

R  
841

# Cinéma québécois

NO 44

\$1.

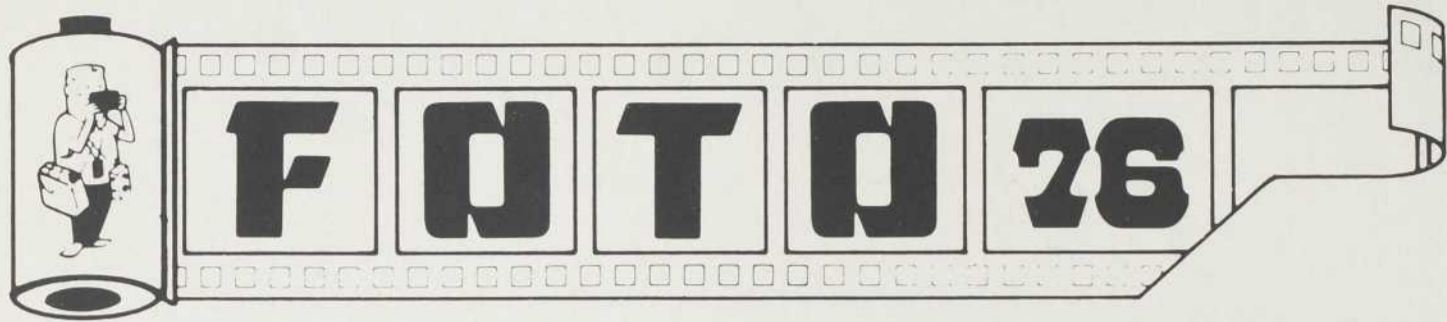
LE CINÉMA D'ANIMATION



**LA GUERRE DES GANGS PAR JEAN-PIERRE LEFEBVRE**  
**"TI-CUL TOUGAS", "PARLEZ-NOUS D'AMOUR"**  
**"UN ROYAUME VOUS ATTEND" DE PERRAULT ET GOSSELIN**

# la place

PRÉSENTE



26, 27 et 28 NOVEMBRE  
de 10h.00 à 22h.00

à la **SALLE D'EXPOSITION** de la  
**PLACE BONAVENTURE**

**VENEZ VOIR**  
**LE NOUVEAU**

**CONTAX**  
**RTS**

LA PLUS GRANDE EXPOSITION  
DE MATÉRIEL PHOTOGRAPHIQUE  
JAMAIS PRÉSENTÉE À MONTRÉAL



## BILLETTS:

— Disponible à l'avance aux  
trois magasins La Place au  
prix spécial de \$2.50

— A la porte \$3.00



NOMBREUX  
PRIX  
DE PRÉSENCE

# la place

2078 boul. ST-LAURENT  
7 ouest, rue CRAIG  
5000, QUEEN MARY

# FOTON 76

**VENEZ ADMIRER LES PLUS RECENTS APPAREILS DU MONDE  
DE LA PHOTO, DU FORMAT 35mm AU CINE SUPER 8 SONORE.  
TOUT POUR LE PHOTOGRAPHE AMATEUR OU PROFESSIONNEL.**

BILLETTS REMBOURSABLES  
AUX 3 MAGASINS LA  
PLACE. PLEINE VALEUR  
\$3.00 A TOUS ACHATS DE  
\$10.00 & PLUS.

PER  
C-841

# cinéma québec

No 44 (volume 5, no 4)

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

**Index:** *Cinéma/Québec* est indexé dans Périodex, Radar, l'Index International des Revues de Cinéma, et Film Literature Index. **La revue** s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits ne sont pas rendus; on invite donc les auteurs à en conserver une photocopie. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les opinions exprimées à l'intérieur de la revue n'engagent que leurs auteurs. **Tous droits réservés.** Toute reproduction d'un extrait quelconque de la revue par quelque procédé que ce soit et notamment par photocopie et microfilm, est interdite sans autorisation spéciale de la direction. **ISSN 0317-2333**

## sommaire

Photo couverture: Véronique Béliveau et Jacques Boulanger dans le film "Parlez-nous d'amour", de Jean-Claude Lord.

### Quelques leçons d'une visite dans les cinémathèques de France

21 Québécois (professeurs de cinéma, employés de cinémathèques, etc.) viennent d'effectuer en France un voyage qui leur a permis de visiter différentes cinémathèques. **Yves Lever**, qui faisait partie du groupe, fait le bilan de cette expérience.

### Jos Champagne: 10 35 ans de son

Dans la série consacrée aux artisans de notre cinéma, que nous inaugurons avec ce numéro, **Jean-Claude Boudreault** nous présente l'un de nos vétérans du son: Jos Champagne.

### "Un royaume vous attend", 14 de Perrault et Gosselin

C'est fort discrètement que l'ONF a lancé le printemps dernier le dernier film de Pierre Perrault et Bernard Gosselin, "Un royaume vous attend". **Pierre Demers** nous en fait la critique.

### "Parlez-nous d'amour", 16 de Jean-Claude Lord

Le dernier film de Jean-Claude Lord n'a pas manqué de soulever de violentes controverses. **Yves Lever** s'interroge sur le film et sur un questionnaire.

6



Ti-cul Tougas

### 18 "Ti-cul Tougas", de Jean-Guy Noël

Le film de Jean-Guy Noël a connu une excellente réaction du public. **Pierre Demers** fait ici la critique du film.

### 20 Re-naissance du cinéma d'animation

**André Martin** revient ici à la critique, après quelques années, en faisant le bilan du festival international du cinéma d'animation qui s'est déroulé cet été à Ottawa.

### 32 La guerre des gangs

**Jean-Pierre Lefebvre** continue sa réflexion sur le cinéma d'ici dans sa série intitulée Commission d'enquête sur le cinéma organisé (Ceco).

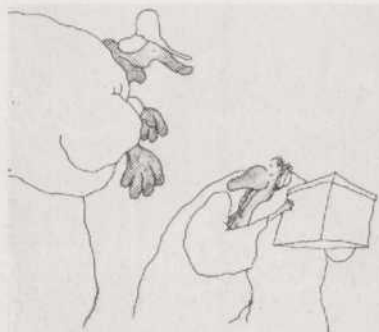
### 36 Le cinéma, bien, mais plus que le cinéma

**Patrick Stram le bison ravi** inaugure ici une chronique que l'on retrouvera à chaque parution. Et même si nous ne partagerons pas toujours ses points de vue, il nous apparaissait important de lui donner une tribune.

### 38 Critiques

- o Cadavres exquis
- o L'honneur perdu de Katharina Blum

### 40 Notules



Une vieille boîte:  
animation à Ottawa



Un royaume vous attend

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

Toute correspondance sera adressée à:

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

Téléphone: (514) 272-1058

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

#### Abonnements:

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

Institutions: \$10.00

Etranger: \$10.00

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

#### Volumes reliés:

volume 1: \$15.

volumes 2; 3 et 4: \$12 chacun

Bilan 1975: \$5.

#### Rédaction:

Jean-Pierre Tadros  
(514) 272-1058

#### Publicité:

Suzanne Asselin  
(514) 272-8462

#### Abonnements:

France Sauvageau  
(514) 272-1058

#### Distribution:

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



800, EST DE MAISONNEUVE  
MONTREAL-QUEBEC  
849-6023

### L'Innocent

Le dernier film de Luchino VISCONTI  
avec Didier HAUDEPIN  
Marie DUBOIS  
Rina MORELLI  
Marc POREL

### Maîtresse

de Barbet SCHROEDER  
avec Gerard DEPARDIEU  
Bulle OGIER  
Andre ROUYER

### Un Film

d'Amour et d'Anarchie  
de Lina WERTMULLER  
avec Giancarlo GIANNINI  
Mariangela MELATO

### Le Téléphone Pleure

de Lucio DECARO  
avec Louis JOURDAN  
Marie Yvonne DANAUD  
Domenico MODUGNO  
(Paroles et Musique de Claude FRANÇOIS)

### La Course de la Mort

de Paul BARTEL  
avec David CARRADINE

### Cruauté Impitoyable Autorisée

de Giuseppe FERRARA  
avec Ricardo CUCCIOLLA  
Mariangela MELATO

Le Conseil  
des Arts du Canada  
offre des bourses  
aux professionnels  
des arts:



### Bourses de travail libre

destinées à ceux dont  
l'apport, au cours d'une  
période de plusieurs an-  
nées, a été remarquable.  
Jusqu'à \$16 000, alloca-  
tion de subsistance et  
indemnités de frais d'exé-  
cution et de déplacement  
compris.  
Dates limites : le 15  
octobre 1976 pour toutes  
les disciplines et le 1er  
avril 1977 pour un deuxi-  
ème concours réservé  
aux arts plastiques et aux  
lettres.

### Bourses de perfectionne- ment


destinées aux artistes qui  
ont terminé leur formation  
de base. Jusqu'à \$8 000,  
plus un maximum de  
\$1 000 pour les frais d'exé-  
cution, plus frais de  
déplacement au besoin.  
Dates limites : le 15  
octobre 1976 pour toutes  
les disciplines, et le 1er  
avril 1977 pour toutes les  
disciplines sauf la musique.

De plus, les artistes peu-  
vent solliciter en tout  
temps :

- des bourses de courte durée
- des bourses de voyage
- des bourses de frais
- des bourses de création cinématographique
- des bourses de création vidéo

Pour de plus amples ren-  
seignements, consulter la  
brochure *Aide aux  
artistes*, ou écrire au :

Conseil des Arts du Canada  
Service des bourses pour  
artistes  
C.P. 1047  
Ottawa, Ontario  
K1P 5V8

- ✓  **BOLEX** *caméras et projecteurs 16 mm*
- ✓  **CHILES** *ceintures génératrices*
- ✓  **ECLAIR INTERNATIONAL** *caméras  
16 mm et 35 mm*
- ✓  **LEE FILTERS** *média de contrôle de l'éclairage*
- ✓  **MAGNASYNC** *équipement d'enregistrement  
en studio pour 16 mm et 35 mm*
- ✓  **MOVIOLA** *équipement de montage pour 16 mm et 35 mm*
- ✓  **PYRAL** *bandes magnétiques*
- ✓  **RDS** *équipement d'éclairage en studio*
- ✓  **STELLAVOX** *enregistreuses au quart de pouce*
- ✓  **AKG Microphones**

SERVICE ET VENTE PAR

 **CARSEN**

...depuis plus de 28 ans au service de l'industrie photographique canadienne.

*Aussi:* • OLYMPUS • EUMIG • ACME-LITE  
• SEKONIC *et bien d'autres*

Pour de plus amples renseignements techniques,  
catalogue, démonstration et tarifs, COMMUNIQUEZ AVEC LA

 **DIVISION PROFESSIONNELLE**  
**W. CARSEN CO. LTD.**

31 SCARSDALE ROAD • DON MILLS • ONTARIO • CANADA M3B 2R2  
TORONTO 444-1155 MONTREAL 488-0917

# QUELQUES LECONS D'UNE VISITE DANS LES CINÉMATHÈQUES DE FRANCE

par yves lever



En mai et juin dernier, nous étions 21 Québécois (professeurs de cinéma, responsables de la Cinémathèque Québécoise, bibliothécaires spécialisés, employés de cinémathèques, etc.) à faire en France un stage organisé (fort bien) par l'Office Franco-Québécois pour la Jeunesse.

L'objectif: aller voir là-bas tout le travail qui se fait en matière de conservation de films ainsi que toutes les facettes reliées à ce but premier (restauration, constitution de fichiers, utilisation par des critiques, historiens et cinéastes, diffusion du patrimoine, animation dans le milieu, etc.). Ceci, évidemment, en vue d'enrichir le travail de chacun dans son micro-milieu québécois et dans le milieu en général.

Il n'est pas question dans cet article de dresser un panorama global ou d'analyser le travail des diverses cinémathèques de France. Ce travail a déjà été fait ailleurs (**Positif** 174, oct. 1975; un "cahier de presse" établi par Pierre Véronneau et accessible pour consultation à la Cinémathèque québécoise). Disons simplement, en résumé anecdotique et pour situer les propos qui suivent, qu'à Paris et dans la banlieue, nous avons visité le Service Cinéma du ministère de l'Agriculture, l'Etablissement Cinématogra-

phique et Photographique des Armées en compagnie du pittoresque commandant Le Seigneur, le Musée des Arts et Techniques avec Jean Painlevé (réalisateur de films scientifiques), le Musée du Cinéma et la Cinémathèque française où nous avons pu avoir une longue conversation avec Henri Langlois, la bibliothèque de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques); les archives et les laboratoires du Centre national de la Cinématographie à Bois D'Arcy en compagnie de monsieur Schmitt, la cinémathèque de la Société Gaumont à Joinville, la Maison de la Culture de Créteil avec Jean-Pierre Jeancolas.

En chacun de ces endroits (sauf à l'IDHEC), nous avons pu assister à la projection de quelques raretés ou documents uniques. A Paris aussi, nous avons participé à deux tables-rondes, l'une en compagnie des historiens Jacques Deslandes et Marcel Martin, l'autre avec les réalisateurs de films de montage Jean Chapot et Jérôme Kanapa. Ensuite, Raymond Borde nous a reçus dans sa Cinémathèque de Toulouse et a échangé avec nous pendant deux jours (entre les projections); à Toulouse encore, on nous a reçus au Centre culturel du Cinéma, organisme de diffusion et d'animation. Finalement, à Perpignan, Marcel Oms et ses collaborateurs nous ont fait visi-

ter leur cinémathèque et ont longuement échangé avec nous sur les problèmes d'histoire, de ciné-club et d'animation.

Je veux souligner ici quelques moments de ce stage qui ont particulièrement suscité notre réflexion sur le type de travail déjà entrepris ici et proposer quelques voies d'approche à l'intérieur desquelles nous pourrions la prolonger.

## 1. Acquisition et conservation des documents

C'est le but de toute cinémathèque publique ou spécialisée. Son aspect "musée". Si l'institution spécialisée recueille ce qui relève de sa pertinence propre (par exemple, un ministère gouvernemental, une société privée de distribution et d'exploitation comme Gaumont), l'organisme public, lui, doit rapailler le plus de documents possible. Non seulement les films (il en reste encore beaucoup dans des caves ou des placards plus ou moins ignorés), mais tous les types de documents se rapportant au cinéma (appareils, brevets d'invention, livres, affiches, photos, critiques, témoignages, éléments de publicité, etc.).

De l'ensemble de nos rencontres, nous retenons sous cet aspect quelques principes:

a) Un conservateur de cinémathèque ne doit pas s'ériger en juge de la valeur (esthétique, technique, sociologique) des documents. Personne ne peut dire avec certitude lequel prendra une importance spéciale aux yeux de l'historien ou du sociologue de l'avenir. Tel chef-d'oeuvre sera toujours agréable à revoir et servira à l'histoire du cinéma, mais tel film mineur ou médiocre, telle critique, telle page publicitaire, etc., pourra mieux révéler l'histoire nationale et celle des idées.

b) Pour chaque pays, il devrait exister **une** cinémathèque nationale, laquelle n'entrerait pas en compétition avec les autres, mais servirait de référent principal pour la constitution d'un fichier central et de tout ce que cela implique. Bien que souhaité par plusieurs, ceci n'est pas possible actuellement en France. Contrairement à ce qu'on pense généralement, la Cinémathèque française (qui a les apparences d'un marché aux puces organisé selon une logique et une idéologie impénétrables à tout autre esprit qu'à celui de Langlois et dont le fichier se retrouve surtout dans la tête du sus-nommé) ne joue pas du tout ce rôle. C'est plutôt Toulouse (reconnu d'ailleurs comme tel par la Fédération internationale des Archives du Film (FIAF) qui malgré ses faibles moyens doit suppléer. Chacune des autres cinémathèques tenant à sa réputation de pionnier et à ses privilèges, aucune ne semble intéressée à établir catalogues et fichiers dont les autres pourraient se servir.

Ce qui n'est pas (encore) possible là-bas devrait cependant l'être pour le Québec. C'est d'ailleurs en ce sens que travaille la Cinémathèque québécoise.

c) Il est important qu'existent certaines cinémathèques régionales ou particulières se spécialisant dans la conservation de documents intéressant l'histoire locale ou des thèmes particuliers. Ceci allégerait le travail de l'organisme national tout en assurant un meilleur traitement des documents, donc une plus grande pertinence. Perpignan nous a semblé assez exemplaire sous cet aspect. Evidemment, il faut instaurer un système constant d'échanges entre ces organismes régionaux et la centrale. Comme exemple pour le Québec, imaginons que Trois-Rivières conserve les films de Tessier et tout ce qui s'y rattache, la critique locale, etc., et qu'il fasse ensuite parvenir un jeu de fiches à la Cinémathèque québécoise.

d) Enfin, il faut souligner la nécessaire collaboration internationale en ce domaine. Aucun pays ne pourra prétendre à l'auto-suffisance quantitative de documents et encore moins à celle de leur traitement. Surtout, il faut penser au plus tôt à des échanges entre les "vieilles" cinémathèques et celles qui débutent, surtout dans les pays qui viennent d'accéder à l'indépendance et qui ont besoin des documents les concernant (par exemple, les films tournés en et sur l'Afrique qui ne se trouvent actuellement qu'en France ou à Moscou, des images canadiennes ou québécoises enfouies en Angleterre ou aux U.S.A., etc.).

## 2. Restauration

A ce travail d'acquisition et d'"entreposage" se rattache immédiatement le problème particulier des techniques de conservation et de restauration des films. La pellicule, on le sait, se compose de matériaux chimiquement dégradables. A ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'excellent article de Pierre Véronneau dans **Cinéma/Québec**, vol. 4 no 6.

A Bois D'Arcy, nous avons pu voir un merveilleux équipement pour la "surveillance chimique" des copies, pour la solution des problèmes mécaniques (perforations), pour le contretypage et la restauration des films au plus rapprochant de leurs conditions premières. Quelques projections sur place nous ont prouvé la qualité de ce travail. Cela donna beaucoup à rêver à nos collègues de la Cinémathèque!

Au Québec, nous avons déjà les voutes de Boucherville, construites selon les plus hauts standards. Nous avons aussi, mais de façon dispersée, les laboratoires et les équipements adéquats pour toute restauration. Nos techniciens valent les meilleurs. Pensons à la restauration récente de **Le gros Bill**. Il nous reste maintenant à créer un centre qui coordonnerait tous ces efforts et surtout, à lui donner les moyens d'entreprendre plusieurs travaux nécessaires sur quelques-uns de nos "vieux" films. Peut-être ceci devrait-il devenir un des mandats principaux de la "cinémathèque nationale" annoncée par la Loi 1 sur le cinéma... en collaboration, bien sûr, avec celles qui existent déjà.

## 3. Pour la consultation: fichiers et catalogues

Les bibliothécaires spécialisés et documentalistes de notre groupe

étaient anxieux de savoir si, en France, on avait développé des méthodes particulières pour l'établissement d'un fichier filmique facilement consultable et immédiatement accessible pour les historiens, critiques et cinéastes. Car pas plus que les musées, les cinémathèques ne conservent et ne restaurent que pour assurer la survie des documents. Généralement, on ne connaît d'elles que leurs activités de diffusion des films (dont nous reparlerons plus loin). Mais il leur faut en plus mettre à la disposition des chercheurs tous leurs types de documents. D'où l'importance des catalogues et fichiers. Cependant, les aspects thématiques présentent des problèmes particuliers quand il s'agit des films: quantité, qualité et pertinence des éléments d'information, choix des titres, recoupements, références, datation, pondération, repérage des noms quand il s'agit des actualités, etc.

Les réalisateurs de films de montage ont clairement mis en évidence ce type de problèmes. Bien qu'eux-mêmes, invités à dire ce qu'ils attendaient des cinémathèques, ne surent pas formuler d'exigences précises, habitués qu'ils sont à travailler au "piffomètre" et avec la suggestion de collègues. Dans l'état actuel des choses, il faut énormément de voyages, de tâtonnage, d'heures de visionnement... et de perte de temps pour trouver un minimum de documents originaux relatifs à un thème donné. Et encore, personne ne peut dire que les images les plus importantes ne lui ont pas échappé, simplement parce qu'aucun fichier ne les signale.

Tout le monde s'entend pour dire que l'on ne pourra se passer de l'ordinateur si l'on veut compiler un fichier exhaustif et pratique. Mais en France comme ici (et peut-être moins qu'ici), l'expérimentation n'en est qu'à ses premiers balbutiements.

Voilà un domaine où quelques-uns de nos spécialistes de la référence joints à des informaticiens pourraient faire évoluer rapidement la recherche. Ils pourraient sans doute profiter des expériences faites à l'Université du Québec avec le système "badadug".

Un dernier point au sujet de la consultation: celui des visionnements privés. Tout le monde rêve d'une cinémathèque où n'importe qui pourrait obtenir une projection ou un visionnement de travail aussi facilement qu'une consultation d'un bouquin dans une bibliothèque. Autant en France qu'ici, ce type de service pose énormément de problèmes (surtout au ni-

## cinémathèques

veau de l'équipement) et n'est encore accessible qu'à un petit nombre. Mais c'est un secteur essentiel à développer dans les prochaines années. On y est d'ailleurs très sensible à la Cinémathèque québécoise.

### 4. Diffusion et animation du milieu

Toutes les cinémathèques publiques offrent aux cinéphiles et au public général un certain nombre de projections hebdomadaires. Ce fut jusqu'à maintenant leur principale manière de faire profiter le milieu de leurs "trésors", leur principal mode d'intervention. Il faut en inventer d'autres. Certaines cinémathèques étendent déjà leurs activités propres à la collaboration avec d'autres centres de diffusion culturelle en prêtant leurs documents ou en organisant avec eux des rétrospectives, semaines thématiques, rencontres, etc. A cet égard, Toulouse est exemplaire dans sa collaboration avec les milieux éducatifs de la région, avec Perpignan et même Créteil à huit cent kilomètres de là (ironiquement, Créteil, situé en banlieue immédiate de Paris, ne peut rien faire avec la Cinémathèque française...).

Comme pour le travail d'acquisition et de conservation, et aussi celui du traitement des documents, il faut envisager ici une extension de la collaboration internationale. Elle se réalise déjà (ex.: la récente rétrospective du cinéma hongrois d'après 1968 présentée par notre cinémathèque en collaboration avec celle de Hongrie), mais il faut lui souhaiter plus de moyens encore.

Notre rencontre avec l'équipe d'animateurs de la section cinéma de Créteil, surtout avec Jeancolas, fut une bonne occasion de se rendre compte qu'autant en France que chez nous, l'animation fait peur aux pouvoirs en place et qu'on cherche presque partout à la baillonner. Car qui dit ani-

mation dit explicitation et articulation idéologique, démythification tant des films que des mécanismes industriels du cinéma, et finalement de la société tout court. L'équipe de Créteil travaillant dans le même esprit que notre Conseil québécois pour la Diffusion du Cinéma, elle était en lutte aux mêmes tracasseries au moment où nous étions là.

L'expérience d'intervention dans le milieu qui nous a semblé la plus intéressante demeure sans contredit celle de Perpignan qui s'est donné une vocation régionale et qui n'ignore aucun des problèmes politiques et sociaux de la région. Rapailage et diffusion des documents concernant l'histoire du Roussillon et du peuple catalan, étude des mécanismes industriels du cinéma à l'oeuvre dans la cité, liaison avec toutes les forces vives et avec le monde de la chanson, etc., en font un centre très dynamique. Un modèle exemplaire pour une cinémathèque à vocation régionale. (En repartant de Perpignan, nous étions plus renseignés sur les problèmes politiques de la région que sur les adresses des salles de cinéma... c'est un bon signe!)

Une autre facette de l'activité de diffusion des cinémathèques consiste en la publication de documents d'études sur le cinéma. Parmi nos découvertes, signalons spécialement ici les **Cahiers de la Cinémathèque** publiés à Perpignan sous la direction de Marcel Oms. Ces cahiers publient des études remarquables sur l'histoire du cinéma dont je ne saurais trop recommander l'acquisition et la lecture.

Ces diverses rencontres nous ont permis d'évaluer à sa juste valeur le travail de diffusion de la Cinémathèque québécoise: incontestablement, il se situe parmi les meilleurs, tant par la qualité et la quantité de ses projections publiques que par la richesse et la pertinence de ses publications. Il faut cependant lui souhaiter de meilleurs budgets pour qu'elle augmente

le nombre de ses films disponibles pour l'enseignement du cinéma et surtout pour l'extension de ses activités et services à l'extérieur de Montréal (travail qui n'en est qu'à ses débuts mais qui doit devenir de plus en plus important).

### 5. Une méthodologie de l'histoire

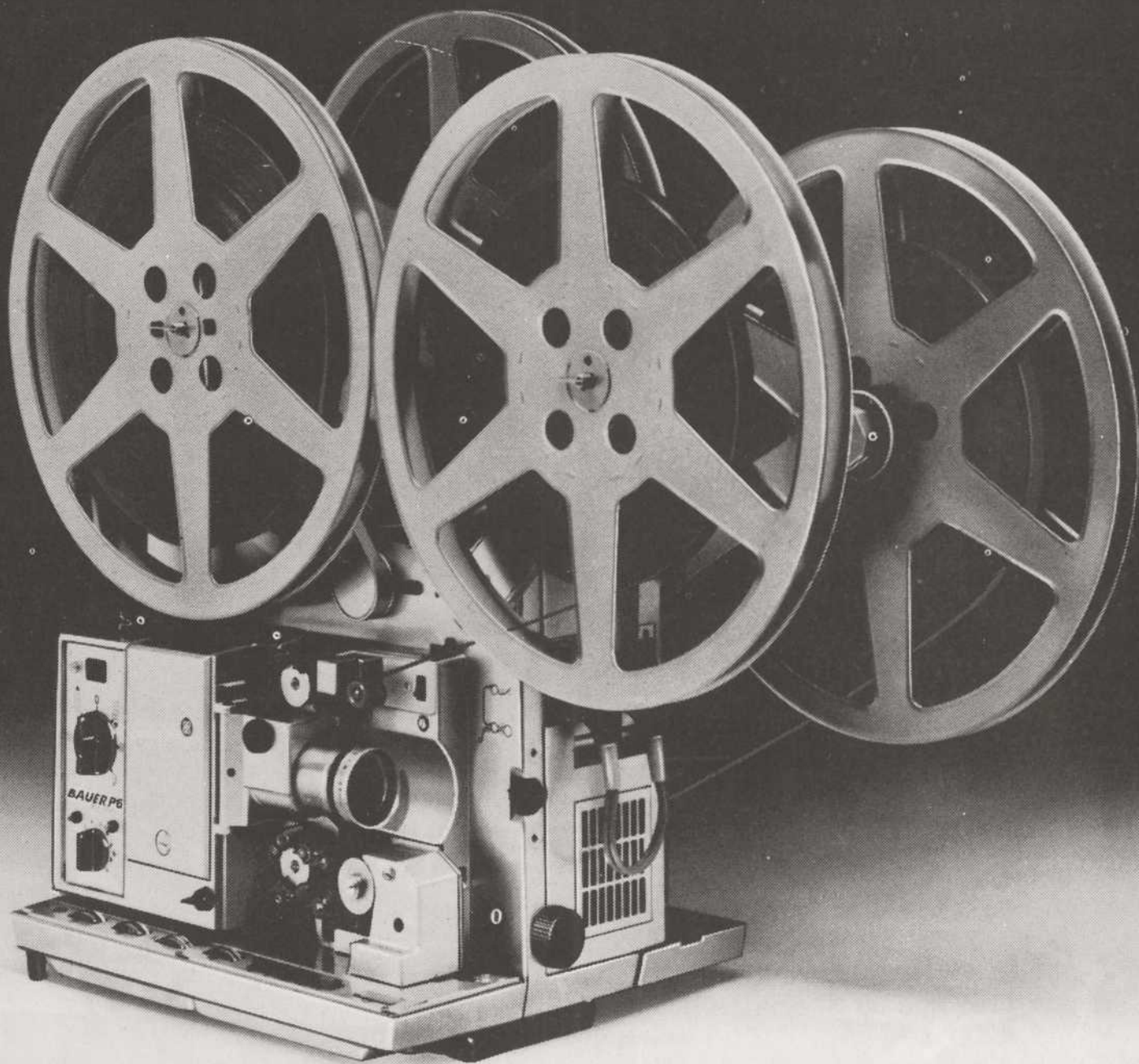
Plusieurs membres de notre groupe (surtout les professeurs) s'intéressaient spécialement à la méthodologie de la recherche historique. Ce problème fut discuté dans la plupart de nos rencontres (non seulement avec les historiens, mais avec les conservateurs qui sont ou deviennent tous plus ou moins historiens). Quelques propositions intéressantes ressortirent (surtout avec M. Oms) dont nous ferons un prochain article. Mais dans l'ensemble, à part quelques principes généraux que tout le monde connaît déjà (exigence de vérification des sources, établissement d'un corpus significatif, relations avec l'histoire générale, etc.), il ne nous a pas semblé que la réflexion soit poussée très loin en ce domaine. Probablement à cause d'un certain individualisme français qui répugne au travail en équipe et au partage des trouvailles (chacun tient à exploiter personnellement ses documents originaux).

Personne n'ignore que l'histoire du cinéma au Canada et au Québec reste encore très mal connue. Plusieurs chercheurs isolés en possèdent pourtant les principaux éléments significatifs. Il faudrait les regrouper. Nous voyons là un domaine où la Cinémathèque québécoise devrait assumer un leadership dans les prochaines années. De toute façon le travail ne pourra se faire sans elle. Peut-on rêver que dans un avenir prochain, une équipe de recherche interdisciplinaire (historiens, documentalistes, critiques, professeurs, sociologues) pourra se réunir pour un tel travail? □



LES FILMS QUÉBEC LOVE films d'animation graphisme storyboard 842 est, de la gauchetière 844-2109

# Le projecteur Bauer P.6 Studio. Une bonne nouvelle pour les réalisateurs de films professionnels.



Si vous assurez la production de films sonores de n'importe quel genre, vous attachez une importance capitale à la précision du mixage et de la synchronisation. Dans les studios professionnels, on a trouvé que la méthode à double bande, qui permet d'enregistrer et de monter le son sur une bande magnétique perforée séparée offre ce qui se fait de mieux en fait de souplesse et de précision des pistes sonores.

Or, le nouveau projecteur portatif Bauer P. 6 Studio est le meilleur projecteur à double bande qui soit. C'est exactement l'appareil qu'il faut au moment qu'il faut pour les réalisateurs de films audio-visuels et de films pour la télévision ainsi que pour les réalisateurs de films industriels et publicitaires. Pour de plus amples renseignements, il suffit de téléphoner ou d'écrire à Kingsway Film Equipment. Nous avons une bonne nouvelle pour vous.



## Kingsway Film Equipment Ltd.

821 Kipling Avenue, Toronto, Ontario

8606 Fraser St., Vancouver, C.-B.

artisan du cinéma

# JOS CHAMPAGNE 35 ANS DE SON

texte et photos  
de jean-claude boudeault



"Si un réalisateur a un budget à couper, il va sacrifier le son plutôt que n'importe quoi d'autre, affirme André Legeault, preneur de son d'expérience dont plusieurs admirent la qualité du travail. Cela se produit surtout dans les films documentaires. Il va demander à son assistant-réalisateur ou au premier venu qui lui tombe sous la main et qu'il ne paiera pas cher d'enregistrer le son de son film".

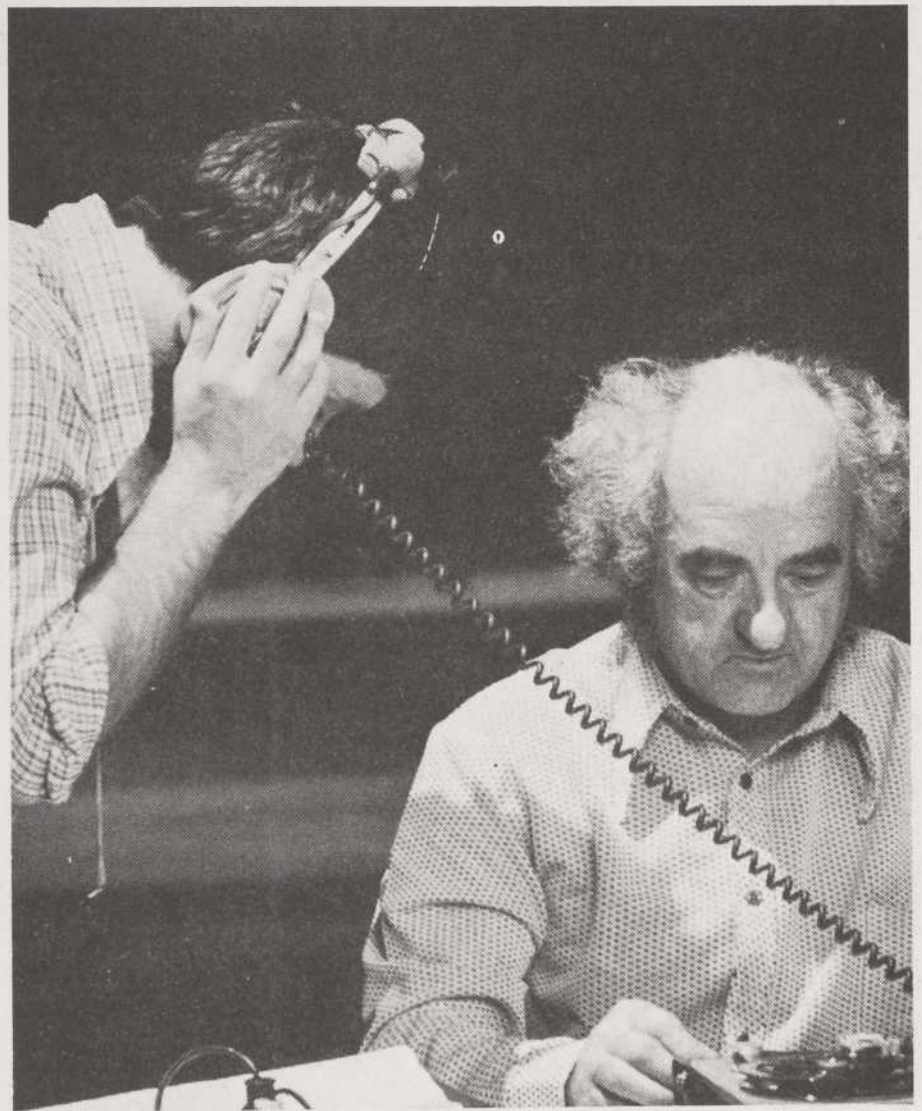
Cependant, même là où on a engagé un preneur de son de métier, on va accorder, au tournage, la primauté à la caméra. Le réalisateur choisira d'abord le cadrage qui rend le mieux compte de l'action et demandera par la suite d'installer les micros en prenant bien soin qu'ils ne projettent pas leur ombre dans le champ de la caméra. Ainsi, souvent, des micros trop éloignés de leur source sonore produiront un son de qualité moindre. Dans le cinéma documentaire, le preneur de son sera purement et simplement "à la remorque" du caméraman: son micro ou lui-même ne doivent pas apparaître dans l'image et il pourra s'approcher de la source sonore en autant que la caméra le lui permettra (les gros plans). Un indice certain du rôle inférieur du son par rapport à l'image: le taux horaire exigé par le Syndicat national du cinéma: le preneur de son a \$4.00 de moins que le caméraman.

**Cinéma-Québec** veut couvrir ici un secteur souvent négligé dans les articles qui portent sur le cinéma. Pour ce faire, il a rencontré "l'aîné" des preneurs de son québécois: Joseph Champagne. "Tous" les cinéastes québécois le connaissent pour avoir travaillé avec lui. Il a été fréquemment associé à des jeunes réalisateurs lors d'un premier film ou pour apporter son expérience technique sur des productions difficiles.

Dans une lettre signée Norman McLaren et datée du 8 juillet 1960, on peut lire: "A propos de la musique pour **Lignes horizontales...** j'ai été ébloui par l'attention, les connaissances techniques, la patience et le souci de la qualité que Jos Champagne a apportés à ce film".

David Bairstow écrit en 1967 au sujet d'un tournage fait en Tchécoslovaquie: "... j'affirme que notre voyage n'aurait pas été une réussite sans son aide." Léonard Forest en parlant de son film **Les Acadiens de la dispersion**: "Champagne a enregistré la presque totalité du son pour cette production en France, en Louisiane et au Canada. En plus de sa compétence technique, il a apporté à cette production un esprit de coopération et une aptitude à communiquer avec les gens qui ont beaucoup aidé à rendre possible un film dont le succès dépendait en grande partie de la qualité des rapports humains qu'il fallait établir avec les populations filmées". (16 septembre 1968)

**Cinéma/Québec** a rencontré à l'ONF Jos Champagne au cours d'un tournage avec Hubert-Yves Rose, jeune réalisateur qui tournait son premier film.



**Jos Champagne n'accepte pas facilement qu'un réalisateur sacrifie le son à l'image.**

"J'ai commencé à faire du son pendant la guerre en 1943 à l'Office national du film à Ottawa. Depuis, j'ai travaillé sur 400 à 450 films, soit une moyenne de 12 à 13 films par année.

J'ai travaillé avec des réalisateurs anglais et français. J'ai enregistré du son pour presque tous les réalisateurs qui ont passé à l'Office. Il faudrait peut-être prendre l'annuaire et voir ceux avec qui je n'ai pas travaillé. Au niveau français, j'ai travaillé avec Gilles Carle, Gilles Groulx, Denys Arcand, Claude Jutra, Michel Brault, Pierre Perrault, Denis Héroux, Michel Moreau...

C'est incroyable de voir jusqu'à quel point le son a changé depuis les tout débuts. Moi, j'ai fait des enregistrements synchrones sur disque. On apportait la machine à disques à l'extérieur et on était obligé de prendre tous les moyens pour combattre la poussière. La venue du 16mm magnétique date de 1949 mais il s'agissait d'un équipement semi-portatif quand même assez lourd. Ensuite, est arrivé le 1/4 de pouce avec le Nagra mais un Nagra non synchrone parce qu'il n'y avait pas de moyen d'établir le synchronisme entre la caméra et le son. C'est autour des années 1958 qu'est apparu le Nagra très léger avec son "pilot tone".



**“... il a apporté à cette production un esprit de coopération et une aptitude à communiquer avec les gens qui a beaucoup aidé...” Leonard Forest**

*J'ai toujours aimé le "candid". Comme preneur de son, c'est bien plus intéressant de faire du "candid" que de la fiction, parce que l'on doit démontrer sa flexibilité, sa souplesse. Ça permet au preneur de son de s'affirmer beaucoup plus. Moi, je dirais que c'est plus valorisant parce qu'il y a un échange d'idées beaucoup plus fort entre toute l'équipe de tournage.*

*Mais je dois reconnaître que c'est la fiction qui m'a permis de développer certaines techniques et de les appliquer au "candid". Par exemple, toute la question de la perspective sonore. La fiction m'a permis de saisir jusqu'à quel point la perspective sonore devait se marier au visuel.*

*J'ai travaillé aussi à plusieurs reprises comme mixeur. Dans le cas du film de Norman McLaren **Lignes horizontales**, j'ai fait la prise de son et le*

*mixage, en plus de faire le montage sonore en collaboration avec lui.*

*Auprès du grand public, je crois définitivement qu'on ignore l'existence du preneur de son. Le preneur de son n'a pas su se tailler une place comme le cameraman.*

*Je pense que dans un film le son est aussi nécessaire que l'image. Un film sans son ne marche pas.*

*Je crois que c'est très important pour un preneur de son d'avoir une formation de base en électronique. Très peu de preneurs de son ont cette formation au Québec. Il faudrait améliorer leur formation, il faudrait leur donner un entraînement assez rigide du côté de l'interprétation de la trame sonore. Je pense qu'une bonne majorité des gens qui sont dans le domaine sonore possèdent un certain complexe d'infériorité qui est dû surtout à leur manque de formation.*

*J'ai toujours travaillé à l'ONF. J'ai toujours cru que l'Office était l'endroit où l'on pouvait faire des productions nécessitant d'énormes capitaux. Ici, on a tout l'équipement nécessaire pour faire ce que l'on veut; en ce sens, c'est un endroit quand même assez satisfaisant...*



**Pour faciliter la réalisation d'une prise, Jos presse sur la sonnerie qui réclame le silence sur le plateau.**

## Le meilleur microphone selon Jos Champagne

Les microphones "canons" sont réellement exceptionnels pour l'enregistrement du "candid". Avec eux, le preneur de son peut facilement agir comme perchiste et, en même temps, évaluer les niveaux sonores sur son Nagra.

Le micro dont je me sers le plus souvent est l'AKG CK1, CK5 et le canon CK9. Pourquoi j'ai opté pour l'AKG et non pour le Sennheiser? Parce que l'AKG possède des capsules indépendantes que je peux changer à volonté si elles brisent. Avec le Sennheiser, s'il arrive un problème, je dois changer complètement le micro. Mais la raison fondamentale pour laquelle j'ai opté pour l'AKG, c'est que ce micro donne à la voix une présence et comble par là les faiblesses du son optique qui a de fortes tendances à éliminer les hautes fréquences. Le micro AKG fournit plus de résonance au centre des voix. Ainsi, les voix ont plus de définition à la copie finale.

## Stellavox ou Nagra

Selon Jos Champagne, il y a différentes marques de magnétophones qui sont de très grande valeur. En France, il y a le Perfectone, en Allemagne, le Maihak, il y a aussi le Stellavox et le Nagra. Celui qui s'est imposé en Amérique du Nord, c'est définitivement le Nagra.

Il y a présentement une certaine concurrence entre le Stellavox et le Nagra. Le Stellavox offre certains avantages que le Nagra n'offre pas. Par exemple, on peut convertir un même Stellavox en un magnétophone mono ou stéréo en changeant seulement les têtes d'enregistrement. Avec le Nagra, on est obligé d'acheter deux magnétophones différents si on veut avoir les mêmes avantages. Le Stellavox a cependant un mécanisme un peu plus fragile que le Nagra.

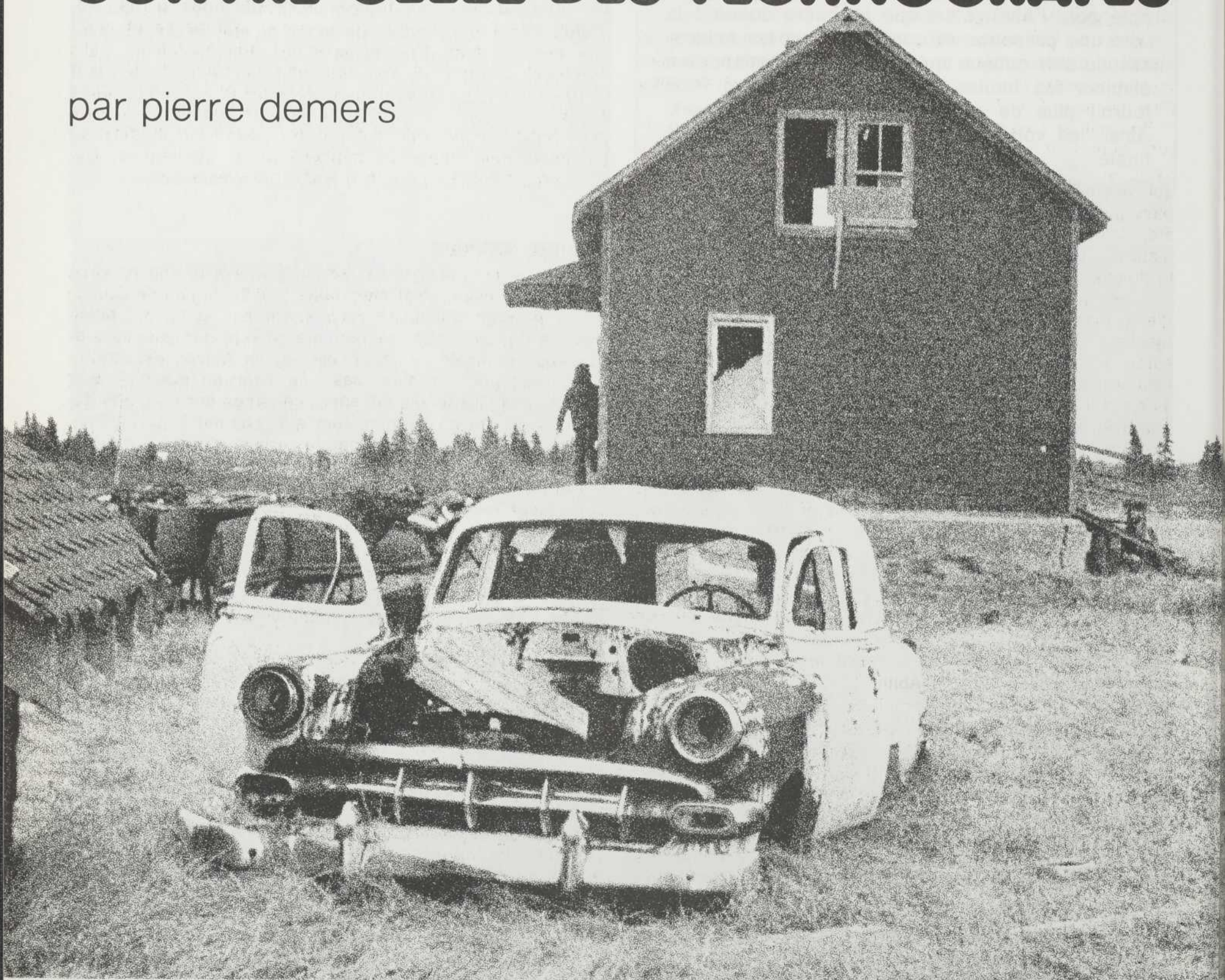


"Tout le monde sait" que Jos quittera l'ONF "bientôt". Yves Gendron, qui l'a souvent assisté à la prise de son, considère que ce serait une perte pour l'Office à cause de l'influence qu'il y exerce.

“un royaume vous attend” de perreault et gosselin

# LA PAROLE POPULAIRE CONTRE CELLE DES TECHNOCRATES

par pierre demers



Bernard Gosselin et Pierre Perrault travaillent depuis quelques années sur un projet intitulé "Abitibi/Baie James" produit par l'Office national du film.

Après avoir tourné "quelques milles" de pellicule dans la région de la Baie James et de l'Abitibi, et surtout après avoir rencontré bien des témoins lucides du "projet du siècle" (le développement hydro-électrique de la Baie James lancé par le gouvernement de Robert Bourassa), voici que se dessine cette pénétrante chronique de la Baie James à travers trois longs métrages. Le premier, **Un royaume vous attend**, circule présentement dans les bureaux régionaux de l'ONF. En voici une première lecture qui se veut historique et politique.

### Lecture historique

**Un royaume vous attend** s'inscrit tout naturellement dans le travail cinématographique entrepris par Bernard Gosselin et Pierre Perrault depuis **Pour la suite du monde** (1963). Car dès ce premier long métrage, Bernard Gosselin accompagne Perrault comme cameraman, "homme à tout voir" de son projet cinématographique.

Le projet de Perrault est clair: donner la parole et la place devant la caméra aux Québécois qui ne l'ont jamais eu, filmer ceux qui subissent les décisions politiques comme celle de la Baie James.

Perrault et Gosselin en arrivent à utiliser le cinéma direct pour une seule et même raison: révéler la richesse de la culture d'ici à travers des témoins de tous les jours qui, mieux que bien des "hommes publics", interprètent le pays qu'ils habitent. Des témoins anonymes sortis du peuple, des hommes de parole qui ne se prennent pas pour d'autres, comme Alexis Tremblay de l'Île-aux-Coudres ou le violoneux Ti-Jean Carignan.

Il est intéressant de constater que Bernard Gosselin et Pierre Perrault signent ensemble un film tel que **Un royaume vous attend**. La complicité du cameraman et du réalisateur n'a jamais été aussi évidente que dans ce film. Dès l'ouverture, une maison roule sur la route en direction d'Amos. Nous sommes en Abitibi. Les paroisses agricoles marginales se vident. Une petite phrase en exergue de Félix-Antoine Savard indique une piste: "Jamais Dieu ne fit à aucun peuple un aussi beau cadeau d'argile". Le cadeau d'argile, de terre glaise, c'est l'Abitibi bien sûr, colonisée au début du siècle et en 1930 sous l'effet de la crise économique du temps. Un long métrage de l'abbé Maurice Proulx, **En pays neufs** (1934-38) justifie en long et en large cette ruée vers l'Abitibi, à l'époque le futur royaume de l'agriculture de la province de Québec. D'ailleurs, un vieux pionnier de l'Abitibi explique dans **Un royaume vous attend** que les prêtres-colonisateurs du temps utilisaient des beaux documents élogieux pour convaincre les citadins de venir cultiver les belles terres de l'Abitibi.

En somme, ce film de Gosselin et Perrault, c'est un peu la réplique au film de l'abbé Proulx tourné à partir de 1934, **En pays neufs**, documentaire commandé par le ministère de la Colonisation pour vanter la richesse agricole de cette région du Québec. Mais en plus de répondre au film de l'abbé Proulx, Gosselin et Perrault, comme dans leurs films précédents, identifient un porte-parole qui, mieux que tout autre, interprète les problèmes de l'Abitibi agricole. Ce porte-parole, Hauris Lalancette de Rochebeaucourt, agriculteur perdu dans un rang dépeuplé de l'est de l'Abitibi assiste avec rage au départ de ses voisins. Ceux-ci partent vers la ville, Amos, avec leur raison. Hauris Lalancette et quelques rares agriculteurs de cette région, comme Camille Morin de Despinassy, n'acceptent pas que des

agronomes du ministère québécois de l'Agriculture les déclarent "marginiaux". Ils savent que les conditions de survie des agriculteurs en Abitibi sont plus que jamais précaires, mais ils dénoncent le déracinement de ces habitants qui ont colonisé ce pays depuis le début du siècle.

Une séquence émouvante symbolise mieux que n'importe quel discours la situation des agriculteurs d'Abitibi en 1976: un vieux pionnier de 80 ans, sourd, arrache de peine et de misère des jeunes mousses dans un champ qu'il a lui-même défriché. Non loin de là, Hauris Lalancette observe un employé du gouvernement qui plante des petits arbres dans un champ qu'un autre vieux pionnier a bûché et entretenu une partie de sa vie. Hauris Lalancette se pose des questions sur l'intelligence de ses "gouvernants" qui planifient ainsi l'avenir agricole d'une région. Car ce que nous montre **Un royaume vous attend**, c'est d'abord la lucidité et l'intelligence de Québécois qui, comme Hauris Lalancette, se retrouvent face à des décisions gouvernementales qui chambardent la vie de gens démunis. Dans **l'Abatis** (1943), Félix-Antoine Savard parle de cette race de Québécois qui comprennent beaucoup plus qu'on le croit ce qui leur arrive. Ces Québécois, et Hauris Lalancette nous le rappelle, savent mieux que quiconque assumer leur passé et juger leur présent miné par des positions administratives incohérentes! "*Parfois je me demande pourquoi il faut tant d'arguments pour ramener nos politiques et nos sociologues à des vérités qui sont évidentes au plus humble paysan de chez nous. Depuis trois siècles, les nôtres ont amassé ici un inestimable trésor de pensées et de sentiments. Qui s'avisera de l'utiliser pour de grandes et fortes oeuvres*".

### Lecture politique

Comme dans le film de Marcel Carrière tourné en Gaspésie, **Chez-nous, c'est chez-nous** (1973), le film de Gosselin et Perrault débouche rapidement sur le terrain politique. La décision gouvernementale de vider les paroisses agricoles marginales en Gaspésie ou en Abitibi, est strictement politique. Ce n'est pas une décision qui ose tenir compte des Québécois qui sont concernés par ce grand dérangement. De ces agriculteurs qui, comme Hauris Lalancette, ne sont pas attirés par le mirage des gros salaires de la Baie James.

Comme le dit si bien Hauris Lalancette: En 1930, le gouvernement (avec l'Eglise) a tout fait pour peupler l'Abitibi en laissant croire aux citadins — chômeurs qu'ils créveraient de faim en ville. Et 40 ans plus tard, le même gouvernement québécois (celui de Maurice Duplessis avait tracé la voie à celui de Robert Bourassa) tente par tous les moyens de convaincre les agriculteurs abitibiens de retourner en ville!

Le film de Gosselin et Perrault reste un document de grande actualité quand on connaît la situation des régions périphériques du Québec en 1976. La colère d'Hauris Lalancette, comme celle de Gosselin et Perrault, risque d'avoir des suites. Pour cette raison, leur film est plus politique qu'on le croit. Comme l'indiquait Christian Zimmer dans **Cinéma et politique** ("cinéma 2000/Seghers", p. 203), il est urgent de contester "*le discours officiel, avec ses silences, ses interdits*". **Un royaume vous attend** conteste radicalement le discours officiel du gouvernement libéral en place et ce, par un discours populaire, celui d'un Québécois en colère, un agriculteur de l'est de l'Abitibi, Hauris Lalancette, qui porte pour nous la dénonciation d'un gouvernement de plus en plus coupable. Ce film aura sûrement de la difficulté à circuler partout au Québec en année de campagne électorale. □

“parlez-nous d’amour” de jean-claude lord

# UN ARBRE POUR CACHER LA FORÊT

par yves lever

Une manie de critique qu’il n’est pas inutile de rappeler ici: on ne peut jamais s’empêcher de comparer un film à tel autre et de le situer dans une production, une thématique, une carrière, etc...

En sortant de **Parlez-nous d’amour**, deux titres me surgissent comme allant de soi à l’esprit: **Chowbizenesse** de Jean Yanne et **L’amour blessé** de Jean-Pierre Lefebvre. Le premier à cause de la même démesure dans la spectacularisation du sujet et l’utilisation des mêmes procédés dramatiques. Le second à cause du titre qui pourrait aussi convenir au film de Lord, mais surtout à cause de son esthétique et de son idéologie radicalement opposées. Et puis, j’ai pensé aussi à **Les filles du Roy** d’Anne-Claire Poirier pour sa séquence critique de “Boubou” en tant que divertissement pour les vieilles dames et celle du striptease “qui ne fait pas mal” à la fin; à **Q-bec my love** de Lefebvre sur le cinéma porno; à **Le soleil n’a pas de chance** de Favreau sur la fonction du Carnaval de Québec; à **L’honneur perdu de Katharina Blum** de V. Schloendorff sur la presse à scandales. Tous ces films appartiennent à cette veine qui intègre une forme de spectacle (radio, télé, club, etc) dans le spectacle-film afin de la dénoncer.

**Parlez-nous d’amour** veut avant tout dénoncer “le monde du spectacle” relié à cette catégorie d’émissions de télévision fourre-tout (dites “de variétés”) avec public dans le studio. Public voulant généralement dire dans ces cas-là: groupes de femmes assez âgées et de milieu populaire. Sujet fascinant s’il en est.

## L’envers du décor

Mais Lord et Michel Tremblay (co-scénariste, auteur des dialogues, il a surveillé de près la réalisation) ne s’arrêtent pas là. Puisqu’ils en ont l’occasion, ils fouinent partout dans les coulisses, les régies, les salles de maquillage, les loges d’artistes, les bureaux, etc., et mettent le paquet

pour tout exposer de l’envers du décor. La dénonciation comprendra donc aussi:

- le système généralisé des pots-de vin pour “plogger” tel artiste dans telle émission,
- les combines des “agents” (imprésarios) pour frauder à la fois le fisc et leurs clients,
- l’exploitation des jeunes artistes (chanteuses) par certains producteurs de disques,
- les “concessions” plutôt humiliantes auxquelles doivent se plier certaines débutantes devant les producteurs, réalisateurs, propriétaires des media, pour obtenir des rôles (les “auditions” particulières ou spéciales),
- les journaux à potins et les “journalistes” qui vendent leurs “front page” ou exigent de grosses sommes pour “oublier” certains faits,
- la promotion publicitaire gratuite pour tel disque ou telle vedette au cours des émissions de variétés,
- l’utilisation des enfants handicapés pour un téléthon qui servira avant tout à augmenter la cote d’écoute du poste,
- la publicité quasi gratuite faite aux compagnies “généreuses” à l’occasion de ces téléthons,
- le cachet spécial pour l’animateur de cette émission alors qu’aux yeux du public, il le fait gratuitement, par “générosité”,
- le mépris des diffuseurs envers le public, lesquels diffuseurs gardent à l’affiche des émissions qu’ils savent dégoûtantes, mais fort rentables,
- le mépris des “artistes” envers leur auditoire de “madames”: “le club des varices...”, “si elles savaient ce qu’on pense d’elles...”,
- la publicité incitative à la consommation de biens sans valeur et superflus.

## Exagération et caricature

Une série de sujets, donc, qui devraient donner à penser aux spectateurs. Mais voilà, ils sont traités par le film d’une manière qui n’incite jamais à la réflexion. Tout d’abord,

Lord et Tremblay exagèrent les traits de leurs personnages; ils les caricaturent de telle sorte que les portraits n'apparaissent jamais croyables. D'autant moins croyables d'ailleurs qu'ils sont joués par des comédiens sympathiques qui, dans leur vie privée, ne se seraient évidemment jamais pliés à de telles combines! De Jeannot, par exemple, l'animateur-vedette, ils font un salaud de la pire espèce, mais il l'"absolvent" progressivement devant son supposé repentir et son "indigestion" du milieu; à la fin, ils le font même pleurer sur la mort de Mignonne, la madame-type, pour faire oublier qu'il reste dans le milieu et continuera les mêmes combines. Jacques Boulanger jouant ce rôle de Jeannot identique à son Boubou nie lui-même la vérité de son personnage filmique: il ne peut s'agir de lui, seulement de quelqu'un d'autre! Mais de qui d'autre?? Il en est de même pour les deux jeunes chanteuses qui se "rachètent", l'une par un suicide manqué, l'autre en retournant à l'école...

Le milieu des "madames" est traité quant à lui de sorte qu'aucune spectatrice du film ne puisse s'y reconnaître. Encore là, il ne peut s'agir que des "autres". A cause de l'insistance sur quelques cas exagérés (Ruby, la dame de Rimouski, la mère de deux enfants) joués par d'excellentes comédiennes, et des panoramiques rapides et brusques sur le reste des figurantes, chacune des madames peut se dire: "les autres sont comme ça, mais pas moi!" Alors que le but avoué du film était de les amener à se dire: "C'est bien nous-autres, on est bien naïves de se laisser exploiter par de tels salauds!" Au lieu de cela, Lord et Tremblay leur font dire, par Mignonne: "vous savez, les artistes, ça mène pas une bonne vie, mais ça a un grand coeur". Sentence qui résume à peu près ce que le film affirme globalement.

De plus, une série de scènes de couchette, presque toutes inutiles et filmées plutôt avec complaisance, viennent à intervalles presque fixes distraire (divertir) de la réflexion possible. Comme s'il fallait absolument en mettre dans un film québécois. Avec les gros plans de Jeannot fatigué, ému ou malade, avec le suspense artificiel lors du téléthon, avec l'"audition" de la madame Jarry et d'autres scènes du genre, elles réalisent le même genre de manipulation des émotions que le film entend dénoncer.

Tout cela fait qu'il faut voir le film au moins deux fois pour remarquer le seul personnage un peu critique, celui de la femme de Jeannot. Personnage intéressant et lucide, nous voulons croire qu'il représente la position de Lord et Tremblay. Mais alors, pourquoi lui avoir accordé si peu d'importance au scénario et l'avoir fait disparaître si vite? Pourquoi, aussi, ne pas avoir donné plus de chair à celui de la scripte qui semblait bien partie sur la voie de la lucidité?

Malgré l'apparente abondance d'informations sur le milieu artistique (mais combien dépassent le niveau et les généralités des journaux à potins que le film prétend dénoncer?), on réalise très vite que les plus importantes et les plus pertinentes manquent.

### Les omissions

Pourquoi par exemple, le film ne dit-il pas quel est le salaire d'un animateur-vedette comme Jeannot-Boubou-Jacques Boulanger? Le réalisateur et l'acteur principal devaient pourtant bien le savoir! Et celui, au moins approximatif, des patrons du poste? Et celui des artistes invités?

Pourquoi ne pas avoir dit aux madames qu'elles servent de figurantes non payées pour ce genre d'émissions et que les prix accordés aux participantes des jeux (au reste ja-

mais créateurs) ne sont rien à côté des cachets qu'il faudrait verser aux artistes pour occuper un même temps d'antenne?

Pourquoi ne pas avoir essayé de révéler à quoi et à qui servent les journaux à potins?

Pourquoi ne pas avoir inclus dans le film l'analyse des téléthons pour handicapés contenue dans la lettre ouverte d'André Leclerc et Yvan Arpin (dans la **Presse** du 22 décembre 1975, donc avant le tournage du film)? Cette lettre, reproduite dans **En première**, brochure d'information sur **Parlez-nous d'amour** préparée en collaboration avec Lord et distribuée à chaque spectateur, je la considère pour ma part comme la meilleure critique possible non seulement des "galas pour orphelins", mais aussi d'un film comme **Parlez-nous d'amour**, car elle répond clairement aux questions importantes. Mais qui va la lire attentivement? Qui va se rendre compte qu'on l'a placée à la toute fin de la brochure, après les "beaux" textes de Boulanger, Tremblay et Lord, après les belles photos des vedettes après qu'on nous eût dit quoi penser du film?

### Les questions de Jean-Claude Lord

Dans cette même brochure, qu'il faut considérer comme faisant partie en quelque sorte du film puisqu'elle est remise à chaque spectateur, Jean-Claude Lord "pose des questions". Disons d'abord qu'aucune n'invite à la véritable critique du film, la plupart concernant le sujet évoqué par lui. L'une est franchement maladroite: "6. *Pensez-vous que ce genre d'émissions de télévision, de disques, de journaux à potins, etc. vous divertit ou vous crétinise?*" vous ou moi allons-nous répondre comme ça que nous sommes devenus "crétins"...?? Deux seulement se révèlent pertinentes: "5. *Dans la réalité, qui est responsable d'une telle situation, celle décrite dans le film)? Les vedettes elles-mêmes? Les directeurs de station de télévision? Les propriétaires? Les politiciens? Autrement dit, à qui profite une telle situation?* 8. *Croyez-vous qu'on puisse se servir de ce genre d'émissions pour vous divertir et vous empêcher de penser à votre situation et aux solutions socio-politiques qui vous permettraient d'en sortir?*"

Mais n'est-ce pas le film lui-même qui aurait dû poser clairement ces questions et tâcher d'y apporter une réponse claire? Si elles nous signalent les bonnes intentions de Lord, n'affirment-elles pas son incapacité à poser **cinématographiquement** une problématique collective d'une manière qui donnerait à penser? Ne démontrent-elles pas, en définitive, la faillite de toute l'entreprise de **Parlez-nous d'amour**? Je pense bien qu'il faut répondre **oui**. De la même manière que l'on peut répondre **oui** à la question numéro 8 de Lord quand on change les mots "ce genre d'émissions" par **Parlez-nous d'amour**.

"Qui dit tout me saoule et me dégoûte", disait Montaigne pour rappeler ce grand principe esthétique qui veut que la force d'une oeuvre se trouve dans son pouvoir de suggestion, dans son ouverture à des réalités plus larges, dans ses allusions subtiles, dans ses évocations. Dans **Parlez-nous d'amour**, Lord et Tremblay ont trop voulu tout dire et ils l'ont fait trop maladroitement pour que la dénonciation porte effet. □

Le premier numéro de la brochure "En Première" contient le générique complet du film ainsi que des articles du metteur en scène et du scénariste. Pour l'obtenir gratuitement, écrivez à: En Première, C.P. 309, Station Outremont, Montréal, Québec.

"ti-cul tougas" de jean-guy Noël

# NOS RÊVES CALIFORNIENS

par pierre demers

J'ai bien peur que tous ceux qui ont descendu le premier long métrage de Jean-Guy Noël ne soient obligés de lui demander "pardon" après avoir vu son second, **Ti-cul Tougas ou le bout de la vie**.

Car **Ti-cul Tougas** nous révèle le travail d'un cinéaste qui contrôle intelligemment tous les éléments de son film. En plus, depuis **Bar salon** d'André Forcier et **Tendresse ordinaire** de Jacques Leduc, je n'ai pas vu de films québécois plus branchés sur la nouvelle sensibilité d'ici. **Ti-cul Tougas**, comme **Tu brûles...**, parle le langage visuel et verbal d'une génération de Québécois qui, en 1976, ont 25-30 ans. Le rêve californien de **Ti-cul Tougas** et de ses camarades (Martin, Odette et Gilberte) ressemble à celui de Gabriel dans **Tu brûles...**

Ces jeunes veulent sauter les étapes, changer les règles du jeu, jouer leur propre morceau de musique en dehors du texte de leur fanfare. Qui, à 17 ans (à peu près l'âge de Ti-cul Tougas), n'a pas rêvé un jour de partir pour la Californie avec \$5,000.00 volés et une belle fille un peu plus vieille que lui?

## La recherche de notre enfance-adolescence

Luc Perreault signalait dans le cahier des premières oeuvres de l'ONF (1969) que "l'adolescence semble obséder les jeunes cinéastes québécois". Ce n'est que logique de vouloir filmer les souvenirs de notre adolescence à tous. Peu de films québécois jusqu'ici ont abordé cette dimension fondamentale de notre mémoire collective et individuelle. Mais ce n'est pas tout de vouloir parler de notre apprentissage de la vie. Il faut savoir en parler avec le ton juste, sur la bonne note.

C'est la révélation d'un film comme **Ti-cul Tougas**. On le devine bien, Jean-Guy Noël trace le portrait de ce jeune cowboy de l'est de Montréal pour mieux dissimuler l'argument déterminant du film: le rôle de la femme d'ici. Gilberte Côté, infirmière aux Iles-de-la-Madeleine, au chevet

de son ami Jean-Marc dans le coma depuis des mois, veille sur les trois autres personnages-clés du film: Rémi Tougas, Odette sa blonde, et Martin, trois musiciens drop-out d'une fanfare de Montréal arrivés aux Iles avec les deux semaines de paye de leurs camarades musiciens.

On le voit tout de suite, en plus de les héberger comme le faisait Bernadette dans **La vraie nature...** de Carle, elle partage leur rêve californien et leur jeunesse.

Au cours de trois flashback admirables, Gilberte évoque ses premières expériences de femme: la rencontre de son "chum" qui jouait dans un orchestre de rock, la reconnaissance de ses seins et ses premières menstruations. Ces trois scènes sont complétées par les conversations que tient Gilberte avec l'amie de Ti-cul Tougas, Odette. Sans oublier sa rencontre amoureuse avec Martin qui lui permettra de quitter son rôle de femme-infirmière, une sorte de veuve des Iles comme le dit la chanson d'ouverture de Georges Langford.

Le rêve de ces musiciens amateurs se termine aux USA, quelque part près de la frontière, dans un orchestre de musique populaire, Le Coco Beaupré Country Music Band. Dans **Tu brûles...**, Gabriel se retrouvait pompier montréalais pour échapper à sa condition de pompier à Rivière-à-Poil; dans **Ti-cul Tougas**, il était logique selon la fantaisie et l'humour du cinéma de Jean-Guy Noël que les trois drop-out de la fanfare reprennent leur trompette du côté des USA.

Car dans ce cinéma, le scénario sert de prétexte à mettre en scène un certain nombre de séquences autonomes, riches à elles seules de cette perception que peut avoir Noël du réel québécois.

Il faudrait ici décrire longuement chacune de ces séquences où Ti-cul Tougas, Odette, Gilberte et Martin assument leur liberté dans ce décor du "bout de la vie" que sont les Iles-de-la-Madeleine.

Le film ouvre et ferme sur la mer, une vision sans doute poétique (inaccessible) pour tous les Ti-cul Tougas de l'est

de Montréal. Allez transplanter du jour au lendemain les membres d'une fanfare de l'est de Montréal sur les Iles-de-la-Madeleine et vous aurez le climat du film de Noël. Ou plutôt un ton très particulier qui rejoint à certains moments les improvisations populaires de la troupe du Grand Cirque Ordinaire (Suzanne Garceau-Gilberte et Gilbert Sicotte-Martin en font partie). Sans oublier le nouveau langage dramatique de la troupe La Manufacture animée par Claude Maher (Ti-cul Tougas) qui est aussi présent sur l'écran que Gabriel Arcand dans **Tu brûles... tu brûles...**

### Un film contrôlé

Le propos de **Ti-cul Tougas** est clair, c'est notre apprentissage de la vie au Québec, l'époque de notre adolescence où l'on cherche à la fois la sexualité, la liberté, la marginalité et la camaraderie. Pour exprimer cette époque, Jean-Guy Noël s'est entouré d'une équipe de techniciens, de comédiens, de musiciens de talent. Il ne souffle pas les répliques à ses comédiens. Mais on se rend compte que **Ti-cul Tougas** a d'abord été un scénario minutieusement écrit. On n'improvise pas des dialogues comme ceux d'Odette (Micheline Lanctôt) et de Gilberte (Suzanne Garceau) sur l'amour et le lavage des sous-vêtements multicolores. Pas plus que ceux de Ti-cul Tougas (Claude Maher) et Martin (Gilbert Sicotte) sur le "Manic" en route vers la Californie... C'est un film parfaitement maîtrisé que nous offre là Jean-Guy Noël.

Le fantastique quotidien y a sa place comme dans **Tu brûles...** surtout lorsque Ti-cul Tougas et Odette se retrouvent par accident sur le traversier de l'île, un soir de pleine lune... Les comédiens n'ont pas dû mettre longtemps pour apprendre leur rôle; il leur a suffi de se souvenir de leur adolescence encore proche. Même les apparitions des Guy Lécuyer, Louise Forestier, Jean-Louis Millet tel, Gabriel Arcand nous fascinent. Sur le plan de la direction d'acteurs, Noël n'a plus de leçons à recevoir de personne...

Son cameraman François Beauchemin a filmé les Iles-de-la-Madeleine comme les auraient vues tous les Ti-cul Tougas de l'est de Montréal. Les paysages de ce coin du Québec deviennent autant de Californies et d'horizons inaccessibles et pourtant à la portée des yeux...

Enfin, on ne peut passer sous silence (sans jeux de mots) la richesse et la qualité de la bande sonore de **Ti-cul Tougas**. Seul Georges Langford (qui d'ailleurs interpellera justement Ti-cul Tougas dans le film) pouvait commenter musicalement un tel film sur un fond de toile acadienne.

Les rappels musicaux, durant les trois flashback, évoquent également bien notre adolescence québécoise pour nous tous qui avons dansé sur les rocks d'Elvis et les slows de Paul Anka.

C'est une image juste, authentique, attachante de nous-mêmes, à une certaine époque pas trop lointaine, que nous propose **Ti-cul Tougas**. Il faut le talent d'un cinéaste comme Jean-Guy Noël pour évoquer ainsi nos rêves californiens toujours présents. Le jeune cinéma québécois porte bien son nom et assume merveilleusement son âge. □

Un film québécois de Jean-Guy Noël. **Assistant-réalisateur:** François Labonté, **Scénario:** Jean-Guy Noël, **Images:** François Beauchemin, **Musique:** Georges Langford, **Son:** Hugues Mignault, **Montage:** Marthe de la Chevrotière, **Interprètes:** Micheline Lanctôt, Suzanne Garceau, Claude Maher, Gilbert Sicotte avec la participation de: Louise Forestier, Guy L'Écuyer, Jean-Louis Millette, **Producteur:** René Gueissaz, **Producteur délégué:** Marc Daigle, **Production:** ACPAV (Association coopérative des productions audio-visuelles), **Caractéristiques:** Couleur, 16mm. soufflé en 35 mm. **Durée:** 83 minutes, **Distribution au Canada:** ACPAV.



Claude Maher (Rémi Tougas) part en voyage, pas aussi seul qu'il l'aurait souhaité. Micheline Lanctôt, Gilbert Sicotte et Suzanne Garceau l'accompagnent.

en marge du festival "ottawa 76"

# RE-NAISSANCE DU CINÉMA D'ANIMATION

par andré martin



The Street de Caroline Leaf

Ottawa a vécu dans la semaine du 10 au 15 août des journées historiques en ce qui concerne le cinéma mondial d'animation. André Martin, critique dont la passion pour le cinéma d'animation n'a fait que se renforcer au fil des années, était le président du jury de ce festival. C'était, soit-dit en passant, le premier festival international de cinéma d'animation en Amérique du Nord à être organisé sous les auspices d'ASIFA-International. Nous avons demandé à M. Martin de nous dire où en était le cinéma d'animation à travers le monde.

"... rien ne vous serait impossible."  
Mathieu, 17, 20.

## ON NOUS A CACHE QUELQUE CHOSE

Pour une surprise ce fut une surprise, ce Festival international du cinéma d'animation d'OTTAWA 76 qui a surgi, au printemps, sans prévenir. Nous aurait-on caché quelque chose? Le cinéma d'animation mondial existe-t-il vraiment? Présente-t-il un intérêt suffisant pour que l'on se risque dans une opération aussi complexe que le lancement d'un festival spécialisé? Tous ceux qui ont assisté aux six jours de projections du premier Festival international du cinéma d'animation à Ottawa ne doutent plus de l'intérêt d'une telle manifestation, après avoir découvert plus de deux cents films (450 pour les membres du jury qui, pour la première fois, assuraient la présélection et la sélection des films), avoir assisté à cinq rétrospectives de première importance et participé à un atelier d'animation enthousiaste dans la Chapelle de l'Université d'Ottawa.

Chaque programme venait nous rappeler l'existence de qualités de concision, de générosité lyrique et artisanale, de profusion graphique et humoristique que l'univers pépère, lugubre et redondant des hypercommunications électroniques nous fait oublier. Une fois de plus, l'étrange vitalité toujours menacée et toujours renaissante des écoles nationales du cinéma d'animation se confirmait. Grant Munro remarquait à ce propos: "On dirait des petites lumières qui s'allument ou s'éteignent. Il y en a toujours de nouvelles pour remplacer celles qui disparaissent!" L'absence de la Russie, la participation parcimonieuse de la Tchécoslovaquie et de la France ont été compensées par la grande classe des sélections polonaise et yougoslave, par l'abondance et la vigueur novatrice des productions américaines et canadiennes, par l'intérêt croissant des films iraniens et hollandais.

On a pu s'étonner qu'en moins de six mois les organisateurs soient parvenus à mobiliser le réseau mondial de collaboration qu'exige la préparation d'un semblable événement. Mais c'est justement parce que le cinéma d'animation existe comme une société secrète qu'il est possible de compter sur de nombreuses complicités, dès qu'une chance se présente de réunir des animateurs et leurs films avec le public auquel ces productions sont destinées.

Cela fait maintenant vingt ans exactement que les premières "Journées internationales du cinéma d'animation" organisées sous l'aile du Festival de Cannes ont inauguré la série de ces échanges et de ces rencontres. La formation de l'Association internationale du film d'animation, la création des grands festivals d'Annecy en France, de Mamaia en Roumanie, de Zagreb en Yougoslavie, n'ont plus cessé de renforcer le mouvement. La reconnaissan-

ce officielle du Festival d'Ottawa par la Fédération internationale des associations de producteurs de films et par l'A.S.I.F.A. autorise maintenant la tenue régulière d'un festival d'envergure internationale de ce côté de l'Atlantique, accroissant les chances de contacts entre les réalisateurs européens et nord-américains, renforçant les capacités multinationales des organisations intéressées par l'animation.

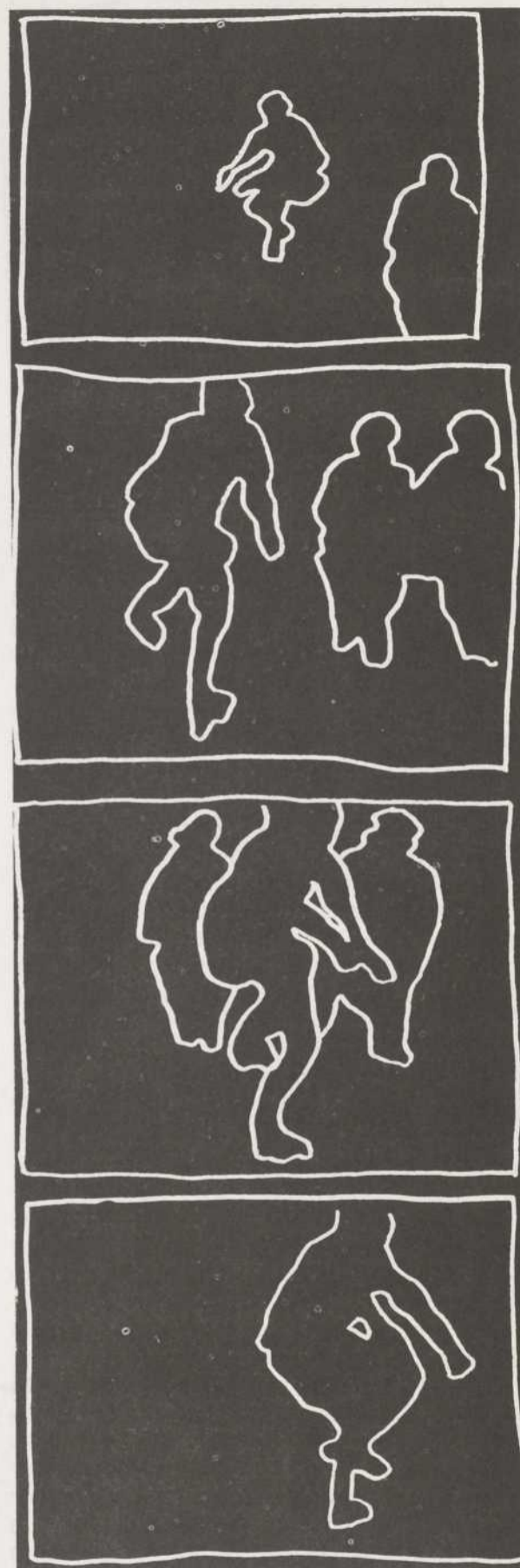
Avant d'oublier presque tout ce que j'ai vu, je voudrais tenter d'évoquer quelques-uns de ces petits chefs-d'oeuvre sans marché et de ces maîtres sans promotion, tous ces Godard, Hitchcock, Bergman de l'image par image dont on ne parle pas assez. Je souhaiterais aussi dégager quelques tendances de cette année fertile qui semblent annoncer une véritable renaissance du cinéma image par image.

## ENTREE DES NOUVELLES GENERATIONS

Le premier trait dominant de cette grande revue mondiale des films d'animation demeure, avant tout, l'affirmation de la présence et de la force de la quatrième génération des cinéastes d'animation, celle des contemporains de la télévision massive, de l'enseignement systématique du cinéma d'animation et de l'accès croissant aux instruments de prises de vues. Depuis dix ans, les cours pratiques et théoriques consacrés au cinéma d'animation se sont multipliés dans les universités, les écoles d'arts et les instituts techniques — aux niveaux élémentaire ou supérieur. Le nombre des tables de prises de vues et des caméras a dû centupler. Il est normal que cela commence à paraître sur les écrans. Le Bureau international de liaison des Instituts du film d'animation tenait d'ailleurs une réunion au cours du Festival et a présenté un excellent programme de films produits dans les écoles et universités.

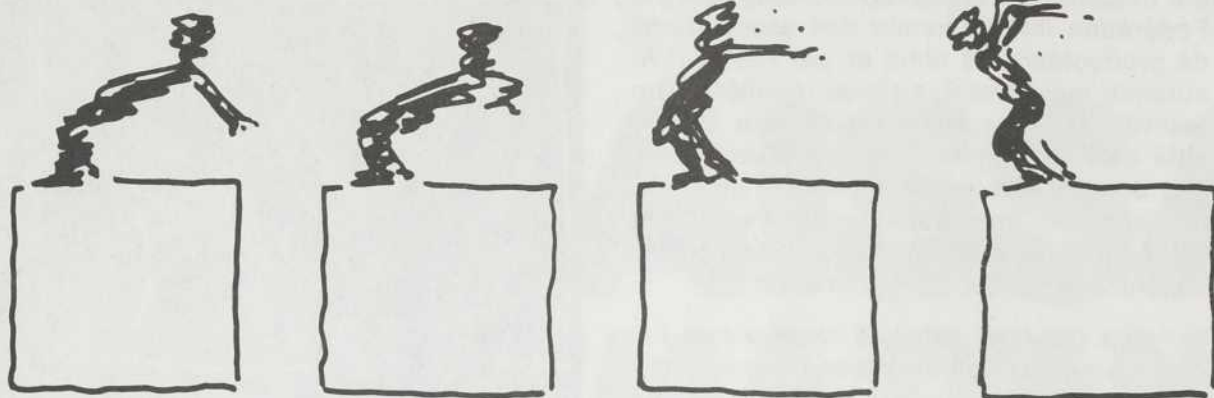
## ANIMATION POUR LE PLAISIR

Aux productions industrielles, aux produits de petits ateliers, aux recherches des farouches créateurs solitaires, il faut maintenant ajouter le monde insouciant, coloré de l'animation étudiante et des créateurs de moins de trente ans. La plupart de ces réalisateurs n'essayent pas tellement de composer des oeuvres complexes et de surpasser leurs prédécesseurs mais cherchent plutôt à s'exprimer le plus librement possible en usant les techniques les plus légères et expéditives qu'ils puis-



Paul Rever is Here

sent trouver (animation sur papier, fiche de bristol ou plasticine) afin de mettre en images des fantômes ou des souvenirs très personnels. Les premières qualités encouragées sont d'abord celles du style d'illustration, qu'elles rappellent celles du livre pour enfants (**Help, I'm Shrinking** de Barbara Dourmashkin — USA) ou celles de la décoration d'assiettes nordiques (**The Smile** d'Antti Peränne — Finlande).



L'âge door

Mais le plus souvent, ce sont des formes de réductions graphiques beaucoup plus brutales qui nous sont proposées comme le montrent les hiéroglyphes paraphysiques vraiment trop figés de Jean-Jacques Honnegger dans son illustration d'un épisode d'**Ubu roi**, les signes rappelant Miro dans le film **Our Child** de Christine Bryant (USA) ou l'exploitation de masses simplifiées du film de Cathy Bennett **The Housewife**.

Cette recherche de la réduction au simple contour et à des formes limitées nous vaut un renouveau de la rotoscopie, notamment grâce à l'infatigable Mary Beams qui enseigne l'animation au Carpenter Center de Cambridge, Massachusetts (**Solo** — 1975, **Going Home Sketchbook**, **Paul Revere is Here** — 1976). Décalsquant, image après image, d'un trait massif les photographes de simples films d'amateurs, elle en tire des schémas d'un blanc éblouissant sur des fonds bleus unis, colorisés par synthèse, respectant dans **Solo** ou **Paul Revere is Here**, le dynamisme spontané de scènes de rue, de parc ou de piscine, son image tournant autour d'une statue, passant au milieu des promeneurs comme la caméra mobile qui a inspiré le dessin. Au-delà du simple retraçage des contours, Mary Beams (comme d'ailleurs Jerry Brown dans **Bottoms**) peut pousser l'espièglerie graphique jusqu'à supprimer le véhicule d'un cycliste et ne garder que le conducteur, ou encore tirer de plusieurs promeneurs une forme unique et multipattes. Ayant voulu dans **Going Home Sketch Book** exprimer, sur un cri de grillon, l'envie de retrouver sa famille, elle nous offre, notamment, le retraçage d'un bout de film de vacances, réduisant l'image d'une nageuse à un trait unique ondulé, coupé par une boucle pour figurer la tête qui dépassait le niveau agité de l'eau, combinant ainsi une puissante stylisation idéographique digne de McLaren avec un réalisme photocinématographique de reportage sportif.

Par un saut magistral de soixante-dix ans, tous ces jeunes réalisateurs retrouvent la bonne santé des origines, illustrant des enchaînements oniriques et reprenant les signes perpétuellement mobiles de Blackton et Cohl, amplifiant avec

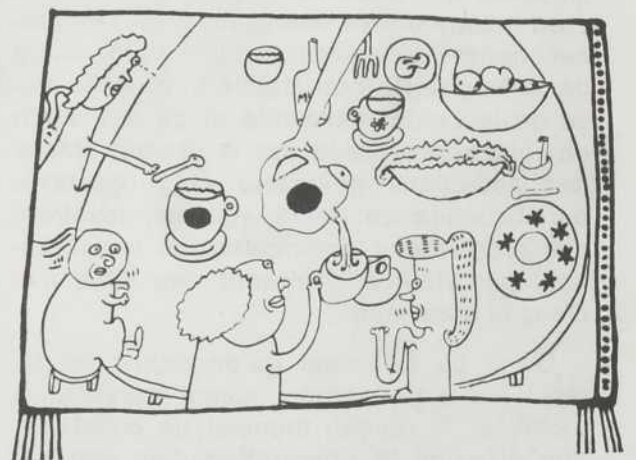
gourmandise le tracé grelottant de l'animation sur fiche massicotée qui désolait tant McCay. Aidé par les facilités de l'animation sur papier, le dessin bouge tout le temps, même pendant les moments de repos ou sur les parties fixes. Et cela, qu'il s'agisse du dessin stylisé de Veronika Soul (**A Said Poem** — USA, University of Southern California), des croquis rapides de Jody Culkin (**Sneakers** — USA) des silhouettes du quattrocento animées par Piet Sebastian Grunstra (**Universei Uniriddle** — Canada 1976), des motifs non-figuratifs: paraphe, courbes, serpentins et pointillés tracés d'un pinceau décidé par Olle Hedman (**Dialogue** — Suède) ou des formes organiques, mâles et femelles, qui s'interpénètrent sans passion dans le **Heyzèus** de Richard M. Protovin — USA, 1975).

Nous retrouvons même ces caractères d'animation totale dans les films utilisant la technique classique sur cellulo. Pour mieux exprimer des formes de violence psychique dans **Roll 'Em Lola**, Fred Burns (USA, University of Southern California) nous présente l'univers entièrement mobile d'une poursuite furieuse de gangsters en automobile agitant non seulement les autos et les revolvers fumants, mais l'espace et la route pour finalement enfoncez l'autoroute dans un trou comme un simple tapis. Même impression avec les autos molles qui, dans une collision apocalyptique, se fondent dans le paysage du petit film de l'équipe Bajus-Jones **Jason Grundy** (USA), avec l'animation globale et continue des décors et des personnages du film de Paul Driessen, **Une vieille boîte** (Canada, O.N.F., 1975) ainsi que dans son générique pour l'émission de télévision RESEAU SOLEIL (Canada — Radio-Canada, 1975).

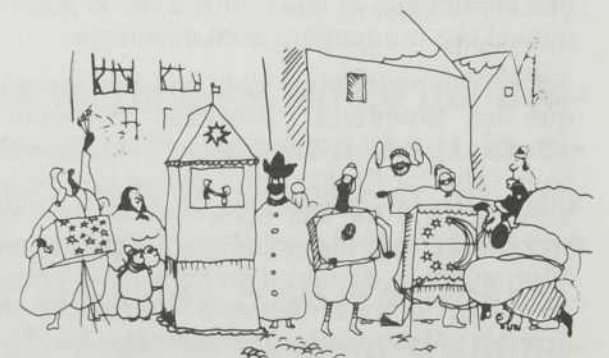
Même agitation générale avec les dessins au stylo feutre, crayons noirs ou couleurs de **The Doodlers** (USA, 1975) réalisé par Kathy Rose (dont on a déjà pu voir **The Movers**, **The Mysterians**, **The Moon Show**, 1973, **Mirror People**, 1974, **The Act Circus**, **The Doodlers**, 1975 et des courts films éducatifs pour l'émission de télévision THE ELECTRIC COMPANY). L'animation perpétuelle de **The Doodlers**, avançant continuellement par groupe de quatre

images, nous fait retrouver l'univers en évolution et le temps accéléré que découvrait Emile Cohl dans **Fantasmagorie** (1908) tandis que les personnages se transforment, que les tables tournent ou que défilent des lunes et des soleils brodés sur la couverture d'un lit.

La plus magistrale de ces animations sur papier au stylo feutre est certainement **Indian Film** (1975, USA, Carpenter Center) de Jil Beach (dont nous avons également vu **God Film**). Sur des feuilles de quelques pouces carrés, Beach dessine d'abord les pieds en perspective d'un "heavy viewer" vautré devant sa TV, occultant un peu l'écran de ses orteils qui vont se métamorphoser: les jambes en un tronc d'arbre en perspective, les doigts de pied en premières branches, l'écran en masse feuillue. Vont suivre trois minutes d'animation totale, chacun des dessins ne cessant de frémir, d'évoluer, qu'il s'agisse de l'eau, des branches ou des feuilles. Le soir tombe, le nombre des étoiles s'accroît, le jour va se lever, le ciel rougit, coucher de soleil, l'hiver vient, la neige, un cerf passe, effet de pleine lune, tempête, cyclone, arbre sans feuille, le printemps revient, orage avec effet de "blink" et chute de pluie dans l'axe de l'oeil puisque nous sommes en contre-plongée placés sous l'arbre. Finalement, le héros du film éteint la TV et interrompt la vision. L'effet de ces métamorphoses climatiques, la consistance du déroulement confère aux moyens extrêmement réduits de ce film un pouvoir d'évocation captivant.



The Doodlers



La vieille boîte

## DU COTE DES REALISATRICES

A partir des années 70, l'équilibre usuel des fonctions de production: les messieurs au "storyboard" et les dames au gouachage et au traçage, parfois à la décoration, s'est quelque peu modifié. Cette année, le nombre des réalisatrices notables est presque supérieur à celui des réalisateurs. En contemplant la vitalité presque impudique de ces messages provenant de l'autre moitié féminine du monde, les ex-"male chauvinists" peuvent se demander si les constantes iconographiques de ces oeuvres: importance du corps, de la nudité, du sommeil, etc. signalent seulement les premiers déblocages d'une expression originale ou s'il s'agit d'une vision spécifiquement féminine qui va se développer et de consolider. Jamais, depuis les farces de Georges Feydeau, on n'avait assisté à une telle concentration de lits et de chemises de nuit que dans les millésimes 75 et 76 de l'animation mondiale.

Sans les éliminations de la pré-sélection, on aurait presque pu constituer un programme entier avec les films commençant par l'image d'une héroïne couchée se réveillant et se dirigeant vers son miroir. Les deux films d'animation sur papier de Deborah Healy (USA): **Hommage** et surtout **Petite fleur** dont les croquis de silhouettes et de visages formés de traits disjoints font penser à Matisse, nous présentent à travers la fenêtre de leur dormeuse un grouillement d'animaux, de clowns, de poissons, d'avions, de filles nues emportées par des animaux volants témoignant d'un inconscient agité. C'est également le cas du **Madsong** de Kathleen Laughlin qui, sur une trame sonore complexe faite de voix tressées et combinées avec des sons synthétiques, fait apparaître sur les quatre vitres de la fenêtre de sa chambre mansardée des imageries multiécran de prises de vues réelles ou de dessin animé, exprimant la persistance des souvenirs, et des rêves de maternité, de vol, d'amour, de métamorphose comme dans cette scène où l'héroïne s'approche d'un beau garçon nu et allongé, le saisit par son sexe dressé, tandis qu'il se transforme en une élégante ombrelle (en dessin animé sur papier naturellement).

Dans **Later That Night**, 1976, Barbara Bottner (illustratrice de livres et de contes pour enfants, réalisatrice de plusieurs segments d'animation pour l'émission **Electric Company**, primés à Annecy en 1975) nous décrit, avec un beau dessin précis et une animation déliée, l'éveil d'une jeune fille au visage encore juvénile qui se lève et va vers son miroir. Tout en contemplant son reflet, elle entreprend de faire passer plusieurs fois les globes de ses seins à la place de ses biceps. Après quelques poses de naturaliste et des démonstrations de forces imaginaires, elle se résigne à l'inévitable et va se recoucher.

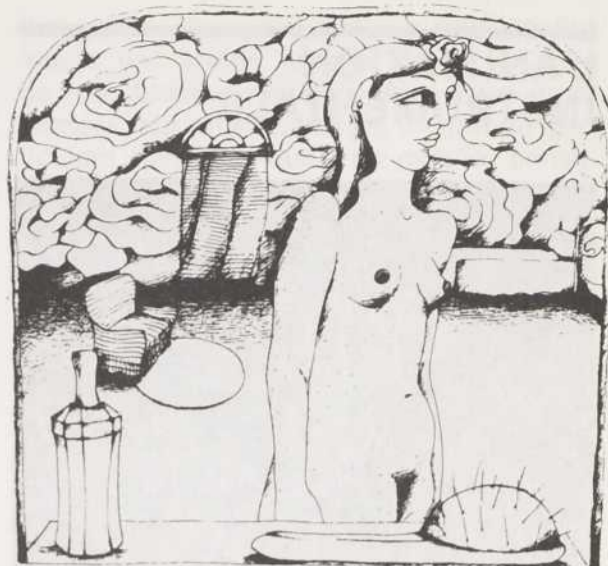
Toujours au rayon de literie, un film brillant et désinvolte **A la vôtre** (France, 1974) de Monique Renault (collaboratrice de P. Foldes, **Psychoderche** et avec Jacqueline Veuve, **Swiss Graffiti**) qui nous présente vêtue seulement d'une animation émérite une paresseuse rouquine qu'aurait pu dessiner Gustav Klimt. Détail surprenant, nous découvrons près de son nombril un petit homme miniature (revanche sur le long métrage de Pierre Kast **Un amour de poche**) qui fume, fait des glissades sur ses fesses et sa poitrine. Elle se débarrassera de ce jouet lilliputien. Ce n'est qu'un homme-pilule qu'on peut gober dans un verre d'eau quand il cesse de vous amuser.

Joan Freeman nous présente un univers plus adulte et moins fantasque dans **Toilette** (USA, 1976, Carpenter Center of Art) en animant d'une façon un peu rude mais avec une grande exactitude d'attitude une silhouette de plasticine. Sortant de son lit, une femme déjà plus jeune se dirige vers une glace. Une relation critique s'établit entre elle et son image, alors qu'elle essaye de réduire un peu ses hanches, de remonter ses seins, de choisir une robe qui l'avantage, ponctuant ses essais d'exclamations peu encourageantes pour finir par tout plaquer et retourner se coucher.

Dans **Pensée**, Darcia Labrosse (Canada) moins omnubilée par sa propre image parvient à placer sur l'inévitable lit un beau garçon nu qu'elle décrit sur toutes les coutures en passant simplement d'images photographiques à des tracés rapides de sa silhouette au lavis dans une intention sans doute érotique.

Au cours de ce festival, nous avons pu voir en provenance de Grande-Bretagne des exhibitions beaucoup moins chimériques. Notamment, deux intermèdes musicaux dignes des Folies Bergères réalisés par Christopher Robin et dessinés par Antoinette Starkiewicz: **Puttin' on the Ritz** et **High Fidelity** (1974) qui, sur des musiques et des chansons jazzées des années trente, mettent en images des tap dancers en tuxedo et des girls aux longues jambes et aux décolletés sans mystère. Bénéficiant d'une bonne animation lyrique, jouant sur des déplacements et des métamorphoses continus, ce film est tracé avec un dessin spirituel sur fond blanc mais dont le style ouvert rappelle cette fois plus Jean Oberlé que Matisse. Quelques mains lestes, pointes de seins et langues incisives ne nous laissent pas ignorer qu'il s'agit bien d'un film des années 70.

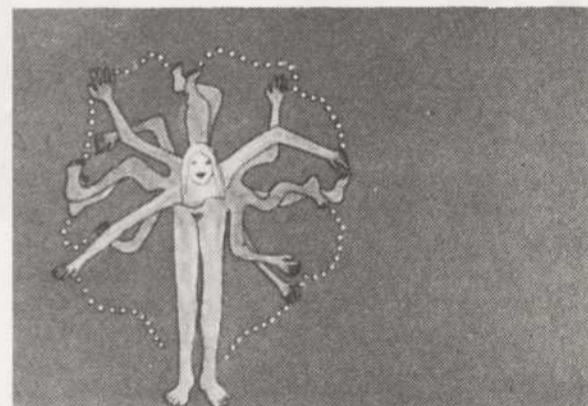
Dans un registre plus satirique, **Amateur Night** (G.-B.) 1975, troisième film de la réalisatrice israélienne Thalma Goldman, diplômée de la London Film School en 1974, nous présente une série de numéros de strip-tease amateur présentée par une inquiétante madame aux yeux de chat. Retrouvant le mauvais goût inspiré du music-hall et de la pantomime anglaise, ce film dévoile avec une compétence vécue les imperfections du corps féminin. Epaisseur informe, graisses trop pneuma-



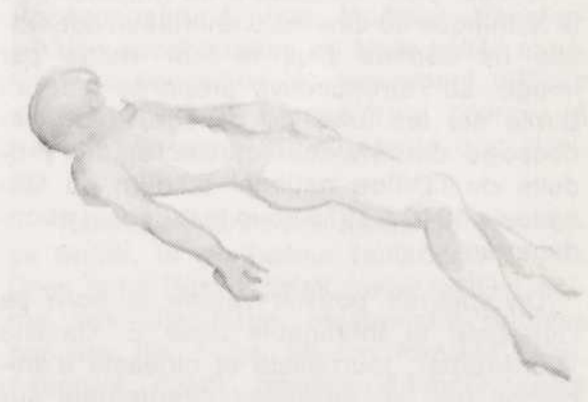
Later That Night



Toilette



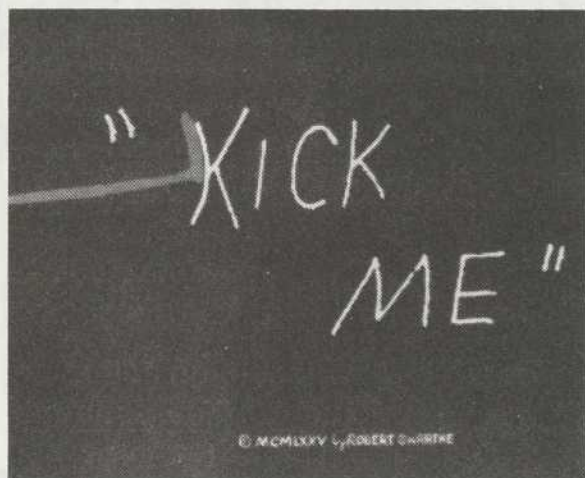
Madsong



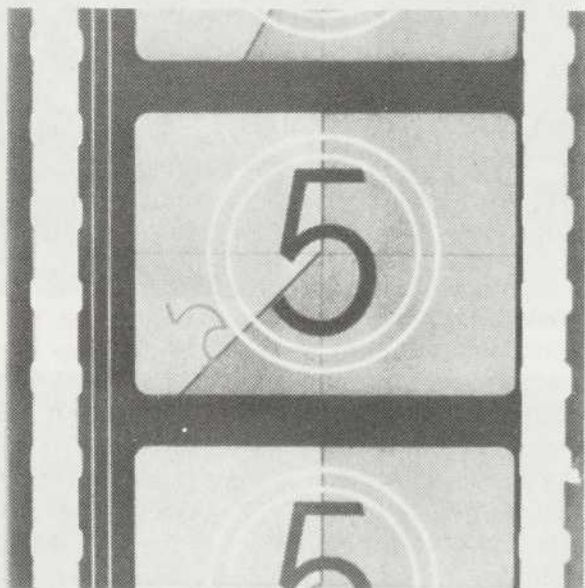
Thought

tiques ou maigreux apathique sont impitoyablement dévoilées à l'occasion de trois remarquables solos d'animation: celui d'une première concurrente rouge de honte, lorsqu'il lui faut non seulement enlever sa jupe mais également ses lunettes, d'une blonde impudique explosant littéralement quand elle se libère de son corset, et d'une ballerine efflanquée semant ses vêtements tout en faisant des pointes.

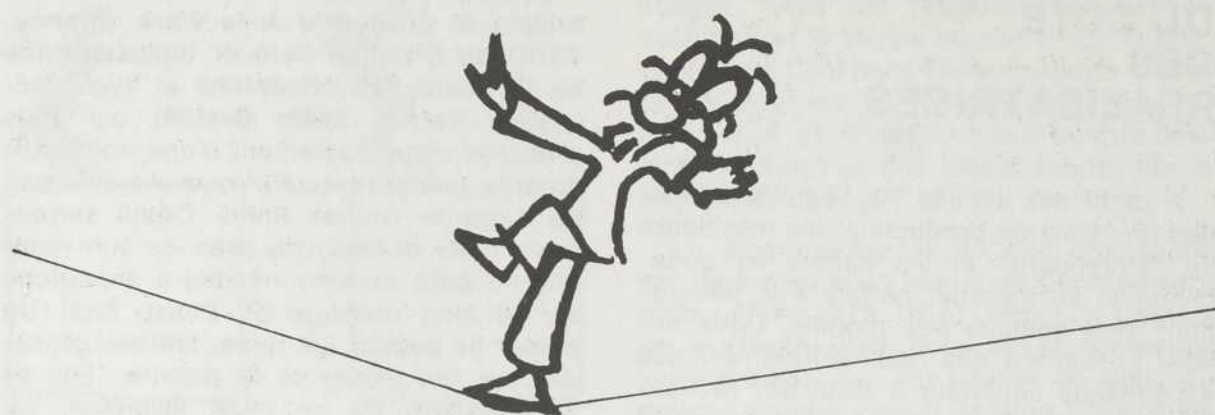
## L'ANIMATION INSTRUMENTALE



Kick Me



Kick Me

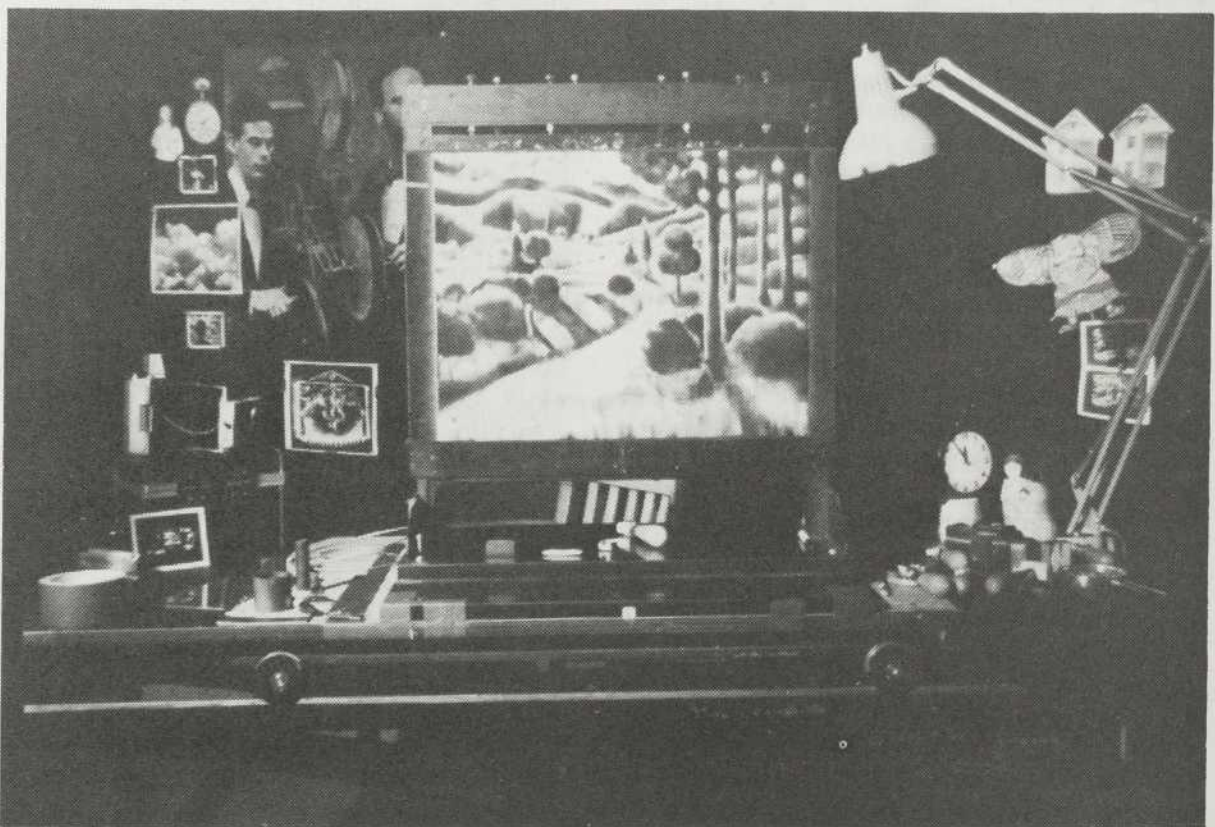


Head

Il n'est plus nécessaire de rappeler que la technique du cinéma d'animation sur cellulo ne domine plus le film image par image. La rétrospective préparée par Ian Birnie sur les films de collage et de découpage, comme celle consacrée aux produits de l'Office national du film du Canada de 1940 à 1976 nous le rappelait abondamment.

On voudrait pouvoir retenir le nom de l'intrépide et infatigable José E. Castillo (Venezuela), journaliste et cinéaste d'animation qui, en dessinant directement sur la pellicule, accumule des mouvements dans l'espace, des personnages détaillés et des textes entrevus une demi-seconde. Il apparaît comme le champion du film dessiné directement sur pellicule absolument illisible, atteignant ainsi des sommets cinétiques qui doivent au moins être appréciés une fois (**Amores, El paseo de Buster Keaton, Cinetico, Fiesta, Conejin**) (Le petit lapin).

Nous reviendrons plus tard sur le film **Perfo** de J.P. Cambron (Belgique 1976). Avec l'astucieux et divertissant **Kick Me**



Le paysagiste

(USA, 1975) retenu pour l'Academy Award comme meilleur film d'animation 1975, Robert Swarthe (Film Department UCLA: MA, 1966 — avec Bob Mitchell **K 9000: Space Oddity**, 1971 — Academy Award 1971) le dessin animé direct sur pellicule atteint à un standard d'efficacité et d'élaboration proprement hollywoodien. Reprenant le style de dessin figuratif extrêmement simplifié qu'impose le dessin direct sur une surface minuscule de trois quarts de pouce sur un pouce, Robert Swarthe se concentre sur une petite paire de jambes schématique semblable à celle que McLaren animait dans **Dollar Dance** (pas de danse, patinage, jonglerie avec les pieds, course dans un décor linéaire) avec le luxe d'un tirage sur fond synthétique rouge ou bleu. Des épisodes plus complexes entraînent une balle de baseball et une escouade d'araignées à la poursuite des petites jambes dans des souterrains qui rappellent ceux des Fleischer ou dans des incidents concernant la structure du film: décalage de l'image à la projection avec dialogues entre le personnage coincé dans deux demi-images, déplacement latéral découvrant les perforations, la bande son et le vide, une superbe carbonisation du film stoppé devant l'arc qui rappellent quelques bonnes trouvailles de Tex Avery. Jamais la technique économique du dessin sur pellicule n'avait été étoffée par un déploiement aussi luxueux d'efforts graphiques et techniques (jusqu'à sept bandes superposées pour combiner le dessin sur pellicule, les fonds dessinés, les éléments sur cellulose et les effets de coloration synthétique).

Enfin, plus que jamais les jeunes réalisateurs se livrent à une exploration passionnée des moyens instrumentaux de l'animation et de leurs possibilités les plus saugrenues. D'ailleurs, ce sont moins les procédés eux-mêmes qui les intéressent que les mystères recelés par les principes de l'image par image. Aussi, magiciens bienveillants, ils aiment laisser voir le truc, dévoiler le procédé. La table d'animation, les perforations, les numéros de phases sont délibérément introduits dans l'image projetée.

Kathy Rose, dans son film **The Doodlers**, pousse la coquetterie jusqu'à dessiner, sur une table remplie d'objets divers, des phases d'animation numérotées qui défilent toutes seules. George Griffin (**Rapid Transit — Displacement** 1969, **One Man's Laundry** 1971, **The Candy Machine** 1972, **Trickfilm 1**, **Trickfilm 3**, 1973, **The Club Head**, **L'Age door** 1975) avec son film **Head** (USA, 1975) réfléchit visuellement sur les problèmes du portrait, en concentrant l'attention non seulement sur lui, comme le faisait Sacha Guitry, mais également sur l'illusion de l'animation et sur ses principes considérés comme plus importants que les résultats. Oscillant entre le cinéma documentaire et le flip-book, l'auteur oppose son image en prise de vue réelle et son synchrone à la succession grelottante d'un tournage image par image dans lequel il tient à la main des phases successives dessinées sur des cartes de bristol.

S'il faut retenir le nom de Niek Reus, ce n'est pas tant pour la qualité de son dessin comme le montre le jeu des dissociations de son **Self-portrait** ou le héros barbu de **Tekenfilm** et **Lign** mais pour les qualités naturelles de son animation (enfin un personnage qui bouge!) et pour la manière désinvolte avec laquelle dans **Tekenfilm** (un petit essai réalisé au cours d'un stage d'animation en France) il ne sépare pas l'animation de sa main, traçant le personnage de la droite et déclenchant la caméra avec la gauche. La gomme poursuit le personnage qui ne manque pas d'être épouvanté jusqu'à ce que le réalisateur le passe à l'encre et qu'il ne risque plus rien. Finalement, un panoramique révèle (comme le fait également Griffin) la table de travail couverte d'instruments et de brouillons devenue table de prise de vues.

L'effacement du dessin et non le dessin lui-même peut devenir l'objet de l'animation. Dans **The Doodlers** de Kathy Rose, l'effacement progressif d'un personnage par la queue d'un chat devient l'occasion d'un contrôle virtuose de sa disparition. Dans le beau film de Jules Engel, **Accident**, l'animation est extrêmement limitée puisqu'il s'agit uniquement d'un cycle indéfiniment répété décrivant la course d'un lévrier. Paradoxalement, le film progresse grâce au gommage progressif de la silhouette du chien courant qui s'estompe progressivement pour ne laisser qu'un vague tracé qui finit par disparaître.

## TIRER DES PHASES DE TOUT

Dans un film ni fait ni à faire, réalisé sans la moindre crainte d'ennuyer son public, **The Sign of Quoc Taas** (USA), Lillian J.P. Somer parvient, au milieu d'un ramassis de plans sans intérêt filmés au ras du sol dans une forêt enneigée, à piquer une cerise imprévue sur trois feuilles de houx, à déplacer quelques brindilles, à tirer quelques phases de la fonte d'une croûte de neige fondante que l'eau envahit progressivement, à écraser des boulettes de terre ou à arracher progressivement, image par image, des plaques d'écorces d'arbres. Son insouciance lui donne l'occasion de nous offrir des plans d'animation précaire et "paléolithique" que toute l'oeuvre de Stan Brakhage ne contient pas. Autre exemple: le **Coney** de Frank Mouris (USA) qui tournant également à la va-comme-je-te-pousse, mais image par image, une rue en pleine action (comme pouvait le faire Arthur Lipsett à l'O.N.F. il y a treize ans, notamment dans **Free Fall**) met en série des formes analogues: noeuds des troncs d'arbres, formes rondes des plaques d'égouts, tirant le mouvement de leurs écarts morphologiques, extrayant même d'un sol latté des textures en mouvement alternées qui rappellent les effets de stencil du **Colour Box** de Len Lye. A

l'occasion d'un panoramique total réalisé image par image et pris depuis un coin de rue, Mouris maintient dans l'axe de la caméra, sur chaque image, un groupe gesticulant qui, bien que très mobile, constitue un objet visuel constant qui s'oppose à l'agitation saccadée et aléatoire des objets défilant dans l'arrière-plan, produisant ainsi une relation très neuve entre des objets dynamiques.

Autre chef-d'oeuvre de ce cinéma d'animation franciscain (rien dans les mains, rien dans les poches, rien que l'animation) **Piano Rub** (USA, 1975 Carpenter Center) de Mary Beams (toujours elle). Dédié "à sa grand-mère qui insistait pour qu'elle travaille son piano", il s'agit d'un étrange et ingénieux petit film, soigneusement non élaboré, qui tire des mouvements sensibles de formes forcément analogues et répétées obtenues en frottant à la mine de plomb ou au fusain un papier disposé sur les touches d'un piano. De ces images tirées avec un fort contraste et inversées du noir au blanc, inutilement coupées de plans de doigts de pianistes tirés également avec un fort contraste, Mary Beams tire des paraphes mouvementés mais suffisamment permanents pour rappeler certaines réussites énigmatiques de Len Lye.

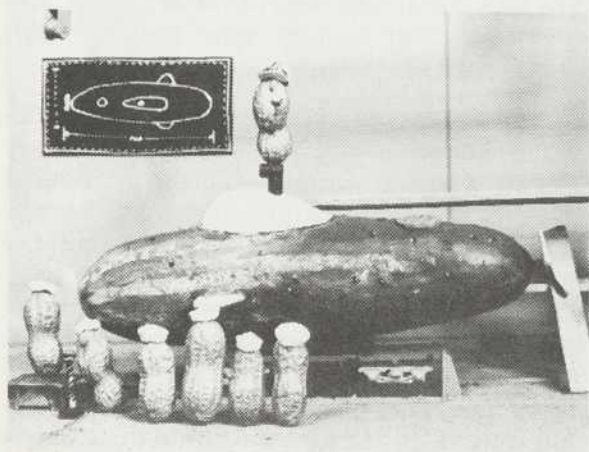
N'importe quel objet peut maintenant devenir l'objet d'un traitement image par image. George Dufaux (Suisse Fédérale) essaye de doter de mouvement minimum une pluie de micro-soldats en matière plastique dans **Saturnalia Historica** (Historic Carnival) ou parvient à contrôler d'une façon plus convaincante des filtres et des "capacités" électroniques, utilisant leurs multiples fils de branchement comme autant de bras et de jambes (**Made in Hong Kong**).

Dans **Peanut Submarine** (USA) (tout comme dans **Peanut Clock**, **Hank**, **the Cave Peanut**, réalisés pour le programme télévisé INFINITY FACTORY produit par le "Education Development Center of Newton Massachusetts"), Ron McAdow transforme des cacahouettes en foule agitée et affairée à l'occasion du lancement difficile d'un sous-marin (une simple courge) à travers une porte qui se révèle trop étroite.

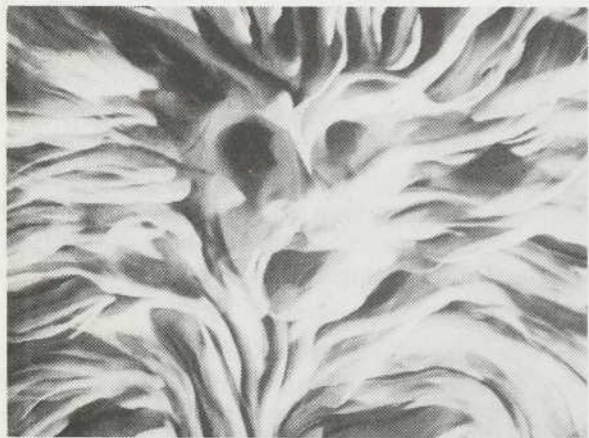
Presque soixante ans après George Percy Smith, le réalisateur hollandais Tsvika Oren dans **Hoot Ochtak** (Jeux de fils) anime des silhouettes uniquement définies par des fils — un bouton formant l'oeil. Allégorie d'une histoire d'amour entre deux héros schématiques qui se rencontrent, s'aiment et meurent, cet ensemble adroitement mené, bien que sans éclat plastique ni chromatique, doit être remarqué pour sa construction et notamment sa fin où un panoramique nous fait découvrir une petite tortue qui inexorablement tire sur les lignes constituant les personnages, tombant finalement dans un abîme et entraînant avec elle des brins de fils dépourvus de forme et de vie.

C'est en ayant recours à la technique toujours étonnante de l'animation de per-

sonnages vivants et d'objets réels image par image, remise à jour par McLaren il y a plus de vingt ans, que Bernard Longpré et André Leduc adressent avec **Monsieur Pointu** (Canada O.N.F., 1975) un hommage éblouissant encore qu'un peu longuet au célèbre violoneux. Des séries d'archets, des violons déformés ou mis en pièces permettent de doter cet instrument canonique d'une capacité de métamorphose ou d'action diabolique: devenir immense ou minuscule, voler comme une oie, menotter le virtuose, etc... Malheureusement, le film cahote, repart, couronnant d'éblouissants détails par des redites et des rubans superflus. On se demande ce qui a manqué le plus aux producteurs de ce film: un peu d'autorité ou une paire de ciseaux. En suivant les sages principes que McLaren ou René Jodoin ne manquent jamais de rappeler: pas une image de trop, pas une scène de superflu, ce film aurait pu devenir un chef-d'oeuvre universellement acclamé, comme l'a montré sa nomination pour l'Academy Award de 1975.



Peanut Submarine



Traveller's Palm



Monsieur Pointu

## ANIMATION DE MATERIAUX MALLEABLES

Quelques surprises dans le domaine toujours un peu secondaire de l'animation de matières malléables. Tout d'abord, un gros morceau: **Mountain music** (USA, 1976) de l'architecte Will Vinton (**Closed Monday**, 1975 — Academy Award pour le film d'animation 1975) qui révèle un emploi relativement ambitieux de l'animation de plasticine. Survolant avec des mouvements de caméra aériens de grands paysages sauvages peuplés par des centaines d'arbres modelés, nous assistons à un lever du soleil, au réveil des loups et des crapauds. Des musiciens pops, assez bien animés, se mettent à jouer bientôt accompagnés par des animaux mélomanes en veine de consonance disneyenne. Mais les musiciens vont bientôt ajouter à leur petite formation des instruments électroniques et des amplificateurs qui transforment leurs mélodies en tonnerre. Les animaux fuient et, tandis que le son monte toujours, une montagne jusqu'ici indifférente devient un volcan engloutissant les indésirables et tout le paysage. En dépit de coulées de laves ressemblant plutôt à du bacon frit et une musique pop de deuxième ordre qui n'enrichit pas la progression pourtant essentiellement musicale et acoustique du récit, cet ouvrage très travaillé et bien développé mérite d'être remarqué.

En plus de **Toilette** (USA, 1976) de Joan Freeman dont nous avons déjà parlé, notons les variations caricaturales de Alexander Zapetal (Allemagne fédérale, 1975) dont le titre m'a échappé, mais qui, dans trois courtes parties, combinent des notations ironiques et des métamorphoses humoristiques avec une fluide virtuosité rarement égalée.

**Traveller's Palm** de Joyce Borenstein (Canada, O.N.F., 1976) fait partie de cette série que l'équipe anglaise de l'Office national du film a consacré à l'illustration de textes littéraires (**Death by a Street Car** de Sheldon Cohen sur un poème de Raymond Souster, **The Street** de Caroline Leaf sur un texte de Mordecai Richler). Construit sur un poème de P.K. Page qui nous décrit la métamorphose de la narratrice au contact de la sève riche et ancienne d'un arbre, Joyce Borenstein, dans des images magiques, nous présente le visage modelé d'une Gorgone en disposant la matière plastique autour de ce fantôme, en fines lames roulées qui forment les palmes annoncées par le titre. Un éclairage latéral et contrasté renforce les lignes saillantes de ce système de représentation qui combine plusieurs expositions pour produire des jaillissements de flammes et de nervures gothiques. Ce film un peu fantastique nous offre un cas très original et extrêmement convaincant de bas-reliefs animés.

## PAPIER DECOUPE ET COLLAGE

L'animation de papier découpé était également remarquablement représentée à OTTAWA '76. Dans la catégorie des exercices de style, notons **Bathroom Two** de Evert Brown (USA) non pour son sujet: le film s'ouvre dans une salle de bain sur une image de l'auteur en train d'uriner et son amie vient le rejoindre pour se laver les dents, un point c'est tout. Mais il reste à remarquer la plongée enthousiaste du cadre et la recherche de raccourcis dignes de Mantegna. Le contrôle difficile des mouvements limités, vus sous cet angle est très bien assuré par des personnages magnétisés posés sur un décor placé sur un plateau également magnétique. Plaira aux passionnés de quotidien.

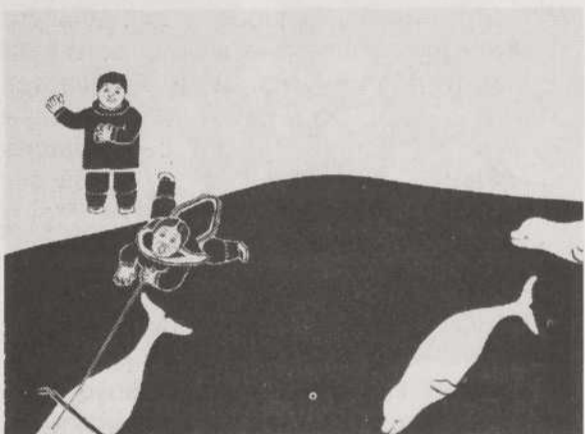
De l'O.N.F., il faut retenir **Lumaaq** de Co Hoedeman dont les découpages noirs et blancs respectent la tonalité laconique et intemporelle des arts et de la vie nordique et **Père Noël, Père Noël** de Pierre Hébert qui, pour nous faire comprendre les tentations, la solitude et le vide de l'existence d'un vieux bonhomme dans une maison dont les solives branlent, nous les fait partager dans un film original, émouvant mais qui manque un peu d'accents.

**Aucassin et Nicolette** (Canada, O.N.F., 1975) est pour nous l'occasion de retrouver le maître incontesté des ombres animées (avec des personnages découpés articulés) et l'élégance caractéristique de leurs mouvements du cou ou du poignet. Bâtie sur une musique approximativement médiévale de la Huggett Family, cette oeuvre généreuse, fertile en développements, peuplée de personnages défilant devant de nombreux décors méritait l'hommage que le jury lui a adressé. Pourtant, dans ses détails, il lui manque la singularité mimique et humoristique dont le **Cinderella** (1922) du même réalisateur, présenté à la rétrospective des animations d'éléments découpés, faisait abondamment preuve.

**Teacher, Lester bit me!** (USA, 1974) de Lynn Smith (Carpenter Center — **The Shout it out Alphabet Film**, 1969, **The Wedding**, fragments pour l'émission télévisée pour enfants MISTER ROGER'S NEIGHBOURHOOD 1971, scénario pour quelques "spots" contre la cigarette à l'O.N.F. Spot pour le Mass Council on the Arts and Humanities: **Before She Paints** (USA, 1975) apparaît comme l'une des oeuvres les plus vivantes et convaincantes de ce festival. Réalisé pour illustrer un cours de high school "Exploring Childhood", ce film décrit la journée mouvementée d'une éducatrice aux prises avec les enfants bruyants, actifs et agités d'une crèche. Il parvient, avec une vigilance amicale, à décrire les activités et les méfaits simultanés et divergeants des enfants. Son réalisme expérimenté et détail-



Aucassin et Nocolette



Lumaq: Une légende eskimo



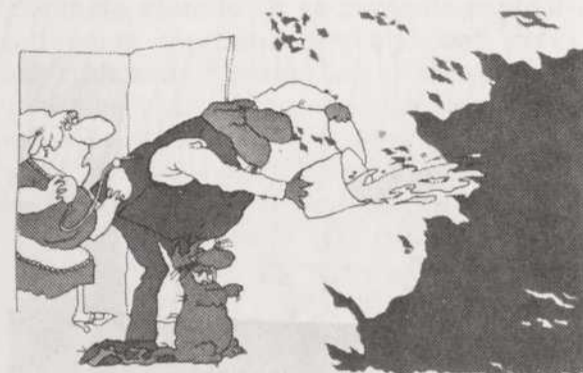
Père Noël! Père Noël!

lé nous repose des scénarios trop synthétiques et stéréotypés. D'autre part, Lynn Smith résout les problèmes documentaires de son film à l'aide d'un graphisme stylisé sans excès et d'une spirituelle animation d'éléments découpés harmonieusement disparates. Tête et bras de papier dessiné, chemises en vrai tissu, yeux et nez tirés de clichés photographiques et collés avec désinvolture sur des visages dessinés, renforcent la crédibilité de ce document graphique au point de rendre bouleversant le court effondrement de la maîtresse dès que le dernier élève est parti.

Enfin, je ne dois pas oublier de signaler **Bankiet (Banquet** — Pologne) de Zofia Oraczewska, un film d'animation de papier découpé et de collage joliment agressif. Ses personnages constitués de morceaux volontairement mal assortis (visages pho-



Teacher, Lester Bit Me



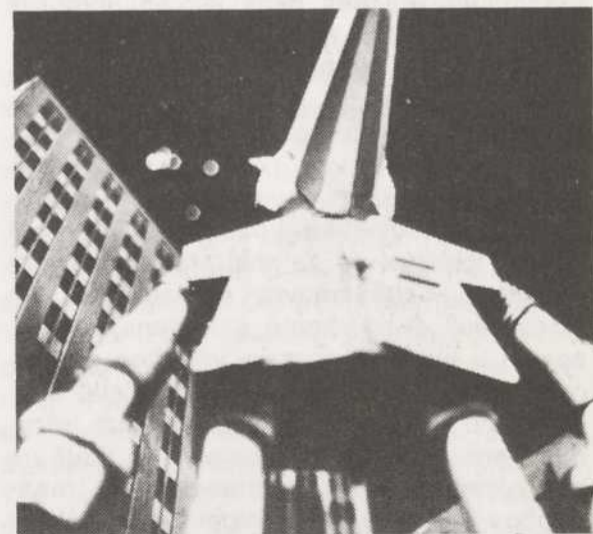
Hot Stuff

tographiques lourdement maquillés en noir, vêtements arrachés à des images de tapis ou de fourrure, plats constitués par des victuailles tirées des publicités de magazine), son animation ironique et une musique bien adaptée transforment l'image d'une société de privilégiés réunis dans un palais, à l'occasion d'un buffet froid, en un ramassis d'épouvantails et de vampires. Reste à découvrir le clou de cette histoire fantastique qui se révèle digne de l'humour vénénéux auquel nous ont habitués les créateurs polonais. Je renonce à raconter les étapes, les symétries et le sensationnel renversement tragi-comique de cette oeuvre, ne pouvant pas croire que les otages de notre "TV Age" ne seront pas capables d'exiger que ce conte cruel soit largement diffusé.

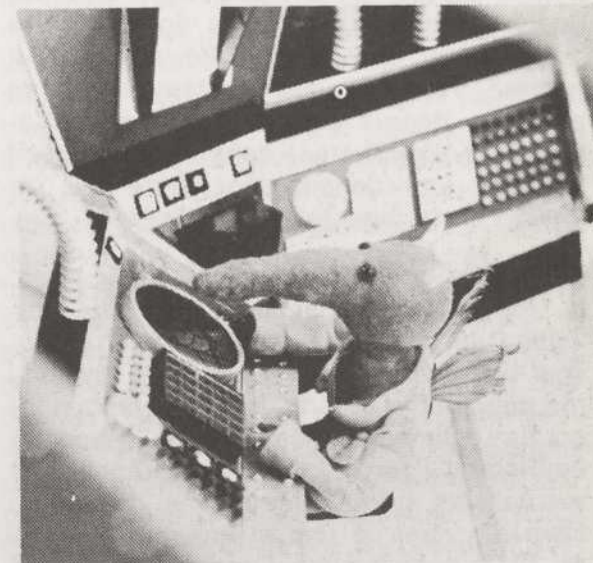
## FILMS DE MARIONNETTES

Dans cette ruée vers toutes les formes de techniques légères et expéditives, le film de marionnettes, sans doute à cause des problèmes que pose la construction des décors et la mécanique des squelettes des marionnettes, ne me semble plus aussi pratiqué. Pourtant **All Sorts of Heroes** (Grande-Bretagne) représente un impressionnant effort de production entrepris par Rick Megginson et Steve Hughes, deux anciens étudiants de l'"Institute of Advanced Studies" de l'Ecole Polytechnique de Manchester.

Dès le début de ce film, qui dure vingt minutes, nous sommes plongés dans les ruelles nocturnes d'une grande métropole mal entretenue qui semble abandonnée et livrée à un vent de cataclysme. Au milieu des poubelles renversées, nous découvrons un ange étrange aux petites ailes blanches de papillon et au museau de fourmilier dont les vêtements immaculés ne nous laissent pas ignorer qu'il est du côté du bien. Infatigablement, muni d'une petite mallette magique aux reflets nacrés et d'un tube qui aspire et transforme tout, il tâche de rétablir un ordre détruit et que menace toujours un groupe de vilains, des grenouilles hostiles, descendants aberrants de la race intelligente qui gouvernait cette ville autrefois. Successivement, les batraciens délinquants ruinent tous les efforts de l'ange bénéfique, réduisant en miettes un gratte-ciel 1900 qu'il vient juste de construire, crevant son ballon métallique; ce qui nous vaut des images difficilement oubliables. Finalement, sans se plaindre, comme un vrai leader moral, l'ange du bien devra pour se protéger construire un immense robot à son image et écraser au passage quelques-uns des opposants. On reste confondu par le pouvoir d'évocation que les deux réalisateurs ont su tirer de moyens relativement limités, en matérialisant dans des images extrêmement crédibles des situations fantastiques, nous offrant ainsi l'une des oeuvres les plus imprévisibles du festival.



All Sorts of Heroes



All Sorts of Heroes

## DESSIN ANIME SUR CELLULO

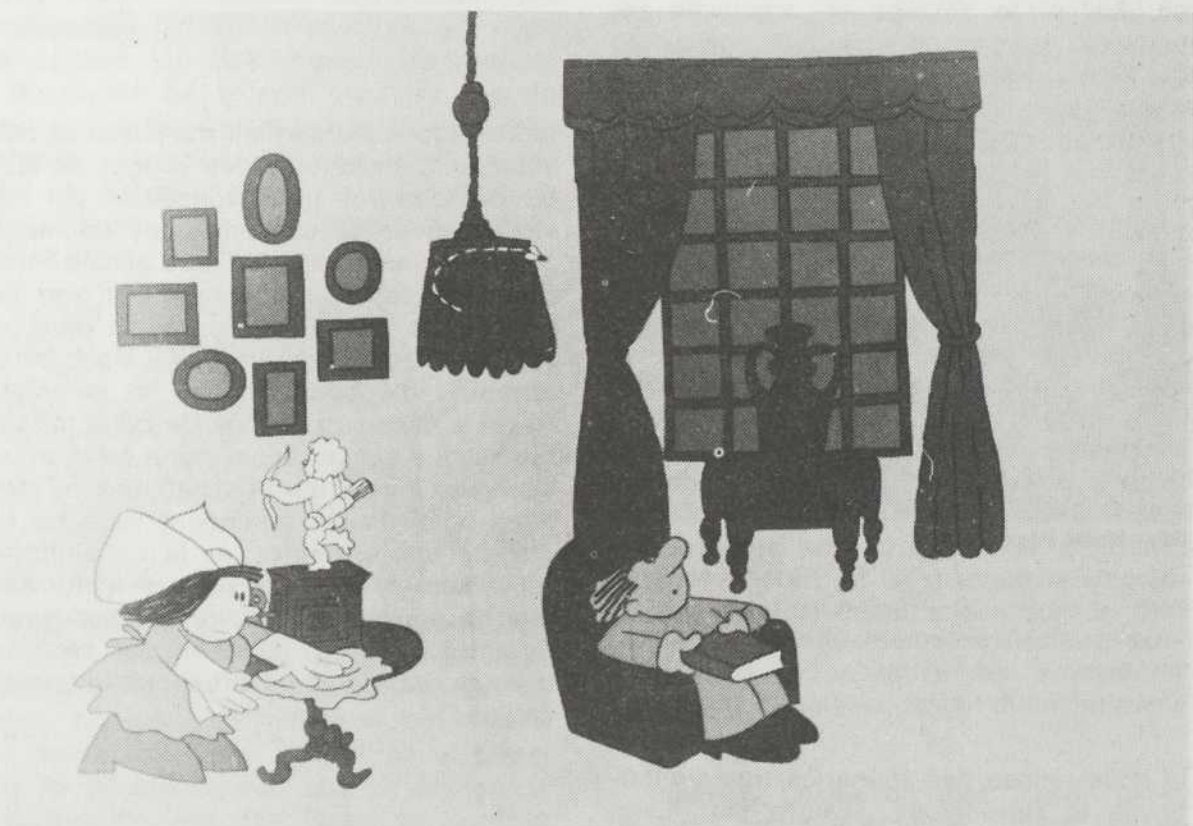
Enfin, nous retrouvons la technique classique du dessin animé sur cellulo, la plus lourde, mais qui permet une production organisée et développée et demeure encore dominante. **Illusion** (Canada, Radio-Canada, 1975) de Frédéric Back se présente comme une allégorie sur la pollution qui oppose des enfants courant dans une campagne heureuse parée de polychromies optimistes rappelant celle des frères Duffy à un sombre univers de production et de consommation qui tient du piège à souris et de la prison. En dépit du bon contrôle chromatique, plastique et dynamique, ce film manque un peu de force dramatique.

La présence de l'Iran dans le petit monde de l'animation commence à se faire régulièrement sentir. Des oeuvres envoyées, je retiendrai, plus que les bonnes caricatures urbaines de Ahmad Asbaghi (**Careless**) et Nooreddin Zarrinkelk (**The Mad, Mad, Mad World**) ou le jeu sur les dessins d'enfant de Nefisen Reahi (**Crayon Purple**), le conte traditionnel **Malek Khorshid** de Ali Akbar Sadeghi. Ce film décrit les aventures d'un prince qui, tombé amoureux d'un portrait doit se battre avec une sorte de minotaure pour conquérir l'objet de sa flamme. Je ne nierai pas le renfort que ce film reçoit de son imagerie exotique, notamment les stylisations mimiques et graphiques puisées dans les enluminures perses, le théâtre populaire ou les spectacles d'ombres — telles les curieuses batailles dansées du héros et du monstre ou l'affectueux comportement de ce dernier qui, après avoir pulvérisé ses ennemis et le paysage environnant, ne désire rien d'autre que se coucher calmement sur les genoux de sa maîtresse. Mais en définitive, cette oeuvre réalisée par un illustrateur expérimenté qui, dans sa jeunesse, a eu à affirmer sa vocation graphique contre un père qui pensait qu'elle contrevenait à la loi musulmane, nous introduit dans un univers dessiné que nous ne connaissons pas suffisamment. Cette transcription fervente des enluminures perses dont les tracés robustes et les visages altiers évoquent les illustrations des périodes Zend et Kajar de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, tout comme l'idée d'avoir systématiquement peint les décors sur les textes mal effacés de palimpsestes, donnent à ce récit fabuleux une densité légendaire qui régnera tous les spectateurs civilisés.

Comme dans tout festival d'animation, la Yougoslavie nous offre une riche collection de styles, de recherches et d'oeuvres bien bâties. Souvent c'est le graphisme qui domine comme dans les fantasmagories daliniennes de **Feniks (Phoenix)** de Petar Gligorovsky, ou les propositions surréalistes ou non-figuratives de Rudolf Borosak, dans le film avalanche **Ouverture 2012** de Nedeljko Dragic, ou dans le film qu'il a réalisé lui-même: **Univer-**



Seven Little Flames



Disinfection

**zum (Universe)**. Mais le premier rôle peut être aussi confié à l'animation comme le prouve l'impétueuse caricature hollywoodienne du **Trio** de Zlatko Grgic.

Pour ma part, je tendrais à préférer des oeuvres moins agitées comme l'éloge de la vie simple de Zlatko Pavlinic: **Le bonheur** ou le **Sedam Plamencica (Les sept petites flammes)** de Pavao Stalter, récit légendaire qui semble échappé d'un épisode inconnu des **Vieilles légendes** de Trnka. De pauvres paysans sans culotte, au sens littéral du terme, vivent tranquillement en

harmonie dans leur clairière entretenant le feu familial jusqu'à ce qu'une sorcière qui vit dans le marais, aidée par des guerriers cornus qui peuvent se métamorphoser en danseuses, réussisse à les duper et à dévaster le foyer. Il faudra détruire la sorcière pour que tout redevienne comme avant. La décoration et l'animation parviennent à illustrer magnifiquement l'atmosphère homérique, les danses des sept petites flammes, les scènes de magie de cet épisode surréel accompagnées par une musique sauvage et évocatrice de Tomislav Simovic.

**Desinfekcija (Désinfection)** de Ante Zanimovic campe dans un décor sans grand éclat le dessin original de son héros dont les cheveux en arrière font penser aux monstrueux "Katzenjammer Kids" du début du siècle. Une construction classique, délicieusement répétitive, que marquent les entrées successives de la ménagère épussetant les meubles d'une façon maniaque et que couronne toujours un air de boîte à musique, sert de ponctuation aux rêveries d'un Walter Mitty croate qui, passionné d'air pur, s'imagine toujours perdu sur un glaçon ou isolé dans un nid d'aigle. Une mouche mélomane déclenchera le drame et la métamorphose tragique qui conclut cette fable sur les difficultés des communications humaines et animales.

De Roumanie, signalons **Icarus** de Mihaïl Bradica, satire des comportements grégaires et du sort des pionniers provoquant toujours l'hilarité générale jusqu'à ce que tout le monde finisse par faire comme eux. De Bulgarie, je retiens **De Facto** de Donio Donev pour ses qualités de continuité humoristique et d'économie de moyen. Autour d'une maison effondrée aussitôt qu'inaugurée, les officiels venus pour la cérémonie commencent immédiatement l'enquête. Est-ce la faute du peintre, du charpentier, du maçon? Les plans larges englobent toujours tous les protagonistes: accusateurs, accusés, futurs accusés et passants. Les personnages minuscules, perdus sur une immense place, sursautent, s'interpellent, reculent effrayés d'une façon micro-véhémence. Cette recherche répétitive des coupables et la punition finale dérisoire font de ce film une intelligente satire de la vigilance bureaucratique et des aléas de la production qui ne manquera pas de réjouir les victimes nombreuses des économies planifiées.

Tendance toujours présente, le courant de style caricatural et d'imagerie intense venu de la presse underground et repris par les revues à la mode était représenté à OTTAWA '76 par **Twins** de Barrie Nelson (USA, 1974) **Quasi at the quackadero** de Sally Cruikshante (USA, 1975) qui, avec une nostalgie moderniste, essaye de retrouver les valeurs complexes de l'animation hollywoodienne des années 40, ou encore par **A Night in the Movies** (Canada, 1975) de Jim Bescott (né à San Francisco, Vancouver School of Art - **The Real Blue Traveller Fantasy, Quadrant**, 1971) dont les couleurs foncées, la bonne animation et l'esprit de variation et de métamorphose méritent d'être remarqués.

Avec **Allegro non Troppo** (Italie 1976) l'infatigable et prolifique Bruno Bozetto affronte, non seulement les problèmes de réalisation et de production d'un long métrage d'animation pour la seconde fois, mais décide de se mesurer avec Walt Disney, en entreprenant une version moderne et pastiche de **Fantasia**. Et il gagne son pari.

Après toutes les oeuvres spontanées et insouciantes que nous avons pu découvrir à Ottawa '76 ce film conserve quelque chose de préconçu et d'aménagé. Mais il est

évident que les procédures d'un Boeing 707 ne peuvent ressembler aux moeurs d'une nuée de cerfs-volants. Les interludes de prises de vues réelles soutenus par un présentateur tonitruant et un orchestre de vieillards felliniennes, une fois un peu élagués encadreront bien cette oeuvre copieuse. Cela permettra de mieux apprécier l'ingéniosité plastique et dynamique, dont font preuve, non seulement les décors et les personnages, mais également, les effets spéciaux, les techniques de traçage, les recherches de textures, ainsi que l'efficacité lyrique des liens établis entre les partitions célèbres et les images.

Chaque épisode ne se contente pas d'illustrer les morceaux choisis. Les célèbres phrases lentes de "l'Après-midi d'un faune" accompagnent, dans une nature idyllique et volontairement burlesque, les déceptions amoureuses d'un faune saisi par la ménopause et qui ne parvient plus à tromper les nymphes sur l'état de ses charmes déclinants. Curieusement, le "Boléro de Ravel" joue dans ce **Fantasia** milanais le rôle du "Sacre du Printemps" dans le film de Walt Disney, entraînant, sur la cellule interminablement répétée de la partition, un défilé de monstres et de cataclysmes.

En prime, une des séquences terminales consacrée au choix d'une fin convenable dans un magasin d'accessoires dirigé par une sorte de bossu de Notre Dame, nous ramène très agréablement à l'esprit des variations multiples des animateurs britanniques que Bozetto aime bien. Il reste à souhaiter que cet ensemble harmonieux, abondant et distrayant trouve le large public pour lequel il a été conçu et produit.

Cependant, les progrès des recherches décoratives et chromatiques ont quelque peu éclipsé les qualités autrefois habituelles de la caricature joyeusement offensante. Les films et les réalisateurs réussissant à se loger dans un registre agressif et burlesque ne sont pas nombreux. Notons Zlatko Grgic avec son film **Trio** produit en Yougoslavie et les déchaînements de trouvailles de deux films réalisés à l'O.N.F. avec Don Arioli **Hot Stuff** et surtout **Who are we? Qui sommes-nous?** qui avec une impatience d'émigrant en admission temporaire fusille tous les clichés et les ridicules de l'éternelle crise d'identité canadienne. Enfin, n'oublions pas **Amateur Night** de Thalma Goldman.

Cependant, il faut ajouter à ce prestigieux palmarès deux films de débutants. Tout d'abord, **Ugly** de G.B. Goldstein (USA, 1975) conte burlesque racontant la triste histoire d'un fils de roi très laid auquel on impose un masque de beau garçon pour ne pas déshonorer la Couronne jusqu'à ce que, révolté par ces procédés, il décide de retrouver sa vraie personnalité et de ne plus fréquenter que des diables et des monstres aux "Pays des enfants pas comme les autres". **For Sale** (USA, 1975) d'Eric Golberg illustre une fable également démoralisante concernant les gens capables de vendre presque tout et les corniauds capables d'acheter n'importe quoi.

Dans ce dessin animé où ne manque que Ralph Nader pour faire un bon programme télévisé d'affaires publiques, les silhouettes elliptiques des personnages sont constituées par quelques éléments épars: chapeau, lunettes, pantalon, souliers sur lesquels passe le vent un peu méprisant de la bonne satire sociale. Ce qui n'est pas le cas de **TV Sale** (Canada, 1975 O.N.F. Vancouver) de Ernie Schmidt qui en pastichant avec une fidélité trop appliquée le flot désolant de la TV commerciale multicanaux, y compris les canaux vides livrés aux bruits électroniques, stylise et renforce des stéréotypes au lieu de nous venger.

Parfois le dessin au lieu de se faire hostile devient plus rond, plus libre et amical. C'est le cas du **Symbiosis** de David Cox (Canada) qui nous raconte sur un mode optimiste la terrible histoire d'une île que les promoteurs veulent transformer en quartier de luxe. Pour échapper à ce destin, l'île relève sa jupe d'eau et part chercher un emplacement plus propice. Mais chassée de partout, elle se résigne à l'inévitable et revient à son point de départ pour recevoir l'accueil chaleureux et imprévu d'une foule mobilisée pour la sauver. Détail intéressant, ce film ne nous présente pas une fois de plus une parabole abstraite mais la paraphrase d'une affaire locale qui s'est déroulée à Toronto, le film ayant servi à mobiliser les populations sans argent de poche contre les rapaces à la poursuite d'un 18% d'"annual return" sur leur cagnotte.

**The Twitch** (O.N.F., 1975) nous permet de retrouver le style désinvolte et personnel du grand Al Sens, mais cette fois dans un dessin animé usiné sur cellulose tellement élaboré, décoré, que l'humour et la spontanéité auxquels il nous a habitués disparaissent dans l'effort de coordination technique. C'est le contraire qui se passe dans **An Old Box** (Canada, O.N.F., 1975) de Paul Driessen qui (après avoir participé au long métrage de George Dunning **Yellow Submarine** 1968 et réalisé en Hollande **The Little Yoghurt**, 1969, a travaillé aux séquences animées de **Tiki Tiki** de Gerald Potterton 1970 et réalisé pour l'O.N.F. **Le bleu perdu** 1970, **Air** 1972, **Au bout du fil** 1974). Dans ce conte de Noël, retrouvant ou imitant la liberté du dessin sur papier dont il conserve les immenses fonds blancs, avec des décors décrivant des places et des toits flamands d'un trait parcimonieux et perpétuellement instable, Driessen nous propose des images qui ne demandent qu'à changer d'angles ou à se métamorphoser en un autre décor. Dans cet univers mobile, nous retrouvons cette fluide bizarrerie que nous aimions dans **The Sorcerer** d'Al Sens. Un polichinelle difforme et crasseux fouille dans les poubelles, suivi de près par des bennes mâchonnesuses d'ordures. Interviennent des parades foraines. L'explorateur d'immondices trouve même une boîte magique oubliée près des poubelles. Ses côtés mobiles découvriront un charmant petit spectacle de Noël dévoilé successive-

ment par chacune des faces extérieures ou intérieures de la boîte. Ce sera la dernière joie du pauvre ramasseur d'objets rejetés, si j'ai bien compris la conclusion de cette oeuvre énigmatique.

### L'ANIMATION AVANT TOUT

Parfois c'est le décor qui disparaît et la pantomime et les personnages qui prennent le dessus, nous valant des solos d'animation auxquels les britanniques des années 60 nous avaient habitués. **The Muse** de Paul Demeyer (USA, 1976) (réalisateur belge, animation avec Raoul Servais, California Institute of the Arts, 1975) lance sur un fond blanc un dessin sur papier conservant tous les repentirs, repères, parties gommées de cette "rough animation", juste sortie des mains de l'animateur, que John Hubley aime tant introduire directement dans ses films. Un petit personnage dont on ne voit que le buste, à sa table de travail, compose en texte, écrit, rature, suce l'encre de son stylo, la recrache, tout cela jusqu'à la chute finale, pas géniale mais qui ne rate pas son but. Bon dessin, bonne animation contenant plus d'extrêmes audacieux et imprévus que d'intervalles appliqués. Il est des moments où l'on attend de l'animation exactement cela: une animation qui se met à vivre et ne s'arrête plus.

Plus élaboré, **The Gourd Bottle** de Shimiichi Suzuki (Japon) illustre, avec une animation vive mais sans accent notable et dans un cadre urbain moderne, une vieille légende fantastique japonaise centrée sur un curieux ivrogne dont la bouteille aspire littéralement les personnages rencontrés: policier, fille ou chien, pour lui fournir un nectar qui l'enivre toujours un peu plus. Il finira par se faire avaler par sa bouteille.

Enfin, la rétrospective britannique nous a donné l'occasion de voir deux films du jeune réalisateur Ted Rockley. D'abord **Way Out** sur un scénario de Stan Hayward, le maître britannique du film de variation laconique. On se souvient de ses collaborations à de nombreux films lapidaires et imprévisibles de George Dunning. Comme d'habitude, sur un fond blanc, un morceau d'animation pure commence avec l'histoire d'un héros désespéré cherchant par tous les moyens à se supprimer sans y parvenir, pour y parvenir sans essayer à la dernière image.

Avec **A Tale of Two Cities** (Grande-Bretagne, 1975) nous retrouvons la même concision à l'occasion d'une parabole peuplée de petits hommes perdus dans un grand écran et voulant absolument construire une nouvelle cité de l'autre côté d'une montagne derrière laquelle se trouve une magnifique ville classique couronnée

par des clochers, des dômes et un nuage d'oiseaux constant en mouvement. Ces personnages lilliputiens toujours perdus dans une grande image finiront par détruire non seulement la ville qu'ils bâtissent mais la cité traditionnelle et par s'installer dans la colline à l'abri de toute attaque atomique, ou non.

Même jeu dans la **Forza des Destino** (Grande-Bretagne — London International Film School 1976) où le réalisateur d'origine suisse Hanz Glanzman confirme le goût des animateurs londoniens pour les jeux symétriques et les ébats de personnages minuscules en disposant sur deux falaises que séparent un abîme, un chanteur et une cantatrice s'affrontant dans un duo d'opéra burlesque, afin de mieux exprimer la puissance destructrice de l'amour. La rétrospective britannique nous a donné l'occasion de revoir l'admirable **Café Bar** de Alison De Vere, un autre duo qui illustre avec brio les divagations d'un couple aboutissant à des lévitations, des métamorphoses et des travestissements imaginaires.

Enfin **The Great Workshop in the Sky** (**Great — Isambard Kingdom Brunel**) de Bob Godfrey illustre la vie de l'entrepreneur Brunel, qui se ruina, notamment, en bâtissant le plus grand navire de son siècle, avec une abondance d'images: photos, gravures, dessins, films et une profusion de procédés: animation de gravure ou de calotypes, coloration brutale et agitée de plans de films anciens, prises de vues réelles, notamment pour une belle séquence consacrée à de vieilles locomotives rouillées, et pour finir le prodigieux pastiche d'une marine de Turner. Cette parade éblouissante confirme l'aptitude de Godfrey à déclencher des avalanches spectaculaires en puisant dans toutes les réserves graphiques imaginables; secret qu'il ne partage qu'avec le réalisateur français Henri Gruel. □

**PROCHAINS EPISODES:** Dessins animés insolites — Films d'animation non-humoristiques — Quelques chefs-d'oeuvre, notamment à l'O.N.F. — L'animation par ordinateur: ça marche! — Le cinéma d'animation ne sera plus jamais le même après OTTAWA 76.

## Les films primés

### Grand Prix

**The Street** de Caroline Leaf (Canada)

### Hommage spécial du jury

à Lotte Reiniger pour son film **Aucassin et Nicolette** et pour sa contribution exceptionnelle à l'art de l'animation

### Prix spécial du jury

**Le paysagiste (Mindscape)** de Jacques Drouin (Canada)

### Première catégorie:

plus de 3 minutes

**1er prix: Dedalo** (Labyrinth) de Manfredo Manfredi (Italie)

**2ème prix: Dezinfekcija** (Désinfection) de Ante Zaninovic (Yougoslavie)

### Deuxième catégorie:

moins de 3 minutes

**1er prix: Symbiosis** de David Cox (Canada)

**2ème prix: Tekenfilm** (Cartoon) de Nick Reus (Holland)

### Troisième catégorie:

Films de promotion

**1er prix: Tic Tac Bellboy** de Richard Purdum (Grande-Bretagne)

**2ème prix: Dinosaur** de Kurte K. Friends (Etats-Unis)

### Quatrième catégorie:

Premiers films

**1er prix: Toilette** de Joan Freeman (Etats-Unis)

**2ème prix: The Muse** de Paul Demeyer (Etats-Unis)

### Cinquième catégorie:

Films pour la jeunesse

**1er prix: Le mariage du hibou**

(The Owl Who Married the Goose) de Caroline Leaf (Canada)

**2ème prix: Altato** (Lullaby) de Gyorgy Csonka (Hongrie)

### Sixième catégorie:

Films didactiques

**1er prix: Teacher Lester Bit Me**

de Lynn Smith (Etats-Unis) Le jury considérait que ce film était le seul qui méritait un prix dans cette catégorie.



# BOLEX

Une légende  
en qualité,  
régularité,  
création,  
style, et  
commodité



Continuellement, les plus grands soins ont été portés dans la fabrication des produits Bolex. Le standard d'excellence, et de fonctionnement précis de Bolex sont renommés dans le monde entier.

Choisissez Bolex: vous vous assurez de posséder un appareil de régularité, en tout état de course.

Bolex: c'est... qualité, régularité, fonctionnement et surtout: service d'entretien, dans le monde entier...

Symbole de haute qualité



**ça vaut la peine!**

PROFESSIONAL DIVISION



W. CARSEN CO. LTD. • 31 SCARSDALE ROAD • DON MILLS, ONTARIO • M3B 2R2

# des lois et des cadres (2)

## LA GUERRE DES GANGS

par jean-pierre lefebvre

*"Tout indique qu'on ne changera pas, d'un côté comme de l'autre, c'est à dire du côté du gouvernement aussi bien que celui des gens du cinéma, le processus classique du système de production-exploitation."*

Le cinéma québécois avait du retard dans le domaine de la lutte des classes, non sans raison d'ailleurs puisque, comme on le répète inlassablement, c'est la "polyvalence" qui le caractérisait et le caractérise toujours. A l'origine, en effet, tous les métiers étaient représen-

tés au sein de l'Association professionnelle des cinéastes, rebaptisée quelques années plus tard APCQ (du Québec) — à ne pas confondre avec la récente APC, Association des professionnels du cinéma, créée cet été à la suite des conflits entre le Syndicat national du cinéma et l'Association des producteurs de films du Québec.

Rétrospectivement, on ne peut s'empêcher de sourire devant l'utopie du regroupement de l'APCQ, en même temps qu'on peut se demander si ce n'était pas là la véritable solution pour éviter la division de la spécia-

lisation et des intérêts. On peut se demander si on n'est pas passé à deux doigts de la socialisation du milieu du cinéma québécois. Mais ne rêvons plus en couleur et constatons le pur et simple éclatement du milieu et la multiplication des associations, ceci malgré le fait que de nombreux individus "polyvalents" soient membres de plusieurs associations et donc en situation de conflit avec eux-mêmes.

Je ne veux pas faire ici l'historique de la création des syndicats et associations qu'on retrouve dans l'industrie privée, à l'ONF et à Radio-Canada. Une seule évidence me préoccupe: il y a quinze ans tout le monde se battait pour **un** cinéma québécois, aujourd'hui on se bat pour **des** cinémas, québécois ou autre.

Il y a quinze ans on se battait pour un **tout**, maintenant c'est pour les **parties** et leurs **intérêts** souvent inconciliables avec le tout. Maintenant, il y a autant de groupes et de sous-groupes qu'il y a de mamelles dans l'industrie commerciale, l'industrie culturelle et/ou la politique. A la limite, chaque individu du milieu cinématographique québécois est pratiquement devenu sa propre force de représentation et de frappe et n'hésite pas à se désolidariser de son ou ses associations auxquelles il n'apporte la plupart du temps qu'une présence financière.

Bien entendu, ce qui se passe dans notre cinéma se passe partout ailleurs dans le Québec. Bien entendu, il est logique de réclamer les droits acquis et les droits naturels. Mais il faudrait peut-être nous rappeler que le cinéma et ses succédanés occupent une place particulièrement névralgique; qu'ils produisent (dans les deux sens du mot) des références idéologiques aussi bien au niveau des "images" qu'ils transmettent que des structures qui en rendent possible la fabrication. C'est ainsi que le bon sens populaire se refuse à considérer les gens de cinéma comme du monde ordinaire parce que les gens de cinéma, en général, contribuent à la fabrication de mythes qui sont en dehors de la "quotidienneté" et du bon sens populaire. C'est ainsi que le milieu cinématographique a toute la misère du monde à se structurer, à structurer son monde de travail de la même manière que le monde du travail en général: **parce que les mythes à la fabrication desquels ils contribuent vont à l'encontre, règle générale, des principes à partir desquels se bat le monde du travail.**

Si les cinéastes (entendre tous ceux qui contribuent à la fabrication d'un film) ont l'urgent devoir de ne pas se laisser exploiter, il faudrait toutefois qu'ils se demandent dans quelle mesure le fruit de leur travail peut ou non contribuer à l'exploitation des autres. C'est une banale équation d'éthique personnelle, sociale et professionnelle tout à la fois. Présentement nous, cinéastes, agissons comme des ouvriers de la construction qui, ayant obtenu ce qu'ils réclamaient, construisent des taudis inhabitables que pourtant habiteront leurs semblables. Et force nous est d'admettre avec un minimum de lucidité que, si prolétaires nous sommes, nous nous constituons un prolétariat de luxe qui veut profiter au maximum des bienfaits du système d'exploitation et d'aliénation que nous venons à notre tour alimenter.

Il ne s'agit donc pas d'une lutte de classes mais bien d'une lutte de gangs dont l'enjeu global n'a d'idéologique que sa conformité à l'a-idéologie prédominante. D'une lutte où le cinéma n'est pas la fin mais un simple moyen. Le moyen de construire par nous-mêmes les bases d'un mythe identique à celui qui tout en nous aliénant nous a laissé plein de rêves et de désirs insoumis, telle une Playmate de Playboy. Notre revanche serait de prouver que, par nous-mêmes, nous sommes capables de nous hausser à la hauteur des mythes des autres, sans considération pour les conséquences qui, en définitive, sont en tout point identiques.

Que s'est-il donc passé entre hier et aujourd'hui? Ou ne nous sommes-nous pas simplement leurrés, individuellement et collectivement, sur les motifs qui inspiraient nos actes, films et revendications?

Un de mes collègues affirmait récemment que le cinéma a toujours été et sera toujours l'art des compromis. J'admets qu'il faille, dans une certaine mesure, composer avec la réalité et qu'il puisse pleuvoir alors que le scénario voudrait qu'il fasse soleil; mais si un compromis est grossièrement un acte par lequel on s'en remet au jugement d'arbitres, il faut voir comment depuis une dizaine d'années le cinéma québécois a perdu le sens des nécessités pour se conformer à un arbitrage sans issue puisque déjà noyauté par des commerçants et des habitudes de "commercialité". (C'est d'ailleurs l'histoire du virtuel Institut du cinéma québécois qui par sa composition affirme le niveau de crédibilité accordé par la technocratie libérale, aux mercenaires de la culture et aux agents secrets de la rentabilité.) Un exemple entre autres, et sorti du four: **Parlez-nous d'amour**. Un compromis entre le mythe du cinéma et le mythe de la dénonciation savamment arbitrée par l'auto-censure du dénonciateur aussi bien que la censure des intérêts financiers en cause. Un compromis entre l'intention de dénoncer et l'incapacité radicale et fondamentale de ses créateurs d'énoncer clairement, sous forme de continuité du discours, de rigidité du propos, de contrôle de l'image, du son, de la mise en scène, d'énoncer clairement, dis-je, les constituantes de la dénonciation prétendue (1).

Je fais ici une parenthèse qui pourtant nous ramène au coeur du sujet: l'écart entre les faits, entre la situation du cinéma québécois, entre la société québécoise — et leur interprétation. Car entre ce que les gens de cinéma prétendent vouloir faire pour telles ou telles raisons, et ce qu'ils font réellement en tant qu'individus ou associations; entre ce que Jean-Claude Lord dit avoir voulu faire et ce qu'il a "produit" (je refuse le terme de réaliser), il y a le jour et la nuit. Nous luttons de plus en plus pour une **fiction politique** conforme à l'égoïsme le plus bourgeois qui soit, et nous sommes prêts à tout pour en maintenir le caractère **fictif**: sinon ce serait affirmer la nécessité d'une transformation, d'une révolution.

Plus je vois des films et plus je fais du cinéma, plus je suis consterné par l'impuissance du prétendu septième art à nommer les vraies choses et les vrais personnages, plus je me rends compte que les habitudes du spectacle n'ont engendré que le besoin du spectacu-

laire, quelques soient l'objet et le sujet d'un film. Faire bingo à tous les coups!

Plus je participe à des mouvements de revendications, moins je me rends compte de la légitimité réelle de ces revendications, car elles sont de plus en plus conformes aux espérances que laisse poindre en chacun et en tous le système dans lequel nous vivons, système qui, à toute fin pratique, ne prône que l'égalité dans l'opportunisme ou la chance (la loto olympique). (La démagogie vient toutefois très vite quand on veut forcer la chance.)

Plus j'étudie notre situation de créateurs-artisans, plus je nous vois divisés par la multiplicité des ennemis, multiplicité qui nous empêche de réunir nos forces au même endroit, au même moment, pour la même cause. Exemple: les ponts sont pour ainsi dire tout à fait rompus entre les cinéastes de l'ONF et ceux de l'industrie privée (car les problèmes quotidiens et politiques sont différents). Exemple: le milieu des artisans syndiqués de l'industrie privée du cinéma québécois est maintenant divisé en deux groupes, le SNC et l'APC (et tous veulent travailler, et tous ont besoin de travailler). Exemple: Denis Hardy avait dit au moment de l'occupation du Bureau de surveillance que, lorsque les cinéastes verraient les millions, ils feraient bien comme tout le monde (et les cinéastes ont finalement fait comme tout le monde). Exemple: nous avons une loi-cadre après quatorze ans de lutte, mais elle ne correspond pas à nos demandes, et elle est toujours inefficace, et elle est pour le gouvernement du Québec un prétexte à ralentir les humeurs du milieu du cinéma (mais en même temps, via son bras directement gouvernemental, la D.G.C.A., cette loi ramène tout le contrôle du cinéma à elle, vise à contrôler la censure, la cinémathèque québécoise, et les organismes parallèles de production ou de distribution). Exemple: tout le monde se refuse à imaginer que cette situation globale, si elle ne résulte pas d'une conspiration consciente de la part des intéressés, est malgré tout la résultante directe ne serait-ce que de l'inconscience servile qui prévaut à l'intérieur de notre démocratie, inconscience "servile" parce qu'intéressée aux bénéfices directs et marginaux de son ignorance.

Somme toute, l'aventure du cinéma québécois se déroule de plus en plus comme du cinéma (et du très bon mauvais cinéma, à la façon d'un très bon film américain sur un mauvais sujet: la guerre).

(à suivre)

(1) Il faudrait longuement revenir sur **Parlez-nous d'amour**, l'étudier photogramme par photogramme et démontrer la myopie du regard intérieur aussi bien qu'extérieur de ses créateurs; démontrer comment ces deux regards se conjugent dans un même mépris, et de l'instrument utilisé, le cinéma, et du sujet. Car c'est bien à ce premier niveau d'équation que le cinéma existe ou n'existe pas. Et en acceptant une telle pauvreté du regard externe, sinon une telle laideur, sinon une telle incompétence, principalement au niveau de la photographie, de la mise en scène et du montage, Jean-Claude Lord confesse son opportunisme et sa démagogie. Démagogie parce qu'il **utilise** un instrument à la manière d'un journaliste à potins dont les potinages peuvent se passer d'une écriture correcte.

## Cahier des films visés par catégorie de spectateurs

Une documentation intéressante pour les propriétaires de salles et les distributeurs de films: Loi; formulaire, procédure, etc. On y trouve aussi une liste de publications traitant des divers aspects de cette industrie.

1976. 198 p., broché

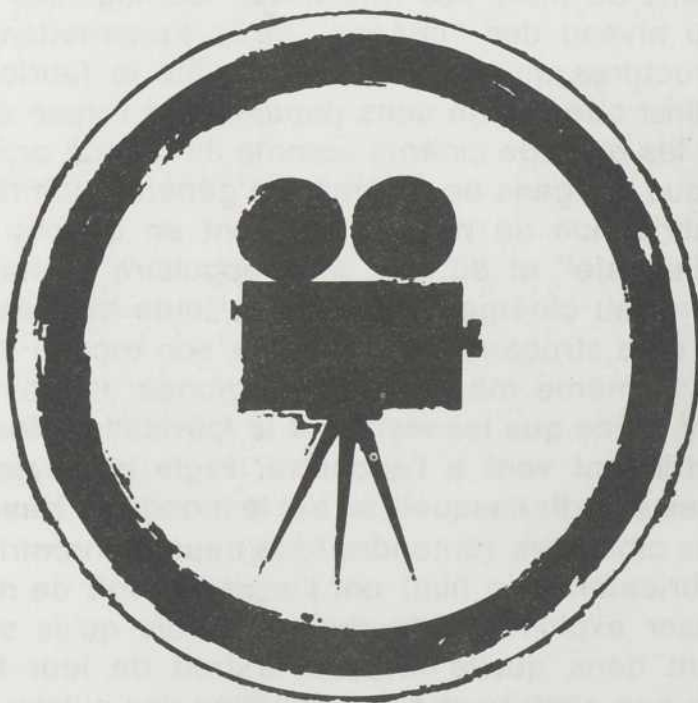
\$3.50

## Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960

Biographies et reproductions en noir et couleurs d'oeuvres moins connues de ces artistes qui ont marqué l'art au Québec durant ces trois décennies.

1976. 135 p., ill., broché

\$4.00



Éditeur officiel du Québec  
1283, boul. Charest ouest,  
Québec G1N 2C9

## Les services de nouvelles se servent d'au-delà de 200 CP 16R

En voici  
quelques  
raisons:



Légères — sans câbles — Prise de l'épaule, le trépied n'est pas nécessaire — résistant et fiable dans n'importe quel climat — Extrêmement mobile — les piles Nicad sont légères et offrent de 3,000 à 4,000 pieds par recharge — réflexe total — opération silencieuse, un partenaire vraiment muet — Caméra, amplificateur et piel en une.

**Cinema Products, CP16R,**  
Un système de caméra  
complet.



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

Toronto — Montréal — Calgary  
Toronto — Téléphone (416) 255-8594

## Le lecteur du Devoir est intéressé au cinéma

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

### Réponses

Pas du tout	0%
Moins d'une fois par mois	7%
Une ou deux fois par mois	68%
Trois ou quatre fois par mois	23%
Pas de réponse	2%

TOTAL 100%

# LE DEVOIR

Montréal

## Le CP16R est la vraie caméra de studio



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

*Herb Lightman,  
Rédacteur,  
American  
Cinematographer.*

"Le CP16R s'est avérée la plus silencieuse de toutes les caméras professionnelles et la plus facilement adaptée aux modifications nécessaires à une bonne caméra de studio. Alors, en voilà du nouveau!"

Herb Lightman, American Cinematographer.  
Vous la trouverez chez A.L. Clark.

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



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

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

## cinepix inc.

vous offre une sélection  
des meilleurs films 16mm  
dont

AMARCORD  
L'AMOUR HUMAIN  
BIDASSES EN FOLIE  
DECADE PRODIGIEUSE  
DESPOTE CRUEL  
DR. FRANCOISE GAILLAND  
FRISSONS  
FUREUR DE VAINCRE  
LA LUNULE  
NADA  
LE PETIT BAIGNEUR  
POURSUITE MYSTERIEUSE  
POUR LE MEILLEUR ET POUR LE PIRE  
REJEANNE PADOVANI  
TETE DE NORMANDE ST-ONGE

Pour vos réservations  
communiquez avec notre agent  
"LES FILMS CRITERION INC."

5800 Monkland  
Montréal, Qué. H4A 1G1  
tél: (514) 487-1400



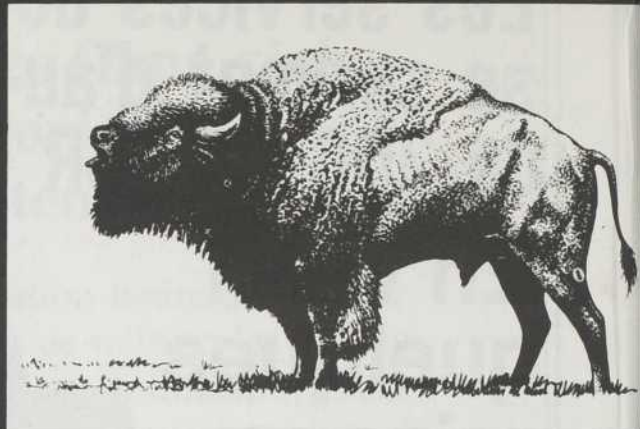
## le cinéma, bien, mais plus que le cinéma



### des films qui ravissent le Bison

... diviser les films en deux: ceux qui sont confortables et ceux qui ne le sont pas: les premiers sont tous abjects, les autres plus ou moins positifs.

Jacques RIVETTE



#### Générique

Les oeuvres qui m'intéressent et me plaisent, les seules qui m'importent, sont celles qui me questionnent, m'agressant ou m'inquiétant assez pour qu'un procès de réflexion soit déclenché, qui m'obligera à mieux découvrir/comprendre l'imaginaire et le désir selon lesquels s'articulent mes idées, mes options, une pratique, une politique — mon vivre.

Ici Walter Benjamin disant Bertolt Brecht: "Un auteur qui n'apprend rien aux écrivains n'apprend rien à personne."

Ici Antonio Gramsci: "Ce qui est exclu, c'est qu'une oeuvre soit belle à cause de son contenu moral et politique, et non pas à cause de sa forme, dans laquelle le contenu abstrait s'est fondu, à laquelle il s'est identifié."

L'exiguité de l'espace ici utilisé me fait décider de proposer des points, des signes, des jalons, des possibles: le discours d'une analyse/critique y sera toujours sous-jacent, jamais tenu. Je choisis de faire de cette page le lieu d'incitations à (avec citations). Je considère la critique inexistante au Québec. Aussi je tente d'inscrire des virtuels, des potentiels, qui engagent le lecteur/spectateur à s'en formuler une, à l'envers, à l'encontre d'une qui n'est qu'usurpatrice, n'ayant pour fonction que reconduire l'idéologie de la classe possédante/dominante, que je combats avec mes moyens minimes mais rigoureux d'intellectuel au sens où l'entendent, l'expliquent et le pratiquent Gramsci et Brecht.

Je parle de moi. Je parle aussi de Jacques Rivette et de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub.

Si Serge Losique propose une rétrospective du cinéma américain indispensable et passionnante au Conservatoire d'Art

Cinématographique (Université Concordia) — un des 4 films pour moi la quintessence du cinéma: "Our daily bread" de Murnau — Robert Daudelin nous offre à la Cinéma-thèque Québécoise une saison avril-mai presque exemplaire, de classiques et de plus hautes pointes du cinéma d'aujourd'hui et de demain.

Dans le texte à propos de Visconti pour "Cinéma/Québec", je limite à "L'amour fou" ce que Rivette détermine pour tout le cinéma d'après 1960. (A l'Outremont les 15 et 16 septembre à 19h. "L'amour fou" version intégrale.) Une seconde vision de "Out 1/Spectre" annule cette réduction. (Une 3e de "Où êtes-vous donc?" redonne pour moi à ce film toute une importance fondamentale que j'avais oubliée, avec Rivette et Straub, Gilles Groulx et Jean-Luc Godard ceux qui pensent et produisent le plus fondamentalement le cinéma d'aujourd'hui et de demain.) Cinéma en train de se faire, qu'improvisent au fur et à mesure les acteurs, à l'intérieur d'une structure très fermement décidée par Rivette: une fiction à partir de "La conspiration des 13" de Balzac, la conspiration une idée d'intellectuels refusant leur aliénation à une société bureaucratique de consommation dirigée, qu'alimentent les accidents de la vie quotidienne, principalement à partir des initiatives de deux jeunes marginaux déclassés. Tensions et sous-jacences, vides et précipitations, décontraction/densités. A travers la ville il y a beautés à déchiffrer bien pioches de celles du "Paysan de Paris" d'Aragon. Le parlé interroge, et s'inscrivent les signes les jamais mieux montrés d'une modernité plurielle, et l'ironie.

Pluriel du cinéma en train de se faire de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub

avec "Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour", "Othon" de Corneille. Déplacement de la représentation, déconstruction pour donner à voir le réel d'une pratique, le procès de production mettant en relief une réflexion sur le Pouvoir, avant tout et au lieu de l'illustration de thèmes l'organisation de défenses, et l'ironie.

Ces lignes sont un exergue aux textes qui suivront. Le mois prochain des propos de Straub.

Une seconde vision me révèle qu'il en faudra bien d'autres avant que ma lecture de "Les yeux..." me suffise.

Aussi, comme en parler, et faire l'amour, travailler, boire du vin rouge au Sancho Panza "en y pensant", lire des analyses fouillant le phénomène sous des angles différents. "Cahiers du cinéma" 193, 200, 223, 224, 241, 258/259, 260/261.

Indications qui incitent à... Ce qu'est la situation cinématographique en 1976 au Québec, on l'évaluera selon qu'on y verra ou non "24 heures ou plus" de Gilles Groulx, "Numéro 2" de Jean-Luc Godard, "Le voyage des comédiens" de Théo Angelopoulos, "Leçons d'histoire", "Introduction à la 'musique d'accompagnement pour une scène de film' de Schoenberg", "Moïse et Aaron" de Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, et qu'une critique "le parle" ou non...

"Lire —

Cette pratique —" Mallarmé

24/4/76

Patrick Straram le Bison ravi

Voilà des années que je n'avais pas vu un épisode d'un téléroman. Quelques côtes fêlées une nuit de Ellada, j'ai regardé un épisode de "La petite patrie" de Claude Jasmin, "Y'a pas d'problème" de Réginald Boisvert, "Avec le temps" de Louise Matteau et Normand Gélinas, "Les Berger" de Marcel Marin (c'est l'auteur d'un téléroman qui compte, le réalisateur complètement accessoire). Récits en tous points identiques. Grotesques et grossiers, affligeants et aberrants, serviles, séniles et sinistres. L'entreprise est tout sauf innocente, aux contenus idéologiques très sûrs. Ce serait ça la vie, ses joies et ses misères, ses problèmes — soigneusement hors l'Histoire. Pas de contradictions, pas d'analyse, pas de questionnement. C'est ainsi que l'on ignorantise un peuple. On le convainc de s'en tenir à la famille et la paroisse, à l'anecdote et quelques sentiments. Entreprise fascinée/fascinante abjecte et particulièrement efficace. DECULTURATION.

Contre ces **propagandes au service** d'un Etat exploitant/oppressant l'immense majorité des femmes et des hommes, luttent opiniâtrément Danièle Huillet et Jean-Marie Straub.

Propos de Straub (je les emprunte à divers "Cahiers du cinéma").

"Il n'y a pas de raison de faire un travail qui est aussi un plaisir, avec les méthodes d'un système qui détruit tout le

travail, et aussi le plaisir." "Si un film ne sert pas à ouvrir les yeux et les oreilles des gens, à quoi sert-il? Mieux vaut renoncer... L'unique chose qu'on peut faire avec un film est de donner des informations et d'ouvrir les oreilles." "Les films des producteurs, ou les produits, sont les mêmes pour chaque individu; les films que nous et d'autres essayons de faire sont des films qui sont différents pour chaque spectateur." "Je crois, ce qu'il faut, c'est une idée. Une idée, mais qui ne soit pas une intention symbolique, ni psychologique. Une idée morale, donc politique." RELIRE. L'élémentaire et l'essentiel sont là.

Dans la catégorie de tous ces films confortables selon Rivette et selon Straub pornographiques, il faut bien ranger les dernières productions québécoises. "**Chanson pour Julie**" de Jacques Vallée, à la fois le plus carrément naïseux et le plus carrément phalloréactionnaire. "**Jos Carbone**" de Hughes Tremblay, ou comment détruire un propos intéressant avec de belles images. "**La piastre**" de Alain Chartrand, le plus juste mais tout en superficialité (voir article de Yves Lever dans "Cinéma/Québec" 41). L'art culinaire, que dès 1930 dénonçait Brecht, est en 1976 plus florissant que jamais au Québec, ce pays par excellence des livres de recettes.

Le seul film québécois fondamental que j'ai vécu en ce printemps de pluies et de

gels: "**Les enfantômes**" de Réjean Ducharme (que j'ai pu m'acheter après avoir gagné 68 dollars à Loto-Perfecta, le 4 et le 6 dans ma combinaison), beau comme une musique des Grateful Dead ou la boxe de Muhammed Ali. Le livre vaut par la spécificité de son discours, **moral/différent**, qui renvoie à un vivre le plus dense et le plus intense. Truculence et tendresse, génétismes et gyroscopies. Le questionnement sans cesse de l'écriture dans le mouvement même de sa production. "Déplacement" du langage, sa ré-invention afin qu'il soit vraiment celui du **corps** qui le **parle**: tout ce qu'il n'y a pas dans les téléromans et les films précités. S'il est un Rabelais de la modernité, bien que Philippe Sollers ait la prétention de l'être, c'est Réjean Ducharme. "Le mon dentier doit être mis au courant, et prendre un choc!" "Je voulais toucher, je touchais, un poing sait tout."

Mon ami Jimmy Garrison est mort d'un cancer aux reins, le contrebassiste de Coltrane, de nuits mémorables ensemble au temps du Jazz-Hot du Casa Loma.

Une très grande actrice québécoise, Denise Pelletier est morte.

Après Holger Meins (Huillet et Straub lui ont dédié "**Moïse et Aaron**"), ils ont tué Ulrike Meinhof.

Vivre...

26/5/76

Patrick Straram le Bison ravi

La prétention des pantalonnades grivoises des Seria, Tachella & Co. ou la suffisance des prétentions métaphysiques calculées au compas et à la trique de Werner Herzog, l'artificiel et l'hypocrite des fabrications mégalomaniaques des Altman, Scorsese & Co. ou la désolation des films abusivement dits érotiques (le pornographique est uniquement de n'être pas érotique), voilà qui me fait considérer comme principal de reparler brièvement d'un des plus grands moments cinématographiques qui soient.

"**A Star Is Born**", que présentait le Conservatoire d'Art Cinématographique de l'Université Concordia.

Il semble s'agir d'un monumental numéro de cabaret, au mieux d'une comédie musicale qui ne le serait pas vraiment. En soi, ce spectacle est éblouissant et bouleversant. Mais il s'agit d'un film qui met en scène le cinéma qui met en scène des acteurs qui mettent en scène la femme. Sans qu'un instant le spectacle cesse d'éblouir et de bouleverser. Grâce à une Judy Garland magistrale (et l'est aussi James Mason), l'actrice/la femme jamais à ce point dans son entièreté. Grâce à une mise en scène d'une rigueur magnifique: le découpage, qui contient le montage, structure un récit où le spectacle peut atteindre à son paroxysme, et qui fait s'articuler progressivement une critique

la plus sûre, plans d'ensemble indiquant les situations et événements, et gros plans manifestant les personnages et émotions, fouillis démentiels propres à l'action, et flashes, signes d'une précision irréfutable. Un fait-divers devient une tragédie grecque parce que le filme ainsi Cukor, cinéaste américain qui filme l'Amérique, pas ses clichés, sa dialectique. La mesure est juste, qui dévoile dans ses contradictions la tentative du rapport à l'autre dans l'exposé de narcissismes obsédés/obsédants, "obligés": ou il n'y aurait pas ce spectacle, ni l'Amérique, qui l'oblige. Facticité démente: un réel sans réplique (c'est ça le cinéma, et plus). On voit naître une star, et la mort au travail. (Dialectique à son comble: Judy Garland joue l'envers de son être: James Mason, c'est elle.) Il faut citer ici Jean Domarchi, dans le livre duquel ("**Cukor**", coll. "Cinéma d'aujourd'hui" 33/ éd. Seghers) il y a quelques élucubrations bien domarchiantes, mais surtout toute une démarche bien proche de la critique telle que je la comprends: "Cukor a le scrupule d'un documentariste, du chasseur d'images qui recherche le fait vrai, et le sens de la mise en place, c'est-à-dire de la théâtralisation acceptable au cinéma. Il sait donc admirablement concilier les contraires et c'est en ce sens qu'il a fait éclater les cadres traditionnels du ciné-

mettant en scène la femme, la femme américaine, la femme avec le capitalisme, le grand problème des Etats-Unis, et par là la critique questionne cet américain "way of life" dans ce qu'il a de plus... critique. Dont est inséparable le spectacle. Et j'en sais peu, de spectacles et de réels, aussi éblouissants et bouleversants.

Que les spectateurs de "**The Exorcist**" ou "**Jaws**" ne comprennent rien à tout ceci, c'est précisément ce qui est voulu (comme est voulue l'expédition d'une population aux périphéries d'une ville, aux fins de consommation et aux fins politiques qu'on sait). Mais les "critiques", s'ils faisaient leur **métier**? Il n'y en avait aucun à Concordia le 28 juin dernier pour "**A Star Is Born**".

Charles Bitsch: "Avec "**A Star Is Born**", le cinémascope est né." Précisément. Et qu'en reste-t-il, dans l'usage qu'on en fait aujourd'hui, une pratique qui est aussi une idéologie?

Un film remarquable, de réflexions marxistes que provoque Goya: "**Le coeur de l'Espagne**" de Jean Créach.

Ah! dans "**Le chant de la terre**" de Gustav Mahler ma Christa Ludwig...

4-6/9/76

Patrick Straram le Bison ravi

# CRITIQUES

## Cadavres exquis

Un film italo-français réalisé par Francesco Rosi. **Scénario:** Francesco Rosi, Tonino Guerra et Lino Jannuzzi d'après le roman "Il Contesto" de Leonardo Sciascia. **Images:** Pasqualino De Santis, **Musique:** Piero Piccioni, **Montage:** Ruggero Mastroianni, **Directeur artistique:** Andrea Crisanti, **Assistant directeur:** Gianni Arduini, **Interprètes:** Lino Ventura, Tino Carraro, Max Von Sydow, Fernando Rey, Alain Cuny, Renato Salvatori, Charles Vanel.

**Producteur:** Alberto Grimaldi, **Production:** Produzioni Europee Associates Film, **Caractéristiques:** Couleur, 35 mm, **Durée:** 110 minutes. **Distributeur:** United Artists.

Francesco Rosi est l'auteur d'un très grand film: **Salvatore Giuliano** (1961). Depuis ce temps, il ressasse le même modèle. Plus le "remake" est proche de l'original (cf.: **L'Affaire Mattei**, 1972) plus le film est réussi, mais plus il est loin de l'original (cf.: **Cadavres exquis**), plus le film est raté.

En 1961, de nouveaux cinéastes (Rosi en tête, mais aussi Ermanno Olmi, Vittorio De Seta et quelques autres) se présentent comme la relève de l'école néo-réaliste agonisante. Dans le prolongement de celle-ci, ces cinéastes veulent enraciner davantage leurs constats. Ils iront vers des identifications régionales de l'exploitation sociale et humaine du peuple italien. Mais, qu'en est-il aujourd'hui, en 1976, de ces cinéastes, de leurs films précis, de leurs dénonciations corrosives??? Bien peu selon moi si l'on considère l'exemple de **Cadavres exquis**. Revenons encore à 1961...

Il y avait une hypothèse de base au film **Salvatore Giuliano**: l'ambiguïté du réel est un aspect du réel. Certains cinéastes du néo-réalisme (en particulier Rossellini) ont décrit l'Italie d'après-guerre dans cette perspective: la vérité ne se cache pas derrière les apparences, elle s'y trouve incorporée. Mais il appartenait aux cinéastes du second néo-réalisme d'approfondir cette question des niveaux de l'apparence. La perspective de Rosi consistait à vouloir mettre en lumière des mécanismes bien identifiés des pouvoirs en place, tout en respectant la complexité vivante de ces pouvoirs. C'était déjà beaucoup. Mais, en plus dans **Salvatore Giuliano**, Rosi réussissait à faire faire aux spectateurs une synthèse historique personnelle, basée sur une lecture à la fois émotive et rationnelle des événements présentés. Donc, même si une des prémisses consiste à poser que le réel est ambigu et à le décrire comme tel, il

importait pour Rosi que le spectateur ait une meilleure compréhension des mécanismes du pouvoir. Le spectateur vivait une expérience de compréhension historique d'événements très complexes, mais le film proposait une "méthode" pour déchiffrer cette histoire et, partant, l'Histoire en général. Ce trait se réalisait en particulier par l'utilisation du rapport procès/événements, c'est-à-dire le rapport entre ce que les acteurs des événements disent au Procès et les images d'autre part de ces événements eux-mêmes. Au total, répétons-le, le spectateur comprenait **mieux** la Sicile et les diverses forces en présence dans ce pays (Mafia, carabinieri, propriétaires terriens, entre autres).

Ce long préambule nous semblait nécessaire pour expliquer le "modèle original" et pour constater que **Cadavres exquis**, aux niveaux que nous venons d'identifier, en est presque l'antithèse. Si les prémices de **Cadavres exquis** sont à peu près les mêmes que ceux de **Salvatore Giuliano** (à savoir, le réel est ambigu, le pouvoir est diffus, il faut comprendre l'Histoire), les résultats ici ne nous semblent pas aussi heureux.

Premièrement, qu'en est-il dans **Cadavres exquis** des identifications et des dénonciations précises des divers pouvoirs en place? Pas grand chose selon nous. Bien sûr, Rosi nous présente quelques représentants de certains pouvoirs: la magistrature, le parti au pouvoir, le parti communiste dans l'opposition. Mais la nature et la force exacte de ces pouvoirs sont-elles jaugées? Bien au contraire, il nous apparaît que du début à la fin du film, à mesure que progresse l'enquête de l'inspecteur Rogas (Lino Ventura), il y a un obscurcissement progressif. A la fin du film, je ne peux pas porter de jugements éclairés sur la valeur réelle des pouvoirs en place. Qui est progressiste, qui est réactionnaire? Je peux prendre parti, mais à partir de préjugés. Puisque les préjugés sont très souvent fondés sur un manque de connaissances, il importait que **Cadavres exquis** me donne des connaissances justes et suffisantes pour pouvoir établir mon jugement sur des bases assez solides. Si, effectivement, la réalité est complexe, si le plus souvent le Pouvoir est diffus dans ses manifestations, il importe par ailleurs que le spectateur, lui, ne sorte pas du cinéma avec encore plus de notions confuses. Les mass-média entérineront à journée longue nos préjugés; je pense qu'il y a lieu de souhaiter de nouveaux objets culturels (peut-être une toute nouvelle culture) qui nous permettront d'échapper à nos ornières.



Lino Ventura, un inspecteur de police dans **Cadavres exquis**

Ce qui nous conduit à dire que, deuxièmement, ce film ne nous permet pas une lecture historique des événements. Le récit de **Cadavres exquis** tient davantage de la fable; celui de **Salvatore Giuliano** tient davantage de l'épopée. Dans **Cadavres exquis**, le temps et l'espace ne sont pas définis. Tout le monde se doute bien qu'il s'agit de l'Italie, du parti démocrate-chrétien, etc. Mais comme pour **Réjeanne Padovani**, il appartient aux spectateurs de mettre des noms, un moment et des lieux précis. Cette attitude est intéressante. Mais elle n'est pas de nature à permettre une insertion de la culture dans l'histoire, et vice-versa. Ainsi, à quoi renvoie exactement le "La vérité n'est pas toujours révolutionnaire" prononcé par un communiste à la fin du film? (On pourra se reporter au no 181 de la revue **Positif** pour lire un dossier très éclairant à ce sujet; il s'agit des réactions de la critique italienne). Il faut, selon nous, donner aux spectateurs des outils pour bien lire, situer, nommer les divers protagonistes de sa société. Encore une fois, je citerais **Salvatore Giuliano** comme exemple probant de ce travail d'inscription d'un produit culturel dans une histoire bien concrète (cf.: le travail préparatoire d'enquête fait par Rosi en Sicile; son choix de personnes ayant vécu les événements pour être les acteurs du film; à la fin, la projection de son film aux habitants de Montelepre pour vérifier si son travail était juste).

Qu'en est-il, en dernier lieu, dans **Cadavres exquis** de ce désir que créait **Salvatore Giuliano** de comprendre, d'être historien en même temps que Rosi? Pour créer ce désir, il y avait un habile dosage d'éléments émotifs et d'éléments rationnels, d'éléments lyriques et d'éléments réalistes. A ce niveau, selon nous, il n'y a presque plus rien dans **Cadavres exquis**. Parce qu'il faut, en même temps que l'on crée le désir de comprendre, l'alimenter d'éléments concrets. Il faut créer le feu, mais fournir aussi le bois. Or, si **Cadavres exquis** grâce au talent indéniable de Rosi réussit à produire un bon nombre d'étincelles, il ne peut produire de feu parce qu'il ne donne pas aux spectateurs un combustible suffisamment riche. Alors, quel est donc ce combustible qui faisait si bien fonctionner d'autres mécaniques de Francesco Rosi (parce qu'il faut bien rappeler que depuis **Salvatore Giuliano** les pièces sont pratiquement toujours les mêmes)? Ce combustible riche, si rare, c'est la présence de la collectivité italienne: le peuple italien, ses paysages, sa culture. Or, que trouve-t-on dans **Cadavres exquis**? ... Lino Ventura. Le stéréotype

du policier intègre, solide, très lucide par rapport à son métier, mais très naïf ici par rapport à la politique.

C'est lui qui, dans ce film, aspire toute la vie. Tout au long du film c'est à partir de Rogas-Ventura que l'on tente de faire des synthèses, de formuler des jugements, de lire l'Histoire. A ce niveau, parce que Rosi est un cinéaste professionnel, intelligent, il se produit, nous l'avons noté, des étincelles. Mais l'intérêt et la force des films réussis de Rosi tiennent à ce que ceux-ci réussissent à dénoncer les pouvoirs en place tout en nous laissant sentir la présence sourde mais certaine de la collectivité italienne. Rosi ne propose jamais de solutions comme telles, mais il est bien suffisant que ses meilleurs films prolongent dans une forme dynamique, suscitant une participation critique, certains dynamismes sociaux. Je constate que ses meilleurs films sont ceux où il met en scène le peuple (celui de la Sicile pour **Salvatore Giuliano**, celui de Naples pour **Main basse sur la ville** (1963) et, à un moindre niveau, celui qui manifeste ses sentiments d'admiration à l'égard de Mattei). Faisant ces films, Rosi contribuait à un renouvellement de la culture (cinématographique et générale).

**Cadavres exquis** ne met pas en scène des dynamismes sociaux, mais bien plutôt le mythe Ventura et quelques tics propres à Rosi. Peut-être que le cinéma italien a maintenant, de nouveau, besoin d'une relève qui nous parlera de la vie (du peuple) d'Italie. Cela vaut toujours mieux que de nous entretenir de "cadavres", aussi "exquis" soient-ils.

Pierre Pageau

## L'honneur perdu de Katharina Blum

Un film d'Allemagne de l'ouest de Volker Schloendorff. **Scénario:** Volker Schloendorff et Margarete Von Trotta d'après un roman de Heinrich Böll. **Images:** Jost Vacano. **Musique:** Hans Werner Henze. **Son:** Klaus McKelt, Willi Schwadorf. **Interprètes:** Angela Winkler, Dieter Laser, Heinz Bennent, Hannalore Hoger, Mario Adorf, Harald Kuhlmann.

**Producteurs:** Eberhard Junkersdorf, Willi Benninger. **Production:** Paramount-Orion/ Bioskop-Film/Munich/1975. **Caractéristiques:** Couleur, **Durée:** 104 minutes.

Dans la veine, dans l'esprit de dénonciation, et en utilisant les mêmes procédés dramatiques que les films à

sujet politique (ceux de Rosi, de Damiani, Costa-Gavras, etc.), **L'honneur perdu de Katharina Blum** vient mettre en évidence le rôle de support de la presse à scandales aux côtés des pouvoirs policiers et politiques réactionnaires.

Schloendorff, à la suite du romancier Böll dont il adapte le récit, adopte le point de vue de la victime, reliée "comme par hasard" au drame.

Le cadre: une grande ville allemande (Cologne) exemplaire de tout le pays. Les forces de droite, fascistes et néo-nazies y reprennent de la force avec l'aide d'une police bienveillante et surtout, ce que le film va montrer, d'une presse à scandale qui manipule les émotions de la masse en vue de la distraire des enjeux importants et de lui faire accepter les mesures de répression sur ceux qui osent proposer d'autres voies politiques et parler de liberté.

Par hasard (vrai celui-là), Katharina Blum rencontre dans un "party" de carnaval un objecteur de conscience-déserteur de l'armée (en emportant la paye du régiment) soupçonné de faire partie d'un groupe d'activistes (on dit toujours "terroriste" dans ces cas-là...) et elle passe la nuit avec lui. Au matin, elle est arrêtée et soumise à un interrogatoire serré de la police. Et là, ce n'est plus un hasard si le journaliste-vedette du **Journal** (auquel les Allemands donnent un nom bien précis, mais chaque pays a le sien) fouille sa vie privée et celle de ses proches, échange des informations avec le commissaire de police, travestit les faits et en invente d'autres (mentez, mentez, il en restera toujours quelque chose...) et monte une charge contre Katharina devenue une terroriste au "socialisme mal digéré", une dégénérée hypocrite, bourreau de sa mère et de son ex-mari, traître à tout son entourage, etc...

Exacerbée, Katharina Blum (est-ce un hasard, ce nom juif?) va se venger en assassinant le journaliste. Mais ce geste désespéré ne servira qu'à renforcer le système puisqu'au journaliste on fera des funérailles ressemblant à celles d'un chef d'état et ce sera l'occasion pour un spectaculaire plaidoyer sur la "liberté de la presse".

Jusque là assez réflexif, car centré surtout sur le visage observateur, mais silencieux, de Katharina, le film perd toutefois de son impact en s'achevant aussi spectaculairement.

Reste cependant le dernier texte écrit sur l'écran: "... toute ressemblance avec certaines pratiques journalistiques n'est pas accidentelle, elle est **inévitable**". Aux Québécois comme à bien d'autres, ça devrait donner à penser...

Yves Lever

**JAMAIS PLUS TOUJOURS, un film de Yannick Bellon avec Bulle Ogier.**

Du cinéma rare, spécial, particulier qui captive par sa différence. Yannick Bellon emprunte en effet avec cette réalisation une voie où le cinéma contemporain ne s'est presque jamais aventuré. Il y a bien eu Resnais au début mais c'est tout. Cette voie c'est celle des objets, leur mémoire et leur vie précieuse façonnées par le temps et les êtres qui, contrairement aux choses, ne font que passer. Yannick Bellon doit être considérée comme un des auteurs les plus personnels et les plus importants du cinéma français d'aujourd'hui.

**AU BOUT DE MON AGE, un film de Georges Dufaux.**

Dufaux, c'est sûr, aurait pu porter à l'écran un couple de vieux moins fortuné. Mais n'exigeons pas d'un cinéaste qu'il rende compte de tout dans un même film. Sa réalisation, même si elle bascule par moments dans une sentimentalité un peu lourde, témoigne avec une grande justesse des manques importants de notre système social face au troisième âge. Dufaux aurait pu aussi filmer des spécialistes qui auraient analysé pour nous le système et décelé ses failles. Il a choisi de nous faire prendre conscience des problèmes à travers l'expérience du vécu. C'est ce choix qui fait de **Au bout de mon âge** non pas un simple reportage sur pellicule, mais du cinéma direct qui sait forcer l'individu et la collectivité à répondre aux questions posées.

**L'ARGENT DE POCHE, un film de François Truffaut.**

Il est évident que cette réalisation est en continuité parfaite avec la thématique de Truffaut, qu'on y reconnaît l'intérêt du cinéaste pour l'enfance, intérêt qu'on constatait dès **Les 400 coups**, son premier long métrage, qu'on y retrouve aussi une musi-

que de Trenet comme dans **Baisers Volés**, la passion du cinéma comme dans **La Nuit américaine**, la vie débordante des cours intérieures comme dans **Domicile conjugal** et à travers tout cela un souffle de tendresse qui est vite devenu la marque de Truffaut. Mais n'est-il pas évident aussi que cette réalisation est un peu trop gentille, un peu trop "cute" et que par conséquent Truffaut côtoie dangereusement ce cinéma français confortable qu'il dénigrait avec véhémence à la fin des années cinquante?

**LE LOCATAIRE de Roman Polanski avec Roman Polanski et Isabelle Adjani.**

Ce film est inutile: Polanski ressort en 1976 sa marchandise des années soixante. En effet la paranoïa du personnage principal se modèle sur celle du personnage de **Répulsion** et l'environnement, celui de la conciergerie, fait tout de suite penser à celui de **Rosemary's Baby**. Comme **Frenzy** d'Alfred Hitchcock, ce film constitue une sorte d'anthologie un peu trop consciente des tics les plus commerciaux de son auteur. Après **Chinatown** qui avait marqué un début de renouvellement et qui débouchait sur une pertinence sociale, la déception est grande!

**L'INCORRIGIBLE, un film de Philippe De Broca avec Jean-Paul Belmondo et Geneviève Bujold.**

Belmondo étourdit dans ce film: il n'arrête pas un seul instant, changeant constamment de costume, de personnage et d'attitude. Il faut y voir cependant plus qu'une simple volonté d'épater la galerie. Il y a un peu de ça, c'est vrai, mais il y a plus aussi. De Broca a amené Belmondo à mettre le paquet, à exagérer et par là-même à caricaturer son jeu habituel, mettre en évidence ses manies d'acteur et par conséquent se moquer un peu de lui-même. Cette démysti-

fication amorcée de **Bebel** par Belmondo constitue le véritable intérêt du film.

**LA DERNIERE FEMME, un film de Marco Ferreri avec Gérard Depardieu.**

Chauvinisme mâle, domination sexuelle de l'homme, castration, voilà les thèmes à la mode que véhicule le dernier film de Ferreri. Mais la réalisation effectuée une telle réduction de ces thèmes que l'ensemble du propos devient d'une banalité simpliste. Ferreri tente de camoufler cette banalité par une prétention moralisatrice qu'on lui connaît bien et par le caractère excessif de son personnage principal, mais c'est en vain.

**OBSESSION, un film de Brian De Palma, avec Cliff Robertson et Geneviève Bujold.**

Dans ce film, c'est la majesté et l'ampleur vigoureuse des mouvements de caméra qui captivent. Le problème c'est qu'ils n'intéressent que pour eux-mêmes sans renvoyer à l'intrigue à laquelle ils se superposent d'une façon délirante. La coïncidence entre le propos et la manière baroque qui avait si bien fonctionné dans **The Phantom of the Paradise**, est ici tout à fait inexistante.

**LA GRIFFE ET LA DENT, un film de François Bel et Gérard Vienne.**

Ce documentaire voit les animaux de la jungle de près. On ne les a jamais vu d'aussi près. Tellement qu'on se rend compte qu'on les connaît mal ou pas du tout. Grâce à un appareillage technique très poussé, les réalisateurs ont pu filmer les animaux la nuit. Si pendant le jour, les bêtes paraissent sensuellement sous la chaleur du soleil, la nuit froide et d'une épaisseur d'encre les secoue et les agite: c'est le temps et le lieu d'une violence insoupçonnée, de la terreur, de la griffe, du bec et de la dent. Les plus forts se-

ront chasseurs, les plus faibles chassés. Comme chez les hommes.

**LE BON ET LES MECHANTS, un film de Claude Lelouch, avec Jacques Dutronc et Marlène Jobert.**

Combien de fois faudrait-il répéter à Monsieur Lelouch qu'il réussit mieux des films moins ambitieux, plus intimes, où il ne cherche pas à formuler une philosophie à rabais: des films comme **Le chat et la souris**, **La bonne année**. Dans **Le Bon et le méchants**, Lelouch ennuie par une prétention qui cache mal un vide béant.

**MARATHON MAN, un film de John Schlesinger, avec Dustin Hoffman, Laurence Olivier, Marthe Keller.**

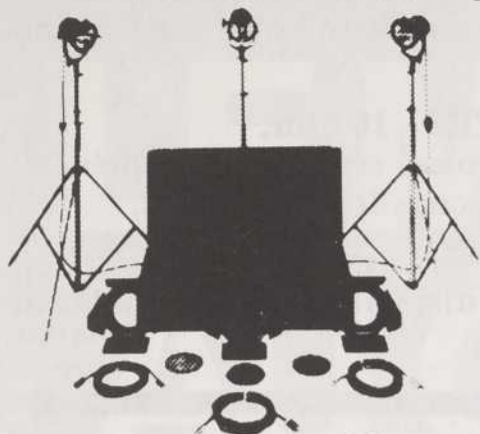
Dans cette intrigue qui mêle un étudiant en histoire à d'anciens nazis et des enquêteurs gouvernementaux, il faut reconnaître que Schlesinger réussit à créer des moments de tension insupportable et de troublante anxiété auxquels Dustin Hoffman et Laurence Olivier confèrent tous deux une force nerveuse rarement égalée. Mais constatons toutefois que Schlesinger semble de plus en plus fasciné par une violence ambiguë dont la pertinence ne pourrait être que commerciale.

**LUMIERE, un film de Jeanne Moreau, avec Jeanne Moreau, Lucia Bose, Francine Racette et Caroline Cartier.**

Lumière sur la vie de quelques actrices, mais surtout lumière sur quelques femmes à l'image de toutes les autres, leurs sourires, leurs tristesses, les moments insaisissables mais saisis quand même qui font non pas la vie mais bien leur vie, et, au milieu de tout cela, lumière sur leurs hommes, ceux qu'elles aiment, ceux qu'elles voudraient fuir. Voilà l'éclairage intime et fluide que Jeanne Moreau propose dans ce film empreint de sa tendresse, sa sensibilité et sa sensualité toutes féminines.

# DU NOUVEAU

de Mole Richardson  
le Molequartz de 1,800 watts  
Le "Teenie-Weenie-Mole Kit"  
Un ensemble d'éclairage complet.



Ne laissez pas le nom "teenie-weenie" vous faire peur, ce n'est que la façon utilisée par Mole Richardson pour tout unifier.

- o 3-minuscules molequartz
- o 3-écrans de lumière à 4 directions
- o 3-"moleadura Scrim" simples - écrans en acier inoxydable
- o 3-câbles rallonges de 15 pieds
- o 3-trépieds légers "molepac"
- o 1-coffret de transport
- o Un projecteur spot commandé par un bouton à l'arrière de la lampe
- o Teenie-Weenie - les lumières qui font vraiment le point.

Le nouvel ensemble "Teenie-Weenie-Mole Kit", un nom important dans l'éclairage.

Pour plus de renseignements, veuillez écrire ou téléphoner à:



**ALEX L. CLARK CO. LTD**  
Toronto - Montréal - Calgary  
Toronto - Téléphone (416) 255-8594  
30, Dorchester Avenue

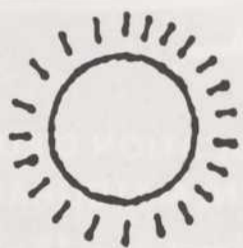


Salle de montage 16mm avec Steenbeck 928, 2 écrans, compteur et chercheur électronique. Disponible à l'heure, à la journée ou à la semaine, jour et nuit.  
**Bas prix. 463-2030. S.P.A.V. INC.**



## SERVICES CINEMATOGRAPHIQUES PROFESSIONNELS

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



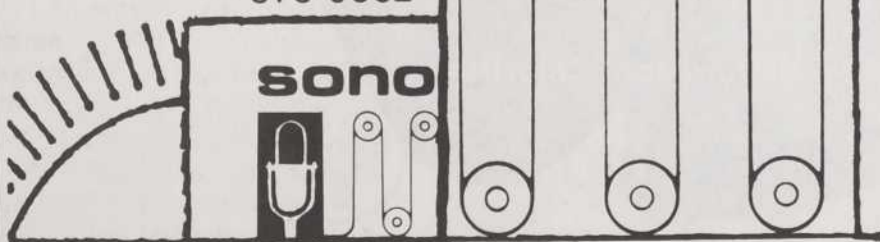
**BIENTÔT!**

1500 PAPINEAU

**lab INC.**

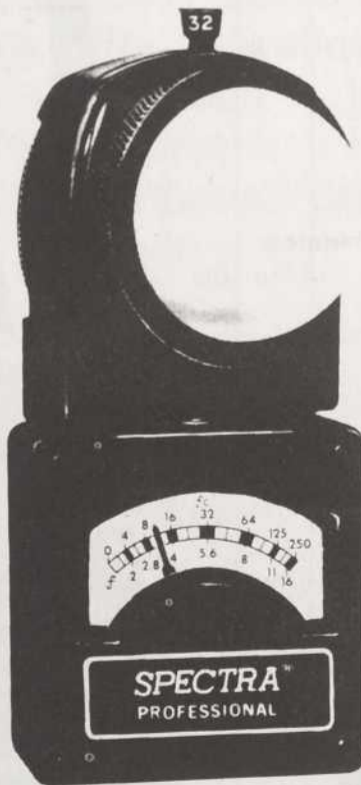
1070 BLEURY  
- 878-9562

**sono**



**DE MIEUX EN MIEUX**

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



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

Pour de plus amples renseignements, téléphonez ou écrivez à:



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

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

**Grafart Inc.**  
395, rue Dowd  
Montréal, Qué.  
Tél. 866-9821

**G. Paquin**

lettrage pour  
courts et longs  
métrages,  
diaporamas,  
films fixes,  
sous-titrages, etc.

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



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



Service de Cinémathèque Moderne  
Modern Talking Picture Service

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

**FILMS GRATUITS - 16 mm.**

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

**Catalogue complet disponible sur demande.**

Michèle Allard, gérant



**LOCATION D'ÉQUIPEMENT  
CINÉMATOGRAPHIQUE**

Caméras - 16 et 35 mm.

**Eclairage**

- Mole Richardson  
et Colortran

**Son - Nagras et microphones**

**Générateurs**

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

**Studios de Son**

**REPARATION**

Caméras et lentilles - 16 et 35mm.

**VENTE**

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

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

# LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

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

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

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

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



BELLEVUE *Pathé*

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

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

Bibliothèque nationale, Périodiques  
1700 St-Denis (s.p.)  
Montréal, Québec  
H2X 3K6

# IMAGES de la création

L'ONF participe au  
Festival international du cinéma d'animation  
Ottawa '76 par:

une rétrospective de films d'animation  
le mardi 10 août, de 15 heures à 17 heures

une exposition sur l'histoire de l'animation  
au foyer du Centre national des Arts

des films en compétition

**Au Centre national des Arts, du 10 au 15 août**

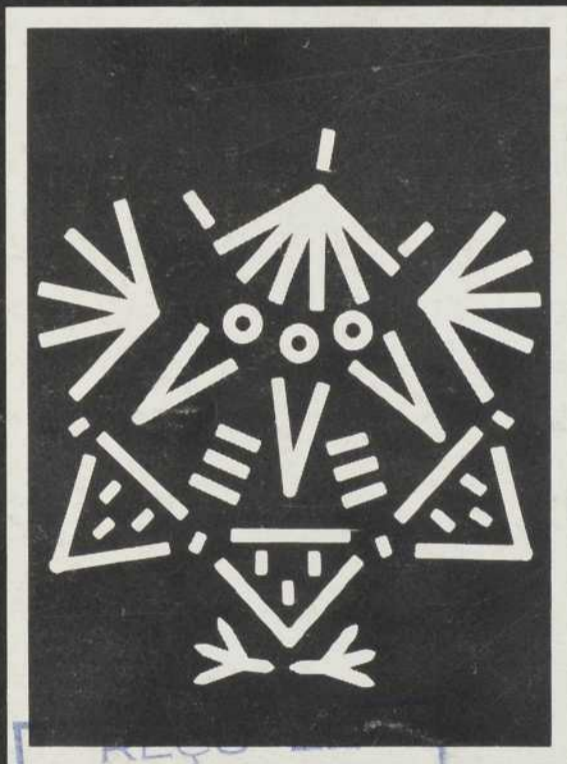


Photo tirée du film  
**LE MERLE** de Norman McLaren

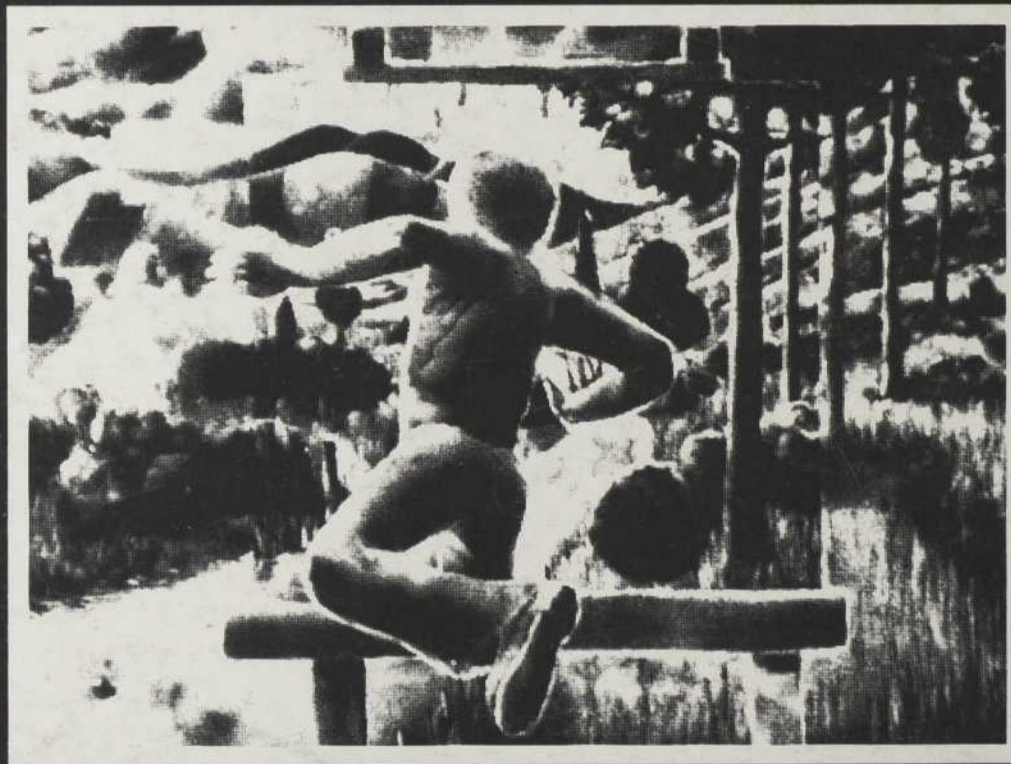


Photo tirée du film  
**LE PAYSAGISTE** de Jacques Drouin



Office  
national du film  
du Canada

National  
Film Board  
of Canada