins discutée depuis fort longtemps. Watson et compagnie, au début du siècle, ont mis au point cette théorie du psychisme animal pour expliquer certains comportements partiels, en particuliers ceux des insectes et autres animaux. Ils ont extrapolé leurs recherches jusqu'au comportement humain, selon les mêmes schèmes de raisonnement qui prévalaient chez les animaux. Non pas qu'il faille à tout prix se refuser à un parallélisme assez évident, à une continuité acceptée entre les comportements humains et animaux. Les spiritualistes de toute sorte ont, sur ce point, encore beaucoup à faire. Mais la déduction linéaire, à partir du schème stimulus-réponse, ne donne toujours qu'un résultat partiel du comportement humain. Les résultats partiels, même additionnés, ne rendent pas compte de la complexité globale d'un comportement. Le phénomène des émotions et encore plus celui du savoir ne sont en aucun cas explicables par ce procédé de stimulus-réponse.

La longue image des jeunes gens marchant sur cette échelle fictive et trouvant miraculeusement les réponses insignifiantes à une stimulation aussi dénudée de sens est la preuve même du non-fondé de cette méthode. Le savoir humain n'est pas un dressage. Les mécanismes du savoir sont plus complexes que peut en rendre compte toute explication linéaire, partielle et momentanée.

Le behaviorisme remonte au début du siècle, le néo-behaviorisme vient des années cinquante. Qu'on ne vienne pas nous dire qu'on a découvert là la plus nouvelle des méthodes du savoir humain. On insistait jadis sur la mémoire répétitive, le par-cœur bête sans association d'idées. On semble vouloir insister maintenant sur une mémoire visuelle, à courte durée, momentanée, sans rappel ou association autre que celui qu'émet la stimulation du moment. Jutra s'émerveille devant ces étudiants qui mémorisent la

cristallisation et le prisme à même les images de leur écran particulier. « Le prisme est ceci » dit l'image. Et ensuite : « Qu'est-ce que le prisme ? » Tout cela, même avec l'apport de l'image télévisée et contrôlée individuellement, n'est guère mieux que le verbiage stérile de nos vieux maîtres perroquets.

Comment savoir veut montrer les possibilités d'une autre forme de pédagogie. Veut montrer une autre forme d'étude et de savoir. L'étalage assez intéressant de tous les appareils utilisables à l'école et chez soi est gaché par l'application linéaire et non-fondée de la méthode que l'on propose. La plus grande erreur du film de Jutra a été d'avoir été inspiré, fait, élaboré avec des instruments et des théories américains. Les États-Unis ont sûrement toute l'énergie et la technique nécessaire pour créer un éventail infini d'appareils nouveaux. Mais leurs essais de psychologie n'ont jamais été reconnus comme valables, à une grande échelle. Leur psychologie explique très bien le clignotement du pavillon devant la flamme ou la salivation d'un chien au son d'une clochette. Mais apprendre doit être autre chose qu'un dressage, avec ou sans « computer ».

Beaucoup de pédagogues — ceux de nos bonnes écoles normales — ont crié à la merveille devant **Comment savoir**. On s'émerveille facilement devant la civilisation du « computer ». Les cerveaux électroniques et les appareils qui en dérivent font mode. Le mot même est devenu magique. L'effet premier est encore trop captivant pour que l'on en vienne, en second lieu, à une élaboration bien pensée d'une théorie globale en rapport avec l'utilisation maximale des possibilités autant humaines que techniques. On coupe trop rapidement au plus court. On tente de vivre avec le nouveau en adaptant superficiellement nos vieux concepts bien tenaces. Apprendre et savoir, en l'occurrence, sont des concepts qu'il faudra bien refaire un jour ou l'autre. Mais non pas comme Jutra le propose ; c'est-à-dire à partir d'une théorie fautive dans ses prémisses autant que dans ses extrapolations. Une théorie jugée prétentieuse et dépassée — sauf par ceux qui la font — ne peut être une base possible pour une radicalisation et une solution du problème.

Comment savoir n'est rien de plus qu'un étalage assez bien fait d'un matériel magique et fabuleux. L'innovation est de ce côté-là. Et non pas dans le point de vue théorique où ces appareils sont placés.

Le ton qui accompagne le film n'aide pas, par la prétention qu'il ajoute. Jusque dans cette image de la fin que, malgré tout, on ne peut s'empêcher de relever. Autant les images d'enfants de la première bobine disposent les spectateurs, autant les images de la fin peuvent laisser cette impression désagréable qui radicalise celle qui a surgi pendant tout le film.

Marie-Claire LANCTOT

BUSTER KEATON RIDES AGAIN

Un film qui se fait : **The Railrodder**
un jeune réalisateur : Gerald Potterton
un vieil acteur : Buster Keaton
un film sur le film : **Buster Keaton Rides Again**
un réalisateur d'âge moyen : John Spotton
des films dans le film sur le film :

Le mécano de la Générale, etc.

le maître (pas d'âge) de ces films, du film, sur le film : Buster Keaton

Par cette confrontation éparse du cinéma en termes d'époque, de style, de pensée et de mythes, les éléments temps et lieu s'abolissent d'eux-mêmes.

Il en jaillit un fil conducteur principal : un élément humain composé d'une sensibilité effroyable de la part de tous les participants mis en cause.

La caméra, (Spotton) comme mystifiée par son sujet (Keaton), en est réduite à observer. Elle retrouve par là même une de ses vocations premières.

Le sujet par contre, suit tout au long du film un procédé de démystification.

Ce procédé de démystification se poursuit à l'aide d'un puzzle physique présent en juxtaposition constante avec une fiction historique.

Démystification et grandeur

Ce puzzle physique présent se fait pendant et entre le tournage de **The Railrodder**. On observe Keaton dans son comportement naturel créant des gags ou jouant de la guitare. Le tout est mis en parallèle avec cette fiction historique qui intervient à plusieurs niveaux mais dans le but principal de clarifier les comportements de l'individu.

Ce pot pourri de passé et de présent donne à la fiction une réalité puissante. Les scènes du **Mécano de la Générale** apparaissent aux spectateurs comme des faits vécus dans le passé de Buster.

Il n'y a plus de distinction véritable à faire entre Buster acteur et Keaton l'individu.

L'improvisation instantanée de gags pour la caméra de Spotton, comme celui où il arrête un train en marche et le repousse par sa seule force physique, ne diffère en rien de Keaton manipulant la locomotive du **Mécano**.

A un deuxième niveau d'observation on retrouve, dans cette observation du quotidien, des thèmes chers à Keaton. Les énumérer ici ne ferait que reprendre des thèses à interprétations symboliques et nous mènerait nécessairement à des réflexions philosophiques sur un style keatonien. Ce à quoi je ne tiens pas, premièrement parce que d'autres l'ont déjà fait, deuxièmement parce que Spotton lui-même a échappé à ces démarches intellectuelles qui auraient pu donner au film une pompe didactique propre à trop de films de l'O.N.F.

Keaton victime et créateur

Après sa conférence de presse, fatigué, Keaton rentre dans sa chambre. Faisant face : la caméra de Spotton. Il rôde, il grogne, sa femme le met au lit, il saisit le téléphone et hurle « Help ! ». Elle allume la lampe de chevet. « Pour la caméra » dit-elle.

Cette séquence démontre comment un gag peut se créer indirectement autour de Keaton. Cet événement aurait facilement pu être une idée de départ pour **The Cameraman**. Keaton nous prouve une fois de plus que le comique est une chose sérieuse, même parfois tragique.

Ce second incident vu par Kafka ou Poe (que l'on a souvent rapprochée de Keaton) aurait possédé un élément d'aliénation qui aurait fait appel tôt ou tard à notre conscience, ou à nos

sentiments. Pour Keaton ce n'est qu'un gag qui, monté anneau par anneau, formerait une chaîne de gags. Forme primitive et peu sophistiquée de faire rire et penser les spectateurs. Mais, jusqu'à preuve du contraire, la plus valable. Ce qui compte véritablement, c'est l'implication du gag et de la pensée en cause. Une fois la chaîne créée, Keaton recommencera sur un autre rythme.

On y retrouve Sisyphe (**Seven Chances**) ou l'absurde et par là même, on retrouve Kafka et Poe. La boucle est donc bouclée mais par le spectateur lui-même. L'implication y est donc doublement subjective.

Deux genres, deux écoles

Pour Potterton la forme du gag se confond en un style d'animation très réaliste. Style par lequel il fit ses premiers pas (**My Financial Career**).

Il semble qu'avec les personnages qu'il met en scène, il continue à utiliser les tics d'un animateur de ce genre.

Le cinéma se prêtant le plus possible à la réalité, ses acteurs acquièrent des mouvements d'animation. Placés ainsi dans un contexte réaliste qu'il s'impose, ses personnages en ressortent faux et semblables à des clichés. Les détails humains en souffrent. Cela donne en général des caractéristiques froides plongées dans un esthétisme qui devient gratuit.

Contrairement, Keaton qui de prime abord peut paraître froid, abonde en observations des

comportements humains. Qui à force d'accumulation peuvent devenir surréalistes, mais qui, toutefois, communiquent l'essence de leur présence, et ceci est une constante à travers son œuvre.

Ces différents genres s'opposent au moment où Potterton veut faire un gag à sa manière alors que Keaton s'y oppose. Keaton à force de persévérance et de malice finit par l'emporter. On aurait espéré que Keaton prenne le dessus jusqu'à diriger cette séquence lui-même. Car on sent l'envie de Keaton de se trouver une fois de plus devant et derrière la caméra, comme au bon vieux temps.

Au fur et à mesure, le film continue d'énumérer ainsi avec subtilité les différentes caractéristiques propres à Keaton.

La plus grande qualité de ce film est d'échapper instinctivement à une œuvre didactique pour fin d'éducation cinématographique ou de tomber dans la catégorie du film portrait biographique. C'est tout simplement un cinéaste qui regarde vivre un autre être humain.

Cet être humain finit par se confondre à son œuvre. Il en ressort plus riche et plus abordable qu'il ne l'a jamais été. Pour la première fois, le spectateur accepte que Keaton sourie.

Par la mort de Keaton en février 1966, ce film prend figure de testament. Il redonne aussi à Buster Keaton sa place au premier rang dans les annales du burlesque américain et dans toute l'histoire du cinéma.

Jacques BENSIMON

LES PARADIS PERDUS DU CINÉMA CANADIEN CHAP. II

illustration existentielle du chapitre I à partir de données oniriques

J'ai conclu, après une longue nuit blanche, que rien ne sert de comprendre les multiples problèmes de notre cinéma, il suffit de rêver à temps. Car, ainsi que l'écrivait avec tant de poésie un rédacteur anonyme de **Séquences** : « Il ne fait pas de doute que les fruits dépassent déjà la promesse des fleurs. »¹ Il s'agit, bien entendu, des fruits de l'inconscient, dont j'ai nommé quelques cultivateurs dans le chapitre premier.

Je me suis donc donné le sommeil afin de retrouver l'état d'âme de ma pré-génération, de **ma** génération et sans aucun doute de ma post-génération. Car le sommeil, à l'instar du cinéma, est un art du Temps et si nous ne pouvons nous glorifier d'avoir ce paradisiaque cinéma que (nous souhaitons), nous pouvons être fiers de nos aptitudes à dormir.

Je me suis donc donné le sommeil. Et j'ai rêvé. J'ai rêvé que je faisais du cinéma. J'ai rêvé que je mettais **Yul 871** en scène.

Charles Denner marche dans la rue. Une jeune femme (Andrée Lachapelle) essaie de dégager son auto d'une rangée de voitures. Les pare-chocs avant et arrière heurtent frénétiquement les pare-chocs avant et arrière des autos arrière et avant. C'est l'impasse. L'image type de la société canadienne-française.

Pourtant, notre héros, Charles Denner, réussit à dégager l'auto d'Andrée Lachapelle et, en même temps, séduit cette dernière. Oui, si la foi peut transporter les montagnes, le sexe, lui, peut soulever les autos.

Puis je prends Andrée Lachapelle dans mes bras, c'est-à-dire que Charles Denner me prend dans ses bras, je veux dire que Charles et Andrée couchent ensemble. On le devine, mais on ne le voit pas, c'est un film de l'O.N.F. Puis Andrée, qui est très sale, prend une douche.

Mais je me réveille. Dommage.

Je m'habille, sans prendre de douche, je saute dans un taxi et je file à l'armurerie de l'O.N.F. J'y rencontre, par pur hasard, nos héros, Andrée et Charles.

— Tu viens tirer le pigeon, mon pigeon ? me demande Andrée.

— Non, merci, je n'aime pas tirer mon pigeon.

— Ah ! bonjour, dit tout à coup Jacques Godbout qui revient **malade** de la cafétéria de l'O.N.F.

— Mais ce n'est pas possible, fis-je, vous n'êtes pas Jacques Godbout. **JE** suis Jacques Godbout.

— Tiens, tiens... c'est peut-être vrai... Alors, je dois être Guy L. Coté... Oui, je suis sûrement Guy L. Coté. Plus j'y pense, plus je me rends à l'évidence d'être Guy L. Coté. D'ailleurs c'est un honneur.

— C'est qui, Guy L. Coté ? demande Charles Denner. (On voit à cette réflexion pour le moins saugrenue que Denner est un étranger.)

— C'est le père de Jacqueline Coté, l'Anne-Claire Poirier des moins de dix ans, celle qui a réalisé **Les 400 Smarties** (en anglais), un film sur la délinquance infantile aidée de son papa.

— Mais ça veut dire quoi le **L.** ?

— Ça veut dire : Guy Le Coté, c'est un titre de noblesse. Mais Guy est tellement humble qu'il a remplacé le **e** par un point.

— Ah ! mais oui, s'exclame Andrée, je le replace, je le replace, c'est l'Homme au Jujube, qui trimballe toujours des tas de ferrailles. Je croyais qu'il était balayeur à l'O.N.F.

— Il l'a sûrement été. Ou il le sera un jour. Il a tout fait. Il fera tout. Mais ça veut dire quoi l'Homme au Jujube ?

— Mais oui, tu sais bien, c'est à cause de son casque de poil.

— Bon, dis-je, tout cela est fort intéressant, mais je dois vous quitter, j'ai un rendez-vous essentiel et dialectique avec le révérend frère Léo Bonneville, cleric de Saint-Viateur, et je ne voudrais pour rien au monde le manquer.

— Qui ? Le rendez-vous ? ou le frère ?

— Bonjour mon lapin, dit le toujours radieux frère Léo Bonneville.

Je fis un bond vers lui.

— Bon... dit-il.

Je fis un autre bond vers lui.

— Attention, attention, mon lapin : « Sur le chemin de Godard, les rues sont glissantes. »²

— Je dois vous avouer, mon cher frère, une chose aussi étonnante qu'in vraisemblable : j'ai rêvé que j'étais Jacques Godbout.

— Tiens, c'est bizarre, j'ai fait le même rêve

que toi, mon lapin. Mais je suppose que tout Canadien français moyen doit faire le même rêve... Bon... Dis-donc, tu es libre, ce soir ?

— Ça dépend...

— Comment, ça dépend ? !

— Ben ça dépend...

— Ça dépend de quoi ?

— Ça dépend, voilà tout...

— Bon, que ça dépende ou que ça dépende pas, je t'invite à la grande soirée des amies et amis de **Séquences**, qui a lieu au Forum, ce soir. Nous avons organisé une partie de hockey des plus amicales entre les membres de l'Office catholique national des techniques de diffusion et ceux de l'Office diocésain...

— Est-ce que je peux jouer ?

Huit heures du soir.

Rocket Bonneville s'amène sur la glace. Il patine assez bien, même s'il a une petite tendance vers la droite et finit par tourner en rond. Les bouquets spirituels pleuvent en pluie continue ; les bonnes religieuses, fort heureusement, sont là pour nettoyer la patinoire.

Puis Rocket fait un petit discours de quelques heures, parle de la nouvelle toilette qu'on va donner à **Séquences** « la coquette », puis du thème proposé à l'étude des ciné-clubs pour 1967 : la transformation du symbole de la croix dans le cinéma tridimensionnel en couleurs.

Enfin, les joueurs s'alignent sur leur ligne bleue réciproque et on joue le Notre Père qui êtes où vous savez.

Dès les premières minutes de jeu, le père Jacques Cousineau, s.j., doit prendre le chemin de **La Tour des ambitieux** pour avoir porté des coups bas à Mme Penverne à la façon de Marlon Brando **Sur les quais**. Quant au cerbère J.-A. Lapointe, il persiste à n'accorder à ses concurrents aucune chance de marquer une réservation de film ailleurs que chez lui.

Après une période, c'est l'hétacombe. Rocket Bonneville a perdu presque tous ses cheveux et sa magnifique cravate rouge est décolorée. L'abbé Bérubé est si essoufflé qu'il ne peut se rappeler le nom du troisième assistant caméraman du quatrième film muet de John Ford. Beaucoup d'autres sont atteints de vieillesse prématurée. On doit interrompre la partie. Le compte est nul. Comme toujours.

Pour récompenser, toutefois, tous les amies et amis de **Séquences**, qui vient de se faire une nouvelle toilette à l'occasion de l'Expo 67, on leur projette un petit film récent, **My Darling**

Clementine, après, bien entendu, **Rythme de la ville** de Sucksdorff.

Un tel enthousiasme, une telle fougue me bouleversent. Et derrière la 18e colonne du Forum, je suis touché par la grâce. Et je m'endors dans mon rêve — suprême destinée de l'élite canadienne-française. Et dans le sommeil de mon sommeil, je suis transporté au Septième ciel (ou 7e paradis). C'est une petite salle mal aérée. Autour d'une table, des visages pieux. Une ombre se lève et parle.

— J'ai fait la compilation systématique et exhaustive du nombre d'images licencieuses du dernier film de M. Patrick Straram. Elles sont au nombre de 8,187.

Aussitôt, un jeune gens de gauche se lève à droite de la table et prend une parole véhémentement pour contester le caractère licencieux de 5 de ces images. Ce qui réduit le nombre des images licencieuses du dernier film de M. Straram, **J'ai eu ma claque**, à 8,182.

On délibère pendant plus de trois heures. On passe au peigne fin fesses, seins et cuisses. On analyse la profondeur des soutien-gorge, la transparence des sous-vêtements. Enfin, on s'accorde à ne pas déclarer licencieuses 2 des 5 images dont un jeune gens avait contesté la licenciosité. Ce qui rend la situation extrêmement délicate, étant donné qu'un total de 8,185 images licencieuses constitue l'apogée de la cote morale « à déconseiller », la cote « à proscrire » n'étant appliquée systématiquement qu'à partir de la 8,186e image libidineuse.

Mais bientôt affaibli par le combat moral qui se déroule en moi et autour de moi, affaibli par trop de concupiscence pécheresse que suppute mon imagination fiévreuse, je sombre à nouveau dans le sommeil et lentement, lentement, je me mets à tourner dans les airs comme les fœtus de Camil Adam dans la piscine de **Manette**. Eau ! cette magnifique sensation du vide si particulière au cinéma canadien. Oh ! cette béatitude de tourner en rond.

Bientôt j'entrevois la porte du 6e ciel. C'est un paradis indescriptible où abondent les juneaux vertes et les martins pécheurs. Sur la porte d'entrée on a gravé en dollars canadiens : Office national du film.

(à suivre)

Jean-Pierre LEFEBVRE

1. **Flash sur un réalisateur** — Arthur Penn, **Séquences** no 30, octobre 1962.

2. Le frère Léo Bonneville à propos du **Révolutionnaire**, **Séquences** no 43, décembre 1965.

BANDAGES

A PART

BOUQUET. — Dans la livraison de décembre de la revue *Séquences* (nouvelle toilette), on lit un texte de Patrice Hovald, un autre ami européen de la revue. Ce texte intitulé *Les Fleurs jaunes de M. Rossellini* est dédié à M. Léo Bonneville, comme quoi il n'y a qu'un pas entre les fleurs jaunes et les fleurs bleues; et que ça, c'est le bouquet! Mais au fait, auraient-ils, ensemble, découvert le pot aux roses?

BUJOLD, Geneviève. — Elle a reçu le prix « Suzanne Bianchetti » 1966; ont déjà connu le même honneur: Junie Astor, Janine Darcey, Arlette Thomas, Christiane Lenier, Nadine Alari, Nadine Basile et Renée-Marie Potet.

CHERRY, Lawrence W. — Héros de certains carnets de notre collaborateur Raymond Garceau (sa photo, en cowboy, apparaissait dans notre dernier numéro), Lawrence William Cherry est décédé à l'âge de 64 ans à Regina, le 15 novembre dernier. Originaire de Saskatchewan, Cherry s'était rendu à Londres à l'âge de 32 ans pour apprendre les rudiments du métier de cinéaste. Avec sa femme Evelyn, il devint dès lors un chroniqueur de l'Ouest canadien. *Prairie Winter*, son premier film, fut un des premiers films canadiens à être distribué en Europe. Au moment de sa mort, Cherry travaillait à un film sur la construction d'un barrage en Saskatchewan. Les films les mieux connus du couple Cherry sont: *Water for the Prairies*, *Windbreaks on the Prairies*, *The Pony*, *That They May Live*, *Soil for Tomorrow*, *The Main Dish* et *Wide Horizons*.

CORMAN, Roger. — Ayant à peine terminé *St. Valentine's Day Massacre* chez 20th Century-Fox, Roger Corman travaille déjà à un *Theatre of Macabre*, une biographie du marquis de Sade qu'il tournera à Londres en juillet prochain. C'est l'histoire de « one of the most sadistic men in world history », précise le communiqué de l'American International.

CYBULSKI, Zbigniew. — Le plus connu des acteurs polonais, Zbigniew Cybulski a perdu la vie au début de janvier alors qu'il est tombé sous un train à Wrocław, dans le sud-ouest de la Pologne. Interprète de nombreux films polonais bien connus (*Cendre et diamants*, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, etc.), Cybulski avait également travaillé en France (*La Poupée* de Jacques Baratier) et en Suède.

GODARD, Jean-Luc. — La Cinémathèque canadienne fait actuellement enquête pour découvrir quel est le mauvais plaisantin qui a substitué trois bobines d'un film inconnu aux trois dernières bobines de *Bande à part* le soir de sa présentation à la Cinémathèque, le 23 janvier. Quant aux spectateurs qui n'ont vu que deux bobines de *Bande à part*, la projection eut-elle continué, ils se seraient alors offert la fin du *Monstre sans visage*, film mexicain de Fernando Mendez.

Trois individus sont actuellement considérés comme suspects dans cette affaire louche: Jean-Luc Godard, Fernando Mendez et Guy L. Coté. A suivre.

GUNN, John. — Caméraman canadien bien connu, John Gunn est décédé à Toronto le 7 janvier dernier; il était âgé de 44 ans. Il avait travaillé à l'Office national du film durant quelques années, en particulier sur *The Drylanders*, avant de s'installer à Toronto où il était directeur de photographie pour des séries télévisées (*Forest Rangers*, *Seaway*).

HUBLEY, John et Faith. — Après avoir terminé *Urbanissimo* pour Expo 67 et *The Cruise* pour l'O.N.F., John et Faith Hubley, grands animateurs devant le Seigneur (i.e. André Martin), se sont associés au scénariste Ben Maddow pour réaliser *Gulliver's Troubles*, un film combinant animation et prises de vues réelles et s'inspirant des « Voyages de Gulliver ». Le talent merveilleux du couple Hubley autorise tous les espoirs malgré le fait que Gulliver n'a jamais porté chance aux cinéastes d'animation: trois longs métrages réalisés à ce jour (un américain, un anglais et un japonais) ont en effet été des échecs retentissants.

JONES, Chuck. — Père de Beep Beep et de Tweety, et grand sorcier de l'animation chez M.G.M., Chuck Jones sera sans doute l'un des invités de la Rétrospective mondiale du cinéma d'animation d'août prochain. Entretemps il s'est mis au travail sur un long métrage combinant animation et prises de vues réelles: *The Phantom Toolbooth*.

KRACAUER, Siegfried. — Sociologue passionné de cinéma, le Dr Kracauer est décédé à New York le 26 novembre dernier. Né à Franckfort, il dut quitter l'Allemagne nazie en 1933. Après avoir vécu à Paris durant quelques années, Kracauer s'installa aux Etats-Unis en 1941 où il travailla à la cinémathèque du Museum of Modern Art. Ses ouvrages les plus connus sont *From Caligari to Hitler* (1947) et *Theory of Film* (1960).

LAMOTHE, Arthur. — Voir à l'article « SUSPECT ».

MITRY, Jean. — Rentré en France.

PAQUET, André. — Québécois d'origine, ancien élève du frère Léo Bonneville, c.s.v., potineur à *L'Action*, antiquaire (Canadiana) à la Cinémathèque canadienne, et ci-devant administrateur d'*Objectif*, André Pâquet a été l'un des premiers mâles à faire l'acquisition d'une clé du Playboy Club de Montréal. Nos plus sincères sympathies à toutes les bunnies de l'établissement.

WAYNE, John. — Selon le quotidien américain « Film Daily », les quelque 150 films où est apparu John Wayne ont rapporté à ce jour plus de \$300,000,000.

ZAC, Pino. — Caricaturiste à l'*Osservatore Romano*, et cinéaste d'animation, Pino Zac (qu'on a surnommé le Pierre Hébert romain) sera l'un des invités de la Rétrospective mondiale du cinéma d'animation. Inutile de dire que nous l'attendons de pied ferme.

FERNAND

le festin des morts

DANSEREAU

1. — Qu'espérez-vous personnellement en faisant LE FESTIN DES MORTS ?

D. — Je voulais beaucoup faire un long métrage... pour m'exprimer et aussi (parce que ce n'est pas uniquement égoïste cette entreprise-là) pour exprimer ce pays-ci. A cause de cela, j'ai commencé avec un sujet qui n'est peut-être pas celui que spontanément j'aurais désiré. J'aurais désiré faire un film « jeune vague » avec des belles petites filles qui courent dans le bois et ma caméra qui court après. Et tout à coup, il y a eu sur ma table un projet de scénario rédigé par Alec Pelletier, un sujet beaucoup plus austère et dangereux. Je reconnaissais que ce monde-là était le monde imaginaire de mon enfance et aussi le monde de mes phantasmes d'aujourd'hui.

2. — Quelle conception avez-vous de la création cinématographique ?

D. — Donner une voix à la réalité canadienne-française. Il me semble qu'au niveau des autres pays le cinéma pourrait réussir cela.

3. — Le cinéma est-il pour vous une industrie ? un art ?

D. — C'est une question qui n'a pas de sens, il est sûr que c'est les deux.

4. — Quand précisément avez-vous décidé de faire votre film ?

D. — J'avais décidé d'abandonner mes fonctions de producteur de l'équipe française pour faire du cinéma moi-même. Je ne savais pas trop quel sujet j'aborderais et tout à coup s'est présenté ce projet de film dont j'ai décrit l'attrait pour moi tout à l'heure.

6. — Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait présenté à Montréal ?

D. — Je savais que mon film serait présenté à la télévision, car c'est d'abord Radio-Canada qui s'y est intéressé. Le projet est né à l'Office national du film, mais je pense que si

Radio-Canada n'avait pas marché l'Office n'aurait pas marché non plus. J'avais cependant espoir qu'il serait présenté dans une salle. J'espérais beaucoup le marché international. Je pensais aussi que dans les autres villes de la province, par exemple au Champlain, dans l'est de Montréal, j'aurais un véritable auditoire. Quand le film est sorti à Québec, la réaction de l'auditoire a confirmé cette hypothèse, mais jamais un distributeur n'a voulu prendre le film.

7. — A quel distributeur pensiez-vous que votre film serait vendu, sur le marché local ? sur le marché international ?

D. — Aucun.

8. — Si vous souhaitiez une distribution internationale, y a-t-il eu des contacts établis ? Si oui dans quel pays ? Avec qui ? Quel genre de distribution ?

D. — Quand le film a été présenté à la télévision, l'Office a envoyé quelques personnes en Europe (dont moi) pour voir quelle serait la réaction. L'attitude des critiques et des commerçants que l'on a rencontrés à Paris semblait indiquer qu'il n'y avait pas de marché pour le film.

10. — Pensiez-vous que votre film ferait de l'argent ?

D. — Non.

11. — Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Pensiez-vous y remporter un prix ?

D. — Je souhaitais beaucoup l'envoyer à Venise, mais je ne pensais pas y remporter un prix. Mais l'Office a décidé de ne pas l'envoyer.

12. — Quel accueil pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ? À l'étranger ?

D. — Je n'en avais aucune idée mais je la craignais un peu parce que j'avais le sentiment que je mettais le doigt sur un des nerfs

principaux de la conscience collective des gens d'ici ; cela appelait la controverse.

13. — A quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?

D. — Il devait sortir à la télévision autour du 1er mai, j'aurais aimé qu'il sorte en septembre dans les salles.

15. — Combien prévoyiez-vous que le film coûterait ?

D. — Le premier budget était de \$130,000.

16. — En combien de temps prévoyiez-vous le tourner ?

D. — Je devais le tourner en huit semaines.

17. — Souhaitiez-vous le faire en 16mm ? En 35mm ?

D. — 35mm.

18. — Souhaitiez-vous faire votre film en couleur ? En noir et blanc ?

D. — Noir et blanc.

19. — Quel procédé souhaitiez-vous utiliser ? L'écran normal ? Le scope ?

D. — Ecran large.

20. — Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?

D. — Je voulais l'équipe la plus petite possible, mais comme c'était un film avec une mise en scène très calculée, je savais qu'il faudrait une équipe assez nombreuse. Nous avons commencé quinze et nous avons fini vingt-cinq. L'équipe pour la caméra et le son est restée assez petite (un caméraman, son assistant, un électricien, un grip, un ingénieur du son). Cependant il a fallu beaucoup de personnel pour bâtir le village indien, etc.

21. — Prévoyiez-vous tourner en studio ? En décors naturels ?

D. — Pas du tout, car je craignais d'amener mes gens costumés en Indiens et en Jésuites manger à la cafétéria de l'Office où on leur dirait que c'est con ce qu'ils faisaient et qu'ils seraient désespérés quand ils viendraient travailler avec moi ; alors j'ai construit mon décor à Mascouche et je les ai tenus là prisonniers pendant huit semaines.

22. — Souhaitiez-vous avoir des comédiens professionnels ou non ?

D. — Des professionnels.

24. — Quel genre d'équipement souhaitiez-vous avoir ?

D. — Equipement 35mm lourd.

25. — Souhaitiez-vous faire votre film à l'O.N.F. ? Dans l'industrie privée ?

D. — J'aurais bien aimé le faire à l'extérieur de l'O.N.F.

26. — Souhaitiez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?

D. — J'ai commencé par choisir un Canadien pour le rôle de Brébeuf, on a fait du tournage d'essai et les résultats ont été assez décourageants. Le personnage de Brébeuf était un personnage difficile qui devait être ambigu et il était difficile d'établir la bonne relation entre le spectateur et le personnage si le comédien était trop connu. Et ce n'est qu'à ce moment-là que j'ai pensé utiliser un comédien étranger (Alain Cuny).

30. — Allez-vous souvent au cinéma ?

D. — Oui.

31. — Quel genre de film préférez-vous ?

D. — Je suis très bon spectateur et je vois beaucoup de choses.

32. — Quels films avez-vous vus depuis un mois ?

D. — Depuis le Festival du film je n'en ai vu aucun car je suis en train d'en préparer un. (L'entrevue a été faite en août 66.)

33. — Avez-vous rédigé un scénario pour LE FESTIN DES MORTS ?

D. — Le scénario a été rédigé par Alec Pelletier, mais j'ai beaucoup collaboré avec elle, quoique ça reste son œuvre plus que la mienne.

39. — Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?

D. — Il a été modifié à plusieurs reprises mais assez peu pendant le tournage. Nous avons laissé certaines choses dans l'incertain et nous devons décider au tournage. Il y a eu aussi des accidents, par exemple certains personnages sont complètement disparus parce que ça n'allait pas avec les comédiens.

40. — Avez-vous fait un découpage ?

D. — Très précis. Nous avons travaillé à cinq pendant quinze jours de temps (M. Blackburn, G. Dufaux, A. Pagé, A. Pelletier et moi). C'était intéressant, surtout pour la musique qui a été conçue avant que le film ne soit tourné.

41. — Les dialogues ont-ils été écrits ou improvisés ?

D. — Tous les dialogues étaient écrits, il n'y a eu que deux ou trois phrases d'improvisées et c'étaient des phrases d'arrière-plan.

42. — Les dialogues ont-ils été modifiés pendant le tournage ?

D. — Il n'y a eu que de petites modifications. Le langage du FESTIN DES MORTS est un langage très lyrique et très recherché et à cause de cela il a été entendu au départ que l'on chercherait les comédiens qui puissent le donner tel qu'il a été rédigé ou tiré des **Relations**. Quand nous rencontrons des problèmes, nous optons habituellement pour la coupure plutôt que pour une modification.

43. — Les dialogues et le scénario ont-ils été écrits par la même personne ?

D. — Oui, Alec Pelletier.

46. — Combien de pieds de pellicule avez-vous tournés ?

D. — Environ 40,000 pieds de pellicule (35mm).

48. — La durée du tournage a-t-elle été celle que vous prévoyiez ?

D. — Il y a eu trois ou quatre jours de plus pour reprendre des plans rayés par exemple.

49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?

D. — Non, j'ai eu un service extraordinaire, chaque soir je voyais les « rushes » de la veille.

50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou celle des musiciens ?

D. — Toutes sortes de difficultés. Ce n'est pas de leur faute et ce n'est pas de la mienne non plus. Nous n'avons pas encore aujourd'hui de contrats de travail qui correspondent aux conditions de travail du cinéma. C'est un contrat de télévision adapté vaille que vaille.

51. — Avez-vous eu des problèmes particuliers avec les comédiens ?

D. — Oui. Il y a des comédiens merveilleux pour le réalisateur qui s'entend avec eux. A ce moment-là, c'est extraordinaire... Par contre, il y a eu des comédiens avec qui je ne me suis pas entendu du tout, c'était dans certains cas des problèmes de compétence mais aussi

c'était souvent pour une question d'esprit : si un comédien détestait l'univers que je brassais c'était difficile pour lui et pour moi de nous entendre.

52. — Avez-vous eu les comédiens que vous prévoyiez ?

D. — Non pas tous. Au début j'ai établi avec André Pagé la distribution idéale et il y a sept ou huit comédiens bien connus qui ont refusé a priori avant même de voir le scénario parce qu'ils n'avaient pas confiance aux cinéastes de l'O.N.F.

53. — Avez-vous eu des difficultés avec les techniciens ?

D. — Pas du tout.

54. — Combien de personnes y avait-il au tournage ?

D. — Il y a eu en tout sept ou huit cents personnes, il faut compter en plus les figurants. Il y avait des scènes avec beaucoup de figurants et nous avons demandé aux pompiers de Montréal de venir et ils adoraient ça. Ils sont revenus avec des appareils 8mm et ils ont fait un tas de petits chefs-d'œuvre sur le FESTIN DES MORTS. La nouvelle s'est répandue dans les casernes et ils se relayaient, alors il est difficile de dire combien de personnes sont venues au tournage.

56. — Avez-vous monté le film vous-même ?

D. — Oui, assisté de Jacques Kasma.

57. — Combien de temps a duré le montage ? Avez-vous eu des difficultés particulières ?

D. — Cinq ou six mois, c'est-à-dire à peu près le temps prévu. Par la suite il y a eu un remontage du film : l'Office avait décidé que le film n'irait pas à Venise et on m'a demandé de remonter le film pour qu'il soit plus acceptable.

. — Le remontage a eu lieu avant ou après le passage à la télévision ?

D. — Après. J'ai accepté de faire le remontage d'abord par loyauté pour l'O.N.F. qui avait mis le paquet en argent et aussi sur le plan du courage car c'était un sujet délicat. Mais il y a autre chose aussi : quatre au cinq mois s'étaient passés depuis la sortie du film, les critiques étaient parues et moi j'avais vécu davantage avec, et je me rendais compte que le per-

sonnage principal était trop incapable d'aimer la vie et aussi je voyais une nouvelle fin, je ne voulais plus l'amener à la conclusion rageuse de la première version, je voulais essayer de l'amener à quelque chose de plus positif, alors j'ai fait six semaines de remontage et je crois que je suis arrivé autant que possible à ce que j'espérais, mais il n'y a pas beaucoup de gens qui ont vu cette autre version.

— Est-ce qu'on la verra ?

D. — Il est sûr que la distribution en langue française ne fonctionnera pas ; du côté anglais, les choses vont bien. Constamment les gens de langue anglaise ont manifesté de la sympathie au film. Le texte de la version anglaise est rédigé maintenant et c'est un grand poète anglais qui l'a fait : John Budney. Il a perçu en voyant le film qu'Indiens et Jésuites ont ceci de commun qu'ils combattent la peur. Le film s'est un peu transformé en faisant la version anglaise, Budney a compris des choses dans le sens de la générosité et de l'optimisme. Une des choses que les spectateurs ne pardonnent pas, c'est de ne pas aimer assez la vie après que l'on a dénoncé ses vacheries. Finalement le film dans sa première version ne l'aimait pas assez et je trouve que Budney a fait franchir un pas de plus au film et peut-être que cela peut changer son festin.

— Vous disiez que vous vouliez faire un film pour exprimer les gens d'ici, est-ce qu'il n'est pas bizarre que ce soit un Anglais qui ait donné la version définitive ?

D. — Cela me jette dans une grande angoisse.

58. — Quelle conception avez-vous de la mise en scène ?

D. — Cela change beaucoup. J'entreprend un film la semaine prochaine, et pour celui-là je voudrais bien que la mise en scène soit la mise en place d'un certain nombre de jeux auxquels participeront les acteurs et aussi ceux qui font le film, donc le rôle du metteur en scène est de mettre en place le jeu qui va faire que la vitalité va éclater. Quand j'ai fait le FESTIN DES MORTS, qui est un style de cinéma auquel je voudrais revenir un jour, j'avais une mise en scène très concertée, très organisée.

59. — Quelle conception avez-vous du montage ?

D. — Pas de conception particulière, je l'ai monté d'instinct.

60. — Quelle conception avez-vous de la trame sonore ?

D. — Oui, j'ai essayé dans le FESTIN DES MORTS de donner beaucoup d'importance à des petits bruits qui prendraient une dimension abstraite. Ça n'a pas complètement réussi mais dans certains endroits je trouve que ça n'a pas mal donné. C'était surtout Maurice Blackburn qui la faisait. On a été influencé par le cinéma romantique en faisant une trame sonore très abondante.

61. — Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?

D. — On a fait les deux. On a post-synchronisé un comédien et pour le reste c'est du son direct.

— Pourquoi avez-vous post-synchronisé un comédien ?

D. — La voie de Cuny établissait une convention que tous les autres devaient suivre. Jean-Guy Sabourin, qui a vécu le film de façon extraordinaire, n'était pas un comédien professionnel et sa diction tranchait beaucoup sur celle des autres.

62. — Où le film a-t-il été post-synchronisé ?

D. — A l'O.N.F.

64. — Le découpage a-t-il été modifié pendant le tournage ?

D. — Oui, il a été modifié de façon normale.

65. — Quand avez-vous considéré le film comme fini ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?

D. — Je l'ai considéré fini quand j'ai fini la première version, ce n'est que plus tard que je me suis rendu compte qu'il fallait que je le retravaille. Quand j'ai fait la deuxième version, l'Office du film aurait voulu que j'y retravaille encore, mais j'étais très sûr que c'était fini. Le film a été fini quand moi et Alec Pelletier avons rédigé le commentaire de la fin de la deuxième version et que nous avons aboutis au nœud du problème qui nous préoccupait et qu'on l'a résolu.

69. — Dans quelle salle le film a-t-il été montré ? Qui en a décidé ?

D. — A l'Empire à Québec. C'est l'Office qui a en décidé, comme pour la première à la Place Ville-Marie.

71. — Qui a payé la publicité du film ? Etes-vous satisfait de cette publicité ?

D. — C'est l'Office et je suis satisfait.

72. — Y a-t-il eu vente à l'étranger ? Si oui, quelles en ont été les conditions ?

D. — Le film a été vendu en Belgique à Standard Film qui a payé quelques centaines de dollars. L'arrangement pour les recettes est de 50-50.

73. — Votre film a-t-il été vendu à la télévision ? Combien ?

D. — Il y a eu un accord de coproduction et Radio-Canada a participé pour cinquante mille dollars. En échange, ils sortaient le film d'abord à la télévision et ils avaient droit de regard à toutes les étapes du film.

76. — Quelle a été la réaction de la critique ? La prévoyiez-vous ?

D. — La première critique qui est sortie, celle de la télévision, celles des journaux, était assez bonne et assez chaleureuse. La critique des revues a été très dure, celles d'**Objectif**, de **Cité libre**, de **Liberté**. Il y a une critique qui se situait entre les deux, celle de Gilles Ste-Marie à la radio. La critique de Gilles Ste-Marie et celle (verbale) d'André Martin m'ont beaucoup marqué et m'on amené au film que je fais maintenant.

77. — Y a-t-il eu une première ?

D. — Il y a eu trois premières, une à Montréal, une à Ottawa et une à Québec.

79. — Combien le film a-t-il coûté au total ?

D. — \$280,000.

80. — Combien a été dépensé pour la réalisation matérielle ? Combien en frais d'administration ?

D. — Je n'en ai aucune idée, mais ce doit être les proportions habituelles de l'O.N.F., c'est-à-dire 15% à 20% d'administration.

81. — Pourquoi n'avez-vous pas envoyé votre film au Festival du cinéma canadien ?

D. — J'avais des querelles avec le Festival et ça ne m'intéressait pas de proposer le film. J'avais déjà devant moi la réaction du monde artistique montréalais et elle était dure, je ne tenais pas à faire bâtonner davantage. En plus, M. Roberge avait dit à ce moment-là qu'il ne fallait pas que le film soit présenté au Festival, car ce serait faire une concurrence injuste pour les autres cinéastes qui n'avaient pas eu tous ces moyens-là. Aussi, c'est une entreprise périlleuse que le Festival du cinéma canadien, parce que si on gagne, c'est beau, mais si on perd ça peut être très dommageable... et même si on gagne ce n'est pas sûr que ça aide tellement, par exemple le film de Gilles Groulx, que ça n'a pas vraiment aidé.

86. — Voyez-vous systématiquement les films canadiens ?

D. — Non, j'aime bien quand j'ai l'occasion, mais je ne les ai pas tous vus. Et puis, je trouve qu'il y a une espèce de contemplation de malaises canadiens dont on essaie malgré soi de s'éloigner.

87. — Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour un public, lequel ?

D. — Je trouve qu'il n'y a absolument pas de doute que je suis issu de ce milieu-ci et je me dis que si ma démarche est assez vraie par rapport à moi-même, je vais être vrai par rapport aux gens d'ici aussi et qu'en me servant je vais les servir. Ce qui est neuf depuis quelque temps pour moi, c'est une espèce de souci du spectacle que je n'avais pas et il y a là bien sûr une espèce de préoccupation des autres.

88. — Avez-vous fait un film d'auteur ?

D. — Je crois.

89. — Votre film est-il bon ?

D. — Je suis bien content de l'avoir fait et peut-être que je le défend parce qu'il a été beaucoup attaqué. Je pense qu'il a un défaut très sérieux, c'est au niveau de l'amour de la vie, le triomphe des difficultés. Quand John Budney écrit **Those who fight fear** et rend hommage à ceux qui combattent la peur je pense qu'il dit aussi que mon film est beau. Le personnage central du **FESTIN DES MORTS** est un personnage qui est malhabile, malheureux, qui ne

réussit pas, qui a beaucoup de courage, qui n'est jamais lâche, et tous les efforts qu'il fait sont dans le bon sens, c'est-à-dire qu'il essaie de rejoindre les gens, je l'aime encore beaucoup. Quand à la fin du film il s'en va, qu'il marche obstinément vers sa mort, je trouve ça bon, je suis content d'avoir fait ça.

90. — Que regrettez-vous dans votre film ?

D. — Je regrette objectivement de ne pas avoir pu prendre contact avec le public. Quant à moi, je pense que je ne regrette rien, sauf la privation des moyens de cinéma que ça a amené par la suite.

91. — Qu'aimez-vous dans votre film ?

D. — Je vous l'ai dit un peu, j'aime le personnage principal, j'aime la perception que le film m'a donné de la vie indienne, j'aime beaucoup certaines séquences ou les comédiens travaillent de façon admirable, j'aime la caméra.

92. — Avez-vous fait votre film librement ?

D. — En complète liberté, dans la mesure où l'extérieur est concerné ; à l'intérieur c'était une bataille.

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

D. — Non, ça a été le contraire, après ce film, ça fait deux ans que je n'ai pas tourné et ça fait un an que je n'ai pas mis les mains sur de la pellicule.

94. — Avez-vous présenté un autre scénario à un producteur ?

D. — Beaucoup de scénarios à beaucoup de producteurs.

. — Et ils ont tous été rejetés ?

D. — ... oui, des fois ce n'est pas aussi clair que ça, mais ça finit par ne pas marcher. J'ai préparé un projet de long métrage qui s'appelait L'AMOUR QUOTIDIEN qui a été refusé à l'Office du film une fois de plus. En désespoir de cause, j'ai proposé avec deux camarades de faire une trilogie, trois portraits de femme, ça a passé et j'entreprend le tournage d'un des épisodes.

100. — Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?

D. — Je suis secrétaire à l'A.P.C. et je travaille beaucoup avec d'autres cinéastes. Je pense que le gros espoir réside dans le changement de climat que les législations fédérale et provinciale vont apporter, autrement je n'aurais pas grand espoir pour le cinéma canadien. De toute façon, je trouve que ça reste très difficile de créer un cinéma ici. Je ne suis pas trop certain que globalement ça va percer.

101. — Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?

D. — Travailler, gagner la vie de mes enfants, essayer de rester vivant, de transférer ailleurs mon goût de faire des choses, de ne pas rester assis à regarder le monde passer. Mais je ne pense pas que ça se présente comme ça, si le cinéma canadien ne se transforme pas, peut-être que la télévision se transformerait.

JACQUES

yul 871

GODBOUT

1. — Qu'espérez-vous personnellement en faisant YUL 871 ?

G. — ...

2. — Quelle conception aviez-vous de la création cinématographique ?

G. — Je n'en ai pas une seule, mais elle est en train de se former à travers les occasions que j'ai de faire des films... je cherche le plus possible à éviter d'élaborer des théories pour ensuite les appliquer, et j'essaie d'une façon très empirique à mesure que les sujets viennent et que les films peuvent se faire, de développer une attitude... Le niveau de la conception cinématographique ne m'intéresse pas tellement. Je ne pense pas qu'il existe des films qui soient du cinéma et d'autres qui n'en soient pas, comme beaucoup de critiques le soutiennent. Je pense que tous les films sont forcément du cinéma. Il y en a d'un certain genre, et d'un autre, et d'autres d'un autre genre et j'essaie tout simplement de faire ce que je peux à l'intérieur de ça. Mais je n'ai pas de conception cinématographique. De toute manière même si j'avais une conception... qu'elle soit inspirée de Godard ou de Fellini ou de n'importe qui, ma capacité de la reproduire, ou de me mettre à l'intérieur d'une école dépendrait et des conditions de travail, et du talent, et de ci et de ça. Je trouve ça un peu ridicule... alors j'essaie de faire des films comme je peux. Si ça fait des films qui ont un certain intérêt, tant mieux, sinon, tant pis.

3. — Le cinéma est-il pour vous une industrie ? un art ?

G. — Il y a des arts où l'on travaille seul, comme l'écriture ou la peinture, et il y en a d'autres où l'on travaille en équipe. A partir du moment où l'on travaille en équipe, si c'est pour aussi gagner sa vie, ça devient « industriel ». En peinture, ça peut être des murales qui sont faites par des équipes. L'architecture est un art, mais doit se pratiquer dans des sacrées équipes, et

passer à travers tous les corps de métier pour prendre forme. De même le cinéma, suivant un petit peu le genre de film que l'on fait, se rapproche de l'art solitaire, pratiqué par un individu, ou de l'art pratiqué par un groupe. Ça reste un art avec des conditions industrielles, mais ces conditions industrielles sont celles qui de toute manière vont s'imposer peu à peu, à peu près dans tous les domaines d'expression dans le monde de la culture.

4. — Quand précisément, avez-vous décidé de faire votre film ?

G. — L'année où a été tourné **Le Chat dans le sac**. Ce devait être quelques mois après. On avait à ce moment-là l'impression qu'on pouvait peut-être obtenir des fonds pour faire des longs métrages. C'est quand la possibilité physique ou matérielle s'est présentée.

5. — Pourquoi avez-vous pris cette décision ?

G. — J'ai toujours voulu faire ce que je pouvais faire, conditions matérielles prises en considération. **Yul** est plus un film, disons, du côté esthétique, du côté fabriqué, que du côté cinéma d'observation, principalement parce que pour obtenir cet argent, pour faire cette expérience de long métrage... le scénario, tout en me tenant à cœur, était un scénario fait... fabriqué sur mesure pour le producteur. Donc c'était voulu pour en faire un long métrage, mais c'était un scénario fait sur mesure. Il y a eu d'abord une idée, puis un synopsis, puis un traitement... D'abord parce que, à chaque étape, on engageait de plus en plus d'argent, de telle manière que l'on espérait qu'à un moment ça puisse se faire.

6. — Dans quelle salle pensiez-vous que votre film serait présenté à Montréal ?

G. — Comme je ne savais pas quel genre de film ça serait, à la fin, ce que j'espérais et je me suis probablement trompé là-dessus, j'es-

pérais pouvoir m'adresser à un public intéressé par toute recherche ou tout film, disons le public de l'Elysée, ou quelque chose comme ça, mais en même temps, pouvoir si possible attirer un public un petit peu plus vaste.

7. — A quel(s) distributeur(s) pensiez-vous que votre film serait vendu sur le marché local ? International ?

G. — Comme ici il y a un service de distribution, j'ai toujours laissé ça à la discrétion de ces messieurs. De toute manière on a ici un contrat avec Columbia, donc c'est quasi-automatique que c'est Columbia qui distribue.

8. — Si vous souhaitiez une distribution internationale, y a-t-il eu des contacts établis ? Si oui, dans quel(s) pays ? Avec qui ? Quel genre de distribution ?

G. — Il n'y a rien eu de fait jusqu'à maintenant, je ne crois pas. Il y a des jours où j'espère que le film soit vu... des jours où je me dis : pourvu qu'on ne le voie pas. C'est un film qui est déjà loin pour moi, qui a un intérêt de souvenir. Je m'intéresse beaucoup plus au film à faire maintenant, et au prochain qu'à celui-là.

10. — Pensiez-vous que votre film ferait de l'argent ?

G. — Non. Il n'y a pas de film canadien qui puisse couvrir ses frais dès que son coût dépasse 50 ou 60,000 dollars.

11. — Souhaitiez-vous envoyer votre film dans un festival ? Lequel ?

— Pensiez-vous remporter un prix ?

G. — Il y est allé... je ne souhaitais pas qu'il aille dans un festival, bien que ce soit là une excellente rampe de lancement. Il a été à trois festivals... à Karlovy Vary, où un incident technique malheureux, enfin qui moi, m'a rendu malheureux, et qui l'a mis immédiatement hors concours, c'est-à-dire qu'ils se sont trompés dans l'ordre des bobines... Il a été présenté ici à Montréal, au Festival de Montréal, alors que le jury était principalement un jury à théorie de cinéma direct, et que c'est pas un film de cinéma direct, donc ça jouait contre lui. Je ne suis pas fâché qu'il n'ait pas remporté de prix ici. Ça me déçoit pour la distribution, je sais que les distributeurs canadiens préfèrent un film à propos duquel ils peuvent mettre sur la marquise ou sur leurs affiches, le 1er prix du Festival du film de Montréal... mais enfin... Il a été présenté au Festival du film international à Chicago, où il a rem-

porté le prix de la mise en scène... C'est une statuette haute comme ça, en argent...

12. — Quel accueil pensiez-vous que la critique ferait à votre film ? Ici ? A l'étranger ?

G. — J'espérais que la critique s'intéresse au film. Malheureusement, ils se sont intéressés à moi. Je crois qu'il y a eu une seule critique qui s'est faite à Québec, dans le Soleil, ou quelque chose comme ça, où on a parlé du film, par rapport à lui-même, c'est-à-dire, un film considéré comme film. Tous les autres ont fait des papiers sur le personnage qu'ils s'imaginent que je suis à l'occasion du film. Ce qui me laisse complètement indifférent. Je n'ai pas besoin des critiques pour savoir qui je suis, merci... donc j'ai été déçu que la critique ne s'intéresse pas au film.

13. — A quelle époque de l'année souhaitiez-vous la sortie de votre film ?

G. — J'aurais aimé à l'automne peut-être, mais il est sorti l'été. A l'automne, parce que c'est la rentrée, psychologiquement c'est la rentrée, c'est le moment où on lance... c'est le moment où les gens après les vacances semblent le plus disponibles à être éveillés, à aimer des trucs. Aujourd'hui bien sûr, je regrette qu'il ait été montré au Festival. A ce moment-là, la décision appartenait de toute manière à l'Office qui était de savoir si c'était une rampe de lancement ou pas. Eux ils ont couru un risque, moi aussi bien sûr... mais surtout la distribution ; ils ont couru, ils ont perdu.

14. — Quel genre de production souhaitiez-vous ?

G. — C'est-à-dire que ce film-là, cette production a été envisagée... comme une production de type courant, industriel, de type plutôt européen, parce qu'on n'a pas les sous pour entrer dans la grande production de type américain, donc d'un film à budget moyen, européen si vous voulez, tel qu'on en trouve en Europe, et de mener la production, essayer d'envisager la chose pour que cette production soit menée dans des normes industrielles, c'est beaucoup dire... des normes d'industrie et non pas de l'improvisation au niveau de la production. A ce point de vue-là, la production elle-même a été réussie, en dehors du film, la production elle-même a été réussie, a été très bien menée.

15. — Combien prévoyiez-vous que le film coûterait ?

G. — Je n'ai pas les chiffres exacts, ça

doit être autour des \$150,000. C'était à peu près le montant prévu.

16. — En combien de temps prévoyiez-vous le tourner ?

G. — On a tourné le film dans le temps prévu, qui était une trentaine de jours. Aujourd'hui, justement parce que j'ai passé par ce type de production, je sais qu'il y a des choses qui ont manqué ; j'aurais dû avoir ou plus de jours de tournage, ou quelque chose de plus important, une semaine de répétition avec les comédiens avant... C'est ridicule à dire, mais je ne savais pas que c'était important (je le sais aujourd'hui) d'avoir la semaine de répétition, le dix jours de répétition avant de démarrer dans ce genre de production.

17. — Souhaitiez-vous le faire en 35mm ? En 16mm ?

G. — En 35mm. Pas parce que je préfère le 35 au 16, mais forcément parce que la distribution en salle exige le 35mm. Le 35 vous donne une image de qualité supérieure. Cependant c'est plus lourd à manier, donc les avantages de l'un et les avantages de l'autre peuvent très bien se mettre sur chaque plateau de la même balance.

18. — Souhaitiez-vous faire votre film en couleur ? En noir et blanc ?

G. — Celui-là, je le voyais en blanc et noir ; aujourd'hui, comme la couleur s'impose à la télévision par exemple, et finalement dans le cinéma, je vais essayer de faire les autres en couleur... Je pense que c'est une attitude de gens qui ont connu le noir et blanc de croire que le noir et blanc a un caractère particulier... c'est très intellectuel ça... pour ceux qui connaîtront exclusivement la couleur, dans 5 ans ou dans 10 ans, ils ne comprendront tout simplement pas qu'on ait pu faire des films en blanc et noir. C'est vraiment une question d'attitude. Je sais que j'hésite à acheter un appareil de télévision couleur pour moi, parce que je n'ai connu que la télévision en blanc et noir. C'est ridicule, mais c'est ça.

19. — Quel procédé souhaitiez-vous utiliser ? L'écran normal ? Le scope ?

G. — Le scope, l'écran large. Parce que c'est un cadrage, surtout pour un film qui se tournait principalement dans une ville, c'est un cadrage que l'on appelle en peinture une ma-

rine, mais pour une ville ça peut être un cadrage urbain, assez intéressant.

20. — Quel genre d'équipe prévoyiez-vous ?

G. — Nous étions une grosse équipe. Souvent une vingtaine. Voulant faire cette production dans des normes classiques, pour voir comment on pouvait passer à travers ces normes classiques, c'était l'équipe qu'il nous fallait. Le prochain film que je ferai sera peut-être avec une équipe beaucoup plus réduite. Ça change bien sûr la nature du film, la nature du projet, mais à l'intérieur du type de production qu'on s'était fixé, c'était l'équipe normale, c'était l'équipe dont nous avons besoin. C'est-à-dire qu'à partir du moment où vous tournez en 35mm, avec des comédiens professionnels, une histoire relativement découpée, dans des lieux de tournage comme des coins de rue, des choses comme ça, avec des accessoires et des figurants, vous êtes forcé d'avoir un régisseur, une script-girl, un accessoiriste, un assistant-réalisateur, souvent deux, quand bien même ce ne serait que pour aider à faire les fonds ou à déplacer des gens, ou empêcher que n'importe qui vienne se ficher devant la caméra quand vous ne voulez pas, donc un certain genre de tournage exige une certaine équipe bien sûr. Si vous faites un film, même en 35mm avec des comédiens non-professionnels, dans des conditions de tournage disons en dehors d'une ville, le plus possible en dehors des heures de pointe, quelque chose comme ça, vous pouvez peut-être réduire l'équipe. Si vous réduisez les accessoires, vous réduisez forcément l'équipe aussi. Mais dans le genre de production que nous avons, nous n'avons pas le choix.

21. — Prévoyiez-vous tourner en studio ? En décors naturels ?

G. — Cette fois-ci, on a envisagé le studio exclusivement pour ce qui n'existait pas, c'est-à-dire par exemple l'armurerie (il n'y en avait pas à Montréal d'utilisable, donc on en a fabriqué une, ici dans le studio) ; pour le reste, décors naturels.

22. — Est-ce que vous souhaitiez avoir des comédiens professionnels ?

G. — Oui, depuis très longtemps, je voulais travailler avec des comédiens professionnels, parce que je ne l'avais jamais fait.

23. — Est-ce que ça s'est avéré souhaitable pour...

G. — C'est-à-dire que j'ai constaté qu'un comédien professionnel, de par sa profession, peut fonctionner à l'intérieur d'un certain genre de film et ne pas fonctionner à l'intérieur d'un autre. C'est-à-dire qu'il a, à l'intérieur de sa profession, des conventions qu'il faut respecter, sans quoi il est perdu, sauf certains comédiens, qui à ce moment-là, n'agissent plus comme des comédiens professionnels, mais comme des bêtes de cinéma si vous voulez, et que ces conventions sont, disons, de type dramatique, théâtrale, et que c'est intéressant de travailler avec eux, sûrement... Le problème ici bien sûr, c'est que les comédiens professionnels avec lesquels on puisse faire du cinéma sont très peu nombreux, et que leur tête est tellement connue qu'il est très difficile de jouer dans la vraisemblance, ce qui est quand même une partie de la fiction. Très difficile de jouer avec la vraisemblance quand on a un comédien professionnel... quand Jean Duceppe arrive à l'écran, ici, dans le Québec, c'est Jean Duceppe, ce n'est pas un personnage, c'est-à-dire, oui, c'est un personnage, mais qui s'appelle Jean Duceppe. Il est très difficile de décoller de ça. Dans un pays où il y a peu de gens, où les comédiens sont souvent vus à la télévision, et à peu près toujours les mêmes, c'est sûrement difficile de créer une fiction cinématographique avec des comédiens professionnels.

24. — Quel genre d'équipement souhaitez-vous ?

G. — Celui qu'on a eu, je ne suis pas un fervent des magazines d'équipement de caméras... la Nagra... le meilleur équipement possible ; c'est aux techniciens de décider... ce que je veux, qu'ils l'obtiennent avec tel équipement ou tel autre, je m'en fous, je n'y connais rien de toute manière, je n'ai pas envie d'y connaître quoi que ce soit. C'est comme une automobile, je lui demande de me porter du point A au point B, je ne veux pas savoir combien il y a de chevaux-vapeur, ni comment ça fonctionne. Il y a assez de choses à faire sans ça.

25. — Souhaitiez-vous faire votre film à l'O.N.F.? Dans l'industrie privée ?

G. — Je travaille à l'O.N.F., je n'ai jamais souhaité le faire dans l'industrie privée.

26. — Souhaitiez-vous avoir une ou des vedettes étrangères ?

G. — J'avais besoin d'un personnage, le personnage principal devrait être étranger pour que la fiction puisse être plausible ici, en tout cas, pour les spectateurs canadiens ; j'avais besoin d'un personnage étranger... je n'avais pas le choix, je n'aurais pas pu prendre un comédien d'ici et faire croire que c'était un étranger qui venait à Montréal. Il y a tout de même des limites aux possibilités de la fiction. Pour le reste, je voulais des Canadiens, bien sûr.

27. — Souhaitiez-vous vendre votre film à la télévision ? Combien ?

G. — Eventuellement, il y passera, oui, donc... je ne souhaite pas, parce que c'est un film qui est déjà très fragile à l'écran de cinéma, c'est-à-dire dans une salle noire et dans des conditions quasi idéales. A la télévision, il risque de paraître fort lent. Puis encore là, on ne sait pas... j'ai vu de bons films, des films que je ne croyais jamais pouvoir passer à la télévision, devenir des bijoux à la télévision, et vice-versa, j'ai vu le contraire aussi. C'est très difficile à dire, mais j'ai l'impression qu'à cause surtout d'une utilisation peut-être exagérée des plans d'ensemble, des plans généraux, ça se peut fort bien qu'à la télévision, ça ne passe pas.

30. — Allez-vous souvent au cinéma ?

G. — Oui.

31. — Quel genre de film préférez-vous ?

G. — Tous... à peu près...

32. — Quels films avez-vous vus depuis un mois ?

G. — Le dernier film que j'ai vu, c'est **Gambit**, la semaine dernière... J'en vois un ou deux par semaine, plus cinq ou six à la télévision... j'ai très peu l'attitude ciné-club, je suis un consommateur numéro 1. Sauf quelques films, il me reste peu de souvenirs. Il y a des films qui vont me frapper énormément, dont je vais garder un souvenir très vif, comme **8 1/2** de Fellini ; puis je peux en voir après ça pendant des mois, les voir, en jouir, puis après ça c'est fini.

33. — Avez-vous rédigé un scénario pour YUL 871 ?

G. — Oui.

38. — Avez-vous rédigé le scénario seul ?

G. — Oui, le scénario, je l'ai fait tout seul, les dialogues je les ai écrits en collaboration avec Languirand... le découpage, je l'ai fait avec Leduc qui était assistant à la réalisation, et Dufaux, qui était le directeur de la photo.

39. — Le scénario a-t-il été modifié avant ou pendant le tournage ?

G. — Très peu, toujours en rapport avec Denner... mais pas de façon importante.

40. — Avez-vous fait un découpage ?

G. — Non... on a découpé quand on y était forcé, comme en studio, ou dans certaines pièces très petites où les mouvements de caméra étaient tellement limités qu'il valait mieux prévoir... autrement on a évité le plus possible, de découper en essayant de voir comment sur place on pouvait se débrouiller.

42. — Les dialogues ont-ils été modifiés pendant le tournage ?

G. — Un peu aussi, mais toujours pour des questions de comédiens... principalement Denner... les comédiens sont beaucoup plus... ils sont prêts à tout, ils n'ont pas d'exigences aussi rigoureuses, ils ont peut-être aussi d'eux-mêmes une opinion moins prétentieuse...

46. — Combien de pieds de pellicule avez-vous tournés ?

Dans les 90,000 ou 100,000 pieds.

49. — Avez-vous eu des difficultés avec le laboratoire ?

G. — Non... sauf quelques rayures... des choses comme ça... rien de grave.

50. — Avez-vous eu des difficultés avec l'Union des artistes ou avec celle des musiciens ?

G. — Non... Ce genre de production ne nous en permettait pas... je veux dire, les contrats ont été signés longtemps à l'avance, tout était organisé, tout était d'accord... on ne voulait pas fonctionner à l'intérieur d'une guerre, on voulait fonctionner dans un réseau d'entente commerciale. Ce qui s'est fait...

52. — Avez-vous eu les mêmes comédiens que vous prévoyiez ?

G. — Il y avait un certain nombre de comédiens auxquels je tenais, qui n'étaient pas libres à ce moment-là, qui n'étaient libres qu'à l'automne, ou à l'hiver, et je ne voyais pas com-

ment on pouvait tourner ce film-là pendant l'hiver, ou à l'automne. Ce comédien, Denner, était libre à ce moment-là, le film l'intéressait, et j'ai pensé qu'on pouvait fonctionner. Le comédien qui m'intéressait le plus, et qui à ce moment-là d'ailleurs avait une très mauvaise réputation, c'était Trintignant.

Trintignant m'intéressait, parce qu'il m'apparaissait plus souple, et surtout moins théâtral que tous ceux que j'envisageais et que j'étais sûr que l'on pourrait s'entendre. D'ailleurs, le film aurait été différent. Denner est un excellent comédien principalement de théâtre, et donc cela a imposé au film un ton. On n'a pas le choix. On travaille dans le sens des gens qu'on emploie.

56. — Avez-vous monté le film vous-même ?

G. — Il y a un premier montage qui a été fait par Victor Jobin, aidé par Georges Mayrand, et puis après ça, comme il y avait des difficultés de structure et de récit, j'ai repris le montage...

57. — Combien de temps a duré le montage ? Avez-vous eu des difficultés particulières ?

G. — Trop longtemps. Finalement, on y a mis l'automne et l'hiver.

58. — Quelle est votre conception de la mise en scène ?

G. — Je n'ai pas de conception... je n'ai pas de théorie... d'abord parce qu'une théorie vieillit autant qu'une robe. Dès qu'on la rationalise, elle n'est déjà plus bonne... j'ai l'impression. Donc, suivant le sujet, il y a une approche, il y a un style à donner et ce style peut être un style classique, moderne ou disons néo-documentaire... mais de dire : j'ai une conception de la mise en scène qui est celle-ci... désormais, dorénavant, tous mes comédiens vont fonctionner en parallèle avec la caméra... ou je ne sais pas... comme Fellini a un style qui enrobe ses personnages, c'est-à-dire, il entoure ses personnages (les Italiens ont un dolly très très libre, qui leur permet de circuler autour des personnages). Dire que j'en suis là, moi, non... sûrement pas.

59. — Est-ce que vous avez une conception personnelle du montage de long métrage ?

G. — Non et oui... c'est-à-dire que le montage je le fais vraiment d'instinct le plus souvent. Il y a une différence entre montage court métrage et long métrage, mais cette différence est imposée par le métrage lui-même, par

le caractère des images beaucoup plus que parce qu'il s'agit d'un court métrage ou d'un long métrage. Il n'y a pas de différence fondamentale sinon celle qu'impose le matériel.

60. — Est-ce que vous avez une conception particulière de trame sonore... vous y travaillez beaucoup ?

G. — Oui... un film n'a pas un élément plus important qu'un autre. Ils sont tous très importants, et si un seul flanche, tout le film peut flancher. Donc, la bande sonore est importante. J'aime bien être aussi libre, ou jouer autant avec la bande sonore qu'avec l'image. Autant pour les raccords que pour les perspectives. Mais encore je vous dis qu'on est dans l'enfance de l'art ici, au point de vue sonore, on n'a pas tout ce qu'il faut. On peut avoir de bonnes idées, mais on a pas le matériel. Et encore là, ça vous prend un monteur sonore qui sache ce qu'il fait, qui soit lui-même un créateur.

61. — Avez-vous utilisé le son direct ou la post-synchronisation ?

G. — Le son direct chaque fois que l'on pouvait, mais finalement très peu.

63. — Les comédiens se sont-ils doublés eux-mêmes ?

G. — Oui... Alors on a été obligé d'improviser, parce que Denner était habitué à la post-synchronisation européenne avec rythmo-bande et que les boîtes ici n'offraient qu'une post-synchronisation à l'image, et qu'il était incapable, disait-il, de fonctionner à l'image. Donc on s'est installé une rythmo-bande (?), on l'a très bien réussi techniquement disons, mais on ne connaissait pas la technique d'écriture sur cette rythmo-bande. On l'a fait un petit peu en improvisant et puis c'est mauvais à ce moment-là. Mais aujourd'hui, je vois très bien comment cette rythmo-bande pourrait être efficace et je comprends qu'on l'utilise en Europe énormément.

65. — Quand avez-vous considéré le film comme fini ? Y a-t-il eu des modifications ultérieures ?

G. — Quand je ne voyais plus ce qu'on pouvait faire de plus pour l'améliorer ou le détériorer.

La principale modification que j'aurais pu faire aurait été d'ajouter un commentaire, comme un « voice over ».

66. — Avez-vous fait des démarches pour trouver un distributeur ?

G. — Oui, j'en ai fait quelques-unes, mais... qui m'ont fait la preuve que c'est presque un travail de professionnel, et que pour le faire bien, il faut s'en occuper sérieusement, il faut pouvoir avoir le temps et les capacités de se déplacer pour rencontrer des gens, il est assez difficile de faire les deux en même temps et que enfin, avec les conditions matérielles que nous avons, je comprends très bien qu'un gars comme David Lean, monte sa production, fasse son film en assure la distribution et la publicité ; je le comprend et l'admire disons, mais on n'est vraiment pas dans cette ligue.

71. — Qui a payé la publicité du film ? Etes-vous satisfait de cette publicité ?

G. — En partie l'Office du film, comme tout producteur, en partie les distributeurs et exploitants... Il y en a pas eu beaucoup de toute manière.

72. — Est-ce que vous êtes satisfait du genre de publicité ?

G. — Oui et non. Disons qu'elle n'est pas mal faite et je serais mal venu de dire : c'était pourri. Elle n'a pas non plus été énorme et excessivement imaginative, mais encore là dans la limite des gens dont l'Office peut disposer. Les quelques personnes qui ont eu à s'occuper du film s'en sont occupée avec énormément d'énergie... si ces personnes avaient eu plus d'argent et plus de personnel, la publicité aurait pu être différente.

75. — Votre film a-t-il été sous-titré ?

G. — Il y a une version avec sous-titres anglais et il y a une version doublée en anglais... j'en ai vu des grands bouts... C'est très bien fait... c'est assez curieux, très souvent, la fiction passe mieux dans la version anglaise... mais ce n'est pas un phénomène qui est propre à ce film. C'est un phénomène que j'ai remarqué assez souvent dans des productions canadiennes. Je pense que l'exemple typique, c'est celui des **Brûlés** que Bernard Devlin avait fait jadis ; en anglais, les dialogues, le ton est plus plausible curieusement. C'est comme si la fiction dramatique nous était plus familière en anglais qu'en français. C'est assez étonnant comme phénomène, mais c'est là.

77. — Y a-t-il eu une première du film ?

G. — Non, finalement, la première, ce fut au Festival.

78. — Quelle part au total des recettes est revenue au producteur ?

G. — Je ne suis pas au courant, mais j'ai l'impression que c'est minime, et que les recettes du producteur ne doivent pas être plus fortes que 20 %, comme ça se produit pour à peu près tous les producteurs ici. Les recettes salle laissant la plus grande partie à l'exploitant, un autre pourcentage au distributeur et un pourcentage minime au producteur.

79. — Combien le film a-t-il coûté au total ?

G. — La fabrication même du film... vous enlevez donc du budget ce qui est administration, frais internes, des choses comme ça. C'est bien difficile à évaluer. Moi j'évaluerais ça grossièrement à 80, 90,000 dollars... mais c'est très difficile à évaluer, surtout à l'Office du film où les coûts ne sont pas fictifs, mais sont comptabilisés de manière assez serrée. Vous pouvez rarement mettre le doigt sur ce que ça a coûté réellement, sur ce qu'on vous charge, puisqu'ils ont à assurer l'administration du service du son, de la caméra... où l'on vous fait payer la dépréciation sur les appareils... donc la réalisation matérielle n'a pas du coûter beaucoup plus que 80, 90,000 dollars à peu près.

86. — Voyez-vous systématiquement des films canadiens ?

G. — Jusqu'à tout récemment, oui. Je ne suis pas allé voir le film avec Jacques Normand, qui n'était d'ailleurs pas un film canadien. J'ai vu à peu près tous les films canadiens systématiquement, depuis *La Terre à boire* jusqu'au dernier Patry. Mais de plus en plus, je pense que je vais reprendre l'attitude que devrait avoir peut-être le grand public, d'aller voir un film canadien quand c'est bon, et de ne pas aller le voir s'il est mauvais... je ne sais pas, puis dans le fond, s'il y a un film canadien qui sort, je risque de me précipiter et d'aller voir ce que le type a fait.

87. — Avez-vous fait ce film pour vous-même ou pour un public, lequel ?

G. — Je ne pense pas que l'on travaille pour un public à proprement parler. On ne l'oublie jamais bien sûr... mais... est-ce que c'est le

public, les gens qu'on connaît... ? Non, je l'ai fait pour le faire. C'est très difficile à dire. Je ne crois pas m'être posé la question... je l'ai fait.

88. — Avez-vous fait un film d'auteur ?

G. — Si on définit le film d'auteur comme une recherche individuelle, d'expression individuelle... je veux bien, mais ça me paraît faux. Ça veut dire qu'il y a des gens qui font des films plus à propos d'eux-mêmes qu'à propos des autres. Mais ce n'est pas parce que quelqu'un fait un film à propos des autres qu'il n'est pas pour autant auteur. Mais, j'ai l'impression que personne ne fait de film, même un film de classe B et C, D, X, Y, Z, sans y être intéressé... d'une certaine manière... Il y a des auteurs majeurs, des auteurs mineurs, des auteurs entre les deux, mais j'ai l'impression que tous les films, curieusement, sont des films d'auteur...

89. — Votre film est-il bon ?

G. — Il n'est pas mauvais...

90. — Que regrettez-vous dans votre film ?

G. — Non, je suis content de l'avoir fait... je ne suis pas content du film, je ne suis pas heureux du film, mais je suis content de l'avoir fait bien sûr... Si ça n'avait pas été celui-là ça aurait été un autre... il faut quand même démarrer...

— Vous dites : je suis pas content du film ; mais vous dites aussi qu'il est bon ?

G. — J'ai pas dit qu'il était bon, j'ai dit il n'était pas mauvais...

— Et ça implique quoi exactement ?...

G. — Ça implique qu'il aurait pu être meilleur.

— Est-ce que vous êtes conscient de certaines fautes dans ce film ?

G. — Ah oui... énormes... énormes.

— Vous pouvez en énumérer quelques-unes ?

G. — Non, j'aimerais mieux les garder pour moi ; la critique de YUL, j'aime mieux la garder pour moi, parce qu'elle me sert comme tremplin pour aborder le prochain film. Et si j'en parle trop, ça va devenir tellement théorie ou attitude de ma part, que le prochain va devenir comme contre-type du premier, et je vais me mettre à jouer à l'intérieur d'une dialectique beaucoup trop critique et strictement formaliste... Alors, ce que je vois qu'il y a de raté, ce que je pressens, ce que je sens comme raté, je vais essayer de faire mieux la prochaine fois... Mais

je ne tiens pas particulièrement à m'étendre dans une analyse là-dessus.

91. — Qu'aimez-vous dans votre film ?

G. — C'est la même chose...

92. — Est-ce que vous avez fait votre film librement... ?

G. — A l'intérieure des normes de l'Office, dont j'étais fort conscient (peut-être trop conscient)... mais je n'ai pas cherché à donner une chiquenaude aux limites, disons... j'aurais peut-être dû... je me suis plié au jeu... j'ai joué le jeu, quoi ! Ce qui est peut-être une erreur.

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

G. — En dehors de l'Office... ? Une seule qui aurait pu être sérieuse... et qui était d'un producteur torontois, mais qui veut faire des films pour faire des sous ; et les limites qu'il m'imposait m'étaient moins agréables en tous cas que celles que l'Office du film pourrait m'imposer. Ce sont des limites dans un autre sens, si vous voulez. Il veut une histoire où l'on pourra très bien intégrer tout ce qui touche à l'aspect sexuel, religieux, jeunesse... un scénario sur mesure... Quand j'ai vu que c'était ça qu'il voulait, j'ai dit : non merci. C'est un film qui sûrement marcherait bien, que d'autres peuvent faire... je ne vois pas pourquoi... Je n'ai vraiment pas envie de faire des choses que d'autres peuvent faire mieux que moi.

94. — Avez-vous présenté un autre scénario à un producteur ?

G. — J'ai proposé un autre scénario à l'Office, oui.

— Le scénario a été accepté... ?

G. — Non, j'y travaille encore... En fait il y avait deux choses... j'avais un premier scénario sur lequel j'ai travaillé avec des camarades ; on s'est rendu compte que pour le faire correctement, le film coûterait entre \$300,000 et \$400,000 et on s'est vite rendu compte que le budget de l'équipe française ne pourrait le permettre, puisqu'un film de ce coût représenterait un tiers du budget de l'équipe française. Donc je me suis mis à la recherche d'un scénario ou d'une histoire qui serait en rapport avec un budget beaucoup plus petit, disons \$80,000 ou \$100,000. J'ai mis un peu de temps pour trouver une histoire qui se conforme... j'en ai trouvée une que j'ai élaborée, que j'ai présentée, qui a été retenue pour plus ample développement.

— Est-ce que vous avez l'intention de présenter ce premier scénario à un autre producteur ?

G. — Si un jour on avait une production, si on avait de l'argent, c'est une histoire qui m'intéresserait... à l'étranger c'est impossible, c'est une histoire canadienne, ça ne se tournerait pas ailleurs ; mais c'est quasi la super-production, dans nos normes à nous.

97. — Est-ce qu'il y a des projets qui ont flanché ?

G. — Non, pas vraiment, sauf celui-là...

100. — Quelle organisation économique prévoyez-vous pour un cinéma canadien stable ?

G. — Sans subvention à 50%, pendant longtemps, il n'y aura pas de cinéma canadien. Subvention de l'Etat, bien sûr. L'Etat est responsable de plusieurs domaines qui sont les domaines de la sécurité sociale, de l'industrie, de l'éducation ; et à mon avis aussi responsable du domaine de la culture, et le cinéma est en ce moment le phénomène le plus important au niveau culturel... peut-être après la télévision, mais encore là, ce serait discutable. Donc, un Etat qui investit 250 millions de dollars dans l'éducation et qui n'investit pas un centime dans le cinéma, prépare des gens qui vont être scolarisés, mais dont la vie culturelle va être nulle... L'Etat n'a aucune excuse. C'est un besoin culturel qui est aussi valable aujourd'hui, que l'assurance-santé ou l'assurance-chômage jadis. La société a évolué à un point où la culture fait partie importante de la vie. Et le domaine culturel va devenir dans les vingt années qui viennent, le gros business. Ça l'est déjà aux Etats-Unis, ça va vraiment devenir un domaine très payant, comme en ce moment ceux qui investissent dans les machins scolaires gagnent beaucoup d'argent... que ce soit dans les manuels ou les appareils audio-visuels.

101. — Si tout flanche, qu'allez-vous faire ?

G. — Si jamais je ne peux pas faire de film parce que tout flanche, on fera peut-être du 8mm à ce moment-là... Ça m'étonnerait que tout flanche. C'est une attitude catastrophique, qui m'apparaît impensable.

— Et si c'était dans l'autre sens... ?

G. — Et bien, je pense qu'on va y mettre le temps... le Canada est toujours en retard de x années sur l'évolution ailleurs... mais on va y arriver, lentement mais sûrement.

LES FILMS CLAUDE FOURNIER LIMITÉE

361 PLACE ROYALE MONTRÉAL



objectif

REVUE INDEPENDANTE DE CINEMA

Abonnement : \$5.00 pour 8 livraisons.

Nom

Adresse

Je désire que mon abonnement commence avec le numéro

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



**brigitte
et
brigitte**

la comédie satirique de Luc Moullet



art films

4669, rue saint-denis
montréal, 34^e, qué.
tél. (514) 842-8935