

cinéma québec

NO 52
\$1.25

ER
-841

S



OÙ VA DONC LE CINÉMA CANADIEN ?

**TAVERNIER / LE COLLOQUE ROSSELLINI
CINÉMA ARTISANAL ET CINÉMA RÉGIONAL**

LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

Angela
Rimbaud est Mort
Panique
Les Maléfices -
Cathy's Curse

In Praise of Older Women
Blackout
Jacob Two Two
The Uncanny

Rituals
L'Ange et la Femme
Two Solitudes
Kings and Desparate Men

Film récemment doublés:

Eric
Les Mensonges que mon
Père me Contait
Massacre à la Scie
Ils étaient Cinq

Le Chien Enragé
Duddy Kravitz
L'Autre Versant de la
Montagne

Lancer, frappé
Brrr
Visage de la Peur
Ces Adorables Victoriennes
A bout de Nerf

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



BELLEVUE *Pathé*

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD./LTEE

MONTREAL
2000, av. Northcliffe
Montréal, Québec
H4A 3K5
(514) 484-1186

TORONTO
720 ouest, rue King
Toronto, Ontario
M5V 2T3
(416) 364-3894

Pathé Sound Studios
121, rue St-Patrick
Toronto, Ontario
M5T 1V3
(416) 598-2521

cinéma québec

No 52 (volume 6, no 2)

Direction: Jean-Pierre Tadros. **Comité de rédaction:** Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros. **Secrétariat de la rédaction:** France Sauvageau. **Conception graphique:** Louis Charpentier. **Administration:** Connie Tadros. **Publicité:** Yvon Girouard, France Sauvageau. **Abonnements:** Sylvie Galipeault.

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

Où va le cinéma canadien? 15

Si on n'arrive pratiquement plus à produire de longs métrages québécois, le cinéma canadien, lui, a connu ces deux dernières années un essor assez remarquable. Et ce sont pour les mêmes raisons finalement qu'on assiste ainsi à la chute de l'un et à la brusque éclosion de l'autre. **Jean-Pierre Tadros** analyse la situation en se demandant où va le cinéma canadien?

Bertrand Tavernier 19

Ce n'est pas tous les jours que l'on découvre un véritable tempérament de cinéaste. Et si celui de Bertrand Tavernier ne nous était pas inconnu (Que la Fête commence, Le juge et l'assassin), on vient cependant tout juste de voir son premier film, L'Horloger de St-Paul. Mais qui est donc Bertrand Tavernier? **Michel Euvrard** l'a rencontré et lui a demandé de se définir par rapport à ses diverses fonctions d'attaché de presse, de critique et de cinéaste.

Mgr Albert Tessier 27

Dans cette seconde partie consacrée à cet étonnant pionnier du cinéma québécois, **René Bouchard** nous livre en exclusivité une longue entrevue qu'il avait eue avec lui quelque temps avant sa mort. Une biographie et des extraits de commentaires d'époque viennent compléter ce dossier.

Photo couverture: Margaret Trudeau, par Lois Siegel



photos CinéMag

35 Colloque Rossellini

Dans cette deuxième partie, on pourra lire d'importants extraits de la deuxième séance du colloque Rossellini dont le thème, rappelons-le, était "l'engagement social et économique du cinéma".

40 Cinéma artisanal et cinéma régional

Ce sont là deux notions intimement mêlés, qu'ils restent à définir, mais qui s'imposent de façon de plus en plus précise dans l'univers malmené du cinéma québécois. Mais le cinéma artisanal n'est pas à l'abri des nombreux conflits internes qui ont déjà ravagé le cinéma dit professionnel. Nous publions donc ici un historique des nombreuses tentatives de regroupement des cinéastes artisans québécois.

5 Les actualités

12 Action/Réaction

44 Image par image

45 Ciné-livres

46 La chronique de Patrick Straram le bison ravi

48 Critiques

13 Flash!

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

Toute correspondance sera adressée à:

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

Téléphone: (514) 272-1058

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

Abonnements (10 numéros):

Québec/Canada: \$10.00

Etudiants: \$8.50

(adresse québécoise seulement)

Compagnies: \$15.00

Bibliothèques et institutions: \$15.00

Etranger: \$15.00

Volumes reliés:

volume 1: \$25

volumes 2, 3 et 4: \$20 chacun

volume 5: \$15

Publicité:

France Sauvageau (514) 272-8462

Abonnements:

Sylvie Galipeault (514) 272-1058

Distribution:

Kiosques, tabagies (514) 931-4221

Librairies: (514) 272-1058

Tarifs spéciaux pour les abonnements groupés ou les achats en bloc de numéros de la revue. **Anciens numéros** disponibles sur demande. Les abonnements ne sont pas remboursables.



Tous les jeudis 20 programmes doubles dans vingt salles du Québec

Alma
Baie Comeau
Chambly
Chicoutimi
Drummondville

Gaspé
Hull
Jonquièrre
Laval

Longueuil
Montréal
Québec
Rimouski
Rivière-du-Loup

St-Jérôme
Sherbrooke
Trois-Rivières

- Je suis loin de toi mignonne
- Mado

- Ti-Cul Tougas
- El Topo

- Parlez-nous d'amour
- Une femme sous influence

- Réjeanne Padovani
- Que la fête commence

- L'Horoscope d'Elise
- Pas si méchant que ça

- Le temps d'une chasse
- La Salamandre

- Ti-Coq
- Mariage

- J.A. Martin, Photographe
- Stavisky

- Tiens-toi bien après les oreilles à papa
- Les magiciens

- Le soleil se lève en retard
- Vérités et mensonges

- Séraphin
- Ce cher Victor

- La tête de Normande St-Onge
- Les guichets du Louvre

- La vie rêvée
- La fête à Jules

- Le tonnerre rouge
- Le milieu du monde

- O.K. Laliberté
- Lumière

- Les Ordres
- Jour de fête

- Les maudits sauvages
- Otaïa de Bahia

- On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire
- Une passion

- Mon oncle Antoine
- Cria Cuervos

- Les mensonges que mon père me contait
- Violence et passion

Projet de refonte de la loi du cinéma

L'autonomie de l'actuel Bureau de surveillance du cinéma serait officialisée et son mandat renforcé au sein d'une Commission du cinéma, et la Régie des Services Publics serait amenée à surveiller l'application de la réglementation touchant l'exploitation et la distribution des films au Québec. C'est ce qui ressort d'un "projet de refonte de la loi sur le cinéma" actuellement à l'étude et préparé par la Direction générale du cinéma et de l'audio-visuel (DGCA) du ministère des Communications du Québec. D'autre part, toutes les salles de cinéma du Québec seraient "classifiées", et une Commission d'évaluation (de la qualité des films) serait créée.

Ce projet énumère également un certain nombre de mesures susceptibles, estiment ses auteurs, d'assurer à la population québécoise un meilleur choix de films, en même temps qu'elles protégeraient les petits exploitants et distributeurs indépendants québécois contre les pratiques monopolisantes des compagnies américaines. D'autre part, le tarif des visas d'exploitation des films délivrés actuellement par le Bureau de surveillance ne dépendrait plus uniquement du format du film (16mm ou 35mm) et de son origine (Québécois ou étranger, parlant français ou anglais) mais aussi des recettes au box-office suivant un pourcentage qui variera suivant que le film est Québécois ou non, parlant français ou non, etc. Les revenus en provenance de ces frais de visa seraient de l'ordre de quelques millions par rapport aux \$200,000 obtenus actuellement par le Bureau de surveillance, estime-t-on.

Ces argents seraient versés, toujours d'après ce rapport de la DGCA, à une Société d'aide au cinéma qui remplacerait l'actuel Institut québécois du cinéma. Malgré ce changement de nom, l'Institut conserverait en gros son mandat actuel puisqu'il aura toujours à ré-

partir dans le secteur privé les fonds que l'Etat met à sa disposition. Le mode de sélection de son conseil d'administration ne serait pas modifié. La Société pourra intervenir dans tous les secteurs d'activité cinématographique (production, distribution et exploitation), ainsi que dans les domaines "de la formation, de l'innovation et de la recherche". En matière de distribution et d'exploitation, la nouvelle Société verrait cependant son mandat limité aux organismes à but lucratif; les organismes à but non lucratif seraient alors obligés d'achever leurs demandes d'aide à la DGCA. La charge d'assurer la promotion du cinéma québécois ici et à l'étranger reviendrait à la DGCA alors que la promotion des films, en particulier, serait assumée par la Société.

La Direction générale du cinéma et de l'audio-visuel continuerait à s'occuper de la coordination de la commandite gouvernementale. Elle aura aussi la responsabilité "d'acquiescer, rassembler,

conserver et diffuser des exemplaires d'oeuvres cinématographiques et audio-visuelles produites ou coproduites au Québec ou intéressant le Québec".

Un service du dépôt légal d'oeuvres cinématographiques et audio-visuelles serait créé. Et une emphase particulière serait enfin mise sur la cueillette de données statistiques sur les différents secteurs de l'activité cinématographique.

La section la plus importante et la plus cruciale de ce "projet de refonte de la loi sur le cinéma" porte cependant sur les politiques sectorielles. Ces nouvelles politiques touchent les domaines de l'exploitation et de la distribution des films au Québec. Elles visent, tout d'abord, à assurer une coordination "de l'implantation et de l'aménagement des salles et ciné-parcs". Ce qui amènerait une classification des salles commerciales à travers le Québec. Selon leur vocation particulière, les salles commerciales seraient classées dans l'une des cinq

catégories suivantes: 1) salles d'exclusivité; 2) salles de reprise; 3) salles d'art et d'essai; 4) salles axées sur le cinéma spécialisé (lire érotique); 5) salles à vocation mixte. Les permis d'exploitation seraient alors accordés en fonction de la vocation de la salle.

Cette classification des salles exige cependant une classification correspondante des films. Cette tâche incomberait à une Commission d'évaluation qui aurait pour mandat "d'évaluer la qualité des films et d'émettre un visa correspondant".

Le gouvernement se réserve aussi la possibilité d'exiger qu'un certain nombre de films québécois appartenant à chacune de ces catégories apparaissent à la programmation des salles commerciales.

Comme nous l'avons indiqué, il reviendrait alors à la Régie des Services publics de veiller à l'application de cette réglementation qui touche à l'exploitation.

Les maisons de distribution, d'après le projet de la DGCA, devront obtenir un permis de la Régie pour distribuer des films au Québec. Et les firmes étrangères déjà installées au Québec pourront continuer à distribuer des films au Québec, mais ne pourront plus distribuer que les films qu'elles produisent. (Cette mesure, on l'aura deviné, touche principalement les majors américains.)

Le gouvernement entend également réglementer la nature et le type de contrat entre l'exploitant et le distributeur.

Ainsi donc, pour la première fois, essaye-t-on de s'attaquer aux vrais problèmes qui touchent au cinéma. Mais il ne s'agit là que d'un "projet" qui a été remis aux différentes associations professionnelles et doit être discuté. Il sera maintenant intéressant de voir ce qui pourra en être conservé.

Jean-Pierre Tadros

L'Institut "sans tête"

Depuis la démission inattendue de M. Yvon Desrochers au début du mois de novembre, l'Institut québécois du cinéma se trouve sans directeur général. L'interim est assuré par le président du conseil d'administration, M. Rock Demers. La difficulté qu'on semble avoir à trouver un nouveau titulaire indique de façon fort éloquent la nature pour le moins délicate de ce poste.

A la naissance de l'Institut, on avait d'ailleurs pensé contourner les multiples difficultés inhérentes à cette fonction en allant chercher un administrateur n'appartenant pas au milieu cinématographique. Ce fut un mauvais calcul de toute évidence, puisqu'un des principaux reproches qu'on a semblé faire à M. Yvon Desrochers a été précisément qu'il ne connaissait pas suffisamment le mi-

lieu. Les conflits de personnalité allant s'aggravant au sein de l'Institut, M. Desrochers a mis sa tête en jeu lors d'une réunion d'urgence du conseil d'administration, et la perdit.

Le nom qui revient le plus souvent est celui de Pierre Lamy. M. Lamy a été pendant de longues années producteur de films et à ce titre s'est occupé de la production des principaux films de longs métrages (les films de Carle, Kamouraska de Jutra, etc.). Il exploite actuellement un cinéma à Beloeil.

A défaut de directeur général, le personnel de l'Institut semble être maintenant au complet depuis la nomination de M. Maurice Attias comme conseiller en distribution et en exploitation, et du cinéaste Jean Chabot qui s'occupe du programme culturel.

Ciné-Magazine à Hollywood

Fin novembre-début décembre, l'équipe de Ciné-Magazine de Radio-Canada se rendait à Hollywood pour effectuer un certain nombre de reportages. Ci-après, nos lecteurs pourront lire le bilan de cette "expérience" ainsi qu'un "dialogue" entre les deux principaux artisans de cette initiative qui s'inscrira très bientôt (du moins nous l'espérons) à l'horaire de Radio-Canada.

C'est le vendredi 25 novembre que nous sommes arrivés à Los Angeles, suivis, deux jours plus tard, par notre équipe technique. Nous avons retrouvés là-bas André Guimond qui avait été notre intermédiaire. Nous nous sommes tout de suite réunis avec David Shepard, le responsable des projets spéciaux de la Director's Guild, grâce à qui tous les rendez-vous avec les réalisateurs avaient pu être fixés. Et lundi le 28 au matin le tournage a débuté pour ne se terminer que le vendredi 9 décembre. Ainsi, deux semaines plus tard nous allions revenir à Montréal avec 67,800 pieds de pellicule exposée!

Notre équipe était constituée de: Armand Fortin, réalisateur; Richard Gay, chef-recherchiste; Janine Bastien, scripte; Ronald Berthelet, chef-cameraman; Jean-Pierre Lefebvre, cameraman; Ronald Luttrell, assistant; Jean-Marc Michel, preneur de son; et André Guimond.

L'objet principal de notre voyage à Hollywood était de filmer un certain nombre de "dialogues" entre des réalisateurs du cinéma américain. La formule d'un dialogue entre deux réalisateurs nous était apparue beaucoup plus originale que celle de l'entrevue traditionnelle. D'ailleurs les réalisateurs se sont sentis très à l'aise avec cette formule et ont dit la préférer de beaucoup aux entrevues habituelles. Nous avons filmé seize dialogues soit trois de plus que les treize que nous avions cru d'abord possibles.

Dialogue Robert Aldrich — Burt Reynolds

Burt Reynolds est une des grandes vedettes actuelles du cinéma américain. Il a tenu des premiers rôles dans des films tels que **Delivrance**, **The Longest Yard** et le récent **Semi-Tough**. Ce comédien a commencé à réaliser ses propres films. Robert Aldrich est un cinéaste de grande expérience qui est d'ailleurs président de la guilde des réalisateurs américains. Il a signé des longs métrages tels que **The Dirty Dozen**, **The Longest Yard** et le très récent **The Choirboys**.

Dialogue George Cukor — John Schlesinger

Cukor est déjà une légende dans le cinéma américain. Des centaines de livres ont été écrits sur son compte. C'est lui qui a signé ces deux chefs-d'oeuvre du cinéma que sont **A Star is Born** mettant en vedette Judy Garland et **My Fair Lady** principalement interprété par Audrey Hepburn et Rex Harrison. John Schlesinger est un réalisateur d'origine britannique qui travaille maintenant aux Etats-Unis: il a réalisé entre autres **Midnight Cowboy** et **Marathon Man**.

Dialogue Martin Ritt — Abraham Polonsky

Ces deux cinéastes ont été victimes du maccarthysme. Martin Ritt est aujourd'hui un réalisateur qui travaille beaucoup. Parmi ses derniers films, on peut noter **The Great White Hope**, **Souther** et **Conrack**. Polonsky, pour sa part, est avant tout un scénariste. Il a cependant tourné lui-même quelques films dont l'excellent **Tell Them Willie Boy is Here**.

Dialogue Lewis Milestone — John Cromwell

Ce dialogue réunit deux vieux de la vieille du cinéma américain. Milestone, pour sa part, a gagné deux oscars. Son film le plus marquant **All Quiet on the Western Front**. John Cromwell a signé, lui, entre autres **Le prisonnier de Zenda** et **Le cottage enchanté**.

Dialogue John Sturges — Don Siegel

Ces deux réalisateurs ont surtout signé des films d'action. Sturges: **The Great Escape** par exemple, Siegel: **Dirty Harry**.

Dialogue Paul Mazursky — Michael Ritchie

Deux réalisateurs de la nouvelle génération. Au crédit de Mazursky: **Bob, Carol, Ted and Alice**. Au crédit de Ritchie: **Bad News Bears**.

Dialogue Samuel Fuller — Martin Scorsese

Scorsese est un des réalisateurs les plus en vogue actuellement. Il a signé entre autres **Taxi Driver** et **New York, New York**. Fuller a réalisé beaucoup de films de guerre et de terreur: qu'on se souvienne de **Shock Corridor** et **The Steel Helmet**.

Dialogue

Rouben Mamoulian — Charles Walters

Rouben Marmoulian a dirigé Greta Garbo dans **Queen Christina**. Il a été un des réalisateurs les plus importants de la grande époque d'Hollywood. Charles Walters, pour sa part, a surtout tourné des films musicaux, par exemple **Lili** mettant en vedette Leslie Caron.

Dialogue George Pal — Douglas Trumbull

Trumbull est actuellement le magicien des effets photographiques spéciaux: il a collaboré à **2001: Odyssée de l'espace** et **Close Encounters of the Third Kind**. George Pal a réalisé beaucoup de films

de science-fiction: **The Time Machine** par exemple.

Dialogue Harris Horner — George Schaefer

Il s'agit de deux directeurs artistiques qui ont aussi réalisé ou co-réalisé des longs métrages.

Dialogue King Vidor — Alan Pakula

King Vidor est aussi une légende hollywoodienne qui a dirigé autant de films muets que parlants. Il a signé entre autres **War and Peace** et **Hallelujah**. Alan Pakula est plus jeune. C'est lui qui a tourné **Les hommes du Président** et **Klute** mettant en vedette Jane Fonda.

Dialogue Arthur Hiller — Ted Post

C'est à Hiller qu'on doit le grand succès que fut **Love Story** alors que Post a surtout tourné des films d'action dont **Magnum Force** avec Clint Eastwood.

Dialogue Vincente Minelli — Jack Haley Jr.

Il s'agit ici d'un dialogue beau-père et gendre puisque Jack Haley est le mari de Liza Minelli, fille de Vincente. Vincente Minelli est principalement reconnu pour ses films musicaux dont **Gigi** alors que Jack Haley a réalisé des anthologies à succès telles que **That's Entertainment**.

Dialogue Mark Robson — Richard Fleischer

Robson est né à Montréal. Il a réalisé entre autres **Earthquake**. Fleischer privilégie les films d'action. C'est lui qui a tourné **Crack in the Mirror** interprété par Orson Welles.

Dialogue Sidney Pollack — John Milius

Pollack a dirigé Robert Redford dans plusieurs films: **The Way We Were**, **Three days of the Condor**, **Jeremiah Johnson**. Milius a réalisé pour sa part **The Lion and the Wind** et **Dillinger**.

Dialogue Henry Hathaway — Lee Garmes

Hathaway est un réalisateur qui a beaucoup tourné à Hollywood. Il a souvent dirigé John Wayne dans des westerns, qu'on pense à **True Grit**. Garmes est un des directeurs-photo les plus respectés d'Hollywood: il a travaillé avec Hathaway mais aussi avec des cinéastes aussi connus que Joseph Von Sternberg.

En plus de ces seize dialogues, qui vont tous être déposés à la Director's Guild, nous avons tourné quatre reportages. Sur l'**Academy of Motion Pictures Arts and Sciences**, qui fête cette année son 50e anniversaire; sur l'**American Film Institute**, qui fêtera, lui, son 10e anniversaire; ainsi que sur deux Québécois vivant depuis quelques années à Hollywood: **Normand Houlé** qui est propriétaire d'une compagnie d'"art design", et **Jean-Guy Jacque** qui est propriétaire d'une compagnie de films d'animation.

Armand Fortin
et Richard Gay

Burt Reynolds, accueillant Armand Fortin, sous le regard critique de Richard Gay.



L'équipe de tournage en plein Hollywood



« Dialogue » post-hollywoodien

Dans le style des "dialogues" filmés par l'équipe de Radio-Canada à Hollywood, **Cinéma/Québec** a demandé à Armand Fortin, réalisateur, et à Richard Gay, chef-recherchiste, de "dialoguer" très simplement sur leur "expérience hollywoodienne". Et cela a donné ce qui suit...

Armand Fortin: Ce qui m'a frappé le plus, dans la ville de Los Angeles qui est immense, c'est que le Hollywood dont tout le monde parle est pour ainsi dire inexistant. Hollywood est un mythe; un mythe créé par les films eux-mêmes, par le monde du cinéma... Hollywood ce n'est rien d'autre qu'une grande industrie, une "manufacture de rêves" comme plusieurs l'ont dit avant moi. Mais elle ressemble à n'importe quelle industrie importante où il y a quelques milliers d'ouvriers, avec entrée principale, gardiens, etc... Ces gens-là ont un travail à faire, ils rentrent là comme ils rentreraient dans n'importe quelle entreprise...

C'est là qu'on s'aperçoit que toute la littérature écrite sur Hollywood collabore à l'élaboration d'un mythe, que

ce soit les journaux de troisième classe ou les écrits des meilleurs exégètes du cinéma qui souvent participent au même mythe.

C'est que Hollywood est invisible... On aimerait se promener sur une rue et dire: tiens, voilà Paul Newman; mais non, ce n'est pas ça.

Richard Gay: Oui c'est vrai, ce voyage nous a permis de vérifier la valeur mythique d'Hollywood. On s'en doutait bien, mais là on a constaté tout l'aspect fabrication qui existe dans et par les films qui paraissent sur les écrans. On peut maintenant parler d'Hollywood d'une façon plus réaliste et plus concrète: on ne peut plus parler d'Hollywood avec les clichés habituels. On comprend un peu mieux ce que c'est.

Armand Fortin: Oui. Par exemple, lorsque je m'arrête maintenant devant un dépôt de journaux et que je vois des revues sur Hollywood, je regarde tout ça le sourire aux lèvres parce que je sais que la plupart des choses qui s'écrivent sont fausses. Burt Reynolds qu'on a rencontré est tout le contraire de ce qu'on en fait: c'est un gars sobre, discret, un peu timide même. C'est un gars sérieux et il faut qu'il le soit pour réussir, pour soutenir l'industrie...

Richard Gay: Il joue le jeu, ce qui lui permet de se promener en Rolls-Royce.

Armand Fortin: Oui, mais il est très professionnel et très discipliné. Et moi j'ai une très grande admiration pour ces gens-là.

Richard Gay: Maintenant que nous sommes revenus d'Hollywood, crois-tu que ta réaction devant les films faits là-bas sera plus négative?

Armand Fortin: Non. C'est du fabriqué, c'est sûr, mais il faut en même temps accepter la convention et se laisser emporter par ses émotions, par cette invention extraordinaire qu'est le cinéma.

Richard Gay: C'est drôle mais même si je comprends maintenant davantage le fonctionnement d'Hollywood, on dirait que cette compréhension, au lieu de provoquer chez moi un mépris par rapport à Hollywood, a provoqué au contraire une certaine sympathie par rapport à la façon de travailler là-bas.

Armand Fortin: Mais est-ce que ton rêve n'a pas été démoli le soir où nous avons rencontré Martin Scorsese pour qui tu avais beaucoup d'admiration. Ta réaction a été violente, si je me souviens bien: tu as vraiment été déçu par le personnage, non?

Richard Guay: C'est un fait. J'avais idéalisé. J'ai été victime de cette espèce d'équation qu'on fait souvent entre l'oeuvre et l'auteur. Scorsese est un être antipathique, déséquilibré intellectuellement et psychologi-

quement, hypernerveux, anxieux... Ca, ça m'a déçu, c'est sûr. Notre voyage à Hollywood a peut-être eu ça de bon: nous faire vivre des choses qu'on avait lu. Maintenant c'est intégré, c'est assumé. Mais parlons justement des réalisateurs. Est-ce qu'il y a quelque chose que tu as remarqué chez eux?

Armand Fortin: C'est leur force intellectuelle et morale.

Richard Gay: Ce sont des fonceurs.

Armand Fortin: Oui des gens actifs, dynamiques, presque violents, que ce soit Mammoulian, Sturges ou Don Siegel.

Richard Gay: Ils ont tous, bien sûr, des personnalités différentes, mais il y a ce dénominateur commun de la détermination qu'ils ont dû et qu'ils doivent encore manifester pour faire leurs films. Même dans la capitale du cinéma qu'est Hollywood il faut beaucoup de détermination pour acheter les droits d'un livre ou d'une pièce, travailler ce matériel avec un scénariste, négocier avec les imprésarios pour obtenir tel acteur plutôt que tel autre, négocier avec les studios, tout ça prend beaucoup de temps, beaucoup d'énergie, beaucoup de force de caractère!

Armand Fortin: Ce sont des gens qui tiennent à aller de l'avant et c'est pour ça qu'ils respectent l'argent. S'ils font

Le cinéma au Canada

un fiasco, ils sont dans l'eau chaude.

Richard Gay: Plusieurs nous ont dit qu'après un échec commercial, même les réalisateurs les plus connus avaient de la difficulté à faire le film suivant. C'est peut-être pour ça que ces réalisateurs ont tous aussi un côté "homme d'affaires".

Armand Fortin: Tout à fait. Ils nous l'ont dit d'ailleurs. Quand on leur met dans les mains des millions, ces réalisateurs n'ont pas de blagues à faire. Il faut donc qu'ils soient à la fois créateurs et businessmen. Ce qui veut dire que ce n'est pas n'importe quel imbécile qui peut s'improviser cinéaste. Ce métier n'est pas une bambochade!

Richard Gay: Il y a un réalisateur qui soulignait le fait que pour diriger un tournage de plusieurs semaines et dans certains cas de plusieurs mois il faut une force physique et psychologique considérables. Il faut une grande disponibilité aussi et cette disponibilité est très apparente chez eux.

Armand Fortin: Oui ces gens semblent habituer à travailler en très étroite collaboration avec tous les participants d'un film...

Richard Gay: Il faudrait parler aussi de leur disponibilité à notre égard... Il faut dire qu'aux Etats-Unis, s'il y a un culte de la vedette, des comédiens, il n'existe pas de culte des réalisateurs. Il y a, je pense, une certaine frustration chez eux à ce niveau-là et même certains cinéastes ne se sont pas gênés pour manifester leur dédain face à beaucoup de comédiens.

Armand Fortin: Oui, c'est un fait: ils sont très durs, très sévères pour les comédiens qui ne constituent pour plusieurs d'entre eux rien d'autre qu'une sorte de matière première. Les réalisateurs sont oubliés par le public et c'est peut-être pour ça qu'ils nous ont si bien accueillis. Mais toi, qu'as-tu retiré de ce voyage?

Richard Gay: Ce voyage a été très enrichissant. Quelqu'un qui s'intéresse au cinéma doit au moins, une fois dans sa vie, aller à Hollywood. Pour moi, maintenant, c'est fait. Ensuite les propos des 32 réalisateurs

que nous avons rencontrés ont constitué une espèce de cours condensé de cinéma, cours extraordinaire qui nous a été servi par des gens qui travaillent dans le cinéma depuis longtemps; qu'on pense à Cukor, Pollock, Fuller. Enfin sur le plan travail, je pense que les dialogues que nous avons filmés sont pas mal exceptionnels: ça n'a jamais été fait en tout cas!

Armand Fortin: Et il faut ajouter que tous ceux que nous avons rencontrés se sont dit surpris de nous voir parler français et d'apprendre qu'on était du Québec. Ils ont trouvé formidable que des gens du réseau français de Radio-Canada viennent là-bas à Hollywood pour les interroger.

Le cinéma parallèle

Un nouveau cinéma vient d'ouvrir ses portes à Montréal. Il n'a que cent places, mais il est tout entier destiné au cinéma indépendant. Cette heureuse initiative, nous la devons à la Coopérative des Cinéaste indépendants qui, depuis une dizaine d'années, défend le cinéma indépendant canadien et international avec une obstination qui surprend.

La Coopérative a déjà eu l'occasion de programmer une petite salle à Montréal. Elle s'est aussi occupé de la programmation de séances de cinéma indépendant et expérimental au Musée des Beaux-Arts et au Musée d'Art contemporain. La Coopérative a aussi organisé des tournées de films indépendants québécois et canadiens en Europe; en plus de son Festival international de Cinéma en 16mm de Montréal qui en sera, cette année, à sa septième édition.

Le local rénové de la rue St-Laurent opère aujourd'hui comme un cinéma permanent. La programmation de ce Cinéma Parallèle (tel est son nom) se fera principalement sous forme de répertoires. Les représentations auront lieu chaque soir à 20h.30; les vendredis et les samedis il y aura cependant des représentations supplémentaires

(suite à la page 43)

Dans son neuvième rapport annuel qui vient d'être rendu public, le président de la SDICC note que l'année 1976-77 "fut l'année la moins active depuis le début de la Société". C'est aussi l'année où il s'est produit le plus de films sans son aide. Durant cette année financière, il s'est en effet produit 28 longs métrages de fiction, dont 12 sans la participation financière de la SDICC. Il y a quelques années, cela aurait paru impensable. Ce "progrès", comme le note le rapport annuel, a été rendu possible grâce aux modifications apportées en août 1975 aux règlements de la Loi sur le revenu. En vertu de ces nouvelles dispositions, il devenait possible aux investisseurs de réclamer 100% de dégrèvements fiscaux sur leurs investissements. A cela, il faut ajouter les nouveaux accords de coproduction qui ont alors rendu possible la production de nombreux films à vocation nettement "internationale".

Le président de la SDICC, M. Gratién Gélinas, note cependant que le principal défi, au cours de l'année 1976-77, aura été de s'impliquer de façon plus concrète dans le domaine de la distribution. "La Société a toujours pensé que la distribution représentait l'un des secteurs les plus vitaux de l'activité cinématographique dans le processus de fabrication d'un film", est-il précisé. Ce qui explique la décision de la SDICC de s'impliquer dans le processus de diffusion des films québécois en lançant, au Québec, un circuit de distribution paracommercial appelé le Nouveau Réseau.

La SDICC a également été l'instigatrice d'un programme de contingentement volontaire organisé par Famous Players et Odeon Theatres. Dans son rapport annuel, la SDICC reconnaît que ce programme n'a pas été un succès. On se rappelle qu'en vertu d'ententes signées avec ces deux importantes chaînes de cinémas au Canada, ces dernières s'engageaient à projeter des longs métrages canadiens, quatre semaines par année, dans cha-

cune des salles qu'elles possèdent ou administrent (193 pour Famous Players et 97 pour Odeon). D'après les relevés de la SDICC, si l'on considère chacune de ces chaînes de façon globale (et non pas salle par salle), on aboutit à la conclusion suivante: Famous Players n'aura atteint que 90% de ses objectifs de contingentement et Odeon Theatres 65%. D'autre part, l'entente prévoyait que chacune de ces deux chaînes allait aussi investir dans la production de films canadiens; c'est ce qu'aura effectivement fait Famous Players (\$2,077,375) et Odeon Theatres (\$557,500).

Le rapport de la SDICC note d'autre part qu'au cours de l'exercice financier qui s'est terminé le 31 mars 1977, on a lancé 21 films canadiens financés par la Société: 13 en anglais et 8 en français. Au Canada, les recettes au guichet se sont élevées à \$4,820,000. Les recettes les plus importantes ont été réalisées par des films anglais et par deux films québécois: **Je suis loin de toi mignonne** (\$470,000) et **Parlez-nous d'amour** (\$382,000), respectivement en troisième et quatrième position.

Enfin, en 1976-77, la Société n'a participé qu'à la production de 4 longs métrages d'expression française (12 du côté anglais). Les devis combinés de ces 4 longs métrages ont atteint la somme de \$963,747, et la participation de la Société a été de 41.48%. Il est intéressant de noter ici que le coût moyen des films québécois produits avec l'aide de la SDICC est de \$240,936, alors que le coût moyen des films anglophones produits avec l'aide de la SDICC est de \$921,651. D'autre part, si la SDICC a dû investir en moyenne 41.48% du budget de chacun des films québécois, elle n'a eu à investir que 20.3% du budget dans chacun des films anglophones.

Ce qui rappelle éloquemment l'état déplorable dans lequel se trouve l'industrie québécoise du long métrage de fiction.

Quand des professeurs visitent Hollywood

(photo: service des publications, A.F.I.)

André A. Lafrance, professeur au programme d'Études Cinématographiques de l'Université de Montréal, avait été invité à participer, cet été, à une session d'informations organisés par l'American Film Institute à Los Angeles. Il rend compte, ci-après, de ce voyage.



Charlton Heston répondant aux questions des participants au séminaire de l'American Film Institute. (A partir de la droite) Stanley Fox, de l'Université York (Toronto) et André A. Lafrance, de l'Université de Montréal.

Une trentaine de professeurs de cinéma sont venus à Hollywood des quatre coins de l'Amérique du Nord pour passer quinze jours à l'American Film Institute et rencontrer les grands bonzes de cette industrie qui fournit les sujets de leurs cours.

L'American Film Institute est une combinaison du Conseil des Arts canadien et de la Cinémathèque Québécoise. Ses bureaux principaux se trouvent dans le Centre John F. Kennedy, à Washington. Mais il possède aussi une filiale à Beverly Hills, en Californie pour faire le lien avec l'industrie sur la côte ouest. Cette dernière est logée dans le Manoir Greystone, une magnifique résidence construite, durant les années '20, au coût de 4 millions de dollars. Son Centre d'Études Avancées en Cinéma y reçoit, chaque année, des stagiaires qui suivent un programme de formation professionnelle sous la direction de professeurs venant directement de l'industrie.

Un stage estival

Cet été, on a décidé d'expérimenter, avec le Service de l'éducation permanente de l'Université de Californie à Los Angeles (U.C.L.A.) une session intensive de deux semaines pour les professeurs de cinéma travaillant dans les collèges et les universités. Il s'agissait aussi d'une excellente manoeuvre de relations publiques en ces temps où l'Institut doit prouver son utilité pour la collectivité américaine afin de conserver ses subventions gouvernementales. C'est ainsi qu'une trentaine de personnes, dont trois Ontariens et un Québécois, se sont retrouvés à Los Angeles pour par-

ler de cinéma avec des experts comme le producteur J. Frankovich (**Bob, Carole, Ted et Alice**) le réalisateur Peter Bogdanovitch (**The Last Picture Show**) et le comédien Charlton Heston, ancien président de la Screen Actors Guild et actuel président de l'Institut.

L'enseignement du cinéma

L'enseignement du cinéma se divise en théorie (histoire, critique, esthétique) et en pratique (initiation à l'écriture, la réalisation, le montage). Dès le départ, le directeur du Centre, Antonio Vellani, précisa très clairement qu'on allait s'intéresser au deuxième aspect. Il fallait refuser les discussions philosophiques et s'en tenir au concret. (Par exemple: le néo-réalisme est descendu dans la rue parce que les studios étaient occupés par les réfugiés de la guerre.) Tout en rejetant l'aspect "culturel" du cinéma, il devait admettre, quelques jours plus tard, qu'on allait ajouter un cours d'histoire du cinéma au programme des étudiants. Il reprit même la rengaine de tous les enseignants: "Les étudiants de 1977 n'ont plus la formation générale qu'on avait l'habitude de recevoir dans le bon vieux temps!" Il faut regar-

der les films des autres pour ne pas refaire ce qu'ils ont fait. L'innovation doit naître de l'imagination et non de l'ignorance.

Mais à quoi bon former des aspirants-cinéastes si ceux-ci n'arrivent pas à déboucher sur les marchés professionnels de New York ou de Los Angeles? On allait donc décrire aux professeurs présents comment on formait les stagiaires au Centre, comment les étudiants pouvaient entrer dans les diverses professions et finalement, comment, à Hollywood, on exerçait les diverses professions du cinéma.

Hollywood: un milieu de travail

Il serait trop long, ici, de résumer les différents exposés qui furent données durant ces quinze jours. Nous allons plutôt essayer d'énoncer un certain nombre d'impressions que les personnes présentes ont pu en retirer.

"Aujourd'hui les studios ne font plus de films; ils font de l'argent." Les compagnies comme Warner, Columbia ou Paramount ne prennent pas de risques. Elles attendent que les producteurs indépendants viennent leur proposer des projets. Leurs grands studios sont devenus des entités autonomes mises à la disposition de tous ceux qui

veulent les utiliser. Warner et Columbia ont réuni leurs services techniques pour former les Studios Burbank. Universal à transformer son domaine en véritable "Disneyland" que traversent quotidiennement des milliers de visiteurs en mal d'apercevoir (au loin) la loge d'une vedette ou le poisson-robot de **Jaws**. Entassés dans un tram, ils se font annoncer les prochains films de la maison ou l'arrivée sur le petit écran, du chien "bionique" qui aura, comme l'homme et la femme de la même espèce, sa propre série de télévision. Car la télévision occupe presque totalement le terrain. En plus des séries traditionnelles, il y a ces "films de la semaine" qui permettent aux producteurs indépendants d'expérimenter avec des sujets plus délicats et des acteurs moins connus. Mais il n'y a toujours pas de formule pour assurer le succès. A l'exception de **Star Wars**, les grosses machines de l'été comme **Sorcerer, New York, New York** et **Rollercoaster** sont en train de se révéler comme de lourds échecs sur le plan financier (sans parler de l'aspect dramatique!)

De quoi se plaint-on?

Les scénaristes se plaignent du manque de respect accordé à leurs oeuvres. On

Aide de l'Institut du cinéma

ne s'intéresse à un scénario qu'au moment où un acteur connu veut bien s'y engager.

Les réalisateurs se plaignent des comédiens qui semblent toujours croire qu'ils pourraient se passer d'eux. Coincés entre les producteurs qui sont pressés d'en finir et les vedettes qui veulent avoir le temps de marquer le film, le réalisateur se voit trop souvent enlever toute responsabilité sur la "pré" et la "post"-production. Il n'est donc pas surprenant de voir certains d'entre eux tenter de jouer au producteur ou à la vedette! Combien de réalisateurs québécois accepteraient de n'avoir légalement droit qu'au premier montage?

Les producteurs doivent devenir, eux-mêmes, de véritables avocats pour interpréter les différents contrats de travail qui circulent dans le milieu. Par exemple, le vice-président responsable du personnel pour les Studios Burbank doit négocier avec 87 sections syndicales, uniquement pour l'entretien des bâtiments, de l'éclairage et la construction des décors.

Pour un Québécois, il est intéressant d'entendre des plaintes qui lui sont familières. Les directeurs-photo n'ont pas assez de temps pour faire une bonne pré-production. On bâtit des horaires de tournage qui ne tiennent pas compte des difficultés impliquées par les scénarios. Les laboratoires ne sont pas fiables et leur responsabilité, en cas d'accident, se limite toujours à remplacer la pellicule vierge sans couvrir les frais de reprise.

Et pourtant...

Le visiteur a parfois l'impression que ces plaintes font partie de l'image publique d'Hollywood. Car, pendant ces mois d'été, tout le monde, à Hollywood, travaillait, sauf, peut-être, les scénaristes! La situation de l'emploi était telle que les producteurs pouvaient même utiliser du personnel non-syndiqué! En effet, "tout va très bien, Madame la Marquise" dans ce monde des frères Lumière et de Jeanne Moreau transplanté sur la terre des héritiers de Shakespeare.

André A. Lafrance

Le 21 juillet, l'Institut québécois du cinéma annonçait ses différents programmes d'aide à l'industrie cinématographique québécoise, et mettait en marche, par la même occasion, une série de cycles d'étude de projets.

Premier cycle

Dans le cadre du premier cycle d'étude de projets, quarante-et-une demandes d'aide allaient être soumises. Le 30 août, l'Institut annonçait que dix-huit d'entre elles avaient été retenues suivant les critères établis, ce qui représentait un déboursé total de \$501,620 réparti comme suit:

- programme d'aide à la production (12 projets): \$464,045;
- programme d'aide à la distribution (1 projet): \$7,575;
- fonds de développement culturel (5 projets): \$30,000.

Programme d'aide à la production

Dans la catégorie des documentaires, sur dix-sept projets présentés, les sept suivants ont été retenus: **Les Perdants**, un long métrage de Robert Favreau et Guy Dufaux; **Le grand remue-ménage** de Sylvie Groulx et Francine Allaire; **Le petit cirque video** ou **Le chapeau d'une culture** de Robert Morin; **Les alchimistes de la vie quotidienne** de Gilbert Lachapelle; **Le 5e anniversaire des fêtes de St-Henri** de Monique Lamy; **L'Archipel de Mingan** de Nicholas Kinsey; **Michel Pellus** de Rafal Zielinski et Peter Czerski.

Dans la catégorie des films de fiction, sur onze projets soumis, les cinq suivants ont été acceptés: **L'actrice** d'André Forcier, **Doucet et fils** de Jean-Claude Labrecque, tous les deux des longs métrages; **Jalousie** de Jean Leclerc; **Pandore** de Monique Le Bourhis et Louise Bailargeon; **La lettre de Nouvelle-France** de Vincent Davy et Yves Hébert.

Programme d'aide à la distribution

Sur trois projets soumis, un seul a été retenu, et il permettra le doublage en anglais du film **15 Nov.** de Hugues Migneault et Ronald Brault.

Fonds de développement culturel

L'Institut a reçu dix demandes d'aide, et cinq ont été accordées dont trois au titre d'aide à la scénarisation: "Le regard vert" par Jean-Pierre Nicaise, "Voyage à l'original" par Jacques Paris et "L'histoire des professions au Québec - La médecine" par Louis-Martin Tard; et deux au titre de l'aide à la scénarisation et à la production d'un film pilote: "Le régime français" d'Hélène Paré et André Bélanger, et "La vie économique" par la maison Onyx.

2e cycle d'étude

Dans le cadre du deuxième cycle d'étude de projets de l'Institut, quarante-quatre demandes d'aide ont été soumises. Le 19 octobre, l'Institut annonçait que vingt et une d'entre elles avaient été retenues suivant les critères établis. Ce qui allait représenter un nouvel engagement de \$440,270 de la part de l'Institut qui s'est réparti comme suit:

- programme d'aide à la production (6 projets): \$296,335;
- programme d'aide à la distribution (6 projets): \$74,935;
- fonds de développement culturel (9 projets): \$69,000.

Programme d'aide à la production

Dans la catégorie des documentaires, sur onze projets présentés, les quatre suivants ont été retenus: **Une question de choix** de J.P. St-Louis, **L'Amiantose** de Richard Boutet, **Innu Asi** d'Arthur Lamothe; **La courtépoin-**

te de Bruno Carrière et Marcel Sabourin.

Dans la catégorie des films de fiction, sur les huit projets présentés, les deux suivants ont été retenus: **Avoir 16 ans**, un long métrage de Jean-Pierre Lefebvre; **Les célébrations**, un long métrage de Yves Simoneau.

Programme d'aide à la distribution

Sur huit demandes reçues, six ont été retenues. Trois portent sur des lancements de films: **L'eau chaude, l'eau froide** d'André Forcier, **Panique** de Jean-Claude Lord, ainsi qu'un projet de diffusion de trois moyens (**La Crue** de Denyse Benoit; **La nouvelle vendeuse** de Mario Bolduc et **Luminose** de Yves Rivard) présenté par Disci. Trois autres projets concernent le doublage de films: **L'ange et la femme** de Gilles Carle, **Forward Together** et **Candy**.

Fonds de développement culturel

L'Institut a reçu dix-sept demandes; neuf ont été retenues. Cinq sont des aides à la scénarisation: Michel Bouchard pour "Champ contre-champ", Raouf Chabini pour "Jacquali", Gaetan Derôme pour "Le passant", Arnold Gelbart pour "Square St-Louis", et Serge Lessard pour "Portrait d'une époque". Une bourse de perfectionnement (effets spéciaux) a été accordée à Jacques Godbout. Et enfin, dans le domaine "initiative de promotion et de mise en marché", des subventions ont été accordées à André Pâquet (comité d'action cinématographique), Jean Danseureau (Cinéma Libre) et Jean-Pierre Tadros (Cinéma/Québec).

Les résultats des 3e et 4e cycles paraîtront dans le prochain numéro.

Les détails et formulaires concernant les différents programmes d'aide sont disponibles au bureau de l'Institut, 306 Place d'Youville, Montréal, H2Y 2B6. Téléphone: (514) 844-1954.

Les films au Québec

Le Bureau de surveillance du cinéma (BSC) a rendu public les statistiques sur les films visés au Québec. Comme ce sont là pratiquement les seules données statistiques (avec celles du Bureau de la statistique du Québec sur les projections cinématographiques selon les régions administratives) que l'on possède ici sur le cinéma, c'est toujours avec un certain intérêt que l'on consulte les tableaux et graphiques qu'annuellement le BSC met à la disposition des gens du cinéma et de tous ceux qui s'intéressent à l'évolution du cinéma au Québec. Ces relevés statistiques constituent en fait le rapport annuel du BSC. Celui dont il est question sur l'exercice financier 1976-77.

On sait que la Loi sur le cinéma de 1967, en abolissant le principe même de la censure des films et le Bureau de censure qui existait jusqu'alors, avait établi à la place un régime de surveillance (d'où le nom de nouvel organisme). Et la Loi de 1967 précisait qu'aucun film ne pouvait être montré publiquement au Québec s'il n'avait reçu un visa d'exploitation du BSC.

En 1976-77 (c'est-à-dire entre le 1er avril 1976 et le 31 mars 1977) le BSC a accordé 963 visas d'exploitation à des longs métrages et 424 à des courts métrages. Pour ce qui est des longs métrages, 47% recevront le visa "Pour tous", 23% le visa "14 ans" et 30% le visa "18 ans". Ce qui constitue une remontée assez spectaculaire des films "Pour tous", alors que depuis 1973-74, le nombre de films dans cette catégorie diminuait constamment, en même temps que le nombre de films pour adultes, les 18 ans et plus, augmentait progressivement, en pourcentage.

Une répartition selon la langue et l'origine des longs métrages visés par le BSC en 1976-77 révèle que le cinéma en langue française représente 46.2% du total des films visés, alors que le cinéma en langue anglaise représente 51.0% et le cinéma en langue étrangère, 2.8%. Cette année,

il n'y a pas eu de films bilingues, c'est-à-dire parlant anglais et français. En ce qui concerne le cinéma en langue française, il faut préciser que 42.2% sont des films originaux en langue française, alors que 55.3% sont des films doublés et que seulement 2.5% sont sous-titrés en français. Il est aussi intéressant de noter que dans cette catégorie, "cinéma en langue française", seulement 5.8% provient du Québec et 6.1% du Canada (les productions de l'ONF étant considérées canadiennes).

Dans la catégorie du cinéma en langue anglaise, 48.9% de ces films proviennent des Etats-Unis; et c'est ce cinéma qui constituera en grande majorité la programmation de nos salles commerciales (les films doublés en français en provenance des USA représentent, eux, 20.7% du total des films en langue française).

Par rapport à l'année dernière, on assiste cependant à une très légère remontée du cinéma en langue française.

Pour avoir visé tous ces films le BSC aura perçu en droit, durant l'année 1976-77, la somme de \$184,015.36.

On se rappelle enfin que la Loi du cinéma, votée en juin 1975 par l'Assemblée nationale, avait prévu la disparition pure et simple de ce BSC. On prévoyait le remplacer par un simple service d'information et de classification qui aurait alors relevé directement du ministre des Communications. On a dû cependant se rendre bien vite à l'évidence; le BSC ne pouvait disparaître, son statut quasi-judiciaire étant trop utile à tout le monde pour qu'on puisse ainsi se permettre de faire disparaître un tel organisme. Le BSC survivra, et un futur amendement à la Loi du cinéma viendra reconnaître son caractère unique et indispensable dans notre petit monde du cinéma.

Mutuels à Toronto

Pierre David, président de la Corporation des Films Mutuels a annoncé le 17 janvier à Toronto qu'il ouvrirait une nouvelle compagnie de distribution dans la Ville-Reine en association avec New World Pictures de Los Angeles. Cette nouvelle compagnie s'appelle New World-Mutual Pictures of Canada (dont les intérêts ont été partagés 50-50 entre les deux compagnies fondatrices); et elle se chargera de la distribution dans le Canada anglais des films appartenant aux deux maisons-mères. Ainsi donc, ces deux compa-

gnies ne feront plus appel à des intermédiaires torontois.

Pour ce qui est du Québec, ce sont toujours les Films Mutuels qui se chargeront de la diffusion des films de New World Pictures (dont le président est, rappelons-le, Roger Corman). Pierre David en avait acquis l'exclusivité pour une période de deux ans.

Pour Pierre David, l'ouverture à Toronto de New World-Mutual Pictures of Canada ne constitue qu'un premier pas du côté du marché anglophone. Viendra ensuite la production; et les projets semblent déjà être nombreux.

Bilan festival

Deux semaines seulement après la fin de la manifestation qui s'était tenue à la Place des Arts, le Festival international du film de la critique québécoise rendait public un premier bilan de sa semaine de projections. Bilan qui traduit de façon éloquente le succès remporté par ce premier festival.

"Au-delà de 15,000 personnes, indiquent le communiqué de presse, se seront déplacés, entre le 11 et le 18 août, pour visionner vingt-deux longs métrages et une dizaine de courts métrages. Le taux de fréquentation se situe donc à 68% et passe même à 82% si on exclue les représentations de 17 heures". Il est d'autre part mentionné que six films ont fait salle comble et, parmi ceux-ci, certains jugés fort difficiles. En effet, si pour des films comme **La Dentellière** de Claude Goretta, **Pain et chocolat** de Franco Brusati et **Une journée particulière** d'Ettore Scola, leur succès était prévisible; il en était autrement des films comme **Les chasseurs** de Théo Angelopoulos, **India Song** de Marguerite Duras et, ajoute le communiqué, **Le vieux pays où Rimbaud est mort** de Jean-Pierre Lefebvre. Ces trois derniers films ont en effet été présentés devant des salles combles; ce qui n'a pas manqué de surprendre jusque les organisateurs.

Sept autres films, **Le coup de grâce** de Volker Schlöndorff,

Ben et Benedict de Paula DelSol, **La Cecilia** de Jean-Louis Comolli, **Toute nudité sera châtiée** d'Arnaldo Jabor, **Vermisat** de Mario Brenta, **Neuf mois** de Marta Meszaros et **Je demande la parole** de Gleb Panfilov, furent présentés devant des salles remplies à près de 60% et même au-delà.

Le Festival international du film de la critique québécoise s'était déroulé du 11 au 18 août au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts.

Cinéma québécois au Japon

Saviez-vous qu'il se fait du cinéma québécois au Japon? Claude Gagnon, depuis six ans, et André Pelletier, depuis quatre, y font l'apprentissage du métier. En plus de films tournés pour cet apprentissage, en guise d'exercices, ils sont responsables d'un court métrage expérimental. Essai filmique sur musique japonaise, distribué par Faroun Films, et ont complété un documentaire sur une troupe de théâtre itinérante de la région d'Osaka, Grenin. Leur objectif, dans ce film, était de saisir des comédiens en coulisses et dans leur vie quotidienne. Ils ont en chantier un film de fiction qu'ils devraient réaliser après le tournage d'un film de commande.

Réaction

Autour d'un débat sur la langue au cinéma

Il arrive périodiquement que, face à une crise, on propose une fuite en avant comme solution à un problème dont on refuse au départ systématiquement certaines données. On pourrait croire que cette volonté de tourner au Québec des films bilingues ou unilingues anglais n'a vu le jour que très récemment. Or au contraire, elle a imprégné l'histoire du cinéma québécois depuis ses origines. Avant la guerre, le cinéma était aux mains des anglophones; on tournait donc en anglais. Mais après la guerre, une compagnie québécoise, la Québec Productions, essaya d'élargir le marché de ses films. Elle tourna d'abord **La forteresse** (1947) avec des vedettes québécoises et la version anglaise, **Whispering City**, avec des vedettes américaines. Puis elle récidiva avec **Son copain** (1950) tourné simultanément dans les deux versions. Certains Québécois souhaitèrent aller plus loin dans l'anglicisation; ainsi Roger Racine réalisa à Montréal un film qui copiait le cinéma américain de série B, **Butler's Night Off** (1953). Néanmoins ces quelques essais ne "sauvèrent" pas notre cinéma de la faillite culturelle comme de la faillite commerciale.

Actuellement nous nous retrouvons face au même problème et à la même contradiction: le rapport investissements/profits ne semble pas justifier de préférer la spéculation cinématographique à la spéculation immobilière par exemple. Les producteurs-distributeurs (les David, Custom, Héroux, Carle, Lord et autres), après avoir défendu le cinéma très commercial en français, enfourchent maintenant un autre cheval de bataille: le cinéma international en anglais, avec coproduction si possible. Et si ça "pogne" (sous-entendu, au Canada anglais ou aux USA), on aura peut-être droit à la version française, comme avec **The Apprenticeship of Duddy Kravitz** qui tint vingt-huit semaines à Montréal en anglais pour nous revenir dix-huit mois plus tard en français et faire un pauvre deux semaines! Un petit tour dans les déclarations passées de ces messieurs-réalisateurs à la langue bien pendue suffirait à démasquer leurs prétentions et leur pharisaïsme.

Mais cet aspect personnel du problème est somme toute secondaire. Il faut plutôt mettre en valeur deux volets de la question: la position de la bourgeoisie canadienne face à l'impérialisme US et la contradiction industrie/culture dans le champ cinématographique. Touchons d'abord mot de cette dernière affaire. J'oppose culture à industrie, et non art à industrie parce que parler d'art pipe toujours les dés en connotant l'absence de contraintes individuelles et la liberté totale d'expression. Or, à mon avis, cela déplace complètement le problème car la culture englobe un champ

beaucoup plus vaste que l'art; elle fait référence à un système de représentations propres à former et à informer un peuple sur sa réalité, ses problèmes, ses aspirations, ses valeurs, ses comportements ou ses sentiments, et non à le conformer ou à le déformer dans une autre culture.

A entendre les voix qui s'expriment récemment, on voit que pour ces gens-là, le choix est fait: le profit. Et qui dit profit dit maintenant marché américain, car nous n'avons pas pu nous vendre tels que nous étions ou tels que nous nous déformions sur le marché français. Ce qui incite des Québécois à faire entendre maintenant un tel son de cloche, c'est que des films anglophones canadiens tournés à Montréal (**The Apprenticeship of Duddy Kravitz**, **Lies my Father Told me**) ou ailleurs (**Black Christmas**, **The Man who skied down the Everest**, etc.) aient réussi à faire leurs frais aux mains des distributeurs américains. Tant pis alors pour la culture; remplaçons Run Run Shaw par Run Run Héroux. Et tout ça s'effectue avec la bénédiction de la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (qui porte très bien son nom) et du gouvernement canadien qui renonce à ses responsabilités sociales et culturelles et qui va non seulement jusqu'à permettre aux producteurs de déduire de l'impôt 100% de leur investissement dans une production canadienne, mais encore 60% dans une production étrangère (comme **Histoire d'O** ou **Won Ton Ton, the Dog Who Saved Hollywood**) ce qui ne fait travailler d'aucune façon les cinéastes canadiens.

Nous abordons ainsi le deuxième volet du problème. Le gouvernement canadien, par ses lois sur la publicité, la télévision ou les magazines veut faire accroire à la défense de notre souveraineté culturelle. Or à y regarder de près, cette réponse culturelle de la bourgeoisie est de la poudre aux yeux. Ce n'est pas la culture que le gouvernement défend, mais les hommes d'affaires canadiens. Sa politique revient à dire: réalisons la publicité de Coke ou l'équivalent de **Kojack** au Canada. Tournons des films comme les Américains. Faisons-leur compétition sur leur propre terrain. Tel étant le cas, je crois que les intérêts financiers des producteurs-distributeurs s'opposent à ceux des réalisateurs et autres cinéastes. Ceci veut dire qu'au Canada, la vraie division dans ce domaine n'est pas entre le Québec, et le Canada anglais, mais entre le capitalisme et la culture. Je ne stipule pas que les cultures québécoises et canadienne-anglaises soient semblables (pour ne pas parler de celles des Amérindiens et des Inuits). Mais j'affirme que les conditions de développement et d'enrichissement de tous les aspects de toutes les cultures qui existent au Canada passent nécessairement par la souveraineté culturelle du pays, par la dénonciation de la mainmise de l'idéologie US et par la défaite des intérêts du capitalisme en ce domaine qui sont servis soit de façon directe, soit par le biais de Canadiens valets d'industrie et de commerce.

Je m'étonne d'ailleurs que les associations culturelles québécoises n'aient pas dénoncé cette tendance... Plusieurs peuples, au cours de leur histoire, ont eu à subir, parfois pour de longues périodes, l'oppression d'un impérialisme (militaire, économique et culturel): que l'on songe aux empires turcs, russes, anglais et français au cours des siècles derniers. La culture nationale de ces peuples n'a survécu que dans son affirmation répétée, courageuse, envers et contre tous les pouvoirs et toutes les compromissions effectuées au nom du réalisme commercial. Car il est bien connu que seul le dollar parle un langage réaliste, **impérialiste**. Il faut faire appel à la résistance, non seulement dans le champ cinématographique, mais aussi dans tout le champ culturel. Résistance et combat. Une résistance et un combat qui ne tournent pas les producteurs culturels uniquement vers leurs bibittes et leurs marottes, mais au contraire les mettent à l'écoute des gens, de leurs aspirations et de leurs besoins objectifs, même si une certaine fraction du peuple est aliénée par l'hégémonie US. On ne désaliène pas en confortant l'aliénateur, ni en se vendant à lui.

Messieurs les cinéastes, chanteurs, comédiens, etc. bon appétit! Mangez bien ce que l'impérialisme veut bien laisser aux valets que vous êtes. Faites votre beurre et graissez-vous beaucoup. Mais n'oubliez pas qu'un jour quelqu'un, des gens, un peuple vous jugera. Pour avoir été des lâches, des abuseurs publics sous les traits d'amuseurs, des usurpateurs de crédits et de programmes normalement consacrés à la culture. Pour avoir failli aux responsabilités et aux devoirs des gens oeuvrant dans le champ culturel. Pour avoir collaboré, comme à la guerre. Un jour, on vous demandera des comptes. Car le profit a une éthique qui liquide toute éthique sociale et culturelle. Son intérêt contredit l'intérêt collectif. A nous de nous en rappeler.

Pierre Ménard
Montréal

**Action
réaction**

*Lecteurs de
Cinéma/Québec
cette chronique
vous appartient.
N'ayez pas peur
de vous exprimer
et de nous écrire
vos "réactions"*

- *face aux films
— québécois
ou étrangers —
que vous voyez*
- *face aux critiques
que vous lisez.*

Action/Réaction
*ce sont nos lecteurs
qui prennent la parole*

FLASH!

FLASH! est une rubrique ouverte gratuitement aux abonnés de **Cinéma/Québec**.

Oui, cette colonne est ouverte à tous ceux:

- qui ont besoin d'un appareil, de facilités de production ou de distribution, de documents précis, etc.;
- qui veulent vendre appareils, livres, revues sur le cinéma;
- qui cherchent à obtenir des données sur le cinéma;
- ou qui voudraient informer les lecteurs sur certaines activités ou réalisations précises.

A tous ceux-là, pour la première fois, il vous sera possible de vous adresser directement aux lecteurs de **Cinéma/Québec** (et cela gratuitement, si vous êtes abonné à la revue). Et vous pouvez aussi bénéficier d'un service de "boîte postale" par le biais de la revue.

Pour ceux qui ne sont pas abonnés, le tarif est de 50 cents le mot.

A VENDRE

- Lentille Angénieux f.25 1:0.95 type M1, pour tournage dans la presque obscurité (prix à discuter);
- Trépied à ventouses Ronsor pour voiture (prix à discuter);
- Projecteur 16mm Hortson en bon état (\$500).

Pour plus de renseignements: Louise Bédard à (514) 276-9821.

Ciné Caméra Super 8, "Argus" avec zoom auto, servi 2 fois. Valeur \$285; à vendre \$125. Tél.: (514) 322-3802.

Projecteur "Bell & Howell" 16mm. 'Filmsound Spécialiste', modèle D.E.S. 319, sonore, à vendre \$350. Tél.: (514) 332-4313.

Caméra Super 8 "Beaulieu" 2008S avec lentille 'Angénieux' 1.9 trépied, 'dolly' monteuse-visionneuse, 1-1000 watts, 2-650 watts, 2 colleuses. Val. \$2 100; à vendre \$800. Tél.: 525-5438.

RECHERCHE

Des films amateurs, de tous genres, pour série d'émissions-télévision.

Tous les styles, toutes les époques, tous les sujets sont bons; et on accepte tous les formats. Les films retenus seront copiés puis restitués à leur propriétaire. Pour plus de renseignements, appelez Philippe d'Hauteville à (514) 861-3085.

Les textes doivent parvenir par écrit à l'attention de FLASH!, **Cinéma/Québec**, C.P. 309, Station Outremont, Montréal H2V 4N1. Seuls des individus peuvent participer à FLASH!

Et la revue se réserve le droit de ne pas publier les textes qui ne correspondraient pas à l'esprit de cette rubrique.

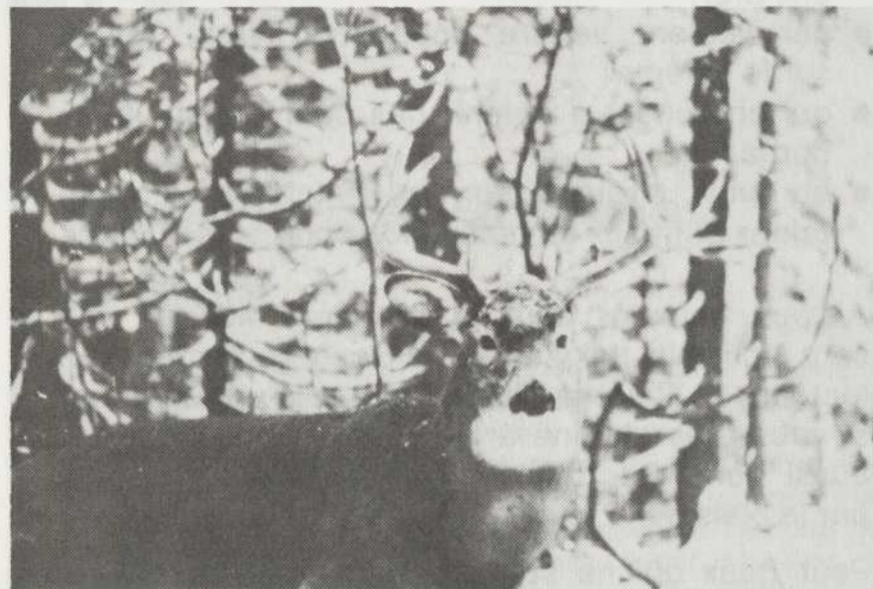


Gouvernement du Québec
 Ministère des Communications
Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel
 360, rue McGill, Montréal, Québec, H2Y 2E9
 Canada Telephone: (514) 873-2205

Le cerf de Virginie

de Bernard Beupré
 français-couleur • 11 minutes 48 secondes • 1976
 no: 8269

Ce film vise à vulgariser le travail des biologistes du service de la Faune du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche dans un ravage de chevreuils.



La faune au Québec - 1ère partie

de Bernard Beupré
 français-couleur • 26 minutes 50 secondes • 1976

Film de vulgarisation sur le travail des chercheurs et biologistes du service de la Faune du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche, traitant plus spécifiquement de la faune terrestre.

La faune au Québec - 2ème partie

de Bernard Beupré
 français-couleur • 26 minutes 50 secondes • 1976

Film de vulgarisation sur le travail des chercheurs et biologistes du service de la Faune du ministère du Tourisme, de la Chasse et de la Pêche, traitant plus spécifiquement de la faune aquatique.

La Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel (DGCA) est un organisme gouvernemental, rattaché au ministère des Communications du Québec, dont le rôle est de coordonner la production des documents audiovisuels pour le compte des divers ministères du Gouvernement du Québec, d'en assurer la promotion, ainsi que celle du cinéma québécois en général. La DGCA veille aussi à acquérir, conserver et diffuser la production gouvernementale, la production québécoise ainsi que la production étrangère intéressant le Québec.



Ummimaq (boeuf musqué)

de Bernard Beupré
 français-esquimau-couleur • 26 minutes 50 secondes • 1976

Le boeuf musqué a été importé au Québec et tout indique que cet animal, qui vit de la toundra, pourra sans difficulté y survivre. Depuis huit ans, des animaux sont élevés à Ummimaquautik où ils survivent très bien et se reproduisent. Le film nous fait assister à la réalisation du but ultime de l'expérience, l'implantation du boeuf musqué dans la toundra québécoise.



Je suis intéressé aux films suivants

.....

veuillez me contacter

Nom:

Adresse

Ville:

Tél.: Code Postal

OÙ VA-T-IL DONG, LE CINÉMA CANADIEN?

par jean-pierre tadros

Le cinéma canadien est maintenant au montage. La grande effervescence des tournages d'automne a brusquement pris fin le 31 décembre à minuit. Depuis, on essaie de rapailler ce qui peut encore l'être. Mais n'ayez crainte, car le cinéma canadien vient d'entrer résolument dans l'ère du cinéma international; et à ce cinéma, semble-t-il, il n'est plus rien d'impossible. Du moment que les stars sont là, que le sujet (forcément commercial) est là, et que le film parle un bon anglais, comment voudriez-vous manquer votre coup!

Il en est un, cependant, qui a joué sur la corde raide. Son expérience a valeur d'exemple, et c'est pourquoi cela vaut la peine de tout de suite en parler. Il s'agit de Alexis Kanner, comédien de métier et entrepreneur de coeur. Après un premier film, **Mahoney's Estate**, que personne n'a vu, il décide de se relancer dans l'aventure. Mais cette fois-ci les possibilités sont différentes. Grâce aux abris fiscaux consentis par l'impôt (aussi bien fédéral que provincial) aux investissements dans les longs métrages canadiens, il se monte une affaire qui s'appelle **Kings and Desperate Men** dans laquelle il sera le réalisateur. Il arrive à avoir des comédiens de renom: Patrick McGoohan et Andrea Marcovicci. Il arrive donc à at-

tirer un petit groupe d'investisseurs. Et puis c'est le coup de théâtre: Margaret Trudeau accepte de faire ses débuts de comédienne. La nouvelle est à peine connue qu'elle fait la première page de plus de mille journaux en Amérique du Nord: Margaret Trudeau joue dans **Kings and Desperate Men!**

Alexis Kanner jubile. D'autant plus que les investisseurs se pressent maintenant pour profiter de la bonne aubaine; et l'on se trouve — ne l'oublions pas — à la fin novembre et les investisseurs ont jusqu'au 31 décembre pour placer leur argent s'ils veulent pouvoir utiliser les abris fiscaux. Et chez Alexis Kanner la liste des projets de film augmente... jusqu'au jour où la Commission des valeurs mobilières du Québec décide d'y voir plus clair dans les investissements de **Kings and Desperate Men**.

Arrivé à ce stade, il faut dire que toute cette question d'abris fiscaux accordés aux investissements dans les films canadiens n'est pas encore tout à fait au point. En vertu de nouvelles dispositions apportées aux règlements de la Loi sur le Revenu, et annoncées en août 1975, ceux qui investissent dans les films canadiens ont le droit de réclamer 100% de dégrèvements fiscaux sur ces investissements. Le prérequis, donc, est que la production soit canadienne: c'est

cinéma canadien

le Secrétariat d'Etat qui octroie ces certifications à partir d'un pointage qui pose des problèmes dans certains cas. Mais on comprendra qu'un film ne peut être certifié qu'une fois terminé, ce qui peut poser un problème aux producteurs qui cherchent du financement (certains ont contourné la difficulté en allant chercher l'investissement une fois le tournage terminé; encore faut-il avoir les moyens pour le faire). Mais c'est surtout la Commission des valeurs mobilières qui se retrouve avec le plus délicat des problèmes; car son rôle, à elle, est de protéger les investisseurs contre toute offre frauduleuse. Ceux qui vendent des parts dans des films doivent donc, au préalable, faire approuver par la Commission un prospectus; or, personne ne semble trop savoir ce que doit contenir ce prospectus. Le principe veut qu'il doit permettre à l'éventuel investisseur de se faire une idée aussi juste et complète que possible sur les risques qu'on lui fait courir. Mais que doit-il savoir exactement sur la production et la diffusion d'un film? On ne semble pas encore s'être mis d'accord là-dessus.

Dans le cas de **Kings and Desperate Men**, cependant, le problème était plus simple: le producteur-réalisateur avait tout simplement oublié de faire accepter un quelconque prospectus par la Commission des valeurs mobilières. Ce qu'il n'est pas tenu de faire s'il vend des parts à un groupe d'associés; mais cela ne semblait plus être le cas, surtout depuis l'annonce de la participation de Margaret Trudeau. D'où l'intervention de la Commission; une intervention qui fit la une des journaux montréalais, et cela à la grande surprise des fonctionnaires de ladite Commission qui semblait ignorer que le cinéma c'est avant tout du spectacle, et que le spectacle (surtout s'il a la saveur d'un scandale) n'échappe jamais à l'attention des journalistes.

Cette histoire, je la raconte pour souligner le caractère un peu spécial de ce genre d'investissement. Et comme il est devenu maintenant la règle, on comprendra qu'il y a quelque chose de complètement changé dans le monde du cinéma canadien. Naturellement, il ne faudrait pas généraliser et penser que les financiers agissent avec autant d'imprudence. On peut même dire que, jusqu'à présent, ils ont essayé de jouer suivant les règles, sans prendre de risques inutiles. Il y a trop d'argent à faire comme c'est là, pour essayer de tarir un si bon filon par une imprudence. Car il faut bien comprendre qu'il y a des millions de dollars de disponible pour le cinéma canadien; un argent qui coûte très cher à ce cinéma; mais il existe, et pour certains c'est l'essentiel.

Cet argent n'est cependant pas disponible pour n'importe quel film. Et c'est pourquoi le cinéma québécois de langue française n'a pu en profiter jusqu'à présent. Car, faut-il encore convaincre l'investisseur qu'il fait là une bonne affaire. Or, on le constatera à partir du tableau ci-après, il ne pourra vraiment fai-



Loren et Vernon dans *Angela*



Cushing et Milland dans *The Uncanny*



Céline Lomez dans *Silent Partner*

re une bonne affaire que dans la mesure où le film pourra lui retourner une partie de son investissement; cette parte, justement, qu'il n'aura jamais déboursée. Car, un des schémas proposés (il en existe d'autres) aux investisseurs est le suivant: vous acceptez d'investir \$30,000 dans un film, cela vous permet donc de déduire \$30,000 de vos revenus taxables; seulement vous n'y trouveriez aucun avantage si on ne vous donnait pas la possibilité, aussi, de ne verser comptant qu'un peu plus du tiers de ces \$30,000 (c'est-à-dire \$11,000). Pour le reste (donc \$19,000) vous n'aurez qu'à signer des billets à ordre (ou notes promissaires). Là, on voit tout de suite l'avantage. Le seul problème, c'est que vous vous trouverez dans l'obligation, un beau jour, de payer la balance si le film n'arrive pas à retourner une partie de son investissement. Et c'est là que la notion de rentabilité du film intervient et devient importante.

Car il faut donc que le film devienne rentable (même si dans certains schémas de financement on aurait tendance à gonfler le budget du film afin d'avoir l'argent nécessaire pour rembourser une partie des investissements, quoi qu'il arrive). Et comment un film pourrait-il prétendre à la rentabilité s'il n'utilisait pas, précisément, les critères hollywoodiens. Au Canada, donc, la vogue est aux films internationaux. Cela implique des vedettes internationales et un gros budget de production (de 1 à 3 millions de dollars); cela implique aussi une certaine conception du cinéma. Et c'est elle que l'on va apprendre à découvrir dès que les productions réalisées suivant ce principe commenceront à sortir commercialement. Dès que l'on pourra voir, par exemple, **Kings and Des-**

perate Men, dont on dit qu'arrivé au 31 décembre on s'est trouvé dans l'obligation de tourner à la hâte une vingtaine de pages du scénario (avec l'aide d'une seconde équipe de tournage) pour pouvoir prétendre que le tournage principal avait été terminé à temps, et satisfaire ainsi aux exigences de l'impôt. Mais on ne pourra pas dire que le film n'avait pas les ingrédients nécessaires, à commencer par Margaret Trudeau.

Car la star, dans le cinéma canadien, vient de se voir confier un nouveau rôle. Il lui faudra maintenant non seulement attirer le grand public, mais aussi et surtout, les investisseurs. Seulement des Margaret Trudeau, on ne peut pas en trouver à la pelle. Et dans le cinéma canadien, des stars, on peut les compter sur les doigts d'une main. Alors, on est obligé d'aller en chercher à l'étranger, à commencer par celles qui ont la chance de se trouver d'origine canadienne (comme Donald Sutherland, Christopher Plummer, etc.). Et puis, il y a les intéressants accords de co-production.

Car il ne faut pas penser qu'on fait depuis quelques années des co-productions juste pour le plaisir d'en faire. Il existe des avantages financiers importants qui rendent ce type de production de plus en plus populaires. Le Canada a signé, à ce jour, des accords de co-production avec la France, l'Italie et l'Angleterre; un quatrième avec l'Allemagne a été conclu mais pas signé. Or, une co-production officielle permet à un film d'avoir la nationalité des pays concernés; d'où, il a la possibilité de jouir des avantages offerts aux films nationaux dans chacun de ces pays. Ce qui a permis aux financiers canadiens de faire "la grande pas-

Il est à noter que, lorsque vous décidez d'investir par exemple \$30,000 dans un film canadien, vous ne vous trouvez pas forcément dans l'obligation de verser ce montant immédiatement. Le schéma mis au point par CFI Investments Inc., et utilisé (peut-être avec quelques variantes) par d'autres financiers, requiert 37.5% du montant total comme paiement initial. Et vous signez des notes promissaires pour le reste (qui devrait être amorti dès que le film sort commercialement).

Cette structure de financement oblige donc le producteur-financier à penser à la rentabilité du film. Il est terminé le temps où l'on pouvait simplement produire et puis laisser sur les tablettes.

Pour un investissement de \$30,000

Revenus taxables	\$34,056	\$55,341	\$85,140	\$100,000
Total des taxes à payer	12,792	23,826	40,562	49,763
Total des taxes à payer après investissement de \$30,000 dans un film	888	8,775	23,722	32,059
Montant de la taxe différée	11,904	15,051	16,840	17,704
Paiement à effectuer sur l'investissement	11,000	11,000	11,000	11,000
Épargne effectuée	904	4,051	5,840	6,704

cinéma canadien

se internationale". D'autant plus facilement que les Etats-Unis n'ont, d'une part, aucun accord de co-production et, d'autre part, qu'ils ont annulé il y a deux ans les dégrèvements fiscaux consentis jusqu'alors aux investissements dans l'industrie cinématographique. Le Canada se retrouve donc un pays très en demande par les co-producteurs des quatre pays déjà cités.

Mais tout cela n'est-il finalement que du cinéma? Peut-être pour le commun des mortels qui doit finalement se régaler de toutes ces intrigues et combines bien dans la tradition d'un certain cinéma. Mais pour les financiers, c'est du très sérieux. Et pour vous en convaincre, sachez donc seulement que l'ancien ministre fédéral des Finances, John Turner, se trouve aujourd'hui à la tête d'une compagnie qui arrange précisément le financement des productions cinématographiques. Cette compagnie s'appelle très discrètement CFI Investments Inc. Et quand vous vous rappelez que c'est ce même John Turner qui se trouvait à la tête du ministère des Finances quand la Loi sur le Revenu a été modifiée pour accorder le dégrèvement fiscal de 100% aux investissements dans les films canadiens, on comprendra alors toute l'ironie de la situation (et aussi son caractère très sérieux; car, de toute évidence, il doit bien savoir dans quoi il s'engage).

Mais le cinéma canadien, où va-t-il donc, maintenant qu'il a trouvé des sources de financement apparemment intarissables? Autant laisser les principaux intéressés y répondre. Et comme c'est en anglais qu'ils parlent, on les laissera s'exprimer dans leur langue. Les propos qui suivent ont été extraits d'une petite brochure explicative distribuée justement par CFI Investments; cette brochure sert donc à présenter la compagnie et à indiquer ses objectifs. Et tout à coup on lit:

"It should be clear that CFI is not interested in supporting self-indulgent producers who want to use film (and investors' money) merely to make personal statements. If a film does not promise to be attractive immediately as entertainment or if it is without taste or the promise of quality, and if it does not carry with it primary distribution agreements, CFI will not offer it to an investor.

"A CFI film will have an immediately recognizable star, or a rising actor or actress of undoubted star potential; a CFI film will strive for the highest standard."

Voilà, tout est dit. Et CFI a produit des films comme **Tell Me My Name** avec Barbara Barrie, Arthur Hill, Barney Hughes et Valerie Mahaffey; et **Home to Stay** avec Henry Fonda et Michael McGuire. Et ce sont des films destinés avant tout à la télévision américaine. Qui dit mieux...

Quant au cinéma québécois, vous comprendrez qu'il vaille mieux ne pas en parler.

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



ON VOUS ATTEND!

Pour votre prochaine
commande

**DEVELOPPEMENT ET
IMPRESSION DE FILMS**

**Ektachrome
Eastmancouleur**
noir et blanc

Transfert de son

16mm • Super 16mm •
35mm

**TOUJOURS
À VOTRE SERVICE**

**"Suivez
Les Professionnels"**



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

BERTRAND TAVERNIER: ATTACHÉ DE PRESSE, CRITIQUE ET CINÉASTE

par michel euvrard

Le goût du cinéma

Comment es-tu venu au cinéma?

Bertrand Tavernier: Mon premier contact avec le cinéma, je l'ai eu en tant que spectateur, puis à la Sorbonne, où j'ai commencé mais non achevé des études en droit: j'avais contribué à la fondation d'un journal, pour lequel j'ai interviewé Jean-Pierre Melville. A l'époque, mes parents m'ont mis un marché en main: ou bien je faisais des études, qu'ils me payaient, ou bien je devais leur payer un loyer. Je leur suis assez reconnaissant de cette attitude: de cette façon j'ai été acculé à chercher du travail. C'est ainsi que j'ai fait des tas de boulots, assurant par exemple le maximum de piges dans des revues; il fallait me débrouiller. J'ai été assistant de Melville, avec qui j'étais devenu assez ami, et qui m'a beaucoup aidé; je suis devenu ensuite attaché de presse chez Georges de Beauregard qui à l'époque produisait beaucoup

de films de la Nouvelle Vague. Puis je suis devenu attaché de presse indépendant.

Tu as aussi tourné deux courts-métrages?

Oui, lorsque j'étais encore chez de Beauregard. Ils sont assez mauvais, très impersonnels; ce sont deux sketches policiers, très imités du cinéma américain de l'époque, grâce auxquels toutefois j'ai appris les rudiments du métier. Ça m'a beaucoup servi d'apprendre à raconter une histoire en vingt minutes, d'autant plus que j'ai eu d'excellents techniciens, comme Coutard. Le premier sketch s'appelait "Le baiser de Judas" et faisait partie du film **Les baisers** qui a dû faire 1,800 entrées à Paris! Les autres sketches étaient de Bernard Toublanc-Michel, Claude Berri, Jean-François Hauduroy et Charles Bitsch; moi j'aimais bien ce qu'avaient fait Berri et Bitsch... Le second film avait pour titre générique **La chance et l'amour** et les auteurs des sketches étaient Eric Schlumberger, Bitsch, Berri et moi.

Lentement, presque à rebours puisqu'il aura fallu attendre plusieurs années avant de voir son premier film, *L'horloger de St-Paul*, on apprend à connaître l'un des cinéastes français les plus originaux, les plus personnels de ces dernières années. Il s'agit de Bertrand Tavernier, qui fut attaché de presse et critique de cinéma avant de devenir cinéaste. Michel Euvrard l'a rencontré, en compagnie de Guy et Monique Hennebelle. Voici de larges extraits de cette conversation.

Comment concevais-tu ton travail d'attaché de presse?

Pierre Rissient et moi avons essayé de choisir uniquement les films qui nous plaisaient, et nous faisons ce travail moins en publicitaires qu'en critiques. Je me disais qu'il était plus efficace de faire parler d'un film dans les revues et les journaux que de lui consacrer un seul papier moi-même. Ça m'a permis aussi d'approfondir certains points de l'histoire du cinéma, en dévoilant par exemple la réalité économique derrière le tournage des films. J'ai toujours pensé que le critique devait éviter absolument de s'enfermer dans une tour d'ivoire, et garder les yeux ouverts sur le monde. Je trouve épouvantable le critique qui se contente de consacrer un article à un film, et puis, terminé! Un critique doit aussi contribuer à faire sortir les films.

Toujours est-il que ce travail d'attaché de presse m'a progressivement mis en relation avec un grand nombre de distributeurs et d'exploitants: j'ai été amené à voir des films bien avant beaucoup de gens, et à contribuer de façon décisive à leur sortie en salle.

Il n'y avait donc pas incompatibilité entre tes activités de critique et d'attaché de presse?

Non; même quand nous avons pris des films que nous aimions moins, c'était, souvent, pour préciser, pour éclairer certains points de l'histoire du cinéma. Ainsi, **Le train sifflera trois fois** — que je n'aimais guère — nous avait permis de réaliser une série d'entretiens avec Carl Foreman, et ainsi de mettre en évidence tout le rapport du film avec la liste noire et le maccarthysme, qu'il visait à dénoncer à travers l'allégorie du scénario. De même, pour **Johnny got his gun** — qui contient, à mon avis, des faiblesses de mise en scène — ça me passionnait de rencontrer Dalton Trumbo. Je n'écrivais pas de papier sur les films que nous sortions, mais je publiais des entretiens qui, quelquefois, précédaient les critiques proprement dites.

Je crois que les gens faisaient confiance à notre goût, et savaient que nous présentions les films honnêtement: nous ne criions pas au chef-d'oeuvre si nous ne le pensions pas, mais nous nous attachions à mettre en valeur un aspect qui nous paraissait important. Nous ne cherchions pas trop à vendre notre salade!

La critique

Pourrais-tu définir aujourd'hui ce qu'était ta démarche en tant que critique?

Sur certains points, elle a un peu changé... Je ne me suis jamais considéré vraiment comme un critique: d'abord, je ne parlais que des choses que j'aimais; ensuite, ce qui m'intéressait le plus, c'était le domaine de l'interview. J'aimais faire le portrait des gens, avoir des contacts avec les cinéastes, les scénaristes.

J'ai écrit dans **Cinéma 59, 60, 61** ... puis petit à petit dans beaucoup de revues: **Positif**, **Les cahiers du cinéma**, **Présence du cinéma**... Contrairement à d'autres, je n'ai jamais changé de style ni d'idées en fonction de la revue dans laquelle j'écrivais. On savait que j'avais du goût pour certains auteurs, et c'est ainsi que j'arrivais à placer des articles sur eux dans des revues et des journaux comme **Les lettres françaises** ou **Combat**. Je ne me suis jamais considéré comme un théoricien; j'essayais d'avoir une approche pragmatique des faits et des choses, de replacer un

film dans son contexte historique, politique et social; un de mes critiques préférés, c'était Roger Tailleur... C'est ainsi que je me suis intéressé par exemple à la liste noire aux Etats-Unis, et petit à petit, en faisant mon éducation de spectateur, je découvrais la politique.

C'est pourquoi je ne suis pas très d'accord avec certaines analyses qui condamnent le cinéma-spectacle comme foncièrement aliénant. Moi, par exemple, les westerns de Delmer Daves m'ont incité à m'informer sur le génocide des Indiens; de même les films des auteurs de la liste noire cernent très clairement les contradictions qui surgissent entre la volonté d'expression du cinéaste et un système politique, et j'y ai découvert, en même temps que dans le cinéma muet soviétique, deux approches complémentaires d'un langage politique.

Tu avais fondé un ciné-club aussi?

Oui, avec des amis comme Bernard Martinand, maintenant programmateur à **La Clef**, et Yves Martin, remarquable poète, nous avons fondé **Le nickelodéon**: je me souviens que nous étions cinq à voir systématiquement tous les films. On s'intéressait beaucoup au cinéma américain, mais pas exclusivement. Ce qui est irritant, c'est que les gens ont tendance à vous étiqueter: parce que j'avais réalisé beaucoup d'entretiens avec des cinéastes américains — peut-être une cinquantaine — et que j'avais publié avec Coursodon **Trente ans de cinéma américain**, on m'a parfois collé une étiquette sur le dos. A la sortie de **L'horloger de Saint-Paul** par exemple, Raymond Barkan m'a dit: "Ah, mais je pensais que vous n'aimiez que le cinéma américain, je ne pensais pas que vous pouviez aimer aussi Renoir", or moi, j'avais vu dix fois **La règle du jeu**, et je connaissais par coeur **Une partie de campagne** et **La marseillaise!**

Ton activité professionnelle t'a associé aux débuts de la Nouvelle Vague, pourtant, dès ce moment, tu as paru t'orienter vers un type de cinéma très différent?

Oui, et je me souviens qu'aux **Cahiers du cinéma** j'avais commencé à avoir des discussions, parce que je trouvais que leur approche n'était pas assez politique; j'avais écrit, dans **Cinéma**... je me rappelle, que **Le petit soldat** était un film fasciste; aux **Cahiers**, dans les cotations du "conseil des dix", je mettais des points noirs à Rossellini, cinéaste que je trouvais à l'époque — et que je trouve encore — suspect. C'est pourquoi sans doute je me suis trouvé plus à l'aise à **Positif**.

Peut-être étais-je un peu naïf, un peu simpliste dans mes prises de position, mais je ne les renie pas tellement aujourd'hui; c'est vrai que je trouvais un peu étroite la façon dont la Nouvelle Vague abordait certains sujets. Toutefois, quand on parle de la Nouvelle Vague, il faut s'entendre — parle-t-on de celle des critiques ou de celle des réalisateurs? Par exemple, j'avais été très ému par **Hiroshima mon amour**, par **La tête contre les murs**... mais Franju, est-ce la Nouvelle Vague? Ce qui me touchait, en tout cas, c'est une forme de cinéma populaire, et je me rappelle qu'on me blaguait un peu là-dessus aux **Cahiers**. J'adorais le cinéma historique, les films de cape et d'épée: Dumas, Zévaco, je trouve ça formidable... Je me battais dans les revues là-dessus, et l'on m'avait classé comme l'apôtre du "cinéma-bis". Je trouvais dans ces films des beautés extraordinaires, pas seulement d'ordre esthétique, mais aussi

populaires — dans les films de Fredda et de Cottafavi par exemple.

Cela dit, je connaissais aussi très bien Dreyer, mais il faisait partie pour moi de ces auteurs dont on n'ose pas dire que leurs films vous ennuiement mortellement: allez dire que **Ordet**, vous trouvez ça emmerdant! J'aimais aussi, dans le cinéma soviétique, les comédies de Boris Barnet, qui contiennent des descriptions étonnantes de la vie quotidienne — on ne les trouve pourtant pas mentionnées dans les livres d'histoire. En tant que critique, j'ai toujours eu un goût pour les gens dont personne ne parlait; de même comme attaché de presse. Je ne sais pas si c'est un côté don quichottesque qui me poussait à me battre contre des moulins à vent, ou le goût du paradoxe, mais je sais que ma liste des dix meilleurs films de l'année était toujours jugée excentrique et démente; des lecteurs se plaignaient que je "parle tout le temps politique". Ceci dit, je rends hommage à l'honnêteté et à l'intégrité d'Eric Rohmer, qui a été aux **Cahiers** un rédacteur en chef rigoureux et formidable. En dépit de positions politiques que l'on connaît et que l'on peut ne pas partager, c'était quelqu'un de très droit. C'est rare finalement, dans un milieu où beaucoup de gens se comportent d'une manière détestable, même quand ils se disent de gauche.

Quel bilan établis-tu de ta pratique critique? Penses-tu que tes films sont dans la lignée, dans la logique de l'échelle de valeurs que tu défendais alors?

Je n'ai pas grand-chose à renier dans l'ensemble: je ne suis pas mécontent des entretiens que j'ai réalisés. Peut-être mitigerai-je aujourd'hui certaines de mes haines ou certains de mes enthousiasmes, mais je ne rayerais rien. Quant à savoir si mes films sont dans la ligne de mon échelle de valeurs quand j'étais critique, je ne me suis jamais posé la question. Je crois que si je les avais vus alors, je ne les aurais pas trop détestés!

Comment as-tu décidé de te lancer dans la réalisation?

Je n'ai pas voulu continuer le métier de réalisateur après avoir tourné les deux sketches dont nous avons parlé car je sentais que je n'étais pas prêt. Je n'ai vraiment décidé d'abandonner mon travail d'attaché de presse que lorsque j'ai trouvé un sujet; je voulais avoir un sujet que j'aimais vraiment, je ne voulais faire ni un film de commande ni un exercice de style imposé: je voulais réaliser un film qui me concerne. J'ai d'abord voulu faire **Bony et Lafont** sur la Gestapo française, mais ça n'a pas marché car quelqu'un d'autre voulait traiter le sujet; en outre, je voulais prendre Aurenche et Bost comme scénaristes, et la production n'a pas voulu déboursier la petite somme nécessaire.

*Ce fut donc **L'horloger de Saint-Paul**?*

L'horloger de Saint-Paul

J'aime Simenon. Pas seulement pour sa façon de restituer l'atmosphère des milieux qu'il décrit, mais aussi pour son écriture, qui est très belle. J'aime aussi sa manière de situer l'arrière-plan social, les métiers des gens, leur vie de famille, même s'il est vrai qu'il est parfois un peu étroit, et aussi un peu mysogyne. Ce qui m'avait emballé dans **L'horloger d'Everton**, et avait déclenché en moi une profon-

de réaction émotionnelle, c'est la phrase qui racontait comment le héros apprenait au petit matin, tandis qu'on l'emmenait, que son fils avait tué un homme. J'avais aussi été ému par la fin: ces étranges rapports entre le père et son fils. Ce paradoxe m'a bouleversé, et m'a incité à réfléchir sur le cheminement de cet homme. C'est ainsi que petit à petit j'ai eu envie d'adapter le roman de Simenon. Mais j'ai balayé des chapitres entiers du livre, pour ne conserver que ces petites choses géniales dont Simenon a le secret. Oui, j'ai éliminé des éléments qui ne m'intéressaient pas, comme le personnage de la femme de l'horloger, qui l'a quitté: je trouve qu'il y a toujours dans les personnages de femmes, chez Simenon, un côté sous-vêtements âcres et odeur d'aisselles assez sordide; son attitude envers les femmes est vraiment très trouble. Par contre, dans les scènes que j'ai écrites, j'ai essayé de regarder du côté de Simenon, en me demandant si ce que j'écrivais lui plairait ou non. C'est de cette façon que les choses se sont peu à peu imposées, ainsi la création de nouveaux personnages comme celui du policier.

J'ai eu tout de suite l'idée de prendre Noiret pour le rôle du père afin de donner à son personnage un aspect moins conventionnel que chez Simenon, où il était noir, sec et triste; je trouvais plus beau de choisir quelqu'un comme Noiret pour camper ce personnage d'homme seul affrontant un drame qu'à priori on ne lui aurait jamais imaginé.

J'ai eu recours à Aurenche et Bost, et tous les éléments se sont mis à nourrir le schéma que j'avais conçu initialement. Ce n'est pas seulement le point de départ du livre que j'ai conservé, mais des tas de petites choses disséminées à l'intérieur; j'ai ajouté, outre des personnages, de nombreux éléments que je tenais à mettre, sur la France de l'époque, et aussi sur la ville de Lyon, où je suis né.

*Ce qui m'a frappé dans **L'horloger de Saint-Paul**, entre autres éléments, c'est le couple père-fils, qui évoque d'ailleurs un peu le couple mère-fils dans **Le juge et l'assassin**, bien que dans ce dernier film ça soit plus satirique...*

Ah, mais c'est très différent: dans **Le juge**, la mère est complètement possessive, alors que dans **L'horloger** on peut penser au contraire que le père n'a jamais eu ce défaut. Je trouve que ces deux "couples" sont antithétiques.

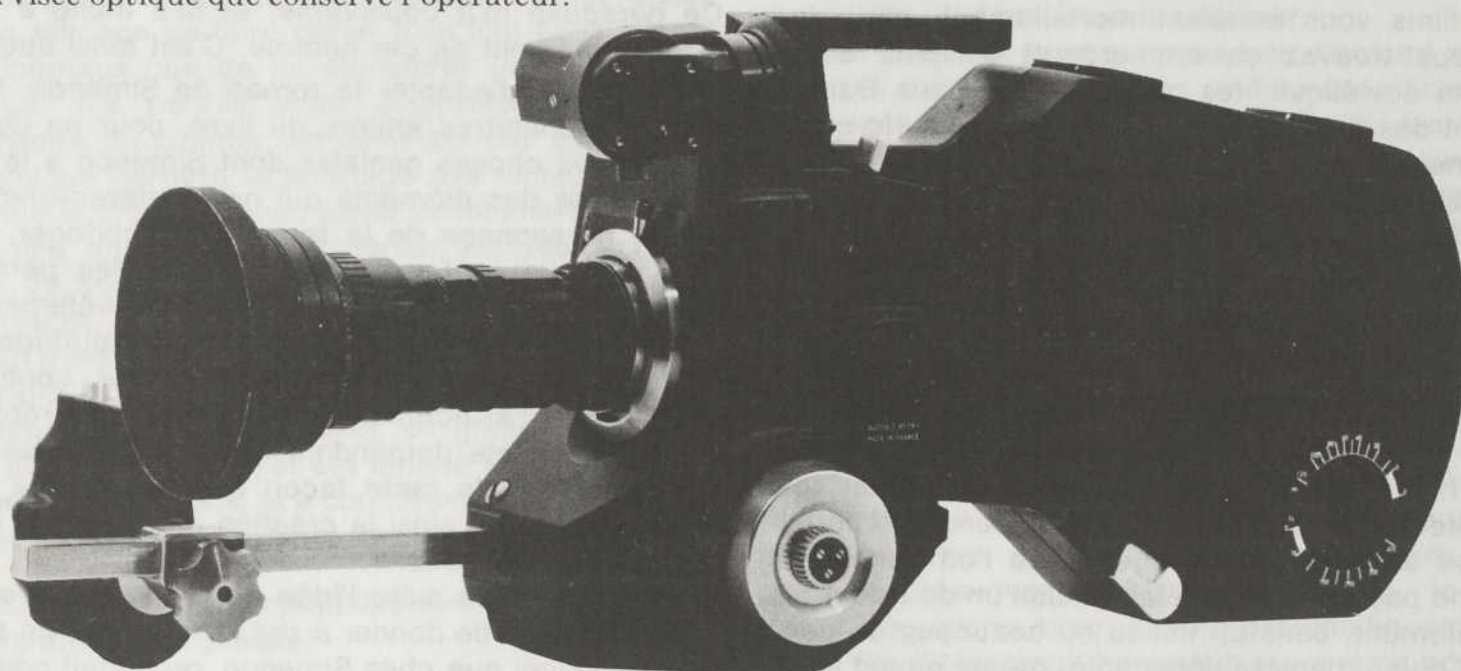
Sans doute, mais ce que je voulais souligner, c'est qu'au cinéma, les rapports parents-enfants sont souvent très conventionnels, ou alors inexistants, tandis que dans ces films...

J'ai voulu éviter de reproduire des archétypes conventionnels du genre: "Ah, évidemment, ce père, avec l'éducation qu'il a donnée à son fils, ce n'est pas étonnant ce qui lui arrive", etc. Dans **L'horloger**, les choses sont plus complexes. Je voulais éviter que l'on puisse réduire le film à un conflit de générations. En aucun cas ce n'est pour moi un conflit de générations qui fonde l'argument du film, c'aurait pu être aussi bien le problème d'une femme par rapport à son mari. Je voulais éviter une attitude "cayatisante", le film à thèse; en même temps, je voulais que quelque chose reste un peu secret dans ce film, que tout ne soit pas dit, ou ne soit pas complètement formulé de sorte que les spectateurs aient à se poser des questions. J'avais en effet étudié un grand nombre de cas semblables à Lyon, et j'avais remarqué que dans toutes ces affaires subsistait toujours un côté opaque qu'il était difficile de pénétrer.

AÄTON 7

CAMERA FILM PORTATIVE

Pour la première fois une caméra film portable a été étudiée pour permettre l'incorporation d'un système de contrôle vidéo d'appoint sur réception TV standard sans altération ni pour l'image sur film (pas de séparateur avant le plan image) ni pour la visée optique que conserve l'opérateur.



Généralités

Faible niveau de bruit: 30 JB \pm 1 mesuré à 1 mètre du plan film; γ = 500 ms courbe "A"

Excellente stabilité du plan film par rapport à l'objectif grâce à un très long couloir plan

Fixité égale ou supérieure au 1/1000 des dimensions de l'image

Visée réflex par miroir tournant: arrêt automatique en position de visée

Monture optique à baionnette et verrouillage avec adaptateurs pour objectifs en montures Cameflex, Ariflex, etc.

Poids 5,5 kg, sans optique ni film

Encombrement: 370 X 230 X 150 mm

Température de fonctionnement: -20° C + 50° C

Moteur Quartz

12 V, 1,3 A à 25° C; moteur sans collecteur 24 et 25 images/seconde

Quartz haute stabilité 5 MHz; précision \pm 15 ppm dans la gamme de température -20° + 50° C

Arrêt automatique en position de visée

Alarme d'hors phase par scintillement dans le viseur (vitesse 3 images/seconde)

Electronique interchangeable.

Batteries

Batterie enfichable sur la caméra: 10 accus cadmium nickel 1,2 Volts, 1,2 Ah; poids 600 g. dimensions 172 + 75 + 26 mm. Connecteur sortie XLR 4.11 C Cannon

Batteries externes: toutes batteries 12 V, par l'intermédiaire du câble 54 LL, connecteur Cannon XLR 4.12 C - 4.11 C.

Magasin

120 mètres coaxial. Reçoit du côté débiteur les pellicules sur noyaux de diamètre 50 mm; émulsion intérieure 1 ou 2 perforations.

Accepte le Super 16 sans modification.

Compteur de métrage pour film sur noyaux, gradué en mètres et en feet; visible de l'arrière caméra sur l'épaule.

En cas de besoin du côté débiteur, on peut mettre des bobines métalliques de 30 et 60 mètres.

Verrous libérant complètement les noyaux de 50 mm pour faciliter le déchargement.

Entraînement de la bobine réceptrice par courroie positive et friction sur l'axe récepteur.

Loupe de visée

Très lumineuse: ouverture F 1/4, pupille oculaire de \varnothing 5,5 mm; grossissement 10 +.

L'oculaire est placé dans le plan nodal des objectifs courants; champ de visée supérieur de 20% au cadre 16 mm. Elle autorise un prélèvement de lumière pour la visée vidéo, qui ne nuit pas à la visée optique.

Aäton 31 A7

Tête vidéo à incorporer à la caméra Aäton 7

Tube vidicon 18 mm (2/3") à cible silicium RCA 4833 ou équivalent

Bobines de balayage en circuit imprimé

Préamplificateur courant de bruit Ib = 0,6 nA eff.

courant de signal pour E. blanc = 10 lux Ic = 330 nA

Alimentation haute tension 400 V régulée

Résolution: le préamplificateur vidéo bouclé en courant ayant une bande passante de 10 MHz ne dispose d'aucun réglage. Une préaccentuation fixe de 0,5 μ s est placée dans l'unité de contrôle. La résolution totale dépend du tube vidicon utilisé: en moyenne 30 traits/mm à 10% de modulation.

 **Kingsway Film Equipment Ltd.**

821 Kipling Avenue, Toronto, Ontario M8Z 5G8. Phone: 416-233-1101.
Warehouses in Toronto and Vancouver. Service across the country.

Il est souvent difficile de déceler l'exacte raison des choses et c'est l'impression que j'ai voulu communiquer aux spectateurs. "Quand on étouffe, on a envie de casser des fenêtres" dit Jacques Denis dans **L'horloger de Saint-Paul**; c'est une phrase qui avait été prononcée par un délégué CFDT lors d'un procès à Lyon.



Bertrand Tavernier

Mais ces deux générations qui apparaissent dans le film ont tout de même des conceptions du monde différentes, voire antagonistes. Faisons-nous l'avocat du diable: ne pourrait-on reprocher à ton film de reposer malgré tout davantage sur un conflit de générations que sur une lutte de classes?

C'est possible, mais pour moi, plus qu'un conflit de générations ou une lutte de classes, le film exprime un problème d'éducation morale. A travers lui, je voulais prendre le contrepied de deux clichés. Premier cliché: la morale qui veut que dans tout un cinéma français, ce soit les vieux qui fassent la leçon aux jeunes, genre Gabin assurant à un jeune: "Ouais! t'es révolutionnaire à vingt ans, mais tu veras, plus tard tu changeras d'avis". Second cliché: l'héroïsme: j'ai voulu montrer une forme d'héroïsme quotidien, l'héroïsme de quelqu'un qui, sans slogan, sans drapeau, suit un cheminement à lui tout seul, un tout petit cheminement qui va du simple fait de brûler un feu rouge au croisement au fait de déclarer en plein tribunal qu'il est solidaire de son fils qui a tué un homme. Je voulais raconter cette histoire, qui me paraît être une invitation à la tolérance, une invitation à mieux regarder autour de soi — premières vertus de tout acte révolutionnaire. Je ne sais pas jusqu'où cela peut mener, mais je suis convaincu que c'est positif. Je tenais absolument à ce que la démarche reste modeste, réelle, précise, exemplaire. Il faut croire que cette démarche du héros principal était très forte, puisqu'elle a été rejetée par un grand nombre de spectateurs: Philippe Noiret et moi-même avons reçu des coups de téléphone anonymes qui nous injuriaient.

Il se peut cependant que l'aspect des relations entre le père et le fils caché quelque peu la dimension que j'ai voulu donner au problème. C'est un risque que l'on court toujours quand on tourne un film: n'être compris qu'en partie. Ainsi, certains n'ont vu de **L'horloger** que la face "lyonnaise"... Je crois que lorsqu'on tourne un film il faut être à la fois très orgueilleux — parce qu'on va toucher beau-

coup de monde — et très modeste — car 15% seulement du film sera sans doute pleinement compris par l'ensemble des spectateurs.

Aurenche me confiait que Cocteau lui avait dit après **Le diable au corps** que "tout succès repose sur un malentendu". Il ne faut pas s'attendre à ce que tout le sens d'un film soit pleinement compris par tout le monde. Je ne crois pas qu'il existe de films qui ont été reçus à 100% comme leur metteur en scène le souhaitait. En tout cas, **L'horloger** est un film qui a touché les gens, comme en témoignent les réactions sous forme de lettres, de débats, etc.

Il faut tenir compte aussi du fait que les gens ne savent pas toujours très bien parler d'un film, qu'ils sont souvent limités à une forme de compte-rendu immédiat et superficiel. Dans **Des enfants gâtés**, il devait y avoir une scène au cours de laquelle Piccoli qui est metteur en scène dans le film, aurait été confronté à des gens qui parlaient d'un film d'une façon insensée, mais je l'ai supprimée car cela aurait trop ressemblé à un plaidoyer pro domo. En fin de compte, j'accepte qu'une partie des spectateurs ne prenne pas le film tel qu'il a été conçu, et j'estime que cela ne prouve rien ni pour ni contre le film.

La direction d'acteurs

Comment conçois-tu la direction d'acteurs?

J'essaie de créer sur le plateau un climat de liberté totale, en me refusant à toute forme de censure; je m'efforce de faire en sorte que les acteurs s'expriment totalement, qu'ils se sentent très à l'aise. En général, on rigole beaucoup pendant le tournage, même pour les scènes dramatiques. Il s'agit que le comédien puisse me donner tout ce qu'il a envie de me donner. Je me réserve en dernière instance le droit de conserver seulement ce qui me convient.

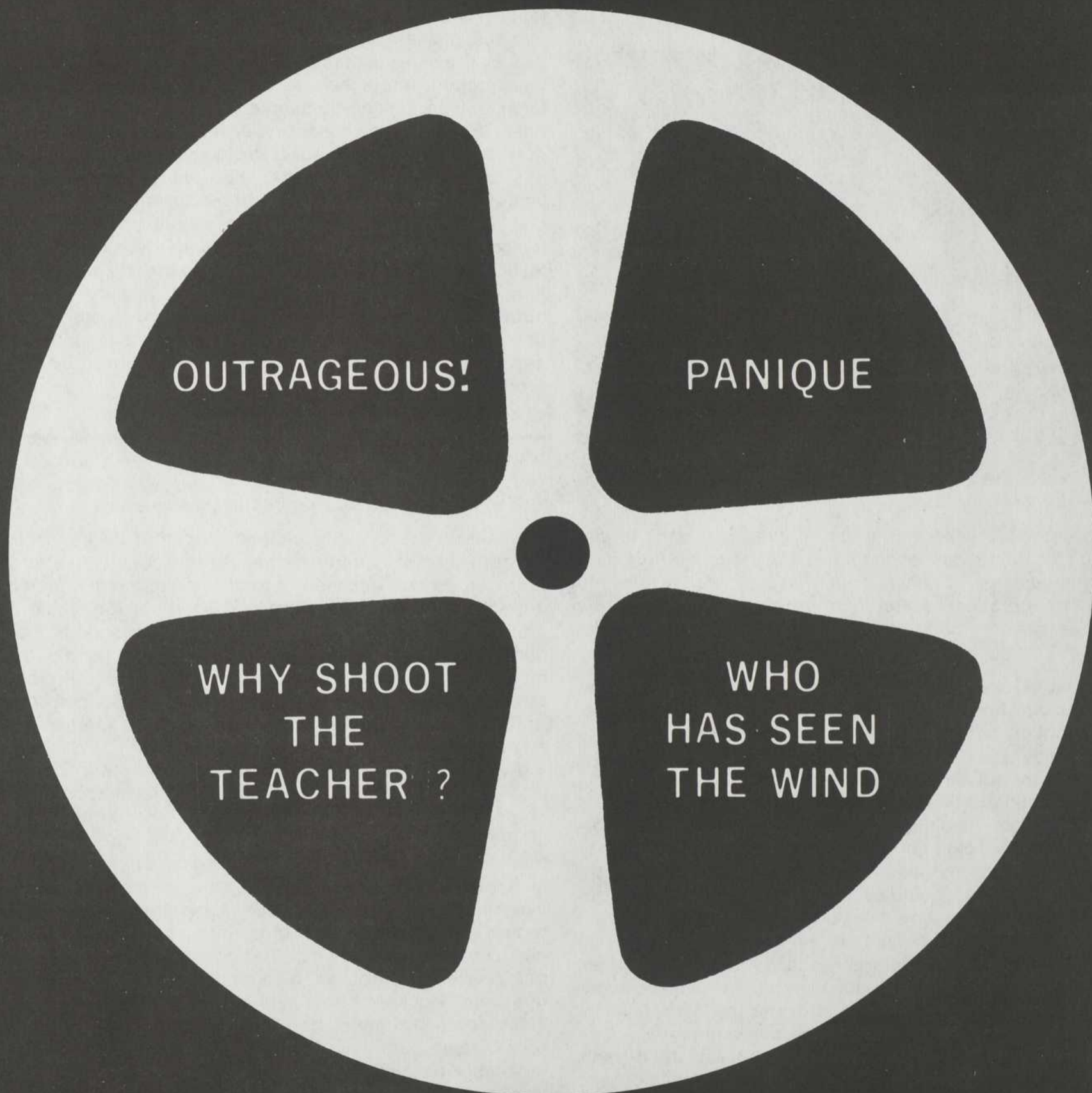
Renoir procédait de cette façon: il voulait mettre les gens en confiance.

Avant le tournage, les acteurs et moi nous réunissons pour lire les dialogues, à l'italienne, sans intonation. Chacun fait toutes les suggestions qui lui viennent à l'esprit à la lecture. On se revoit ensuite deux ou trois fois, éventuellement on relit certains passages, on ne va pas jusqu'à répéter mais déjà s'esquissent les personnages. J'utilise beaucoup ce que j'appelle la méthode indirecte, c'est-à-dire que je parle avec mes acteurs d'un tas de choses qui n'ont pas forcément de rapport avec le scénario, mais qui peuvent contribuer à donner des idées. C'est ainsi que Jean Rochefort m'a confié qu'il avait compris le personnage du policier dans **L'horloger** après que nous avons passé toute une soirée à discuter d'Audiberti. Je serais incapable de dicter à un acteur ce qu'il doit faire, et je ne crois pas à la fécondité de cette méthode.

Tu ne leur mimes pas ce que tu attends d'eux?

Quelquefois, si. Des gens ont été frappés, paraît-il, par certaines mimiques de Noiret dans **L'horloger** qui viendraient de moi... mais je n'aime pas trop ça. C'est Lang qui disait qu'il ne tenait pas à voir une dizaine de petits Lang sur l'écran! Ce que j'essaie de faire, c'est épouser les mouvements des comédiens afin qu'à aucun moment ils ne se sentent brimés par la technique: c'est à moi de me débrouiller. J'ai un chef opérateur qui fait le cadre en même temps et qui peut suivre les acteurs sans se préoccuper des marques.

Films canadiens



PRODUITS AVEC L'AIDE DE
**La Société de Développement
de l'Industrie Cinématographique Canadienne**

MONTREAL
800 place victoria, suite 2220
(514) 283-6363

TORONTO
111 avenue road, suite 602
(416) 966-6436

J'éprouve une grande jouissance physique à voir jouer des comédiens, c'est pour moi une grande passion, à tel point qu'il m'est arrivé, par exemple dans **Le juge et l'assassin**, de demander aux comédiens de rejouer une scène alors que ce n'était pas vraiment nécessaire.

Je fais des répétitions, mais avec Noiret, par exemple, c'est simplement une base de travail. C'est quelqu'un à qui il n'est pas besoin d'expliquer dix mille choses (alors que certains ont besoin qu'on leur psychanalyse leur personnage). Avec Noiret, nous avons souvent une sorte de langage codé: il suffit que je lui dise deux ou trois choses, pas nécessairement sur le film, mais à propos d'un autre dans un autre film, et ça y est.

Possèdes-tu le style de tes films dans ta tête avant de les tourner? Quand tu les vois, t'arrive-t-il d'être surpris? Comment te poses-tu le problème des mécanismes de représentation? Les mouvements de caméra, par exemple, sont-ils prévus dès le stade du découpage?

Il arrive que le style initialement prévu se modifie en cours de tournage, ou pendant le repérage. En règle générale, mes scénarios ne comportent presque pas d'indications techniques. A quelques exceptions près, la technique je la trouve quand je vois les décors, et quand je vois les acteurs évoluer à l'intérieur de ces décors; c'est alors que me viennent les idées. Il y a certains moments où j'ai l'impression que pour des raisons d'émotion esthétique, j'ai besoin d'avoir telle ou telle figure de style: je vois un travelling avant très rapide, ou au contraire un plan fixe très long; quelquefois aussi il arrive que telle scène me fasse penser à ce que sera celle qui la précèdera ou la suivra. Les conditions de tournage, en extérieurs surtout, font souvent que l'on modifie les choses; une modification peut aussi intervenir à la suite d'un jeu inattendu de la part d'un comédien. Je crois que le propre d'un metteur en scène est d'être en permanence ouvert à tout ce qui se présente pour en tirer le meilleur parti... Disons cependant qu'en gros, j'ai le plus souvent l'idée du film dans la tête avant le tournage, je sais ce que je veux exprimer. Pour **L'horloger**, par exemple, j'avais posé pour principe de base que le film devait épouser le rythme de Noiret, que c'était son rythme qui devait fonder la démarche du film. Les mouvements d'appareils, la dramatisation visuelle, tout devait être axé sur lui. Il ne fallait qu'en aucun cas la technique vienne "accélérer" arbitrairement son personnage — ce qui impliquait le refus des effets de montage... Il arrive quelquefois que l'on soit un peu déçu: j'ai été déçu par les premiers rushes de **L'horloger**. Il arrive que l'on aimerait retourner certaines choses. Ce qu'il faut pourtant, c'est penser le film de manière synthétique. Il ne faut pas envisager une scène ou un plan seuls mais par rapport à d'autres, je m'efforce toujours à ça; ce principe de base amène ensuite à utiliser d'une certaine manière la caméra (à la main ou non), le son (en direct ou non), les couleurs... Ceci posé, il faut cependant accepter d'être contredit par la réalité filmique, accepter de changer certaines choses pour une raison d'interprétation, de décor, de climat: il faut être ouvert aux apports extérieurs.

Réalité nationale et tradition des genres

Du point de vue des mécanismes de la représentation, quelles leçons as-tu retirées du cinéma américain?

Du cinéma américain, j'ai appris un certain type de rapport à la réalité... Je voudrais dire à ce sujet qu'étiqueter "hollywoodien" le cinéma américain, c'est souvent gommer son aspect national spécifique: il y a des différences spécifiques dans le cinéma américain, qui tiennent à l'enracinement géographique de certains cinéastes, dont certains sont typiquement de l'est, ou de l'ouest, ou de Boston. Personnellement, dans les films américains réussis, je ne vois pas seulement l'aspect hollywoodien, mais l'aspect enracinement local. Même quand la réalité décrite n'est pas vraiment la réalité, je distingue cet enracinement géographique, je distingue toute une mythologie sociale et politique bien précise. Spécificité que je ne retrouve pas, par contre, chez ceux qui essaient d'imiter ce cinéma-là pour l'adapter aux concepts européens. Alors je ne trouve plus que du vide.

Ce que j'ai essayé de conserver du cinéma américain, c'est une façon de s'enraciner dans la réalité locale qui fait, comme je le disais, que l'on peut à coup sûr déterminer les films qui viennent du Sud, ou de la Californie, ou du New-Jersey, y compris dans la démarche du récit.

Ce que j'ai essayé de retenir aussi, c'est le rapport que les films entretiennent avec certains genres; c'est pourquoi j'essaie de faire en sorte que mes films soient à la fois très enracinés dans une réalité sociale, et très enracinés dans un genre de cinéma populaire, un genre qui ait derrière lui toute une tradition. C'est pourquoi **L'horloger**, mis à part le pré-générique, commence par une scène typique d'une certaine sorte de cinéma français: j'ai tenté de renouer avec Jacques Becker, par exemple. J'aime les cinéastes qui, d'une certaine manière, apprivoisent le public en s'appuyant sur des schémas qui lui sont connus, familiers, puis utilisent les ressorts de la dramatisation propres à un genre donné — outre Becker, citons Renoir, et toute une série de films d'Ophüls.

Il s'agit donc d'apprivoiser le spectateur pour l'amener petit à petit vers un endroit qui ne lui est pas coutumier. J'essaie de tenir compte de ce que le spectateur possède, sinon comme culture cinématographique, du moins comme images et de m'en servir pour à la fois tirer le maximum de la signification condensée par ces images, et m'en écarter un peu. Je veux être lié à la fois à une tradition cinématographique nationale et à la vie réelle.

Peux-tu parler des rapports qui s'instaurent avec les personnages que tu crées?

On essaie d'aimer les personnages que l'on crée, mais il y a des jours où ils vous énervent! Je crois que ce sont des rapports très personnels qui s'établissent entre un créateur et ses personnages; ce qu'il faut, c'est éviter que ces rapports en viennent à oblitérer ce que tu veux dire, qui doit conserver une unité synthétique. Le contenu, il faut parfois arriver à le dévier, en le faisant passer par une voie inattendue, à travers un autre personnage, un autre épisode. Il faut savoir ne pas être théorique tout en gardant un esprit synthétique.

Il s'agit de donner aux personnages une densité humaine et psychologique...

Sans donner pour autant dans le psychologisme. Je me suis fait attaquer une fois ou deux sous prétexte que je ferais du cinéma psychologique. Il y a pourtant une différence entre le psychologisme et l'intérêt que l'on porte à des personnages. Dans la vie, les gens m'intéressent énormément.

bertrand tavernier

ment, et je ne vois pas pourquoi ça ne serait pas intéressant dans un film... J'essaie d'expliquer aussi les personnages par leur conditionnement, leur environnement; je tiens beaucoup à ce que ce qui n'est pas montré ait néanmoins une grande importance. Dans tous mes films, ce qui n'est pas dit ou pas montré est aussi important que ce qui est montré! Il y a des faits que je ne veux pas expliquer — ainsi le suicide de Brialy dans **Le juge et l'assassin**. Il y a des choses que je ne veux pas aborder de manière psychologique; je les aborde d'une manière émotionnelle, certes, mais pas psychologique. Je porte une grande admiration à mes personnages, mais pas à la façon dont on explique par exemple, les héros de Corneille — par le culte de l'honneur, et des notions périmées comme ça. Renoir sait camper ses personnages d'une manière merveilleuse... J'ai été très content qu'un critique américain m'ait dit de Galabru dans **Le juge** que c'était, au fond, "une sorte de Boudu homicide"!

— *Ce qui te permet d'avoir cette attitude-là vis-à-vis de tes personnages, de ne pas trop les "psychologiser" par exemple, n'est-ce pas le fait que l'analyse porte aussi sur autre chose?*

Oui, les personnages sont tributaires de ce qui les entoure; j'essaie de montrer ce qui donne du poids à leur pensée, et d'éviter qu'ils soient sèchement didactiques par rapport à une situation sociale ou politique.

A ce propos, j'aimerais souligner que je ne prétends nullement que ce soit la seule ou même la meilleure façon de procéder. Je ne veux pas ressembler à ces cinéastes qui posent ce qu'ils font en modèle pour tout le monde. Il y a des cinéastes qui font des choses que moi je suis incapable de faire, et qui me rendent fou de jalousie, par moments — et dans la critique, je pense qu'il faut se battre sur tous les fronts, aujourd'hui: pour le cinéma expérimental, pour le cinéma militant, pour le cinéma spectacle, pour toutes les formes de cinéma, il n'y a pas de raison d'en privilégier une; toutes les formes de cinéma ont à gagner les unes des autres, toutes ont des leçons à prendre des autres. Moi, en tout cas, j'ai appris des tas de trucs de Godard, de Marker, même à la limite, de Duras; le cinéma militant a des tas de choses à apprendre du cinéma du système et vice-versa... Je conçois très bien qu'on ne s'intéresse qu'à une forme de cinéma, mais je n'admets pas qu'on veuille l'imposer à tout le monde. Par exemple, dans les années 1968-70, certains ont commencé à prétendre qu'il ne fallait plus raconter d'histoire dans les films... Je ne comprends pas ceux qui décrètent: "A partir de tel moment, on ne peut plus faire du cinéma comme avant"! l'histoire du cinéma ne s'écrit pas comme cela: le cinéma progresse par petits sauts; il y a des gens qui apportent des éléments nouveaux parmi lesquels ensuite il faut trier, en prendre et en rejeter. Personnellement, en tout cas, je ne donne absolument pas mon expérience comme exemplaire, je ne prétends pas du tout que mes films sont mieux ou moins bien que **La Cecilia**, ou **L'olivier**, ou... Il y a des films qui m'ont impressionné, m'ont fait changer, et qui n'avaient eu que 800 spectateurs, et d'autres qui en avaient eu deux millions...

(Cette entrevue a été réalisée à Paris par Guy et Monique Hennebel et Michel Euvrard)

Le lecteur du Devoir est intéressé au cinéma

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

Réponses

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

TOTAL 100%

LE DEVOIR

Montréal

CINEPIX
VOUS SOUHAITE
UNE BONNE ANNÉE
CINÉMATOGRAPHIQUE
8275, rue Mayrand, Montréal H4P 2C8
(514) 342-2340

MGR ALBERT TESSIER



Tessier, avec sa Bolex, en Haute-Mauricie

UN PRÉCURSEUR DU CINÉMA DIRECT

(2)

Cette deuxième et dernière partie du dossier consacré à Mgr Albert Tessier est principalement constituée d'une longue entrevue que le cinéaste accordait à René Bouchard quelque temps avant sa mort. Ces propos viennent ainsi illustrer les commentaires de René Bouchard (parus dans le numéro précédent) sur cet étonnant pionnier du cinéma québécois que fut Mgr Albert Tessier.

“CULTIVER L'OBSERVATION ET L'ÉMERVEILLEMENT”

une entrevue de mgr tessier
par rené bouchard

*L'entrevue que nous avons eue avec Mgr Tessier s'est déroulée le 3 septembre 1971 à Tavibois. La mort a malheureusement empêché le réalisateur de revoir la transcription que nous en avons faite spécialement pour **Cinéma/Québec**. Des indications ont parfois été ajoutées entre crochets pour faciliter la compréhension du texte. R.B.*

Le goût de la photographie

“Il y a longtemps que je voyageais dans la Haute-Mauricie. Mon premier voyage remonte à l'année 1916, avant mon départ pour l'Europe. Cela a été mon premier contact. Au retour — je suis revenu en 1924 —, dès l'été 1925 je faisais une excursion jusqu'au coeur même de la Mauricie, à Manouan, avec le député Alphida Crête et l'architecte Ernest Denoncourt. Ernest Denoncourt avait, lui, un appareil de cinéma, un petit appareil Kodak 16mm.

Il faut dire que j'avais déjà le goût de la photographie. J'avais déjà photographié beaucoup. J'ai acheté mon premier appareil photographique en Belles-Lettres. J'avais reçu un cadeau de mon frère, un dollar. Avec un dollar, j'ai acheté une “boîte” Brownie et, à toutes les vacances, j'ai saisi, j'ai essayé de saisir, non des gens, très peu de gens, mais des paysages. J'ai fait des centaines de photographies. Je me demande comment je payais ça. Je faisais tout le traitement moi-même, j'avais des révélateurs, j'avais le laboratoire.

Par conséquent, en 1925, j'avais toute mon expérience passée, qui n'était pas extraordinaire, mais qui représentait tout de même beaucoup plus que ce qu'Ernest Denoncourt possédait. Bien rapidement, il m'a passé son appareil et c'est moi qui ai fini de filmer le reste de cette petite excursion.

J'ai commencé par montrer le film, aux Trois-Rivières même, aux amis de Denoncourt dans des petites soirées. Et ça, ça m'a amené à m'acheter un appareil et à photographier. A partir du moment par exemple où nous avons préparé les fêtes du troisième centenaire de Trois-Rivières, il y avait beaucoup de conférences que je donnais à l'extérieur parce qu'on faisait beaucoup de publicité dans les journaux et que les gens m'invitaient pour savoir ce que c'était en somme que la Mauricie. Alors c'est là que j'ai commencé vraiment à faire du film avec préoccupation de donner des conférences”.

Mes conférences filmées

“J'ai été invité à plusieurs endroits, d'abord dans des maisons d'éducation, des séminaires, ensuite par divers groupements, même des groupements sportifs. Ça s'est répandu assez vite. Je pense que j'étais le seul, à ce moment-là (vers 1932-1937), à pouvoir offrir un programme nouveau, surtout un programme différent de tout ce qu'on pouvait offrir, parce que presque toute la production était américaine. Prenez la photographie par exemple. Avant les photos TAVI (pseudonyme d'Albert Tessier et d'Avila Denoncourt), à chaque fois que

Tessier en 1915



quelqu'un voulait se procurer une photo un peu spéciale, une photo d'art, une photo choisie, il lui fallait écrire à des agences américaines qui lui envoyaient vingt-cinq, trente, quarante, cinquante photos de format 8x10 parmi lesquelles il en choisissait sept à huit. Ce qui veut dire que, dans ce temps-là, presque toutes les revues illustraient avec des scènes américaines. Déjà, ça détonnait, ce n'était pas nous autres...

J'ai donné, en moyenne par année, à peu près trois cents conférences filmées. Ça commence à faire un auditoire. Et à force de répéter et de répéter, ça finissait aussi par créer une mentalité et c'est cette mentalité que je voulais: éveiller l'attention des gens et les amener eux-mêmes, avec leurs yeux, à regarder, à photographier, puis à prendre la peine d'enregistrer les images... J'essayais par tous les moyens de corriger ce dont j'avais souffert: l'habitude de ne pas regarder, de ne pas comprendre. Comme le disait Félix-Antoine Savard, on marche sur dix pieds de belle poésie, mais avec des bottes de sept lieues. C'est dire qu'on n'a pas beaucoup le temps de sentir et de recueillir ensuite en nous la poésie sur laquelle on marche...

Comme je savais que je retournerais dans beaucoup d'endroits où j'étais déjà passé, j'avais la préoccupation de varier mes programmes pour éviter les répétitions, quoique ça ne me dérangeait pas. Aux **auditeurs-spectateurs** je leur disais: "L'an dernier, je vous ai montré ce film-là. Je vous le montre à nouveau pour que vous en compreniez davantage le sens". Si j'avais un groupe de religieuses, je choisissais un programme spécial. Ça dépendait de l'auditoire. Mais, habituellement, je présentais un film sur la nature, la forêt. Je disais que la forêt nous permet de retourner à l'époque primitive où il n'y avait que des arbres au pays. Ensuite, je leur montrais un film sur la paysannerie, parce que ce sont les habitants qui ont changé la forêt en terre humaine. Comme troisième film, j'essayais de leur présenter un film où il était question soit des Ecoles Ménagères, soit des foyers paysans. Et le dernier film, c'était généralement un film spirituel, **Cantique du soleil, Bénissez le Seigneur**, etc.

Des films pour faire connaître... pour glorifier... pour faire comprendre...

"Il y a la première catégorie: films assez simplistes sur la Mauricie ou sur certains lacs de la Mauricie, par exemple **Le Lac Clair**. Je suis allé deux ou trois fois dans cette région. J'ai fait un film parce que j'avais photographié plusieurs sites. Je trouvais que ça en valait vraiment la peine, mais c'était beaucoup plus un petit documentaire où je donnais simplement des renseignements pour faire connaître une région...

La période du régionalisme étant terminée, — parce que je me suis bien gardé de continuer à vanter la Mauricie —, j'ai commencé à développer des thèmes beaucoup plus larges. Mes intérêts, mes objectifs différaient. Devenu propagandiste des valeurs familiales, j'ai associé instinctivement celles-ci aux valeurs paysannes. C'est pourquoi j'ai eu tant la préoccupation de révéler la vie des habitants, des foyers, des travaux extérieurs et intérieurs, que tout autre chose même. J'ai peut-être eu tort à ce moment-là, parce que nous commencions une propagande où ce n'était pas tant le rural que le familial qui devait dominer... Une des séries de films que j'ai fait avec le plus de plaisir et que j'ai montré avec le plus de plaisir, ça été mes films sur la paysannerie. Actuellement, je crois qu'**Hommage à la paysannerie** est réduit à deux bobines, mais au début il en comptait quatre. J'avais 1,600 pieds sur la paysannerie et je peux dire, un peu comme Mistral mais pour d'autres raisons, que je souffrais de voir les habitants traités "d'épais", puis traités d'ignorants, de voir cet espèce de dédain des citadins qui, d'ailleurs, auraient trouvé des habitants au premier ou au second degré de leur généalogie. Mes films ne se voulaient pas polémiques, mais enfin c'était une défense de la paysannerie. Après ça, il y a eu plusieurs films familiaux comme **Femme forte, Artisanat familial**, etc., où j'avais photographié des scènes de campagne, ou des scènes familiales, ça dépendait des cas, pour glorifier les travaux manuels et la paysannerie...

Il y a ce que je pourrais appeler les films à thème spirituel, **Gloire à l'eau, Cantique de la création, Bénissez le Seigneur, Cantique du soleil**. Au moins une demi-douzaine. Quand j'ai commencé ces films, j'ai essayé d'aller plus loin que le documentaire. Cela devenait beaucoup plus apostolique. Des films comme **Pour aimer ton pays, Cantique de la création**, ce sont quasiment des

Pour une politique national

"Des films bien choisis, commentés par un conférencier ou au moyen du cinéma parlant, pourraient circuler continuellement à travers la province, dans les écoles, les salles publiques, etc... Ils serviraient à la fois de leçon d'art, de géographie, d'histoire; ils prêcheraient d'eux-mêmes le respect de la vie à tous ses degrés, car l'affection est la meilleure voie pour amener les gens à respecter les fleurs, les arbres, les oiseaux; à protéger la forêt, le gibier, etc... Après quelques années de ce régime d'éducation populaire, il semble que nous aurions les yeux et l'âme ouverts, que nous connaîtrions plus notre patrie et que nous en aimerions d'amour véritable même le visage matériel".

Albert Tessier,
L'Action Nationale,
mai 1937, p. 266

**Regarder autour de soi
pour comprendre son milieu**

"L'idée-force de tous les films de l'abbé Albert Tessier est de créer une sorte d'exaltation, d'enthousiasme devant la création et devant les travaux des hommes, et comme prolongement de cette ferveur, de cet enthousiasme, l'exaltation du travail humain, qui constitue la participation nécessaire que l'homme doit apporter à la vie du monde..."

... La valeur éducative de ces films tient essentiellement au fait qu'ils sont composés d'images prises dans la vie ordinaire. Ils n'ont absolument rien d'artificiel ni d'arrangé. Après la conférence basée sur ces films, les auditeurs qui veulent se servir de leurs yeux continuent à trouver partout autour d'eux des leçons du film..."

Son mois le plus occupé fut celui de novembre dernier alors qu'il a visité six écoles, parcouru 2,400 milles en auto et prononcé 35 conférences.

Du mois de juin au mois de septembre il a atteint au-delà de 6,000 éducateurs et éducatrices.

Ce mouvement a dépassé maintenant les bornes de notre région et dans plusieurs autres milieux des prêtres ont marché et marchent sur les traces de l'abbé Tessier, travaillant au moyen de cinéma et des causeries à faire mieux connaître le milieu canadien. Ce sont l'abbé Maurice Proulx, de Ste-Anne de la Pocatière, l'abbé Imbeau, de Chicoutimi, l'abbé Philippe Cyr, curé de Cabano, l'abbé Georges Côté, de St-Charles de Bellechasse, l'abbé Rousseau, de St-Jean (Québec) et quelques autres".

Le Nouvelliste,
Trois-Rivières,
12 septembre 1940

thèses. Habituellement, je terminais mes causeries par un de ces films-là. Ce qui me permettait de terminer sur une note plus spirituelle, sur une forme de découverte de Dieu dans la nature, en rappelant par exemple que **Bénissez le Seigneur**, ça veut dire parler bellement du Seigneur. Quand, dans le psaume, on dit: "Soleil, bénissez le Seigneur", ça veut dire: "Soleil, révèle-nous, fait-nous penser, fait-nous découvrir le Seigneur, parle-nous bellement du Seigneur". C'est ce que j'essayais de faire avec mes films et des images de chez nous... J'ai essayé de faire comprendre le message de la nature, le message historique. Aux **auditeurs-spectateurs**, je leur disais par exemple: "Vous arrivez devant un champ cultivé, un beau champ qui s'étale à perte de vue, vous pouvez apprendre autant d'histoire du Canada avec les cultures de ce champ-là, à vous demander de quelle façon, par quelle suite de travaux très pénibles et de planification inconsciente on est arrivé à faire une belle terre humanisée, une terre vivante..." Alors, moi, j'ai commencé à monter des films plus précis: **Le Cantique de la création** par exemple, qui était en même temps une exaltation de la nature et de ce qu'elle nous dit du Créateur; **Pour aimer ton pays**, qui est nettement une exaltation du visage matériel du pays et de l'âme qui est derrière...

Mais ça reste très difficile à définir d'une façon un peu classifiée, parce que ça se chevauche..."

Hommage à notre paysannerie

(Nous reproduisons sous le titre "Hommage à notre paysannerie" le texte d'une allocution donnée par Albert Tessier le 6 janvier 1939 au Cercle Universitaire de Montréal. Le ton n'est plus celui de la conversation; néanmoins, les propos révèlent fort bien les préoccupations majeures du conférencier-cinéaste. NDLR)

"Vous trouverez sans doute normal que je m'étonne avec vous de ma présence dans cette salle somptueusement décorée et occupée... pour un grand repas des Rois... et surtout que j'y sois pour vous montrer des vues d'habitants! Mais j'y suis... et il faut bien que vous trouviez tous cela normal, puisque j'y suis par la bonne grâce de la direction du Cercle Universitaire!

Ce souper des Rois entend renouer une vieille tradition de chez nous. Disons que c'est pour ce motif qu'on a voulu, au dessert, chanter la paysannerie québécoise. Car chanter les habitants et leurs travaux, c'est montrer de la saine fidélité à ce qu'il y a de plus solide et de plus stable dans toute l'histoire canadienne. Il y a un demi-siècle à peine, notre population était encore aux trois-quarts paysanne; aujourd'hui elle est presque aux trois-quarts urbaine. Je n'ai pas à vous dire si ce renversement marque un recul ou un progrès. Lisez plutôt le dernier ouvrage de Ringuet, **30 arpents...** et tirez vous-même les conclusions!

Je manquerais aux traditions oratoires les plus intangibles si je ne posais à ma causerie illustrée un préambule d'au moins une demi-douzaine de précautions oratoires. Je vous les présenterai charitablement à nu, sans l'enveloppement d'aucune phraséologie. Voici...

1e) Mon film n'est pas destiné à des auditoires de citadins. Je l'ai préparé pour les habitants et pour tous ceux qui sont mêlés à leur vie: éducateurs, clergé paroissial, agronome, professionnels; politiciens municipaux, provinciaux et fédéraux! C'est un effort de réhabilitation par les faits... mis en valeur au moyen de l'image.

2e) Je ne suis même pas un amateur sérieux. Je vole des images à la course, à temps perdu, à travers dix besognes; j'assemble ces images de nuit, entre deux voyages, et je les montre telles quelles, comptant sur la sympathie du public pour mes tours de force de cinéaste amateur bousculé.

3e) Mon film paysan n'est même pas achevé. Ce n'est qu'un premier jet qu'il faudra modifier, retoucher, compléter. Il n'a rien d'un documentaire complet ni logique: c'est pourquoi je l'appelle modestement un poème en images!

4e) Ce film ne montre que la paysannerie ordinaire, la paysannerie de tous les jours. Il aurait pu être plus élégant, plus chic; je m'excuse de ne m'être attaché qu'aux élégances morales.

5e) Je ne dis nulle part dans ce film que le paysan est le roi de la terre: lacune grave!

6) Malgré tout, ce film inachevé vous retiendra plus d'une heure... et c'est la précaution oratoire que j'enveloppe de plus de contrition parfaite... et anticipée.

Et il me reste, pour clore ce préambule, une septième précaution oratoire... Elle vous demande pardon d'avance des commentaires qui se superposeront aux images. J'ai peut-être tort de troubler le plaisir des yeux. Mais je cherche bien plus à faire réfléchir qu'à intéresser ou à distraire...

Ces précautions oratoires posées, je donne brièvement la division du poème dont les images passeront dans un instant. Une première partie s'emploie à dégager la valeur de la civilisation paysanne... qu'on peut juger à ses fruits. J'ai groupé surtout des vieillards dont l'allure restée gaillarde affirme la valeur d'une vie libre, large, menée courageusement et joyeusement. La deuxième partie commente cette pensée de Pourrat: "La terre, voilà la besogne première". Tout notre passé canadien clame cette vérité. Une troisième section, la plus longue, montre les phases principales de l'aménagement de la terre en terroir et amène sur l'écran la succession des travaux de la ferme et du foyer. Et le poème se termine par l'évocation d'une fin de jour aux champs. Nous voyons là la famille paysanne à la maison.

Une idée domine tout le film: l'exaltation du travail joyeux! Du travail conduit avec ferveur et amour, sans récriminations ni usure cérébrale inutiles! L'extrait du Cantique du soleil: "Sois loué, mon Seigneur, pour notre soeur et notre mère LA TERRE", revient comme un refrain de cantique, nous rappelle l'idée-force de cette suite d'images paysannes.

Si mon film sur la paysannerie possède quelques mérites, il les tient uniquement de la fidélité avec laquelle il a enregistré certains aspects de la vie courante. Il n'y a là aucun scénario, aucune mise en scène. Mon appareil a saisi la vie ordinaire au vol, sans le moindre apprêt. Ce qu'il a vu et saisi, n'importe quel oeil humain peut l'enregistrer.

De cette façon, le film constitue une leçon directe... une leçon à la portée de tous les yeux et de toutes les têtes. Une leçon dont nous avons besoin, pour nous décider enfin à demander au livre de la nature et de la vie, un supplément de formation que les livres humains ne pourront jamais nous donner.

Nous passons enfin à la partie sérieuse de ma causerie: "les images!"

C'est pas l'affaire des prêtres de faire du cinéma

"Si vous me permettez une parenthèse qui est assez amusante. Mgr Comtois (évêque de Trois-Rivières à cette époque) avait dit devant des prêtres (c'est eux-autres qui me l'ont rapporté fidèlement) que c'était pas l'affaire des prêtres de faire du cinéma. A l'ouverture du Congrès Eucharistique de Trois-Rivières en 41, on était allé au-devant du délégué, Mgr Antoniutti. Après le repas à l'évêché, je m'en retournais au Séminaire quand quelqu'un s'est mis à courir après moi en me disant: "Le délégué veut vous voir". J'ai dit: "Moi?" "Oui, l'abbé Tessier!" J'arrive au Grand Salon où il y avait Mgr Comtois, Mgr de Nicolet, Mgr Papineau, puis Mgr... En tout cas, il y avait là un petit groupe. En me voyant, le cardinal s'amène et me donne l'accolade: "Ah, le grand artiste! le grand artiste!". Il me dit: "On vient de m'offrir un appareil de cinéma comme cadeau, puis je ne sais pas comment ça fonctionne". Alors, on laisse l'assemblée (j'ai fait un p'tit sourire à Mgr Comtois) et on s'en va à la chambre du cardinal. Il a trouvé que c'était assez compliqué. Il m'a dit: "C'est vous qui faites le film du Congrès Eucharistique, voulez-vous en même temps m'en faire un avec mon appareil?" Alors j'ai fait les deux films, celui du délégué apostolique et celui du Congrès Eucharistique..."

Et quand mon film a été préparé, le premier à qui je l'ai montré c'est Mgr Comtois. Je peux dire une chose, Mgr Comtois n'a fait aucun commentaire; quand je changeais mes bobines, il parlait avec un autre, il disait n'importe quoi. Je peux assurer qu'il ne m'a pas dit merci quand il m'a reconduit; il n'a pas dit: "Le film est beau, il est intéressant". Il n'a pas dit un mot du film. Le deuxième à qui je l'ai montré, c'est justement le cardinal Antoniutti qui m'avait dit: "Aussitôt que vous pourrez, venez me le montrer". Or, en italien, il y a des exclamations à tout instant: "Quel beau film!" etc. A partir de ce moment-là, Mgr Antoniutti m'a demandé à différentes reprises pour que je lui promette mes films sur les Ecoles Ménagères..."

Tessier en Haute-Mauricie



Une initiative individuelle

"L'abbé Albert Tessier, des Trois-Rivières, actuellement visiteur-propagandiste des écoles ménagères de la province de Québec, mène depuis l'année 1934 une campagne méthodique de propagande éducative par le cinéma. A date, janvier 1940, cette propagande commencée d'abord comme un "hobby", a pris l'ampleur d'une véritable croisade, puisque les conférences animées de l'abbé Tessier se chiffrent aujourd'hui à plus de 1,500 et que l'ensemble des auditoires atteints dépasse 100,000 personnes..."

L'abbé Albert Tessier étend sa propagande à tous les groupes et il va partout dans la province. Ses auditeurs sont des ouvriers, des cultivateurs, des bûcherons, des écoliers, des élèves d'écoles normales, d'écoles ménagères, de collèges classiques, de grands séminaires, etc... Depuis trois ans, l'abbé Tessier a pris contact avec plus de 15,000 éducateurs ou éducatrices et il a surtout développé cette idée qu'il faut savoir utiliser, avec les livres imprimés, le grand livre de la Nature et de la Vie!

L'abbé Albert Tessier a tourné lui-même ses pellicules animées. Il emploie le film 16mm, utilisant le noir et blanc ainsi que le Kodachrome. Sa collection actuelle comprend une quarantaine de pellicules de 400 pieds, sans compter quelque 5,000 pieds de bande qui reste à éditer. A noter que toutes ces bandes sont conçues selon la formule du documentaire, mais un documentaire à préoccupation artistique et éducative. Tout est pris d'après nature, mais composé de façon à présenter un thème suivi..."

L'abbé Tessier ne travaille pas seul; d'autres bons ouvriers poussent à la roue, utilisent l'image pour appuyer des campagnes de réveil et d'action constructive dans tous les domaines: l'abbé P. Cyr, curé de Cabano, possède lui aussi une importante série de films qu'il tourne lui-même et qu'il projette en les accompagnant de commentaires dynamiques; l'abbé Imbeau, de Chicoutimi, a édité plusieurs films sur la région du Saguenay et du Lac-St-Jean; l'abbé Georges Côté, de St-Charles de Bellechasse, prépare des films sur les hommes et sur les travaux des champs; l'abbé Maurice Proulx, enfin, de l'école d'agriculture de Ste-Anne de la Pocatière, a édité une quantité très considérable de films documentaires sur l'agriculture et de films de propagande sur la colonisation et sur la vie de diverses régions de la province."

Congrès de l'éducation
postsecondaire d'Ottawa,
25 et 26 janvier 1940

Mes caméras en 1936

Nous reproduisons cette lettre que Tessier écrivit le 6 mars 1936 à Henri de Lanauze, parce qu'elle nous renseigne précisément — et mieux que la transcription de notre entretien — sur les caméras employées par le cinéaste. Outre son ton savoureux, cette lettre nous donne un aperçu de la richesse de la correspondance privée comme source d'études. Notons aussi qu'après les marques mentionnées ci-dessous, le réalisateur n'emploiera plus que des caméras Bolex. R.B.

"J'ai pris connaissance de votre lettre à Londres. Elle touche les points essentiels du problème. Je voudrais tout de même que vous insistiez pour annoncer à ces gens que j'ai déjà plus de 11,000 pieds de film 16mm de tournés... avec succès! Que ces films ont alimenté 200 conférences publiques! Tous ces films ont été pris avec un Eastman modèle K... censé être un appareil très ordinaire comparé à l'Ensign. Or, au cours de cinq excursions d'environ 150 ou 200 milles en canot chacune... pas une anicroche!

L'Ensign me gêne un film... non par inexpérience de ma part, mais par défektivité d'appareil! Et, dans vos mains, le ressort saute! Imaginez que cet embêtement me soit survenu à moi au début d'une excursion en forêt, excursion dont la moindre demande cent ou deux cents piastres d'organisation ou d'équipement. Voyez-vous l'allure d'un homme qui est allé se grimper au sommet d'une montagne ou à la tête d'une rivière, à quelque deux cent milles de chez lui, uniquement pour prendre des vues et qui voit son appareil lui faire faux bond! Il y aurait de quoi maudire(!!!) la Compagnie... et son vendeur!

Je vous avoue que ma foi est fort ébranlée et qu'il faudra un certain nombre d'expériences pour me réconcilier. Je veux que la Compagnie comprenne que si elle ne peut pas donner une **garantie très nette**, elle devra garder son appareil. Il me faut absolument un appareil "**à qui**" je puisse faire confiance! Autrement je reviendrai à l'Eastman à \$125.00. Inutile de payer trois fois plus pour vivre dans l'inquiétude! — Je dis "**à qui**", parce que pour un amateur, son kodak n'est pas un être inanimé, mais un camarade..."

Photo!

"Cela a été pour moi la façon de me documenter. J'avais mon appareil, mon appareil de cinéma avec la lentille encore une fois universelle, et mon Leica que j'appelais mon "Leica pectoral". Chaque fois que j'avais l'avantage d'avoir un chauffeur silencieux, je passais la journée sans dire un mot; lui s'occupait de la route. Ca me donnait tout le loisir, moi, de jongler, puis de réfléchir, puis surtout de regarder. Alors, chaque fois que je voyais quelque chose, un paysage ou encore une scène d'animaux ou même une scène de monde qui travaillait, je disais: "Photo!" Le chauffeur s'arrêtait; moi, je sautais à terre, avec mon Leica, puis ma Bolex. C'est pourquoi il y a beaucoup de correspondance entre mes images du Leica et mes films. C'est qu'habituellement je les photographiais en même temps. C'est ainsi que je me suis trouvé très rapidement avec une documentation. Quand je voyais une belle image, de tel genre, je la photographiais. Normalement, c'était uniquement l'instinct de la scène qui me poussait, sans me demander: "Ca va servir à quoi?"

Le montage se faisait pendant l'hiver

"J'ai fait au-delà de 25 excursions en Haute-Mauricie, qui duraient chacune habituellement une semaine ou huit jours. Et ça comportait d'une façon générale un itinéraire de deux cents milles. Je revenais souvent avec 1,200 pieds de pellicule, sans parler de huit à neuf cents photographies en plus de ça.

Le montage se faisait pendant l'hiver. D'abord, j'avais toujours hâte de voir si mes films étaient réussis. Dès que je recevais mes bobines, je les visionnais sur un petit appareil silencieux, un Bell and Howel, que je trouvais très commode. En même temps, je notais sur un papier les choses qui me paraissaient intéressantes. Je pouvais accumuler une trentaine de ces bobines-là et, quand je commençais à faire un film, je repassais mes choses. Je me disais: "Là, je vais trouver une vingtaine de pieds". J'allais chercher ces vingt pieds, je les notais, je les mettais de côté avec une petite note au bout. Quand j'en avais

suffisamment, je me mettais sur mon film, que ce soit **Gloire à l'eau** ou **Cantique de la création**. Règle générale, j'avais deux ou trois films que je montais, ce qui me permettait de perdre beaucoup moins de temps à repasser mes bobines. Seulement ça demandait un peu plus de concentration, parce que je ne recherchais pas des séquences rien que pour un film. Ça pouvait prendre pour les monter au complet, avec les titres et tout (d'abord, il fallait faire le scénario, un scénario très large), au moins une quinzaine de jours. Ça veut dire que je commençais le matin à huit heures, puis que je finissais des fois à dix heures du soir... Et ces films-là, étaient encore une fois sujets à être transformés, améliorés..."

Biographie de Mgr Albert Tessier

- 1895 (6 mars) Naissance à Sainte-Anne-de-la-Pérade;
4e enfant de Sophie Rompré et d'Alphonse Tessier, cultivateur.
- 1907-1910 Etudes secondaires au Collège du Sacré-Coeur de Sainte-Anne-de-la-Pérade.
- 1910-1916 Etudes classiques au Séminaire Saint-Joseph de Trois-Rivières.
- 1913 Premiers essais photographiques avec un appareil "Brownie".
- 1916-1920 Etudes au Grand Séminaire de Trois-Rivières.
- 1920 Ordination à Trois-Rivières.
- 1921-1922 Etudes théologiques à Rome (Angelicum)
- 1923-1924 Etudes de littérature à Paris (Institut Catholique et Sorbonne).
- 1925 Premiers essais filmiques en Mauricie avec ses amis Ernest Denoncourt et Alphida Crête; professorat au Séminaire Saint-Joseph; début de la préparation du tricentenaire de Trois-Rivières.
- 1927-1937 Préfet des études au Séminaire Saint-Joseph; chaque été, voyage d'exploration jusqu'aux sources de la rivière Saint-Maurice avec la collaboration de "The St-Maurice Forest Protective Association"; réalisation de nombreux films sur la forêt et sur la Mauricie.
- 1932 Début de ses conférences publiques avec projection de ses films.
- 1933 Il crée le mot "Mauricie" pour désigner la région de la vallée du Saint-Maurice; présentation de ses films à l'Exposition de Cleveland.
- 1937 Nomination à la chaire d'histoire canadienne de l'Université Laval; nomination comme "Visiteur-propagandiste" des Ecoles ménagères; début d'une série de films sur la paysannerie québécoise, sur la vie familiale, sur les Ecoles ménagères.
- 1938 Sélection de son film **Gloire à l'eau** pour l'"International Amateurs Movie Show" de l'Université Columbia de New-York.
- 1939 Membre du "Comité d'Initiative et de Censure, nommé par le Comité Catholique du Conseil de l'Instruction publique, pour la formation d'une Cinéthèque (sic) scolaire catholique".
- 1940 Durant les mois d'octobre et de novembre, il donne environ 70 conférences sur "L'emploi de l'image en éducation".
- 1941 Exposition de 300 photographies, sous le pseudonyme de TAVI, à la "Art Gallery" de Montréal.
- 1944 Election à la Société Royale du Canada.
- 1947 L'assistant de Tessier, l'abbé Paul-Henri Carignan, commence à donner des conférences avec les "originiaux" de Tessier.
- 1950 Voyage à la Baie d'Hudson; réalisation de **Parki-Parka**.
- 1951 Achat en co-propriété d'un domaine "de 200 arpents de terre, d'eau et de forêt" baptisé TAVIBOIS.
- 1952 Réalisation du film **Le miracle du curé Chamberland**; diminution de ses activités cinématographiques.
- 1953 Voyage en Europe.
- 1959 Obtention du "Grand Prix de Langue Française" décerné par l'Académie Française pour l'ensemble de son oeuvre.
- 1962 Il reçoit la "Grande médaille d'argent" de la ville de Paris; co-fondateur du journal **Le Boréal Express**.
- 1965 Retraite active à Tavibois et au Collège Keranna de Trois-Rivières.
- 1975 Publication de ses **Souvenirs en Vrac** aux Editions du Boréal Express.
- 1976 Décès à l'hôpital Saint-Joseph de Trois-Rivières, le 13 septembre.



Tessier en 1973 (Photo: Yves Tessier)

Où l'admiration tue...

"... Pour faire aimer la terre canadienne, il faut la faire connaître.

L'abbé Tessier découpe donc des images dans notre vie actuelle, ordinaire, de tous les jours, au ras de la terre et de nos occupations banales. Il nous montre ces images.

Commentées, ponctuées de ses affirmations, elles nous font voir la beauté spécifique des choses de chez nous et la gigantesque fécondité des humbles gestes du dernier des paysans...

Monsieur l'abbé sait aussi très bien que l'école, de bas en haut, s'est appliquée à faire connaître, mais n'a presque jamais fait sentir la beauté aimable des choses connues, surtout si elles sont les petites réalités quotidiennes, si ordinaires qu'on ne les voit plus.

Il nous montre donc des images ravissantes de simplicité, étonnantes de banalité (dans un sens du mot); gagne notre admiration par la sienne, impérative autant que communicative".

M.-Alcantara Dion,
Le Devoir
27 avril 1942

QUI PERD GAGNE AVEC LES BILLETS DE LOTERIE WINTARIO



Dès le 20 janvier, les billets Wintario non gagnants vous vaudront un rabais sur revues et livres canadiens.

Le nouveau programme HALF BACK.

Comment fonctionne HALF BACK?

C'est très simple. Il suffit de conserver les billets de loterie Wintario non gagnants et d'inscrire vos nom et adresse à l'endos de chacun d'eux. Chaque billet vous donne droit à un rabais de 50¢ à l'achat de n'importe quel livre, d'un auteur canadien, ou encore à l'abonnement d'une revue d'intérêt général, publiée au Canada.

Vous pouvez présenter quatre billets à la fois, c'est-à-dire que vous avez droit à \$2 de rabais à chaque abonnement ou achat. Il n'y a pas de limite au nombre d'achats ou d'abonnements, cependant, chacun d'eux doit avoir une valeur d'au moins \$3. Quatre billets Wintario vous donnent droit à \$2 de rabais.

Tout le monde gagne avec HALF BACK.

Si vous n'avez pas la chance de gagner au tirage de la loterie Wintario, vous récupérez une partie du prix de votre billet, et ce, d'une façon agréable et enrichissante.

Comment profiter du rabais HALF BACK sur les livres?

Inscrivez vos nom et adresse à l'endos de tous les vieux billets de loterie Wintario et portez-les dans n'importe quelle librairie participante en Ontario. Les librairies qui participent à ce programme se reconnaissent aisément, grâce au symbole HALF BACK qu'elles affichent. Certains clubs de livres vous offrent aussi la possibilité de profiter du programme HALF BACK. Vous trouverez des détails à ce sujet dans votre courrier. Avec quatre billets Wintario, vous obtenez \$2 de rabais sur un livre canadien de \$3 ou plus. Les libraires mettent à votre disposition une grande variété de livres auxquels s'applique le rabais HALF BACK et ils se

feront un plaisir de vous aider à faire votre choix pour profiter de vos billets Wintario.

Comment profiter du rabais HALF BACK sur les revues?

Vous pourrez vous procurer une brochure explicative sur le programme HALF BACK dans toutes les librairies de l'Ontario participantes, chez plusieurs dépositaires de billets de loterie Wintario ainsi qu'au bureau régional du Ministère des Affaires culturelles et des Loisirs de l'Ontario. Cette brochure contient une liste détaillée des publications canadiennes auxquelles s'applique le programme HALF BACK. Beaucoup d'entre elles sauront vivement vous intéresser. Il n'y a rien de plus simple que de vous procurer un abonnement à une ou plusieurs de ces publications et obtenir, à bon compte, de la lecture passionnante. Il suffit de faire votre choix, de remplir le bon de commande qui accompagne la brochure et de poster celui-ci en y joignant vos billets Wintario (avec vos

nom et adresse à l'endos) ainsi qu'un chèque ou mandat au montant approprié.

Quand commence le programme HALF BACK? Combien de temps dure-t-il? Quels sont les billets valables?

Le programme HALF BACK, dirigé par le Ministère des Affaires culturelles et des Loisirs de l'Ontario, durera trois mois. Il sera en vigueur du 20 janvier au 12 avril 1978.

Les billets valables pour le programme HALF BACK seront ceux des tirages suivants:

19 JANVIER	2 MARS
2 FÉVRIER	16 MARS
16 FÉVRIER	30 MARS

Les billets du tirage du 19 janvier seront mis en vente à partir du 6 janvier. La date limite pour présenter les billets et profiter du programme HALF BACK est le 12 avril 1978.

HALF BACK
LE PROGRAMME
DE REMISE
QUI TRANSFORME
LES VIEUX BILLETS
WINTARIO
EN COUPONS DE RABAIS



Ministère des
Affaires culturelles
et des Loisirs

Ontario

Hon. Robert Welch
Ministre

**LE PROGRAMME HALF BACK EST EN VIGUEUR
JUSQU'AU 12 AVRIL 1978.**

**TOUS LES BILLETS WINTARIO
DES TIRAGES DES 19 JANVIER, 2 ET 16 FÉVRIER,
2, 16 ET 30 MARS SONT VALABLES.**

(2)

supplément

photo CinéMag



De gauche à droite: Jacques Rigaud, Roberto Rossellini, le ministre français de la culture, M. Michel D'Ornano, Paul Guimard, Henri Mercillon et André-Charles Junod.

COLLOQUE ROSSSELLINI

Cette deuxième partie sur le "colloque Rossellini", qui s'était déroulé en marge du Festival de Cannes 1977 les 13 et 14 mai, rend compte de la séance du 14 au matin. Le panel était identique à celui de la veille avec la seule addition d'Henri Laborit qui n'avait pu assister aux discussions de la veille. On trouvera ci-après une retranscription de quelques-unes des interventions les plus marquantes. On prie le lecteur de bien vouloir se rappeler qu'il s'agit-là d'interventions orales; et comme dans tout débat beaucoup de problèmes se trouvent agités en même temps. L'ensemble n'en révèle pas moins, et d'une façon fort significative pensons-nous, le caractère quasi désespéré de la lutte que livre actuellement le cinéma mondial pour sa survie.

Roberto Rossellini: Pour commencer, je voudrais un petit peu résumer le discours d'hier (1). Puisque je suis un peu sénile, donc un peu borné et entêté, je reviens toujours au même point. Je reprends donc la question du début: qu'est-ce que ce moyen que l'on appelle l'image? Quel rôle doit-il jouer?

S'interroger là-dessus me paraît essentiel. Je n'aime pas parler de moi; mais aujourd'hui, je suis un petit peu obligé de le faire pour tâcher de tracer un chemin précis. Quelques-uns d'entre vous savent peut-être qu'il y a trente ans, même trente-deux, on a commencé, j'ai commencé en Italie un certain mouvement qui était le néo-réalisme. Sur ce néo-réalisme, on a fait une immense quantité de délirés... Aussi je voudrais dire ce que représentait pour moi ce néo-réalisme. Pour moi, en effet, c'était avant tout se libérer des servitudes, des structures absolument écrasantes qui empêchaient les nouvelles forces d'entrer dans le jeu.

Alors, pour moi, ce néo-réalisme consistait surtout à sortir du temple des studios dans lesquels on célébrait le rite du cinéma. On est allé dans la rue; et il y avait mille choses à inventer... Cela nous a donné une bonne marge de liberté. Et cette marge de liberté, on a pu en profiter jusqu'à un certain point; puis les structures sont revenues, avec toute leur force, tout leur poids. On est retombé dans le rituel; et cela a été, je crois, une castration de ce qu'on pouvait faire.

De plus, au moment où quand même quelque chose se passait, où on avait commencé à parler en suscitant aussi pas mal de haine dans le cinéma d'auteurs, voilà qu'est apparue la télévision. Et avec son apparition, il s'est développé une rivalité entre le cinéma et la télévision. Et qu'est-ce qui est alors arrivé? Le cinéma, pour se défendre, a agrandi ses écrans; il s'est mis à exploiter tous les gadgets imaginables; il a joué de plus en plus sur le spectaculaire;... et la substance a été totalement foutue.

Alors, d'un côté il y a eu le cinéma, et de l'autre la télévision. On est arrivé, je crois — je vous demande pardon mais c'est mon opinion personnelle — on est même arrivé à parler de spécificité de la télévision, alors que ce n'est qu'un moyen de diffusion et pas autre chose. Si on voit un film à la Moviola, cela reste un film, le même que l'on pourrait voir sur grand écran; et si on va dans une salle qui a une projection infecte et ignoble et que l'écran, au lieu d'être blanc est noirci par la fumée, on voit un film quand même, le même film...

Mais arrivons au moment actuel. Nous sommes dans une crise épouvantable; c'est un fait réel. Le président de la nation la plus puissante du monde a jeté un cri d'alarme en disant: "Nous n'avons plus suffisamment d'énergie". Et c'est quelque chose qui touche strictement la structure de cette civilisation. Alors, que pouvons-nous faire?

Nous devons utiliser ces moyens — le cinéma et la télévision — pour faire une "promotion". C'est-à-dire élargir le débat pour que tout le monde puisse penser, pour que tout

le monde puisse s'exprimer. Je trouve que ce qui est important c'est de répandre des idées; c'est absolument essentiel.

Il faut aussi rappeler que l'homme a la possibilité de faire naître de la fantaisie, mais sa qualité essentiellement est la rationalité. Or, que fait-on pour alimenter cette rationalité? Aujourd'hui, la tendance est au délire, à la fantaisie; c'est le fantasme qui prime... Nous avons totalement abandonné la rationalité, qui est une aventure merveilleuse, puisque "savoir plus" est une aventure merveilleuse, aussi belle que la fantaisie.

Et s'il est vrai que nous sommes plongés dans une crise épouvantable, une crise qui touche notre vie quotidienne, nous devons envisager une forme qui nous permettra de rétablir des théories aux finalités précises, de dresser un chemin vers lequel aller; sans cela nous serons menés toujours plus à la confusion.

Or le cinéma aujourd'hui (et la télévision, car pour moi quand je parle du cinéma je parle aussi bien du cinéma que de la télévision) que fait-il? Il demeure l'expression de l'establishment...

Le métier d'homme

On a dit qu'il fallait apprendre aux gens à lire les films. Oui, c'est nécessaire; mais plus nécessaire encore d'apprendre le métier d'homme. Nous sommes des hommes ou quoi? Nous sommes des hommes ou des crocodiles? Si nous sommes des hommes, nous devons tâcher d'apprendre la vie d'homme, pas la vie d'un crocodile ou celle d'un délinquant. Nous sommes des hommes qui nous baladons dans les rues, normalement; nous ne sommes pas dans des maisons de fous, nous ne devons pas aller dans des maisons de fous. Donc, il ne faut pas être maniaques, il faut être cultivés; dont il faut être agiles; donc il faut avoir la joie, le plaisir du renouveau continu. Cela, c'est la grande tâche que chacun de nous doit avoir.

Maintenant, puisque nous avons la chance d'avoir parmi nous M. Laborit, nous lui demanderons qu'est-ce que l'homme?

Henri Laborit: Qui est l'homme?... C'est là un long programme.

J'aimerais noter tout d'abord qu'il y a deux aspects qui ressortent de cette table ronde: l'aspect sociologique et l'aspect économique, et bien sûr on est forcé de les séparer. En réalité, ils sont intimement liés.

Tout d'abord l'aspect sociologique. Qu'on me permette de rappeler ici qu'après la Révolution de 1917 en URSS, de très grands architectes ont fait des projets sensationnels. Mais que voulait le public? Il voulait habiter non plus dans des isbas en bois, qui avaient brûlé neuf fois à Moscou par exemple, mais les maisons qu'habitaient les bourgeois. Et cela a donné naissance à l'architecture socialiste que nous connaissons, avec ces colonnes d'acanthes et son université de Moscou. C'est-à-dire que si l'on avait demandé à un homme du paléolithique ce qu'il désirait, il aurait répondu: "Un ours avec du feu pour le faire cuire"; il aurait demandé ce qu'il connaissait. On ne peut désirer que ce que l'on connaît.

Donc, qui va être juge quand on parle de l'art, puisque nous parlons d'art? Je suis bien d'accord avec vous, M. Rossellini, que l'art est le fait de l'homme...

Roberto Rossellini: Je dis aussi la rationalité, pas seulement l'art, les deux choses ensemble.

(1) Le colloque présidé par Roberto Rossellini a débuté le 13 mai dans l'après-midi. D'importants extraits des discussions de cette première séance ont paru dans le numéro précédent (no 51, pp. 27 à 33). Le lendemain matin, le colloque devait reprendre et faire relâche sur l'heure du midi. Ce sont des extraits des interventions entendues lors de cette deuxième séance que l'on lira ci-après. La troisième et dernière séance "officielle" du colloque allait se dérouler dans l'après-midi, et on pourra lire des extraits de ces dernières discussions dans notre prochain numéro.

Henri Laborit: Art rationnel... mais il y a aussi un art irrationnel. Le délire, pour moi, est l'aboutissement de l'impossibilité d'agir. L'homme moderne se trouve enfermé dans des structures sociales qui l'empêchent d'agir; c'est ce qui crée ces psychoses, toutes ces maladies psychosomatiques et pratiquement toute la pathologie, et finalement ce délire qui est l'expression d'une socio-culture, une possibilité de s'exprimer dans cette socio-culture. Ce délire a donc un sens sociologique et un sens économique aussi.

Donc, qu'est-ce que l'homme? On peut résumer, cela est ridicule de le faire, mais c'est le seul individu dans les espèces animales qui peut ajouter de l'information parce qu'il a un cerveau particulier qui lui permet de le faire, qui lui permet de transformer les matières qui l'entourent, le monde qui l'entoure. Aucun animal ne peut le faire, il crée.

Alors, qui va juger de la qualité de cette création? Je ne pense pas que le public en soit capable. Ce n'est pas le snob non plus, qui confondra souvent l'excentricité avec l'art et l'esthétique. Je pense qu'il faut presque aller chercher l'origine de la créativité et ce qu'il peut en résulter chez l'artiste lui-même.

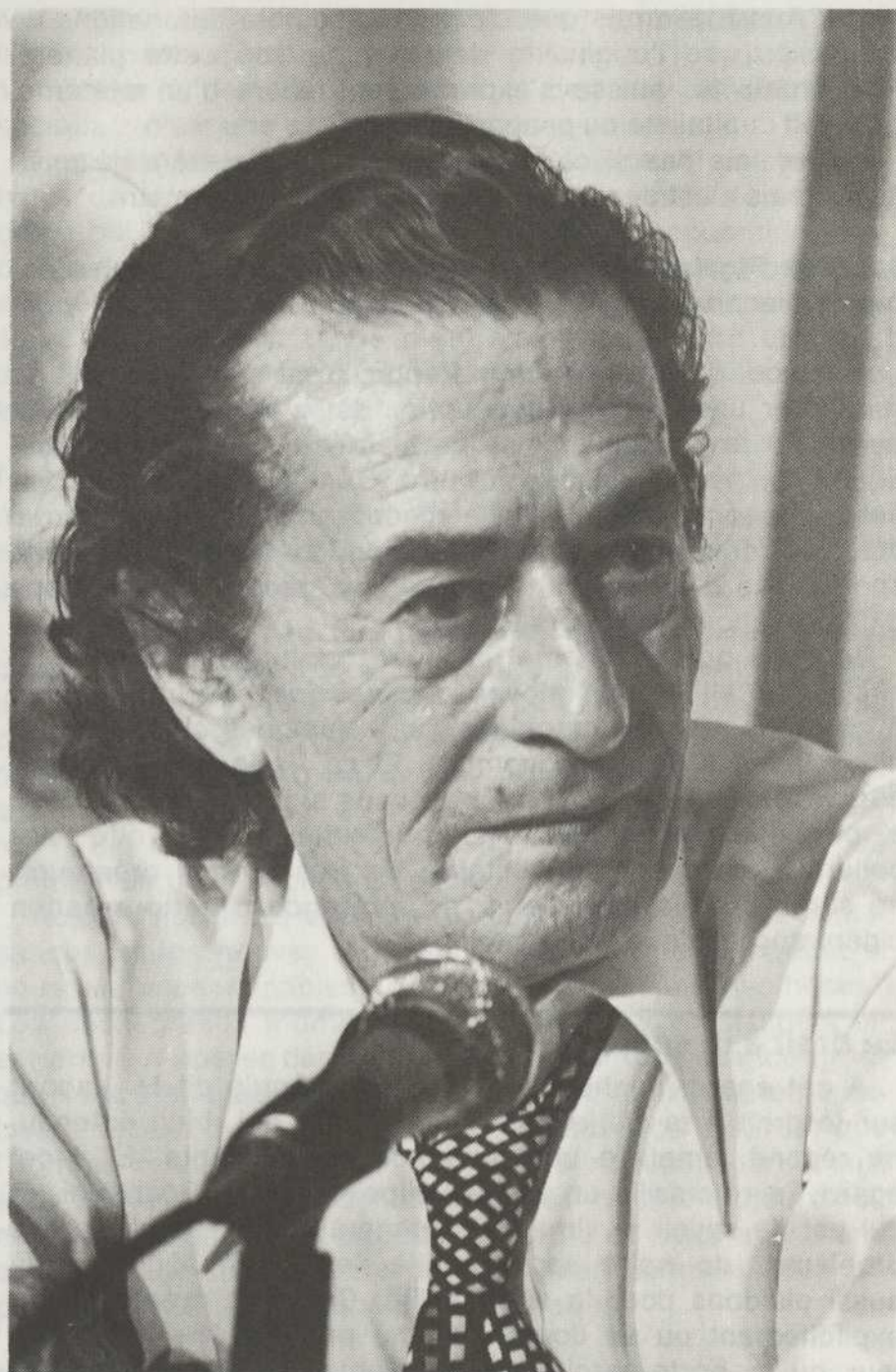
Dans une angoisse, les artistes en général débouchent quelquefois sur une notoriété, sur une récompense narcissique de la part du public... on peut citer Dali et Georges Mathieu qui ont fait quand même une carrière, et cependant je pense que personne ne niera leur génie... Mais en réalité ce n'est pas pour cela qu'ils ont créé. Ils ont créé parce qu'ils étaient mal dans leur peau. Le créateur doit donc être un monsieur qui ne cherche pas son avancement hiérarchique, sa notoriété. Il doit créer, il doit être motivé par une difficulté à être.

Alors, on débouche progressivement sur le plan économique. Parce que qu'est-ce qui va permettre à un créateur de créer? L'on sait qu'au cinéma, l'emprise économique est très forte et plus importante dans cette "discipline" (si j'ose dire) qu'ailleurs. L'on risque ainsi de voir l'art devenir rapidement une marchandise. Et c'est à qu'intervient cette notion du "coût du public" qui tient le créateur prisonnier et l'oblige à faire des choses qui se vendent. Ou alors on doit faire appel à une économie planifiée, et dans ce cas-là on risque de tomber sur un autre ennui puisque l'on remplacera le capitaliste par le bureaucrate. Car, le problème se posera toujours ainsi: quels vont être les gens qui vont décider de l'attribution des crédits? Ils ne seront pas forcément compétents, et on remplacera simplement la recherche du profit par la soumission de l'homme.

Un mécénat international

Je crois donc qu'il faut trouver une autre porte de sortie. Cette sortie, je ne sais pas, pourrait se trouver dans une espèce de fonds monétaire international pour les arts, pour le cinéma; ce qui aurait l'avantage de faire renaître une espèce de mécénat qui traverserait les frontières. Car, malheureusement, dans la production artistique on tombe souvent, non pas vraiment dans une espèce de régionalisme parce que chaque culture a besoin de s'exprimer avec ses caractéristiques propres, mais sur des intérêts nationalistes. Or, comme vous l'avez dit, l'homme est un être planétaire, il n'est pas enfermé dans des frontières.

Je pense, pour ma part, que l'art est extrêmement varié, qu'il dépend de l'histoire, du peuple qui l'exprime, du système économique qui l'entoure. L'art, c'est quelque chose qui est humain d'abord, et qui déborde donc la nationalité. Je pense donc qu'un fonds monétaire, un mécénat trans-



Henri Laborit

photo CinéMag

national pourrait être institué. Il devrait savoir au départ qu'il risque de travailler à fonds perdus parce que, finalement, cela reviendrait à commanditer la recherche.

Si le propre de l'homme, comme on l'a dit, c'est la créativité, il ne faut donc pas rester sur les sentiers battus. C'est-à-dire qu'à partir de l'expérience passée il faut pouvoir faire du neuf; et ce neuf, il faut le chercher volontairement comme dans la recherche scientifique, avec une pulsion qui est celle de se faire plaisir à soi avant de savoir que l'oeuvre sera appréciée ou non par le public. C'est d'abord au créateur de se faire plaisir à lui-même; c'est vraiment très narcissique comme démarche...

Roberto Rossellini: ...et faire plaisir aux autres.

Henri Laborit: Mais il fera plaisir aux autres de ce fait même.

Roberto Rossellini: Peut-être?

Henri Laborit: Je pense qu'à ce moment-là, il faut savoir que cette recherche risque de se faire peut-être à fonds perdus; mais c'est le cas de toute recherche vraiment originale, car on n'est jamais sûr de déboucher sur la décou-

verte. Aussi, je crois que c'est à l'ensemble des nations de voir à ce que l'originalité des hommes de cette planète, leur créativité, puisse s'exprimer en-dehors d'un système, qu'il soit capitaliste ou pseudo-socialiste.

Je ne sais pas si c'est possible, si cela a été déjà envisagé, mais c'est ce que je voulais dire en commençant.

Jacques Rigaud: Il se trouve que, réfléchissant sur les débats d'hier, ce que j'avais à dire rejoint un peu ce qui vient d'être dit.

Hier, ce qui m'a beaucoup frappé, c'est qu'on essayait de récupérer une certaine conception de la création qui serait purement artistique; et qu'à cette création purement artistique — un peu dépassée peut-être — on opposerait une création plus spontanée, un style d'écriture cinématographique qui s'est développé par la télévision, le Super 8. Et cette spontanéité d'expression remettrait en cause les conditions d'une création jusqu'alors élitaires.

Je crois que le cinéma ne jouera véritablement son rôle social que s'il est un moyen d'expression non pas réservé à quelques grandes machines, ou à quelques créateurs géniaux, mais à un grand nombre. Et ça, je le pense profondément. Mais je crois aussi que nous avons encore besoin, et plus que jamais d'ailleurs, pour cette création que j'appellerai héroïque, sinon élitaires, de très grands créateurs; ne serait-ce que pour servir de référence à cette création cinématographique très répandue.

Le droit à la subjectivité

A cet égard, j'adhère tout à fait à ce qu'a dit M. Laborit sur le droit à la subjectivité du créateur qui, bien entendu, ne répond jamais à une demande pré-existante. Et à cet égard, je rejoins là un problème posé par M. Rossellini, et qui est de savoir si l'image en général était révélatrice des problèmes de notre société. Elle l'est, bien sûr, mais là aussi plaidons pour la subjectivité. Car si le créateur veut explicitement ou se donne comme projet d'être le révélateur ou le porte-parole des problèmes de son époque, il risque de tomber à côté, ou de se prendre pour un prédicateur, ou pour un meneur. Je crois qu'il faut vraiment qu'il se laisse aller en fonction de ses problèmes, voire de ses névroses, car c'est par là qu'il sera révélateur, et non pas en porte-parole ou descripteur des phénomènes de la société, mais souvent même comme préfigurateur des événements.

C'est ce qui m'a frappé à Cannes, par exemple, dans la mesure où ce festival est quand même un bon résumé de ce qui se fait dans une année, dans le cinéma à travers le monde, c'est de voir que les grands courants qui traversent le cinéma pendant une année sont annonceurs d'un certain nombre de phénomènes qui se produisent après. Peut-être est-ce simplement un effet d'optique de notre part, parce que nous allons rechercher dans un film des choses qui nous frappent? Pour ne citer qu'un exemple, je mentionnerais **La grande bouffe** de Ferreri qui a précédé, si ma mémoire est bonne, de six mois la crise de l'énergie; et **La chinoise de Godard** qui nous paraît maintenant l'annonceur des événements de 68.

Je crois que le créateur joue son vrai rôle en parlant de lui-même et sans prétendre encore une fois présenter — s'il le veut, tant mieux, mais ce n'est pas indispensable — un message objectif; mais en cela que l'artiste, parce qu'il nous dérange et qu'il nous exprime les causes mêmes de son dérangement, qu'il nous permet peut-être de relier l'é-

motion artistique que nous éprouvons à d'autres problèmes.

Par conséquent, je crois fermement à toutes les finalités sociales et politiques du cinéma; mais, moins elles seront délibérées et systématiques, plus elles seront efficaces. Dans le domaine du théâtre, par exemple, on a vu combien le théâtre politique, combien un théâtre didactique et d'engagement manquait souvent son but; alors que s'il n'avait pas cherché explicitement à l'être il aurait eu plus de chances à le devenir.

En ce qui concerne l'aspect économique, je suis naturellement d'accord avec M. Laborit sur le double danger d'un système capitaliste et d'un système bureaucratique. A cet égard, je voudrais vous faire... j'allais dire une confidence. J'ai fait partie, l'année dernière, de la commission qui, à FR 3 (2), choisit les films qui seront coproduits. Nous n'avons pas de raison d'être particulièrement honteux de ce que nous avons fait puisque **La communion solennelle, Providence** et quelques autres figurent parmi ces films.

Qu'est-ce qui m'a frappé dans cette expérience? La première c'est que lorsque nous voyions arriver les dossiers avec les plans de financement, on s'apercevait vite que les seules responsabilités de financement pour tous ces films étaient l'avance sur recette, celle de la Société française de Production et puis celle qu'on nous demandait. Donc, tous ces films se bâtissaient sur des concours publics, le reste devant suivre. Je ne proteste pas, car c'est inévitable pour un certain nombre de films dans le système actuel. Mais quand je regardais mes partenaires, membres de cette commission, et que je m'interrogeais moi-même sur mon propre travail, il fallait bien admettre que nous faisons notre travail avec conscience. Nous n'étions pas, au moins pour certains d'entre nous, des hommes de cinémas; nous cherchions à deviner ce qui pourrait être un film à partir du scénario; nous discutons avec bonne volonté; nous prenions une décision et nous partions fort tranquilles, comme des fonctionnaires (même si nous n'en étions pas) qui ont accompli leur travail. Et j'imagine que les gens de l'avance sur recette et ceux de la Société française de Production devaient faire une démarche semblable.

Or, j'ai le sentiment, intuitivement, qu'un film ne peut être vraiment fait et défendu que par des gens qui sont décidés à vendre leur chemise pour qu'il se fasse; et que cette espèce d'irresponsabilité collective de gens, même de très bonne volonté, même compétents, mais qui se répartissent une responsabilité qui ne touche pas au plus profond, n'est pas la meilleure manière de faire un film.

Sans doute ne peut-on parler d'irresponsabilité quand il s'agit de sauver des films qui ne seraient pas faits autrement; mais j'ai très peur que la généralisation de ce système ne tue précisément la création ou ne l'empêche véritablement de se manifester; ce qui fait que je suis très sensible à la proposition de financement international.

Les actions internationales — et je crois être bien placé pour le dire — qui ont lieu dans le domaine de la culture sont dérisoires par rapport au volume de l'argent dépensé dans le domaine de la défense ou des échanges économiques. Et les quelques actions qui ont été menées jusqu'à présent, qui ont fait appel à la solidarité internationale, ont porté sur la sauvegarde du patrimoine, que ce soit les temples de la Haute-Egypte ou ceux de l'Acropole... Pourquoi donc, une partie de ces sommes ne serait-elle pas desti-

(2) Il s'agit de la troisième chaîne de la télévision française, télévision d'Etat, il faut le rappeler.

née, non plus au patrimoine passé mais au patrimoine à faire? Je crois que c'est en effet une idée à creuser.

Henri Laborit: J'aurais deux mots à ajouter parce qu'il y aurait une chose à laquelle je voudrais que l'on s'intéresse directement, et c'est le problème même de la rationalité. Et Dieu sait si je suis rationnel; et dans mon laboratoire, si les hypothèses de travail que je peux faire toutes les semaines n'étaient pas rationnelles, il y a longtemps que mes collaborateurs m'auraient demandé de prendre ma retraite...

Ce que je voulais dire, c'est que lorsque l'on parle de rationnel, on parle en fait de rationnel conscient. Or, la rationalité du rêve existe aussi, seulement nous ne la connaissons pas, nous commençons juste à la comprendre. Et cela, je crois, est très important à comprendre, car tout chez l'homme est rationnel, seulement on ne comprend pas encore... du moins on commence seulement à comprendre la rationalité du rêve inconscient. Depuis trente ans, le public ne sait pas que dans tous les laboratoires on a défriché l'inconscient, pour savoir de quoi sont faites les molécules jusqu'au comportement en situation sociale. Donc, tout est rationnel à partir du moment où l'homme y met la rationalité, même dans son irrationnel. C'est cela, je crois qu'il faut dire.

Les pièges du délire

Roberto Rossellini: C'est évidemment à cela qu'il faut arriver. Mais, si vous le permettez, je voudrais résumer un petit peu certaines choses. Il y a des points qui sont pour moi très clairs. Moi, je vis depuis pas mal d'années, depuis vingt ans, en dehors du système. Je produis toutes les années, puisque je suis un emmerdeur, les choses que je veux faire. Je trouve toujours l'argent, je fais tout, et je n'ai pas de dettes. Je n'ai pas un sou mais je n'ai pas de dettes... On peut emprunter seulement si on paie; sans cela on ne peut plus renouveler ses dettes!

Nous sommes en crise. Mais pour tâcher d'entreprendre une cure, il faut faire un diagnostic. Essayons donc d'y voir plus clair.

Premièrement, une chose me fâche de façon terrible: c'est de voir ce qu'on a fait de l'artiste, et de l'intellectuel. Cela me fâche. Nous connaissons un petit peu l'histoire; nous savons très bien que le monde a été plein d'artistes, d'intellectuels, mais ils n'ont jamais occupé le rang qu'ils occupent dans la société actuelle. Ils n'étaient pas des demi-dieux, ils étaient des serviteurs de la société. Michel Ange était un serviteur de la société et il a pu faire ce qu'il a fait! Nos demi-dieux, qu'ont-ils fait, eux?

Je me rappelle un jour, nous sommes allés visiter Dali à Turin. Il était en train de faire, depuis un an et demi, le portrait d'une dame. Il nous a reçus, deux marguerites au sommet des moustaches. Il nous a dit: "Je vous demande pardon, je n'ai pas trouvé de jasmin..." Qu'est-ce que vous voulez...?

Evidemment, la fantaisie est aussi importante que le rationnel. Mais si l'on n'a pas un point de départ. une humilité (je vous demande pardon d'utiliser ce mot qui me dégoûte autant que les mots artiste, art et intellectuel), mais si on ne part pas d'une conscience précise de notre devoir d'être humain, je crois qu'il n'y aura que du délire et que ce délire sera toujours détaché de la réalité. C'est un point.

L'autre point: vous envisagez une organisation internationale qui fasse la promotion, donc qui fasse du mécénat...

Mais c'est là rêver à des choses bien compliquées à mettre en marche; parce que pour y arriver, il faut pouvoir s'accorder à des tas de choses, à des intérêts politiques, sociaux... c'est une entreprise très dure.

Regardons plutôt du côté de la télévision. Il existe deux types de télévision. La première, c'est la télévision américaine qui est basée sur la publicité. Sa préoccupation principale est de vendre du temps. Elle ne fait pas des produits, elle vend du temps; et pour vendre ce temps au prix le plus élevé possible, elle tâche d'attirer les gens avec des productions médiocres, puisqu'il semble que la popularité se trouve à travers une certaine médiocrité.

Et puis, il y a la télévision d'Etat, comme elle existe en France, en Italie, etc. Or, que font ces télévisions? Prenez la télévision française: de 1966 à 1976, elle a doublé ses revenus et elle a diminué de 50% sa production. C'est là une donnée qui n'a pas besoin de commentaire.

Mais ce n'est pas normal. Donc, il faudrait revoir tout ce système, et alors je vous assure que ce serait la solution puisque le problème ce n'est pas l'argent; le problème c'est de ne pas vouloir s'enrichir. Naturellement, s'enrichir est un plaisir, mais on peut avoir aussi d'autres plaisirs, comme le plaisir de vivre l'aventure de la vie, et pour moi c'est là un plaisir extraordinaire. Il faudrait tâcher de promouvoir un petit peu tout cela...

Aujourd'hui, nous avons accumulé tellement de connaissances toutes neuves qu'il faut maintenant se demander si nous sommes capables, nous, d'en faire des synthèses? Les deux grands moments de l'histoire durant lesquels on est arrivé à opérer des synthèses sont la Renaissance grecque et la Renaissance italienne. Ce sont deux moments extraordinaires qu'on a appelés "renaissance" parce que l'homme renaissait alors; il naissait à nouveau parce qu'il était arrivé à faire la synthèse de sa réalité. Aujourd'hui, nous vivons dans une pagaille générale et nous avons une accumulation de données immenses. Mais sommes-nous capables d'en faire les synthèses nécessaires?

Henri Laborit: Oui.

Roberto Rossellini: Moi, je ne le crois pas.

Henri Laborit: Oui, mais justement vous posez le problème de la diffusion de la connaissance... Je crois qu'actuellement nous commençons à pouvoir faire la synthèse. Jusqu'ici, l'homme s'intéressait au monde qui l'entourait; il a créé la physique, il a inventé des technologies, et il est parfaitement inconscient de ces modifications car il recherche avant tout la domination.

Aujourd'hui on n'apprend pas à l'enfant... l'éducation, de nos jours, n'apprend pas à l'enfant à être un homme, mais un producteur, quel qu'il soit et dans n'importe quelle discipline. C'est en effet par la production que l'on s'élève dans l'échelle hiérarchique. Or, ce qui caractérise l'homme, c'est la créativité. Le fait d'ajouter de l'information au monde a été utilisé par lui, par les sociétés humaines, pour établir cette recherche de dominance. (...)

Cinéma artisanal: tentatives de regroupement

Depuis un an, un certain nombre de rencontres entre artisans du film ont eu lieu, principalement à Montréal. En fait, on parle de plus en plus de cinéma artisanal au Québec, et cela au moment même où le cinéma dit professionnel ou commercial (suivant les optiques et les objectifs) se retrouve en plein marasme. Ce n'est donc peut-être pas une simple coïncidence.

Cinéma/Québec entend donc se pencher de façon plus précise sur ce cinéma qui représente, à bien y penser, l'essence même de notre cinéma. Le cinéma québécois, l'authentique, a toujours été un cinéma d'inspiration artisanale. De la conception à la production, le cinéma qui s'est fait au Québec a été jusqu'à un certain point "artisanal". Reste, naturellement, à définir cette appellation. Et c'est ce à quoi s'emploie la jeune génération de cinéaste, qui, refusant de se laisser embarquer dans les folies de leurs aînés, se redécouvre un cinéma bien à eux et plus proche de notre réalité.

Mais cette redécouverte ne se fait pas sans peine et sans heurts. L'historique des multiples tentatives de regroupement des cinéastes-artisans est là pour nous le rappeler. Et puis, il y a cette notion de cinéma régional qui est en train d'émerger et qui prend de plus en plus de place. C'est donc dans l'espoir avant tout de démêler un peu cette réalité complexe que nous avons préféré commencer par rendre compte du cheminement des cinéastes-artisans. Ce qui nous permettra, par la suite, d'entreprendre un débat plus serré sur ces "nouvelles" réalités avec lesquelles le cinéma québécois devra désormais compter: le cinéma artisanal et le cinéma régional.

Il est à noter que l'historique qui suit est extrait d'un document, rédigé en décembre 1977 par des artisans du film membres du Groupe de travail sur le cinéma artisanal et du Centre de promotion du jeune cinéma qui ont participé aux rencontres d'artisans et ont souvent contribué à leur organisation. Tous les lecteurs de **Cinéma/Québec**, et plus particulièrement les cinéastes-artisans sont invités à prendre part à ce débat qu'on ne fait qu'ouvrir et que l'on estime, quant à nous, capital.

Jean-Pierre Tadros

UNE INTENTION INITIALE

L'idée des organisateurs de la première rencontre des cinéastes artisans — celle du 11 décembre 1976 — était de regrouper les "cinéastes, amateurs et professionnels, qui produisent en permanence ou occasionnellement à l'extérieur des compagnies de productions, des organismes et des cadres structurés de façon professionnelle". Il s'agissait de créer une force de pression, de négociation sur la base du mode de production artisanal, non pour favoriser l'intégration aux structures commerciales, industrielles ou gouvernementales, mais pour permettre aux artisans de définir et de faire valoir leurs droits face aux structures institutionnalisées de production et de diffusion de films.

PREMIERE RENCONTRE DES CINEASTES ARTISANS

Il y avait une quarantaine de participants, à Montréal, le 11 décembre 1976; quelques personnes des régions, en particulier de Rouyn et de Québec, la majorité de Montréal, provenant pour une bonne part des milieux étudiants et amateurs. Après s'être brièvement présentés, ils ont passé en revue les principales sources de financement et de services en

matière d'aide à la production et à la diffusion du cinéma "non-industriel". Partant de la définition de l'artisan proposée dans la lettre de convocation — et rappelée plus haut —, les participants se sont enfin efforcés de se situer par rapport à ces structures, et ont tenté de cerner leurs problèmes et leurs intérêts communs. Un des points les plus débattus était alors la nécessité de se rallier autour d'une idéologie commune davantage qu'autour de besoins matériels.

A la suite de ce premier déblayage, on a résolu de créer un "groupe de recherche sur le cinéma artisanal". Ce groupe comportait trois comités chargés, respectivement, de l'étude des problèmes de production, de l'étude des problèmes de distribution, et de la coordination en vue de l'organisation d'une prochaine rencontre. On envisagea celle-ci pour la fin de février 1977, prévoyant le visionnement de films des participants, afin de se connaître davantage.

LA RENCONTRE DES FAISEUX DE FILMS

La seconde rencontre des cinéastes artisans fut convoquée pour les 5 et 6 mars 1977. A la dernière heure, on apprit que le Conseil québécois pour la diffusion du

cinéma (CQDC) — alors en train de procéder à sa liquidation légale — organisait pour cette même fin de semaine une "Rencontre des faiseurs de films". On annula la rencontre des artisans pour se joindre à cette dernière. La rencontre des faiseurs de films s'adressait en premier lieu aux cinéastes membres d'organismes professionnels — SNC, ARFQ, etc. Sur une base de stricte information, il était profitable pour les artisans d'y assister. Et sur le plan politique, il était important qu'ils s'y manifestent.

De fait, sur une soixantaine de participants, guère plus d'une vingtaine provenaient des milieux professionnels. Les "artisans" formaient donc la majorité, ce qui changea sensiblement les perspectives du débat. Les aînés avaient en mémoire un cheminement historique de plus de quinze ans. Les artisans se sont efforcés de se mettre au diapason, mais il est apparu qu'il était indispensable pour eux de clarifier leur propre démarche. La définition et l'acceptation du mode de production, de "l'intention" artisanale par le plus grand nombre était — et est toujours — indispensable à l'instauration d'un front commun des cinéastes.

Dès cette rencontre a été affirmée l'existence au Québec d'un cinéma régional spécifique. Il apparaissait que cette notion était liée à celle de cinéma artisanal, mais que toutes deux restaient encore à définir. Plusieurs ont manifesté le besoin d'un "lieu idéologique de rencontre"...

NEANMOINS

Un comité fut mandaté pour préparer une prochaine rencontre — colloque, congrès, ou même états généraux. Il devait effectuer un recensement des groupements, élaborer des dossiers sur les questions de fonds et les hypothèses de travail en vue de cette prochaine rencontre.

Ce comité issu de la rencontre des faiseurs de films a apparemment cessé toute activité dans les mois qui ont suivi, sans avoir atteint ses objectifs.

LES ARTISANS ET L'ACAO

Lors de la rencontre des 5 et 6 mars 1977, les artisans ont eu aussi l'occasion de réaffirmer une position commune par rapport à l'Association des cinéastes amateurs du Québec (ACAO).

Dès le 11 décembre 1976, des membres de l'ACAO avaient proposé que les artisans prennent en main la direction de cette association. Pour eux, en effet, l'ACAO constituait d'ores et déjà "une base sérieuse de regroupement pour les artisans". Cette offre avait alors été déclinée par les participants à la première rencontre. Or, la veille de la rencontre des 5 et 6 mars, **Débobinons**, le journal de l'ACAO, publiait un texte éditorial qui

relançait le débat: "L'ACAO doit devenir l'Association des cinéastes artisans du Québec".

Un groupe d'artisans présents à la rencontre se sont donc réunis sur-le-champ pour rédiger une réponse: "Les artisans ne se joindront pas à l'ACAO", dans laquelle ils réaffirmaient qu'ils ne percevaient pas l'ACAO comme représentative de leurs intérêts, et qu'ils n'avaient pas l'intention d'en faire la réforme. Cette réponse, qui renforçait la position du 11 décembre, fut publiée dans **Débobinons**, et marqua la fin des relations formelles entre l'ACAO et le mouvement artisanal.

DEUXIEME RENCONTRE DES CINEASTES ARTISANS

La deuxième rencontre des artisans s'est tenue le 3 avril 1977, immédiatement après la Semaine du cinéma québécois, à Montréal, à l'occasion de laquelle plusieurs films d'artisans avaient été présentés.

Les quelques quarante participants ont discuté à partir des rapports des comités du 11 décembre 1976. La principale recommandation provenait du comité sur les problèmes de production. On recommandait la formation, sur une base coopérative, d'unités locales ou régionales de production et de diffusion de films, qu'une fédération à l'échelle du Québec rassemblerait par la suite.

Devant l'inexistence de groupes locaux représentatifs dans plusieurs régions, l'assemblée a conclu à l'impossibilité de l'implantation à court terme d'une telle formule. Comme on éprouvait le besoin pressant d'un regroupement, et qu'on voulait préserver pour l'individu isolé la possibilité de joindre ses rangs, il a été proposé de mettre sur pied un regroupement d'artisans à l'échelle du Québec, sur une base individuelle, fondé sur la défense des intérêts communs et le développement de services. Un comité fut mandaté pour élaborer cette formule de regroupement.

LE REGROUPEMENT DES ARTISANS DU FILM QUEBECOIS

Le 4 juin 1977 se tint l'assemblée de fondation du Regroupement des artisans du film québécois (RAFQ). Le comité de travail proposait une structure de regroupement et avançait un projet de statuts et règlements à cet effet. Les Statuts et règlements énonçaient la définition de base des artisans du film ainsi que les objectifs généraux du regroupement, laissant délibérément ouvert, à l'intérieur de celui-ci, le débat sur les objectifs spécifiques — donc la définition, au fur et à mesure, des intérêts communs à faire valoir.

Le regroupement des artisans du film était officiellement fondé. Les trente-six fondateurs s'engageaient à devenir membres en versant une première tranche de dix dollars sur une cotisation annuelle de trente dollars, et ce sur demande du Conseil d'administration provisoire. Celui-ci avait également pour mandat:

- 1) d'établir des hypothèses de travail sur les objectifs, les champs d'action et les priorités du regroupement;
- 2) d'instaurer un mode de consultation permanent;
- 3) d'étudier la possibilité d'élargir le Conseil d'administration à tous les membres;
- 4) de préparer un colloque sur le cinéma artisanal pour l'automne.

Vu leur manque de moyens, les artisans comptaient avoir accès, tout comme pour la rencontre du 4 juin, au support logistique et financier du Service d'animation socio-culturelle de l'Université du Québec à Montréal (le SASC de l'UQAM), lequel venait déjà en aide à l'organisme de diffusion de films d'artisans Les films du Crépuscule Enr. Des membres de cet organisme faisaient d'ailleurs partie du conseil d'administration provisoire du RAFQ.

LES "ETATS GENERAUX DU CINEMA ARTISANAL"

Du 28 au 30 octobre 1977 étaient organisés, à Montréal, les "Etats généraux du cinéma artisanal".

Cette manifestation, telle que conçue par le C.A. provisoire le 17 juillet, conformément au mandat du 4 juin, devait être un colloque sur le cinéma artisanal, comportant quatre ateliers: la production, la distribution, le cinéma artisanal sur le plan de l'esthétique, le cinéma artisanal sur le plan de l'idéologie. Le C.A. provisoire laissait de côté l'aspect **cinéma régional** sachant déjà qu'une subvention avait été obtenue auprès du Conseil des

arts du Canada pour organiser une rencontre des cinéastes des régions en Abitibi.

De plus, ce colloque devait comporter, en dernière journée, une assemblée générale formelle du RAFQ pour discuter des objectifs, des champs d'action et des priorités tels qu'ils devaient émerger du C.A. provisoire et/ou des ateliers de la fin de semaine. Un membre du C.A. provisoire prit la responsabilité d'organiser le colloque.

Par la suite, le C.A. provisoire ne s'est plus réuni. Les raisons en furent, tout à la fois, la dispersion des individus, le manque de motivations personnelles, le peu d'intérêt soulevé chez les artisans par le Regroupement — considéré a priori par plusieurs comme une "structure fantôme".

LE COLLOQUE

Dès la très officielle séance d'ouverture, comme au cours des ateliers et de la plénière, les participants n'ont pas manqué de faire la critique de la démarche. Les principaux reproches: la rencontre était insuffisamment préparée; beaucoup de gens n'avaient pas été prévenus; toutes les régions, y compris les centres, étaient mal représentées; et, par conséquent, l'appellation d'"états généraux" était prétentieuse et injustifiée.

Les participants ont tout de même profité de la circonstance pour réfléchir en ateliers sur les problèmes de production et de distribution, ainsi que sur les questions d'esthétique artisanale et d'engagement socio-politique du cinéma d'artisans.

SOMMAIRE DES RENCONTRES

11 décembre 1976	Première rencontre des cinéastes artisans, à Montréal.
5-6 mars 1977	Rencontre des faiseurs de films, à Montréal.
3 avril 1977	Deuxième rencontre des cinéastes artisans, à Montréal.
4 juin 1977	Assemblée de fondation du Regroupement des artisans du film québécois, à Montréal.
28-30 octobre 1977	Colloque sur le cinéma artisanal (ex-Etats généraux du cinéma artisanal), à Montréal.
11-13 novembre 1977	Rencontres du cinéma régional, à Rouyn.

SOMMAIRE DE L'EVOLUTION DES DEFINITIONS

Cinéastes artisans: "Cinéastes, amateurs et professionnels, qui produisent, en permanence ou occasionnellement, à l'extérieur des compagnies de productions, des organismes et des cadres structurés de façon professionnelle." (décembre 1976)

Artisan du film: "L'artisan du film se dit du travailleur du cinéma qui adopte un mode de production de type professionnel dans un cadre financier non-industriel." (juin 1977, prop. du comité de travail)

Regroupement des artisans du film: "Le regroupement des artisans du film est constitué de travailleuses et de travailleurs du cinéma qui adoptent un mode de production non-industriel et qui visent à s'assurer une entière liberté quant au contenu et à la forme de leurs films." (juin 1977, Art. no 5, Statuts RAFQ)

Cinéma régional: "Le cinéma régional est un cinéma produit dans une région donnée, par les gens de cette région et avec les moyens accessibles dans cette région, d'une part, et un cinéma qui participe d'une conscience régionale, laquelle conscience procède d'un sentiment d'appartenance et va vers une volonté d'appartenance, d'autre part." (novembre 1977)

Chacun éprouve la nécessité de mieux connaître tout le monde avant de s'embarquer dans un mouvement de concertation pour revendiquer quoi que ce soit, du côté de l'accès au matériel et aux services comme du côté de l'accès aux salles et aux media. On semble craindre le piège de la structurite. On espère cependant un minimum d'organisation (à définir et à mettre sur pied). Il a, en effet, été clairement établi pour tout le monde que le Regroupement des artisans du film québécois, fondé le 4 juin 1977, était prématuré et "mort-né", et qu'il fallait développer des formules mieux appuyées sur la réalité du milieu.

LES SUITES

La première proposition soumise et adoptée (1) en plénière a eu pour effet de transformer les "états généraux" en "Colloque sur le cinéma artisanal". Ayant effectué le maximum d'échanges que permettait leur niveau de préparation et de représentativité, les quelques cinquante artisans présents ont ensuite considéré l'idée de tenir périodiquement, en permanence, des rencontres d'artisans du film afin qu'on se connaisse davantage, qu'on échange des expériences, qu'on discute au fur et à mesure les problèmes du cinéma qui se fait ici, qu'on élabore plus concrètement les choses qu'on ne faisait qu'effleurer depuis quelques temps.

En plus de l'intérêt présenté par le tableau de la situation dans l'ensemble des régions, plusieurs notions intéressantes ont émergé des discussions en ateliers et en plénière.

CINEMA REGIONAL

D'abord, un essai de définition du cinéma régional:

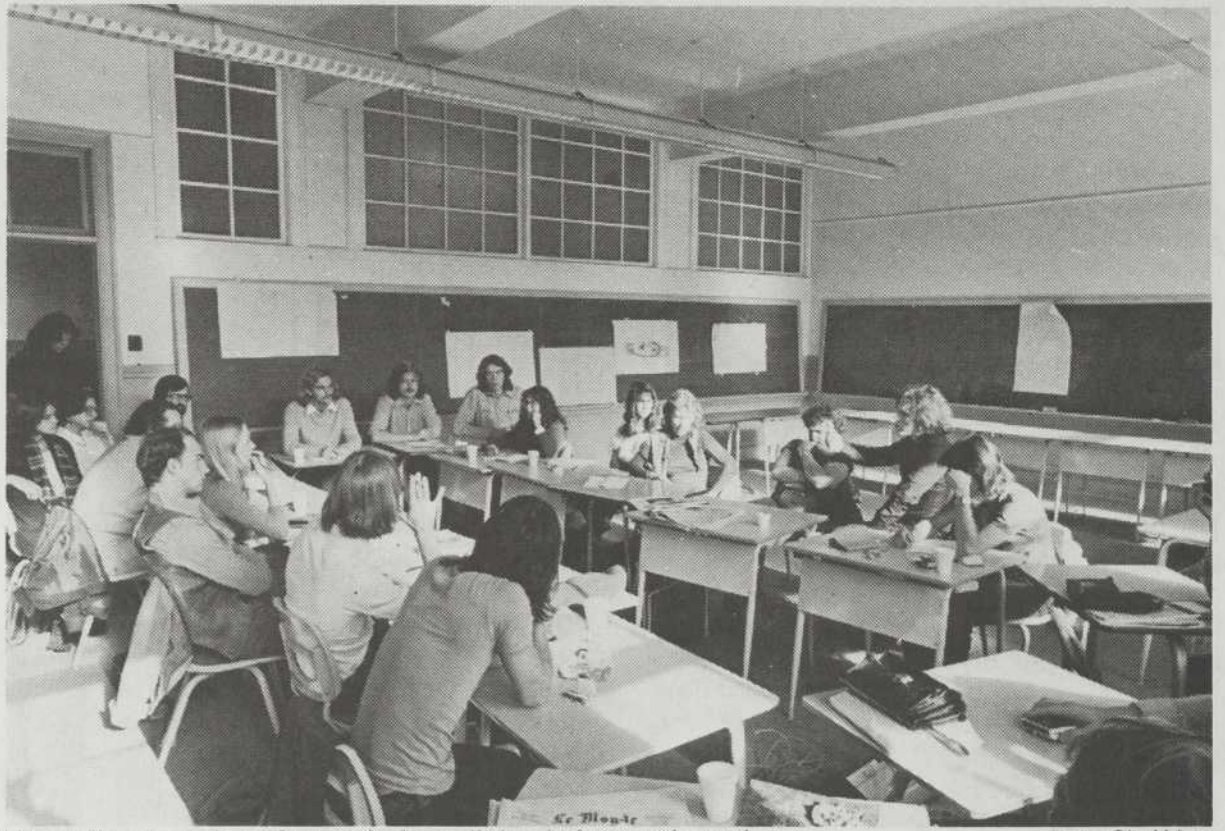
"Le cinéma régional est un cinéma produit dans une région donnée, par les gens de cette région et avec les moyens accessibles dans cette région, d'une part, et un cinéma qui participe d'une **conscience** régionale, laquelle conscience procède d'un **sentiment d'appartenance** et va vers une **volonté d'appartenance**, d'autre part."

Cette définition est proposée à tous les individus et groupes dans les régions, afin qu'elle soit critiquée et que chaque région précise ses objectifs propres ainsi que les moyens perçus comme nécessaires pour les atteindre.

INTERETS DE GROUPE ET INTERETS DE CLASSE

Deux autres notions importantes ont été abordées: la notion de la défense de leurs intérêts de groupe par les travailleurs du cinéma et la notion de la défense de leurs intérêts de classe par les travailleurs-citoyens au moyen de l'outil-cinéma.

La première notion débouche sur un regroupement de type syndical défendant d'abord les intérêts de ses membres; la seconde notion implique le regroupement sur une base idéologique dans le sens



Un atelier, lors des "états généraux" du cinéma artisanal.

photo CinéMag

d'une lutte socio-politique. Deux cas bien concrets ont retenu l'attention, en l'occurrence celui de l'Association des travailleurs-pigistes en communications du Nord-ouest, pour la première option, et celui du collectif de production ARMEURO, de Rimouski, pour la deuxième. Dans le nord-ouest du Québec, les travailleurs-pigistes se groupent pour faire valoir leur droit au travail, alors que dans le bas du fleuve, un groupe qui se décrit lui-même comme "des cinéastes de circonstance" se met à la disposition d'un comité de citoyens pour défendre le droit au travail de tout un village.

Les deux options ne sont pas nécessairement en contradiction — dans un cas comme dans l'autre, on se bat pour la liberté d'expression —, mais il faudra définir sans équivoque les rapports entre les intérêts de corporation des cinéastes et les intérêts de classe de l'ensemble des travailleurs. Le dossier est à suivre, et le débat est ouvert.

L'assemblée a confié à un comité de travail, constitué de huit artisans, dont six proviennent de l'extérieur de Montréal, les mandats suivants:

- 1) rassembler et diffuser l'information de base sur les artisans du film de toutes les régions du Québec, constituant ainsi un répertoire sur les artisans, les groupes et leurs films;
- 2) préparer des documents d'analyse et de synthèse sur la situation du cinéma artisanal et les soumettre aux artisans en tant qu'hypothèses de travail;
- 3) convoquer une réunion générale des artisans du film sur une base d'échanges et de discussions, en vue d'établir des consensus en vue d'actions concrètes, et ce avant la fin de février 1978.

On a enfin reconnu le Centre de promotion du jeune cinéma (1) comme instrument de travail privilégié du comité.

LES RENCONTRES DU CINEMA REGIONAL

Du 11 au 13 novembre 1977, soit quinze jours plus tard, avaient lieu les Rencontres du cinéma régional, à Rouyn.

Faisant suite à la projection de plusieurs films d'artisans, dans le cadre de la Semaine des cinémas régionaux, cette fin de semaine mettait en présence près d'une quarantaine de cinéastes des régions périphériques, venus discuter leurs différences et leurs points communs. Il y avait là des cinéastes de la Côte nord, du Bas du fleuve, de la Mauricie et, bien sûr, de l'Abitibi, avec, en plus, quelques "participants-observateurs" de Québec et Montréal — qui sont des régions pas très périphériques.

Les participants se sont tous montrés intéressés à ce que l'expérience de Rouyn soit reprise dans les autres régions périphériques, à l'initiative des cinéastes de chaque région. Les cinéaste de Rimouski ont accepté l'invitation unanime des autres à tenter d'organiser une rencontre en février 1978.

DEPUIS LORS

Le Centre de promotion du jeune cinéma et le comité de travail sur le cinéma artisanal ont procédé à la mise à jour des listes d'artisans du film existantes. Plus de quatre cents noms au total, individus et groupes, à travers tout le Québec. Les réponses au "Questionnaire aux artisans du film du Québec" compris dans l'envoi de décembre devrait permettre un tant soit peu à tout ce monde de se situer. D'autant plus que, à la suite de l'événement de Rouyn, des rencontres régionales s'organisent, à Québec et en Mauricie, entre autres. Quant à Montréal, des initiatives intéressantes ont vu le jour au Centre d'essai le Conventum. Un corridor de cinéma régional en décembre: cinq

films d'artisans présentés en rotation, avec rencontres-questionnement, possiblement en présence de membres des équipes de production. Conventum tient par ailleurs son local de la rue Sanguinet disponible aux artisans du film qui veulent organiser des rencontres. De plus, Les Films du Crépuscule rencontrent les auteurs dont les films sont à leur catalogue, et un autre projet verra le jour à l'UQAM avec "Les midis du crépuscule" qui présentera exclusivement du cinéma artisanal. □

Le cinéma parallèle...

(suite de la page 8)

à 22h.30 et à 24h.30, et les dimanches une à 14h.30. "Notre sélection, affirme les responsables, comprendra des films expérimentaux, des documentaires socio-politiques de même que des classiques; la plupart de ces films seront disponibles par la suite grâce au réseau de distribution de la Coopérative des Cinéastes indépendants dont le catalogue compte plus de 600 titres."

Le Cinéma Parallèle est la première salle permanente en Amérique du Nord ouverte sept jours par semaine au cinéma indépendant. Naturellement, le Parallèle a l'intention d'être réceptif à toutes les autres formes d'art, et met ses locaux à la disposition des groupes de théâtre, vidéo, musique, etc.

Les midis du crépuscule

Les Films du Crépuscule, en collaboration avec le service d'animation socio-culturelle de l'UQAM, présentera, les mardis et jeudis midis, une programmation de films artisanaux. Les séances, qui ont lieu au Centre d'accueil et d'information (1187, rue Bleury, local 0910, à Montréal), auront une durée approximative d'une heure. L'entrée sera gratuite.

Le programme débute le jeudi 2 février et s'échelonne tous les jeudis jusqu'au 20 avril; les séances du mardi commenceront le 21 février pour se terminer le 18 avril.

Cette expérience-pilote vise trois objectifs principaux:

a) Offrir au grand public du cinéma artisanal qui ne s'insère pas dans le cadre d'un événement ou d'un festival mais

à l'intérieur d'une chaîne continue de projections;

b) Montrer un produit culturel québécois de qualité, ignoré complètement des réseaux commerciaux de distribution;

c) Créer chez le spectateur des habitudes cinématographiques différentes.

Autant de bonnes raisons pour se laisser séduire...

Et une dernière: le programme du premier "midi du crépuscule". **Ceux venus d'ailleurs** de Franco Battista; **Le poulailler des temps perdus** de Franco Battista; **L'ultime destructeur** de Jean Thibodeau; **La moto** de Roger Cantin; **Le spécialiste** de Pierre Gaudette; **GI Joe** d'André Martin; et **Roméo et Juliette** de Claude Laflamme.

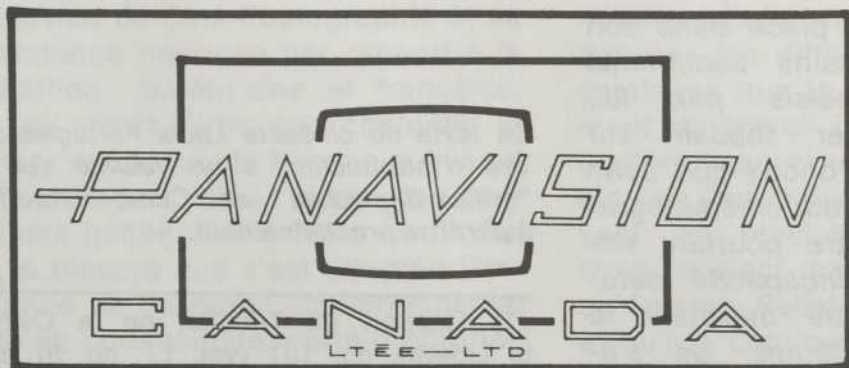
Le programme complet de la série est disponible à l'UQAM.

LOCATION D'ÉQUIPEMENT CINÉMATOGRAPHIQUE

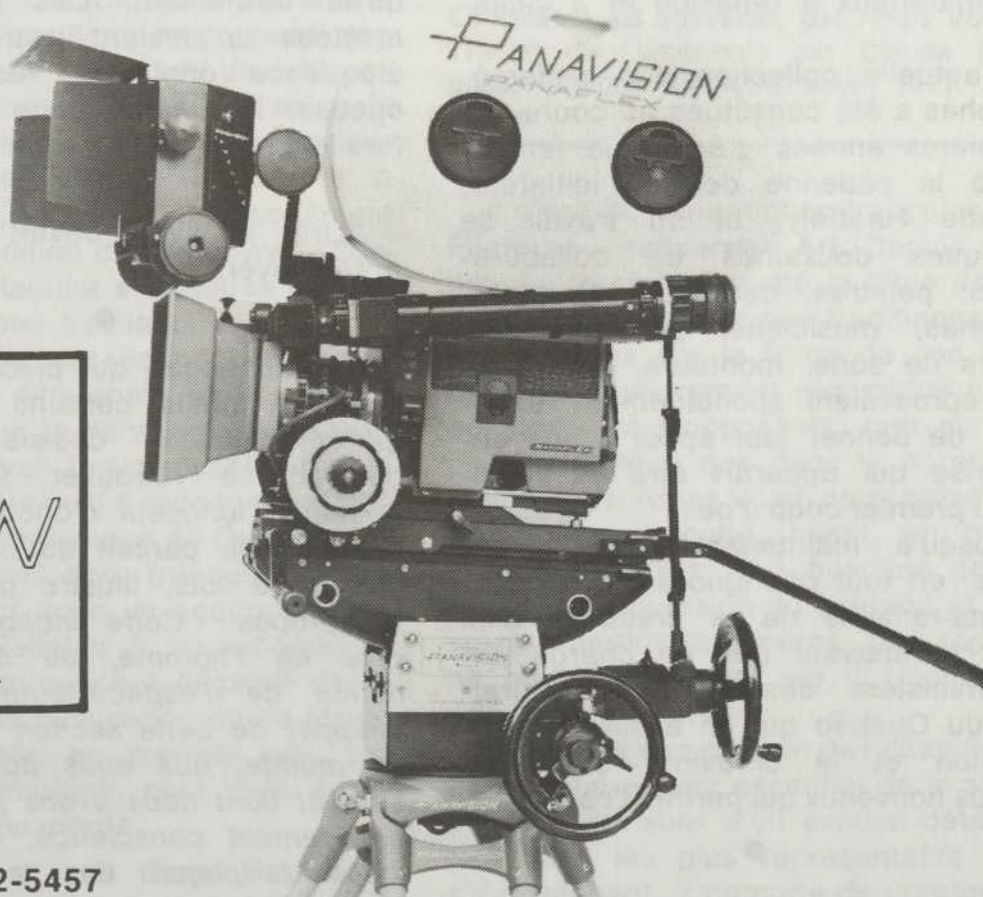
Caméras — 16 et 35 mm. Son
Eclairage Générateurs
Studios de Son

VENTE

RÉPARATION



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



Introduction aux "griffes-ô-graphes"

"Si vous révolutionnez l'imagination, la réalité ne tiendra pas longtemps". Cette phrase du philosophe Hegel précède un passage du rapport du Tribunal de la Culture qui dit: "Or la création artistique et la création culturelle ont justement comme fonction de révolutionner l'imaginaire social et de faire apparaître un autre monde possible". (1)

Les griffes-ô-graphes sont des diaporamas, accompagnés de bandes sonores synchronisées, qui se veulent être l'expression d'autant de facettes de la culture québécoise. Regroupés en quelques collections, ils expriment tantôt des créations graphiques, des dessins, des toiles, des murales ou des objets ("Les aventures de la ligne"), tantôt des photographies anciennes ou contemporaines ("Les photographes photographiés"), tantôt le cheminement des écrivains d'ici ("Écrivains québécois"). Il existe présentement 22 de ces documents audio-visuels, ouvrages qui s'adressent à quiconque se préoccupe de création, mais principalement aux enseignants qui oeuvrent dans le domaine de l'art. Ils trouveront là des outils à la fois souples et éloquents, susceptibles d'être matériaux à réflexion et à incitation.

L'actuelle collection des griffes-ô-graphes a été constituée au cours des dernières années grâce à la ferveur et à la patience de son initiateur, Claude Haeffely, et au travail de quelques douzaines de collaborateurs: peintres, dessinateurs, photographes, musiciens, parleurs, preneurs de sons, monteurs, graphistes qui éprouvaient spontanément le besoin de donner leur appui à une entreprise qui apparaît être essentielle au premier coup d'oeil.

Jusqu'à maintenant presque cachés, en tout cas ignorés, ces documents-témoins de la créativité d'ici sont dorénavant pris en charge par le ministère des Affaires culturelles du Québec qui en assure la production et la diffusion. Signe de temps nouveaux qui permet l'espoir.

Mais où situer les griffes-ô-graphes dans la panoplie des techniques de diffusion des objets culturels? On sait déjà que l'envahissement est

grand de gadgets "éducatifs" de toutes sortes que industriels et commerçants imposent aux technocrates de l'éducation, qui les imposent à leur tour aux enseignants qui, souvent contraints, les imposeront à... nous. Disons d'abord qu'il serait quelque peu fragile de considérer ces premiers comme des sortes de pollueurs. Créateurs à leur manière, ils ne font somme toute qu'offrir un éventail aussi vaste que possible d'outils. Il est cependant du ressort de l'utilisateur de choisir parmi ces outils ceux qui lui semblent être les plus pertinents. Il y aurait lieu, à cet égard, de procéder à un inventaire critique des outils disponibles. Souhaitons que cela se fasse un jour.

Pour en revenir à l'outil griffographique, on serait tenté d'en comparer l'efficacité au film de cinéma. Les jure-par-ci et les jure-par-ça de l'audio-visuel le décriront comme un parent pauvre. Ils négligeront ce faisant le fait important que ce type d'outil procède d'une technologie légère, commode pour restituer le cheminement vers la compréhension et la palpabilité de l'univers des êtres et des choses. De l'émotion qu'ils contiennent et de la ferveur qu'ils fermentent. Des images, ici arrêtées un instant, retrouvent leur éloquence originelle. Au lieu d'en épouser la fluidité, cette image perfore le temps.

"Lire à livre ouvert". "Lire à écran ouvert".

Le pédagogue qui place dans son coffre à outils certains documents griffographiques, choisis par lui, pourrait se retrouver soudain sur la même longueur d'ondes que Jean Epstein qui, parlant du cinématographe cette fois, illustre pourtant notre propos: "Cette incapacité naturelle de l'homme, de maîtriser la notion de l'espace-temps, de s'échapper de cette section atemporelle du monde, que nous appelons présent et dont nous avons presque exclusivement conscience, est la cause de la plupart des accidents de la matière et de l'étendue", dont beaucoup seraient évités, si nous pouvions saisir immédiatement l'univers comme la suite qu'il est". (2)

Cette caractéristique fondamentale ne fait cependant pas oublier une autre dimension des griffes-ô-graphes: celle de se situer résolument hors des élitismes confortables. Non pas que les documents soient tous empreints d'office de ce genre de contestation qui fait la gloire, et souvent la rudimentaire raison d'être, des Maofreaks. Mais bien plutôt parce qu'ils réunissent des créateurs de toutes sortes dont la commune palette expressive n'a comme couleur-mesure que la créativité. Dès lors, des noms connus et d'autres moins connus se côtoient dans cette collection d'ouvrages. C'est que la principale préoccupation de ses auteurs est de faire se rejoindre créateurs et créations dans la symbiose qu'est le groupe culturel. Témoigner des objets ainsi créés serait déjà nécessaire. Apporter à ce processus de création le souci de sa continuité sera le faire passer au stade de culture vivante.

"Être soi-même le dire et l'objet du dire (...) Et alors nous cesserons de nous mettre au musée. Nous recommencerons ce jour-là à produire du patrimoine". (3) Ces paroles appliquées aux griffes-ô-graphes ne conserveront leur plein sens que si ceux-ci se multiplient, s'ajoutent les uns aux autres pour se compléter certes, mais surtout pour s'instruire l'un l'autre.

Louis Portugais

Ce texte du cinéaste Louis Portugais servira d'introduction à un volume sur les "griffes-ô-graphes" de Claude Haeffely, à paraître prochainement.

(1) Rapport du Tribunal de la Culture, in Liberté, no. 101 (vol. 17, no. 5), septembre-octobre 1975, p. 48

(2) Jean Epstein, Esprit de Cinéma, Editions Jeheber 1955, p. 10

(3) Pierre Perrault, Trou d'homme, in Le Jour, vol. 1, no. 26, p. 31 note: On peut recevoir un catalogue des griffes-ô-graphes en s'adressant à, ministère des Affaires culturelles, Direction des communications, 222, boul. St-Laurent, Montréal. Tél. 873-6190

Les archives de l'OFQ

Antoine Pelletier. **Les Archives de l'Office du Film du Québec.** (Direction Générale du Cinéma et de l'Audiovisuel), l'Éditeur officiel du Québec, Service de la reprographie, 1976, 148p.

Certains travaux se font péniblement parce que le sujet qu'ils traitent est si vaste et leur documentation si peu étendue, qu'ils méritent d'être signalés à l'attention des chercheurs quand ils s'avèrent utiles. Tel m'apparaît être le "Catalogue" des films d'archives de l'Office du Film du Québec préparé par Antoine Pelletier. Premier recueil du genre, ce catalogue recense une matière qu'on jugera peut-être relever d'une production secondaire, mais qui n'en reste pas moins pour autant essentielle à notre connaissance de l'histoire du cinéma canadien et québécois. Car les films qu'il inventorie reflètent ni plus ni moins que l'histoire du Service de Ciné-Photographie de la Province de Québec (1940-1960).

L'ouvrage compte donc cent quarante huit pages et il se compose d'une préface (pp. 1-111) de Michel Vergnes dont on a déjà pu lire ici la transcription d'une entrevue accordée à Pierre Demers (**Cinéma/Québec**, vol. 3, no 4, pp. 28-34), d'un avant-propos (pp. IV-VI) où sont présentés les objectifs du catalogue, d'un répertoire (pp. 1-126) descriptif de quelques trois cent cinquante films cotés et de trois index: des années de production (pp. 127-136), des matières (pp. 137-138) et des titres (pp. 139-147).

D'entrée de jeu, en acteur modeste mais sûr de son métier, Michel Vergnes raconte à grands traits la création du Service de Ciné-Photographie et sa dépendance marquée par rapport à la production américaine et française. Des six cents films que contenait le premier catalogue du Service publié en 1942, très peu, dit-il, furent des productions québécoises. Mais au fil des ans, à mesure que s'est affirmée l'importance de l'appareil gouvernemental et de sa commandite, cette proportion s'est heureusement inversée, il faut bien le dire grâce en partie à des hommes comme Joseph Morin, Gilbert Fournier et Michel Vergnes lui-même, grâce en partie aussi à des pionniers du cinéma comme Mgr Albert Tessier, l'abbé Maurice Proulx, le curé Cyr, l'abbé Auger, le père Louis-Roger Lafleur, etc...

Il y avait donc là une production cinématographique précieuse, échelonnée pêle-mêle sur plus de trente années, mais si exposée à l'oubli et à la dégradation qu'il fallait non seulement la conserver, la récupérer ou la retrouver, mais aussi la sérier à cause de son abondance et pour mieux l'imposer à notre attention. Antoine Pelletier s'est donc attaqué à un travail long et difficile, et des mille titres retenus il nous en propose environ trois cent cinquante qui répondent aux trois objectifs qu'il s'était fixés au point de départ:

- 1) répertorier les productions québécoises;
- 2) répertorier les productions étrangères intéressant le Québec;
- 3) répertorier les productions canadiennes intéressant le Canada."

Ces films ramassés, il a rempli leur fiche technique de tous les renseignements habituels quand ils étaient disponibles: titre, durée, année, générique, etc., mais en oubliant d'indiquer (ce qui est assez étonnant) le millimètre de la pellicule. Les films sont ensuite sommairement résumés et regroupés sous des thèmes très larges (p. ex. Economie-Histoire-etc.) qui ne sont pas sans se recouper à l'occasion (p. ex. Jardins zoologiques et sanctuaires d'oiseaux-Moeurs des animaux-Oiseaux). Suivent enfin les trois index déjà mentionnés. Ils synthétisent admirablement ce catalogue et, par leur couplage en fonction d'une recherche précise, ils justifient amplement son utilité. Relevons cependant un oubli capital de la part de l'auteur, c'est qu'il n'ait pas dressé l'index des réalisateurs qui allait de soi. Il faut dire, à sa décharge, qu'il en est bien conscient et que la réédition de son ouvrage corrigera cette lacune et d'autres vétilles qu'on peut noter à sa lecture.

Voilà rapidement récapitulées et condensées les différentes parties de ce catalogue que je tiens pour un instrument de travail indispensable. Sur la matière éparses qu'il a ordonnées se profile une certaine image du Québec d'avant "la révolution tranquille". Ces films recèlent donc un acquis culturel qu'Antoine Pelletier a su reconnaître et qu'il a commencé à dégager de sa gangue par la publication de ce répertoire. De cela, en premier lieu, son catalogue témoigne; pour cela aussi, je lui trouve du mérite.

René Bouchard

Les coproductions

"Les coproductions — The co-productions". **Nouveau cinéma canadien**, No 42 (Vol. VIII, No 5). La Cinémathèque québécoise, décembre 1977. 38 pages.

Le numéro 42 de **Nouveau cinéma canadien**, publié par la Cinémathèque québécoise, porte sur "le Canada et les coproductions".

Au sommaire du numéro, on retrouve, à la suite du texte de présentation, un résumé des accords officiels de coproduction signés par le Canada d'une part, et la France, l'Italie, la Grande-Bretagne et l'Allemagne fédérale d'autre part; un texte sur les premières coproductions québécoises à la fin des années quarante; une énumération des coproductions canadiennes depuis 1963; une étude de budget de long métrage coproduit. On retrouve également dans ce numéro des entrevues avec le réalisateur-producteur Denis Héroux, la directrice du Council of Canadian Filmmakers, Sandra Gathercole, et Ronald Legault, administrateur des coproductions à la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

Le cinéma, art subversif

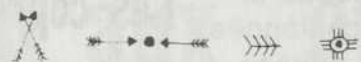
Le cinéma art subversif, par Amos Vogel. Traduit de l'américain par Claude Frégnac, Editions Buchet/Chastel, 1977. 330 pages.

Il s'agit de la traduction française de **Films as a subversive Art**. Depuis ses débuts, le cinéma a été la cible de la censure de l'Etat et des traditionalistes, effrayés par la force de son impact, particulièrement aux mains d'innovateurs et d'opposants, tant sur le plan esthétique que dans le domaine idéologique. Amos Vogel nous présente ce cinéma occulté, banni, en trois grands chapitres: la subversion de la forme, la subversion du contenu et les sujets interdits au cinéma; et il termine en s'interrogeant sur la "nouvelle prise de conscience".

Précisons que chacun des chapitres, axé sur un aspect essentiel de la subversion, est suivi d'un exposé détaillé des films les plus représentatifs qui s'y rattachent, y compris de nombreuses oeuvres interdites ou rarement projetées. Le texte est complété par plus de trois cents photographies

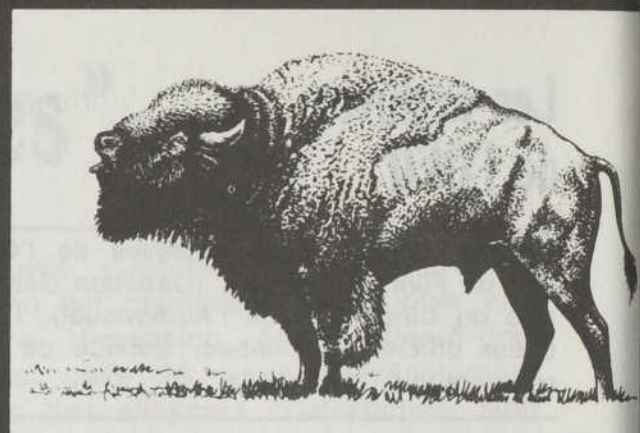


le cinéma, bien, mais plus que le cinéma



des films qui ravissent le Bison

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



"**May be I can sing it for you**" par Barre Philips et Dave Holland (disque ECM 1011 ST). L'image ici est clé...

Le sieur René de La Rochelle, maître de cérémonies toutes catégories, passe avenue Papineau m'offrir une boîte de cigares. La Florena. Fine cigares fin (sic). MacDonald Tobacco inc., Montréal, Canada Double Caro. Imports de Luxe. **Boîtes fabriquées aux E.U. Etiquettes imprimées au Canada.** Sur la boîte, c'est tout. A l'intérieur, sur les tubes dans lesquels sont les cigares, on peut enfin lire Havana et **tabac importé de Cuba.**

Je pense au doublage des films et à une pratique critique ici.

"L'idéologie est constitutive du monde de chaque homme, est son rapport au monde. Autant dire que l'idéologie imprègne tout, est partout, comme une sorte d'inévitable et inconsciente pollution mentale. Il est par conséquent possible de repérer des traces d'idéologie — disons, d'un mot: **de l'idéologique** — dans tout produit culturel humain (objet, comportement, rite, discours...)"

Je pense au doublage des films et à une pratique critique ici.

"Donc dans le cinéma, comme produit et comme reflet d'une réalité idéologique. (...) Au cinéma, d'ailleurs, l'idéologique, plus littéralement **reflété** que par la littérature ou les autres systèmes de signes symboliques, est redoublé par la désormais fameuse **impression de réalité.** Le "réalisme" "naturel" du cinéma a l'effet exorbitant d'imposer une certaine vision du monde comme la seule possible, bref de changer l'idéologique en **évidences.**"

DOMINIQUE NOGUEZ: "**LE CINEMA, AUTREMENT**", série "Esthétique", coll. "10/18" 1150 / Union Générale d'Éditions.

L'angle de prise de vue est celui qu'il faut pour comprendre "**La dentellière**" ouverture d'un Festival International du Film de la Critique Québécoise, Scola et Brusati, "**Panique**" de Jean-Claude Lord, "Ciné-magazine" que télédiffuse au canal 2 Radio-Canada ou le doublage en français de "**Providence**" de Alain Resnais qui en dit: "C'est pour préserver la qualité musicale du texte que je l'ai tourné en anglais."

Le cinéma est le prétexte à des conduites et des commerces où s'accomplissent les arrivismes de vendus à un Système de l'Injustice, l'Inconsistance et l'Indifférence.

Le cinéma est une passion pour Dominique Noguez, qui s'y intègre de le parler avec passion — plaisir et style, tels parce qu'y conduisent et les concrétisent recherche et questionnement, dans le sens d'une rigueur morale et intellectuelle sans laquelle on n'aime pas.

Je pense à ce que me parlait Juliet Ber-



Aussi ne peut-il être question que du cinéma **autrement** — un ex-centrique qui dissipe toute équivoque, comme "**Le camion**" de Marguerite Duras, "**La caméra je**" de Babette Mangolte, "**Je tu il elle**" ou "**News from home**" de Chantal Akerman: l'ensemble de ce qu'on prétend le cinéma est un matériau idéologique dont le Pouvoir se sert pour ignorantiser, déconscientiser, réifier. Aussi l'écriture a-t-elle cette qualité intrinsèque qui dispose d'emblée un espace d'attention et d'excitation, "création" qui situe ce dire d'un cinéma hors la doxa de tous les écrivains dont se sert le Pouvoir pour que l'opération de décervelage passe pour "naturelle" et de "bon sens".

"**Le cinéma, autrement**" vaut d'abord par l'exacte concordance d'esthétique et politique qu'il manifeste.

Il vaut ensuite par l'information et l'invention que contiennent 325 des plus belles pages écrites à propos du cinéma, qui ne cessent d'indiquer un devenir, **des différences "vivables" possibles...**

En 1970, j'écrivais, pour Dianne, dans "**Irish coffees au No Name bar & vin rouge Valley of the Moon**" (l'obscène Nyctalope / l'Hexagone éd.), que comme film je nous emportais **le gai savoir entre tu et vous.** Dominique Noguez à son tour accouple les films: "Tout se passe comme si en particulier des films comme "**Le gai savoir**", de Jean-Luc Godard, ou "**Entre tu et vous**", du Québécois Gilles Groulx, tous deux de 1968 (et tous deux quasi censurés dans leurs pays d'origine), marquaient l'avènement d'une catégorie nouvelle de films de long métrage, impensables il y a seulement cinq ans: les films-essais..." "1) un parti-pris de non-narrativité et, au contraire, un recours abondant à la **citation** sous toutes ses formes (images, sons, textes écrits); 2) un caractère subjectif (donc incertain, **ouvert**) affiché; 3) le souci exclusif de la réalité présente ou à venir; 4) la volonté d'infléchir par des moyens rationnels l'opinion du spectateur, de l'amener à une prise de conscience, voire de changer sa vie."

Presque 10 ans plus tard, prétextant que tout est changé parce que le Parti Québécois a pris le pouvoir, les critiques d'ici boudent "**24 heures ou plus**" de Gilles Groulx, refoulant son **surcroît d'actualité:** la politique du P.Q. comprend comment la femme et l'homme québécois, et l'idée de bonheur? Que l'idéologique aveugle les écrivains ou que ceux-ci, parce que c'est le seul moyen qu'ils ont de préserver leurs privilèges et leurs profits, contribuent à aveugler une collectivité, cela importe peu: l'aveuglement augmente, le Pouvoir est servi.

Dominique Noguez a écrit le seul livre qui rende compte vraiment de ce qui se fait ici: "**Essais sur le cinéma québécois**" (éd. du Jour). Il serait grand temps qu'il mette à jour ce travail critique fondamental, avant que quelque(s) écrivain(s) ne refole(nt) l'autrement indispensable au moyen d'un idéologique réinstallant le même de l'ordre établi. Dominique Noguez

CINEMAS CANADIEN ET QUEBECOIS

par Pierre Pageau
et Yves Lever

Les informations relatives à l'histoire des cinémas d'ici se trouvent dispersées dans de nombreux bouquins, articles, thèses, monographies, etc. Dans **Cinéma canadien et québécois**, Pierre Pageau et Yves Lever en colligent les plus pertinentes et y ajoutent une grande série de notes inédites, rapaillées au cours de patientes recherches depuis quelques années.

Conçu avant tout comme un instrument de travail pour les cours d'histoire du cinéma (particulièrement du cinéma québécois), cet ouvrage sera aussi utile aux critiques, à tous les travailleurs du cinéma, aux historiens, sociologues, etc. intéressés à l'héritage culturel des Canadiens et des Québécois. Il fournit la plus importante bibliographie jamais publiée sur les cinémas d'ici.

Pierre Pageau et Yves Lever enseignent tous deux le cinéma au Collège Ahuntsic. Ils sont aussi bien connus pour leurs activités de critiques. Pierre Pageau a collaboré à la publication de **Cinéma québécois, tendances et prolongements** et de **Jean-Pierre Lefebvre**, en plus d'avoir signé des articles dans **Cinéma-Québec**. Yves Lever a publié **Cinéma et société québécoise**, est membre du comité de rédaction de **Cinéma-Québec** et a produit de nombreux articles et études pour diverses revues (dont **Relations**, **Critère**, **Maintenant**, etc.).

Cinéma canadien et québécois est un livre de 134 pages, format 17.5 x 25 cm. Il est en vente partout au prix de \$5.00.

Veillez m'envoyer exemplaire(s) de **Cinéma canadien et québécois** au prix de \$5.00 l'unité.

Nom:

Adresse:

Collège Ahuntsic
Service des approvisionnements
9155, rue St-Hubert
Montréal H2M 1Y8

sera à l'Université de Montréal en septembre prochain. L'occasion est trop bonne de lire dès maintenant "Le cinéma, autrement", qu'un autre livre devrait poursuivre d'ici là, bientôt...

J'écris le 5 décembre 1977. En 1791 ce jour meurt Mozart. J'écoute les "Cantates" K.429, K.468, K.471 et l'"Ode funèbre maçonnique" K.477, par l'Orchestre Volksoper de Vienne dirigé par Peter Maag (disque Turnabout TV 34213-14), le "Kyrie" K.341, le "Ave Verum Corpus" K.618 et le "Exultate, jubilate" K.165, par Kiri Te Kanawa et l'Orchestre Symphonique de Londres dirigé par Colin Davis (disque Philips 6500 271), les "Sonates pour piano et violon" K.454 et K.526, par Clara Haskil et Arthur Grumiaux (disque Philips 6780 017), le "Divertimento pour violon, alto et violoncelle" K.563, par le Trio Italiano d'Archi (disque Deutsche Gramophon 139 150), le "Quintette pour clarinette et cordes" K.581, par Gervase de Peyer et l'ensemble Melos (disque E.M.I. ASD605), le "Quintette pour cordes 5" K.593, par le Quatuor Danois (disque Telefunken SLA 25 097 - T1-5). Musique résonance de ton livre, musique qu'aurait aimé Pier Paolo Pasolini, auquel tu consacres des pages sublimes et décisives, Dominique. D'autres pages tu consacres à Godard, qu'animent lucidité et sensibilité ("sincérité, violence"). Aussi bien ai-je envie ici d'une image (cadeau d'un matin qui fait sens, comme ton livre) où s'inscrit, en écho tout ce qu'elle me disait merveilleusement, elle qui passionnément se fait autrement, où s'inscrit en une femme d'intensité et de rigueur ex-centriques cette aventure sauvage d'un cinéma autrement, où enfin il y ait le cinéma, bien, mais plus que le cinéma, de gai savoir Juliet Berto - "Par là cette critique rejoint le cinéma, où tout est permis." S'il y a mise en branle de l'imaginaire et l'émotion, "dans l'affection et le bruit neufs", il y a critique, un style de vie...

Patrick Straram le Bison ravi

★ ★ cinéma ★ ★
★ ★ québec ★ ★

abonnez-vous!

Québec à vendre

de Raymond Garceau

le cri d'alarme d'un cinéaste-agronome...

En principe, **Québec à vendre** semble devoir être le dernier film que Raymond Garceau réalise à l'Office national du film. C'est heureux que ce cinéaste boucle ainsi sa filmographie avec un documentaire sur la situation actuelle de l'agriculture québécoise. C'est un sujet qui lui est familier puisqu'il l'a traité dans de nombreux documentaires et même dans certains de ses longs métrages de fiction mélodramatiques.

Durant sa longue carrière de cinéaste-agronome qui commence à l'ONF en 1943, Garceau s'est toujours préoccupé de la condition des agriculteurs québécois. **Québec à vendre** se présente un peu comme la synthèse de ses interrogations sur la vie rurale d'ici. C'est en plus et surtout, une remise en cause des déclarations de principe que faisait le chef du Parti Québécois, le lendemain du 15 novembre, quand il déclarait au congrès de l'UPA, tenu à Québec, que, pour le nouveau gouvernement, "l'agriculture était la priorité nationale".

Garceau, dans **Québec à vendre**, consulte tous ceux qui sont concernés par l'aliénation de l'agriculture québécoise: les agriculteurs dépossédés de leurs terres comme à Laval et à Ste-Scholastique, les maires des anciennes municipalités rurales comme La Pocatière, les fonctionnaires du ministère de l'Agriculture conscients de la situation mais impuissants, le président de l'UPA, etc. Tous sont unanimes à dire que les terres arables québécoises ont été pillées par les spéculateurs québécois et étrangers depuis une vingtaine d'années. Sur des terres riches, habituellement réservées aux cultivateurs dans des pays plus prévoyants que le nôtre, on a construit des supermarchés, des centres d'achat, des quartiers résidentiels, des autoroutes, et des aéroports internationaux comme celui de Mirabel. Sans une politique de zonage agricole ferme et cohérente, il sera donc impossible de "sauver les meubles" dans quelques années.

Déjà, plus de 40% du marché alimentaire québécois est importé. Les agriculteurs actuels appartiennent maintenant à une génération trop vieille; et leurs enfants ont choisi de ne pas prendre le risque de "crever de fatigue pour un salaire de famine sur une terre". La solution à la situation déses-

pérée de l'agriculture au Québec, c'est ce fonctionnaire du ministère de l'Agriculture qui la formule en termes on ne peut plus claires: les terres arables québécoises doivent être considérées comme un patrimoine à protéger et à léguer; il devrait être interdit de vendre ces terres à des étrangers et encore moins laisser des étrangers les vendre à notre place; un gouvernement responsable devrait immédiatement promulguer une loi radicale sur le zonage agricole et faire en sorte que les agriculteurs québécois ne soient plus traités comme un sous-prolétariat.

En fait, **Québec à vendre** est le cri d'alarme d'un cinéaste-agronome préoccupé plus que jamais du sort des agriculteurs et aussi des Québécois de toutes les régions du Québec qui veulent encore s'emparer de leur sol, pour de meilleures raisons que celles qui pouvaient nous animer en 1930.

Le film de Garceau rejoint beaucoup les préoccupations formulées dans les deux films de Pierre Perreault tournés en Abitibi, **Le retour à la terre** et **Un royaume vous attend**. L'urgence est la même: l'indépendance d'un pays commence toujours par le contrôle de sa terre, de son territoire, du sol.

C'est un dernier documentaire percutant que nous donne là Raymond Garceau, comme souvenir ultime de son travail cinématographique.

Salut Garceau! On n'oubliera pas tes films, et sûrement pas **Québec à vendre** qui tombe à point dans le débat politique québécois actuel.

Pierre Demers

Un film québécois de Raymond Garceau. **Assistant à la réalisation:** Pierre Magny. **Images:** André-Luc Dupont. **Musique:** Alain Clavier. **Son:** Joseph Champagne, Yves Gendron. **Montage:** Jacques Jarry. **Assistante au montage:** Suzanne Bouilly. **Animation:** Yvon Mallette.

Producteur: Anne-Claire Poirier. **Production:** Office National du film du Canada pour le programme Société nouvelle en collaboration avec des ministères et des agences du gouvernement du Canada.

Caractéristiques: couleur, 16mm. **Durée:** 58 minutes, 57 secondes.

Ti-Dré

Un film québécois d'Annick de Bellefeuille. **Images:** Serge Giguère, Gilles Gascon. **Assistant à la caméra:** Martial Filion. **Son:** Joseph Champagne. **Régie:** Diane Létourneau-Tremblay. **Musique:** Normand Roger. **Montage sonore:** Gilles Quintal. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Danielle Barnett, Jacqueline Lamontagne. **Directrice de la production:** Anne-Claire Poirier. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 55 minutes 36 secondes. **Distribution:** Office National du Film du Canada.

C'est un film émouvant et attachant que vient de faire là Annick de Bellefeuille. Le sujet était pourtant difficile.

Bien des photographes, des journalistes et des réalisateurs de télé se sont intéressés à ce ramoneur des pauvres d'un quartier populaire de Québec, Luc-André Godbout. Peu de lecteurs de quotidiens et d'hebdomadaires québécois ignorent ce légendaire personnage qui a fait de sa vie quotidienne une protestation radicale contre le système d'exploitation de la société capitaliste vécu ici au Québec.

Ses marches de contestation à travers le Québec sont devenues, elles aussi, légendaires. La dernière fois qu'il "marchait", en juillet 1977, c'était vers la capitale fédérale dans le but d'aller parler en personne au premier ministre Trudeau. Ce dernier a refusé de rencontrer Godbout. Dommage. Il a raté là une autre occasion de passer pour un politicien ouvert au dialogue...

Donc, le sujet était délicat. Le ramoneur est devenu une "vedette de la pauvreté" pour les médias. Mais le cinéaste Annick de Bellefeuille n'a pas joué cette carte. Heureusement. Elle a préféré tracer l'humble portrait d'un travailleur sans diplômes universitaires qui a fait de sa vie quotidienne une dénonciation des conditions de survie des défavorisés.

Elle l'a suivi lors d'une tournée d'information et de récolte d'aumônes dans le comté de Kamouraska, durant l'été 1975. On le voit ainsi traverser villes et villages, à pieds, poussant sa voiture contenant tous ses biens, son coffre à outils et son imperméable. Un camarade qui semble partager la même contestation que lui l'accompagne en vélo.

Durant son voyage, Luc-André Godbout discute avec les gens de cette région des conditions de leur exploitation (la grosse madame plus ou moins convaincue sur sa galerie, à

Rivière Ouelle) et vérifie comment les médias (radio, journaux) traitent sa tournée de protestation. Le film nous le montre aussi à l'oeuvre dans le quartier St-Sauveur de Québec, répondant aux appels des citoyens démunis, et réparant jour et nuit les fournaises, les poêles qui chauffent encore par miracle.

Par quelques propos clairs, il nous explique pourquoi il a choisi, il y a 10 ans, de réparer les poêles des pauvres sans demander de salaire. Car, à son avis, son chèque du bien-être social lui suffit. Sa révolte globale contre la pauvreté (une autre source de profits du système capitaliste) il l'assume pleinement. Il la formule aussi avec une lucidité exemplaire. En la traduisant de cette manière, dans l'action, en sauvant du froid et du feu (aussi de la solitude) les citoyens démunis des quartiers pauvres et abandonnés de Québec, il fait rougir de honte les intellectuels de gauche qui peuvent à peine réparer leur grille-pain.

Si par hasard, on pouvait trouver dix, vingt Ti-Dré dans les quartiers populaires de Québec, Montréal. Il se pourrait bien que le pouvoir économique et politique change de face rapidement. Car la leçon que nous donne Ti-Dré est de contester quotidiennement face à ce qui ne tourne pas rond (les poissons en conserve made in Japan dans les épiceries de la Gaspésie, les taudis sans électricité habités par des vieillards impotents, etc.); et cette leçon vaut pour chacun de nous.

Les uns vont le prendre pour un pèlerin idéaliste. Mais il admet lui-même se salir les mains, travailler comme un enragé à réparer les poêles, sans toucher une cenne, juste pour essayer d'oublier les enfants qu'il a déjà vu brûler comme des torches dans les taudis mal chauffés. Il avoue aussi lutter contre sa propre solitude et ses mauvais souvenirs d'enfant et d'adolescent exploité.

La lucidité de Luc-André Godbout nous désarme. Pour lui, la révolte des alcooliques prend son origine dans des causes économiques et sociales. En plus de lutter pour la bonne cause (le changement du régime économique en place, c'est-à-dire la libre domination de ceux qui possèdent trop, Ti-Dré sait pourquoi il lutte et pour qui. Avant d'avoir le goût du Québec, Luc-André Godbout a davantage le goût de la justice pour les plus démunis. Admirable militant.

Pierre Demers

Surtout l'hiver

Un film québécois de Jacques Gagné. **Assistant à la réalisation:** Pierre Magny. **Images:** Pierre Mignot, Martin Leclerc. **Son:** Yves Gendron. **Montage:** Jacques Gagné. **Mixage:** Michel Descombes. **Recherches:** Camille Laverdière. **Commentaire:** capitaine Gérard Harvey. **Directrice de la production:** Anne-Claire Poirier. **Production:** Office national du film avec la participation des Musées nationaux du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 67 minutes, 52 secondes.

Voici un documentaire sans prétention, filmé et monté d'une manière assez conventionnelle et qui a le mérite de communiquer un message clair: le cabotage du fleuve Saint-Laurent appartient aux navires étrangers.

C'est donc une dimension, parmi tant d'autres, de notre dépendance économique que révèle ce film de Jacques Gagné.

Le film se déroule en plein hiver, la saison forte du transport des marchandises le long des côtes, sur des images de travailleurs, de débardeurs et de capitaines embarrassés par la présence de gros cargos étrangers. Gagné a d'autre part rencontré des navigateurs-marchands, sur leur navire, pour discuter avec eux de cette situation du cabotage sur le Saint-Laurent. Et la plupart, comme Gérard Harvey à qui l'on doit le volume **Marins du Saint-Laurent**, préfacé par Pierre Perreault, viennent de l'Île-aux-Coudres et se rappellent que, dans les années 30, une cinquantaine de goélettes québécoises faisaient le gros du commerce maritime sur leur fleuve.

Les temps ont changé. Aujourd'hui, ils n'ont plus les moyens financiers de suivre le courant du transport maritime moderne. Leurs vieux petits bateaux de quatre à six tonnes ne peuvent rivaliser avec ceux des grosses compagnies étrangères. Bien équipés, ils pourraient sûrement transporter à prix compétitifs le minerai de l'Iron Ore de Havre St-Pierre, l'aluminium de l'Alcan à Port-Alfred, le papier de la Consolidated Bathurst, et les céréales qui viennent des provinces de l'Ouest.

Mais comme le Québec, et surtout le Canada, n'ont pas de marine marchande; comme on a même pris l'habitude de donner les contrats de transport sur le Saint-Laurent aux navires étrangers; les bateaux d'ici, trop petits, mal organisés (un bateau com-

pétitif coûte \$4 à 6 millions et peu de capitaines québécois peuvent trouver cette somme) ramassent les miettes de ces tonnes de marchandises transportées annuellement sur le fleuve.

Leurs bateaux usagés affrontent difficilement les tempêtes et les caprices du fleuve comme ce navire échoué sur le côté en face de l'Île-aux-Coudres. Quelques directeurs de ports, comme celui de Québec, quelques éducateurs-marins et la plupart des navigateurs québécois admettent d'emblée qu'il faudrait redéfinir la vocation maritime du fleuve et surtout mettre sur pied au plus tôt une marine marchande nationale. En attendant, les cargos étrangers (norvégiens, britanniques, canadiens-anglais, russes) occupent systématiquement les sept-huitièmes du transport maritime québécois. Des navires de croisière russes se permettent même d'organiser, dans le fjord du Saguenay, des voyages touristiques qui font l'admiration des touristes de tous les pays, ceux du Québec y compris.

Surtout l'hiver n'est pas seulement un documentaire qui nous montre les paysages magnifiques et grandioses du fleuve Saint-Laurent en hiver, ses côtes et les caprices de son climat. Il revendique d'abord, pour tous les Québécois qui se sentent concernés, une reprise en main du transport commercial sur leur fleuve.

Les capitaines, les navigateurs ne manquent pas pour prendre la relève. Mais on devine que seules des décisions gouvernementales pourront changer les règles du jeu tronquées de ce transport maritime. A l'Île-aux-Coudres, les vieilles goélettes en hibernation semblent regarder de travers ces gros navires étrangers passent et qui semblent faire la pluie et le beau temps sur leur fleuve. Déjà, en 1967, dans **Les voitures d'eau** de Pierre Perreault, les derniers capitaines de goélettes en bois de l'Île-aux-Coudres s'inquiétaient de la présence des navires de fer étrangers sur le fleuve "St-Lawrence"...

Pierre Demers

20 ans après...

Un film québécois de Jacques Bensimon. **Images:** François Beauchemin, Serge Lafortune. **Eclairage:** Gérald Proulx. **Montage:** Jacques Bensimon. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage sonore:** Paul Demers. **Assistante à la recherche:** Vera Elbaz. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Musique:** Alain Clavier, Jacques Harroch. **Assistante à la production:** Viviane Jungfer. **Producteur:** Paul Larose. **Production:** Office national du film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 56 minutes 15 secondes.

Aujourd'hui, au Québec, les minorités ethniques sont à la mode. Courtisées par tous les partis politiques, on a comme l'impression que ces minorités détiennent la balance du pouvoir. En fait, elles détiennent un pouvoir moral important, surtout dans ce pays (le Canada) où un fragile équilibre s'est bâti sur l'illusion de l'égalité entre minorité(s) et majorité (cette dernière résolument anglo-saxonne).

Mais dans un Québec de plus en plus québécois, les rapports de force ne sont plus les mêmes. La majorité s'affirme comme francophone et Québécoise; et surtout, elle revendique ses prérogatives de... majorité. On ne s'étonnera donc pas que les minorités ethniques québécoises se retrouvent dans

l'obligation de se re-définir. Il y a donc là une bonne série de films à faire. Pourtant, ce n'est pas tout à fait cette problématique qui intéresse Jacques Bensimon. Dans **20 ans après...**, ce n'est pas en effet l'avenir des communautés juives du Québec qui y est analysé, pas plus que leur situation dans un Québec en pleine mutation. Non, le film de Bensimon, produit par l'Office national du film, examine un problème beaucoup plus interne, si j'ose dire, mais qui a au moins le mérite de rendre compte d'une réalité qu'on ignorait totalement.

A part quelques préjugés bien ancrés, on ignore tout de la communauté juive québécoise, sauf qu'on sait qu'elle est avant tout anglophone. Or, **20 ans après...** nous révèle précisément qu'il existe, ici, à Montréal, à l'intérieur de cette communauté juive anglophone une minorité qui, elle, est francophone et qui réclame avec acharnement son autonomie. Le film de Bensimon s'attachera donc à expliquer et à rendre compte de la lutte que mènent les juifs nord-africains pour ne plus avoir à dépendre exclusivement de la communauté anglophone. Et l'âpreté de cette lutte surprend, même si la réalité des problèmes ont un petit air de déjà-vu. Car, il est étonnant de constater combien identique peut paraître la lutte des juifs francophones

QUI POURRAIT BIEN NOUS JOUER CA???

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

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

PRODUCTEURS
Epargnez du temps:
Confiez vos auditions à

DUO CASTING

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

à celle des Québécois francophones dès qu'on se retrouve face à la communauté anglophone (qu'elle soit alors juive ou anglo-saxonne).

Le film de Bensimon nous renvoie naturellement et de façon très directe à **Nous sommes des juifs arabes en Israël** de Igal Niddam que nous avons pu voir au Festival des Films du Monde cet été. Dans les deux cas, ce sont des problèmes savamment occultés (et pour cause!) qui nous sautent à la face. Mais si le film de Niddam nous renvoyait forcément à une réalité qui nous était étrangère, celui de Bensimon nous plonge dans la nôtre et l'éclaire quelque peu. Car finalement, **20 ans après...** dépasse le problème de la communauté juive nord-africaine et touche aux racines mêmes de la problématique que vit le Québec d'aujourd'hui: c'est-à-dire celle des rapports entre les différentes communautés. Et l'on s'aperçoit alors que l'enjeu est de taille, car, incidemment, les tentatives de la communauté juive francophone vont vite être vouées à l'échec. Et le paternalisme bienveillant des "autres" triomphera.

Il faut juste regretter que le film de Bensimon n'atteigne pas à la perfection de celui de Niddam. Mais ici, finalement le cinéma importe peu; seul le sujet compte.

Jean-Pierre Tadros



L'Office national du film du Canada
salue avec fierté ses cinéastes qui
ont remporté 16 des 33 Etrogs décernés
au 28e Palmarès du film canadien

Deux de six prix de catégories

Long métrage – fiction
J. A. Martin, photographe
prod. Jean-Marc Garand; réal. Jean Beaudin

Film d'animation
Spinolio
prod. Wolf Koenig; réal. John Weldon

Quatorze de vingt-sept prix professionnels

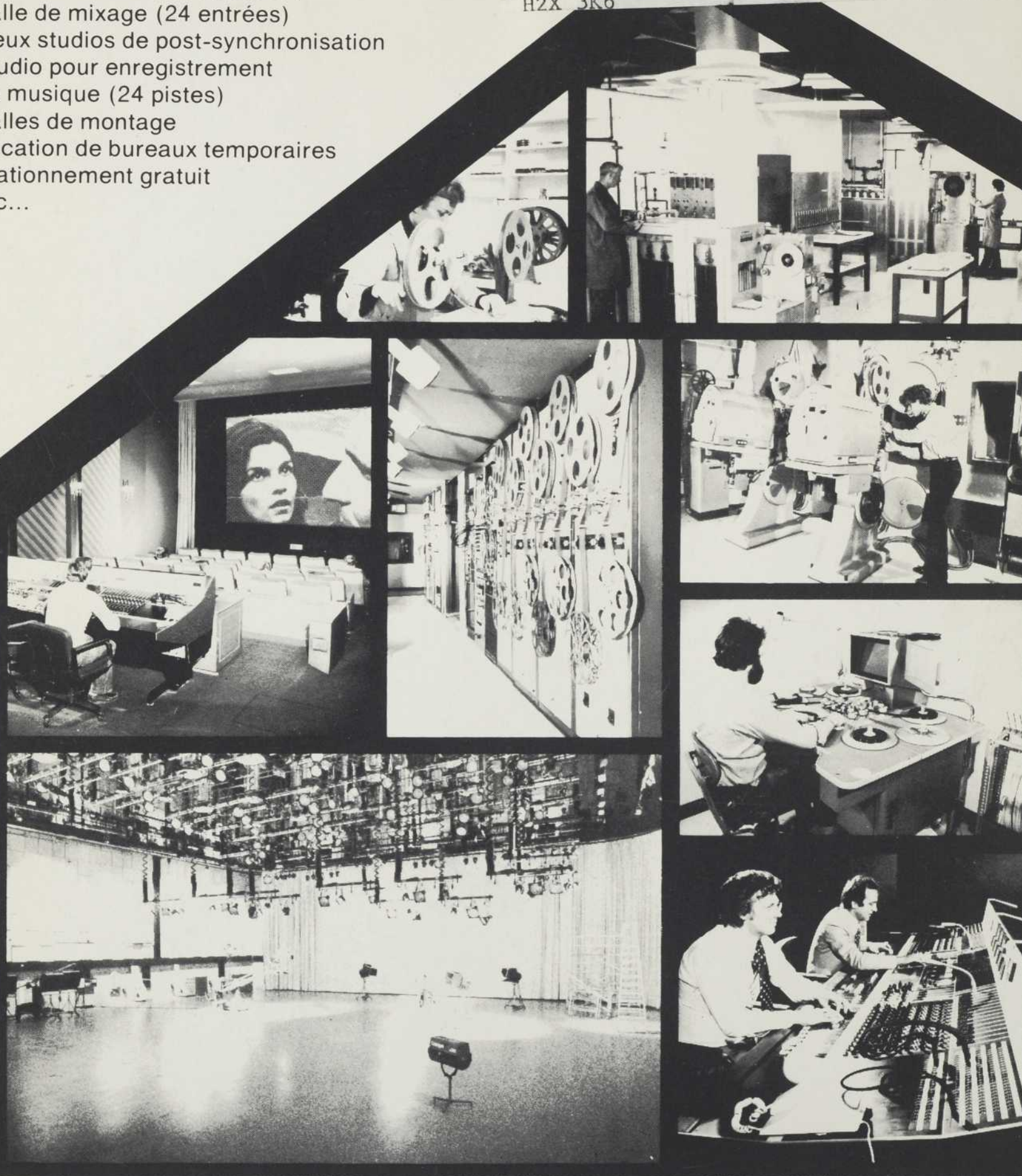
- | | |
|--|---|
| Réalisation (<i>Long métrage – fiction</i>)
Jean Beaudin
J. A. Martin, photographe | Ré-enregistrement sonore (<i>Long métrage – fiction</i>)
Jean-Pierre Joutel
J. A. Martin, photographe |
| Montage (<i>Long métrage – fiction</i>) <i>ex-aequo</i>
Jean Beaudin, Hélène Girard
J. A. Martin, photographe | Direction artistique (<i>Long métrage – fiction</i>)
Vianney Gauthier
J. A. Martin, photographe |
| John Kramer
One Man | Meilleur comédien (<i>Long métrage – fiction</i>)
Len Cariou
One Man |
| Cinématographie (<i>Long métrage – fiction</i>)
Pierre Mignot
J. A. Martin, photographe | Meilleure comédienne (<i>Long métrage – fiction</i>)
Monique Mercure
J. A. Martin, photographe |
| Scénario original (<i>Long métrage – fiction</i>)
Robin Spry, Peter Pearson, Peter Madden
One Man | Meilleure comédienne (<i>Film pour la télévision</i>)
Marina Dimakopoulos
Happiness is Loving your Teacher |
| Scénario réaliste (<i>Film documentaire</i>)
Donald Brittain
Henry Ford's America | Comédien dans un rôle de soutien
(<i>Long métrage – fiction</i>)
Jean Lapointe
One Man |
| Enregistrement sonore (<i>Long métrage – fiction</i>)
Claude Hazanavicius
One Man | Comédienne dans un rôle de soutien
(<i>Long métrage – fiction</i>)
Carol Lazare
One Man |
| Montage sonore (<i>Long métrage – fiction</i>)
Les Halman, Ken Page
One Man | |

TOUT SOUS UN MÊME TOIT

(S.P.)

- Laboratoire professionnel 35 et 16mm
- Deux plateaux de tournage (120'x100'x60' et 90'x60'x22')
- Salle de mixage (24 entrées)
- Deux studios de post-synchronisation
- Studio pour enregistrement de musique (24 pistes)
- Salles de montage
- Location de bureaux temporaires
- Stationnement gratuit
- etc...

Biblio. Nationale Du Québec
Périodiques, Aff. culturelles
1700 St-Denis, Montréal, Qué.
H2X 3K6



Blood Relatives (Chabrol), **Tomorrow Never Comes** (Collinson), **La menace** (Canafox), **Quintet** (Robert Altman), Paramount, MGM, Worldvision, Twentieth Century-Fox, Radio-Canada... font appel à nos services.

POURQUOI PAS VOUS?

sonolab INC.
DE L'IDEE A L'IMAGE

1500, rue Papineau
Montréal, Québec H2K 4L9
Tél.: (514) 527-8671 Telex: 05-267-329