

R
841

Cinéma québec

VOL. 4, NO 9-10

\$2.

"LE SOLEIL A PAS D'CHANCE"

"IL N'Y A PAS D'OUBLI"

LE CINEMA EDUCATIF

LÉO PLAMONDON/JEAN EUSTACHE

JEAN-PIERRE LEFEBVRE

JEAN CARIGNAN, ET LA MUSIQUE TRADITIONNELLE

LE CINÉMA AU QUÉBEC: BILAN 1976

Disponible bientôt!

**Un répertoire complet
de l'industrie cinématographique
au Québec.**

les compagnies de production
les compagnies de distribution
les laboratoires
les maisons de location
les circuits cinématographiques
les associations professionnelles
sont recensés par ordre alphabétique

Dans chaque cas:

- o Historique sommaire
- o Nom des principaux officiers
- o Description de leurs activités
- o Adresse, numéro de téléphone, etc.

ET BEAUCOUP PLUS ENCORE...

**Editions Cinéma/Québec
C.P. 309, Station Outremont
Montréal H2V 4N1, Québec
Tél.: (514) 272-1058**

Prix à l'unité: \$6.50

Ristourne pour les commandes en bloc

cinéma québec

Photo couverture: montage à partir d'une photo du film "Le soleil a pas d'chance" de Robert Favreau.

Direction:

Jean-Pierre Tadros

Comité de rédaction:

Michel Euvrard, Richard Gay, Francine Laurendeau, Yves Lever, Jean-Pierre Tadros

Collaborateurs:

Claude-R. Blouin, Pierre Demers, Alain Ergas, Guy Hennebelle, André Pâquet.

Gérant de la production:

Suzanne Asselin

Secrétariat de la rédaction:

Louise Deslauriers

Conception graphique:

Louis Charpentier

Administration:

Connie Tadros

Publicité:

Suzanne Asselin

(tél.: (514) 272-8462)

Abonnements:

Louise Deslauriers

Distribution:

Kiosques, tabagies: (514) 931-4221

Librairies: (514) 272-1058

Index:

Cinéma/Québec est indexé dans Périodex, Radar, l'Index International des Revues de Cinéma, et Film Literature Index.

Abonnements:

Québec/Canada, un an (10 numéros):

\$8.00; étudiant: \$7.00.

Institutions: \$10.00

Etranger: \$10.00

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

Toute correspondance sera adressée à:

Cinéma/Québec

C.P. 309, Station Outremont

Montréal, Québec H2V 4N1

Téléphone: (514) 272-1058

La revue s'engage à considérer avec la plus grande attention tous les manuscrits qui lui seront adressés. Les manuscrits ne sont pas rendus; on invite donc les auteurs à en conserver une photocopie. La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés. Les opinions exprimées à l'intérieur de la revue n'engagent que leurs auteurs.

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

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

SOMMAIRE

vol. 4, no 9/10

Cinéma québécois

- 6 "Le soleil a pas de chance" de Robert Favreau
Quand les illusions s'effondrent..., par Jean-Pierre Tadros
- 12 "Simple histoire d'amours" de Fernand Dansereau
Les rêves-clichés du cinéma américain, par Yves Lever
- 18 "Il n'y a pas d'oubli" de Gonzalez, Mallet, Fajardo
Toute la mémoire du Chili, par Alain Ergas
- 26 "Jean Carignan, violoneux" de Bernard Gosselin
Portager la tradition des violoneux et du cinéma direct,
par Yves Lever
- 27 La vitalité d'un courant musical de chez nous, par Pierre Demers
- 31 Léo Plamondon, cinéaste-ethnologue de Trois-Rivières,
un dossier de Pierre Demers

Cinéma canadien

- 4 Quand Radio-Canada visite les malades...
par Guy Fournier
- 14 Dans trois villes russes, par Claude Jutra
- 16 Quelques titres et des chiffres sur cette "première"
en Russie, par Francine Laurendeau

Cinéma international

- 30 Pasolini, dans le noir de l'ambiguïté, par Gilles Thérien
- 38 Jean Eustache, une entrevue d'Anne Pierquet
- 46 Sur quelques sujets d'insatisfaction, au Japon comme ici,
par Claude R. Blouin
- 50 Partir..., le cinéma américain à la recherche de l'évasion,
par Maurice Elia

Notes pour la c.e.c.o. (3)

- 42 La cohérence, dans le cinéma québécois,
par Jean-Pierre Lefebvre

Texte théorique

- 57 Consommation du système de signes cinématographiques,
par Gilles Thérien

Document

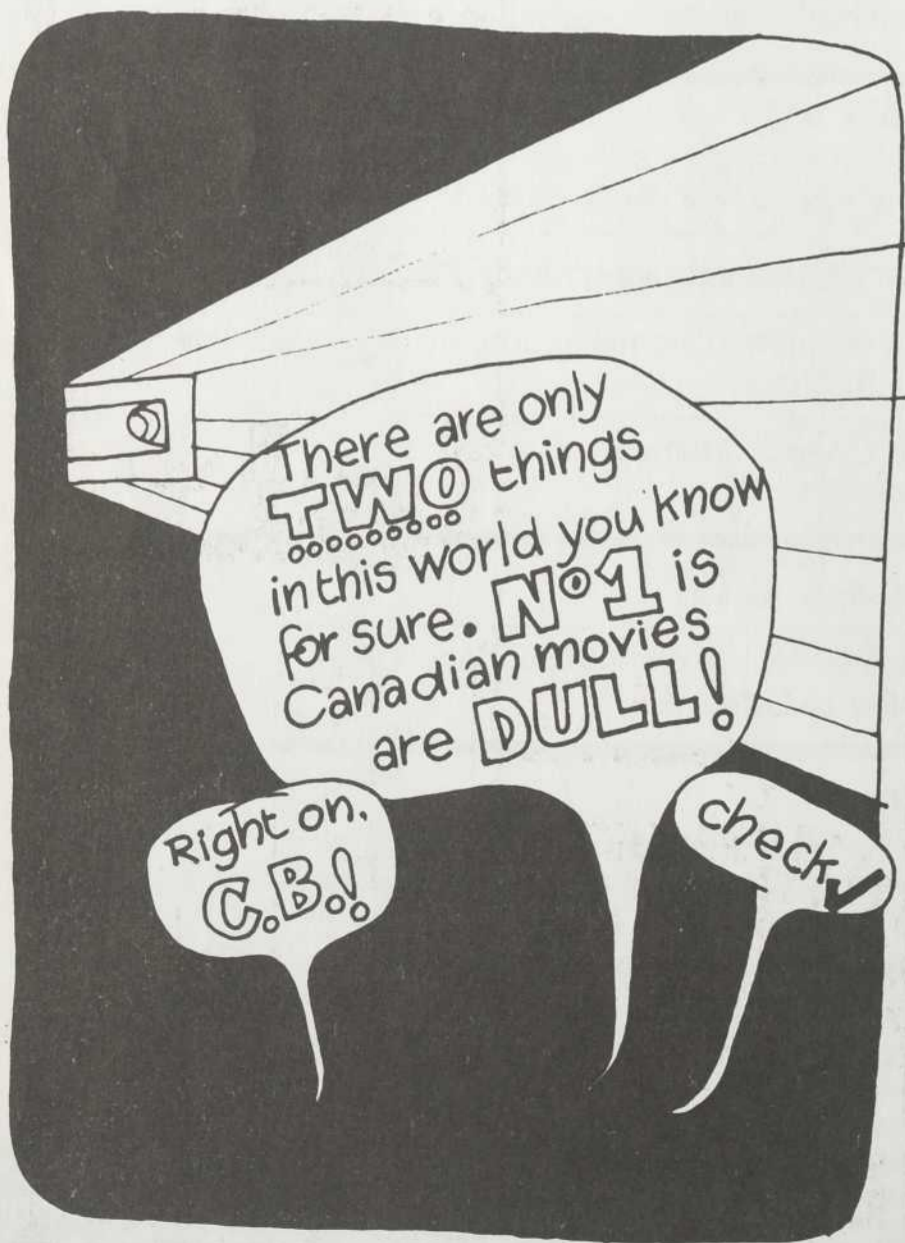
- 72 Une enquête de l'ONF
sur le cinéma éducatif au Canada

- 60 Ciné-livres
62 Critiques

"home movies", le cinéma canadien à CBC

QUAND RADIO-CANADA VISITE LES MALADES...

par guy fournier



A quelques mois d'intervalle, les deux réseaux de la Société Radio-Canada sont allés "aux petites vues", mais comme ils n'y vont pas très souvent, ils en ont fait grand état. Le réseau français y avait dépêché son meilleur reporter, tandis que l'anglais a inscrit sa "sortie propre" dans le cadre d'une série intitulée "The Great Culture Hunt". Par un paradoxe dont la Société Radio-Canada a seule le secret, les titres dont furent coiffées les deux émissions spéciales auraient dû être inversés. "Silence, on ne tourne plus!" de Pierre Nadeau et Jean Letarte annonçait une émission du plus grand sérieux, une analyse en profondeur du cinéma québécois. "Home Movies" de George Robertson laissait présager que les commentateurs anglophones allaient se payer une pinte de bon sang aux dépens de leur cinéma autochtone. C'est exactement le contraire qui s'est produit. Comme quoi on a bien tort de répéter que la télévision est sans surprise.

On a déjà dit assez de mal de "Silence, on ne tourne plus!" pour que je me dispense d'en ajouter. Si Pierre Nadeau n'avait fait dans sa vie que ce reportage, son seul titre de gloire serait sûrement d'avoir été couronné le plus bel homme de l'année par la nouvelle championne de Tricofil. Quant à Jean Letarte, lorsqu'il lui reprendra l'envie de retourner au cinéma, je lui conseille de se faire accompagner par sa femme dont les dons de romancière me laissent croire qu'elle pourrait avoir sur lui une assez heureuse influence.

"Home Movies" n'était pas un examen exhaustif de notre cinéma. On ne s'est penché que sur le malade

anglophone (à moins qu'on n'ait voulu implicitement faire entendre à la suite du requiem prématuré de Nadeau et Letarte que le malade francophone avait déjà succombé). Le malade souffre de deux maux bien précis: **circulation** et **isolement**. Confiné dans des salles publiques qui sont loin d'être toujours invitantes, on ne lui rend pas souvent visite. Je ne me souviens plus exactement des chiffres mais ils sont effarants. C'est à peine si le cinéma canadien va chercher cinq ou six pour cent de la recette globale des salles.

Les reporters du réseau anglais avaient appelé en consultation quelques spécialistes renommés, parmi lesquels le Secrétaire d'Etat Hugh Faulkner et l'armateur de notre plus grosse flotte de salles, George Destounis. Les deux ont, comme il se doit, profité de l'occasion pour exprimer leurs vœux de prompt rétablissement au malade, mais ils ne furent pas très explicites sur les remèdes à prescrire. L'animateur ne le fut pas beaucoup plus, même s'il a suggéré que des visites plus fréquentes et plus régulières réussiraient probablement à remettre le malade sur le piron.

malade: **la volonté de s'en sortir**. Toutes les béquilles après lesquelles il court désespérément le prouve assez. Il a un impérieux besoin de bons producteurs, de financiers audacieux, de distributeurs courageux et de Gouvernements éclairés qui le regarderont avec leur oeil économique plutôt que leur oeil culturel. Enfin, il a surtout besoin qu'on écarte un tout petit peu tous ces cinémas bien portant qui font un indécent étalage de leurs muscles de l'Atlantique au Pacifique.

C'est d'autant plus nécessaire que parmi ces cinémas dangereusement en santé, il s'en trouve un qui parle français et un autre qui parle américain. Si je ne fais pas erreur, il s'agit "presque" des deux langues que nous parlons couramment en notre pays bilingue. □



Il y a beaucoup de vrai dans cette sympathique suggestion. Il faut avoir été malade soi-même pour apprécier à quel point les visiteurs amicaux font plus que pilule et piqûre, mais ils ne sont pas tout.

Même s'il n'est pas très bien portant, notre cinéma possède déjà la qualité première qu'on réclame de tout



**EN
SEPTEMBRE
'76!**

1500 PAPINEAU — 527-4521

lab INC.

1070 BLEURY
— 878-9562



sono

DE MIEUX EN MIEUX

"le soleil a pas d'chance" de robert favreau

DES ILLUSIONS QUI S'ÉCROULENT... OU L'IMPORTANCE DU TÉMOIGNAGE AU CINÉMA

par jean-pierre tadros

Au moment même où l'on commençait sérieusement à désespérer du cinéma québécois, ne sachant plus s'il arriverait un jour à se relever de tant de médiocrités accumulées, voilà qu'un film tout simple mais percutant vient brusquement s'imposer à nous. Car, malgré toutes les péripéties qui ont entouré son lancement, c'est une véritable bouffée d'air frais que nous a apporté **Le soleil a pas d'chance** de Robert Favreau. Et cela, parce qu'il nous rappelait que ce cinéma québécois en prise directe avec la réalité, ce cinéma qui avait su s'imposer au cours des ans comme l'expression d'un peuple à la recherche de son identité, eh bien! ce cinéma n'était pas mort. **Le soleil a pas d'chance** en était alors la preuve éloquente.

Mais le film de Favreau, un peu malgré lui, nous a rappelé aussi que le cinéma direct faisait peur. On a dit du **Soleil a pas d'chance** que c'était un film choc; disons tout simplement que c'est un film vrai, d'une vérité sans pitié, donc sans compromission. Et cela a fait peur. Car notre réalité, il ne faut pas l'oublier, n'est acceptable que maquillée; d'où cet important phénomène

nede diversion vers la fiction, commercialisée à outrance, qu'il s'est emparé de notre cinéma en 69, alors même que le direct s'était imposé comme la réelle expression du cinéma québécois. Le documentaire, aujourd'hui, est à peine toléré; il est devenu marginal, et ne se survit à lui-même que grâce à l'obstination des artisans québécois. Regardez donc les difficultés sans nombre qu'éprouve un Lamothe à faire sa série sur les Indiens Montagnais, **Carcajou ou le péril blanc!** La bonne conscience, devant de tels documents, s'effondre. Oui, le direct fait mal.

Les dirigeants du Carnaval de Québec n'en ont été dupes qu'un moment. Avant même que le film ne sorte, avant même qu'ils ne l'aient vu, ils ont exigé le droit de le censurer! Il faut dire (presque à leur décharge) qu'ils avaient accordé à l'équipe technique de l'Office national du film, venue tourner un documentaire sur le concours des Duchesses, une grande liberté. A Robert Favreau et son équipe, pratiquement toutes les portes se sont ouvertes. Et ce qu'on n'avait jamais vu,

la caméra a donc pu le capter, effroyable: les interviews des candidates et les délibérations des différents jurys, en particulier. On a vu aussi, dans l'euphorie générale de la mise en place de ce monde d'illusions, ces jeunes candidates au bonheur bousculées, manipulées par les organisateurs. La caméra n'interviendra jamais, elle se contentera toujours de montrer; et c'est déjà énorme.

Le droit à la censure

Pour les dirigeants du Carnaval de Québec, **Le soleil a pas d'chance** a dû être une surprise énorme. Pour ces petits notables de village (même si la ville de Québec n'en est pas tout à fait un; mais les mentalités survivent); pour eux donc qui ont l'habitude de ne voir que ce qu'ils veulent bien, le choc aura dû être important. De ce film à leur gloire qu'il espérait voir, voilà qu'on leur jette en pleine face des images d'une crudité indécente. Comment cela se peut-il? Et avec une innocence incroyable, ils ont tout simplement demandé à refaire le film:

"...à cause de l'ampleur et de l'importance du Carnaval de Québec, il est de l'intérêt public que le film Le soleil a pas d'chance ne soit pas lancé dans le public sans permettre aux officiers et administrateurs (du Carnaval de Québec) d'en visionner et de se prévaloir de ses droits de demander l'extraction de certains passages s'il y a lieu avant que ne soit diffusée en public la présentation de tel film..."

Parce que la réalité, voyez-vous, cela se trafique au cinéma. On enlève ce qui vous dérange, et on ne garde que juste ce qui fait votre affaire. Ce curieux traficage, nos pourvoyeurs de fiction sont habitués à le faire, presque inconsciemment. Et ce sera d'autant plus difficile à détecter, qu'on pourra toujours prétendre que la sacro-sainte histoire l'exigeait ainsi. Mais que dire face à un documentaire? Là, les choses se corsent; et c'est pourquoi on en veut de moins en moins, et qu'il est et sera de plus en plus difficile d'en faire. De la vérité toute crue, de nos jours, on n'en a que faire.

Et c'est pourquoi le film de Robert Favreau est très important. Parce que **Le soleil a pas d'chance**, c'est un peu la preuve vivante de la nécessité de ce genre de cinéma. Parce que c'est du cinéma révélateur, du cinéma prise de conscience; et c'est donc le seul cinéma qui importe. Naturellement, le cinéma de fiction peut l'être à sa façon; mais il faut bien reconnaître qu'à quelques exceptions près, on manie bien mal la fiction au Québec. Et pour cause!

Malheureusement, les aventures qui ont entouré le film de Favreau nous démontrent qu'il devient de plus en plus difficile de faire de ce cinéma en prise avec la réalité. Parce que les gens sont de plus en plus conscients des risques qu'ils courent; les dirigeants du Carnaval de Québec ayant été l'exception qui confirme la règle. On comprendra qu'avec **Le soleil a pas d'chance**, c'est un peu tout l'avenir du cinéma québécois qui a été remis en cause. Et si le film a gagné une bataille — grâce à l'appui énergique de l'Office national du film, il ne faut pas avoir peur de le dire — on ne peut pas en-

Dans la gueule du loup

par robert favreau

Il existe un nombre incalculable de concours au Québec et en Amérique du Nord. Et depuis quelques années le phénomène connaît une recrudescence vertigineuse. Il suffit d'observer l'apparition relativement récente des multiples "Lotos" pour mesurer les sommes considérables d'argent, d'espoirs, de rêves et d'énergies qu'on y investit. Or, les mêmes types d'espoirs, d'énergies, de rêves sont investis par des milliers de femmes et de jeunes filles dans les multiples concours de "Miss" et de Reine, pour beaucoup moins d'argent, certes, mais cette fois, pour le prestige, la popularité ou le bonheur.

De là, l'importance de dévoiler et d'analyser les véritables intérêts et frustrations qui sont à l'origine même de la popularité de ces concours. D'autant qu'ils m'apparaissent toujours être, au même titre que l'école et les télé-romans, des courroies de transmission privilégiées des valeurs du système capitaliste (femme-objet, promotion et réussite personnelle et absence de toute conscience collective), valeurs dont certains profitent, évidemment.

Le concours des Duchesses du Carnaval de Québec était et demeure un des plus anciens, des plus gros et des plus populaires concours qui soit au Québec. Pour cela, nous l'avons choisi. De plus, mettant des femmes en compétition entre elles, dans un concours organisé par des hommes, il risquait de faire apparaître un deuxième niveau d'exploitation comparable et complémentaire au premier.

Fait dans "la gueule du loup", avec les acteurs (victimes et instigateurs) de la compétition, le tournage du film fut difficile. Vécu en étroite sympathie, complicité et collaboration avec les filles, leurs familles et des petits organisateurs, plus souvent qu'autrement les victimes inconscientes du rêve et de l'illusion, il n'en fut pas de même avec les gros organisateurs. Sauf quelques-uns, ces derniers étaient en général méfiants, voire même hostiles. Exerçant un contrôle discret mais constant de nos activités, notre marge de manœuvre était mince. On nous a, de fait, interdit de tourner certaines situations trop explicites.

Pour cette raison, le film reste en-deçà de la réalité. Il me semble néanmoins mettre en évidence, et ce, sans équivoque, le niveau d'obscurantisme et de bêtise qui subsiste chez certains de ceux qui nous gouvernent encore, et de ce fait, le film devrait ouvrir de nouveaux horizons et perspectives d'analyse et de lutte.

core avancer que notre cinéma ait gagné sa guerre. Le combat continue, et sera long.

Un film simple et révélateur

Or, le film de Robert Favreau est ce qu'il y a de plus simple. A l'origine il y a un phénomène qui, chaque année depuis 1955, revient à Québec nous divertir de nos préoccupations quotidiennes. Il s'agit du Carnaval de Québec. Et il fait la joie et les délices de tout un chacun. Car qu'y aurait-il à redire contre ce gentil folklore? Et surtout, qu'y aurait-il à redire contre cette élection de la Reine et des Duchesses du Carnaval? N'est-ce pas là un petit rayon de soleil, de beauté et de jeunesse au milieu d'un hiver bien froid? Alors, tout est toujours allé pour le mieux dans le meilleur des mondes. Et si l'on verrait mal une telle tradition disparaître (le film de Favreau l'a ébranlée, mais fort peu), il nous viendrait encore moins à l'esprit d'interroger une si belle chose.

Pourtant, c'est ce qu'a fait ce jeune cinéaste de 27 ans, grâce à l'aide de l'Office national du film. Avec l'aide de la chercheuse France Capistran, le réalisateur a décidé d'interroger, non pas le Carnaval de Québec, mais le processus même de l'élection de la Reine de ce carnaval. Parce qu'au-delà de ce phénomène bien particulier, il y a celui beaucoup plus vaste des concours de toutes sortes qui, depuis quelques années, ont presque envahi notre réalité québécoise.

"Il n'y a plus un seul tabaconiste, dépanneur, magasin de variétés, kiosque à journaux ou autres, où l'on peut se présenter sans arriver face à face avec la petite affiche de Loto-Québec. J'ouvre le journal et j'y trouve un ou deux concours d'annoncés auxquels on me convie à participer. Je mets les pieds à ma Caisse Pop et l'on y fait tirer une télévision-couleur. J'ouvre une boîte de Kellogg et l'on y offre une belle Chevrolet de l'année. J'ouvre la télévision et on y parle de Mlle Québec. J'm'en vais à Valleyfield et il y a les Jeux du Québec. Et ainsi de suite, chaque fois où je vais quelque part jusqu'à ce que je m'aperçoive que l'an prochain, il y aura Mlle Québec, Miss Montréal, Miss Laval, Mlle Hospitalité, le Canadian Film Award, le Festival du Film de Montréal, et que finalement, il n'y a à peu près pas une branche de l'industrie qui n'a pas sa Miss, un carnaval qui n'a pas sa Reine, un commerce ou produit qui n'a pas son tirage, un journal ou revue qui n'a pas son concours, un quartier ou village qui n'a pas son bingo et ainsi de suite, éternellement."

"Le phénomène est courant, voire archi-courant, et même en pleine expansion. Il y a en effet recrudescence des concours au Québec et en Amérique du Nord, et la participation des gens à l'intérieur de chacun augmente d'année en année, sans compter les nouveaux concours qui apparaissent. Bref, une industrie en pleine croissance dont l'efficacité commerciale et publicitaire, la stimulation qu'elle fait de l'esprit compétitif, et sa fonction de fabricants d'illusions ne sont que les trois aspects les plus apparents. Une industrie et un phénomène que

l'on a peu ou pas analysés, alors même qu'ils sont devenus partie inhérente de notre quotidienneté. On a donc décidé de s'y arrêter."

Ainsi s'étaient exprimés dès le départ France Capistran et Robert Favreau.

Démonter le mécanisme

Oui, le phénomène nous atteint tous. "Sortir du rang", "réaliser le rêve de sa vie", et cela en s'en remettant au hasard, à la chance. C'est la grande promotion de la passivité. C'est aussi la remise de notre avenir individuel entre les mains du hasard, de la chance. Le destin collectif ne compte plus; pas plus d'ailleurs que le travail. Non, le grand miroir aux illusions a été savamment mis en place par nos gouvernants et nos élites commerçantes; et on s'y est tous laissé prendre, fasciné.

Or, **Le soleil a pas d'chance** analyse précisément ce phénomène. En démontant le mécanisme même de tout le processus de l'élection de la Reine du Carnaval (que l'on trouvera en détail ci-après), le réalisateur est précisément arrivé à nous montrer comment opère ce genre de séduction sur ces jeunes filles la plupart venues d'un milieu modeste, et qui ne rêvent que "d'en sortir". Car le film se déroule, si l'on veut, à deux niveaux différents. Le premier étant la description fidèle de toutes les étapes allant de l'appel aux candidatures à l'élection de la Reine. Le deuxième niveau, et le plus important, étant naturellement la mise en évidence des réactions et des sentiments des jeunes filles (et à l'occasion de leurs parents) durant le concours.

Car le film de Favreau, c'est un peu plus qu'un documentaire. Ou, si vous le préférez, c'est ce que tout documentaire devrait être, mais n'y arrive qu'une fois sur dix. A la dernière élection de Miss Pageant Canada, la télévision nous avait fait, elle aussi, pénétrer dans les coulisses et avait montré à des millions de téléspectateurs comment s'effectuait le choix des candidates et l'élection de cette Miss Canada. C'était intéressant, et instructif. Mais cela s'arrêtait là. **Le soleil a pas d'chance** est lui aussi instructif, et comme il a pu s'étendre plus longuement sur toutes les étapes de cette élection; le film n'en est que plus palpitant.

D'autant plus que les gens filmés, ceux des jurys et de l'organisation (tout comme d'ailleurs les candidates elles-mêmes), ne semblent pas conscients de la présence de la caméra. Alors, ils se laissent aller avec une bonhomie qui est presque embarrassante. Car l'on découvre ce que l'on avait déjà suspecté; le climat malsain, sournoisement sexuel de ce genre de concours. Par moments, cela devient presque obscène. Quant à nos notables, en commençant par le maire de Québec, ils n'en sortent sûrement pas à leur avantage. Mais face à ces "petites filles bien jolies", ils n'ont pu cacher leurs réactions de beau mâle "bien épais". C'est un premier constat que nous offre ce film, terrible pour ceux qui sont mis en cause, mais qui n'apporte rien de bien neuf.

Mais ce que l'on oublie généralement dans ce genre de films, c'est de montrer les réactions de ces filles

prises dans ce jeu infernal (car cela en est un). Non pas tellement des gagnantes, mais des laissés-pour-compte. Or, ce film, avec une patience admirable, nous laissera petit-à-petit découvrir l'enjeu que cela représente pour ces filles, en les laissant s'exprimer à différentes étapes de ce concours. C'est alors le reflet de toute une société que l'on voit se profiler derrière les rêves éveillées de ces candidates à la course au bonheur et à la gloire.

Et par moments, encore, cela fait mal. Cela fait mal de voir les parents tout aussi pris par ce jeu que leur fille. Il faudra pour certains que les rêves s'écroulent pour qu'ils s'aperçoivent de l'abîme dans lequel ils allaient plonger. Oui, le document de Favreau est sans pitié: non seulement pour les organisateurs du Carnaval de Québec (ce dernier n'étant qu'un prétexte) mais pour nous tous, pour notre société qui ne se repait plus que d'illusions. Il est sans pitié aussi, parce que sans animosité: jamais le réalisateur n'interviendra dans son film, jamais il ne se permettra d'éditorialiser sur les situations montrées. La réalité était suffisamment éloquent en elle-même.

Le soleil a pas d'chance a fait s'écrouler une partie de nos rêves. Mais la machine aux illusions demeure. Il faut donc beaucoup d'autres films comme celui que nous a donné Favreau. Mais il ne faut pas perdre espoir. Parce qu'il y a aussi Jean-Pierre Lefebvre et **L'amour blessé**. Parce qu'il y a Arthur Lamothe et son cycle sur les Indiens Montagnais. Et tous ces cinéastes qui n'ont pas perdu ce feu sacré qui habite toujours le cinéma québécois. A suivre, donc.

Le soleil a pas d'chance

Un film québécois de Robert Favreau, assisté de France Capistran. **Idée originale et recherches:** France Capistran. **Images:** Pierre Letarte et Daniel Fournier, assistés de Séraphin Bouchard. **Son:** Raymond Marcoux. **Montage:** Robert Favreau, assisté de Christian Marcotte. **Etalonnage:** André Roy. **Photographie:** Michel Descombes. **Animation:** Clorinda Warny.

Participation spéciale: Claudette David et sa famille, Linda Richard, Hélène Lapointe et sa famille.

Producteur: Jean-Marc Garand. **Production:** Office national du film du Canada. **Caractéristiques:** couleurs, 16mm. **Durée:** 2 heures et 40 minutes.

Filmographie de Robert Favreau

Né à Montréal, le 9 juillet 1948.

1972:

C'est pas l'argent qui manque, 55 minutes, 16mm noir et blanc, scénario et réalisation. Pour la SSJB.

l'étranger Gaston, 27 minutes, 16mm couleur, scénario et réalisation.

1973:

Capables d'être un peu fou, 27 minutes, 16mm couleur, scénario et réalisation.

La faim des Caves, 37 minutes, 16mm noir et blanc, scénario, réalisation et montage.

L'ONF interrompt le tournage de **Rapport de force**, documentaire sur le syndicalisme réalisé par Favreau.

1974:

Vous savez ça M. le Ministre? vidéo noir et blanc, scénario, caméra, réalisation et montage. Ce document relate l'occupation du ministère du Travail par des travailleurs en grève.

1975:

L'amour blessé, de Jean-Pierre Lefebvre, 35mm couleur, 85 minutes, collaboration au scénario et assistant-réalisateur.

Le soleil a pas d'chance, 161 minutes, 16mm couleur, réalisation et montage.

Comment l'illusion se construit, lentement

Ce concours existe déjà depuis 20 ans. Il a atteint un tel point de raffinement dans son organisation qu'il en est rendu à déborder par l'autre bord, dans la clarté de ses objectifs et de ses valeurs.

Ce concours est la base même du carnaval. Au début, c'était sa seule activité importante. Activité dont il est clairement avoué par les organisateurs et fondateurs qu'il s'agissait et qu'il s'agit encore de financer un événement qui attirerait le plus de touristes possible. Tout cela pour faire mousser les affaires en temps creux.

Alors, regardons ça de plus près. Que le lecteur ravive en lui l'espoir que nous avons tous de "gagner quelque chose dans la vie". Imaginez (même si c'est difficile) que vous êtes une jolie jeune fille de 18 ans et que vous serez "la duchesse" d'un des châteaux forts de Québec. Vous vous appelez Anne Despatie de la rue Josaphat du duché de Montcalm.

Inscription

Il vous faut être célibataire, née entre le 1er octobre '50 et '56, mesurée sans

soulier de 5'2" à 5'7", vous faire faire une photo et envoyer tout cela sous le sceau de la confiance à l'organisation du Carnaval. Et, dépêchez-vous, il faut que tout soit bien rendu avant la fin septembre (il vous reste à peine 11 jours).

Convocation

Vous êtes convoquée le jour même de votre audition qui aura lieu le 8 octobre, à 7h00 p.m., au salon Ste-Catherine du Château Frontenac. Le numéro 49 sera votre seule identification.

Là, c'est la course! Vous vous croyez déjà parmi les finalistes. Il faut acheter une robe pour la circonstance. Appelez votre meilleure amie pour vous conseiller. Obtenir un rendez-vous chez la coiffeuse (voire faire reteindre vos cheveux). Obtenir un congé de la caisse pop pour laquelle vous travaillez. Acheter les produits de beauté qui vous manquent. Vous faire un manucure. Trouver le soutien-gorge qui vous fait ça le plus remontant et le plus plongeant à la fois. Et voilà c'est parti.

1er jury du 2 au 10 octobre

Le soir du 8 octobre, après la coiffeuse tout l'après-midi, vous vous lavez, maquillez, mangez peu ou mal ou pas du tout, passez délicatement la robe neuve pour ne pas la déchirer et ne pas vous décoiffer, une deuxième retouche générale, un foulard pour ne pas être décoiffée et vous sautez dans un taxi trop lent.

Vous ouvrez la porte de la salle. Cent yeux se retournent vers vous; ce sont les 50 autres candidates de votre duché. Il y a des visages connus dont la caissière de la banque d'en face. Un comité d'accueil s'occupe vainement de vous tranquilliser. C'est long, très long. Il est 7h30, 8h00, 9h00, 10h00, enfin le numéro 45 est appelé. Il ne reste que 4 filles avant vous, encore une demi-heure d'attente. "Y en a qui passent pas mal vite et sortent déçues. Y sont ben plus belles que moi. J'ai le goût de m'en aller!... Ca fait 3 heures que j'attends, je vais toujours bien savoir ce qui se passe derrière ces portes."

"Numéro 49"! "J'ai plus de jambes". Vous rentrez toute tendue, il y a une di-

zaine de juges assis dans la salle, tous des gens "bien" (deux annonceurs de radio, un psychologue, un notaire, un avocat, un courtier d'assurances puis deux femmes: une conseillère de mode à la télévision et une relationniste).

Un Français du genre grand charmeur vous invite à vous asseoir, on vous pose deux ou trois questions sur votre vie privée (hobby, sports, études, objectifs dans la vie) et quelques "colles" pour mettre à l'épreuve vos connaissances générales. Pendant ce temps, on vous scrute, on vous déshabille des pieds à la tête, on regarde vos mains, votre bouche, vos yeux. Ils notent des chiffres sur une fiche, puis c'est déjà fini. On vous rappellera dans quelques jours.

Vous sortez déçue. *"Je n'ai même pas eu le temps d'élaborer sur quoi que ce soit, encore moins de poser des questions. J'ai trop fumé, j'étais trop nerveuse, je n'ai pas croisé mes jambes à mon avantage, puis il fallait que j'accroche la chaise en sortant, maudit que c'est platte!"*

9 octobre

Vous en avez pris votre parti. Vous n'attendez plus rien (du moins, c'est ce que vous vous faites accroire).

10 octobre

Un téléphone vous apprend que votre candidature est retenue et que vous devez rencontrer le 2e jury, le lendemain, à 7h00 p.m. C'est la panique. Il faut vous trouver une bonne raison pour vous absenter de votre travail un soir de foule à la caisse. Vous n'avez encore rien dit à votre gérant, au cas où vous n'auriez pas été sélectionnée, mais là il vous faudra bien lui annoncer. *"Maintenant, tout le monde va le savoir, les filles vont être jalouses, envieuses, je vais me faire taquiner."* Vous avez peur, mais vous êtes très fière.

Il vous faut une autre robe. Il vous faut aussi vous absenter toute la journée pour vous préparer. Puis, il faut l'annoncer à la famille, aux amis... *"comment mon ami va-t-il prendre ça?... Il faudra bien qu'il l'accepte."*

11 octobre - 2e jury

Jeudi soir 7h00 - Vous êtes toujours le numéro 49, mais cette fois-ci, il n'y a plus que 2 autres finalistes contre vous, dans "votre duché". On vous appelle encore une par une, mais cette fois l'entrevue est plus longue, au moins une demi-heure.

Lorsque vous entrez dans la salle, il y a 11 juges assis en demi-cercle, tous des visages nouveaux, sauf M. Fernand Gill, le Français aux mots charmeurs qui vous accueille à nouveau. (Le jury cette fois est composé de 7 directeurs exécutifs du Carnaval et de 3 têtes d'affiche).

Ils ont une fiche en main. Ils savent ce que vous faites (hobby, travail...) et déjà un peu ce que vous pensez et ce que vous savez. Ils vous appellent toujours par votre numéro et vous posent des questions de plus en plus implicantes: ce que vous faites lorsque vous avez des avances, ce que vous pensez du mariage et de la libération de la femme... On veut savoir ce que vous avez derrière la tête.

Enfin, on vous dit ce qui vous attend. Vous pouvez devenir l'ambassadrice du Carnaval avec toutes les discrétions et tâches qui en incombent; que tout dépend de votre comportement et de votre personnalité.

Que le tout se décidera lors d'une grande soirée publique, dans la plus grande salle de Québec, en présence des jurys et de 3,000 personnes. Lors de cette soirée, vous devrez "dialoguer" avec 21 têtes d'affiche sur toutes sortes de sujets. Il vous reste à peine 21 jours de préparation, la soirée ayant lieu le 2 novembre.

16 octobre

Jusque-là, aucune activité très importante, sauf le 16 octobre où aura lieu le cocktail de présentation aux journalistes de toutes les finalistes.

2 novembre

Vous avez tout lu, tout entendu, tout vu ce que vous pouviez. Et vous êtes très nerveuse. On vous a toutes habillées pareilles, seuls votre corps et ce que vous direz vous distingueront. C'est la première fois que vous mettez les pieds dans les loges et les coulisses d'une grande scène. Vous avez répété tout l'après-midi les positions à prendre sur la grande scène et le déroulement de la soirée. Mais lorsque vous y entrez, c'est comme à une première, vous avez un trac fou. Le public, les lumières, le bruit, les applaudissements... c'est très énervant. Le maître de cérémonie vous présente rapidement, vous vous avancez pour élaborer un peu sur vous-même. Vous écoutez les autres en espérant qu'elles ne feront guère mieux que vous.

Puis, c'est l'affrontement avec les 21 têtes d'affiche (de Mag Dog Vachon à Robert Burns) qui ne se gênent pas pour les questions embêtantes. Lorsque toutes les concurrentes y sont passées, c'est le temps d'attendre à l'arrière-scène. Un artiste s'occupe de faire patienter le public pendant que les 11 juges délibèrent (15 à 20 min.)

Enfin, vous revenez sur scène, alignées l'une à côté de l'autre, très anxieuses. Les caméras se promènent de l'une à l'autre cherchant le moindre geste nerveux ou impatient, la moindre perte de contrôle. Le président du jury ap-

porte les enveloppes au président du Carnaval. Ils parlent un peu et font durer le plus possible le suspense. Il commence par Frontenac: c'est Lise Labelle! La chanceuse! Vous criez pour elle, pour vous! Vous l'embrassez. Si ça peut être vous. Enfin, Montcalm. "Mlle Anne Dépatie". C'est vous. "C'est moi: Moi!" Vous criez votre joie, vous vous effondrez en larmes, vous vous avancez sans trop vous en rendre compte, vos larmes et les photographes vous aveuglent, la salle crie, applaudit encore, il ne faut pas défaire votre maquillage, il y a plein de monde autour de vous, tout tourne, il faut vous ressaisir tout de suite.

Et puis aussitôt, l'élection des 7 duchesses terminée, le questionnaire continue avec toutes les filles même les perdantes, sur ce que vous vivez, ce que ça représente, sur vos intentions pour l'avenir...

A la fin, vous êtes vidée, épuisée, vous avez le goût de pleurer comme un enfant. Il faut vous ramasser parce qu'il y a une séance de photos et d'interviews. Puis, tout de suite après, il y a le cocktail avec les autres concurrentes, les organisateurs, les jurys, les têtes d'affiche, les parents et amis. Ah, enfin, vous allez pouvoir partager avec votre ami, dire à quelqu'un ce que vous venez de vivre... mais comment pourra-t-il comprendre?

Et voilà, le tourbillon est parti. Il vous faut bien vous tenir, faire semblant de boire un verre toujours plein, parler aux gens, répondre à tous avec le sourire jusqu'à épuisement complet...

3 novembre

Vous signez le contrat qui vous engage à ne plus sortir, ne plus parler, ne rien faire sans la permission des officiels du Carnaval. Vous vous engagez à suivre les cours que vous offre l'organisation, à suivre toutes leurs directions et à être toujours disponible à tous leurs besoins.

4 novembre au 15 décembre

Pendant plus d'un mois, vous retournez à l'école; mais cette fois à celle de la "femme modèle". Vous recevrez des cours de maintien, d'esthétique, de coiffure, de démarche, de manucure...

Mais, il faut que vous soyez bonne perdante, souriez, embrassez-la. Vous avez mal au coeur, mais personne ne doit s'en apercevoir.

Carnaval

Deux semaines de parades où la reine est toujours la première. "J'espère que ça ne lui montera pas à la tête." Vous, on vous oublie déjà un peu. Mais, ce n'est pas grave, bientôt vous prendrez l'avion pour le sud avec votre bikini et votre brosse à dents.

LE MEILLEUR AU CANADA!

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

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

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

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

Parmi nos récentes productions et réalisations originales:

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

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



BELLEVUE *Pathé*

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

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

*UNE DIVISION DE ASTRAL BELLEVUE PATHE LTD /LTEE

"simple histoire d'amours" de f. dansereau

LES RÊVES-CLICHÉS DU CINÉMA AMÉRICAIN

par yves lever

En 1966, Roger Boussinot voyait le salut du cinéma, alors déclinant à presque tous les points de vue, dans l'avènement de la magnétoscopie. C'était même, selon lui, la première découverte audio-visuelle d'importance depuis l'invention du cinéma, les autres nouveautés techniques (le parlant, la couleur, formats, grands écrans, etc.) n'ayant rien changé aux processus et conditions de production. Événement capital que le perfectionnement de la caméra vidéo légère et du magnéto-copie portatifs, car n'importe qui pourrait maintenant réaliser et diffuser à peu de frais (et selon son goût) tout ce qu'il voudrait communiquer. Enfin, une véritable démocratisation de la création des images animées!

Dix ans après, on sait que ce beau rêve reste encore loin de sa réalisation. D'abord, le cinéma hollywoodien a opéré une autre de ses pirouettes revitalisantes (financièrement) et a recommencé à reconquérir le public. Ensuite, malgré le nombre d'appareils vidéo mis à la disposition du public, la "conversion" au nouveau médium reste encore à faire. Même une expérience aussi prometteuse que notre Vidéographe ne se révèle qu'un demi-succès. N'empêche qu'il faut continuer à rêver en ce sens, car l'instrument commence seulement à faire ses preuves, lesquelles n'atteignent d'ailleurs que rarement la notoriété publique là où se produisent les réa-

lisations les plus intéressantes et les plus pertinentes (documents vidéos sur tel événement de quartier ou telle grève, utilisation de ces documents pour l'animation syndicale et politique, emploi des appareils en organisation communautaire ou en thérapie, etc.).

C'est pourquoi on n'a pu qu'assister avec sympathie à la projection télévisée de **Simple histoire d'amours**, ce film réalisé sur vidéo par Fernand Dansereau et un groupe de citoyens de Bathurst en Acadie.

Aux mains du monde ordinaire

Avec Léonard Forest (**La noce est pas finie**), Dansereau fut l'un des premiers ici à vouloir mettre les ressources professionnelles du cinéma entre les mains du monde ordinaire, lui-même ne fournissant au projet que sa compétence technique et animant plutôt que dirigeant la création. Avec **St-Jérôme**, le tournage avait pu agir comme catalyseur dans certaines situations et le réalisateur avait impliqué les personnes filmées dans la création en leur donnant un mot à dire au moment du montage. En 1970, avec **Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...**, il signait la réalisation avec treize citoyens du sud-est de Montréal, lesquels avaient composé le scénario et interprété les divers personna-

ges. Dans cette expérience, malgré tous les clichés cinématographiques du produit fini, on pouvait sentir que les citoyens participants avaient davantage joué un psycho-drame sur leur propres conditions sociales qu'ils n'avaient "fait du cinéma" et inventé des histoires.

Simple histoire d'amours marque une nouvelle étape dans la transformation du processus de création puisque les gens de Bathurst se retrouvent à tous les titres du générique, sauf celui de réalisateur. Sous cet aspect de création collective, l'expérience se révèle intéressante. Non prévenus, bien peu de spectateurs auraient réalisé que le film est l'oeuvre d'amateurs et non de professionnels. Seule l'interprétation aurait semé des doutes, mais encore là, on est tellement habitué aujourd'hui à voir, à la télévision comme au cinéma, des "acteurs célèbres" (les Pilon, Ouimet, etc.) réciter maladroitement leurs textes ou rater platement leurs gestes... Les amateurs de **Simple histoire d'amours** s'en tirent d'ailleurs fort honorablement et ils semblent avoir tant de plaisir à jouer qu'on se sent très vite en sympathie avec eux. Quant au reste, scénarisation, découpage technique, photographie, bande sonore, montage, malgré quelques maladresses, bien des professionnels des téléthéâtres ou des téléromans pourraient y prendre quelques leçons (de simplicité, entre autres). Techniquement, cette réalisation d'artisans se révèle donc un succès.

Les composantes thématiques

On ne peut pas être aussi enthousiaste cependant quand on considère attentivement la "simple histoire d'amours" dans ses composantes thématiques.

Dans la première partie, ça va assez bien. Le jeune Pierre, fraîchement revenu de l'Ontario, fait vrai dans ses amours du vieux quai, de la vieille barge de pêche et de la maison construites par son père, de sa terre à remettre en culture. Les autres personnages, la jeune veuve, le veuf âgé, la jeune femme qui revient du Québec, le passionné de mécanique qui essaie d'inventer une machine pour communiquer avec les poissons, l'ex-religieuse pognée — font tout aussi vrai. Le jeune taciturne dont les dessins viennent régulièrement servir de distanciation et remplir le rôle du choeur de la tragédie grecque classique apparaît comme une trouvaille intéressante. Les amours simples qui relient toutes ces personnes font plaisir à voir. Dans cette partie encore, la caméra colle tout autant au paysage qu'aux personnages et elle atteint une grande efficacité descriptive tout en se faisant chaleureuse.

En seconde partie cependant, l'action prime tout et alors, finie l'originalité. Le registre change complètement: la fiction emprunte les clichés les plus éculés du cinéma hollywoodien, les éléments anecdotiques se bousculent, la photographie devient banale.

Dans son magnifique texte des *Dossiers nationaux* préparatoires aux **Rencontres internationales pour un nouveau cinéma** (Montréal, 1974), Dansereau écrivait:

"Le conte, la fable, l'imaginaire, l'onirique pour tout dire, sont le langage du peuple, bien plus que le discours. Il faut pouvoir *s'imaginer* pour se

connaître. Il faut pouvoir *s'imaginer autre* pour se libérer. Je crains le cinéma qui se veut politique. Il vire à la théorie, et trop souvent à l'ennui. La vraie politique sourd du ventre. Elle s'impose comme une évidence, dans la révélation autant du vécu que des rêves qui nous habitent.

Si, dans la première partie du film, les créateurs "s'imaginent" bien, c'est-à-dire se donnent des images justes et belles de leur situation (images justes quoique partielles: sont absents du film aussi bien les Mathilda et Michel Blanchard que les Sagouine, les Gapi, les membres du Parti Acadien et... les maire Jones), qu'arrive-t-il quand ils composent une fiction pour s'imaginer *autres*? Fait un peu surprenant, ils deviennent le héros romantique et solitaire en lutte avec le financier véreux, la starlette qui sépare bien son corps et ses amours, le pusher converti et repentant, le bon juge paternaliste, l'amoureux sacrifié mais serein, etc... C'est plutôt décevant!

Les contes populaires de l'audio-visuel

S'il est bien vrai que le conte et la fable sont davantage le langage du peuple que le discours, il faut bien se rendre compte qu'aujourd'hui, les contes dits populaires de l'audio-visuel empruntent surtout le modèle et la substance que le cinéma hollywoodien diffuse depuis cinquante ans. De la même façon que dans le langage quotidien, le "discours" reproduit fréquemment les mots et les intonations des "ténors" de la publicité télévisée. De la même façon que les jouets pour enfants (y compris les émissions télévisées spécialisées) "embarquent" ceux-ci dans les idéologies, le racisme, les préjugés de classe, la mentalité guerrière, etc., que les adultes mettent sous forme d'histoires pour se sécuriser ou se faire peur. Avec **Simple histoire d'amours**, les "cinéastes" ont malheureusement montré que "les rêves qui les habitent" ne sont rien d'autre que ceux des cinéastes colonisateurs. Et cela, c'est bien plus "ennuyant" (à tous points de vue) que le film qui se veut politique.

Quelle est alors la pertinence de mettre en images — une fois de plus — ces mêmes rêves-clichés? Quelle est l'utilité d'expérimenter un nouveau médium si, avec lui, on n'essaie pas d'innover aux points de vue contenu et articulation du récit? A un autre niveau, quelle est la signification de cette "animation professionnelle" qui n'aboutit qu'à la reproduction du statu quo? Autant de questions dont il faudra bien trouver des réponses un jour.

Dans sa courte interview précédant la projection, Dansereau faisait part de son projet, présenté à Radio-Canada, de répéter l'expérience de **Simple histoire d'amours** dans plusieurs régions du Québec. Il aiderait les gens à se raconter — et à raconter à d'autres — les histoires qu'ils aiment. En théorie, c'est un excellent projet pour régionaliser la prise de parole et décentraliser la production cinématographique. Mais si, dans la pratique, ça ne devait pas libérer davantage l'imaginaire des participants que l'expérience de Bathurst, alors aussi bien tout laisser tomber tout de suite. □

canada...

une semaine pas comme les autres

DANS TROIS VILLES RUSSES... DU CINÉMA CANADIEN

par claude jutra

Claude Jutra faisait partie de la délégation canadienne qui séjournait récemment à Moscou et à Leningrad à l'occasion d'une Semaine du Cinéma canadien en Russie. Il livre ici à Francine Laurendeau ses "impressions de Russie".

Je suis un peu un vétéran de ce genre de manifestations dans les pays de l'Est. Je suis allé au Festival de Moscou pour **Mon oncle Antoine**, j'ai fait la Semaine du Cinéma canadien en Pologne, la Semaine du Cinéma canadien en Roumanie, je suis allé trois fois en Tchécoslovaquie... Ce sont des pays que j'aime beaucoup. Or, voici qu'à la dernière minute, je reçois un coup de fil de Jacqueline Brodie, du Bureau des Festivals: "Jean-Claude Labrecque, qui devait faire partie de la délégation canadienne à Moscou et à Leningrad, a des empêchements, il nous faut absolument un francophone, peux-tu le remplacer?" J'étais libre, alors inutile de dire que je ne me suis pas fait prier! Nous sommes donc partis à six: Martin Defalco et sa femme, Bill Fruet et sa femme, Helen Webster qui dirigeait la délégation, et moi. A notre groupe devaient se joindre là-bas un ou deux membres de l'Ambassade canadienne, plus un interprète anglophone, plus un interprète francophone, plus l'organisatrice de la Semaine.

On peut dire que les Russes ont bien fait les choses. Nous avons demandé à voir des tas de trucs, à rencontrer des tas de gens. Notre programme fut donc, Dieu

merci, très chargé. Visites touristiques: palais, trésors, musées... Représentations artistiques: théâtre, ballet, cinéma... Nous avons rencontré des réalisateurs, des scénaristes, des producteurs, des chefs de studio, le directeur d'une école de cinéma, des critiques, enfin des gens à différents niveaux de la hiérarchie, très complexe, du cinéma russe.

Mais le mystère demeure

On dirait que le décorum russe est fait pour empêcher les gens de se parler vraiment. Car toujours, ces rencontres sont très officielles. Les Russes sont à la fois hospitaliers et très formalistes. Thé, vodka, friandises, discours, traduction des discours, échange de questions et de réponses où, en fin de compte, on ne se dit rien. On ne sait jamais très bien à qui on s'adresse (d'autant plus que nous connaissons mal les cinéastes russes contemporains, et pour cause!), on ne sait pas non plus le sens que prennent nos paroles. J'ai eu l'impression que c'est encore plus marqué en Russie que dans les autres pays de l'Est où j'ai séjourné. Bien que, partout, ça demeure le mystère. Et la seule personne

avec laquelle on ait des rapports un peu plus sincères, c'est toujours l'interprète, parce qu'on est ensemble du matin au soir. Je me rappelle un incident très typique. Quand j'étais en Pologne, j'habitais le grand hôtel de Varsovie, et juste en face, des Suédois étaient en train de construire un autre grand hôtel. Il y avait beaucoup d'animation et de bruit. La charpente était montée, on en était aux murs, au filage, aux tuyaux. Et, soudain, tout s'arrête pendant trois jours. J'ai essayé de savoir s'il y avait une grève et pourquoi, mais c'est seulement après coup que j'ai compris ce qui s'était passé. A ce point de la construction, les autorités polonaises étaient intervenues pour expliquer aux Suédois où placer les micros, parce que, selon le contrat, il devait y avoir des micros dans les chambres... Les chefs de chantiers et les ouvriers suédois ont refusé d'exécuter cette clause du contrat. S'en est suivi un débat légal que les Polonais ont gagné. Après une grève de trois jours, les Suédois se sont exécutés, mais dans un grand journal de Stockholm, ils ont publié les plans de l'hôtel avec l'emplacement des micros.

Cette histoire-là, je sais qu'elle est authentique. Et il y en a d'autres. Mais ce n'est pas uniquement une question de murs qui ont des oreilles. Ça va plus loin que ça. On n'ose jamais parler à cœur ouvert. On a l'impression qu'entre son interlocuteur et soi il y a une espèce de filtre, de miroir déformant, un renversement de la polarité.

On finit par regretter Eisenstein

Ils sont en même temps très curieux de ce qui se passe à l'extérieur, avides d'informations. Ils aimeraient voyager. Maintenant, j'ai l'habitude. Quand je vais dans un pays de l'Est, je traîne avec moi un tas de publications, de revues françaises, américaines, etc, même la **Petite Planète** sur le pays en question. J'étaie tout ce matériel, bien en vue, dans ma chambre d'hôtel et, sans avoir l'air d'insister, je dis à l'interprète: "S'il y a des trucs qui t'intéressent, ne te gêne pas..." Ca ne rate jamais: en quelques secondes, tout a disparu.

Ils sont coupés de tout. Un type qui suit des cours en anthropologie, en sociologie et en linguistique structu-

Photo Claude Jutra



Martin Defalco, Dorothy Defalco, Tania Starchouk, coordinatrice de la Semaine (Goskino), Ida Fruet, Bill Fruet, Helen Webster, Guy Choquette, conseiller culturel à l'ambassade canadienne de Moscou, Madame Choquette (accroupie), Igor, interprète, et Svetlana Batchko, hôtesse à Leningrad. A Pouchkine, près de Leningrad, devant le palais de Catherine la Grande.

Quelques titres et des chiffres sur cette "première" en Russie

par francine laurendeau

A Moscou, le 21 janvier dernier, démarrait une "Semaine de Cinéma canadien", manifestation qui devait se répéter à Leningrad, puis à Riga. Il s'agissait d'une première ouverture de cette importance en Russie. S'il est encore trop tôt pour en évaluer les retombées commerciales - si retombées il y a -, on sait que cet événement culturel devait connaître un énorme succès auprès du grand public soviétique. Comme aucun journal d'ici (ou d'ailleurs) n'était représenté, il nous a semblé utile de transmettre aux lecteurs de **Cinéma/Québec** les renseignements que nous avons pu rassembler avec la collaboration de sources officielles comme le Bureau des Festivals, à Ottawa, et les impressions du seul cinéaste québécois qui participait à cette tournée.

Au Cinéma Oudarnik (1.200 places), à Moscou, au Velikan (1.800 places), à Leningrad et au Palladium (940 places), à Riga, deux cent mille spectateurs russes se sont littéralement arrachés des billets pour voir: **Kamouraska**, de Claude Jutra, **Les vautours**, de Jean-Claude Labrecque, **Wedding in White**, de Bill Fruet, **Cold Journey**, de Martin Defalco, **Why Rock the Boat**, de John Howe, **The Mystery of the \$1 Million Hockey Puck**, de Jean Lafleur et Peter Swatek, et **The Hard Part Begins**, de Paul Lynch. C'est, à ce jour, l'effort canadien en URSS qui a rejoint la plus large audience, après le hockey. Et cela malgré un prix d'entrée trois fois plus élevé que le prix normal (le box office servait à défrayer la location des salles, le personnel, la publicité, la publication du matériel d'information, les frais de traduction et les coûts d'administration de la Semaine). Au cinéma, en Russie, la place coûte 50 kopecks (82 cents). Pour voir un film canadien, il en coûtait 1 rouble 50 kopecks (\$2.47). Ces projections s'adressaient vraiment au grand public. A Moscou, l'Ambassade canadienne n'a pu obtenir que douze places par jour et aux autres ambassades, qui sollicitaient des places, on conseillait de s'adresser à l'Ambassade canadienne...

Ces sept films faisaient partie des huit films retenus parmi les douze soumis par le Bureau des

rale se plaignait: "A la Bibliothèque Nationale de Moscou, nous n'avons pas Lévi-Strauss"... J'ai donc personnellement profité de ce séjour à Moscou et à Leningrad en voyant le plus de choses possibles, mais, à cause de mes expériences antérieures, je ne me faisais pas d'illusions sur les possibilités de nouer des contacts véritables.

Et puis, il faut les comprendre. Forcément, on les agace en leur demandant, comme nous l'avons fait, à voir du théâtre et du ballet, par exemple, fin XIXème siècle - début XXème. En littérature, en musique aussi. C'a été leur grande époque, on pourrait énumérer tellement de créateurs importants! En cinéma, c'est un peu la même histoire, quelques années plus tard. Les grands qui restent se font rares: Mikhaïl Romm, Don-sköi... Au fond, la production artistique russe depuis disons trente, trente-cinq ans, n'intéresse plus guère. L'art officiel contemporain distille l'ennui. Ils le savent. Mais ils sont quand même tannés de se faire constamment demander de ressortir les chefs-d'oeuvre du passé. Quand aux artistes dissidents, inutile de dire qu'on ne les rencontre pas!...

Un exemple caractéristique de ce contraste entre la production actuelle et la grande époque, c'est ce film d'étudiant que nous avons vu à l'Ecole de Cinéma. Un exercice de montage, fait avec des documents d'archives. Un film sur la guerre (ils sont encore obsédés par la guerre) où, politiquement, les Russes sont les bons et les autres les méchants. Mais oublions l'aspect politique pour le Cinéma. On voyait, dans ce film, des tas de plans vraiment horribles des dernières guerres européennes, du siège de Leningrad, de toutes sortes d'atrocités américaines, allemandes, japonaises, du moine bouddhiste qui s'incendie au Vietnam... Or, il y avait aussi, ici et là, des extraits de vieux films russes. J'ai reconnu des plans de Dovjenko et d'Eisenstein. Tirés de vieilles copies, en 16mm, à la dixième génération, comme les fantômes des plans originaux. Eh bien! dès qu'ils apparaissaient sur l'écran, c'était tellement plus puissant que tout le reste, comme force de suggestion cinématographique! Et ça donnait très envie de voir et de revoir tous les films russes de cette époque...

L'air de s'ennuyer

Nous avons visité des studios, arrivant, à l'improviste, au beau milieu d'un tournage. Eh bien! tout le monde avait l'air de s'ennuyer. La moyenne de tournage pour un film c'est *une année!* Ça ne coûte rien, les gens sont salariés, de toutes façons. Quand ils ont besoin de beaucoup de figurants, ils ont souvent recours à l'armée. La seule chose qui coûte cher, c'est la pellicule. Mais ils font tellement de répétitions que trois prises pour un plan, c'est énorme. Enfin, je n'avais jamais vu ça, les gens s'emmerdent au tournage. On est sur un plateau et il ne se passe rien! Ça donne une ambiance déprimante. J'ai connu une comédienne de cinéma qui s'était trouvée un autre métier parce qu'elle n'en pouvait plus d'attendre. Elle avait joué un petit rôle dans un film dont le tournage avait duré deux ans. Deux ans!... Alors quand nous leur disons que nous tournons un film en six semaines, ils ne nous croient pas.



Cet ennui qu'ils éprouvent au tournage, on le ressent malheureusement quand on voit leur production. Evidemment, nous avons demandé à voir les films récents. Rien de vraiment intéressant. Sauf, c'est vrai, un film qui venait d'une république asiatique. Beau, bien fait, étonnant. Une caravane de chameaux dans une tempête de neige, c'est fantastique! Mais je crois que pour nous, l'intérêt était suscité par l'exotisme.

S'ils voulaient voir du cinéma américain, ils ont été déçus!

C'est aussi probablement la recherche d'exotisme qui a attiré tant de spectateurs russes vers nos films. Il y avait je crois cinq séances de préviews par jour. La demande était si grande qu'on a dû porter ce nombre à six puis à sept séances par jour! A Riga, on a dû ajouter trois jours de projection. Pourquoi ce succès incontestable?

Je crois qu'avant tout ils sont très attirés par le cinéma américain dont ils voient très peu d'oeuvres. Le Canada étant le voisin des Etats-Unis, je pense qu'ils voulaient, avant tout, voir du cinéma américain et que, souvent, ils ont été déçus. C'est du moins ce qu'on nous a rapporté, nous n'avons pas assisté à ces projections, nous étions trop occupés ailleurs. Par exemple dans **Cold Journey** (que je n'ai pas vu) un jeune Indien accuse les Blancs d'avoir détruit sa culture. En guise de protestation, des spectateurs ont quitté la salle, outrés d'entendre critiquer l'ordre établi par (circonstance aggravante) un très jeune garçon. Par ailleurs, **The Hard Part Begins**, l'histoire de ce chanteur western errant d'une petite ville à l'autre, leur a beaucoup plu à cause des paysages et de la "country music". Un autre film que le grand public russe semble avoir apprécié, c'est **Why Rock the Boat?** où un jeune reporter devient, par amour, syndicaliste et révolutionnaire, avec références à Lénine, etc. Il paraît que l'humour passait très bien.

La censure est toujours très sévère en Russie. Vous savez que **La vraie nature de Bernadette** avait été retenu mais qu'on exigeait vraiment trop de coupures. Dans **Wedding in White**, la scène du viol a été coupée. Si la nudité féminine est à peu près admise, les hommes ne sont jamais nus dans les films russes. D'ailleurs, dans une scène de **Kamouraska** où on entrevoit la quéquette de Léotard montant dans sa baignoire, ce moment fugitif, ce quart de seconde a été coupé... On a trouvé le meurtre d'Antoine trop violent. Mais, dans l'ensemble, **Kamouraska** a bien marché parce que, politiquement, il ne posait pas de problème aux Russes et leur rappelait sans doute leur cinéma: un grand amour romantique sur fond de neige, ç'avait peut-être pour eux quelque chose de tolstoïen.

Je ne sais pas trop quelle eau j'ai apporté au moulin de l'information... Ces impressions un peu décourageantes sur la Russie actuelle sont devenues des lieux communs. Mais je pense qu'il est important d'aller soi-même s'en rendre compte sur place et de maintenir le contact, si ténu, si fragile soit-il.

(Propos recueillis par Francine Laurendeau)

Photo Claude Jutra



Bill Fruet et sa femme

Festivals. Le huitième des films retenus, **La vraie nature de Bernadette**, de Gilles Carle, ne faisait pas partie du programme pour une raison bien simple que nous explique plus loin Claude Jutra. Les films refusés par les Russes sont: **Les dernières fiançailles**, de Jean-Pierre Lefebvre, **Bar Salon**, d'André Forcier, **Les beaux dimanches**, de Richard Martin et **The Visitor**, de John Wright.

L'avenir nous dira si ce succès n'était qu'un succès de curiosité et s'il sera confirmé par une percée canadienne dans ce système cinématographique jusqu'à maintenant fermé, monolithique, bureaucratique et, il faut bien le dire, quasi-incompréhensible pour l'observateur occidental. Et même si cette première expérience ne devait que servir à renseigner mutuellement nos deux pays, ce serait déjà un estimable précédent. Au Bureau des Festivals, on se félicite d'avoir enfin obtenu - comme premier résultat concret - un organigramme qui dissipe un peu le mystère de cette structure administrative soviétique. Et on prépare un important matériel d'information pour l'Institut de Recherches en Théorie et Histoire du Cinéma (qui forme tous les critiques de cinéma en URSS) qui ne possédait rien sur notre cinéma.

On attend toujours, d'ailleurs, les critiques russes qui, si on en juge par les réactions rapportées par Claude Jutra, risquent fort de nous étonner...

québec...

"il n'y a pas d'oubli"

TOUTE LA MÉMOIRE DU CHILI

par alain ergas

Deux types de cinéma "politique" se trouvent actuellement en présence. En reprenant la terminologie de Barthélémy Amengual, nous distinguerons le cinéma "insurrectionnel" du cinéma "civique".

Le premier s'inscrit dans une marginalité qui refuse tout compromis commercial et idéologique avec le "système". Résolument "parallèle" - et parfois même perpendiculaire - à ce système, il utilise tactiquement les retombées du capitalisme pour faire passer malgré tout l'intégrité de sa remise en question, de son refus radical.

Le projet du cinéma "civique" serait d'apparence plus modeste: il s'agit avant tout de mobiliser les consciences à travers la forme la plus susceptible de transmettre le message à un public qu'il faut à la fois éclairer et engager - éclairer pour l'engager. Les films de Rodrigo Gonzalez, Marilu Mallet et Jorge Fajardo semblent vouloir répondre à cette double exigence.

Réalisés au Québec, peu de temps après leur arrivée, par trois cinéastes chiliens qui ont dû s'exiler après le putsch fasciste de Pinochet, ces films s'inscrivent d'abord comme la "mémoire" de ce que fut l'expérience collective à la fois originale et exaltante du gouvernement de Salvador Allende. *Il n'y a pas d'oubli* possible après avoir vécu la clarté révolutionnaire de l'Unité Populaire et son anéantissement dans la dictature absolue d'un pouvoir de mort: chacun des cinéastes reformulera à sa façon cette vérité grave, essentielle.

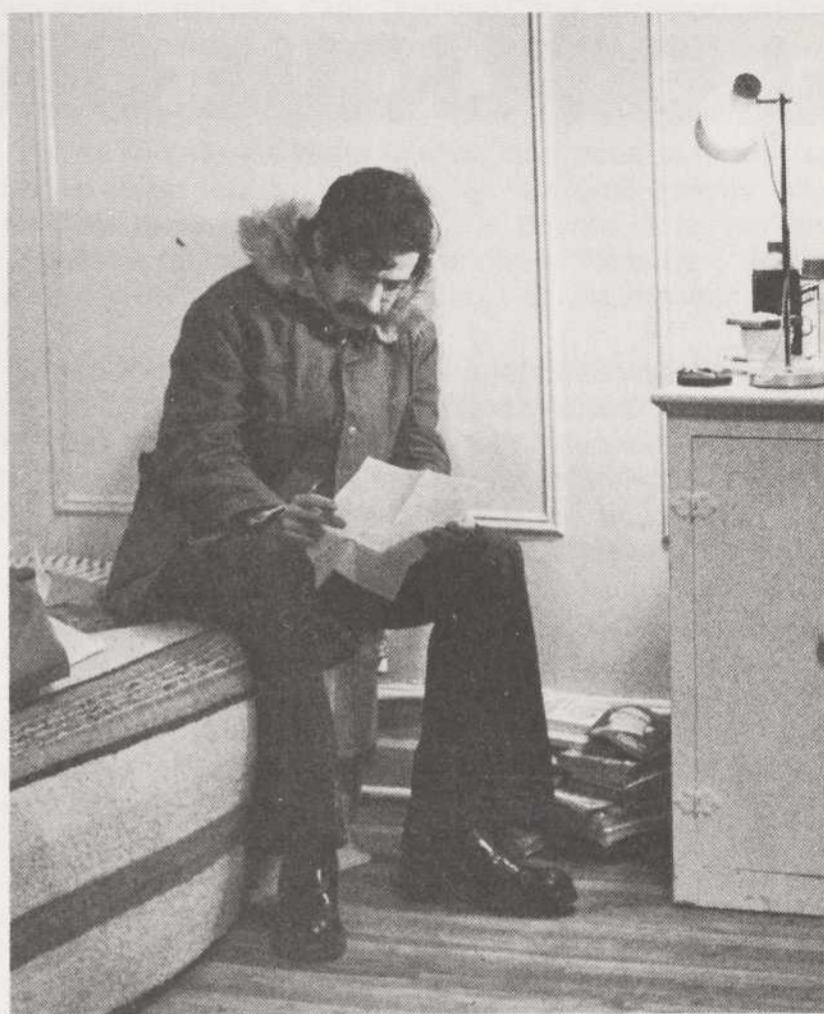
Rodrigo Gonzalez nous "explique certaines choses" sur l'histoire déchiquetée du Chili, sur les conditions d'avènement d'un socialisme libertaire qui a redonné au peuple la parole, l'écriture, une conscience unifiée autour d'un grand projet, finalement ruiné dans l'oppression militaire d'un général-traître. Nous assistons, solidaires, à travers le personnage d'un vieux professeur exilé et ses disciples, à la recreation ici au Québec, d'un nouvel espace socialiste. L'interroga-

tion militaire s'y poursuit à travers les récits, les dialogues, le poème de Neruda, les commentaires qui se croisent entre ces réfugiés politiques, les chansons éclatantes rapportées de "là-bas", à travers le long monologue épuisé du professeur agonisant. Cette interrogation nous concerne tous.

Dans le film de Marilu Mallet, cette interrogation se déplace vers l'extérieur, vers nous qui n'avons rien vécu de semblable. *Lentement* (c'est d'ailleurs le titre du film), précautionneusement, Lucia va essayer de trouver les mots pour communiquer avec ce Québec-refuge. La communication qui est d'abord lexicale, hésitante, retenue avec Tremblay, un Québécois qui l'écoute, l'interroge et semble vouloir l'aimer, devient ensuite plus assurée, s'affirmant en un dialogue possible. D'autre part, Lucia hésite sur la nécessité et la valeur d'un témoignage qu'on lui demande de faire pour la télévision. Comment en effet répercuter l'intolérable devant lequel les mots s'effritent, s'effondrent, trahissent enfin? Ce n'est qu'après avoir vu sur les ondes de Radio-Canada, Pinochet, dictateur vide, regard sans yeux sortant d'un masque, qu'elle se décide à parler, racontant avec une horreur paisible la violence absolue de la nouvelle dictature. Et nous contemplons impuissants, du fond de notre conscience malheureuse et révoltée, le visage tendu, marqué de Lucia.

C'est par un autre visage grave, aux traits tirés, celui de Pablo dont c'est le premier jour de travail, que s'ouvre le troisième court métrage: celui de Jorge Fajardo. Dans le silence assourdissant de l'usine, Pablo sera vite renvoyé à sa solitude essentielle dans un monde "en-fer" qu'il ne peut assumer et qui lui échappe, non parce qu'il est insaisissable, mais parce qu'au contraire, il y a peut-être trop à saisir. Limité par une langue qu'il ne comprend pas encore, cerné par des machines exigeantes et dangereuses, isolé dans sa fatigue, Pablo n'a pas la possibilité de communiquer réellement avec les ouvriers qui l'entourent. Mais J. Fajardo nous les montre non encore unis mais solidaires, autour de l'abstraction d'un travail dont le but doit leur rester étranger. Cette solidarité de fait, silencieuse et rigoureuse, Pablo la retrouve en regardant la photo d'une manifestation unitaire de travailleurs durant le gouvernement du Président Allende. Ces hommes et ces femmes liés dans une affirmation commune, irréductible et inébranlable, annoncent que l'Histoire leur appartient désormais. En écoutant la lettre d'Elena, la femme de Pablo, qui nous parle d'un Chili désemparé, traqué et muselé, nous comprenons que cette régression n'est que provisoire et que ce pouvoir aveugle sera détruit, définitivement cette fois-ci.

A la fin de *Il n'y a pas d'oubli*, trois voix résonnent en nous: celle de Neruda, incantatoire et indignée, celle de Pinochet, grinçante et dérisoire, enfin la voix sourde et brisée d'Elena. Rien ne s'achève dans ces trois films. Leur cheminement s'arrête au bord de la formulation qui incombe aux spectateurs. Tout reste à faire en dehors, dans le monde réel.



Manuel Aranguiz

Il n'y a pas d'oubli

1. *J'explique certaines choses*

Un film de Rodrigo Gonzalez. **Images:** Martin Duckworth. **Son:** Claude Hazanavicius. **Régie:** Michel Gauthier. **Montage:** Pascale Laverrière. **Musique originale:** Alberto Sendra. **Interprètes:** Enrique Sandoval, Manuel Aranguiz, Monica Escobar, Juan Jose Pereda, Paul Sendra, Guillermo Diaz, Jorge Fajardo, Alberto Sendra, Alain Ergas.

2. *Lentement*

Un film de Marilu Mallet. **Images:** Martin Duckworth. **Son:** Claude Hazanavicius. **Régie:** Michel Gauthier. **Montage:** Marilu Mallet. **Musique:** Denis Laroche. **Narration:** Anne-Marie Oliver. **Interprètes:** Lucia Barahona, Gaétan Tremblay, Jean Chabot, Jorge Fajardo, France Laberge.

3. *Jour de fer*

Un film de Jorge Fajardo. **Images:** Martin Duckworth. **Son:** Claude Hazanavicius. **Régie:** Michel Gauthier. **Montage:** Pascale Laverrière. **Interprètes:** Manuel Aranguiz, Miguel Fernandes, Marc Thibeau, Antonio Maiato, Michel Gauthier, Gil Tocco, Guy Rondot, Jean-Marc Leclerc, Manuel Fierro, René Daigle, Carlos Monreal et les ouvriers de Sidbec-Dosco, usine de Montréal.

Assistant à la caméra: Serge Lafortune. **Assistant au son:** Yves Gendron. **Script:** Marie Lahaye. **Electriciens:** Guy Rémillard, Jacques Paquet. **Assistants au montage:** Pierre Viau, Marcel Sabourin. **Traduction et sous-titres:** Anne-Marie Oliver. **Accessoires:** Claude Paré. **Maquillage:** Diane Simard-Robitaille. **Stagiaires:** Michel Lussier, Jocelyne Munger. **Mixage:** Richard Besse. **Administration:** Louise Carré, Monique Létourneau. **Production:** Paul Larose pour l'Office National du Film du Canada.

A) rodrigo gonzalez

"J'EXPLIQUE CERTAINES CHOSES"

Cinéma/Québec: *Beaucoup de Chiliens se sont reconnus dans J'explique certaines choses; d'autre part, les acteurs sont des émigrés politiques et pour la plupart des non-professionnels. Quel rôle joue donc la fiction dans le film et jusqu'à quel point s'inspire-t-elle d'une expérience signifiante que vous avez pu vivre ou observer?*

Rodrigo Gonzalez: La technique de tournage est fondée sur l'improvisation. Les acteurs jouent leur propre rôle. Le professeur est un professeur de la même façon que le vin vient du raisin (du moins, je le pense...). Le scénario est derrière et donne les grandes lignes de l'action. Je dessine le cadre et tout le reste est donné par les acteurs avec leurs voix, leurs corps, leur façon de vivre. Il s'agit d'exprimer le Chili en tant que Chiliens; avec toutes leurs mythologies et leurs contradictions; chaque Chilien est fait de sa propre texture et s'inscrit dans son milieu. J'ai conçu le scénario en fuyant le documentaire. Tout s'interpose petit à petit: à grands traits, en plans séquences, sans bouger la caméra. Sans autre effet que le pouls sensible d'un caméraman, Martin Duckworth. Face à nous, les voix réelles qui ne disent rien de plus que ce qui se dit en exil. Ainsi se manifeste notre parole chilienne et latino-américaine. Et petit à petit viennent se superposer le vin, les confessions, les voix des poètes, des chanteurs, des troubadours, gens de vérité dans un rôle déjà prévu. Finalement, nous avons fixé un texte que la caméra a enregistré, en dix plans et quarante minutes. Et puis arrivent lointaines, les images de la mort, de l'autre bout de la planète. Enregistrement d'une réalité qu'un exilé n'oublie pas et qui surgit des dialogues. Un souffle funèbre court entre les voix comme une colombe noire. Mais c'est la réalité, et il faut l'affronter. Nous sommes les "chilensis"; le film progresse à travers l'étude anthropologique du groupe. Que faire, sinon ce moment particulier que nous vivons. Il subsiste des résidus, des scories, mais la métaphore est sauvée.

Cinéma/Québec: *On sent dans le film une volonté de théâtralisation: plans séquences, intertitres, "fixité" des personnages, espace clos, etc. Pourquoi ce parti-pris?*

Rodrigo Gonzalez: Le film, ce n'est pas moi seul qui l'ai réalisé. C'est un groupe d'acteurs. Ils l'ont fait, ils l'ont vécu. Ils lui ont consacré leurs moments. Certains l'ont assumé, d'autres l'ont expulsé à posteriori. Mais presque tous, nous croyons au rituel de la représentation: avant tout parce que là-bas (et le Chili maintenant c'est "là-bas"...) on allait dans les quartiers ouvriers pour jouer. Nous allions de bonne foi dire aux ouvriers ce qu'il fallait faire ou ne pas faire... et là-dessus, j'ai rencontré le cinéma: c'est le plan-séquence qui en est resté. Au lieu du grand mensonge du champ/contre-champ, j'ai choisi le mensonge moindre. Celui du jeu "ouvert" face à la caméra qui enregistre. Je ne crois pas que ce soit la "vérité", mais je préfère voir les choses comme ça. J'aurais voulu qu'il y ait seulement des hommes dans le film et qu'il dure 12 heures (ou 12

hommes - les 12 apôtres - en une heure) mais je me suis accroché au scénario et c'est lui qui m'a dicté.

Je crois au Théâtre, au Rituel de la représentation, à l'Eucharistie, à la Dictature du prolétariat, à la Mort de la petite bourgeoisie intellectuelle qui emmerde le monde, à la Révolution culturelle et au Jugement Dernier.

Je frappe d'anathème tous les "bourreaucrates", les "professionnels", Caïns de toujours, amis-traîtres, tous les snobs et les trafiquants de consignes révolutionnaires, les ouvriéristes et le réalisme socialiste.

Cinéma/Québec: *Il y a un certain nombre de thèmes qui reviennent, se recourent, se superposent, constituant une sorte de mythologie chilienne faite de poèmes, de chansons, de mort, de vin, de discours...*

Rodrigo Gonzalez: La caméra enregistre. Le discours filmique se tient devant elle. Les mythologies sortent d'elles-mêmes. Arriver au Québec cela fut le grand saut d'un monde à l'autre. L'histoire avance, elle ne s'écoule pas.

Le Québec, c'est quelque chose que je commence à comprendre seulement maintenant, car je peux enfin savoir ce que disent les gens dans la rue. J'ai vu **Bar salon**, j'ai connu Claude Gauvreau. Ma réalité a commencé à affleurer à l'intérieur de ce ghetto verbal; et avec elle, ses mythologies. Nous, Chiliens, sommes un peu plus nous-mêmes lorsque nous sommes à l'extérieur. Et bien sûr le vin resurgit car il est le sang du Fils de l'homme et nous le buvons à grands traits. Il est l'aliénation du peuple mais nous le buvons, nous le mâchons, nous l'adorons. Il est à notre échelle, nous qui sommes petits car nous venons de la terre. Nous avons grandi entre volcans et révolutions. Nous savons seulement que nous avons supporté trois empires (celui des Incas, des Espagnols et des Américains) et que l'on veut nous ôter la conscience. On vole notre langue, on arrache nos tripes à chaque tonne de matière première qui nous est dérobée. En tant que Chiliens, nous sommes déjà morts plusieurs fois; les fosses communes nous sont familières, ainsi que les camps de concentration ("Rien n'est nouveau sous le soleil"...), mais nous poursuivons nos légendes et nos mythes. De nouveaux leaders apparaissent; le peuple les acclame, les chante. Il se souvient et rassemble ses vers, sa prose ou ses armes. Et le peuple, parce qu'il construira le royaume de Yahweh, est "héroïque et oécuménique, à la hauteur de ses héros nourris au lait de tigre" (Pablo de Rokha).

Cinéma/Québec: *J'explique certaines choses s'ouvre sur un très beau poème de Neruda, mort quelques jours après le coup d'Etat de Pinochet; d'autre part, les références au président Allende assassiné par les fascistes sont nombreuses; et c'est par l'enterrement du professeur miné par son exil, que se termine le film. Y aurait-il une signification politique de la mort? Et quelle marge accordez-vous à l'espoir?*

Rodrigo Gonzalez: Dans mon film on assiste en effet à une liturgie de la mort, à la fois métaphore et représentation: les "disciples" qui attendent l'événement de ce qui doit ressurgir et se projettent dans ce futur. De même l'action de grâce d'une classe qui vient de se briser, cette petite bourgeoisie qui jette un dernier regard en arrière avant de disparaître... Le professeur "chilensis", qui laisse un livre derrière lui et qui a peur de la mort car il n'y aura plus de soleil pour veiller sa dépouille (le soleil c'est d'ailleurs un peu le peuple), le mea culpa, l'"anagnorisis" - la reconnaissance lucide -, le dialogue devant l'Histoire. "Notre lutte a été héroïque". Psaume tragique et de victoire... "ceux qui sèment en pleurant, récoltent en chantant". Mais il n'y a pas d'ouvriers dans mon film, car les ouvriers ne s'exilent pas. Les ouvriers sont "là-bas", attendant leur propre émergence. Là-bas, au Chili après que leur "Salvador" soit mort entre les mains de pharisiens. Cette liturgie présentée face à la caméra, je l'ai rencontrée en parlant durant des nuits de cauchemar pendant lesquelles la vérité surgit de la bouche de ceux qui ont assumé l'épreuve du fer au début de notre ère, alors que le Christ fondait sa mythologie sur le pain et le vin partagés. Mythe que nous célébrons, respectons et vivifions avec ceux qui arrivent. Loin de ces ouvriers qui ne se sont pas exilés.

La présence de la mort se donne donc comme telle. La mort nous sort par la bouche. Violeta Parra, folkloriste, révolutionnaire intègre, a cessé de parler, un revolver à la main. Pablo de Rokha et beaucoup d'autres qui nous ont ouvert les yeux avec leur poésie, nous parlent maintenant de leur mort apocalyptique. Des milliers de travailleurs ont abouti à la fosse commune. Mon film, **J'explique certaines**

choses, porte le nom d'un poème de Nefali Reyes (mieux connu sous le nom de Pablo Neruda) qu'il a composé après avoir vu s'embraser l'Espagne. Neruda, fils de l'hiver, explique l'indicible, l'inexplicable. Moi, je n'explique rien, je ne peux pas expliquer qu'au Chili, les balles étrangères ont tué la voix de Salvador Allende que nous suivions tous jeunes et vieux, coude à coude, en rassemblements infinis remplis de symboles du peuple. Ce peuple le portait dans ses entrailles et l'avait accepté comme "Salvador": le sauveur, "Allende": qui vient de loin... Et maintenant il n'est plus.

Et nous avons palpé la mort et la mort nous a touchés de ses mains crasseuses. Et nous avons assumé la mort de nos héros populaires, fils de la "classe-mère", aimés du peuple, intégrés à l'histoire et aux chants ludiques, au cinéma et à la magie latino-américaine.

Dans le film, nous buvons à la santé du Président constitutionnel du Chili, Salvador Allende, "Chicho" pour le peuple. Mythes enfin matérialisés, héros profondément respectés qui ont emporté avec eux leurs voix de guitares, là où nous ne sommes pas encore arrivés.

Chili, animal blessé, peuple qui chante tristement et attend la mort d'une classe sanguinaire, mais croit toujours en l'espoir. Moi aussi j'y crois. S. Allende, P. Neruda, V. Parra, V. Jara, M. Henriquez, P. de Rokha et tous ces révolutionnaires conséquents qui sont maintenant symboles de lutte, prétextes à chants, mythes, légendes, proverbes, poèmes: tout ce dans quoi un peuple puise pour bâtir son immense terreau poétique, fertile comme la terre, sur laquelle il construira sans appel les lendemains de clarté, avec la voix de ceux qui nous ont quittés. □

B) marilu mallet

"LENTEMENT"

Cinéma/Québec: Au Chili, "la réalité a dépassé la fiction" (en horreur absolue); or, tu as choisi justement une fiction - plutôt que le documentaire - pour retrouver cette réalité. Est-ce un choix tactique ou une nécessité pratique?

Marilu Mallet: Ni l'un ni l'autre... je pense que la fiction se construit à partir de la réalité, mais ces éléments réels se combinent, se composent pour créer une nouvelle situation. La fiction n'est pas tellement éloignée de la réalité, elle se nourrit du quotidien. Dans mon film, fiction et réalité se mêlent intimement: les acteurs c'est d'ailleurs un peu eux-mêmes, mais certains changements, certaines mises en situation différent de celles qu'ils vivent dans leur vie réelle, enrichissent et donnent plus de force à la "réalité" du film.

Pour t'expliquer plus clairement, il faut que je te précise le cadre dans lequel j'ai travaillé. C'est à partir de 1971, après avoir parcouru une partie de l'Amérique latine, que je commence à travailler dans le cinéma. J'ai fait du documentaire, parce qu'une réalité importante se déroulait sous nos yeux; on vivait une situation spéciale: l'Unité Populaire... et il était nécessaire de montrer au public ce que l'on était: tout l'espoir, le désir d'enregistrer, de créer, de projeter cette nouvelle réalité, de faire ce que l'on n'avait pu faire avant. Tout cela s'est traduit dans un débor-

Marilu Mallet, pendant le tournage de *Lentement*.



dement de productions de documentaires. A la fin de la première année du gouvernement, il y avait 71 documentaires, chiffre jamais atteint auparavant au Chili. Les sujets étaient variés, mais portant toujours sur la réalité nationale, que l'on découvrait massivement. Par exemple, moi je me suis intéressée au problème des Indiens Mapuches qui sont nos premiers habitants, et furent victimes d'une discrimination honteuse: on avait usurpé leurs terres et ils étaient considérés comme des citoyens de deuxième catégorie dans notre pays, même s'ils furent parmi ceux qui ont le plus lutté contre l'envahisseur espagnol; c'est sur eux que j'ai fait mon premier film **Amuhuelai-mi** (Tu ne partiras pas), avec très peu de moyens; il durait dix minutes. Je raconte les conditions de vie de ces Indiens sur leur terre, et comment ils doivent partir travailler à la ville pour subsister. Même si les Mapuches sont des personnages réels, ils sont liés à notre histoire, et ils nous apparaissent comme des personnages légendaires, sortis de la fiction. C'est aussi le cas de Violeta Parra qui fut un personnage de la vie réelle mais qui s'est déjà transformée en légende. Elle fait désormais partie de notre mythologie nationale. D'origine paysanne, elle est notre première folkloriste nationale qui ait parcouru les champs du Chili, en recueillant la chanson populaire, en luttant politiquement; et elle fut le créateur le plus multiple qu'ait produit notre pays: couturière, tapissière, céramiste, poète, peintre, sculpteur, folkloriste, elle a été la première femme latino-américaine qui ait exposé au Louvre. Le film que j'ai réalisé sur elle (le dernier que j'ai fait au Chili) est entre les mains des militaires. C'est un documentaire de 40 minutes, dans lequel la combinaison des différents éléments de la réalité nous fait découvrir un personnage proche de la fiction.

J'ai fait d'autres documentaires sur le problème des analphabètes comme **A, E, I** et j'ai participé au film de Patricio Guzman, **La première année**, distribué au Québec. C'est après avoir fait des vidéos ici au Canada sur des gens qui avaient été torturés et emprisonnés et après avoir constaté combien les interviewés hésitaient à parler (ou s'ils parlaient, c'était d'une façon distante, comme s'ils ne voulaient pas se rappeler) que j'ai pensé réaliser **Lentement**. Je crois que dans mon film, la fiction et la réalité s'interpénètrent trop pour le définir et le limiter comme film de fiction.

Cinéma/Québec: *Lucia, le personnage féminin, semble déchirée entre une impossibilité de parler et une impossibi-*

lité de se taire. Quelle valeur accordes-tu au "témoignage" et comment assumes-tu ce dilemme en tant que cinéaste?

Marilu Mallet: Lucia est encore trop près de la réalité chilienne pour pouvoir témoigner. D'une part il lui manque cette "distance" par rapport à l'événement et d'autre part, elle doute de l'efficacité de son témoignage... mais finalement, elle se décide à parler malgré ses réserves: c'est finalement la démarche que j'ai choisie aussi. Je crois que le fait même de faire le film est déjà un témoignage. Ici, il y a un problème de communication. On témoigne, on communique de la même façon que Lucia, sans paroles, avec les mots qu'il y a dans le film, avec des gestes, avec des expressions, avec un langage réduit, avec du silence, avec les mouvements de caméra. Un cinéaste communique avec le meilleur des acteurs, avec tout ce dont il peut profiter. Je pense que le silence est une expression en soi et les paroles n'ajoutent pas grand chose, ne nous révèlent pas tout ce qu'on veut dire et savoir.

Cinéma/Québec: *Tremblay, le Québécois, amuse par sa curiosité naïve et détachée. Représente-t-il pour toi un type de Québécois que tu as pu connaître ou observer, ou bien a-t-il une autre fonction à l'intérieur de la fiction et pourrais-tu préciser son importance?*

Marilu Mallet: Je ne dirais pas que Tremblay est naïf... Ce que j'aime chez les Québécois en général, c'est leur côté direct; je n'utiliserais pas ici le mot "naïf". Pour moi, Tremblay dans le film, représente une première approche des Québécois, pas profonde mais quotidienne. Lui, essaye de s'expliquer ce qui arrive à Lucia, de donner dans un langage simple pas du tout recherché, une espèce de traduction pour les Québécois, des paroles de Lucia. Il essaye d'atteindre Lucia et sa fonction c'est justement d'approcher le Chili à travers le regard québécois... Je pense que les spectateurs de Montréal qui ont vu le film s'identifiaient beaucoup plus à lui que ce que j'avais imaginé, même dans des petits détails... et ça les amusait. Tremblay représente ce qu'a été pour les Chiliens, le Québec. Une personne chaleureuse, avec qui on est à l'aise et qui essaye de se rapprocher de nous par des choses simples, de tous les jours; prendre une bière, souper ensemble, parler de ce qui nous arrive à un niveau direct et spontané, émotif. Il est latin comme nous, et on a beaucoup de choses en com-



Une scène de **Lentement** avec Jean Chabot (à gauche) et Jorge Fajardo (à droite)

mun; culturellement, on est plus proches; c'est pour cela que l'intégration des Chiliens se fait surtout du côté français. De plus, je pensais que dans les conditions du Québec, un pays pas très politisé, on devait faire un film pour un large public, le Québécois courant et non pour des groupes intellectuels déjà initiés à la situation chilienne. C'est pour cela que je préfère travailler toujours le quotidien, plus émotif, plutôt que de faire une analyse politique.

Cinéma/Québec: *Contrairement aux deux autres films, tu as choisi comme personnage principal une femme, chilienne comme toi. Y aurait-il un statut spécifique de la femme en exil?*

Marilu Mallet: Je ne crois pas à un statut de la femme et de l'homme séparé dans la société. Cependant je peux dire que durant le gouvernement de l'Unité Populaire la femme a eu une importance jamais vue. La condition de la femme est un reflet de la société dans laquelle elle se trouve; et elle s'assimile comme tous les travailleurs au nouveau régime, participant d'une manière active à toutes les situations.

Avec l'Unité Populaire s'ouvre une série de nouvelles possibilités, surtout pour la femme ouvrière, une des plus

discriminées. Il faut remarquer que pendant cette période, la femme représentait plus ou moins les 40% de la force de travail. Elle a participé activement à la création de jardins d'enfants et de garderies sur les lieux de travail. Elle est dans les syndicats, dans les organisations de quartier appelées "Centros de madres", dans la distribution des aliments, aux "J.A.P." (organisations pour régler les prix et le contrôle des aliments). On voit des femmes ministres et occupant d'autres postes exécutifs d'importance; on projetait "un ministère de la famille", consacré exclusivement à la femme et ses problèmes; il y a eu une nouvelle législation pour la femme enceinte... etc.

Je crois que le drame de l'exil chilien dans tous les pays en général, pour les femmes et les hommes, c'est la difficulté de participer avec euphorie dans un pays qui ne leur appartient pas, à une situation historique et politique qu'ils ignorent, dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas; et surtout, s'ils peuvent s'adapter à la vie quotidienne, il leur manquera l'espoir de sentir qu'ils participent à la création d'une nouvelle société, comme on l'espérait au Chili. Ce dernier aspect différencie radicalement l'exilé de l'immigrant. □

C) jorge fajardo

"JOURS DE FER"

Cinéma/Québec: *Votre premier contact avec le cinéma s'est fait durant l'Unité Populaire de Salvador Allende. Pouvez-vous raconter cette expérience?*

Jorge Fajardo: L'Unité Populaire est la culmination d'un vaste mouvement des masses qui commence à la fin du XIX^{ème} siècle. Directement lié à cette poussée, il y a eu dans tous les domaines de la culture un mouvement équivalent. En novembre 70, cela éclate. L'ouverture est totale. Autour de noyaux comme la EAC, les canaux de TV, Chile Films (équivalent chilien de l'ONF), Cinéma Expérimental de l'Université du Chili, le Ciné-club de Vina del Mar, etc., de jeunes cinéastes se forment. J'étais parmi eux.

Cinéma/Québec: *Votre film est celui qui se rapproche le plus du documentaire; vous avez en effet fondé votre fiction sur un certain nombre d'éléments de la réalité (une usine de Montréal et ses ouvriers, la photo d'une manifestation populaire au Chili, la lettre de la femme de Pablo). Comment en êtes-vous arrivé à ce compromis réalité-fiction?*

Jorge Fajardo: Il faut d'abord dire que je n'ai pas utilisé les éléments de la réalité comme telle, mais comme fiction. C'est-à-dire, je voulais construire une fiction et j'ai tout créé en conséquence. Ensuite, je suis sorti chercher dans la réalité le "matériel filmable" qui allait servir à construire mon histoire. Maintenant il est plus que probable que la réalité soit intervenue dialectiquement dans les images que j'avais en tête.

Il est aussi certain que la fiction que j'ai créée s'est servie davantage des "images de la réalité" qui m'avaient

impressionné. Mais ces images ont subi un processus de transformation à travers l'histoire que j'avais conçue. A ce moment-là, il y a des éléments réels qui s'inscrivent dans l'histoire qu'on est en train de définir. Ce matériel d'images est très fragile par rapport à la réalité que l'on vit. Cela est possible lorsque l'on travaille avec des images et que la réalité se présente sous forme d'images. Par exemple, j'avais une usine imaginaire dans ma tête. Quand j'ai commencé à la chercher (évidemment, elle n'existait pas), j'en ai trouvé une qui lui ressemblait beaucoup, et mon "usine imaginaire" a subi l'impact de l'image de l'usine réelle. Le résultat de cette interaction, c'est l'image que l'on voit sur l'écran. Cela au moins théoriquement, parce qu'il y a après, toute une dialectique qui se produit avec les options différentes de montage. Là, l'interaction n'est plus entre les "images de la réalité" et les images imprimées sur la pellicule, mais seulement entre ces dernières.

Cinéma/Québec: *Jours de fer se présente essentiellement comme une réflexion sur l'usine et les travailleurs plutôt qu'une étude spécifique de l'émigré Chilien. Pourtant les références au Chili (celui de l'Unité Populaire et celui du fascisme) prennent une signification particulière à l'intérieur de la structure dramatique du film. Pourriez-vous préciser comment s'articule l'expérience personnelle de Pablo au Chili avec l'expérience collective de la classe ouvrière au Québec?*

Jorge Fajardo: A travers le film, on voit une exploitation à deux niveaux; l'une c'est la machine qui oblige l'ouvrier à se soumettre complètement à ses lois objectives et neu-

tres; l'autre c'est un type de vie standard qui est déjà dessiné. C'est l'ouvrier portugais qui dans l'auto donne une brève définition de ce type de vie. Les deux niveaux entraînent la cessation de la pensée et l'abandon définitif de toute originalité pour vivre. Pablo en tant qu'intellectuel n'a pas vécu concrètement cette exploitation. Il la connaîtra mieux maintenant ici, au Québec, en redécouvrant à un niveau élémentaire, physique, l'exploitation capitaliste dans un autre pays. Mais en participant de plus près à cette réalité, Pablo comprendra mieux ce qui se passait au Chili. Il percevra d'une façon plus aiguë le sens de la lutte qu'il menait là-bas. Il est clair qu'à une exploitation qui se reproduit partout, c'est-à-dire l'action impérialiste du capitalisme, il faudrait une réponse solidaire internationale de la classe ouvrière. Mais Pablo ne peut encore dépasser ici, l'étape du constat: il lui faudrait une connaissance beaucoup plus profonde de la langue et de la réalité québécoise, pour avoir un discours utile par rapport au Québec.

Cinéma/Québec: *Pablo, l'unique personnage chilien de votre film, nous a déjà été présenté dans celui de Rodrigo Gonzalez: alors que dans le premier film, il parle, s'explique, interroge, on remarque ici son silence et, en général, l'absence de dialogue entre les personnages. Pourtant votre film n'est pas "silencieux" et l'on est frappé par la présence physique, assourdissante de la matière (du "fer").*

Jorge Fajardo: Pablo ne peut pas avoir une parole utile. Les seules paroles possibles en ce moment sont celles "de fer", celles du Portugais qui fait un portrait de cette vie standard et, finalement, celles qui viennent du Chili. Les paroles possibles avec les ouvriers sont minimales pour des raisons presque techniques: il ne parle pas encore leur langue, il est "nouveau", ils sont tous très fatigués, c'est sa première journée de travail. Avec ses compatriotes, à travers la compréhension acquise par l'expérience vécue au Chili, ils pourraient parler de l'exploitation qu'ils subissent, mais... pourquoi parler d'une chose que l'on vit? Elle est déjà assez présente, elle est beaucoup plus forte que toute parole possible sur cette exploitation. Parler sur le Chili est possible, mais la parole utile est très précise et mince. Alors il reste seulement le silence ascétique jusqu'à ce que l'on soit capable de communiquer.

La "présence physique, assourdissante de la matière" constitue une partie du monde nécessaire que Pablo doit vivre maintenant. Il ne peut éviter cette présence. Il se voit contraint alors à s'ajuster, comme une vis, à la machine et aux barres. Sa seule dimension, son seul degré de liberté, sa seule coordonnée sont déterminés par la machine; celle-ci est son seul rapport quand il travaille. Il doit être essentiellement centré sur la machine sinon elle le menace dangereusement. Maintenant, aucune pensée n'est permise. On est ici face à un système qui a inventé une matière non pensante, capable de soumettre une matière pensante. C'est la régression. Pas de révolution, même pas une évolution, la régression, la désagrégation, la mort systématique. Pour les ouvriers qui la vivent il y a aussi une vie standard hors de l'usine qui est l'équivalent du "fer" en ce sens qu'elle est rigide, préétablie, aussi neutre que les barres métalliques. □

Ces entrevues ont été réalisées et traduites de l'espagnol par Alain Ergas

manuel aranguiz

COMÉDIEN AU QUÉBEC

Cinéma/Québec: *Dans votre interprétation on vous sent profondément "engagé" à l'intérieur du personnage de Pablo, comme si, à travers lui, vous trouviez là votre dernière chance de vous exprimer, de communiquer aux spectateurs un message à la fois grave et urgent.*

Manuel Aranguiz: En fait, je ne peux envisager le travail de l'acteur différemment. Le métier que j'ai choisi et dans lequel j'ai la chance de travailler, exige de moi une extrême cohérence. Je ne peux pas faire de différence entre une façon de vivre et une façon de jouer. C'est pour cela que je ne pourrais jamais faire de la publicité — d'autres acteurs se voient condamnés à cela — pour moi, c'est impossible de vendre ce que j'aime. Peut-être la question est-elle de savoir comment j'envisage mon métier d'acteur: en fait, il ne s'agissait pas pour moi de transmettre un message "sans en avoir l'air", à l'aide de mon personnage. Je sens plutôt que c'est mon personnage qui me traverse. Je suis le messager de mon personnage, d'où la notion de responsabilité qu'exige mon travail.

Cinéma/Québec: *Quels problèmes particuliers se posent à l'acteur lorsqu'il interprète un rôle dont il se sent proche de par son expérience personnelle?*

Manuel Aranguiz: Si l'on considère ce qui précède comme une approche de ma façon de travailler, je dois dire que j'ai encore beaucoup de chemin à faire pour arriver à ce que je considère être un véritable acteur. Il n'y a donc pas de personnages plus ou moins "proches". En fait, ils le sont tous; et si on donne parfois l'impression d'être "loin", il faut le mettre sur le compte d'un travail malchanceux. D'après ce que je viens de dire, tu peux comprendre l'importance que j'accorde à la relation avec le metteur en scène: mutuelle compréhension, respect du travail de l'autre, sont des éléments sans lesquels il m'est très difficile de travailler. Dans les films que nous venons de terminer, nous ressentions un grand poids, de là les faillites et les vertus. Nous y parlions d'une douleur qui nous était très intime, d'un passé partagé avec beaucoup d'autres, qui sont aujourd'hui bien loin ou morts. Et surtout, il y a ceux qui continuent à lutter, ceux qui s'efforcent de faire ressurgir la vie. Face à tout cela, je devais jouer avec la conscience de cette très grande responsabilité. Nous y sommes parvenus quelquefois.

“JEAN CARIGNAN, VIOLONEUX” DE BERNARD GOSSELIN



Une scène tirée de *Jean Carignan violoneux*

ET LA MUSIQUE TRADITIONNELLE AU QUÉBEC

A) PORTAGER LA TRADITION DES VIOLONEUX ET DU CINÉMA DIRECT

par yves lever

"En hommage à tous ceux qui ont porté la tradition", inscrit Bernard Gosselin sur l'écran à la fin de son film. Cet hommage, il faut l'étendre à Gosselin lui-même, l'un de nos derniers irréductibles du cinéma direct dans toute sa pureté. Car dans le rapailage des portraits et des éléments authentiques de l'"album" québécois, **Jean Carignan, violoneux** arrive étonnamment à point pour relancer la communication à propos de notre héritage culturel.

Jean Carignan, violoneux, comme ce titre l'indique, c'est avant tout le portrait d'un homme, d'un grand artiste. Mais c'est beaucoup plus que cela. Parce que le réalisateur n'a retenu de cet homme que des moments où il se révèle réellement à la hauteur de lui-même (comme Perrault, Brault, Fortier, Beauchemin, Carrière et Gosselin, justement, ont su si bien le faire avec les habitants de l'Île-aux-Coudres), il en fait le symbole vivant et dynamique d'une grande aventure musicale qui continue à vivre au cœur même de tout un pan populaire de la collectivité.

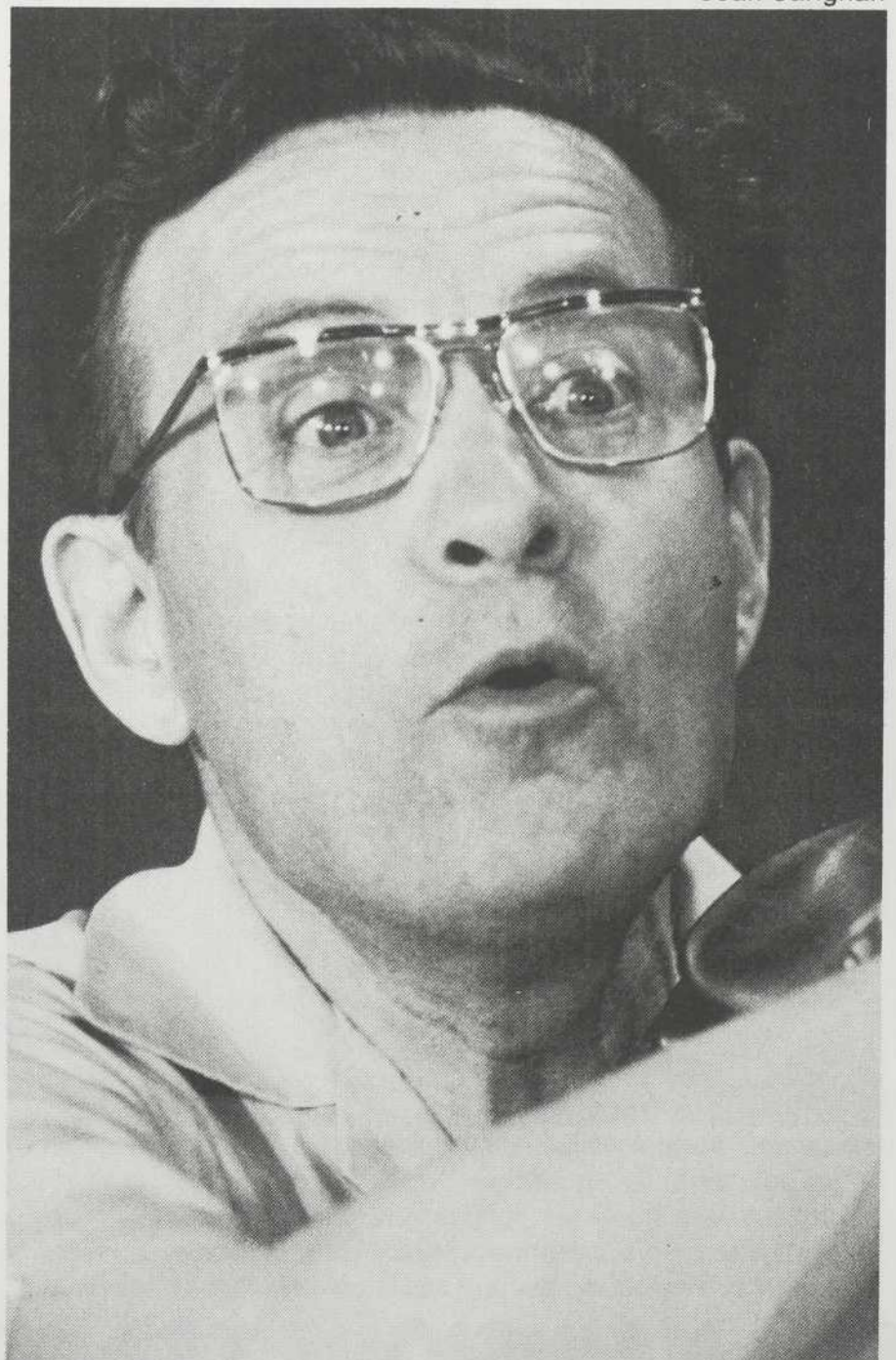
Deux séries d'images montées parallèlement servent à composer le portrait de l'homme et les lignes de force de l'aventure. Dans l'une, Jean Carignan cause avec un professeur d'université et un jeune cinéaste pour se raconter en paroles et en musique. Il se fait très discret pour parler de lui et ne livre de sa biographie que les étapes essentielles ayant un rapport direct avec la musique. Jamais il ne se prend pour un héros ou un grand homme. Tout au contraire, il n'évoque ses souvenirs personnels que pour l'occasion fournie de rendre hommage à ses maîtres en musique et à ceux qui l'ont aidé à embarquer dans l'aventure, ou encore pour exalter une tradition cinq fois séculaire dont il ne se considère que comme un relai. Il a même l'air gêné quand il lui faut bien mentionner quelques-uns de ses grands succès d'interprétation et dire qu'à la tradition il a ajouté un peu de sa créativité personnelle. Heureusement que Gosselin a bien su mettre ce dernier point en évidence, surtout en faisant "parler" le violon, car Carignan lui-même, trop modeste, ne s'en serait pas vanté très fort.

Dans l'autre série d'images, Carignan participe à une soirée familiale pour célébrer les 70 ans du père de Paul Gosselin, un de ses amis et "disciples" à qui il "porte" la technique et le génie des grands maîtres. Dans cette fête, où un petit verre délie bien les bouches et les bras, éclatent le génie de l'interprète et la résonance profonde des airs de violons. Même stylisée en des formes plus savantes par les grands maîtres, cette musique reste plus à danser qu'à écouter et sert davantage à faire gigner qu'à faire rêver. Une musique plus de cuisine, de rue et de taverne que de salon et de salle de concert. Une musique que l'on écoute de préférence debout et qui réinvente la danse

collective, non celle qui isole le couple ou l'individu. Une musique qui n'a nul besoin d'un grand nombre de décibels et de hautes colonnes de sons pour produire ses vibrations.

Plus le film progresse, plus le spectateur se rend compte de son ignorance face à cette musique dont il ne soupçonnait pas la richesse, la diversité et l'universalité. Car le profane ne trouve habituellement que peu de différences entre les reels qu'il a de temps en temps l'occasion d'entendre. Pour lui, le violon du violoneux a l'air d'un sous-

Jean Carignan



produit à côté de celui du violoniste. Mais il suffit que Jean Carignan puise au trésor universel du genre et lui fasse connaître, de son instrument manié avec une virtuosité que bien des violonistes professionnels lui envieraient, les Coleman, Skinner, Joseph Allard et autres, pour qu'il découvre avec ravissement une grande forme artistique. Le jeu devient encore plus passionnant quand Carignan lui ouvre les oreilles aux diverses interprétations régionales - autant d'enrichissements - d'une même mélodie. Un musicologue trouverait dans cette étude comparative un champ d'étude autant original qu'intéressant. Quand il évoque la Bolduc qui a su si bien chanter sur ces mêmes rythmes et pour qui il a composé quelques mélodies, cette femme qui connaissait spontanément le langage du cœur et des tripes, c'est toute une théorie musicale qu'il énonce. Et le spectateur peut songer aussi à quelques chansonniers d'ici (Vigneault surtout, mais aussi Jacques Michel et quelques autres) dont l'authenticité et la séduction viscérale tiennent dans leur reprise intelligente de cette même tradition musicale.

Depuis environ un an, l'intérêt pour notre musique folklorique s'est considérablement réveillé. La "grande veillée" de l'an passé au Gésu, la dernière Saint-Jean-Baptiste et surtout les récentes "Veillées d'automne" au Plateau en sont des indices éclatants. Des animateurs de l'Université du Québec à Montréal en furent les principaux initiateurs, ce qui peut nous faire espérer encore que cette université en viendra peut-être à trouver sa vocation "populaire"... Dans ce contexte, le film de Gosselin prend la dimension

d'un véritable manifeste en faveur de l'art populaire, d'un style de fête qui nous ressemble et, plus globalement, pour une redécouverte en profondeur de la part dynamique de notre enracinement et de sa vérité humaine. Il ne s'agit pas d'envoyer au chômage tous les musiciens des orchestres symphoniques, ni d'oublier que les Beatles ont existé, ni de fermer la porte à Charlebois et à Beau Dommage (surtout pas ceux-là!). Mais il ne faut plus, pour paraphraser Miron, "laisser humilier l'intelligence de nos pères", ni "laisser la lumière du verbe "s'avilir" (in **L'homme rapaillé**). Il ne faut plus que les Jean Carignan d'aujourd'hui et de demain soient ignorés de la radio et de la télévision pendant que les Charles Aznavour, Mireille Mathieu et compagnie bénéficient des meilleures heures d'écoute.

Jean Carignan, violoneux, film "porteur" de notre cinéma direct, pouvons-nous aussi dire. Lui aussi - notre cinéma direct - s'est bien affadi depuis cinq ou six ans. Un modeste regain s'y dessine actuellement. Ce film de Gosselin; la série de Arthur Lamothe dont nous avons pu voir le début, celle de Pierre Perrault qui devrait bientôt nous arriver, nous rappellent que c'est dans ce type de cinéma que le Québec a déjà trouvé une certaine excellence. On ne peut pas ne pas songer, par ailleurs, que ces pionniers encore actifs ne trouvent pas beaucoup de "disciples" plus jeunes à qui "porter" leur génie et leur technique. Seul Robert Favreau parmi les jeunes, avec **Le soleil a pas de chance**, vient s'insérer dans cette "aventure" du direct et susciter une communication féconde. Il faut lui souhaiter des camarades pour le plus tôt possible. □

B)

LA VITALITÉ D'UN COURANT MUSICAL DE CHEZ NOUS

par pierre demers

Un film comme **Ti-Jean Carignan, violoneux** de Bernard Gosselin mériterait un lancement digne des super-productions américaines qui occupent nos salles commerciales à l'année longue.

Si le cinéma québécois authentique existe vraiment il faut le chercher du côté des films comme celui-là. Un cinéma qui concerne chacun de nous et qui nous fait vibrer aux plus profonds de nos racines collectives.

Les spectateurs d'ici n'ont malheureusement pas le privilège de voir ce film dans des conditions normales. Quel-

ques-uns l'avaient vu au cours des fêtes de la Saint-Jean en juin dernier et d'autres ont dû attendre sa diffusion à la télévision (le 12 novembre 1975).

C'est mieux que rien, mais ce film de Bernard Gosselin mériterait qu'on lui ouvre toutes les salles de cinéma du Québec. Comme il faudrait les ouvrir aux films de Pierre Perrault, Arthur Lamothe, Georges Dufaux, Léo Plamondon, et de bien d'autres cinéastes d'ici, révélateurs de notre culture originale.



Jean Carignan, violoneux

Ce qu'il reste à dire du film de Gosselin, c'est qu'il s'inscrit dans les préoccupations ethnographiques de ce cinéaste depuis ses documentaires sur des artisans Amérindiens, **César et son canot d'écorce** et **Les raquettes des Atcikameg**. D'ailleurs, comme cameraman de Pierre Perrault, Bernard Gosselin pratique depuis longtemps ce genre de cinéma en prise directe sur notre réalité populaire.

On trouve dans **Ti-Jean Carignan, violoneux** un portrait attachant de ce violoneux de chez nous qui a passé sa vie à perfectionner sa technique pour mieux profiter des leçons de ses maîtres comme Joseph Allard, Skinner et Coleman. Pour mieux se souvenir du répertoire irlandais et écossais. Pour "porter" la tradition musicale populaire.

Sa longue conversation chaleureuse avec un musicologue et le cinéaste - ethnologue Léo Plamondon de l'Université du Québec à Trois-Rivières nous fournit les informations de base sur ce violoneux érudit. Et en parlant de son apprentissage musical, de son amour du violon dès son enfance à Sherbrooke et à Trois-Rivières dans les années 1920, il situe admirablement bien l'origine populaire de sa musique.

Mais Bernard Gosselin voulait aller au-delà de ce Jean Carignan, virtuose du violon. Il s'est intéressé à la simplicité, à la "pureté" de ce personnage et, en le filmant au milieu de la famille Gosselin de Sainte-Agathe-de-Lotbinière, il lui rend peut-être le plus bel hommage qu'on peut rendre à un vrai violoneux.

Car il fallait justement confronter Jean Carignan avec des musiciens populaires plus jeunes comme Paul Gosselin pour nous le rendre plus présent, plus accessible. Il fallait le filmer en camisole avec un petit coup dans le nez. Il fallait le faire parler naturellement dans son langage imagé comme celui du peuple d'ici ("une musique qui a du soulevé, qui soulève...") pour mieux l'identifier comme l'un des nôtres. Enfin il fallait le faire danser, le faire "veiller" avec des Alexis Tremblay comme Arcade Gosselin.

C'est sur ce point précis que le film de Gosselin me semble réussi. Son talent de cinéaste "direct" nous rend la famille Gosselin aussi attachante que le personnage de Jean Carignan. Pour montrer comment ce violoneux est resté fidèle aux racines de notre musique populaire, regardez-le s'amuser dans le salon des Gosselin. Regardez les yeux admiratifs de son nouveau élève, Paul Gosselin. Écoutez-le jouer du violon le dimanche matin dans la lumière de la vitrine du salon des Gosselin.

Comme on assiste depuis quelques années à une renaissance de la musique traditionnelle du Québec d'Amérique, un film comme **Ti-Jean Carignan, violoneux** confirme la vitalité de ce courant musical de chez nous. Déjà le film d'André Gladu, **Le reel du pendu** (1972), annonçait à sa manière ce courant culturel populaire. Le troisième festival de la musique traditionnelle tenu à Montréal à la fin de novembre 1975 indique que ce renouveau n'est pas dû seulement à la mode. On re-découvre les pionniers d'hier comme Louis Pitou Boudreault, Jean Carignan, et en même temps une relève de musiciens convaincus de la richesse du répertoire populaire comme Gilles Garant, les groupes "Ruine babines" et "le Rêve du Diable".

Si le cinéma québécois a un rôle à jouer c'est évidemment de témoigner de ces courants culturels actuels et de sauver de l'oubli ceux qui les ont fait naître tel **Ti-Jean Carignan**. Avec ce film, Bernard Gosselin confirme les possibilités du cinéma québécois témoin de nos origines et de nos courants culturels.

C'est ce cinéma qui devrait, qui doit avoir sa place dans nos salles de cinéma à la grandeur du Québec. Si une loi-cadre doit servir à quelque chose, c'est de favoriser la distribution de ces films d'ici dans le circuit commercial. Pour que les Québécois qui ne vont pas dans les cinémathèques et dans les salles communautaires de l'ONF se rendent compte que le cinéma d'ici ne se limite pas à des navets comme **Mustang** et que la musique traditionnelle ne résonne pas comme celle de Willie Lamothe.

Bernard Gosselin fait partie désormais des cinéastes ethnographes de la trempe des Pierre Perrault, Arthur Lamothe, Léo Plamondon et compagnie. □

Jean Carignan, violoneux

Un film québécois de Bernard Gosselin. **Images:** Bernard Gosselin. **Assistants à la caméra:** Martin Leclerc, Serge Giguère. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Son:** Richard Bessé. **Montage:** Monique Fortier. La veillée chez Arcade Gosselin, cultivateur, a lieu à Ste-Agathe de Lotbinière. **Avec la participation de:** Paul Gosselin, violoneux et menuisier. **Interrogé par** Benoît Bernier, historien, et Léo Plamondon, cinéaste à l'Université du Québec à Trois-Rivières.

Producteur: Paul Larose, Louise Carré. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 87 min., 30 sec.

C)

FILMOGRAPHIE SUCCINCTE DE LA MUSIQUE TRADITIONNELLE AU QUÉBEC

établie par pierre demers



Le reel du pendu



1947: **La poulette grise** (16mm, coul., 5 min.) de Norman McLaren, copie disponible aux archives de l'ONF.

1950: **Félix Leclerc** (16mm, coul., 25 min.) d'Herménégilde Lavoie, copie disponible chez Richard Lavoie.

1957: **La drave** (16mm, n.b., 20 min.) de Raymond Garceau, avec Félix Leclerc, copie disponible à l'ONF.

1958: **Le merle** (16mm, coul., 4 min.) de N. McLaren, copie disponible aux archives de l'ONF.

Félix Leclerc, troubadour (16mm, n.b., 27 min.) de Claude Jutra, copie disponible à l'ONF.

Les Brûlés (16mm, n.b. 115 min.) de Bernard Devlin, avec Félix Leclerc, copie disponible à l'ONF.

1966: **Intermède** (16mm, coul., 9 min.) de Jean-Claude Labrecque, avec la trou-

pe "les Feux Follets", copie disponible à l'ONF.

Ce soir-là, Gilles Vigneault (16mm, coul., 65 min.) d'Arthur Lamothe, copie disponible aux Ateliers audio-visuels.

1968: **La vie** (16mm, n.b., 60 min.) de Jean-Claude Labrecque avec Félix Leclerc, copie disponible chez Faroun Films.

Swing la baquaise (16mm, n.b., 27 min.) de Jean-Pierre Masse, avec les chansons et les amies de madame Bolduc, copie disponible à l'ONF.

1969: **A soir on fait peur au monde** (16 mm, coul., 75 min.) de François Brault et Jean Dansereau, surtout pour le passage de Philippe Gagnon, copie disponible chez Faroun.

1971: **Les Philharmonistes** (16mm, coul., 59 min.) d'Yves Leduc, copie disponible à l'ONF.

1972: **Le reel du pendu** (16mm, coul., 56 min.) d'André Gladu, le son des Français d'Amérique (Louisiane, Acadie, Québec), copie disponible à l'ONF. Les sources vivantes de la musique traditionnelle.

1973: **Armand Felx, faiseur de violons** (16mm, coul., 43 min.), de Léo Plamondon, copie disponible au Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

1974: **En garouine avec Philippe Gagnon** (16mm, coul., 25 min.) de Louis Hébert, copie disponible à l'ACPAV.

1975: **Ti-Jean Carignan, violoneux** (16 mm, coul., 87 min.) de Bernard Gosselin, copie disponible à l'ONF.

En préparation, des moyens métrages documentaires sur des musiciens et des conteurs traditionnels d'Amérique filmés par André Gladu et Michel Brault.

PIER PAOLO PASOLINI DANS LE NOIR DE L'AMBIGUITÉ



"Chacun d'entre nous vit dans un camp de concentration en miniature."

P.P.P.

La mort de Pasolini ne pouvait demeurer inconnue. La façon et le personnage ne permettent pas de passer sous silence ce qui, pour les uns, apparaît plus ou moins comme "un châtement" et pour les autres, comme un symbole. **La Presse** souligne cet événement par une presque page dans la section "divers", c'est-à-dire en page 3 où on trouve généralement les meurtres, les incendies et les scandales comme celui de la viande avariée. Plus tard, le critique cinématographique du journal écrit quelques lignes — il le faut bien! — qu'il intitule audacieusement "Pasolini en trombe" où il choisit de dire qu'il a failli — lui aussi — mourir d'un accident de voiture avec P.P.P. dans une automobile dont il ne donne pas la marque mais qui était pilotée par un certain D. John Turner — le "D" pour éviter une confusion bien canadienne —, ce monsieur m'est malheureusement moins connu que l'oeuvre de P. P.P. Il est bien question aussi de "mordus" du cinéma et on apprend que P.P.P. a fait au moins deux films **Uccellaci et Uccellini** "qui avait constitué un gros morceau d'un mémorable festival international du film de Montréal," (c'est moi qui souligne) et **Teorema** "qui faisait scandale en Italie." Revenons sur le titre "Pasolini en trombe" et faisons sauter le r que l'inconscient (j'espère!) y a produit et nous retrouvons "Pasolini en tombe". Mon propos n'est pas de reprocher quoique ce soit à l'auteur de cette rapide nécrologie. Il me suffit d'indiquer comment parfois le fait de n'avoir rien à dire amène à dire toutes sortes de choses: la connotation sexuelle d'une phrase en apparence neutre comme le "gros morceau" d'**Uccellaci et Uccellini** qui veut dire en argot "les petites, les grosses kékettes", le scandale non-identifié de **Teorema**, les "mordus"... pauvres Québécois! Parlons donc maintenant de Pasolini.

Avec une régularité dont on ne sait si elle provient du cynisme, de la bêtise ou de la naïveté, la télévision québécoise nous offre chaque année **L'Évangile selon saint Matthieu** pendant la semaine sainte. Or cette oeuvre est rien moins que non-catholique. Il s'agit d'une tentative de mythification d'un fait traité de façon matérialiste. J'attends encore la protestation toute normale qui devrait venir des catholiques... peut-être, toutefois, que la seule représentation de la crucifixion suffit-elle chez eux à calmer certains points d'interrogation! C'est ici d'ailleurs que Pasolini apparaît comme un cinéaste fort intéressant, même au Québec.

P.P.P. ne renie pas un passé de plusieurs siècles de christianisme. C'est là, dans son Italie natale, ça existe

toujours et ça a encore beaucoup d'influence. Il lui oppose par ailleurs une réflexion de type marxiste. Il a eu, comme bien d'autres, sa carte de membre du PCI, qu'il n'a pas renouvelée. C'est un homme de gauche (dit-il) qui cherche à assumer sa propre décadence. En fait, ses positions idéologiques contre le fascisme, contre l'avortement, pour la démocratisation du cinéma, pour un cinéma d'auteur où le réalisateur est tout-puissant (comme Eisenstein, affirme-t-il) en font un lieu de perplexité et de complexités. En cela, il n'est peut-être pas loin de certains intellectuels québécois qui ont décidé une fois pour toutes de se mettre à la table de tout le monde.

Au titre de cinéaste, il faut lui ajouter ceux de poète, d'écrivain (roman, théâtre) et de théoricien du cinéma. Pasolini a vécu pleinement sa condition de producteur à la fois dans l'écriture des mots et dans celle des images. Le métier pour lui s'est toujours accompagné d'une réflexion critique et si plusieurs s'étonnent de ses derniers films qui sont, du moins à première vue, des fresques spectaculaires, grossières et insignifiantes, ils pourraient les replacer dans le contexte de **L'Évangile selon saint Matthieu**. Il s'agit là d'une démarche identique: mythification des "idées" qui mènent le monde. Quand on pourra revoir, d'une seule traite, l'ensemble de son oeuvre, peut-être sera-t-il possible de considérer qu'aucun de ses films, sauf peut-être **Uccellaci et Uccellini**, n'était un discours direct. Et encore ce dernier est-il une allégorie mais combien transparente, de ce seul fait.

L'Italie a perdu un homme qui lui tenait lieu de réflexion (il y en a quelques autres!) dans la valse incessante des gouvernements de coalition, des films pastiches, de la décoration intérieure, des apparitions du pape, réglées comme celles du coucou d'une très vieille horloge, de la gelatti motta et de la montée du fascisme. On souhaiterait presque que son "âme" s'incarne ailleurs, ici par exemple. On l'a dit, sa mort, spectaculaire, est à la mesure de la vie (de pécheur public, dit-il encore) qu'il a menée à son gré avec insolence. On se souviendra de **La Commare Secca**, premier film réalisé par Bertolucci, et dont le sujet appartenait à P.P.P. qui devait le tourner. En revoyant ce film qui date de 1962 et dont le titre n'est pas "la Commère" mais "la mort", on ne sera pas surpris de ce cadavre abandonné dans un parc, la nuit, de la faune qui y règne, des soupçons et des culpabilités. Dans le noir et l'ambiguïté, il n'est pas sûr que l'on sache toujours qui est tué pas plus d'ailleurs que qui a tué. La bêtise est une fidèle compagne de la "Commare Secca."

Gilles Thérien

Les "dit-il" sont tirés des **Entretiens avec PPP** de Jean Duflo, chez Belfond.

LÉO PLAMONDON



CINÉASTE-ETHNOLOGUE DE TROIS-RIVIÈRES

un dossier de pierre demers

"Les très grands films sont encore à venir, ils seront des composés de vérité et d'art. Et je crois que ce ne sera point là l'oeuvre des grandes firmes et des réalisateurs fameux. Ce sera plutôt l'oeuvre d'amateurs, le mot amateur étant pris dans son sens littéral. Un amateur est un passionné de la chose qu'il fait et il l'entreprend pour le plaisir de la réaliser, non pour un but mercantile. C'est une erreur de croire qu'on ne peut faire bien qu'une chose qu'on entreprend dans la profession qu'on exerce. Pour peu que les moyens matériels et le temps lui soient fournis l'amateur fera certainement parler de lui".

Robert Flaherty
Ciné pour tous, 1920

Les films ethnographiques de Léo Plamondon nous réconcilient avec le cinéma québécois. C'est peut-être dû au fait que le cinéma d'ici authentique a toujours été un cinéma ethnographique malgré lui, un cinéma révélateur, un cinéma en prise directe avec les traditions québécoises.

Pour s'en convaincre qu'il suffise de penser à certains films des pionniers du cinéma québécois comme l'abbé Maurice Proulx. Aujourd'hui, les films documentaires **En pays neuf** (1934), **Le lin du Canada** (1947), et bien d'autres du même cinéaste valent d'abord par leur dimension ethnographique. L'abbé Proulx a filmé des gestes, des techniques, des traditions aujourd'hui oubliés, disparus. D'autres pionniers du cinéma québécois comme monseigneur Albert Tessier et le Père Laflleur ont filmé les gestes quotidiens des Amérindiens Têtes-de-Boule en 1935 dans le haut St-Maurice. Ces courts métrages ont sûrement une valeur ethnographique en 1975.

Si l'on accepte une définition large du cinéma ethnographique, la plupart des longs métrages produits au Québec dans les années 50, ceux de Renaissance Films et de Québec Productions peuvent être considérés comme des documents de cette nature. Après tout, personne ne valorise le récit mélodramatique de ces films. Aujourd'hui, seuls des cinéastes anachroniques comme Roger Laliberté (**Au boutt...**) ou Fernand Rivard (**Valse à trois temps**) suivent ces sentiers battus. Si l'on porte une certaine attention à des films comme **Le gros Bill**, **Un homme et son péché**, **Séraphin**, c'est qu'ils nous restituent une manière de vivre d'hier, des traditions collectives de vie (autour de l'église paroissiale) de plus en plus difficiles à retrouver aujourd'hui; ce sont des coutumes dépassées mais révélatrices.

A sa manière, lui aussi, le cinéma direct québécois, dès ses origines, se révèle un cinéma ethnographique. **Les raquetteurs** (1958) de Brault et Groulx nous propose une description d'un groupe humain isolé (les Québécois en Amérique du Nord) en train de participer à une activité ludique importée (un congrès de raquetteurs). Ces drôles de Québécois dans **Les raquetteurs** nous étonnent par leur goût de vivre et leur folklore mixte (des coureurs de bois en raquettes qui pratiquent

le culte des vedettes sportives — par exemple, la séquence où Maurice Richard couronne la reine des raquetteurs).

Par la suite, bien des cinéastes québécois ont tenu à prolonger dans leurs films les traditions d'ici, les gestes des minorités québécoises. Parmi ces cinéastes ethnographiques d'ici il faut mentionner Pierre Perrault avec la série **Au pays de Neuve France** (1959), et la trilogie de l'Île-aux-Coudres. Arthur Lamothe et sa série **Carcajou et le péril blanc** sur les Montagnais de la Côte Nord; Bernard Gosselin qui a réalisé **César et son canot d'écorce** (1972), **Les raquettes des Atcikameg** (1973), et **Ti-Jean Carignan, violoneux** (1975); Richard Lavoie avec des documentaires comme **Noël à l'Île-aux-Grues** (1964) et **Katak et Kuktuk se racontent** (1971); André Gladu avec un film comme **Le reel du pendu** (1972); Jean Saulnier avec **La grande corvée** (1974); les frères Ricard et leur série **Du simple au multiple** (Les films Cénatos de Québec). Sans oublier, bien sûr, Léo Plamondon qui depuis **Armand Felx, faiseur de violons** (1972) s'inscrit résolument dans ce courant du cinéma ethnographique québécois.

Chez Léo Plamondon, le cinéma ethnographique commande chacun de ses films. En choisissant de sauver de l'oubli des artisans traditionnels du Québec, ce cinéaste accepte certaines règles de l'ethnographie. Sa série de films sur les métiers traditionnels origine du Centre de documentation en civilisation traditionnelle de l'Université du Québec à Trois-Rivières. L'ethnologue Robert-Lionel Séguin lui a donné l'idée de cette série de films ethnographiques. Ce n'est donc pas du cinéma ethnographique au sens large comme les films de Perrault, Gosselin, Lamothe, Lavoie, et des autres cinéastes du "direct québécois" fascinés pas "le génie" de certains artisans, conteurs québécois et amérindiens.

Les documentaires de Léo Plamondon ont comme objectif précis de mettre en évidence des gestes traditionnels que des artisans québécois font peut-être pour la dernière fois. Comme l'explique Léo Plamondon dans son interview, le cinéma dans ce genre de documentaire s'intéresse au métier de l'artisan. Mais les documentaires ethnographiques de Léo Plamondon ne sont pas pour autant résolument scientifiques, strictement descriptifs.

Des films comme **Armand Felx, faiseur de violons**, **Emile Asselin, forgeron**, **Eugène Dionne, ferblantier** ou **La pêche à l'anguille** nous fascinent d'abord parce qu'ils sont de merveilleux témoignages de Québécois authentiques. Des documentaires révélateurs des habitudes de vie du peuple d'ici. Ce cinéma populaire (dans le bon sens) nous permet de rencontrer, de reconnaître des témoins privilégiés de nos origines, des gens du peuple comme les amis de Pierre Perrault de l'Île-aux-Coudres qui ont su s'adapter à leur milieu en assumant les traditions de leurs ancêtres. Hors de toute prétention scientifique, ce cinéma ethnographique n'a qu'une seule mission: capter la poésie, le merveilleux du geste bien fait, révéler la parfaite maîtrise de l'artisan conscient de son métier, nous étonner par sa simplicité et sa sérénité.

Les films ethnographiques de Léo Plamondon, par leur discrétion, leur qualité technique, leur respect des artisans, par la richesse de leur témoignage, rejoignent les meilleurs documentaires directs québécois. En regardant travailler Emile Asselin dans sa forge, Eugène Dionne dans son atelier, Armand Felx, les membres de la famille St-Pierre, Jean Perron, on oublie les gestes précis qu'ils posent. On oublie qu'ils sont les derniers d'une génération de Québécois résolument fiers de leurs origines rurales. Ils complètent notre album de famille et enrichissent notre patrimoine.

Ce n'est pas par hasard que les films de Léo Plamondon ont été produits assez loin des centres de production cinématographique québécois, dans une région comme Trois-Rivières reconnue pour son attachement aux racines historiques d'ici. Des organismes conscients du cinéma québécois authentique comme la Cinémathèque québécoise et le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma ont déjà diffusé certains films de

Léo Plamondon. Le Service cinéma-téléfilm de Radio-Canada dirigé par René Boissay collabore à la production de ces films ethnographiques et en assure la présentation à la télé (cf. "Une série sur les métiers du Québec" par René Lord, **Le Nouvelliste**, vendredi 20 juin 1975).

Je considère que la série des films ethnographiques de Léo Plamondon (huit films tournés jusqu'ici; cf. la filmographie) est un apport beaucoup plus précieux pour le cinéma québécois (et la culture québécoise) que tous les films commerciaux subventionnés par la SDICC depuis sa naissance en 1968.

Et dire que Pierre Nadeau, l'animateur d'un ridicule bilan du cinéma québécois, **Silence...on ne tourne plus**, diffusé à la télé d'Etat le 12 octobre 75, ignore sans doute l'existence même des films de Léo Plamondon. Décidément le cinéma québécois est un dragon à plusieurs têtes... □



Scène tirée du film **La pêche à l'anguille**.

LÉO PLAMONDON: "COMMENT ON RÉALISE DES FILMS ETHNOGRAPHIQUES"

(propos recueillis par Pierre Demers)

Cinéma-Québec: *Quelle a été la participation de l'ethnologue Robert-Lionel Séguin au premier film de la série sur les métiers traditionnels, Armand Felx, faiseur de violons?*

Léo Plamondon: M. Séguin était venu me voir et nous avons à l'époque parlé des films ethnographiques sur les métiers traditionnels et les arts populaires. C'est M. Séguin qui a eu l'idée de ces films. Il m'avait présenté M. Armand Felx qu'il connaissait et par la suite j'ai tourné le film que vous connaissez sur cet artisan.

C'est grâce à l'aide de l'Office national du film si la série a pu démarrer. L'Université du Québec à Trois-Rivières ne pouvait fournir de budget pour tourner les films. J'ai donc rencontré M. Jean-Marc Garand qui a bien voulu m'aider à tourner le premier film en me fournissant 5,000 pieds de pellicule couleur et tous les services de laboratoire jusqu'à la copie zéro. L'université pour sa part défrayait les déplacements de l'équipe de tournage et les cachets de M. Felx.

Par la suite, nous avons pu réaliser le second film grâce à Radio-Canada qui avait acheté les droits de distribution à la télévision d'**Armand Felx, faiseur de violons.**

Cinéma-Québec: *En moyenne, combien de temps prennent le tournage et le montage de ces films ethnographiques?*

Léo Plamondon: Les films d'environ 30

minutes prennent généralement 5 jours de tournage. Par contre, certains documents comme **La pêche à l'anguille** prennent plus de temps à tourner. Pour faire **La pêche...** nous avons tourné durant deux séances de 4 jours chacune à cause des opérations d'installation de la pêche qui se fait en septembre et de la cueillette du poisson qui se fait en octobre. Dès le tournage, j'essaie de prévoir la façon dont le film sera monté. Comme aujourd'hui nous tournons 10,000 pieds de pellicule pour chaque demi-heure de film, le montage peut quand même être assez rapide. Souvent, 4, 6 semaines suffisent pour monter chaque film.

Cinéma-Québec: *Est-il important (ou nécessaire) de travailler avec la même équipe pour réaliser ce genre de documentaires?*

Léo Plamondon: Avec ce genre de document, je dirais que le travail d'équipe est obligatoire. Je pense qu'il est au moins avantageux de toujours tourner (et travailler) avec la même équipe. A chaque film nous faisons ensemble de nouvelles expériences et notre façon de concevoir ces documents évolue à chaque tournage.

Personne n'avait suffisamment d'expérience dans le cinéma documentaire pour pouvoir imposer ses idées aux autres. Chacun avait le désir de bien faire ce qu'il faisait et le goût de partici-

Armand Felx, faiseur de violons

16mm, coul., 42 min., 10 sec., 1973
caméra et éclairage: Gilles Roux et Léo Plamondon **son:** Raymond Gélinas et Laurent Gaudreau **recherches:** Robert-Lionel Séguin **réalisation et montage:** Léo Plamondon et Gilles Roux **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières

Armand Felx, faiseur de violons, de Ste-Marthe de Vaudreuil, âgé de 66 ans, fabrique son 19e violon. En contre-point, ses amis violoneux font de la musique, giguent et parlent de la réputation des violoneux d'hier.



Scène tirée du film **La laine**

per à l'expérience de chacun. Aujourd'hui encore certains membres de l'équipe ne réalisent pas ce qu'ils sont devenus. Il faut dire que loin des centres de production de cinéma (Montréal), nous n'avons pas beaucoup de contact avec les gens du milieu cinématographique.

Cinéma-Québec: *Dans La pêche à l'anguille on a souvent l'impression de voir des séquences inédites de Pour la suite du monde (1963) de Brault et Perrault. Selon vous, les films de Pierre Perrault ont-ils une dimension ethnographique?*

Léo Plamondon: Les films de Pierre Perrault tout comme ceux de Robert Flaherty sont des films ethnographiques. Ils sont les témoins des habitudes de vie des gens d'un milieu donné. Le témoignage de Perrault se fait surtout par la parole, celui de Flaherty s'attache au geste.

Cinéma-Québec: *Avez-vous une conception précise du cinéma ethnographique tel que pratiqué dans vos films sur les métiers traditionnels?*

Léo Plamondon: La valeur (et l'importance) des films ethnographiques sur les métiers traditionnels et les arts populaires est directement reliée à la conservation du geste.

C'est au fond, cette nostalgie du geste qui se perd à cause de notre vie moderne qui réduit tout effort à son strict minimum. Il n'est plus besoin aujourd'hui de travailler le bois, la machine le fait si bien pour nous. On a déshumanisé le geste raisonné de l'homme.

S'il reste encore des gestes hautement intelligents à voir et à revoir, le cinéma semble un merveilleux médium d'enregistrement pour conserver ces gestes et ainsi nous permettre ces indiscretions.

Les documents étant axés beaucoup plus sur l'artisan que sur le métier, ce geste est d'autant plus mis en valeur. Le métier a tout le loisir de transparaître à travers ses gestes et ses réflexions. Ce qui fera l'intérêt de tous ces documents, ce sera toujours la présence de l'artisan mis en valeur par son métier, son habileté à maîtriser une technique, une manière de faire, son ingéniosité à asservir le matériau pour ses besoins. En somme l'authenticité et la richesse de sa culture matérielle.

Emile Asselin, forgeron

16mm, coul., 29 min., 1974 **caméra et éclairage:** Gilles Roux **son:** Raymond Gélinas **montage:** Léo Plamondon **script:** Caroll Boulay **producteur délégué:** Laurent Gaudreau avec la collaboration du Centre de documentation en civilisation traditionnelle **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières

Emile Asselin, forgeron de 79 ans de l'île d'Orléans nous raconte ses journées de travail et nous montre son habileté dans sa boutique de forge presque centenaire. Cf. "Emile Asselin, 79 ans, forgeron" par Pierre Boulet, Le Soleil, lundi 4 août 1975.

Le charron

(avec Emile Asselin)

16mm., coul., 38 min., 1975 **caméra et éclairage:** Gilles Roux **son:** Raymond Gélinas **script:** Caroll Boulay **montage:** Léo Plamondon **producteur délégué:** Laurent Gaudreau avec la collaboration à la réalisation de la Société Radio-Canada **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières, en collaboration avec le Centre de documentation en civilisation traditionnelle

Emile Asselin de l'île d'Orléans a exercé le métier de charron en même temps que celui de forgeron. Il préparait toutes les parties en bois de ses roues durant la période hivernale et lorsqu'arrivait l'été il complétait les roues par les bandages métalliques et l'installation des moyeux. Il a bandé jusqu'à 15 paires de roues dans une journée.

La pêche à l'anguille

16mm, coul., 31 min., 1975 **caméra et éclairage:** Gilles Roux **son:** Raymond Gélinas et François Gauthier **script:** Caroll Boulay **recherche et documentation:** le Musée d'archéologie de l'est du Québec à Rivière-du-Loup **montage:** Léo Plamondon **producteur délégué:** Laurent Gaudreau avec la collaboration à la réalisation de la Société Radio-Canada **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières, en collaboration avec le Centre de documentation en civilisation traditionnelle

La famille St-Pierre de St-André de Kamouraska refait la pêche à l'anguille selon la façon ancienne en installant les barrières, les coffres sur le fleuve à marée basse des grandes marées de septembre.

Eugène Dionne, ferblantier

16mm, coul., 30 min., 1975 **caméra et éclairage:** Gilles Roux **assistant à la caméra:** Claude Demers **son:** Raymond Gélinas **recherche et documentation:** le Musée d'archéologie de l'est du Québec à Rivière-du-Loup **montage:** Léo Plamondon **producteur délégué:** Laurent Gaudreau avec la collaboration à la réalisation de la Société Radio-Canada **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières, en collaboration avec le Centre de documentation en civilisation traditionnelle

Eugène Dionne de St-Cyprien a exercé le métier de ferblantier de 1945 à 1966. Il retourne dans son atelier pour parler de son ancien métier et pour fabriquer les objets domestiques du temps: des tasses en fer blanc, des entonnoirs, des chaudières d'eau d'étable, des goutterelles en tôle, des chaudières à lait, des bouilloires, etc.



Scène tirée du film **Eugène Dionne, ferblantier**

Jean Perron, sellier

16mm, coul., 47 min., 1975 **caméra et éclairage:** Gilles Roux **assistant à la caméra:** Claude Demers **son:** Raymond Gélinas **documentation:** le Musée d'archéologie de l'est du Québec à Rivière-du-Loup **montage:** Léo Plamondon **producteur délégué:** Laurent Gaudreau avec la collaboration à la réalisation de la Société Radio-Canada **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières, en collaboration avec le centre de documentation en civilisation traditionnelle

A Saint-Alban de Portneuf, M. Jean Perron, 70 ans, fait encore tout le harnachement pour les chevaux. Il a sa boutique près de sa maison. Les vieux du village viennent s'asseoir près de la fournaise pour le regarder travailler et jaser.

Cinéma-Québec: *Qui assume la documentation ethnographique des films?*

Léo Plamondon: Pour plusieurs films, la documentation ethnographique m'était fournie par le Musée d'archéologie de l'Est du Québec à Rivière-du-Loup. Mais je trouve important de participer directement à la recherche de cette documentation. Mes sources de références les plus utiles restent la bibliothèque de l'U.Q.T.R., et le Centre de documentation en civilisation traditionnelle dirigé par M. Séguin.

Cinéma-Québec: *Quel est l'équipement technique habituel utilisé pour réaliser ces documentaires ethnographiques?*

Léo Plamondon: Nous utilisons une caméra Eclair ACL et un Nagra avec des micros AKG (CK-6 et CK-9). Notre éclairage est fait avec du photoflood bleu ou blanc selon que nous utilisons ou pas la lumière extérieure naturelle. Très souvent les fenêtres des maisons, des boutiques nous procurent un éclairage que nous ne pouvons ignorer. Pour faire le montage, nous avons une Steenbeck à quatre plateaux.

Cinéma-Québec: *Vous est-il arrivé d'annuler le tournage d'un film parce que l'informateur-artisan ne pouvait s'adapter à la technique cinématographique? Autrement dit, est-il difficile de mettre les artisans en confiance? "Faites-vous la pêche" comme Pierre Perrault dans **Pour la suite du monde** pour être mieux acceptés par les gens?*

Léo Plamondon: Un tournage se prépare toujours avec l'artisan. Le synopsis d'un film ne peut s'établir sans sa participation. D'abord parce que le film doit s'attacher à la personnalité de l'artisan et ensuite à son métier.

La façon de pratiquer son métier, sa boutique, tout est important pour bien découvrir l'homme. Malheureusement, il m'est arrivé d'annuler un tournage, découvrant dans l'action ou le geste de l'artisan une contradiction avec ce qu'il m'avait semblé être. Que voulez-vous, il y a toujours un risque qu'il faut assumer. Avec l'expérience, par contre, ce risque diminue. C'est là l'avantage de faire plusieurs documents du même genre.

Cinéma-Québec: *Quels sont les projets de tournage de l'équipe pour la prochaine saison?*

Léo Plamondon: Comme la possibilité de réaliser un document tient d'abord à la valeur de l'artisan recherché, il est difficile de dire quel sujet sera tourné d'ici l'été prochain. Nous sommes toujours à la recherche de ces artisans qui ont été bardeleur, couvreur de toit de chaume, boulanger, cordonnier, briquetier, faiseur de barrières et de clôtures, faiseur de pelles et de râtaux de bois, trappeur, tresseur de chapeaux de paille, tanneur, meunier, fondeur, tonnelier, potier, coupeur de glace, fabricant de beurre, de fromage, faiseur de savon du pays, de catalogue, de chaloupes, de carrioles, de conserves, etc., etc... □

Scène tirée du film **Jean Perron, sellier**



BIO-FILMOGRAPHIE

- 1928: Naissance à Trois-Rivières
 1954: Enseignant à l'Institut de Technologie puis au CEGEP de Trois-Rivières jusqu'en 1970.
 1954: Participe activement comme décorateur et animateur à la troupe de théâtre Les Compagnons de Notre-Dame jusqu'en 1959.
 1960: Anime des ciné-ateliers et des ciné-clubs à l'Institut de Technologie de Trois-Rivières jusqu'en 1967.
 1963: Animateur de stages de cinéma pour étudiants organisés par l'Office diocésain des techniques de diffusion et le bureau régional de l'Office national du film.
 1966: Réalise un film (en 8mm) sur le Carrousel des arts du 24 juin de Trois-Rivières.
 1967: Réalise un film (en 8mm) sur l'animation sociale pour la Société Saint-Jean-Baptiste de Drummondville; réalise un film (en 8mm) sur la clinique de réhabilitation des enfants infirmes de Trois-Rivières.
 1968: Réalise un film (en 8mm) sur le Grand Prix de Trois-Rivières. Cinéaste-pigiste au poste de télévision CKTM-TV. Enseigne l'audio-visuel à l'École normale technique de Montréal.
 1969: Réalise un film (en 8mm) sur le sculpteur Pierre Landry.
 1970: Réalise un film (en 8mm) sur le peintre Stelio Sole. En juillet, entre comme réalisateur au Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières; chargé de monter les différents départements: l'atelier de graphisme, le studio de télévision, la chambre noire, la salle de reprographie, le studio de son, et le département de production cinématographique en 16mm.
 1971: Réalise des diaporamas et plusieurs émissions de télévision pour le Service audio-visuel.
 1972: En juillet, réalise **Armand Felx, faiseur de violons** en collaboration avec le Centre de documentation en civilisation traditionnelle. Pour produire ce film, l'ONF fournit la pellicule et les services de laboratoire.
 1973: En juin, réalise **Le cercle magique** (16mm, 50 min.) sur le développement du comportement affectif des enfants.
 1974: En février, il réalise **Emile Asselin, forgeron**; en août, **Le charron**; en octobre, **La pêche à l'anguille**.
 1975: En février, il réalise **Eugène Dionne, ferblantier**. La Société Radio-Canada participe à la réalisation des films ethnographiques de Léo Plamondon et en assure la distribution à la télévision. En tournage: **Les souliers de beu, La laine**, etc.

Léo Plamondon est membre de l'Association des réalisateurs de film du Québec.

N.B. — **Armand Felx, faiseur de violons** a participé au Festival international du film sur les arts populaires et les métiers traditionnels d'Orvieto en Italie en octobre 73; et à une Quinzaine du cinéma québécois tenue en Roumanie en octobre 1974. La Cinémathèque québécoise et le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma ont diffusé ce film. Radio-Canada l'a présenté sur le réseau français le 30 décembre 1974.



Scène tirée du film **Les souliers de "beu"**

Les souliers de "beu"

(titre temporaire)
 16mm, coul., 30 min. environ, 1975
caméra et éclairage: Gilles Roux **assistant à la caméra:** Claude Demers
son: Raymond Gélinas **recherche et documentation:** le Musée d'archéologie de l'est du Québec à Rivière-du-Loup
montage: Léo Plamondon **producteur délégué:** Laurent Gaudreau avec la collaboration à la réalisation de la Société Radio-Canada **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières, en collaboration avec le centre de documentation en civilisation traditionnelle

M. Robert Michaud de St-André de Kamouraska exerce le métier de cordonnier et d'homme à tout faire dans son village. Il a déjà fabriqué des souliers de beu et fait beaucoup de réparations de chaussures.

La laine

(titre temporaire)
 16mm, coul., 50 min. environ, 1975
caméra et éclairage: Gilles Roux **assistant à la caméra:** Claude Demers
son: Raymond Gélinas **script:** Clo Pratte **recherches et documentation:** le Musée d'archéologie de l'est du Québec à Rivière-du-Loup **montage:** Léo Plamondon **producteur délégué:** Laurent Gaudreau avec la collaboration à la réalisation de la Société Radio-Canada **production et distribution:** le Service audio-visuel de l'Université du Québec à Trois-Rivières, en collaboration avec le Centre de documentation en civilisation traditionnelle

M. et Mme Sirois de Lamy de Rivière-du-Loup traitent encore la laine pour leurs besoins puisqu'il reste douze enfants à la maison. Ils expliquent les techniques complexes de ce métier domestique et évoquent leurs corvées de laine.

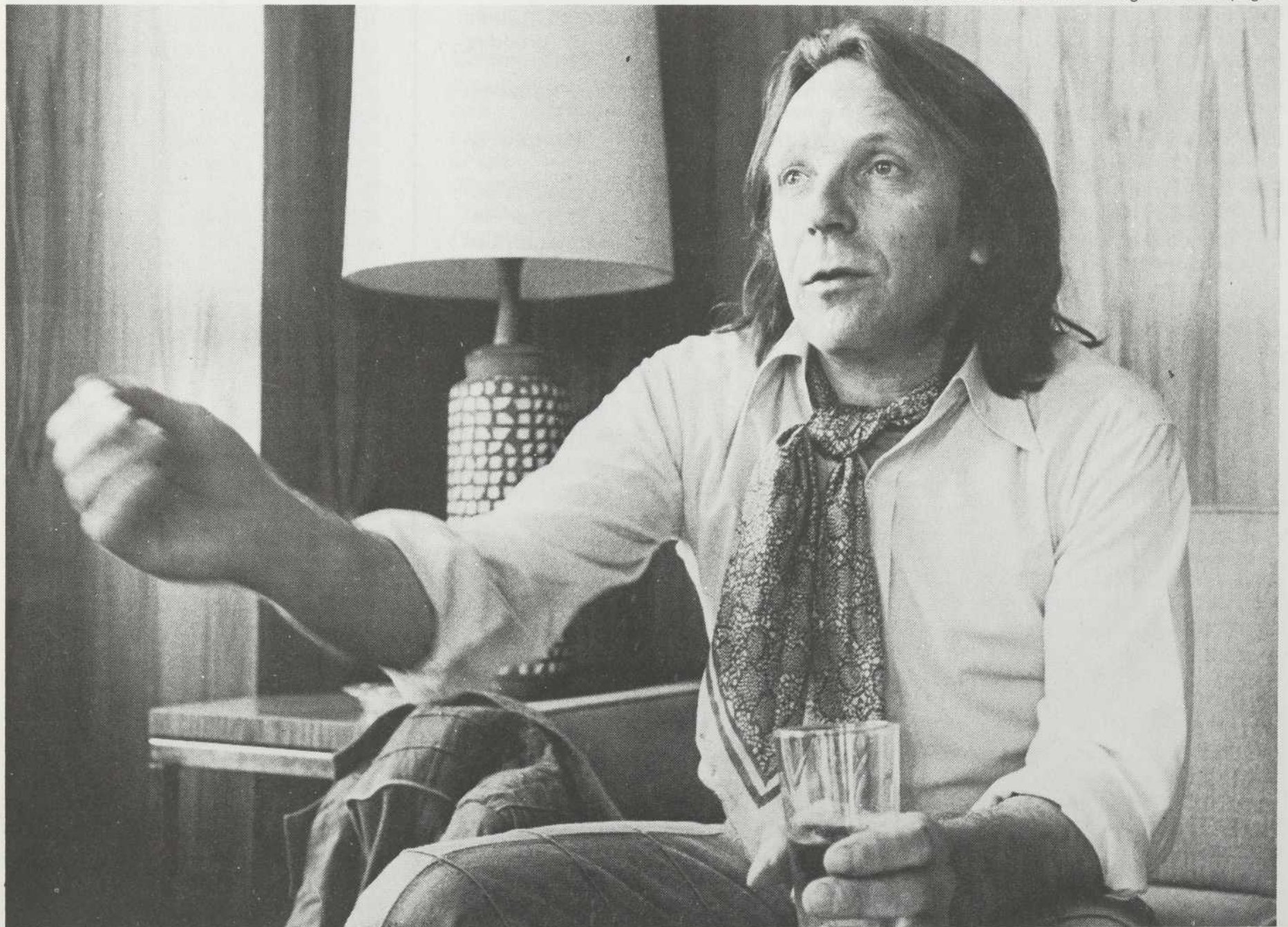
eustache

premier regard

LA MAMAN, LA PUTAIN, LES PETITES AMOUREUSES... ET JEAN EUSTACHE

une entrevue de anne pierquet

Photo LE JOUR: Claire Beaugrand-Champagne



"Dans **La maman et la putain**", dit Jean Eustache, "je me suis complètement trompé"...

"Je me suis complètement trompé et si j'ai fait un autre film c'est, je pense, que **La maman et la putain** sera complètement dépassé. Dans **La maman et la putain** les personnages sont des individus qui traversent une crise et qui sont complètement cons de la traverser parce qu'il n'y a pas de crise à traverser et qu'il faut aller le plus possible vers la déraison.

"Au cinéma, je trouve l'expression la plus parfaite, la plus absolue de la déraison dans les films de Laurel et Hardy. Pourtant tous leurs films sont réalistes: Il y a une rue, tout à fait réaliste, pleine de réalité. Cependant, si Laurel et Hardy arrivent dans cette rue, il va s'y passer des choses insensées. Et cela parce que tous les autres jouent selon des conventions sociales et morales établies et que Eux ne jouent pas. C'est comme ça que j'aimerais continuer à tourner. J'aimerais, si je fais d'autres films, que les rapports des gens avec le monde soient le même genre de rapports que Laurel et Hardy ont, pas entre eux, mais avec les autres. Donc, pas du tout comme dans **La maman et la putain** où ce sont de la souffrance et des pleurs. Là où on s'est trompé dans **La maman et la putain** c'est que je me fous des rapports qui existent entre les trois personnages. D'une part je m'en fous et d'autre part ça ne m'intéresse pas du tout de savoir qu'un tel aime un tel qui aime un tel. Je m'en fous et ce n'est pas intéressant. Ce qui est intéressant ce sont les rapports de ces gens-là avec le monde.

"Je ne filme pas le monde extérieur, car il n'y a nul besoin de films pour montrer les rapports de certains personnages avec la société dans laquelle ils vivent. Je veux montrer les rapports de ces personnages dans le monde et pas entre eux. Entre eux, qu'ils se démerdent, ça ne regarde personne! Je veux dire: si un couple s'engueule et qu'il s'engueule trop fort, ça fait chier les voisins. C'est tout. Mais cela ne gêne pas la marche du monde. En revanche, leur existence a une influence sur la civilisation.

Toutes ces choses contradictoires

"Dans **La maman et la putain** qu'est-ce qui nous oblige à penser que ce sont ceux qui vont travailler qui sont des parasites et Jean-Pierre Léaud qui ne l'est pas? Léaud a tout simplement décroché des normes inscrites de la société.

"Je ne comprends pas pourquoi la nuit tout s'arrête. J'aimerais... je rêve de villes comme Las Vegas où rien jamais ne s'arrête: de jour et de nuit tout est également ouvert. Tu peux faire réparer des chaussures ou boire un verre ou faire n'importe quoi... Mais voilà, on a obligé les gens à dormir la nuit ou à faire semblant. De toute façon, ils ne peuvent rien faire d'autre. A la pointe extrême du libéralisme, la télévision s'arrête, il faut aller travailler à certaines heures, manger à d'autres, il faut marcher d'une certaine façon. Il n'est pas nécessaire de regarder à deux fois pour voir que c'est totalitaire.

"Pourquoi est-ce que ce serait le personnage interprété par Léaud qui serait particulier? — Il est particulier dans la mesure où il ne vit pas tout à fait comme les autres — Seulement a-t-on jamais prouvé que c'est lui qui avait tort de vivre ainsi?

"Mon pari, en faisant le film, c'est que le personnage de Léaud est dans le vrai et que c'est tous les autres hommes qui se trompent. Ma proposition est que lui, qui ne représente rien du tout, sera le prototype de l'homme d'une certaine époque de l'histoire de la civilisation. On dira, voilà comment était l'homme en 1970 et tous les autres, les trois milliards d'habitants ne seront représentatifs de rien du tout.

Bien sûr, j'exagère en disant cela et d'ailleurs ce n'est pas ce que je pense, mais c'est le pari que je fais.

"C'est un peu comme un homme ou une femme qui trouve naturel de faire l'amour avec une seule personne et d'avoir dans sa vie, trois, dix ou quinze amants ou maîtresses. Ca c'est naturel! Mais on ne trouverait pas naturel d'avoir ces trois, dix ou quinze maîtresses en même temps alors que c'est exactement pareil. Pourquoi trouve-t-on normal d'avoir dix amants ou maîtresses et pourquoi trouverait-on anormal de les avoir en une nuit? Moralement, je ne vois pas de différence.

"Ce que dit la putain à la fin du film ne sont que des réflexions collées les unes aux autres, l'une entraînant l'autre. C'est un déferlement. Et c'est cette forme, qui, à mon avis, a pu faire remarquer cette scène et non pas ce qu'elle dit qui n'est, tout compte fait, pas très original. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est de dire toutes ces choses contradictoires ou pas, en même temps; de coller les uns aux autres tous les sentiments que l'on peut éprouver.

"Ce qui fait le succès et la tranquillité de tous les films, c'est que l'on ne présente jamais qu'un seul aspect à la fois, c'est-à-dire que dans un film on présente un aspect, et cela fait un succès, dans un autre, on présente l'aspect opposé, et cela fait un succès aussi.

"Présenter trois ou dix aspects, comme un être qui prendrait dix amants ou dix maîtresses en même temps, alors ça devient dérangeant. Mais ce n'est pas dérangeant du tout, ce qui est dérangeant c'est que l'on puisse justement être dérangé par cet esprit-là. Et cela est, je pense, un des méfaits de la religion catholique, et ceux-ci sont épouvantables. Je ne suis pas fier d'être d'un pays catholique, lorsque j'arrive à regarder de l'extérieur, c'est-à-dire de plus loin, de la Californie où l'on est au fin fond de l'ouest. La Californie est la pointe extrême de la société libérale puisque après, c'est l'Asie. La pointe extrême du catholicisme, c'est l'Occitanie, le sud de la France, de l'Espagne et de l'Italie, et je trouve cela absolument répugnant et honteux. Ca me fait horreur! L'absolu du catholicisme, c'est trois ou quatre cents couple de touristes comme l'a montré Antonioni dans **L'Aventura** avec Monica Vitti, marchant entourée de tous ces mecs débiles. Plus au sud, il y a l'Orient et l'Orient, c'est la civilisation raffinée. Les catholiques, eux, sont complètement débiles. Ils me font penser aux personnages de **Terre sans pain** de Bunuel.

Je suis mal partout

"Je pense que je ne pourrais pas vivre dans un régime totalitaire. De toutes façons, il n'y a pas d'illusion à se faire, je suis mal partout! La société libérale avancée, ou la société libérale reculée, les pays en voie de développement ou les pays totalitaires — le seul que je connaisse c'est l'Union soviétique — je trouve cela invivable! La révolution d'octobre ayant eu lieu il y a maintenant deux générations, les gens qui ont aujourd'hui soixante ans sont nés sous le socialisme. Je crois que c'est un point de non-retour. Le régime soviétique n'est pas menacé de l'intérieur et quant aux trois cents intellectuels qui font circuler sous la table des écrits ronéotypés il n'y a pas d'illusion à se faire, ils sont tolérés: l'état est assez policier pour qu'ils ne puissent représenter aucun danger.

"Si j'ai cru aux bienfaits du régime totalitaire lorsque j'étais jeune, je crois aujourd'hui que les révolutions ont échoué. Je me suis fait quelques illusions sur la Chine et je peux m'en faire encore, mais à part la Chine qui m'intéresse et me tracasse, je crois que les révolutions socialistes ont échoué et que le marxisme était une hérésie. La seule

chose intéressante se passe en Chine, mais je n'ai pas envie d'aller en Chine, parce que cela ne pourrait pas aller très loin pour moi. La seule révolution qui pourrait être sensée, ce serait la révolution permanente. Pour en revenir à l'Union soviétique, on peut dire que le mot "Révolution d'octobre" est usurpé. Il n'y a pas eu de révolution en Russie, il y a eu une usurpation. Staline est un usurpateur et ses successeurs aussi. C'est évident. Je ne crois plus au marxisme même si je respecte ceux qui y croient. Il faut bien le faire, c'est normal. J'aurais très peur d'une société totalitaire, pourtant la société libérale me répugne. Il ne me reste rien. Alors je m'emmerde, je m'emmerde et je m'emmerde.

Je comble des trous

"Dans "Cinéma 75", un critique a écrit un article formidablement élogieux sur **Mes petites amoureuses**. Le mois suivant, un autre critique lui répondait qu'il n'était pas d'accord et que mon dernier film, c'était de la merde, un film de patronage, mais que **La maman et la putain** était extraordinaire. C'est une position conne qui m'a permis de voir que ce dernier n'avait rien compris à **La maman et la putain**. C'est comme si on disait que lorsque Proust décrit dans **A la recherche du temps perdu** les salons parisiens, la vie parisienne, l'aristocratie en train de pourrir, tous ces gens géniaux, tous ces cons, tous ces gens sublimes ou stupides, ça c'est génial, mais que lorsqu'il parle de son enfance à Combray, de l'aubépine, de ses rêveries, de sa mère, alors ça c'est du patronage. Alors que c'est le même livre et que l'un ne va pas sans l'autre. On peut coller tous mes films les uns à la suite des autres. Je ne fais pas de variations sur une histoire. Je continue, je ne recommence pas: je comble des trous. Il n'y a pas forcément d'ordre chronologique et il y a peut-être des passages mieux écrits que d'autres. Ça c'est possible. Et que mon histoire se situe à Paris ou en province, ça n'a aucune importance. Il y a en moi des choses que je ne connais pas encore, mais ce que j'ai trouvé, j'ai essayé de le dire au cinéma.

Mon sujet est l'écriture

"Lorsque j'écris un scénario et que j'écris "Il se lève", ce n'est pas comme dans un livre, comme dans **Voyage au bout de la nuit** par exemple, où si le type se lève, c'est une chose en soi par rapport à la phrase précédente et suivante et qui a une valeur relative et absolue en même temps. Lorsque j'écris "Il se lève", ça n'a pas de valeur absolue écrite, ça n'a de valeur que dans le sens où je sais que je vais faire un film et que je sais déjà comment il va se lever ou, tout au moins, que je saurai en lisant la phrase. La partie écrite, appelle-la scénario, notes pour un film futur, projet de film — c'est très difficile de donner un nom à cet instrument — n'a pas de valeur en soi puisque dès qu'une page de séquence est tournée, on la raie et l'on pourrait tout aussi bien l'arracher. Donc, la partie écrite est un tremplin.

"Il me sert d'écrire, par exemple "Il s'en va, elle aussi". Et lorsque je filme "Il s'en va, elle aussi", le champ reste vide. Pour moi, ce n'est pas une illustration. Quand j'écris "Il s'en va, elle aussi", je filme lui qui s'en va, elle aussi, puis s'il ne reste qu'un mur, je filme le mur, un instant... une fraction de seconde. Donc j'ai filmé ce que j'avais écrit.

"Il est bien évident en même temps que ce même scénario réalisé par quelqu'un d'autre que moi pourrait donner: "Il s'en va", la caméra le suivrait, "Elle aussi" et la caméra la rattraperait, elle. Pour moi, "Il s'en va, elle aussi" et moi je reste. Ensuite, lorsque je relis la page du scénario, je sais que j'ai filmé ce que j'avais écrit. Mais en soi, si quelqu'un d'autre avait filmé ce que j'ai écrit, cela aurait

pu donner le contraire de ce que je pense. Donc, cela n'a qu'une valeur relative. C'est pour ça que lorsque je parle d'écriture cinématographique, mon sujet est l'écriture.

"Tout le monde s'accorde pour penser que Proust c'est le triomphe de la prose, non? Que Proust s'est efforcé de bien écrire en français? Que Proust s'est efforcé de bien écrire le français? Je ne sais pas comment il travaillait, ni s'il y arrivait aisément ou difficilement, mais il a réussi et là-dessus, tout le monde est d'accord. Proust, c'est le triomphe de la prose, c'est la splendeur. La question fondamentale n'est pas que Proust écrivait bien, car tout compte fait, il n'a raconté que les petites histoires de la fin de l'aristocratie et la prise du pouvoir par la bourgeoisie. Il a raconté la fin d'une classe, la fin d'un pouvoir et le début d'un autre, et puis aussi de petites histoires homosexuelles de petits et grands bourgeois, un peu arrivistes, un peu cons. Les gens dont il parle ne sont pas très intéressants. D'autres en ont parlé, comme Paul Bourget et il n'en reste rien.

"Paul Bourget a écrit des conneries stupides et grotesques. Est-ce que Proust a voulu améliorer les gens qu'il décrivait en trouvant cette prose? Ou alors est-ce parce qu'il savait qu'il racontait, non seulement l'histoire de France, mais aussi une partie de celle de l'humanité que cette prose s'est imposée pour imposer ce qu'il racontait? Mais est-ce que c'est son écriture qui a précédé ses idées, ou ses idées son écriture? Parce que pour raconter qu'il avait lu avant de s'endormir, Paul Bourget l'a fait, et c'est à vomir, et si c'est à vomir, c'est que Paul Bourget n'a pas raconté une partie de l'histoire de l'humanité. Il fallait pour cela inventer cette écriture-là. Alors quand je parle d'écriture cinématographique, je me fais pas d'illusion, ce que je répons est banal, c'est que la lecture, ma lecture de la vie me dicte mon écriture.

"Ce que je raconte, n'importe qui peut le raconter. Je n'ai pas été le premier à raconter une histoire entre un mec et deux femmes comme dans **La maman et la putain**. Tout le théâtre bourgeois est rempli de ces trucs. Ce que je raconte est sans importance. Aussi, quand les gens me disent: "La caméra dans ce film ne bouge pas, on ne voit que des gens qui parlent et bavardent", ça je l'ai lu cent fois aussi et le sujet, un mec et deux femmes, ça, ça s'est vu un milliard de fois. Donc, ce n'est pas le sujet qui intéresse les gens, mais l'écriture du film. Cependant, la majorité des gens pense que écrire un film, cela veut dire "travelling". Même si dans **Mes petites amoureuses**, c'est des travelling, cela reste pour moi la même écriture. Dans ce dernier film, j'avais besoin de travelling. Mais écriture n'est pas synonyme de faire bouger la caméra parce qu'elle peut bouger. Ca, c'est complètement con!

"Pourquoi faire des phrases courtes et des phrases longues, les unes et les autres sont aussi bien. On peut dire que c'est plus facile de faire des plans courts que des plans longs. C'est comme dire que c'est plus facile d'écrire des phrases courtes que des phrases longues, c'est tout à fait stupide.

Ceux qui me font perdre la mémoire

"Si certains chavirent devant un tableau de Vermeer ou en écoutant Don Juan de Mozart, pour moi, en matière de cinéma, c'est Laurel et Hardy qui me font perdre la mémoire. C'est plus qu'un film de Renoir ou de Mizoguchi ou de Carl Dreyer qui sont ceux que je préfère. Oui, Dreyer, à mes yeux, est le plus grand.

"Bresson n'a rien à voir avec Dreyer. Tu ne peux pas comparer la truite d'une rivière avec une baleine de l'océan. A part Jean Renoir, je ne vois pas qui pourrait avoir la can-



Photo LE JOUR: Claire Beaugrand-Champagne

deur d'un Dreyer. Bresson, lui, n'a aucune candeur. Bresson, c'est magnifique, mais Bresson est entièrement contenu dans Renoir, alors que Renoir n'est en aucun cas, contenu dans Bresson. Dans l'oeuvre de Renoir, tu as Bresson à cent pour cent et, du même coup, si on peut penser que dans Dreyer il y a Bresson, le contraire n'est pas vrai. Il y a un tel pouvoir de candeur dans Renoir ou dans Dreyer. Il y a des films de Bresson et dont je ne nie pas l'influence qu'ils ont eue pour moi. Des films comme **Pickpocket** ou **Les dames du bois de Boulogne**, je les ai vus des dizaines de fois et je les reverrais encore. Ils sont pour moi des choses extraordinaires et ils m'ont beaucoup influencé, c'est certain! Mais on ne peut pas dire: si on aime Renoir, on ne peut pas aimer Bresson. Une idée pareille est complètement conne. C'est adolescent et excessif. On ne peut pas, pour aimer quelqu'un, refuser tous les autres. Renoir ou Dreyer ont une candeur, une grandeur réelles. Ils font une synthèse du monde. Tandis que Bresson, qui a eu deux ou trois moments de grâce infinie, dont **Pickpocket** et **Les dames du bois de Boulogne** — **Pickpocket** est pour moi un sommet du cinéma — Bresson a depuis plafonné. S'il s'était arrêté de faire des films à cette époque, il serait, à mon avis, l'un des plus grands cinéastes du monde. Seulement depuis, c'est la chute. Cela ne veut pas dire que ce qu'il fait est inintéressant, mais il ne fait que répéter, en moins bien, ce qu'il avait dit magnifiquement. Et ça, des Renoir ou des Dreyer ne se sont jamais répétés. On ne peut pas aller plus loin qu'eux ou plutôt, jamais l'esprit humain n'est allé plus loin. Bresson, hélas, je ne sais ce qu'il lui est arrivé, mais il est certain qu'à partir de **Pickpocket**, il a toujours plafonné. Il n'a jamais pu redémarrer, et ça c'est d'une tristesse folle. D'ailleurs, il m'est difficile de continuer à aimer **Pickpocket** en continuant à voir les films de Bresson, car **Pickpocket** est le plus beau film du monde.

"Pour en revenir à l'écriture, à mon écriture cinématographique, **Mes petites amoureuses**, c'est réellement la même écriture que **La maman et la putain**. Moi, je préfère **Mes petites amoureuses** qui est un film beaucoup plus rofond que **La maman et la putain** et aussi parce que je trouve qu'il est beaucoup plus réussi." □

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

En voici quelques raisons:



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

Cinema Products, CP16R,
Un système de caméra complet.



Alex L. CLARK CO. LTD.

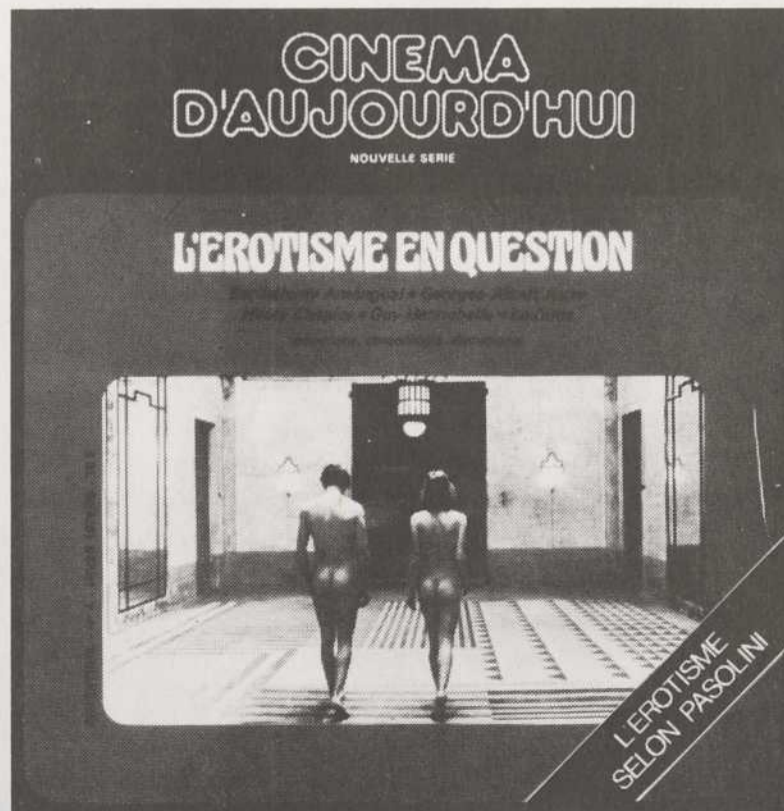
Toronto — Montréal — Calgary
Toronto — Téléphone (416) 255-8594

Vous pouvez vous abonner

Un an (6 numéros): 80 francs

Déjà parus:

- Marilyn Monroe
- Jean Renoir
- L'écran fantastique



B.P. 109, 75522 Paris, France

notes pour la C.E.C.O. (3)

LA COHÉRENCE, DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

par jean-pierre lefevre

Avant de continuer plus avant il serait peut-être utile de re-préciser les objectifs de cette "pseudo" enquête sur le cinéma organisé: faire comparaître des gens, des personnes morales, des idées, des faits qui dans le domaine du cinéma en particulier, et dans celui des mass média en général, contribuent de jour en jour à renforcer l'aliénation du peuple-public aussi bien que des gens de cinéma.

Dans un sens, personne n'est dupe de ce jeu; seules les "autorités politiques" compétentes pourraient traduire devant l'opinion publique ceux qui de prime abord inoffensifs, de prime abord simples et fidèles chevaliers servants de la libre concurrence, ceux qui, dis-je, mènent parallèlement à des groupes dits "hors-la-loi" des entreprises idéologiquement plus dangereuses et plus vicieuses. Mais on le sait, les dites autorités politiques n'ont la compétence que de leurs intérêts et l'aliénation sous toutes ses formes les sert directement. Rappelons-nous au reste les re-

fus systématiques essayés par les cinéastes qui réclamaient l'an dernier une commission parlementaire publique sur les problèmes du cinéma au Québec.

Je ne suis donc pas dupe, je l'espère, du jeu que je joue, ni de la portée de toute critique, de toute analyse "non libérale" i.e. non inscrite dans les schèmes de patience tiède, de raison raisonnée emmitoufflée dans la prudence la plus opportuniste; cette critique, cette analyse sont bien évidemment irrecevables, ne serait-ce que pour des raisons de protocole, par ceux qu'elles touchent avant tout: les fonctionnaires, les sous-ministres et les ministres qui, de toute façon, n'ont jamais le temps de s'occuper des affaires du peuple, seulement celles de l'Etat, qui n'ont jamais le temps de s'instruire, d'acquérir des connaissances, de voir des films, donc de savoir pour qui et pour quoi ils agissent ou n'agissent pas. C'est là un malaise proprement technocratique qui aux yeux de ceux qui en souffrent excuse tout, absout l'ignorance et l'irresponsabilité.



Kamouraska, un climat d'inflation

Cette critique, cette analyse sont d'autre part irrecevables par une large partie des gens de cinéma qui ont décidé de faire leur profit de la sainte ignorance et sainte irresponsabilité des technocrates en question; qui ont décidé en somme de faire purement et simplement du profit selon les règles juridiquement acceptées de notre société, selon les habitudes prises par les cochons de consommateurs. Car après tout, pense-t-on, tirer la couverture un peu plus à soi ne changera pas fondamentalement la situation qui, de toute façon, est pourrie. Et il est trop tard pour mettre un frein à la dégradation tant de la qualité de la vie que de celle du cinéma et de la politique.

Mon idéalisme serait sans doute gratuit s'il ne prenait racine dans un cinéma québécois qui m'a jadis révélé à la fois la profondeur de "notre" milieu et la passion du regard, et la nécessité de cette passion. Je parle des années 55 à 65 et d'un cinéma qui ressemblait à un oignon cru, c'est-à-dire sur lequel personne ne pouvait se méprendre, qui avait un goût fort et précis. Ignorée entre toutes, cette période de notre cinéma l'est précisément parce qu'elle ne peut d'aucune façon correspondre aux critères de commercialité qui aujourd'hui déterminent la création, la production, la distribution et l'exploitation des films; le simple fait que ces films soient en noir et blanc suffit déjà à faire boudier la majorité.

Or, j'imagine mal, en 1975, qu'un spectateur intensif au pays du Québec puisse devant la neutralité souvent imbécile des films, devant les prises de positions souvent contradictoires des gens de cinéma et l'indécision d'une certaine critique, j'imagine mal

que ce spectateur intensif sente profondément la passion et la nécessité de vivre, en tant que québécois, par et dans le cinéma — ou alors ce sera tout simplement pour se trouver une "job" comme une autre. J'étais d'ailleurs récemment consterné par les déclarations semi-publiques d'un jeune cinéaste qui excusait le côté partiel et limité de ses films par un manque de moyens financiers alors que ses deux longs métrages en 16mm ont coûté plus de \$100,000.00 chacun: c'est là dévier le problème de façon absolue, c'est faire dépendre la qualité d'expression de la quantité de production, c'est remettre à ceux qui nous aliènent, nous public et cinéastes, les destinées sociales, culturelles et politiques qui, en principe, sont à la base des préoccupations d'un grand nombre de cinéastes québécois. C'est nous aliéner nous-mêmes.

Pourtant je n'aime pas ce mot: aliéner. Ou plutôt j'ai peur des contresens qu'il provoque, puisque l'un peut prétendre qu'il est aliéné par le manque d'argent, et l'autre par un surplus d'argent.

Nous nous approchons cependant du fond du problème, celui de la COHERENCE que j'énonçais comme primordial dans le cadre des "signifiants et des insignifiants québécois" que je voudrais par ailleurs continuer à inventorier, toujours selon l'optique formulée dans la première partie de ces articles, à savoir que le signe et le signifiant sont pour ainsi dire disparus dans une société purement axée sur la consommation et qui agit en pur désynchronisme avec sa propre histoire, avec ses propres racines, ne serait-ce que parce qu'elle est inondée, submergée par ses images de toutes sortes qui ne représentent plus

rien en elles-mêmes, qui ne sont que des stimuli artificiels, des prétextes, des symboles vides.

La cohérence, en matière de cinéma, n'est pas exclusivement un problème de fond et de forme, d'éthique et d'esthétique, bien que nous puissions habituellement en déduire toutes les coordonnées, positives ou négatives, et remonter à la source du premier niveau de cohérence ou d'incohérence d'un film: la production, ou plus simplement l'idée de production, c'est-à-dire les motifs qui mettent en branle toutes les énergies psychologiques, humaines et financières dans le but d'entreprendre une aventure liée de si près à la communication et à la consommation — ne serait-ce qu'une consommation "culturelle" qui définit à la fois un niveau de relation "politique" et, possiblement, un niveau de profit économique. Il faudrait étudier à cet effet les politiques "désintéressées" de l'ONF qui, si elles semblent l'être financièrement, ne le sont pourtant pas idéologiquement — disons culturellement puisque c'est la force "libérale" de l'ONF de ne pas définir d'idéologie précise et de laisser se perdre la majorité des gens dans les méandres de la culture, donc à la limite dans le folklore pour les salles paroissiales du Canada et d'ailleurs.

Mais l'exemple type de cette optique de bi-consommation s'appuyant sur l'élément culturel et visant du même coup le marché, la consommation, serait plutôt **Kamouraska**. A tout seigneur tout honneur; à tout seigneur de la culture québécoise, tout honneur de l'argent (québécois et étranger).

Je ne veux pas refaire l'historique de **Kamouraska**, ni le profil hautement culturel de Anne Hébert et Claude Jutra, ni le profil hautement commercial de Geneviève Bujold. Car ce qu'il importe de retenir c'est le climat d'inflation, de surenchère qu'a établi ce film au sein de notre pré-industrie du cinéma. Cela au nom de quoi? De la culture québécoise partiellement reconnue à l'étranger (via le roman d'Anne Hébert) et bien acceptée ici via le Claude Jutra de **Mon oncle Antoine**. Cela, par ailleurs, au nom de l'opportunisme politique de mettre de l'avant les raffinements de notre plus belle et plus sûre culture pour, en somme, exister au même titre que les autres. Et, en termes de cinéma, exister aussi **chèrement** que les autres.

Le résultat est d'une neutralité exemplaire, l'esthétique du film rejoint admirablement l'idée de production qui l'a déterminée. A une profonde incohérence de production (parce que non conforme aux normes de financement et de marché virtuel dans le contexte original, c'est-à-dire le Québec) correspond une profonde incohérence de création. Et malgré la cohérence apparente entre les niveaux de production (grâce au gouvernement fédéral), de création (grâce aux talents) et de diffusion (grâce au poids réel des deux premiers) le film est, par rapport aux moyens déployés, un échec de communication, tant culturelle que financière. (C'est d'ailleurs le cas de presque tous les films québécois qui ont coûté au-delà de \$300,000.00).

Ce qui est plus attristant encore c'est que malgré la pâleur des résultats le film devient cependant l'objet de consommation au second degré et comme tel apparaît exemplaire: dans le contexte télévisuel, entrecoupé de messages publicitaires de compagnies sérieuses qui n'achètent pas n'importe quoi et présenté à une heure de pointe, le film renaît de ses cendres. Pourquoi? Pour les mêmes raisons qui font que ce n'est pas **A tout prendre** qui fut présenté ce soir-là: parce que l'entreprise, le film, étaient bien maquillés derrière les recettes qui déterminent les habitudes de consommation du spectateur sans pour autant que ce dernier ait quelque mot à dire.

Vous me ferez peut-être remarquer que le phénomène **Kamouraska** est cohérent. D'une façon, oui, par rapport au système dont il s'inspire et qui l'a engendré. Mais non par rapport aux réalités sociales, culturelles et économiques qui sont nôtres. **Kamouraska** c'est en somme du sirop d'érable qu'on a voulu transformer en pétrole.

Il n'est d'ailleurs pas besoin de décrire les "nôtres réalités" dans le détail pour comprendre et admettre que le cinéma québécois est de plus en plus un cinéma de luxe: le luxe d'une certaine classe sociale qui vise à satisfaire les caprices d'une minorité qu'une majorité, subjuguée par les rêves (irréalisables) qu'on lui fait miroiter, endosse sans en avoir vraiment le choix au même titre que l'espoir de gagner la loto olympique. C'est John Grierson qui disait lors de sa dernière venue à l'ONF: "Ce qui va tuer l'ONF, ce sont les caprices des cinéastes". A ce compte, l'ONF et l'industrie privée sont déjà dans la tombe.

Mais puisque le destin fait parfois bien les choses, branchons-nous sur une certaine réalité immédiate de notre cinéma, quitte à revenir sur ce dont je voulais plus spécifiquement parler dans cette troisième partie. Branchons-nous sur deux pôles à mon avis opposés: **La tête de Normande St-Onge** de Gilles Carles et **Le soleil a pas d'chance** de Robert Favreau.

Ce sont deux films très vus et très cotés, ne serait-ce que par la critique. Mais personnellement je prendrai tout de suite un raccourci: le premier (**La tête de Normande St-Onge**) repose sur les principes mêmes qui ont poussé les auteurs du second à décrire, à dénoncer même, l'aliénation d'une large partie de la société québécoise.

Pour Carle, en effet, tout est prétexte comme pour les organisateurs du Carnaval de Québec: la femme, la sexualité, la beauté, la folie, le drame, le show, la couleur, le montage, la musique — et le cinéma. Et Carle, à mon avis, est aussi inconscient que les organisateurs du Carnaval de la manipulation qu'il fait du spectateur. Et Carole Laure est aussi victime que les duchesses qui se laissent maquiller, transformer pour les besoins de l'image publique, du symbole social et sexuel.

Ce jugement est à l'emporte-pièce, j'en conviens, et contre celui de la critique dans son ensemble. Pourquoi? Alors que Robert Favreau et France Capistran, avec tous les dangers que comporte le ciné-



Modeler le monde à l'image de "ses" visions: **La tête de Normande St-Onge**

ma direct et vérité, réussissent à faire un exposé qui est **cohérent** dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire qui tient compte des données de vie, de déroulement, d'évolution, de compréhension, d'appréhension d'un phénomène déterminé (donc qui permet au spectateur un cheminement parallèle identique), Gilles Carle dans **La tête de Normande St-Onge** justifie TOUT le film, tous ses prolongements par et dans l'apparente vérité d'une scène d'amour apparemment réelle, i.e. sans trucage, bien que **conforme aux exigences** de la censure (et j'insiste sur ce point: cela signifie que le spectacle est conforme aux normes du spectacle). Cette justification est bien entendu inconsciente: c'est l'abcès qui confirme la maladie. La maladie de fausse représentation. De cinéma. Car le film de Carle est bien du cinéma, du cinéma aussi parfaitement convaincant que le western qui a laissé croire à tous que les sauvages avaient inventé le scalp. Du cinéma qui modifie l'Histoire au profit de l'interprétation égoïstement personnelle qu'on en a. **La tête de Normande St-Onge** confirme à cet égard la prétention naïve de l'artiste de modeler le monde à l'image de "ses" visions, de "ses" fantasmes. C'est du sous Ken Russel.

Le film, bien entendu, est cohérent avec le système, le système appris, dirigé, dominant. Cohérent avec le cinéma dominant à l'intérieur d'une société dominée. Mais encore une fois ce n'est pas tout à fait ce que j'entends par cinéma "cohérent". Pour avancer dans la compréhension de ce que j'appelle un cinéma cohérent, il faudrait ajouter ici à l'équation production-crédation la notion de diffusion, mais de dif-

fusion **dans le sens de la participation**, de l'action du spectateur — non pas simplement de sa satisfaction heureuse et bête. Non pas simplement dans le sens de l'**exploitation** d'un film et d'un public.

Il faudrait donc imaginer que pour être COHÉRENT un film doive originer du peuple-public, être produit selon les normes conformes à la moyenne de vie économique et culturelle de ce peuple-public et être diffusé selon la même logique. Il faudrait donc consentir à délaissier la magie démagogique d'un certain cinéma dont les racines, économiques et culturelles, ne nous appartiennent pas, pour un cinéma qui sans être populiste soit profondément populaire. Fernand Danserau travaille d'ailleurs depuis longtemps dans ce sens et je lui arrache en quelque sorte les mots de la bouche.

Les cinéastes n'en seraient pas pour autant privés de la responsabilité, sinon de la liberté relative de l'acte-film qu'ils poseraient; ils n'en seraient pas pour autant limités dans leur métier qui, au contraire, ayant un objet précis, un but clair, se développerait de façon plus nécessaire et plus conforme à la géographie extérieure et intérieure d'un pays, d'un peuple.

Il faudrait donc arrêter de parler de l'art-ciel et de l'industrie-enfer qui tous deux servent de refuge et d'alibi aux uns comme aux autres et entraînent des abus de privilège. Il faudrait donc ne plus brûler les deux bouts de la chandelle en même temps en travaillant d'une part à un art-industriel et d'autre part à une industrie-artistique. □

réflexions sur le cinéma d'aujourd'hui

SUR QUELQUES SUJETS D'INSATISFACTION AU JAPON COMME ICI

par claude r. blouin

Il est bien difficile, lorsqu'on suit d'année en année l'évolution du cinéma au Japon, de ne pas songer à celle du cinéma d'ici et à leur isolement. Et s'il n'entre pas dans mon propos de faire entre eux une comparaison systématique à l'occasion de ce compte-rendu de l'état du cinéma japonais cette année, quelques questions me paraissent devoir être formulées, qui pourront servir à démarquer les zones d'insatisfaction du public comme des artisans du film, au Japon ou ici. (1)

Du cinéma, pourquoi?

Le premier trait frappant est celui de la dévalorisation du spectacle. De toutes les formes que prend le cinéma, celle du spectacle et la fonction de divertissement sont si

déterminantes qu'aux yeux de beaucoup elles sont *le cinéma*. Les marchands dominant cette forme en la rendant possible et accessible. Ils supputent les goûts du public, et, en temps d'inflation, par l'étalage et le gaspillage d'argent, rendus difficiles aux particuliers, appellent l'argent. Que l'on songe aux films à catastrophe sur le succès desquels la Toei s'empresse de tabler, la Toho y allant de son **Explosion dans la baie de Tokyo**. En revanche, plusieurs n'affichent que mépris pour cette fonction, à leurs yeux créatrice d'illusions. A tout prix, chassons le rêve. Démythifions le cinéma. Préoccupation de cinéastes et de cinéphiles-critiques, pour qui le cinéma, devenu gagnepain, est lieu de conflits, d'existence quotidienne. Ne pas induire en erreur le spectateur et pour cela lui dévoiler la caméra prenant le plan, l'équipe en train de tourner...

Mais il faut du génie pour ne pas faire de ces films sur la fonction du cinéma des soliloques amers où les gens du cinéma disent leur propre désillusion, leur propre regret que le cinéma n'ait pas de pouvoirs autres que les siens.

Si, au Japon comme ici, le cinéma est si peu souvent une fête, ne serait-ce pas, autant que des limites du public et des contraintes commerciales, le résultat du mépris, de la désaffection des gens du cinéma pour les pouvoirs propres du médium, sa capacité d'être spectacle, à une époque qui se rêve actrice?

Si, par ailleurs, au Japon comme ici, bourgeonnent les groupes de cinéma amateur, ne serait-ce pas que là, échappant à la (fausse?) antinomie de la nécessité de gagner sa vie et de celle de dire, des films, techniquement gauches, parlent de perfection rêvée, du besoin de faire, au point qu'ils ont parfois le pouvoir de ranimer la foi des professionnels fatigués?

Et quel est, au Japon ou ici, le sens de cette querelle sur ce que devrait être le cinéma, alors que si manifestement il est médium à multiples pouvoirs? Spectacle ou journal, document ou fiction. Et que dire du moral des troupes? Chaque cinéaste oeuvrant dans un domaine particulier éprouve une sensation d'isolement. Tel, à tous les cinq ans, déclare que le cinéma d'animation est fini. Tel autre enrage de voir le peu de cas qui est fait du documentaire. Tel autre, en dépit que le succès puisse y rendre millionnaire et que toute la gloire va à ce secteur du cinéma, trouve d'innombrables difficultés, fut-il connu: Jutra ou Kobayashi, à persuader les gens de lui donner temps et moyen de mettre en pellicule son rêve. Comment ne pas induire de leurs difficultés le peu d'importance réelle qu'accordent nos sociétés aux dimensions esthétiques et créatrices du cinéma?

Et ceux qui ont engagé leur foi et leur goût de vivre dans le cinéma de voir avec consternation tant de films produits parce qu'il faut produire — parce que tant de gens ont rêvé de faire coïncider le gagne-pain et la création — graduellement perdant le respect du besoin de faire pour ne plus garantir que celui de vivre. Au Japon plus qu'ici, comme ici, travail fait à la hâte, et au sort duquel les artisans se sentent étrangers. Au Japon près de quatre cents films en un an et si peu qui engagent la totalité des ressources de cœur de ceux qui les font. Comment le public prendrait-il au sérieux, espérerait-il quelque chose de ce qui n'est fait que pour assurer que l'eau vienne au moulin?

Quelle est aussi cette attitude des spectateurs de limiter les pouvoirs du cinéma en décidant à l'avance de ce qu'ils sont prêts à s'y faire dire? Combien de lecteurs capables de lectures abstraites refusent au cinéma la même complexité? Et combien refusent au cinéma de leur pays ce qu'ils consentent à recevoir des cinémas étrangers? Cette faible attente du public n'est-elle pas aussi responsable du peu de densité des films que l'on nous offre — n'y aurait-il pas, à la diagnostiquer telle, découragement chez n'importe quel créateur croyant que le cinéma est véhicule de sens? Ne faudrait-il pas par ailleurs tempérer ce jugement sévère du public, par l'examen des conditions de visionnement qui sont les siennes? Ce n'est pas forcément la semaine où il est à l'affiche que le film de Terayama serait de nature à attirer tel spectateur — ni l'heure où il se trouve programmé à la télévision. Qu'au plus vite vienne l'ère des cassettes à prix modique! Peut-être alors pourrions-nous choisir le film qui convient à nos dispositions du moment; peut-être alors le documentaire et le cinéma d'animation pourraient-ils être vus autrement que comme l'équivalent des trois coups de marteau annonçant l'ouverture du rideau sur l'"attraction" importante.



Silence de Shinoda

Que peut-on exiger d'un film, sinon que tout simplement, dans son ordre, sur le terrain choisi, il soit le meilleur qui puisse être, qu'il comble notre besoin d'information en nous donnant le goût d'approfondir et en nous indiquant des voies pour ce faire (s'il s'agit d'un documentaire), ou qu'il nous enchante s'il s'agit d'un poème. J'attends d'un film qu'il manifeste la foi du cinéaste en son médium, cela se trahissant par la peine prise à utiliser au mieux les ressources dont il disposait. (Kobayashi avec Kaseki le fait. Et différemment, Shohei). Non que cela doive primer sur l'émotion ou ce qui est à dire. Mais la paresse dans le travail de réalisation, dans la réflexion sur la forme, tout comme la virtuosité, qui est masque jeté sur l'absence d'émotions, sont deux voies qui mènent à la médiocrité: entré au cinéma par désir de recevoir ou plus de savoir ou plus de courage ou plus de liberté dans l'imagination, j'en sors déçu parce que l'équipe réalisatrice a trahi, dans sa hâte, son médium.

J'ai besoin, moi spectateur riche d'émotions et pauvre dans le moyen de les articuler, j'ai besoin de gens qui trouvent que ce n'est pas perdre son temps que trouver une forme à l'émotion, de gens qui me proposent un encouragement du seul fait que leur film est si manifestement le produit de la patience, de l'enthousiasme et de l'amour, que je me retrouve en train de reprendre goût à mon travail, à ma vie propres, ou à me sentir moins fou, de savoir que ma peine n'est pas isolée. Et cela, au Japon, peut-être est-ce chez les cinéastes d'animation que nous l'éprouvons le mieux.

Quels sont donc les cinéastes dont l'oeuvre, cette année, m'inspire, et me permette de dire, sans que ce ne soit que parler de ses possibilités: j'aime le cinéma?

Cinéma du Japon et d'ici.

Dans le domaine du cinéma d'animation, m'inspire la ferveur de Kawamoto pour retrouver dans *Oni*, par le biais de marionnettes animées, le génie des pièces classiques; la richesse d'inventions d'Okamoto et l'univers désordonné, angoissé, agressif de Kuri; la fantaisie de Furukawa, le

trait simple et l'exploration des menaces spécifiques qui pèsent sur l'homme contemporain, dans les films de Sadao, la passion du groupe de cinéastes amateurs de Tokyo, produisant des petites merveilles, en Super 8, pour le bonheur de ceux qui aiment exister, et le disant par la création — plus spécialement, Nagashima, à 74 ans, réalisant seul son film de cinq minutes, méditation sur la vie comme renaissance — et ici McLaren certes, mais aussi Lambart, mais aussi le groupe de l'Office national du film dont on voudrait bien que les films soient visibles ailleurs qu'à Annecy, Zagreb, ou par l'entremise de quelqu'un qui se trouve savoir qu'ils existent.

Dans l'ordre du film de fiction? Celui des cinémas qui passe pour être *le cinéma* est le plus pauvre, compte tenu du nombre de ses productions, en exemples de courage. Bien rarement y rencontre-t-on, même au niveau des intentions, cette somme (temporaire) des émotions et du sens et des contradictions de la pensée que nous espérons trouver dans les oeuvres dont nous attendons nourriture: le courage de s'en prendre à l'injustice trouve, en dépit de sa rareté, plus de représentants que celui de mettre en forme cette musique par quoi l'on connaît un peu mieux quel rythme possède l'homme.

Certes, il n'y a pas à espérer à tout coup que le film marque une trouée dans nos désespoirs, ou même les articule et par là, les rende féconds. Ce que je veux dire ici, c'est qu'il y a encore des spectateurs pour des films susceptibles de les bouleverser. En faisant de l'esthétique l'enfant pauvre des considérations critiques sur le cinéma, en oubliant qu'elle est la mise en forme d'une éthique, c'est la crédibilité et la force même du cinéma, en tous ses autres pouvoirs, que l'on affecte. L'on peut bien écrire le mot art avec un accent circonflexe et le reléguer au musée des concepts anciens. Il n'en reste pas moins que le cinéma ne peut se nourrir longtemps de spontanéité, de bonnes intentions et de sincérité, s'il ne consiste précisément à trouver la forme la plus juste à les rendre accessibles, à les tirer du cliché et du lieu commun, pour leur restituer la vitalité qu'elles ont aux yeux de ceux qui veulent nous les faire partager.

Deux cinéastes manifestent comment, sans être des chets-d'oeuvre, des films peuvent être féconds pour la prise de conscience des pouvoirs du cinéma. Akio Jissoji s'est attaché à reconstituer une époque ancienne, sachant bien qu'il injectait à sa reconstitution questions et dimensions contemporaines, en sorte que le film gêne l'historien et le critique qui a besoin que l'on ne joue pas avec ce qui est ou ce qui fut — et est vu par les autres comme une parabole sur le temps présent. Dans son dessein et ses merveilleuses déficiences, le film n'est pas sans rappeler l'expérience de Jutra avec **Kamouraska**, films faits de sorte qu'ils ne parlent finalement qu'aux autochtones. Films qui tournent autour de l'évolution d'une femme, celui de Jissoji rapportant amours et voyages d'une dame des temps anciens — voyageant certes de lieux en lieux, mais aussi de milieux en milieux, voyage qui n'est qu'une figure de l'urgence d'une quête intérieure qui soit faite d'expériences.

Le film de Jissoji pêche toutefois par un côté fort révélateur de la faiblesse de laquelle est plus volontiers menacé l'artiste japonais: l'excès de brio dans le traitement de la forme, comparé aux limites de l'émotion à dire, comme si l'on voulait revêtir le corps d'un vêtement trop grand pour lui. Terayama, au contraire, ne pousse pas assez loin le renouvellement de la forme qui correspondrait à l'émotion qu'elle a pour fin de transmettre. Il s'arrête trop aux trouvailles, comme si elles étaient autant de mouches à feu,

là où l'on espérait un mouvement lumineux plus continu et plus dense.

Son film reconstitue un passé plus récent que celui de Jissoji. On l'a rapproché d'**Amarcord**, ce qui n'est que révélateur de la différence entre la culture japonaise et les autres: ce qui est profondément japonais est à peine explicité, le Japonais y retrouvant aussitôt ce à quoi renvoie Terayama, là où l'étranger ne reconnaît que décor ou accessoires et influence de Fellini sans y voir le rapport avec l'héritage japonais. Ainsi le lieu même de l'action, le volcan Osore, lieu de rencontres des aveugles capables de communiquer avec les esprits, renvoie au shamanisme, présent de façon ininterrompue dans l'histoire japonaise — signe du goût japonais pour l'intuition et l'irrationalité. Vision idéalisée du passé. Idéalisation que dénonce Terayama car, par deux fois, il raconte le même épisode, montrant par là le travail de l'intelligence sur la mémoire pour répondre aux impératifs du coeur. Film passionnant pour qui le lit à la manière d'un tracé de sismographe qui porterait sur le Japon de maintenant. Mais le film est parsemé de références et d'allusions non développées. Cela donne à chaque image un contenu émotif ambivalent, où l'étranger ne verra qu'éléments bizarres. Comme **Les ordres**, mal reçu semble-t-il, du grand public parisien, le film japonais est trop plein de ces éléments qui, aux yeux du cinéaste, vont de soi, alors qu'ils ne sont si profondément chargés de sens que pour les gens d'une culture donnée. Un peu comme des diapositives de voyages sont si évocatrices pour le voyageur, et si dénuées de relief pour ceux à qui il les montre. Le cinéaste et le public de son pays découvrent avec étonnement, devant la réaction de l'étranger, qu'ils parlaient entre eux, même là où ils se croyaient intelligibles par tous (2).

Avec Kurosawa, je redécouvre un point de contact avec le cinéma d'ici. Après l'échec commercial de **Dodesu Kaden**, tentative de recréer, avec un contrôle absolu, l'univers des miséreux, et après son suicide raté, Kurosawa, affaibli, désespéré, semblait vidé de toute énergie quand il put réaliser **Dersu Uzara**, en co-production soviétique. Sur le thème, entre autre, de l'homme des villes, ingénieur se retrouvant dans la nature et de l'homme des bois aliéné par la ville, Kurosawa nous redit son admiration pour la fraternité et l'ingéniosité des hommes. Tourné en Sibérie, non loin de la frontière chinoise actuelle, le film séduit les Japonais parce que la nature y triomphe comme elle n'en a plus la chance au Japon. Mais, précisément si belle est cette nature que Kurosawa, pour d'autres raisons et comme cela arrive souvent aux cinéastes d'ici formés à l'école du documentaire, laisse la beauté de la nature, son étonnement face à sa force déterminer le rythme qu'il donne au film, oubliant que filmer, c'est altérer et que lui devant le lac n'est pas du tout dans les mêmes conditions que moi devant *l'image* du lac. Ainsi, chaque fois que la nature est belle, il y a des plans longs moins par besoin de créer un rythme que parce que Kurosawa lui-même aurait eu de la peine à se détourner de ce paysage qu'il trouvait si beau et où il se trouvait qu'agissaient ses protagonistes. Mais comment ne pas saluer chez un homme qui vient d'échapper à la mort cette redécouverte du naturel, cet abandon aux pouvoirs expressifs de la nature, succédant à une oeuvre où il s'était voulu démiurge? Comment ne pas porter sa sympathie au personnage de Dersu Uzara dont le comportement met en relief la relativité de nos valeurs de citadins?

Du côté du cinéma expérimental, les deux heures de films de Tanaami sont révélatrices d'une génération créatrice au niveau de l'utilisation des pouvoirs techniques, fascinée par les possibilités du médium, mais confuse quant à ses valeurs et ce qu'elle a à dire. L'ombre redoutée, admirée,



Une poule dans le vent, de Ozu

combattue, sollicitée de l'Amérique passe sur ces films, où le graphiste qu'est Tanaami trouve l'expression la plus adéquate à sa consternation intérieure dans l'utilisation des techniques d'animation, retracant aussi ce qui reste d'enfance passée sous les bombardements dans l'adulte vivant en un monde d'abondance.

S'il y a un homme qui réalise des films dont on est tenté de dire qu'ils sont bien d'un auteur, c'est, paradoxalement, en dépit du fait qu'il donne si abondamment la parole à d'autres qu'à lui-même, Imamura Shohei. Il a réalisé cette année un documentaire (3) sur les souvenirs d'une ancienne prostituée, japonaise "importée" à Singapour avant la guerre, et qui, à 70 ans, dans un japonais de l'époque Meiji, raconte sans pitié pour elle-même la vie sans joie qu'elle menait. Elle nous promène dans les lieux où elle vivait, nous présente à ses anciennes compagnes qui à l'hospice, qui mariées à des étrangers — elle-même n'espérant rien du Japon, dont elle n'a jamais rien reçu, où elle retourne à la fin du film tandis qu'en voix off on nous demande si elle trouvera un Japon socialement tellement changé. Ceux qui s'intéressent au cinéma direct — ceux qui tout simplement sont intéressés d'entendre conter son expérience par une femme qui nous dit notre bonté parfois, notre indifférente cruauté souvent, trouveraient passionnant ce film, où Shohei se montre aux côtés de la vieille femme, (tout comme on le retrouvait dans **Evaporation de l'homme**), par là, en même temps qu'il laisse être elle-même la vieille dame, disant sa propre attention — caméra mobile, circulant dans les rues de quartiers de lupanars, dans le cimetière où repose le mari de la vieille, dans les cales d'un vaisseau. Shohei a un style: ce n'est ni virtuosité ni formalisme, simplement la forme adéquate à son propos, comme si ce propos l'avait guidé, pour qu'il en dégage la forme la plus apte à mettre en valeur le récit de la vieille dame.

Seulement... Seulement, il s'agit d'un film en japonais, aux paroles abondantes. Avec l'horreur du public pour les sous-titres, avec les coûts prohibitifs de doublage (quand il est bien fait), il y a toutes les chances que nous ne voyons jamais, ici, les films de Shohei, autrement qu'en japonais. Or, ils sont alors incompréhensibles, car c'est à la parole que, comme Perreault, est attaché Shohei.

Le résultat, c'est que nous continuerons à croire que rien d'intéressant ne se fait au Japon, en cinéma, tout comme au Japon, l'on ignore à peu près tout des films d'ici

qui témoignent de notre contribution la plus originale: Jutra un peu, Lefebvre à peine, sont connus des critiques... et encore, de ceux qui ont pu aller à Cannes.

L'isolement du cinéma japonais, sur la scène internationale, rejoint celui du cinéma d'ici, en ceci que les oeuvres les plus importantes des dernières années consistent en une réappropriation du patrimoine national, d'une réévaluation non de la condition humaine, mais des conditions particulières faites à l'homme dans un temps, un lieu donnés — et ces films sont faits avec le sentiment d'une urgence, un besoin pressé de communiquer aux gens de ce temps, de ce lieu. Ils supposent donc la plus grande générosité de la part du spectateur étranger pour qu'il puisse lire au travers de la matérialisation particulière que donne aux émotions leur actualisation dans tel code culturel ce en quoi elles renvoient, au Québec ou au Japon, à la forme de l'humaine condition. □

(1) Plutôt que de donner une image exhaustive de la situation d'un cinéma destiné à nous être invisible (ce qui est bien la pire des fatalités pour le cinéma), j'ai cru plus intéressant de révéler celles des oeuvres qui me paraissent les plus significatives au Japon (été 74 à été 75) des problèmes rencontrés par les cinéastes... aussi bien que par les spectateurs. Je ne parle ici ni des films de yakuza ni des comédies, faute de temps pour les avoir vus. Ils sont néanmoins produits en grand nombre. Pour les comédies, un nouveau Tora-san est à signaler. Les questions soulevées ici sont inspirées du visionnement des films suivants: Fiction: Kurosawa: **Dersu Uzara**; Jissoji: **Asaki Yumemishi**; Terayama: **Den ni Shisu** ou **Cache cache pastoral**; Yoshida: **Megurial** (mélo); Morigawa: **Waga Seishun no Toki** (mélo); Ishida: **Tokyo-wan Enjo** (film-catastrophe); Yasuda: **Zatoichi Kenka Toki** (série des Zatoichi; déjà vieux); Film de l'époque du muet: Saito Tarajiro: **Akeyuki Sora**; Ito Daisuke: **Jirokichi Koshi** (Ces deux films font l'objet d'une campagne de préservation faite par un particulier qui déplore le peu d'intérêt porté à la conservation des films. Cf. la situation ici); Documentaire: Shindo: **Mizoguchi**; Shohei: **Karakumi** Tashiro Group Tac, Tanaami. Les photos sont une gracieuseté de Art Theater Guild, New Herald, Sadao Tsukioka.

(2) Je ne veux pas suggérer ici que l'on doit avoir nécessairement vu le public étranger, mais que l'on doit prendre conscience de tout ce qui dans un film reçoit son sens de signes non proprement cinématographiques, de l'étendue des aspects d'un message intelligibles du fait de la connivence culturelle unissant le cinéaste à son milieu d'origine.

(3) Notons que c'est aussi par un documentaire, sur Mizoguchi, que se distingue cette année Shindo, que l'on voit faisant lui-même les entrevues et laissant se dégager du récit des familiers de Mizoguchi sur quelle détermination et quel contrôle absolu dans les heures de travail repose la création de cet univers vaporeux qui est le sien au cinéma. La démarche de Shindo suit curieusement celle de Shohei, comme s'il y avait, chez plusieurs cinéastes, sentiment d'une voie à explorer, alliant le sens de cohésion appris de la fiction au sens de la vérité, héritage d'une longue pratique du documentaire. Signalons qu'Ichikawa est toujours actif, et qu'il a réalisé, cette année, une adaptation du savoureux roman de Soseki: **Je suis un chat**.

regards sur une production récente

PARTIR... LE CINÉMA AMÉRICAIN À LA RECHERCHE DE L'ÉVASION

par maurice elia

Conséquences de l'asphyxie, le départ, l'évasion, la fuite, sont devenus, pour le cinéaste américain, des thèmes centraux à développer. Puisque la société ne permettait pas l'épanouissement total (ou même partiel) de l'être humain, puisque les possibilités de s'exprimer s'amointraient de jour en jour, puisque, comme dirait Flaubert, "l'avenir était un corridor tout noir, avec au fond sa porte bien fermée" (1), il n'y avait qu'une chose à faire, toujours la même: trouver à tout prix l'issue salvatrice.

Cette issue permettra aux héros des films contemporains de s'exprimer en un langage plus personnel, plus conforme à leurs opinions de la vie et du monde. Il s'agira de mettre à l'épreuve leurs pensées et leurs idées, passer à l'action, ne serait-ce que pour justifier leur propre conception du monde.

Partir est cette solution. Et surtout, partir seul, ou alors en compagnie d'un être qui partage ses idées ou qui a également besoin de cette évasion pour se retrouver. Partir volontairement, à la découverte de ce monde qu'on aurait toujours voulu voir et mieux connaître. Dans **Easy Rider**, ce sont deux amis; dans **Deliverance**, ils sont quatre à partager cette aventure naturelle que constitue la descente du cours impétueux d'une rivière; dans **Butch Cassidy and the Sundance Kid**, les deux héros se voient emportés vers un point de non-retour, qu'on pourrait leur reprocher d'avoir presque souhaité; dans **Harry and Tonto**, le vieux monsieur et son chat entreprennent une sorte de pèlerinage bienfaisant qui les mènera vers les horizons enchanteurs de la Californie.

L'introspection à laquelle ces individus d'exception se livrent est d'une très haute qualité, puisqu'elle résulte d'une purification volontaire, presque d'un exorcisme, destiné à leur restituer les vertus essentielles et premières. (Plusieurs films, par le passé, avaient réussi à montrer la grande faculté de réflexion de personnages abandonnés à eux-mêmes, que leur solitude soit volontaire ou forcée: **The Informer** (John Ford, 1935), **The Lost Weekend** (Billy Wilder, 1945), **High Noon** (Fred Zinnemann, 1952), **The Wrong Man** (Alfred Hitchcock, 1957), **Lonely and the Brave** (David Miller, 1962...)

Le besoin de sentir, de voir au-dessus de l'horizon étroit de la vie, se traduit donc par le thème de l'évasion, une évasion hors du monde actuel et quotidien, vers un monde surnaturel, que seule parfois l'imagination permet d'évoquer.

Contre l'inertie routinière

Ainsi, le cinéma moderne naît du besoin d'évasion de l'homme, hors des limites étroites de sa destinée (2).

Dans **I Walk The Line** de John Frnakenheimer, un shérif du Tennessee se prend d'une folle passion pour une adolescente dont le père est fabricant clandestin d'alcool. Dans **The Chase** d'Arthur Penn, un shérif du Texas, écoeuré de l'incompréhension et de la cruauté des habitants d'une petite ville, l'abandonne après avoir vainement essayé d'y maintenir "la loi et l'ordre". Tous deux, asphyxiés par le monde qui les entoure, se laissent écraser par une société qui ne leur permet que de subir de perpétuelles humiliations et de s'incruster dans une inertie routinière plus que dépra-

vante. (Une des chansons de **I Walk the Line** explique les tentations de l'individu qui, dans le monde imprécis dans lequel il vit, hésite à franchir la ligne, à passer du bon au mauvais côté de la loi.)

Lorsqu'elle se fait violer, une nuit, dans un parc, la jeune héroïne de **Something Wild** de Jack Garfein se met à réfléchir, se pose des questions sur le sens à apporter à son existence. De longues errances dans Central Park, la rencontre d'un étrange individu, ouvrier alcoolique, qui la recueille chez lui, le choix à faire entre deux contraintes, celle de ses parents et celle de l'inconnu qui veut la garder — autant de points purement romantiques qui reflètent la clausuration mentale dans laquelle la civilisation moderne veut nous placer.

Dans **The Pad (and How to Use it)**, de Brian G. Hutton, une aimable comédie tourne au malentendu tragique, et le jeune homme, qui avait essayé de séduire une jeune fille, chez lui, en suivant les conseils de son meilleur ami, qui l'aidait à combattre sa timidité, se retrouve seul, écoutant un disque qu'il a lui-même, de désespoir, rayé. Cloîtré dans son *pad* (appartement), il se résigne à accepter son sort d'inadapté au monde turbulent qui bouillonne autour de lui. (C'est aussi le désespoir d'une vie devenue insipide qui pousse au suicide l'héroïne de **The Slender Thread**, le premier film de Sydney Pollack.

C'est aussi l'asphyxie, celle de sa petite ville, qui pousse la timide institutrice de **Rachel, Rachel**, à prendre le chemin de l'évasion, après de longues années de servitude familiale (envers sa mère) et de dévouement exagéré (envers ses élèves, qu'elle voyait tristement grandir et se marier).

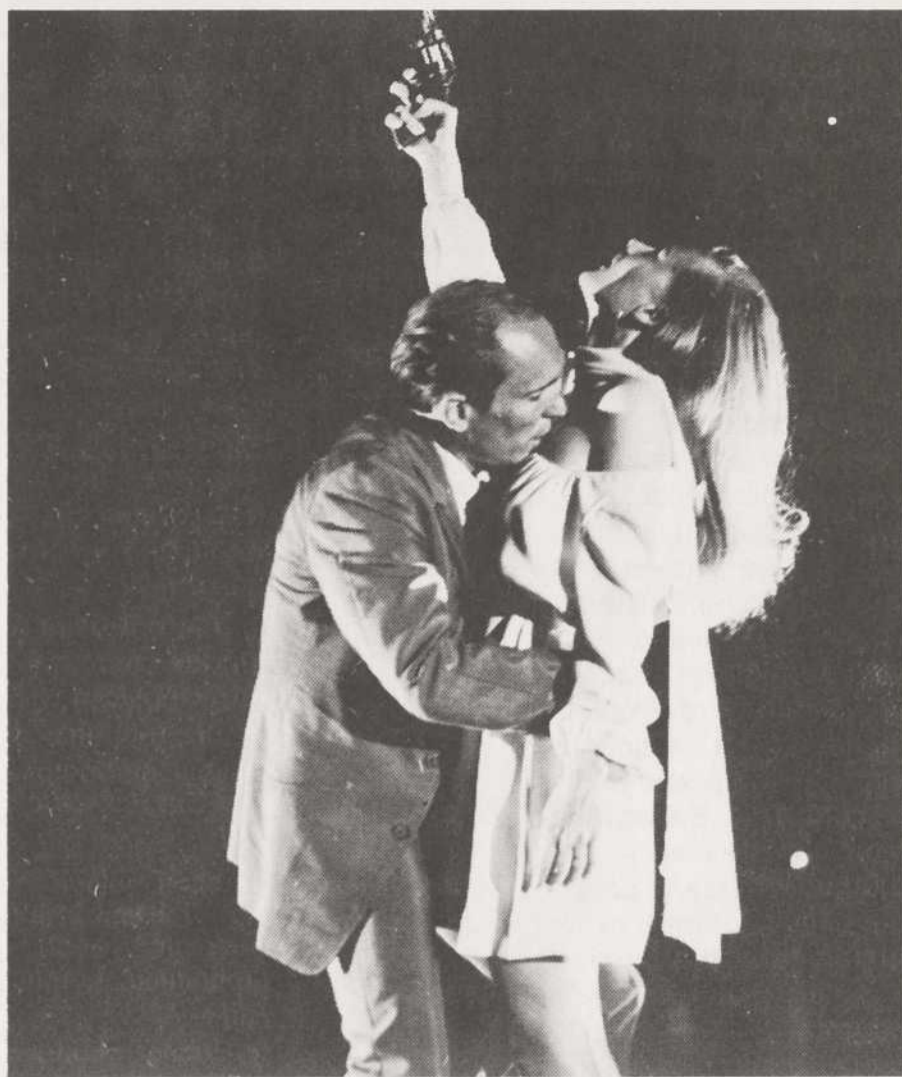
A l'opposé, c'est l'asphyxie d'une grande ville et d'un univers dégradant et artificiel qui oblige Lou à rechercher la solitude, dans **Puzzle of a Downfall Child**, de Jerry Schatzberg.

Dans **The Rain People**, le seul de ses films, jusqu'à ce jour, où Francis Ford Coppola s'exprime totalement, en tant que scénariste et metteur en scène (3), l'auteur parvient, avec une lucidité et une aisance surprenantes, à sonder tout un mode de vie, toute une génération, à travers le personnage central de Natalie.

Un matin, de bonne heure, Natalie abandonne tout et part sur les routes. Pour elle, il s'agira de se reprendre, déterminée à comprendre vers quel horizon tend sa vie. Elle traversera dix-huit Etats, à la recherche de ce qu'elle est. A l'origine, c'est la découverte de son "état de femme enceinte" qui a fait probablement surgir en elle l'idée de fuite. Mais c'est une décision longuement étudiée qui la lance dans sa randonnée. Décision que vient souligner, dans la séquence d'ouverture, une prise de vues souple et feutrée, nous montrant Natalie (Shirley Knight) quitter le lit où dort encore son mari, s'habiller et partir: c'est pour elle le début de la concrétisation de ce plan qui devrait la mener à cet épanouissement constamment entravé par la vie quotidienne.

Les caractères essentiels de la démarche de Natalie sont purement romantiques: sentiment de l'infini, dignité dans la méditation, élévation individuelle du moi, recherche de sensations, de pureté, de couleurs, poésie de la nature, puissance d'un idéalisme dont le rayonnement pourrait servir au progrès libérateur d'une société refusée. Elle se donne donc une mission: celle de se comprendre d'abord elle-même, puis de faire connaître au monde les rouages d'une nouvelle forme de vie (4).

Dans son long périple - ponctué de communications téléphoniques avec le mari qu'elle a provisoirement quitté et à qui elle tente vainement d'expliquer les raisons de sa fuite — elle rencontrera un footballeur qu'un accident a



Scènes du film **The Rain People** de Francis Ford Coppola

rendu infantile et naïf. Devant cet être innocent et crédule, elle se rend compte de la société envahissante, aliénante, dont elle a eu raison de se séparer. Il lui demande de le conduire chez des gens qui, selon lui, l'aiment, l'attendent et vont l'aider. Mais en réalité, ils veulent s'en débarrasser, et Natalie ne peut se résoudre à l'abandonner à son sort. A côté d'elle, dans la voiture, elle l'entendra parler poésie (c'est lui qui murmure en observant la pluie sur le pare-brise et la route: "Les gens de la pluie sont très fragiles. Une erreur en amour et ils fondent. Ils ressemblent à tout le monde, mais quand ils pleurent, ils disparaissent parce qu'ils fondent..."), évoquer le monde brumeux de son enfance, et elle réalisera l'importance des contacts humains: "C'est, dit Coppola, à qui l'on demandait de résumer son film en quelques mots (5), l'histoire d'un être humain qui devient de plus en plus responsable d'un autre être humain. C'est comme l'histoire d'une femme assise à côté de l'enfant qu'elle va avoir."

Le thème de l'escapade de l'épouse a également été abordé par Richard Brooks dans **The Happy Ending** (dont il a également écrit le scénario, confiant à sa femme Jean Simmons, un de ses meilleurs rôles). Mais là, ce sont des vacances aux Bahamas qui permettent à Mary, alcoolique invétérée, de revenir à son mari, à Denver, dans le Colorado, mais seulement pour lui faire savoir qu'elle le quitte pour de bon. Le film n'explique pas très bien les agissements de l'héroïne (effets maléfiques de la ville? besoin de matérialisation d'un rêve romantique de jeune fille? laideur générale d'une certaine vie conjugale?), mais on la voit reconnaître l'existence d'un monde qu'elle soupçonnait, mais qu'elle éloignait volontairement de son esprit, un monde d'amour libre, de maîtresses et de gigolos, qui s'ébattent sous le soleil des Caraïbes.

La recherche d'une identité

On a voulu ridiculiser la bourgeoisie américaine, on a voulu montrer combien ordinaire et banale était sa vie quotidienne (**Husbands**, de John Cassavetes), combien vaines et parfois grotesques étaient ses habitudes (la glotonnerie des convives, durant la réception qui fait suite au mariage dans **Goodbye Columbus**; la partie de golf, "très blanche" et très sophistiquée de **The Landlord**).

Mais ce n'est pas seulement la société des riches qui est sujette à satire. La "petite classe moyenne" (*lower middle class*) souffre des mêmes maux, mais à un autre niveau: elle se sent conduite, guidée vers cette routine, vers ces moeurs qu'elle réprouve, et elle essaie d'y échapper, avant d'y être complètement engloutie. Les moins riches, tout comme les riches, se trouvent face à face avec la recherche de leur identité. Mais, à l'inverse des riches, qui ne peuvent plus prendre le recul nécessaire à l'introspection, nos petits personnages de la classe moyenne deviennent grands, parce qu'ils voient le problème de l'extérieur, parce qu'ils ont davantage conscience de l'importance de leur fonction dans le monde, et parce qu'ils ne doutent pas d'avoir un avenir.

Ainsi, le rêve de Joe Buck, un des deux héros de **Midnight Cowboy**, avait toujours été de devenir célèbre, de dire à tout le monde qu'il était beau, ou seulement qu'il était là. Voyant qu'une telle attention ne pouvait lui être prodiguée dans sa petite ville texane, il croit pouvoir trouver ce qu'il cherche dans la grande et prodigieuse ville de New York. Bien entendu, c'est la désillusion qui l'attend. Son déguisement de cowboy n'intéresse personne, les femmes ne le recherchent que pour le peu d'argent qu'il possède, il voit des gens s'écrouler dans la rue sans que personne n'y prête attention, et le seul ami qu'il se fait est une épave sociale, un déclassé qu'il aurait à peine regardé si celui-ci ne lui avait montré quelque sympathie.

Buck ne trouve pas son identité, au fond de lui, son "soleil texan" s'est couché, et il repartira seul (vers le soleil dans la Floride, cette fois), un peu plus conscient du monde qui l'entoure.

La caméra méticuleuse de John Schlesinger explore dans le détail tous les cauchemars de la grande ville; la vie dure des entremetteurs, des homosexuels, des prostituées; le monde touffu des règlements de compte urbains; la pollution, la guerre, le racisme et toute une gamme de sentiments confus, de la frustration la plus profonde à l'échec le plus amer. Mais comment peut-on être concis, lorsque l'on se met à analyser tous ces thèmes dans un seul et même film? Peut-être Schlesinger, comme son héros, a-t-il voulu exposer en bloc tout ce qui heurtait son regard; peut-être s'est-il dit que tout cet amoncellement d'aspérités, de rugosités, méritait une étude qui apporterait quelque conclusion.

Nous préférons quant à nous le thème de la recherche, par un individu, de sa propre identité, tel qu'il est exposé dans des films plus profonds, plus intérieurs, plus humains, comme **Five Easy Pieces** et **Fat City**, deux films sur le problème de la drogue, à savoir **Born to Win** et **The Panic in Needle Park**, et même, à un degré psychologique à peine différent, **Klute**. Cinq films, cinq personnages principaux, cinq âmes qui se cherchent dans la grisaille des rues ou l'immensité des plaintes américaines.

Jack Nicholson dans **Five Easy Pieces** est en quête de sa vérité. Il va la rechercher dans toutes ses probabilités, dans tous les concepts que la société contemporaine lui offre, dans tous les domaines possibles. Sa maîtresse, trop possessive, lui devient vite insupportable: il l'abandonne, pour revoir sa propre soeur, pianiste à Los Angeles, pour la quitter à nouveau, afin d'effectuer un retour au sein de sa famille, qui habite un grand domaine dans le nord du pays. Dérouté, instable, il abandonnera tout à nouveau, pour repartir vers l'inconnu, à bord d'un lourd camion.

Cette sensation de voyageur sans bagage, sans racines, qui cherche sa voie morale dans une Amérique toute en plastique, on la retrouve chez le boxeur déchu de **Fat City**, qui accepte de vivre dans les réduits minables d'une petite ville.

On la retrouve également chez le drogué de **Born to Win**, dont la solitude et l'angoisse dérivent d'une déchéance sociale, d'une incapacité à se rattacher à quoi que ce soit de véridique et de palpable.

Pourquoi ces individus déracinés parsèment-ils aussi souvent le cinéma américain contemporain? Pourquoi l'intoxiqué de **The Panic in Needle Park**, ou la call-girl de **Klute**, ne parviennent-ils pas à se détacher de ce monde dégradant, de cette société qui est parvenue à en faire des épaves, des victimes? Tous ont pourtant en eux une qualité qui peut les distinguer des autres: le héros de **Five Easy Pieces** est un pianiste qui a abandonné trop vite la carrière qui s'offrait à lui, l'héroïne de **Klute** sait qu'elle peut devenir actrice de théâtre — mais elle sait aussi qu'elle ne montera jamais sur les planches.

On comprend mal les raisons qui font de Jack Nicholson, un être errant et désaxé, de Jane Fonda, le bel animal inarticulé qu'on nous présente. Mais se demande-t-on suffisamment pourquoi les drogués aiment la drogue, pourquoi les criminels aiment le crime? L'homme est naturellement bon, disait Rousseau, c'est la société qui l'écrase. Soit. Mais quel est l'origine de ce manque de communication? Une civilisation mal structurée, une façon de vivre mal inventée, des existences mises en catégories...

La réponse (comme la question) est à la fois unique et multiple. Elle se pose à ces êtres asociaux de la même ma-

nière qu'elle se pose à nous. A force d'y penser, de chercher à trouver une solution à ces problèmes qui sont ceux du monde où ils vivent, et que l'intelligence qui les habite leur ordonne de considérer et d'étudier, ces êtres deviennent supérieurs, différents. Pour eux, le conformisme entraîne la monotonie qui mène à la mort. Ils se doivent de s'en sortir avec les moyens qu'ils ont à leur portée: il suffit d'un piano pour Jack Nicholson, d'un coup de téléphone pour Jane Fonda, d'un ring et d'un arbitre pour Stacy Keach dans **Fat City**, d'une seringue pour George Segal (**Born To Win**) et pour Al Pacino (**Needle Park**).

Il existe pourtant une lueur d'espoir qu'il faut chercher du côté de l'amitié ou de l'amour. Ces hommes vaincus, épuisés, tout en gardant un semblant de dignité et un brin de fierté, aiment à se sentir adoucis, calmés par la tendresse d'une femme, la sensibilité de son regard, l'humanité de ses paroles. Qu'elle soit une sotte agaçante (Karen Black dans **Five Easy Pieces**), ou une mégère qui ne cesse de geindre (Susan Tyrrell dans **Fat City**), qu'ils découvrent en elle de l'affection sincère (Karen Black dans **Born to Win**) ou de l'amour (Kitty Winn dans **Needle Park**). Même Donald Sutherland, ce détective silencieux, renfermé et quelque peu timide, nommé Klute, peut constituer pour la call-girl la bouée de secours destinée à lui permettre de s'extraire de sa fange.

Il est vrai que les héros, à la fin de chacun des films, partent vers des horizons inconnus, emportant leur insécurité vers d'autres routes, vers d'autres lieux (pensons à Al Pacino et à Gene Hackman dans **Scarecrow**), ou bien s'immobilisent dans cette léthargie interrogative qui leur est propre, et qui, semble-t-il, est éternelle. Mais entre-temps, la recherche de leur identité se sera enrichie d'une phrase rencontrée, d'un sourire.

Voilà qui expliquerait, dans chacun de ces films se rapportant au thème de l'identité dans l'évasion, certaines séquences considérées souvent à tort comme déplacées, trop poétiques, trop esthétiques pour une oeuvre qui se veut puissante, profonde, réfléchie.

Au milieu de la sécheresse implacable où baigne **Fat City**, se détache une scène sublime où Stacy Keach, travaillant à la cueillette des oignons sous un soleil de plomb, se prend à écouter poliment un Noir qui évoque, en s'épongeant le front, un souvenir fait de vin et de roses.

Il y a dans **Klute** un long plan-séquence sur Jane Fonda assise sur son lit, regardant "son" policier, s'approcher d'elle très lentement, la serrer contre lui, dans la tiède semi-obscurité de son appartement. On comprend que cet homme est différent des autres, et que pour elle, un sentiment nouveau est en train de naître.

De même, dans **Born to Win**, il y a une admirable séquence où le jeune J. (sans doute référence directe au Joseph K. du "Procès" de Kafka, qui lui aussi dissimulait sous son initiale anonyme une personnalité solitaire, écrasée par le mécanisme infernal qui lui conduit inévitablement vers le néant), arraché, par son excellente amie, au monde trouble qu'il fréquente, libre et frais, part avec elle, dans une joyeuse et nostalgique escapade au bord de la mer.

Nouvelles décisions, nouveaux choix

C'est un monde nouveau, celui dont ils avaient toujours rêvé, que les héros de ces aventures découvrent dans leur fuite respective.

Natalie (Patty Duke) dans **Me, Natalie** de Fred Coe, quitte la maison familiale de Brooklyn, pour aller s'installer à Greenwich Village, dans un petit appartement. A mesure qu'elle s'habitue à cette vie choisie, elle voit les choses sous un angle nouveau, mais les ennuis ne tarderont pas à



Scènes du film **Five East Pieces** de Robert Rafelson

poindre. Le jeune peintre, son voisin du dessous, n'est pas le célibataire bohème dont elle s'était éprise; il est marié, et sa femme et ses enfants habitent le Connecticut. Lorsqu'il lui promet d'obtenir le divorce pour l'épouser à elle, Natalie refuse, bien décidée à affronter la vie à sa manière. Nouvelle décision, nouveau choix.

Dans **The Pursuit of Happiness**, le film le plus méconnu de Robert Mulligan, le jeune William (Michael Sarrazin) est écoeuré à la fois de l'establishment et des activistes qui ne voient partout que révoltes et violences. A la suite d'un accident (il renverse une vieille dame qui traversait la rue, une nuit, sous la pluie), il est en prison pour un an. Là, on l'accuse d'avoir entretenu "une amitié particulière" avec un détenu battu à mort par un compagnon de cellule. Dégoûté par une justice qui ne lui donne pas la chance de s'exprimer, il réussit à s'enfuir, à retrouver celle qu'il aime et à prendre le chemin du Mexique, après avoir symboliquement survolé la Statue de la Liberté.

Enfin, dernier exemple, dans le film de Herbert Ross, **T.R. Baskin**, on voyait Candice Bergen quitter sa petite ville de Findley, dans l'Ohio, pour Chicago, où elle passait par une suite de désillusions: un travail robotisé dans une gigantesque compagnie; un appartement minable dans un quartier malsain; des hommes aux idées étroites, qui la considéraient comme un bel objet de plaisir; et des pensées nostalgiques et tristes pour un monde qu'elle regrettait.

Natalie, William et T.R. Baskin sont de jeunes héros en alerte, qui ne peuvent accepter le monde qu'on leur offre. Ils quitteront tout, pour aller chercher celui dans lequel ils veulent vivre. Mais ils ne tarderont pas à se rendre compte qu'il s'agit du même, à peine meilleur (parce qu'ils l'ont choisi). De l'expérience, leur restera cependant une vue plus objective, plus réaliste d'une civilisation dont ils avaient longtemps voulu rejeter l'existence.

Pour certains héros, c'est dans le cycle de leur vie même, que l'ailleurs sera recherché.

C'est une nouvelle "fureur de vivre" que se découvrira Burt Lancaster, le parachutiste désespéré de **The Gypsy Moths**, de John Frankenheimer. Pour les autres, ce sport est un spectacle fascinant, mais pour lui, il constitue son unique façon de se prouver qu'il existe un autre monde et que cet autre monde est là, à portée de la main. Dans son cas, c'est cette chute dans le vide qui pallie au vide de la vie sur terre, qui, elle, est jalonnée de déceptions sentimentales et professionnelles.

De même Ellen Burstyn, dans **Alice Doesn't Live Here Anymore**, profite de la mort accidentelle de son tyrannique mari, pour partir en compagnie de son jeune fils, à la découverte d'une nouvelle passion de ce qu'elle aurait toujours voulu être, c'est-à-dire chanteuse.

Dans la même veine, c'est en s'adonnant avec passion à leur sport favori que les quatre héros de **Deliverance** redécouvriront leur moi, qui était resté longtemps dissimulé sous la routine quotidienne de leur vie monotone. En descendant en canoë le cours fougueux de la rivière Cahulawassee, en Georgie, au milieu d'une nature d'aspect divin, ils essaieront de retrouver le bonheur des premiers jours de la création. Mais ils rencontreront encore cette civilisation dont ils voulaient s'échapper et dont la violence sauvage aura raison d'eux.

(Les héros d'**Easy Rider** vivent une aventure analogue, en parcourant l'Amérique, à la recherche de leur définition du monde. La conclusion de leur tragique aventure n'est encore ici que la conséquence d'une civilisation qui ne sait plus distinguer le bien du mal, la beauté de la laideur.)

Dans **The Hired Hand** que Peter Fonda voulut à tort enjoliver pour se mettre dans la lignée des westerns à tendan-

ce romantique, le héros retourne à sa femme et à sa fille, après une absence de sept ans. Insatisfait de sa vie, fatigué de ses voyages perpétuels, il rentre avec l'idée que tout pourrait reprendre comme par le passé. Mais bientôt, alors qu'il commence à se sentir moins inquiet, il est déchiré entre l'amitié qu'il garde pour son ancien compagnon de voyage, retenu captif par des hors-la-loi, et l'amour qu'il sentait rejaillir pour sa petite famille. Harcelé, il choisira à nouveau l'aventure et ira délivrer son ami, au prix de sa vie.

Le héros de **Mickey One** d'Arthur Penn reste pourtant le plus significatif, dans cette quête individuelle de l'ailleurs. Il s'agit d'un comédien de boîte de nuit, poursuivi par la pègre de Chicago, pour une dette de jeu. Mais le sujet n'est ici que prétexte à des séquences angoissantes, un mouvement perpétuel de caméra et un rythme essentiellement fondé sur une suite de ruptures. L'Amérique entière se trouve reflétée dans cette recherche d'un univers et d'une structure sociale aptes à faire de l'individu, un être moins harcelé, moins tyrannisé.

Lorsque l'évasion ne mène à rien qu'à un néant aussi obscur que le monde auquel on veut échapper, le héros — s'il ne met pas fin à sa vie — se réfugie commodément dans le monde du rêve.

Les portes d'ivoire

Nous revenons là à une définition première du cinéma: la quête d'un univers complètement différent de celui de la réalité quotidienne. Le spectateur fatigué de son travail, de sa vie constamment réglée par une multitude de mouvements d'horlogerie, va s'abriter dans une salle de cinéma. Et, petit à petit, il se laisse porter par le mystère, la fantaisie, l'irréel qui s'offrent à ses yeux. Le cinéma, qui constitue sa seule issue contre le monde qui l'assiège, ouvre pour lui ce que Gérard de Nerval appelait "les portes d'ivoire du rêve" (**Aurélia**, I,1).

Lorsque Holly Golightly se laisse recouvrir par une ondée de plumes blanches dans **Breakfast at Tiffany's**, lorsqu'elle boit son lait dans une coupe de champagne, on est émerveillé par ces astuces, mais on sent aussi que Holly est une inadaptée qui cache son angoisse dans une excentricité voulue, comme elle dissimule son téléphone dans une valise, afin de ne pas être dérangée. Tendresse, tristesse, simplicité sont les principaux thèmes de cette histoire touchante, à force d'être séduisante.

De même, dans **Putney Swope**, de l'underground-man Robert Downey, l'humour mordant recèle une grande dose de réalisme. Lorsque Putney est élu nouveau directeur d'une agence de publicité, c'est une série de phantasmes qui se multiplient: les Noirs comme lui auront les hautes fonctions administratives, tandis que les Blancs seront relégués à des postes subalternes. Peu à peu, en une suite de gags d'une ironie agaçante, l'agence redeviendra ce qu'elle était auparavant: malhonnête et corrompue. "Il y a de la vigueur dans cette vulgarité, disait Richard Schickel, le critique de **Life**, de la santé dans ces âneries, mais aussi la force d'un vent destiné à chasser ces parfums désinfectants, avec lesquels nous avons vainement essayé de cacher les mauvaises odeurs que notre société dégageait dernièrement." (6)

Le rire dans **The Party**, dans **Hatari!** dans **The Russians are Coming, the Russians are Coming**, témoigne d'un même souci de réalisme psychologique.

Lorsque Peter Sellers multiplie ses maladroitesses facétieuses, dans cette **Party** où nous convie le fin Blake Edwards, une ridiculisation de la société nous est volontairement montrée dans les moindres détails.

Dans **Hatari!** c'est une joyeuse expédition dans la brousse africaine que nous invite à suivre Howard Hawks, substi-

tuant à la société stéréotypée d'une Amérique aigrie, un mode de vie fait de rêveries indolentes et intimes, en prise directe avec la nature, où les personnages laissent libre cours à leur profonde affectivité.

La nostalgie perce sous la gaîté franche et cordiale, une certaine amertume sous la simplicité de la maîtrise, un désenchantement sous l'émerveillement jamais aussi intense de la vie. (7)

Une vision grotesque de la "guerre froide" est celle qu'expose, avec beaucoup d'esprit, **The Russians are Coming** de Norman Jewison. Par erreur, un sous-marin soviétique fait surface tout près d'un petit village de la côte américaine, et soudain, la panique s'installe, dérangeant la paisible apathie d'une population qui vivait dans l'habitude, et qui trouve là une occasion inespérée de s'extérioriser.

Sous l'effet que produit sur eux la fantaisie inoffensive du rêve, se cache souvent dans l'esprit des héros de certains films la possibilité d'une fuite vers un monde supérieur, éthéré, loin des problèmes bas et terrestres d'une civilisation qui les accable et les opprime.

C'est pourquoi Brewster McCloud se construit des ailes; c'est pourquoi Harry Kellerman décide de se perdre dans les nuages, aux commandes de son petit avion.

Dans **Brewster McCloud**, l'ambition du héros est de fuir l'univers de poussière et de corruption qui l'entoure, en construisant de gigantesques ailes d'oiseau, qui lui permettront de voler. Il est aidé dans son exploit par une sorte d'ange-gardien qui donne la mort à tous ceux qui entravent les projets de Brewster, tous ceux qui en général méritent l'élimination: un vieil avare infirme qui rançonne de vieilles retraitées, une cantatrice qui détruit, de sa voix impossible, l'hymne national des Etats-Unis, un "super-flic" qui croit tout savoir et tout trouver, un agent de narcotiques qui maltraite sa femme et son enfant — toutes ces caricatures d'un monde auquel Brewster veut échapper, mais qui l'écrasera: son grand oiseau mécanique s'effondrera sur le sol, au milieu de ces individus ressuscités — pour les besoins de la scène finale — en personnages de cirque. Fable ironique, parodie qui griffe avec finesse certaines valeurs de l'Amérique actuelle.

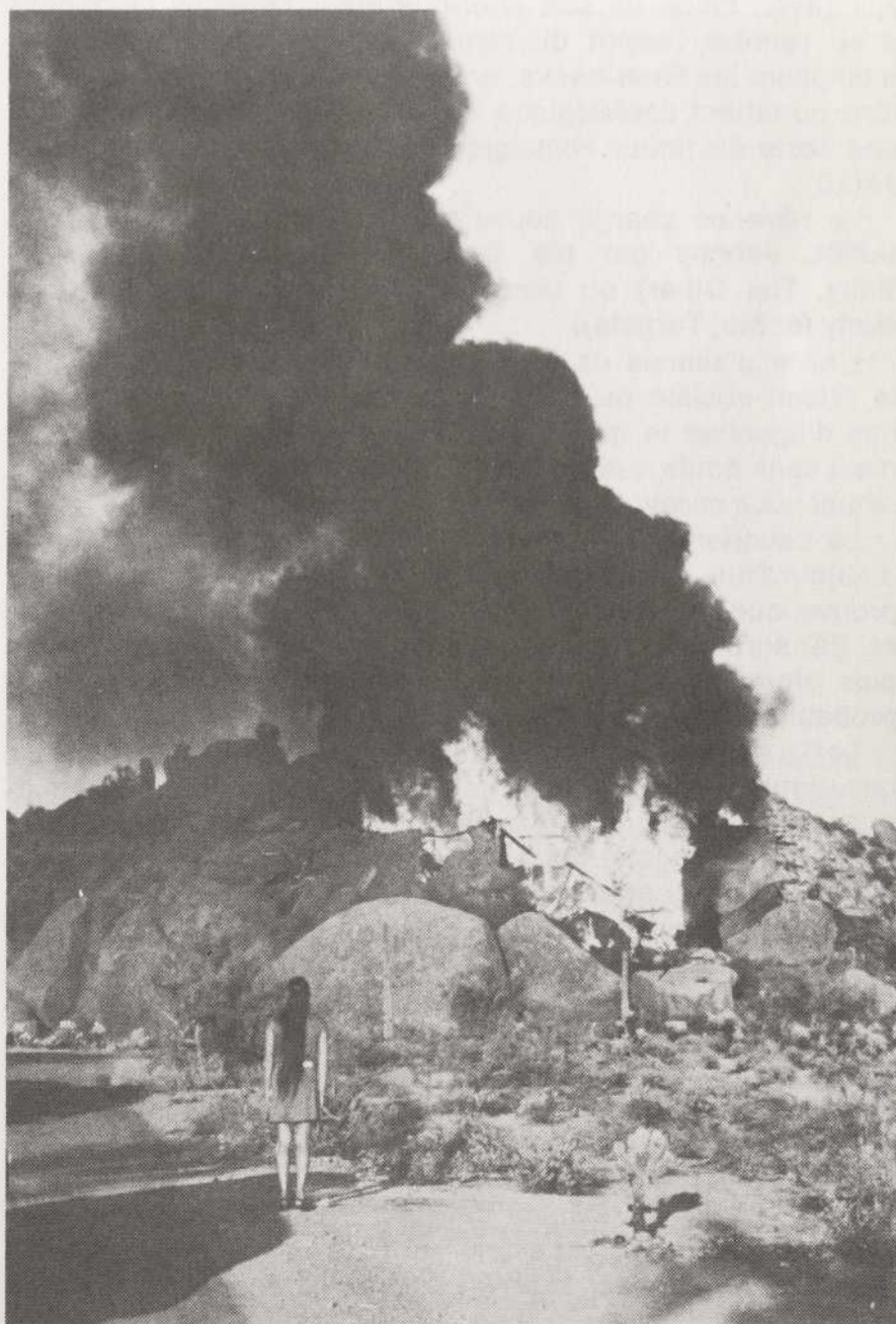
Nous laissons à Jacques Grant de la revue *Cinéma 72* le soin de décrire la scène d'ouverture de **Who is Harry Kellerman and Why is He Saying those Terrible Things about Me?**, film anti-loufoque et anti-burlesque, qui camoufle sous des dehors de comédie une profonde angoisse du monde où nous vivons:

Dustin Hoffman en équilibre sur le parapet de sa terrasse — appartement au sommet d'un haut building grand standing new-yorkais; il envisage, très décontracté, de se jeter en bas; se ravise, retouche sa lettre d'adieu; un coup de vent, la lettre s'envole, il fait un geste pour la rattraper, et tombe. Générique, pendant sa chute au ralenti. Fin du générique, il atterrit brutalement sur le divan d'un psychanalyste: "Il y a longtemps que vous vous prenez pour un oiseau?" (8)

Georgie (qui se trouve être ce Harry Kellerman qui dit à tout le monde tant de mal à son sujet) s'en ira, dans son avion, parmi les nuages, emportant sa double personnalité vers ce qui semble être la mort, non sans avoir essayé d'exprimer ses inquiétudes et son manque d'adaptation à tout, dans des formules très significatives: "Il fut un temps où je projetais de vivre pour toujours, mais j'ai trouvé nécessaire de changer mes plans"; "Je voudrais une nouvelle vie et un jour sans peur"; "Ou bien vous êtes dans mon cauchemar, ou bien je suis dans le vôtre". Il disparaîtra en chantant: "Tout en bas, le métro hurle/Tandis que je suis



Alice Doesn't Live Here Anymore



La scène finale de *Zabriskie Point*

couché là, à moitié endormi/Regardant le plafond et me demandant/A quel moment le rêve s'est abîmé..."(9)

Le cauchemar forcé

Souvent, dans la quête d'un autre monde, la fantaisie inoffensive du rêve se métamorphose en cauchemar forcé.

Michelangelo Antonioni s'est extasié devant les immensités américaines, et a voulu décrire, dans **Zabriskie Point** l'énorme vide de l'esprit, en corrélation avec ces grandioses et terrifiantes terres vagues et inoccupées. Fasciné par l'iconographie de l'Amérique, Antonioni souligne la beauté sinistre de ses paysages, particulièrement dans une séquence onirique, montrant le jeune Mark (qui s'est enfui dans le désert, après avoir abattu un policier) et Daria (la secrétaire qui recherche dans la solitude le salut spirituel) se donner l'un à l'autre, tandis que plusieurs dizaines de couples, comme sortis du sable rougeâtre du désert de Californie, les imitent, symbolisant "la bonne société", telle que le jeune homme l'imagine.

De son côté, ballotté entre le souvenir traumatique du bombardement de Dresde, durant la grande guerre, et la platitude de sa vie mondaine qui en a fait une victime des conventions sociales, Billy Pilgrim, le héros de **Slaughterhouse-Five**, qui ne peut se résoudre à une action engagée ou violente, va se créer un univers imaginaire, la planète Tralfamadore, où il se retrouvera dans les bras de Montana Wildhack, une jeune et charmante starlette, ayant abandonné tout espoir de vie agréable sur terre. George Roy Hill (avec l'aide de son chef-opérateur Miroslav Ondricek) a su recréer l'esprit du roman de Kurt Vonnegut Jr., en multipliant les flash-backs, en donnant au dialogue un caractère purement sociologique et en faisant de la scène finale, une sorte de retour nostalgique à certaines valeurs du passé(10).

Le rêve se charge souvent d'une signification médicale (**Lilith, Johnny got his Gun**), surnaturelle (**Rosemary's Baby, The Other**) ou simplement psycho-dramatique (**Play Misty for Me, Targets**).

L'asile d'aliénés de **Lilith** n'est peut-être que le reflet de la prison sociale où nous vivons tous. L'hôpital où ne finit pas d'agoniser le malheureux héros de **Johnny got his Gun** n'est sans doute que ce monde cruel et conventionnel contre lequel nous essayons en vain de lutter.

Le cauchemar que traverse Rosemary dans le New York d'aujourd'hui n'en est plus un, et **Rosemary's Baby** nous prouve que le monde contemporain est habité de sorciers et de sorcières, que la confiance n'existe pratiquement plus entre les individus et qu'après tout, notre univers est probablement un véritable enfer.

Les jumeaux, dans **The Other**, nous sont présentés sous une lumière d'une terrifiante beauté, et les rêves diaboliques qui parsèment le film ne servent qu'à montrer, par des révélations, l'incohérence d'un monde où le génie du Mal finit toujours par triompher.

L'amour possessif et une certaine jalousie pathologique conduisent la troublante héroïne de **Play Misty for Me** à une hystérie criminelle dont elle se surprend, par instants, d'être habitée, mais qui la mènera à la mort, dans la toute dernière image du film, après certains moments de tension souvent insoutenables. Ici, le génie du Mal possède cette merveilleuse créature tout comme — hystérie malade mise à part — il possède chacun de nous, à des degrés divers.

Enfin, avec l'inoubliable **Targets**, Peter Bogdanovich mêlait rêve et réalité, dans une sobriété de style qui ne permettait pas de placer son film dans la catégorie des oeuvres fantastiques. La présence de Boris Karloff et le rappel d'un certain cinéma d'épouvante étaient habilement mis en pa-

rallèle avec la véritable horreur, celle de tous les jours, qui nous met à la merci d'un franc-tireur, rendu fou par la facilité à se procurer de fascinantes armes à feu.

La fuite mène le plus souvent à l'inévitable cul-de-sac et, comme le tueur de **Targets**, qui n'arrivait plus à savoir s'il était un homme de tous les jours ou un super-homme comme on en voit sur les écrans, le héros des films américains contemporains ne partira vers d'autres horizons, réels ou rêvés, que le temps de se rendre compte qu'il se retrouvera, tôt ou tard, au seuil du même mystère, face au même scepticisme, mais seulement enrichi du sentiment d'une liberté pleinement utilisée. □

- (1) **Madame Bovary** (1857), I, 9.
- (2) Madame de Staël écrivait: *Ce que l'homme a fait de plus grand, il le doit au sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée. Les esprits médiocres sont, en général, assez satisfaits de la vie commune; ils arrondissent, pour ainsi dire, leur existence, et suppléent à ce qui peut leur manquer encore par les illusions de la vanité; mais le sublime de l'esprit, des sentiments et des actions, doit son essor au besoin d'échapper aux bornes qui circonscrivent l'imagination. L'héroïsme de la morale, l'enthousiasme de l'éloquence, l'ambition de la gloire donnent des jouissances surnaturelles qui ne sont nécessaires qu'aux âmes à la fois exaltées et mélancoliques, fatiguées de tout ce qui se mesure, de tout ce qui est passager, d'un terme enfin, à quelque distance qu'on le place.* **De la Littérature** (1800), Première Partie.
- (3) *J'ai fait **The Rain People**, parce que personne d'autre ne l'aurait fait. Bon ou mauvais, c'est moi, c'est mon film... Du commencement à la fin...* Francis Ford Coppola, interview accordée à Joseph Gelmis (critique de **Newsday**), le 9 octobre 1968, à New York, quelques heures avant la première mondiale de **Finian's Rainbow**.
- (4) Les affiches publicitaires de **The Rain People** étalent en toutes lettres le thème profond du film: *Faites-vous partie des Gens de la Pluie? Les Gens de la Pluie n'ont pas de réponses. Sauf celle de savoir que ce qu'ils ont est faux. Le "système" les écrase, ainsi que des mots comme responsabilité et engagement. Alors, ils continuent simplement à rechercher quelque chose qui n'existe peut-être pas.*
- (5) Francis Ford Coppola, interview, op. cit.
- (6) Richard Schickel, cité dans **Film 69-70**, p. 164.
- (7) Jean Douchet, **Les Cahiers du Cinéma**, No. 139, p. 56.
- (8) Jacques Grant, **Cinéma 72**, No. 169, p. 133.
- (9) Chanson "The Last Morning", paroles et musique de Shel Silverstein.
- (10) Dans cette séquence finale, qui rappelle les *happy endings* de plusieurs films des années 40 et 50, Pilgrim annonce à Montana: *Si nous devons survivre, il est nécessaire de se concentrer sur les bons moments, en oubliant les mauvais.* Bientôt, un bébé leur naît sans douleur, l'univers est en joie et le firmament de la planète s'illumine de feux d'artifice.

texte théorique

CONSOMMATION DU SYSTÈME DE SIGNES CINÉMATOGRAPHIQUES

par gilles thérien

La description en neuf circuits de la production du système de signes cinématographiques recouvre en fait deux directions principales: la production proprement dite, c'est-à-dire l'organisation des matériaux dans le but d'obtenir un film particulier et la consommation de ce film, c'est-à-dire du système particulier mis en place. Dans l'article précédent, nous avons examiné la production (ce que d'autres appellent la création) selon son étalement en cinq circuits. Il nous reste à analyser la suite de ces circuits caractérisés, cette fois, par la "lecture", attitude plus passive mais qui est en fait le but ultime de l'activité cinématographique.

Circuit 6

C'est ici le circuit qui a été, de façon générale, assimilé à la formule Emetteur - Message - Récepteur. C'est le point de contact privilégié entre l'auteur, le film et le spec-

tateur. Que ce lieu soit celui de l'analyse habituelle du cinéma n'étonnera donc pas. La confusion engendrée alors est parfois maximisée par la présence du réalisateur qui vient "parler" de son film. Il suffit de faire appel au souvenir de ces moments pour comprendre qu'ils ne font que déplacer le centre d'intérêt en introduisant un élément de plus, le réalisateur représentant d'un système de stars (qu'il soit reconnu ou non personnellement). En fait, le circuit 6 établit une relation entre la projection et le spectateur à travers une copie de film et c'est ce fait global qu'il faut d'abord analyser.

Le système de projection! Il s'agit là d'un des aspects les plus oubliés, les plus méconnus et en même temps de la réalité la plus omniprésente du phénomène cinématographique. On connaît la projection "amateur", c'est-à-dire l'utilisation d'un projecteur 16mm dans une salle de cours, avec haut-parleur détachable. Les qualités de ce genre de projec-

tion sont à peu près nulles. Qu'on songe seulement au bruit du projecteur! Il couvre parfois la bande sonore du film au point de la rendre difficilement audible. La projection professionnelle, celle des salles, est en apparence plus efficace. Il est très rare que le spectateur de salle dépose une plainte auprès du gérant d'un cinéma, concernant la qualité de la projection. Il semble lui suffire que la salle s'obscurcisse, que le rideau s'ouvre et que le tout se passe sans heurts pour qu'il soit satisfait. Il est rarement question de la qualité de l'écran, qui peut être bosselé, troué, ondulant, de sa "ratio" par rapport au projecteur, ce qui permettra la projection intégrale et sans distorsion de l'image, de la qualité de la lentille qui pourra découper une surface circulaire floue au centre de l'image. Encore faudrait-il aussi avoir un système adéquat de son qui permette une reproduction fidèle de la bande sonore, sans trop de déformations... Et il n'a pas été question encore de la projection elle-même, de la mise au point, de la qualité du passage d'une bobine à l'autre quand c'est le cas, de la persistance lumineuse. De façon générale, au Québec, la qualité des salles de cinéma laisse beaucoup à désirer. Il faut souhaiter que les nombreuses rénovations en cours se soucient de ces problèmes et les règlent à la satisfaction de tous.

Le film projeté n'est pas non plus à l'abri d'une analyse technique. On peut être amené à examiner la qualité de la copie en rapport avec le nombre de générations: les couleurs se modifient dans le processus de reproduction. L'usure marque aussi la copie visionnée. Parfois l'usure est tellement grande, les rayures si nombreuses que l'image est comme brouillée par une pluie continue de marques. Il faut aussi mentionner les collures dans le cas de vieilles copies. En somme, ce qui constitue le message même est loin d'avoir toutes les caractéristiques inhérentes à un message clair, perceptible pour ce qu'il est. Répétons encore une fois que ce genre de préoccupation n'est pas normal actuellement et que contrairement à d'autres formes de spectacle, le public n'a pas encore fait montre de ses exigences. Il en sera ainsi tant et aussi longtemps qu'il ne comprendra pas ce qu'est un film et ce qu'il peut en attendre. Le spectateur-récepteur est refoulé au statut de consommateur passif sur le plan technique. C'est sous cet angle que devrait se faire l'analyse du rapport entre un film et un spectateur, le but ultime étant de permettre à ce dernier d'être conscient des facteurs aliénants et de s'en débarrasser.

L'analyse d'un film peut se faire sur le plan spectacle ou encore comme voix narrative (une histoire à raconter). Toutefois, il est intéressant de mettre en regard le succès d'un film et sa structure narrative, habituellement simple. Le producteur, le réalisateur peuvent savoir ce qui fait marcher un public et l'utiliser à fond. Cela est possible parce qu'on sait que, normalement, pendant une projection, le spectateur ingurgite des images qui viennent annuler le film intérieur qui les accompagne tout au cours de leur existence. Le spectateur devient prisonnier de ces images et ne peut guère en susciter d'autres pendant ce temps. En outre, il assimile des images qui ont une référence à la réalité et vit par ce truchement des expériences qui lui échappent ou qui ne font pas partie de son histoire personnelle. Ce n'est donc pas seulement le système narratif d'un film qu'il faut étudier mais encore la réaction psychologique du spectateur. Cette réaction s'enfouira d'ailleurs dans les dédales de la physiologie et de la neurobiologie. C'est dire qu'à ce niveau non seulement les recherches sont inexistantes, mais encore que leur coût éventuel deviendrait prohibitif. Une fois ces relations bien étudiées, il sera possible non pas de définir une idéologie d'appartenance - ce qui est relativement aisé

- mais de découvrir les cheminements complexes de l'idéologie à travers le médium et jusqu'au "centre" du spectateur, là où elle sera efficace, opératoire. Nous ne sommes pas près du moment où la masse des spectateurs se percevra comme non aliénée.

Plus tard dans cette série, nous reviendrons sur l'analyse du film et nous verrons comme on peut élaborer des hypothèses de travail qui permettent de tenir compte de toutes les complexités du circuit 6.

Circuit 7

Dans l'immense mécanisme de diffusion d'un film, la critique a une place privilégiée. Disons toutefois qu'il est important de distinguer critique et théorie. Les critiques de cinéma ne sont pas nécessairement des théoriciens ni même des praticiens. Quoiqu'il en soit, on ne leur en demande généralement pas tant. Titulaires d'une chronique dans un journal, ils participent aux objectifs de ce dernier: informer. Qu'est-ce alors que la critique de cinéma?

Les limites d'un critique de cinéma sont cette nécessité d'informer et, par voie de conséquence, ce sur quoi une information est possible. De façon générale, un critique n'a pas tellement de liberté quant au choix des films: il fait ses critiques à partir de ce qui est projeté au moment de la publication du journal. Il peut bien de temps en temps mentionner l'erreur qui consiste à ne pas distribuer tel ou tel film mais il ne s'agira que de récriminations passagères car le rôle du critique est d'être l'otage du marché du cinéma. En fait, on lui demande chaque jour, chaque semaine, de dire ce qui est bon, ce qui ne l'est pas. La situation du critique québécois est encore pire. Très souvent, quand on lui demande d'exprimer son opinion sur un film, il sait déjà ce que des critiques éminents ont déjà écrit. Il ne lui reste bien souvent qu'à répéter ou à inventer. Il peut aussi refuser de lire toute critique... méthode audacieuse!

Le critique a une importance considérable au plan de la consommation non pas tant par ce qu'il dit mais bien parce qu'il dit. Si nous prenons un échantillonnage de journaux, nous verrons que les critiques de cinéma se classent dans trois catégories: celles qui sont en faveur d'un film, celles qui sont neutres, celles qui sont franchement contre. Dans les deux premiers cas, le consommateur est justifié d'aller voir le film. Dans le dernier cas, s'il n'y a pas unanimité des critiques, il pourra encore y aller. En fait, si nous prenons le point de vue d'un film, nous ne trouvons que deux possibilités: le film reçoit des critiques ou il n'en reçoit pas. C'est seulement ce dernier cas qui peut influencer sur la distribution d'un film.

Le circuit 7 s'appuie donc sur une contradiction sérieuse qui sépare le lecteur-futur-spectateur et le producteur. Le premier s'en tient à des catégories fort larges, dans lesquelles on retrouve aussi bien le critique que sa critique; le second n'a besoin que d'une critique, bonne ou mauvaise, pour appuyer son effort de publicité.

L'analyse sémiologique des critiques d'un film en provenance de plusieurs journaux pourrait permettre d'élaborer une grille dont les deux pôles sont respectivement l'idéologie politique et l'esthétique, ce mot pris dans son sens le plus vague. De plus nous verrions que, quelques variantes mises à part, toutes ces critiques suivent un même modèle. Nous donnerons ultérieurement un exemple de cet état de choses. Il faut considérer à part les critiques des revues spécialisées, d'abord parce qu'elles s'adressent à un public spécialisé, des cinéphiles, normalement plus distancés, et parce qu'elles peuvent se permettre des analyses plus éla-

texte théorique

borées quand leur périodicité est plus aléatoire. Toutefois nous retrouvons même là un apport important pour le producteur qui, lui, quel que soit le lieu, peut toujours en tirer avantage.

Circuit 8

Enfin nous retrouvons le spectateur-consommateur dans le rôle de l'émetteur. Malheureusement le message qu'il transmet n'est pas codé en opinions mais en réactions économiques. Le poids du spectateur se fait sentir à un seul endroit: le "box office". Qu'un film soit bon ou mauvais en tant que film, le système ne retiendra finalement que son importance économique en termes de spectacle et d'assistance.

Les préoccupations esthétiques sont disparues. Les pôles du système (industrie) se touchent: l'exploitant et l'exploité. Un maigre revenu pourra faire disparaître un film de qualité, éliminer un cinéaste de talent. Un revenu important deviendra la clé de la permissivité tant sur le plan du film qu'au niveau du cinéaste.

Quelles sont les réactions des gens au "box office"? Pourquoi tel film "marche-t-il" bien et tel autre pas du tout. Selon que la réponse sera donnée dans le cadre d'un effort de compréhension du cinéma ou dans le cadre de l'industrie, on améliorera la qualité de la consommation ou on donnera des armes au marketing. Des études sur ce sujet sont très importantes.

Circuit 9

Si, au regard de l'exploitant, la chaîne complète de production du système lui a véhiculé le message qu'il avait fait là une bonne affaire il ne lui restera qu'à ré-investir l'argent qu'on vient de lui donner dans une nouvelle production. C'est lui qui pourra alors décider des "idées de film" à exploiter, des réalisateurs qu'il faut pour cela, des types de production adéquats. Non seulement le cinéma est-il une industrie, mais encore faut-il qu'il en suive les principales lois: l'offre et la demande, la création des besoins. Il faudra donc tout remettre en oeuvre pour que le système entier fonctionne de façon impeccable. Les erreurs seront permises mais dans une proportion décente, c'est-à-dire dans la mesure où elle peut être absorbée.

Est-ce dire que tout le film dépend de l'ensemble des circuits? De façon générale, oui. On peut y échapper à un niveau ou à un autre mais il y a toujours de la place pour la récupération. Le cinéma québécois, longtemps marginal, fait aujourd'hui, l'expérience d'une reconversion... "pour le meilleur et pour le pire", ceci dit sans arrière-pensée.

Conclusion

La sémiologie du cinéma, avant de se définir comme une sémiologie de la communication ou de l'expression, avant d'avoir résolu le problème de ses rapports avec d'autres disciplines comme la linguistique, doit d'abord décrire les mécanismes de production de son propre système de signes. La conséquence de cette démarche est de faire apparaître la sémiologie comme un carrefour disciplinaire, un lieu où diverses approches sont possibles selon les niveaux d'études. Refusant d'être réduite à une grille de lecture, la sémiologie du cinéma se préoccupe aussi du mode de production. Elle devient alors un instrument théorique pour celui qui veut faire du cinéma tout autant que pour celui qui veut en consommer. Il nous reste maintenant à aborder de façon très précise les outils conceptuels qui nous aideront éventuellement à acquérir ce pouvoir. □

DISCI

distribue

de jean pierre lefebvre

L'HOMOMAN 16mm, LE REVOLUTIONNAIRE 16mm,
PATRICIA ET JEAN-BAPTISTE 16mm,
MON OEIL 16mm,
IL NE FAUT PAS MOURIR POUR CA 16mm 35mm,
ULTIMATUM 35mm,
ON N'ENGRAISSE PAS LES COCHONS
A L'EAU CLAIRE 16mm 35mm,
LES DERNIERES FIANCAILLES 16mm,
L'AMOUR BLESSE 35mm

de paul crépeau et tina horne

JEAN PIERRE LEFEBVRE 16mm

de massimo mingrone

MILLE MOTS 16mm

de michel audy

CORPS ET AME 35mm

de jean cousineau

L'ILE JAUNE 16mm

de yves rivard

LUMINOSE 16mm

LES CONTES DE LA MERE-LOI

DISCI inc.

2184, rue Prud'homme, Montréal, Québec

Téléphone: 481-5601

SERVICE DE GRAPHISME
ET CONCEPTION
D'EXPOSITIONS

AARDES



Nous sommes à votre disposition pour vous aider à produire une publicité bien identifiée à votre entreprise.

Que ce soit pour une conception de logo, de carte d'affaire ou de page publicitaire, notre travail saura vous satisfaire; et nous imprimons.

C'est avec plaisir que nous réaliserons aussi vos kiosques d'expositions commerciales.

APPELEZ
ANDRE COUTURE AU
274-1398 OU AU 722-0972

POUR UN SERVICE
PROFESSIONNEL ET RAPIDE

ciné·livres

Le cinéma colonial, de l'Atlantide à Lawrence d'Arabie

par Pierre Boulanger
(préface de G. Hennebelle)
Cinéma 2000-Seghers, Paris
291 pages, 1975

Entre 1911 et 1962, plusieurs dizaines de réalisateurs européens (surtout français) et américains tournèrent 210 films de fiction à trame romanesque en Afrique du Nord (Tunisie, Maroc, Algérie) et plusieurs milliers de documentaires. Le livre de Boulanger dresse l'anthologie des films de fiction et dégage par là une section culturelle importante de l'histoire du colonialisme européen.

En venant emprunter au Maghreb sa lumière, des figurants (pas chers à la centaine) et ses décors propices aux romances exotiques et aux aventures de légionnaires de tout acabit, les réalisateurs étrangers ont créé tout un système de représentations justifiant le colonialisme. Par l'analyse des films, des extraits d'autobiographies de cinéastes et des relations de tournage, Boulanger dégage ce système de préjugés, de travestissement de l'âme arabe, de fausses représentations et de masques que le cinéma colonial a entretenus pendant un demi-siècle. Évidemment, il a fallu attendre l'indépendance de ces pays pour que les cinémas nationaux puissent se fonder et commencer à renverser les images.

L'intérêt du livre de Boulanger réside donc avant tout dans sa valeur anthologique. Mais avec lui, comme dit Hennebelle dans la préface, "c'est à un Nuremberg artistique et politique que les 210 longs métrages tournés au Maghreb colonisé sont aujourd'hui convoqués".

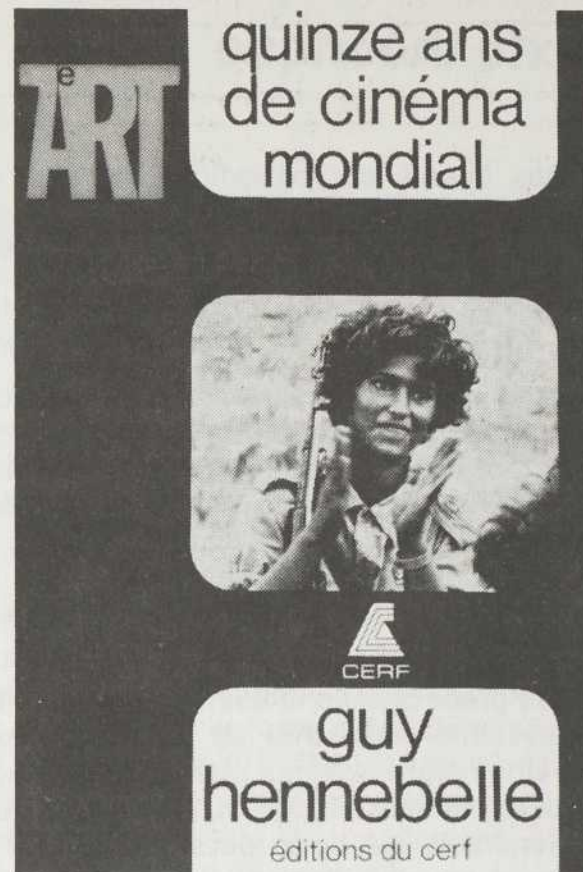
Yves Lever

Quinze ans de cinéma mondial

par Guy Hennebelle
Ed. du Cerf, coll. 7e art, Paris
425 pages, 1975

On éprouve toujours certaines frustrations à la lecture de livres-synthèses portant sur un très grand nombre de phénomènes. Le livre de Hennebelle n'y échappe pas, mais on le lui pardonne facilement à cause de l'orientation générale de l'oeuvre et de sa maîtrise dans la manipulation de quelques concepts-clés qui oeuvrent réellement à la compréhension globale des phénomènes. Depuis une dizaine d'années, Hennebelle veut "contribuer, parmi d'autres, à la création d'un nouveau Front du cinéma qui, sur une base d'extrême-gauche, développe une offensive internationale contre toutes les formes de cinéma hollywoodien et milite en faveur d'un cinéma au service des luttes nationales et populaires" (p. 9). Cette phrase, dont chaque mot compte, définit très bien le propos de son livre.

Dans une première partie, une quarantaine de pages, il rappelle les grands traits de l'ennemi à combattre, le cinéma hollywoodien impérialiste, en retenant quelques faits historiques essentiels et en exposant succinctement les méthodes de de l'"usine à rêves". Ceci pour mieux fai-



re saisir, en contrepoint, la seconde partie qui traite de l'"insurrection des écoles nationales". En dix chapitres, il y est question du néo-réalisme, de la nouvelle vague, du "free cinéma" britannique, du "junge deutsche film", du jeune cinéma suisse, québécois, d'Amérique Latine, des pays Arabes, de l'Afrique Noire, de l'Asie et de l'Europe de l'Est. Pour quelques-uns de ces chapitres, Hennebelle a laissé parler d'autres critiques (Jean-Claude Bernardet pour le cinéma brésilien, Ferid Boughedir pour l'iranien, Viggo Holm Jensen pour l'ouest allemand, Ignacio Ramonet pour le cubain). En troisième partie, il dresse un panorama critique des nouvelles conceptions politiques du cinéma (selon la révolution culturelle chinoise, le manifeste de Solanas et Getino, selon les Vietnamiens, les Palestiniens, les militants français, le telquelisme, etc.).

Une petite somme, donc, que **Quinze ans de cinéma mondial**. Son grand mérite est de ne jamais se limiter à l'anecdote, mais de situer chaque fait dans la vision d'un autre cinéma à construire et à mettre au service des nouveaux pouvoirs.

On le complètera avantageusement et on pourra en étoffer certaines parties avec les *Dossiers nationaux* préparés pour les **Rencontres internationales pour un nouveau cinéma** de Montréal en 1974 (disponibles pour consultation au Département de documentation cinématographique de la Bibliothèque nationale) et par les quatre cahiers que le Comité d'action cinématographique a publiés à la suite des Rencontres.

Y.L.

Le cinéma américain d'aujourd'hui

par Théodore Louis et Jean Pigeon
Cinéma 2000-Seghers, Paris
270 pages, 1975

Ce livre se veut "une analyse critique et une radiographie sociologique" du ci-

néma américain de 1967 (depuis **Bonnie and Clyde** et **The Graduate**) à 1974. Mais malgré les prétentions des auteurs, il y est fort peu question d'analyse et encore moins de critique; quant à la sociologie, elle se résume en vagues notations descriptives tenant compte uniquement de l'anecdote des films recensés.

La première partie (par J. Pigeon), "Portrait d'une société" présente le plus d'intérêt. Surtout à cause de ses deux premiers chapitres décrivant sommairement la crise d'Hollywood au début des années soixante et résumant le devenir de chacune des "major companies". Ses deux autres chapitres, "Une révolution culturelle" et "Une société éclatée", déterminent bien les grands thèmes sur lesquels l'analyste devrait se pencher (les tabous, la femme, les Noirs, l'amour et la guerre, etc.) mais n'engagent jamais une véritable réflexion critique. Une deuxième partie au titre trompeur ("Le fond et la forme" par T. Louis) n'apporte rien de plus que la première, la "radiologie sociologique" se limitant à la narration des anecdotes filmiques et ne mettant jamais en cause les procédés de représentation de ces anecdotes généreuses. Une troisième partie (J. Pigeon) présente une filmographie de quarante cinéastes progressistes et de cinquante acteurs populaires et donne le générique des 80 films les plus représentatifs.

Au niveau descriptif, l'ensemble possède un certain intérêt, car tout le monde a besoin un jour ou l'autre de ces sortes d'anthologies. Mais ce livre n'apporte rien pour la *compréhension* du cinéma américain.

Y.L.

Le cinéma de l'occupation et de la résistance

par André Bazin

10/18, 194 pages, 1975

Ce petit livre collige les quelque trente premiers articles d'André Bazin écrits surtout dans des journaux étudiants (bien que Bazin ne soit plus un étudiant à ce moment-là) entre 1943 et 1946. François Truffaut a rassemblé ces articles, a rédigé quelques notes explicatives et a préfacé l'ensemble.

Bien que les principaux films du cinéma français de ces trois années soient critiqués, il ne faut pas y voir une anthologie. Le lecteur assistera plutôt à la naissance d'une critique qu'il n'y trouvera une source de documentation ou une analyse globale. Il est toutefois intéressant de voir comment Bazin promet, dès cette époque, le cinéma d'auteur et insiste sur l'analyse serrée du langage cinématographique pour éviter tout bavardage sur les supposés "contenus" ou "morales" des films. Déjà, il plaide en faveur d'une "esthétique sociale", d'une analyse du fait cinématographique dans toute sa complexité (rapport au spectateur, l'information, les effets de propagande, sémiologie de l'affiche, écoles de cinéma, éducation de la masse, politique culturelle, etc.). Des textes primitifs d'un grand critique qu'on a intérêt à redécouvrir après l'éclipse dont il a fait l'objet depuis quelques années.

Y.L.

Colette au cinéma

Textes réunis et présentés par Alain et Odette Virmaux. Flammarion. Paris. 324 pages. 1975.

On a parfois tendance à limiter l'univers de Colette à son jardin, ses chats et ses confitures. Ce serait oublier son intérêt pour le théâtre — elle monta sur les planches — et pour le cinéma, ce qui était faire preuve, au début du XXème siècle, d'une clairvoyance rare. Dès 1914, cette amie de Musidora découvrait et lançait un film qui autrement, d'après Louis Delluc, allait sombrer dans l'indifférence générale. Co-

lette au cinéma livre enfin au grand public des textes devenus introuvables: une centaine de pages de critiques et de chroniques cinématographiques, ses sous-titres de la version française de **Mädchen in Uniform** de Léontine Sagan, ses dialogues de **Lac-aux-Dames**, de Marc Allégret et ses dialogues de **Divine**, dont elle fut également scénariste, de Max Ophüls. Le tout accompagné d'une filmographie et d'une documentation aussi abondante qu'intéressante. Si on aime Colette ou le cinéma, cela s'impose. Si on aime les deux, on se réglera.

Francine Laurendeau



**LOCATION D'EQUIPEMENT
CINEMATOGRAPHIQUE**
Caméras — 16 et 35 mm.
Eclairage
— Mole Richardson
et Colortran
Son — Nagras et microphones
Générateurs
— Blindage insonore
AC et DC jusqu'à
1500 amp.
Studios de Son

REPARATION
Caméras et lentilles — 16 et 35mm.

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

2000 rue Northcliffe, Montréal (514) 487-5010
2264 ouest, boul. Lakeshore, Toronto (416) 252-5457
571 Homer St., Vancouver (614) 687-8351

Dupont-Lajoie

Un film français de Yves Boisset. **Scénario:** J.P. Bastid et M. Martens. **Images:** J. Loiseleux. **Musique:** V. Cosma. **Son:** R. Adam. **Montage:** A. Jurgenson. **Interprètes:** Jean Carmet, Pierre Tornade, Jean Bouise, Michel Peyrelon, Ginette Garcin, Pascale Roberts, Jean-Pierre Marielle, Robert Castel, Pino Caruso, Isabelle Huppert, Jacques Chailleux, Henri Garcin, Odile Poisson, Victor Lanoux, Mohamed Zinet. **Caractéristiques:** 35mm, couleurs. **Durée:** 103 minutes.

"Il est plus difficile de détruire un préjugé qu'un atome".

(Einstein)

"Voyez-vous ça! Ils arrivent et puis ils veulent faire la loi chez nous. Ils mangent notre pain, prennent notre travail, occupent nos logements, pillent la Sécurité Sociale... Et en plus ils rouspettent! Ils n'ont qu'à retourner chez eux! On n'est plus chez nous ici!"

En France, cette voix est bien connue. Elle sussure, elle gémit, elle tonne chez les commerçants, entre voisins, dans les cafés d'habités, entre la poire et le fromage... Le racisme quotidien, ce n'est qu'un murmure, à peine perceptible. Il peut aussi se montrer à visage découvert, se conceptualiser; la petite voix s'enfle, d'autres petites voix la rejoignent, se fondent en rumeur, mais c'est en période de "crise" économique, idéologique; cela peut être aussi à l'occasion d'une crise plus prosaïque, plus banale, futile même. Dans les deux cas, il s'agit de trouver l'ennemi et vite! Il est coupable, car il appartient à une communauté déjà coupable.

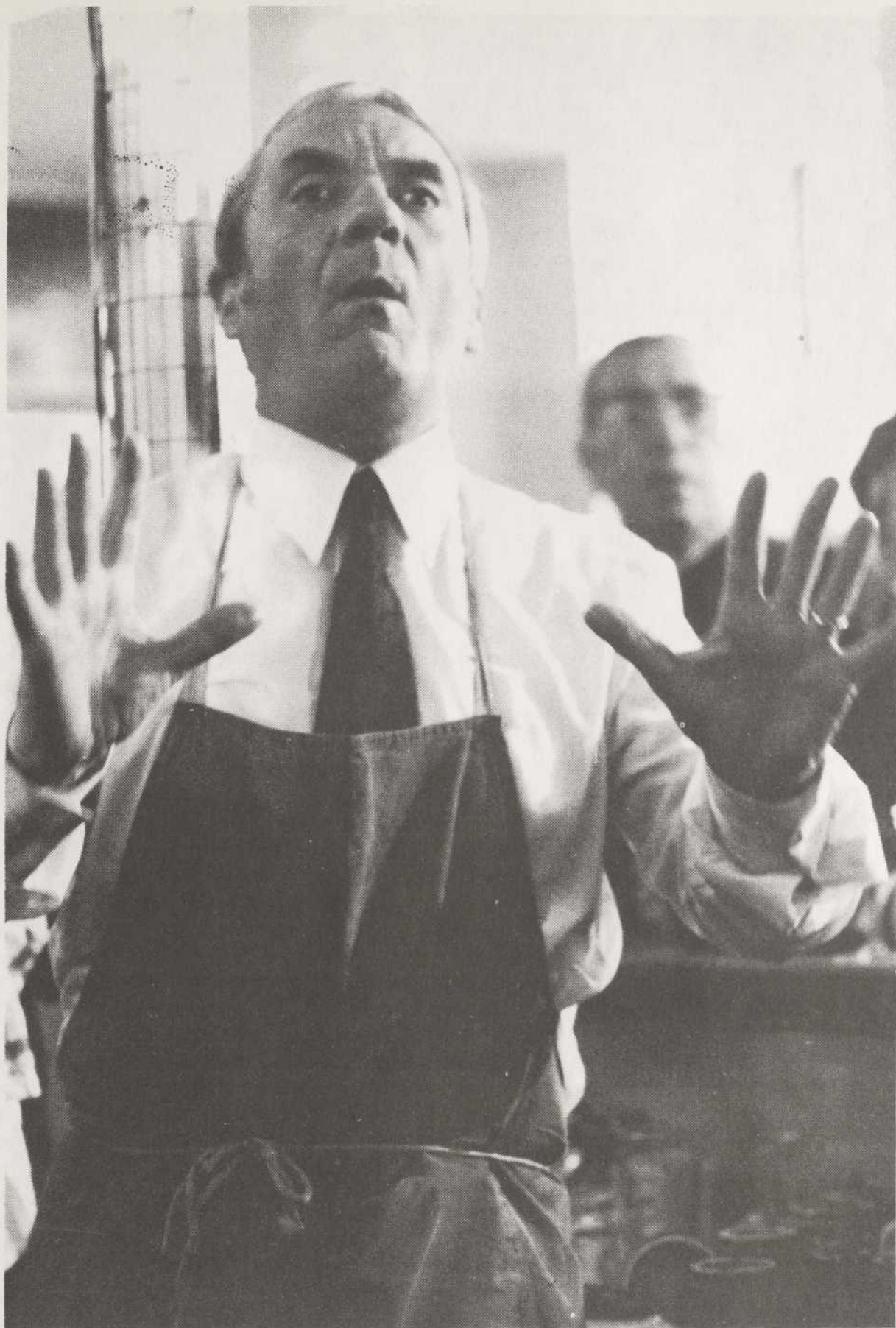
Un Algérien qui déambule dans les rues de Paris (et cette déambulation n'est-elle pas déjà "suspecte"?) porte en lui cette fatalité. Yves Boisset nous le montre silencieux, recroquevillé par le froid et l'indifférence de la grande ville. Par contre dans le café des Lajoie, on boit et on parle sec, on bavarde au sens étymologique, c'est-à-dire qu'on secrète de la bave. On est content car on part en vacances — et le petit a réussi son Bac — on engueule au passage un "chevelu qui se croit tout permis", la nouvelle caravane flambant neuve est stationnée tout près — aucun danger, les flics la surveilleront, car "avec tous ces Arabes, vous comprenez!" — Et voilà, la petite phrase a été prononcée, au passage, sur un ton d'évidence furtive: nous sommes fixés.

Nous retrouvons nos Lajoie avec leurs vieux amis Schumacher (lui, huissier à Strasbourg, équivoque et grinçant, elle, soumise, vulnérable, vaguement névrosée) et la famille Collin, joyeuse, joviale même; la petite flirte un peu avec le jeune Lajoie... A côté du camping où tout ce petit monde se détend consciencieusement, il y a un chantier de construction où travaillent des Nord-Africains. Chacun à sa place. Pendant que vingt millions de Français s'enduisent avec une belle harmonie d'huile solaire, les immigrants continuent à faire tourner la machine économique. Mais on n'est pas là pour penser à tout ça, n'est-ce pas? Et puis il y a de la joie dans l'air, une vraie franche gaieté! Léo Tartafionne est de passage avec son jeu télévisé Inter-Camping, le jeu de l'adversité dans la bonne humeur; alors tout le monde est là, même les travailleurs arabes. Monsieur Lajoie s'éclipse un moment et en se promenant dans un pré, surprend la fille de son ami Colin, essaye d'abuser de la situation, la jeune fille se débat, il la tue sans le vouloir. Le moment d'affolement passé, les vieux réflexes reviennent vite: Lajoie dépose le cadavre à côté du baraquement où vivent les travailleurs étrangers. Il aurait d'ailleurs pu s'éviter cette peine, de toutes façons, les Nord-Africains auraient été prioritairement visés par le seul fait de leur origine ethnique. Le meurtrier a vu juste, ce sont eux qui paieront.

On organise une expédition punitive, c'est la guerre d'Algérie qui recommence, mais cette fois ceux d'en face ne sont pas armés. Un commando se forme, les shorts et chemises Lacoste ont remplacé la tenue "léopard". On établit une stratégie, on divise les forces, on encercle la baraque, on fait sauter la porte d'un coup de pied... et on tombe sur quatre arabes qui se reposent. Le Ku-Klux-Klan improvisé regagnera ses caravanes respectives, laissant derrière lui un mort et un blessé grave. Lajoie participait au massacre...

C'est un des mérites du film de Boisset que de nous montrer qu'il n'existe pas de "niveaux" dans le racisme. Le préjugé est toujours proche de la violence, il n'attend même que ça... Le matraquage des ouvriers Nord-Africains était déjà "contenu" dans la pensée coagulée autour de la haine de l'étranger: ce sont les conversations de bistrot traduites "en clair". Le raciste, c'est finalement un criminel en puissance, qui ne demande qu'à se révéler. Il ne perçoit "l'autre", l'étranger, qu'en tant que victime virtuelle.

Mais Lajoie n'est pas un vrai criminel: c'est plutôt un assassin par



Non, ne tirez pas...

"inertie" en quelque sorte. Il tue Brigitte Colin sans le faire "exprès", il en fait retomber la faute sur un coupable imaginaire, mais désigné d'avance à toute culpabilité, il participe au lynchage des deux Arabes dans l'anonymat d'un groupe surexcité. C'est donc "l'homme des foules; si petite que soit sa taille, il prend encore la précaution de se baisser, de peur d'émerger du troupeau et de se retrouver en face de lui-même." Cette description que fait Sartre de l'antisémite, Jean Carmet l'intériorise avec une justesse rare: son interprétation restitue la bêtise renfrognée et peureuse de Lajoie, ce besoin de transparence afin de se fondre et se perdre dans la majorité satisfaite, ce désir exas-

péré d'être "Monsieur-tout-le-monde" (Monsieur Dupont...), c'est-à-dire Monsieur-personne. Le racisme de Lajoie et des autres est leur seule affirmation possible, leur seul brevet d'existence.

Comment faire un film anti-raciste? On peut montrer la vie quotidienne des victimes de ce racisme sans nier leur spécificité, leur droit à la différence. On peut aussi montrer des gens qui ne sont pas racistes, par choix spirituel, idéologique, au nom d'un pari sur la liberté de l'homme, sur son épanouissement social. Il y a aussi la possibilité pour le cinéaste progressiste, de présenter des individus vivant une condition et des situa-

tions assez similaires et qui choisissent deux voies distinctes. Dans **Du-pont-Lajoie**, Boisset essaye de rassembler ces trois démarches. Mais chacune d'entre elles tourne court. Examinons la première: les ouvriers arabes travaillent dur, boivent du thé et apprennent le français; Boisset ne nous en dit pas beaucoup plus. Ce sont des boucs émissaires muets, la vengeance finale de l'un d'entre eux est assez inattendue. En ce qui concerne la deuxième démarche, force nous est de constater que le seul personnage qui fasse contrepoids à cette communauté médiocre est un policier. Il est intègre, et cette intégrité le place "au-dessus" des idéologies, au nom d'une éthique professionnelle. Malheureusement cela n'est pas suffisant, et l'inspecteur Boular sacrifiera — avec regret — sa probité à des raisons d'avancement plus prosaïques.

C'est peut-être la troisième démarche que Boisset pousse le plus loin. Tout le monde n'est pas raciste dans ce camping. Bien qu'appartenant à la même classe sociale et partageant la même idéologie "dominée", les options divergent cependant. Les Colin ne sont pas spontanément racistes malgré la machination dont ils sont victimes. Le fils de Lajoie ne semble pas partager les répulsions de ses parents, de son milieu. Le Français rapatrié d'Algérie, propriétaire du camping, parle l'arabe et développe un rapport très apaisé avec les travailleurs Nord-Africains. Quant à l'Italien, il essaiera vainement de s'opposer à la violence raciste. Mais eux aussi se laisseront malgré tout submerger par toute cette haine, et renonceront même à dénoncer les coupables, par solidarité ethnique et par solidarité de classe. De leur échec doit naître la réflexion du spectateur. L'indignation ne suffit plus, il lui faut briser la complicité du silence qui le lie à toute forme de ségrégation partout où elle se trouve. Mais n'est-ce pas trop demander à un "spectateur"?

"Ceux qui passent leurs vacances dans les usines

Ceux qui ne savent pas ce qu'il faut dire...

Ceux qui en ont trop à dire pour pouvoir le dire...

Ceux qui ont le pain quotidien relativement hebdomadaire...

Ceux qu'on engage, qu'on remercie, qu'on augmente, qu'on diminue, qu'on manipule, qu'on fouille, qu'on assomme

Ceux dont on prend les empreintes...

Ceux qui vieillissent plus vite que les autres..." (1)

Tous ceux-là, attendent qu'on fasse enfin un film pour eux!

Alain Ergas

(1) in "Paroles", de J. Prévert

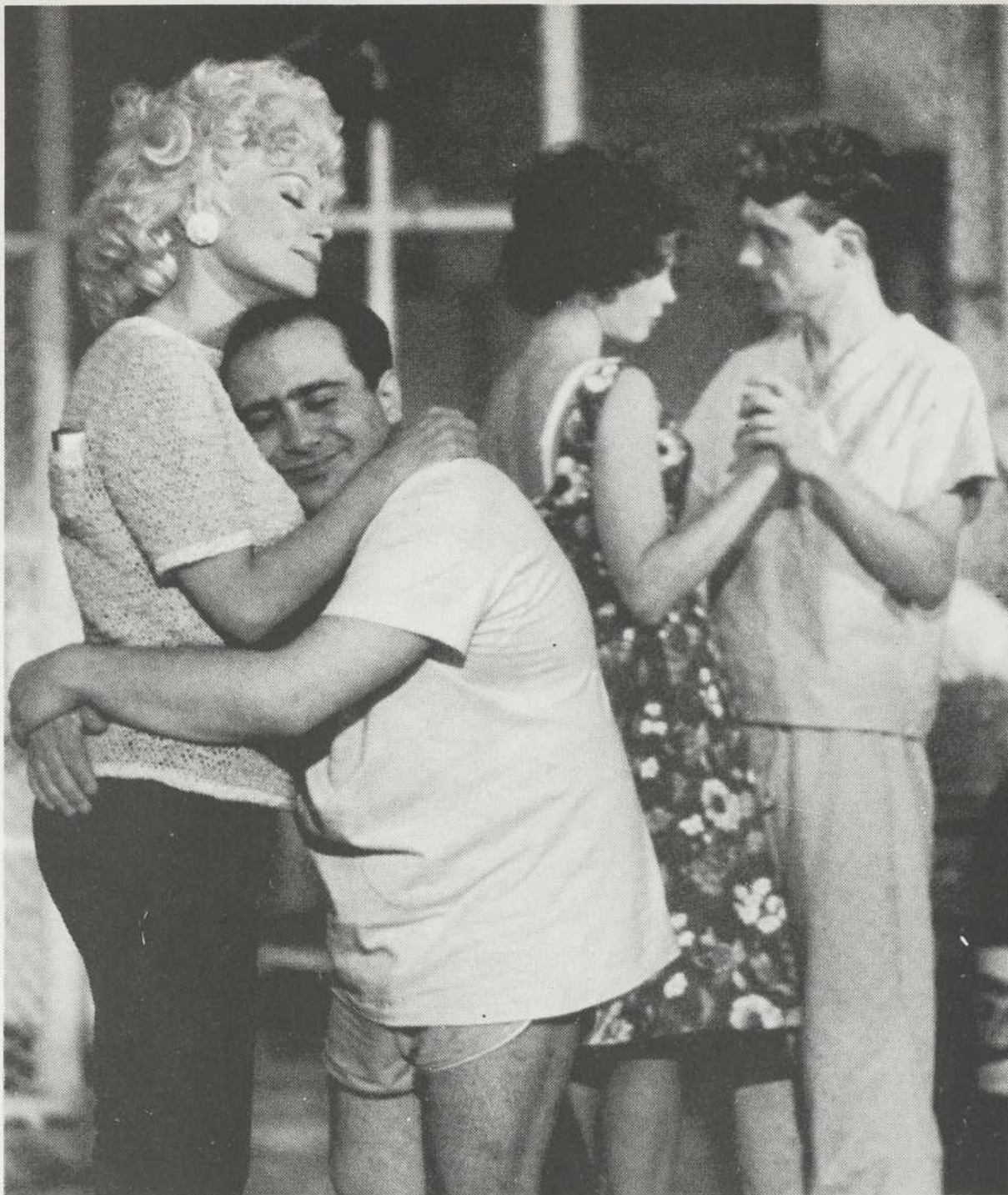
One Flew Over the Cuckoo's Nest

Un film américain de Milos Forman. **Scénario:** Lawrence Hauben, Bo Goldman, d'après le roman de Ken Kesey. **Images:** Haskell Wexler, Bill Butler, William Fraker. **Musique:** Jack Nitzsche. **Son:** Lawrence Jost, Mark Berger. **Montage:** Richard Chew, Lynzee Klingman, Sheldon Kahn. **Interprètes:** Jack Nicholson, Louise Fletcher. **Durée:** 133 minutes.

Milos Forman a réussi avec **One Flew Over the Cuckoo's Nest** une oeuvre aussi cohérente, intense dans sa sobriété et pertinente que son film **Les amours d'une blonde** qui, il y a dix ans, en 1965, l'avait classé parmi les cinéastes les plus importants de sa génération. **One Flew Over the Cuckoo's Nest** n'est pas la première réalisation américaine de ce cinéaste tchèque. En 1971, il avait tourné aux Etats-Unis, on s'en souviendra, **Taking Off**, qui avait été reçu de façon très controversée. Son dernier film, il faut l'espérer, devrait permettre à Forman de jouir aux Etats-Unis d'une réputation presque aussi solide que celle qu'il connaissait en Tchécoslovaquie avant qu'une nouvelle rigidité dans les conditions de vie socio-politiques le force à s'exiler en Amérique.

Ce cinéaste tchèque, sans doute à cause de ce qu'il a vécu avant, pendant et après les événements de Prague, a toujours développé et approfondi le thème de la liberté et de la libération, libération qu'il considère comme un besoin essentiel autant pour les individus que pour les sociétés. Et c'est sans aucun doute ce thème de la libération qu'il a reconnu dans le populaire roman de Ken Kesey dont s'inspire directement son nouveau film. Les admirateurs de Ken Kesey affirment que Forman n'a pas respecté intégralement ni le contenu complexe, ni l'esprit délirant du roman. Ils ont sans doute raison mais il faut savoir gré à Milos Forman d'avoir su s'approprié comme base un roman dont la portée rejoignait sa thématique personnelle et dont les personnages et les situations pouvaient véhiculer des significations qu'il cherche à communiquer depuis déjà plus de dix ans.

Le personnage central a nom Randle Patrick McMurphy. Prisonnier de droit commun, il séjourne dans un hôpital psychiatrique afin, selon les



Dans l'asile, un moment de liberté

autorités, que l'on puisse déterminer s'il est normal ou non. Rapidement McMurphy apparaît aux yeux du spectateur aussi "normal" que ceux qui l'enferment dans l'hôpital. Son regard est inquiet, son agressivité souvent menaçante, mais qui ne serait pas inquiet et agressif dans de pareilles conditions? Le spectateur approuve d'autant plus le comportement de McMurphy que celui-ci regorge d'une santé, d'un humour et d'un goût de la vie sous ses formes les plus intenses qui entraînent rapidement et dans un même mouvement l'adhésion autant des spectateurs que de ses compagnons de dortoir. McMurphy ne tardera pas à provoquer chez les patients qui l'entourent une volonté de se libérer des règlements de l'institution et des comportements autoritaires de leur infirmière-en-chef. La libération n'est pas facile; malgré tous les efforts déployés par McMurphy, elle se fait lente à venir; mais dans un soulagement que partagent les spectateurs et les patients, la libération vient. C'est l'éclatement, la fête, le bonheur! Le drame cependant, c'est que cette libération sera suivie, dans les

dernières séquences du film, d'une répression plus effrayante encore que celle qui prévalait au début. Mais Forman conserve l'espoir et affirme tout haut par le lyrisme émouvant de la toute dernière séquence que devant la répression cruelle, le désir de libération ne peut que devenir plus fort et plus violent.

Les films de fiction qui ont pour cadre l'hôpital psychiatrique peuvent facilement devenir ambivalents dans la mesure où l'image exploite abusivement les comportements psychologiques ou physiques des malades. Le film devient alors une sorte de "freak show" qui provoque un rire cruel ou bascule dans le pire mélo. Si à certains moments la réalisation de Forman peut sembler s'approcher de ce danger, elle n'y cède jamais vraiment car elle est constamment équilibrée par l'empathie et le réalisme du cinéaste qui sait provoquer dans un même temps émotion et prise de conscience.

Cette symbiose réussie d'émotion et de prise de conscience est en grande partie due à la sobriété cinématographique.

graphique de la réalisation. Forman a su conserver aux Etats-Unis, terre d'abus s'il en est, la sobriété qui caractérisait ses premières oeuvres tournées en Tchécoslovaquie. En effet, la caméra se fait discrète dans ses mouvements, le montage n'est entaché d'aucune prouesse, la structure d'ensemble reste simple et c'est à travers cette économie narrative que s'imposent les personnages et les situations dans tout leur vécu, leur impact et leur portée.

Cet impact est d'autant plus saisissant que tous les comédiens sans exception vivent leur personnage avec force et minutie. Aussi le petit monde de l'hôpital psychiatrique n'est jamais perçu comme le résultat d'une mise en scène et si les acteurs ont été de toute évidence brillamment dirigés par Forman, cette direction n'est jamais sentie: chaque comédien devient son personnage. Ceci est surtout vrai de Jack Nicholson qui interprète dans ce film un des rôles les plus exigeants qui lui ait été donné de jouer, celui évidemment de Randle Patrick McMurphy. Nicholson est, à l'heure actuelle, un des plus brillants acteurs du cinéma américain et sa compréhension viscérale des rôles qu'il accepte de jouer est plus manifeste ici que dans tout autre film auquel il a participé. Voir ce film c'est constater jusqu'à quel point Nicholson peut imposer la chair autant que l'esprit d'un personnage et réussir ainsi à véhiculer une grande partie des significations inhérentes à la réalisation. Ce serait réduire sensiblement la portée de **One Flew Over the Cuckoo's Nest** que de croire que les significations qui s'en dégagent se limitent aux règlements et aux traitements de l'hôpital psychiatrique. Si la situation vaut pour elle-même et peut effectivement faire réfléchir sur le rôle de ce qu'on appelle communément l'asile, la portée de cette situation est aussi et peut-être surtout métaphorique. En fait à travers ce microcosme qu'est celui de l'hôpital psychiatrique, Forman s'en prend à l'oppression de tous les systèmes qu'ils soient d'ordre médical, social, culturel, économique ou politique. Cette oppression, il l'examine, indique ses résultats et la dénonce en affirmant clairement que le bonheur n'est pas dans la soumission mais bien du côté de la liberté et de la libération. C'est précisément ce bonheur dans la liberté qu'évoquent au début et surtout à la fin du film les deux longs plans d'une nature sauvage, paisible et sans bornes. Quel contraste avec l'ordre, les limites et la fausse paix du milieu oppressif! Le spectateur en reste saisi.

Richard Gay



La silhouette d'Orson Welles

Vérités et mensonges

Un film franco-iranien d'Orson Welles et François Reichenbach. **Scénario:** Orson Welles. **Images:** Christian Odasso, Gary Garver. **Musique:** Michel Legrand. **Interprètes:** Orson Welles, Oja Kodar, Elmyr de Hory, Clifford Irving. **Durée:** 88 minutes.

Lorsque l'American Film Institute lui a décerné l'an dernier son prix annuel, Orson Welles s'est décrit lui-même comme un "maverick" et a accepté le prix au nom de tous les "mavericks" du monde. Le mot anglais "maverick" n'est pas facile à traduire dans toutes ses nuances. Sa principale signification est celle d'aventurier. Et effectivement Orson Welles est une sorte d'aventurier qui se promène partout de par le monde, vit dans ses valises et se traîne d'une maison d'ami à une autre maison d'ami. S'il vit en aventurier, il crée aussi en aventurier. En effet, la plupart de ses films ont été tournés en dehors des cadres normaux de la production cinématographique américaine et il a toujours voulu préserver cette marginalité qui est la sienne. Mais chacune des réalisations trop rares de ce marginal a visé juste. Avec **Vérités et mensonges**, on se doit de constater qu'encore une fois l'aventurier — marginal — franc-tireur qu'est Welles a non seulement visé juste, mais visé dans le mille.

Dans le mille, parce que le thème central, le propos de **Vérités et mensonges** est nul autre que celui de l'illusion. La vérité est mensonge. Le mensonge est vérité. Or tous ceux qui ont approfondi dans toutes ses composantes la carrière et l'oeuvre d'Orson Welles s'entendent pour affirmer que l'illusion, sa nature, ses moyens, constitue une préoccupation constante chez celui qui fit trembler l'Amérique en faisant croire à une invasion de la terre par des êtres venus d'autres planètes.

La fabrication première de **Vérités et mensonges** est assez particulière et manifeste déjà en elle-même la marginalité de son auteur et l'illusion, thème central du film. Welles a fabriqué ce long métrage à partir de deux matériaux de base: tout d'abord un tournage original, c'est-à-dire des images qu'il a lui-même tournées et aussi les "outs" d'un tournage réalisé par le cinéaste François Reichenbach. Signer un long métrage dont plus de la moitié des images ne sont pas de vous, c'est pour le moins contraire à la production cinématographique normale. C'est quand même ce que Welles a réussi et cette astuce et ce tour de force de ce cinéaste réduit à peu de moyens témoignent éloquemment de sa "différence". Mais en même temps cette fabrication à partir des images d'un autre manifeste déjà au niveau du matériau le propos du film qu'est l'illusion. En effet, que fait Orson Welles ici, sinon de signer en quelque sorte un faux Orson Welles qui est tout aussi vrai, sinon plus, que les vrais. La principale réussite de cette réalisa-

tion c'est précisément de matérialiser et d'actualiser dans son contenant l'essentiel de son contenu.

Le scénario de **Vérités et mensonges est complexe** parce que foisonnant. Dans une approche très sommaire, et notre prétention ici ne dépasse pas ce niveau, on pourrait diviser le récit en trois temps. Dans une première étape qui serait l'équivalent de l'introduction, Welles apparaît drapé et coiffé de noir et agit pour ainsi dire en maître de cérémonie. Or ce maître de cérémonie est magicien et il s'empresse d'effectuer devant nous quelques tours de magie. Magie, illusion. Voilà le thème habilement introduit.

La deuxième étape du film est beaucoup plus longue et plus importante aussi. C'est ici que Welles utilise les "outs" d'un tournage de Reichenbach. Dans cette section centrale, Welles nous présente deux illusionnistes assez spéciaux puisqu'il s'agit de faussaires reconnus. Tout d'abord Elmyr de Hory célèbre faussaire en peinture et ensuite Clifford Irving, célèbre aussi depuis sa fausse biographie du mystérieux Howard Hugues.

Dans un troisième temps qu'on pourrait qualifier de conclusion, Welles nous entretient d'une relation qui aurait existé entre Pablo Picasso et une superbe jeune femme du nom de Oja Kadar. Son récit, fait d'un montage vivant et humoristique, dure une quinzaine de minutes et à la toute fin de cette séquence Welles révèle au spectateur que cette relation n'a jamais existé vraiment, qu'elle est le produit de son imagination et qu'elle ne s'est imposée à nous que par l'illusion du cinéma.

L'impact global de ce scénario et de la fabrication qui le matérialise est à la fois passionnant, fascinant et profond.

Passionnant parce que la méthode de Welles dans **Vérités et mensonges** n'est pas sans rapport avec l'enquête policière. Welles le maître de cérémonie, Welles le magicien réussit ainsi à captiver habilement le public et à l'entraîner avec lui à la recherche de la vérité qui, il nous le prouvera, n'est nulle part ailleurs que dans le mensonge ou, en d'autres mots, dans l'illusion de cette même vérité.

Si ce film passionne, il fascine en même temps. Et ce, surtout à cause du dynamisme agile et renouvelé du montage qui entraîne le spectateur d'un personnage à l'autre, d'un lieu à l'autre, d'un moment à l'autre et qui peu à peu l'étourdit dans une sorte de labyrinthe où se mêlent temps et espace et où le spectateur ne sait plus très bien ce qui est vrai et ce qui est faux.

Et c'est précisément là que Welles atteint son objectif qui a la profondeur et le poids d'une réflexion sur l'art dont la vérité selon lui, n'existerait que par et dans le mensonge. La vérité artistique des Picasso ou des Modigliani peints par Elmyr de Hory et exposés dans les plus grands musées du monde comme étant de vrais Picasso ou de vrais Modigliani passe par le mensonge du faussaire. La biographie tant attendue de Howard Hugues passe par le mensonge du faussaire. Les mémoires tant attendus de Howard Hugues passent par le mensonge littéraire de Clifford Irving. La relation entre Pablo Picasso et Oja Kadar à laquelle Welles a réussi à faire croire n'existe aussi que dans le mensonge rendu possible par le langage cinématographique. Ainsi cette réflexion sur l'art aboutit à la fin du film à une réflexion sur le cinéma et même plus particulièrement à un retour sur le cinéma de Welles lui-même.

Pourtant le ton du film est léger, badin même. C'est sans aucun doute la marque du sourire et de l'ironie d'un Orson Welles conscient de la vérité artistique rare et envoûtante de cette réalisation originellement intitulée **F... for FAKE**.

Richard Gay

AHÔ... au coeur du monde primitif

Un film documentaire de François Floquet et Daniel Bertolino. **Commentaire écrit** par Georges Perec, d'après les documents rassemblés par Anik Doussau et Nicole Duchêne. **Images:** François Boucher, Daniel Bertolino, François Floquet. **Musique:** Pat Prilly. **Narration:** Pierre Nadeau, Vincent Davy, Daniel Roussel, Anik Doussau. **Son:** Carole Delarochette-Vernet, Roland Martel. **Effets optiques:** Film Opticals (Toronto). **Montage:** Françoise Arnaud, Pierre Larocque. **Montage original:** Diane Renaud. **Mixage:** Peter Strobl. **Photographes:** Jean-Paul Duchêne, Bernard Maugis. **Conseiller scientifique:** Lionel Vallée. **Secrétaire de production:** Michelle Raymond. **Sonorisation:** Cinélume Productions.

Production: Productions Via le Monde Canada Inc., avec la participation de la SDI-CC. **Caractéristiques:** 35mm, couleurs. **Durée:** 93 minutes.

Des diapositives et des films que le missionnaire de passage au village ou au collège nous présentait dans les années cinquante, j'ai toujours conservé une curiosité et un goût assez naïfs

pour les safari-photos et les films de "grands explorateurs". Goût que le cinéma direct et quelques notions d'anthropologie ont cependant raffiné et rendu quelque peu critique. Malgré un esprit critique, j'ai presque toujours apprécié les documentaires ethnographiques que la série télévisée **D'hier à demain** nous présentait il y a quelques années et quelques autres émissions du genre accrochées au passage (y compris quelques épisodes de la série de Bertolino et Floquet). Ceci pour dire qu'en allant voir un film comme **Ahô - Au coeur du monde primitif**, j'apportais des préjugés plus que favorables au genre.

Mais voilà, dans le genre, **Ahô** constitue l'une des pires fumisteries qu'il nous ait été donné de voir dans les dix dernières années.

Soulignons d'abord, parce que c'est le plus évident, la superficialité du regard sur quelques groupes d'aborigènes représentant, au dire des cinéastes, les derniers survivants d'un monde disparu. Des Cintas Largas et des Mékranotire de l'Amazonie, des Pygmées de l'Afrique, des Papous de Nouvelle Guinée et des Orang-Kubus de Sumatra, nous ne voyons que quelques images, le plus souvent banales, ou bien spectaculaires pour décrire des gestes et comportements insolites ou sortant de l'ordinaire (le leur comme le nôtre). Un commentaire redondant décrit simplement l'image et n'explique que fort peu les gestes. Aucun des pourquoi du spectateur ne trouve de réponse satisfaisante. En les coupant de leur contexte, les cinéastes font apparaître ces hommes et leurs rites comme barbares, inutilement cruels et spectaculairement gratuits. On sait pourtant — il y a quand même plusieurs années que Levi-Strauss et l'ensemble des anthropologues ont écrit à ce sujet — que chacun de ces rites et façons de faire et d'être s'inscrivent dans une cohérence culturelle très forte, dans une "civilisation" (au sens fort du terme, non à celui où la majorité de nos contemporains l'entendent). Il n'y a jamais rien de farfelu ni de gratuit dans ces cultures primitives; tout au contraire, chaque geste correspond à une nécessité liée à la lutte pour la survie matérielle, aux exigences des relations interpersonnelles et de la cohésion sociale, à l'organisation économique, etc... Tout cela étant "conscientisé" dans une vision du monde globalisante, c'est-à-dire un lieu idéologique où cosmogonie, histoire, mythologie, théologie, biologie, astrologie (astronomie), etc. s'intègrent les unes aux autres et fournissent toutes les explications nécessaires sur les questions reliées à la vie et à la mort.



Il est évidemment impossible de dire tout ça dans un seul film. Surtout si, comme Bertolino et Floquet l'ont fait, on s'attaque à plusieurs communautés retirées aux quatre coins du monde. D'où, à la base, l'impossibilité d'une entreprise sérieuse.

Généralement, dans le film ethnologique (comme dans les études, on procède de l'une ou l'autre de deux façons possibles: ou bien on cerne le plus complètement possible, par la monographie, une collectivité (un groupe, une tribu) pour en dégager le système culturel global; ou bien on choisit un thème précis que l'on décrit et que l'on compare dans diverses collectivités. *Ahô* s'inspire du deuxième procédé: le thème étant la "primitivité" chez ses derniers représentants. Le moins qu'on puisse dire, c'est que ce thème manque de précision! Il charrie en plus un tas d'ambiguïtés et des systèmes de connotations différents selon qu'il est employé par un ethnographe, un historien de l'art ou le monde ordinaire. Dans *Ahô*, à cause de l'image, il devient synonyme de "pas civilisé", de "tout nu", de cruel, de "sauvage" comme on disait encore il y a quelques années pour qualifier tout ce qui

diffère du monde blanc. Les réactions du public le montrent à l'évidence. Quelques paroles édifiantes du commentaire n'y changent rien. De même, les interviews des cinéastes dans la semaine de la première expriment de bien bonnes intentions (comme le sermon final du film dont personne, je pense bien, ne peut mettre en doute la bonne volonté et la pertinence), mais tout leur film est construit pour provoquer exactement l'effet contraire. Dans la mesure même où les images réussissent à se faire prégnantes (ciels colorés, expressions de douleur, mystère, etc.), elles éliminent le commentaire (si juste soit-il parfois) et deviennent l'unique message. Il y a tout de même une bonne quinzaine d'années que les cinéastes du direct ont compris ça et ont éliminé presque complètement le commentaire verbal (et surtout verbeux)...

Quand, en plus, une publicité des plus racoleuses invite le spectateur à venir voir "... des scènes et des coutumes que personne auparavant n'avait osé filmer", et qu'elle lui promet de voir "des images d'un réalisme encore jamais atteint au cinéma", il ne faut pas s'étonner que celui-ci ne soit sensible qu'aux ima-

ges fortes et ne retienne pas l'homélie écologique. Avec en plus un visa "18 ans" (que le distributeur aurait sans doute souhaité afin d'attirer plus de monde), la vignette publicitaire ressemblerait en tous points à celle des films vaguement pornos, celle des *Mondo Cane* d'il y a quelques années ou des "Sexual Practices in Denmark" d'aujourd'hui. Si cette vignette n'indique pas la position des réalisateurs face au film (du moins, je l'espère), elle n'en démontre pas moins celle des promoteurs de la diffusion et signale bien le caractère mercantile de toute l'entreprise.

Il est toujours intéressant d'assister, au cours même du film, au processus de production et de constater les problèmes spéciaux rencontrés aux diverses étapes. On y trouve souvent des indices fort révélateurs pour une réponse à la question: "à qui le film profite?", question essentielle pour la mise en perspective idéologique. Mais dans *Ahô*, vraiment, il occupe trop de place! D'abord on peut dire que tout ce temps perdu à parler de l'héroïsme des cinéastes et de leurs aides, ou encore à montrer leurs moyens de transport (avec tous les clichés d'usage), aurait pu servir à décrire un peu mieux le (s) véritable(s) sujet(s) du document. Et puis, on ne peut s'empêcher d'y voir la véritable signification de l'oeuvre: une entreprise d'aventuriers se complaisant dans les belles images de soi qu'ils découvrent tout au long de leurs périples, lesquels ils font financer par un public (encore) trop crédule qui, lui, n'y trouve pas grand profit. Ici encore, la publicité se montre fort révélatrice: "Voici l'aventure fascinante de François Floquet et de Daniel Bertolino qui ont bravé les pires dangers pour porter à l'écran..."; et le montage-photo fait voir l'aventurier, machette au poing, dans sa partie supérieure, avec ses deux jeeps dans le bas! Quant aux autres aventuriers, le distributeur et l'exploitant Famous Players, beaucoup moins naïfs ceux-là, leur réputation d'exploiteur et leur conception de la "culture" ne sont plus à démontrer. Et si l'on s'arrête un peu pour y penser, on n'est absolument pas surpris de savoir que la SDICC a investi dans l'entreprise. Par ailleurs, on comprend mal comment un professeur d'anthropologie de l'université de Montréal a laissé mettre son nom au générique...

"Au coeur du monde primitif", dit le titre. Pas "au coeur", seulement autour, à l'extérieur, en surface d'un monde qui reste fascinant. Et encore, sur une surface déformée par une technique cinématographique mystificatrice d'avant le cinéma direct.

Yves Lever

R.A.S.

Un film français de Yves Boisset. **Scénario:** Yves Boisset, Claude Veillot, d'après le récit de Roland Perrot. **Images:** Jacques Loiseleux. **Musique:** François de Roubaix. **Interprètes:** Jacques Spiesser, Jacques Weber, Jean-François Balmer, Philippe Leroy, Michel Peyrelon. **Durée:** 109 minutes.

On sort de **R.A.S.** (Rien à signaler) profondément divisé. Impression double: celle d'avoir été respecté, celle d'avoir été floué. Yves Boisset donne et retire tout à la fois: poids de l'histoire "vécue" par quelques personnages, et en même temps réduction de l'Histoire, en l'occurrence celle d'une guerre dont on parle peu, car tout le monde préfère l'oublier: la guerre d'Algérie.

Rappelons qu'elle a tué en huit ans, un dixième de la population musulmane algérienne et des dizaines de milliers de Français métropolitains, qu'elle a déchiré les consciences à gauche d'abord et puis à droite. Rappelons aussi qu'elle institutionnalise les "interrogatoires spéciaux", c'est-à-dire la torture, et s'envenimera très vite d'une retombée idéologique qui trouva en France et outre-mer un écho complaisant ou nettement favorable: le racisme.

Trois personnages "exemplaires" vont nous faire pénétrer la complexité, l'équivoque de cette sale guerre, à travers leur dur apprentissage dans une armée française exaspérée, haineuse et défaillante. Ce sont des "rappelés" qui s'indignent à des degrés divers de leur retour sous les drapeaux. En Algérie, ils vivront d'autres scandales, sans limites ceulà... Il y a d'abord Charpentier, militant communiste et fiché comme tel dans les registres de l'armée. Lucide dès le début du film, il propose déjà une "lecture" des événements en refusant de partir "mourir pour la Banque d'Algérie". Après une courte bagarre avec Rémi March, jeune caporal qui "n'est pas d'accord avec tout ça" et dont la prise de conscience est encore balbutiante, l'estime puis l'amitié naîtra entre les deux hommes. Depuis les Westerns, nous savons que quelques bons coups de poings cimentent les amitiés les plus inaltérables... Dax, le dernier à se présenter à la caserne, conscient de l'imbécillité sordide de la hiérarchie militaire, complètera le trio. Les autres soldats constituent une masse agitée, bavarde, brouillonne, ne s'exprimant qu'à partir et en fonction de Charpentier, March et Dax. Ils ne sont que gestulations, approbations braillardes, refus inarticulés, bref, condamnés au silence ou au pauvre stéréotype, ce qui revient au même. Le discours

organisé, la réflexion qui se cherche et se fonde, le trio en est le dépositaire. Il tisse entre l'écran et le spectateur un rapport privilégié, étant à la fois la conscience de la salle, son repère idéologique, la "poche" d'identification possible dans ce marais de créatures inconsistantes ou inhumaines. Désormais soudés par les repréailles, les humiliations subies ensemble mais qui — à la différence des autres — ont accéléré leur lucidité commune face à l'événement, les trois amis constituent un bloc homogène, un front uni, et ce, malgré des différences qui ne sont que d'ordre *psychologique*. Charpentier, ombrageux et véhément, March, le pur, qui réalise l'ampleur de l'abjection, Dax, plus instable, plus insaisissable aussi, mais dont le flou psychologique est emporté par sa "belle" mort, librement choisie...

Ces trois personnages ne sont en fait, que trois stéréotypes connus et aisément repérables. Il y en a d'autres: le petit-gros-qui-bouffe tout le temps, débrouillard, tire-au-flanc et sympa; le para viriloïde confronté au communiste: affrontement "superbe" entre deux conceptions du monde antagonistes; l'officier supérieur suant de hargne et qui boit pour noyer son amertume... La convention est leur seul brevet d'existence, cependant — comme si elle cherchait à se faire oublier — elle est ici "recouverte" de bonnes intentions. Elle est *politisée*. Le lien commun s'avance sournois et masqué, doublé et abrité par la gravité du "message" de Boisset. Ces trois portraits d'hommes réunis par les "hasards de l'Histoire", solidaires dans l'épreuve et vigoureusement typés sont le pendant "progressiste" du petit groupe humain, fortement charpenté, que constitue "la bande" dans le Western. Les stéréotypes se recyclent... Mais l'Histoire qui est dialectique n'a que faire de stéréotypes!

La salle — comme les soldats dans le film — sera vite subjuguée par la densité psychologique et humaine de ce qu'il faut bien appeler nos trois "héros". Il est donc parfaitement "naturel" que cela soit à travers leurs regards privilégiés, que nous découvriions l'armée comme une mécanique abominable, bien plus efficace pour neutraliser l'ennemi de l'intérieur que celui d'en face; et ce n'est qu'à travers l'avilissement ressenti et répercuté par le trio que nous percevrons que cette armée était commandée par de sinistres et redoutables névropathes investis des pleins pouvoirs. Après avoir partagé le cheminement intérieur des trois amis — rituel d'initiation idéologique — après avoir tiré leçon de leurs fins éclatantes et signifiantes, éclatantes de

signifiance, nous réalisons séduits — car la démonstration est brillante — et médusés — parce qu'il n'y a rien à y ajouter — que cette guerre patriotique ne fut qu'une immense imposture historique. Cela est juste, mais énoncé à travers la perversion d'un code cinématographique épuisé, continuant cependant à faire recette, et dont la dernière ruse consiste à s'innocenter dans le discours politique.

En dénonçant certains mythes de l'idéologie dominante, Boisset renforce l'idéologie d'un mythe ambigu et démobilisateur: celui du héros face à l'Histoire. Par contre avec le cinéma latino-américain: celui de Littin, Solanas, Rocha, Sanjines, le héros est dans l'Histoire, parfois même c'est l'Histoire en marche qui assume ce rôle. Charpentier, March et Dax sont les porte-parole mystifiants de cette entreprise de démystification de l'Histoire.

Puis ils acquièrent une consistance, une psychologie, une "existence" sur l'écran, et plus la réalité du conflit algérien est négligée, s'éloigne, s'estompe. Ce que nous donne à voir Boisset, ce ne sont que les mécanismes de réaction psychologique d'individus vraisemblables, identifiables mais évidemment... hors pairs, placés devant une situation extrême... la guerre d'Algérie par exemple. Car elle est ici secondaire, accessoire et ne fonctionne qu'en tant que prétexte, toile de fond dramatique, laboratoire de comportements humains. Elle se raréfie et se dissout dans les réseaux du psychologique. Le désert d'Algérie devient le catalyseur idéal, inespéré, pour cette étude des rapports qui se tissent entre ces hommes livrés à leurs instincts, sous un ciel vide, dans la stérilité d'une terre nue et menaçante, silencieusement habitée par l'ennemi d'autant plus présent qu'on ne le voit pas. La violence de la guerre devient la violence d'un psychodrame où chacun se révèle aux autres sous son vrai jour, dans le huis clos qu'est devenu ce désert. La vérité de l'Histoire est expulsée par le réalisme d'une fiction. L'entrevue de Guy Mollet et les bandes d'actualité de l'époque qui sont censées situer, *historiciser* la fiction ne changent rien à cette exclusion. Sont-elles les signes de la mauvaise conscience de Boisset? Ou de sa bonne volonté trop intermittente? Dans les deux cas, un malaise subsiste à l'issue de la projection: **Rien à signaler** est un film de plus sur la politique, mais non un film politique. Accepté, voire suscité par le marché bourgeois de la culture, qui l'engloutira aussitôt formulé, il ne "signale rien" d'autre que son absence de signalement.

Alain Ergas

Collage 2

Un film québécois de Jacques Giraldeau. **Caméra:** André Dupont. **Assistants à la caméra:** Jacques Tougas, Martin Leclerc, Benoît Rivard. **Séquences image par image:** Jacques Giraldeau. **Assistants à l'animation:** Daniel Sylvestre, Christian Pépin. **Montage:** Pierre Lemelin. **Son:** Claude Hazanavicius, Serge Beauchemin. **Musique:** Norman Roger. **Mixage:** Michel Descombes. **Perchistes:** Alain Corneau, Yves Gendron. **Décors et accessoires:** Vianney Gauthier. **Machiniste-électricien:** Guy Rémillard. **Photographe:** Pierrot Gaudard. **Stagiaire:** Christian Pépin. **Régie:** Ginette Hardy. **Interprètes:** Sol, Serge Grenier, Marcel Sabourin, Ghyslain Tremblay, Louise Rinfret, Armand Vaillancourt, Normand Thériault, et 350 créateurs du Québec.

Administrateur: Nicole Chamson. **Producteur:** Jean-Marc Garand. **Production:** Office national du film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleur. **Durée:** 57 min., 46 sec. **Distribution:** Office national du film du Canada.

Jacques Giraldeau a réalisé plusieurs documentaires sur la situation de l'artiste dans la société québécoise. Avec les années, ces films deviennent des instruments de première main pour mieux saisir l'évolution de la conscience des artistes d'ici. Des films comme *La forme des choses* (1965), *Les fleurs c'est pour Rosemont* (1968), *Bozarts* (1969), *Faut-il se couper l'oreille?* (1970) nous apprennent beaucoup de choses sur ceux qui tentent de vivre de l'art au Québec.

En même temps, il est intéressant de suivre la démarche de Giraldeau, de film en film jusqu'à son tout dernier, éminemment plus personnel que les précédents: *La Fougère ou la Rouille* ou *Collage 2*.

Dans un film comme *Bozarts* par exemple, les artistes prennent la parole systématiquement. Giraldeau rend compte en fidèle documentariste de certains événements qui cristallisent leurs revendications. *Faut-il se couper l'oreille?* nous présente une table-ronde de critiques d'art et d'artistes en quête de leur propre image dans la société de consommation et des mass-media.

Dans *Collage 2* Jacques Giraldeau et quelques-uns de ses porte-parole occupent radicalement l'écran. Il y a bien l'ancien critique d'art Normand Thériault qui, chiffres à l'appui, déplore le sous-équipement artistique du Québec, le peu de professionnels de l'art par comparaison à la situation française. Mais "le message" de *Collage 2* n'est pas là.

Pas plus qu'il n'est dans cette brève allusion aux Etats généraux de Vau-



Sol

dreuil où des artistes comme Armand Vaillancourt ont affirmé leur solidarité avec les luttes ouvrières du Québec et leur crainte d'être inévitablement récupérés par le système capitaliste.

Non, dans *Collage 2*, c'est la création québécoise qui plaide pour elle-même. D'abord, le film de Giraldeau est lui-même conçu comme un monumental collage à la gloire de l'art visuel (plastique) de tous les temps, d'ailleurs et d'ici. Les interventions du clown Sol, de Serge Grenier, des jeunes comédiens choisis par Giraldeau pour leur spontanéité, et de quelques artistes québécois reconnus viennent dans le film compléter les intuitions visuelles du cinéaste. On pouvait deviner, après le court film expérimental *Zoopsie* (1973) utilisant la technique d'animation "image par image", que Giraldeau pousserait plus à fond ce point de vue cinématographique.

Dans *Collage 2*, cette technique atteint à tout coup son but: nous plonger

dans l'univers plastique des peintres, des sculpteurs, des animateurs. Giraldeau fraternise ainsi avec le délire d'imagination et d'invention des artistes d'aujourd'hui. Avec ceux qui refusent de céder les murs et les villes au béton monochrome. Avec ceux qui, comme ces artisans de jouets, retrouvent enfin la source de l'art québécois.

Giraldeau s'est d'ailleurs bien expliqué sur les intentions manifestes d'un documentaire expérimental comme *Collage 2*.

"J'ai fait ce film à l'intention du plus large public possible. Il comporte plusieurs degrés de lecture et ne s'adresse pas particulièrement au milieu des arts. L'art, c'est comme la vie, on y trouve de tout, le ferment et la pourriture, ce qui naît et se corrode: la fougère et la rouille. (...) Mon film essaie de rendre témoignage à cela, de la création, des formes, des écoles, des tendances, des rapports entre le public et les créateurs, des implications politiques de

leur action... Pourtant les arts visuels sont présents au milieu de notre vie quotidienne, dans la publicité, les vitrines des magasins, à la télévision... L'art est récupéré pour une bonne part par notre société de consommation. Mais, c'est à la construction des autoroutes, à l'aménagement de nos villes que devraient présider nos artistes. La société ne leur reconnaît pas la place qui leur revient et les pouvoirs politiques les ignorent. Beaucoup de paroles et peu de gestes. Les affaires culturelles au Québec jusqu'à maintenant, c'est un échec. Au printemps dernier, on a lancé des bulldozers contre les tableaux dans un parc de Moscou. Sous d'autres formes, cela se pratique ici régulièrement depuis vingt-cinq ans." (Entrevue avec Jacques Thériault, *Le Devoir*, mardi 10 juin 1975).

Collage 2 de Jacques Giraldeau rend hommage, avec beaucoup d'humour, à tous ces monologuistes, ces artistes, ces comédiens, ces dessinateurs, ces cinéastes, ces musiciens, ces artisans, ces écrivains, ces créateurs du Québec qui font malgré tout confiance à leur imagination et continuent d'explorer les possibilités de changer la vie par la création. Un film stimulant qui porte au loin ses critiques et ses espoirs.

Pierre Demers

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



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

Cher Théo

Un film québécois de Jean Beaudin. **Assistants à la réalisation:** Michel Gauthier, Hubert Yves Rose. **Scénario:** Jacques Jacob, Yvan Beaudet. **Conseiller technique:** Pierre-Paul Hébert, Claude Beaulne. **Images:** Pierre Mignault. **Assistant à la caméra:** Serge Lafortune. **Stagiaire:** Susan Trow. **Script:** Monique Champagne. **Stagiaire:** Suzanne Lefort. **Son:** Claude Hazanavicius. **Perchiste:** Yves Gendron. **Enregistrement:** Roger Lamoureux. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Assistant au mixage:** Richard Besse. **Assistante au montage:** Hélène Girard. **Décor, accessoires et costumes:** Vianney Gauthier. **Stagiaire:** Jean Courteau. **Maquillage:** Diane Gravel. **Eclairage:** Gérald Proulx. **Machiniste:** Roger Cadieux. **Interprètes:** Germaine Lemyre, Julie Morand, Nathalie Naubert, Pierre Gobeil.

Producteur: Paul Larose. **Production:** Office National du Film du Canada. **Caractéristiques:** 16mm, couleurs. **Durée:** 49 min. 35 sec.

Cher Théo est un film attachant comme tous les films intimistes, discrets, feutrés, préoccupés par le quotidien de ceux qui nous entourent et que l'on ignore.

Depuis quelques années, Jean Beaudin a signé plusieurs films documentaires et de fiction sur la jeunesse d'aujourd'hui. **Vertige** reste le plus connu et aussi le plus réussi. Cette préoccupation de cerner les attentes de la génération actuelle se fait également sentir dans un film comme **Cher Théo**.

Une jeune fille de 18 ans, Julie, se retrouve fixée sur un lit d'hôpital pour quatre mois, à la suite d'un accident d'automobile. Elle prend mal ce repos forcé. Son attitude lors de la première visite du médecin le prouve. Petite enfant gâtée par des parents bourgeois, riches et séparés, comme la plupart des parents de ses amies, elle voudrait sortir tout de suite de cet hôpital.

Rien ne la retient ici. Sa mère se prépare un autre voyage en Espagne. Son père s'occupe jour et nuit de ses "affaires." Cette période de réflexion forcée sera pour elle le moment rêvé pour s'ouvrir un peu plus les yeux sur la vie, le monde qui l'entoure.

Sa compagne de chambre, Josette, une belle vieille de 75 ans, écrit des lettres à son mari Théodore resté sur sa ferme, à Rouyn. On présume que les deux malades sont dans un hôpital montréalais. Le film raconte, en détails innocents et pourtant essentiels, l'amitié de Julie et de Josette. La rencontre de deux générations, de deux modes de vie complètement opposés, de deux personnes qui pourtant ont toutes les raisons du monde de se rencontrer, de se parler.



Cher Théo

Julie s'attache malgré elle à sa nouvelle confidente (mais n'est-ce pas peut-être la première qu'elle ait jamais eue?) et finit même par signifier à sa mère de s'éloigner un peu d'elle, de disparaître et de ne plus jouer le rôle de mère-poule. Et Julie trouve suffisamment de raisons afin de pouvoir demeurer auprès de Josette pendant quelques semaines encore. Elle pénètre discrètement dans l'intimité de cette femme de 75 ans et de son mari, Théo, vieux cultivateur toujours actif.

Ce qu'elle admire sans doute, dans la vie exemplaire de ce couple, c'est leur franchise, leur simplicité, leur sincérité et aussi leur fidélité. Pour certains, la vie semble plus profitable qu'à d'autres. Il suffit peut-être de limiter ses désirs, ses besoins et accepter avec sérénité tout ce qui nous arrive. A la condition de vivre en harmonie avec la nature et les quelques personnes qui veulent bien nous suivre.

Psychologie élémentaire, peut-être. Point de vue moralisateur, sans doute. Mais rien n'empêche qu'un film comme **Cher Théo**, tant par son approche cinématographique parfaitement maîtrisée, et la grande simplicité de ses moyens dramatiques arrive à nous convaincre que le cinéma québécois gagne toujours à suivre cette voie intimiste. Le cinéma devient une sorte de sismographe de notre propre sentimentalité collective, de nos émotions devant les choses élémentaires de la vie.

Cher Théo rejoint la sensibilité et la limpidité de certains films intimistes québécois comme **On est loin du soleil** de Jacques Leduc et **Les dernières fiançailles** de Jean-Pierre Lefebvre. Jean Beaudin confirme avec ce film qu'il appartient à la bonne génération des cinéastes d'ici, celle qui renouvelle notre récit cinématographique.

Pierre Demers

The Image

Un film américain de Radley Metzger. **Scénario:** Jake Barnes, adapté du roman de Jean de Berg. **Images:** René LeFèvre. **Son:** Emil LeBrun. **Montage:** Film-Rite Inc. **Interprètes:** Mary Mendum, Carl Parker, Marilyn Roberts. **Caractéristiques:** 35mm, couleurs. **Durée:** 89 minutes.

L'unique préoccupation de ce film, adapté de **L'image**, de Jean de Berg (qui serait un pseudonyme d'Alain Robbe-Grillet), c'est le sexe et, mieux, le sado-masochisme sexuel. Malgré ce sujet "spécialisé", c'est un film des plus banals; il ne diffère des autres films du genre que par une certaine "classe" qu'il possède: oui, le film est élégant, il y a de beaux décors, du beau monde, des vêtements et des appartements sophistiqués.

L'histoire rappelle **Histoire d'O**, on retrouve donc le rapport maître-esclave; une femme riche possède une jeune fille, belle et semblable à un automate, dont elle se sert pour satisfaire ses goûts sexuels. Les deux femmes rencontrent dans une soirée un jeune homme qui se montre intéressé par la jeune fille; il se doute mais n'est pas sûr, du genre de rapport qui les lie; elles le renseignent très obligeamment. C'est le début d'une série de démonstrations qui sont autant de clichés; le film est donc une suite d'épisodes sexuels présentés chacun avec un titre. Pour les amateurs d'activités déviantes, tout le kit y est: sous-sol converti en salle de donjon médiéval, chaînes, flagellations, brûlures, vêtements de cuir noir. Le jeune homme trouve ces spectacles intéressants, veut y prendre

part et se charge d'exécuter les punitions de la jeune fille, mais il va trop loin: la séquence au cours de laquelle il fouette la jeune fille dure dix bonnes minutes et est trop évidemment destinée à faire jouir les sadiques (et les masochistes?). La jeune fille en a assez et s'en va (on la comprend). A la fin son ex-maîtresse devient l'esclave du jeune homme, elle est tout à coup soumise et désireuse de se faire punir. Le film est construit en chapitres, comme un livre, et il n'y a pas de dialogue mais une narration rédigée du point de vue du jeune homme.

The Image prend place dans le nouveau genre de films de cul sophistiqués comme **Emmanuelle** et **Histoire d'O** qui semble depuis quelque temps gagner en popularité. Très plat.

Arlette Bourque

The Abduction

Un film américain de Joseph Zito. **Scénario:** Kent E. Carroll, d'après le roman **Black Abductor** de Harrison James. **Images:** Joao Fernandez. **Musique:** Ron Frangipane, Robbie Farrow. **Interprètes:** Judith-Marie Bergan, David Pendleton, Gregory Rozakis, Leif Erickson, Dorothy Malone. **Durée:** 97 minutes.

La publicité de **The Abduction** a créé une petite sensation dans le public amateur de spectacles d'action et de sexe. Le film est l'adaptation d'un roman peu connu, **Black Abductor**, qui, bien qu'écrit *avant* le célèbre enlèvement de Patricia Hearst, raconte une histoire très similaire.

The Abduction se veut la reconstitution fictive de l'affaire Hearst agrémentée de violence et de sexe gratuits. Patricia, fille d'un puissant industriel millionnaire, est enlevée de l'appartement qu'elle partage avec son ami par quatre jeunes révolutionnaires qui menacent de la tuer si son père ne fait pas sauter un luxueux édifice nouvellement construit. En attendant la réponse du père, et pour bien montrer à Patricia qu'elle est à la merci du groupe, le chef de celui-ci, un noir, la viole; elle est également initiée au lesbianisme, et des vidéos de ses activités sexuelles sont envoyées à son père, ce qui occasionne des scènes de voyeurisme.

Petit à petit, Patricia s'éprend du chef et sympathise avec le groupe; finalement, quand elle apprend que son père hésite à se rendre à la demande de ses ravisseurs et donc à assurer sa libération, elle se convertit à leurs idées.

The Abduction est un film violent; les policiers s'y montrent aussi brutaux que les révolutionnaires, sinon plus. On voit beaucoup d'armes, de regards haineux, aussi l'inévitable poursuite; le scénario est très faible, mince prétexte à l'accumulation de scènes érotiques; la réalisation est facile, médiocre, sans intérêt; Judith Marie Bergan n'est pas absolument mauvaise dans le rôle de Patricia, mais le jeu de la majorité des acteurs est mécanique et peu convaincant, même celui de Dorothy Malone et de Leif Erickson que le réalisateur a tirés de l'oubli pour incarner les parents de Patricia; ces rôles n'ajoutent rien à leur gloire.

Arlette Bourque

cinéma 76

LA revue de cinéma
pour les VRAIS amateurs

Tous les 1er du mois

L'ACTUALITE
DES ENTRETIENS
DES ETUDES
LES FILMS DU MOIS
LES FESTIVALS
LES LIVRES DE CINEMA
etc... etc...

6 rue Ordener Paris 18e
Tél. : 208.72.93

LE SORT DU CINÉMA ÉDUCATIF

L'Office national du film du Canada a entrepris en 1975 une enquête sur le cinéma éducatif au Canada, ses origines, sa distribution et son utilisation. Effectuée par le Service Média et Recherche de l'ONF, les résultats de cette enquête ont été rendus publics au début de 76. Or, même si la situation au Québec du film éducatif est très différente de celle qui prévaut dans le reste du Canada (point sur lequel cette étude ne s'arrête que très épisodiquement), il nous a paru important d'en faire largement écho dans ces pages. Ne serait-ce que parce que les recherches dans le domaine du cinéma sont si rares, et qu'il est encore plus rare de les voir devenir publiques, qu'on ne saurait laisser passer inaperçue une telle initiative. D'autant plus qu'elle se révèle éclairante sur bien des points.

On n'a jamais disposé, dans le passé, d'une source de renseignements capable de fournir toutes les données existant à l'échelle d'un pays en ce qui a trait à l'utilisation des média audio-visuels. C'est la raison pour laquelle, au cours de l'année financière 1974-1975, le Service Média et Recherche (Division de la Distribution) de l'ONF a mené une enquête sur l'utilisation des média éducatifs dans les institutions d'enseignement du Canada, du niveau élémentaire jusqu'à celui de l'éducation permanente.

Ce programme a été entrepris, nous indique-t-on, avec la conviction que si l'Office national du film devait être plus conscient des besoins pédagogiques au Canada, il lui faudrait: a) évaluer avec précision les besoins et les problèmes en matière d'utilisation du matériel audio-visuel, et b)

recueillir une documentation illustrant l'utilisation actuelle de ce matériel, afin de pouvoir juger des progrès futurs.

Il est bon de rappeler ici que l'Office national du film du Canada est chargé d'émettre des certificats, au nom du Gouvernement du Canada et selon les règles établies par l'UNESCO pour tout matériel visuel et sonore qui peut être reconnu comme matériel didactique, lorsque les organismes gouvernementaux ou privés qui détiennent les droits en font la demande. L'ONF délivre de tels certificats par suite de la participation du Canada à l'Accord intervenu pour faciliter les échanges internationaux de matériel visuel et sonore ayant un caractère éducatif, scientifique et culturel. (3^e Conférence générale de l'UNESCO, Beyrouth, Liban, 1948). Ce traité facilite le libre échange entre pays du matériel audio-visuel certifié, en éliminant les droits d'importation, permis d'importation, taxes spéciales, restrictions quantitatives et autres, ainsi que d'autres faits, les expéditions étant effectuées sous le couvert d'un certificat international. Les certificats permettent également aux propriétaires et producteurs canadiens de bénéficier de tous les avantages fiscaux applicables au moment de l'émission du certificat.

L'étude effectuée par l'ONF avait pour but d'analyser certains aspects de l'utilisation de l'audio-visuel dans l'enseignement au Canada, en décrivant la situation actuelle et les tendances manifestées, afin de réunir des données permettant à l'Office national du film de répondre le mieux

possible aux besoins existant dans ce domaine. L'étude se composait de six parties:

- une enquête sur la documentation actuellement disponible;
- une enquête sur le nombre et le pays d'origine des films éducatifs disponibles sur le marché canadien;
- une enquête sur les centres de documentation;
- une enquête systématique auprès des enseignants;
- une étude sur la nécessité et la rentabilité d'une banque des données cinématographiques à l'échelle nationale;
- des entrevues avec certains experts.

Les différentes enquêtes nécessaires à cette étude ont été menées avec l'appui du Conseil des ministres de l'Éducation et de chacun des ministères provinciaux de l'Éducation, ainsi qu'avec la collaboration de Statistique Canada et des organisations membres de la Fédération canadienne des enseignants. Ce travail a été réalisé dans le cadre du Programme d'aide à l'éducation.

La recherche a été effectuée par Sylvie Lemieux, Chantal Legris et Tony Midson. Elle était préparée par Tony Midson et Patrick Valley, sous la direction de Lyle Cruickbank du Service Média et Recherche de l'ONF. Les résultats de l'enquête (qui sont livrés en six fascicules), sont également disponibles en anglais et en français.

On trouvera ci-après de larges extraits de cette enquête.

A) origine des films éducatifs

L'Office national du film, au nom du gouvernement du Canada, a la responsabilité de déterminer le caractère éducatif du matériel "pédagogique" conformément aux critères définis dans l'Accord de Beyrouth. Il lui incombe également de délivrer les certificats aux propriétaires. Il est à noter qu'un certificat unique est délivré pour une série de films. C'est la raison pour laquelle le nombre de films est toujours plus élevé que celui des certificats émis.

Les films étrangers considérés comme éducatifs sont ceux auxquels un certificat a été attribué à cet effet par le gouvernement de leur pays d'origine. La Direction des Douanes et Accise du Revenu Canada est en mesure de communiquer le nombre de ces films éducatifs importés au Canada.

Films canadiens certifiés

Le nombre de films certifiés annuellement est passé de 341 (en 1967) à 1488 (en 1974). Plus précisément:

341 en 1967
676 en 1968
440 en 1969
713 en 1970
464 en 1971
963 en 1972
1411 en 1973
1488 en 1974

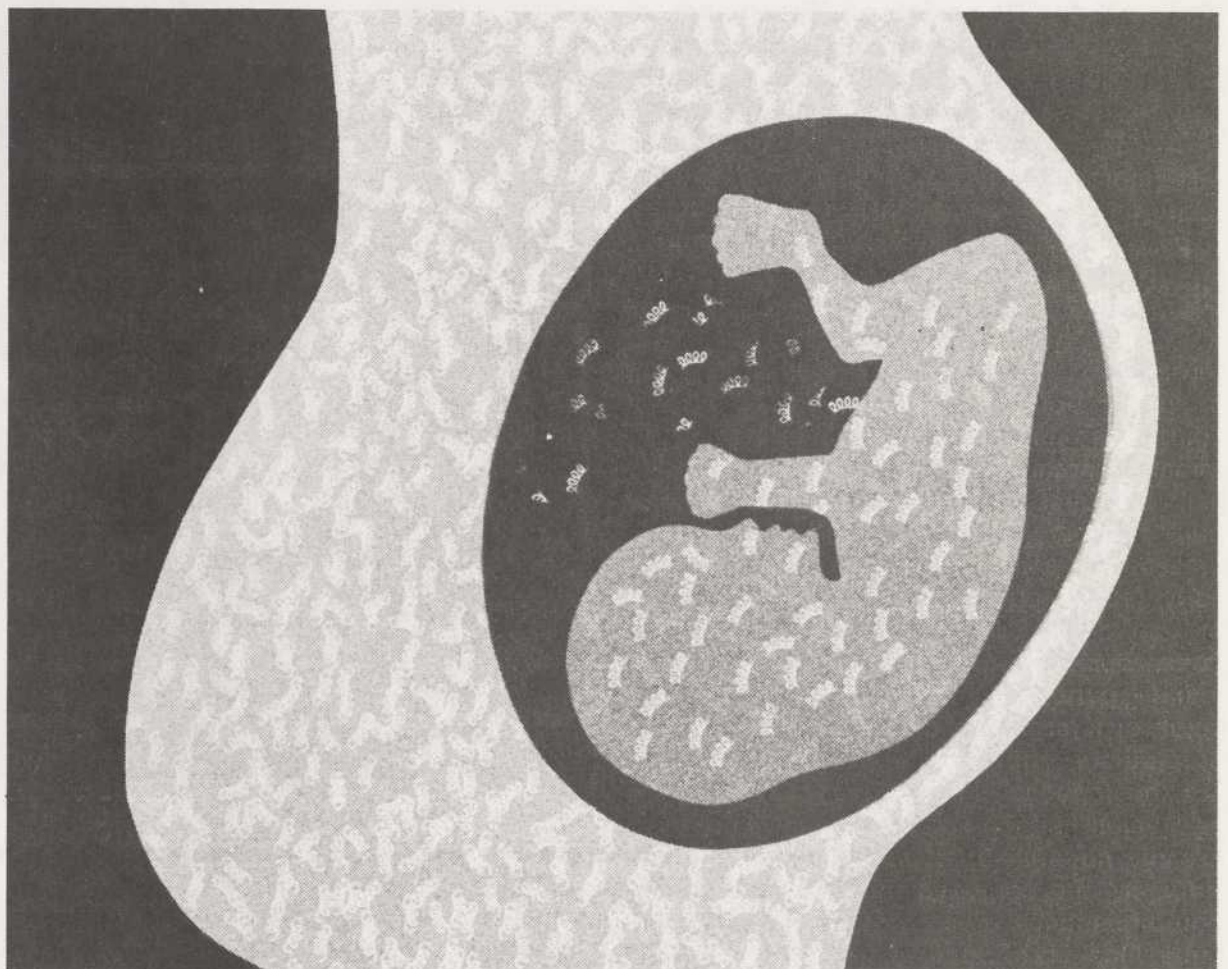
Le secteur public

Quatre organismes du secteur public: l'ONF, Radio-Canada, l'Office du film du Québec, et l'"Ontario Educational Communication Authority" (OECA), ont produit la plupart des films scientifiques au Canada (voir tableau A). L'Office national du film a vu ses productions annuelles (certifiées) augmenter depuis 1971, tandis que Radio-Canada, après avoir atteint son chiffre record de 373 en 1970, a régressé récemment. L'Office du film du Québec a produit en 1973 et 1974 respectivement 166 et 134 films certifiés. Quant à l'"Ontario Educational Communication Authority", elle a 120 films certifiés en 1972, 70 en 1973 et 522 en 1974.

Films canadiens, films américains

Les films américains importés de 1971 à 1974 inclusivement, représentent les trois quarts des films importés au Canada. Le diagramme A permettra de voir le rapport qui existe entre les films canadiens et les films américains.

Il est à noter que si l'Ontario, par exemple, s'approvisionne principalement aux Etats-Unis en films éducatifs, au Québec, c'est surtout à l'ONF qu'on va s'adresser (45% des films en la possession des centres de documentation audio-visuelle du Québec sont des productions de l'ONF). Voir à ce sujet les tableaux B et C.



About Conception and Contraception (ONF)

TABLEAU A

Films certifiés canadiens du secteur public (1967-1974).

	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974
Office national du film	2	8	20	4	44	262*	729*	163
Radio-Canada/CBC	2	51	49	373	84	152	72	72
Office du film du Québec	2	1					166	134
"Ontario Educational Communication Authority"						120	70	522
TOTAL	6	60	69	377	128	534	1037	891
	19.2%	59.3%	77.5%	94.4%	83.7%	76.7%	95.8%	93.8%
Autres productions - secteur public	25	41	20	21	11	35	45	68
	80.8%	40.7%	22.5%	5.6%	16.3%	23.3%	4.2%	6.2%
GRAND TOTAL	31	101	89	398	139	569	1082	959

* En 1972, l'ONF a commencé à utiliser les services de laboratoires extérieurs pour faire développer et imprimer ses films. Avant 1972, étant donné que tout le travail était effectué à l'intérieur de l'Office, aucune taxe n'était applicable, et l'ONF n'avait par conséquent pas demandé la certification de ses films. Toutefois, quand on a fait appel aux laboratoires extérieurs, et pour se soustraire aux différentes taxes, l'ONF a fait une demande de certification pour les films auxquels cette modalité était applicable. C'est ce qui explique l'augmentation très sensible du nombre de films certifiés produits par l'ONF après 1971. Le total indiqué pour 1973 comprend de nombreux films qui n'avaient pas été certifiés au cours des années précédentes.

Origine des films éducatifs

Parmi les films considérés comme éducatifs, c'est-à-dire dotés d'un certificat attestant de leur valeur éducative, qui ont été utilisés durant la période allant de 1971 à 1974, 65% étaient d'origine étrangère.

Les cinémathécaires du secteur scolaire provincial et ceux du niveau universitaire estiment que 66% des copies de films qu'ils détiennent sont d'origine étrangère. Des 34% de films canadiens, 21% sont produits par l'ONF.

Les enseignants déclarent avoir utilisé (au cours d'une période d'un mois) deux fois plus de films canadiens que de films étrangers. Des films utilisés par les enseignants au Canada, 41% sont produits par l'ONF, 24% par des sociétés canadiennes privées, 29% sont des productions américaines et 6% proviennent d'autres pays étrangers.

Parmi les films utilisés, 37% proviennent de bibliothèques n'appartenant pas au système scolaire ou universitaire (15% sont fournis par le service gratuit de prêts de l'ONF). Les 63% restants proviennent de cinémathèques subventionnées par les ministères provinciaux de l'Éducation.

Bien qu'on n'attribue pas en général une grande importance au manque de pertinence que peut revêtir le contenu des films étrangers, 46% des enseignants ont décidé avoir rencontré ce problème, quelquefois ou même souvent.

On peut constater un état de fait: il existe au Canada une forte tendance à acheter des films américains. Pourquoi? Existe-t-il sur le marché américain un meilleur et un plus grand choix de films éducatifs? Le système américain de vente et de distribution est-il plus efficace que le nôtre? Ou bien est-il tout simplement plus difficile de louer des films américains? Les Centres de documentation audio-visuelle achètent des films éducatifs étrangers de bonne qualité, mais il ne font que louer ou emprunter les bons films canadiens. On ne dispose malheureusement pas de données essentielles permettant d'expliquer avec précision pourquoi les milieux pédagogiques ne font qu'emboîter le pas aux États-Unis, en ce qui concerne l'achat des films éducatifs.

L'ONF, qui dispose d'un important potentiel en matière de production audiovisuelle, pourrait peut-être assumer un rôle plus actif dans la réalisation de films éducatifs. Dans ce sens, l'ONF peut sûrement améliorer la situation présente par un plus grand effort de promotion des films canadiens, note finalement le rapport.



Trois lecteurs en difficulté de Michel Moreau (ONF)

TABLEAU B

Nombre de films 16mm disponibles dans les centres de documentation audiovisuelle, répartis par source de production et par région (1974).

	Québec	Ontario	Ouest	Atlantique
CANADA (films non commerciaux)	6%	1%	3%	1%
ONF	45%	16%	30%	5%
CANADA (autres films)	15%	9%	22%	
ÉTATS-UNIS	25%	68%	43%	85%
GRANDE-BRETAGNE	3%	4%	1%	9%
FRANCE	5%	1%		
AUTRES	1%	1%	1%	
TOTAL	100% (6,169)	100% (19,949)	100% (7,684)	100% (8,085)

TABLEAU C

Nombre de films 16mm canadiens et étrangers, répartis par région (1974).

	Québec	Ontario	Ouest	Atlantique
FILMS CANADIENS	66%	26%	55%	6%
FILMS ÉTRANGERS	34%	74%	45%	94%
TOTAL	100% (6,169)	100% (19,949)	100% (7,684)	100% (8,805)

B) rareté des sources d'information

Cette partie révèle les difficultés que l'on éprouve à trouver des informations sur les média audio-visuels destinés à l'éducation.

Vue d'ensemble

Avant d'utiliser quelque matériel d'enseignement que ce soit, l'enseignant doit savoir:

- 1) ce qui est disponible et où l'obtenir;
- 2) quelle est la qualité du matériel et sa meilleure utilisation possible.

Il y a tellement de difficultés à satisfaire la première de ces exigences que de nombreux enseignants abandonnent et se contentent de ce qu'ils ont sous la main. Un obstacle contre lequel ils se butent est l'abondance des sources d'information concernant des média audio-visuels non répertoriés.

Parce que les films ne sont pas toujours disponibles, il arrive fréquemment que les enseignants n'ont pas l'occasion de les visionner au préalable ou de se préparer à en tirer tous les avantages. Les enseignants sont limités aussi par les catalogues de cinémathèques qui ne contiennent que les titres de films.

Les distributeurs doivent fournir le plus de détails possible sur l'utilité de leurs produits, alors que l'enseignant doit choisir l'article qui répond à ses exigences particulières. Les besoins des distributeurs et des enseignants ne sont pas nécessairement compatibles.

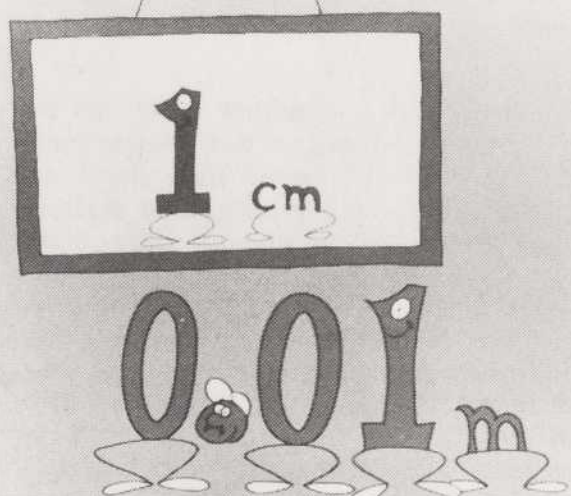
Une autre nécessité pour les enseignants et les élèves: la lecture de rapports et d'études sur le matériel. De plus, les enseignants ont besoin d'information pour les aider à choisir, organiser d'avance et intégrer les média: information qui n'existe que très rarement.

Les sources d'information

Il semble que les catalogues d'école servent le plus souvent de source d'information. Cela s'applique pour environ un tiers de tous les articles, surtout au niveau élémentaire. Les professeurs d'université puisent davantage à des sources plus variées et plus spécialisées. Un autre tiers de l'information provient de contacts personnels avec des collègues ou de la participation à un cours. La réclame de bouche à oreille est particulièrement importante pour faire connaître le vidéogramme.

Le dernier tiers de l'information est publié par les distributeurs. Cette information est généralement présentée sous forme de catalogues par les agences de location, les cinémathèques publiques et provinciales ainsi que l'ONF. Il est très rare que les enseignants possèdent des catalogues qu'ils devraient, en théorie, pouvoir trouver facilement dans les ci-

Ten, The Magic Number (ONF)



némathèques scolaires. On utilise très rarement dans les écoles, les revues et les bulletins. Il peut y avoir un domaine d'application considérable pour de telles voies de communication à l'avenir, bien que l'on risque de frustrer les enseignants en leur parlant d'articles qu'ils ne peuvent obtenir immédiatement. Toutefois, mieux ils seront informés, plus ils seront en mesure de faire connaître leurs besoins aux administrateurs.

Sources d'information disponibles

Les directeurs d'école et les coordonnateurs en audio-visuel peuvent inconsciemment, ou à dessein, ne pas transmettre l'information sur l'audio-visuel destinée aux enseignants. Il n'y a pas grand chose à faire dans ces cas-là, sauf établir des contacts personnels en vue de persuader les intéressés de la valeur des média audio-visuels.

Qualité de l'information

Malheureusement, tout ce qu'un distributeur écrit au sujet d'un film devient automatiquement sujet à caution. Prenons un exemple. Les lignes suivantes paraissent dans l'introduction d'un catalogue de films d'une importante université canadienne: "Comme la majorité des descriptions de films et des renseignements sur la production proviennent de documents publicitaires, ils sont à n'en pas douter quelque peu exagérés et inexacts".

Il semble que la crédibilité des descriptions faites par les producteurs est fortement à la baisse. Mais les enseignants ne peuvent examiner eux-mêmes chaque article qui peut avoir un rapport avec leurs activités en classe. Ils doivent compter sur des informations provenant d'autres sources. L'information de seconde main, à elle seule, permet rarement aux enseignants d'effectuer un choix définitif mais des descriptions exactes peuvent faire beaucoup pour les guider dans leurs décisions.

Il a été demandé aux enseignants qui faisaient l'objet de l'enquête si l'infor-

mation fournie par les distributeurs sur le matériel audio-visuel était habituellement suffisante pour leur permettre d'évaluer l'utilité. Un tiers de l'échantillon a répondu "non". Pour ce qui est des enseignants de l'élémentaire, un quart d'entre eux estime que l'information est insuffisante, par rapport à la moitié des professeurs d'université.

Un argument que l'on avance généralement pour ne pas fournir du matériel complémentaire est qu'il se perd. Ce problème relève, toutefois, uniquement de l'administration et ne constitue guère un argument logique pour refuser de fournir les imprimés. On peut vendre en grande quantité des imprimés peu coûteux afin de permettre à chaque enseignant et à chaque élève d'avoir son exemplaire.

Les besoins des enseignants

Il a été demandé aux enseignants d'indiquer quels principaux genres de matériel complémentaire ils utiliseraient. 85% d'entre eux ont réclamé un *sommaire du contenu* des documents. Ils ont besoin en effet de détails précis concernant ce qu'ils utilisent; surtout le minutage et parfois une transcription du commentaire.

Le degré d'utilité est un autre impératif pour les enseignants, surtout au niveau élémentaire. Le niveau d'âge est en fait simplement une façon commode de définir le degré de connaissance ou de maturité nécessaire en vue de tirer le maximum de profit d'un film.

Les propositions d'utilisation ne sont pas demandées de façon aussi pressante que le sommaire du contenu, mais les enseignants de l'élémentaire les considèrent tout de même particulièrement efficaces. L'argument avancé à l'encontre de telles propositions est que les enseignants s'en contenteraient et ne prendraient aucune initiative. Faute de preuves à l'appui de cet argument, on ne peut que l'accueillir avec scepticisme.

On devrait considérer *les buts de l'étude* comme moyen d'orienter vers des résultats "possibles" et non indispensables ou d'une grande portée. Dans les cas où l'on peut attribuer un but bien défini ou une intention bien précise à un film, la documentation du distributeur devrait fournir une telle information pour la gouverner de l'utilisateur.

Les enseignants apprécient grandement *les renvois aux livres et au matériel*. Pour la production de certains films, on effectue beaucoup de recherches dont le compte-rendu pourrait servir de source supplémentaire d'information.

Un lexique du *vocabulaire de base ou des termes employés*, fourni avec le film serait utile aux enseignants. Presque la moitié des enseignants de l'élémentaire se serviraient d'un tel lexique.

c) pourquoi une banque de documents audio-visuels?

L'étude dont il sera question ci-après, porte sur l'éventuelle création, au Canada, d'une banque complète des données relatives aux films et média connexes.

Un conseiller pédagogique en orientation a écrit: "Ce que le professeur peut ouvrir le plus facilement, c'est la bouche et son livre". Cette déclaration brutale reflète la situation que les professeurs doivent affronter dans un système pédagogique encore largement fondé sur un enseignement oral et livresque. Même s'il était possible de résoudre les problèmes quotidiens d'ordre pratique posés par une utilisation plus vaste des moyens audio-visuels (par exemple, nécessité de se procurer le matériel, salles de classe insuffisamment équipées, horaires rigides, manque de fonds, systèmes de location à l'avance des films), on serait encore astreint à une tâche décourageante, celle de découvrir les meilleurs documents audio-visuels.

On dit du secteur audio-visuel tout entier que c'est une "jungle", et c'est pourquoi de nombreux professeurs désireux d'emprunter ces média limitent leurs recherches aux collections scolaires ou universitaires locales. Les bibliothécaires ainsi que les responsables de la planification des programmes scolaires, qui connaissent les besoins dans ce domaine, doivent se contenter des catalogues de matériel audio-visuel publiés par quelques grands distributeurs.

Cependant, de nombreux pédagogues prévoient un amoindrissement du rôle attribué au professeur en tant que principal agent de transmission des connaissances. C'est l'étudiant qui passe maintenant au premier plan, aussi bien dans les classes traditionnelles que, plus particulièrement, dans les programmes d'enseignement communautaire moins conventionnels. Ce transfert du centre d'intérêt nous laisse prévoir un enseignement *plus individualisé* (selon lequel l'étudiant peut poursuivre un cheminement plus libre et plus strictement conforme à ses propres besoins et intérêts) et *plus autonome* (selon lequel l'heure, le lieu et le rythme des leçons sont établis en fonction de l'étudiant et non d'un horaire). Le rôle du professeur dans le choix et le contrôle des connaissances s'en trouvera grandement réduit. L'étudiant, indépendant dans son travail cherchera à utiliser les média les mieux *structurés* pour convenir à ses besoins. Ce sont les média imprimés qui, à l'heure actuelle, sont les mieux structurés.

Répondre aux besoins

Si l'on veut que les média non imprimés puissent convenablement répondre aux futurs besoins pédagogiques, il faut y

apporter trois types distincts de changements pour assurer leur:

a) Intégration

Les média non imprimés n'ont pas encore atteint l'envergure des média imprimés parce qu'il n'existe pas, dans leur cas, de systèmes de référence adéquat sur le plan de l'information. Cette situation n'est pas étonnante si l'on pense qu'il a fallu plusieurs siècles pour mettre au point des méthodes efficaces d'identification, de classification, de catalogage, d'entreposage, d'obtention et de reproduction des livres et des manuscrits. C'est la raison pour laquelle la plupart des bibliothécaires traitent encore les films, les bandes magnétiques et tout le matériel de ce genre comme des instruments complètement distincts et séparés des autres documents.

L'expression même de "média non imprimés" consacre et perpétue un régime dans lequel ces documents viennent en deuxième ordre. L'utilisateur en quête de renseignements est dirigé vers une source d'information pour tout ce qui concerne les livres, les journaux et les microdocuments, et doit en consulter une seconde pour ce qui concerne les documents audio-visuels, la télévision et les enregistrements sonores. Logiquement, on devrait chercher à intégrer tous les renseignements concernant les média — certaines bibliothèques tentent actuellement de le réaliser — afin que l'utilisateur n'ait à s'adresser qu'à une source unique pour obtenir les renseignements qui l'intéressent, sous quelque forme que ce soit.

b) Organisation

Le but de ce travail d'organisation est de permettre à l'utilisateur de trouver un renseignement quelconque au moment où il en a besoin. Il faut donc être en mesure de manier les données avec succès.

Durant les dix dernières années, les besoins et critères en matière de classification du matériel non imprimé et de mise en mémoire automatisée des renseignements ont été largement reconnus et acceptés. Cela signifie que les renseignements concernant les films, les bandes, les ensembles multi-média etc., peuvent maintenant être catalogués, emmagasinés et accessibles dans n'importe quelle bibliothèque disposant d'un système adéquat.

Toutefois, il n'existe pas encore d'outils semblables à ceux qui permettent de dresser le répertoire des média imprimés, de les passer en revue et de les résumer ("Books in print", "Book Review Digest" ou "Union Lists"). En attendant l'organisation d'une banque de l'audio-visuel, étudiants et professeurs désireux d'utiliser ces média doivent perdre un temps énorme à trouver ce qu'ils cherchent.

c) Accessibilité

On a mis au point des méthodes suffisamment efficaces pour la distribution de la plupart des livres et imprimés, qui peuvent être obtenus presque partout dans le monde rapidement et sans trop de frais. Mais pour les média non imprimés, c'est une autre histoire. Les bibliothèques n'étant pas encore reliées en réseaux, et l'approvisionnement en matériel audio-visuel étant par conséquent rare et irrégulier, il en résulte que les éducateurs ne peuvent considérer les média non imprimés comme une source de matériel pédagogique sur laquelle ils peuvent compter.

Ces média récents risquent donc de continuer à être relégués à des rôles secondaires et superficiels en matière d'enseignement, jusqu'au moment où seront mis au point des systèmes permettant une utilisation et une distribution plus rapides et plus efficaces.



Service de Cinémathèque Moderne
Modern Talking Picture Service

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

FILMS GRATUITS - 16 mm.

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

Catalogue complet disponible sur demande.

Gilles Teasdale, gérant

D) la formation "audio-visuelle" des enseignants

Dans cette partie, on évalue le degré de formation que les enseignants reçoivent dans le domaine des moyens audio-visuels.

L'importance de la formation

Les imprimés et les média audio-visuels véhiculent des idées et des informations. Il est donc logique de considérer que l'apprentissage dans ces domaines devrait faire partie de la formation des enseignants. Le bon sens nous suggère que les enseignants, expérimentés dans l'utilisation des média traditionnels, doivent se remettre à l'étude quand vient le moment d'utiliser les média technologiques.

Le but des cours en audio-visuel varie, la formation dispensée allant de l'apprentissage sans doute terre-à-terre, mais indispensable, du fonctionnement de l'équipement, jusqu'à l'analyse approfondie des répercussions psychologiques et sociologiques de l'utilisation de cet équipement. Cependant, dans de nombreuses facultés, on continue à ne pas juger nécessaires des cours en ce domaine.

Il a été demandé à des enseignants s'ils avaient reçu *quelque* formation en audio-visuel. La réponse à cette question révèle que:

23% d'entre eux n'ont jamais suivi de cours sur l'utilisation de l'équipement audio-visuel;

19% ont seulement suivi des cours à l'école normale ou à l'université;

29% ont suivi des cours depuis qu'ils ont commencé à enseigner;

28% ont suivi les deux genres de cours.

Donc, 57% des enseignants ont ainsi reçu une certaine formation en cours d'emploi; tandis que 47% ont reçu une formation en audio-visuel avant de devenir enseignants.

L'importance accordée à l'utilisation des média est nettement proportionnelle à l'importance de la formation reçue. Dans tous les cas, le groupe sans formation utilisait les média audio-visuels moins souvent que le groupe ayant reçu cette formation.

Formation "audio-visuelle" par rapport à l'âge.

Seulement 39% des enseignants, diplômés entre 1945 et 1954, avaient reçu une certaine formation en audio-visuel avant d'enseigner. Aujourd'hui, la proportion s'élève à 66%. Toutefois, il n'en demeure pas moins qu'un tiers des enseignants nouvellement diplômés entreprennent leur carrière sans aucune formation en techniques audio-visuelles.

Bon nombre d'enseignants profitent de la formation rencontrée en cours d'emploi. Presque la moitié des enseignants qui ont entre six et dix ans d'expérience



Michel Moreau pendant le tournage de *Au seuil de l'opérateur*

ont bénéficié d'un certain perfectionnement professionnel dans le domaine de l'audio-visuel.

Le nombre d'enseignants qui n'ont aucune formation demeurent à peu près le même, c'est-à-dire environ 20%, et cela à tous les degrés d'expérience.

Les enseignants qui ont entre 6 et 20 ans d'expérience, utilisent le plus les média audio-visuels.

Les enseignants qui ont une certaine formation en audio-visuel l'utilisent plus souvent que ceux n'ayant aucune formation.

Il semble que les enseignants formés en cours d'emploi utilisent davantage les média audio-visuels que ceux qui ont reçu une formation initiale, surtout en ce qui concerne le 8mm et la télévision. Hypothèse à retenir: cette anomalie découlerait de ce que les priorités ne sont

pas les mêmes pour la formation initiale et pour la formation en cours d'emploi.

Pendant les premières années de la formation en cours d'emploi on ne considérait ni le 8mm ni la télévision comme des priorités. Comme on pouvait s'y attendre, les jeunes enseignants (moins de cinq ans d'expérience), rompus aux deux genres de formation, utilisent le plus le 8mm.

Le film fixe et le 16mm accusent des écarts moindres, sans doute parce qu'ils ont fait partie plus longtemps des programmes de formation des enseignants.

Les enseignants n'ont pas tous le même degré de formation d'un niveau d'enseignement à l'autre. Le manque de formation est le plus marqué chez les professeurs d'université, puisque 65% n'ont aucune formation.

E) pourquoi n'utilise-t-on pas les média audio-visuels?

La résistance manifestée dans le domaine de l'éducation vis-à-vis des média audio-visuels est de nature complexe. Il importe cependant pour toute personne ou tout établissement qui produit et distribue des films ou autres média, ou en stimule l'utilisation, de comprendre le plus d'aspects possibles de cette situation.

Voici les raisons le plus fréquemment invoquées pour ne pas utiliser les moyens audio-visuels: les films et les autres média encouragent la passivité et vont donc à l'encontre des méthodes de formation qui devraient susciter la participation de l'élève; ils contiennent trop de détails non pertinents; ils peuvent nous faire perdre une demi-heure pour exprimer ce qu'ils pourraient dire en cinq minutes; ils sont superficiels et ne favorisent pas la "véritable" étude; ils détruisent l'interaction socratique entre l'élève et le maître; les films n'ont pas la possibilité de détecter les réactions des élèves ni de répondre aux questions; la projection d'un film ne laisse aux élèves aucune documentation de consultation. Bref, le film et les autres média ne correspondent pas au "modèle pédagogique classique".

D'autres facteurs militent contre l'utilisation des moyens audio-visuels. Il est difficile d'obtenir des films et cela entraîne des problèmes d'organisation. Il faut organiser la projection de ces films dans les classes, prévoir des dispositifs d'éclairage et d'acoustique et mettre en place des sièges.

Le film exige des enseignants des compétences qu'ils ne sont pas censés avoir et les obligent à utiliser des appareils dont le fonctionnement est parfois défectueux ou qui ne sont pas toujours disponibles en quantité suffisante et qu'il faut transporter d'un endroit à l'autre.

Les enseignants ont tendance à prendre un nouvel élément et à l'intégrer à leur manière d'agir et à leur programme. Ils peuvent ne pas se rendre compte qu'il est tout aussi important d'étudier le rôle et les effets d'un film que son contenu. Il arrive souvent que les innovations prônées par d'autres soient considérées, à tort, comme des critiques.

Quels sont les besoins?

Il a été demandé aux enseignants ce qu'ils aimeraient voir au programme de formation professionnelle en audio-visuel.

Avant d'analyser leurs suggestions, il importe de faire une distinction entre deux conceptions bien distinctes de la formation en audio-visuel:

- 1) la théorie et la pratique de l'utilisation de ces média dans le cadre de l'enseignement;
- 2) l'utilisation de ces média en vue d'ouvrir des horizons nouveaux ou d'accroître la compréhension mutuelle.

Presque toutes les réponses se rapportent à la première de ces deux conceptions.

Les remarques concernant ce genre de programme nécessaire se divisent en une douzaine de catégories. Comment se servir avec efficacité des média en classe, c'est de loin, la question qui se posait le plus souvent. *En fait, 29% des enseignants l'ont posée.*

Les enseignants semblent éprouver de la difficulté à se servir de l'audio-visuel autrement que dans le cadre d'une activité particulière et en marge du programme. Même des enseignants expérimentés, ayant une certaine formation, déclarent avoir besoin d'aide quand il s'agit d'intégrer l'audio-visuel au processus de l'enseignement; d'appliquer les techniques de présentation de films; de donner suite à la présentation; et d'établir un lien plus étroit entre les imprimés et la présentation audio-visuelle.

Certains enseignants, conscients des possibilités qu'offrent les média, se demandent comment "amener les enfants à participer au lieu d'observer" et "inciter les élèves à utiliser l'audio-visuel d'une façon inventive". D'autres entrevoyent des possibilités qui débordent le cadre de la leçon, par ex. "l'élaboration de cours basés sur l'audio-visuel", "comment combiner plusieurs média", "la mise au point d'ensembles multimédia".

Certains enseignants sont souvent très précis quant à la *forme* que devraient prendre les activités associées à un cours, et ils accordent leur préférence au désir d'utiliser le matériel et d'analyser les résultats. D'autres sont plus précis quant au *but*: "comment encourager l'auto-évaluation", "développer les aptitudes", "stimuler l'intérêt", "favoriser l'enseignement correctif", "susciter la créativité" et ainsi de suite.

Les enseignants de l'élémentaire (33%) estiment important d'être orientés quant au but de l'audio-visuel. Les professeurs d'université (16%) n'ont pas la même préoccupation.

Un certain nombre de répondants ont souligné l'utilité de très bons exemples d'utilisation par d'autres enseignants.

La deuxième suggestion, par ordre d'importance (13% des enseignants) se rapportait à l'essai de matériel inconnu et plus particulièrement de celui que les répondants pourraient utiliser dans leur propre sphère d'enseignement.

9% ont fait état de la nécessité d'avoir accès aux catalogues, liste et autres informations générales. "Il m'est arrivé souvent de découvrir trop tard des films au contenu excellent, réalisés par l'industrie privée."

2% des enseignants ont parlé de la façon d'évaluer ce matériel.

Dans toutes les catégories de réponses, on a souvent mis l'accent sur l'application. Cela dénote sans doute une insatisfaction vis-à-vis de la façon générale dont on aborde l'étude des films ou des moyens dans le contexte global de l'éducation.

Comment assurer le fonctionnement, l'entretien et l'évaluation de l'équipement: c'est un autre sujet de préoccupation qu'environ un enseignant sur 10 estime être une condition préalable à l'utilisation des média. Dans la région atlantique, la proportion est plus élevée: environ 3 enseignants sur 20.

Plus que les autres, les enseignants du niveau élémentaire se sont montrés préoccupés par l'équipement. Ce besoin de connaissances fondamentales n'est pas le fait uniquement des enseignants les moins expérimentés. Il est surtout ressenti par le groupe ayant de 3 à 5 ans d'expérience (15%), et également par le groupe ayant entre 6 et 10 ans d'expérience (10%).

16% de ceux qui ont déjà utilisé des média audio-visuels se sont montrés intéressés par la production et 9% des enseignants qui ont utilisé le vidéogramme désirent suivre des cours en production.

**Cinéma
québec**

**On peut se procurer la
collection complète de
Cinéma/Québec
en trois volumes reliés.**

Volume 1:
numéros 1 à 10, \$12
Volume 2:
numéros 11 à 21, \$12
Volume 3:
numéros 21 à 30, \$10

**Ecrire à Cinéma/Québec
C.P. 309, Station Outremont
Montréal, Québec
tél.: (514) 272-1058**

F) réactions du milieu scolaire aux documents audio-visuels

Dans le cadre de son enquête sur l'utilisation des média éducatifs dans les établissements scolaires au Canada, le Programme d'aide à l'éducation a élaboré une variété de formules pour encourager les rapports entre le personnel de la Production de l'ONF et les enseignants. Ce programme spécial s'est intitulé: "Exploration du milieu scolaire par des cinéastes de l'ONF".

L'originalité de l'entreprise, indique-t-on, a été sa diversité. Plus de vingt membres de la Production — animateurs, producteurs, réalisateurs, caméramen de plusieurs studios (des divisions française et anglaise de la Production) — y ont participé. La durée des rencontres variait de un ou deux jours à trois mois. La moyenne était de deux semaines environ. Des rapports ont ainsi pu être recueillis, provenant d'un peu partout au Canada. Ce qui a donné lieu à une synthèse que l'on trouvera ci-après. Notons au passage, que la participation de la Production française de l'ONF à cette "exploration" a été très faible, puisqu'elle ne représentait que 15% des participants.

Produire en fonction des besoins pédagogiques

L'enquête menée par les cinéastes de l'ONF a fait ressortir, une fois de plus, la nécessité d'un engagement personnel du cinéaste dans la production de films éducatifs. Les programmes réalisés selon des lignes de conduite préétablies sont voués à l'échec.

Cette étude permet de tirer cinq conclusions:

1. Les enseignants manifestent deux tendances opposées dans la définition de leurs besoins: d'une part on demande des documents spécifiquement conçus pour la salle de classe, tandis que d'autres veulent des productions (films ou films fixes, etc.) qui soient seulement des oeuvres témoignant d'une bonne qualité cinématographique.
2. Dans l'ensemble, les deux tendances signalées soulignent l'importance de l'imagination créatrice et font fi des films ennuyeux dont se détournent les étudiants.
3. Les régions sont très différentes les unes des autres, en particulier dans leurs intérêts.
4. Il existe d'importants besoins parmi les groupes ayant des objectifs spécifiques: par exemple, enfance inadaptée, organisations culturelles, groupes restreints s'intéressant à un sujet particulier. Mais des films produits en fonction de ces besoins ne seraient pas culturellement rentables.
5. Il existe partout un grand intérêt pour les thèmes canadiens, en particulier dans le domaine de la littérature, des arts, et de l'histoire. Il faut noter que, dans ces cas, la réalisation doit avoir

un caractère régional et local. Les enseignants anglophones manifestent des besoins constants pour des films sur le Québec contemporain, afin de promouvoir une meilleure compréhension de la culture de cette province. Des films portant sur les "systèmes de valeurs" et l'éducation du consommateur et qui laissent au spectateur le soin de formuler ses propres conclusions seraient très utiles dans de nombreuses classes. Le mode de vie et de travail suscite aussi de l'intérêt, mais c'est un sujet sur lequel les réalisations risquent vite d'être démodées si elles ne sont pas produites et distribuées rapidement.

On risque de faire fausse route en essayant de généraliser davantage les besoins et les intérêts communs. On peut vraiment dire que chaque professeur considère qu'il a besoin, pour le sujet qu'il enseigne, d'un plus grand nombre de films de meilleure qualité.

Intérêts régionaux

Le nationalisme de la "mosaïque canadienne" trouve un aboutissement logique dans le provincialisme et le régionalisme, et même finalement dans la recherche d'une identité tout à fait locale. Ces sentiments très légitimes se traduisent, en ce qui concerne les média éducatifs, par un besoin de mettre l'accent sur l'aspect et le contenu régional, surtout dans les questions sociales et culturelles. De plus, il existe partout un désir de participer à la représentation des symboles et traditions propres à chaque communauté.

Disons, enfin, que l'influence de la culture et du milieu a façonné des conceptions pédagogiques différentes dans les différentes parties d'un pays aussi varié que celui-ci. Ces différences s'expriment, en définitive, par des préférences pour certains formats de média, plutôt que tel autre, pour certains modes de distribution, pour certaines lignes de conduite pédagogiques et pour certaines priorités dans le choix des sujets.

C'est ainsi qu'au cours de ses discussions avec des enseignants du Québec, Arlette Blanchard a eu la confirmation de la prédominance des diapositives, ou diapositives avec bandes sonores, dans les écoles de la province. Parmi les raisons invoquées en faveur de ce choix, mentionnons la souplesse, l'efficacité pédagogique, la facilité de remise à jour des séries, etc.

Formation des enseignants

Les rapports de presque tous les cinéastes révèlent un besoin général chez les enseignants de mieux connaître le film et les autres média pour pouvoir les utiliser dans leur système pédagogique. Au Québec, on a l'impression que les enseignants sont particulièrement démunis en équipement audio-visuel. Dans l'Arctique, il s'a-

git d'aider les professionnels à se détacher des préjugés du Sud et à créer des programmes plus conformes à la culture et au milieu indigènes. Partout, les enseignants ont besoin d'aide pour l'utilisation du matériel existant, sans parler des nouvelles productions.

Cette aide pourrait être apportée sous différentes formes: études plus poussées dans le domaine audio-visuel, séminaires et ateliers, maintien de contacts personnels entre les représentants de l'ONF et les enseignants. On a également suggéré de réaliser un film recherche/production à la manière de Jean Lemoyne et Claude Jutra dans **Comment savoir/Knowing to learn** (un vaste aperçu des nouvelles techniques scolaires).

On a également demandé de la documentation imprimée telle que les guides du maître, les guides de l'élève, etc., permettant aux utilisateurs, dans les écoles, de mieux comprendre le style, le contenu et la portée des productions (de l'ONF).

Accessibilité des films

On souligne un manque d'information déplorable, surtout en ce qui concerne les "petits produits" (*) de l'ONF. Le bibliothécaire est souvent celui qui reçoit la documentation de l'ONF et il ne la communique peut-être pas toujours aux enseignants intéressés. Un bibliothécaire de la Côte Ouest (nous espérons qu'il n'y en a pas beaucoup qui pensent comme lui) nous a dit: "Je n'ai rien contre les productions audio-visuelles, mais je suis persuadé qu'elles peuvent nous entraîner trop loin". Bien souvent, les conseillers en orientation et les responsables des programmes scolaires dans le Québec ne sont pas au courant des réalisations de l'ONF et ont de la difficulté à obtenir les catalogues. Il semble, en général, que les services de publicité et de vente des "petits produits" de l'ONF laissent beaucoup à désirer, partout au pays.

Quant aux films 16mm de l'ONF, si la documentation en est plus accessible, elle n'atteint pas toujours les personnes qui pourraient s'y intéresser. Et, bien entendu, lorsque la documentation parvient à destination, nous récoltons les mêmes plaintes au sujet du nombre insuffisant de copies par rapport aux besoins scolaires. Nous pensons qu'une réelle amélioration visant à rendre plus accessibles les films de l'ONF existant actuellement pourrait augmenter considérablement l'utilisation dans les écoles des produits de l'ONF.

(*) "Petits produits" est une expression qui a cours surtout à la Distribution de l'ONF et qui désigne la production de films en boucle 8mm, films fixes, jeux de diapositives, ensembles de média et transparents pour rétroprojecteur. Dans sa publicité, l'ONF réfère à ces productions sous l'appellation "Média".

G) comment utilise-t-on l'audio-visuel?

Taux d'utilisation des divers média

Les enseignants du niveau élémentaire sont ceux qui se servent le plus du matériel audio-visuel; ils l'utilisent presque deux fois plus que les enseignants du niveau secondaire. Les professeurs d'université, comme on s'y attendait, sont ceux qui utilisent le moins ce matériel, ce qui signifie peut-être qu'ils passent moins de temps avec les étudiants.

Les enseignants du niveau élémentaire forment aussi le groupe le plus homogène (selon le coefficient de variation de chacun des média). C'est chez les professeurs d'université qu'on trouve le plus de variations dans les taux d'utilisation. L'importance de l'utilisation des divers média apparaît aux tableaux 6: A et 6: B.

Le moyen audio-visuel le plus utilisé au niveau élémentaire est le film 16mm, suivi de près par le film fixe et les émissions de télévision.

Les enseignants du niveau secondaire utilisent le film 16mm beaucoup plus que tout autre article, puis, à un moindre degré, le film fixe et la diapositive.

Le Québec utilise beaucoup plus le jeu de diapositives 35mm et la télévision que les autres provinces, bien qu'il utilise moins le film fixe et le film 16mm. L'Ontario et les provinces de l'Ouest utilisent davantage le vidéogramme.

Notes

Sur dix projections, six, c'est-à-dire 59%, sont consacrés à des films et des vidéogrammes qui ont précédemment été utilisés par le même enseignant.

L'utilisation de films et de vidéogrammes est plus fréquente au niveau élémentaire, où environ la moitié n'ont jamais été projetés auparavant.

Pour la plupart des enseignants, leur préférence va au film 16mm. Les émissions de télévision et les vidéogrammes sont favorisés à peu près de façon identique; mais il semble que le vidéogramme remplacera bientôt la télévision, qui est un médium moins souple. Il en va de même pour le film fixe qui est lentement remplacé par le jeu de diapositives jugé plus souple.

Les ensembles audio-visuels, bien que leur usage ne soit pas encore aussi répandu que les autres média, sont grandement appréciés par ceux qui les utilisent.

Le film 8mm, apparemment le moins favorisé, ne devrait pas être mis de côté comme une technique démodée, note le rapport.

TABLEAU A

Fréquence moyenne annuelle d'utilisation des principaux média audio-visuels par enseignant.

Média	Niveau élémentaire	Niveau secondaire	Niveau universitaire	Moyenne générale
Films 16 mm	16.2	13.4	4.3	13.7
Films 8 mm	1.7	1.5	1.2	1.6
Emissions de télévision	14.4	2.1	0.5	7.4
Vidéogrammes	2.9	2.8	2.3	2.7
Jeux de diapositives 35 mm	4.4	5.5	7.9	5.2
Films fixes 35 mm	15.3	6.0	0.8	9.6
Ensembles audio-visuels	4.0	2.4	1.0	3.0
Total du nombre de fois	58.9	33.7	18.0	43.2

TABLEAU B

Pourcentage des enseignants utilisant les média audio-visuels une ou plusieurs fois par année.

Média	Niveau élémentaire	Niveau secondaire	Niveau universitaire	Moyenne générale
Films 16 mm	79%	73%	55%	73%
Films 8 mm	15	17	9	15
Emissions de télévision	54	21	9	34
Vidéogrammes	29	32	29	30
Jeux de diapositives 35 mm	50	43	49	46
Films fixes 35	71	45	14	53
Ensembles audio-visuels	33	22	10	25
% de ceux qui les utilisent une fois ou plus	10%	17%	26%	15%

TABLEAU C

Fréquence moyenne de l'utilisation des média selon la province et la région.

	Diapos.	Film fixes	Ensembles A/V
ONTARIO	18.2	2.1	7.7
QUEBEC	8.7	1.4	11.2
	3.2	1.5	8.7
	3.8	11.9	3.5
	8.7	5.5	2.6

Pour le meilleur et pour le pire

Pour le meilleur et pour le pire de Claude Jutra est à voir. C'est avec un Claude Jutra direct, stimulant, en pleine possession de son art que nous passons un deux heures des plus stimulants. Ce film est fait de tensions toujours désamorçées par des éléments extérieurs qui constituent la réalité d'un couple "normal". Il faut voir avec quel humour et quelle justesse il nous entraîne dans les problèmes du couple. Il a très bien su rendre vivant ce couple petit bourgeois pris dans un dédale de clichés, de demi-vérités, d'attentes illusoires et irréalistes que leur a imposées la société. D'aucuns diront que le film est "québécois"; eh bien! ce n'est pas le film qui l'est mais bien la société qu'il décrit. Une société où les gens ne vivent pas leur vie mais celle des autres. Le film monte, descend avec un rythme étonnant. Jutra sait être juste dans le ton: il sait alterner entre les moments d'euphorie et de tensions que l'on retrouve dans un tel couple.

C'est par des détails de la vie qui nous semblent banales que Jutra réussit à nous transmettre tout le tragique de la situation. Dès la première séquence il nous y plonge directement; Hélène, afin d'être belle tous les matins pour son mari, se lève, se brosse les dents, se peigne, revient se coucher près de lui puis le réveille. Dans cette première scène il met déjà en place des comportements qui dénoncent le camouflage permettant aux êtres aliénés de fonctionner dans la société: ici on consomme la fausseté comme le smoke meat parfois agrémenté de cherry peppers.

Puis le bal continu. Chaque membre du couple doit contrôler la vie de l'autre. Le mari s'inquiète à l'audition de l'appel d'un taxi pour son appartement. Il téléphone chez lui, l'absence de réponse aggrave la situation. Son imagination travaille et croit ou voudrait croire que sa femme le trompe. Pour en avoir le coeur net il finit par amener chez lui un type qu'il rencontre dans un bar et qu'il confond avec l'ancien ami de sa femme.

Elle de son côté vivote entre les quatre murs de leur appartement luxueux. Elle n'a pour confidente qu'une amie commune au couple. Régnant en maître dans cet appartement exigü, elle garde farouchement son territoire.

Un élément extérieur vient perturber l'équilibre précaire du couple, celle qu'on appelle la folle. Elle est menaçante pour le couple car elle est tout entière: elle exprime sans détour ce qu'elle ressent. Le couple la rejette violemment allant même jusqu'à la violence physique.

En somme le dernier né de Claude Jutra est une analyse franche de la société québécoise. Et comme certaines vérités font mal, le film risque d'être rejeté du public.

Je suis triste pour Carole Laure

Je suis pour que les êtres humains expriment leurs fantaisies, mais dans le dernier film de Gilles Carle, **La tête de Normande St-Onge**, ce ne sont pas les fantaisies de Normande qui nous sont montrées mais celles de Gilles Carle. Ce n'est pas le buste du pape que Carole Laure aurait dû ridiculiser mais celui de Gilles Carle; cet humour sur lui-même nous aurait rendu la scène acceptable. Pourquoi ne pas avoir l'honnêteté de mettre en scène comme personnage principal, un homme? Mais les intérêts ne seraient plus les mêmes car qui retire quelque avantage de ce film? Le réalisateur, le producteur et le distributeur, en l'occurrence Cinépix qui a déjà exploité d'autres films du genre au Québec et d'autres petites québécoises. Et la S.D.I.C.C. qui endosse tout cela... malgré les recommandations du gouvernement.

Les dernières séquences me paraissent particulièrement ratées: Carle ne sait pas rendre ce que sont des fantômes; on dirait des cartes postales, un peu spéciales. Il aurait avantage à finir son film au moins 20 minutes avant la fin.

Quant à la séquence où Boulianne et Normande font l'amour il aurait beaucoup appris à regarder, par exemple, le film de Joseph Losey **The Servant** pour voir comment on traite une séquence érotique par rapport à une séquence pornographique.

Je pense que ce film aurait pu être réalisé différemment. Pourquoi dans la séquence où Normande embrasse sa mère sur la bouche, Carle se montre plein de discrétion et traite la séquence avec goût, alors que dans les séquences entre hommes et femmes, le réalisateur expose tout (sauf le sexe masculin) sans aucune subtilité?

Il y avait là une très belle histoire mais le film demeure superficiel. J'aimerais voir Carole Laure choisir ses rôles à l'avenir.

Vartkés Cholokian
cinéaste

Le cinéaste amateur

Plusieurs parlent de cinéma d'amateur... et de cinéastes amateurs. Il serait peut-être bon de bien spécifier ce qu'est un cinéaste amateur, et de le différencier de ce que j'appellerai un amateur cinéaste.

Au Québec nous avons, comme dans la plupart des pays occidentaux, des "faiseurs de petites vues" communément appelés cinéastes de salon, de famille, de voyage et, amateur. Ils prennent en main une caméra et filment tout et rien...

On retrouve chez ces cinéastes amateurs une approche du cinématographique très "droitiste" et plutôt gauche... Leur attitude les pousse à imiter, sans y parvenir (le plus souvent), les professionnels du cinéma, le standard étant la technologie hollywoodienne, et sa générale médiocrité cinématographique...

L'important pour ces cinéastes c'est le côté perfectionniste de l'image et quelquefois du son, et ce avec tout un arrière champ (intellectuel) puritain. L'attention qu'ils apportent au scénario est tout à fait secondaire tandis qu'une démarche d'innovation est généralement considérée comme étant une "erreur".

Leurs films se composent de moules (recettes, trucs) tirés le plus souvent de films commerciaux très connus. Il en résulte des films insipides, plats, longs dans leur durée relative ou psychiques.

Et puis il y a cette deuxième "race" de "faiseurs de petites vues", ceux que j'appelle les amateurs cinéastes. Ils sont rares, c'est une couche de cinéastes qui n'attendent que le moment propice pour poindre. Leur démarche est innovatrice, voir même révolutionnaire; c'est un cinéma actif qui se cherche, qui s'affirme et qui peut parfois même se contredire; mais toujours il s'agit d'un cinéma d'auteur, un cinéma original et neuf qui annonce des jours meilleurs pour nos écrans québécois...

Gaétan Charest

**action
réaction**

*Lecteurs de
Cinéma/Québec
cette chronique
vous appartient.*

*N'ayez pas peur
de vous exprimer
et de nous écrire
vos "réactions"
o face aux films*

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

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

***trois intermédiaires
indispensables
dans la fabrication
d'un film***

pour le matériel de tournage

***Eclairage* R^PF Inc.**

1108, rue Bleury, Montréal 128, P.Q. Tél. : 861-2825

pour le traitement de la pellicule



Les Laboratoires de Film Québec Film Labs

1085 rue St-Alexandre, Montréal, Canada — 861-5483

pour tous les travaux de post-production

TELE-MONTAGE INC.



1110 bleury montréal • 875-6323

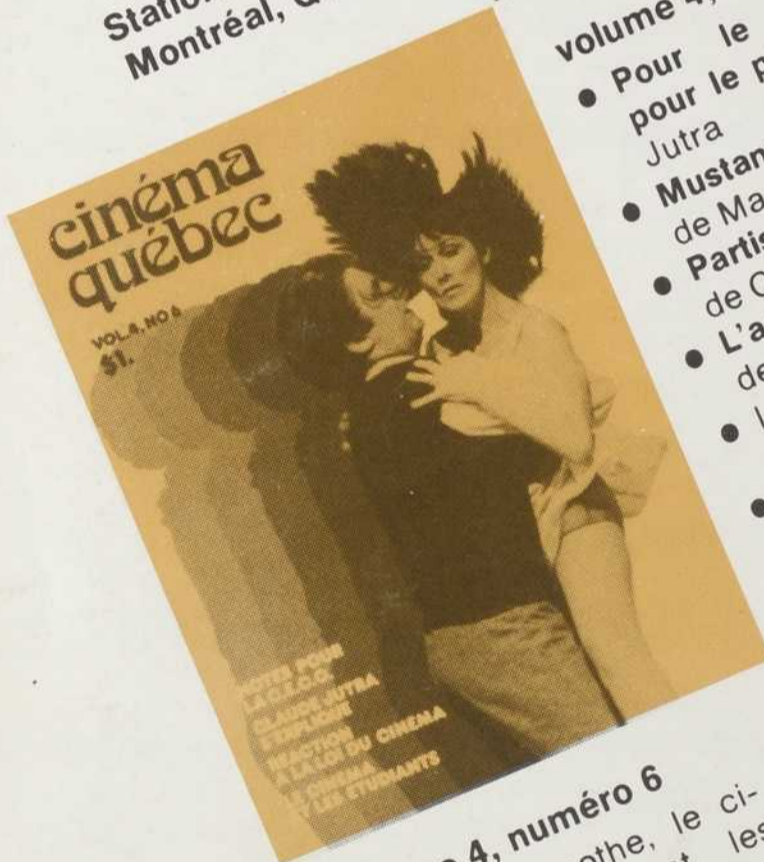
BIBLIOTHEQUE NATIONALE
Périodiques
1700 St-Denis, MONTREAL, Québec
H2X 3K6

(s.p.)

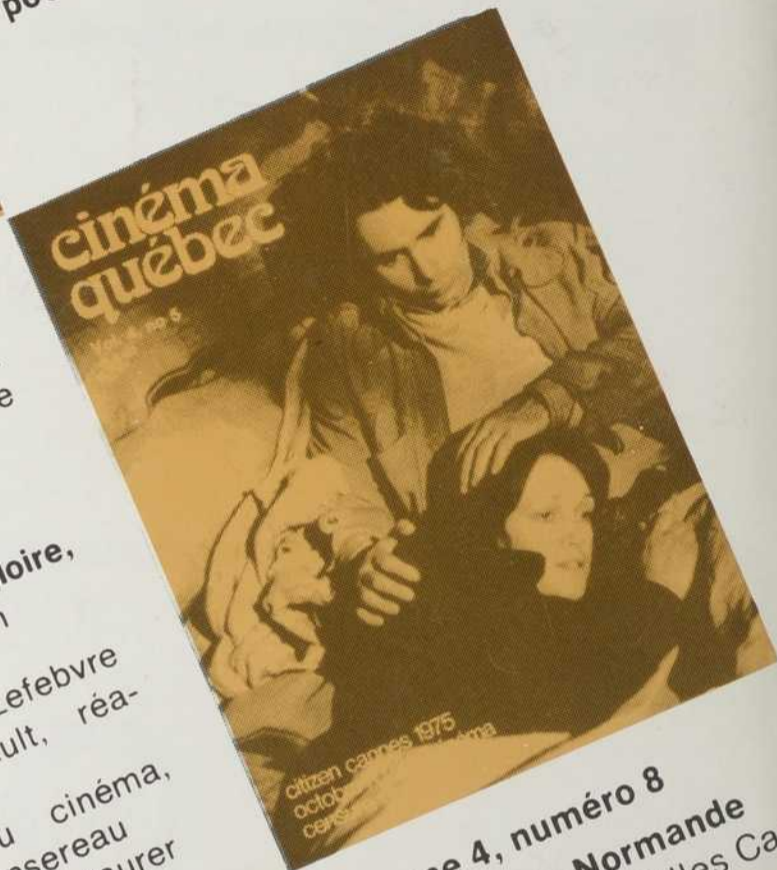
pour recevoir les
anciens
numéros de
Cinéma/Québec
n'hésitez pas,
demandez-les à la
revue
en téléphonant à
(514) 272-1058
ou en écrivant à
Cinéma/Québec
C.P. 309
Station Outremont
Montréal, Québec



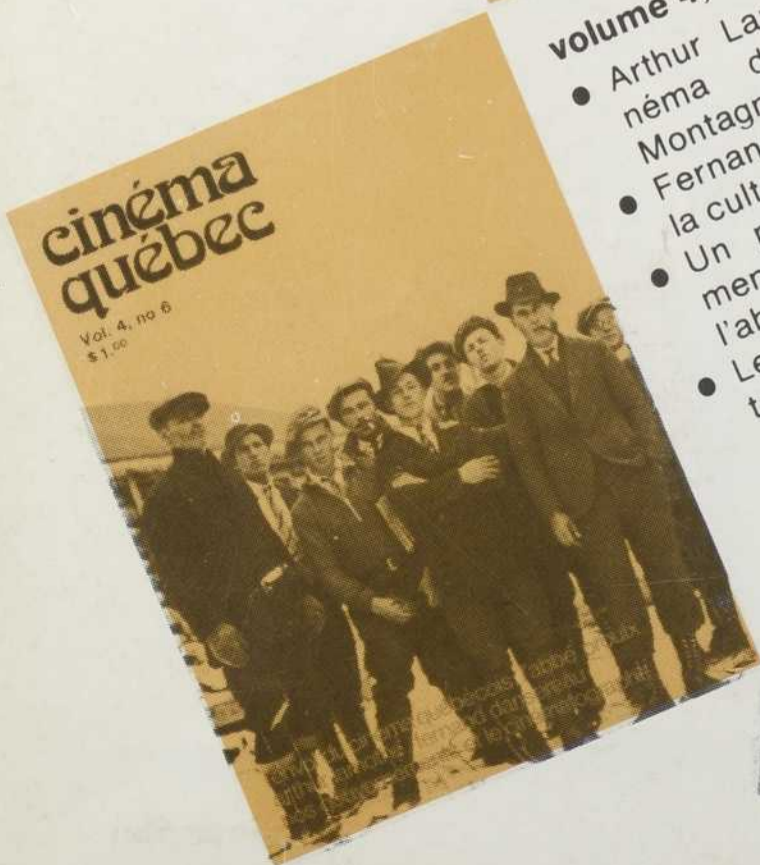
- volume 4, numéro 3**
- **Les vautours**, de Jean-Claude Labrecque
 - **Le combat des sourds**, de Michel Moreau
 - Le cinéma catholique québécois
 - Robert Bresson, le cinématographe
 - **Claude Gaubreau**, poète, de Labrecque



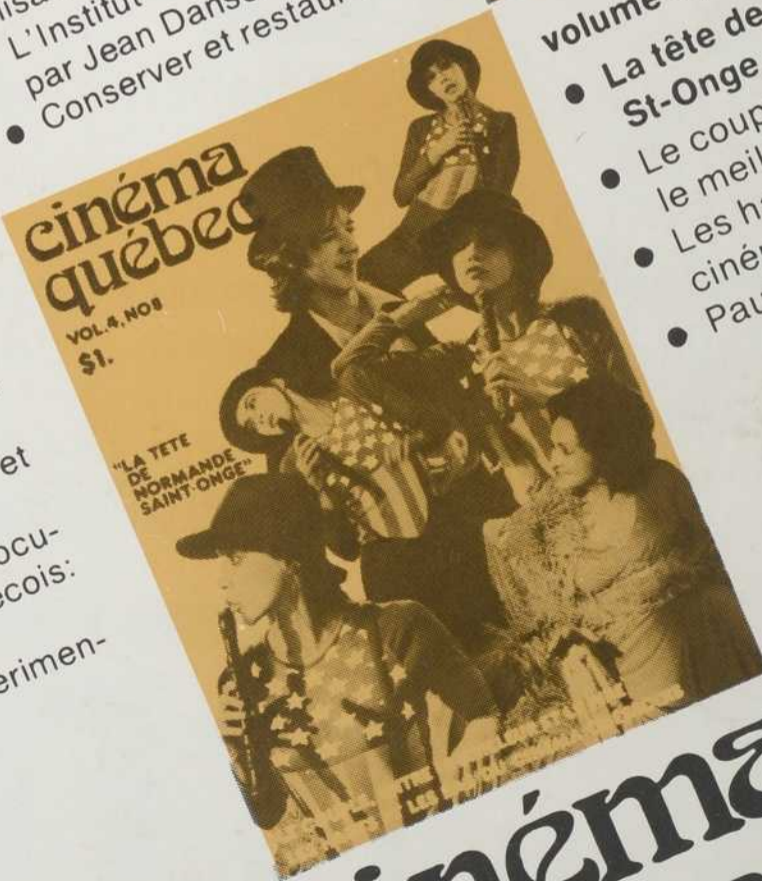
- volume 4, numéro 7**
- **Pour le meilleur et pour le pire**, de Claude Jutra
 - **Mustang**, de Marcel Lefebvre
 - **Partis pour la gloire**, de Clément Perron
 - **L'amour blessé**, de Jean-Pierre Lefebvre
 - Luce Guilbeault, réalisatrice
 - L'Institut du cinéma, par Jean Dansereau
 - Conserver et restaurer



- volume 4, numéro 8**
- **La tête de Normande St-Onge**, de Gilles Carle
 - Le couple, entre le meilleur et le pire
 - Les hauts et les bas du cinéma québécois
 - Paul Vézina



- volume 4, numéro 6**
- Arthur Lamothe, le cinéma direct et les Montagnais
 - Fernand Dansereau et la culture populaire
 - Un pionnier du documentaire, l'abbé Proulx
 - Le cinéma expérimental



**cinéma
québec**

c.p. 309
station outremont
montréal, québec
Tél.: (514) 272-1058

