

ER
-841

TS

cinéma québec

NO 49

\$1



LE QUÉBEC AU FESTIVAL DE CANNES

mesdames
et
messieurs,
la
fête!



**Le cinéma
du Québec
est en vogue.**

La Direction générale
du Cinéma du Québec
s'associe à l'industrie
du film pour la promotion
des talents du Québec
à travers le monde.

Nous sommes présents:

Au XXXème Festival International du
Film de Cannes, Hôtel Carleton, suite 116



Gouvernement du Québec
Ministère des Communications

Direction générale du cinéma

360, rue McGill, Montréal, Québec H2Y 2E9
Tél.: (514) 873-2205 Téléx: 01-20441

cinéma québec

No 49 (volume 5, no 9)

Direction: Jean-Pierre Tadros. **Comité de rédaction:** Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros. **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**

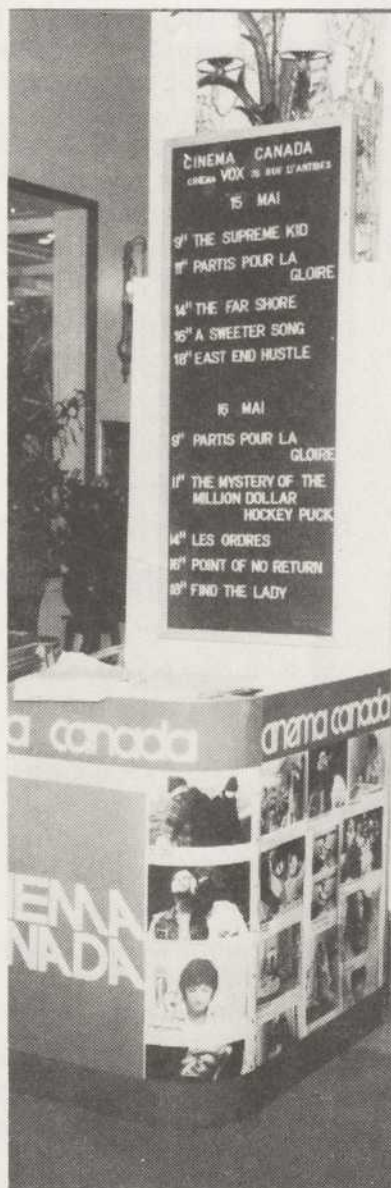
sommaire

Photo couverture:
Monique Mercure et Marcel Sabourin dans
"J.A. Martin, photographe" de Jean Beaudin.

La ruée vers Cannes

Une fois de plus, ce sera la ruée vers Cannes pour bien des Québécois oeuvrant dans le monde du cinéma. Pendant deux semaines, fin mai, ils seront sur la Côte d'Azur, essayant de faire connaître, de promouvoir, de vendre aussi notre cinéma au reste du monde. Et ils s'apercevront, une fois de plus, que le cinéma québécois n'est pas très "commercial", même si l'intérêt que lui portent les acheteurs étrangers semble augmenter d'année en année.

Il faut dire que *le Canada sait faire*, pour reprendre un slogan de la première heure. Une délégation imposante (mais pas plus nombreuse qu'il le faut), une efficacité qui repose sur quelques années d'expérience, et un matériel plus rodé à la vente (catalogue, vidéocassettes, etc.): tout est fin prêt. Mais cette année, une nouveauté aussi: le Québec sera là et *apprendra à faire*. Pour la première fois, le festival de Cannes accueillera une délégation québécoise. Elle est dirigée par Michel Brûlé, directeur général de la Direction générale du cinéma (DGCA). L'institut québécois du cinéma sera aussi là. Et ne doutons pas que tout le monde saura mettre à profit ces deux semaines pour essayer d'y voir un peu plus clair dans les rouages du marché international du film.



Il faut juste espérer que ce beau monde ne reviendra pas au Québec avec de grandioses idées sur ce que pourrait être un cinéma québécois "international". Plusieurs autres, avant eux, s'y sont cassés le nez. Laissons nos créateurs créer. C'est-à-dire, donnons-leur les moyens. Quant au reste, faisons leur confiance: les Jean Beaudin, Jean-Pierre Lefebvre, Robin Spry *savent faire*, eux.

5 Québec/Canada à Cannes

9 Marcel Sabourin à l'assaut de Cannes

13 En Première 3: Jean-Pierre Lefebvre "Le vieux pays où Rimbaud est mort"

30 "Ethnocide" de Paul Leduc, une critique de Michel Euvrard

35 Robin Spry, cinéaste anglophone

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 (10 numéros):

Québec/Canada: \$8.00

Etudiants: \$7.00

Compagnies, institutions: \$10.00

Etranger: \$10.00

Tarifs spéciaux pour les abonnements groupés ou les achats en bloc de numéros de la revue. Anciens numéros disponibles sur demande.

Volumes reliés:

volume 1: \$15.

volumes 2; 3 et 4: \$12 chacun

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
Librairies: (514) 272-1058

**Du 21 au 25 septembre 1977
au Conservatoire
d'art cinématographique**

participez au

PRIX DECERNES AUX MEILLEURS FILMS

● *Premier prix pour le gagnant de toutes catégories:
"PRIX NORMAN MCLAREN"*

● *Prix pour les productions en 35mm/16mm*

FICTION	Un grand prix
DOCUMENTAIRE	Un grand prix
ANIMATION	Un grand prix
EXPERIMENTAL	Un grand prix

● *Quatre autres prix alloués au mérite d'après
les possibilités suivantes:*

MEILLEUR REALISATEUR
MEILLEUR DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE
MEILLEUR SCENARIO
MEILLEURE ACTRICE
MEILLEUR ACTEUR
MEILLEURE BANDE SONORE
MEILLEURE MUSIQUE
MEILLEUR MONTAGE

**NEUVIEME
FESTIVAL
DU FILM
ETUDIANT
CANADIEN**

Tous les films devront être reçus au plus tard le 12 août 1977

Tout renseignement supplémentaire,
ainsi que les bulletins d'inscription
peuvent être obtenus en s'adressant au:

**Neuvième Festival du Film Etudiant Canadien
Conservatoire d'art cinématographique
1455 ouest, de Maisonneuve
Montréal, Québec
H3G 1M8**

Téléphone: (514) 879-4349 ou 879-7285

QUÉBEC / CANADA À CANNES

En compétition

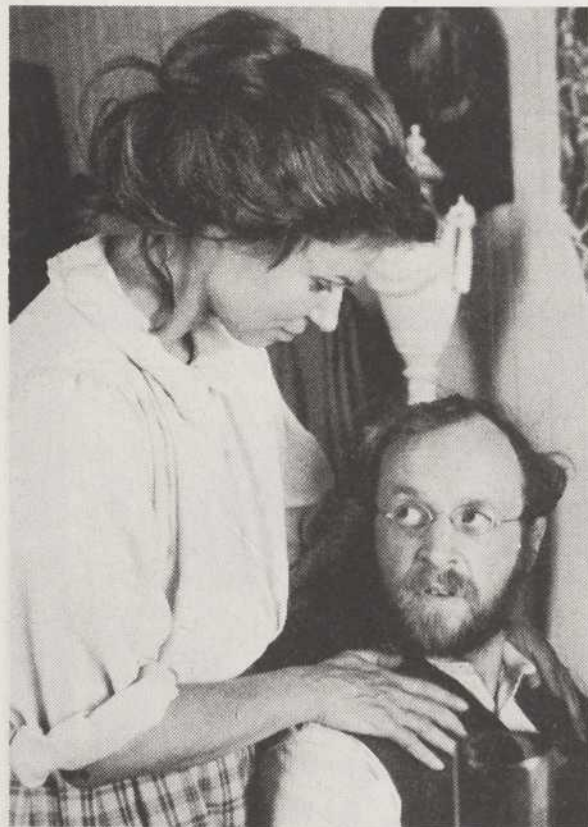
J.A. Martin, photographe

couleurs 35mm 101 minutes 13 secondes

Un film de Jean Beaudin. **Producteur:** Jean-Marc Garand. **Scénario:** Marcel Sabourin, Jean Beaudin. **Images:** Pierre Mignot. **Montage:** Jean Beaudin, Hélène Girard.

Interprètes: Monique Mercure, Marcel Sabourin, Luce Guilbault, Denis Drouin, Marthe Thierry, Denise Proulx, Jean Lapointe, Yvon Canuel, Guy L'Ecuyer, Paul Berval, Pierre Gobeil, Ernest Guimond, Yvon Leroux, Henry Ramer.

Société de Production: Office National du Film. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** Office National du Film, Division Commerciale, C.P. 6100 Montréal, H3C 3H5, Canada. Tél: (514) 333-3333. Telex: 05826680.



Le vieux pays où Rimbaud est mort

couleurs 35mm 113 minutes

Un film de Jean-Pierre Lefebvre. **Producteur:** Marguerite Duparc Lefebvre, Hubert Niogret. **Scénario:** Jean-Pierre Lefebvre, Mireille Amiel. **Images:** Guy Dufaux. **Musique:** Claude Fonfrede. **Son:** Jacques Blain. **Montage:** Marguerite Duparc Lefebvre, Christian Marcotte.

Interprètes: Marcel Sabourin, Anouk Ferjac, Myriam Boyer.

Société de Production: Cinak Ltée. (Montréal), Filmoblic (Paris), avec la participation financière de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne. **Ventes à l'étranger:** M. Hubert Niogret, Filmoblic, 22 rue Cambacérés, 75008 Paris, France. Tél: 266-08-87.

Quinzaine des réalisateurs

Why Shoot the Teacher?

couleurs 35mm 99 minutes

Un film de Silvio Narizzano. **Producteur:** Lawrence Hertzog. **Scénario:** Jim de Felice. **Images:** Marc Champion. **Musique:** Ricky Hyslop. **Montage:** Stan Cole.

Interprètes: Samantha Eggar, Bud Cort, Gary Reineke, Chris Wiggins, John Friesen, Michael J. Reynolds, Kenneth Griffith.

Société de Production: W.S.T.T. Productions Ltd., avec la participation financière de la Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne. **Distribution au Canada:** M. Len Herberman, Ambassador Films, 88 est, rue Eglinton, Suite 400, Toronto, M4P 1B8, Canada. Tél: (416) 485-9425. Telex: 0622362. **Ventes à l'étranger:** M. Murray Cherver, M. Larry Hertzog, Lancer Films, 42 est, rue Charles, Toronto M4Y 1T4, Canada. Tél: (416) 924-5454. Telex: 06525101.

L'Air du temps

One Man

couleurs 35mm 87 minutes 29 secondes

Un film de Robin Spry. **Producteur:** Mike Scott. **Scénario:** Peter Pearson, Peter Madden, Robin Spry. **Images:** Doug Kiefer. **Musique:** Ben Low. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** John Kramer.

Interprètes: Len Cariou, Jane Eastwood, Carole Lazare, Barry Morse, August Schillenberg, Jean Lapointe.

Société de Production: Office National du Film. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** Office National du Film, Division Commerciale, C.P. 6100, Montréal, H3C 3H5, Canada. Tél: (514) 333-3333. Telex: 05826680.

Semaine de la critique



Ethnocide

couleurs 16mm 140 minutes

Un film de Paul Leduc. **Producteur:** Jean-Marc Garand, Vincente Silva, Bosco Arochi. **Scénario:** Paul Leduc, Roger Bartra. **Son:** Serge Beauchemin. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** Rafael Castanedo, Paul Leduc, J. Richard Robesco.

Sociétés de Production: Office National du Film du Canada et Cine-diffusion S.F.P. Mexico. **Distribution au Canada:** Office National du Film du Canada. **Ventes à l'étranger:** Office National du Film du Canada, Division Commerciale, C.P. 6100 Montréal, H3C 3H5, Canada. Tél: (514) 333-3333. Telex: 05826680.

Au Vox

L'ange et la femme
Cauchemars
Jacob Two-Two meets the Hooded Fang
J.A. Martin, photographe
Je suis loin de toi mignonne
Jeux de la XXIe Olympiade
One Man
Outrageous
Parlez-nous d'amour
Rabid
Rituals
The Rubber Gun Show
Le soleil se lève en retard
That's Country

Marché du film

L'ange et la femme

noir et blanc 35mm 89 minutes

Un film de Gilles Carle. **Producteur:** Robert Lantos. **Scénario:** Gilles Carle. **Images:** François Protat. **Musique:** Lewis Furey. **Montage:** Ophera Hallis.

Interprètes: Carole Laure, Lewis Furey.

Société de Production: R.S.L. Productions Ltd., 892 ouest rue Sherbrooke, Montréal, H3A 1J3, Canada. **Distribution au Canada:** M. Victor Loewy, Vivafilm Ltée, 892 ouest rue Sherbrooke, Montréal, H3A 1J3, Canada. **Ventes à l'étranger:** M. Robert Lantos, Derma Communications, 892 ouest rue Sherbrooke, Montréal H3A 1J3, Canada. Tél: (514) 845-4141.

Cauchemars

couleurs 35mm 90 minutes

Un film de Eddy Matalon. **Producteur:** Nicole Matthieu Boisvert. **Scénario:** Eddy Matalon, Alain Sens-Cazaneve. **Images:** Richard Cuipka. **Montage:** Pierre Rose.

Interprètes: Alan Scarf, Peter McNeil, Beverly Murray, Randi Allan, Hubert Noël, Renée Girard.

Société de Production: Les Productions Agora Inc. (Montréal), Maki Films S.A.R.L. (Paris). **Distribution au Canada:** M. André

Link, Cinepix Inc. **Ventes à l'étranger:** M. André Link, Cinepix Inc. 8275, rue Mayrand, Montréal H4P 2C8, Canada. Tél: (514) 342-2340. Telex: 05560547.

Jacob Two-Two Meets the Hooded Fang

couleurs 35mm 92 minutes

Un film de Theodore J. Flicker. **Producteur:** Harry Gulkin. **Scénario:** Theodore J. Flicker. **Images:** François Protat. **Musique:** Lewis Furey. **Montage:** Stanley Cole.

Interprètes: Stephen Rosenber, Alex Karas, Guy L'Ecuyer, Joy Coghill, Marfa Richler, Claude Gai, Victor Désy, Thor Bishopric, Earl Pennington, Yvon Leroux.

Société de Production: Gulkin Productions Ltd. **Ventes à l'étranger:** M. Harry Gulkin, Gulkin Productions Ltd., 7017 Chemin Côte St-Luc, Montréal H4V 2Z2, Canada. Tél: (514) 488-5020.

Je suis loin de toi mignonne

couleurs 35mm 105 minutes

Un film de Claude Fournier. **Producteur:** Marie-Josée Raymond. **Scénario:** Dominique Michel, Denise Filiatrault, Claude Fournier. **Images:** Claude Fournier. **Son:** Ron Seltzer. **Montage:** Claude Fournier.

Interprètes: Dominique Michel, Denise Filiatrault, Juliette Huot, Gilles Renaud, Denis Drouin, Carole Dagenais.

Société de Production: Rose Film Inc., C.P. 40 St-Paul d'Abbotsford, J0E 1A0, Canada. Tél: (514) 379-5304, avec la participation financière de la Société de Développement de l'industrie Cinématographique Canadienne. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** M. Pierre David, La Corporation des Films Mutuels Ltée, 225 est, rue Roy, Montréal H2W 1M5, Canada. Tél: (514) 845-5211. Telex: 0527238.

Jeux de la XXIe Olympiade

couleurs 16mm, soufflé en 35mm, 120 minutes

Un film de Jean-Claude Labrecque. **Producteur:** Jacques Bobet. **Images:** Jean Beaudin, Marcel Carrière, Georges Dufaux et leurs équipes. **Musique:** André Gagnon. **Montage:** Werner Nold.

Société de Production: Office National du Film du Canada. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** Office National du Film du Canada, Division Commerciale, C.P. 6100, Montréal, H3C 3H5, Canada. Tél: (514) 333-3333. Telex: 05826680.

Killers of the Wild

couleurs 35mm 90 minutes

Un film de Robert Ryan. **Producteur:** Alvin Bojor, Robert Ryan, Andy Pruna. **Scénario:** Lew Lehman, Jim Ambandoes. **Images:** Ron Wisman, Terry Gadsen.

Interprètes: Andy Pruna, Carlos Zabata, Edward Bertot.

CANNES-ROBERT LANTOS
RESERVE MIRAMAR

VIVAFILM/DERMA
COMMUNICATIONS
DISTRIBUTION
CANADA FRANCAIS/ANGLAIS



892 SHERBROOKE OUEST
MONTREAL P.Q. CANADA H3A 1G3
TELEPHONE: (514) 845-4141
ADRESSE TELEGRAPHIQUE: VIVADERMA

un moment d'insouciance
tout à fait
normal, soudain

RAGE

priez que cela ne vous arrive pas!

DUNNING / LINK / REITMAN présentent
MARILYN CHAMBERS
dans RAGE

avec JOE SILVER HOWARD RYSPAN PATRICIA GAGE SUSAN ROMAN

FRANK MOORE dans le rôle de READ

producteurs délégués ANDRE LINK IVAN REITMAN produit par JOHN DUNNING
scénario et réalisation de DAVID CRONENBERG

•une distribution CINEPIX•

Société de Production: B.P.R. Productions, Inc. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** Hemdale Leisure Corporation, Londres.

Outrageous

couleurs 35mm 98 minutes

Un film de Richard Benner. **Producteur:** Bill Marshall, Henk Van der Kolk. **Scénario:** Richard Benner. **Images:** Jim Kelly. **Musique:** Paul Hoffert. **Montage:** George Appleby.

Interprètes: Craig Russell, Hollis McLaren, Allan Moyle, David McIlwraith, Richard Easley, Martha Gibson, Gerry Salzburg, Helen Shaver, Andrée Pelletier.

Société de Production: Film Consortium of Canada Inc. **Distribution au Canada:** New Cinema Enterprises, 35, rue Britain, Toronto, M5A 1R7, Canada. (416) 862-1674.

Parlez-nous d'amour

couleurs 35mm 89 minutes

Un film de Jean-Claude Lord. **Producteur:** Pierre David. **Scénario:** Michel Tremblay, Jean-Claude Lord. **Images:** François Brault. **Son:** Henri Blondeau. **Montage:** Jean-Claude Lord, Lise Thouin.

Interprètes: Jacques Boulanger, Benoit Girard, Claude Michaud, Monique Mervure, Manda Parent, Jean-Marie Lemieux, Roger Lebel, Bertrand Gagnon, Paul Gauthier, Denise Dubreuil, André Montmorcency, Denis Drouin, Roger Garand, Lise Thouin, Danièle Roy, Pascal Desgranges, Guy L'Ecuyer.

Société de Production: Les Productions Mutuelles Ltée, avec la participation financière de la Société de développement de l'Industrie cinématographique canadienne. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** M. Pierre David, La Corporation des Films Mutuels Ltée. 225 est, rue Roy, Montréal H2W 1M5, Canada. Tél: (514) 845-5211. Telex: 0527238.

Rabid

couleurs 35mm 90 minutes

Un film de David Cronenberg. **Producteur:** John Dunning. **Scénario:** David Cronenberg. **Images:** René Verzier. **Musique:** Ivan Reitman. **Montage:** Jean Lafleur.

Interprètes: Marilyn Chambers, Frank Moore.

Société de Production: Cinema Entertainment Enterprises Inc. avec la participation financière de la Société de développement de l'Industrie cinématographique canadienne. **Distribution au Canada:** M. André Link, Cinepix Inc. 8275, rue Mayrand, Montréal H4P 2C8 Canada. Tél: (514) 342-2340. Telex: 05560547. **Ventes à l'étranger:** M. Werner Wolfe, Cinepix Inc., 7, rue du Commandant Rivière, 75008 Paris, France. Tél: 359-70-45. Telex: 660668.

Rituals

couleurs 35mm 100 minutes

Un film de Peter Carter. **Producteur:** Lawrence Dane. **Scénario:** Ian Sutherland. **Images:** René Verzier. **Musique:** Hagood Hardy. **Montage:** Hagood Hardy.

Interprètes: Hal Holbrook, Lawrence Dane, Robin Gammell, Ken James, Gary Reineke.

Société de Production: Astral Bellevue Pathé - Canart Films Production, avec la participation financière de la Société de développement de l'Industrie cinématographique canadienne. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** M. Mickey Stevenson, Astral Films Limited, 720 ouest, rue King 6ième étage, Toronto, M5R 1J7, Canada. Tél: (416) 363-5961. Telex: 0622411.

The Rubber Gun Show

couleurs 16mm soufflé en 35mm 86 minutes

Un film de Allan Moyle. **Producteur:** Allan Moyle, Steven Lack. **Scénario:** Steven Lack, Allan Moyle, John Laing. **Montage:** John Laing. **Images:** Frank Vitale, Jim Lawrence. **Musique:** Lewis Furey.

Interprètes: Steven Lack, Peter Brawley, Pam Holmes, Pierre Robert, Allan Moyle, Joe Mattia.

Société de Production: St. Lawrence Film Productions. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** M. Irvin Shapiro, Films Around the World Inc. 745 - 5e avenue, New York, N.Y., 10022, USA. Tél: (212) 752-5050. Telex: 420572.

Le soleil se lève en retard

couleurs 35mm 111 minutes

Un film d'André Brassard. **Producteur:** Pierre Lamy. **Scénario:** Michel Tremblay. **Images:** Alain Dostie. **Musique:** Beau Dommage. **Son:** Jacques Blain. **Montage:** André Corriveau.

Interprètes: Rita Lafontaine, Yvon Deschamps, Denise Filiatrault, Huguette Oigny, Jean Mathieu.

Société de Production: Les Productions Pierre Lamy Ltée, avec la participation financière de la Société de développement de l'Industrie cinématographique canadienne. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** La Corporation des Films Mutuels Ltée. 225 est, rue Roy, Montréal H2W 1M5, Canada. Tél: (514) 845-5211. Telex: 0527238.

That's Country

couleurs 35mm 110 minutes

Un film de Clarke DaPrato. **Producteur:** Henning Jacobsen. **Son:** Nolan Roberts. **Scénario:** Clarke DaPrato. **Images:** Robert Ryan. **Montage:** Kirk Jones. **Narration:** Lorne Greene.

Société de Production: Henning Jacobsen Production Ltd. **Distribution au Canada et Ventes à l'étranger:** McConnell Advertising Co. Ltd., 234 est, rue Eglinton, Toronto, M4P 1K5, Canada. Tél: (416) 487-4601.



CAM CANADA LTÉE

Productions musicales Alpha Ltée (représentant "THE MUSIC PEOPLE LTD - Toronto)

Les catalogues sonores les plus prestigieux dans le monde de la sonorisation... publicité, court-métrage, long-métrage: CAM, KPM, Montparnasse 2000, Conroy, Mondiphone, Standard, Télé-Music, Thème international etc...

Composition et production de musiques de films et commerciaux.

Visionnement de vos films sur Movio-la - 16mm/35mm - salle de montage.

Adresse: 154 est, rue St-Paul
Montréal
Téléphone: 861-9917 - 861-9918
Télex: 05-24111

QUI POURRAIT BIEN NOUS JOUER CA???

Enfin disponible au
Québec! Un service de
"casting" vraiment
PROFESSIONNEL!

- Comédiens reconnus et nouvelles têtes
- Pré-sélection compétente et minutieuse
- Système VTR 3/4" dans nos bureaux du centre-ville

PRODUCTEURS
Épargnez du temps:
Confiez vos auditions à

DUO CASTING

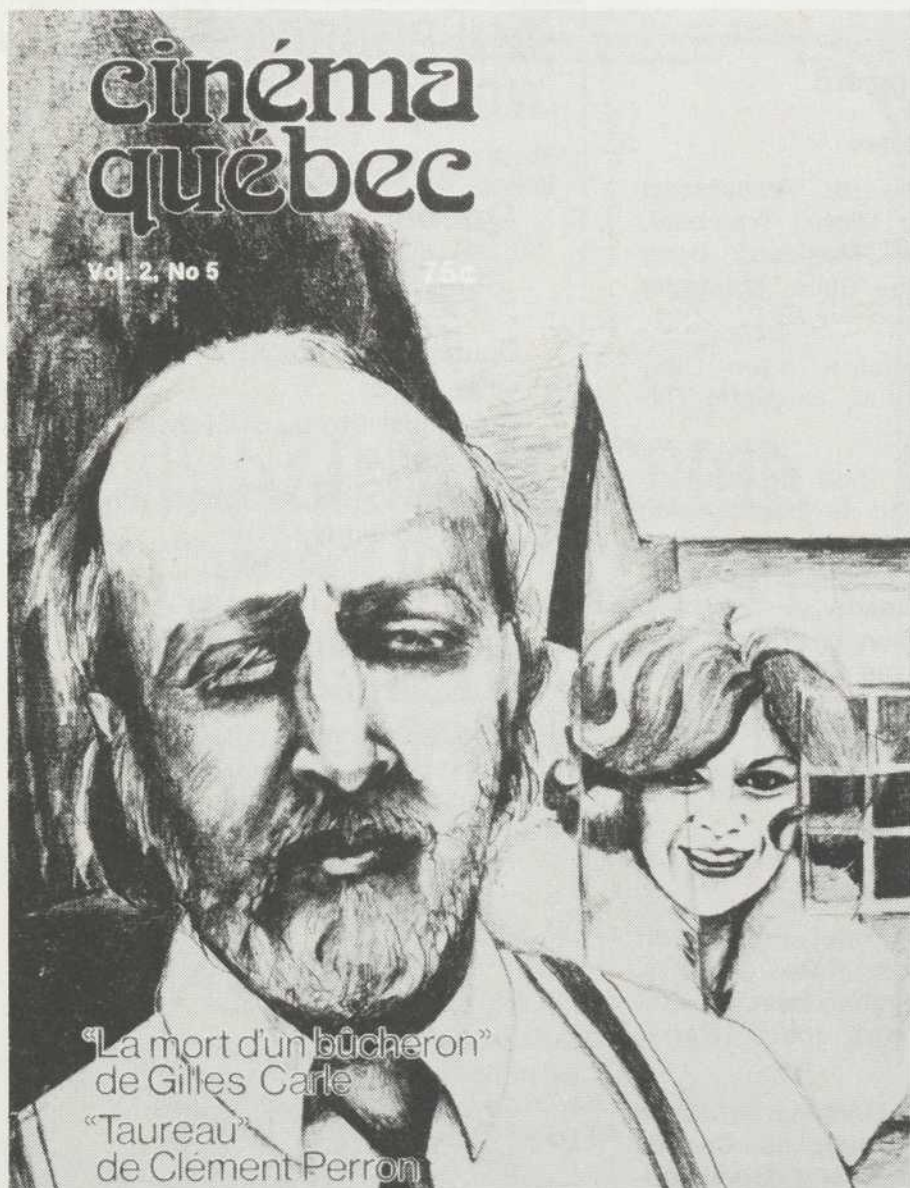
690 ouest, rue La gauchetière
Montréal, Québec, Canada H2B 2M5
(514) 861-2727

marcel sabourin

comédien et scénariste

MARCEL SABOURIN À L'ASSAUT DE CANNES

par jean-pierre tadros



Portrait de Marcel Sabourin qui avait fait la couverture de Cinéma/Québec lors des sorties de "La mort d'un bûcheron" et "Taureau".

Cannes 1977. Deux films québécois participent à la compétition officielle. C'est un record, et on n'a pas fini de s'en étonner. Mais ce n'est pas le seul, car au tout début du générique de ces deux longs métrages on retrouve un même nom, celui de Marcel Sabourin. Il incarne en effet J.A. Martin, le photographe, et partage donc la vedette du film de Jean Beaudin avec Monique Mercure. Dans **Le vieux pays où Rimbaud est mort** il occupera pratiquement toute la place, et interprétera le personnage d'Abel (qu'il avait créé dans **Il ne faut pas mourir pour ça** de Lefebvre); un Abel qui se rend cette fois-ci dans le "vieux pays" de ses ancêtres pour voir ce que sont devenus les Français.

Marcel Sabourin se retrouve donc la vedette principale des deux films québécois en compétition officielle à Cannes. Cela n'arrive pas à beaucoup de comédiens; ils sont en effet rares ceux qui peuvent se vanter d'un tel exploit. Et pourtant, dans le cas de Marcel Sabourin, cela n'a rien de bien étonnant. N'a-t-il pas joué dans 22 longs métrages québécois? (Nous ne les avons pas comptés, c'est lui qui nous l'a dit.) Et plusieurs de ces films ont déjà fait le voyage à Cannes pour y être présentés en compétition officielle (**La mort d'un bûcheron**), à la Quinzaine des réalisateurs (**Les Smattes...**), à la Semaine de la critique (**La maudite galette**),... Il fallait donc bien s'attendre à ce qu'il revienne un jour, et en force. Car Marcel Sabourin n'est pas le genre de gars à essayer de forcer sa chance, de brûler les étapes... Non, il sait attendre, et son tour arrive toujours.

Un comédien toujours à découvrir

C'est que Sabourin est l'un des meilleurs comédiens du Québec. Et je dirai aussi que le cinéma n'a pas encore fini d'en tirer toutes les possibilités. Il suffit de le regarder vous parler pour vite comprendre que le cinéma québécois a encore à le découvrir. Car Sabourin, quoi qu'on puisse en penser, est un comédien d'une étonnante versatilité.

Pourtant le cinéma a eu tendance à le confiner dans un type de personnage: le gars tendre, un peu naïf, que les gens autour de lui tenteront d'exploiter mais qui ne se laissera finalement pas faire. En d'autres termes, le portrait même de l'anti-héros québécois; le cinéma québécois en avait besoin d'un qui soit tendre et doux, ce sera Marcel Sabourin.

Le comédien en est le premier surpris. "Au théâtre, je joue généralement des rôles agressifs. Et c'est surprenant, parce que pendant que j'interprète les rôles les moins retenus au théâtre — pense donc à Ubu —, au cinéma on me fait jouer des rôles doux. Sauf peut-être dans **La mort d'un bûcheron** et **La maudite galette**." Mais Marcel Sabourin n'est pas prêt à admettre que c'est le même personnage qu'il joue d'un film à l'autre. "Quand tu essayes de trouver des similitudes à travers les divers personnages que j'ai interprétés, naturellement tu en découvres, mais c'est finalement tiré par les cheveux. Car les rôles sont assez différents les uns des autres. Naturellement, quand tu connais les metteurs en scène, et qu'ils t'ont déjà vu interpréter certains rôles, la tendance va être de t'enfermer dans ce genre de personnage. Et peut-être que je me suis confiné dans une certaine catégorie, je ne sais pas."

Plutôt que de catégorie, de genre ou de personnage, il faudrait mieux parler dans le cas de Marcel Sabourin d'une ligne de force. Car finalement, s'il peut exister une vague similitude entre les différents rôles qu'on lui aura fait tenir au cinéma, c'est que tous sont des anti-héros. Marcel Sabourin rit: "Les acteurs, c'est toujours de même; quand ils ne peuvent pas jouer les héros, ils jouent les anti-héros. J'aimerais bien jouer de temps en temps le héros; et je serais sûrement plus capable de le jouer qu'on pourrait le croire. J'aimerais essayer un tout petit peu, parce que je ne pourrais pas être le héros complet... je partirai à rire... Oui, j'ai l'impression que si j'essayais trop fort, je partirai à rire en plein tournage..."

En fait, le héros qui semble le plus convenir à Marcel Sabourin c'est celui de **La maudite galette** de Denys Arcand. C'est qu'il y avait là, comme nous l'expliquera le comédien, un anti-héros qui sait être tout doux comme un agneau mais duquel va jaillir brusquement des "moments de force" extraordinaires quand il se trouve confronté à sa réalité. "Comme rôle, c'est très satisfaisant. Chaplin a fait toute sa carrière là-dessus: recevoir des coups de pied dans le cul et sortir vainqueur ensuite. Le anti-héros qui devient héros! C'est un beau rôle; ça me plaît."

L'anti-héros satisfait

Abel, lui, c'est aussi un anti-héros, mais qui se satisfait de l'être; c'est en fait ce qu'il veut être par-dessus tout. Et Sabourin aime bien aussi ce type de personnage. C'est lui, d'ailleurs, qui le créera dans **Il ne faut pas mourir pour ça**. C'était son premier grand rôle au cinéma, et ce rôle allait le marquer. "C'est un personnage assez particulier, en effet; une espèce de no man's land. Il m'a été facile à rendre parce qu'il y a beaucoup de choses qu'il fait qui ont été copiées sur moi. Jean-Pierre Lefebvre dit souvent d'ailleurs, qu'il y a plusieurs des gestes d'Abel qui ont été copiés sur moi. Par exemple, quand Abel se met à compter toutes les branches d'un arbre dépouillé de ses feuilles, et se demande combien de feuilles il doit avoir. Ça se peut bien que je me sois posé cette question, une fois. C'est si simple comme architecture, un arbre, et tellement fourni lorsqu'il est recouvert de feuilles! Quand je dis aussi à une fille qu'elle a de beaux tétons; je ne pense pas que Jean-Pierre m'ait entendu le dire, mais ça pourrait probablement m'arriver... Puis, c'est pas ben original... Et les pâtisseries,



Monique Mercure et Marcel Sabourin

la nourriture en général, Abel était porté là-dessus... les bonbons, j'aime bien ça en avoir de toutes les sortes. Oui, il y a un petit côté maniaque chez Abel qui peut me ressembler."

L'Abel de **Il ne faut pas mourir pour ça** a été créé en 1966. Dix ans plus tard, Abel nous revient avec **Le vieux pays où Rimbaud est mort**. Est-il resté le même? Ou alors a-t-il changé? "Il me semble avoir vieilli, nous répondra Sabourin, il s'est rassisi un peu. Et puis le film est moins plein de ces petites anecdotes un peu maniaques. Et moi j'ai changé aussi; je suis plus fou qu'à cette époque-là, mais ça paraît dix fois moins. En tout cas Abel est un rôle qui se joue très facilement pour moi. Mais je dois dire que la plupart des rôles que j'ai joués au cinéma, je les ai joués très facilement. Sauf des compositions comme celle dans **Taureau** que je ne trouve pas bon — je ne suis pas ben ben content de moi là-dedans —, mais j'avais averti Clément Perron avant de tourner, par exemple. Il m'a pris à ses risques et périls."

Marcel Sabourin poursuit: "Et puis, il y a le rôle que j'ai tenu dans **La mort d'un bûcheron** de Gilles Carle qui a été très difficile, mais en même temps facile. Je travaillais très très bien avec Carle, c'était ben l'fun. Il m'a aidé à penser le rôle, à me forcer l'cul. Là aussi j'avais dit à Carle: écoute, il y a sept comédiens qui peuvent jouer ça mieux que moi. Je lui avais donné les noms de sept comédiens, de vieux comédiens. Carle a tenu bon, et je suis content car c'est un ben bon rôle. C'est un des rôles dont je suis le plus fier parce que c'était ben du travail."

Je lui fais remarquer que dans le film de Carle, ce gardien lunaire perdu dans un camp de bûcherons pourrait bien être finalement Abel. "Un Abel reviré fou? Si tu veux, j'avais jamais pensé à ça. Mais Abel est très intelligent,

Les Films Trans-Focal Inc.

4274 Papineau
Suite 101,
Montréal H2H 1S9
Tél. (514) 526-3459

Effets optiques
Animation
Films Fixes
Titres



OUI
CINÉMA
QUÉBEC
EST
À CANNES

Jean-Pierre Tadros
Connie Tadros

Villa Canton
128, rue d'Antibes
ou
Hôtel Carlton
Suite 116
c/o Délégation québécoise



LOCATION D'ÉQUIPEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE

Caméras - 16 et 35 mm.

Eclairage

- Mole Richardson
et Colortran

Son - Nagras et microphones

Générateurs

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

Studios de Son

REPARATION

Caméras et lentilles - 16 et 35mm.

VENTE

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

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

Marcel Sabourin dans "Le Vieux pays où Rimbaud est mort"

alors que dans **La mort d'un bûcheron** ce gars-là ne devait pas être d'une intelligence supérieure, pantoute. Alors qu'Abel, je le soupçonne d'avoir un bon quotient intellectuel. C'est un naïf, mais cette naïveté on peut la soupçonner de quelque chose, d'une ruse terrible... Elle lui servira bien souvent à démasquer des affaires qui l'emmerdent, comme le conformisme, sans que les gens s'en rendent compte au moment où il le fait. Abel a finalement une finesse que je n'ai pas et que j'aimerais bien avoir. C'est merveilleux ces gens-là qui peuvent déplacer des montagnes en ayant l'impression de déplacer leur verre de bière; et c'est juste quand ils sont partis que tu te rends compte que c'est une montagne qui vient d'être déplacée. Abel est un peu comme ça... d'ailleurs le film est composé un peu de cette manière, d'une façon un peu impressionniste. C'est une accumulation d'anecdotes plus ou moins curieuses et étonnantes, même surprenantes, et tout à coup tu en arrives à la vision d'un monde légèrement différente de celle qu'on a généralement. D'un monde où la tendresse, le coeur et la fantaisie sont rois; et où d'autres valeurs ne le sont plus."

Un intuitif

Marcel Sabourin se définit avant tout comme un intuitif. "Quand tu fais un film, il y a quelque chose d'assez étrange qui se passe. Tu joues les scènes les unes après les autres, et ça finit par créer une sorte de conglomérat qui s'appelle un personnage, et qui s'appelle aussi un film. Il y a tellement d'affaires qui ne sont pas pensées, qui ne sont pas prévues... Parce que la plupart du temps, les personnages que j'ai eu à jouer n'étaient pas d'une psychologie

extraordinairement complexe. La mode n'en est pas là, semble-t-il. Et puis tu as l'auteur près de toi, qui peut au besoin te donner des explications au besoin. Généralement, donc, ce genre de rôle demande beaucoup moins de construction que dans un autre type de cinéma. Finalement, quand tu joues, c'est l'intuition qui est maîtresse."

Le Abel que l'on retrouve dans **Rimbaud** est-il aussi naïf que celui que l'on avait connu dans **Il ne faut pas mourir pour ça**? "Non, répond sans hésiter Marcel Sabourin. Parce que je le suis moins; le scénario aussi. Quoi qu'il dit des choses dont tu ne sais jamais s'il les dit en riant ou sérieusement. Par moments, oui, il a l'air dumb. Quand la chaisière vient lui demander de l'argent, il lui répond: Quoi, vous voulez acheter la chaise! Mais, j'ai entendu des Québécois intelligents répondre des affaires de même, tellement ça sort de l'ordinaire, de notre ordinaire."

D'ailleurs, Marcel Sabourin ne cache pas qu'il a essayé de recréer à travers Abel le personnage du Québécois traditionnel, si l'on peut dire, qui se retrouve dans le "vieux pays". "Oui, pour moi c'était très important. Pour Jean-Pierre Lefebvre je ne sais pas, mais moi, ce qui m'a beaucoup motivé ce sont évidemment mes premiers voyages en France. Ça a tellement marqué ma vie que je ne pouvais pas faire autrement à l'époque. Je découvrais que j'étais Américain; je découvrais quelque chose d'immensément beau; je découvrais aussi un difficile rapport avec les êtres; comme j'étais p'tit cul; comme je ne savais rien... Et ça, tu ne l'oublies pas facilement. Les premières années à Paris m'ont profondément marqué, comme tout le monde d'ailleurs. La ville où tu étudies quand tu as 19 ans, ça te marque pour le restant de ta vie."



Marcel Sabourin dans "Le vieux pays où Rimbaud est mort"

Tourner en France

Après avoir fait du théâtre en France au temps de sa jeunesse, voilà que Marcel Sabourin y retournait à l'âge de 41 ans pour y tourner un film où il avait le rôle principal. Comment a-t-il réagi à ce tournage en France? Était-ce vraiment plus différent que de tourner à Montréal?

Là aussi le comédien nous répondra sans hésiter. "C'était très différent. On était en France, à Paris. Et qu'est-ce que tu veux, mais moi ça m'émeut tout le temps de savoir que tu peux travailler, pas te promener en touriste, pas te promener en étudiant, non, mais que t'es en train de gagner ta vie et qu'à deux pas tu as le Louvre, à quatre pas une autre affaire, à cinq pas Balzac qui est mort, à six pas Cyrano de Bergerac qui a habité... et qu'il y a un tas de monde qu'on appelle les touristes qui dépensent des fortunes pour voir la même chose que toi tu es en train de voir parce que tu **tournes** à deux pas de là. Tu dis: excusez-moi, mais je **tourne** dans la rue d'à-côté. Et ça, je dois dire, c'est un trill, pour moi, incroyable. Je me satisfais de beaucoup de choses comme ça. Puis, de tourner à Cassis qui est un endroit merveilleux. Enfin le tout était pas mal merveilleux."

Quant au tournage proprement dit, Marcel Sabourin se montrera plus discret. "Il y avait d'une part l'équipe québécoise, et d'autre part l'équipe française, et... mais ce sont des choses dont je préférerais ne pas parler, j'aimerais mieux les dire directement à Cannes. Une fois écrites, ces choses n'ont plus la même subtilité." Pour ce qui est maintenant du travail avec les acteurs français, il souligne ce fait: "Ce qui m'a beaucoup ému, c'est d'avoir pu tourner avec Roger Blin. Roger Blin, pour tous ceux qui ont fait du théâtre et qui sont de ma génération, c'est un des hommes de théâtre les plus importants de l'après-guerre dans le monde entier. Alors j'étais bien ému, parce que moi je reste toujours une personne qui a commencé par être un enthousiaste, un fou de théâtre. Et de me retrouver là avec quelqu'un que j'avais tellement admiré, c'était quelque chose. Être dans la même vue que lui!... Jean-Pierre Lefebvre a d'ailleurs arrangé une scène pour que je sois dans la même scène que lui... J'étais aux p'tits oiseaux, parce qu'on ne devait pas tourner ensemble à l'origine."

Et Marcel Sabourin ne cache pas son envie de tourner dans des films français. "N'importe quoi, pourvu que ça soit de qualité. Pas français seulement, mais que ça soit des films allemands, des films anglais, américains... je tournerai dans des films de n'importe quel pays au monde, pourvu que le scénario me plaise, naturellement. Je ne vois pas pourquoi je ne le ferai pas; et je ne vois pas non plus à qui ça ne plairait pas. Parce que quand tu es un interprète, le problème ne se pose pas de la même manière que pour un réalisateur. Je ne vois pas comment je pourrais refuser si Alain Resnais, Elia Kazan ou Ettore Scola me demandait de jouer dans une vue."

Sabourin scénariste

Mais si Marcel Sabourin est comédien, à la fois de théâtre, de télévision et de cinéma, il écrit aussi. Des chansons, et des scénarii. Ainsi, avait-il participé à l'écriture du scénario du premier film de la trilogie de Jean-Pierre Lefebvre, **Il ne faut pas mourir pour ça**. Et tout récemment, il a co-scénarisé, avec Jean Beaudin, **J.A. Martin, photographe**. Donc, en plus d'être la vedette des deux films en compétition à Cannes, il sera également le co-scénariste de l'un des deux. On peut dire qu'il vient de battre un record. Mais qu'est-ce qui l'avait donc poussé à se lancer ainsi dans la scénarisation.

"C'est Beaudin qui m'a approché et m'a dit qu'il aimerait bien faire quelque chose avec moi. Je lui ai apporté un scénario de court métrage, qu'il n'a pas aimé. Il m'en a parlé, et en a fait la critique, mais je ne trouvais pas ça pertinent du tout. Ça ne l'intéressait pas. Il m'a dit: j'ai une autre idée. C'était son projet de long métrage. Je ne me rappelle plus du tout de quoi il s'agissait; je suis revenu à la charge et j'ai dit: oui, ça pourrait être deux frères. Je pense qu'il y avait déjà la notion de voyage. Ensuite, Beaudin a eu l'idée du photographe ambulant qui part en voyage. Là, on a commencé à tripper sur la photographie. Et on a commencé à inventer toutes sortes d'histoires. On s'est dit, à un moment donné, que ce photographe devait avoir une femme, et que c'était avec elle qu'il allait partir. A partir de là, le scénario a vraiment démarré. On continuait à tripper sur la photographie, mais la femme prenait de plus en plus d'importance."

Pourquoi s'est-il ainsi impliqué dans la scénarisation? "A cause de Beaudin, sans doute. J'ai tout de suite vu qu'il avait le sens de la justesse. Le gars qui sait ce qui se fait et ce qui ne se fait pas. Ça a l'air idiot de dire ça, mais tu t'aperçois quand tu écris qu'il y a bien peu de gens qui se rendent compte de ça. Qu'est-ce qui fait que telles choses vont parler aux gens? Et comment les traiter? C'est un peu comme la cuisine, si tu mets trop de poivre ou trop de sel, tu passes tout à fait à côté de ton propos. Et Beaudin me semblait le genre de gars qui savait exactement la dose de poivre et de sel qu'il faut mettre dans quelque chose pour que ça soit bon. Il faut dire que j'ai été très étonné au début. Je lui ai toujours dit d'ailleurs qu'il devait écrire ses propres scénarii."

"On est devenu ben chum Beaudin et moi. C'est un gars bien agréable, et bien difficile en même temps, un caractère d'enfant de chienne de temps en temps. On a eu de bien belles aventures ensemble."

Mais il n'était jamais question pendant la scénarisation de voir Marcel Sabourin interpréter le rôle de J.A. Martin. Il ne le fallait pas, nous dira-t-il, car sinon on aurait bâti tout le film autour de moi. Alors, une fois le scénario terminé, Marcel Sabourin s'est retiré, laissant le réalisateur continuer son travail, séparément. Jusqu'au jour où Jean Beaudin lui a demandé de venir passer l'audition. Sabourin ne se l'est pas fait dire deux fois, et sans le laisser paraître, a fini par décrocher ce rôle qui devait lui tenir à cœur. Mais ça, il ne vous le dira pas. □



Marcel Sabourin, à droite, dans "La maudite galette"

En première

**jean pierre lefebvre
le vieux pays
où
rimbaud est mort**



**Direction générale du
Cinéma et de l'Audiovisuel**
Ministère des Communications

La Direction générale du Cinéma et de l'Audiovisuel du ministère des Communications du Québec s'associe aux Editions Cinéma/Québec pour vous présenter la revue "En première".

Nous sommes heureux de contribuer à la promotion du cinéma québécois, et donc, de faire connaître les talents des cinéastes et des comédiens de chez nous aux yeux du monde.

Le service de la Promotion



**abel
et
«le vieux pays»**



Avant-propos

Rimbaud est mort est le deuxième volet d'une trilogie dont le premier, **Il ne faut pas mourir pour ça** fut réalisé en 1966. (Prix de la critique québécoise, 1967; Grand prix du festival du cinéma canadien, 1967; Grand prix du meilleur film étranger, Festival de Hyères, 1968). Le dernier volet s'intitulera **La mort du père prodigue** et sera vraisemblablement tourné en 1978.

Les trois films ont en commun un personnage central, Abel, qui, s'il ne diffère en rien, au premier degré, d'un personnage "psychologique" selon les plus pures traditions du cinéma, n'en est pas moins, au second degré, l'image poétique, le portrait-robot d'un certain Québec qui jadis fut une certaine Nouvelle-France.

Il ne faut pas mourir pour ça racontait l'apprentissage que ce

grand enfant naïf et généreux, tendre et un peu farfelu, faisait d'un certain réalisme. Dans une seule et même journée, en effet, les poussières d'enfance, de rêve, d'amour et de mort en suspension dans son univers se cristallisaient soudain pour créer le prisme d'une conscience véritable, d'une conscience partagée. Et si Abel avait espéré "pouvoir transformer le cours des choses", il devait constater que c'était le cours des choses qui agissait sur lui. Ceci principalement après la mort d'une mère tant aimée.

Donc Abel, pendant huit ans, s'est transformé avec le cours des choses. Il a évolué tout en restant, toutefois, profondément préoccupé de son passé, de son présent et de son avenir.

C'est ainsi qu'il a conçu la nécessité de se chercher et de chercher du côté de la France. "Parce que la France est venue chez nous, il y a quelques siècles, puis nous a oubliés là... Alors je suis venu voir s'il y a encore des français en France, s'ils ressemblent encore à ceux qui sont venus chez nous... Et si je leur ressemble." (Abel dans **Rimbaud**)

La question est on ne peut plus fondamentale au moment où le Québec se réveille lentement d'une longue hibernation politique et culturelle, et au moment, par ailleurs, où la France prend conscience des immenses richesses de sa très ancienne colonie.

C'est, en résumé, ce qui a incité un Québécois à concevoir, en collaboration avec une co-scénariste française, ce voyage d'Abel au pays des ancêtres, et cette confrontation avec une certaine France d'aujourd'hui qui n'est pas nécessairement celle des ancêtres.

les comédiens

Abel

Marcel Sabourin

Né le 25 mars 1935. Comédien de théâtre, metteur en scène, parolier de chansons (dont plusieurs de Robert Charlebois) et écrivain, Marcel Sabourin est depuis 1966 l'une des figures dominantes du cinéma québécois.

Avec Jean-Pierre Lefebvre, il a tourné "**Il ne faut pas mourir pour ça**" (1966 - co-scénarisation), "**La chambre blanche**" (1969), "**Les maudits sauvages**" (1970), "**Les dernières fiançailles**" (1973) et "**Le vieux pays où Rimbaud est mort**" (1976).

Parmi plus d'une trentaine d'autres films, il a également joué dans "**La maudite galette**" (1972) de Denys Arcand, "**Les smattes**" (1971) de Jean-Claude Labrecque, "**La mort d'un bûcheron**" (1973) de Gilles Carle, "**Bingo**" (1974) de Jean-Claude Lord, "**Ti-Mine, Bernie pis la gang**" (1976) de Marcel Carrière et "**J.A. Martin photographe**" (1976) de Jean Beaudin, dont il fut co-scénariste.

Anne

Anouk Ferjac

Elle a tout fait: du music-hall, de la doublure, du roman-photo, de la post-synchronisation, (entre autres: la voix de Liv Ullman dans "**Scènes de la vie conjugale**" de Bergman), du théâtre, de la télévision et du cinéma. Elle joue pour Alain Resnais dans "**Je t'aime, je t'aime**" et "**La guerre est finie**", pour Claude Chabrol dans "**Que la bête meure**", pour Arrabal dans "**Viva la muerte**" et pour beaucoup d'autres encore.

Jeanne

Myriam Boyer

Née le 25 mai 1948. Premier Prix du Conservatoire de Lyon à 17 ans, elle joue de nombreux rôles au théâtre et à la télévision; au cinéma, elle se révélera dans "**Il pleut toujours où c'est mouillé**" de Jean-Daniel Simon avant de tourner avec Alain Tanner dans "**Jonas**" et "**La communion solennelle**" de René Fenet.

Synopsis

Un Québécois nommé Abel (Marcel Sabourin) se rend donc dans le "vieux pays" de ses ancêtres, la France, pour voir "s'il y a encore des Français en France, s'ils ressemblent à ceux qui sont venus chez lui il y a quelques siècles, et s'il leur ressemblent".

Il découvre tout d'abord la France des clichés, des cartes postales; mais c'est ensuite l'amitié qui le lie à une jeune ouvrière, Jeanne (Myriam Boyer), de même que la rencontre de Anne (Anouk Ferjac), juge d'enfants, qui lui permettent d'être le témoin d'une autre France. D'une France qui vit, qui souffre, qui aime. Mais Abel, tout en s'en rapprochant de coeur, comprend à quel point il en est éloigné de raison.

Le vieux pays où Rimbaud est mort est une mosaïque d'humour, de tendresse et de tragédie à l'image d'une France trop multiple pour les "lointains cousins" de la Nouvelle-France.

Les personnages

Abel: le seul Québécois du film. Entre 35 et 40. Ni beau ni laid. Tendre et imprévisible.

Anne: Le même âge qu'Abel. Profession: juge d'enfants. Concrétise à merveille cette phrase de Chris Marker: "L'humour est la politesse du désespoir."

Jeanne: 25 ans. Ouvrière. Une fille de trois ans, Viviane. Née à Charleville. Père militaire. Résignée à sa condition. Son mari est mort dans un accident de travail.

Yves: 16 ans. Frère de Jeanne. Enfant à problèmes à cause du père.

Viviane: Fille unique de Jeanne. Trois ans.

La mère d'Anne:

Dans la soixantaine. Marseillaise à 100%.

Le père de Jeanne:

Environ 55 ans. Militaire de carrière blessé grièvement en Algérie. Vit de la bouteille et des anciens honneurs depuis.

Un flic semblable à tous les flics. Une chaisière semblable à toutes les chaisières.

Un chauffeur de taxi semblable à...

Un vieux soldat sem...

Une vendeuse de fleurs...

Un bourgeois et une bourgeoise, ex-planteurs en Algérie: ils ont connu le père d'Abel.

Une famille de portugais, voisine de Jeanne: père, mère et deux adolescents.

Plusieurs figurants.

François Perrot et Anouk Ferjac



pourquoi ?

par jean-pierre lefebvre

“En préparation pour le décollage de Montréal, deuxième ville française du monde, les passagers sont priés de boucler leur ceinture et d'éteindre leur cigarette. Notre temps de survol du vieux pays, la France, sera de 2 heures, grâce au parcours minimum de l'abstraction cinématographique. Merci.”

Ouverture de **Le vieux pays où Rimbaud est mort** sur plans de glace et de neige: voix "off" d'une imaginaire hôtesse de l'air sur bruit de décollage d'avion.

Pourquoi faire un film "Québécois" sur la France et les Français?

Parce que la France et les Français ont constitué la "première" histoire du Québec.

Parce que, même après la défaite aux mains des Anglais, la France, ses institutions (principalement religieuses), sa langue et sa culture sont restées profondément vivantes malgré leur "métissage" de plus en plus accentué.

Parce que le Québec et les Québécois, désireux de clarifier de façon définitive leur identité, ne peuvent d'aucune façon ignorer ces racines et les liens historiques et culturels.



pourquoi ?

II

Pourquoi le titre "Le vieux pays où Rimbaud est mort" ?

Les Québécois, on le sait, nomment "vieux pays" les pays d'Europe, non pas uniquement parce qu'ils sont "vieux d'histoire", mais encore parce que le modernisme américain s'y retrouvait difficilement avec les années 60. Quant à Rimbaud, Arthur de son prénom, mort le 10 novembre 1891 à l'âge de 37 ans, on retrouve peu de génies poétiques aussi purs et évidents dans l'histoire du monde littéraire occidental. Et si l'influence de son oeuvre n'a pas de limite, le "personnage" a tout autant profondément marqué des milliers d'adolescents québécois.

Myriam Boyer



Le film ne raconte toutefois pas la vie de Rimbaud, même si des séquences ont été tournées dans sa ville natale, Charleville, d'autres à Paris où il a mené une vie tumultueuse, et d'autres à Marseille où il est mort.

Le titre, "Rimbaud est mort", constitue un hommage indirect au poète en même temps qu'il signifie, pour les auteurs du film, que le message **intérieur**, social et politique, de Rimbaud, n'a pas été véritablement compris et assimilé.

III

Quel genre de film est "Le vieux pays où Rimbaud est mort" ?

Deux phrases pourraient définir l'attitude des co-scénaristes, l'une choisie par Mireille Amiel: "Rien ne dépérit, c'est moi qui m'éloigne" (Colette); l'autre par moi-même: "J'ai pour moi ma sainte poésie et ma pudeur." (Rimbaud) **Le vieux pays où Rimbaud est mort** est, en effet, un film "pudique" à caractère poétique, qui cherche à **s'éloigner**, par respect, des personnages, des paysages et des choses montrés. La France est à ce point multiple, les clichés à son propos abondent avec une telle profusion, que nous avons opté pour **le regard simple et intérieur**. L'humour et l'ironie n'en sont pas pour autant absents.

Quant à la "multiplicité" de la France et des Français, nous l'avons traduite dans une structure peu commune, un chassé-croisé dont le pivot se nomme Abel (Marcel Sabourin), un Québécois peu ordinaire, "venu voir" s'il y a encore des Français en France! Tournent autour de ce "témoin" deux personnages français principaux, Jeanne (Myriam Boyer), jeune ouvrière, et Anne (Anouk Ferjac), juge des enfants. Le hasard voudra toutefois que tous les personnages voient se tisser des liens entre eux.

Le vieux pays où Rimbaud est mort constitue donc une mosaïque de portraits, de sentiments, de décors plus qu'une histoire traditionnelle. C'est qu'en tant que Québécois je ne pouvais d'aucune façon prétendre traduire la réalité française: à l'image d'Abel, j'en suis resté le témoin tendrement québécois.

Photo couverture:
Jean-Pierre Lefebvre
et Marguerite Duparc

"En Première" est une brochure d'information accompagnant la sortie commerciale de films québécois.

"En Première" n'est pas un pamphlet publicitaire. Les producteurs et les distributeurs des films en question n'interviennent aucunement dans la réalisation des numéros de la revue. "En Première" se place donc en marge de la promotion classique de nos films québécois. Elle vise en effet à amener les spectateurs à réfléchir sur les films qu'on lui présente en lui fournissant un supplément d'informations. Dans chacun des numéros on trouvera donc le générique complet du film, ainsi que des propos des différents artisans de ce film (réalisateur, scénariste, comédiens, techniciens, etc.).

Afin d'arriver à établir un dialogue entre le public et les artisans de nos films, "En Première" invite les spectateurs à lui faire parvenir opinions et commentaires sur la brochure et sur le film.

Ce numéro 3 a été réalisé par Les Editions Cinéma/Québec, sous la responsabilité de Jean-Pierre Tadros. La conception graphique est de Louis Charpentier.

"En Première" tient à remercier, pour leur chaleureuse collaboration, le service de Promotion de la Direction générale du Cinéma et de l'Audio-visuel du ministère des Communications du Québec qui a rendu cette initiative possible.

La reproduction, en entier ou en partie, des textes contenus dans cette brochure est vivement encouragée. Mention de l'origine ("En Première") est toutefois souhaitée.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec; Bibliothèque nationale du Canada.

L'équipe française

Un film de
Jean-Pierre Lefebvre

Scénario et dialogues
Mireille Amiel
Jean-Pierre Lefebvre

Image
Guy Dufaux

Son
Jacques Blain

Abel
Marcel Sabourin

Anne
Anouk Ferjac

Jeanne
Myriam Boyer

avec la participation de
Roger Blin

et avec
Germaine Delbat
François Perrot
Mark Lesser
Jean-François Stévenin
Michel Delahaye
Jean Turlier
Rita Maiden
Joëlle Maline
Stephan Macha
Viviane Lesser
Robert Darmel
Madeleine Bouchez
Jose Gaubert
Jean-François Bayonne
Jean-Claude Reuze
Fernand Berset
Jean-François Dereck
Denis de Kergolay
Jacques Robert
Jean Douchet
Paul Rolls
José Lunungu
Michel Klochendler
Gigi Mesnil
Maria Martins
José Martins

Musique
Claude Fonfrède
(Editions Publimédia
Carla Musique)

Chanson "Le Vieux Pays"
Mireille Amiel
Claude Fonfrède

Montage
Marguerite Duparc

Mixage
Stephen Dalby

Décors et costumes
Nicole Rachline

Assistant à la réalisation
Alain Maline

Assistants à l'image
Daniel Leterrier
Catherine Stremm

Assistant au son
Jean-Louis Richet

Assistant au montage
Christian Marcotte

Chef électricien
Joël David

Chef machiniste
Alain Manzoni

Groupman
Michel Leclerc

Photographe
Martine Lancelot

Stagiaire
Michel Klochendler

Arrangements musicaux
Claude Duhaut

Musiciens
Dolphin Orchestra
Jean-Pierre Debarbat
Claude Duhaut
Alain Jean-Marie
Fabrice Raboisson
Frédéric Sylvertre

et avec la participation de
Marcel Azzola
à l'accordéon

Réalisation
Alain Bocquet

Attaché de presse
Marta Carlisky

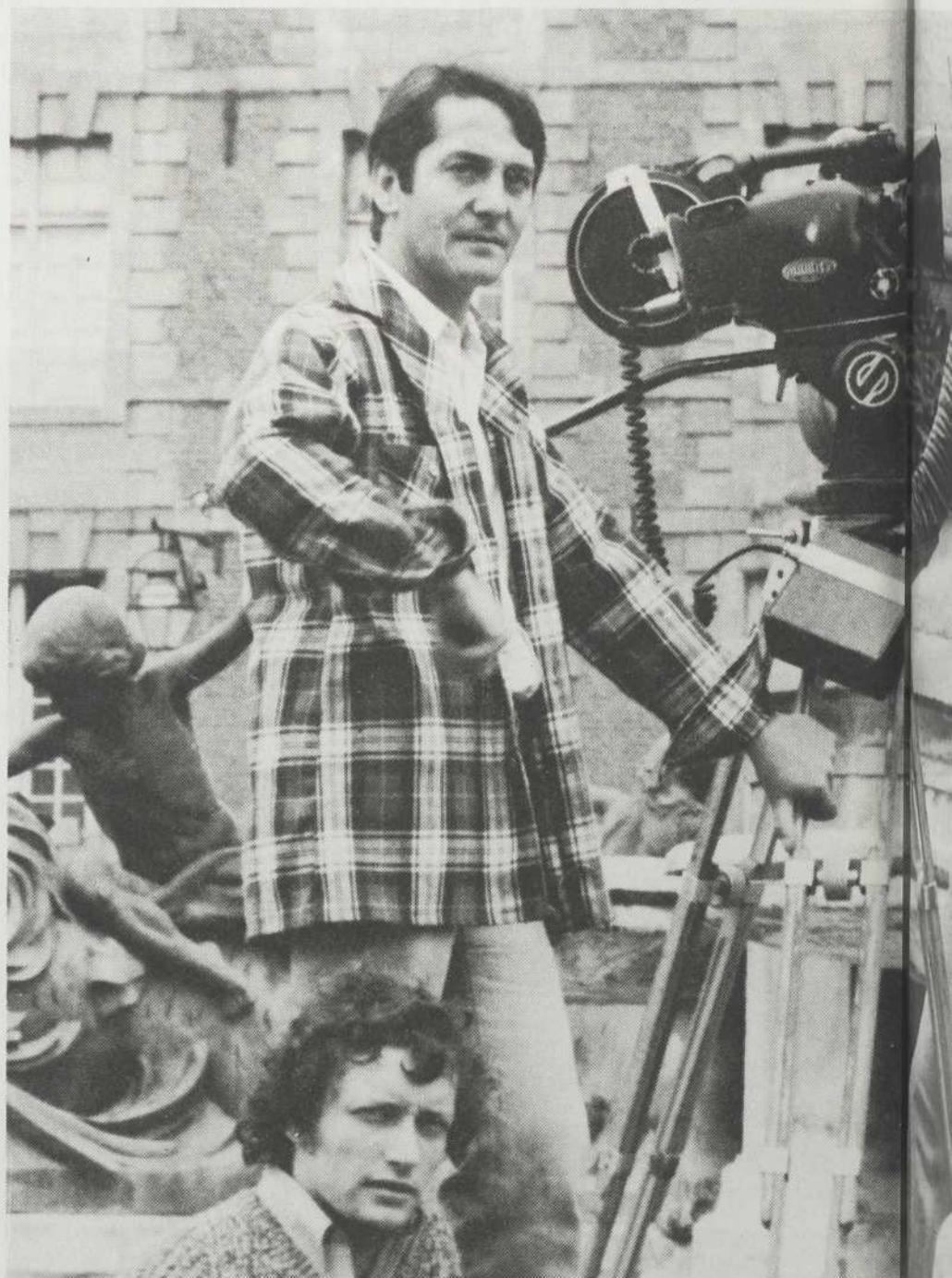


Photo de tournage prise à Charleville au mois d'août 1977: Joël David, électricien; Alain Manzoni, chef machiniste

Titres

Grafart

Travaux optiques

Les Films Truca
Les Films Transfocal

Laboratoires

Eclair (Paris)
Bellevue-Pathé Québec
(1972) (Montréal)

Régisseur général

Daniel Vassaire

Assistant de production

Annick Lanoë

Secrétaires de production

Brigitte Marckens
Miguelle Monthieux
Hélène Péloquin

Administratrice de production

Joceline Bonneau

Producteur associé

Jean-Henri Deleau

Producteurs

Marguerite Duparc-Lefebvre
Hubert Niogret

Production

Cinak (Montréal), Filmoblic (Paris). Institut National de l'audiovisuel (Paris). avec la participation de la Société de développement de l'Industrie cinématographique canadienne et de Bellevue Pathé Québec (1972).

35mm Eastmancolor

113 min. 11 sec.

Visa no 46435

c Cinak Filmoblic I.N.A.



Leterrier, 1er assistant à la caméra; Guy Dufaux, cameraman; Jean-Pierre Lefebvre,

LA REALISATION

Jean-Pierre Lefebvre

Né le 17 août 1941. Un court métrage: **L'Homoman**, 1964. Quinze longs métrages (à titre de scénariste et de réalisateur) en pratiquement dix ans: **le Révolutionnaire**, 1965; **Patricia et Jean-Baptiste**, 1966; **Mon oeil**, 1966; **Il ne faut pas mourir pour ça**, 1966 (scénario avec Marcel Sabourin); **Mon amie Pierrette**, 1967; **Jusqu'au coeur**, 1968; **La chambre blanche**, 1969; **Q-Bec My Love**, 1969; **Les maudits sauvages**, 1970; **Ultimatum**, 1971-72; **On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire**, 1973; **Le gars des vues**, 1975; **Le vieux pays où Rimbaud est mort**, 1976 (scénario avec Mireille Amiel).

En préparation: Autopsie d'une civilisation, 1ère partie: **Avoir seize ans**, 1977; Autopsie d'une civilisation, 2ème partie: **Autobiographie**, 1978 (Scénario des deux films avec Claude Paquette). Membre de l'Association des Réalisateurs de Films du Québec (ARFQ).

L'IMAGE

Guy Dufaux

Né le 18 juillet 1943. A titre de cameraman, a tourné plus d'une cinquantaine de films dont les longs métrages suivants: "**Les smattes**" (1971) de Jean-Claude Labrecque, "**On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire**" (1973) et "**Les dernières fiançailles**" de Jean-Pierre Lefebvre. Il a aussi fait la caméra de "**L'amour quotidien**" (1975), série dramatique de 13 demi-heures de Fernand Dansereau.

A titre de réalisateur, il compte une douzaine de films documentaires, principalement dans la série "**Les joueurs**" produite par les Productions Prisma et Radio-Canada. En 1976, a signé "**Le Saint-Laurent**", un documentaire de 60 minutes pour la télévision en co-production avec l'Europe.

Membre de l'Association des Réalisateurs de Films du Québec (ARFQ) et du Syndicat national du Cinéma (SNC).

LE SON

Jacques Blain

Né le 11 mars 1947. Depuis 1970, il est l'un des meilleurs preneurs de son du Québec. En cinéma documentaire, il a tourné avec Gilles Groulx ("**24 heures ou plus**", 1970), Marcel Carrière ("**Chez nous, c'est chez nous**", 1970), Georges Dufaux ("**Au bout de mon âge**" et "**Les jardins d'hiver**," 1975).

En dramatique, il a signé le son de "**On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire**" et "**Les dernières fiançailles**" (tous deux de 1973) de même que "**L'amour blessé**" (1975) de Jean-Pierre Lefebvre; de "**Pour le meilleur et pour le pire**" (1973) de Claude Jutra; **Il était une fois dans l'Est**" (1973) et "**Le soleil se lève en retard**" (1976) de André Brassard; "**Jos Carbone**" (1973) de Hugues Tremblay; et enfin "**J.A. Martin photographe**" (1976) de Jean Beaudin.

Membre du Syndicat national du Cinéma (SNC).

la petite grammaire du film

par jean-pierre lefebvre

I

Le récit

Le film est divisé en trois parties. La première, à base d'anecdotes, décrit avec humour les premiers contacts entre Abel et une certaine France, un certain Paris universel. La seconde raconte essentiellement le personnage de Jeanne avec laquelle Abel s'est lié d'amitié. Le hasard fait que ce dernier est présent à des événements tragiques pour Jeanne: la mort (le suicide) de sa mère poussée à bout par un mari ivrogne, ex-militaire de carrière, ceci au moment où son jeune frère de 16 ans, Yves, se révolte contre son père.

La troisième se déroule entièrement dans le Midi de la France où Abel fait la rencontre de Anne, rencontre qui, si elle est empreinte d'une douce euphorie de soleil et d'amour pour un instant partagé, ne tarde pas à dévoiler un profond désespoir.

II

La lumière

Ainsi divisé en trois parties sur le plan du récit, le film l'est aussi sur le plan de la lumière qui marque trois univers distincts:

- celui de Paris: gris bleu, neutre, quelques pastels;
- celui de Charleville et de Jeanne: noir, sombre;
- celui du Midi: éclatant, ensoleillé, **couleurs crues.**

III

La mise en scène

Elle s'appuie essentiellement sur:

- des plans fixes qui ont pour but d'assurer un recul plus grand vis-à-vis du sujet.
- des plans fixes qui très souvent durent le temps d'une séquence ou d'une scène complète, ceci dans le but d'accentuer le poids de l'instant ou celui de la chose dite, dite, ou les deux à la fois (cf. le monologue d'Anne).
- des plans fixes qui habituellement cadrent les personnages et l'action très serrée, laissant au **son** le soin de créer le lieu, le paysage — donc de rendre abstraits les événements et les paysages du film afin de s'en tenir aux sentiments, aux émotions et aux idées.
- de lents panoramiques, dans le cas de la majorité des scènes extérieures en lieux "exotiques", telles la Place de la Concorde, tels les Jardins du Luxembourg, de lents panoramiques qui accompagnent fidèlement les personnages de sorte que le "décor" passe au second plan, n'est jamais montré pour lui-même.
- des plans-monologues ou des plans-dialogues parlés à la lentille de la caméra, ceci dans le but que le spectateur ne devienne pas le troisième joueur, puisse sentir qu'on lui parle à lui. Ou alors on fera le contraire, comme dans la scène des De Cassant, si on désire impliquer moins le spectateur — le laisser spectateur.

P.S. Il n'y a qu'un seul travelling, à la fin du film. La caméra est toujours perpendiculaire aux personnages ou aux décors.



lv

Temps et durée

La conception du temps et de la durée dans **Rimbaud** varie selon trois modes:

- l'intensité dramatique de l'action; plus l'action est dense, plus le temps s'étire (en somme de façon logique)
- les changements de rythme entre le langage français et le langage québécois (plus lent que le premier)
- une construction (montage) en parallèle des événements, des situations, des personnages qui gardent leur rythme propre selon les deux données précédentes.

Le film est fait de trois corridors qui mènent à une seule chambre, un seul constat.

v

Le son

Il est **direct**.

Ainsi que déjà mentionné, il crée très souvent les décors, les paysages que nous ne voyons pas. Pour le reste il est le plus fidèle et le plus en relief possible.

Enfin nous nous en servons très souvent comme élément dramatique; exemple, le son de la mer lors de la rencontre entre Anne et Abel.

vi

Le jeu des comédiens

Le personnage d'Abel est écrit pour Marcel Sabourin qui déjà le connaît très bien à travers **Il ne faut pas mourir pour ça**.

S'il reste (Abel) fondamentalement le même, il ne faut toutefois pas oublier que de 1966 à 78, il a vieilli, mûri, physiquement et intellectuellement. Il est donc moins enfant bien qu'aussi spontané. Il est d'autre part moins provocateur bien qu'aussi réceptif (et réceptable) du fait qu'il se trouve "ailleurs" et que très souvent c'est lui qui est provoqué.

Quant à Anne, Jeanne et Yves, malgré la "grosseur" de certaines situations, ils doivent simplement **être**, non pas jouer, ce que tous les autres personnages, présentés sous forme de caricature positive ou négative, peuvent eux se permettre.

Trois parties, trois lumières, trois styles de jeux des comédiens.

Guy Dufaux, cameraman



note sur la dominante des couleurs

La dominante des couleurs dans **Rimbaud** est capitale à trois égards:

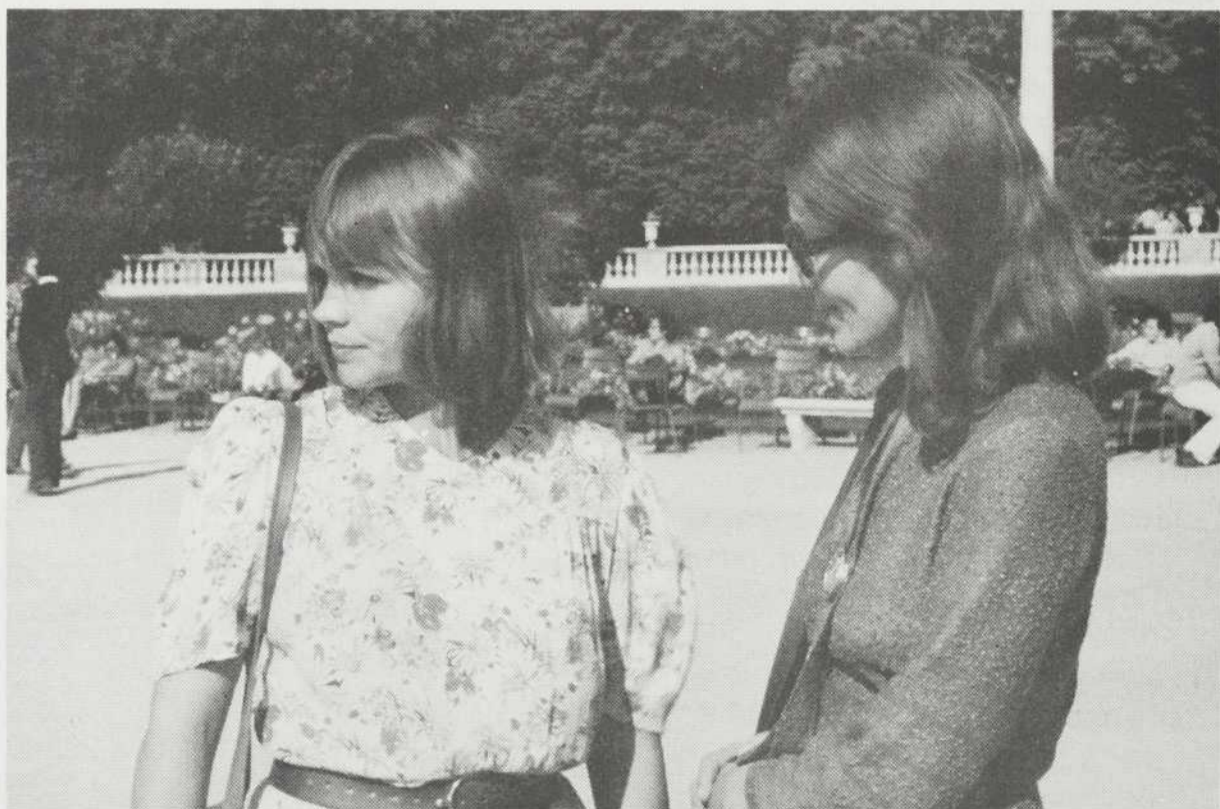
- 1) Les costumes et les décors qui devraient être le plus possible, surtout les costumes, dans les teintes et les composantes de la couleur dominante.
- 2) La plastique de l'image en tant que telle, qu'il est possible d'accentuer par sous ou sur-exposition, par filtrage, par diffusion, ou même encore par le cadrage (proportions ciel-terre-personnages).
- 3) Le jeu des comédiens. Car chaque couleur a un **rythme** bien précis. En gris-bleu, on joue comme dans une armure gris-bleue. En vert-brun, comme Anne, on joue, on **est** comme dans une toile de Cézanne; si bien que lorsque Anne se transforme en bleu, blanc, rouge (à Cassis elle pourrait porter une blouse blanche à petites fleurs rouges et une jupe bleu clair) on sait qu'elle est sortie du "tableau", que d'une certaine façon elle est en liberté — et en accord avec le milieu ambiant.

Autre exemple: les personnages du Bistrot, eux en couleurs voyantes, mal mariées, deviennent plus facilement des images d'Epinal, deviennent a-rythmique, ne s'intègrent pas en quelque sorte à la véritable rythmique du film.

Et un dernier: Jeanne est tout autre en ce dimanche au jardin du Luxembourg alors qu'elle est vêtue de jaune.



Anouk Ferjac et François Perrot



Myriam Boyer et Anouk Ferjac



Marcel Sabourin, Anouk Ferjac

Extraits du scénario

Yves:
Comment t'as rencontré ma soeur?

Abel:
Comme ça, par hasard

Yves:
Tu l'aimes?

Abel:
Autant que toi

Yves:
C'est comment le Québec?

Abel:
Tu vois ici, il y a des petites voitures qui font beaucoup de bruit... pis chez nous on a de grosses autos qui font pas de bruit "pantoute"... Pis c'est grand... immensément grand... fabuleusement immense!

Yves:
J'aimerais y aller un jour

Abel:
Ben tu viendras chez nous, hein?

Yves:
Avec ma soeur?

Abel:
Wein... peut-être qu'a pourra pas!

Yves:
Pourquoi?

Abel:
A cause de Viviane

Yves:
J'm'en occuperai

Abel:
Tu l'aimes Viviane, hein?

Yves:
Ma soeur aussi... Pourquoi t'es pas venu à l'enterrement?

Abel:
Parce que chu pas de la famille... j'avais d'la peine... mais... j'suis pas d'la famille.

Yves:
Tu as d'la famille toi?

Abel:
Moi aussi ma mère est morte... ça fait longtemps... mon père y est au Brésil... ça fait 20 ans que j'l'ai pas vu!

Yves:
Pourquoi tu es venu en France?

Abel:
Crisse, t'en pose des questions... Parce que les Français sont venus chez nous, il y a quelques siècles... pis eh... ils nous ont oubliés là... Alors moé j'suis venu en France pour voir... eh... si y avait toujours des Français en France, pis eh... si y ressemblent aux Français qui sont venus chez nous... pis eh... si y me ressemblent... pis eh... C'est ça, si y me ressemblent.

Yves:
Et alors?

Abel:
Tu me fais penser au Petit Prince... Moé j'suis le pilote.

Yves:
Tu crois que je vais piloter un jour?

Abel:
Ben oui... Si tu veux... Mais, pas des avions de guerre

Yves:
Non, ça jamais, je l'jure

Abel:
Non, certain

Yves:
Tu restes avec nous?

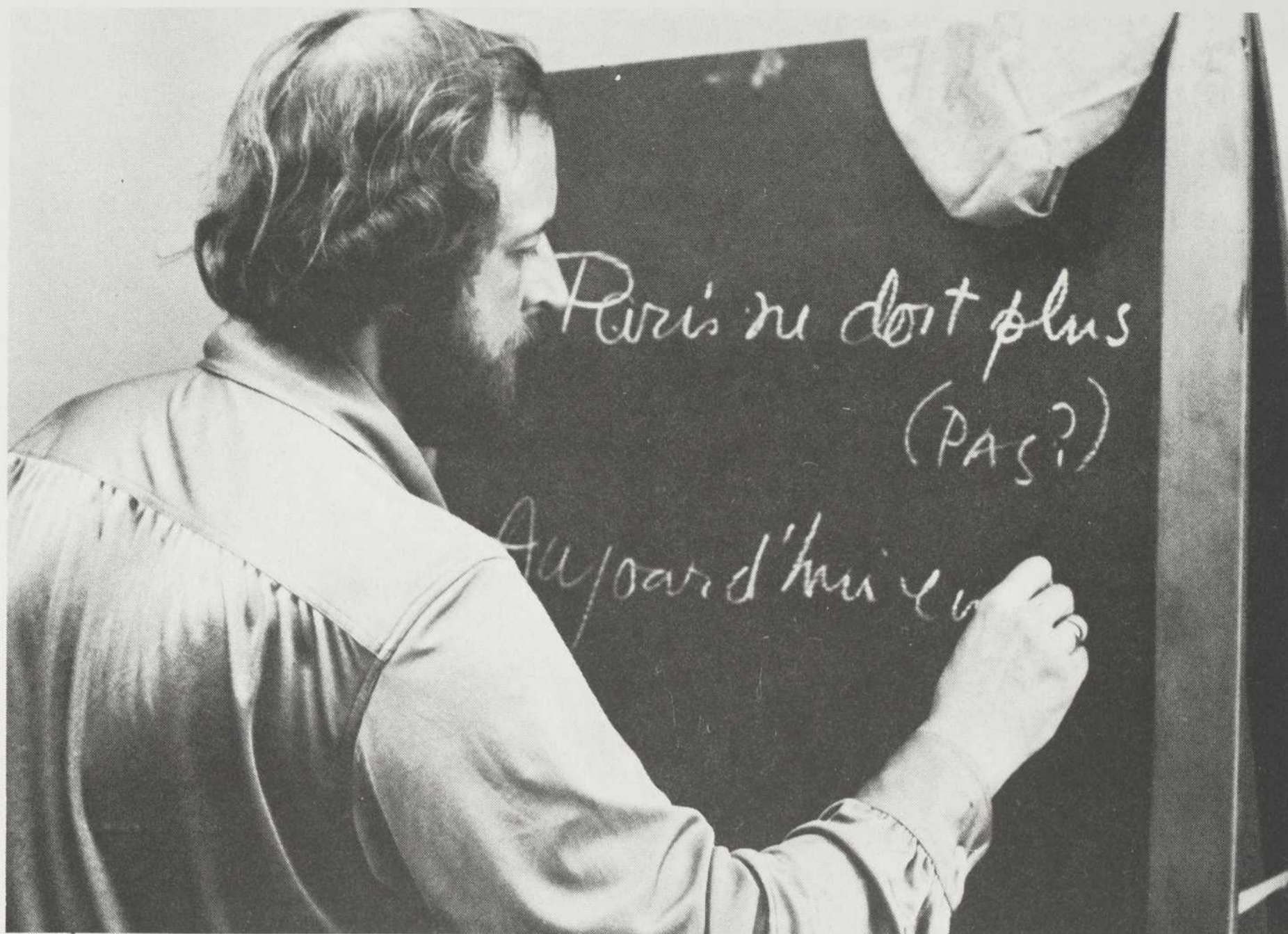
Abel:
Non, j'men vas

Yves:
Quand?

Abel:
A soir

Yves:
C'est dommage

Abel:
Tu viendras chez nous un jour, hein! C'est toé qui piloteras l'avion... un gros... T'embrasse Jeanne pour moé, o.k.?... Salut grand Yves!



Abel:
Salut Anne.

Anne:
Adieu Abel!

Abel:
J'voulais dire pour... pour Yves

Anne:
Oui je savais.

Abel:
C'est drôle, hein... Je regarde la mer... pis tout ça pour moi c'est comme une immense carte postale... Je suis là, j'suis ici, mais... je viens d'ailleurs... Pis j'nous vois comme sur une immense carte postale... pis j'sais pas à qui envoyer c'te carte postale là... Pis si tu venais chez nous... si tu m'voyais engourdi comme un ours dans ma neige... avec mon gros capot d'chat sauvage... tu penserais sans doute la même chose... pis tu saurais pas à qui envoyer c'te carte postale là...

Anne:
Oui, je sais.

“les gloires françaises”

la chanson du film

“Quand j'étais enfant
On m'allait parlant
Des gloires françaises
J'ai vu d'Artagnan
J'ai vu Marignan
J'ai connu Versailles
Les belles batailles
Et puis Austerlitz
Et puis Lafayette
La Révolution était une fête
14 juillet
Puis j'ai découvert
Médailles et revers
Des gloires françaises
Waterloo Sedan
Vichy et son clan

J'ai vu Dien Bien Phu
Puis j'ai vu Alger
Les peuples trompés
Les armes payées
Jamais la Commune ne fut une fête
Mur des Fédérés.

Je ne sais comment
Parler aux enfants
Des gloires françaises
Loires et ses châteaux
Parc de Chenonceaux
J'ai connu Racine
Et si j'imagine
Cézanne et Rimbaud
J'ai meilleure mine

Mais où sont les plages?
Dessous les pavés.

**Musique: Claude Fonfrède
Paroles: Mireille Amiel**



Cinéma/Québec, une revue jeune, dynamique, qui vous renseigne chaque mois sur ce qui se fait dans le cinéma québécois et étranger. Des interviews, des reportages, des critiques sur les films d'ici et d'ailleurs. Des signatures prestigieuses, chaque mois, pour vous tenir au courant. N'hésitez plus! **Abonnez-vous à Cinéma/Québec!**

10 numéros: \$8 (étudiants: \$7)

cinéma québec, c.p. 309, station "outremont", montréal H2V 4N1



"En Première" publie à l'occasion de la sortie commerciale de chaque grand film une brochure d'information. Abondamment illustrées, avec de courts textes explicatifs, ces brochures vont vite devenir au Québec le guide indispensable de vos sorties cinématographiques.

Et c'est aussi un guide "gratuit". Alors, pourquoi s'en priver? Demandez dès aujourd'hui qu'on vous les envoie régulièrement chez vous en nous donnant (vite) vos nom et adresse.

Oui, j'aime **En première** et...

je voudrais recevoir gratuitement toutes les brochures qui paraîtront
 J'aimerais aussi recevoir un exemplaire gratuit de la revue *Cinéma/Québec*

Nom _____

Adresse _____

Code postal _____

Téléphone _____ Occupation _____

Découpez et mettez vite ce coupon-réponse dans une enveloppe à l'adresse suivante:

"En Première", C.P. 309, Station "Outremont", Montréal H2V 4N1

Pour tout autre renseignement écrivez-nous, ou téléphonez à (514) 272-1058

LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

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

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

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

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



BELLEVUE *Pathé*

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

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

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD /LTEE

“ethnocide”

“ethnocide” de paul leduc

“PERSONNE NE DIT: IL FAUT S’UNIR POUR LUTTER”

par michel euvrard



Paul Leduc est l'auteur du très beau **Reed, Mexico insurgente**, production indépendante de 1971, qui a dû, pour être finalement distribué au Mexique, où la plupart des salles sont nationalisées, faire le tour des festivals européens et y ramasser un nombre impressionnant de récompenses; depuis, Leduc a dû attendre le passage de l'accord de coproduction entre les Películas mexicanas et l'O.N.F. pour avoir la possibilité de diriger un deuxième long-métrage: c'est **Ethnocide**, qui a eu une projection à la Cinémathèque québécoise mais dont on ne sait encore quel sort lui réservent ses producteurs!

Reed, Mexico insurgente aurait pu être, et est aussi un documentaire historique, les actualités reconstituées de la révolution mexicaine de 1910 mais, comme le titre l'indique, vue selon un biais fictionnel, dans la perspective individuelle d'un Américain correspondant de guerre et donc observateur extérieur qui devient participant: c'est l'itinéraire d'un engagement.

Ethnocide est un film sur les Indiens Otomi du village d'Izmiquilpan dans la vallée de Mezquital, Etat du Hidalgo, au Mexique: c'aurait pu être un film ethnologique et ça l'est fort peu: quelques plans d'un puits primitif, une lourde noria grinçante que poussent une fillette et sa mère, d'un rouet bricolé avec une vieille roue de bicyclette, d'un paysan accroupi devant un maigre feu, d'une cérémonie sur la place du village qui tourne en furieuse bagarre à coups d'oranges, dans le chapitre “Antécédants”; dans le chapitre “Histoire” des plans de statues pré-colombiennes et de temples en ruines, d'une crypte d'église pleine d'ossements, d'un coquet bâtiment neuf qui est un musée indigène avec des modèles de cases et des poupées... pas de commentaire, effet de contraste — entre le niveau de civilisation atteint autrefois par une population capable d'édifier ces temples et de sculpter ces statues et son état actuel — et de dérision.

Ethnocide est moins et beaucoup plus que du cinéma direct ou qu'un documentaire; les entrevues, avec les paysans sans terres du village, avec les ouvriers Otomi qui construisent une usine de la Pemex (société nationalisée de pétrole) dans les chapitres “Classes”, “Fabriques”, “Justice”, “Lecture”, sont répétées dans les deux sens du mot: les déclarations ont d'abord été recueillies et transcrites par les enquêteurs de la P.I.V.M., le centre d'enquêtes sociologiques de la U.N.A.M., l'Université nationale autonome de Mexico, puis Leduc a eu accès à ce matériau, a sélectionné ce qui l'intéressait, a été mis en contact avec les informateurs paysans et ouvriers, et leur a fait redire devant la caméra ce qu'ils avaient déjà expliqué aux enquêteurs: sans doute en est-il de même pour les informateurs de “l'autre bord”, propriétaire de ranch dans le chapitre “Bourgeoisie”, curé de “Fabriques”.

Chacun des dix-huit “chapitres” du film aurait pu donner matière à un ou même plusieurs documentaires (à la façon des films “satellites” tournés par Dansereau pour accompagner **Saint-Jérôme**). Mais Leduc ne cherche pas à donner un tableau complet de la vie des Otomi, que ce soit ceux du village ou ceux qui ont émigré, à Mexico ou aux Etats-Unis: il cherche à prouver, il rassemble et organise les faits qui démontrent qu'ils sont effectivement victimes d'un ethnocide, c'est-à-dire d'un programme systématique sinon conscient et délibéré d'extermination différée mais inéluctable. Ni film ethnologique donc, ni documentaire, mais dossier. Et dossier double: établissement des faits, recherche des responsabilités. Acte d'accusation. Ainsi c'est l'argumentation qui est importante ici, et donc la structure et les paroles, témoignages ou commentaires et leur articulation; l'image joue un rôle d'authentification, et de leitmotiv ou de contrepoint émotif.

Le film s'ouvre sur des paysans portant un cercueil d'enfant sur leurs épaules le long d'un pauvre chemin, une femme, sans doute la mère, et quelques musiciens qui jouent une sorte de gigue plutôt guillerette. Avec cette séquence, qui constitue une dédicace du film, et une citation/hommage, au Bunuel de **Terre sans pain**, le thème de la mort est introduit d'entrée, pour être repris et développé par allusion et variation ou directement dans le cours de film par toute une constellation d'images: propriétaires terriens à la chasse, fusil au poing — artisans de la mort — dans le chapitre “Bourgeoisie”, paysans debout immobiles comme à un enterrement dans un champ pierreux, bébé prématuré ou malade sur une table d'hôpital dans “Classes”; pour conclure la description de la vie à Izmiquilpan même, dans le chapitre “Ethnocide” reprise du plan de cercueil — d'un adulte cette fois — accompagné des statistiques suivantes: 46% de la population n'a pas d'eau potable, 50.3% des morts le sont par maladie contagieuse, 70% de ces 50.3% sont des enfants de moins de quatre ans.

Un peu plus loin, dans le chapitre “Histoire”, un plan d'une crypte où des ossements servent de décoration à l'autel associe la mort et la religion, si bien que lorsqu'on verra les émigrants du Hidalgo se signer devant l'autel de la Vierge qui les accueille dans le hall du terminus des autobus de Mexico, c'est à la mort que l'on pensera. La mort ou la momification des choses rend manifeste le déclin de la civilisation, l'abandon de la population: aux temples morts des temps précolombiens, aux églises mortes de la colonisation espagnole succèdent dans le chapitre “Histoire” des plans de vieilles machines “made in U.S.A.”, de vieux dossiers d'archives des années 1890 et 1900, du musée indigène; après un magasin de cercueils, on voit dans la rue une jeune mère tenant son enfant, les membres secoués d'un tremblement incontrôlable.

Ces images échappent d'autant mieux au traditionnel folklore mexicain sur la mort que les paysans et les ouvriers du film parlent d'elle de la façon la plus terre à terre: “Quelques-uns réussissent, dit un paysan dans “Classes”, d'autres meurent. Quand on meurt, il faut coopérer (...) nous nous entraïdons tous... Cela dépend si on enterre dans un caveau, alors c'est cher; si ce n'est qu'un cercueil, c'est bon marché. Mais comme tout est cher pour l'instant, cela coûterait... ça dépend de la qualité du cercueil, mais nous, en général, cela nous coûte plus de 500 pesos.” (Notons, il le dit un peu plus tard, qu'une famille de huit, pour manger, dépense 300 pesos, qu'une vache “de bonne qualité” coûte 8.000 pesos, une bicyclette 1.000 et qu'il gagne 30 pesos...) — et un ouvrier de la construction: “Tu te souviens de l'accident à la Centrale, quand un tube est tombé sur la tête d'un ouvrier? Un ouvrier passait sous la Centrale (...) ce tube, qui n'était pas bien fixé, est tombé sur la tête de l'ouvrier, en plein sur son casque: il a traversé complètement la tête et est ressorti au milieu des jambes. Pour enlever le tube, il a fallu une grue. On lui a mis un sac sur la tête, et le cadavre est resté environ six heures à la vue de tous les travailleurs.”

L'autre impression que les images du film imposent est celle de la dépossession, de l'abandon; les Otomi ne sont à peu près jamais filmés chez eux ou au travail, mais plutôt dans un vaste terrain aride où même lorsqu'ils sont nombreux ils apparaissent isolés les uns des autres, comme dans “Classes” lorsque l'un après l'autre ils décrivent leur situation et que le caméra en reculant à la fin de chaque intervention découvre leurs compagnons et leurs compagnes debout à quelques pas les uns des autres; debout ou accroupis dans un terrain vague près d'un chantier de construction; le long de la route regardant défilier les autobus

“ethnocide”



et les grosses voitures qui amènent à un meeting du parti gouvernemental P.R.I. les uns les simples citoyens, les autres les officiels; filmés en plongée dans un hall de gare ou dans une rue de grande ville, ou perdus dans une foule, ou seuls dans un dortoir d'ouvriers agricoles immigrés aux Etats-Unis. Debout, immobiles, sans défense, sans révolte apparente, ne possédant rien — rien que la parole qui pour une fois, ici, leur est donnée, et qu'ils prennent: la plus grande partie de ce qui est dit dans **Ethnocide** sur la condition des Otomi, sur leur exploitation et sur leurs exploités est dit, lucidement, dignement, par les Otomi eux-mêmes.

Tout illettrés qu'ils soient — “Nous ne savons ni lire ni écrire, dit l'un, nous sommes un peu bêtes, nous ne savons pas parler espagnol, nous parlons tous otomi...” — une paysanne: “Excusez-moi, mais je ne sais pas lire, parce que — excusez — parce que je devais faire paître les moutons, et ma mère m'a pas envoyée à l'école...” (cette phrase, cette paysanne, c'est tout le chapitre “Lecture”, le plus court du film, avec le chapitre “Culture” qui le précède — quelques plans d'un orchestre de jeunes jouant de la musique pop sur le kiosque à musique de la place du village, et d'un bal en plein air.) — tout illettrés qu'ils soient ces paysans et ces ouvriers savent ce qui leur arrive et connaissent leur histoire: ils sont détenteurs de cette “mémoire du peuple” à laquelle puisent pour la transmettre les meilleurs cinéastes latino-américains; les chapitres “Classes”, “Fabriques”, “Histoire” et “Justice” sont en grande partie la récitation du martyrologe passé et présent de la nation otomi.

Mais Leduc veut faire d'avantage que montrer et dire l'oppression et l'exploitation des Indiens. Les paysans ont

expliqué comment les notables traditionnels accaparent les terres, passent au travers des réformes agraires décrétées à Mexico en achetant les fonctionnaires chargés de les appliquer, contrôlent l'embauche, et disposent de la police pour terroriser les paysans sans terre qu'ils appellent “comuneros” pour les faire passer pour subversifs. Ces notables s'entendent parfaitement avec le curé dynamique envoyé “se reposer” à Izmiquilpan par la conférence des évêques américains, représentant de plusieurs sociétés internationales de secours au tiers-monde, et qui, sous couleur d'industrialisation et de création d'emplois organise le pillage des ressources naturelles. Ils sont d'accord pour maintenir les bas salaires et n'embaucher que des éléments “sûrs”.

Le Mexique n'est-il pas un pays démocratique, et le parti régulièrement reporté au pouvoir par des élections libres n'est-il pas l'héritier et le continuateur de la révolution? Le chapitre “Démocratie” nous fait assister aux préparatifs d'un meeting du P.R.I. Des fonctionnaires du parti peignent des banderoles, décorent une estrade géante; il y a des stands de crème glacée, de tir; on distribue des chapeaux; les “masses” sont amenées au meeting en autobus, les dignitaires y arrivent en grosses voitures américaines et prennent un bain de foule...

60% des familles doivent donc quitter Izmiquilpan. Où vont-elles? Beaucoup des hommes vont s'embaucher sur les chantiers de construction les plus proches, où ils trouvent des salaires à peine supérieurs à ceux de travailleur agricole et des conditions de travail et de vie — habitat, sécurité, loisirs, etc. — lamentables. Les ouvriers qui parlent dans le chapitre “Fabriques” construisent une usine pour une société nationale! N'y a-t-il pas de syndicat pour défendre les intérêts des travailleurs? Il faut avouer qu'on n'en parle pas beaucoup dans le film; en particulier, à la lettre S, ne correspond pas un chapitre “syndicats”, mais un chapitre “Sous-développement”. Dans les campements où vivent les travailleurs, raconte un ouvrier, les syndicalistes du pétrole ont apporté des films pornographiques pour attirer les ouvriers, et on leur fait payer de 3 à 50 pesos pour un petit extrait de film. Les dirigeants syndicaux ont installé une série de bars dans la région à la disposition des travailleurs. “Après une longue journée de travail, et avec le maigre salaire qu'on nous paye, on a envie de se distraire; il ne reste rien d'autre à faire que de boire pour oublier ses ennuis, car il n'y a personne qui dit: Il faut s'unir pour lutter.”

D'autres vont plus loin, à Mexico, où l'on en voit un devenir vendeur de journaux, ou cherchent à passer aux Etats-Unis. La frontière; grilles, tourniquets; près de la route qui mène à la frontière, un dépôt d'ordures, dans le dépôt d'ordures des êtres qui ont été refoulés à la frontière, et qui finissent de crever là. Ceux qui passent la frontière vont trouver un travail et des conditions de vie très dures, mais aussi une classe ouvrière combative et unitaire, des syndicats dynamiques. Paradoxalement, les seules séquences optimistes du film sont celles qui se passent aux Etats-Unis. Cela s'explique puisque tout au long de son itinéraire au Mexique, Leduc a trouvé la répétition de la situation initiale observée à Izmiquilpan: les exploités mexicains ne sont pas libres de changer les conditions de l'exploitation — de la moderniser, de la rentabiliser, d'accroître la productivité — parce qu'ils sont eux-mêmes dépendants, fournisseurs de matières premières, d'énergie, de “cheap labour”; une économie sous-développée n'est pas libre de sortir du sous-développement, elle ne peut, selon l'expression de André Gunder Frank, que développer le sous-développement. Ainsi, de même que les décisions économiques

concernant le Mexique sont prises à Washington, dans la métropole, de même la révolution sociale et politique — qui est le seul moyen pour les peuples de s'appropriier les moyens de productions, de renverser le cours de l'économie, et de faire cesser l'ethnocide, tous les ethnocides, cette révolution devra se faire dans la métropole, par l'union de la classe ouvrière de la métropole, des minorités, des travailleurs immigrés.

Ce que Leduc expose et dénonce dans **Ethnocide**, c'est un système international complexe que l'on retrouve à l'oeuvre sous des formes et avec des effets superficiellement différents à tous les niveaux, dans tous les domaines; qui fonctionne sans que ses exécutants aient forcément conscience de travailler pour lui (ils croient travailler pour eux); mais dont les effets s'additionnent et se combinent pour constituer l'ethnocide: que les Otomi restent chez eux ou émigrent, ils mourront, sinon tous individuellement du moins comme collectivité; décimés, démantelés, ils cesseront — ils ont peut-être déjà cessé de constituer une communauté sociale, culturelle, linguistique.

On comprend dès lors la structure du film, cette succession de chapitres A-antécédants, B-bourgeoisie, C-classes, M-migration, P-pollution, S-sous-développement, etc. L'ordre alphabétique, qui pouvait sembler une coquetterie arbitraire, est une manière de présenter successivement — mais dans un ordre autre que le développement linéaire, géographique, “naturel” (qui est là aussi) — tous les aspects du sujet, les niveaux et les domaines différents sur lesquels agit le système, pour forcer l'esprit à embrasser celui-ci dans son ensemble et en saisir le fonctionnement, à remonter les effets jusqu'à la cause (l'impérialisme). C'est le moyen mémotechnique le plus simple pour tenter que le spectateur même le moins “éduqué” réfléchisse à ce qu'il a vu: Qu'est-ce qui venait après Démocratie? d, e... Ethnocide; après Histoire? h, i, j... Justice...

Leduc dans **Ethnocide** n'accuse pas moins violemment que Groulx dans **Vingt quatre heures ou plus** le système capitaliste, et le régime politique qui co-existe avec lui. Producteur du film de Groulx, co-producteur de celui de Leduc, l'O.N.F. a cherché à détruire et longtemps censuré l'un — que va-t-il faire de l'autre? **Ethnocide** est moins immédiatement censurable parce que ce ne sont pas les capitalistes d'ici, le régime politique d'ici qui y sont mis en cause; mais il montre que ceux d'ici, ceux de là-bas, ce qui se passe là-bas, ce qui se passe ici, c'est à peu près la même chose; avec plus ou moins de formes, on y est au service de la métropole; l'ethnocide porte un autre nom, plus doux, c'est: l'assimilation.

Ethnocide, qui d'ailleurs fait partie d'un ensemble plus vaste d'enquêtes et d'études (non cinématographiques) du P.I.V.M., s'inscrit, avec d'autres films contemporains — par exemple **Numéro Deux, Comment ça va** de Godard, **La moisson de trois mille ans** de Gerima, **Vingt-quatre heures ou plus** de Groulx parmi ceux qui ont été vus récemment ici — dans une tentative de dépassement des catégories conventionnelles du cinéma, film de fiction, documentaire, film militant, etc. Par son sujet (abstrait): le sous-développement, ses effets, ses responsables; par sa forme, éclatée (division en chapitres), fondée sur un raisonnement et non plus sur l'histoire de personnages, par sa structure dialectique, un tel film, plus qu'à d'autres films, ressemble à un livre, dit ce que disent des livres; mais comme il faut moins de temps pour le voir que pour lire sérieusement un essai d'économie ou de sociologie, comme, combinant les éléments visuels et auditifs, il fait voir en même temps qu'il donne, par exemple, des statistiques et dit la même chose de deux façons, il conserve les avantages du cinéma,

et peut atteindre un autre public que le livre — en particulier celui qui est directement intéressé et qui ne lit pas. A condition qu'“on” le distribue, bien sûr. □

Ethnocide

Une co-production Canada-Mexique réalisée par Paul Leduc. **Images:** Georges Dufaux. **2e caméra:** Angel Goded. **Assistants à la caméra:** Fernando Robles, Leoncio Villarias. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Rafael Castanedo, Paul Leduc, J. Richard Robesco. **Régisseur:** Carlo Resendi. **Scénario:** Paul Leduc, Roger Bartra. **Coordination technique:** Gilles Péloquin. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Thelma Meraz, Françoise Berd. **Coordination:** Andrés Paniagua, André Pâquet. **Producteurs:** Jean-Marc Garand, Vincente Silva, Bosco Arochi. **Coproduction:** Office National du Film du Canada, Cine-Diffusion SEP, Mexico.



ON VOUS ATTEND!

Pour votre prochaine
commande

**DEVELOPPEMENT ET
IMPRESSION DE FILMS**

**Ektachrome
Eastmancouleur**
noir et blanc

Transfert de son

16mm • Super 16mm •
35mm

**TOUJOURS
À VOTRE SERVICE**

*“Suivez
Les Professionnels”*



**Les Laboratoires de
Film Québec**
1085 rue St-Alexandre
Montréal, P.Q.
Tél.: (514) 861-5483

CINEMA
CINEMA
CINEMA
CANADA

au Festival
International du Film
de Cannes
du 12 au 27 mai 1977

Le Bureau Canadien
des Festivals du Film
d'été et d'automne
Cinéma d'été

information
coordination
promotion
publicité
marketing



Secrétariat
d'État

Secretary
of State

robin spry, réalisateur de "one man"

ÊTRE CINÉASTE ANGLOPHONE À MONTRÉAL ... ET FAIRE DE LA FICTION À L'ONF

par jean-pierre tadros

Une scène du film "One Man"; au centre, Len Cariou



robin spry

Parler de Robin Spry n'est pas facile. Car, si l'homme est d'une extrême simplicité, d'une étonnante candeur même, le cinéaste, lui, vit intensément de douloureuses contradictions. On a donc du mal à rapidement le cerner, à saisir son cheminement; mais cette difficulté rend son aventure encore plus fascinante.

Car, au départ, il y a chez ce cinéaste de 37 ans, une farouche volonté de bâtir une oeuvre **de fiction** qui puisse coller profondément à notre réalité quotidienne. Mais cette oeuvre, c'est à l'Office national du film (ONF) qu'il essaiera de la mettre lentement, soigneusement en forme. C'est-à-dire dans ce bastion incontesté du documentaire et du cinéma direct; et la fiction y a toujours eu bien peu de place. Pendant longtemps, donc, il s'est trouvé assis entre deux chaises, sans trop savoir comment s'en sortir. Voilà donc une première ambiguïté avec laquelle Robin Spry a essayé de composer, nous donnant des films fort intéressants comme **Prologue, Action et Reaction**.

Mais il est une autre ambiguïté, toute aussi fondamentale, et c'est que cette oeuvre de fiction, Robin Spry a aussi choisi de la construire à partir de Montréal, donc du Québec. Ce qui est très bien; sauf que le réalisateur est anglophone, et qui plus est, profondément attaché à sa culture et à sa langue. Cela ne l'empêchera pas pour autant de se sentir Québécois, de parler français, et de tout faire pour s'intégrer dans un milieu qui ne sera jamais tout à fait le sien, et qui ne l'acceptera donc pas vraiment. Et cette ambiguïté aussi, Robin Spry la vivra quotidiennement et douloureusement.

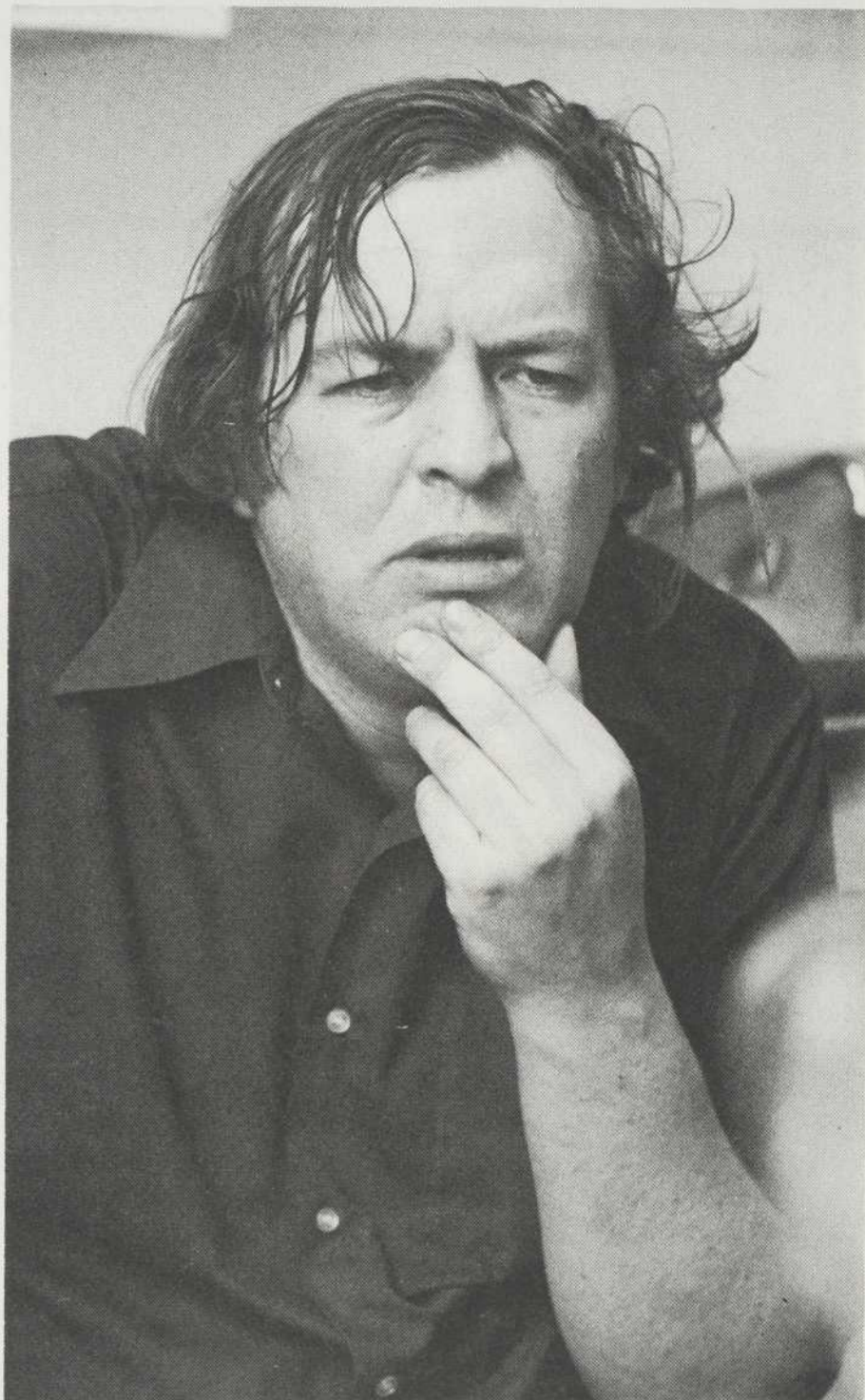
Ces difficultés de vivre et de créer, le réalisateur de **One Man** ne tentera même pas de les cacher. Ce qu'il y a d'ailleurs de surprenant avec Robin Spry, c'est son extrême lucidité: il ne se berce pas d'illusions, connaît les enjeux et sait en évaluer correctement les conséquences. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'aspire pas, par moments, à l'impossible: mais c'est là le propre de tout créateur et on ne saurait lui en faire grief.

Robin Spry sait bien qu'il n'a pas utilisé la voie de la facilité. Il le reconnaîtra d'ailleurs avec franchise lors d'une entrevue qu'il nous accordait alors qu'il était en train de surveiller le montage de **One Man**, ce long métrage qu'on n'a pas encore vu et que le Festival international de Cannes a inscrit au programme de la section "L'air du temps". C'était, il faut le préciser, avant le 15 novembre 1976. La physionomie du Québec a, depuis, changé. Et puis, il n'était pas encore question de Cannes. Mais les questions que Robin Spry se pose, elles, demeurent.

C'est tellement difficile

Ainsi, rappelant qu'il n'avait pas craint de faire passer des auditions à quelque 600 comédiens un peu partout au Canada, Robin Spry note alors laconiquement: "C'est tellement difficile, lorsqu'on est anglophone, d'être cinéaste à Montréal; d'être si loin de la plupart des comédiens, des écrivains, des autres réalisateurs... Alors, quand j'en ai la possibilité, je fais un voyage **coast to coast** pour reprendre contact avec tout ce monde".

Ce n'est pas qu'il se sente vraiment isolé à Montréal. "Je ne suis pas tout à fait seul à Montréal, nous dira-t-il; on est malgré tout une cinquantaine de réalisateurs anglophones à l'ONF, et il y en a plusieurs autres à l'extérieur. Mais très peu de ces cinéastes font du cinéma de fiction; donc, de ce point de vue, je me sens isolé. Aussi, je passe quelques jours à Toronto chaque mois. J'entretiens des relations avec les cinéastes de Toronto, les comédiens, les écrivains. Et ces contacts sont très importants pour moi;



Robin Spry

car ils me permettent de préserver certains liens culturels. Ces contacts manquent d'ailleurs à la plupart des cinéastes anglophones qui vivent à Montréal. Ils se sentent donc très solitaires. Et c'est dommage, car il s'est créé du côté de la production anglaise à l'ONF une sorte de ghetto."

Comment cette difficulté originelle, si l'on peut dire, se fait-elle sentir au moment de la réalisation d'un film de fiction qui se veuille à la fois anglophone et montréalais? "C'est très difficile à dire, fait remarquer Robin Spry. Pour moi, en tout cas, il se pose toujours un problème: celui de donner l'impression de la vraie vie à Montréal, c'est-à-dire ce mélange d'anglais et de français qu'on peut retrouver ici. Je suis anglophone; le film est donc tourné en anglais, pour des spectateurs de langue anglaise. Je veux aussi rejoindre les spectateurs francophones, mais il est certain que ce n'est pas à eux que je m'adresse en premier lieu."

"J'ai envisagé un moment, poursuit le réalisateur, d'avoir une actrice francophone pour interpréter le rôle de l'une des deux femmes dans **One Man**. Mais j'ai finalement laissé tomber. Parce qu'un journaliste, pour pouvoir travailler à Montréal, doit être bilingue. Si donc l'une des

femmes étaient francophones, il aurait été naturel qu'ils se mettent à parler en français. Ce qui m'aurait obligé à sous-titrer le film. J'ai d'ailleurs penser faire un film où les deux langues auraient été utilisées, sous-titrant le film en anglais lorsque l'on parle français, et vice-versa. J'ai longuement hésité, puis j'ai abandonné l'idée."

"Il y aura naturellement des francophones dans le film, mais ils auront des rôles secondaires. Le patron de la station de télévision est un francophone; mais il travaille en anglais comme cela arrive souvent. En fait, le film donnera cette impression de mélange de français et d'anglais comme il peut en exister à Montréal. Mais dans l'ensemble, c'est là un problème difficile à résoudre."

Une lutte qui aura duré cinq ans

N'empêche, Robin Spry est assez satisfait de ce dernier long métrage au titre simple et direct: **One Man**. D'autant plus satisfait d'ailleurs, qu'il aura dû se battre littéralement pour arriver à faire ce film. "C'est une véritable lutte que je mène depuis **Prologue** pour arriver à faire un autre long métrage de fiction." Et **Prologue**, il faut le rappeler, c'est en 1968 qu'il l'avait réalisé. Cela fait bien longtemps. Aussi a-t-il eu le temps d'écrire deux autres scénarios, qui ont été refusés, eux. Le premier était une sorte de fiction écologique; le second, un film portant sur la pollution. Robin Spry note cependant que le président d'alors de l'ONF, M. Sydney Newman, détestait ses scénarii en général. "Cela a été cinq années difficiles", reconnaît le réalisateur.

La scénarisation de **One Man** n'aura pas été non plus des plus faciles. La dernière version porte le numéro 37; car effectivement 37 versions auront été écrites. C'est en 1973 qu'il faisait accepter par le comité du programme de l'ONF un premier projet de 20 pages. En 1974, le scénario était à son tour accepté. Mais le producteur exécutif était brusquement changé, et on n'avait plus d'argent pour faire le film. En clair: le film était bloqué. Il ne restait plus à Robin Spry qu'à retravailler son scénario avec son nouveau producteur. En 1975, le nouveau scénario était approuvé par le comité du programme; mais voilà qu'une fois encore le producteur était changé. Le tournage se trouvait donc à nouveau remis. Robin Spry, contre toute attente ne lâchera pas, et il s'est remis tout bonnement à retravailler le scénario avec son nouveau producteur exécutif. Il y a, comme on le voit, plus d'une façon d'empêcher le tournage d'un film. Seules donc la détermination et l'obstination des cinéastes arrivent à déjouer les subtilités des fonctionnaires-administrateurs.

Grâce à la nomination d'un nouveau président à l'Office (M. André Lamy remplacera M. Newman), personne ne verra plus mettre des bâtons dans les roues lorsque, pour la troisième fois, le scénario sera accepté au printemps 76. Durant l'été de cette même année, Robin Spry tourne **One Man**. Et le 18 mai 1977, le film est présenté au Festival de Cannes dans la section L'air du temps. La tenacité paye donc parfois.

Une histoire qui effraie

De quoi pouvait-il donc être question dans **One Man** pour qu'on en ait si peur et qu'on se mette ainsi à en retarder désespérément le tournage? Pourtant, c'est tout simplement l'histoire d'une usine de produits chimiques qui polluent tout un quartier, tuant lentement les enfants. Histoire banale, allez-vous penser, car aujourd'hui les références à ce genre de situation abondent. Mais à l'Office, on s'est

méfié pendant un certain temps de tout ce qui pouvait porter atteinte à la puissance industrielle. Rappelez-vous l'interdiction de **On est au coton** de Denys Arcand par nul autre que M. Newman!

Et Robin Spry n'y est pas allé, apparemment, de main morte avec son film. Car, à partir de cette situation de base, il a construit tout un drame qui finit par poser le problème du contrôle des media d'information, non pas par le pouvoir politique (il est trop visible, lui), mais par le pouvoir industriel. Donc, entre en scène une travailleuse sociale (Carol Lazare) qui commence à avoir des soupçons sur ce qui arrive dans le quartier. Et au moment où elle conduit précisément un enfant à l'hôpital, elle rencontre un journaliste (Len Cariou) qui est pour sa part sur une histoire de pégre. Il va tomber amoureux de la jeune femme, et comme il est marié, voilà donc au passage une petite histoire de "triangle".

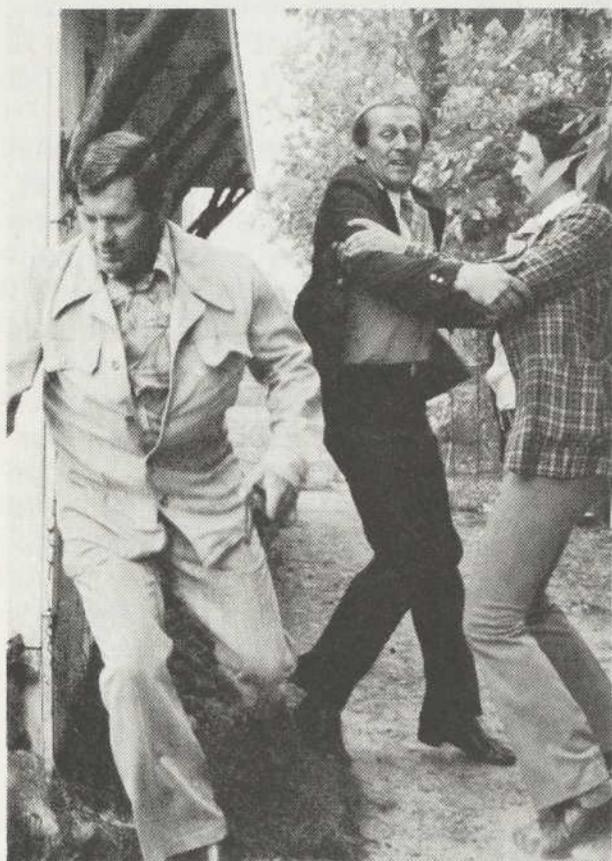
On peut imaginer ce qui va suivre. Mais la véritable question finalement se ramène à ceci: le journaliste va-t-il rendre public les informations qu'il détient? Va-t-il risquer sa vie professionnelle, familiale, sa petite vie confortable et aisée en divulguant des informations que les principaux intéressés ne voudraient sûrement pas voir sortir?

On débouche ainsi sur le problème plus fondamental de la manipulation des media par le pouvoir financier. Car c'est lui, nous dira le réalisateur, qui arrive le plus effectivement à contrôler l'information: les journaux et la télévision ne sont-ils pas étroitement liés aux puissances de l'argent, ne serait-ce que par le biais de la publicité? La liberté de la presse, cette liberté totale et sans faille, n'existe donc pas vraiment. Et c'est là, pour Robin Spry, le postulat de base. Et un postulat, on le sait, ne se démontre pas; celui-là pas plus qu'un autre. D'autant plus que le contrôle de l'information se fait d'une façon si subtile qu'on n'arrive jamais à l'établir de façon irréfutable. On peut en avoir des suspicions; ce sera tout dans bien des cas.

Rendre visible

Pour un cinéaste, nous dira Robin Spry, "dénoncer une situation c'est avant tout la rendre suffisamment visible pour que les gens puissent porter leur propre jugement sur cette réalité". Mais cela peut-il vraiment aider à changer le cours des choses? "Qui sait?, nous répondra-t-il. On pourrait à la limite poser la même question à tous les actes que l'on jugerait utile de poser. Le cinéma, lui, peut certainement encourager une amorce de réflexion sur le monde d'aujourd'hui. C'est donc un outil parmi plusieurs autres, car la lutte doit se mener sur plusieurs fronts à la fois. Aucun film ne changera le monde à lui tout seul; il ne peut être qu'un petit élément d'une grande bataille. Et tous, qu'on le veuille ou non, nous faisons partie de cette bataille, le cinéma et les cinéastes aussi."

Plus loin dans la conversation, Robin Spry précisera qu'il n'a jamais cherché à caricaturer les personnes, même les plus vils, les plus répréhensibles. "Dans un système quel qu'il soit, personne n'est absolument pourrie. Ce qui arrive, c'est que tout le monde finit par s'auto-censurer. Le chantage de l'argent dans nos vies est finalement trop fort. J'ai voulu montrer comment les gens pouvaient finalement être esclaves du système dans lequel ils vivent. Le gars, qui est en charge du programme de nouvelles à la télévision, ne dira jamais qu'il refuse de faire passer telle nouvelle qu'il peut juger délicate, ou à problème. Il dira qu'il la fera passer dès qu'il aura la certitude qu'elle est absolument fondée. Et en attendant, il bloque l'information. En un certain sens, il a raison: on ne peut pas se contenter de sim-



Len Cariou dans une scène de "One Man"



Jean Lapointe et Robin Spry pendant le tournage de "One Man"

ples soupçons, surtout lorsque l'on sait tout le pouvoir que peut avoir la presse. Mais ce sont les financiers qui, la plupart du temps, détiennent ces preuves; ce sont eux qui contrôlent ces renseignements. Et naturellement, ils n'ont pas hâte à les voir diffuser sur la place publique. Tout le problème est là."

"On vit donc de plus en plus, poursuit le réalisateur, dans un monde fictif qui est créé par des gens qui ont beaucoup d'argent, donc beaucoup de pouvoir. Les buts qu'ils poursuivent sont ceux d'une élite coopérative financière assez vague et très puissante; ils n'agissent pas en tout cas pour le bien de cette société dont ils vont pourtant se réclamer publiquement. Les luttes que l'on doit mener contre la pollution en sont une preuve."

On vit donc de plus en plus dans un monde fait de mille et une illusions; dans un monde, surtout, manipulé par des puissances occultes. "Quand on fait du cinéma, fera remarquer Robin Spry, cela n'a rien d'étonnant puisqu'on fait précisément la même chose avec les films. La réalité qui est présentée sur l'écran est manipulée, triturée par quelqu'un que l'on ne verra jamais. Ceci est particulièrement vrai pour le Cinéma de fiction; mais ce l'est aussi pour le documentaire. Alors moi, je préfère réaliser carrément des films de fiction. C'est plus honnête. On ne donne pas l'illusion de l'objectivité comme avec le cinéma direct; on définit carrément l'oeuvre comme une re-présentation."

La fiction contre le documentaire

Le débat qu'amorce ainsi le réalisateur de **One Man** entre le cinéma de fiction et le documentaire n'a rien, lui, d'illusoire. Surtout lorsque l'on travaille à l'Office national du film où le documentaire connaît toute la renommée et le prestige que l'on sait. "Avant d'entrée à l'ONF, reconnaît Robin Spry, je ne savais pas trop ce qu'était un documentaire. Ce genre de cinéma ne m'intéressait pas. Ce qui m'attirait avant tout, c'était la fiction. J'ai toujours aimé travailler avec les comédiens. A Londres, juste avant d'entrée à l'ONF, j'ai réalisé dix courts métrages dramatiques avec des comédiens dont la plupart venaient du Royal Shakespeare Company. Et pourtant, **One Man** est mon pre-

mier long métrage qui ne contient aucun élément documentaire. **Prologue**, même s'il a été tourné à partir d'un scénario écrit à l'avance et de dialogues précis, avait été réalisé dans un style proche du documentaire. La raison en était simple: cela me permettait d'y introduire les événements de Chicago. J'avais fait, en quelque sorte, un choix de fiction et non de documentaire: Je voulais utiliser des événements réels comme arrière-fond à un film de fiction.

Ce choix, Robin Spry allait pouvoir finalement le pousser à sa limite avec **One Man**. "C'est sûrement le film le plus achevé que j'ai fait. Le style que j'ai employé est différent de mes autres films, car il se rapproche moins du documentaire. Mais c'est toujours du cinéma réaliste. J'ai l'impression que j'ai recommencé à jouer avec la caméra. Juste un petit peu, mais assez pour me donner le goût d'aller plus loin. Quand je suis venu à l'ONF, je pensais que je maîtrisais bien la caméra, que j'avais le sens des images. Mais je me suis plongé dans le cinéma direct, et là, les images passent en second lieu. Avec **One Man**, j'ai réappris le goût des images. J'ai réappris ce que cela voulait dire d'arriver à exprimer quelque chose par le mouvement, le cadrage, le rythme plutôt que de donner au cameraman la responsabilité de capter la réalité comme il le peut."

Le cinéma direct peut-il alors désapprendre à faire du cinéma? "Oui, va nous répondre sans hésiter Robin Spry. Le cinéma direct peut devenir très dangereux car l'on devient très vite paresseux. Le cinéma direct qu'est-ce que c'est finalement? Des événements qui se passent et que le cameraman va essayer d'attraper d'après les instructions du réalisateur. Et c'est le montage qui mettra tout ça en forme. Et si on approche la fiction dans cet esprit, c'est très dangereux. Avec la fiction, il faut créer la réalité avant de la tourner. C'est ça qui est d'ailleurs intéressant. Le cinéma direct, c'est un peu du cinéma parasite."

Voilà. Comme le dira Robin Spry, "J'ai maintenant l'impression aujourd'hui d'avoir terminé un long apprentissage, de maîtriser tous les outils". Pour ce cinéaste qui a décidé de placer au-dessus de tout la recherche de la réalité à travers le prisme de la fiction, l'aventure ne fait que commencer. □

FESTIVAL CANADIEN DES FILMS DU MONDE

LE FESTIVAL LE PLUS PRESTIGIEUX EN AMERIQUE DU NORD

19-28 août 1977

MONTREAL
(QUEBEC)

Voici les grandes lignes de ce festival qui se tiendra sur le merveilleux site de l'Expo 1967.

- 1) Un événement unique — 20 nouveaux films de tous les coins du monde
- 2) Canada 1977 — 10 des meilleurs films canadiens (tournés dans les douze derniers mois)
- 3) Rétrospectives et hommages particuliers
- 4) Un aperçu des plus récents films du cinéma japonais
- 5) Une rétrospective de films tournés par des acteurs canadiens et/ou directeurs à Hollywood
- 6) Une série consacrée aux directeurs de films indépendants ("Underground")
- 7) Un Marché International du Film — une démonstration de films sur vidéo-cassettes à l'intention des producteurs et distributeurs d'après le modèle du célèbre Marché du Festival de Cannes

Pour de plus amples renseignements:

Dr. Serge Losique
Président et directeur général
Le Festival canadien des Films du Monde
Conservatoire d'Art cinématographique

1455 boul. de Maisonneuve ouest
Montréal, Québec
H3G 1M8

Tél.: (514) 879-4057 / 879-7285
Télex: 05-25472/WOFILMFEST

ENFIN...
LE SEUL
COMPLEXE
DE
PRODUCTION
INTÉGRÉ
DE CINÉMA
ET DE TÉLÉVISION
AU CANADA

- 2 plateaux de tournage (120' x 100' x 60' et 90' x 60' x 22')
- studio tout équipé pour enregistrement de musique
- 2 plateaux de postsynchronisation
- salle de mixage 24 pistes
- salles de montage
- bureaux temporaires d'administration
- laboratoire 35 et 16 mm
- doublage et post-synchronisation
- etc...

BIBLIO. NATIONALE DU QUÉBEC
Périodiques, Aff. culturelles
1700 St-Denis, MONTREAL, Québec
H2X 3K6

1(50)

Enfin

sonolab INC

1500, RUE PAPINEAU, MONTREAL, H2K 4L9
(514) 527-8671

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
1700, RUE SAINT-DENIS
MONTREAL 18