

PER

C-841

BNQ

cinéma québec

Vol. 3, No 1

75¢



réjeanne
padovani

les corps
célestes

Camera Service Center ouvre à Montréal un centre de production des plus grands et des plus modernes appartenant au secteur privé

- * Centre de Production de 13,000 pieds carrés.
- * Grand studio de 85' x 45' air climatisé insonorisé, construit d'après les standards de RADIO-CANADA.
- * Départements de location d'équipement cinématographique et d'éclairage des plus complets.
- * Salles de projection et de montage.
- * Assistance à toutes les phases de la production.
- * Services complets de production et de post-production.
- * Services scéniques comprenant conception réalisation et mise en place.
- * Atelier de menuiserie.
- * Salles d'habillage.
- * Salles de maquillage.
- * Atelier complet de recherche, design et réalisation d'instruments de haute précision.
- * Locations, réservations, ventes et réunions de pré-production peuvent être faites des deux côtés des frontières.
- * Des professionnels québécois bilingues sont à votre service.

Sachez tirer le meilleur parti de votre prochaine production canadienne.

Pour de plus amples informations, contacter Camera Service Center à New York ou Cinepro à Montréal.



5000 Rue Wellington, Montreal 204, Que., (514) 761-4831

Une filiale à part entière de Camera Service Center Inc.
625 West 54th Street, New York, N.Y. 10019, (212) 757-0906.

ont collaboré à la réalisation de ce vingt-et-unième numéro:

Denys Arcand, Alain Aubert, Ingmar Bergman, Jean-Claude Boudreault, Gilles Carle, Pierre Demers, Jean Gouban, Francine Laurendeau, Jean Leduc, André Pâquet, Jean-Pierre Tadros.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

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

Collaborateurs:

Pierre Demers, Jean Leduc, Gilles Marsolais, André Pâquet

Administration, publicité:

Connie Tadros

Conception graphique:

Louis Charpentier

Secrétariat:

Louise Deslauriers

Archiviste:

Francesca Pozzi

Distribution:

Kiosques, tabagies: 931-4221

Librairies: 272-8462

Index:

Cinéma/Québec est indexé dans Périodex, Radar, l'Index international des revues de cinéma, et Index Film Literature.

Abonnements:

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

Etats-Unis, ajouter un dollar

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

Adresser chèques et mandats poste à l'ordre de:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058

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

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

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

Informations

- 6 Cinéma amateur: un regain de popularité
- 8 Le CQDC: transformer les conditions de diffusion au Québec
- 10 Nouvelles productions
- 11 Nominations
 - Le Québec et la Belgique
 - Le palmarès du film canadien
- 12 Le festival de Stratford
 - Les premières québécoises

Ingmar Bergman

- 13 **Cris et chuchotements:** "Un film pour vous plaire", Ingmar Bergman répond aux journalistes

Cinéma québécois

- 17 **Réjeanne Padovani:** "Un film dramatique, pour provoquer des sentiments", Une interview de Jean-Pierre Tadros avec Denys Arcand
- 25 **Le retour de l'Immaculée-Conception,** Le long dérèglement de tous les angles, par Pierre Demers
- 28 **Les corps célestes:** "Créer une certaine imagerie", propos de Gilles Carle recueillis par Jean-Pierre Tadros

Cinéma expérimental

- 33 Les espaces visuels ou les savants du 24 images seconde, par André Pâquet

Afrique et francophonie

- 37 Le FIFEF, Dinard/Beyrouth, par Alain Aubert
- 38 Ouagadougou, par André Pâquet

Les montreurs d'images

- 41 Jean Gouban: la distribution, un drôle de métier, une interview de Francine Laurendeau

Critiques

- 45 **La cabane**, de Richard Lavoie
- 46 **Au seuil de l'opérateur**, de Michel Moreau
- 47 **César et son canot d'écorce**, de Bernard Gosselin
- 48 **The Best of the New York Erotic Film Festival**
- 49 **Liza**, de Marco Ferreri

La rentrée cinématographique ayant bouleversé certains plans, "Le cinéma tel qu'on nous l'impose", deuxième tranche sur le Festival de Cannes, ainsi que la suite de notre enquête sur la critique paraîtront dans le prochain numéro. A paraître début octobre.

Coup de pied en retour

Non à "Scarecrow"

Monsieur,

Me trouvant à Paris au mois de mai dernier, j'ai pu visionner plusieurs films sortis directement du Festival de Cannes. De voir de nouvelles versions de navets et de nouvelles oeuvres géniales. Mais j'aimerais porter votre attention sur un film en particulier: **Scarecrow** ou **l'Epouvantail**.

Je trouve des plus aberrant que ce film ait été louangé au Festival. Une composition ni médiocre, ni géniale où l'on voit, à mon avis, le premier strip-tease fait par l'acteur principal; c'est une idée commerciale comme une autre. Mais le plus surprenant c'est le silence complet de la critique du 7ème Art sur ce film. En effet, aucune revue, aucun journaliste n'a fait la relation de **Scarecrow** avec **Midnight Cowboy**. Les deux scénarios sont d'une similitude telle que vous avez l'impression d'avoir déjà vu **Scarecrow**. Même les principaux personnages, dont les noms m'échappent, se ressemblent physiquement.

Que le film **Midnight Cowboy** (**Macadam Cowboy** pour la version française) remporte un succès commercial lors de sa sortie dans les salles, ben d'accord. Mais qu'un autre bonhomme décide d'en faire un "re-make" dans un intervalle très court (**Macadam Cowboy** était encore à l'affiche sur les Grands Boulevards) pour s'emplier les poches à cause de son homonyme, pas d'accord. Je crois qu'une certaine honnêteté envers les cinéphiles québécois (qui paient \$2.50) se doit, que l'information soit donnée.

Salut!

Luc Desaulniers,
Montréal

Et pourquoi pas des articles techniques!

Monsieur,

J'ai commencé à lire **Cinéma/Québec** à partir du numéro 6, volume 1, et depuis je l'ai toujours en ma possession (...).

Après deux années d'existence, ma demande serait la suivante: que **Cinéma/Québec** s'intéresse un peu plus au côté technique du cinéma; et ceci dès son numéro de septembre 1973. Je ne suis pas très patient! Il pourrait y avoir des essais, des entrevues avec tel ou tel directeur

de photographie de calibre national ou international, la fiche technique de telle ou telle caméra. On pourrait nous parler de l'éclairage, d'un studio de production, d'un plateau de tournage, d'une salle de montage. Il en existe de très bonnes au Québec, vous savez. Vous pourriez nous montrer le développement d'un négatif au cinéma, etc. Etant étudiant en Communication/Cinéma, ce genre de renseignements me plairait énormément. Les lecteurs de votre magazine seraient aussi heureux. J'en suis certain.

Michel Ranger,
Lachine

Cela viendra, mais il vous faudra être un peu patient. On s'en excuse.

Dernier tango... de la censure!

J'ai vu le **Dernier tango** à Paris de Bernardo Bertolucci et jusqu'à présent, c'est un des films les plus vrais qu'il m'ait été donné de voir. La rage désespérée et la fureur angoissée d'un homme dont la femme vient de se suicider, femme dont il avait tellement besoin qu'il en tolérât la présence d'un amant sous son propre toit. Que serait-il advenu de lui s'il n'avait rencontré cette jeune fille, en mal de sensations peut-être, mais qui s'ennuie certes avec un fiancé bourgeoisement romantique? Pour elle, c'est un jeu, interdit par son éducation de fille de militaire, un jeu dangereux qu'elle ne supportera pas longtemps. Mais pour lui, c'est une façon de ne pas mourir, de survivre... jusqu'au moment où son atroce déchirure se referme et qu'il se rend compte qu'Elle existe, Elle dont il n'a jamais voulu savoir ni le nom, ni l'âge, Elle dont il n'a vu jusqu'à présent que le corps. Il la regarde et il l'aime: Je t'aime, quel est ton nom? Trop tard. Il est souvent trop tard pour cette réciprocité à part entière qui fait le grand amour; c'est pourquoi il est si rare. Elle le tue au moment où il allait lui livrer son nom, se donner enfin à elle. Elle en finit avec ce cauchemar, son explication est simple: "il a voulu me violer": Cas de légitime défense.

Mais existe-t-il une légitime défense pour le film lui-même qu'on a accusé des pires intentions et traité des plus sales épithètes au nom d'une morale du cinéma dont la censure est la fidèle gardienne? Qui sont les censeurs? Je ne veux pas le savoir! Mais pourquoi doit-on tolérer

"Coup de pied en retour" est une rubrique ouverte à ceux de nos lecteurs qui aimeraient prendre position, soit à partir des articles parus dans Cinéma Québec, soit à partir d'éléments de l'actualité cinématographique qui auraient particulièrement attiré leur attention. N'ayez pas peur de prendre la parole, mais n'oubliez pas qu'on y gagne toujours à être concis.

encore de nos jours une censure aveugle dont la fonction est de couper les scènes "immorales" dans le but de préserver l'intégrité du spectateur? Pourquoi la censure existe-t-elle au cinéma dont le public se veut un public d'adultes et qu'on traite comme des enfants demeurés? On a parlé d'*orgies sexuelles*, de scènes les plus osées encore jamais vues au cinéma et on a inventé mille et un slogans destinés à attirer les foules beaucoup plus qu'à les repousser. *Dégoûtant ma chère, mais j'y suis allée simplement pour me rendre compte si vraiment...* Dans plusieurs pays, ce film sera interdit; dans d'autres, tellement coupé qu'on croira qu'il s'agit d'une série de courts métrages. Et même dans une capitale culturelle comme Londres, la censure aura beaucoup hésité avant de permettre l'entrée de ce film. Et il n'y a pas seulement la censure. En Italie, on voulait emprisonner Bertolucci, Brando et Maria Schneider. En France, des ligues de citoyens-furieusement-bien-pensants ont réussi à le faire enlever de l'affiche du cinéma local.

C'est triste! Triste qu'on n'ait pas regardé ce film avec des yeux d'hommes mais avec des gueules écumanter et des dents de loups prêtes à déchirer tout ce qui peut faire réfléchir. J'en rends responsable la censure qui nous a bandé les yeux pendant si longtemps. En coupant inlassablement des scènes qu'elle juge néfastes pour la morale, la censure a mutilé les consciences et les cœurs de ses "protégés". C'est un crime contre l'humanité que de porter ainsi atteinte à son cerveau. C'est à cause de la censure que des esprits amputés de leur sens critique se sont élevés contre le **Dernier tango à Paris**. On leur a refusé le droit de juger par eux-mêmes, on les a privés de cette éducation du bien et du mal que tout individu doit faire lui-même pour lui-même. Et comment? En choisissant à l'avance ce qui devait être vu et en rejetant ce qu'il ne faut pas voir. Et de quel droit? Du même droit que le premier homme qui a planté une clôture, du même droit que le premier homme qui en a asservi un autre.

Au nom de la liberté, je demande qu'on cesse ces oppressions morales et spirituelles. Alors, il y aura beaucoup de critiques. Chacun de vous sera un critique, mais d'après les critères les plus profonds de son être. On nommera les choses par leur nom. On n'accusera plus d'*orgies sexuelles* des scènes de désespoir. On n'appellera plus *dépravé* un homme torturé d'angoisse et on ne refusera plus la projection d'un film qui parle de la

solitude dans la peine et dans l'amour. On ira même jusqu'à se reconnaître en reconnaissant ses frères. Dans quelques années, les quelques scènes de ce film qui soulèvent maintenant le courroux et l'indignation sembleront anodines. On ne comprendra plus alors pourquoi on avait fait tant d'histoires à propos de quelques séquences démesurément grossières jusqu'à en oublier le reste du film. On parlera d'évolution, d'ouverture d'esprit, de progrès...comme on regarde aujourd'hui **Trash, Flesh et Lonesome Cowboy** avec les yeux hébétés d'une adolescente devant les restrictions morales de sa grand-mère. Et pourtant...il n'y a pas longtemps, on aurait bien brûlé Andy Warhol sur la place publique...

Pour éviter à l'avenir les rires gras et les grincements nasaux révélateurs de malaises et de frustrations, j'espère que l'on dansera bientôt le dernier tango de la censure... (dans les nombreux endroits où elle existe encore).

Huguette Poitras,
Londres, avril 1973

"Chissibi": une dernière mise au point

*En réponse au texte de Guy Borremans qui a paru dans notre numéro précédent (vol. 2, no 10) sous le titre "Propos de ciné-astes: une réponse de Guy Borremans à Gilles Marsolais", ce dernier tient à faire la mise au point suivante. Rappelons cependant que le texte de Borremans entendait définir sa participation au tournage du film **Chissibi**; participation qui avait été attaquée par Boyce Richardson et Jean-Pierre Fournier, les réalisateurs du film (cf. article de Gilles Marsolais, **Cinéma/Québec**, Vol. 2, No 6/7, pp. 38).*

Contrairement à ce que prétend Guy Borremans, relativement à la question financière concernant sa participation au film, je n'ai aucunement colporté des potins ni ne me suis livré à une injuste distorsion des faits. Je n'ai que fidèlement traduit la pensée exprimée par l'un des deux réalisateurs interviewés: "Le cameraman a été payé au tarif professionnel quotidien, et même un peu plus" (J.-P. Fournier) A la suite de cette réponse, je n'ai pas osé pousser plus loin dans cette voie. Je

n'ai donc prêté l'oreille à aucun potin et s'il y a eu distorsion des faits, elle ne m'est pas imputable. Si le principal intéressé jugeait qu'une mise au point s'imposait, il se devait de la faire. Ce qui fut fait, amplement.

Il en est de même en ce qui concerne la phase préparatoire du film, la description donnée correspondant fidèlement à celle faite par les deux réalisateurs interviewés. (L'aspect répétitif de mon texte par rapport à l'interview est d'ailleurs gênant.) Ces propos enregistrés sur ruban magnétique devant témoin sont disponibles pour quiconque voudrait les entendre.

Pour le reste, je n'ai rien à redire. Chacun a droit à son opinion quant à la validité des relations des cinéastes avec les Indiens et entre les Indiens eux-mêmes, et quant à la qualité du contenu du film.

Gilles Marsolais

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



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

Cinéma amateur: un regain de popularité

Le cinéma amateur est en train de connaître au Québec un regain de popularité. La raison en est simple: c'est que le terme même de "cinéaste amateur" a perdu son sens péjoratif qui l'associait invariablement aux cinéastes du dimanche, des anniversaires et des fêtes de famille. Aujourd'hui, le cinéaste amateur c'est un peu le cinéaste indépendant qui, par la force des choses — son jeune âge, sa prétendue inexpérience, les structures on ne peut plus fermées de l'industrie cinématographique, et le peu de ressources financières qu'il possède — est obligé de travailler dans l'ombre, ignoré de tout le monde sinon d'un groupe d'amis. C'est pour modifier un peu cette situation inéluctable que les jeunes cinéastes indépendants commencent à se regrouper (même s'il a toujours existé des groupements de cinéastes amateurs), et, ce qu'il y a de plus important, à se manifester.

La coop de Québec

C'est ainsi que le 14 mai dernier vient de se former à Québec une Coopérative de cinéastes amateurs, grâce à une subvention de Perspectives-Jeunesse. Son nom: la Coopérative de cinéma amateur du Québec. A l'origine ils étaient quatorze; aujourd'hui ils sont quatre-vingt. Et une même ardeur les anime.

Comme le notait Claude Daigneault dans *Le Soleil* du 14 juillet: "Ils croient fermement qu'ils peuvent jouer un rôle essentiel dans l'épanouissement du cinéma amateur, devenu soudainement à la portée de tout le monde, grâce à l'avènement du Super 8; ce phénomène est en train de supplanter non seulement le 16mm, mais le vidéo, grâce à des améliorations époustouflantes et à des avantages déterminants comme la légèreté des appareils et leur maniement facile".

Une coopérative assez unique en son genre, et qu'il faudra donc surveiller de très près.

Une semaine de cinéma amateur

A Sherbrooke, cette fois-ci, un autre groupe de jeunes cinéastes amateurs, profitant d'une autre aide de Perspectives-Jeunesse, s'est mis à recenser tout ce qui pouvait exister comme cinéastes amateurs dans la Province, à l'exception de Montréal cependant. Et pour parachever ce travail, ils avaient convoqué les cinéastes amateurs du Québec à une "Semaine de cinéma amateur". Celle-ci a eu lieu à Sherbrooke, du 13 au 19 août. Ils bénéficiaient de l'hospitalité de l'Université de Sherbrooke. Dans notre numéro précédent (Vol. 2, No 10, pp. 7-8) nous avons donné le programme de cette semaine en même temps que nous en indiquions les principaux objectifs. Nous trouverons ci-après un bilan critique dressé par les organisateurs (Pierre Brochu, Jean Fréchette, Hélène Panneton, Pierre Marcoux) de cette manifestation.

Les séances de projection, au nombre de 9, d'une durée d'environ 2½ heures chacune, ont donné lieu à la présentation d'un ensemble de films d'une grande diversité. Nous avons présenté des films en 8mm., super 8mm., 16mm., et des diaporamas en 35mm; leur durée variait de 1 à 80 minutes. Pour ce qui est du contenu, certains films relevaient de scénarios originaux, d'autres étaient des adaptations cinématographiques d'oeuvres littéraires, quelques-uns étaient des documentaires, et il y en avait (films d'animation) qui étaient de simples jeux de formes géométriques. Le degré d'expérience des cinéastes présentant des oeuvres variait aussi passablement: quelques présentations étaient des premiers films alors que d'autres constituaient la vingtième oeuvre d'un cinéaste ayant déjà à son actif quatre ou cinq années d'expérience dans le cinéma. Enfin, si des films sortaient des laboratoires et étaient présentés à la semai-

ne en primeur, d'autres avaient déjà connu plusieurs projections publiques.

Grâce à une équipe de techniciens très compétents et très dévoués (Géniphile), les projections ont été d'une qualité technique assez remarquable. Avant les projections publiques, chaque film était visionné deux fois. Les techniciens prenaient note des particularités des copies qui leur étaient soumises et leur assuraient une soignée synchronisation de la bande sonore. Il s'écoulait rarement plus de deux minutes entre les projections et il n'est arrivé que 2 ou 3 fois que ces dernières aient été interrompues à cause d'un quelconque incident technique. Avant chaque bloc de deux ou trois films, un présentateur en donnait les titres, le nom des réalisateurs, et fournissait parfois des informations sur les circonstances du tournage.

Même si le nombre moyen de personnes présentes aux séances de projection était d'environ 120, on ne peut pas dire que ces séances aient atteint le grand public. En effet, à part quelques curieux profitant de l'occasion d'un spectacle cinématographique gratuit, l'auditoire se composait surtout de cinéastes amateurs ou professionnels, ou de personnes ayant affaire de près ou de loin au cinéma.

Cette composition de l'auditoire se reflétait d'ailleurs dans les discussions qui suivaient les projections et dans la tournure de ces discussions. En général, environ 70% des personnes restaient pour échanger leurs opinions sur les films présentés pendant à peu près une ou une heure et demie. Souvent même, les discussions se poursuivaient en groupes plus restreints, tard dans la nuit.

Ces discussions, animées par des personnes compétentes (2 psychologues et 1 diplômé en service social), avaient pour objet de fournir aux cinéastes ayant présenté leurs oeuvres un "feedback" quant à la qualité et à la per-

\$5.00 pour 25 mots ou moins (20 cents du mot additionnel). Les textes des annonces doivent être accompagnés du paiement.

tinence de leur film, en même temps que des réactions spontanées et "émotives" d'un échantillonnage possible de "grand public". Et ces discussions furent assez spontanées et souvent émotives. Pour ce qui est du feedback quant à la qualité et la pertinence des films, le public relativement spécialisé qui constituait les auditoires des projections s'est chargé d'en fournir amplement aux cinéastes. Même si les interventions s'égarèrent parfois quelque peu dans des considérations générales sur le cinéma, les échanges ont surtout porté sur les films présentés. Certains d'entre eux donnaient lieu à des échanges plus approfondis mais tous les films recevaient des commentaires.

En somme, par rapport aux objectifs généraux de la Semaine et par rapport aux objectifs qui ont présidé à l'organisation des discussions, il ne fait pas de doute que les échanges auxquels ces discussions ont donné lieu se sont avérés très fructueux. Les réserves à cette évaluation, émises par les participants eux-mêmes, portent sur le degré d'approfondissement des réactions (on aurait souhaité pouvoir élaborer plus longuement) et sur la représentativité des réactions exprimées: les points de vue relativement spécialisés étaient les plus fortement représentés.

Atelier de tournage

Environ une vingtaine de participants regroupés en quatre équipes ont participé à cet atelier. Les films sonores tournés par ces équipes furent projetés au grand public le samedi après-midi.

Quoique les participants à l'atelier pouvaient obtenir les services de conseillers en techniques ainsi qu'en relations humaines, les groupes ont fonctionné de façon autonome sans faire appel aux conseillers; à ce propos, certains participants ont suggéré qu'à l'avenir, l'activité de tels groupes de tournage soit plus structurée de telle sorte que cette expérience de création collective en soit également une d'apprentissage.

Il est à souligner que plusieurs des groupes furent composés de participants venant de différentes régions du Québec. Ajoutons finalement qu'une des équipes prit comme sujet de son film la "Semaine Provinciale de Cinéma Amateur".

Atelier technique en Super 8

La participation à cet atelier fut restreinte mais enthousiaste. Environ une trentaine de personnes assistèrent aux discussions du vendredi et du samedi.

D'autre part, cet atelier prit plus la forme d'un échange de points de vue que celle d'un long exposé traditionnel. En effet, les participants discutèrent avec passion des possibilités d'une éventuelle standardisation, en Super 8, des procédés techniques de production et de diffusion. La discussion se concentra surtout sur les systèmes qui offraient des possibilités vraiment "professionnelles" de travailler avec le Super 8 trop souvent considéré par les compagnies productrices comme devant uniquement servir au "cinéma de famille".

Quoique aucune conclusion définitive ne fut apportée au problème de la "professionnalisation" et de la "standardisation" du format Super 8 chez les cinéastes indépendants, nous pouvons considérer que cette discussion a apporté des indications précieuses ainsi qu'une amorce de déblocage face à cet épineux problème.

Atelier de créativité cinématographique

L'atelier de créativité cinématographique, animé par Michèle Rinfret et André Jacques, a regroupé dix personnes, les animateurs inclus. Les rencontres ont été prolongées à la demande des participants d'une journée et demie, de telle sorte que l'atelier a duré deux fois plus longtemps que prévu. Tous les participants, sauf l'animateur, avaient déjà réalisé un ou plusieurs films.

Les animateurs avaient prévu de proposer aux participants des exercices qui auraient amorcé des échanges sur les thèmes suivants: les

dimensions de l'expérience de création et les circonstances qui l'accompagnent et la favorisent: les sources de cette expérience; les contraintes inhérentes au passage de l'idée ou des sentiments créateurs à l'oeuvre cinématographique comme telle; les contraintes de communications propres au cinéma; les réactions émotives provoquées par les critiques et les moyens d'intégrer ces dernières aux créations ultérieures.

Une fois les objectifs de l'atelier clarifiés et ces thèmes énumérés et explicités, l'échange s'est cependant amorcé de façon telle que les animateurs n'ont pas eu à provoquer des exercices. Dans leurs interventions, ils se sont limités à rappeler occasionnellement les objectifs de l'échange et à entretenir le climat de chaleur et de sympathie qui s'était instauré dès le début.

Ainsi, les cinéastes en présence ont pu vivre un contact nouveau avec leur expérience propre de créateur et ont pu entrer un tant soit peu dans l'univers créateur des autres. Grâce à l'application de certaines techniques d'animation inspirées de la psychologie perceptuelle, les échanges du reste de la semaine ont pu se dérouler sur ces thèmes purifiés des malentendus qui avaient parfois affligé les échanges. De plus, la confrontation, lorsqu'elle apparaissait, servait la plupart du temps à un approfondissement des échanges plutôt qu'à un durcissement des positions de chacun.

Cet atelier ne fut pas de ceux d'où les participants sortent avec un acquis aussi clair et aussi immédiatement utilisable que lorsqu'ils sortent d'un atelier strictement technique. L'atelier a été conçu dans une optique de prise de conscience. En tant que tel, c'est seulement par l'entremise d'autres activités analogues que l'on peut espérer voir apparaître, à la suite d'un tel atelier, des résultats "concrets".

Table-ronde

Cette table-ronde, animée par M. Lucien Hamelin du Conseil québécois pour la

Une table de montage KEM 35mm. avec option de 3 images et 2 têtes magnétiques simultanées. Salles de montage, air climatisé complètement équipée. Tarifs à longs termes spéciaux. Briston Films Ltée. 1310 rue Larivière, Montréal, Qué. (514) 527-2131.

A vendre, ARRI 16mm. avec caisson, 2 magasins 400', 1 moteur variable et 1 moteur constant. 1 ARRI 35mm. avec caisson insonorisé, 3 magasins et 1 moteur Briston Films Ltée. 1310 rue Larivière, Montréal, Qué. (514) 527-2131.

Désire vendre collection complète de la **Revue du Cinéma**: No 1 (octobre 1946 au No 20 (automne 1949). Excellent état. Téléphonez à: (514) 672-8970.

Désire vendre collection complète jusqu'au numéro 222 des **Cahiers du Cinéma**: No 1 (avril 1951) au No 222 (juillet 1970). En excellente condition. Téléphonez à (514) 672-8970.

Désire vendre collection complète de la **Revue du Cinéma**: No 1 (octobre 1946 au No 20 (automne 1949). Excellent état. Téléphonez à: (514) 672-8970.

Désire vendre collection complète jusqu'au numéro 222 des **Cahiers du Cinéma**: No 1 (avril 1951) au No 222 (juillet 1970). En excellente condition. Téléphonez à (514) 672-8970.

diffusion du cinéma, invitait les cinéastes indépendants et amateurs à faire part de leurs besoins et de leurs attentes.

Dans un premier temps, les cinéastes énoncèrent leurs buts et objectifs en tant qu'individus et groupements. Dans un second temps, reconnaissant pour la grande majorité d'entre eux leur désir de se regrouper, afin de rendre leur cinéma plus viable et ce, à tous les points de vue, les cinéastes décidèrent la formation d'un comité provisoire réunissant les principales régions du Québec en vue d'en arriver éventuellement à un regroupement structuré et pensé de cinéma parallèle du Québec.

Le mandat de ce comité provisoire est à court terme la mise sur pied d'un réseau efficace de communication entre les cinéastes eux-mêmes ainsi que l'étude des modalités de fonctionnement du futur regroupement. D'un autre côté à plus ou moins brève échéance, des sous-comités seront appelés à étudier différents problèmes de ce regroupement du cinéma parallèle: financement, technique, information.

La composition de ce comité provisoire d'ici à ce que les régions confirment leur délégué officiel est la suivante: Maurice De Longue Epée, Longueuil; Richard Seers, Charlesbourg; Pierre Brochu, Sherbrooke; Gaétan Charrest, Montréal; Gérald Baril, Trois-Rivières.

Diffusion des films présentés

Il est apparu important aux yeux des organisateurs de faire tout en leur pouvoir afin que les films présentés au cours de la semaine puissent être vus à nouveau dans d'autres circonstances.

Dans ce but, nous avons fait parvenir la liste des films présentés durant la Semaine ainsi que les noms et adresses des réalisateurs de ces films aux personnes ou organismes qui nous ont signifié leur intérêt à projeter à nouveau ces films. D'un autre côté, nous avons fait parvenir la liste de ces organismes aux réalisateurs concernés.

Conclusion

Près de 30,000 pieds de pellicule ont été projetés en 9 séances de 2 1/2 heures. Plus de 60 films de provenance et de contenu très variés ont été visionnés par un public relativement diversifié, qui a fourni aux cinéastes-auteurs des commentaires sur plusieurs aspects de leurs oeuvres. Grâce à l'atmosphère qui régnait pendant la Semaine, de nombreux échanges informels se sont engagés entre des cinéastes aux intérêts, aux compétences et aux expériences ces les plus variés. Un atelier de créativité cinématographique, un atelier de tournage et un atelier de technique sur le super 8mm ont permis à plus d'une soixantaine de personnes d'approfondir leurs échanges, de vivre de nouvelles expériences de

création et de collaboration et d'accumuler de nouvelles connaissances en cinéma.

Vers la fin de la Semaine, plusieurs participants ont clairement exprimé un désir qui était latent dès le début: celui de voir se former un organisme regroupant les diverses associations québécoises de cinéma amateur. Les idées émises par rapport à cet éventuel organisme avaient trait à des fonctions de mise en communication, de regroupement des ressources en terme d'équipement et de techniciens, d'organisation de la distribution, etc... A partir de ces idées et de ces aspirations, un comité provisoire composé de 2 représentants de la région métropolitaine, 1 de Québec, 1 de Trois-Rivières et 1 de Sherbrooke fut mis sur pied. Ce comité reçut comme

mandat des quelque 40 participants présents, d'examiner les moyens d'organiser des mécanismes permanents de communication entre les cinéastes amateurs de la province. Suite à quoi les diverses associations pourraient entrer effectivement en communication et d'une façon ou d'une autre, se regrouper.

En somme, par rapport à la formulation des objectifs contenus dans la circulaire présentant la Semaine, on peut dire que la Semaine Provinciale de Cinéma Amateur enregistre un bilan largement positif. Aux dires des participants eux-mêmes qui ont pris part, la dernière journée, à une évaluation globale des activités et selon l'évaluation des organisateurs, les objectifs proposés ont été atteints. □

Le CQDC: transformer les conditions de diffusion au Québec

Le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma prépare fébrilement une Quinzaine du cinéma québécois qui s'étendra, de toute évidence, sur les mois d'octobre, novembre et décembre. Les films sélectionnés n'ont pas encore été rendus publics afin, nous a-t-on fait savoir, de pouvoir inclure dans cette sélection des films pas encore terminés mais qui pourraient l'être pour le grand départ de cette quinzaine. Le calendrier définitif et l'itinéraire des projections n'ont pas, non plus, été rendus publics. On lira ci-après le texte de présentation de cette quinzaine.

Depuis 4 ans, le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma travaille à élargir la diffusion du cinéma québécois de qualité à des couches toujours plus variées de la population.

L'analyse des expériences de diffusion conduites par le Conseil et par ses nombreux collaborateurs au Québec met en lumière l'importance de trouver une solution concrète aux problèmes d'approvisionnement en films québécois de la plupart des régions du Québec.

D'autre part, il apparaît évident que seul l'effort collectif et direct de chaque groupe et de tous les individus concernés peut réussir à briser l'isolement de certaines régions (et de certaines couches de la population) et à vider les tablettes où s'entassent un nombre toujours plus considérable de films récents.

La Quinzaine nationale du cinéma québécois pourrait devenir l'un des outils collectifs et le moteur d'une profonde transformation des conditions de diffusion du cinéma au Québec.

UNE QUINZAINE NATIONALE DU CINEMA QUEBECOIS?

Il s'agit d'une période de temps pendant laquelle la population de toutes les régions du Québec se verra offrir une sélection de films de court et long métrage choisis parmi la production de l'année écoulée. (Dans le cas de cette première Quinzaine, les films produits depuis janvier 1971 seront admis à la sélection).

La Quinzaine nationale n'est pas uniquement une période de diffusion massive

mais aussi, et principalement, une période d'information et d'échanges entre le public du cinéma québécois et un grand nombre d'artistes et d'animateurs.

Comme tous les outils mis à l'épreuve dans l'action, la Quinzaine nationale du cinéma québécois est appelée à perfectionner sa formule et ses méthodes de travail. La première Quinzaine ne saurait qu'amorcer un processus de solution aux problèmes d'isolement et à l'absence de planification. Si la réalisation d'une Quinzaine nationale permet à tous les gens concernés de forger un instrument collectif de diffusion du cinéma, même modeste et imparfait, l'objectif sera atteint.

COMMENT SE DEROULERA-T-ELLE?

Les capitales régionales

Afin de rejoindre la population des agglomérations urbaines et de permettre une diffusion équivalente dans la majeure partie des régions, la Quinzaine prendra la forme d'un Festival de 4 jours dans chacune des capitales régionales suivantes: Québec, Montréal, Hull, Rouyn, Sherbrooke, Trois-Rivières, Jon-

quière, Chicoutimi, Rimouski, Matane, Gaspé et une ville de la Côte Nord.

La tenue des Festivals aura lieu concurremment dans au moins deux capitales de façon à concentrer à l'intérieur des 15 jours l'essentiel des activités de la Quinzaine. (Il n'est pas impossible que l'un ou l'autre des Festivals urbains se prolonge hors de la période officielle de la Quinzaine nationale. Toutefois, aucun des Festivals urbains ne devrait précéder la date d'inauguration de la Quinzaine nationale).

Le Festival urbain offrira au public l'ensemble des films retenus par la sélection.

Quoique toutes les capitales régionales soient invitées à participer à la Quinzaine, l'accord des organismes culturels locaux ou régionaux est indispensable à la tenue d'un Festival dont ils seraient les principaux artisans.

Les municipalités et les villages de l'arrière-pays

Le Conseil et de nombreux autres organismes de diffusion culturelle savent qu'il ne saurait y avoir de solution à l'inégalité subie par les villages et les municipalités isolées sans une politique qui privilégie le développement de réseaux pris en charge par la population de l'arrière-pays et orientés selon leurs propres objectifs.

A cet égard, la Quinzaine nationale du cinéma québécois ne saurait faire exception: peut-elle ne pas être populaire et se qualifier de nationale?

Les groupes et les organismes régionaux pourront accueillir dans leur réseau de diffusion les films de la sélection annuelle qui leur conviennent.

La tournée régionale des films de la Quinzaine n'inclut pas obligatoirement tous les films sélectionnés.

Comme c'est le cas pour les capitales, l'ensemble des régions du Québec peuvent accueillir la tournée de films choisis parmi les films de la Quinzaine à la condition qu'un organisme régional ou que plusieurs organismes ou groupes locaux désirent en prendre charge.

La tournée régionale des

films de la Quinzaine, dans chacune des régions, devra suivre l'inauguration du Festival urbain de la capitale régionale. Toutefois, la tournée pourra se prolonger au-delà du Festival urbain et peut même se poursuivre après la clôture officielle de la Quinzaine nationale.

Ces restrictions misent à l'agencement du calendrier de la Quinzaine, dans les régions comme à la ville, et découlent simplement de la nécessité de coordonner la circulation des copies de films et d'en réduire au maximum les coûts de transport.

La sélection des films

Le C.Q.D.C. a invité 5 membres de l'industrie — Lucien Hamelin, Carol Faucher, Roger Frappier, Michel Moreau, Marc Daigle — à former le comité de sélection de la première Quinzaine nationale du cinéma québécois. Les membres du comité de sélection furent choisis sur la base de leur connaissance de la production et de leur souci d'une diffusion populaire de l'ensemble des films réalisés au Québec.

Les méthodes de diffusion

L'usage de l'expression "Quinzaine nationale" ou bien de "Festival" charrie souvent une imagerie faite de soirées mondaines et d'événements qu'entoure un décorum intimidant. Il convient de préciser que les objectifs du Conseil visent au contraire à normaliser, à simplifier et à élargir l'accès aux films et aux renseignements qui portent sur le cinéma et les artisans du cinéma québécois.

Nous croyons que le succès de la Quinzaine nationale, des Festivals urbains et des Tournées régionales dépendra avant tout des méthodes mises en oeuvre pour réaliser notre objectif. Nous suggérons que soit privilégiée la décentralisation des lieux de projection et l'usage de canaux de diffusion qui correspondent aux habitudes des couches les plus larges de la population. Les Soirées et les Festivals qui seraient accessibles aux seuls initiés, soit à cause de l'horaire, soit par suite du choix d'un site éloigné des quartiers d'habi-

2 ans

Voilà 2 ans que *Cinéma/Québec* publie chaque mois (10 fois par an) tout ce qu'il faut savoir sur l'actualité cinématographique.

200 volumes

Au moment d'aborder sa troisième année, *Cinéma/Québec*, en collaboration avec les éditions Seghers, offre à ses lecteurs 200 ouvrages de la collection "Filmothèque" qui publie les scénarios romancés de films récents, soit:

- 50 **La bonne année**, de Claude Lelouch
- 20 **Dernier tango à Paris**
- 50 **L'Églantine**, de Jean-Claude Brialy
- 30 **Les noces rouges**, de Claude Chabrol
- 50 **Une journée bien remplie**, de Jean-Louis Trintignant.

(prix au détail de 6 à 9 dollars suivant le titre)

2 ans

Pour pouvoir recevoir gratuitement l'un de ces titres, il vous suffit de vous abonner pour les deux années à venir au prix régulier, (soit \$12)

Cette offre n'est valable que pour les lecteurs résidant au Canada. Ne peuvent en bénéficier que ceux qui indiqueront un choix de trois titres par ordre de préférence. Cette offre n'est valable que dans la mesure où les volumes et les titres sont disponibles. On est prié d'allouer 2 semaines pour la réception des volumes.

tation, risquent d'accroître l'écart entre les besoins du milieu et la situation privilégiée de certaines couches de la population. Il va de soi qu'en regard de cette question, le Conseil souhaite un accord des groupes participants. Le défi n'est pas mince et il faudra faire preuve en l'occurrence d'autant de mesure que de sens de l'innovation. □

Nouvelles productions

Le succès des **Colombes**, la saison dernière, aura pris tout le monde par surprise. Non seulement aucun producteur n'avait cru au film, mais les distributeurs eux-mêmes, une fois le film terminé, ne savaient trop quoi penser — en termes de recettes, cela s'entend — de ce film qui "tient de l'histoire d'amour, du drame social et de la mini-fresque sociale".

Depuis, tout le monde a un peu l'oeil sur Jean-Claude Lord, le réalisateur. Il est devenu du jour au lendemain

la personnalité numéro 1 du cinéma québécois commercial, ex-aequo avec Gilles Carle. Laissant ainsi Denis Héroux en troisième position, alors que Claude Fournier se préparerait un peu à l'écart à remonter en tête du peloton.

Jean-Claude Lord se relance donc dans la réalisation, mais cette fois-ci en bénéficiant de tous les égards que l'on doit à un réalisateur reconnu. Du 28 août au 14 octobre, il tournera donc son nouveau long métrage, **Bingo**, à Montréal et dans la région métropolitaine.

Le scénario de ce film a été écrit par Jean-Claude Lord en collaboration avec Lise Thouin, Michel Capistran, Roch Poisson et Jean Salvy. Il est produit par Les Productions Mutuelles Limitée et Jean-Claude Lord Inc. C'est une production Tekniciné Inc., en association avec les Productions Mutuelles Limitée, Les Cinémas Unis Ltée, les Films du Nouveau Monde Inc., Bellevue-Pathé (Québec) Ltée, et la SDICC.

La distribution définitive de **Bingo** est la suivante: Réjean Guénette, Anne-Marie Provencher, Gilles Pelletier, Janine Fluet, Claude Michaud, Manda Parent, Alexandra Stewart et Jean Duceppe, avec la participation de Pierre Valcourt, Louise Dussault, Marcel Sabourin, Denyse Pelletier, Roger Lebel, Jean-Marie Lemieux et la participation amicale de Willie Lamothe.

L'équipe technique se compose comme suit: Yves Gélinas, assistant-réalisateur, Louis Lombardo, réalisateur 2e équipe, Claude Larue, directeur de la photographie, Henri Blondeau, ingénieur du son, Fernand Durand, décorateur-ensemblier, Denis Sperdouklis, créateur des costumes, Julio Pidra, coiffeur-maquilleur, Kevin O'Connell, chef-électricien, Pierre Dury, photographe de plateau; Christiane Roy, publiciste de plateau. Pierre David et Jean-Claude Lord sont producteurs exécutifs; Louise Ranger, producteur délégué; Carole Mondello, directrice de production.

La musique sera de Michel Conte.

Les Films Mutuels assureront la distribution de **Bingo**, dont la première a déjà été fixée au jeudi 14 mars au cinéma Le Parisien. Il prendra l'affiche le lendemain dans 22 salles au Québec.

C'est du 25 juillet au 28 août qu'a eu lieu le tournage du premier long métrage d'André Brassard, d'après un scénario de Michel Tremblay, et intitulé **Il était une fois dans l'est...**

On retrouvera dans le film les personnages des diverses pièces de Michel Tremblay. "Tremblay et moi, explique André Brassard, nous sommes rendu compte que ces personnages-là avaient tous des points communs, qu'ils venaient du même milieu par exemple. On a donc eu l'idée de les faire vivre ensemble dans un film. **Il était une fois dans l'est...** est donc une journée dans la vie des personnages de Michel Tremblay. Cependant il s'agit

RAVE REVIEWS!

From Montreal:

**THE BEST SERIES OF LOVE SCENES
WITNESSED IN A CANADIAN FILM**

CBC Daybreak Show:

"Add this one to
your movie list."

M. Malina-STAR

FROM BERLIN
FILM FESTIVAL

"A great
film"

"A beautiful,
loveable film"

"Entertaining"

"A truly
well-told
love story"

"Directed
with
sensitivity"



DAVID SELBY IN

U-TURN AN ADULT LOVE STORY

CO-STARRING MAUD ADAMS · GAY ROWAN

A FILM BY GEORGE KACZENDER COLOR

Written by DOUGLAS BOWIE. Photography MKLOS LENTE. Music NEL CHOTEM

AVENUE

1224 GREENE AV. 937-2747

14
YEARS

un **SACRÉ** bon film!

14
ANS



Gilles
LATULIPPE

DANS
SON
PREMIER
GRAND FILM



Ah, Si
Mon
Moi
Voulaît...

MARCEL SABOURIN-LOUISE TURCOT-DARRY COWL-JEAN-MARIE PROSLIER

GUY HOFFMAN-ERNEST GUIMOND-CATHERINE ROULVE-ROSALINE HOFFMAN
JOCELYNE GOYETTE-DANIÈLE PARADIS-GUY LELARGE-RACHEL CAILHER

Une co-production CINEPIX-CITEL-PIERSON

Réalisé par CLAUDE PIERSON COULEUR

le PARISIEN
488 Ste Cath. 867-7897

VERSAILLES
7265 Sherbrooke E. 352-4028

LAVAL
Centre d'Activité 688-8708

GREENFIELD Pk.
Pl Greenfield Park 671-6129

FAIRVIEW
Trans. Can. 5-33 697-8097

aussi: IMPERIAL - St. Jean VENUS - Joliette CAPITOL - Beauharnois
PALACE - Granby Du NORD - St. Jerome MASHA - St. Hyacinthe

moins de raconter une histoire que de faire une espèce de collage."

Et que feront ces personnages pendant cette journée? Ils vont se préparer à deux "party" qui auront lieu le soir: le party de Germaine Lauzon qui invite ses "amies" à venir coller des timbres-prime; un autre groupe de personnages s'outillera pour un concours de travestis dont il est fait mention dans la pièce **Hosanna**, et qui se déroulera dans un bar qui pourrait bien s'appeler l'Hawaian Lounge.

Les rôles principaux sont tenus par Denyse Filiatrault, Béatrice Picard, Michelle Rossignol, Sophie Clément, Denis Drouin, Amulette Garneau, Frédérique Collin, Patrick Peuvion, Claude Gai, Manda Parent, André Montmorency, Jean Archambault, Gilles Renaud, Monique Mercure, Murielle Lachance, Eve Gagné et Normand Gagné.

Il était une fois dans l'est... est produit par les Productions Carle - Lamy, avec l'aide financière de la SDICC, de la Société Nouvelle de Cinématographie et des Laboratoires de Film Québec. Il sera distribué par Ciné-Art.

L'équipe technique se compose de Christian Rassellet, assistant - réalisateur, Paul van Der Linden, directeur de la photographie, Luc Lamy, directeur de la production. Les costumes sont de Louise Jobin, les perruques de Pierre David, les décors de Michel Proulx. La musique sera de Jacques Perron.

La sortie est fixée au mois de janvier 1974 dans les cinémas de la Société Nouvelle de Cinématographie.

Nominations

Pierre David, directeur exécutif des Productions Mutuelles Limitée, a annoncé le 17 août dernier les nominations suivantes:

— M. Marcel Paradis au poste de directeur des Films Mutuels en remplacement de M. Armand Cournoyer actuellement en vacances. Marcel Paradis a à son actif

une longue expérience dans le domaine de l'exploitation et de la distribution. Il a été pendant dix ans directeur du cinéma Elysée. Il a été ensuite directeur général de Multi-Cinéma (les Cinémas du Vieux-Montréal). Lors du dernier festival de Cannes, il était responsable du cinéma Vox qui présentait chaque jour une sélection de la production canadienne. Marcel Paradis sera secondé dans ses fonctions par Bill Spears à Montréal et Gordon Lighthouse à Toronto.

— M. Roger Fréchette au poste de directeur de la publicité des Films Mutuels. Il a travaillé aux services de la publicité des cinémas Odéon et de Famous Players durant une vingtaine d'années.

Pierre David, producteur exécutif, et Jean-Claude Lord, réalisateur de **Bingo**, ont annoncé le 26 juin dernier la nomination de Mme Louise Ranger au titre de producteur délégué de ce film.

Louise Ranger a à son crédit une longue expérience dans le domaine de la production. D'abord secrétaire à l'administration et coordonnatrice de Delta Films, elle passa en 1967 à Onyx Films où elle fut script-assistante, recherchiste, assistante à la production et à la réalisation puis directrice de production (**Red** et **Les mâles**). De 1971 à 1973, elle travailla avec les Productions Carle-Lamy, où elle était à la fois actionnaire et directrice de production. Elle assura alors la direction de production de **Les smattes**, **La conquête** et **Les corps célestes**.

Le Québec et la Belgique

Une constatation s'impose, nous a-t-on fait remarquer, et c'est que le cinéma québécois n'a pas bonne presse en Belgique, contrairement à ce qui se passe en France. Sous l'impulsion de l'Office du film du Québec, notre cinéma tentera de s'imposer au public belge — et aux critiques — lors du mois de la Francité qui se tiendra

du 15 septembre au 13 octobre à Liège à l'occasion de la 3ème conférence générale de l'Agence de coopération culturelle et technique des pays francophones.

Cette percée du côté de la Belgique se fera en fait en deux temps.

Dans un premier temps, deux critiques de cinéma belges et une personnalité de la Radio-télévision belge ont été invités à venir au Québec se familiariser avec notre cinéma. C'est ainsi que du 27 au 31 août, MM. Adelin Trinon, professeur à l'INSAS et attaché à la RTB-Liège, Jean-François Dechesne, journaliste aux quotidiens **La Cité** et **Vers l'Avenir**, et Pierre Thonon du journal **Pourquoi pas?** ont été les hôtes du gouvernement québécois.

Dans un second temps, le Québec partira directement à l'assaut de la Belgique. Le tremplin: le mois de la francité durant lequel toute une série de manifestations culturelles est prévue. Le Québec, pour sa part, présentera notamment une semaine de cinéma québécois du 29 septembre au 6 octobre au cinéma Lux. Au programme: **Réjanne Padovani** (Arcand), **Quelques arpents de neige** (Héroux), **Jusqu'au coeur** (Lefebvre), **Red** (Carle), **Les smattes** (Labrecque), **Tiens-toi bien après les oreilles à papa** (Bissonnette), **Kamouraska** (Jutra). Chacun de ces longs métrages sera précédé d'un court métrage de l'Office du film du Québec: **Stereo** (Carle), **Les canots de glace** (Labrecque), **L'eau +** (Michaux), **Mistassini** (Roger Cardinal), **Images de la Gaspésie** (Labrecque), **Les jeux d'été du Québec** (Jean Robitaille et Pierre Desarchais), **L'hiver en froid mineur** (Labrecque).

Des matinées pour enfants ont été également prévues. Au programme: **Le Martien de Noël** (Gosselin), **Tiens-toi bien après les oreilles à papa** (Bissonnette), **Quand c'est parti, c'est parti** (titre "français" de **J'ai mon voyage**), ainsi qu'une série de courts-métrages de l'OFQ.

Michel Chabot, adjoint au directeur de la Distribution de l'OFQ, est en charge de cette manifestation.

Palmarès du film canadien

Pour son vingt-cinquième anniversaire le Palmarès a décidé de déménager à Montréal, pour une période de deux ans. Cela fait que le très torontois Palmarès du film canadien deviendra montréalais. Du 8 au 12 octobre, des films de tous les secteurs de l'industrie cinématographique canadienne produits en 1972-73 seront projetés aux cinémas Chevalier et Pierrot. Ces projections seront ouvertes au public et un jury international

ASSURANCE FILMS

êtes-vous assurés d'une protection adéquate?

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

2360 Lucerne
Montréal 305
(514) 735-2579

MICHAEL DEVINE
ET ASSOCIES LTEE

sera invité à juger les films en compétition. La remise des prix aura lieu le vendredi soir, 12 octobre, au Théâtre Saint-Denis.

Les co-présidents du Palmarès du film canadien pour 1973 sont Claude Godbout (Montréal), Vi Crone (Toronto) et Ralph Umberger (Vancouver). Marcia Couelle en est la directrice. Pour tous renseignements, écrivez au Palmarès du film canadien, 1594 rue Saint-Denis, Montréal. Téléphone: (514) 845-9101.

Festival de Stratford

Le 9e Festival international du film de Stratford aura lieu du 15 au 22 septembre. Au programme, 18 longs métrages (dont Réjeanne Padovani de Denys Arcand) et une rétrospective Douglas Fairbanks comprenant six films.

C'est *A Doll's House* de Joseph Losey qui marquera l'ouverture de ce festival, alors que *Paper Chase* de James Bridges sera présenté en avant-première nord-américaine lors du gala de clôture. Parmi les autres films au programme: *Ludwig*

(*Requiem pour un roi vierge*), du réalisateur allemand Hans Jürgen Syberberg, *Under Milk Wood* du britannique Andrew Sinclair, *A Sense of Loss* du français Marcel Ophuls, *Sinbad* du hongrois Zoltan Huszarik, *Réjeanne Padovani* de Denys Arcand, *Valerie and her Week of Wonder*, du tchécoslovaque Jaromil Jires, *The Treasure* de Lester James Peries, *La rupture* de Claude Chabrol, *Traitement de choc* d'Alain Jessua, *The Scarlet Letter* de l'allemand Wim Wenders, *The Last Crusade* du roumain Sergiu Nicolaescu, *Il n'y a pas de fumée sans feu* d'André Cayatte, *1776* de l'américain Peter Hunt, *Hugo and Josefina* du suédois Kjell Grede.

Un programme de films expérimentaux britanniques est également prévu et présentera trois films: *My Childhood*, *Duhallow Home* et *Tunde's Film*.

Costa-Gavras sera à Montréal du 15 au 20 septembre pour présenter son dernier film *Etat de Siège* qui prendra l'affiche le 20 à Montréal (*Le Dauphin*) et le 21 à Québec (*Le Dauphin*). Il sortira en anglais au cinéma *Odéon-Place du Canada* à Montréal, de même qu'à Ottawa, Toronto, Winnipeg, Calgary et Vancouver.

Les premières québécoises

Le 20 septembre, avant-première de *Les corps célestes* de Gilles Carle aux cinémas Fleur de Lys, Cinéma de Paris, Jean-Lon et Maisonneuve; le 21 il ouvre dans 20 cinémas à travers le Québec. . .Le 5 octobre, avant-première de *Réjeanne Padovani* de Denys Arcand au cinéma Vendôme. . .Le 28 septembre, première de *Y'a toujours moyen de moyenner* de Denis Héroux aux cinémas Fairview, Versailles, Palace, Laval et Greenfield, ainsi qu'à Sherbrooke, Trois-Rivières, Chicoutimi (possiblement); il ne prendra l'affiche que le 5 octobre à Québec. . .Le 7 octobre, première montréalaise de *The Pyx* de Harvey Hart; la première canadienne aura lieu le 16 septembre à Ottawa. . .Le 26 octobre première de *Alien Thunder (Tonnerre rouge)* de Claude Fournier aux cinémas Parisien, Fairview, Versailles, Laval et Greenfield. Le 8 novembre, avant-première de *O.K. Laliberté* de Marcel Carrière au Théâtre Saint-Denis. . .



La "filière canadienne"

La "filière canadienne" de l'industrie cinématographique passe par Bellevue-Pathé. Synonyme de compétence et des résultats les meilleurs. Parce que nous sommes des experts en tout depuis les actualités jusqu'au tirage de copies de tous formats.

Les réalisateurs canadiens et étrangers apprécient grandement notre travail en laboratoire et nos studios d'enregistrement; tout le monde parle à présent de la "filière canadienne" — Bellevue-Pathé.

Voici les noms de quelques-uns de nos clients et amis :

Paramount - 20th Century-Fox - Columbia - Warner Bros. - United Artists - MCA Universal - Cinepix - Potterton - Vincourt - Quadrant.

Cela ne veut-il pas tout dire ?

ET DES FILMS RÉCENTS :

Neptune Factor • Wedding In White • Lies My Father Told Me • Journey • Fan's Notes • Guns Of The West • Groundstar Conspiracy • Alien Thunder • Cool Million • Cannibal Girls • Eliza's Horoscope.

LES PLUS GRANDS LABORATOIRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET STUDIO D'ENREGISTREMENT AU CANADA

BELLEVUE Pathé



VANCOUVER 916 Davie St. Vancouver Tel. (604) 681-1111

TORONTO 1700 Bloor St. W. Toronto 14, Ont. Tel. (416) 293-7811

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

QUEBEC 65 St-Joseph St. Québec Tel. 722-7131

cris et chuchotements

«UN FILM POUR VOUS DIVERTIR»

ingmar bergman répond aux journalistes

Voudriez-vous m'écouter un instant?
Rien qu'un moment.

Je veux seulement vous dire que j'ai fait un film
pour vous.
Peut-être rien que pour vous.

J'ai écrit un scénario autour de quatre femmes qui
se retrouvent pour quelques jours dans des cir-
constances dramatiques.

J'ai demandé à quatre grandes et merveilleuses
actrices qui sont mes amies, de jouer les quatre
rôles.

Harriet Andersson, Ingrid Thulin, Kari Sylwan et
Liv Ullmann.

J'ai demandé à mon ami Sven Nykvist de tenir la
caméra, comme toujours. J'ai demandé à mes
collaborateurs de venir une fois de plus à mon
aide.

Nous avons découvert un vieux manoir dans un
parc silencieux. Pendant quarante jours, nous
avons tourné un film que nous aimions.

Il s'appelle **Cris et chuchotements**.

Si vous me demandez si c'est un bon ou un mau-
vais film je ne sais pas. Tout ce que je sais c'est
que ce film est cher à mon cœur.

Voilà pourquoi je vous demande de le voir.

Je veux que vous l'aimiez.

Ingmar Bergman





Cris et chuchotements

Le texte qui suit est la retranscription fidèle de l'interview que M. Ingmar Bergman a accordé en anglais aux journalistes et critiques de cinéma à l'issue de la présentation, hors compétition, de **Cris et chuchotements** au dernier Festival du film de Cannes. Harriet Andersson, Ingrid Thulin et Kari Sylwan participaient à cette conférence aux côtés du réalisateur.

Vous avez-dit avoir fait un film "pour nous plaire". Pourquoi?

Est-ce que j'ai dit ça. Que je vous dise quelque chose. Je suis dans le métier depuis maintenant 30 ans, et j'ai raconté bien des choses, aussi je ne me sens pas responsable pour tout ce que j'ai pu dire. Mais comment ai-je pu dire ça... naturellement il ne s'agissait pas de plaire; ce n'était pas pour plaire mais pour divertir. Ce qui est différent.

Vous faites dire au prêtre dans le film: "Demandez à Dieu de donner un sens à notre vie". Estimez-vous que votre vie à vous n'a pas de sens avec le cinéma. Ou alors, placez-vous cette phrase pour les hommes en général?

Oh mon Dieu! Oui, des fois j'ai l'impression que ma vie n'a pas de sens pour moi. Et des fois que si. Je ne sais pas. Je vis au jour le jour. Et chaque matin quand je me réveille, je suis très curieux de voir ce que cette nouvelle journée va m'apporter. Tout ce que j'espère c'est que je vais continuer à vivre, et à faire des films, à faire de la mise en scène pour le théâtre. Quant à savoir si ma vie a un sens, je ne sais pas et ça m'intéresse peu.

Pour quelles raisons les femmes découvrent-elles plus tôt que les hommes que la vie n'est que mensonge?

Je ne sais pas. Des fois elles comprennent plus vite... Vous savez, c'est très difficile parce que j'aime beaucoup travailler avec les femmes, j'aime beaucoup écrire des rôles pour elles. A cause de cela, je pense qu'elles sont plus nuancées, qu'il se passe beaucoup plus de choses autour d'elles. Mais cela n'a rien à faire avec ce que je peux penser des femmes, si elles sont plus près de la vie, ou de ces idées romantiques. Peut-être qu'il y a dix ou vingt ans cela pouvait être vrai que les femmes étaient plus proches de la vie, mais aujourd'hui il n'y a plus tellement de différence entre les hommes et les femmes.

Pourquoi les intérieurs rouges? On vous a fait dire que vous ne le saviez pas, qu'il fallait tout simplement que ça soit comme ça. Pourriez-vous cependant nous expliquer ce qui vous a amené à accorder une telle prédominance au

rouge dans votre film? En d'autres termes, pourquoi avez-vous senti le besoin que cela soit en rouge?

Parce que comme dans beaucoup de mes films, une vision est à l'origine de **Cris et chuchotements**.

Il y a deux ou trois ans, avant que je me mette à écrire le scénario du film et à le tourner, j'ai eu, non pas un rêve, mais une sorte de vision. C'était une image très présente — une image enceinte, si vous comprenez ce que je veux dire — dans laquelle il y avait une chambre rouge, une grande chambre rouge avec trois femmes en blanc qui parlaient, qui chuchotaient ensemble. J'ignorais tout des rapports qui pouvaient exister entre elles, et j'essayais de comprendre ce qu'elles se disaient. Mais je n'arrivais pas. Mais cette image de la chambre rouge et des trois femmes en blanc me revenait constamment.

Il m'arrive souvent d'avoir cette sorte de vision très précise de quelque chose. Et, pour des raisons que j'ignore, elle me revient alors constamment à l'esprit. Quand cela m'arrive, une telle vision est prête à accoucher d'un film. C'est pour cette raison, à cause de cette vision initiale, que tout est en rouge autour des femmes.

Et puis il y a autre chose. Quand j'étais enfant, j'avais une certaine idée de ce que devait être l'âme. Je l'imaginai comme une sorte de monstre noir, sans visage, et à l'intérieur rouge. Je pense que c'était très freudien. Mais l'intérieur de l'âme était toujours rouge. Peut-être que c'était très naïf aussi, je ne sais pas.

Peut-on vous demander, monsieur Bergman, quelle part de vous-mêmes vous consacrez au théâtre, et quelle part au cinéma?

Écoutez, je ne fais qu'un, et j'essaie d'utiliser toutes mes forces pour chacun d'eux. Il m'est très difficile d'expliquer la différence qui peut exister entre le cinéma et le théâtre. Ce qu'on pourrait dire, je pense, c'est que le cinéma est une activité avant tout névrotique. Il faut une journée de travail pour obtenir un résultat positif de trois minutes. Alors que le théâtre est tout à fait à l'opposé, c'est ce qu'il y a de moins névrotique. C'est un gentil travail créateur. Vous répétez pendant 8 à 10 semaines et si le spectacle n'est pas satisfaisant un soir, vous pouvez toujours faire en sorte qu'il devienne meilleur le lendemain, ou la semaine suivante. Au théâtre, vous travaillez en équipe, et il n'existe pas cette énorme tension, aussi fascinante que terrifiante, qu'il existe au moment du tournage. Naturellement, cette tension est très stimulante en soi, mais pas le tournage de ces petits bouts de film chaque jour. Je préfère donc le théâtre en ce qui concerne le processus de réalisation proprement dit. Et j'ai toujours essayé de faire de mon mieux, je vous l'assure.

Pensez-vous adapter pour l'écran un jour une pièce de Strindberg ou d'Ibsen?

Je ne l'ai pas encore fait, et je ne le ferai jamais. Et ceci pour une raison bien simple. C'est que je suis de profession/metteur en scène de théâtre. Je suis metteur en scène au Royal Dramatic Theatre de Stockholm. Je travaille pour le théâtre depuis plus de trente ans. Et depuis mon enfance, presque, j'ai lu, travaillé, vécu avec Strindberg et Ibsen. Ils sont donc très proches de moi, très proches aussi de l'atmosphère du théâtre. Je ne pourrai donc pas, je pense, les transformer dans un autre média. Peut-être pour la télévision; mais même là je ne le pense pas. J'ai essayé pourtant, mais je n'ai pas réussi. Et puis je ne pense pas que cela soit important de les transformer pour les faire passer à l'écran.

Qu'est-ce que le cinéma a pu apporter à votre réflexion sur la mort?

Quand j'étais jeune, j'avais peur de la mort. Elle me suivait comme une ombre. J'y pensais tous les jours. Je me demandais toujours, "Qu'est-ce qu'il va m'arriver?" "Comment vais-je réagir?" Je ressentais profondément cette énorme solitude qui doit vous prendre au moment de la mort.

Et puis, il m'est arrivé une étrange expérience. J'ai dû subir une petite opération chirurgicale pour laquelle on a dû m'endormir. J'ai été endormi durant cinq heures, et pourtant, lorsque je me suis réveillé j'ai cru qu'il ne s'était passé que quelques secondes. Ainsi, cinq heures de ma vie avaient complètement disparu. Je me suis dit que la mort c'était ça; et depuis ce jour je n'ai plus eu peur. J'ai perdu ce terrifiant sentiment de la mort et de ce qui arriverait après. La mort, c'est très banal, c'est une lumière qui s'éteint, c'est la continuité logique de la vie. C'est en tout cas ce que je ressens aujourd'hui. Qu'est-ce que j'en penserai l'année prochaine, je n'en sais trop rien. En tout cas je suis reconnaissant à cette opération, cela m'a été une très bonne expérience.

Pensez-vous qu'il est très difficile pour un homme de faire un film sur des femmes?

C'est là une question très difficile que vous me posez d'autant plus que je suis là avec trois de mes actrices. Il faut donc que je sois diplomate. (Rires).

J'aime beaucoup la manière dont Agnès Varda dirige ses actrices. Je l'aime parce que je pense qu'elle n'a aucun problème à diriger ses actrices. Pour ma part, j'aime beaucoup travailler avec des actrices, mais ce que j'aime par dessus tout c'est de travailler avec de bons acteurs, de n'importe quel sexe, et de n'importe quel âge.

Je regrette beaucoup qu'on n'ait pas plus de femmes réalisateurs parce que je trouve complètement ridicule que 99% des réalisateurs soient des hommes. Car si l'on avait plus de réalisatrices — et je pense que cela viendra — elles pourraient nous donner beaucoup d'impressions et d'expériences sur les femmes qui seraient fort intéressantes. Comme les femmes écrivains et les femmes poètes le font. J'aimerais que 50% ou plus des réalisateurs soient des femmes.

J'ai lu quelque part que votre réalisateur par excellence était John Ford. J'aimerais avoir votre opinion là-dessus.

Vous savez j'ai plusieurs favoris. Il y a quelque chose que j'aime par dessus tout, et c'est aller au cinéma. Les films me fascinent. Je connais des réalisateurs qui ne vont jamais au cinéma, et cela me fascine aussi, car je ne sais pas comment ils font.

J'aime aller au cinéma. Je possède une grande collection de films. J'aime et j'admire un grand nombre de réalisateurs. John Ford en est un. Fellini en est un autre. Il y a aussi Bunuel... En fait je pourrais vous en citer une cinquantaine de réalisateurs que j'admire vraiment et dont j'ai appris quelque chose. Parce que je ne pense pas que nous soyons des sortes de satellites artificiels. Nous autres, réalisateurs, nous sentons comme de solitaires satellites qui évoluent dans l'espace, alors que nous dépendons fortement les uns des autres. Nous nous stimulons, nous nous inspirons les uns les autres. C'est très important et c'est une des chances du cinéma et des arts que cela puisse en être ainsi.

(Propos recueillis par Connie et Jean-Pierre Tadros)

LA SOCIÉTÉ NOUVELLE DE CINÉMATOGRAPHIE présente

En 1938, dans le temps du lait à 5¢ et des filles à cinq piastres
UNE VRAIE COMÉDIE!

UNE COMÉDIE VRAIE!

LES

CORPS CÉLESTES

UN FILM DE GILLES CARLE



Mme Sweetie

Le pimp

La vierge

Donald Pilon

Micheline Lanctôt Carole Laure

Musique de Philippe Sarde Images de Jean-Claude Labrecque

Co-production: Carle-Lamy/Mojack Film, Canada Parc Film/N.E.F Diffusion, France

RÉALISÉ AVEC LA PARTICIPATION DE GRIMCO, LA S.D.I.C.C. ET LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC

Distribution: CINÉ-ART FILM

Marcel Cadieux

réjeanne padovani

UN FILM DRAMATIQUE

POUR PROVOQUER UNE SÉRIE DE SENTIMENTS

une interview de jean-pierre tadros



Photo de tournage

"Ce soir-là, veille de l'inauguration d'une nouvelle autoroute, monsieur Vincent Padovani, président de Padovani Paving Ltd., reçoit à souper un groupe d'amis dont, comme par hasard, le ministre de la Voirie et le maire de la ville."

"Deux incidents, toutefois, viennent troubler la fête. D'abord, le retour inattendu de Réjeanne Padovani, épouse de Vincent dont il est séparé depuis plusieurs années. Ensuite, la nouvelle qu'une manifestation se prépare pour protester contre le projet de l'autoroute."

"C'est alors que l'on décide de supprimer Réjeanne Padovani une fois pour toutes, tandis que la police, de son côté, alertée par le secrétaire du ministre de la Voirie, fait une descente chez les organisateurs de la manifestation qui pour cette raison n'aura pas lieu."

"Et la fête continue."

"Et l'inauguration de l'autoroute est un succès."

C'est l'histoire toute simple de Réjeanne Padovani.

réjeanne padovani

“J’ai décidé de faire exactement les films que j’ai envie de faire, les produire où je pourrai et aussi longtemps que je le pourrai. Et à date, Réjeanne Padovani, Duplessis et On est au coton, c’est mon point de vue intégral sur la société québécoise.”

Denys Arcand

Cinéma/Québec: Tu as réalisé deux longs métrages documentaires et deux longs métrages de fiction. Existe-t-il un lien entre ces différents films? En particulier, j’aimerais savoir s’il existe une continuité d’inspiration entre tes deux films de fiction, *La maudite galette* et *Réjeanne Padovani*?

Denys Arcand: Si tu parles d’évolution personnelle, je dirai que la continuité, le lien, se trouve entre *Duplessis est encore en vie* et *Réjeanne Padovani*. Quant à *La maudite galette*, le film est là un peu comme un accident de parcours; ou plutôt non, ce n’est pas un accident de parcours, c’est autre chose, c’est un peu une parenthèse.

Cela tient au fait que *Réjeanne Padovani* est un film dont j’ai écrit moi-même le scénario. Il s’inspire donc directement de mes préoccupations. Alors que *La maudite galette* a été écrit par un autre et que je n’ai eu finalement qu’à le tourner. Bien sûr, à ce moment-là, le scénario de Jacques Benoît recoupait parfaitement mes préoccupations. Il s’accordait parfaitement à l’état d’esprit dans lequel je me trouvais, parce qu’à l’époque j’étais bien écoeuré. J’avais donc envie de faire un film répugnant. Mais ça, c’était presque un état d’âme psychologique dans lequel je me trouvais, et qui se trouvait partagé à ce moment-là, je le pense bien, par pas mal de gens de mon équipe.

Cinéma/Québec: S’il faut donc trouver une certaine continuité dans ton oeuvre, c’est entre *Duplessis* et *Padovani* qu’il faut aller la chercher. Mais pour toi, comment étais-tu ce lien?

Denys Arcand: S’il y a un lien entre ces deux films, c’est dans la mesure même où ils impliquent tous les deux le monde de la politique. Remarque que dans *La maudite galette*, il y avait cette espèce d’univers de pauvreté qui est aussi assez fascinant. Dans mon prochain film, je veux arriver à mettre ces deux univers côte à côte. Je veux arriver à reprendre des éléments qu’il y avait dans *La maudite galette* avec des éléments plus carrément politiques, et mêler les deux pour voir ce que ça va donner.

Ce film que je suis en train d’écrire, je ne sais pas trop encore quelle forme il va prendre. Mais mes personnages principaux seront des cinéastes qui tournent un film sur l’industrie du textile. C’est un film presque autobiographique, il y aura d’autres aspects qui viendront s’y greffer mais parmi mes personnages principaux, il y aura des cinéastes.

Cinéma/Québec: Il reste que *Duplessis* était un film documentaire, donc tiré directement de la réalité, alors que *Padovani* est un film de fiction, donc une reconstitution plus

ou moins fidèle de cette réalité. Penses-tu avoir réussi à cerner de plus près la réalité dans l’un de ces deux films? Penses-tu, par exemple, que *Duplessis* est plus proche de cette réalité que *Padovani*?

Denys Arcand: Je ne le pense pas. Et je ne pense pas que *Padovani* s’écarte de la réalité québécoise parce que c’est un film de fiction. En cela, je ne le trouve d’ailleurs pas fondamentalement différent de *Duplessis*, même si ce sont deux modes d’expression différents.

Cinéma/Québec: En écrivant le scénario de *Réjeanne Padovani* tu parlais d’une réalité bien précise, qui est cependant mal connue du grand public puisqu’il s’agit de la pègre et de ses ramifications avec le monde de la politique. Cette réalité, tu l’as découverte à la suite d’enquêtes et de recherches personnelles. A partir de là, il t’a fallu trouver un moyen de transposer à l’écran et sous le couvert de la fiction cette réalité, aussi complexe que confuse. Est-ce que cela t’a posé des problèmes au moment de la rédaction de ton scénario?

Denys Arcand: Oui, et des problèmes qui ne sont d’ailleurs pas totalement résolus. Les défauts du film sont encore là.

C’est qu’au fond de moi, je pars d’un certain nombre d’informations de type social. Maintenant, si tu veux transformer ça en drame il faut que tu opères une transformation, une transposition dramatique; que ça corresponde aux lois du drame. Et en même temps, il faut que ça rejoigne une sorte d’inspiration quasi-rationnelle. J’ai essayé de faire ça dans la mesure du possible, mais c’est sûr que j’y vois encore des défauts. Je pense que c’est finalement une *Réjeanne Padovani* que de *La maudite galette*. Cela reste cependant encore imparfait au niveau de la dramatisation du sujet.

Cinéma/Québec: Mais es-tu satisfait des informations que tu voulais faire passer?

Denys Arcand: Ah oui. Evidemment, si j’avais eu un budget plus important, j’aurais pu inclure un certain nombre d’éléments extérieurs au drame. J’aurais pu, par exemple, déborder davantage sur la vie de la ville qui est contrôlée par les gens de la pègre. A la place, j’ai dû avoir continuellement recours au téléphone parce que ça coûte moins cher. Mais là, je n’avais vraiment pas le choix. Déjà j’ai dû tourner deux jours de plus que prévu. Mais ce sont des raisons bien matérielles avec lesquelles il faut composer.

Cinéma/Québec: Dans ce genre de récit, on est toujours obligé de privilégier certaines informations au détriment d’autres. Tu as donc dû retenir certains faits, et en laisser tomber d’autres. Après coup, as-tu certains regrets?

Denys Arcand: Le fond de l’affaire c’est que je ne voulais pas tellement faire passer telle information précise, telle chose en particulier. Je voulais surtout que ça soit un film dont on sorte avec l’impression qu’on est gouverné par des fous; par des fous méchants qui sont manipulés par des profiteurs de tous ordres. C’est plus une sorte de sentiment vague, d’impression que je voulais créer au lieu de tenter de faire passer une information précise, comme celle de dire que tel monsieur fait tel genre de choses. C’est un certain climat que je voulais faire passer, et c’est là-dessus que j’ai travaillé. Je voulais faire comprendre que la police et la pègre, c’est finalement la même chose; qu’il n’y a pas tellement de différence entre les deux, que leurs liens sont très étroits.

En définitive, c'est plus ça que je voulais faire passer qu'un truc en particulier. Parce que si tu te mets à faire passer des informations précises, tu finis par être trop localisé et ça peut devenir dangereux pour le film.

Cinéma/Québec: *Il reste néanmoins que ton film a un petit côté anecdotique. Je pense par exemple au personnage que tu fais jouer à René Caron. On ne peut s'empêcher de faire des rapprochements avec le maire Drapeau!*

Denys Arcand: Mais même à ça. Le personnage que j'ai fait jouer à René Caron, ce n'est pas vraiment le maire Drapeau. Bien sûr, il y a des côtés - amateur d'opéra, etc. - qui le rapprochent de Drapeau, mais je n'aurais pas voulu une caricature ou un pastiche de Drapeau parce que j'ai l'impression que cela aurait limité la portée du film. Les gens se tiennent à ça et oublient le reste.

Et puis, ce qui serait plus grave, c'est que ça porterait les gens à personnaliser la politique, ce qui serait très mauvais. C'est un peu un défaut, ici, au Québec: on personnalise toujours. On pense qu'il suffit de se débarrasser de quelqu'un pour que la situation change. C'était ça un peu le drame de Duplessis, et mon film sur Duplessis était fait en grande partie pour montrer ce phénomène. Pendant des années les gens n'ont fait que souhaiter la disparition de Duplessis: quand il sera parti on sera enfin libres, disaient-ils. Mais quand Lesage est venu, il n'y a pas eu beaucoup de différence. C'est pour cela que je ne voulais pas non plus personnaliser Drapeau très précisément, en faire une caricature, parce que le prochain maire de Montréal ne sera pas mieux que le maire Drapeau. Peut-être un peu moins fou, peut-être que ça coûtera un peu moins cher, mais c'est tout. C'est pour cela que René Caron joue d'une façon plus populaire que Drapeau. C'est un personnage beaucoup plus populaire.

Cinéma/Québec: *Il reste quand même que les références à Drapeau sont suffisamment précises pour éviter toute confusion. Pour ne citer que la moins embarrassante, pour ne pas dire la moins compromettante de ces ressemblances, je mentionne la référence à l'opéra et la chanteuse d'opéra.*

Denys Arcand: Mais la question de l'opéra ne tient pas seulement à Drapeau. Pense à tous les gens qui aiment l'opéra. L'opéra, c'est le passe-temps de tas de gens riches. L'opéra du Québec fait salle comble à la Place des Arts, et les gens qui y vont ont tous le même air que René Caron. Si donc, j'ai utilisé l'opéra dans mon film, c'est beaucoup plus pour souligner cet aspect que pour caricaturer le maire Drapeau. C'est que l'opéra est aussi une forme d'art importée en Amérique. C'est un art d'élite; c'est la chose bien à faire, c'est l'art noble. Et c'est dans cette perspective que j'y ai pensé.

Il y a d'ailleurs les séquences de la fin, les séquences de démolition et de l'autoroute est-ouest, où j'ai remis de l'opéra. J'essayais ici aussi de dépasser le cadre du pastiche pour montrer par ce biais, par cette opposition musique-image, l'abîme qui peut séparer ceux qui demeuraient là de ceux qui vont justement à l'opéra.

Cinéma/Québec: *Il y a un autre personnage pourtant que tu sembles particulièrement caricaturer: c'est le ministre de la Voirie interprété par J.-Léo Gagnon.*

Denys Arcand: Mais lui n'est la caricature de personne en particulier. Il a l'air d'un crétin, d'un falot. Mais ils sont comme ça dans la réalité; ce n'est pas une caricature.

Pour moi, c'est une réalité fondamentale de la politique québécoise. C'est donc pour cela que je voulais le faire jouer comme cela. Tu n'as qu'à regarder un peu les ministres que l'on a pour te rendre compte que dans une forte majorité, c'est vraiment ça. Ce sont tout compte fait, de pauvres types qui se trouvent totalement ficelés, totalement contrôlés par leur jeune chef de cabinet, par leurs bailleurs de fonds, par leurs amis politiques, etc.

Et puis je ne l'ai même pas fait jouer la moitié de ce que cela aurait été en réalité. Si je l'avais dépeint exactement comme dans la vie, tu n'appellerais plus ça de la caricature mais du grand-guignol. Pense seulement à la dernière séquence de *On est au coton* où l'on voit Jean-Jacques Bertrand et Jean-Paul Beaudry faire face aux magnats de l'industrie du textile. Je trouve que face à eux mon ministre est bien discret, d'une bonne retenue.

Je pense que c'était là une dimension importante qu'il fallait que je transmette aux spectateurs: on est gouverné par des fous; et il faut le savoir. C'est très important; c'est essentiel. Je sais que cela pourra paraître un peu forcé, mais j'estime pour ma part avoir fait preuve d'une très grande retenue dans la peinture de ces gens.

Cinéma/Québec: *Dans ton film tu as voulu montrer les liens qui peuvent exister entre la politique et la pègre. Tu as voulu aussi montrer à quel point les politiciens, certains politiciens, peuvent être corrompus. Pourquoi alors avoir centré ton histoire autour du personnage féminin de Réjeanne Padovani?*

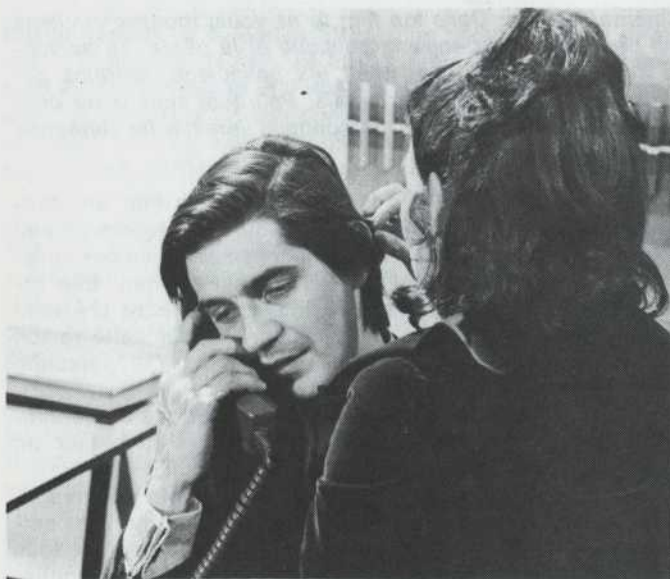
Denys Arcand: Je voulais introduire dans le film un révélateur, un catalyseur. Quelque chose qui se présente un peu comme la conscience, la mauvaise conscience, de ces gens-là. Et c'est le rôle que joue Réjeanne Padovani. Elle revient chez son mari, après une fugue, et elle se présente comme la mémoire. Elle en sait long. Et pour cette raison on la supprime. Morte, elle ne parlera plus, et personne d'autre ne parlera.

Et puis, il y a que c'est une femme, c'est donc un personnage de victime: elle vient comme pour se faire tuer en apportant la mémoire, en apportant la conscience.

A cela, il faut ajouter une autre dimension à ce personnage, c'est qu'elle va se faire rouler par ceux qui vont servir d'intermédiaire entre elle et son mari. Ils se font tous les deux rouler finalement. Et je voulais que le personnage de Padovani, le patron, soit indécis et se fasse avoir à la fin, tout comme le ministre se fait rouler, tout comme le maire se fait rouler. N'importe quelle source de pouvoir repose sur d'autres individus qui la corrompent, et finalement le pouvoir lui échappe. Parce que les gens qui sont en-dessous de toi, surtout dans une hiérarchie bien structurée, sont ceux qui exercent finalement le pouvoir d'une façon plus ou moins détournée. Et ça aussi c'est un élément important de la réalité.

Cinéma/Québec: *Tu as réalisé des documentaires et des films de fiction. Dans chacun des cas, tu as essayé de dire une certaine réalité du Québec. Or, ton expérience semble prouver qu'il y a certaines choses qu'il est plus facile à dire, aujourd'hui, par le biais de la fiction que du documentaire. Trouves-tu que le documentaire soit en quelque sorte un cul-de-sac parce que finalement on ne peut filmer que ce qu'on veut bien vous laisser filmer?*

Denys Arcand: Absolument pas. Il y a des tas de documentaires que je voudrais faire. C'est uniquement pour des raisons pratiques que je ne veux plus en faire. Mais je ne regrette pas pour autant de faire de la fiction. Ce que j'ai



Jean-Pierre Lefebvre et Hélène Loisel

merais, c'est pouvoir faire les deux, pouvoir passer indifféremment de l'un à l'autre au gré des sujets, et des opportunités de production.

Maintenant, c'est bien évident que par le biais de la fiction, il y a des tas de choses que tu peux dire. **Réjeanne Padovani**, par ce qu'il dit, est pour moi un film important, mais je n'aurais pas pu en faire un documentaire. Et pourtant il part de la réalité; tu vois les enquêtes en cours, tu sais donc que cela existe. Avant de commencer mon film, je le savais, je n'ai rien inventé. Ce n'est pas parti de mon imagination, mais ce n'est pas une réalité qui est cernable par un documentaire. La fiction, à ce moment-là, c'est donc bien important puisque ça te permet de dire des choses que tu ne pourrais pas dire autrement, qu'il faudrait donc taire.

Cinéma/Québec: *Mais avec Réjeanne Padovani, et tout en créant une fiction, tu aurais pu utiliser un style qui se serait rapproché du documentaire. Cela s'est déjà fait. Est-ce que cette approche aurait été valable pour toi?*

Denys Arcand: Non. Mais ça c'est une position strictement personnelle que je n'érige pas en système. Pour moi, la fiction et le documentaire sont deux choses totalement différentes qui ne communiquent pas entre elles, et cela pour des raisons *morales*. Plus précisément pour des raisons esthétiques, mais une esthétique fondée sur une morale. Je ne veux pas du tout mélanger les genres, car chacun d'eux s'adresse au public d'une façon différente. Je n'ai d'ailleurs jamais vu de mariage des deux que je trouve heureux.

A partir du moment où tu emploies des comédiens, où tu emploies des acteurs, tu t'adresses d'une certaine façon à l'émotion des gens. Tu fais un *drame*, au sens grec du mot, c'est-à-dire que tu vas toucher leur émotion, même si cette émotion là est sous-tendue de tout un raisonnement, même si elle est appuyée sur des bases très solides prises dans la réalité. Tu recrées donc un drame; et si tu veux faire un drame tu dois obéir aux lois du drame. Ces lois n'ont aucun rapport avec celles du documentaire qui, lui, doit transmettre de l'information. Pour moi, c'est donc complètement différent.

Ce problème se pose d'ailleurs dans mon prochain film. Je veux montrer des gens qui font un film sur l'industrie du textile. Dans ce film je pourrais naturellement faire appel à des ouvriers du textile pour interpréter les rôles d'ouvriers du textile, mais je ne vais pas le faire. Je vais engager des comédiens pour jouer ces rôles-là. Bien sûr, je vais leur écrire des rôles qui s'inspireront directement de **On est au coton**, à partir même de dialogues très précis qu'il y a dans **On est au coton**. Mais je vais faire jouer ces rôles par des comédiens dans un cadre qui est, lui, de fiction dramatique.

Parce que pour moi, ce serait immoral de prendre l'imminente dignité des ouvriers et de les mélanger avec des gens qui gagnent 224 piastres par jour, qui sont des comédiens de l'Union des artistes et qui viennent lire un texte. Tu ne mélanges pas les deux dans le même film. D'ailleurs, je ne sais pas pourquoi je te dis que c'est pour moi un problème moral parce que ce sont des choses que je ressens profondément mais que je ne peux vraiment pas raisonner. C'est une ligne de conduite que je ne pourrais pas faire varier d'un pouce parce que je la ressens profondément. Un film dramatique c'est une chose, un film documentaire, c'est une autre.

Cinéma/Québec: *As-tu rencontré ou éprouvé certains problèmes au moment du tournage?*

Denys Arcand: Non. Mais il y a une chose qu'il faut savoir, c'est que **Padovani** est un film à très petit budget. Ça te pose donc des problèmes d'ordre pratique, surtout lorsque tu veux faire un film qui ait l'air riche, qui est situé dans un milieu aisé, et 24 comédiens principaux. Parce qu'on a vraiment fait ce film avec rien; \$135,000 ce n'est rien.

Pour ce qui est du tournage proprement dit, on s'est entendu au départ sur un certain nombre de choses. Avec Alain Dostie, on a décidé de faire une photo très froide, très glacée. On s'est aussi entendu pour rendre la caméra plus mobile à cause des personnages qui sont, eux, très fluides, qui sont toujours en intrigue. On voulait donc rendre la caméra moins immobile que dans **La maudite galette** pour pouvoir la faire participer à ce jeu. Et je crois qu'on a assez bien respecté cela. Le film que je vois aujourd'hui à l'écran correspond d'assez près à l'idée que je m'en faisais au moment où j'écrivais le scénario. Ceci dit, ça ne m'a pas posé de problèmes particuliers.

Cinéma/Québec: *Aujourd'hui, les présumées relations entre la pègre et le monde de la politique font la manchette des journaux. C'est le grand scandale de l'heure. Toi, tu as tourné ton film avant que tout cela n'éclate. La question qui se pose alors c'est de savoir si tu avais à refaire ton film aujourd'hui, le referais-tu de la même manière?*

Denys Arcand: Je ne changerais rien du tout. J'en suis satisfait, parce que toutes les informations qui sortent maintenant, je les avais. J'ai construit mon scénario à partir de ça. Le problème, c'est que c'est un film dramatique, il n'a pas nécessairement à être précis; et s'il touche, c'est par la justesse du ton. Il faut que les gens après avoir vu le film disent: c'est vrai, c'est pourri. C'est ça qui est important, et non pas de savoir si Pierre Laporte a effectivement dîné avec Di Orio, et combien de fois.

Ce genre de renseignements appartient aux journalistes ou au monde du documentaire. On pourrait faire un documentaire à partir d'un élément comme ça, et puis se mettre à éclaircir la question. Un film dramatique, ce n'est pas fait pour ça. Un film dramatique, c'est fait pour provoquer une série de sentiments qui peut, par ailleurs, amener les gens à s'informer plus exactement sur d'autres choses et dans d'autres media ou dans d'autres films.

Et c'est pour ça que je suis assez content, parce que lorsque le film a été présenté à la Maison de la culture de Nice, pendant le Festival de Cannes, les Niçois qui ont vu le film ont reconnu leur maire à eux! Parce que le maire de Nice, Jacques Médecin, s'appuierait lui sur le milieu, la grande pègre du Sud de la France. C'est là-dessus que reposerait toute la base du pouvoir de M. Médecin. Alors, pour les Niçois, le film a marché très fort. Si j'avais réduit le film à un certain nombre d'informations très précises, il aurait perdu de son impact.

On pourrait naturellement longtemps parler de ce qu'il aurait été possible de faire. Une idée qui m'était venue, par exemple. C'était d'utiliser les réunions qu'il y a eu entre les chefs de la pègre et ceux de la police au lendemain de l'enlèvement de Pierre Laporte. Il y *aurait eu* en effet de véritables séances de négociation et de marchandage entre la police et la pègre pour que ces derniers recherchent Laporte. Et ils *seraient* parvenus à un accord. La pègre se *serait* mise à rechercher Laporte. Ce qui était de toute évidence une très mauvaise idée puisque ceux qui avaient enlevé Laporte n'avaient pas de contact avec la pègre; et que celle-ci n'est pas très habile lorsqu'il lui faut chercher en dehors de son milieu. Ils ont fait toutes les cachettes classiques, mais ça n'a rien donné naturellement. Néanmoins, la pègre *aurait* cherché pendant trois ou quatre jours.

Les personnages du film

Vincent Padovani

Jean Lajeunesse

Président de Padovani Paving Ltd., Napoli Supports and Forms Ltd., Canadian Customold Fiberglass Inc., Trans-Quebec Hyway Equipment, International Cheese Co. Ltd., Modern Restaurant Supplies Ltd., Vesuvio Travel Agency Ltd. Propriétaire de Marquis Valet Service Inc., Le restaurant l'Auberge des Seigneurs Inc., Hôtel-Motel Cortina Inc.

Réjeanne Padovani

Luce Guilbault

Ex-femme du précédent, maintenant épouse de Lennie Tannenbaum.

Me Jean-Léon Desaulniers

Roger Label

De l'étude légale Williamson, Desaulniers, Saint-Onge et Tomesco, Gouverneur de l'Université, Conseiller de la Reine, Gouverneur du Canadian Club, aviseur légal de Napoli Supports and Forms et de Trans-Quebec Hyway Equipment.

Stella Desaulniers

Margot McKinnon

Femme du précédent.

Me Jean-Guy Biron

René Caron

Maire de la ville.

Jeannine Biron

Hélène Loiseau

Femme du précédent.

Georges Bouchard

J.-Léo Gagnon

Ministre de la Voirie et des Travaux Publics, Président de Bouchard Tire Inc., Vice-président du Conseil National des Sports.

Aline Bouchard

Thérèse Cadorette

Femme du précédent, Présidente de la Campagne du Timbre de Noël.

Me Jean-Pierre Caron

Jean-Pierre Lefebvre

Diplômé du London School of Economics, Secrétaire particulier de Georges Bouchard.

Hélène Caron

Frédérique Collin

Femme du précédent.

Dominique Di Muro

Pierre Thériault

Gérant du personnel de Padovani Paving Ltd.



réjeanne padovani



Roger Lebel, Margot McKinnon et Denys Arcand



Margot McKinnon et René Caron



Roger Lebel et Margot McKinnon

Si je n'ai pas voulu utiliser ces renseignements, c'est que je ne voulais pas que l'on relie le film à la crise d'octobre, au nationalisme québécois. Cela aurait pu rendre le film assez confus pour les gens. Cela aurait pu donner naissance à des débats secondaires. On serait entré dans des tas de problèmes que je ne voulais pas toucher pour le moment parce qu'on est trop près de ça, qu'on n'a pas eu le temps de décanter suffisamment ces événements. J'ai donc choisi un petit truc plus anecdotique, plus ordinaire: un souper chez des gens. Cela me paraissait plus révélateur.

Parce qu'il y a autre chose aussi, c'est que la majeure partie du temps, la vie de ces gens est très paisible et très calme. Il ne se passe pas de grandes choses dans leur vie... à part les profits qui entrent!

Cinéma/Québec: *Puisqu'il est fait mention de la construction de l'autoroute est-ouest dans Réjeanne Padovani, faut-il y voir une référence quelconque à ce projet?*

Denys Arcand: Non, c'est par hasard.

Cinéma/Québec: *J'aimerais aborder le problème des acteurs. Dans ton film, on retrouve plusieurs figures connues du monde du cinéma: Jean-Pierre Lefebvre, Roger Frappier, Bernard Gosselin, André Melançon, etc. Pourquoi les avoir utilisés comme acteurs?*

Denys Arcand: Dans le cas de Roger Frappier et de Michel Bouchard, par exemple, c'est plus de la figuration qu'autre chose qu'ils font dans le film. N'importe qui pouvait faire l'affaire. Et puis ce sont des copains et ils ne sont pas particulièrement riches. Je ne connais pas de cinéaste qui soit payé au tarif des comédiens. C'était donc une aide à Roger Frappier; j'ai payé son loyer ce mois-là. C'est la même chose pour Michel Bouchard.

Dans le cas de Jean-Pierre Lefebvre, il faut dire ceci. C'est que j'ai eu très peu de temps pour faire la distribution de mes rôles. Comme il y a en général toujours des retards avec la SDICC, je sais seulement un mois à l'avance, au grand maximum, si je tourne ou non. J'ai donc un mois pour faire la distribution, pour trouver mes locations, pour établir mon horaire et penser aux costumes, etc. Je dois donc agir très rapidement. Dans le cas de Jean-Pierre Lefebvre, j'avais besoin d'un gars qui connaisse ce type d'individus qu'il devait interpréter: celui de jeune chef de cabinet.

Or, j'ai connu Jean-Pierre à l'Université et on connaissait des étudiants qui sont devenus par la suite chef de cabinet, attaché de presse... Jean-Pierre les connaît. Je peux donc lui dire: souviens-toi d'un tel. Il sait donc très bien de quoi et de qui je parle. Et puis, je ne connaissais pas de jeune comédien qui ait cette apparence, qui ait le physique de ces gens-là et qui en plus connaisse ce milieu. Peut-être qu'il en existe, mais je n'avais pas le temps de chercher, de faire des auditions, et tout. C'est aussi simple que ça.

D'ailleurs, je cherche toujours comme comédiens des gars à qui je peux faire faire... parce que tu sais, pendant le tournage d'un film, tu n'as pas le temps de tout préciser. On est tellement débordé par les difficultés matérielles du tournage qu'on n'a pas le temps de s'asseoir pendant deux jours avec un acteur pour lui expliquer son rôle, comment il doit réagir. Il faut que le comédien sache, en lisant le scénario, de qui on parle. Il faut qu'il comprenne tout de suite. A partir de là, je n'ai plus ensuite qu'à lui donner des indications très précises de mise en scène. Et puis le reste, ça part tout seul.

C'est la même chose pour Gosselin et Melançon. Il y a d'ailleurs peu de comédiens qui ont le gabarit, le physique de ces deux. En général, ici, les comédiens, pour je ne sais quelles raisons, sont petits, maigrichons, mal nourris. Ils n'ont pas l'apparence physique qu'il faut.

Et puis, il y a un autre avantage à utiliser des cinéastes lorsqu'il s'agit de petits rôles qui ne demandent pas une technique particulière de comédien. Le grand avantage d'un cinéaste, c'est que c'est un professionnel. Il n'est donc pas énervé par la caméra, par les micros, il se sent instinctivement à l'aise. Ça devient alors très facile et très rapide. Il sait se taire pendant que l'on prépare les plans. Il respecte le travail des autres parce qu'il fait ce travail et il sait ce que ça représente.

Cinéma/Québec: *Mais le fait, précisément, que tu doives travailler relativement vite et avec de faibles moyens, cela ne te pose-t-il pas de problèmes au niveau de la direction des comédiens?*

Denys Arcand: Jusqu'à présent, j'ai toujours été très chanceux avec les comédiens. Mais je marche au pif; et à date je ne me suis pas encore pétié la gueule.

En général, ce que j'essaye de trouver chez un comédien c'est qu'il ait vécu des situations analogues à celles que je lui demande d'interpréter, de jouer. Et ce que je fais, moi, c'est de travailler avec eux ces analogies. Ce que je dis habituellement à mes comédiens, c'est: "Aidez-moi. Vous êtes ici pour m'aider".

Je n'ai jamais de conception très précise de mes personnages. Je parle donc du rôle avec mes comédiens. Et pas d'une façon étroite, mais en débordant sur la situation en général, de la façon dont ils voient ça. On en parle à fond, et à partir de ça, il se dégage un personnage que j'oriente dans le sens voulu.

Jean Lajeunesse, dans la vie, c'est un millionnaire. Il m'a reçu chez lui, un gros cigare à la bouche, et avec une grande affabilité. J'ai dit: on ne change rien au personnage.

Roger Lebel, c'est un gars, lui, qui a été maître de cérémonie dans un club de nuit. Ce club était la propriété d'un gars de la pègre très éminent qui venait presque tous les soirs. J'ai donc profité de son expérience.

L'équipe était bien réticente sur le choix de Pierre Thériault. Pour eux, c'était toujours le monsieur Surprise de la télévision, un bonhomme pour les enfants. Mais c'est un gars des Iles de la Madeleine, c'est un excellent joueur de hockey, et c'est surtout un gars qui a été impliqué dans de nombreuses bagarres de club de nuit. Il y a donc en lui une espèce de bagarre sous des dehors très cultivés. Et c'est là-dessus, précisément, que j'ai voulu jouer.

Il y a un grand gars que l'on voit un peu dans le film, et qui joue le rôle d'un des "bouncers" de Padovani. Il ne dit qu'une seule réplique. C'est un énorme type. Mais c'est vraiment un "bouncer" de club; c'est son métier. Il était là pendant tout le tournage, et il parlait aux comédiens, il les renseignait un peu sur le milieu. Je suis sûr que ça a ajouté une petite note juste au climat, que ça a déteint sur les autres.

J'essaye toujours de jouer là-dessus. C'est un peu comme ça que je travaille. D'ailleurs, je ne sais pas trop ce que cela veut dire que la direction d'acteurs. J'engage des acteurs pour m'aider. J'essaye donc de trouver les gens les plus valables pour mon propos, et je leur dis: ajoutez-en. Effectivement, placés dans ce climat, ils en rajoutent. Et c'est merveilleux comme ça. □

Maurice Del Vecchio

Jean-Pierre Saulnier

Employé de Padovani Paving Ltd.

Normand Lombardi

Normand Lanthier

Employé de Padovani Paving Ltd.

Carlo Lucky Ferrara

Gabriel Arcand

Employé de l'Hôtel Coconut Grove, Las Vegas, USA.

Lieutenant Roger St-Hilaire

Julien Poulin

Garde du corps de Me J.-G. Biron.

Lieutenant Bernard Gosselin

Bernard Gosselin

Garde du corps de Me J.-G. Biron.

Caporal Lucien Bertrand

André Melançon

Garde du corps de Georges Bouchard.

Micheline et Manon Bluteau

Céline Lomez et Guylène Lefort

Hôtesse au restaurant l'Auberge des Seigneurs.

Sam Tannenbaum

Henry Gamer

Président de Three-Stars Distilleries Ltd., Grand Bahama Investment Corporation Ltd., Fort Chimo Mining and Drilling Ltd.

Lennie Tannenbaum

Stan Gibbon

Fils du précédent, Directeur du Marketing de Three-Stars Distilleries (USA) of New York.

Stéphane et Sophie Padovani

Stéphane et Sophie Carrière

Enfants de Vincent et Réjeanne Padovani.

La journaliste

Paule Baillargeon

Le photographe

Attila Dory

Les activistes

Jacques Leduc, Roger Frappier, Michel Bouchard, Claude Thibault, Marguerite Plante.

Les musiciens

Raymond Dessaint, Evelyne Robitaille, Jean-Luc Morin, Josianne Roy.

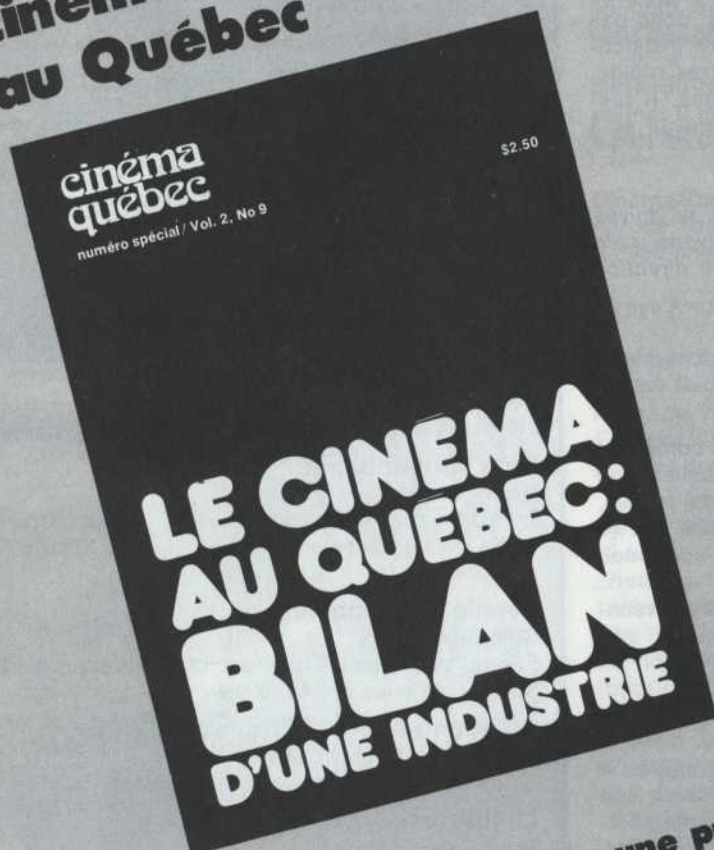
La mourante

Nettie Harris

Garde du corps de Sam Tannenbaum

Denys Arcand

**Pour la première fois,
un panorama compréhensif
de l'industrie
cinématographique
au Québec**



Au sommaire:
Le métier de cinéaste: une problématique québécoise
L'industrie québécoise et le législateur
L'office du film du Québec
Le Service général des moyens d'enseignement
Le conseil québécois pour la diffusion du cinéma
Le vidéographe
Le bureau de surveillance du cinéma
La cinémathèque québécoise
À pied? à joual?... ou en ski-doo?, par Claude Jutra
Le contexte canadien: l'ONF et la SDICC

en vente \$2.50

dans les librairies

ou en écrivant à
Cinéma/Québec
C.P. 309, station Outremont
Montréal 154, Québec

andré forcier
et "le retour de l'immaculée-conception"

LE LONG DÉRÉGLÉMENT DE TOUS LES ANGLES

pierre demers

André Forcier nous avait déjà initié, dans ses **Chroniques labradoriennes** (1967), à ce long (et précieux) dérèglement de tous les angles, à ce constant renouvellement des points de vue cinématographiques et... *éthiques*. Au cours de cette courte chronique, un commando de braves guérilleros québécois se prépare à reconquérir les territoires du Labrador, perdu en 1927. Les combattants ne reculent devant aucun sacrifice (humain) pour accomplir leur mission impossible. Ils se livrent à des exercices périlleux, survivent dans des conditions précaires et font subir le *test de vérité* à tous les membres de la cellule. Bientôt, les combats font rage dans un climat de confusion le plus total. Les guérilleros cherchent leurs ennemis. Les avions bombardent, les mitraillettes-jouets crépitent et les braves Québécois meurent plusieurs fois par jour.

On le devine, la guerre du Labrador, qui se déroule en 1973, est une drôle de guerre. L'auteur de cette chronique s'est permis des libertés avec la vérité historique du Québec de demain. Les combattants discutent de *communisme* autour d'un bol de céréales comme à l'époque de Duplessis. Et en y regardant de plus près, le "blockhaus" ressemble à un local de scouts. On s'en doutait un peu, ces *extrémistes-séparatistes* s'amuse comme des petits fous à faire la guerre à des tigres de papier invisibles. La chanson-thème, "A qui les petits moineaux", replace le film dans son contexte puéril, enfantin. Quand les grands enfants feront la guerre, celle-ci deviendra sans doute plus joyeuse, moins catastrophique, plus accueillante. Mais comme Forcier a utilisé dans ses **Chroniques labradoriennes** des "stock-shots" de vrais films de guerre, et des comédiens inconnus (comme le soldat...), sa parodie de la guerre au Vietnam et de l'indépendance du Québec n'a pas été appréciée par les amateurs de films historiques. Dommage, les inter-titres lyriques donnaient la clé de ces chroniques plus martiennes que labradoriennes.

Avec **Le retour de l'Immaculée-Conception**, le dérèglement de tous les angles, de tous les sens, étonne encore davantage les spectateurs non prévenus. Ici, la mission impossible apparaît encore plus suicidaire que celle des **Chroniques labradoriennes**. Une autre bande de jeunes guérilleros, urbains ceux-là, se lance à l'assaut du monde des adultes, du monde des grandes personnes. Ces adolescents pleins de paresse assumée, "drop-outs" avant le

temps, "hippizes" sans le savoir, laissent couler la vie quotidienne derrière eux.

Le film s'articule autour des Ladouceur brothers, Arthur et Pacôme. Le premier a la bosse des affaires. Il deviendra gérant-général, grand boss, d'une fabrique de "stretchés socks". Comme on l'imagine, le dérèglement du **Retour de l'Immaculée-Conception** n'est pas seulement cinématographique. Il est aussi et avant tout verbal et musical. Et cette tendance musicale ou romantique marque le second frère Ladouceur, Pacôme. Celui-là, moins doué pour l'administration, tombera amoureux jusqu'au cou d'une fille rangée. Ces deux frères s'entourent malgré eux d'une bande de camarades tous très mal (ou trop bien) ajustés à la vie conformiste. La plupart, chômeurs par vocation, fuient les bureaux de placement. Ils dépensent leur imagination à "se faire des nouveaux ami(e)s". Ils ont tous en horreur les journées remplies d'avance.

Ainsi, **Le retour de l'Immaculée-Conception** entreprend naturellement la chronique quotidienne de ces *grands enfants* (qui était le titre de travail du **Retour de l'Immaculée-Conception**) attirés par les surprises de la grande ville de Montréal et en même temps confondus par la routine, la monotonie de ses passants *adultes*. Ils vont lentement dérégler les lois habituelles de ces grandes personnes. Les lieux touristiques qu'ils fréquentent (la taverne, la rue, Chinatown, les taudis exigus, les fonds de cours) deviennent pour eux des terrains d'amusement. Ils décident de jouer aux *adultes* en faisant semblant de plier sous le poids des *responsabilités*. Ils font des téléphones d'affaires, ils tiennent des conversations sérieuses et incompréhensibles, ils ont des problèmes *sentimentaux*. Sans hésiter, ces grands enfants refusent radicalement les deux règles d'or du monde bien organisé, le travail et l'ambition.

Ils ne peuvent renoncer aux *joies* de leur enfance. Ils continuent à jouer comme si les vacances n'avaient pas de fin. Trois séquences précises du **Retour de l'Immaculée-Conception** soulignent le long renoncement de ces grands enfants à la soumission du monde adulte. En même temps, le délire de chacune de ces séquences marque à quel point le cinéma de Forcier déroge aux habitudes cinématographiques acceptées par la majorité des cinéastes bien pensants. En choisissant justement de filmer les

heures creuses de ces personnages tout droit sortis des romans de Réjean Ducharme, ce cinéaste évoque ce monde nostalgique de l'enfance qui nous marque pour longtemps et qui conditionne nos choix futurs. De plus, en ponctuant par une musique épique et par des gros plans d'objets symboliques ces trois moments de la vie de ces mutants, Forcier exprime encore davantage le désarroi des déracinés que nous sommes tous.

La première séquence, au début du film, nous montre les Ladouceur brothers luttant contre le sommeil matinal. Des gros plans de bottines usées, de têtes hirsutes, d'oreillers rachitiques. Les deux frères s'ennuient de leur mère et de leurs petites amies. En mangeant de la pâte dentifrice et des céréales, ils se préparent à rencontrer leur destin. Leur inconscience a quelque chose de juvénile. Ils quittent leurs rêves (et leur lit) avec regret. Ce réveil *adulte* les secoue dangereusement. On devine tout de suite qu'ils poursuivront debout ce sommeil bienheureux et qu'ils refuseront de quitter vraiment leur enfance, le seul univers familier pour eux. Il n'est pas inutile ici de songer à la nostalgie du sein maternel...

Une autre séquence indique jusqu'où peut aller ce refus des règles adultes, ce rejet des activités bien organisées, des conventions décidées d'avance. L'hiver, en pleine rue, les grands enfants disputent une "game de hockey" comme au Forum de Montréal. Rapidement, le règlement change: les gardiens de buts cachent leur bâton, la rondelle devient hamburger, l'équipe gagnante l'emporte deux-à-deux. Notre *sport national* pratiqué par des chômeurs en bottines perd de sa dignité et gagne en ridicule. Mais qui dans les jours heureux de son enfance ne s'est pas pris pour Maurice Richard ou Rogatien Vachon?

Enfin, la troisième séquence, celle de la fin du film, pousse plus avant ce dérèglement de toutes les préoccupations des grandes personnes, des adultes *consentants*. Toute l'équipe de chômeurs, accompagnée des deux filles-fétiches, fuit la ville, sous la pluie, dans un camion neurasthénique. Ce drôle de véhicule tombe en panne, les voyageurs en profitent pour prendre la clé des champs avec la fille maternelle. Chacun leur tour, dissimulés pudiquement derrière le capot du camion ils s'initient au vertige sexuel. La boucle est bouclée. Ils ont découvert le secret du monde adulte, celui qu'on voulait leur cacher le plus longtemps possible. Et malgré tout, ils n'ont pas renoncé au précieux trésor de la camaraderie, de la fraternité quotidienne. Ensemble, en gang, ils partent vers d'autres découvertes merveilleuses. Pendant que l'autre fille, la petite amie à Pacôme, reste seule sur la route, rongée par son égoïsme et son étroitesse d'esprit. Pauvre fille...

A trois reprises, au cours de ces séquences, les Ladouceur brothers et leurs camarades remettent en question les jeux des adultes. Ils imitent même l'angoisse des personnes pré-occupées.

Tout au long du *Retour de l'Immaculée-Conception*, des gags, des farces, parfois gros, parfois subtils, désamorcent les scènes émouvantes comme la séance de patinage des policiers bien mis. Forcier ne finit pas toujours ses séquences, il préfère les laisser ouvertes pour, sans doute, compromettre davantage le spectateur et rompre avec les conventions de l'histoire bien linéaire trop bien enveloppée. Le mystère de la boîte à musique ne nous sera jamais révélé pas plus que celui du retour de l'Immaculée-Conception, cette vierge condescendante laissée seule sur la route, à la fin du film.

Le film se déroule sur un ton documentaire qui, par moment, nous donne l'impression de dénoncer la politique

urbaine du maire Drapeau. Ainsi ce vieillard des taudis qui jusqu'à la fin du film cherche ses mots pour décrire les quartiers pitoyables de Montréal. Mais cette allusion aux problèmes urbains se perd dans les conversations et les pérégrinations de tous ces grands enfants. Ces chômeurs libérés ne sentent pas le besoin de militer dans le FRAP...

De plus, le cinéma de Forcier reste un cinéma jeune, un cinéma qui cherche son ton, ses formules justes, un cinéma ouvert sur d'immenses possibilités. Le récit souvent insolite mais jamais banal mêle la fable à la satire. On pourrait qualifier le cinéma de Forcier de *cinéma d'anticipation*. Ses deux premiers films portent sur des thèmes futuristes: *Chroniques labradoriennes* raconte la lutte de l'indépendance du Québec en 1973 et *Le retour de l'Immaculée-Conception* recrée le meilleur des mondes enfin habité par des grands enfants refusant de vieillir. Ces deux films évoquent bien des missions impossibles, annoncent la venue prochaine d'une race de Québécois planétaires. Un autre film d'ici, *La tête au neutre* de Jean Gagné participe à ce nouveau cinéma québécois d'anticipation. En faisant intervenir la fantaisie de la bande dessinée dans son film, Gagné plonge aussi aux sources des mutants: l'enfance.

Mais comme tous les cinémas jeunes, celui de Forcier survit difficilement. L'aventure du *Retour de l'Immaculée-Conception* a duré quatre ans. Peu de cinéastes peuvent prendre le risque de *faire mûrir* un film aussi longtemps. Forcier a expliqué la pénible odyssée de son premier long métrage:

"Du 26 décembre 1967 au printemps de 1969, j'ai tourné 15,500 pieds de film en obtenant de la pellicule de diverses façons et en me servant des caméras que me prêtaient Onyx et les Cinéastes Associés. A l'été de 69, grâce à une subvention de 3,000 dollars de la SDICC, j'ai pu synchroniser les rushes et effectuer un premier montage après avoir ajouté environ 4,000 pieds au métrage initial. Ce qui fait au total, un film d'une heure et quart. Un film qui s'intitule désormais *Les grands enfants*.

"J'ai demandé au fédéral une autre subvention, j'ai osé demander au fédéral une autre subvention. Ou je termine *Les grands enfants* avec des moyens convenables ou je fais imprimer la copie telle qu'elle est présentement, au risque d'effaroucher bien des spectateurs. Pourquoi? Parce que ce film m'a déjà coûté beaucoup à moi et, \$3,000.00 au gouvernement. Ce film, je l'aurai payé de ma poche. Les comédiens, je les aurai persuadés de jouer sans leur verser de salaires. Les techniciens, François Gill à la caméra et Paul-André Cartier au montage, ils m'auront secondé pour la frime. *Les grands enfants*, c'est vraiment pas une mine d'or." (Québec-Presse, le 1er mars 1970)

Comme les personnages du *Retour de l'Immaculée-Conception* (qui s'est appelé durant trois ans *Les grands enfants*) les conditions impossibles de la production de ce film surprennent. Comment un cinéaste peut-il, pendant quatre ans, tenir ainsi le fil conducteur d'un long métrage et enfin terminer son film en restant fidèle au projet initial? Jean-Pierre Lefebvre n'a pu sauver *Mon oeil*. Tandis que Forcier, lui, a réussi à réaliser (et à produire) un film plus actuel que jamais et profondément fidèle aux attentes de la jeunesse d'ici, *Le retour de l'Immaculée-Conception*, au-delà de sa valeur expérimentale sur le plan cinématographique (la complexité du montage sonore, l'originalité de la prise de vue, et le caractère radical de la révolte verbale des dialogues improvisés) et thématique, renouvelle le récit cinématographique québécois. Forcier,

par son refus de toutes les conventions, occupe dans le cinéma d'ici la place de Raoul Duguay en poésie, ou encore la place de la troupe *La vraie fanfare fuckée* dans le nouveau théâtre québécois. Il joue le rôle d'un enzyme auprès des autres cinéastes d'ici, son cinéma dérange comme tous les autres cinémas nationaux non-orthodoxes. Pour cette raison, on peut lui concéder l'évidente hésitation technique de ces deux premiers films. Luc Perreault semble négliger ainsi le souffle libérateur du *Retour de l'Immaculée-Conception* lorsqu'il dit que ce film "se trouve pas mal dépassé par l'évolution des standards techniques du cinéma québécois". (*La Presse*, le 7 avril 1973.)

Beaucoup mieux que Gilles Carle dans *Le viol d'une jeune fille douce*, Forcier dans *Le retour de l'Immaculée-Conception* dénonce les complexes sexuels québécois. Et surtout ce cinéma du retour à l'esprit d'enfance ne fait aucune concession aux modes du jour. Il n'obéit qu'à ses voix intérieures. L'enzyme Forcier menace la bonne conscience, la réputation des cinéastes officiels comme Carle, Héroux... car il est véritablement le seul porteur du nouveau, de la création, de l'imagination du cinéma québécois. Un film comme *Le retour de l'Immaculée-Conception* fait la preuve (après quatre ans de démarches impossibles) que le nouveau cinéma québécois reste parfois entre les mains des cinéastes, entre les mains de véritables créateurs de ce moyen de communication et d'expression. En ces temps difficiles où les producteurs mégalomanes, les vedettes mythomanes et les réalisateurs populaires tentent de fonctionnariser et de commercialiser le cinéma d'ici, un gars comme Forcier (et avec lui, des gars comme Roger Frappier, Jean Gagné, Jacques Leduc, Jean Chabot, Jean-Guy Noël) mêle bien des cartes. Et si le cinéma québécois était autre chose qu'une industrie? □

Filmographie de André Forcier

1966: *Chroniques labradoriennes*, 16mm, couleurs, 12 minutes, produit par André Forcier Enrg. et Onyx Films Inc.

1967-1971: *Le retour de l'Immaculée-Conception*, 16mm, n.b., 89 minutes, produit par les films André Fornier Enrg. avec l'aide de la SDICC.

1973: *Bar salon*, long métrage produit par les Ateliers du Cinéma québécois et André Forcier Enrg. avec l'aide de la SDICC.

LE RETOUR DE L'IMMACULEE-CONCEPTION - Un film d'André Forcier, *images* François Gill et André Gagnon, *son* Michel Caron, Marc Boivert, Norbert Ihareguy, *musique* Jean Sauvageau, *Libère Holmes*, *Josaphat Bertholot*, *montage* André Corriveau, *Paul A. Cartier*, *Jacques Chenail*, *montage sonore* Claude Beaugrand, *interprètes* Julie Lachapelle, Fernand Roy, Jacques Marcotte, Jacques Chenail, Pierre David, Pierre Caron, Jacques Labonté, Michèle Dion, Monique Simard, Diane Rousseau, Paul A. Cartier, Tit-Ange St-Onge, Micheline Roberge, Annick Fournier, André Forcier, Jean-Pierre Labonté, Maurice Grenier, Arthème Chenail, *production* Les Films André Forcier Enrg, *caractéristiques* 16mm, noir et blanc, *durée* 89 minutes, *distribution* Conseil québécois pour la diffusion du cinéma.

ARTISTES

Le Conseil des Arts du Canada

offre son aide aux artistes professionnels de toutes disciplines, ainsi qu'aux critiques d'art, administrateurs d'entreprises artistiques et autres personnes dont l'apport est nécessaire à la vie des arts.

Bourses de travail libre

Pour les artistes professionnels dont l'apport, au cours d'une période de plusieurs années, a été remarquable et qui désirent réaliser un programme bien défini ou travailler librement. Jusqu'à \$15,000 pour un programme d'au moins quatre mois, cette somme comprenant une allocation de subsistance et des indemnités de frais et de déplacement.

(Les demandes sont acceptées en tout temps de l'année.)

Bourses de perfectionnement

Pour les artistes qui ont terminé leur formation de base mais n'ont pas encore accès aux bourses de travail libre et qui désirent travailler ou faire des études de perfectionnement pendant une période de 4 à 12 mois.

Jusqu'à \$4,000, plus indemnités de frais et de déplacement, s'il y a lieu. (Dates limites: 15 octobre 1973; 1er avril 1974.)

Bourses de courte durée

Pour permettre aux artistes de se consacrer à un projet particulier pendant un maximum de 3 mois. \$550 par mois dans le cas des artistes professionnels dont l'apport, au cours d'une période de plusieurs années, a été remarquable, et \$350 par mois dans le cas des artistes qui ont terminé leur formation de base mais n'ont pas encore accès aux bourses de travail libre. Plus indemnités de frais et de déplacement s'il y a lieu. (Les demandes sont acceptées en tout temps de l'année.)

Bourses de voyage

Pour permettre aux artistes professionnels de profiter d'occasions importantes qui s'offrent à eux dans la poursuite de leur carrière artistique. Frais de transport seulement. (Les demandes sont acceptées en tout temps de l'année.)

Bourses de frais

Pour la réalisation d'un projet particulier dont le coût dépasse les moyens financiers de l'artiste. Ces bourses peuvent servir par exemple à des achats de matériel, au montage d'une exposition, à la location temporaire d'un studio, à des leçons de chant particulières, aux droits d'inscription aux bibliothèques, à la transcription de manuscrits ou d'oeuvres musicales, au montage de films, etc. Jusqu'à concurrence de \$2,000. (Les demandes sont acceptées en tout temps de l'année.)

Tous renseignements utiles sont donnés dans la brochure *Aide aux artistes*. Écrire à: Conseil des Arts du Canada, Service des Bourses Case postale 1047, Ottawa, Ontario, K1P 5V8

les corps célestes

CRÉER UNE CERTAINE IMAGERIE

gilles carle

L'argument du film

Un proxénète (entremetteur ou "pimp") arrive dans une petite ville minière nommée Borntown, en compagnie de sept prostituées — trois Québécoises, deux Canadiennes anglaises, une Juive et une Polonaise. Il vient d'y acheter un petit hôtel et veut le transformer en un bordel sympathique et "ouvert à tous". Il veut aussi en tirer beaucoup d'argent et un peu de plaisir.

Cela se passe en 1939, trois semaines avant Noël, avant la déclaration de la dernière guerre. Pas question, par respect des valeurs religieuses et des coutumes locales, d'ouvrir avant Noël, avant la messe de minuit.

Les corps célestes se déroule donc en trois semaines, avant la pénétration dans l'établissement (si j'ose dire) du premier client, et se termine par l'arrivée de celui-ci.

Donc, pas de sexualité, mais une préparation folle: aménagement d'un bar-salon, d'une cuisine, de sept chambres différentes, chacune destinée à une catégorie différente de clients (Une pour les patrons de la mine, une autre pour les syndicalistes, une petite avec entrée discrète pour les cas *spéciaux*: le curé, le chef de police, le député du comté, etc., une pour les bûcherons de passage, une pour les mineurs ordinaires, une pour les in-

digents, une autre, une chambre secrète pour les *affaires extraordinaires*).

Préparation des filles aussi. Conditionnement de leur comportement au travail: on n'agit pas de la même façon avec le Gérant de la Noranda Mines et un chef syndical. Les besoins d'un bûcheron exilé dans la forêt depuis des mois ne sont pas les mêmes que ceux d'un mineur qui vit à la porte du bonheur tous les jours.

Le "pimp", qui est un ignorant parfait, explique tout, règle tout, modèle ses filles au gré des besoins collectifs et individuels. La plus belle et la plus jeune, qui ne sait pas l'anglais, est destinée aux grands "boss". Elle doit donc apprendre cette langue de la plus laide qui, elle, la parle parfaitement. La plus instruite doit se verser (si j'ose dire) dans les problèmes syndicaux.

Ordre, luxe et volupté — et adaptation au milieu!

Tout cela se passe gentiment sur fond de guerre en train de s'organiser. La radio fait entendre, en plus des airs de l'époque, les voix troublantes d'Hitler, de Mussolini, de Chamberlain, de Churchill et même de Staline. Mais ces voix ne troublent personne: euphorie du chômage disparu, relance de l'économie, exploitation des richesses naturelles.

Gilles Carle,
août 1972



Gilles Carle entouré de ses comédiennes durant le tournage des *Corps célestes*

Photo Normand Jacob

Gilles Carle n'est pas le genre de réalisateur à chômer. Il produit à tour de bras. Ce n'est pas non plus le genre à regarder la lune et à rêver à ce que le cinéma pourrait être. Car ce cinéma, c'est lui qui le fait. "Un film par an, nous dirait-il, c'est une bonne moyenne". On aura donc eu droit, cette année, à deux Carle!

Ce n'est pas non plus le genre à regarder le ciel pour voir si la conjoncture astrale lui est favorable. Car la voûte céleste lui appartient un petit peu: ne brille-t-il pas déjà au firmament de la renommée? Certes, c'est un lourd fardeau à porter; aussi lui arrive-t-il de redescendre sur terre, tels ces "corps célestes" qui gravitent dans nos cieux. Et ils sont nombreux, figurez-vous. On ne les voit généralement pas, et pourtant ils sont là, omniprésents. Chaque génération a les siens; chaque génération les subit sans trop vouloir l'admettre. Quels sont nos "corps célestes" à nous? Vous n'arrivez pas à les nommer? Ou plutôt vous fait-il mal de reconnaître qu'ils sont bien là, et que vous les subissez sans sourciller? Eh bien, pour alléger votre peine, remontons dans

le temps. Tenez, prenons l'année 1938. Plus exactement décembre 1938.

Ah! la belle époque. Tout allait pour le mieux dans le meilleur des mondes. Tout allait pour le mieux à Borntown, petit village minier du Québec. L'Union Jack (vous vous rappelez?) flottait sereinement au-dessus de ses fidèles sujets. Hitler nous berçait de ses vigoureux discours, et Mussolini emboîtait prestement le pas. Quant à Staline, il promettait monts et merveilles à ceux qui voudraient bien le suivre. Les paradis terrestres se multipliaient, dangeureusement. On était en pleine euphorie, et nos "corps célestes" s'en donnaient à coeur joie.

Trente-cinq ans plus tard, Gilles Carle décide de nous restituer cette époque. Il décide de nous refaire vivre cette euphorie absurde qui se laissait bercer au son des voix d'Hitler, de Mussolini et de bien d'autres. Et cela donne naturellement une comédie hilarante qu'il a intitulée: Les corps célestes.

Mais qu'est-ce que c'est au juste que ces Corps célestes? Qu'est-ce au juste que ce film dont on a si peu entendu parler?

les corps célestes

(Gilles Carle part d'un éclat de rire). C'est que j'en ai très peu parlé, contrairement à mon habitude. Pourquoi? Parce qu'il est plus difficile de parler des **Corps célestes** que de parler d'un autre film. C'est un film plus simple, moins compliqué dans sa structure. Moi, tout simplement, et pour être honnête, j'ai voulu faire une comédie légère de type des comédies légères que j'aime, comme **Souffrances d'une nuit d'été** de Bergman.

Finalement, c'est un drôle de film. J'ai de la misère à en parler parce que j'ai procédé plutôt de façon poétique que de façon logique. J'ai eu une idée de base assez simple, pas très compliquée. C'est que tout, au fond, tombe sur la tête des gens, comme la publicité aujourd'hui. C'est une espèce de météorite, tu sais. On essaye de donner des idées aux gens, de leur dire quoi acheter, de leur donner des conseils. Tout vient du ciel. Puis l'homme, lui, il travaille. Dans mon film, il travaille sous terre. Et c'est sur cette opposition que le film est construit.

J'ai eu cette idée très très simple comme ça. En fait, le film, si je suis honnête, j'ai commencé à l'imaginer en voyant un homme marcher avec un sapin sur un lac gelé. J'ai revu alors l'atmosphère de Noël de mon enfance. Je me suis souvenu de ces vieux "snow planes" qui atterrisaient sur le lac avec leurs hélices en arrière. Je me suis souvenu que, lorsque j'étais enfant, on allait chercher les putains à l'avion pour les accompagner jusqu'au bordel. Il s'appelait "The Nickel Ranch". Cela ne valait pas la peine qu'elles travaillent là pendant deux semaines, elles venaient juste pour les jours de paye. Je me suis souvenu de tout ça, et le film a commencé à se placer. Je me souvenais de ce que le curé nous disait en chaire quand on était enfant. C'était une espèce de morale qui nous descendait encore une fois du ciel, et qui nous tombait sur la tête.

Je me souvenais aussi de mon père qui travaillait dans la mine et qui revenait avec sa valise à lunch. Et puis tout ça. Alors j'ai filmé ce monde-là; je suis retourné dans l'imaginaire. Cet imaginaire dans lequel on vivait puisqu'on était trop jeune pour aller dans les bordels, on les imaginait à notre façon. J'ai donc pris l'idée du bordel, qui est en fait une idée de paradis. C'est le gars qui travaille fort, qui mène une vie épouvantable, une vie misérable, mais qui a quand même sa bière, son bordel. Ce sont ses petits paradis! J'ai ramassé ça, tout en l'allégeant le plus possible parce que je ne voulais pas me lancer dans une analyse profonde.

Je me suis laissé, au contraire, aller à une espèce de goût que j'avais à faire un film de ce type-là. Je voyais la voûte céleste, je voyais une fille qui cherchait l'avenir là-dedans. Et je trouvais incroyable que cette fille cherche avec autant d'ardeur à savoir si le gars qu'elle rencontrerait serait blond ou brun, alors que la guerre s'en venait. Tu vois donc d'un côté la fille qui lit dans les étoiles et qui n'arrive à rien prédire pantoute, et puis l'autre qui est cuisinière, qui ne cherche pas à prédire, qui ne sait rien, et qui pourtant a peur de la guerre. Elle sent que la guerre va arriver.

C'est un film où je me suis laissé aller à faire des images, à montrer des choses, à regarder simplement. Je n'ai pas voulu compliquer inutilement le film en me posant toutes sortes de questions. Peut-être qu'aujourd'hui au Québec, on a besoin de désalourdir le cinéma. Moi, j'ai horreur des comédies qui jouent sur le nationalisme, sur l'opposition anglais-français. J'ai horreur de ce type de comédies. Je me suis donc dit que je ferais une comédie qui traiterait d'autres choses, qui traiterait de thèmes universels, mais ici au Québec. J'ai alors repris tous les thèmes de l'époque. Les amoureux dans mon film ressemblent aux amoureux des films de l'époque. Il y a la pauvre fille abandonnée.

Ils se font de grandes déclarations d'amour. Tout ça fait partie d'une espèce de folklore de l'époque; et celui-ci fait chaque séquence. Mais j'ai voulu que dans son ensemble, le film dise des choses par rapport à la vie moderne, à la vie d'aujourd'hui. Le gars qui fume sa mari et se met dans un état euphorique est pareil au gars qui vient de recevoir ses tapis dans mon film. Mais c'est un film qui ne pouvait se faire qu'en 1938.

Avec les films historiques on essaye en général de recréer une époque, en ayant soin naturellement de faire abstraction du présent. Pas moi. Je tiens compte du fait que je tourne mon film en 1973. Carrément.

Une imagerie particulière

Tout cela donne, dans mon film, une imagerie assez spéciale. Un type de ville, en particulier, qu'on n'a pas encore vu à l'écran. Cela me permet aussi, par exemple, d'avoir dans un même plan trois photos, l'une du Sacré-Coeur, l'autre de Hitler et la troisième de Karl Marx. Cela me permet de réunir des choses, de mettre des choses ensemble: les sapins de Noël avec des policiers qui ont un petit air nazi. Cela me permet de créer une imagerie assez particulière, ce que je n'avais jamais essayé de faire auparavant.

Et c'est cette imagerie qui m'est d'abord venue à l'esprit lorsque je me suis mis à penser au film. Ce ne sont pas des images réelles, c'est 1938 tel que je m'en souviens aujourd'hui. Je n'ai donc pas essayé, a priori, de faire *vrai*. C'est assez particulier: le film commence sur un plan d'une antenne de radio avec un petit Union Jack accroché à côté, puis on entend la voix de Hitler. . .

J'ai beaucoup joué d'ailleurs sur cette opposition son-image. D'un côté tu as des images qui disent l'euphorie, l'insouciance; et de l'autre, par la bande son, tu entends les voix de Hitler, de Mussolini qui annoncent la catastrophe.

Les acteurs

Ce n'est pas parce que c'est une comédie que les acteurs peuvent avoir une plus grande latitude de jeu. Au contraire. La comédie est avant tout une mécanique. Tu ne peux donc pas donner de liberté très grande aux acteurs puisqu'ils sont soumis à une structure rigide. Admettons donc que les acteurs jouent moins bien, si ta structure est bonne, ton film sera quand même comique.

Il existe donc une certaine mécanique à laquelle les acteurs doivent se plier. Même si tu as un type qui dit un monologue, il le dit à l'intérieur d'une structure qui, elle, prime. Il est donc impossible de libérer l'acteur, de le laisser comme il l'entend. Au moins, pas dans cette espèce de comédie. Il doit se soumettre à la structure du film, il doit se soumettre à la mécanique de base, un peu comme dans les comédies de Buster Keaton. J'ai vu très peu de bonnes comédies où les mécanismes de base n'étaient pas préétablis.

Là, cependant, où j'ajoute quelque chose à la comédie, c'est que je joue sur la culture du spectateur. Admettons qu'un jeune voie le film et qu'il ne sache pas que la guerre aie éclaté en 1939, qu'il ne sache pas que l'huile a remplacé le charbon, que les avions ont commencé à atterrir la nuit, que le radar a été inventé, ce spectateur-là ne peut pas saisir mon film complètement. Parce que c'est ce qu'il possède comme bagage culturel qui rendra le film comique. De prime abord j'ai donc utilisé les structures normales de la comédie et j'y ai rajouté cette idée de faire une comédie en rapport avec la culture normale d'un hom-

les corps célestes

me d'aujourd'hui. Ce qui donne peut-être au film un ton un peu spécial. En ce sens qu'un homme en 1938 ne comprendrait pas le film, il comprendrait les thèmes de l'époque mais il se demanderait pourquoi il y en a d'autres.



Une rue de Borntown

Photo Normand Jacob

Pour qu'il n'y ait d'ailleurs pas d'ambiguïté, à la fin du film, je remonte lentement dans le temps par le biais de la bande sonore. On y entend en effet les voix de Kennedy, de Nixon, de Trudeau. Je ne veux pas tricher. Et c'est important, parce que ce sont nos *corps célestes* à nous. C'est aussi pour dire que si la société peut changer, on subit au fond toujours le même type de propagande, le même type d'acculturation. Ceux-là qui dominent l'environnement spirituel procèdent encore de la même façon. J'aurais pu situer le film en 1973, cela aurait été possible et je n'aurais eu à changer que les petits thèmes. Aujourd'hui, parler de la virginité d'une fille dans un film, cela ne veut rien dire. En 1938, tous les films en parlaient. C'était dans l'air. Aujourd'hui, c'est démodé, tellement qu'on commence à en avoir un peu la nostalgie. Si l'action se situait aujourd'hui, je ferais ça avec des hippies qui veulent créer une commune, et non plus avec un "pimp" qui veut créer un paradis-bordel. Mais ça demeurerait essentiellement le même film.

Mais qu'est-ce que *Les corps célestes*?

Les corps célestes, c'est tout le film. C'est les filles, c'est le curé, c'est la voix d'Hitler, c'est la voûte céleste sur laquelle je reviens une couple de fois. Au fond, le film dans tous ses petits détails, reprend les thèmes quotidiens de l'époque. Tous les thèmes les plus clichés, les plus communs. Tous les mythes de l'époque. Mais dans son ensemble ce n'est pas un film d'époque, c'est un film qui parle d'aujourd'hui.

Le film est donc plein de petits thèmes, très légers, que les personnages charrient avec eux. Alors que dans son ensemble, dans toute sa structure, le film lui-même parle d'une façon différente. Si chaque séquence du film dit le bonheur, dit le paradis, dit le plaisir, dit le progrès, dit l'avance technologique, dans son ensemble, le film dit la catastrophe. Je joue sur ces deux dimensions pour que ça n'ait pas l'air d'un drame. Je voulais désalourdir complètement nos acteurs, les rendre légers comme dans les comédies, comme justement dans *Sourires d'une nuit d'été* de Bergman où les acteurs se promènent avec légèreté, c'est quasiment un ballet. C'est ce que j'ai voulu faire.

L'histoire, elle se passe à Borntown, un village minier fictif qui ressemble à bien des villages miniers québécois. L'action centrale se déroule dans un bordel qu'on aména-

ge. Il y a un souteneur qui vient, avec sept putains, du ciel. Il vient ouvrir un bordel. Et le film nous montre les trois semaines de préparation durant lesquelles on essaye d'adapter le bordel - c'est-à-dire le paradis - aux classes sociales qui existent là-bas. Il y a donc une chambre exotique, une chambre "pompadour", une chambre ouvrière qui représentent respectivement le paradis exotique, le paradis bourgeois et le paradis ouvrier. Il y a aussi un paradis spécial pour ceux qui aiment les choses un peu spéciales. On essaye alors d'adapter, de spécialiser les filles. Tout ça est drôle. En somme, on importe le paradis dans une des régions les plus pauvres du monde. Et ce paradis essaye de s'adapter à la région.

Et le ciel!

Tout vient du ciel. C'est un peu une symbolique que je me suis permise. La voix d'Hitler vient du ciel, les putains viennent du ciel, Jésus descend du ciel et atterrira dans la crèche un peu à la manière d'un avion, il y a même des cadeaux qui descendent du ciel. Toute l'idéologie finalement - car mon film est aussi un peu une satire des idéologies - tombe du ciel sur des gens qui eux, travaillent dans les mines, c'est-à-dire sous terre. Je me permets donc un peu de comédie à partir de l'opposition ciel-réalité. C'est un peu ça.



Micheline Lanctôt et Carole Laure

Photo Normand Jacob

Le film veut aussi montrer la guerre comme une impuissance, et non pas comme une manifestation de force, de puissance. C'est un peu comme mon souteneur qui, pour ne pas perdre son autorité, est obligé de faire sa petite guerre personnelle, constamment. Il est obligé de créer la peur pour rester puissant. Il nous donne donc un peu une répétition en microcosme de la guerre qui va venir.

Tu vois un peu le genre de comédie que c'est. Elle a été assez amusante à réaliser. C'est un film assez différent de tout ce que j'ai déjà fait. Le film qui se rapproche le plus des *Corps célestes*, c'est peut-être *La vie heureuse de Léopold Z.* Mais c'est aussi bien différent, car j'y ai mis une imagerie très particulière. C'est un film parti peut-être plus de souvenirs que de la réalité. Voilà. C'est une vraie comédie, une comédie vraie du temps où le lait était à 5 cents et les filles à 5 piastres! □

(propos recueillis par Jean-Pierre Tadros)

LES ESPACES VISUELS

OU LES SAVANTS DU 24 IMAGES SECONDE

andré pâquet

"La pensée occidentale est viciée par son appétit de cohérence..."*

(Jean Dubuffet, in **Asphyxiante culture**)

Ce texte d'André Pâquet sur le cinéma expérimental au Canada est extrait du catalogue de l'exposition **Canada Trajectoires 73** qui s'est tenue à Paris du 14 juin au 15 août. Nous reproduisons intégralement ce texte avec la permission de l'auteur.

Situation

Cette tentative de mise en situation du cinéma expérimental tel qu'il se pratique au Canada paraîtra, aux yeux de certains, quelque peu *incohérente*. C'est un peu voulu de ma part.

L'Amérique est faite d'incohérence. Une incohérence qui nous vient de l'Héritage, c'est-à-dire de notre situation historique. L'histoire de la société nord-américaine, dont le Canada est partie intégrante, en est une d'incohérence. Le rêve de la société américaine s'effondre dans ses ghettos, son racisme, son obsession du progrès, en un mot dans la réalisation/matérialisation, d'un individualisme déshumanisant qui a ses sources dans les contraintes qu'a subies l'Europe depuis la révolution industrielle.

Toute manifestation de l'art sur le continent américain est donc directement tributaire, sur un plan phénoménologique de cette situation historique.

Ouverte à tout, partant à n'importe quoi, la civilisation nord-américaine se manifeste par une recherche, une expérimentation quasi-quotidienne de la vie. Etrangers à ce continent, nous passons nos vies à y chercher une culture; nos ancêtres, des Européens, ayant anéanti la seule culture véritablement américaine: celle des Indiens, Sioux, Iroquois, Montagnais, Cris, Apaches, Navajos, Cherokees, Seminoles, et combien d'autres.

Mais revenons à notre propos. Nos villes sont des îlots transitoires. Des amas de fer et de béton en constant devenir. Elles sont caractérisées par une certaine incohérence plastique qui change continuellement. Du Turnpike Sud elles offrent un ensemble impressionnant d'où se dégage une certaine force; du Freeway Est elles sont masquées par des usines polluantes dont les vapeurs suggèrent quelque apocalypse; du Parkway Ouest elles semblent un îlot de verdure et du Thruway Nord, un amas de ferrailles, de vapeurs en un mot de laideur incohérente.

Où donc trouver le vrai visage de la culture américaine si ce n'est dans cette sorte de prisme évolutif. Le principal démythificateur du rêve américain c'est le présent. Le malheur d'y vivre, c'est de se sentir constamment à la merci du "melting pot technocratique". De pressentir la signification technocratique du mot efficacité. De découvrir enfin, dans cette déshumanisation de la ville, au profit justement de cette efficacité triomphante, combien la technologie exerce de nos jours une influence en soi sur la société, et ce, indépendamment du milieu social sous lequel elle s'organise.

Briser l'image

C'est pourquoi les pratiquants-participants de la contre-culture affirment que cette société, qui trouve son paroxysme dans la société nord-américaine actuelle, porte en elle ses propres moyens de destruction. Qu'elle les nourrit même. Car cette machine infernale semble bien vouloir faire son pain de toutes les idéologies. Au bout de son développement, il reste un vaste sillon de destruction qui s'étend de plus en plus de par le monde. On peut donc conclure, en accord avec Marcuse, que: ". . . ce monde ne pourra pas être modifié par tel ou tel aménagement, mais seulement au prix de sa destruction" (**Culture et Société**).

On peut donc être ou ne pas être d'accord avec certaines théories, certaines manifestations de cette contre-culture. Mais on ne peut s'empêcher de trouver là une imagination pratique, qu'anime une volonté de faire triompher une révolution de type nouveau et qui serait essentiellement issue des sociétés industrielles avancées. Puisque dans ces sociétés, il s'agit bien de s'attaquer à une autre définition de la vie et de l'homme. Que ce nouvel individualisme révolutionnaire doit déboucher sur une nouvelle conscience collective.

C'est dans ces conditions extrêmes que se pratiquent les arts en Amérique. Partant, l'art nord-américain est devenu de plus en plus agressif. Devant l'agressivité de son environnement, devant la violence du système, l'artiste nord-américain a dû développer un mécanisme de défense qui se traduit par l'attaque.

Détruire l'image que propose le système. Car c'est en définitive cette image que propose le cinéma, qui est issue de la bourgeoisie capitaliste occidentale. Et non pas la caméra, ou son invention propre comme le prétendent certains théoristes parisiens d'une pseudo-avant-garde, qui parlent de déconstruction. La caméra est une invention technologique utilisée par le système (capitaliste ou autre) pour véhiculer une imagerie (lire culture) qui lui permet de maintenir son hégémonie, donc de se reproduire. Les innombrables drames de la bourgeoisie décadente que nous a servis un certain cinéma classique européen et qu'a repris à bon compte un cinéma américain naissant; les drames d'une certaine violence, d'un certain mauvais goût que nous a donnés un certain cinéma américain nouveau riche; l'image d'un certain cinéma de distraction opium du peuple, qui est préféré à une forme plus artistique de cinéma afin d'échapper à une façon de vivre contre nature où les réalités intérieures sont incompatibles avec les réalités extérieures. C'est précisément cette imagerie que se sont occupés à détruire les cinéastes avant-gardistes et expérimentaux presque depuis l'invention du cinéma.

Déjà en 1927 Germaine Dulac écrivait dans cette optique: "L'avant-garde naît, à la fois, de la critique du présent et

de la préscience de l'avenir". Voilà donc pour le contexte de création.

Au Canada

Quelques constatations préalables. Le Canada, tout comme la Belgique, ainsi que le disait André Delvaux (**Un soir, un train; Rendez-vous à Bray**) "est un immense champ de courants d'air dans lequel les produits (lire aussi bien culture) étrangers peuvent se déverser sans aucune espèce de limitation". Sur le plan artistique et culturel, c'est donc dans cette perspective que le Canada participe de la culture américaine, en particulier.

L'exception, qu'est celle des artistes du Québec, pour qui des préoccupations autres, un héritage (impérialisme) culturel également différent, commandent une attitude, voire, une pratique artistique tout à fait distincte. Si dès 1949 Claude Jutra signe **Mouvement Perpétuel** et dix ans plus tard **Anna La Bonne** d'après Cocteau, qu'en 1959 Guy Borremans réalise **La femme image**, et que cinq ans plus tard Jean-Pierre Lefebvre signe **L'homoman**, toutes ces oeuvres témoignent aujourd'hui à la fois d'un esprit de découverte du cinéma et d'une volonté bien arrêtée de rupture avec un certain documentaire tel que pratiqué alors à l'Office national du film. En cela ces oeuvres qui furent en leur temps les premiers films expérimentaux au Canada, furent, et son encore, exemplaires. Ils démontrent néanmoins que le Québécois est, bien malgré lui, cartésien de naissance. Car ces films, pour importants qu'ils soient, participent plus des influences *dadaïstes* et *surréalistes* de tradition européenne, que de l'incohérence visuelle et violente de type nord-américain qui, elle, caractérise le nouveau cinéma expérimental canadien. Mais en dernière analyse, c'est cette espèce de courant d'air que représente le champ culturel et artistique canadien, qui permettra par ailleurs à ces mêmes artistes de prendre un certain recul, de se distancer, par rapport à la description que nous avons faite plus haut. En particulier depuis la deuxième moitié des années soixante, les artistes de Toronto, London (Ont.) et Vancouver ont pu justement transcender ce phénomène artistique qui leur est venu des USA. Et ce sont eux qui donneront au Canada une place de choix dans ce vaste mouvement contre-culturel qui était parti des Etats-Unis.

Car c'est justement dans cette espèce de recherche de formes, voire de forces, que se réalisera notre américanité. C'est dans ce qui se fait aujourd'hui que naîtra, peut-être, cette culture américaine.

Le quatrième âge de l'expérimental

Des préoccupations plus globales issues de cette contre-culture en fusion semblent maintenant vouloir définitivement rallier un certain cinéma expérimental, et ce, tant à Vancouver, à Toronto, à London ou à Montréal (selon un processus et une démarche différente) qu'à New York, Chicago ou San Francisco. Sorte de mélange (incohérence?) de Buckminster Fuller, Marshall McLuhan et Herbert Marcuse, tour à tour imités et contestés. Sorte d'aboutissement/dépassement de la "pop" culture, du mouvement "hip" de la Côte-Ouest (où l'orient est à l'Ouest!). D'où nous vient donc cette incohérence, véritable culture en fusion d'où semble vouloir se dégager une conscience politique nouvelle, ainsi que nous l'avons souligné plus haut? Ce certain cinéma évolutif, ne serait-il pas le même qui depuis son invention s'est appelé tour à tour avant-garde, expérimental en Europe d'abord, puis en Amérique underground/expérimental?

• Son éclatement récent ne lui a-t-il pas valu une nouvelle appellation qui lui a été donnée par Gene Youngblood qui le nomme "Expanded Cinéma"? Soit un cinéma qui au-delà du stade de l'expérimentation pure, rejoint en la dépassant, transcende en quelque sorte, la définition qu'en donnait en 1932 Germaine Dulac: "On peut qualifier d'avant-garde tout film dont la technique utilisée en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour rechercher dans le domaine strictement visuel et auditif, des accords pathétiques inédits."

Quarante ans plus tard, la définition que Youngblood donne de l'*Expanded Cinema* fait éclater ce quatrième âge de l'expérimental. Aussi, quand nous parlons d'*Expanded Cinema* nous parlons vraiment de perception. D'une perception épanouie. *Expanded Cinema* ne veut pas nécessairement dire les films faits avec l'aide des ordinateurs, de la vidéo, de la lumière atomique ou de projecteurs sphériques. Il ne s'agit probablement même pas de cinéma du tout; tout comme dans la vie, il s'agit d'un devenir, il s'agit des efforts de l'homme pour matérialiser sa perception, pour la projeter devant ses yeux. . . Le réseau intermedia qui utilise la technique cinéma ou télévision sous toutes leurs formes, n'est rien moins que le nouveau système nerveux de notre univers. (in *Expanded Cinema*, E.P. Dutton Ed., New York).

Le vidéo, les films multi-images, les écrans multiples, le collage audio-visuel et les méthodes "traditionnelles" du cinéma avant-garde/expérimental sont autant de moyens (visuels et auditifs) dont le but ultime est explicite dans cette définition de Youngblood. Et c'est en cela que l'avant-garde canadienne, caractérisée par les oeuvres de Snow et de Rimmer, a fait reculer les limites de l'expérimental. L'imagerie traditionnelle du cinéma, qu'elle soit brisée, "expanded", multipliée, éclatée, devient "inédite" au sens où l'entendait Germaine Dulac. En cela ces films sont agressifs, exigeants, ils demandent à être vus/entendus au-delà de l'incohérence ambiante.

Au Canada

Les pôles d'attraction culturels que sont Montréal, Toronto et Vancouver ont donné naissance à une pratique cinématographique diversifiée (pour ne pas dire disparate) au Canada. Tant il est vrai qu'on peut difficilement parler d'un cinéma canadien comme tel. Le cinéma québécois s'est affirmé en tant que tel. En cela il contient un expérimental qui lui est propre: issu de cette situation de naufragé culturel qui continue de le caractériser, il cherche à se définir par rapport à lui-même, plutôt que par rapport au continent américain. Ce faisant, il affirme des valeurs et des préoccupations autres. Son horizon est celui des minorités, sa situation est coloniale.

Reste un certain cinéma de la Côte Ouest, de Vancouver d'abord, où se manifestait une certaine fraîcheur, une attitude neuve, qui s'est finalement affirmée dans une attitude contemplative critique que caractérise le cinéma de Dave Rimmer. Puis celui de Toronto déchiré entre une attitude résolument industrielle aliénée à des concepts mercantiles de type proprement américains, et une attitude plus artisanale, donc plus ouverte, principalement à ce qui vient du voisin américain, une fois de plus. Mais avec cet avantage de recul, de distance dont nous parlions plus haut. Caractérisé ici par les oeuvres de Markson, Snow, Wieland. Mais par un curieux retour des choses une certaine attitude critique (encore ici au sens où l'entend Germaine Dulac) face à cette présence de cinéma expérimental canadien. Et à ce titre l'on peut, je crois, parler d'un quatrième cinéma

Car sur le plan de la technologie pure, il ne faut pas oublier que la tenue de l'Exposition Universelle à Montréal en 1967 a eu un impact extraordinaire sur la science de l'image, qui est partie intégrante de cette recherche. Du Labyrinthe de l'Office national du film aux recherches graphiques du film multi-images, innovées par Christopher Chapman dans *A Place to Stand*, en passant par le Kaléidoscope de Morley Markson, l'Expo 67 fut une occasion de fouiller et de découvrir un certain dépassement technique. Une technologie issue de l'expérimentation pure, dans une perspective de dilatation de la perception. Une technologie qui était née avec le cinéma puisque déjà en 1897 Grimoin-Sanson parlait de panorama à vues animées et que plus tard Abel Gance innovait avec son *Napoléon* sur triple écran. Antant d'outils qui, hier comme aujourd'hui, furent réduits à la fonction d'attraction foraine, parce que porteurs d'un potentiel audio-visuel libérateur. Aussi les a-t-on vite contenus dans un rôle limité à celui de repousser timidement, par rapport à leurs moyens, les frontières d'un cinéma documentaire banal, véhiculant toujours la même imagerie. Ils n'en demeurent pas moins des atouts importants dans le processus de libération amorcé ici. Contenant en eux leurs propres éléments destructeurs ils risqueraient de contribuer à la formation d'un monde élevé et comme le dit si bien Marcuse: ". . . de provoquer non seulement un bouleversement matériel, mais une évolution qui a son siège dans l'âme même des individus" (in *Culture et Société*).

Conclusion ouverte

Au Canada, nous assistons depuis quelques années à une maladie cinématographique que j'appellerai: la long-métragite. Une sorte de virus industriel apporté par la création d'une industrie cinématographique canadienne. Une industrie qui s'annonce comme triomphante (efficace) et qui n'aura, en fin de compte, réussi qu'à établir une situation arbitraire quant au choix des films qui se font. Un arbitraire qui cantonne le cinéma canadien, en général, dans des définitions, des critères de fabrication, qui le font ressembler de plus en plus à celui qui nous vient de l'étranger. Selon cet arbitraire, tant que l'expérience est spectatrice et non actrice, tant qu'elle défend des formes au lieu de forces, elle sera tolérée. Autrement, elle devient subversive. Ainsi cinéastes expérimentaux et autres qui, au Canada, sont engagés contre ce système, contre cette incohérence, se verront refuser les moyens de poursuivre (produire) et de vérifier (diffuser) leurs expériences de façon novatrice. Leur élan sera, il l'est déjà, ralenti, minimisé, par l'édification des structures étrangères qui s'avèreront, à plus ou moins long terme, le "cancer rongeur d'un cinéma libérateur" (Jacques Godbout, "Pour un cinéma Québécois", *Cinéma/Québec*).

Pour cela, il faut particulièrement saluer les oeuvres de Snow et de Rimmer. Car à l'intérieur de ces limites temporelles, leur recherche est à l'avant-garde de l'*Expanded Cinema*. Ils rejoignent en cela les Américains Vanderbeek et Brakhage. Ils sont les Stockhausen et les Xénakis de la lumière. Et en cela ils ont placé le cinéma expérimental canadien à la fine pointe de l'avant-garde internationale.

André Paquet

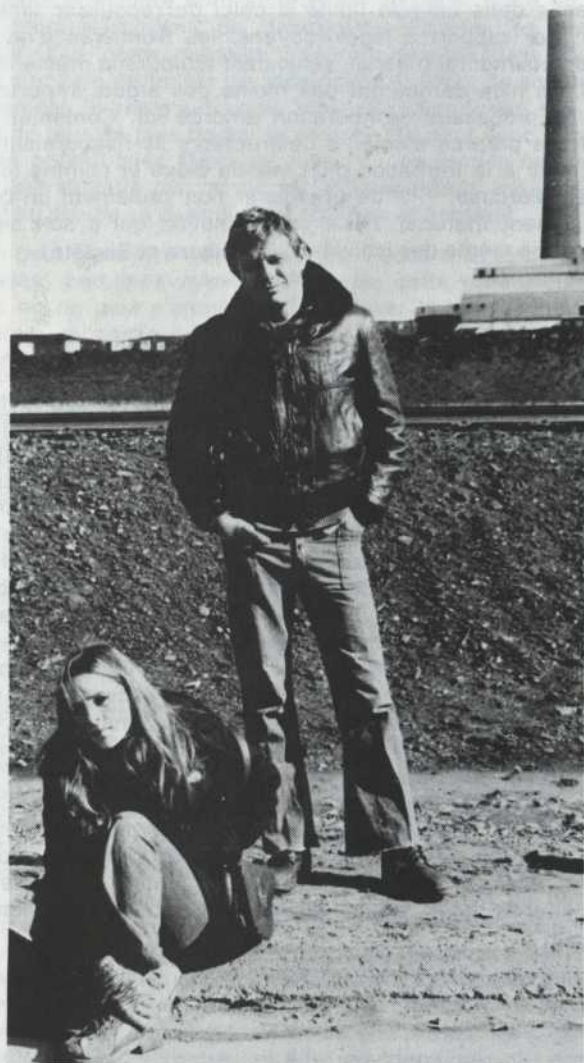
(*) Je dirait plutôt une certaine pensée européenne, classificatrice, fixatrice, qui classe, range, catalogue tout ce qui dans l'art peut assurer son hégémonie et sa reproduction propre.

L'INSTITUT CANADIEN DU FILM

Présente

FILMEXPO

UN
festival du film
canadien et international
le 15 au 27 octobre 1973
au
Centre national des Arts
Ottawa



"BETWEEN FRIENDS" réalisé par
Donald Shebib ouvrira

FILMEXPO

RENSEIGNEMENTS: 613-729-6193

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

CINÉVISION

Distributeurs canadiens exclusifs pour:

—PANAVISION

Panavision Reflex

Blimps portatifs — Pan — Arris

ANAMORPHIQUES (1:2.35)

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

SPHÉRIQUES

(1.85, 1.66, T.V. 375)

- * Choix de 16 importantes lentilles partant de 15 à 1000mm.
- * Nouvelles lentilles à Haute-Vitesse, 28 à 150mm.
- * Nouveaux zooms

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

HELEVISION: Système Albert Morisse. Monture d'hélicoptère.

CAMERAS

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

SON

Nagras
Senheisser
Electrovoice

ECLAIRAGE

Ligne complète de
et vendeurs pour
Mole Richardson
Colortran
Westinghouse
Roscolene

GÉNÉRATEURS

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

STUDIOS DE SON

2000 rue Northcliffe, Montréal, (514) 487-5010
2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto, (416) 252-5457

les festivals du tiers-monde

AFRIQUE ET FRANCOFONIE

Le FIFEF, Dinard/Beyrouth

I - Palmarès

11 juillet 1970, **Le chagrin et la pitié**, chronique filmée d'une ville sous l'occupation, chef-d'œuvre de plus de quatre heures de Marcel Ophuis, reçoit l'**Emeraude de Dinard**, grand prix du Festival. **Monangabee** féroce pamphlet de la réalisatrice Sarah Maldoror, sur le colonialisme salazarien, obtient le grand prix du court métrage.

9 juillet 1971, **L'Acadie, l'Acadie...** analyse filmique d'un mouvement contestataire, chef-d'œuvre de Perrault et Brault, reçoit à son tour l'**Emeraude**. **Si Moh** de Moumem Smihi, réquisitoire lyrique contre la condition du travailleur émigré, obtient le grand prix du court métrage.

12 juillet 1972, **Les arpenteurs** de Souter, et **Mon oncle Antoine** de Jutra, grands prix ex-aequo, consacrent l'extraordinaire vitalité des cinémas suisse et québécois.

9 septembre, 1973, à Beyrouth?...

Le couronnement de six œuvres combattives et fortes clôturait ainsi les 2ème, 3ème et 4ème FIFEF (Festival International du Film de l'Ensemble Francophone).

II - Historique

A l'origine, un homme seul, L.J. Dechartre, breton donc têtue, créait à Saint-Cast, en Bretagne, dès 1953, un festival national toutes catégories. Et d'emblée une innovation: personne à l'époque ne parlait vraiment de cinéma africain. D'où l'adjonction d'une catégorie qui lui est réservée. Tous les vétérans et les jeunes

s'y firent d'abord connaître. L'essor fit rapidement problème par rapport au cadre. La Municipalité de Dinard, ville voisine, s'offrait comme relais. Après analyse, la nécessité du maintien d'une pratique s'impose, ainsi que le passage à une plateforme plus vaste.

III - Plate-Forme

Il existe de par le monde des pays dont les générations montantes s'acharnent à vaincre des obstacles difficiles. Tout semble les séparer: la distance, le climat, la race, les mœurs, les idées. Trois points communs les plaçaient cependant au coude à coude: leur combativité, le français, le cinéma. Pour quelle raison ne pas concrétiser efficacement une solidarité aussi objective? Car, qu'il soit africain, arabe, oriental, nord-américain ou européen, le cinéma qui peut en naître, qui en naît, concerne deux cents millions d'hommes.

IV - Structure d'accueil

D'où la mise en place progressive mais confiante, d'une structure d'accueil à audience internationale, souple et ouverte, qui permit au FIFEF, après les étapes de 1969 et 1970, de réunir en 1971, puis en 1972, plus de deux cents participants africains, belges, français, libanais, maghrébins, malgaches, orientaux, québécois, et suisses.

Au système de la section unique, a été préféré le principe dichotomique d'une section compétitive, et d'une section non compétitive, dite d'information. La première est réservée aux œuvres dont l'authenticité créatrice et la qualité formel-

le s'imposent d'emblée. La seconde rassemble soit des films réalisés avec peu de moyens, mais qu'il importe de faire connaître, soit des films déjà montrés mais dont la projection mérite d'être accentuée. Cette formule souple permet au FIFEF d'œuvrer à plein pour un cinéma de rigueur et de novation.

A ces deux critères qualitatifs, le Comité de sélection (formé de délégués envoyés es-qualitae par leurs associations) ajouta d'abord, sur la base de la plateforme précédemment définie, le respect de la diversité. En tant que superstructure, il ne revient pas à un festival de définir une orientation de la créativité, tâche qui incombe de droit aux groupes de conception-production. Puis, enfin, celui de l'exigence d'un approfondissement esthétique et/ou thématique, non pas signe d'un hypothétique aboutissement, mais plus simplement d'une sincère volonté de progression dans le genre de films en cause.

V - Elargissement

Un festival s'en tenant là ferait déjà œuvre honorable. Si l'on se réfère au principe selon lequel seule la perfection est suffisante, alors il nous importe d'aller plus loin. D'abord parce qu'il existe une logique interne au FIFEF que l'on apprend peu à peu à connaître. Ensuite, parce que ses animateurs n'ont pas manqué de prendre encore plus conscience d'impératifs à propos desquels ils rejoignent souvent le point de vue exprimé par certains cinéastes.

D'où l'élaboration réglée d'un processus d'élargissement. D'abord par l'internationalisation poussée du comité d'organisation dont les membres sont désormais belges, français, libanais, québécois, sénégalais, suisses, tunisiens et voltaïques.

Selon ce réseau, contacts permanents

et envoi de délégués à la recherche de films nouveaux, différents, méconnus. Rencontre directe sur le terrain avec les réalisateurs, les critiques, les producteurs, les services administratifs.

Ensuite, et à l'évidence, tout en conservant l'axe spécifique, dépasser le cadre strictement linguistique. D'abord au niveau des films: admission de toute oeuvre en langue vernaculaire, invitation de films de pays non francophones. Puis, au niveau des participants, invitation de délégués de ces pays afin, éventuellement, de rediffuser des films.

Enfin, et c'est là un pari sur l'avenir, très sereinement pris: le déroulement à intervalles réguliers de la manifestation du FIFEF, un an sur deux, dans divers pays francophones souhaitant l'accueillir, en lui conservant, sous peine de la voir disparaître, la ville de Dinard comme port d'attache l'autre année. D'où la mise en place d'une session 73 de FIFEF à Beyrouth, au Liban, que nous remercions. Vaste travail fait de collaboration étroite, dont le but profond est de démultiplier l'impact du cinéma de novation qui nous concerne et d'effectuer une relance sur le jeune cinéma du pays d'accueil.

VI- Point d'appui

Le cinéma de novation commence à apprendre qu'il ne doit désertier aucun front culturel, mais au contraire les investir systématiquement. Si l'on raisonne sur des cas spécifiques, qu'ils soient africains, belges, libanais, québécois, suisses, voire français, il est clair qu'est ressenti le besoin d'une plate-forme, apte et permanente, et non pas incertaine ou épisodique pour argumenter face aux instances locales. D'où un processus dialectique dont il faut parachever la mise en place:

a) déploiement dans toutes les manifestations multicontinentales pour le prestige extérieur;

b) repliement en un point précis (par exemple pour le cinéma africain, le Festival de Ouagadougou en Haute-Volta, pierre angulaire de l'intégralité d'un cinéma continental; ou Carthage; ou tout autre carrefour continental);

c) utilisation de cette double position de force pour contraindre les dirigeants à une politique globale valable du cinéma;

d) remise en question sur le terrain extérieur de l'aliénant système de production-distribution, partout et en particulier en tout point de fixation du FIFEF.

A la fois point nodal et relais de ce processus de développement, le FIFEF y trouve son caractère spécifique productif en offrant à tous les cinéastes des pays francophones un irremplaçable point d'appui pour le levier de leurs volontés. L'attitude volontariste étant aujourd'hui écartée au profit d'une posture de travail réel en profondeur, il ne nous reste plus, pour paraphraser Archimède, qu'à essayer de soulever le monde.

Alain Aubert,
Secrétaire général du FIFEF

Ouagadougou

C'est en février 1969 que fut organisé le premier festival Panafricain de Cinéma de Ouagadougou (FESPACO), en Haute-Volta. A ce premier festival participaient 6 cinéastes venus du Sénégal, de la Côte d'Ivoire, du Mali et du Niger. Quatre ans plus tard, soit pour le FESPACO 73, ce sont 23 pays et plus de trente cinéastes africains qui s'étaient donnés rendez-vous dans la capitale de la Haute-Volta. Avec Carthage, c'est le deuxième festival de cinéma consacré à la production africaine. Peu de journalistes étrangers y participaient et c'est bien là leur tort. La presse européenne continue à bouder ce Festival qui est par ailleurs devenu, pour un nombre de plus en plus considérable de cinéastes africains, l'occasion de se réunir, d'analyser et de discuter des problèmes auxquels font face les cinémas africains.

Mais pourquoi Ouagadougou? Parce qu'à Carthage et à Tachkent en 1968, et lors du festival Panafricain d'Alger en 1969, les cinéastes africains, confinés jusqu'alors lors des manifestations européennes dans des sections "africaines" ont exigé que les moyens leur soient donnés afin que les rencontres proprement africains se déroulent en Afrique.

"C'est à travers ces tribunes africaines que nous pourrions défendre nos problèmes et la culture africaine" devrait préciser Ababacar Samb, Secrétaire général de la Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI) lors d'une conférence de presse tenue lors du FESPACO 73. "La FEPACI est associée directement à l'organisation de ce Festival et nous sommes déterminés à l'appuyer à fond afin d'asseoir son organisation sur des bases solides. Ce qui est important avec ce Festival, c'est qu'il nous permet de nous rencontrer, de nous réunir, de poser nos problèmes, de les débattre et même de nous engueuler quand il le faut, car l'agression est un acte nécessaire, tout cela dans le but de trouver une solution heureuse. De ce fait Ouagadougou est appelé à devenir la principale tribune des cinémas de l'Afrique, principalement des cinémas de l'Afrique Noire. Il existe un monopole de fait de la distribution en Afrique et la FEPACI entend le dénoncer. Et nous ne cesserons de le dénoncer que le jour où il y aura en Afrique, des textes législatifs qui protégeront les cinémas africains."

(Dans cette perspective, il est particulièrement significatif que le FESPACO se déroule en Haute-Volta. En effet, depuis le 1er janvier 1970, le gouvernement Voltaïque a nationalisé les salles de cinéma, propriété jusque là des deux monopoles français de distribution en Afrique francophone, la SECMA et la COMACICO. C'est donc dans ce petit pays à la population la plus dense d'Afrique et aux peuplades les plus variées, qui est aussi l'un des pays les plus sous-développés du monde, qu'on a décidé de briser, pour la pre-

mière fois en Afrique Noire, ce monopole colonial. C'est ainsi que naquit, en janvier 1970, la SONAVOCI (la Société nationale Voltaïque de cinéma). Dans un pays qui ne compte que 8 salles de cinéma (2 à Ouagadougou, 3 à Bobo-Dioulasso et une chaque à Ouahigouya, Koudougou et à Banfore) la SONAVOCI fut néanmoins contrainte de passer un contrat de programmation avec les anciens monopoles. Toutefois, la SONAVOCI a trouvé des sympathisants de partout qui lui ont fourni des films. Les Algériens en particulier ont offert un stock de 10 longs métrages au peuple voltaïque en 1970. Déjà depuis le coup d'envoi voltaïque, la Guinée, et bientôt deux autres pays d'Afrique Noire, viendront poursuivre le démantèlement du monopole français et rejoindre ainsi l'Algérie, l'Égypte, la Libye et le Soudan dans cette première percée africaine.

C'est à la fois pour marquer et pour endosser ce geste que les cinéastes membres de la FEPACI qui sont propriétaires des droits commerciaux et non commerciaux de leurs films, ont profité de leur présence à Ouaga 73 pour confier la gérance de leurs films au peuple voltaïque où la SONAVOCI a choisi de légiférer sur le cinéma. Ainsi, une dizaine de films africains sont venus s'ajouter aux stocks existants.)

La compétition

S'il faut se réjouir d'avoir enfin vu un festival couronner **Les milles et une mains** du marocain Souhel Ben Barka, il faut déplorer néanmoins que ce fut au détriment du film d'Oumarou Ganda du Niger, **Seitane** qui a dû se contenter du prix honorifique de la FIPRESCI. **Seitane** marque pourtant une nette progression sur les autres films du cinéastes nigérien. Démystification humoristique du personnage du Marabout, certains passages de **Seitane** n'ont pas manqué de déclencher, par leur comique savoureux, les rires du public voltaïque. Passé inaperçu à Carthage, le film de Ben Barka aura eu plus de résonance ici, chez un jury en majeure partie composé d'Africains, qui ont su reconnaître en **Les mille et une mains**, tout d'abord une très grande maîtrise dans sa description de la vie quotidienne et des gestes des artisans du tapis marocain. Si le film est faible dans sa partie dramatique, il n'en dénonce pas moins une certaine bourgeoisie marocaine de type féodale qui continue à maintenir tabous, racisme et conditions de classe, quasi-moyenâgeuse. Et il faut souligner ici le courage de Ben Barka Souhel d'avoir voulu dénoncer cet état de fait.

Il faut souligner également le premier long métrage Voltaïque, **Le sang des parias** de Dim Mamadou Kolla qui s'est mérité le prix d'encouragement de l'OCAM. Quelque peu maladroite par moment, le film traite néanmoins d'un épineux problème qui continue de préoccuper la société voltaïque contemporaine; celui des métiers considérés comme parias. Enfin signalons **Identité** du gabonais Pierre Marie Dong qui s'est mérité le prix de l'authen-

ticité de l'OCAM ainsi que l'excellent court métrage du Malgache Benoit Ramampy, **L'accident**, qui s'est mérité les deux grands prix de sa catégorie.

Le prix d'encouragement à un jeune cinéaste, décerné pour la première fois cette année par l'Agence de Coopération culturelle et Technique, est allé par une heureuse coïncidence, au Guinéen Moussa Diakité pour son film **Les funérailles de Kwame N'Krumah** qui s'est également mérité le prix offert par la commune de Ouagadougou. Ce prix destiné à souligner le film le plus populaire du Festival, est allé également, il va sans dire, au long métrage voltaïque **Le sang des parias**.

Quant à l'éternelle OCIC, elle a, comme il se doit, distingué le film loulouchien et démobilisateur de Sarah Maldoror, **Zambizanga** ainsi que la bonne farce "familiale" de l'Ivoirien Henri Duparc, **Abusuan**. Deux films "idéologiquement" et "catholiquement" corrects.

Et pour terminer, on peut conclure avec Ousmane Sembene: "Nous voulons donc travailler ici pour récupérer ce qui nous appartient: nos écrans dans le noir pour y montrer des films noirs. D'autre part, ce n'est pas non plus l'exclusivité de nos écrans que nous réclamons... mais il y a néanmoins un tas de films que nous préférierions voir les cinéastes de plusieurs pays étrangers garder chez eux".

On pourrait facilement appliquer cette remarque au film "sélectionné" par l'ONF pour représenter le Canada dans la section information, à savoir **Le temps d'une chasse** de Francis Mankiewicz, et qui a réussi le douteux exploit de vider la salle à Ouaga. *Seuls sont restés nos "missionnaires" tant laïques que religieux, du SUCO ou de la Coopération!!! Quand va-t-on cesser d'accabler les populations avec nos produits de nouveaux riches? Chaque année depuis 69, le nombre de pays et de cinéastes participant au FESPACO confirment la nécessité de l'utilité de cette manifestation. Il faut en terminant, souligner le courage et surtout le pragmatisme des cinéastes africains qui ont su se donner un outil qui leur permette d'évaluer, en alternance avec Carthage tous les deux ans, le chemin parcouru et d'avoir préféré aux manifestations prestidigieuses de culturelles "abscon" de type nouveau riche (genre Oscars du pauvre comme on en connaît chez-nous) une véritable tribune au service du cinéma africain. Mais il faut dire que contrairement à la Haute-Volta, qui s'est donné une politique culturelle en matière de cinéma, nous sommes ici encore bien loin derrière le pays le plus sous-développé du monde dans ce domaine. Et peu nous importe puisque nos croûtes sont maintenant vues et adulées par les beaux esprits parisiens. Voilà qui compte encore bien plus pour une culture appauvrie comme la nôtre! Avec notre Palmarès des "Oscars brisés" et nos "primeurs" sur les Champs Elysées, "cossa peu ben donner" la nationalisation???*

André Pâquet

LE PLUS FORT TIRAGE
DES REVUES DE CINEMA



EN
VENTE
PARTOUT
4 FR\$

6. RUE ORDENER - 75018 PARIS

cinéma 73

J'aime sonolab INC.

CINÉMA / TÉLÉVISION

LES SERVICES SONORES ET DE LABORATOIRES
LES PLUS IMPORTANTS AU QUÉBEC

SONOLAB / 1070 BLEURY MONTRÉAL / 28 QUÉBEC 878-9562



ANNUAIRE DU CINEMA CANADIEN!

FILM CANADIANA 1972-73

Savez-vous ce qui s'est fait en cinéma
l'année dernière?

*FILMS*TV*LONGS METRAGES*FESTIVALS
*PRIX*ORGANISMES*STATISTIQUES
et...

*Index des producteurs et distributeurs (1800 noms et adresses)
*Bibliographie exhaustive
*Index analytique complet
*Et beaucoup plus!

Seulement \$9.95

Pour obtenir votre copie de Film Canadiana, écrivez à:
l'institut canadien du film, 1762 avenue carling, ottawa, ontario K2A 2H7



EXCLUSIF

"Déjà en 1970,
Choquette était
au courant des liens
entre la pègre
et des ministres
libéraux."

60¢

Vol. 2 No 2 Août-sept. '73



TRISTE BILAN
DU QUÉBEC

CRISE DÉMOGRAPHIQUE ET AVORTEMENT AU QUÉBEC

UN LABORATOIRE AVEC
INSTALLATION COMPLETE POUR LA
COULEUR. EASTMAN COLOR —
TOUS LES EKTACHROME 16MM.
35MM — 16MM — SUPER 8MM
BANDE MAGNETIQUE
TRANSFERT OPTIQUE
LE PREMIER LABORATOIRE
CINEMATOGRAPHIQUE A MONTREAL
POSSEDANT L'ANALYSEUR DE
COULEURS TRANSISTORISE HAZELTINE
POUR CORRECTIONS DE COULEURS
DE SCENE A SCENE. INSTALLATION
COMPLETE POUR LE NOIR ET BLANC.

NOTEZ NOTRE NOUVELLE ADRESSE:

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC
1085, RUE SAINT-ALEXANDRE
MONTREAL 128, QUEBEC
(514) 861-5483



· jean gouban:

LA DISTRIBUTION, UN DRÔLE DE MÉTIER

une interview de francine laurendeau

La maison montréalaise de distribution Impérial Film ferme ses portes à la fin août. Nous avons rencontré son directeur Jean Gouban, à la veille de s'envoler vers des cieux plus cléments - il a choisi, à 65 ans, de prendre sa retraite en Corse.

Au Canada depuis 1951, Jean Gouban y aura vécu une époque de transition: celle de la disparition graduelle des petits distributeurs indépendants nés des besoins de la télévision, celle aussi de la prise de conscience collective de l'industrie cinématographique québécoise qui découvre la nécessité d'une action concertée auprès des gouvernements. A ce double titre, son témoignage nous est précieux.

Pourtant, lorsqu'après quinze années de carrière militaire, ce Parisien de naissance débarquait au Canada, rien ne laissait prévoir qu'il s'orienterait vers la distribution. Sauf peut-être le dicton populaire "L'occasion fait le larron"...

Cinéma/Québec: *En 1951, la télévision canadienne était en train de s'organiser.*

Jean Gouban: On peut dire que tout était à faire, et il y avait peu de spécialistes. Avec un ami aujourd'hui décédé, Robert Jouglet, nous avons pensé qu'il serait intéressant de trouver des produits européens pour utilisation québécoise, plus exactement pour le réseau français de Radio-Canada. Nous

avons donc monté ensemble la compagnie Robjou Film. Grâce à nos contacts à Paris, nous avons commencé à prospector le marché du film pour la télévision. L'affaire a pris une certaine ampleur, si bien qu'elle a été aspirée par Inter TV Film qui distribuait non seulement des films de langue française mais des films en anglais d'un bout à l'autre du pays.

Cinéma/Québec: *Il s'agissait de quel type de films?*

Jean Gouban: De tout. Du long métrage, du court métrage, du travelogue, du film pour la jeunesse. Il fallait construire une programmation avec très peu de moyens. La télévision, cette dévoreuse de films, avait de tels besoins que je me souviens (en 1953 ou 54) avoir cédé à Radio-Canada des courts métrages en version étrangère... ce serait impensable aujourd'hui! Les séries ne sont venues que plus tard. La télévision, tant en Europe qu'en Amérique du Nord, n'avait pas prévu cette aubaine que constituerait la présentation de feuilletons.

Il y a eu aussi, au début, un certain flottement quant aux droits. On ne savait pas très bien qui possédait les droits de télévision. D'où de fréquentes difficultés de cession: parce qu'il avait la copie d'un film, un distributeur croyait pouvoir l'utiliser pour le petit écran. Par la suite, les droits de télévision ont fait l'objet d'une cession très précise.

Cinéma/Québec: *C'était tout de même l'âge d'or pour les distributeurs.*

Jean Gouban: Oui, mais pas pour longtemps. Il existait à ce moment-là des organismes assez importants, dont France Film, pionnier de l'implantation des films français au Canada, Odéon, dont la spécialité était surtout de présenter

L'un des premiers distributeurs indépendants de langue française, M. Jean Gouban, prend sa retraite. Avec lui, c'est un peu une génération de "montreurs d'images", celle des pionniers, qui plie bagage. A la veille de son départ, Francine Laurendeau est allée s'entretenir avec lui.

les montreurs d'images

les versions françaises de films américains, Ciné France, et enfin trois ou quatre distributeurs indépendants auxquels, très rapidement, sont venues s'ajouter les succursales des compagnies américaines. En effet, auparavant, les Américains ne s'intéressaient qu'à la distribution de leurs propres produits. Mais voyant qu'il y avait au Canada un gâteau à partager, les compagnies cinématographiques américaines ont commencé à s'intéresser à l'acquisition de films français. C'était une concurrence très dure, car les Américains disposent de finances considérables et, pour eux, acheter un film une centaine de milliers de dollars ne représente qu'un investissement négligeable comparé à leurs coûts de production. Ça a commencé à raréfier les produits. D'autant plus qu'ils avaient la bonne idée d'acquérir les droits pour l'Amérique du Nord, incluant le Canada, si bien que les meilleurs morceaux étaient enlevés par ces maisons, et nous n'avions droit qu'à ce qui restait. Cette situation - qui du reste n'a guère changé - se répercutait forcément sur le public. Pour ne vous citer qu'un cas, **Les dimanches de Ville-d'Avray** est d'abord sorti en version anglaise à Montréal, de sorte qu'une bonne partie des spectateurs a dû croire qu'il s'agissait d'un film américain...

Cinéma/Québec: La création de la compagnie Impérial Film correspondait-elle à cette évolution du marché?

Jean Gouban: Si j'ai fondé Impérial Film, en 1959, c'est avant tout parce que j'avais envie de voler de mes propres ailes. Je me suis donc établi à mon compte pour exploiter des films "toutes distributions", c'est-à-dire que nous achetons des films "tous droits" pour, plus tard, avoir la possibilité de les offrir à la télévision après les avoir exploités dans les salles. Parce que, vous savez, on peut dire que la distribution télévision, ça n'existe pratiquement plus depuis que Télé Métropole et, surtout, Radio-Canada s'alimentent directement. Radio-Canada a su nouer des contacts fructueux avec les télévisions étrangères de langue française et ses représentants vont à tous les festivals. Il est normal que nous ayons dû en quelque sorte nous recycler et nous intéresser davantage à la distribution commerciale. Alors voici comment ça se présente. Ici, celui qui n'a pas de salles doit passer par le canal des circuits existants. Nous avons au Québec quatre ou cinq circuits majeurs: France Film, qui est devenue (avec l'acquisition des salles de province qui appartenaient précédemment à M. Léo Choquette, les Théâtres Indépendants) la plus importante des compagnies, je crois, au point de vue nombre de salles. Ensuite, vous avez le circuit Costom, qui compte une douzaine de salles (à Montréal et en province), le circuit Odéon (qui dépend de compagnies majeures américaines), United Amusement et Famous Players, qui a des salles d'un bout à l'autre du pays mais qui n'est qu'exploitant. Sans oublier Cinépix, nouveau venu dans le métier qui s'est taillé une part assez considérable par le dynamisme de ses dirigeants. Cette société a réussi à créer un intéressant petit circuit à Montréal et en province.

Voilà donc le tableau des circuits existants. Le distributeur indépendant doit choisir. Mais comme chacun de ces circuits a déjà une espèce de spécialité, il faut être un peu (psychologue quand on a un produit à leur offrir. Remarquez qu'on peut se tromper. On se trompe tous les jours...

Cinéma/Québec: Vous êtes-vous déjà trompé gravement?

Jean Gouban: Suffisamment pour ne pas avoir envie de recommencer. Je connais un confrère qui s'est trompé plu-

sieurs fois de suite dans la même année. Il n'est plus en affaires...

C'est un drôle de métier. On a chaque fois l'impression d'avoir mis la main sur un bon film, meilleur que les précédents, et que celui-là va payer tous les autres. Une sorte d'engrenage. Et chaque fois on recommence, en espérant des jours meilleurs... Je n'ai jamais fait de "gros coups", justement, je me suis toujours maintenu à flots parce que mes ambitions étaient modestes. Si un film ne donnait pas les résultats espérés, c'était moins saignant que si je l'avais payé un gros prix. Ce qui fait que j'existe encore au moment de fermer la maison.

Photo La Presse, Montréal



23 avril 1971: M. Jean Gouban entouré de MM. Arthur Lamothe, président de l'Association des producteurs de films du Québec, et Jean Billard, président de l'Association professionnelle des cinéastes du Québec, lors d'une conférence de presse convoquée par la Fédération québécoise de l'industrie du cinéma. On protestait alors contre la saisie des films **Après-Ski** et **Pile ou face**.

Cinéma/Québec: Parallèlement à vos activités professionnelles, vous avez mené une lutte collective au sein de l'Association canadienne des distributeurs indépendants de films d'expression française.

Jean Gouban: L'ACDIF a été créée, il y a près de dix ans, à l'instigation de trois personnes dont il ne reste plus que moi en activité. Elle groupait à l'origine une douzaine de maisons. Aujourd'hui elle en compte une trentaine.

Nous pensions que tous les distributeurs avaient, individuellement, les mêmes problèmes, que l'union fait la force, et qu'il serait plus efficace d'agir collectivement auprès des autorités en place que ce soit le Bureau de Surveillance ou les différents paliers de gouvernement. Nous avons donc décidé de nous unir pour leur vendre ce que nous voulions obtenir comme correction à la situation et comme aménagements à nos difficultés. L'ACDIF a donc apporté son adhésion à la Fédération de l'industrie québécoise du cinéma pour essayer d'obtenir une aide substantielle du gouvernement québécois. Aide que nous attendons toujours, bien que l'industrie ait soumis un mémoire très élaboré sur ce que devrait être le contenu d'une loi-cadre. Il semble que notre gouvernement soit pris par des priorités plus importantes...

Cinéma/Québec: Dans ce contexte, comment avez-vous réagi à la déclaration de François Cloutier qui, en avril dernier, annonçait la création d'un Centre de cinéma doté d'un budget annuel de \$4 millions dont 3 seraient injectés dans l'industrie cinématographique?



23 juin 1970: Robert Bourassa, Premier ministre, Raymond-Marie Léger (de dos), directeur de la production de l'Office du film du Québec, Dr. François Cloutier, ministre des Affaires culturelles, André Guérin, président du Bureau de surveillance du cinéma, Jean Gouban, président de l'Association canadienne des distributeurs indépendants de films d'expression française, et Jean Dansereau, président de l'Association des producteurs de films du Québec.

Jean Gouban: Cet homme-là est peut-être sincère. Ce n'est pas, du reste, sa première déclaration sur le cinéma depuis qu'il est ministre aux Affaires Culturelles. Mais toutes sont restées des vœux pieux. Il ne suffit pas de déclarer que le gouvernement est prêt à légiférer dans le sens souhaité par l'industrie, encore faut-il que ça se fasse! D'ailleurs, ces \$3 millions, la taxe d'amusement suffirait à les fournir. A la suite d'une étude poussée, où on a pris comme modèle la formule suédoise, on a démontré qu'il faut à peu près cinquante cents (\$0.50) par habitant pour financer un cinéma que l'on veut lancer. Appliqué aux six millions de Québécois, on arrive à ces \$3 millions. Et si on rapproche ces chiffres de la somme qui rentre dans les caisses de l'Etat par le biais de la taxe d'amusement, perçue dans les salles de cinéma, on arrive également à peu près au même résultat. Le gouvernement le sait fort bien.

Nos démarches à Québec ont fini par donner lieu à la création d'un Comité conjoint de l'industrie qui, il y a deux ans, a travaillé 800 heures à l'élaboration d'un projet de loi-cadre que nous présentons, en octobre 1971, au Ministère des Affaires Culturelles. Le gouvernement dispose donc actuellement d'un outil à notre avis très au point qui a le mérite d'avoir fait l'unanimité de la profession. Et c'est quand même un beau résultat quand on pense que dans ce comité siégeaient côte à côte des professionnels représentant les producteurs, les cinéastes, les distributeurs, les exploitants, la Société des Auteurs, l'Union des Artistes et les différents syndicats du cinéma. Croyez-moi, pour faire l'unanimité de tout ça, ç'a été du sport! Mais enfin, on y est arrivé d'une façon que j'estime éminemment souhaitable parce qu'il ne s'agit pas d'une loi contraignante mais d'une loi stimulante.

Cinéma/Québec: Quand on parle d'aide gouvernementale, on parle surtout de l'aide à la production. On a tendance à oublier les problèmes des distributeurs.

Jean Gouban: Et ces problèmes sont nombreux. Il y a d'abord les problèmes inhérents au marché québécois. C'est, tout le monde le sait, un marché restreint, le dixième du marché français. Et puis il y a ici une habitude d'exploitation qui représente un handicap pour le distributeur, je veux parler du double programme que pratiquent encore beaucoup de salles et qui nous force à doubler notre investissement.

Un problème qui me tient à coeur, c'est celui de la distribution des films dits "difficiles", c'est-à-dire des films qui ne correspondent pas aux critères du commerce et qui sont par conséquent plus difficiles à lancer que d'autres. Pourtant, je suis convaincu qu'une législation appropriée pourrait offrir des formules d'assouplissement du côté, par exemple, de la publicité qui, trop souvent, laisse à désirer parce que le budget réduit de ces films en limite la promotion ici et à l'étranger. Et les débouchés sont très limités. Il y a bien à Montréal quelques salles que l'on peut qualifier d'art et d'essai, mais à l'extérieur de Montréal, il n'y a rien. C'est donc presque impossible de lancer ces films-là ailleurs. On parle d'exploitation dans des circuits parallèles (maisons d'enseignement, etc.) mais à mon avis ce n'est pas une solution satisfaisante. Par contre, si on favorisait la sortie de ces films dans des salles normales, par une compensation à déterminer, je crois qu'on arriverait à de meilleurs résultats. Je sais de quoi je parle. J'ai eu ce genre de films (1) et je n'ai pas fait mieux que mes confrères. Une sortie dans quelques salles montréalaises et la vente à la télévision sont le maximum qu'on peut actuellement en tirer. On ne fait pas de miracles avec ce genre de produits.

Autre problème épineux: le sous-titrage. On a souvent reproché aux distributeurs de distribuer au Québec des films étrangers avec sous-titres anglais. C'est regrettable, j'en conviens, mais il est injuste de nous en faire porter tout le blâme. Imaginons un exemple. Un film japonais a été acheté par un distributeur américain qui l'a fait sous-titrer pour ses propres besoins. Donc la version disponible n'existe qu'en anglais. C'est forcément celle-là que je vais acheter puisque c'est la seule. Comme d'autre part le sous-titrage coûte très cher, je vais tenter d'amortir mon coût avec la version existante avant de faire entreprendre une version sous-titrée en français. C'est une question de fonds, tout simplement. Le cinéma est une industrie comme une autre, elle a ses impératifs et les gens qui y travaillent doivent faire face à des obligations financières. Et le gouvernement du Québec n'a jamais réagi à l'égard de cette situation. C'est très joli de dire qu'il faut donner la priorité à la langue française, nous sommes tous d'accord là-dessus. Mais à condition que nous n'en fassions pas seuls les frais. On pourrait sûrement trouver une formule flexible qui dédommagerait, par exemple, les distributeurs prenant à leur compte le sous-titrage français des films étrangers. Une loi contraignante, par contre, sans avantages compensatoires, pénaliserait l'industrie cinématographique et particulièrement la distribution.

Cinéma/Québec: En somme, le gouvernement québécois parle et le fédéral agit...

Jean Gouban: C'est surprenant de voir que le gouvernement québécois, pourtant très chatouilleux pour certaines juridictions, ait, pour le cinéma, laissé le fédéral se manifester dans un domaine qui n'est pas le sien. Heureusement du reste... Parce qu'il faut bien reconnaître que sans la contribution de la SDICC, le cinéma québécois n'aurait atteint le niveau actuel. Il serait grand temps que le gouvernement québécois cesse de jouer aux promesses non tenues et passe aux actes. Il a en mains tous les éléments pour le faire. □

(1) Parmi les films distribués par Jean Gouban, mentionnons *Lola Montès* (Max Ophuls), *La jeune fille* (Luis Bunuel), six Bunuel inédits dont *On a volé un tram*, et *L'Espoir* (André Malraux).

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

ISOLOIRS A VIDEO-CASSETTES
SERVICE CONTINU

ATELIERS DE PRODUCTION

SOIXANTE-DIX VIDEOGRAMMES
A VOTRE DISPOSITION



**POTTERTON
PRODUCTIONS INC.**

Maintenant en production

Child Under a Leaf

en vedette
Dyan Cannon
Donald Pilon
Joseph Campanella

Case postale 948, Niveau 3, Place Bonaventure, Montréal, Qué.
(514) 875-6470

CINÉ-ART présente
(16 mm et 35 mm)
800 est, boul. de Maisonneuve
suite 600, Montréal 132, Qué.
(514) 849-6023

bientôt

LA GRANDE BOUFFE

de Marco Ferreri

**SACCO &
VANZETTI**



**LES FOUS
DU STADE**
avec
les Charlots



Réservez-les immédiatement - catalogue gratuit sur demande - 849-6023

**les ateliers
audio-visuels
du québec**

1110 bleury montréal • 871-0197

Critiques

La cabane

Un film québécois réalisé par Richard Lavoie, d'après une idée de Marie Clermont et Richard Lavoie. **Images:** Richard Lavoie. **Son:** Jacques Auger. **Montage:** Richard Lavoie. **Assistant à l'image:** Pierre Gaudry. **Assistante au montage:** Marielle Frenette. **Assistant à la réalisation:** Claude Lavoie. **Script-assistante:** Véronique Aubut. **Musique composée et exécutée par** Jocelyn Sheehy.

Interprètes: Christian, Dominique, Geneviève, Hughes, Manon, Nicolas, Valérie, Raymond Labrecque (le père), Fred Garon (le bonhomme).

Production: Richard Lavoie Inc. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 45 minutes.

Distribution: Richard Lavoie, rue Jacques-Cartier sud, Tewkesbury, Québec.

Dans les années 1910, le fondateur du Ouimetoscope, Ernest Ouimet réalisait (et produisait) un court film avec ses enfants. **Mes espérances.** Tout naturellement, il avait tourné sa caméra vers les personnes qu'il trouvait les plus admirables, ses enfants, comme l'avait fait en 1895 un autre pionnier du cinéma, Louis Lumière, avec **Le repas de bébé.**

Dans **Mes espérances** de Ouimet, on voit deux enfants s'amuser avec un des ancêtres de nos tourne-disques. La petite fille et le petit garçon prennent des poses devant la caméra et semblent ravis de servir de "modèles" au premier cinéaste (amateur) d'ici.

Avec son dernier film, **La cabane**, Richard Lavoie renoue en quelque sorte avec les origines du cinéma tout court en filmant une histoire pour les enfants, avec ses propres

enfants, et dans la région qu'il habite (et que son père Herménégilde Lavoie avait choisie comme endroit de prédilection): Tewkesbury dans les Laurentides, près de la ville de Québec.

Le film de Lavoie a été produit et réalisé par son équipe permanente de production. Il a été tourné sans aucune prétention. Le scénario reste d'ailleurs d'une simplicité qui ne peut que plaire aux enfants: sept enfants qui habitent à la campagne doivent, à tout prix, trouver un refuge à des chatons naissants. Comme tous les voisins refusent d'en prendre soin, ils découvriront seuls la "cabane rêvée".

La cabane de Lavoie n'appartient pas du tout au courant général du cinéma de fiction des films québécois pour enfants. Il serait inutile de chercher ici des liens de parenté avec l'héroïsme du **Ti-Jean** de Raymond Garceau ou la **débrouillardise** du **Ti-Ken** de Roger Laliberté. Lavoie n'a pas voulu non plus déranger les martiens, comme Bernard Gosselin, pour impressionner les (ses) enfants. Un simple prétexte quotidien lui a suffi pour les laisser vivre à leur aise, comme ils le font chaque jour. La lutte des enfants pour la survie des animaux qu'ils préfèrent recommence souvent sans même que les adultes s'en aperçoivent. Naturellement, les enfants considèrent que la place ne manque pas, que la sélection humaine a quelque chose d'arbitraire. Ils ne comprennent pas toujours ces décisions catégoriques des adultes, de leurs parents, des gens qu'ils observent eux aussi.

La cabane a la fraîcheur (et un peu la naïveté) des documentaires de la famille Lavoie. Des enfants cherchent, comme pour de vrai, une place pour



La cabane

caché une portée de chatons. La caméra les suit à travers la campagne paisible de Tewkesbury. La chatte, très intéressée, ne quitte pas la bande d'enfants des yeux. Elle les suit pour vérifier si vraiment ils sont de la famille. Par la suite, ce qui se passe entre les enfants et le bonhomme barbu de la cabane appartient à ce monde imprévisible de l'enfance. Peu importe si le film se termine en cul-de-sac pour les grandes personnes, elles l'ont sans doute bien cherché encore une fois. **La cabane**, comme l'explique son réalisateur, avait la seule ambition de regarder et d'amuser le plus d'enfants possible qui vivent en harmonie avec leur univers:

"D'abord, j'ai des enfants, (un quatrième cette semaine). Je les trouve beaux à cause de leur âge. Ils ont quatre amis qui sont aussi beaux et qui vivent dans un décor assez extraordinaire de liberté. J'ai décidé de faire un film avec eux pour perpétuer ce moment privilégié de leur vie. Marie Clermont avait une idée et **La Cabane** venait de naître... " (**Le Soleil**, 2 juin 1973).

Regarder une bande d'enfants, et par le fait même la montrer à d'autres enfants pour qu'ils prennent plaisir à s'y retrouver. D'ailleurs, dans la région de Québec, le film semble avoir connu un succès intéressant. La scénariste, Marie Clermont, le confirme:

"Les enfants qui ont déjà vu le film l'ont accueilli avec autant de spontanéité que "la vraie gang" d'enfants qui l'ont vécu. Dans leurs commentaires, ils ont en mémoire Valérie, qui perd ses bottes durant tout le film et que les grands ramassent. Ils se souviennent avec plaisir de la ronde finale, et de tous les animaux du film: chatons, lapins et autres." (**Le Soleil**).

Ce film pour enfants marque une étape importante dans la carrière cinématographique de Richard Lavoie. Dans ses autres films (par exemple, **L'avale-mots** à l'OFQ) il avait fait intervenir parfois des enfants. Mais c'est la première fois que ce cinéaste vise spécifiquement le public plus jeune, le public du samedi après-midi. Déjà ce moyen métrage indique que Lavoie a compris la règle essentielle du cinéma pour enfants: et c'est que ce cinéma doit tenir compte des attentes enfantines, et qu'il a toutes les chances de réussir auprès de son public s'il reste dans les limites du vraisemblable.

La cabane n'a recours à aucun élément extra-terrestre pour mobiliser les enfants. Seul le merveilleux, l'inconnu de tous les jours intervient. Et ce qu'on admire dans le film de

Richard Lavoie (et de Marie Clermont): la vraisemblance de l'aventure de ces enfants. Ce document familial, comme **Mes espérances** d'Ernest Oudet, complète bien notre album cinématographique, cet album de notre enfance que la magie du cinéma peut constamment éclairer. Je préfère le "disneyland" de Tewkesbury à celui de Anaheim (Californie). Ici les animaux et les enfants n'ont pas l'insignifiance du carton-pâte.

Pierre Demers

Au seuil de l'opérateur

Un film éducatif de Michel Moreau. **Conception scientifique:** Edith Fournier-Chouinard. **Images:** Yves Sauvageau. **Assistant à la caméra:** Martial Filion. **Montage:** Danielle Gagné. **Musique:** Robert Léonard. **Interprètes:** Nathalie Ross, Frédéric Gourdeau, Edith Fournier-Chouinard. **Narration:** Hubert Loiselle.

Responsable pédagogique: Raymond Pierre Tessier du Service général des moyens d'enseignement. **Responsable de la production:** Hughes Poulin (SGME).

Producteur délégué: Henri Yatrou. **Production:** Office du film du Québec pour le ministère de l'Éducation du Québec, exécutée par les Ateliers audio-visuels du Québec. **Couleurs.**

Au seuil de l'opérateur est un film éducatif destiné à faciliter l'approche de certains schémas théoriques de Piaget. Il se propose plus particulièrement de sensibiliser les enseignants à l'une des notions les plus originales de Piaget: l'existence de deux stades de raisonnement, un stade intuitif et un stade opératoire. Le film est tout entier consacré à cette opposition.

Afin de la rendre pleinement sensible, le film confronte deux enfants, Nathalie, une fillette que ses six ans placent au stade intuitif et Frédéric, un jeune garçon dont les neuf ans donnent une fidèle image du stade opératoire. Les deux enfants sont, tour à tour, soumis à trois tests:

- la conservation des surfaces (les prés et les vaches);
- la conservation des liquides (grands et gros récipients remplis d'orangeade);
- les mises en relation des perspectives (la montagne).

Jamais l'opinion des deux enfants ne concorde. Nathalie se fie uniquement à sa perception. Frédéric raisonne de façon très logique. Afin de

mieux faire sentir encore les différences dans le raisonnement, le psychologue du film met systématiquement en opposition les deux enfants. Enfin, par un artifice cinématographique, le réalisateur, lors de chaque raisonnement des enfants, met en évidence leurs images mentales supposées.

Au seuil de l'opérateur a été officiellement présenté le mercredi 18 avril à l'Université de Montréal par le ministère de l'Éducation, en collaboration avec la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Montréal. Jean-Claude Boudreault en fait ici la critique.



Nathalie et Edith Fournier-Chouinard

Les principaux protagonistes du film: deux enfants, Nathalie et Frédéric. A chacun Edith Fournier-Chouinard, conseillère scientifique, fait passer trois tests de Piaget. Résultat: Nathalie qui ne croit qu'en sa propre perception, répond "mal" aux questions et Frédéric est le seul à donner la bonne réponse et à pouvoir l'expliquer. Comment cela se fait-il? Est-ce que Nathalie est moins intelligente que Frédéric? Non, absolument pas. Elle se trouve simplement au stade pré-opératoire, elle a 6 ans, alors que Frédéric en a 9, et se trouve au stade opératoire. Et ainsi, sans le savoir, vous venez de vous familiariser avec l'une des théories du célèbre psychologue Jean Piaget.

Cette constatation peut être des plus révélatrices pour la personne qui ne connaît pas Piaget, particulièrement pour Monsieur ou Madame Delarue dont l'enfant a l'âge de Nathalie; il va s'apercevoir que son enfant n'est pas forcément bête ou naïveux parce qu'il ne répond pas comme il faut ou aussi bien que son frère aîné à ses questions. Selon la psychologue Edith Fournier-Chouinard, les trois quarts des informations sont communiquées à l'école sous forme opératoire, forme que beaucoup d'enfants de maternelle, 1ère ou 2ème année ne saisissent pas.



Michel Moreau durant le tournage

A cause de cette faille, la participation des éducateurs au film occupera une place de choix: **Au seuil de l'opérateur** leur fait comprendre pourquoi il faut qu'ils inventent dans leurs relations avec l'enfant pré-opérateur le langage qu'il comprendra.

Ce comportement est du domaine de la participation, qui se situe après le film. Pour ce qui est de la participation immédiate, pendant le visionnement, **Au seuil de l'opérateur** se divise en 7 séquences que le spectateur peut discuter l'une après l'autre; de plus, entre chacune des séquences et à la fin, Michel Moreau, le réalisateur, donne des exemples de jeux d'enfant et demande au spectateur de les classer en pré-opérateur ou en opérateur. Dans le même esprit, c'est-à-dire pour stimuler davantage la participation du spectateur, Moreau a exploité au maximum le jeu des couleurs: chaque fois que les enfants répondent au test, toute l'attention du spectateur est portée vers les visages, les gestes ou les objets du test. L'image en devient sensorielle, presque sensuelle, et le spectateur vit une expérience.

Au seuil de l'opérateur est un film scientifique, commandé par le ministère de l'Éducation dans le but d'enseigner certains schémas de la psychologie moderne et, particulièrement, ceux de Piaget. Avec ce film, l'enseignement des stades pré-opé-

ratoire et opératoire est devenu possible au Québec non seulement au niveau des étudiants des universités (ou des enseignants déjà en fonction) mais aussi au niveau du public en général. En ce sens, **Au seuil de l'opérateur** est un tour de force, et je pense que tout devrait être mis en oeuvre pour que ce film soit vu par tout le Québec, scolarisé ou non.

Jean-Claude Boudreault

César et son canot d'écorce

Un moyen métrage québécois de Bernard Gosselin. **Images:** Bernard Gosselin. **Assistant à la caméra:** Pierre Mignot. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Monique Fortier. **Mixage:** Roger Lamoureux. **Musique:** Erik Satie. **Arrangements musicaux:** Maurice Blackburn.

Production: ONF. **Producteur:** Paul Larose.

Caractéristiques: film sonore, sans commentaire, avec inter-titres; 16mm., couleur. **Durée:** 57 minutes 52 secondes.

Distribution: ONF.

Par son souci de la technique bien ajustée à son propos, ce film de Bernard Gosselin rejoint ce qu'on peut

qualifier de *cinéma québécois par excellence*. Et le *cinéma québécois par excellence* c'est ce cinéma de techniciens, d'opérateurs ou d'ingénieurs du son préoccupé d'abord de la qualité formelle du témoignage cinématographique.

César et son canot d'écorce reste surtout un film limpide, clair comme de l'eau de roche. Bernard Gosselin a rencontré, sur la réserve Manouane, un Indien de 67 ans, César Newashish, qui fabrique de ses mains un canot d'écorce comme le faisaient ses ancêtres. Cet Indien n'utilise aucun clou, aucun produit artificiel, pour construire sa *voiture d'eau*. Il trouve tout ce dont il a besoin près de lui, dans la forêt.

Le film de Gosselin nous fait assister au travail de César, véritable artisan. C'est tout. Et pourtant ce film signifie beaucoup de choses. Un peu comme le **Jean-Richard** (19-59) de René Bonnière et Pierre Perrault et **Les voitures d'eau** (19-69) de Pierre Perrault (assisté alors de la même équipe technique de **César et son canot d'écorce**: Bernard Gosselin, Serge Beauchemin et Monique Fortier), ce film est un avertissement. Les artisans (ou les artistes) comme César Newashish, comme les capitaines de goélettes et les charpentiers de la région de Charlevoix, comme Eloi Perron de l'Île aux Coudres, disparaissent de plus en plus sans pouvoir transmettre leur secret. Les générations actuelles, "*Le règne du jour*", ne s'intéressent plus à ces traditions et à ces techniques folkloriques. Et pourtant, si César avait raison? Si les personnages des films de Perrault et de Gosselin nous servaient d'archétypes? Car **César et son canot d'écorce** reste avant tout un film exemplaire. Gosselin nous fait connaître un Indien qu'il considère comme en parfaite harmonie avec sa (la) nature. Il ne triche pas. Cet Indien nous donne une leçon. Nous vivons dans une autre civilisation. Pour nous, les rivières servent à faire des barrages pour produire de l'énergie électrique. Nous adaptons la nature à nos caprices, alors que César fait le contraire. Nous fabriquons des canots (et aussi nos rêves) avec de l'aluminium. "*César refuse le progrès*" diraient les administrateurs du projet de la Baie James. Il appartient au folklore comme les navigateurs de l'Île aux Coudres. Oui, mais s'il avait raison?

Certains critiques trouvent **César et son canot d'écorce** très peu politisé. Ainsi Patrick Straram rapproche au film de Gosselin d'éviter les interrogations socio-politiques:

"exemples types de films québécois très bien faits et attachants, mais auxquels manquent les relations qui les feraient globalités... dans le premier cas un Amérindien construit un canot. Le travail, résultante d'une éthique (mode et style de vie) et y renvoie, est filmé de façon pénétrante et émouvante. Mais où sont donc, surtout au moment du scandale de la Baie James, les données socio-politiques exactes dans lesquelles est exploité l'Amérindien du Canada?"

(Presqu'Amérique, Vol. 1, No. 9, sept.-oct. 1972)

Ainsi **César et son canot d'écorce** manquerait de conscience politique. Un autre film de l'ONF, **L'Indien parle** de Marcel Carrière, a tenté d'enquêter sur la situation de l'Amérindien du Canada. Après comparaison, le film de Gosselin révèle plus l'essentiel que celui de Carrière. En résumé **César et son canot d'écorce** nous persuade de la grandeur d'âme de nos voisins, les Amérindiens. Ils vivent parmi nous depuis longtemps sans faire de bruit et ils ont atteint une harmonie, une *sérénité*, que nous ne connaissons pas dans notre société de consommation, dans notre civilisation de canots à moteur. Ils nous indiquent des pistes, ils nous montrent comment rester fidèles aux origines. La force de César et de ses frères, la force des films de Gosselin et de Perrault (et aussi ceux de Brault, Dansereau, Lamothe, et parfois ceux de Carrière et de Bulbulian), est de nous confondre, nous, presque-américains civilisés et obèses. Le *cinéma québécois par excellence* ne serait-il pas celui des cinéastes-monteurs d'hommes accomplis?

Pierre Demers

The Best of the New York Erotic Film Festival

Au premier abord on ne peut que se réjouir. Quel bon vent nous amène cette anthologie? Elle procure la douce sensation de nous laver de tous ces films supposément érotiques et hideux qui foisonnent sur les écrans montréalais, **Camp spécial no 7**, spécimen particulièrement odieux, **Les hôtesse de l'air**, l'érotisme et... l'espace. **Rapport sur la vie sexuelle de la ménagère** numéro 1 et numéro 2. Que de poésie recèlent ce dernier titre et cette plongée dans l'enfer-

paradis des moitiés esseulées: "que font-elles lorsque leur mari est absent?" qu'emande la subtile publicité!

Ces perles du Festival du film érotique de New York appartiennent véritablement au cinéma. Elles explorent avec des bonheurs variés les diverses techniques affriolantes, le ralenti (**Bonbinelli, Holding**), la surimpression (**Unfolding, Holding**), l'accélééré (**The Appointment**). Elles présentent un rapide tour d'horizon d'autres *possibles* cinématographiques, de l'animation (**Foot Fetish**), du dessin animé (**Bupkis**) à la comédie "calldown" (**The Appointment**) et au cinéma suresthétisant (**Unfolding Holding**). Elles ont surtout le mérite infini d'être fort brèves (il y a tant de films qui susurrent l'ennui pendant d'interminables minutes, voire d'interminables heures). Vive donc l'accession tardive du film érotique au... cinéma (le lecteur aura immédiatement reconnu une certaine conception du cinéma chère à la critique; qu'il n'oublie pas qu'il ne s'agit que d'un premier abord).

Mais quels sont les mythes que véhiculent ces courts métrages vénusiens? Primo le mythe naturiste. Eros trouve tout naturellement sa place dans les sous-bois ou au bord de la mer. Le ralenti à fonction mythificatrice bien connue vient chorégraphier des courses de couples jeunes (on imagine mal des vieux!) dont l'axe féminin est nécessairement pourvu de pare-brise à toute épreuve élastiquement (esthétiquement, mais qu'est-ce que l'esthétique?) ballottés.

Curieusement ce mythe de la liberté naturiste porte sa propre faille visuelle dans les traces blanches qu'ont laissées quelques vêtements de bain sur ces corps par ailleurs bien bronzés. La liberté ne serait-elle que cinématographique? O mythes!

La fonction mythificatrice du ralenti trouve une alliée dangereuse dans la surimpression. **Unfolding** qui l'utilise à satiété verse dans le cinéma dit poétique, ce cinéma esthétisant au cube. L'érotisme s'efface pudiquement derrière cet esthétisme. Un flot de belles images superposées obéissant à un rythme *fluide* sonne le glas de ce cinéma voué à la contemplation de son propre nombril. C'est beau, vite lassant et surtout inutile. Mais cela reste une tentative de sortir du piège du cinéma érotique. On aura reconnu au passage le vieux mythe tentaculaire du Beau.

The Stripper obéit à une autre mythologie. Une Noire, magnifique, se livre aux plaisirs de l'effeuillement dans le cadre d'un appartement luxueux. Ce luxe trouve son symbole

ECRAN 73

Tout
sur tous les cinémas
du monde

études
entretiens
critiques
informations

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

Columbia Pictures

vous présente
ses spéciaux 16MM

COSA NOSTRA DOSSIER VALACHI
de Terence Young
L'AMOUR L'APRES-MIDI
d'Eric Rohmer
LA DERNIERE SEANCE
de Peter Bogdanovich
NICOLAS ET ALEXANDRA
de Franklin J. Schaffner
UNE BELLE FILLE COMME MOI
de François Truffaut
LA BATAILLE D'ALGER
de Gillo Pontecorvo
LA MEPRISE
d'Alan Bridges
LE MESSAGER
de Joseph Losey
ENQUETE SUR UN CITOYEN
d'Elio Petri

1590, Mont-Royal est
suite 302
Montréal 177, Qué.

achevé dans un chat siamois que caresse de temps à autre la caméra. Une pointe esthétisante assure un pont avec les films précédents: une fenêtre livrant un soleil rougeoyant à faire rêver constituée le cadre fatal au passage feutré du siamois.

Sans vouloir abuser des rapprochements, **The Stripper** fait baigner l'érotisme dans un cadre très bourgeois comme **Bobinelli** et **Unfolding** logent l'érotisme dans la nature. N'y aurait-il pas là une chaîne qui irait de Noirs rêvant de luxe à des Blancs qui refusent ce luxe pour retourner à la nature? Inexorable roue des mythes.

Aux mythifications du ralenti et de la surimpression le festival a l'heureuse idée d'opposer une démythification de l'érotisme par l'accélération. **The Appointment**, c'est l'anti-érotisme (on voit la fragilité de l'érotisme) des mouvements brusqués par l'accélération d'un coït rendu encore plus horrible par le couple le moins affriolant du monde. Heureuse dialectique de la mythification et de son dégonflement systématique. Couple jeune-couple de la maturité, couple beau-couple laid, ralenti-accélération, couleur-noir et blanc, nature-ville, toutes les antithèses semblent être exploitées.

Reste un film particulièrement réussi, **Foot Fetish** qui dure quelques dizaines de secondes et dont l'humour offre une bouffée d'air frais au spectateur qui peut fort bien ne pas savoir qu'en faire (il faudrait explorer la géographie des spectateurs de salles spécialisées dans le film cochon. Il y aurait là un passionnant champ d'investigation pour les spécialistes de géographie humaine).

Au second abord, on peut se demander ce qui reste d'érotique dans tous ces films si l'on considère que le film érotique a pour mission d'éveiller le désir sexuel (Sade avait compris, il y a fort longtemps, que c'était là la mission du livre érotique, et il l'affirmait dans un langage beaucoup plus cru). Les mythifications via le ralenti ou la surimpression distancient malgré tout l'érotisme. L'humour de **Foot Fetish** et de **Bupkis** constitue un autre mode de déréalisation. **The Appointment** est une caricature avouée du cinéma érotique et/ou de l'érotisme.

On s'est réjoui, au premier abord, de l'accession du film érotique à l'art pour constater, au second abord, que ce passage a sérieusement tendance à laisser tomber l'érotisme en chemin. Oserait-on croire qu'il y a antinomie entre art et érotisme?

De toute façon, ce choix reste un intéressant spectacle cinématogra-

phique, ce qui n'est pas à dédaigner en ces temps de vaches maigres.

Jean Leduc

Liza

Un film franco-italien de Marco Ferreri.

Scénario: Ennio Flaiano, d'après la nouvelle "Melampus", éditée par Rizzoli.

Adaptation et dialogue: Jean-Claude Carrière, Marco Ferreri. **Images:** Mario Vulpiani. **Musique:** Philippe Sarde. **Interprètes:** Catherine Deneuve, Marcello Mastroianni, Corinne Marchand, Michel Piccoli. **Production:** Lira Films (Paris) - Pégaso (Rome). **Caractéristiques:** Eastmancolor. **Durée:** 100 minutes.

Une partie de la critique n'a voulu voir en **Liza** qu'une fable fantaisiste, une parenthèse reposante dans la démarche critique de Marco Ferreri dont l'humour grinçant et corrosif ne nous laisse guère de répit depuis **El Cochecito (La petite voiture, 1960)**, cette cruelle histoire d'un vieillard qui, pour obtenir la petite voiture d'infirme de ses rêves, finira par empoisonner toute sa famille. Inlassablement, Ferreri s'attaque aux maux du monde moderne et on sait que son dernier film, **La grande bouffe**, est une charge virulente et féroce contre notre société de consommation à la veille de périr submergée par ses propres déchets. Il n'est pas non plus tendre avec les femmes. Pour l'héroïne de **L'Ape Regina (La reine des abailles, bêtement intitulé en français Le lit conjugal)**, le mâle n'est qu'un instrument fécondateur tout juste bon à lui fourbir l'arme de la maternité, justification immémoriale du matriarcat. Dans **La grande bouffe**, où les protagonistes bouffent et baisent jusqu'à en crever, c'est une femme qui préside cette orgie apocalyptique dont elle sera l'unique survivante, curieux ange de la mort, souriante et dodue.

Tandis qu'avec **Liza**, point de scandale à l'horizon. Et le personnage de Catherine Deneuve, dépeint avec tendresse, n'a rien de la femelle castratrice. Pourtant, à l'ère du Women's Lib et des mouvements de libération nationale, ce film d'amour, sous ses allures anodines de conte poétique, pourrait bien se révéler une oeuvre singulièrement subversive. Examinons-en l'argument.

Un peintre a choisi de quitter Paris et sa famille pour vivre seul dans un îlot rocheux au sud de la Corse, c'est-à-dire au bout du monde. Ce Robinson ne veut pas de Vendredi et la compagnie de son chien Mé-

cinéma québec

Saviez-vous que le numéro bilan de Cinéma-Québec contient l'annuaire le plus complet à date de l'industrie cinématographique au Québec

les compagnies de production

les compagnies de distribution

les laboratoires

les maisons de location

les circuits cinématographiques

les associations professionnelles

sont recensés par ordre alphabétique. Dans chaque cas: un historique sommaire, le nom des principaux officiers, une description de leurs activités, l'adresse, le numéro de téléphone

cinéma québec

numéro spécial / Vol. 2, No 9

\$2.50

LE CINEMA AU QUEBEC: BILAN D'UNE INDUSTRIE

lampo remplace avantageusement celle des humains. Survient une femme, jeune et belle, en rupture de croisière. Ils passeront une nuit ensemble. Episode sans lendemain pour Giorgio (Marcello Mastroianni), révélation pour Liza (Catherine Deneuve) qui reviendra dans l'île où elle se mesurera à son seul rival dans le coeur de Giorgio: Mélampo. A l'issue d'un étrange et inégal concours d'endurance à la nage, l'animal meurt. Et, dans une séquence aussi belle qu'audacieuse, Liza revêt les attributs de Mélampo, fixant à son cou le collier du chien. Giorgio entrera aussitôt dans le jeu. Mais s'agit-il bien d'un jeu?

Nous sommes ici en présence d'un des couples les plus étonnants du cinéma. Désormais, Liza a le droit de s'attacher aux pas de Giorgio qui l'hébergera, la nourrira, la soignera, la dressera à l'occasion - mais sans dureté excessive, un bon maître doit être juste et bon. Et Liza ne peut que s'abandonner, confiante et soulagée. Ceci n'est pas sans rappeler la préface à **Histoire d'O** où, dans un texte célèbre, Jean Paulhan parlait du "bonheur dans l'esclavage", de la grandeur et de la joie qu'il y aurait à "s'abandonner à la volonté d'autrui (comme il arrive aux amoureux et aux mystiques) et de se voir, enfin! débarassé de ses plaisirs, intérêts et complexes personnels." On aura compris en quoi **Liza** est une oeuvre subversive et dérangement. Car Fer-

reri, précisons-le, nous décrit un couple heureux, un couple resplendissant qui a trouvé son équilibre. C'est de l'extérieur que viendront les obstacles. De la femme de Giorgio, qui tentera vainement de le ramener à la "civilisation". Des militaires de la Légion qui, venus dans l'île pour y tabasser un malheureux déserteur (c'est dans l'ordre), s'offusqueront de la façon dont Giorgio "parle à une dame". Des marées qui emporteront le bateau, les coupant ainsi de leur source de ravitaillement. Il y a bien dans l'île un vieil avion nazi, dont personne ne s'est servi depuis 1945, qu'on pourrait rafistoler pour s'enfuir, pour vivre ailleurs cet amour fou. Mais a-t-on le droit d'aimer quand on n'aime pas selon les règles établies?

Cette amère réflexion de Ferreri nous vaut un film attachant et grave, très éloigné de son ton habituel. L'interprétation de Marcello Mastroianni et, surtout, de Catherine Deneuve, est saisissante de sensibilité et de justesse dans les rapports. On a rarement vu à l'écran une telle complicité entre deux comédiens. Inutile de préciser que faire passer le personnage de Liza représente un véritable exploit: on imagine sans peine le grotesque dans lequel une interprétation fautive aurait fait sombrer le film. Toute l'histoire, à part la séquence parisienne, se déroule dans l'île de Lavezzi, formée d'un amas de rochers de granit aux formes bizarres. L'utilisation constante de tein-

tes pâles accentue l'étrangeté et la désolation de ce paysage où tout, même la chevelure de Catherine Deneuve, finit par prendre la couleur délavée du sable. Un très beau film, étrange et envoûtant, à voir à l'Elysée.

Francine Laurendeau

Catherine Deneuve dans **Liza**



UNIVERSAL 16

FRENESIE (Frenzy)

d'Alfred Hitchcock

MARIE STUART, REINE D'ECOSSE

avec Glenda Jackson et Vanessa Redgrave

LE CLAN DES IRREDUCTIBLES

avec Henry Fonda et Paul Newman

FRISSONS DANS LA NUIT

avec Clint Eastwood et Jessica Walter

L'HOMME SANS FRONTIERES

avec Peter Fonda et Warren Oates

DECOLLAGE (Taking Off)

LE MYSTERE ANDROMEDE

avec Arthur Hill

AIRPORT

avec Burt Lancaster et Dean Martin

JOE KIDD

avec Clint Eastwood

ANNE DES 1000 JOURS

avec Richard Burton et Geneviève Bujold

8444 boul. Saint-Laurent
Montréal 351
tél: (514) 384-4100

LES DROITS DE L'ENFANT AU QUÉBEC

avec la collaboration
de plusieurs spécialistes
dans le numéro spécial
d'août-septembre de

Maintenant

En vente dans les kiosques et les librairies

Je désire recevoir **MAINTENANT**

Abonnement ordinaire \$7.

Abonnement étudiant \$5.

Nom

Adresse

REVUE MAINTENANT

775, boul. Lebeau, Montréal
739-2758

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



Québec
science

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

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

"Jacques Parizeau en liberté"

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

tous les
dimanches dans

QUÉBEC- PRESSE



Jacques Parizeau

Il faut aussi lire

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

**À MONTRÉAL,
LIVRAISON À DOMICILE: 381-9936**

ABONNEZ-VOUS:

\$15 par année

\$8 pour 6 mois

Je désire m'abonner à Québec-Presses:

NOM

ADRESSE

Téléphone Solliciteur

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

Tourner en chute libre à 120 m/h, c'est assez pour perdre la tête.

Le film Kodak s'impose.

Caméra au poing, vous sautez dans le vide. Le parachutiste vous suit. Vous êtes en position, prêt à tourner. Vous disposez d'environ 45 secondes. Votre réussite va dépendre de plusieurs facteurs. Votre habileté. Votre parachute. Et votre film.

Si c'est un film Kodak, comptez sur une qualité uniforme. Kodak, c'est une assurance de plus dans le présent ou dans l'avenir,

en chute libre à 7,000 pieds ou dans les conditions pré-établies du studio. C'est aussi l'assurance d'une aide technique efficace

si vous vous butez à un problème particulièrement difficile. L'expérience du représentant technique Kodak peut vous être d'un grand secours. Il suffit de l'appeler. En vous rappelant que c'est toute l'équipe Kodak qui est derrière lui. Un

caméraman-parachutiste, ça doit tout prévoir. Avec Kodak, inutile de perdre la tête.



Division de l'Équipement audio-visuel
Kodak Canada Ltée
3500 ouest, avenue Eglinton
Toronto, Ontario M6M 1V3

