

Vol. I, no 6  
Décembre 1971

ER  
841

# cinéma québec

Vol. 1, No 6

75¢





# IXE-13 est toujours l'as des espions canadiens et il vous reviendra bientôt

production  
Office National  
du film  
du Canada

distribution  
France film

Pour Noël  
ca va donner tout un coup!

Dominique MICHEL  
Yvon DESCHAMPS

une comédie de GILLES RICHER  
un film de JEAN BISSONNETTE  
producteur : RICHARD HELLMAN

**CINÉ-ART** 1204 Ste Catherine E Montreal, P.Q.

**TIENS-TOI BIEN  
APRÈS  
LES OREILLES  
À PAPA...**

SPECTACLES  
TOUS LES SOIRS  
À 20 HEURES  
SAUF LE LUNDI  
AU VIDEOTHEATRE DU

1604 St-Denis • 842-9788  
**vidéo** **grapho**

# cinéma québec

# Sommaire

Vol. 1, no 6

## ont collaboré à ce numéro:

Gilles Carle, Ginette Charest, Richard Gay, Jacques Godbout, Luce Guilbault, Jacques Leduc, Jean Leduc, Jean-Pierre Lefebvre, André Leroux, Monique Mercure, Donald Pilon, Marcel Sabourin, Jean-Pierre Tadros, Peter Watkins.

## Direction:

Jean-Pierre Tadros

## Comité de rédaction:

Jean Chabot, Carol Faucher, Richard Gay, André Leroux, Jean-Pierre Tadros.

## Correspondant:

André Pâquet

## Conception graphique:

Louis Charpentier.

## Administration, publicité

Connie Tadros

## Secrétariat:

Louise Deligne

## Distribution:

Les Messageries Dynamiques Inc.  
(514) 384-6401

## Abonnements:

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

Etats-Unis: ajouter un dollar

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

Les abonnements ne sont enregistrés qu'au reçu du versement. Prière d'adresser chèques et mandats poste à l'ordre **Cinéma/Québec** à l'adresse suivante:

C.P. 309, Station Outremont, Montréal 154, Québec.

Téléphone: (514) 272-1058.

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

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

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

---

Quatre comédiens québécois 8

---

Marcel Sabourin, par Jacques Godbout  
Monique Mercure, par Jean-Pierre Lefebvre  
Luce Guilbault, par Jacques Leduc  
Donald Pilon, par Gilles Carle

---

Peter Watkins  
et la répression des média 24

---

un film: Punishment Park  
un entretien avec André Leroux  
une critique (l'Amérique, terre en transe)  
de Richard Gay  
une filmographie  
une recension des projets censurés

---

Informations: Le vidéographe  
Des cinéastes timides  
Les projections du Trait d'Union  
Les publications récentes 4

---

Critiques: The Touch, d'Ingmar Bergman  
Joe Hill, de Bo Widerberg  
Sunday, Bloody Sunday, de  
John Schlesinger  
Adrift, de Jan Kadar  
The French Connection, de  
William Friedkin  
Entertaining, Mr Sloane,  
de Douglas Hickox 31

---

Livres: Luis Bunuel, de Freddy Buache  
Arthur Penn, de Robin Wood 38

---

photo couverture: Monique Mercure dans **Mon oncle Antoine**

---

# information

## Le vidéographe

Le vidéographe, nous assure-t-on, sera libre ou ne sera pas. En d'autres termes, on n'acceptera les ingérences de personne, et ce beau joujou qu'est le magnétoscope (un appareil qui enregistre sur bande non seulement le son, mais aussi l'image) pourra servir à tout un chacun, le plus librement du monde et comme il l'entend. Il suffira pour cela de présenter un projet au comité du programme; une fois accepté, le monde merveilleux de l'image est à vous.

### Comment?

Comment présenter un projet?

- a) Il doit être soumis par écrit
- b) Le comité du programme du vidéographe l'étudiera alors attentivement
- c) Le proposeur pourra rencontrer le comité du programme
- d) Le projet, si accepté par le comité du programme, sera placé *recherche ou à entreprendre*
  - I) La recherche consiste en un approfondissement du sujet susceptible d'inclure un tournage partiel. Après cette étape, le projet doit être présenté au comité du programme du Vidéographe qui l'accepte ou le refuse.
  - II) Le projet à entreprendre sera mis en production dès que possible, après l'élaboration et l'acceptation du budget par le proposeur et un responsable du vidéographe.

Rappelons que les magnétoscopes utilisés sont d'un format d'un demi-pouce.

### Un projet-pilote

Le vidéographe est un projet-pilote qui se propose de relever un immense défi: démocratiser l'image, la rendre à la portée de tous.

Le vidéographe c'est donc:

—un atelier de production où les vidéogrammes sont réalisés, après avoir été acceptés par un comité de programmation (voir plus haut);

—un vidéothéâtre où l'on visionne des vidéogrammes réalisés au vidéographe ou ailleurs. Cette salle est ouverte au public.

—un réseau de distribution à travers les universités, les cégeps, les centres culturels, les associations, les comités... Tout le monde peut, en effet, se procurer des copies des vidéogrammes réalisés par le vidéographe, il suffit pour cela de faire parvenir un ruban vierge d'un demi-pouce, le transfert est gratuit.

### Une adresse

Le Vidéographe est une initiative de l'Office national du film du Canada pour le groupe Société nouvelle/Challenge for change, en collaboration avec des ministères et agences du gouvernement du Canada.

L'équipe-cadre du vidéographe se compose comme suit: Robert Forget, concepteur et directeur; Jacques Benoit, directeur technique; Roseline Breton, assistante à la production; Pierre DeVroede, responsable de la programmation et de l'opération du Vidéothéâtre et du Service des copies; Monique Larocque, responsable des relations extérieures et de la publicité, des productions ainsi que du Comité du programme; Jean-Pierre Masse, coordonnateur des productions; Normand Cloutier, producteur.

Pour présenter des projets de vidéogrammes, voir des vidéogrammes ou en obtenir, s'adresser au Vidéographe, 1604, rue Saint-Denis, Montréal 129. Téléphone: (514) 842-9786.



## club français des bibliophiles

Sous la direction  
de Roger BOUSSINOT  
les Editions BORDAS  
présentent:

### L'ENCYCLOPEDIE DU CINEMA en trois volumes

dans les deux premiers  
tomes déjà parus:  
2342 pages  
3200 articles  
plus de 3000 photos  
et hors-texte

Un ouvrage qui rassemble de façon pratique et attrayante toutes les connaissances sur le cinéma et qui s'adresse aussi bien aux spécialistes et aux professionnels qu'aux cinéphiles.

Club Français  
des Bibliophiles  
30 Fleury Ouest  
Montréal 357, Québec  
Tél.: 384-0158

## Des cinéastes timides

Oui, nos cinéastes, et avec eux les gens de la profession, se sont révélés tout à coup bien timides. Le 29 octobre, ils présentaient un mémoire-conjoint au ministre des affaires culturelles; il leur aura fallu cependant près d'un mois avant de convoquer une conférence de presse et informer la population de l'essentiel du projet qu'ils avaient soumis au ministère. Et c'est dans **Cinéma/Québec** (No 5) seulement que paraîtra le texte intégral du mémoire, alors que tous les journaux auraient dû s'en emparer.

Voici l'essentiel de ce communiqué de presse, remis le 24 novembre, et qui résume très justement la situation telle qu'elle se présente aujourd'hui: c'est-à-dire une longue histoire qui risque de tourner à l'impasse.

"Le gouvernement du Québec s'intéresse depuis longtemps à l'industrie du Cinéma. Déjà, au début des années 60, monsieur Bona Arsenault, alors Secrétaire de la province, rencontrait par deux fois les cinéastes. Il y eut aussi plus tard rencontre avec monsieur Pierre Laporte, alors qu'il était ministre des affaires culturelles. Au cours des années, les consultations n'ont jamais eu de cesse entre les cinéastes et le gouvernement, quelque ait été le parti au pouvoir. Récemment le docteur Cloutier, ministre des affaires culturelles, promettait une loi-cadre du cinéma.

En vue de l'élaboration de cette loi-cadre, le docteur Cloutier demandait à son sous-ministre monsieur Guy Frégault de convoquer les divers organismes intéressés à la création, la production, la distribution et l'exploitation

de longs métrages, les invitant à présenter leurs points de vue sur le sujet.

Au début de septembre 1971, lors de la première rencontre avec monsieur Frégault et quelques-uns de ses plus proches collaborateurs, chacune des associations présenta un mémoire. Il va de soi que ces mémoires reflétaient le point de vue particulier de chacun des organismes consultés.

Malgré une apparente divergence de vues, on pouvait déjà distinguer dans chacune de ces communications une seule et même volonté: servir le public québécois en dotant le Québec d'un instrument qui permettrait à un art de s'épanouir et à une industrie de s'affirmer.

A la suggestion des différents organismes, il fut convenu, avec l'assentiment de monsieur Frégault, qu'un comité plénier serait formé, et que ce comité, en autant que faire se peut, remettrait au ministère des affaires culturelles du Québec un mémoire-conjoint avant la fin du mois d'octobre 1971. Un échancier fut arrêté et monsieur Raymond-Marie Léger était nommé rapporteur auprès du gouvernement.

Le comité plénier était formé des associations suivantes:

— Association Canadienne des Distributeurs Indépendants de Films d'expression française (A.C.D.I.F.)

— Association des Propriétaires de Cinémas du Québec Inc.

— Association des Producteurs de Films du Québec

— Association Professionnelle des Cinéastes du Québec

— Association Canadienne des Distributeurs de Films (Montréal Film Board)— Société des Auteurs et Compositeurs

— Society of Filmmakers (section québécoise)

— Syndicat Général du Cinéma et de la Télévision (section O.N.F.)

— Syndicat National du Cinéma

— Union des Artistes

Ce comité plénier a tenu 9 séances. Trois sous-comités furent formés qui tinrent chacun 3 séances. En tout, plus de 600 heures de travail consa-

## L'ÉVÉNEMENT CHAPLIN

A partir du 24 décembre et pendant des mois, le même nom restera à l'affiche du CINEMA ALOUETTE. Les films suivants seront présentés (pas nécessairement dans cet ordre)

LE DICTATEUR ● LES TEMPS MODERNES ● LES LUMIÈRES DE LA VILLE ● LA RUÉE VERS L'OR ● MONSIEUR VERDOUX ● LE PÈLERIN ● CHARLOT SOLDAT ● UN ROI À NEW YORK ● LES FEUX DE LA RAMPE ● UNE VIE DE CHIEN.

Il ne s'agit ni d'un cycle, ni d'un festival, ni d'un hommage, mais d'un événement de première grandeur...

L'ÉVÉNEMENT CHAPLIN



DES LE 24 DECEMBRE  
CINEMA ALOUETTE  
318 OUEST  
RUE STE-CATHERINE  
TEL: 861-2807

créées par une dizaine de représentants des différents organismes.

Le 13 octobre 1971, le comité plénier terminait la rédaction du mémoire-conjoint et il était soumis aux différents conseils d'administration des associations.

Le mémoire-conjoint était adopté à l'unanimité par tous les organismes. Trois associations étaient dissidentes sur un point mineur.

Le 29 octobre 1971, le comité plénier remettait, avec une certaine fierté, son mémoire-conjoint au ministre et au sous-ministre des affaires culturelles du Québec, messieurs Cloutier et Frégault."

## Les projections du Trait d'union

Le Trait d'union du Carré St-Louis, c'est un groupe de gars qui a à son actif le joli exploit d'avoir été le seul à montrer publiquement le film de Denys Arcand, "**On est au coton**", alors qu'il était interdit (il l'est toujours).

Les projections ont lieu tous les vendredis à l'University Settlement, 3553, rue St-Urbain, 2e étage, ch. 300, à 20 heures 30, et les samedis à la Bibliothèque nationale, rue St-Denis, à 20 heures 30.

Le programme de janvier:

- 31 décembre — 1er janvier: **Faut aller parmi l'monde pour le savoir**, de Fernand Dansereau.
- les 7 et 8: **Le grand film ordinaire**, de Roger Frappier
- les 14 et 15: **Un pays sans bon sens**, de Pierre Perrault

- les 21 et 22: **On est loin du soleil**, de Jacques Leduc.
- les 28 et 29 janvier: **La Nuit de la poésie**, de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse.

L'entrée est libre; la sortie est payante (on passe le chapeau).

## Les publications récentes

Si l'intérêt que l'on porte au cinéma est directement proportionnel au volume d'encre dépensé pour en parler, on est bien obligé d'admettre que cet intérêt a fait, ces derniers mois, un bond considérable. Les publications sur le cinéma, au Québec, se multiplient à un rythme effréné. Qu'elles rencontrent toutes les faveurs du public, c'est là une autre histoire. En attendant de pouvoir livrer à nos lecteurs une analyse critique de ces diverses parutions, signalons-les brièvement.

Et tout d'abord, cet inégal dossier consacré à Jean-Pierre Lefebvre que les Presses de l'université du Québec nous livrent avec près de deux ans de retard. On y trouvera quatre études, respectivement de Michel Brûlé (L'introduction à l'oeuvre cinématographique de Jean-Pierre Lefebvre, cinéaste et québécois), Louise et Yvan Patry (A propos de quelques dualités), Michèle Favreau (La question du "fond" et de la "forme") et de Pierre Pageau (Jean-Pierre Lefebvre, critique). Suivent ensuite des témoignages, des documents sur Jean-Pierre Lefebvre et sur ses films, une filmographie et une bibliographie.

Ensuite, c'est au tour de Denys Arcand, notre cinéaste "occulté", d'avoir droit aux honneurs de la critique. Et comme Denys Arcand, Alain Dostie, Gérald Godin et Bernard St-

Onge sont des gens intelligents et que l'on parle de **On est au coton**, ce volume, constitué en majeure partie de leurs interventions, devient vite passionnant. Quant à Réal La Rochelle, qui présente le cinéaste, il se trouve apparemment mal pris; comment parler, en effet, d'un cinéaste "occulté" par l'épouvantable ONF, mais qui, en même temps ne veut pas se laisser enfermer dans des schèmes stériles? On aura donc droit à quelques savantes pirouettes qui ont nom paradoxes (Cinéastes du Québec 8, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma).

Et enfin, ce poème d'amour à trois voix: **Patrick Straram le bison ravi Gilles - cinéma - Groulx le lynx inquiet Jean-Marc Pottle pio le fou** que nous offre conjointement la cinémathèque québécoise et les éditions québécoises. Etrange.

### POUR UN LANCEMENT EFFICACE DE VOS FILMS

- Publicité et promotions
- Premières — Cocktails
- Relations extérieures, journaux — T.V. — Radio
- Art commercial: Création d'annonces et d'affiches en couleurs

#### PARMI NOS CLIENTS

Les Films Mutuels  
France Film  
Prima Film  
Astral Films  
International Film  
Columbia Pictures

 **jean zaloum**

5800, rue Monkland  
(suite 5-B)

Montréal 261 - Qué.

Tél: 484-8771

**VANCOUVER**

Trans-Canada  
Films Ltd.

**TORONTO**

Pathé-Humphries  
of Canada Ltd.



**MONTREAL**

Associated Screen  
Industries

**Dès maintenant un seul nom pour un Grand Laboratoire**

# BELLEVUE-PATHÉ

Et maintenant . . . dans le pays tout entier . . . c'est Bellevue-Pathé. Ces laboratoires vous offrent les meilleurs services et le personnel le plus compétent ; qu'il s'agisse de quotidiens ou d'impressions tous formats — y compris Eastman Colour (35, 16 et Super 8), Ektachrome (16 mm, ECO-3 et ME-4) ainsi que noir et blanc (35, 16 et 8 mm). Nous disposons également de l'équipement le plus perfectionné pour tous enregistrements sonores.

Qu'il s'agisse de film ou de télévision . . . pensez au grand laboratoire d'un océan à l'autre.

Bellevue-Pathé, dans les plus importants centres canadiens de l'industrie du film.

**BELLEVUE** *Pathé*  
DU CANADA LTEE.



**VANCOUVER**

916 Davie St.  
Vancouver 1, B.C.  
Tel. (604) 682-4646

**TORONTO**

9 Brockhouse Road  
Toronto 14, Ont.  
Tel. (416) 259-7811

**MONTREAL**

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



# COMÉDIENS



# POURQUOI LES COMÉDIENS?

Les comédiens!

L'idée à elle seule, ne manquera pas de paraître saugrenue. L'on comprendra encore moins qu'on leur ouvre nos pages et qu'on leur donne la parole. N'est-ce pas là la propriété exclusive des journaux à potins. Et d'ailleurs qu'ont-ils donc à nous dire qui ne relèvent pas du pur potinage?

Et c'est un fait que le métier de comédien de cinéma, ici, au Québec, a été vite réduit à la portion congrue. Lorsqu'il n'est pas tout simplement un transfuge du théâtre ou de la télévision, le comédien devient systématiquement la proie de ces innombrables "tabloids", dont le nombre ne peut que surprendre. On le sait, chacun à ses poulains, et va que je te pousse.

Il y a là un phénomène sociologique qu'il ne faudrait pas sous-estimer. Mais notre propos, ici, n'était pas tellement d'analyser ce phénomène — qui fera l'objet d'études subséquentes — comme de sortir, en un premier temps, les comédiens du ghetto dans lequel nous les avons placés. Car le silence dédaigneux de la critique, il faut bien l'admettre a donné beau jeu à nos journalistes en mal d'articles à scandale. La raison d'être des pages qui suivent est donc, tout d'abord, de montrer qu'on peut parler intelligemment — et faire parler intelligemment — nos comédiens. Il s'agissait ensuite de rappeler que, eux aussi, ont quelque chose à dire sur le cinéma qui se fait ici. Un cinéma qui leur doit d'ailleurs beaucoup, pour le meilleur et pour le pire.

Mais qui pouvait le mieux les faire parler, en un premier temps, que les cinéastes, ceux-là mêmes qui se trouvent le plus intimement confrontés à la réalité des acteurs. C'est pourquoi nous avons demandé à Gilles Carle, Jacques Godbout, Jacques Leduc et Jean-Pierre Lefebvre de nous parler des comédiens. Chacun a fait son choix (celui de Carle était naturellement prévisible, les autres moins). D'un commun accord, ils ont alors choisi la manière la plus populaire, l'interview, ne dédaignant pas à l'occasion les stubilités du genre (cf. la fin de l'article de Jacques Leduc). Mais là s'arrête les ressemblances. Ensuite, chacun a été libre de mouler à sa guise la matière dont il disposait.

Les résultats surprendront. Il ne faudrait cependant pas oublier que ce qui nous importe ici, ce sont les comédiens et ce qu'ils ont à nous dire. Et c'est là, finalement, que devraient se situer les vraies surprises. On comprendra alors, à la lecture de ces articles, que l'on n'a fait qu'effleurer un vaste problème. Mais l'on réalisera aussi — du moins nous l'espérons — que la problématique du comédien québécois dans le cinéma qui se fait ici mérite d'être étudié. Cet ensemble se présentera alors comme un premier pas, nécessaire.

# MARCEL SABOURIN DIT:

« Acteur  
ou bedon comédien  
c'est la même chose

Moi je ne fais pas de différence, de ségrégation; c'est Jovet qui distinguait l'un de l'autre, l'acteur ne changeait jamais de personnalité, mais le comédien oui, l'acteur était un objet de cinéma, — le méchant —, le comédien remplissait des rôles multiformes, sur les planches, c'était le bon . . .

Mais le comédien est  
souvent un non-acteur  
dans les films québécois

J'entends que dans la majorité des films d'ici le comédien n'a pas beaucoup à manger, en termes d'expression; il fournit sa présence, une qualité intérieure, une réalité physique, il fournit son naturel de cinéma, mais cela ne s'apprend pas et puis d'ailleurs ça n'est pas très difficile, un naturel de cinéma . . .

*(Nous sommes chez Ubaldo, Marcel qui mange une lasagna fait remarquer qu'un smoked meat chez Ben's aurait été plus chic, va pisser, revient) . . . ça me trotte dans la tête: je suis sûr que la majorité des comédiens aimerait faire ça, de grandes scènes de cinéma . . .*

Chrisse si je pouvais donc  
faire une colère,  
une vraie, une pétante!  
une fois!

Tu comprends, j'ai la nostalgie des films de mes vingt ans . . . tu me vois dans **On The Waterfront?** Baptême! **Duel In The Sun, Champion** . . . ce cinéma de l'illusion, où le comédien était comédien . . . ça me manque, il faudrait en faire un, de temps à autre, une vraie colère! Sacrement! . . . il y a une peur courante de l'illusion et de la mystification dans tous les domaines de la création, aujourd'hui. Tu comprends, on est tellement sophistiqué! Je pense qu'on a peur . . . autant j'aime le cinéma d'ici, autant je déteste les catégories exclusives, nous avons besoin de **La chambre blanche** qui est un maudit beau film, et de **Deux femmes en or**, qui a cristallisé plus qu'aucun autre "boulevard" . . . la ségrégation artistique, c'est du racisme esthétique. Moi, j'aime tout ce qu'on fait ici. Tu vois, avec aucun metteur en scène, et Dieu sait s'ils sont différents les uns des autres, me suis-je senti un objet. J'ai tellement appris en plus de ça. C'est fantastique. J'ai été comédien de cinéma, mais j'ai la nostalgie des films américains des grandes années . . .

Chrisse si j'avais  
le sex-appeal de Brando  
je serais en orbite  
en enfant de chienne! *(Il rit)*

Propos recueillis  
par Jacques Godbout,  
le jeudi 2 décembre 1971.



Mais je n'ai pas plus son sex-appeal que le cinéma québécois, en fait. Alors, on a autre chose, d'autrement valable, car j'ai l'impression réelle et vérifiée que de travailler dans le cinéma d'ici C'EST UNE AVENTURE EXCEPTIONNELLE... comparable aux premières années du TNM, aux pièces de Tremblay, Barbeau, ... une aventure exceptionnelle, heille j'écris même des scénarios! Mais comme comédien, comme cinéphile, comme québécois...

## C'est un enfant de nénane de beau cinéma

Regarde d'où on est parti! ... (déjà j'en parlais avec Straram, en 1967) ... tu comprends, le comédien ne peut isoler les trois expressions dramatiques que sont le théâtre, la télévision et le cinéma ... le comédien les veut toutes, mais aussi elles sont parfois en contradiction! C'est que le cheminement, l'histoire, les perspectives du théâtre, de la télé et du cinéma sont tellement éloignés les uns des autres dans notre pays! Par exemple:

## La majorité des cinéastes boude le théâtre, ignore les comédiens, ne sait pas prospecter

Mais ça s'explique: Chez les plus de trente ans, la tradition théâtrale ici est française, non seulement au niveau du jeu ou de l'enseignement, mais au niveau des textes mêmes. Un théâtre qui puise dans les chefs d'oeuvre étrangers, des comédiens formés dans la grande tradition voient naître un cinéma québécois qui fait table rase!

## Un Québécois va donc écrire, diriger, monter un film? Pour qui qui s'prend?

Tu vois: nous sortons, en termes de théâtre, d'un certain cours classique, et la télévision, loin de nous rapprocher du cinéma, est restée théâtrale avec en plus ce ton incroyable qui est venu de micros insensibles et de textes sus à peu près, les meilleurs réalisateurs de la télévision appartiennent à la Tradition, eux aussi ... quand les cinéastes, venant du documentaire, entreprennent de créer une dramaturgie cinématographique en voulant partir de RIEN, en ne s'inscrivant dans aucun cheminement connu, cherchant, à partir de zéro, une définition culturelle nouvelle, il est inévitable que les comédiens les regardent alors avec méfiance. D'autant plus que les téléastes encouragent les comédiens dans ce sens.

On aura mis dix ans,  
cinéastes et comédiens,  
à cesser de se méfier  
les uns des autres

Et aujourd'hui, au théâtre même, avec *Le Grand Cirque*, *Les Enfants de Chénier*, etc., on fait comme au cinéma, on part de soi pour inventer une dramaturgie, c'est fantastique . . .

C'est une aventure fantastique,  
mais si j'avais pu y faire une colère!

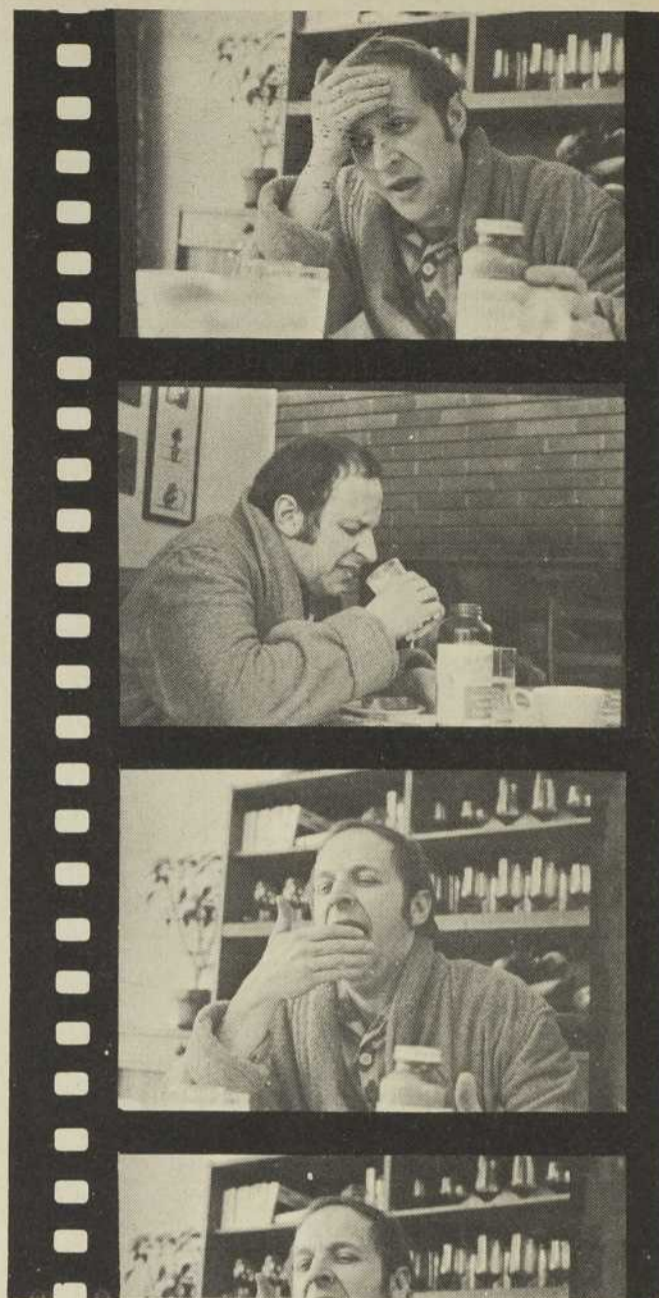
Mon premier film, ça été **Côté cour, côté jardin**, un court métrage sur le TNM, de Roger Blais. J'avais 16 ans, j'y sentais une fleur; puis j'ai été comédien dans un film sur

Ceci est un scoop  
attention  
lecteurs de *Cinéma/Québec*  
ceci est un scoop:

**La roulotte de Paul Buissonneau**; mais je ne sais qui l'avait tourné; ensuite ce fut **Le festin des morts** de Fernand Danse-  
reau, avec mon homonyme Jean-Guy . . . on se battait, dans  
une scène, empêtrés dans nos soutanes mouillées, à mi-corps  
dans une rivière où de jeunes indiennes nues folâtraient; on se  
battait à notre force, mais les gens, à l'écran, ont cru qu'on se  
plottait . . . j'ai compris ce jour-là que la réalité et le cinéma! . . .  
après, ça été un film fantastique, **Il ne faut pas mourir pour  
ça**, dans lequel j'ai pu être comédien, je veux dire qu'il y a des  
scènes dans ce film qu'un non-acteur n'aurait pas pu donner,  
rendre . . . après ce film avec Jean-Pierre Lefebvre, après le  
Festival, je suis rentré chez moi en croyant que le téléphone ne  
dérougirait pas: j'ai attendu deux ans . . .

(Un sourd-muet  
vient nous interrompre  
et généreusement  
Marcel Sabourin lui achète  
un stylo-souvenir à .25 cennes)

Deux ans! A attendre . . . puis un jour Jean-Pierre Lefebvre  
m'envoie un télégramme, c'était pour **La chambre blanche** et  
**La mise à feu**, qui reste à faire, mais on a tourné ce beau  
poème de **La chambre blanche** et ça n'a pas arrêté depuis:  
**Deux femmes en or**, **Dossier sur le théâtre** de Jacques  
Gagné, **Le Martien de Noël**, **Eliza's Horoscope**, **On est loin  
du soleil**, **Les maudits sauvages**, **La maudite galette**,  
**Les smarts**, **Le temps d'une chasse** . . . OKE? >>

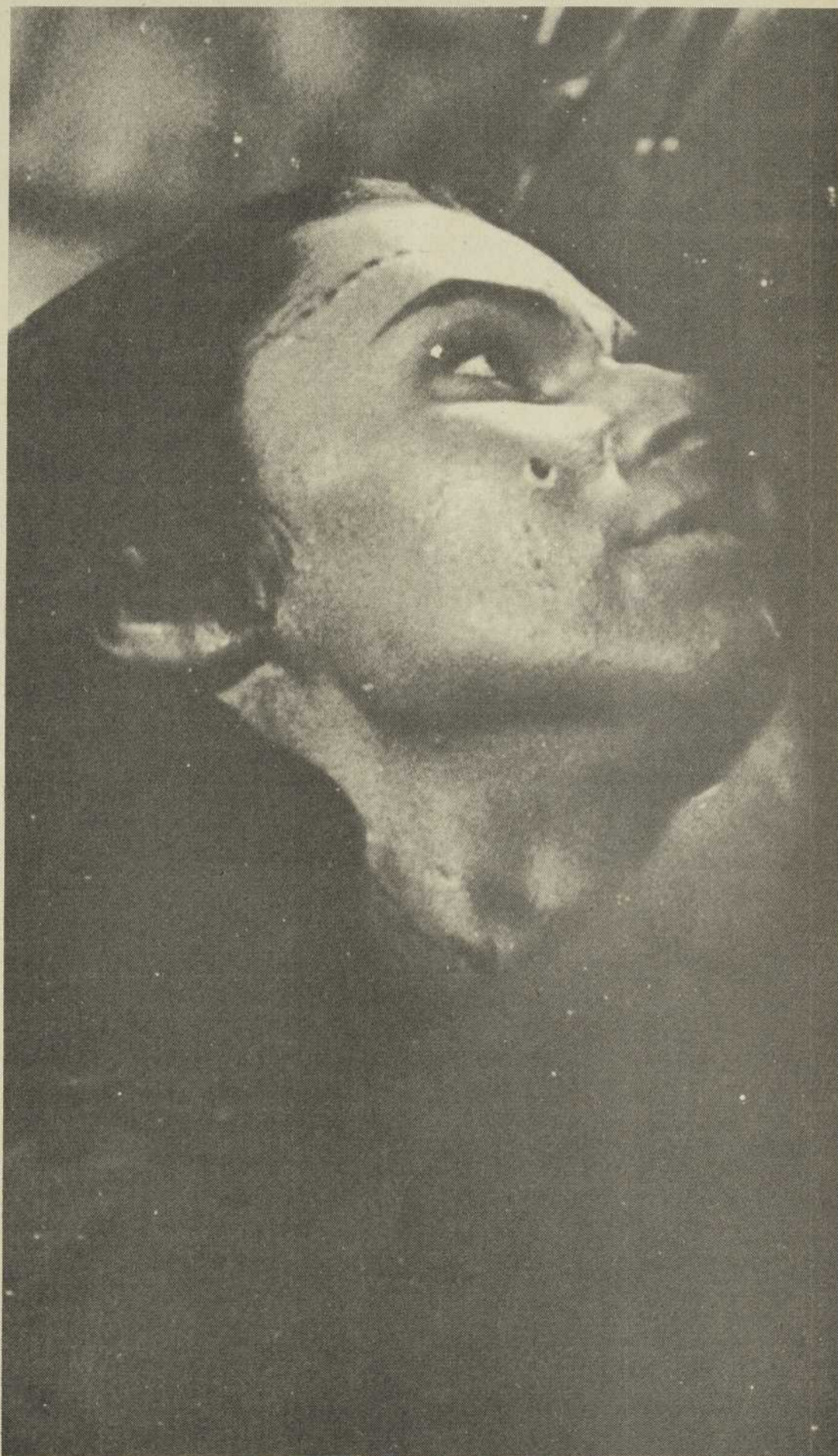


Mais je tiens  
à rappeler que  
dans tous ces films  
je n'ai pas encore  
eu l'occasion de  
faire une belle colère  
à la Kirk Douglas  
comme dans  
*Detective Story*,  
alors  
je reste disponible.  
Pour la première  
grande colère  
du cinéma québécois!

En attendant, je collectionne des  
timbres, j'en vends à travers le  
monde, tu sais que c'est la monnaie  
la plus stable, en temps de crise? . . .

jean-pierre lefevre

# MONIQUE MERCURE



# 01

Monique Mercure, presque heureuse s'exclame:

# 1

Générique:

**Félix Leclerc, troubadour**

Claude Jutra, 1958

**A tout prendre**

Claude Jutra, 1963

**Le Festin des morts**

Fernand Dansereau, 1964

**Ce n'est pas le temps des romans**

Fernand Dansereau, 1967

**Waiting for Caroline**

Ron Kelly, 1967

**Don't Let The Angels Fall**

George Kaczender, 1969

**Deux femmes en or**

Claude Fournier, 1970

**Love In A Four Letter World**

J. Johnstone, 1970

**Mon oncle Antoine**

Claude Jutra, 1970

**Finalement**

Richard Martin, 1970

**Françoise Durocher waitress**

André Brassard, 1971

**Le Temps d'une chasse**

Francis Mankievitz, 1971

"Moi, je suis un phénomène de travail! . . . J'aime ça comme une maudite folle!"

"Plus ça va, plus mes rôles au cinéma sont petits, mais plus ils sont grands au théâtre."

"J'ai accepté beaucoup de choses, et presque n'importe quoi, pour apprendre, pour savoir ce que c'était."

"J'ai eu sept pique-niques sur douze films . . . **Le Festin des Morts**, c'était pas un pique-nique . . . C'était la première fois qu'une femme, ici, se mettait à poil . . . Mais depuis **A tout prendre**, je ne rêvais que de faire du cinéma . . . Dansereau, toutefois, dans **C'est pas le temps des romans**, a su créer une vraie femme . . . et il n'y en a pas beaucoup dans notre cinéma."

"Le cinéma, pour moi, c'est une affaire de famille."

"Mon rôle dans **Don't Let The Angels Fall**, était court, mais, à mon point de vue, bien fait . . . Je pense que je suis assez lucide pour me regarder . . . Maintenant, je ne vois plus mes films, mais à ce moment-là je regardais bien sérieusement ce que je faisais. C'était bon parce que c'était **vrai**."

**Deux femmes en or**, c'est un gag. Un jour j'ai dit à Fournier, qui est un ancien chum: Faudrait peut-être qu'on fasse un film ensemble avant que je sois trop vieille, faut que tu te grouilles pis que tu penses à moi! . . ."

"Lors du tournage de **Mon oncle Antoine**, il y avait une atmosphère! . . . Je me sentais bercée, aimée . . . **JE PENSE QU'IL FAUT ETRE AIME!**"

# 2

Monique Mercure chez elle; elle est assise au piano. Et joue fort bien.

Dehors il neige.

"J'sais assez d'affaires, moi, mais je peux pas t'les dire . . ."

Dans sa franchise, Monique Mercure a en effet une discrétion rare, une discrétion lucide. Et quand je lui demande si les problèmes entre metteurs en scène et comédiennes ne sont pas simplement, au Québec, les mêmes qu'entre hommes et femmes, elle lève les bras au ciel, à un grand éclat de voix et répond: "Non, j'veux rien dire là-dessus!"

"Moi, je me trouve belle, mais au cinéma, je me trouve bien laide . . . J'aime moi "à l'intérieur". Pis de toute façon c'est ma job d'être belle ou laide . . . J'aimerais jouer Rose Ouimet des **Belles Soeurs** au cinéma, parce qu'il y a beaucoup de Rose Ouimet dans la vie . . . Ou alors un rôle comme celui que Kaczender avait amorcé dans **Don't Let the Angels Fall**: La femme québécoise au travail. Seule. Qui se démerde. Qui ne montre pas son chagrin. Qui a réussi à se faire un gros trésor à l'intérieur. Comme moi. Comme mon gros trésor, qui ait du respect pour moi, de l'amour pour moi . . . Si je m'aime, si je fais attention à moi, je peux faire attention aux autres. Ca, ça prend bien du temps avant de l'acquérir."

# 3

Un studio de cinéma. Monique Mercure dirige son premier long métrage: **Deux gars en Or**.

Elle explique: (car elle croit peu à l'improvisation)

Puis on crie: moteur!

Ça tourne.

Mais on doit couper presque aussitôt: l'un des deux gars en or, sujet à l'improvisation, vient d'entrer en érection prématurée.

# NB

# 4

Monique Mercure, mère de trois enfant, chez elle.

Plan général très distancé.

Elle surveille les marinades qui sont en train de cuire. Y goûte. Est satisfaite.

On sonne à la porte. Le facteur lui remet une grosse enveloppe brune. Elle remercie. Revient dans la cuisine. Ouvre l'enveloppe: c'est un gros scénario de 300 pages. Un jeune metteur en scène lui offre un petit rôle.

Monique se lève, ouvre une Molson, se rasseoit, allume une Craven A et se met à lire après s'être assurée que les marinades ne bouillent pas.

Après quelques heures de lecture, elle prend un bout de papier et écrit. Après l'avoir remercié en lui donnant raison: "Si moi j'étais metteur en scène, je demanderais aux meilleurs de jouer les petits rôles", elle ajoute cependant qu'elle doit refuser car: "Je n'aime pas les *prétextes* politique quand on n'y croit pas. Je trouve ça *vilain!*"

"Le comédien est souvent plus disponible que le metteur en scène. Son volume de travail est plus grand. Son appareil est plus rodé que celui qui est là devant nous, qui nous dirige mais très souvent ne sait pas comment s'y prendre. Le comédien doit alors s'adapter à cette situation. Il faut qu'il *crée* alors qu'un acteur, en principe, c'est quelqu'un qui, jusqu'à un certain point, fait ce qu'on lui dit. C'est un *interprète*. De toute façon, un acteur n'a pas besoin d'être intelligent pour être un acteur. C'est Laurence Olivier qui a dit ça... Mais il doit être sensible et *disponible*. C'est au metteur en scène de choisir le comédien le plus disponible... ou alors le metteur en scène est un imbécile!"

Si Monique Mercure est passée de l'autre côté de la caméra c'est qu'elle croit fermement: "a) Que les metteurs en scène d'ici ont très souvent peur des comédiens; b) Qu'il y a, au Québec, beaucoup de metteurs en scène misogynes qui ne le savent pas; c) Que c'est très très important de diriger et d'être dirigé."

"Quand j'avais quatre ans, je voulais être comédienne, j'aimais ça... Plus tard je me suis rendue compte qu'il y avait un monsieur qui s'appelait Berthol Brecht et que les pièces qu'il écrivait pouvaient peut-être changer le monde. A ce moment-là, c'est devenu *important* pour moi d'être comédienne... Je sais que c'est une forme de création exigeante, mais c'est la seule... Les gens sont trop souvent endormis par une trop belle histoire. Des fois ils devraient se dire: Je devrais pleurer, mais je ne pleure pas parce que c'est trop révoltant!... La réalité est tellement ce qu'elle est qu'il faut *absolument* la refaire... Peut-être bien que dans le fond **Deux femmes en or** est un film distancé... Il y avait une part de bouffonnerie qui peut-être pouvait faire réfléchir... Je ne sais pas."

"Malheureusement, beaucoup de comédiens et de metteurs en scène d'ici cherchent à créer une fausse image du Québec, du cinéma québécois et de l'identité que nous n'avons pas... Avez-vous de vraies racines, vous?... Si parfois, je suis amère c'est seulement en prenant du recul, c'est quand je regarde ma carrière... carrière!... c'est un bien grand mot... C'est quand je vois que les racines ne sont pas restées longtemps: il n'y avait pas beaucoup de terre..."

"Maintenant ça change... Il y a un certain temps, je parlais "bien", je parlais comme une française... De jouer dans **Les Belles soeurs**, ça a été comme si j'étais née une autre fois, non: pas née, mais "éduquée" une autre fois. Comme si j'avais appris à avoir "ma peau", à être moi... Je voudrais donc tourner dans un film où je serais obligée de me forcer!"

# 5

Sept heures du soir.

Un café quelconque, quelque part à Montréal.

Plusieurs journalistes et photographes de Péladeau sont là.

Certains, parfois, griffonnent une phrase sur un bout de papier. Mais ils ne s'attendaient pas à de semblables déclarations, qui peuvent difficilement faire les manchettes. C'est pourquoi ils regardent autour d'eux, souhaitant que Michèle Richard s'amène à l'improviste.

Monique Mercure, par contre, souhaite, elle, qu'un vieux chum comme Jutra ou Brault vienne la sortir de là... ou n'importe qui, qui pourrait lui parler de son métier, du fun de vivre ensemble, de faire des vues, du fun d'avoir du fun.

Et elle rêve à un "beau film pique-nique avec du foie de veau et de l'eau minérale."

Et elle rêve de "se faire diriger".  
Car elle vit "par osmose."

—*Qu'est ce que ça vous fait d'être une grande vedette?*

—"Je suis en dehors de ça... Je vois les femmes de mon âge qui recherchent la célébrité, qui font attention à leur beauté, qui veulent se garder jeunes, superbes, élégantes. Elles sont rendues à un point X de leur carrière, et elles ne pourront jamais aller plus loin parce qu'elles refusent de vieillir... Pourtant, dans le fond, on n'a rien à perdre, et tout à gagner. Moi je veux apprendre jusqu'à ce que j'aie 105 ans. Je pense que je vais vivre vieux vieux vieux! Mon rêve, c'est d'être une grande actrice à 80 ans. Maudit que j'avais été bonne à c't âge-là!... De toute façon, j'aime tellement le spectacle que ça me ferait rien de finir habilleuse!... Ça regarde Bujold si elle a décidé d'être une star et en plus elle a du talent... Mais je me demande, par contre, si le fait d'être une star internationale ne donne pas du talent!"

—*Que pensez-vous des hommes!*

"... Je suis une femme, je suis comédienne et je suis québécoise. Je n'ai pas à vous raconter ma vie... Venez me voir au théâtre, assoyez-vous pis détendez-vous... Détendez-vous, bon Yieu!... Cé pas nécessaire de comprendre! Détendez-vous, bon Yieu! Pis si vous voyez une cérémonie, et ben crisse, cé une cérémonie! Si vous voyez deux femmes qui s'engueulent, et ben cé deux femmes qui s'engueulent!... Essaye pas de charcher plus loin!... Chu pas une "bâtisseuse de cinéma, moe! Pis j'pense pas que la plupart de ceux qui font du cinéma icitte soyent des bâtisseurs non plus!... Moe j'aurais aimé avoir du poil en d'sous des bras dans **Deux femmes en or**... Pis j'ai pas honte de mes seins... (pause)... Mais je peux plus refaire **Deux femmes en or**, j'ai plus de force, j'ai plus l'énergie, ni surtout l'inconscience. Pourtant, y aurait pu avoir une suite extraordinaire à ce film... Deux femmes détruites... Elles reviennent dans leur patelin après un échec à Broadway... Elles refont leur vie... Seules... Sans aventures..."

# 6

Monique Mercure, nulle part, partout, en elle-même, s'exclame:

"Il faut s'aimer ben gros ben gros ben gros!"

\* fin du premier acte et de la première bobine.

Bien à vous, chère Monique.  
cinéma/québec

# LUCE GUILBEAULT PARELLE-MÊME

Propos recueillis par Jacques Leduc, le vendredi 3 décembre.

décembre 1971

La vraie vraie première fois que j'ai fait un film, c'était avec Borremans quand j'ai fait **La femme, l'oiseleur et la maison**, en 1954; on a emprunté la caméra de Claude Jutra et puis on est parti, comme ça, faire un film. On ne savait même pas ce qu'on allait faire. . . . Et puis là y'a eu Denys Arcand qui m'a téléphoné et qui m'a dit qu'il aurait quelque chose pour moi . . . il dit: "Marcel Sabourin ne pense pas que c'est un rôle pour vous, mais moi je pense que c'est un rôle pour vous." Alors je lui ai dit "venez tout de suite" et il est venu me porter le scénario . . . Puis je l'avais trouvé tellement bizarre, il sortait d'un autre monde. Il ne ressemblait pas aux gars . . . à personne . . . il ne ressemblait à aucun gars que je connais . Il est vraiment unique . . . Mon premier film c'était avec lui. Mais c'est pas la même chose: j'étais vieille là, c'est pas la même chose que si j'avais eu 18 ou 19 ans. Je veux dire que j'avais travaillé, que j'avais fait des choses . . . Et puis, là j'me souviens du "party" qu'il avait fait. Il avait fait une espèce de petite réunion avant le tournage. J'étais arrivée là et j'ai regardé tout le monde l'un après l'autre. Je les regardais, je les examinais, j'me disais: "J'vas travailler avec eux autres . . ." C'était une aventure, je ne savais pas du tout ce que c'était. Ça dépassait mon entendement. C'était une aventure c'était comme une aventure d'amour, c'était quelque chose comme ça. Et puis le lendemain je suis arrivée, j'étais sûre de moi, j'étais sûre que j'allais être bonne (*rire*) parce que j'avais vu les gens avec qui j'allais travailler, j'ai parlé à tous un peu . . . On faisait ça dans un vrai appartement, tu sais mon vrai poêle, mon vrai frigidaire . . . Moi j'ai toujours joué avec des fausses affaires, des objets de théâtre là les affaires marchaient . . . Puis le midi on est allé mangé ensemble. C'est la première fois que ça arrivait parce qu'au théâtre par exemple, les techniciens, ils disent "madame" long comme ça puis même à la télévision. Alors là, on est tous allé mangé ensemble, c'était chaud, c'était bien. Là, là quand la caméra a commencé pour la première fois, j'ai senti que là, ce que je faisais, c'est ça qu'il fallait faire. Peut-être que je me trompe, peut-être que je vais voir le film et dire: "Maudit, si j'étais pas là, ça serait si bon! !" Peut-être que j'vas dire ça, mais l'équipe m'excitait. Ça me stimulait. Je sentais des hommes autour de moi qui étaient intéressés par ce que je faisais . . . puis des hommes! Y'a aussi une chose, c'est qu'au théâtre, la plupart des comédiens sont homosexuels et ça il faudrait faire une étude sociologique de ça . . . alors le fait d'être entouré d'hommes qui sont de vrais hommes, c'est très important et c'est très important pour moi. La même chose à l'Office pour **IXE-13** quand j'ai fait ma chanson, je l'ai fait pour tous les hommes et puis après j'ai dit: "Maudit que j'aimerais ça faire une comédie musicale genre Marilyn Monroe", puis c'est vrai, ça j'aimerais ça faire ça. Puis ce que j'aimerais aussi, c'est une période: 1939-1945. Mais je sais que ça coûte très cher à reconstituer, mais depuis que j'ai vu **Les Maudits Sauvages**, je sens qu'on pourrait peut-être en faire une comme ça. Ou une femme comme ma mère, vu que j'ai gardé toutes ses choses, que j'ai tous ses portraits, ces espèces de visage de femme, ça j'aimerais ça reconstituer cette époque-là. Pour moi, c'est fascinant. Pour moi, mes souvenirs, c'est des atmosphères, c'est des parfums, j'essayais ses robes. Et par souci d'économie, elle me donnait ses anciennes robes; j'ai porté les robes de ma mère, tu sais . . . maintenant, on ne fait plus ça, c'est le contraire! Le cinéma j'aime bien ça, j'trouve ça bien le fun, je trouve ça excitant, plus excitant que le théâtre que je fais, quoi-

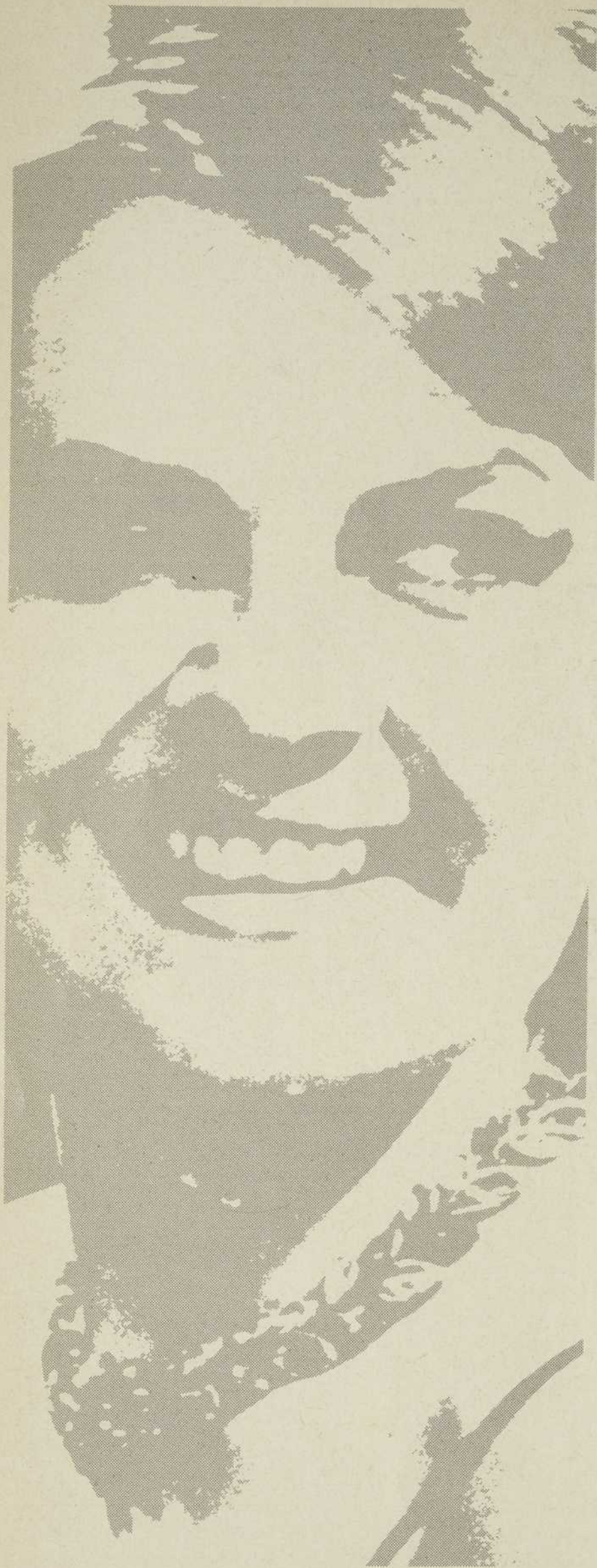


que la pièce de Gauvreau, c'est très excitant, mais je trouve que les gens de cinéma ici sont comme des pionniers, on dirait ça, et puis ils inventent des choses et puis j'ai l'impression de faire partie de ça. Remarque que je n'ai pas vu mes films, mais je sens que j'ai une petite place, toute petite, toute petite place, je commence à me faire un petit trou, je pense qu'au cinéma il se fait des affaires, je ne voudrais pas changer, je ne voudrais pas partir. Je veux faire des affaires ici... Mais ça c'est moi en tant que comédienne, pis c'est moi en tant que femme, y'a tout ça mêlé. J'ai pas encore pris mes racines. Ici y'a des affaires qui ont pas été faites. Y'en a d'autres qui vont faire des affaires, moi je sais qu'il y a des affaires qu'il y a seulement moi qui peut les faire. J'ai toujours voulu en faire, dans le fond, du cinéma. J'savais pas qu'on pouvait en faire ici. Mais j'ai toujours voulu en faire depuis que je suis petite fille, quoi. Je sortais des films de Michèle Morgan et puis je voulais ressembler à Michèle Morgan, je voulais vivre ces affaires-là. Je me regardais dans le miroir. Quand j'étais pensionnaire, je me regardais. J'avais un petit miroir et puis je me regardais et puis je m'examinais et puis je me retournais la tête comme ça. J'étais très jeune, j'avais douze, peut-être treize-quatorze ans. Mais je n'ai jamais été une "Fan"; je n'ai jamais lu les journaux à potins. Je connais des comédiennes qui se nourrissaient de ça. Mais c'est le théâtre qui m'attirait beaucoup plus, la littérature théâtrale m'attirait. J'faisais des mises-en-scène, des trucs comme ça... Mais moi, ça m'a pris beaucoup beaucoup de temps avant de me garrocher là-dedans. Puis pour le jeu, c'est la même chose, c'est la même démarche. C'est pour ça que pour moi c'est une chose tout-à-fait naturelle que je fasse du cinéma, j'étais dû pour aboutir à ça. La démarche est la même, la démarche de jeu est la même. La différence c'est dans la façon dont on le fait. C'est-à-dire qu'au théâtre, le rythme du travail, le rythme... c'est vraiment un attachement au texte, un texte assez immuable quand même, tu sais... le texte qu'on apprivoise jour après jour, le travail très très laborieux d'apprendre un texte, c'est très laborieux, c'est très écoeurant mais il faut le faire. C'est vraiment quotidien, deux ou trois heures par jour, puis après ça ne te quitte pas, mon texte après, je l'ai. Quand je l'ai, je ne le lis plus, mais il faut qu'il soit là. Tandis qu'au cinéma, c'est pas la même chose, j'ai jamais appris de texte de cinéma, j'lisais beaucoup beaucoup le scénario, et puis là le matin à la répétition, ça tombait en place. Mais moi, ma démarche comme comédienne, j'veux dire pour sentir des personnages puis tout ça, c'est la même chose, j'veux dire il faut que je sois aussi vraie au théâtre qu'au cinéma, il faut que je sois aussi vraie. Mais c'est... le véhicule, le véhicule n'est pas le même... La démarche est la même parce que tous ces rôles-là, c'est moi. Je prends des affaires de moi. Je ne me mets pas dans la peau d'un autre: c'est moi et ce n'est pas moi et c'est moi tout le temps. Je ne sais pas comment expliquer ça. Je sais quand c'est vrai, je sais quand je "fake", je sais quand c'est juste. Et puis je trouve des affaires, j'aime ça trouver des affaires; mais on dirait que les gens sont tellement pressés par le temps ou par les cédules ou par... ils sont obligés de faire des affaires... c'est un peu frustrant dans ce sens-là. Y'a une scène dans le film de Denys Arcand où j'étais à plat ventre et y'avait Marcel Sabourin qui était là et qui allait me tuer, tu sais, et puis j'ai — parce que ça c'était l'amorce dans le film: ils couchent ensemble les deux personnages et ça c'est une espèce d'amorce à ça, et moi j'ai pensé que ça devait être la première façon, ça devait être la première fois qu'elle le

regardait avec des yeux... concupiscent? Oui, si tu veux employer ce mot-là. Alors Alain a vu ça et il a refait la shot pour pouvoir me prendre dedans et ça il ne me l'a pas dit mais j'ai senti qu'il faisait ça pour ça. Après j'étais contente, je l'ai remercié. J'm'ennuie assez, j'm'emmerde assez quand j'travaille pas, c'est écoeurant. Quand j'ai fait le truc de Denys Arcand, j'étais épuisée, je jouais à tous les soirs et puis toute la journée je tournais, des grandes journées... mais ça me nourrissait pour mon théâtre: parce que je travaillais dans un petit théâtre, le théâtre de Quat'-Sous, alors j'en mettais de moins en moins, j'étais tellement détendue, là, que j'en serais arrivée à faire pipi par terre et c'aurait été beau (rire). Mais moi, plus que j'en ai, plus que j'en veux. Je suis insatiable! Quand j'aime quelque chose, je veux dire... J'en dormais pas, j'en dormais pas, je flottais, je flottais... Puis je faisais mes propres stand-ins. Tiens, un petit conseil: fais pas faire tes stand-ins de comédiens par les autres. C'est pas bon! Pour commencer, tu vois quelqu'un à ta place puis t'es jaloux... si t'aimes ça, il prend ta place puis t'es jaloux. Il fait de l'ombre qui n'est pas ton ombre! Mais j'ai mille facettes, on pourrait faire des tas de choses avec moi. Tu sais je ne me sens pas... je me sens exploitée de la mauvaise manière. J'sens que je pourrais faire cent mille sortes de choses, je le sens... je le sens. Mais je ne peux pas le faire toute seule... Ça c'est un métier comme ça, qu'on ne peut pas être seule, qu'on ne peut pas le faire tout'seule. Faut faire ça avec du monde du monde qu'on aime, du monde que... et puis ça, je l'ai senti dès le début de mon travail. J'faisais des émissions de radio et j'avais l'impression que mes camarades m'écoutaient pas, qu'ils me trouvaient pas bonne. J'aurais voulu... que ce soit une fête, mais eux autres faisaient ça comme une job et puis ça m'a écoeurée... c'était vraiment bizarre, personne ne s'aidait... Moi j'voudrais être capable de dire des affaires à mes amis comédiens, de commenter leur travail, mais ici ce n'est pas possible, y'en n'est pas question. T'entends parler par d'autres: "...maudit qu'elle est mauvaise..." mais c'est pas dans ce sens là que je voudrais, je voudrais qu'on m'aide... alors tu vois c'est aussi des métiers de tout seuls. Puis des fois chu tannée, tu comprends, des fois chu tannée quand j'travaille beaucoup beaucoup que le soir j'faisais du théâtre et que je ne pouvais pas vivre, j'avais pas le temps d'être là assise, à prendre un verre, tu comprends, j'avais pas le temps, mais là je me disais qu'est-ce qu'il y a, où chu? mais c'était de ma faute, je le savais bien, je le voulais bien. Mais je me sens bien, je suis très bien, je me sens forte: je sens quelque chose, je sens qu'il y a une bébelle là et que je veux faire des affaires avec! Ça vient peut-être aussi du sentiment de toujours rester sur ma faim... J'ai jamais fait des rôles tellement longs, j'suis très désolée quand ça finit. J'voudrais faire des films, j'voudrais faire un film qui me rassaisse, quelque chose qui me... Mais on ne sait pas, on ne sait pas ce qui va arriver. On ne sait jamais. On ne sait pas les choses, faut les prendre comme ça vient... je n'en ferai peut-être plus jamais. Mais je suis contente d'avoir fait les films que j'ai faits, je n'ai rien vu encore, mais je suis contente. Mais c'est fini, c'est passé... les gens vont les voir, j'ai hâte de les voir, peut-être que je ne les verrai pas non plus, peut-être que je vas avoir bien le trac et que je n'irai pas les voir... les rushes, par exemple, tu vois, je ne les ai pas tous vus, je n'ai pas vu les plus importants. J'ai vu rushes où j'avais la cagoule par exemple puis les autres rushes je ne les ai pas vus parce que j'étais pognée au théâtre. Alors dans le fond, je...

décembre 1971





j'aime mieux pas les voir . . . peut-être qu'un jour . . . peut-être qu'un jour j'vas vouloir toutes les voir, peut-être qu'un jour j'vas vouloir être au montage (*rire*) . . . Mais j'ai bien plus hâte de faire le prochain film que de voir les anciens films que j'ai faits. Mais je me sens un peu frustrée dans le sens que je trouve que . . . j'ai hâte que mes amis les voient, j'ai hâte que . . . Là chu tannée de jouer les plottes, de jouer les putains . . . mais c'est aspects qu'on m'a révélé à moi-même parce que j'aurais jamais cru, en me voyant à l'écran à la télévision, j'me disais c'est pas possible, chu comme ça, c'était vraiment drôle . . . parce que dans la vie, personne ne me siffle sur la rue (*rire*) et puis j'ai l'air bien ordinaire. J'voudrais intéresser les gens parce que je suis une femme aussi, pas juste une bonne comédienne. Puis ça les jeunes le comprennent bien; quand j'vas travailler, quand j'vas donner des cours . . . ils s'attachent beaucoup plus à moi comme personne.

J'suis déjà allée au cinéma avec des garçons qui disaient en voyant une fille sur l'écran: "Ahhh, cette fille-là, quelle femme. wow. . ." j'trouve pas ça très gentil pour moi (*rire*) et puis moi, les comédiens, je les prenais tels quels, c'est une espèce de respect que j'avais vis à vis de ces être qui se donnaient. Ce n'est pas parce que des gens se mettent à nu de toutes les façons, je veux dire, que t'as des droits sur eux autres, des droits de les trouver "plottables", tu sais, des droits . . . Ça, je trouve que c'est un manque de respect horrible.

QUESTION: Es-tu optimiste?

Oui, je suis une nature très très optimiste, dans mon travail je suis toujours de bonne humeur; je gueule des fois; des fois je me réfugie en moi-même ou on me dit "quel caractère de cochonne!", mais quand ça me chicotte, je me mets dans un petit coin . . . mais ce n'est pas contre les autres, c'est moi . . . Mais je suis toujours de bonne humeur, je suis bien. Je suis une femme rangée, je m'arrange, je suis bien.

Merci, Luce Guilbeault!

# DONALD PILON

gillescarle

Les frères Pilon sont venus au cinéma par hasard, c'est-à-dire par nécessité, pour répondre aux exigences d'une logique profonde: notre jeune cinéma cherchait à se débarrasser de ses héros douillets, passifs, complexés jusqu'au suicide.

Mais pourquoi eux? Pourquoi pas nos comédiens de théâtre, de télévision?

Donald et Daniel Pilon parlent et agissent québécois sans forfanterie; on ne sent pas chez eux la volonté de parler et d'agir québécois; ils ne passent pas la moitié de leur temps à retrouver un naturel perdu au Conservatoire. Quand Donald mange de la soupe au cinéma, il mange de la soupe (Heinz ou Campbell). Quand Daniel empoigne une Winchester, il n'empoigne pas un jouet éducatif! Bref les frères Pilon nous restituent un univers FAMILIER dans tous les sens du mot, et du geste.

Ce sont aussi des acteurs de HAUTE DEFINITION. Si notre cinéma en était resté au 16 mm, je crois que Donald vendrait encore des robes dans les Maritimes. Daniel serait professeur de littérature. Le 16 mm c'est le cinéma des autres: Jean Rouch en Afrique, l'Onf à l'Île-aux-Coudres, Radio-Canada au Pakistan. C'est le cinéma de l'instant privilégié, du pittoresque, de la rencontre brève et éphémère. Le 35 mm, par contre, nous plonge dans le familier, le continu, le durable: les cinéastes africains l'ont compris en même temps que nous, puisqu'ils filment les murs de leur chambre en haute définition.

Ainsi Donald et Daniel Pilon cherchent le fait précis, ils ne se contentent jamais de simulacres. Donald refait le même geste cent fois pour se familiariser avec un verre, une bouteille, un couteau. Daniel hésite une heure devant la sonorité d'un mot (Le mot "Jérôme" dans Red).

Ils ne se demandent pas. "Est-ce bon?" mais "Est-ce juste?"

Voilà pourquoi, aujourd'hui ils sont nos vrais acteurs de cinéma.

Gilles Carle



(Les propos qui suivent ont été recueillis par Jean-Pierre Tadros, le 3 décembre)

Le cinéma québécois s'est enrichi, ces toutes dernières années, d'un nouveau phénomène qui a nom les Pilon.

Venus au monde par le cinéma (c'était en 1968 avec **Le Viol d'une jeune fille douce** de Gilles Carle), Donald et Daniel ont fini par envahir nos écrans, et s'imposer comme les seules vedettes masculines du cinéma québécois. Car, s'il y eut depuis ce premier essai, **Red** (Carle, 1970), **Deux femmes en or** (Claude Fournier, 1970) et **Les Mâles** (Carle, 1971), il y aura très bientôt, aussi, **Bulldozer** (Pierre Harel), **Les Smattes** (Jean-Claude Labrecque), **Le Pacte** (Jean Beaudin) et **La vraie nature de Bernadette** (Carle). Et personne n'imagine qu'ils pourraient s'arrêter en si bon chemin. D'autant plus que les Jean Coutu et André Lawrence font bien mal le poids.

Quand on parle donc des Pilon, il est très difficile de dissocier Daniel et Donald. Leur aventure s'est trop souvent confondue depuis qu'ils incarnèrent ensemble les Lachapelle Brothers dans **Le Viol**, pour que l'on parle de l'un sans avoir à mentionner l'autre. Et pourtant c'est ce que nous ferons, puisque Daniel se trouve actuellement quelque part à Rome. Il ne sera donc question, ici, que de Donald; mais pas Donald tout seul, Donald et Gilles Carle. Car ici aussi, il y a deux aventures qui se sont constamment confondues. Et ce serait une erreur, me semble-t-il, que de parler du cinéma de Gilles Carle sans parler de l'apport des Pilon, sans parler de cette étroite connivence qu'il existe entre Carle et ses comédiens, et à commencer par les frères Pilon.



Donald Pilon — Gilles Carle. Ils viennent tout juste de terminer le tournage de **La Vraie vie de Bernadette**. L'aventure est encore trop proche pour qu'on en parle au passé. Parler des relations entre comédiens et réalisateur, c'est alors évoquer une foule d'anecdotes, c'est décrire d'innombrables séquences. La matière est encore trop chaude pour être utilisable. Laissons donc ces souvenirs se décanter.

On ne demande pas à Donald Pilon ce que représente le cinéma pour lui; car le cinéma c'est tout, absolument tout, et à commencer par la stabilité "J'ai fait trente-six métiers, confessera-t-il au micro Sony, passant de l'un à

l'autre suivant les occasions, suivant ce que ça pouvait rapporter. Le cinéma, pour moi, a été la grande découverte de ma vie. Qu'est-ce que ça veut dire: rien. Simplement que je suis heureux, que je vis maintenant pleinement. Pour moi le cinéma, c'est une autre façon de penser, de voir les choses. Ça a complètement changé ma vie. Je ne m'habille plus de la même manière, je ne pense plus comme avant."

"**Le Viol**, pour moi, a eu un effet fantastique, ça a déclenché quelque chose. J'en parlais, à l'époque, comme si cela avait été **Ben Hur**. C'était aussi sérieux que cela. Déjà, je sentais que je ne pouvais plus passer ma vie à vendre des chemises dans les Maritimes, que ma vie c'était le cinéma. Et si j'ai pu, depuis, vivre par et grâce au cinéma, c'est je crois en grande partie que j'ai été chanceux."

**Gilles Carle:** J'ai une explication à ça. C'est qu'avec la vie que tu as faite avant, tu t'es "acculturée" dans une série de métiers, de paysages et de trucs incroyables que tu peux aujourd'hui restituer dans les films. C'est fantastique le nombre de rôles que Donald peut incarner à l'écran.

**Donald Pilon:** C'est sûr. Un jour je dînais avec Carle et je lui ai demandé ce qu'il pensait que je serais en train de faire aujourd'hui si j'avais fait à 18-20 ans l'École nationale de théâtre. Gilles m'a répondu: tu vendrais peut-être des robes dans les Maritimes. Et je crois que c'est vrai; je ne pense pas que j'en serais arrivé là si j'avais passé mon temps à me préparer à une carrière de comédien. Je n'ai peut-être pas beaucoup lu, mais j'ai vu et fait pas mal de choses qui me sont maintenant absolument utiles.

**Gilles Carle:** N'oublions pas que ce que l'on a toujours reproché à nos acteurs, ici, c'était précisément de ne pas connaître les réalités dont on voulait parler dans nos films. C'est pour cela qu'on allait chercher des gens ailleurs, des non-acteurs.

**Donald Pilon:** Pour moi, le cinéma, c'est de faire exactement devant la caméra ce que je ferais si je me trouvais dans des situations identiques dans la vie courante. Si je dois manger de la soupe, et bien je la mangerais exactement comme je le fais chaque jour. C'est peut-être une façon un peu simpliste de raconter mon affaire, mais c'est comme ça.

Finalement, tout ce que j'essaie de faire, c'est de ne pas jouer.

**Gilles Carle:** Et c'est fantastique. Donald a trouvé des trucs au point de vue du jeu qui sont pas mal incroyables. Supposons, par exemple, qu'il devienne, dans le film le personnage qui habite une maison. Je ne lui ai jamais dit d'avoir l'air d'habiter la maison. Mais lui, pendant des heures, avant le tournage, il ira s'asseoir... toucher aux chaises... manger... Et cela est très important, parce que lorsque l'on tourne, il a vraiment l'air d'habiter les lieux. C'est une vertu incroyable que de pouvoir de la sorte se familiariser avec les lieux.

**Donald Pilon:** Je pense des fois que je suis achalant. Mais au moins, au moment de tourner la scène je sais physiquement où sont tous les objets.

**Gilles Carle:** Je définirais son jeu par rapport à un certain jeu pittoresque comme étant un jeu familial. Il a le

cinéma/québec



courage de se familiariser avec l'endroit où il est, de se laisser imbiber par le décor, pour restituer ensuite le personnage de l'intérieur. Alors que l'ancienne école qu'est Radio-Canada a toujours plaqué des acteurs qui deviennent des super-structures dans un décor donné. Et cette différence est énorme. Car cela fait que l'acteur québécois est maintenant placé en familiarité avec son paysage, sa demeure, sa maison, son auto... alors qu'autrefois l'acteur était toujours plaqué devant un décor, devant des accessoires, de telle manière que même si l'on tournait dans la rue, on avait l'impression qu'on était en studio. C'était fermé.

Alors que maintenant c'est ouvert, c'est-à-dire que l'on part de l'intérieur pour aboutir à l'extérieur. Ce qu'il faut, c'est restituer une certaine familiarité avec le monde. Et j'y tiens d'autant plus que pour moi notre cinéma a toujours été un regard des autres sur nous. Même lorsque nous filmions, nous empruntions le regard des autres pour nous filmer.

Cette familiarité avec l'environnement, encore une fois, me paraît primordial. Quand j'ai un acteur, je ne me demande pas s'il est bon ou mauvais, mais s'il est vrai ou faux.

**Donald Pilon:** Gilles nous dit souvent pendant le tournage: c'est bon, c'est parfait, mais il manque l'essentiel. Amusez-vous avec!

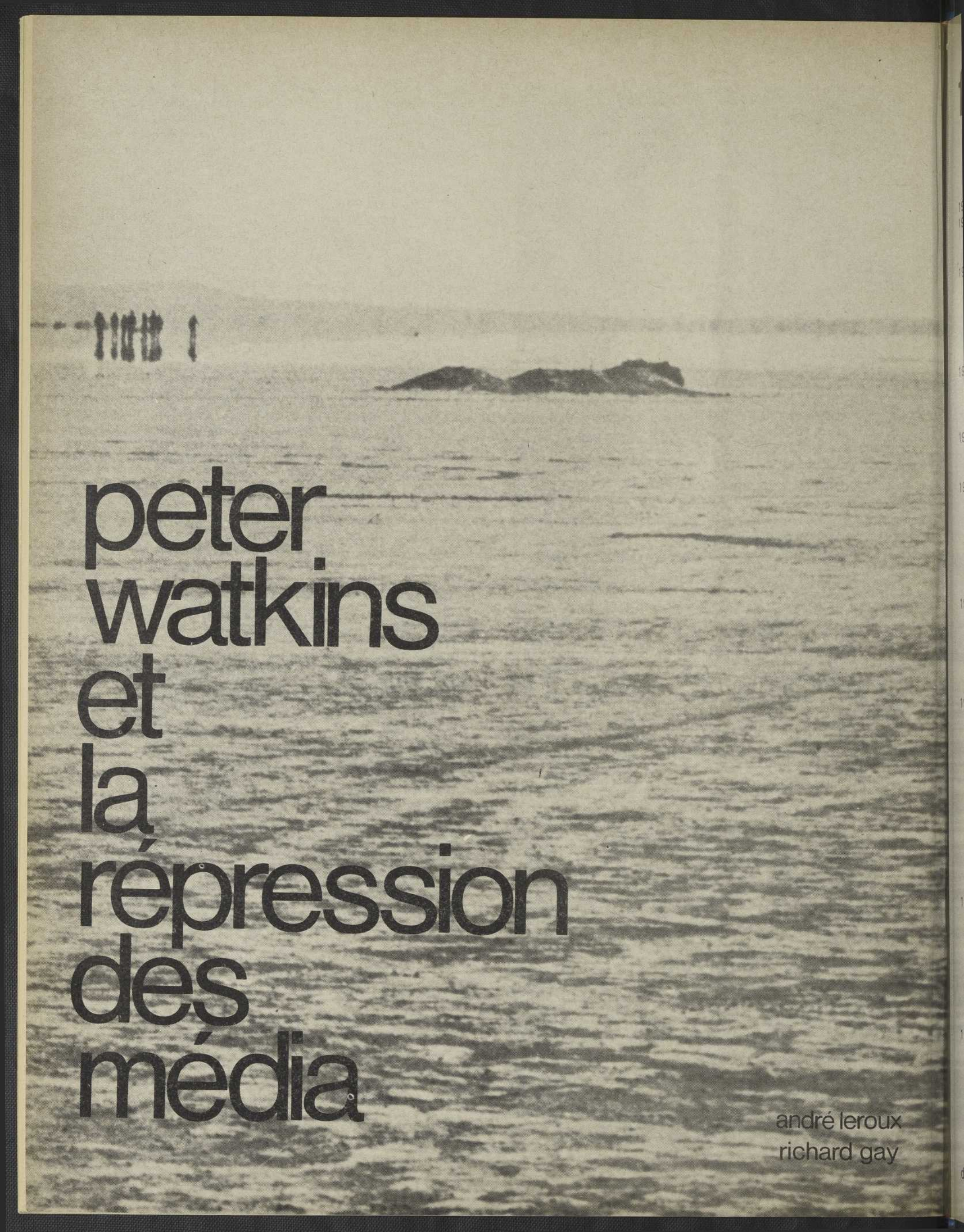
**Gilles Carle:** Avec les acteurs qu'on a aujourd'hui, c'est à une toute nouvelle conception du héros québécois que l'on se trouve confronté: un être à la fois viril et vulnérable. Car, s'il est moins complexé qu'avant, il reste quand même vulnérable face à sa réalité.

Cela appelle donc un tout nouveau type d'acteurs. Ils ne jouent plus dans de sombres drames: leur vie est normale, mais c'est de cette normalité-là que surgira le drame. Et c'est ça qui est intéressant.

Je ne prétends pas que le film doive s'arrêter à cette recherche de la familiarité des gestes, à la vérité des choses, mais il doit commencer par là. Je m'aperçois d'ailleurs qu'il faut se soucier de moins en moins du réalisme. Mais ce qu'on a fait jusqu'à présent, c'était un travail de base, donc nécessaire. Prendre la réalité pour la réalité. C'est tout.

Et c'est pourquoi l'acteur est appelé aujourd'hui à se donner un métier, c'est-à-dire à rendre des choses plus ambiguës, plus complexes. L'avenir est dans une certaine complexité au niveau du jeu. Je ne renie pas ce que l'on a fait, mais je sais pertinemment que l'acteur va avoir de plus en plus de difficulté à jouer, parce que ce que l'on va lui demander va être de plus en plus difficile. Il ne s'agira plus de se regarder dans un miroir, mais d'exprimer des choses presque surréalistes. Ce n'est plus simplement le geste de l'ouvrier qui prend son outil; ce sera autre chose, de plus complexe. Ce n'est pas parce que le film véhicule quelque chose de vrai et de chaleureux que tu as effectué une démarche réelle.

**Donald Pilon:** Oui, ce qu'on m'a toujours demandé de faire a toujours été d'être naturel. Et c'est pourquoi je sens actuellement un espèce de blocage. Je sens que j'ai un pas à franchir, mais sans trop savoir comment, et surtout vers où. Mais c'est je crois avec des metteurs en scène comme Gilles Carle ou Claude Fournier, qui jusqu'à présent m'ont le plus apporté, que j'y arriverai. On n'a pas besoin d'aller ailleurs pour se découvrir.



**peter  
watkins  
et  
la  
répression  
des  
média**

andré leroux  
richard gay

# filmographie

- 1935: naissance de Watkins en Angleterre.
- 1955: Watkins, vers l'âge de vingt ans, réalise plusieurs films amateurs qu'il finance lui-même. Il s'agit d'une série de films franchement pacifistes.
- 1959: Watkins met au point le troisième film de cette série. Le titre: **The Dairy Of An Unknown Soldier**. Le film se mérite un des dix prix du concours britannique annuel: "Amateur Cine World". Par la suite, le film est présenté à Londres au National Film Theater.
- 1960: Watkins réalise un quatrième film dans cette série "anti-guerre" et l'intitule: **The Forgotten Faces**. Il s'agit d'une évocation de la révolution hongroise de 1956.
- 1961: **The Forgotten Faces** se mérite lui aussi un prix au concours "Amateur Cine World" et, en plus, est présenté à la télévision par la BBC.
- 1964: Watkins réalise son premier film professionnel **Culloden**, qui rappelle le massacre des clans des Highlands après la révolte jacobine de 1745. Ce film obtint de nombreux prix dont celui du British Screen Writer's Award of Merit. **Culloden** attirera l'attention par sa façon toute nouvelle de reconstruire un événement historique.
- 1966: Sur commande de la BBC, Watkins réalise un moyen métrage sur les conséquences de l'explosion d'une bombe atomique. Ce film, **The War Game**, sera par la suite refusé par la BBC qui jugea le document trop choquant: il connaîtra néanmoins une distribution commerciale.
- 1967: Watkins réalise **Privilege**, un film extrêmement baroque dont le propos allégorique est de montrer comment les médias cherchent à concentrer l'attention du grand public sur des insignifiances plutôt que de témoigner des graves problèmes de la société. **Privilege** allait se mériter parmi d'autres le prix de la critique au troisième festival du film de Rome, le "primò di selezione" à Sorrente, et à Cannes, le grand prix de la Fédération internationale des Ciné-Clubs. La critique britannique devait réagir de façon assez négative devant **Privilege**, et depuis, le film n'a été montré que très rarement.
- 1969: En Suède, Watkins réalise **The Gladiators**. Ce film d'une grande violence commente sévèrement la situation mondiale actuelle. Il s'agit de jeux de guerre où des généraux dirigent leurs troupes par voie de télévision. **The Gladiators** se mérita quelques prix mais, en général, fut vivement attaqué par la critique. Il semble que le film soit interdit en Angleterre, pays d'origine de Peter Watkins.
- 1970: Watkins tourne aux Etats-Unis **Punishment Park**, une allégorie sous forme de documentaire. Ce film aussi violent que **The War Game** montre comment l'Amérique se déchire peu à peu en deux clans: d'un côté, les dissidents et, de l'autre, l'establishment qui n'hésite pas à juger rapidement les contestataires et à leur faire subir la torture du "parc de la punition." □

# les projets censurés

De 1966 à 1969, Peter Watkins a réalisé, d'une part un film important, **The War Game**, qui ne sera jamais présenté à la télévision pour diverses raisons que nous expliciterons ci-dessous, d'autre part, il a préparé des projets et scénarios qui seront systématiquement censurés par les producteurs, terrorisés de l'audace et l'extrême lucidité socio-historique des sujets.

En 1966, Peter Watkins réalise le premier film conçu pour la télévision décrivant les conséquences de la guerre thermonucléaire: **The War Game**. Produit par la télévision d'état britannique, BBC, le film allait être projeté, pendant quatre jours consécutifs, aux différents responsables des médias d'information ainsi qu'aux membres des différents ministères gouvernementaux. Ces visionnements "privés" se déroulèrent dans une salle de cinéma commerciale interdite pour la circonstance au grand public. Résultat: on interdit la distribution mondiale du film. Aucun poste de télévision ne pouvait le programmer. Les responsables de la décision affirmèrent, pour justifier leur attitude, que le film était "trop horrifiant, trop désespéré et qu'il manquait de compassion." Par la suite, on lèvera partiellement l'embargo qui frappait le film; il connaîtra ainsi une distribution commerciale, mais ne peut toujours pas être présenté à la télévision.

En 1967, Peter Watkins reçoit une commande d'une importante firme hollywoodienne. Il doit réaliser le premier film important sur la tragique destinée des Indiens d'Amérique du Nord. Le film devait mettre à nu les agissements du gouvernement fédéral face à la nation Sioux pendant la période 1875-76. Après quatorze mois d'intenses recherches historiques, le projet est rejeté après avoir été discuté pendant quarante-huit heures. On donna comme raison du refus final: "Le public sait tout ce qu'il y a à connaître sur le général Custer."

En 1968, Watkins devait réaliser, pour une compagnie de télévision d'Allemagne de l'Ouest, un film décrivant une attaque thermonucléaire de la ville de Hambourg. Avant même que le projet ne démarre, il sera annulé. La raison de ce refus de poursuivre l'entreprise: "Montrer la guerre nucléaire à la télévision n'est pas esthétique." La décision fut prise au moment où le responsable de la production devenait le rédacteur en chef du plus important journal politique d'Allemagne de l'Ouest.

En 1969, Peter Watkins devait réaliser un film décrivant l'agonie de l'Amérique durant la guerre civile américaine. Produit par une compagnie américaine de films éducatifs et par un important éditeur, le film devait souligner, les ravages de la guerre, les préjugés raciaux du Nord des Etats-Unis, la présence de l'esclavage, etc. Après cinq mois de recherches, après rédaction et lecture du scénario, le projet échoua et l'on prétextait que le scénario était "impressionnant." □

# entretien avec peter watkins

andré leroux

---

Le dernier film de Peter Watkins, **Punishment Park**, a été présenté, en septembre dernier, au **9e Festival du Film de New York**. C'est à cette occasion qu'André Leroux a rencontré le jeune réalisateur anglais.

Rappelons que ce film a été projeté à Montréal dans le cadre du **1er Festival international du cinéma en 16mm**, qui s'est tenu du 26 au 31 octobre au Musée des Beaux-Arts. Il ne semble pas que le film connaisse de sitôt une quelconque distribution commerciale.

---

**Cinéma/Québec:** Après **Les gladiateurs**, comment en êtes-vous venu à réaliser **Punishment park**?

**Peter Watkins:** Je voulais réaliser un film aux Etats-Unis, car aujourd'hui ce pays traverse l'une des plus violentes crises de son histoire. Il m'intéressait de montrer les diverses formes de répression violente exercées sur la jeunesse américaine qui refuse ouvertement de participer à la guerre du Vietnam et qui rejette les structures et les valeurs véhiculées par la société. La crise américaine n'est pas seulement une crise d'ordre social; c'est une crise de civilisation. Or, je ne voulais pas limiter ma démarche à un simple constat sur la réalité américaine; j'ai cherché à élargir le propos en conférant au film une dimension clairement allégorique. Le marasme américain cristallise, pour moi, un malaise mondial.

---

Dynamiter le système à la base

---

**Cinéma/Québec:** Mais comment avez-vous réussi à financer une telle entreprise?

26

**Peter Watkins:** Le film a été produit par Susan Martin qui depuis plusieurs années travaille dans le domaine de la production de films éducatifs et de documentaires. **Punishment Park** a été réalisé en marge des systèmes traditionnels de production au coût de \$95,000. C'est donc un film à petit budget. Le fait est très important car, si vous voulez réaliser un film, socialement engagé, aux antipodes des produits traditionnels de fabrication, vous devez tout d'abord dynamiter le système à la base, c'est-à-dire au niveau des moyens de production. Ces moyens de production détermineront inévitablement la nature du produit fini, indépendamment des talents du cinéaste.

Evidemment, cela étonne toujours les producteurs américains qui oeuvrent dans la lourde tradition hollywoodienne. Selon eux, un film à petit budget ne peut s'imposer sur le marché. Ils considèrent le film à petit budget comme une entreprise non rentable et redoutent ceux qui veulent réaliser un tel film. Voyez ce qui est arrivé à Agnès Varda lorsqu'elle s'est adressée à des producteurs américains pour réaliser **Lion's Love** et **Lies**. On refusait de produire son film parce que le budget qu'elle proposait pour pouvoir le réaliser n'était pas assez élevé. A Hollywood, on préfère investir un ou deux millions de dollars dans la réalisation d'un film plutôt que de financer une oeuvre dont le coût de production ne serait limité qu'à quelques milliers de dollars.

Si **Punishment Park** avait été réalisé à l'intérieur d'un tel système, il aurait sûrement coûté vingt fois plus cher que son coût originel. C'est une véritable absurdité! Pourquoi réaliser un film au coût de vingt millions lorsqu'il peut coûter vingt fois moins cher? Remarquez aussi que **Punishment Park** a coûté deux fois moins cher que la réalisation d'une seule émission de la série télévisée **Mannix**. Le coût de production d'un épisode de **Mannix** s'élève à \$200,000. Je refuse de travailler à l'intérieur d'un tel système. La première révolution doit s'effectuer à ce niveau. Le refus doit être catégorique si l'on veut vraiment être indépendant. Les producteurs de type Hollywoodien sont conscients du paradoxe véhiculé par leur structure de production. Mais ils refusent de le transformer pour permettre la réalisation de films à petits budgets. Au niveau du phénomène de la distribution, le problème est identique puisque les films à petits budgets sont écartés au profit des films à budgets plus élevés. Ainsi **Punishment Park** ne sera sûrement pas distribué dans le circuit commercial.

**Cinéma/Québec:** Tous vos films ont connu de sérieux problèmes de distribution.

**Peter Watkins:** Oui, à l'exception de **Privilège** qui a été réalisé avec des comédiens professionnels qui pouvaient attirer le grand public. Les distributeurs ne considéraient pas ce film comme un danger public, comme une menace à leurs préoccupations financières. Le film pouvait jouir, selon eux, d'un relatif succès populaire par la présence, au générique, de personnalités connues, et par son sujet relativement percutant. Par contre, **The War Game**, comme vous le savez, m'a été commandé par la BBC qui, par la suite, a radicalement refusé de le présenter aux téléspectateurs. Le film a consterné les responsables de la BBC qui ne voulaient pas alarmer l'opinion publique sur l'éventualité d'une guerre prochaine. **The Gladiators** que j'ai réalisé en Suède a été banni dans mon pays d'origine, l'Angleterre.

cinéma/québec

---

## La nouvelle conscience sociale d'Hollywood

---

**Cinéma/Québec:** Il existe donc une très forte répression au niveau des mass média.

**Peter Watkins:** Oui. A l'intérieur même des différents mass media, on écarte systématiquement toute forme d'information qui a trait à la répression et à ses manifestations. Les média essaient à tout prix de garder le silence sur ce sujet en réduisant au maximum l'information. En ce qui concerne le cinéma, on parle beaucoup aujourd'hui, en Amérique, de la nouvelle liberté et de la conscience sociale qui existeraient à l'intérieur de l'industrie hollywoo-



privilege (1967)

dienne. Mais si un jeune cinéaste manifeste un souci d'originalité ou d'individualité, on l'empêchera presque toujours de mener son projet à terme.

On travaille à Hollywood comme on y travaillait il y a trente ans: le jeune cinéaste est constamment obligé de soumettre son travail à des autorités supérieures. Celles-ci exercent sur lui d'innombrables pressions. Les structures de production et de création n'ont aucunement changé à Hollywood. La seule différence est que les pouvoirs exécutifs sont détenus, non plus par des vétérans, mais par des jeunes qui assument exactement les mêmes fonctions que leurs aînés. En ce qui concerne la nouvelle conscience sociale d'Hollywood, c'est un immense leurre. On récupère et commercialise tout simplement les sujets à la mode: la

décembre 1971

contestation, la liberté sexuelle, la violence, le racisme... Ce qui préoccupe toujours Hollywood, c'est la fabrication et la mise en marché d'émotions violentes gratuites, de sentiments édulcorés et de romanesque à caractère humanitaire (*The Hunting Party; Love Story; Guess Who's Coming to Dinner...*) Remarquez aussi que les films qui se veulent clairement contestataires sont finalement les plus réactionnaires: *The Strawberry Statement; R.P.M.; Getting Straight...* Si un jeune cinéaste décide de s'attaquer sans compromis à un sujet comme la guerre au Vietnam ou au problème noir, son film sera mutilé ou arrêté en cours de tournage par ceux qui lui prêchaient la nouvelle conscience sociale d'Hollywood. Au niveau de la création, n'est-ce pas la forme la plus dégoûtante de répression? On a trop tendance à oublier, aujourd'hui, ces différentes formes de censure. N'oubliez pas non plus l'impossibilité dans laquelle se trouve un jeune cinéaste de réaliser un film à petit budget. Voilà une autre facette de la répression!

---

## Confronter les extrêmes

---

**Cinéma/Québec:** Curieusement, vos films tablent eux aussi sur une surenchère émotionnelle. *Punishment Park* vise, avant tout, à créer des effets-chocs à partir de situations où se manifestent deux rapports de force: d'une part, vous nous présentez quelques jeunes dont on châtie la désobéissance sociale avec des moyens violents de répression; d'autre part, vous nous mettez en présence d'un tribunal qui condamne les "récalcitrants". Alors que votre utilisation des gros plans et du montage alterné ne fait qu'accentuer la violence des conflits.

**Peter Watkins:** Il ne s'agissait pas, pour moi et pour nous tous qui étions engagés dans le film, de faire une analyse objective d'une situation donnée en prenant nos distances, ni de démonter systématiquement un mécanisme social. Dans *Punishment Park*, j'ai voulu synthétiser une réalité sociale et historique en confrontant les deux pôles présents dans la société actuelle. D'une part, il y a ceux qui refusent l'ordre établi, le système organisé pour maintenir et protéger les valeurs sur lesquelles reposent les fondements de cette société: la réussite financière et sociale, la famille, l'Eglise, l'omniprésence de la compétition, l'instruction obligatoire, le travail, l'entreprise privée, le service militaire obligatoire... D'autre part, il y a ceux qui détiennent les pouvoirs leur permettant de préserver la cohérence de leur système social. Et comme aujourd'hui, cette cohérence est rudement ébranlée, rudement attaquée, les personnes qui se sentent menacées dans leurs droits réagissent violemment.

Il s'agissait donc pour moi de mettre en présence ces deux formes de violence: la violence du refus systématique et la violence de la conservation. Or, on constate que le système, menacé dans ses assises mêmes, détient les moyens et les pouvoirs (l'information contrôlée, le corps policier...) d'écraser les éléments "subversifs". J'ai voulu traduire avec le maximum d'efficacité et d'intensité le point d'aboutissement, le point ultime de l'affrontement. Le conflit est nécessairement violent, passionnel puisqu'il implique le sens même de l'existence des individus et

d'une société. C'est fondamentalement une question de vie. Il ne faut pas oublier que le cinéma n'est finalement qu'une multiplicité de parti pris. Le cinéaste adopte un parti pris et s'y attache jusqu'au bout. J'ai choisi d'exposer non pas la genèse d'un conflit mais son aboutissement. Pourquoi me le reprocher? J'ai aussi choisi de restituer aux rapports de force toute leur intensité en visualisant efficacement l'explosion. D'où l'utilisation fréquente du gros plan et du montage alterné et parallèle. Le sujet du film étant extrêmement violent et capital, je désirais éviter d'utiliser toutes formes de compromis visuels (distanciation, recul...) qui en auraient atténué la signification ou l'impact émotionnel.

**Cinéma/Québec:** Votre film se présente sous une forme documentaire. Vous essayez toujours de donner aux spectateurs (comme dans vos films ultérieurs) l'impression qu'ils assistent à un déroulement d'événements non pas fictifs mais bien réels. Or, nous ne sommes jamais dupes du statagème. Le spectateur est toujours conscient du caractère fictif des événements. Ainsi à la fin, nous ne pouvons pas croire en cette présence des caméras qui filment la longue marche des jeunes poursuivis, dans le parc, par les policiers. Ne s'agit-il pas d'une invraisemblance dramatique à but essentiellement spectaculaire?

---

### Enregistrer l'inévitable affrontement

---

**Peter Watkins:** J'ai utilisé une forme documentaire pour conférer au film un caractère allégorique. Evidemment, le film semble grossir les réalités, donc les déformer, parce que toutes les tensions y sont accumulées sans souci apparent de nuances. Mais j'ai cherché à regrouper tous les éléments qui font que la société est actuellement divisée. J'ai voulu mettre en présence tous les arguments qu'invoquent les individus de chacun des groupes pour justifier leurs actions. Le film est construit à partir d'oppositions très clairement soulignées et représentatives des tensions existantes. Mais il ne prétend pas être un reflet exact de toutes les tendances de la société actuelle: ainsi le centre n'est pas représenté dans le film.

**Punishment Park** se situe donc en-deçà, ou au-delà de la réalité présente. S'il est en-deçà, nous pouvons affirmer que l'Amérique est déjà en état de révolution, puisque la réalité dépasserait ce que vous appelez: la fiction. D'autre part, si le film se situe au-delà de la réalité actuelle, qu'il est une projection dans le futur, il ne fait qu'anticiper des situations qui, d'ici quelques années, trouveront leur point de résolution. L'intrusion de l'équipe technique pendant la poursuite n'est pas aussi invraisemblable que vous le suggérez car, dans quelques années, les média d'information seront confrontés aux seules réalités des manifestations de répression et de violence des diverses forces mises en présence. La réalité de la répression ne pourra plus être cachée ou ignorée car elle deviendra la seule réalité. Les média n'auront qu'à enregistrer l'inévitable affrontement.

Plusieurs personnes m'ont demandé si **Punishment Park** existait véritablement en tant que site géographique. La

question à elle seule prouve que les gens sont nettement conscients des réalités du film, qu'ils les appréhendent et qu'ils en sont finalement très près.

**Cinéma/Québec:** Vous reconnaissez cependant que les conflits soulevés dans le film manquent de nuances.



punishment park

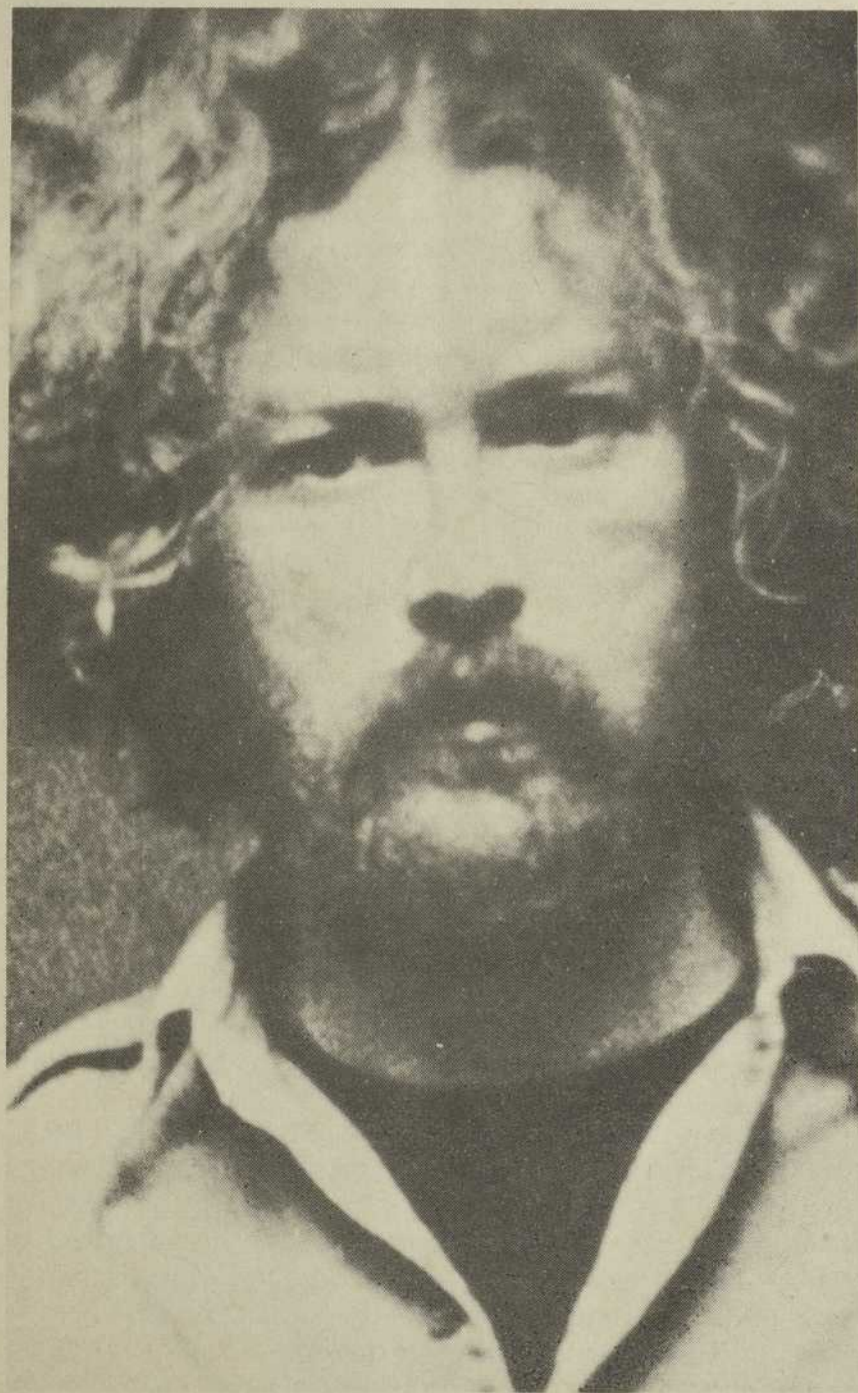
**Peter Watkins:** La société se radicalise de plus en plus et nous serons très prochainement confrontés à des choix nécessaires. Nous serons d'un côté ou de l'autre. Ou nous défendrons un système institutionnalisé, ou nous nous y opposerons ouvertement. Le film traduit cet état de faits. Plusieurs critiques m'ont reproché d'avoir mis dans la bouche des différents individus des phrases clichés, des slogans à la mode. Premièrement, je n'ai rien fait dire aux individus du film. Ensemble, nous avons discuté des différentes situations et les dialogues sont nés spontanément et librement. Plusieurs jeunes qui ont participé au film sont très activement engagés socialement; certains ont même été en prison pendant plusieurs mois. Ils traduisaient sur l'écran leurs propres préoccupations et leur propre vérité. Les membres du jury se sont pliés au jeu; les individus qui tiennent ces rôles ont accepté de dire quelques phrases que j'avais conçues, mais progressivement ils se sont dévoilés et finalement ils défendaient leurs propres opi-

cinéma/québec

nions et leur véritable système de valeurs. Ainsi la mère, qui est prise à partie par la jeune fille (la chanteuse), avait véritablement l'impression d'être attaquée personnellement.

Deuxièmement, je voudrais ajouter que la majorité de la population pense par clichés et agit selon ce mode de pensée. Demandez à un simple citoyen pourquoi il est en faveur de la guerre au Vietnam. Il vous répondra: par peur de l'infiltration communiste. Sa réflexion ne dépasse pas ce niveau. Demandez à une autre personne pourquoi elle méprise tant les adolescents barbus et aux cheveux longs. Elle vous répondra: parce qu'ils sont sales et dégoûtants. Demandez enfin à un autre citoyen moyen pourquoi il déteste les hippies. Il vous répondra: parce qu'ils refusent de travailler comme tout le monde pour gagner leur vie. Je vous certifie que ces arguments, malgré leur simplisme, permettent encore, d'une certaine façon, à notre société actuelle de maintenir la cohérence dont je vous parlais il y a quelques instants. Les sources de conflits sont beaucoup plus simples et beaucoup plus évidentes que certaines personnes le prétendent. Pourquoi alors m'accuse-t-on de chercher à simplifier les conflits et finalement la réalité?

**Punishment Park** ne tronque pas la réalité. Le film ne fait que mettre à nu, avec la plus grande force d'évidence possible, l'évidence de nos antagonismes, l'évidence des causes de conflit. □



punishment park

# l'amérique terre en transe

richard gay

---

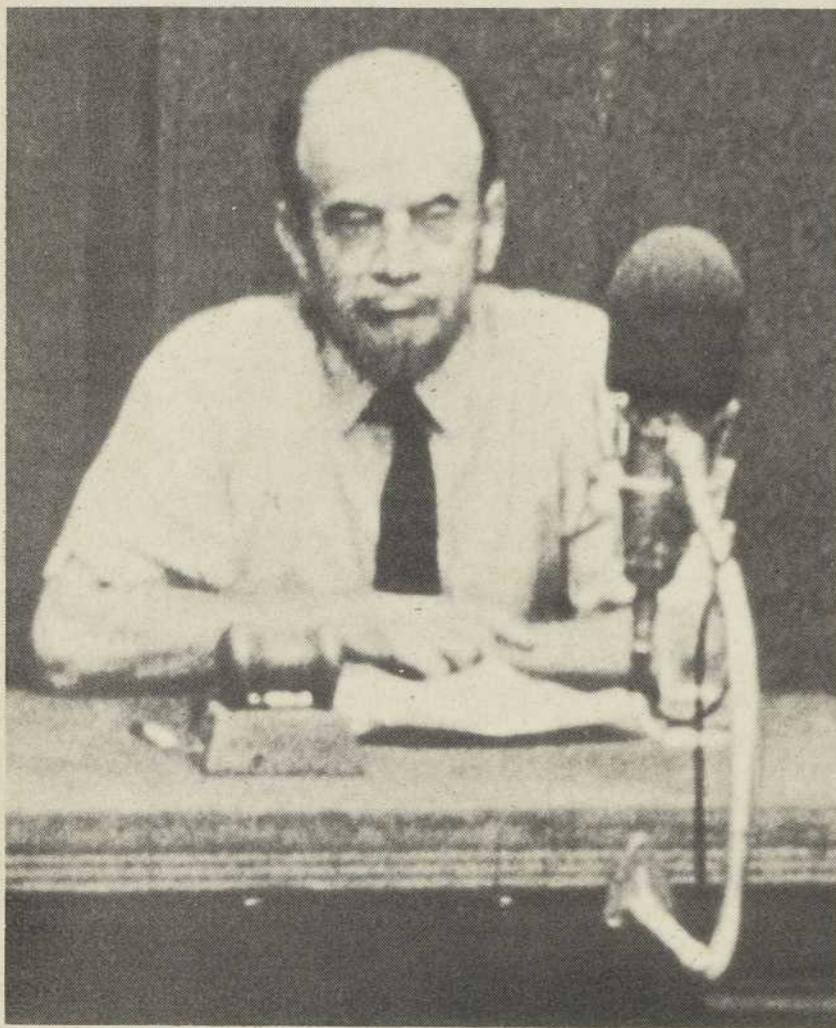
PUNISHMENT PARK, film américain de Peter Watkins. Producteur: Susan Martin. Assistant à la production: Laura Golden et Harlan Green. Directeur de la photographie: Joan Churchill. Son: Mike Moore. Musique: Paul Motian. Mixage: Hiroti Yamoto et Wayne Nakatsu. Direction artistique: David Hancock et Barry Wilson. Montage: Terry Hodel et Peter Watkins.

---

**The War Game, Privilege**, des films qu'on ne peut oublier. Le réalisateur britannique Peter Watkins y confrontait le spectateur à des images d'une violence extrême, presque traumatisante. C'est une violence d'un même ordre qui éclate aux yeux de celui qui, à la fois incrédule et sidéré, regarde les images de **Punishment Park**.

On sait que Watkins aime faire un travail de prospective. Il avait d'ailleurs particulièrement bien réussi cette recherche dans son moyen métrage **The War Game**, film commandé et refusé ensuite par la British Broadcasting Corporation: l'oeil et le moral blessés, on y constatait les conséquences possibles, dans une ville moyenne, de l'explosion d'une bombe atomique. Dans **Punishment Park**, Watkins s'adonne encore une fois à ce travail de prospective. Même s'il ne s'agit pas de bombe atomique, la situation reste affreusement violente. Watkins, à partir des tensions de l'Amérique actuelle, propose sa vision de l'Amérique des années à venir: une nation sauvagement déchirée par des oppositions, déjà aujourd'hui, très évidentes. Dans cette Amérique, nous dit Watkins, les contestataires seront automatiquement coupables de conspiration, ne connaîtront aucune liberté et seront jugés à la sauvette dans des

camps de détention qui suppléeront aux prisons déjà trop remplies. Les dissidents, au terme d'un procès où l'establishment les aura confrontés aux valeurs les plus traditionnelles, auront un choix: accepter leur sentence d'emprisonnement dans une prison fédérale ou subir pendant trois jours le supplice du "parc de punition", soit le "Punishment Park," adjacent au camp de détention. Ceux qui choisiront cette dernière possibilité devront parcourir cinquante milles dans le désert en l'espace de trois jours et cela, sans eau, sans vivres, forces policières et militaires à leurs trousses. Les procès et cette course dont on soupçonne dès le début la fin tragique et absurde, tous ces éléments d'où émane une volonté de survivre confèrent d'ailleurs au film un caractère de jeu où la violence l'emporte toujours et où chaque personnage et chaque situation trouve son contrepoint. Tout le film est constitué d'un montage parallèle entre les scènes de procès et des scènes du "Punishment Park": dans les premières où un jury composé d'une ménagère, d'un sénateur, d'un professeur de sociologie, d'un administrateur, d'un journaliste et d'un représentant ouvrier essaie de déterminer le degré de culpabilité des accusés et de formuler les peines en conséquence, éclate une violence toute verbale, idéologique, morale et intellectuelle que les scènes du "parc de punition" viennent cristalliser.



punishment park

Il est sûr qu'à première vue, ce film, par sa force de choc, étonne, surprend, saisit. Mais, vu de plus près, **Punishment Park** soulève plusieurs problèmes de représentation.

Tout d'abord, ce film agit au niveau des sentiments et presque uniquement à ce niveau. Watkins, par le sujet violent de ses plans, par l'abus de gros plans, des angles obliques et des mouvements chocs de caméra saisit le spectateur aux tripes; mais presque uniquement aux tripes. Cela bascule dans une sorte de sensationnalisme qui

débouche mal sur une réflexion critique en profondeur. **Punishment Park**, dans ce sens, ressemble à une série de posters ou de commerciaux violents.

On constate très rapidement que Watkins schématise la situation. Il réduit à deux les forces en présence: l'establishment d'un côté, avec ses représentants cravatés, bien propres, les cheveux courts, et de l'autre, des jeunes blancs et noirs à l'allure franchement hippie. Deux forces, deux pôles. Cet affrontement radical, par le grossissement des situations, débouche sur une dimension nettement allégorique où Watkins exploite avec frémissement sa propension à violenter le spectateur. Et dans la mesure où Watkins cède à cette polarisation, son film ne peut pas vraiment analyser la situation. Watkins fait de la prospective et la situation présentée est telle qu'il la devine pour les années à venir. Mais paradoxalement, Watkins, cherchant à lutter contre le système et ce qu'il devient, n'a pu échapper complètement aux schèmes de représentation de ce même système. En effet, malgré sa volonté toute contraire, il n'échappe pas à notre société de production et de consommation, et cela par son attardement sur des images trop émotionnelles et parfois trop simplistes.

Aussi Watkins, dans **Punishment Park**, reprend un procédé qui jusqu'ici apparaît un peu comme sa marque de commerce: une fiction à la manière documentaire. Le procès et le "parc de punition" sont des situations fictives, mais Watkins les présente comme s'il était sur les lieux d'une action bien réelle. Dans **The War Game**, sans doute à cause de la situation même décrite dans le film, le procédé passait mieux la rampe. Parfois dans **Punishment Park**, cette manière documentaire agace. Pas tant dans les scènes du procès, où la représentation implique aussi une mise en scène bien précise, mais surtout dans celles du "parc de punition" où l'équipe, filmant les événements, se trouve nettement plus présente par ses entrevues et ses interventions. Dans la dernière partie du film, par exemple, lorsqu'un policier met la main sur la caméra en engueulant celui qui la dirige, comment ne pas penser que c'est précisément ce dernier, Watkins en personne, qui a demandé à l'acteur-policier d'empêcher la caméra de voir? Il y a là une certaine artificialité. Mais à l'intérieur de sa tentative toute allégorique à la manière documentaire, Watkins pouvait-il faire autrement? En fait, on constate que la voie "fiction à la manière documentaire" soulève des problèmes de représentation et que Watkins, même s'il fait toujours preuve de talent et d'intelligence, est souvent aux prises avec des problèmes de re-création qui ne sont pas toujours faciles à résoudre. Et tout le travail du réalisateur de **Punishment Park** se situe là au niveau de la méthode de lecture. Dans la scène citée plus haut, celle où le policier intervient pour empêcher la caméra de voir, ainsi que dans toute la dernière partie du film en particulier, c'est toute une réflexion sur les média qui prend forme: Watkins, dont les projets ou les réalisations ont été maintes fois refusés ou censurés, montre comment les média sont de plus en plus contrôlés par le système mais aussi comment la répression de ce même système devient absolument flagrante aux yeux de tous.

**Punishment Park** est un film à voir parce que cette oeuvre pose le problème aigu de la représentation filmique synthétique de la situation politique qui se dessine rapidement non seulement en Amérique, mais presque partout en Occident: une situation où violence et répression règlent tout. Le désert, lieu géographique du "parc de punition", indique sans doute à quoi cette violence et cette répression aboutiront: à la sécheresse et à la mort. □

# critiques

## The Touch

Film américano-suédois d'Ingmar Bergman. Scénario: Ingmar Bergman. Images: Sven Nejkvisk. Interprètes: Elliot Gould, Bibi Anderson, Max Von Sydow. Couleur. Version originale anglaise.

On peut fort bien ne voir dans un film que ce qu'on veut bien y voir. On peut donc se contenter de voir dans **The Touch** une simple et réaliste histoire d'infidélité conjugale tout juste digne d'être intercalée, dans un quelconque roman-savon américain, entre deux commerciaux à la louange d'Oxydol.

Mais il faut bien reconnaître qu'on est à deux pas de la cécité si on ne se rend pas compte que cette histoire, d'une extrême simplicité, il est vrai, n'est qu'à peine véhiculée par le dialogue. Bergman a rarement poussé si loin la volonté de rendre tout signifiant, les éléments du décor (portes, fenêtres, escaliers, miroirs, murs, fleurs, etc.), les costumes, la distance entre les personnages, la profondeur, les plans, le montage, le silence enfin, la musique ne faisant que de rares et brèves apparitions. Et cette dimension pansymbolique, même panesthétique, confère à cette histoire fort simple une dimension métaphysique.

Car c'est le mythe de l'Eternelle Absence qu'explore **The Touch**. Eternelle absence "présente" dès la première séquence du film (d'ailleurs d'une importance capitale tant au plan "philosophique" qu'esthétique)

par la mort de la mère de Karin, mort saisie dans toute son irréaliste réalité au point que Karin distraite (absente au second degré) détourne un moment le regard du cadavre pour jeter un coup d'oeil par la fenêtre sur le spectacle banal d'un autobus qui s'arrête. Eternelle absence qui ponctue la fin du film: David sort du dernier plan après avoir invité Karin à le suivre et avoir essuyé le refus de celle-ci qui ne peut se résigner à quitter la ville où habite son mari, L'Eternel Absent. Eternelle absence de la ville où se noue et se dénoue cette histoire, ville qui n'apparaît vraiment que comme accompagnement du générique et qui assure à cette histoire de la distance impossible à franchir le cadre quasi irréel d'images figées dans l'Eternel où l'homme est presque totalement absent pour laisser place à de vieux murs de pierre tantôt gris, tantôt bleutés, tantôt légèrement dorés par le soleil ou livrant la mer à nos regards par une brèche, pour laisser place à une rue toute bleutée, à des maisons qui semblent peintes par un miniaturiste ou au portail de l'église immémoriale.

Tout le décor de **The Touch** joue sur une antithèse fondamentale de couleurs. Au blanc bleuté des murs de l'hôpital où meurt la mère de Karin et sur lequel se détache la figure de "l'héroïne" répondent le blanc bleuté des murs, voilages, draps et moquette de l'appartement des époux (le banc dominé également dans le tableau abstrait qui surplombe le lit conjugal), le blanc bleuté des murs extérieurs de la chapelle que restaure David et enfin le blanc des murs de l'appartement londonien de Sarah, soeur de David, blanc d'autant plus "signifiant" que l'appartement est dénué de meubles et qu'il entoure Sarah, substituée à David doublement absent. A ce blanc métaphysique et obsédant répondent les couleurs sombres de l'appartement de David, bruns foncés ou verts qui entourent la vie et les amours fougueses de l'archéologue; s'y oppose absolument le noir sur lequel se détachent Karin et David dans la séquence de la correspondance.

Des couleurs secondaires viendront "complexifier" ce cadre de base: aux fleurs jaunes qui abondent dans l'appartement de Karin et d'Andreas répondent les roses rouges de l'appartement de David, roses rouges animées par les soins de Karin qui cherche (et le symbolisme n'a pas besoin d'être souligné!) à prolonger leur vie éphémère. Un bouquet de fleurs jaunes, rouges et blanches (les fleurs blanches étaient déjà apparues lors de la première visite de David à Karin et Andreas) vient juxtaposer deux couleurs jusque-là distancées. Au jaune des fleurs s'additionne le jaune vibrant d'un abat-jour et celui de certains objets ornant la chambre de lavage chez Karin (Bergman a lui-même souligné, dans une interview, l'importance des objets dans ce film). S'y oppose le jaune du store dans la chambre de David, store en piteux état qui contraste, sur ce plan, avec les éléments, tous impeccables, de l'appartement des époux. Les couleurs des vêtements de Karin viennent encore ajouter à ce jeu "formel" des variantes qui vont du rouge lumineux de la première séquence aux rouges foncés et aux marrons qui dominent vers la fin. Ces jeux de couleurs se perpétuent sans arrêt jusqu'à la fin du film, s'opposant, s'annulant, se juxtaposant, s'additionnant et forment finalement un univers esthétique clos dont on peut délaissier (parfois sans déplaisir!) l'aspect symbolique.

Si la couleur joue un rôle essentiel dans **The Touch**, l'univers des formes, le souci du "géométrique" y occupent une place tout aussi importante. On y trouve une quantité astronomique de portes qui se répondent, complètement fermées (comme dans cette scène de mélodrame où Andreas se rend chez David alors que Karin est encore au lit), à peine ouvertes (par exemple lorsque Karin appelle en vain Andreas vers la fin du film), entr'ouvertes ou grandes ouvertes, portes-leurres parce que vitrées ou même portes "absentes" laissant place à de simples "ouvertures" dont joue énormément Bergman (Karin s'y place souvent pour parler à son mari). Une statue de la Vierge et de l'enfant

semble, dans une première séquence, jouer le rôle d'un "miroir" face à Karin et David alors qu'elle s'interpose entre eux lors d'une dernière visite des amants et qu'elle "s'agrandit" de la présence d'insectes rappelant curieusement une obsession bunuélienne. Aux joncs de la mère de Karin répondent les joncs de Karin et l'anneau qui "unit" le serpent dessiné sur les murs de la chapelle et chargé de jalonner (de façon un peu trop évidente au niveau symbolique) les amours de Karin et David. Aux deux miroirs multipliant l'image de Karin changeant six ou sept fois de vêtements avant de se rendre pour la première fois chez David (ce qui nous vaut une vingtaine d'image de la femme multipliée par l'amour qui semble enfin, ou à nouveau, possible) répond le miroir de l'appartement de David où l'image floue de l'amant s'oppose à l'hyperprésence de Karin au premier plan. Une troisième scène "à miroir" nous vaut un des rares plans où Karin et Andreas sont unis, tous deux vêtus d'une robe de chambre en ratine blanche mais l'union visuelle est niée par un simple geste d'Andreas caressant le feu sauvage de Karin... Même les lunettes jouent leur rôle dans ce chassé-croisé de rapports géométriques teintés de symbolisme.

La distance vient encore ajouter à ce double jeu. Deux séquences sont particulièrement significatives sur ce point: Andreas et Karin conversent, dans la première, chacun se trouvant dans sa propre chambre de bain, dans la seconde, Karin se trouve dans le bureau d'Andreas, Andreas dans la cuisine (faut-il insister sur cet échange des lieux propres à chacun?) et ils se parlent séparés physiquement par la salle de séjour. Parfois Bergman utilise la profondeur pour traduire l'implacable distance. Dans un plan, la famille entière est "étagée" en profondeur: le fils au premier plan, la mère légèrement en retrait, tous deux dans la même pièce, la fille au troisième plan et enfin le père, tous deux dans la pièce voisine. D'ailleurs, Bergman nous montre très rarement les membres de la famille dans un même plan. Les repas nous les font

voir tous isolés dans leurs plans respectifs, alors que David et Karin sont fréquemment "unis" dans un même plan.

La musique obéit aux mêmes propos géométriques. A une banale musique "de consommation" qui accompagne les menus événements de la vie quotidienne sous lesquels couve un ennui sans borne s'oppose une mélodie qui vient appuyer certains moments du film: le générique et son album de vues sur la ville, une scène insolite où les époux reçoivent à diner au restaurant, scène presque entièrement muette au plan de la parole et une intense scène d'amour entre David et Karin. La musique ne fait qu'une autre brève apparition: un chœur lointain accompagne les amours qui s'effritent de David et Karin. Bergman ne dédaigne pas les bruits et leur valeur significative: une scie électrique exacerbe une scène érotique pour prolonger ailleurs une sonnerie de téléphone imbuée d'érotisme latent.

Ces jeux de couleurs et de forme font éclater, par leur "abstraction", la résonance mythique de cette triangulaire histoire. Qu'une banale histoire bourgeoise débouche sur l'Impossible Communication par les voies de l'esthétique ne peut échapper qu'aux petits messieurs rivés aux seules réalités épidermiques.

Jean Leduc

## Joe Hill

Film de Bo Widerberg. Coproduction Suède — Etats-Unis. Production: Bo Widerberg Film-Saggiarius Productions Inc. Images: Petter Davidsson, Jorgen Persson. Interprètes: Thommy Berggren, Anja Schmidt. Couleur (Eastmancolor). 110mn.

Les Etats-Unis exercent un indéniable pouvoir de fascination sur un nombre de plus en plus imposant de cinéastes européens. Ce pays aux multiples contradictions est devenu un pôle d'attraction, une source d'inspiration où chacun y traduit ses propres préoccupations, ses propres obsessions. Ainsi la vision de l'Amérique que nous offre Agnès Varda dans



Thommy Berggren

**Lion's Love** est fort éloignée de celle que nous propose Milos Forman dans **Taking Off** ou Bo Widerberg dans **Joe Hill**. Même si Widerberg s'est éloigné de son pays d'origine (la Suède), il n'en demeure pourtant pas moins fidèle à ses interrogations sur les rapports existant entre l'individu et son environnement social. Depuis son premier film: **La voiture d'enfants**, Widerberg cherche à remettre en question un système social en se référant d'une part à des coordonnées d'ordre historique (la vie dans un quartier d'ouvriers d'avant guerre: Le quartier du corbeau; la grève d'Adalen en 1931: **Adalen 31**) et d'autre part en se référant ouvertement à une tradition culturelle: l'Impressionisme (**Elvira Madigan; Adalen 31; Joe Hill**). L'oeuvre de Widerberg avait trouvé son extraordinaire aboutissement dans **Elvira Madigan** où s'établissait un étrange contrepoint entre la dureté et la gravité du sujet et la douceur, la fluidité évanescence de l'image.

Avec **Joe Hill**, Widerberg poursuit l'élaboration de sa manière propre. Ce film, contrairement aux oeuvres antérieures de Widerberg, ne se contente pas d'opérer un recul dans le temps; il fait aussi un bond dans l'espace. Joseph Hillstrom est un émigré suédois, venu, au début du siècle, chercher aux Etats-Unis un nouveau mode vie, un nouvel environnement. C'est d'ailleurs dans une mise en situation de la réalité américaine que Widerberg réussit à dévoiler les maux du prolétariat perché dans des quartiers misérables. Le grand mérite du film (peut-être le seul) réside dans la façon étonnante de respect, de précision, d'exactitude dont est rendue la trame du passé, y compris ce qui flotte entre les mailles du temps: un certain air de vivre. Des enfants jouent au baseball dans une ruelle sordide; des vieillards aux visages ravagés et meurtris sont étendus le long des trottoirs; Joe Hill et une jeune fille doivent, à défaut d'argent, écouter les opéras assis dans les marches de l'escalier d'urgence... Ainsi est saisie toute une façon maté-

rielle de vivre qui déterminera l'action future de Joe Hill et la nécessité d'une transformation sociale. Par une série de petites touches successives, Widerberg radicalisera le portrait de toute une société en nous montrant avec quelle tranquillité et quelle fatalité cette société, menée par des rapports de force, va faire fonctionner l'engrenage de la mort. Joe Hill, considéré comme un agitateur social parce que chantant la révolution, sera accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis et finalement condamné à être fusillé.

Or, **Joe Hill** est un film désarmant et somme toute assez insupportable car il utilise tous les clichés dramatiques qui ont assuré le succès de films comme **Z, Sacco et Vanzetti** encore inédit à Montréal) et **L'aveu**. Le procédé est simple et facilement démontable: il s'agit de réduire la signification des faits à leur plus simple expression, de schématiser les rapports de force existant à l'intérieur d'une société donnée (ici, la société américaine dite capitaliste) et de dramatiser les situations en boursoufflant les forces antagonistes. Le film est une immense opération de réduction qui cherche à susciter des chocs émotifs, à provoquer de naïves réactions de révolte et enfin à commercialiser la révolution en l'auréolant de tous les prestiges du romanesque du romantisme. La démarche de Widerberg est d'autant plus harrassante qu'elle s'acharne à exalter toutes les vertus positives du héros, Joe Hill. Homme sans tort et sans reproche, il nous est présenté comme un martyr de la révolution, la pauvre et innocente victime d'un mécanisme aussi absurde qu'omniprésent. Evidemment, Widerberg ne cherche pas à analyser un phénomène donné; il veut tout simplement mettre à nu des faits, les exposer le plus clairement possible, sans démonter le mécanisme de la répression. Joe Hill devient ainsi le troubadour de la révolution, le chantre d'un indispensable changement. De plus Widerberg se permet toutes les facilités, poursuivant au niveau de la

couleur l'expérience d'**Elvira Madigan**. D'où sa volonté très calculée de conférer à toutes les situations (pérégrinations de Joe Hill à travers les Etats-Unis; le procès...) un caractère diffus imprécis et évanescent, suggérant ainsi l'intemporalité de la tragédie de Joe Hill. Mais ce but n'atteint pas son plein épanouissement car le film s'enlise dans une espèce de gentillesse colorée qui tient beaucoup plus de l'album d'images enfantin que d'un véritable pamphlet social. Rien donc de bien inquiétant dans ce film inoffensif.

André Leroux

**SMIC  
SMAC  
SMOC**

film de  
CLAUDE LELOUCH

EASTMANCOLOR

Un film de

Michel Mardore

**LE SAUVEUR**

Horst BUCHOLZ Muriel CATALA Danièle AJORET

**ADRIFT**

UN FILM EASTMANCOLOR DE

**JAN KADAR**

V.O. sous-titres anglais

**LES  
DEUX  
ANGLAISES  
ET LE CONTINENT**

un film de

FRANÇOIS TRUFFAUT

**PRIMA  
& FILM INC.**

135 est. rue Sherbrooke  
Suite 205 Tel: (514) 844-1791

# Sunday Bloody Sunday

Film britannique de John Schlesinger. Scénario: Penelope Gilliatt. Images: Billy Williams. Interprètes: Glenda Jackson, Peter Finch et Murray Head. Couleur.

A en juger par l'accueil réservé par le public et les journalistes américains au dernier film de John Schlesinger: **Sunday Bloody Sunday**, je serai peut-être le seul, ou presque, à n'en pas dire beaucoup de bien. Ce qui frappe tout d'abord dans ce film c'est le manque total de vraie simplicité dans l'expression. On est un peu surpris de voir tant de gens vanter la rigueur et la simplicité de la mise en scène quand, au niveau de la dramaturgie, du découpage et du montage, le travail de Schlesinger aboutit à un faux style encore plus inutilement compliqué que dans certains de ses films précédents (**Billy Liar**; **Darling**; **Midnight Cowboy**). Ainsi pour nous parler de l'incommunicabilité dans la vie moderne (thème à la mode) et de l'angoisse de l'attente amoureuse (il s'agit de la terne existence d'une divorcée et d'un médecin vieillissant qui se partagent les charmes d'un jeune garçon bisexuel), Schlesinger s'évertue à nous montrer, par une multiplicité accablante de gros plans, comment le téléphone devient pour le médecin et la divorcée un élément vital permettant ou le rapprochement ou l'éloignement. Un appareil téléphonique surgit à tout instant sur l'écran pour souligner, expliquer et ré-expli-

Glenda Jackson, Murray Head, ...



quer clairement aux spectateurs le caractère fragile et instable des liens existant entre les différents personnages. Les trop brefs instants qui réunissent le médecin et son jeune amant sont constamment entrecoupés par la sonnerie du téléphone. Schlesinger voulait probablement suggérer discrètement l'omniprésence du monde extérieur qui empêche le plein épanouissement de leur relation. De son côté, la jeune femme ne vit que dans l'espoir d'entendre au bout du fil son bien-aimé. Gros plans sur le téléphone pour nous faire comprendre l'anxiété de l'attente et l'inexorabilité du temps qui s'écoule. Evidemment, diront certains, il s'agissait pour Schlesinger de montrer comment l'appareil téléphonique est devenu un élément envahissant dans notre réalité quotidienne et de l'élever ainsi au niveau du symbole de la communication ou de l'incommunicabilité. Selon les moments dramatiques. Nous avons même droit à un long travelling sur un réseau de fils téléphoniques à l'intérieur d'une centrale où une réceptionniste accumule les messages des deux amoureux éplorés. Les

coquetteries prétendument significatives de Schlesinger n'ont rien de bien remarquables. C'est justement cette insistance assommante, ce manque total de discrétion, cette extrême utilisation des mêmes éléments qui font basculer l'oeuvre dans une espèce de grandiloquence qui cherche moins à évoquer qu'à fabriquer des significations par une multiplicité de procédés très lourds. Il faut ignorer tout de l'oeuvre de Jacques Demy pour s'extasier devant la fausse discrétion de **Sunday Bloody Sunday**. Il faut aussi voir **The Touch** pour comprendre comment un vrai cinéaste parvient à force de simplicité, de dépouillement et de véritable modernité à traduire l'essence même des plus grands conflits existentiels.

Et toute la construction du film entremêle l'existence des trois personnages par une accumulation de contrastes et d'oppositions systématiques. Au désordre qui règne dans l'appartement de la jeune femme (G. Jackson) correspondent l'ordre, la minutie et l'extrême propreté de l'intérieur de la maison du médecin. Non satisfait d'établir de telles diffé-

rences physiques. Schlesinger leur fait coïncider d'évidentes antithèses psychologiques: malgré ses déchirements intérieurs, le médecin maîtrise ses émotions face aux absences répétées de son amant et le laissera, sans effusion, choisir sa propre destinée. Seul, il assumera son inévitable solitude. D'autre part, la jeune femme est constamment au bord de l'hystérie, en proie à de violentes crises de larmes et d'impatience. Devant la perspective d'un abandon prochain, elle demandera à son amant des explications, criera sa douleur essayant à tout prix de le convaincre de ne pas la quitter. Cette mélasse des âmes nous est restituée par un montage alterné des plus conventionnels et des plus complaisants. Mais le conformisme dramatique et l'arbitraire incongru trouvent leur aboutissement dans l'une des dernières séquences où accidentellement, comme par hasard, les deux êtres abandonnés se rencontrent dans une même rue, car évidemment ils se connaissent. Dans un dernier regard, ils comprendront que l'être qu'ils se partageaient s'est envolé vers les Etats-Unis et qu'ils doivent désormais assumer leur solitude respective. Le film aurait pu se clore sur leur départ mais Schlesinger et sa scénariste, Penelope Gilliat, non rassasiés d'avoir réuni aussi facticement les deux amoureux délaissés, se croient obligés de nous montrer l'avion qui transporte le jeune garçon vers les Etats-Unis où, évidemment, il va chercher gloire et succès. Un autre cliché qu'ils n'ont pas oublié de nous lancer au visage: l'Amérique, terre rêvée de la réussite et de la prospérité. Ce plan de l'envol de l'avion est d'autant plus inutile qu'on avait pris soin précédemment de nous montrer le garçon faisant estampiller son passeport. Tout le monde avait compris!

On peut aussi longuement s'interroger sur la présence et l'utilisation du jeune garçon bisexuel à l'intérieur du film. Personnage très mal développé, excessivement schématique, réduit à sa plus simple expression (une présence), il sert uniquement de cataly-

seur aux drames intimes des deux autres personnages. Comme le mystérieux visiteur de **Teorema**, il apporte de brefs instants de bonheur à deux individus qu'il abandonne finalement à leur vie terne, vide et solitaire. Certes, il évite à tout moment d'assumer des responsabilités, de s'engager affectivement, mais ses attitudes s'arrêtent toujours au niveau des stéréotypes. Espérons qu'à travers ce personnage, Schlesinger et Gilliat n'aient pas cherché à dénoncer l'inconscience de la jeunesse opposée aux déchirements de la maturité!

La démarche de Schlesinger est d'autant plus fastidieuse qu'elle ne laisse jamais au spectateur la possibilité de sonder les paroles et les coeurs. Pratiquant, comme les classiques Larousse, la note psychologique de bas de page, Schlesinger souligne de gros plans expressifs (sourires, gestes ou regards) les intentions supposées, conscientes ou subconscientes de chaque protagoniste; et nous saurons ainsi, de toute évidence, que le médecin se sent coupable de jouer un double jeu social, et que le rapport qui sépare et unit la divorcée au jeune garçon s'explique non seulement par l'amour, mais par la jalousie et même par la haine. Le récit est ainsi vidé de toute forme d'ambiguïté. Schlesinger et Gilliat, incapables de saisir plusieurs dimensions à la fois, impuissants à exprimer la véritable complexité humaine, réduisent leurs propos à un simple déroulement de situations schématiques qui loin de se superposer et d'entrer ainsi en résonance ne sont que contigües et très facilement épuisables. La dernière séquence le prouve de façon éclatante. Dans un moment d'épanchement, le médecin s'adresse, de façon tout à fait inattendue, directement à la caméra, donc aux spectateurs, pour lui confesser le poids de la solitude humaine à l'intérieur de l'amour. Pourquoi Schlesinger a-t-il subitement rompu le charme de la dramaturgie? Pourquoi avoir ainsi brisé l'illusion du cinéma puisqu'il s'efforce pendant toute la durée du film de masquer le caractère factice de l'en-

treprise? La thèse devient clairement lisible: la solitude est le lot et la conséquence directe de toute relation amoureuse qu'elle soit de nature homosexuelle ou hétérosexuelle. Le procédé utilisé ici en plus d'être insupportablement moralisateur est affreusement littéraire. Schlesinger voulait probablement conférer à son film une apparence de modernité; Godard n'a-t-il pas été l'un des premiers à faire en sorte que le comédien s'adresse directement au spectateur? Or, Schlesinger en brave cinéaste conventionnel poursuit deux buts à la fois: être cérébral et être à la mode. Le cinéma de Schlesinger s'enlise dans un psychologisme de courrier du coeur. **Sunday Bloody Sunday** veut suggérer nous dit-on, la tragédie métaphysique. Laquelle? Celle de Kierkegaard? Même pas. Celle de Marie Claire.

**Sunday Bloody Sunday** est somme toute un jeu de bonne société anglaise et l'intelligente mise en scène dont on a tant parlé ne se relève finalement que faussement brillante, faussement efficace et faussement habile. Poudre aux yeux. Les effets de style sont impuissants à racheter la gratuité et l'insignifiance de l'entreprise parce qu'ils sont indissociables d'elle. Le résultat de cette conjonction, doublement plate ne peut être que piteux. C'est ce que déjà **Billy Liar**, **Darling**, **Far from the Madding Crowd** et **Midnight Cowboy** nous incitaient à penser.

André Leroux

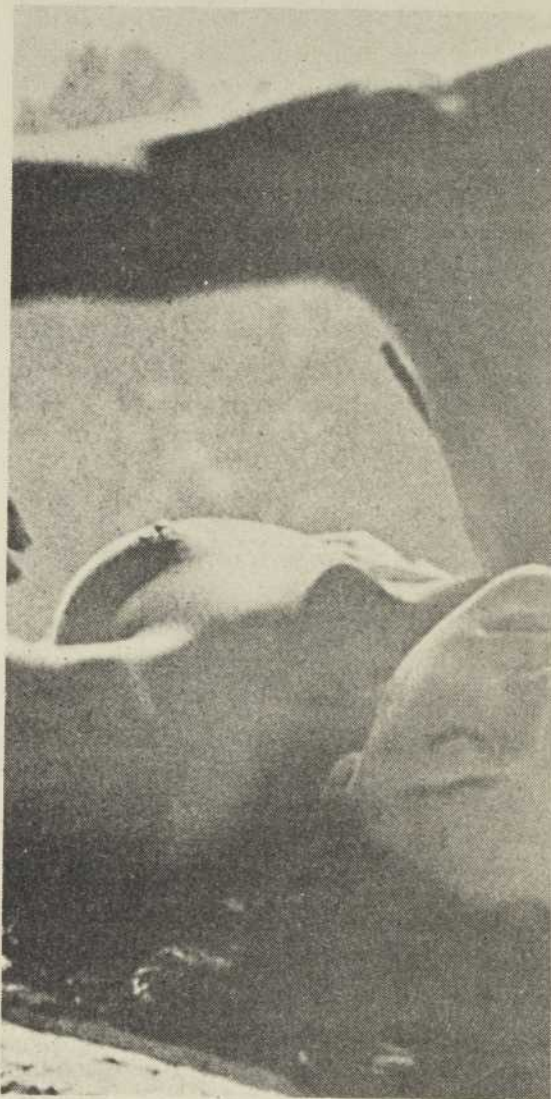
# Adrift

Film de Jan Kadar. Co production Tchécoslovaquie-Etats-Unis. MPO Productions-Barrandov Studio. Producteurs: Judd L. Pollock et Julius Potocsny. Scénario: Imre Gyongyossy, Jan Kadar et Elmar Klos d'après le roman de Lajos Zilahy. **Something's Adrift in the Water.** Images: Vladimir Novotny. Interprètes: Rade Markovic, Milena Dravic, Paula Pritchett. 35 mm. 108 minutes. Couleurs.

Kadar reprend, dans **Adrift** le vieux mythe de la belle inconnue (serait-ce une fée?) qui vient perturber la vie étale, sans histoires d'un couple de pêcheurs.

Le film joue constamment sur le double registre présent-passé: la belle fille est entrée dans le foyer à la suite d'une première tentative de noyade malheureusement (!) ratée et c'est à la suite de la seconde tentative, réussie, (il est normal de songer au suicide par l'eau quand on habite les rives du Danube...), que Janos, le pêcheur, raconte à trois comparses l'histoire passionnante de ses relations passionnées avec cette belle fille. Le passé revit (!) sur l'écran au fur et à mesure de sa narration. Ce jeu présent-passé, s'il obéit à un quelconque souci de modernité (?) nous vaut un retour constant et lassant à la conversation des quatre compères et il semble parfaitement gratuit.

On retrouve la même gratuité au niveau du gentil documentaire sur les belles rives (belle fille — belles rives) du Danube qui servent de cadre à cette belle histoire: mouettes qui se détachent sur le bleu du ciel, souches "poétiques" qui jalonnent les rives du



Paula Pritchett

fleuve, brume fatale et nécessairement poétique qui le baigne à l'occasion, un nocturne aussi fatal dans un tel cadre, sous-bois romantiques à souhait pour baignade érotique (?) de la belle fille fatalement nue (la vie primitive a ses "exigences"), tous les clichés des belles photos d'album sont fidèles au rendez-vous.

Ce qui est particulièrement exaspérant, c'est le type de cinéma explicite, absolument explicite qu'a choisi Kadar. Vous saurez tout sur les moindres replis de l'âme de Janos grâce à la recette éculée de la voix du tréfonds de la conscience qui lui suggère des choses effroyables, choses affreuses qui ne passeront jamais, rassurez-vous, à l'acte mais que vous entendrez de toutes vos oreilles. Vous connaîtrez donc à fond les pensées de Janos et vous connaîtrez tout aussi bien ses moindres gestes. Croit-il que la belle inconnue a volé (car il la

déteste tout en l'aimant)? Vous le verrez fouiller dans les moindres potiches de sa chambre comme dans la paille (?) de son lit. Va-t-il chez le pharmacien chercher un médicament pour sa femme? Vous assisterez aux diverses phases de la préparation du dit médicament et même à la division en douze ou quinze portions en autant de feuilles de papier. Et comme, dans tout film "moderne" qui se respecte, il est normal qu'il y ait au moins une séquence plus ou moins surréaliste, vous aurez droit à la mort "rêvée" de la femme de Janos sur une barque (le Danube est un despote implacable dans ce film) avec curé et musiciens hilares sans oublier de jolies filles folkloriques. Mais la femme de Janos raconte à deux reprises son rêve: vous ne sauriez vous méprendre...

Janos devient-il jaloux? Vous le verrez derrière les arbres épier les moindres gestes de la belle inconnue en la douce compagnie du beau garçon romantique auquel elle se devait de s'intéresser. Il faut avouer que Kadar a imposé à l'acteur qui incarne (!) le personnage de Janos une traduction constante et fort accusée de l'angoisse qui rappelle le jeu surchargé des pires acteurs de mélodrame.

Reste une belle fille. Si vous aimez les filles-mystères aux pare-chocs impressionnants, vous serez sans doute comblé. Mais il ne faut pas oublier que c'est là un épiphénomène dans un cinéma qui se veut sans doute de qualité...

Jean Leduc

# The French Connection

Film américain de William Friedkin. Scénario: Ernest Tidyman, d'après le roman de Robin Moore. Image: Owen Roizman. Musique: Don Ellis. Interprètes: Gene Hackman, Roy Scheider. Couleur (De Luxe Color). 104 mn.

Parmi les films américains distribués à Montréal ces derniers mois, rares sont ceux qui méritent d'être retenus. Les films se succèdent sur les écrans à un rythme rapide, beaucoup se ressemblent et la plupart se perdent dans une médiocrité bien caractéristique d'une industrie qui produit des films violents à la chaîne, tout comme elle fabrique des jouets de guerre pour enfants. Même s'il ne se soustrait en rien à cette violence, un film cependant échappe à la médiocrité. Son titre: **The French Connection**. Le réalisateur: William Friedkin. Le scénariste: Ernest Tidyman. Un grand film: non. Un film valable, captivant, intéressant: oui. En tout cas, beaucoup plus valable que **The Organisation** auquel certains osent le comparer.

C'est un fait que dans ces deux films, **The Organisation** et **The French Connection**, l'intrigue a pour noyau le commerce de l'héroïne et les efforts de policiers pour le combattre. Mais si **The Organisation**, Sidney Poitiers en tête, en reste là, le film de Friedkin va beaucoup plus loin. **The French Connection**, et c'est là son intérêt, peint la vie d'une grande ville américaine dans toute sa décadence et souligne le rôle souvent ambigu des forces policières dans cette société tendue, déchirée, corrompue. Société en

décomposition, policiers aussi violents, aussi bas que des criminels, tout cela se mêle dans un tableau saisissant de l'Amérique actuelle.

En effet, Friedkin exploite avec beaucoup d'impact les décors naturels de New York où s'élabore l'intrigue. La ville devient personnage: un personnage monstrueux, terrifiant par son mélange incongru de luxe bourgeois et de sale désordre.

En fait, c'est surtout la saleté, le désordre, le mauvais goût, la déchéance, la décomposition, la pourriture que retient le spectateur. Les rues sombres, les trottoirs fumants de vapeur, les amas de déchets, les devantures délavées, les vitrines aux grilles rouillées, les bâtiments abandonnés, les bars saugrenus, tout cela compose un enfer impressionnant. On peut d'ailleurs reprocher à Friedkin de s'attarder parfois trop longtemps sur ces scènes et d'y découvrir une laideur belle et fantastique. Cet attardement participe à une certaine mythique du film policier; mais cette attitude, toute esthétique, apparaît à certains moments de trop. Quoiqu'il en soit, la décadence totale de la vie urbaine se fait intensément présente.

Et dans cette vie urbaine, les apparences sont trompeuses. Dès le début du film, un Père Noël et un vendeur de hot dogs se transforment soudainement en policiers violents et décidés. Un peu plus loin, dans un bar, un client noir et rébarbatif aux exigences des policiers se révèle informateur. Dans une autre scène, un couple hupé, parfaitement à l'aise dans une vie ultra-mondaine, devient, quelques instants plus tard, tenancier d'un snack-bar de dernière catégorie. Ces masques et ces révélations suggèrent subtilement la dépossession, la perte de l'identité, l'anonymat caractéristiques des grandes villes où la vie est rendue traquée et angoissante.

Le personnage central, un policier surnommé Popeye (la référence au dessin animé est significative) et interprété avec force par Gene Hackman qui s'était signalé en particulier dans **Bonnie and Clyde** et dans **The Riot**, n'est rien d'autre qu'un gros flic

brutal, insensible, enfantin, impulsif, nerveux, vulgaire; raciste en plus. Pour lui, personnage décidé sans pareil, tous les moyens sont bons. Il n'hésite pas, il fonce. Bon par définition, il doit absolument vaincre les méchants. Et cela, il le veut à tout prix. La scène où il se lance en automobile à la poursuite du métro révèle de façon manifeste sa volonté ridicule et insensée. Rien ne l'arrêtera: dans son empressement, il tuera même un confrère policier. Ce personnage central, et cela du début à la fin, crée un malaise: on sent qu'il est aussi violent et dangereux qu'un criminel et qu'il participe directement à la tension et à la corruption de la société.

Friedkin, dans certaines scènes, compare Popeye à Charnier, celui qui vient vendre son héroïne sur le marché américain. Autant Popeye est nerveux, vulgaire, victime de son emportement, autant Charnier est calme, distingué et sûr de lui. Cette différence apparaît évidente lorsque, dans une scène réalisée avec un rythme et un naturel étonnants, Popeye tente vainement d'arrêter Charnier à l'intérieur du métro. Friedkin souligne aussi une différence de classe entre les deux personnages. La scène la plus significative sur ce plan est celle où Popeye, debout sur le trottoir, au froid, un morceau de pizza à la bouche, surveille Charnier qui, lui, mange dans un restaurant des plus luxueux. Ainsi, si Popeye défend la société juste, il fait nullement partie de l'establishment. Loin de là.

La fin du film, un peu trop semblable à celle de **Z**, souligne que les événements et les personnages filmés ne sont pas fictifs. Le spectateur, malaisé, reste étonné. Personnellement, je concluais que, malgré une volonté évidente de divertissement, **The French Connection**, comme de nombreux films policiers américains, témoignait avec une certaine justesse de l'Amérique et de ses déchirements.

Richard Gay

# Entertaining, Mr Sloane

---

Film anglais de Douglas Hickox avec Beryl Reid (Kath), Peter McEnery (Mr. Sloane), Harry Andrews (Ed) et Alan Webb (Kemp: "Dadda").

---

Il existe une science, la victimologie, qui s'applique à l'étude du comportement des victimes. Ses conclusions sont fascinantes. La victimologie affirme que certaines victimes provoquent par leur attitude — active ou passive — leurs assassins. Le dramaturge anglais, Joe Orton, auteur de la pièce, **Entertaining, Mr. Sloane**, pourrait bien être un cobaye intéressant pour les victimologues. Son oeuvre préparant le terrain à sa mort l'une appelant inconsciemment l'autre, Joe Orton fut assassiné, à l'âge de 25 ans, à coups de marteau par son amante. Une mort digne de son oeuvre!

Douglas Hickox a transposé à l'écran avec un souci constant de fidélité et d'exactitude la pièce qui avait attiré sur son auteur l'attention de la critique londonienne, en 1964. Dans l'esprit de la "comédie noire" (black comedy), **Entertaining, Mr. Sloane** est une oeuvre d'une lucidité proche de l'absurde et d'une cruauté voisinant avec délice le grotesque et l'horreur. Un frère et une soeur se disputent les faveurs d'un jeune homme dont la jeunesse et l'innocence (!) n'a d'égale que sa veulerie et son cynisme. Pris au piège de sa séduction et de sa perversion, il est marié et à l'un et à l'autre dans un simulacre de cérémonie religieuse.

Dans des décors d'inspiration gothique, les personnages, étranges et corrompus de cette cohabitation

funeste, s'approchent, se déchirent et s'invectivent avec toute la fureur d'une sensualité exacerbée. Le cinéaste semble avoir pris un malin plaisir à grossir et à boursouffler jusqu'à l'excès sa mise en scène. Douglas Hickox ne ménage au spectateur ni le symbolisme douteux et vulgaire, ni l'érotisme ridicule et outré. L'homosexualité et l'hétérosexualité se livrent ainsi au combat de la chair et des sens dans une surenchère de laideur et de grotesque.

Douglas Hickox n'a pas réussi, à notre avis, à distancier suffisamment par le rire, la signification de la pièce de Joe Orton. Le spectateur ne se reconnaît pas et ne se sent pas concerné par ce monde corrompu. Il n'est que le témoin d'un monde grotesque que les exagérations du cinéaste éloignent de toute crédibilité. Il est spectateur d'un spectacle et non plus d'une représentation qui le concerne. **Entertaining, Mr. Sloane** échoue lamentablement à dépasser la rampe du théâtre pour prendre vie sur l'écran du cinéma.

Ginette Charest

## livres

### Bunuel

---

**Luis Bunuel**, de Freddy Buache. La Cité, "l'âge d'homme", Lausanne, 1970, 209 pages.

---

Directeur de la cinémathèque suisse et auteur d'un ouvrage important sur le cinéma italien d'Antonioni

à Rosi, Freddy Buache a consacré une longue étude à l'oeuvre de Louis Bunuel, essayant de dégager les principales caractéristiques de la démarche créatrice du grand cinéaste espagnol.

En suivant chronologiquement l'évolution des films de Bunuel de **Un chien Andalou** jusqu'à **Tristana**, Buache montre comment Bunuel a toujours été fidèle à l'esprit profond du surréalisme, refusant constamment l'ordre établi et toutes les valeurs qui entravaient l'expression totale de la liberté et de l'amour fou. Il explique ainsi que le long itinéraire de Bunuel trouve sa source et son dynamisme dans une lucidité qui débouche toujours sur le renversement des puissances qui mystifient l'homme (la religion, la société, l'Eglise). Selon Buache, Bunuel serait un athée qui proclamerait, à travers toutes ses oeuvres, un retour à un athéisme conscient et à "une autonomie individualiste non séparée des libérations collectives contre l'impérialisme intellectuel et économique des idéologies colonisatrices".

Bunuel, comme Bergman, ne s'est jamais débarrassé du problème de Dieu ou plutôt de l'idée de Dieu et il me semble un peu péremptoire de conclure à l'athéisme de Bunuel. L'oeuvre me semble trop ambiguë pour aboutir à une telle conclusion. Et le défaut principal du travail de Buache consiste justement à réduire l'oeuvre de Bunuel à quelques grandes caractéristiques (l'appel à la révolte; l'éclatement ou la répression de l'amour et le rejet de Dieu et de toutes formes d'institutions sociales ou religieuses) et à la vider ainsi de ses multiples contradictions. A la lecture de l'oeuvre de Buache, on finit par ressentir un certain malaise et une évidente lassitude provoqués par l'attitude terroriste bien suspecte de son auteur qui rejette toutes les interprétations qu'on a pu donner de l'oeuvre de Bunuel et qui verse souvent dans des explications simplistes et répétitives.

Buache, malheureusement, ne nous apprend rien de neuf sur l'oeuvre de Bunuel et ne provoque jamais

la réflexion du lecteur préférant le harceler de ses certitudes qu'il ne songe jamais à remettre en question. Ici, les certitudes deviennent des dogmes. Comment un cinéaste aussi tolérant que Bunuel a-t-il pu trouver un exégète aussi intolérant que Freddy Buache? Pour comprendre en profondeur l'ambiguïté et la richesse de l'oeuvre de Bunuel il reste donc à relire les numéros 20, 21, 22 et 23 des **Etudes cinématographiques**.

**André Leroux**

## Penn

**Arthur Penn,**  
par Robin Wood, Praeger Film Library,  
New York, 1970, 143 pages.

Enfin une étude sur Arthur Penn! On ne parlera jamais assez de l'importance de l'oeuvre d'Arthur Penn dans le contexte du cinéma américain et plus globalement du cinéma mondial. Depuis **The Left-Handed Gun** jusqu'à **Little Big Man**, les films d'Arthur Penn prennent directement racine dans la société américaine en traduisant les multiples contradictions et les constants soubresauts. Penn est avant tout le cinéaste de la spontanéité la plus immédiate et la plus instinctive; tous ces films traduisent merveilleusement le drame intime et déchirant de personnages angoissés, prisonniers de leur propre univers personnel ou d'un environnement extérieur étouffant, et qui tentent désespérément de se dépasser, de s'arracher à leur condition d'emmurés.

Robin Wood, dont nous connaissons déjà les admirables études sur Howard Hawks, Ingmar Bergman, Alfred Hitchcock et Michelangelo

Antonioni, a essayé, simplement et sans prétention, de découvrir les grands thèmes moteurs de l'oeuvre de Penn. L'auteur adopte la méthode d'analyse traditionnelle qui consiste à examiner l'oeuvre de Penn chronologiquement film par film. L'étude de Robin Wood n'en demeure pas moins satisfaisante, chaleureuse, dégageant avec pertinence les constantes d'une oeuvre très rigoureuse et montrant la richesse poétique de l'oeuvre de Penn. Wood tire très justement deux grandes conclusions sur la nature de l'art d'Arthur Penn. Ce qui émerveille Wood tout d'abord, c'est le pouvoir surprenant et l'incroyable habileté que possède Penn, à exprimer et à faire sentir aux spectateurs les réactions simultanées et contradictoires d'un ou de plusieurs personnages à un même événement. La seconde conclusion dérive logiquement de la première: l'univers d'Arthur Penn est essentiellement tragique car les personnages, déchirés par des instincts et des désirs irréconciliables, ne peuvent exister que tragiquement.

Deux autres aspects soulignent encore l'importance de l'étude de Robin Wood. Tout d'abord, Wood revalorise le film le plus étonnant et le plus méconnu d'Arthur Penn: **The Chase (la Poursuite Impitoyable)**. Avec une grande intuition, Wood relève tous les éléments qui font de **The Chase** l'une des oeuvres les plus féroces, les plus violemment lucides et l'une des plus lyriquement critiques que nous ait offert le cinéma américain contemporain. Selon Wood, il s'agit du premier chef-d'oeuvre incontestable d'Arthur Penn. Un autre aspect passionnant de cette étude: le reportage de plateau effectué par l'auteur pendant le tournage de **Little Big Man**. On y découvre Arthur Penn à l'oeuvre dirigeant avec discrétion et acharnement les diverses phases du tournage. L'étude de Robin Wood est un instrument très précieux pour une meilleure connaissance d'Arthur Penn qu'Ingmar Bergman considère comme "l'un des cinéastes les plus importants au monde".

**André Leroux**

**UNIVERSAL**  
**16**

1454 rue de la Montagne

Suite 209

Montréal 107

Tél: (514) 845-9284

un regard 16 mm. sur le monde

**Airport**

américain

**Anne des milles jours**

britannique

**L'acte du coeur**

québécois

Nouveau

le programme Prague-Paris

**Prague: invasion par les Russes**

**Paris: le droit à la parole.**

C'est la révolte étudiante en France, en 68.

une conception audio-visuelle pour les années 70

**Le cinéaste**

**Une journée très spéciale, une aventure à Coney Island**

**Norvège: changement au pays des Fjords**

**Anniversaire de Bouton**

**La pie voleuse**

**La crise urbaine: survivance**

**La vie dans une boîte**

**Piste et pelouse**

**Une introduction aux mouvements rythmés chez l'enfant (3 films)**

Notre catalogue est maintenant disponible sur demande



Films Éducatifs **UNIVERSAL**

1454 rue de la Montagne

Suite 209

Montréal 107

Tél: (514) 845-0249

BIBLIOTHEQUE NATIONALE  
Réception des Périodiques  
1700 rue St-Denis  
Mt. 1. 129

d.1.

scène

Easy rider (Hopper)  
Viva la muerte (Arrabal)  
Dies Irae (C. Dreyer)  
La strada (F. Fellini)  
Les choses de la vie (C. Sautet)  
Ma nuit chez Maud (E. Rohmer)  
Oedipe-roi (P. Pasolini)  
L'enfant sauvage (F. Truffaut)  
Tristana (L. Bunuel)  
Enquête sur un citoyen au-dessus  
de tout soupçon (E. Petri)  
If... (Anderson)  
La chinoise (Godard)

Adressez correspondance et commandes à  
Cinéma/Québec qui transmettra

- "L'Avant-Scène" a édité 600 pièces et 150 films.
- Textes intégraux et photos. Le numéro 5 F. (Etr. 6,50 F.)
- 2 spécimens gratuits contre 2,80 F en timbres. Catalogue gratuit.  
27, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6<sup>e</sup> - C.C.P. Paris 7353.00.

UN LABORATOIRE AVEC  
INSTALLATION COMPLÈTE POUR LA  
COULEUR. EASTMAN COLOR —  
EKTACHROME. 35 MM — 16 MM  
— SUPER 8 MM. LE SEUL  
LABORATOIRE  
CINÉMATOGRAPHIQUE À  
MONTRÉAL AVEC L'ANALYSEUR DE  
COULEURS TRANSISTORISÉ HAZELTINE  
POUR CORRECTIONS DE COULEURS  
DE SCÈNE À SCÈNE. INSTALLATION  
COMPLÈTE POUR LE NOIR ET BLANC.

LES LABORATOIRES DE FILM QUÉBEC  
265 OUEST RUE VITRE, MONTREAL • QUÉBEC  
(514) 861-5483

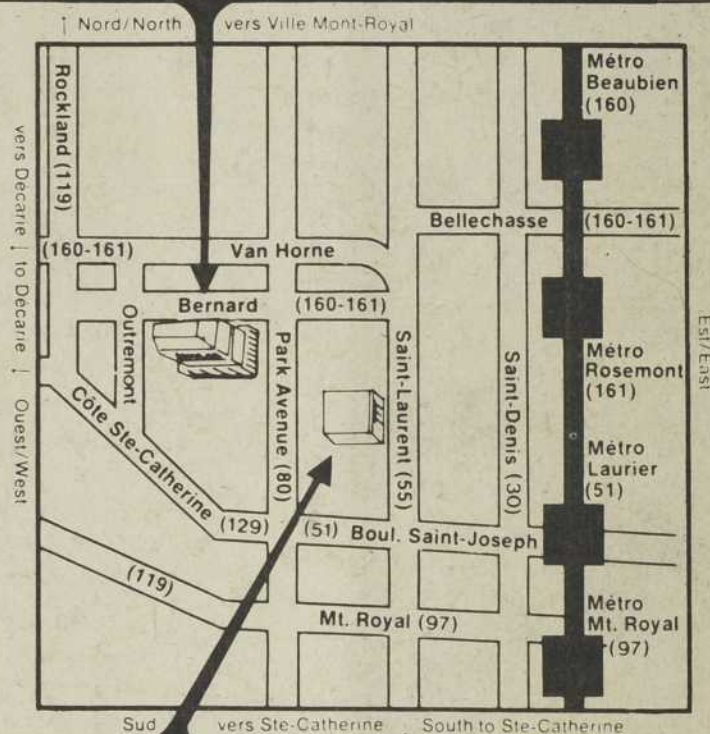


# LE FESTIVAL DES FESTIVALS

# 99¢

PRIX D'ENTRÉE  
CHACUN DES FILMS

à l' **OUTREMONT** 277-4145  
1248 Bernard



au **verdi** 277-3233  
5380  
St-Laurent

dès le 25 décembre  
les 10 GRANDS FILMS

de **Buster Keaton**

... ET SURTOUT! ne manquez pas:

1<sup>re</sup> FOIS  
au QUÉBEC



... Quel film... le plus beau sans  
doute que Fellini ait jamais réalisé  
... C'est pathétique, grandiose,  
terrible, hallucinant, c'est toute  
la magie du cinéma de Fellini...  
... C'est du Fellini de la grande  
cuvée, fou et sage, joyeux et  
mélancolique.

TOUS

EN PRIMEUR  
EN FRANÇAIS EN COULEURS

de **Fédérico Fellini**

## LES GLOUGLOUS

avec ANTONET et BEBY, PIPO et RHUM  
les AUGUSTES et les FRATELLINI

semaine 7:30, 9:30  
sam. dim. et fêtes 1:30,  
3:30, 5:30, 7:30, 9:30

**Comédie Canadienne**

84 ouest, Ste-Catherine 861-3476