

Greirson vint, mena son enquête et soumit son rapport. Il recommandait notamment de charger un organisme unique de toute la production cinématographique du gouvernement, de nommer un haut fonctionnaire qui conseillerait le gouvernement sur la production et la distribution de ses films, d'engager des cinéastes pour hausser le niveau artistique des films et de varier le plus possible les sujets abordés.

En application de ce rapport, une loi créait le 2 mai 1939 l'Office National du Film. A l'automne, Greirson devenait le premier commissaire du gouvernement à la Cinématographie et Ross McLean était nommé adjoint.

1940-1945 :

ESSOR PENDANT LA GUERRE.

La guerre éclatait quatre mois après la création de l'Office et l'O.N.F. passa alors sous la direction du Ministère de la Défense Nationale : il fallait réaliser des films techniques servant à l'entraînement des militaires et aussi des documentaires destinés à renseigner le public sur la situation mondiale.

La guerre allait donner à l'O.N.F. un essor prodigieux : de cent employés en 1941, l'établissement passait à 800 en 1945. La distribution fut complètement réorganisée. A partir d'images prises dans des films allemands, d'actualités tournées par les Alliés ou par des cameramen canadiens, les cinéastes de l'O.N.F. réussissaient à donner une vue globale de la situation. Le documentaire canadien est véritablement né pendant la guerre.

C'est en 1941 que Norman McLaren arrive au Canada. Ses premiers films sont des courts-métrages incitant à

UNE PERIODE DIFFICILE.

A la fin des hostilités, il fallut reconvertir entièrement les activités de l'O.N.F. d'autant plus que Greirson quitta le Canada et avec lui beaucoup de cinéastes étrangers. De plus, le gouvernement décida de diminuer les crédits. La distribution fut particulièrement touchée : les circuits ruraux et industriels n'existaient plus en 1946.

1950-1955 :

VERS UNE NOUVELLE DEFINITION DE L'O.N.F.

Le 19 octobre 1950 le Parlement adopta une nouvelle loi concernant l'organisation de l'Office. L'organisme se voyait assigner une fonction précise : faire connaître le Canada aux Canadiens et aux étrangers. Il devait également représenter le gouvernement auprès de l'industrie du cinéma et poursuivre des recherches techniques.

Ces directives donnèrent à l'Office son second souffle et en 1951, l'O.N.F. produisit son premier long-métrage en Eastmancolor : **Royal Journey**, relatant le voyage d'Elizabeth et du duc d'Edimbourg au Canada. La même année, Doug Wilkinson et son équipe ramenèrent d'un séjour de quinze mois dans l'Arctique deux films : **Land of the Long Day** et **Angotee**.

En 1953, **Corral** est le premier film de Colin Low : le futur poète de l'Ouest canadien réalise là le premier chef-d'œuvre du documentaire. La même année, avec **Paul Tomkowicz**, Roman Kroitor pose les bases du cinéma-direct.

Le service d'animation se développe également : McLaren réalise de nombreuses œuvres marquantes,

HEGEMONIE DE L'EQUIPE FRANÇAISE.

De nos jours, et sauf exception (David Sector ou Allan King par exemple), le cinéma canadien paraît presque exclusivement français. La vie cinématographique dans le Québec connaît en effet, depuis 1955, une prodigieuse croissance explicable par plusieurs facteurs :

— Installation de l'O.N.F. à Montréal, au printemps 1956. Ce changement fit de Montréal le centre de la production cinématographique canadienne et obligea en même temps l'O.N.F. à intensifier sa production en langue française.

— Action des Ciné-Clubs. Très répandue dans les maisons d'Enseignement, ils connurent une période de grande activité dans tous les domaines en 1958-1962.

— Essor de la Critique : Quatre revues spécialisées se fondent à Montréal : « Images » (1955-1956), sorte de suite de « Découpages » ; « L'Ecran » (1961) et surtout « Objectif » et « Séquences » qui paraissent encore régulièrement aujourd'hui.

— Création du Festival International du Film à Montréal en été 1960. La présentation de nombreux films étrangers constitue une véritable ouverture sur le monde. De plus, depuis l'intégration à cette manifestation d'une présentation des films canadiens, la fonction de cette compétition est devenue encore plus essentielle.

— Création des premières salles d'Art et d'Essai.

— Fondation de la Cinémathèque Canadienne dont le rôle est fondamental pour la formation des générations futures de cinéastes et de critiques.

— Désir profond de la minorité des Canadiens-Français de s'exprimer, de poser le problème de son exis-

audience. En bref, les Canadiens-Français sentent qu'ils ont des choses très importantes à communiquer, qu'ils ont un constat à faire, face à une réalité mouvante.

En 1958, Michel Brault et Gilles Groulx réalisent **Les Raquetteurs**. Ce film marque les véritables débuts de l'équipe française en même temps que l'entrée à l'O.N.F. du « Cinéma-Vérité ». A partir de cet exemple, Michel Brault, Claude Fournier, Gilles Groulx, Claude Jutra, Arthur Lamothe... donneront à la série « Temps Présent » un caractère nouveau : ces cinéastes, qui viennent presque tous au long-métrage, réexaminent le milieu canadien-français avec une caméra lucide et complice à la fois, en enregistrant les gestes d'une population qui ne se connaît pas très bien elle-même.

En 1963 sont réalisés deux longs-métrages à l'O.N.F. : **The Drylanders** de Peters Jones et **Pour la Suite du Monde** de Michel Brault. L'étape est décisive, ouvrant des perspectives nouvelles au cinéma gouvernemental.

LES CINEASTES CANADIENS ET LEURS RAPPORTS AVEC L'O.N.F.

De nos jours, une certaine gêne, voire même une hostilité déclarée, semble exister chez la plupart des cinéastes vis-à-vis de l'O.N.F., de cet organisme tentaculaire, omniprésent et tout puissant : certains réalisateurs critiquent l'Office, d'autres le quittent, d'autres enfin font des œuvres très intéressantes en dehors de lui (Lefebvre, Sector...), sans avoir jamais eu aucun rapport avec l'O.N.F. En forçant un peu cette impression, il serait presque possible de dire que tout ce qui se fait de bien au Canada depuis quelques mois est réalisé en dehors de l'O.N.F. !

L'Office est-il donc un organisme dépassé qui a beau-

à la disparition car :

— Beaucoup de ceux qui font des films ont été formés par l'O.N.F. qui continue donc à jouer un rôle essentiel de formation. De la même manière, les recherches des techniciens de l'O.N.F. (matériel, innovations dans le secteur de l'animation...) profitent à l'industrie privée: l'O.N.F. reste le ferment de l'industrie cinématographique canadienne.

— Certains cinéastes, qui avaient quitté l'Office, reviennent pour y réaliser un ou deux films. Les modalités d'emploi sont en effet plus souples: un réalisateur n'a plus besoin d'être un fonctionnaire travaillant exclusivement pour l'Office. Il peut alterner comme il l'entend, des films à l'Office et d'autres oeuvres — peut-être plus libres ou abordant d'autres sujets — réalisées grâce à des producteurs indépendants.

— L'O.N.F. lui-même, loin d'essayer de supprimer les maisons indépendantes de production, leur permet au contraire de survivre en leur passant des commandes de réalisations partielles ou complètes (22 en 1965): son but n'est pas en effet d'instaurer un rigide monopole mais au contraire de faire le maximum pour développer l'industrie cinématographique au Canada.

L'O.N.F. est donc en pleine transformation. L'Office est en train de redéfinir une politique plus souple encore qui lui permettrait notamment par exemple de se charger de la diffusion à l'étranger (Festivals ou Distributions possibles) de tous les films canadiens (produits par l'Etat ou de manière indépendante). Une nouvelle modification du statut est donc probable dans très peu de temps, modification qui permettra à l'Office de continuer à jouer son rôle, et même d'intensifier son effort.

BIO-FILMOGRAPHIE

Né à Montréal le 25 juin 1928, il se passionne déjà pour le cinéma au collège: avec Jacques Giraldeau et Raymond-Marie Léger, il projette de filmer **L'Etranger** de Camus! Pendant ses vacances, il réalise avec Claude Jutra trois petits films d'amateurs: **Mouvement perpétuel**, **Le Dément du lac Jean-Jeune** et **Pierrot des Bois**. Il décide en effet très tôt de faire du cinéma, art qu'il découvre vers 1950 dans les ciné-clubs. Il en anime un: « Cinéma 16 » et collabore à la revue « Découpages ».

Pendant l'été 1950, il fait un premier séjour à l'O.N.F. comme assistant-cameraman durant quatre mois. Puis il travaille dans la photographie commerciale, entre comme pigiste à la télévision et travaille à 39 émissions de la série « Petite Médiasance » puis d'« Images en Boîte ».

En 1956, il entre définitivement à l'O.N.F. comme assistant-opérateur et bientôt chef-opérateur. De 1956 à 1959, il s'affirme progressivement comme le meilleur chef-opérateur canadien, signant notamment les images de: **Les Mains nettes** et **Félix Leclerc troubadour** de Claude Jutra, **Bientôt Noël** et **Urgence** au Maroc de Terence Mc Cartney, **Au Bout de ma Rue** de Louis-Georges Carrier, **Normétal** de Gilles Groulx, **Télesphore Légaré** de Claude Fournier, **La Canne à pêche** de Fernand Dansereau, **Festival in Porto-Rico** de Roman Kroitor, et aussi de: **Saint Denys Garneau**, **Une Ile du Saint-**

graphie :

1958 : **Les Raquetteurs**. Co-réalisation avec Gilles Groulx.

1960 : **La Lutte**. Co-réalisation avec Claude Jutra.

1962 : **Québec-U.S.A.** Co-réalisation avec Claude Jutra.

En été 1959, le cinéaste-ethnologue français Jean Rouch rencontre Brault au « Flaherty Seminer » et, sur la vue des **Raquetteurs**, l'invite au Niger. En France, Brault fera alors la photo de cinq films, parmi les plus célèbres du courant « Cinéma-Vérité » qui triomphe alors : **Chronique d'un Été** et **La Punition** en 1960 avec Jean Rouch ; **Les Inconnus de la Terre**, **Regards sur la Folie** et **La Fête prisonnière** de Mario Ruspoli en 1962.

En 1962 toujours, Michel Brault tourne, en collaboration avec Pierre Perrault, son premier long-métrage : **Pour la Suite du Monde**. La même année il est cameraman, conseiller technique et artistique de **Seul ou avec d'autres**, film tourné par des étudiants de l'Université de Montréal.

Tout en revenant épisodiquement à son travail de chef-opérateur (**A tout prendre** de Claude Jutra en 1963, **Poussière sur la Ville** d'Arthur Lamothe en 1965...), il se consacre de plus en plus à la réalisation :

1964 : **Le Temps perdu**. Film-témoign sur les adolescents ; une demi-heure pour la Télévision.

La Fleur de l'âge ; épisode canadien d'un film à sketches en co-production avec France, Italie et Japon.

1966 : **Entre la Mer et l'Eau douce**. Long-métrage produit par Coopératio. Sc. : Denys Arcand, Michel Brault, Marcel Dubé et Gerald Godin, d'après une idée originale de M. Brault. Interprt. : Geneviève Bujold, Claude Gauthier, Paul Gauthier...

d'ailleurs), c'est-à-dire d'un cinéma où le regard du photographe peut être parfois plus prompt que celui du réalisateur... et où le cameraman devient alors lui-même créateur. D'ailleurs en effet, Brault fut d'abord photographe pour **Québec-U.S.A.** ou **La Lutte**, films qui doivent sans doute plus, dans leur conception d'ensemble, à Claude Jutra ; mais il fut finalement porté au générique comme co-réalisateur puisque ses initiatives avaient su choisir les séquences à tourner. Le réalisateur n'est plus alors qu'un guide, scénariste et monteur, mais le cameraman prend presque toutes les décisions au moment du tournage ; libre à lui, alors, de filmer le sujet proposé comme il l'entend : les mouvements de caméra et les cadrages échappent totalement au réalisateur. Aussi, doué d'un sens cinématographique aigu, Brault était-il recherché par les meilleurs cinéastes.

Brault était en effet une véritable caméra ambulante capable de répondre immédiatement et parfaitement à toutes les demandes : « Brault manie sa caméra à la perfection... Lorsqu'il l'a entre les mains, on a l'impression qu'il est lui-même la caméra. Sa tête est remplacée par la caméra, c'est un peu la vision surréaliste. Il s'avance, recule, va, vient, monte les escaliers, tous les jours en filmant, redescend, se jette à plat ventre et se redresse, toujours en filmant, se met sur le toit d'une voiture, s'éloigne du mouton, marche à quatre pattes : c'est une technique qui est à l'échelle humaine » (Mario Ruspoli).

Mais Brault n'était pas qu'un artisan ; il avait quelque chose à dire, il voulait juger ce qu'il voyait. Ses œuvres personnelles lui permirent de mettre sa brillante technique au service de ses propres idées.

thème par deux étudiants de l'Université de Montréal. Les acteurs furent aussi des étudiants et le financement de cette œuvre ultra bon marché (4.500 francs) fut assuré par l'Union des étudiants qui décidèrent de faire ce film plutôt que le traditionnel spectacle de fin d'année. Mais, n'ayant aucune connaissance technique, les « auteurs » demandèrent à une équipe de l'O.N.F., dirigée par Michel Brault, de venir tourner leur film. Le matériel employé fut celui du « cinéma-vérité » : en direct avec micro-cravates permettant la prise de son synchrone, Brault se contentant d'« inventer » sa mise en scène au gré des faits et gestes des acteurs.

Le thème choisi est très proche du documentaire : les débuts à l'Université de Nicole, sa découverte des « mœurs » étudiantes... et de Pierre qui flirte avec l'agouchante Michèle. Le film montre la cérémonie d'ouverture de la faculté, les étudiants écoutant un « diseur » canadien et assistant à un cours d'anatomie, sans oublier le traditionnel bal étudiant où l'amour triomphera.

Le film a beaucoup de fraîcheur et de gentillesse même si parfois, voyant les acteurs à cours d'idées, Brault remplace leur carence par quelques prouesses de prises de vues. Gilles Groulx, par son montage très heurté appuie encore ce côté « esthétisant » d'un film simple qui s'en serait passé... ce sont toujours là les limites de tout film voulu complètement improvisé de bout en bout. Le film est plein d'humour, surtout par l'attitude acharnée — et pourtant désabusée — des filles qui veulent se faire épouser... tout en ne croyant pas beaucoup aux vertus de leurs compagnons.

Perrault dans le lexique). Son apport fut essentiel car il connaissait la région bien mieux que Brault. Sans lui, le film aurait peut-être été fait quand même, mais alors dans l'optique tout à fait différente d'un documentaire traditionnel ou d'une enquête de cinéma-vérité. Au lieu de cela (ou en plus de cela) **Pour la Suite du Monde** est devenu, grâce à Perrault, un document ethnographique de premier plan et une œuvre cinématographique d'une évidence nouveauté. Les carrières de Brault et de Perrault devant se séparer après ce film, nous avons choisi arbitrairement d'en parler en même temps que des autres réalisations de Brault. Le choix inverse aurait été tout aussi justifié, peut-être même plus conforme à la hiérarchie des valeurs.

— **L'Île-aux-couldres.** Le film fut tourné dans une île découverte et nommée par Jacques Cartier en 1535, le navigateur la situant « entre la mer et l'eau douce », c'est-à-dire à l'endroit où le fleuve se mêle à la mer dans l'immense estuaire du Saint-Laurent. Pendant longtemps, la pêche au marsouin — ou plutôt au bélouga, sorte de marsouin blanc — a été la principale ressource des insulaires. Mais, au moment où les cinéastes vont tourner leur film, il y a trente ans que cette pêche a été abandonnée à cause de la mévente de l'huile du marsouin. La population — aux alentours de 1.700 habitants francophones — ne vivait donc plus que de navigation ou d'agriculture. Les cinéastes, en particulier Pierre Perrault, furent fascinés par ce groupe humain conservant un grand nombre de coutumes ancestrales malgré l'envahissement de la vie moderne avec ses automobiles, ses téléphones et sa télévision. Perrault fut séduit aussi par le langage imagé dont

ces gens, l'expérience cinématographique fut d'abord humaine car il fallait en effet que les habitants aient une confiance totale dans les réalisateurs, qu'ils les acceptent et vivent avec eux comme devant n'importe quels membres de leur famille. Les cinéastes en effet ne voulaient pas s'intéresser à la société de l'île en elle-même : il ne s'agissait pas de faire un documentaire sur l'île, ni même de faire un reportage télévisé qui aurait largement fait appel à l'interview comme le documentaire fait appel au commentaire. Le sujet n'était pas l'île mais l'homme : Brault et Perrault voulurent s'intéresser avant tout à l'homme pour nous le montrer s'exprimant par sa vie quotidienne, par les gestes de son existence.

Dans le travail préparatoire, la parole précéda d'ailleurs l'image. Les cinéastes ne furent pas attirés par la beauté du paysage mais par le langage des habitants : dès lors le travail de Brault consista à donner figure à l'homme en train de parler ; la caméra suivit le magnétophone. Une telle démarche permit aux personnages de s'exprimer aussi librement que s'il n'y avait pas eu la caméra : certes Grand-Louis, poète de la pêche aux marsouins, cabotine du début à la fin... mais parce que c'est dans sa nature et non pas parce qu'il est filmé. Son caractère le pousse ainsi à s'extérioriser dès qu'il est en compagnie : la caméra a enregistré cette manifestation mais ne l'a pas provoquée.

La réussite de l'entreprise tenait donc pour beaucoup dans le fait qu'il fallait capter entièrement la confiance des habitants : pour cela Perrault fut le plus actif car il avait déjà fait 13 documentaires TV avec René Bonnière sur cette région, avait exploré à fond les rives du Saint-Laurent et enregistré 50 émissions radio. Il

sion sur l'île aux Coudres. La « Traverse » d'hiver à l'île aux Coudres. De plus, le tournage du film dura une année entière pendant laquelle l'équipe du film — réduite au minimum : Brault, Perrault et l'ingénieur du son Marcel Carrière — partagèrent la vie des habitants, les habituant progressivement à leur matériel ultra-léger : Arriflex 16 mm et magnétophone. On voit donc l'aboutissement de quel extraordinaire travail représente le film... on est loin du cinéaste allant passer quelques semaines dans un pays étranger pour nous en ramener un « film-vérité ». S'il est doué, ce dernier cinéaste peut, tout au plus, faire son propre portrait à travers le pays considéré mais Brault et Perrault voulaient avant tout saisir la vérité de ces individus qu'ils venaient visiter.

Mais restait à faire un film, c'est-à-dire à trouver une trame dramatique capable de cristalliser l'intérêt du spectateur et permettant aux cinéastes de broser un tableau en mouvement au lieu de se contenter d'une description statique. Le danger était d'imposer aux habitants une action artificielle qui les force à sortir d'eux-mêmes et les oblige à adopter des attitudes inhabituelles, à réfléchir à des problèmes qui n'étaient pas les leurs. Brault et Perrault trouvèrent le sujet idéal : ils réussirent à trouver un nouveau moyen de vendre les marsouins ; les fabricants d'huile n'en voulaient plus mais les musées les recherchent car les études sur les cétacés connaissent un très grand essor. Certains de pouvoir écouter leur prise, les pêcheurs se laissèrent alors facilement convaincre de reprendre la pêche au marsouin selon les méthodes traditionnelles. C'est cette merveilleuse aventure qu'ont filmée les cinéastes pendant les 12 mois de leur séjour.

Pendant le tournage, Brault fit un extraordinaire travail d'opérateur et ce côté plastique est pour beaucoup dans la réussite artistique du film : contrairement aux horribles photos de Rouch (même quand il y a Brault à l'appareil), la photo est toujours très belle et, loin de nuire à la véracité de la chose montrée, cette recherche quasi picturale donne au contenu toute sa grandeur. La lumière joue dans la neige, dans le petit jour à la recherche de l'eau de Pâques ou à la tombée de la nuit lorsque les bateaux rentrent, tandis que les cadrages, jouant sur les horizontales des rivages et les perpendiculaires des harts, retrouvent dans la nature des compositions dignes d'Eisenstein.

De plus, après le tournage aboutissant à 30 heures de rushes, restait le difficile travail du choix ; comment ramener cette pellicule à une longueur normale ? : « au départ en fonction de l'histoire ; nous avions beaucoup d'autres scènes qui n'avaient rien à voir avec l'histoire. Par exemple certaines scènes réalisées pendant la première partie du tournage, quand nous ne savions pas très bien où nous allions, ou d'autres que nous n'avions tournées que pour nous familiariser avec les gens. D'autre part, il est certain que lorsque l'on tourne dans ces conditions-là, il y a des séquences qui n'aboutissent pas, donc beaucoup de choses qui s'éliminent d'elles-mêmes » (Interview à Cannes rapportée par « Image et Son »).

Ce montage fut d'ailleurs conçu de manière très souple : les plans s'enchaînent les uns aux autres au lieu de s'opposer comme chez Chris Marker. Il en résulte une impression de calme et d'harmonie avec la nature qui est bien l'esprit même du film.

est l'objet des discussions et des actions de toute la communauté.

Il est en effet d'abord un inépuisable sujet de discussion : qui inventa et pratiqua le premier cette curieuse pêche qui consiste à « tendre » les mâts à marée basse pour confectionner une véritable prison — avec ses parreaux — qui retiendra l'animal ? Il semble que les indiens aient pratiqué cette pêche depuis des temps immémoriaux et que les premiers colons français les aient imités. Ils ont ensuite maintenu cette pratique jusque vers 1925. Mais les habitants se disputent parfois farouchement et en reviennent fréquemment au texte même de Jacques Cartier qui est un peu pour eux une seconde bible (Cf. la très belle réussite de la séquence de discussion dans la forge). Cette pêche revêt d'ailleurs un peu pour eux des couleurs de légende : elle se pratique avec tout un rituel qui est comme un hommage rendu à la beauté et à l'intelligence de l'animal. On dit que cet animal est « un génie » et qu'il est « terriblement fin ». Or, il se trouve que, loin d'être ridicules, ces antiques croyances sont en partie vérifiées par les études modernes de quelques savants qui vont même jusqu'à prêter un véritable langage à ces animaux dont on est déjà sûr qu'ils émettent des sortes d'ultra-sons pour se diriger. Les cinéastes replongeaient donc les habitants dans leur personnalité la plus profonde en les incitant à reprendre cette pêche dont ils louent également le côté hautement sportif : l'homme s'accomplissant dans sa lutte éternelle avec la bête.

Grâce au miracle du film, cette pêche passe des paroles aux actes et la pratique reprend : longuement Brault nous fait assister à la reconnaissance des lieux, au

de l'animal qu'il faut tromper.

— **Au-delà de la reprise de la pêche : le tableau d'un petit groupe social.** C'est sans doute le côté le plus passionnant de ce film extraordinaire ; mais le travail de Brault a consisté à greffer ces détails sur le récit de la pêche pour ne pas rompre l'unité de l'œuvre et tomber dans le documentaire pur et simple ; de même que les thrillers américains apprennent tout sur le Chicago de la prohibition, cette aventure de pêcheurs nous révèle toute la vie de l'île aux Coudres. Le document ethnographique est d'une grande valeur : les cinéastes ont réussi à fixer un groupe humain en pleine mutation, en train de franchir en quelques années le fossé qui sépare l'âge des spoutniks de celui de Jacques Cartier. A côté des signes tangibles de la civilisation mécanique du XX^e siècle subsiste encore en effet tout le poids de la tradition ; il s'agit d'une société patriarcale où l'« ancien » doit être servi le premier et où les femmes et les jeunes sont réduits à un rôle subalterne.

Brault saisit dans son objectif le relevage des bouées avant les glaces d'hiver, les danses de la Mi-Carême, avec notamment la gigue et l'utilisation de masques ancestraux, la vente aux enchères, la campagne fleurissant au printemps ou le récit de Grand Louis revenant de livrer le marsouin à New York. On assiste à de passionnantes discussions sur l'influence de la lune ou sur les vertus de l'eau de Pâques, on entend le curé parlant en chaire du respect dû aux « personnes du sexe » et disant sa méfiance vis-à-vis des pratiques du Carnaval ; on le voit faire la prière sur le fleuve,

— **Langage, cosmologie et religion.** Aucun commentateur ne vient s'interposer entre le spectateur et la réalité ; visiblement, la caméra n'a guère gêné les acteurs qui s'expriment dans la langue imagée vieille de quatre siècles qu'il a fallu sous-titrer pour la rendre intelligible non seulement en France mais même dans les villes canadiennes francophones. Ce langage renvoie d'ailleurs à une conception mythique et cosmologique de l'univers : pour les habitants de l'île, la lune et les marées ont une action capitale sur la vie animale, végétale et aussi humaine. Les âmes des morts continuent à peser sur les actions des vivants et il faut les charmer par des danses ou les acheter par des offrandes avant d'entreprendre quelque chose d'important. Ces hommes sont attirés par la nature sauvage et la vie libre des animaux. D'ailleurs, en parlant du marsouin, un vieux ne dit-il pas : « Je pense que c'est la même race que nous autres ».

Dès lors les pratiques religieuses deviennent un savoureux mélange de foi et de superstition où le catholicisme essaye d'englober les restes de paganisme pour ne pas avoir à heurter de front les croyances ancestrales... or, nous ne sommes pas au fin fond de l'Amazonie mais sur les rives du Saint-Laurent et ces gens ne sont pas des sauvages mais roulent en voitures et utilisent le téléphone.

— **Le cinéma dans la vie.** Le plus extraordinaire de l'aventure cinématographique fut que le film entra dans la vie des habitants pour la modifier. La pêche ainsi entreprise ne fut pas en effet seulement cinématographique : elle rapporta un marsouin que les habitants

l'assemblée des pêcheurs, j'ai voté pour la reprise malgré l'échec de 1962, et on m'a nommé maître de pêche à la place du patriarche Abel. Tout ceci est dans la logique du cinéma-vécu où le vécu importe plus que le cinéma » (Pierre Perrault « Image et Son »). En 1964, quatre marsouins furent pris et vendus si bien que la communauté peut maintenant raisonnablement penser pouvoir faire des bénéfices : le cinéma est entré dans la vie.

Mais Brault rejoint aussi, par son film, un grand nombre de cinéastes prestigieux : il y a du Flaherty, bien sûr, dans l'exaltation de l'homme et de la nature, mais il y a aussi du Hawks (*Hatari*) dans ces rapports entre hommes et bêtes et dans le recours fréquent à l'humour. Le cinéma est un, en effet, de **Pour la Suite du Monde à La Guerre est finie** et il n'y a finalement aucune contradiction à aimer l'un et l'autre.

Toujours très bien informé sur le cinéma canadien, Louis Marcorelles terminait ainsi son étude sur le film (« Cahiers du Cinéma » n° 149), donnant à l'œuvre toute sa dimension sociale à l'intérieur du Canada français : « Pour les spectateurs montréalais qui longtemps rougissent de leur langue française, de ces cults-terreux de l'arrière-pays parlant un français abâtardi, c'était, grâce à la vision de Pierre Perrault, au génie de Michel Brault et Marcel Carrière, matérialisant sur l'image et la bande sonore les moindres nuances d'une réalité fuyante, la soudaine révélation d'un caractère canadien français original. Pierre Perrault et ses collaborateurs avaient su rétablir une liaison interrompue pendant des

Temps Perdu, prévu à l'origine pour être le sketch canadien de *La Fleur de l'Age*, film réalisé en co-production internationale. Mais, absence de dialogue et d'intrigue semblèrent encore trop peu commercial aux responsables de l'O.N.F. et le film fut versé dans le cadre des séries télévisées. Quant à Brault, il refit son sketch qui fut cette fois **Geneviève**.

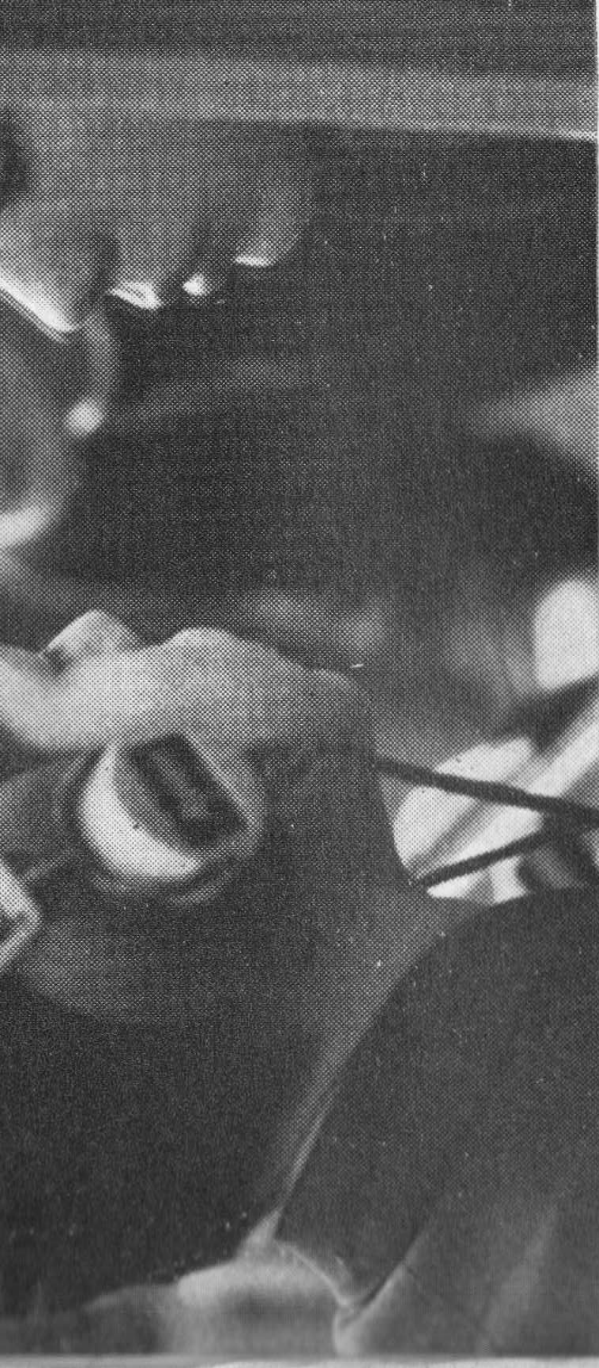
Le Temps Perdu est une chronique de fin de vacances : des adolescents ont goûté à la liberté totale pendant les mois d'été et les trois héroïnes ont utilisé différemment cette liberté : deux « bourgeoises » philosopent sans cesse et une jeune ouvrière a dû travailler tout l'été comme bonne d'enfants. Mais le dernier bal nocturne survient et les garçons modifieront quelque peu le comportement des trois jeunes filles.

Geneviève représente le véritable premier film mis en scène par Brault : « J'ai décidé carrément, comme ça, de faire un film avec histoire et comédiens... donc le film a été tourné en partie suivant les méthodes traditionnelles, mais j'y ai ajouté évidemment certaines convictions personnelles que j'ai, au sujet du cinéma traditionnel. J'ai essayé d'introduire beaucoup de choses que j'avais apprises en faisant **Pour la Suite du Monde**. C'est ainsi que j'ai tourné la dernière partie du film. C'est la scène dans la pièce, au moment où le gars et la fille, l'un en face de l'autre, ne savent plus quoi faire, encore que, théoriquement, de grandes choses se passent dans leur esprit.

Je leur ai fait improviser toute la scène. Ils avaient une autonomie de dix minutes correspondant à un char-

Brault; « *Cahiers du Cinéma* » n° 103). Le mini-vault surtout par l'excellente interprétation de Geneviève Bujold que Brault a reprise pour son long-métrage **Entre la Mer et l'Eau douce**, avant que Resnais la choisisse pour **La Guerre est finie**. Il y a certes, tout au long du film, des concessions nombreuses au folklore de manière à ce que le sketch fasse « très canadien » pour exportation, mais Brault y fait preuve d'une réelle sensibilité et d'une grande précision dans la description. de plus, la très belle photo de Dufaux est un attrait supplémentaire.

Premier nom à avoir franchi les frontières du Canada, celui de Michel Brault est donc encore aujourd'hui une des valeurs les plus sûres de ce jeune cinéma.



Les enfants du silence

Michel Brault

Le temps perdu





Pour la suite du monde

Michel Brault

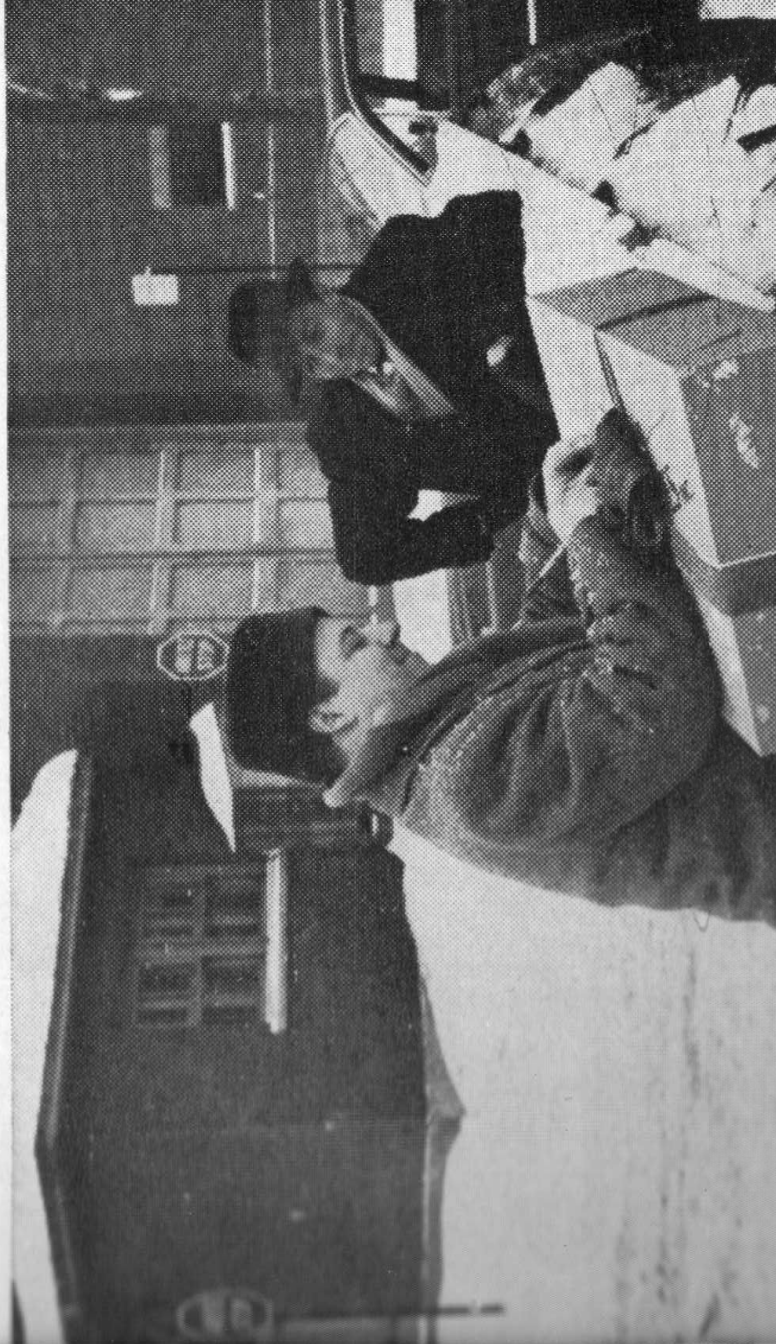


La vie heureuse de Léopold Z

Gilles Carle



La fleur de l'âge



La vie heureuse de Léopold Z



Percé on the rocks

Gilles Carle

Solange dans nos campagnes



BIO-FILMOGRAPHIE

Né à Maniwaki le 31 juillet 1929, il fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts et à l'Université de Montréal. De 1951 à 1953 il est dessinateur dans le journal de Québec : « Le Soleil ». Puis, la « Photographure Artistique » à Québec. De 1955 à 1960 il est au service des arts graphiques de la société Radio-Canada et, parallèlement, à ce travail de dessinateur, il signe des critiques de cinéma et de Télévision au Nouveau Journal et à « Vrai ».

En 1960 il entre à l'O.N.F. d'abord comme « chercheur » et bientôt réalisateur. Après avoir collaboré au film de Louis Portugais **Manger** (1961), il réalise :

1961 : **Dimanche d'Amérique.**

1962 : **Patinoire.**

1963 : **Natation.**

Pattes mouillées.

Un Air de famille.

1964 : **Solange dans nos Campagnes.**

Percé on the Rocks.

1965 : Premier long-métrage : **La Vie heureuse de Léopold Z.** Ph. : Jean-Claude Labrecque. Interprt. : Suzanne Valérie, Monique Joly, Guy Lécuyer et Paul Hébert.

GILLE CARLE AVANT « LEOPOLD Z »

La Vie heureuse de Léopold Z. remporta un énorme succès. À Montréal en 1965, le film fut projeté dans

composer un véritable poème cinématographique. Quant à **Dimanche d'Amérique**, il s'agit d'un reportage d'une demi-heure sur la population italienne de Montréal desservi par la faiblesse de sa photographie, son goût du pittoresque et sa mauvaise construction. L'ensemble ne manque pas, pourtant, d'un certain intérêt.

L'expérience de **Un Air de Famille** a été sa plus active préparation au long-métrage : « C'est le film le plus important de ma vie. C'est le film que je n'ai pas encore dépassé, alors que j'ai dépassé mes petites expériences de **Pattes mouillées** qui, jusqu'à un certain point, ne m'intéressent plus » (« Objectif 65 »). Il s'agit d'un essai de « candid eye » qui devait prendre la forme d'une enquête d'une heure sur la famille canadienne française. Jeune Canadien français, Carle se sentit profondément concerné par le sujet : « J'avais pour la première fois un sujet très vaste et aussi un sujet qui me tenait vraiment à cœur... j'ai vraiment tenté de faire un film d'auteur. J'avais des choses à dire et je voulais les dire. Mais aujourd'hui le film n'est pas un film. C'est un film qui n'a pas été fini. Il aurait dû faire une heure ». Par un montage loupé, le film fut réduit en effet de moitié et les morceaux s'enchaînent alors sans nécessité, le propos de l'auteur n'apparaissant plus dans ces séquences inachevées. Les moments féroces, succédant aux passages tendres ou satiriques, avaient pour but de confronter mythe et réalité de la famille et certaines séquences, très réussies, montrent ce qu'aurait pu être le film.

Rompant délibérément avec le candid-eye qui ne lui

essaye en somme de le critiquer en dénonçant la fausseté des entretiens devant la caméra en principe destinés à saisir la réalité profonde d'un être. L'humour est toujours présent, léger ou au contraire « sophistiqué ». La très brillante mise en scène rattrape ce que la construction garde de chaotique : Un amusant divertissement.

Percé on the Rocks observe, avec le regard d'Agnès Varda face à la Côte d'Azur, le « Rocher de Percé », sorte d'institution nationale pour Américains. La carte postale est dynamitée par l'insolence et le brio de l'auteur qui truffe son propos de gags au rythme soutenu, éclatant dans des couleurs magnifiques et montés avec intelligence. L'ensemble garde un peu parfois l'aspect d'une pochade, mais les qualités de maîtrise technique du réalisateur sont certaines.

« LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z »

Léopold Z, Grand Prix du Cinéma Canadien au Festival de Montréal en 1965, ne devait être au début qu'un reportage d'une demi-heure sur l'hiver à Montréal. Carle s'intéressant beaucoup plus aux personnages qu'aux objets fut amené à amplifier son propos et, sur une vue des rushes, la production accepta de doubler le devis pour en faire un long-métrage : « Ma seule ambition, au commencement du tournage, était de faire vivre à l'écran quelques personnages qui me sont familiers, de reproduire leur comportement avec le plus de justesse et de précision possible. Je me disais qu'étant vrais, ils seraient du même coup intéressants

de Carle ne se pose pas de question ; la banalité de sa vie quotidienne l'endort et il croit affirmer sa supériorité par rapport aux petits ennuis de l'existence par son humour, ses jeux de mots sinistres qui ne traduisent en fait, que le vide affligeant de son esprit. Pourtant, Léopold est exploité, roulé, bafoué toute sa vie : il a payé sa maison au-dessus du prix normal parce qu'il espérait une expropriation intéressante... qui n'est jamais venue ; il dépense une petite fortune pour un manteau en pattes de vison et sa vie est ainsi faite des ridicules conséquences de son infériorité et de son ignorance. Il ne se révolte pas car il tient à sa **tranquillité** symbolisée par son travail qui ne lui offre que de faibles responsabilités. Carle juge avec une certaine sympathie son héros : « un personnage qui est dépossédé... je pense que Léopold a beaucoup de qualités, mais qu'elles sont inemployées. C'est un personnage pré-révolutionnaire, qui tourne en rond ». En fait il apparaît comme le prototype d'une catégorie sociale sans énergie, ayant abdiqué toute volonté et se laissant exploiter sans réaction.

Le regard porté par l'auteur est ambigu : d'une part les gags et les farces pourraient laisser croire que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles et qu'il vaut mieux en rire qu'en pleurer. Cette morale de la résignation est sans doute la conclusion que le public moyen peut tirer en voyant Léopold constamment roulé... et heureux de l'être ! Mais il s'agit là plutôt d'une fausse impression venant sans doute du fait que l'auteur a voulu trop tirer son film vers le « commercial ». En fait le recul par rapport aux personnages que la comédie, dans l'extrême simplicité de son intrigue, permet d'attirer l'attention sur les

minuterie. Son style descriptif est bien celui de tous les longs-métrages canadiens actuels qui tentent de réunir dans une seule œuvre la fiction et le documentaire. Le film bénéficiait en effet d'un scénario mûrement préparé, mais la part d'improvisation des acteurs face à la situation choisie par le réalisateur reste prépondérante ce qui donne au film ce ton d'extrême vérité.

Malgré les défauts de ce premier film, Carle nous propose un constat : si le résultat est moins sympathique que celui du **Chat dans le Sac**, c'est que les personnages choisis sont plus insignifiants... ce n'est pas la faute du réalisateur si la majorité des Canadiens français n'a pas encore pris conscience des paradoxes de sa situation. Il était utile qu'un cinéaste nous le montre.

1962 : **Voir Miami** : réalisation-montage.

Photographe pour **Le 5 septembre à Saint-Henri**, film collectif.

Montage de **Seul ou avec d'autres** de Michel Brault.

1964 : **Un Jeu si simple** : auteur-réalisateur-monteur.

1964 : **Le Chat dans le Sac** : auteur-réal.-monteur.

Noir/Blanc 74 mn.; Ph.: Jean-Claude Labrecque.
Mus.: John Coltrane, Antonio Vivaldi, François Couperin. Interprét.: Claude Godbout, Barbara Ulrich, Manon Blain...

1966 : **Québec sans parenthèses** : auteur-réal.-monteur avec Luca et Gerald Godin.

PREMIERES ŒUVRES

Les Raquetteurs, court-métrage réalisé avec Brault et Carrière, représenta en son temps à la fois la première manifestation de l'équipe française de l'O.N.F. et le type même de l'œuvre filmée avec les méthodes du « Candid eye ». Il s'agit d'un reportage sur un congrès de raquetteurs et le film hésite entre le document sociologique et l'humour facile des détails. Le film souffre surtout de sa double direction, les vues de Groulx et de Brault ne parvenant pas à se fondre en un tout homogène.

Normétal fut une œuvre beaucoup plus réussie. Dans ce documentaire sur un centre minier d'Abitibi, Groulx réussissait à pénétrer au plus profond de la société étudiée ne négligeant aucun aspect (matériel aussi bien que familial) et révélant cette réalité par une poésie visuelle née du sujet même : « Le montage réunissait

Né à Saint-Henri (Montréal) le 31 août 1931 dans une famille ouvrière de 14 enfants. Après ses études secondaires, il entreprend une spécialisation commerciale dans les meubles puis devient employé de bureau sans enthousiasme : « Mon père voulait que je sois « Collet Blanc... » j'étouffais dans ce milieu, ma seule issue était de devenir un intellectuel ». Il entre en effet à l'école des Beaux-Arts dans la section peinture et adhère au mouvement « automatiste » avec Borduas qui allait marquer la libération de la peinture canadienne. Il s'associe aussi aux signataires du « Refus global » manifeste social et artistique publié en 1947.

Il est venu au cinéma par ses propres moyens en réalisant des essais amateurs avec une caméra 8 mm. Réal Benoît ayant vu ses films lui trouve une place de monteur (et il restera d'ailleurs longtemps le meilleur monteur de l'équipe française) à Radio-Canada.

Pendant les trois années qu'il y passe, il réalise trois courts-métrages avec Alain Stanké pour Réal-Benoît-Productions.

Il entre à l'O.N.F. comme réalisateur-monteur au moment de la grande vogue du « candid eye » en 1958 ;

Il a réalisé ou participé à :

1955 : **Les Héritiers** (reportage sur les vagabonds du port de Montréal). Réalisateur.

1956-1960 : Monteur, à la TV des films-nouvelles, et des séries **Profils**, **Panoramiques** et **C.F.R.C.K.** de style « candid ».

1958 : **Les Raquetteurs** : co-réalisation-montage avec Michel Brault.

30 puis à 20'. Ces coupures donnent au film un aspect haché.

La France sur un Caillou était un reportage sur les fêtes du 14 Juillet à Saint-Pierre-et-Miquelon. Là encore, comme pour **Les Raquetteurs**, la triple direction (avec Fournier et Dufaux) fut responsable de l'échec relatif du film d'ailleurs gêné par des difficultés de tournage.

Voir Miami est un peu extérieur à l'œuvre de Groulx, bien que l'on y retrouve le sens poétique de **Normétal**. Il semble fait de très belles images sensiblement raccordées entre elles pour composer une œuvre fascinante.

« GOLDEN GLOVES »

Adoptant une démarche analogue à celle suivie pour **Normétal**, Groulx dépasse son sujet — un film sur la boxe — pour peindre affectivement tout un milieu social. L'auteur raconte et se raconte de l'intérieur : « Ses personnages ressemblent à des camarades de classe jugés et compris d'égal à égal, aimés comme des êtres avec lesquels l'auteur aurait partagé une longue existence » (M. Patenaude).

La mise en scène est cependant toujours présente et la virtuosité technique certaine, surtout pour les scènes de combat. L'accompagnement musical joue en contrepoint d'un montage toujours vivant qui apparaît comme une seconde phase de la réalisation du film. Certains gros plans sont utilisés en leitmotiv, coupant les plans généraux presque toujours agrémentés d'effets lumineux. Un tel mélange de vérité et d'esthétisme est rare. Il est ici rendu possible par une maîtrise impeccable mise au service d'une réalité ressentie personnellement par le réalisateur.

sport ; les roues sont montées ranaisées par ce jeu extrêmement violent et rapide. Les phases de la partie sont bien exposées, mais le match devient souvent un jeu abstrait de formes et de couleurs (notamment le blanc et le rouge) dont le rythme fluide est comme la respiration de l'œuvre. Le film montre aussi le plus humainement possible les joueurs, interviewés en direct ou dans l'exercice de leur dangereux métier (ainsi, à la fin, l'accident qui aurait pu être fatal à Lou Fontinato). L'œuvre est construite selon les rapports entretenus par le public et les joueurs : la foule vibre aux exploits des sportifs, mais son excitation encourage en revanche les joueurs. Les bruits accroissent l'impression de violence et les vociférations de la foule restent les impressions les plus durables. Groulx traque les réalités sociales de son pays dans ce film de commande avec autant de justesse que dans son long-métrage pourtant plus personnel.

« LE CHAT DANS LE SAC »

Avec un budget de l'O.N.F...

Groulx définit **Le Chat dans le Sac** comme, « à travers une simple histoire d'amour, la chronique d'une prise de conscience du milieu canadien français ».

Faire un film sur un problème aussi délicat que celui de la minorité francophone du Canada peut paraître difficile lorsque l'on est l'employé d'un organisme d'Etat. Pourtant, tournant vite et avec un petit budget, le réalisateur n'eut pratiquement aucun ennui : « Les équipes avaient de l'argent pour faire des films sur l'hiver. L'O.N.F. voulait faire trois demi-heures de Télévision réalisées par trois auteurs différents. Nous pouvions dramatiser et l'O.N.F. n'était pas trop exigeant sur le sujet. J'avais tellement envie de faire un film d'une

de Barbara, il est agacé par sa liberté d'allure, toujours à l'aise dans toutes les situations. Elle est anglophone : Mais ce qui l'a attiré en elle c'est son ascendance juive qui la fait appartenir, comme lui, à un groupe minoritaire. Il s'agit donc d'un personnage complexe, confus mais attachant dans la mesure où il confronte son idéal aux réalités décevantes de la vie.

Barbara, étudiante au conservatoire de théâtre, s'est adaptée parfaitement au milieu dans lequel elle vit. Elle est intelligente et lucide. Ses paroles sont toujours celles du bon sens alors que les longs silences de Claude traduisent les incertitudes du jeune homme. Son amour pour Claude est sincère mais, si elle admire son désir d'engagement, elle est agacée par ses hésitations et ne peut pas les faire siennes. Pour elle la situation ne mérite pas de telles crises de conscience. C'est là la cause principale de leur désaccord progressif. Elle se passionnera un peu plus pour le théâtre et un peu moins pour Claude tandis que ce dernier, en se détachant d'elle, verra plus clair en lui-même.

Minorités ; non-intégration.

Bien que la caméra ne quitte jamais ces deux personnages, ce n'est pas l'étude de leurs rapports qui forme le sujet véritable du film, mais bien la situation de Claude en tant que Canadien-Français type (bien que le film n'ait aucun schématisme, il faut remarquer que le héros a été choisi le plus « général » possible pour incarner la pureté de l'idée de révolte). La réalité géographique est en effet la trame de l'œuvre : les deux héros — une anglophone et un francophone qui ne peuvent se comprendre malgré leur amour — sont

Situé à Montréal, le film met en scène deux jeunes gens que la caméra ne quitte pas une seule minute :

Claude est un héros angoissé, indécis quant à son avenir et en cela ses problèmes sont ceux de tous les Canadiens français. Ses préoccupations matérielles ont été volontairement estompées par le réalisateur : de milieu bourgeois, il a une auto quoique sans travail et saura trouver une maison de campagne pour se retirer, à la fin, dans la solitude propre à la réflexion. Amer, incapable d'être heureux, insatisfait de l'amour de Barbara, il est à l'âge des décisions, à l'âge où l'on essaye de faire cadrer son métier et ses idées. Or, cela est impossible pour un Canadien français : il fait un peu de journalisme mais se fait refuser tous les articles qui lui tiennent à cœur (ainsi une étude sur la laïcité au Québec) et doit se contenter de reportage photographique.

Claude se sent brimé, maintenu dans une situation semi-coloniale qu'il lui est très difficile de briser. Le personnage se définit essentiellement par le sentiment de révolte confuse qui l'anime ; il veut changer le monde dans lequel il vit, mais ne connaît pas encore parfaitement les réalités de cette société qui l'entoure, ce qui rend sa révolte stérile. Il lit Frantz Fanon, vénère Jean Vigo, lit « Objectif » (revue indépendante de cinéma) et surtout « Parti pris », seule revue expliquant avec cohérence le sentiment de révolte des Québécois (il rencontre même son directeur, Pierre Maheux, qui lui montre bien qu'il ne pourrait pas vivre en écrivant à la revue : les collaborateurs ne sont pas payés ; c'est le prix de leur liberté d'expression). La révolte de

de journaux épinglés par Claude aux murs de sa chambre.

Le thème est d'ailleurs proche de celui du livre de Jacques Godbout (frère de l'interprète) : **Le Couteau sur la Table**. Il dénonce le fait que les Canadiens français ont un statut de minorité... mais qu'ils sont 80 % au Québec ce qui signifie qu'ils sont colonisés chez eux, par une poignée d'anglophones. En effet, même au Québec, toutes les places importantes de la vie économiques sont aux mains de quelques anglophones tandis que la masse des Français se partage les situations subalternes. C'est à cette paradoxale réalité que se heurte Claude dans sa recherche d'un travail personnel, provoquant sa crise de conscience.

D'ailleurs, si le Canada est écrasé dans son ensemble par son puissant voisin les Etats-Unis, si le groupe des Canadiens-Français est mal intégré au reste du Canada, Claude est lui-même mal intégré au groupe canadien-français et ce jeu subtil de non-intégrations en chaîne donne au film une portée générale qui nous le rend proche, au-delà de tout particularisme uniquement canadien. Claude se différencie en effet des autres Canadiens-Français dans la mesure où il fait partie de la minorité des intellectuels qui s'interrogent, alors que la masse reste apathique et sans réaction (cf. le personnage de **Léopold Z**). De plus, il souffre de son éducation religieuse. Or, la majorité des Canadiens français est au contraire fière de sa culture catholique qui l'oppose au protestantisme des anglophones. Le héros est donc doublement seul : il est dans une situation difficile et entouré de gens qui acceptent cet état de fait alors que lui le refuse de toutes ses forces.

concerne par le film de Groulx. L'auteur déclare d'ailleurs lui-même : « Je veux peindre une société imparfaite, menacée, pour forcer ceux qui y vivent à la transformer ». Le courage de Groulx a donc été de choisir comme unique sujet du film l'introspection d'une âme torturée par son appartenance à une minorité nationale. Il est donc possible de parler, à propos du **Chat dans le Sac**, d'un authentique film politique témoignant sur une société qui vit un état pré-révolutionnaire.

En effet, la réalité actuelle a déjà dépassé le film, même au moment où a été tournée l'œuvre, certains détails avaient changé et n'ont pas été enregistrés : il y a des émeutes, des gens sont en prison, des bombes ont éclaté et certains murs sont couverts de graffiti. Or, rien de tout cela n'est effectivement montré par Groulx ; outre le fait que ces événements ne pouvaient guère être filmés pour le compte d'un organisme d'Etat, il faut remarquer que Groulx ne les a pas enregistrés seulement parce qu'il avait décidé de décrire la phase préparatoire qui conduit un homme à se lancer dans l'action, d'évoquer les motifs qui pouvaient l'inciter à agir.

Groulx analyse assez longuement le rôle que pourrait jouer la presse mais qu'elle ne joue pas, en confrontant le jeune idéalisme de Claude qui veut se servir d'un journal comme d'une arme, aux conceptions de son ami depuis quinze ans journaliste. Pour ce dernier le combat brutal est impossible et il faut au contraire gagner la confiance du lecteur pour, au détour d'une ligne, lui faire admettre quelques vérités.

On pourrait reprocher à Groulx cette constante confusion, ce refus systématique d'indiquer des solutions. Mais Groulx a assez bien répondu lui-même à ces

personne. Soit un commentaire off (imagine par Groulx) est dit par un des deux personnages jugeant ses actions visibles sur l'écran : soit — et c'est la forme la plus fréquente — ce sont de longs dialogues enregistrés par la caméra ; soit enfin ce sont parfois (lors du pré-générique notamment) des paroles directement adressées à la caméra, c'est-à-dire au spectateur.

Un style « direct » original.

Le film évoque, par sa facture, un certain nombre d'expériences cinématographiques de style reportage, improvisation ou cinéma-vérité. Il y a de tout cela en effet chez Groulx tout comme on pourrait déceler l'influence de Godard dans le montage ou la manière de mettre ses personnages en situation. La caméra ultra-mobile traquant sans relâche les interprètes, la pudeur de l'histoire d'amour et le ton intimiste de tout le film pourraient faire qualifier ce film d'impressionniste. En réalité cette impression de facilité n'est obtenue que par un travail très minutieux dans l'agencement des plans.

Groulx n'a pas voulu faire du cinéma-vérité : « Je veux provoquer les gens, avec ma caméra, dans leur vérité, et non les prendre au naturel ». Aussi Groulx a-t-il choisi deux interprètes qui sont déjà les personnages et dont le travail de composition se trouve limité au minimum. D'ailleurs il tourna le film en continuité pour que Claude et Barbara puissent bien tra- duire l'évolution de leurs sentiments au cours du film. Ces personnages sont donc capables d'improviser à partir d'une situation donnée et l'élément fictif (leurs relations amoureuses) s'intègre étroitement à la réalité sociale du Canada français précisément vécue tous les jours par les deux interprètes. Il est bien évident, d'ailleurs aussi, que ce genre de tournage est étroitement tributaire de la minceur du budget qui rendait impossible les longues répétitions et les prises multiples. Mais ces contraintes financières se sont finale-

personne. Soit un commentaire off (imagine par Groulx) est dit par un des deux personnages jugeant ses actions visibles sur l'écran : soit — et c'est la forme la plus fréquente — ce sont de longs dialogues enregistrés par la caméra ; soit enfin ce sont parfois (lors du pré-générique notamment) des paroles directement adressées à la caméra, c'est-à-dire au spectateur.

Un dialogue spontané.

« J'ai voulu mon film aussi spontané que possible, à partir d'un scénario déterminé. Je préparais soigneusement chaque scène. Au moment du tournage, j'expliquais aux interprètes l'idée à développer mais aucun dialogue n'avait été rédigé. » (G. Groulx).

Ce dialogue peut paraître très envahissant. On pourrait même penser qu'il est la seule raison d'être du film et que le cinéaste a borné sa mise en scène à l'enregistrement des paroles. Pourtant ce dialogue improvisé est en réalité lié étroitement aux situations, aux activités ou aux impressions des personnages ; c'est un dialogue physique, exprimant plutôt des sensations que des pensées ; il s'agit de réactions verbales et non pas de discussions intellectuelles. En cela il s'intègre parfaitement aux caractères des personnages mis en scène et au style choisi par le réalisateur.

Une construction hésitante à l'image des héros.

Prise de conscience de Claude et amour des deux jeunes gens n'évoluent pas parallèlement : à mesure qu'il s'éloigne de Barbara, le héros voit ses idées s'éclaircir et il en vient même à considérer son amour comme un des facteurs de cette phase transitoire qu'il vient de traverser. Le rythme, très élaboré, fait alterner

ment « visuel » reste faible (bien que la photographie soit parfois très belle, surtout en extérieurs). Mais c'est que la réalisation n'a comme objet que de se mettre à l'écoute de l'intimité des deux héros, de se plier à leurs caractères, leurs sautes d'humeur, leur superficialité ou tout à coup, au contraire, leur profondeur.

Avec ses hésitations et ses limites, **Le Chat dans le Sac** marque donc le point de départ d'un cinéma authentiquement canadien ou, plus précisément, québécois.

APRES « LE CHAT DANS LE SAC »

« Mon prochain film est un besoin. Il prend sa source dans nos préoccupations, c'est le destin du Québec, c'est le mien... mon film aura trois personnages centraux, deux hommes et une femme : ce sera à la fois une histoire intime et une histoire sociale, la transposition dans des données sociales de l'intimité de trois personnages qui sont aux prises avec les exigences de la vie en société ; ils sont amenés à juger leur destin, à prendre parti, parce qu'ils sont dans la trentaine. Ils ne sont plus adolescents, ils sont engagés tous les trois et ils doivent juger leur vie future... Je vois assez clairement ce film comme la suite au **Chat dans le Sac**... Les problèmes qu'on se pose à vingt-trois ans, on se les pose de façon définitive à trente-trois ans. Au fond les questions restent à peu près les mêmes, mais les solutions varient : à trente-trois ans les possibilités ne sont pas les mêmes, on est davantage pris au sérieux. »

(G. Groulx : « Objectif 64 ».)



Le chat dans le sac

Gilles Groulx

Le chat dans le sac





Gilles Groulx



Claude Jutra



Michel Brault



Gilles Carle

BIO-FILMOGRAPHIE.

Né le 11 mars 1930 à Montréal, il entreprend de faire sa médecine après ses études secondaires. En 1949, à la Faculté, il réalise déjà trois courts-métrages. Une fois son doctorat obtenu, il se tourne vers le théâtre et entre à l'école du T.N.M. Assez vite remarqué pour son talent, il devient auteur et animateur de la série **Images en boîte** à la Télévision. Cette série, dont il s'occupe avec Michel Brault et Claude Sylvestre, est consacrée à l'histoire du cinéma. La même année, toujours à la TV, il obtient le prix Frigon comme auteur du premier « téléthéâtre » (dramatique) original : **L'Ecole de la Peur**.

Il entre à l'O.N.F. en 1956 où il est resté depuis. Pourtant, bien qu'attaché à cet organisme, il a longtemps séjourné en Europe et en Afrique où il a travaillé avec Jean Rouch. Il continue également à animer la série « Cinéma Canadien » (1961), mais se consacre de plus en plus au cinéma. Il a réalisé :

1949 : **Mouvement perpétuel.**

Le Dément du lac Jean-Jeune, tous deux films amateurs en collaboration avec M. Brault et G. Sainte-Marie.

1955 : **Pierrot des Bois**, amateur (photo : Michel Brault).

1956 : **Jeunes Musicales.**

1957 : Acteur et collaborateur de Mac Laren pour **Il était une Chaise**. Il écrit un journal de tournage publié par « Cinéma 58 » n° 32.

1958 : **Les Mains nettes** (scénario : Fernand Dansereau).



Rouli roulant

Rouli roulant

Claude Jutra



de tournage (« en courant derrière Rouch ») publié par les « Cahiers du Cinéma ».

1961 : **La Lutte**, en collaboration avec Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier...

1961 : **Anna la Bonne** : film réalisé en France hors de l'O.N.F. (produit par François Truffaut), d'après Jean Cocteau avec Marianne Oswald. Séries pour la télévision : « **Cinéma Canadien** ».

1962 : **Quebec-U.S.A.** : en collaboration avec Michel Brault.

Les Enfants du Silence, une demi-heure TV, en collaboration avec Michel Brault.

Scénariste du film de Pierre Patry : **Petit Discours de la Méthode**.

1963 : Son premier long-métrage : **A tout prendre**.

Scénario : Claude Jutra ; Ph. : Michel Brault et Jean-Claude Labrecque ; Interprt. : Johanne, Cl. Jutra, Victor Désy...

1965 : **Technologie scolaire** (ou : **Comment savoir**).

1966 : **Rouli-roulant**.

UN BRILLANT CINEASTE AUX TALENTS DIVERS

Son meilleur film, il l'a réalisé à l'étranger avec une maîtrise très rare dans le reste de son œuvre : **Anna la Bonne** est doublement interprété par Marianne Oswald, d'abord dans le rôle d'Anna (c'est pour elle précisément que Cocteau avait écrit, en 1935, son poème-chanson) puis dans son propre rôle de chanteuse. Le film est bien structuré, rythmé lentement avec poésie... achevé en quelques sortes.

Bresson, ne peuvent pas passer trop de temps sur un même film. La quantité est pour eux synonyme de qualité... et il y a un peu de vrai, puisque, de film en film, s'affirme une personnalité souvent attachante. Mais Jutra, lancé — et consacré — très jeune dans la carrière se contente parfois seulement de son talent, sans attendre toujours l'inspiration, ce qui rend très inégale sa production. Il a, en tout cas, un grand enthousiasme cinématographique qui rend sympathique certaines œuvres par ailleurs ratées.

Pierrot des Bois est la simple histoire de Pierrot — interprété, ou plutôt mimé, par Jutra lui-même — heureux de s'ébattre en forêt et d'y découvrir une fleur. Le film se veut très fleur-bleue et, la belle photo de Brault aidant, réussit en plus à être souvent poétique. La qualité du film est d'autant plus intéressante que la bande fut entreprise en 1955 avec Brault, terminée par Jutra seul trois ou quatre ans plus tard et finalement mise en musique par Maurice Blackburn.

Niger est très éloigné de ce style : il s'agit d'un reportage sur la République du Niger. Jutra et Rouch ont parcouru le territoire en tous sens, rencontrant et interrogeant beaucoup de monde. Le regard des deux cinéastes est lucide, objectif.

1961 :

« **LA LUTTE** »

Réalisé en collaboration, ce film fut un des premiers à sonner le glas du documentaire traditionnel à l'O.N.F. : par la suppression du commentaire et l'introduction de l'humour (les doléances des vaincus sous-

La difficulté était cependant de dépasser le niveau d'un bon reportage TV. Les cinéastes ont essayé de le faire par deux démarches opposées : d'abord, débordant le match, ils ont montré la préparation et le véritable « maquillage » des sportifs-acteurs, puis ils ont suivi quelques instants vainqueurs et vaincus après leur représentation. Par là, ils ont élargi leur propos. Mais, inversement, durant les combats, ils n'ont plus présenté qu'un montage rapide de « morceaux choisis », détails saisis par les photographes les plus habiles (une prise, un rictus, une attitude, un enchevêtrement de membres...) qui ont été photographiés dans plusieurs matches à deux ou à quatre... de plus, et peut-être surtout, il y a le public : un public qui a payé pour se laisser prendre à des combats qu'il sait truqués mais qui lui procurent des sensations encore plus fortes qu'un vrai match parce que les acteurs « en remettent » et leur « en donnent pour leur argent » !

Certes le film a beaucoup vieilli parce que de très nombreux reportages du même genre ont été faits depuis. Mais, malgré l'incroyable accompagnement musical (Bach-Vivaldi), il marquait une étape importante vers une nouvelle définition du documentaire où la recherche de la vérité remplaçait tout souci de didactisme.

1962 :

« QUEBEC-U.S.A. »

C'est un peu la sclérose d'un genre : le candid-eye. Le film prend pour sujet l'envahissement de la ville par les touristes américains, mais ce propos change

Le film a été réalisé sans scénario, mais les éléments obtenus ont été répartis en quatre centres d'intérêt : d'abord ceux qui vont à Québec pour apprendre le français, ensuite ceux qui font un tour rapide guidé par les explications d'un « voyage organisé », puis les fanatiques du folklore (photographiant par exemple la relève de la garde) et enfin les marins en chasse des Québécoises. J.-P. Lefebvre et J.-C. Pilon sont très durs pour ce film : « cinéma desséché fait avec complaisance et qui ridiculise tout, cinéma qui escamote la vie et la réalité au profit d'une virtuosité technique en elle-même des plus douteuses..., cinéma impersonnel où la co-réalisation et l'absence absolue de scénario et d'unité ne tiennent à rien d'autre qu'à la paresse pure et simple » (Objectif 62).

Sans aller jusque-là, il semble qu'en effet le film soit avant tout inutile surtout parce qu'il a gâché un sujet qui aurait pu donner lieu à un reportage incisif et non inutilement méchant. Mais il aurait fallu un regard personnel et la formule de la co-réalisation a ici empêché toute volonté de jugement profond et circonstancié.

« LES ENFANTS DU SILENCE » ET « PETIT DISCOURS DE LA METHODE »

Ce film sur des enfants atteints de surdité (remarquons qu'une de ces petites filles est jouée par la fille de Michel Brault... qui a aussi prêté son appartement) est simple et il touche justement grâce à sa sobriété. Au contraire **Le Petit Discours de la Méthode** part sur une idée assez faible : faire découvrir Dar-

cause par exemple!). Une fois de plus le film manque de rigueur et ce tableau de la situation de la France en 1962... n'est que le carnet de voyage d'un touriste bon enfant!

LA GRANDE AVENTURE : A TOUT PRENDRE.

Confiant dans le fait que ses œuvres réalisées en dehors de l'O.N.F. (**Pierrot des Bois, Niger 60, Anna la Bonne**) sont les meilleures, Jutra se lance alors dans la réalisation d'un long-métrage tourné par bribes et avec un grand enthousiasme qui n'avait d'égal que la sincérité du réalisateur. Mais, comme toujours, ce qui aurait pu être une extraordinaire réussite n'est qu'un film intéressant mais bâclé.

Jutra pensait à cette œuvre depuis deux ans mais il dut la tourner rapidement pendant l'été 1963. L'auteur a déclaré plusieurs fois que son film était en très grande partie auto-biographique. Il s'agit en effet du « journal » d'un jeune bourgeois canadien-français interprété par Jutra lui-même. Les critiques d'« Objectif » ont jugé assez sévèrement la conception même de cette œuvre : « A force de se vouloir sincère, l'auteur y est souvent complaisant. Prenant volontiers pour de la lucidité un goût de soi assez vain, Jutra n'en finit plus de se confesser et de confesser ses protagonistes » (Robert Daudelin : « Vingt ans de cinéma au Canada français ») ou encore : « Jutra n'est pas capable de se détester jusqu'au bout ou de se faire saigner comme il l'aurait voulu : le sang (pas celui d'un poète. **d'A tout prendre** n'est qu'une tomate pourrie écrasée sur l'écran. Ne sachant jamais sur quel

fait le film a soulevé une véritable passion — pour ou contre — parmi les cinéphiles du Québec dont certains étaient enthousiasmés par l'audace de l'entreprise et d'autres déçus par le résultat de tant d'espoirs placés dans un film qui voulait traduire la réalité du Canada français et de ses problèmes.

Bien que vagues, les idées émises sont intéressantes et valaient la peine d'être portées à l'écran. L'échec du film paraît surtout formel : l'auteur n'a pas su donner vie à ses personnages qui restent ses porte-parole et non pas des hommes et des femmes doués de personnalité et capables de réagir de manière originale face à une situation donnée. Son style hésite en effet entre le cinéma-vérité et le cinéma dramatique avec intrigue fixée à l'avance et dialogues écrits. Ce sont ces différences de conception qui créent cette impression de chaos, les séquences dans lesquelles les acteurs sont lâchés en liberté étant les moins réussies ; le « candid » lui-même n'est pas absent dans certaines séquences. Le film voulait faire un **A bout de souffle** canadien filmé comme **Shadows** mais n'est qu'une ébauche. Le vrai film sur les Canadiens français n'a été que commencé... et ce sont Groulx et Carle qui l'ont fini.

Chaque film de Jutra est cependant attendu avec intérêt car il n'est pas douteux qu'il fasse un jour **A tout prendre** dans le style d'**Anna la Bonne** : l'auteur réussirait alors cette fois à transmettre un message cohérent.

Aux antipodes de ces films personnels, Jutra vient de réaliser (Festival de Montréal 1967) un moyen métrage (72 minutes) didactique sur les nouvelles

manisation et craignent que l'homme ainsi éduqué ne devienne plus qu'un robot. Jutra, sans doute d'idée contraire, a su montrer qu'il n'en est rien en filmant quelques visages d'enfants visiblement très à l'aise face à tous ces appareils compliqués qui ne leur ôtent ni le sourire ni l'intelligence.

Cependant le film de Jutra n'est pas un plaidoyer, si bien que, sur la vue du même film, deux collaborateurs d'« Objectif » (mai 1967) jugent de manière opposée ces méthodes. Après une sorte de prologue dans lequel le réalisateur montre la nécessité d'une réforme pour adapter l'enseignement à la civilisation moderne, le film expose alors le rôle que peut jouer la technologie avant d'aborder la « notion de programme » qui est à la base de cet enseignement nouveau. Le film, après ces études théoriques, montre enfin les premiers résultats obtenus aux Etats-Unis. Il s'agit donc d'une œuvre purement didactique (comme serait **L'Age du Fer** s'il était réussi, mais comme n'est justement pas **La prise du pouvoir par Louis XIV** qui s'en tient à une illustration du Mallet-Isaac) qui a déjà suscité de nombreuses discussions au Canada et qui en suscitera certainement d'autres en France puisque le film sera distribué dès le mois d'octobre par la F.F.C.C. Il est cependant très difficile de parler d'Art, face à ce prodigieux document de travail qui devrait être vu par tous les enseignants.

BIO-FILMOGRAPHIE

Né le 17 octobre 1927 en Allemagne (Dresde), il émigre au Canada avec ses parents en 1936. Il mène là une existence rurale, travaillant à la ferme paternelle, puis, après ses études, entre à l'O.N.F. en 1948 comme colleur de film. Il passe ensuite assistant monteur puis animateur, cameraman et enfin réalisateur et scénariste. Il a réalisé, ou collaboré à :

1951-1952 : Cameraman pour deux films de marionnettes : **Sing a little** et **Sur le Pont d'Avignon** de J.-P. Ladouceur, puis pour **Neighbours** de Norman Mc Laren.

1952 : Co-réalisation, avec Colin Low, et scénariste de **The Romance of transportation in Canada** (Sports et transports), film d'animation.

1954 : Cameraman de **Corral** de Colin Low. Wolf Koenig collaborera aussi à deux autres films de Colin Low (**L'Or, Capitale de l'Or**) et dessine dans **Structure of Union**.

1957 : Réalisateur et animateur de **It's a crime** (C'est criminel). Koenig réussit à faire de l'humour sur le problème du chômage saisonnier.

1957-1960 : Il est tour à tour cameraman, réalisateur, scénariste avec Roman Kroitor et plusieurs autres pour la série « **Candid Eye** », 15 documentaires de 30 mn pour la TV, produits par

(1960), *Days before Christmas* (1958), *Festival at Puerto Rico* (1960), *Maureen Forrester, Backbreaking leaves...*

1961 : *The living machine* (film sur le cerveau électronique et l'univers de la cybernétique).

1961-1962 : *Lonely Boy* (Paul Anka). Co-réalisation avec Roman Kroitor.

1963 : *Winter in Canada* (Film d'animation).

1964 : *Canadian Businessman* en collaboration avec Roman Kroitor.

1965 : *Stravinsky* en collaboration avec Roman Kroitor.

Wolf Koenig se devait de figurer à cette place justement parce qu'il n'est sans doute pas un « auteur » au même titre que Groulx ou Jutra, mais seulement un de ces rouages nécessaires au cinéma canadien de l'O.N.F. Au même titre que Colin Low ou Roman Kroitor — qui sont d'ailleurs ses deux principaux collaborateurs — son travail d'équipe est symbolique de tout un secteur du cinéma canadien : celui de l'O.N.F. avant la « révolution » des jeunes cinéastes canadiens-français au moment de leur entrée massive dans le long-métrage. Le travail d'un Koenig, aussi à l'aise dans l'animation que dans le direct, parlant avec autant d'enthousiasme des anonymes séries télévisées auxquelles il a collaboré que de ses quelques œuvres purement personnelles, a de quoi étonner les cinéphiles européens, habitués aux auteurs complets fiers de se dire artistes. Mais son sens aigu du cinéma s'adaptant à tous les genres serait moins surprenant à Hollywood où les cinéastes passent de la comédie musicale au plus sombre drame avec un égal bonheur.

Lonely Boy est une enquête cinématographique sur le phénomène Paul Anka saisi sous toutes ses facettes : psychologie du jeune chanteur, mythe qu'il a fait naître, exploitation dont il est l'objet, rapport avec les « fans » hystériques de 12 à 16 ans... Les réalisateurs ont fait à peu près le tour du problème et le culte de la vedette est bien étudié : rouages de la publicité, psychologie des foules, modelage physique (chirurgie esthétique et cure d'amaigrissement) et moral du chanteur (« je pense, dit le manager, que Dieu a doté Paul Anka d'un don unique, comme il n'en avait donné à personne depuis 500 ans ! » ce qu'il traduit, à l'adresse d'Anka, par ces mots : « Désormais, Paul, tu ne t'appartiens plus, tu appartiens au monde entier ») sont analysés sans passion ni ironie, avec une extrême sobriété.

La caméra des auteurs a essayé d'être seulement un témoin capable de dresser un constat : aux spectateurs de juger. De juger quoi, d'ailleurs ? Naïveté du chanteur, cupidité des exploitateurs et hystérie des adolescentes en proie à un monstrueux désir d'amour (monstrueux, parce qu'inassouvi... et par là on peut rejoindre une certaine critique de toute la société qui a permis le développement de tels débordements) sont des faits indiscutables ; ils pèsent de toute leur réalité et la morale n'y a pas grand chose à voir !

Ayant donc refusé de démontrer quoi que ce soit, les cinéastes ont adopté une attitude assez proche de celle de l'équipe Drew-Leacock suivant Kennedy dans sa campagne électorale (**Primary**). Les techniques employées sont multiples : le candid eye dans sa forme primitive (images « volées » à la dérobee) vaut au

morceaux sont reconstitués (la rencontre avec le directeur du Copacabana de New York) et quelques passages sont même tout près du cinéma psychologique traditionnel, lorsque l'auteur veut nous faire comprendre Paul Anka « de l'intérieur ». Unifié par le montage, le résultat est « d'avoir laissé le spectateur entrer dans ce monde, de lui donner la sensation quasi physique de tomber sous le magnétisme d'Anka. On se sent constamment pressé par la foule, on a l'impression très nette de participer à ce rituel » (Michel Patenaude « Objectif 62 »).

« STRAWINSKY »

Il est difficile de juger ce portrait car il en existe deux versions : la version anglaise fait 50 mn tandis que la française a été réduite à moins d'une demi-heure ; cette seconde version est beaucoup trop abrégée, d'autant plus qu'elle comporte quand même une séquence supplémentaire ! Les réalisateurs ont centré leur étude sur le grand maître en train d'enregistrer à Toronto la « Symphonie de psaumes » pour les disques Columbia. L'idée est bonne : au lieu de questionner le musicien sur son art, le regarder dirigeant un de ses chefs-d'œuvre. Mais ce reportage est également interrompu par les témoignages de trois de ses proches : son assistant américain Robert Craft, son épouse Véra et son ami Nicholas Nabokov. Comme pour Paul Anka, les réalisateurs ont approché leur « sujet » avec un grand respect ce qui n'empêche pas, d'ailleurs, l'utilisation des gros plans pendant l'exécution du morceau.

pour **Lonely Boy** car il s'agit ici d'un pudique portrait d'artiste et non de l'analyse d'un phénomène sociologique ; aucun moment « spectaculaire » ne vient retenir le souffle du spectateur mais les mélomanes apprécieront la finesse de l'analyse. La personnalité de Stravinsky nous apparaît, par ce film, assez déconcertante : le vieux maître est souvent brillant, essayant coûte que coûte de paraître plein d'humour ; ce sont là les moins bons passages de l'œuvre car on y sent trop l'artiste habitué depuis de longues années à être interviewé à la TV : il s'est alors composé un visage-pour-téléspectateur où il joue un peu trop au génie en liberté ; les séquences le montrant au travail sont, par contre, bien supérieures et surtout le moment où, apprenant l'agonie de Jean Cocteau, Stravinsky se souvient alors de son âge et parle de sa mort qu'il sent prochaine. Le cinéma enregistre alors une prodigieuse image de vérité humaine.

BIO-FILMOGRAPHIE

Né le 7 décembre 1928 en France, dans le Gers, il fait ses études secondaires à Bétharram (Basses-Pyrénées) puis suit les cours supérieurs d'Agriculture à Toulouse. Il commence donc une carrière de viticulteur, collaborant à des hebdomadaires agricoles et occupant le poste de secrétaire du syndicat et de la coopérative de Saint-Mont.

En 1953, il émigre au Canada et entre comme stagiaire agricole à Saint-Hilaire et Saint-Basile... mais il est aussi successivement chauffeur de taxi, peintre en bâtiment et bûcheron en Abitibi (cette expérience est évidemment essentielle pour comprendre l'orientation qu'il donnera à sa carrière cinématographique). En 1954 il suit les cours d'économie politique à la Faculté des Sciences Sociales de Montréal.

C'est en 1958 que son destin change radicalement par son entrée à Radio-Canada. Il va y remplir des charges nombreuses et variées : rédacteur au service des informations, chroniqueur de politique internationale et émissions quotidiennes de variétés matinales. Il passe ensuite à la Télévision où ses qualités de chercheur sont utilisées. Dès 1954, il avait en effet collaboré au travail de la Commission Royale d'Enquête Gordon sur les perspectives économiques du Canada, puis, à la faculté de Montréal, avait mené une étude sur les paroisses italiennes de la ville, une autre sur les habitudes des téléspectateurs, d'autres encore sur les immigrants à Montréal et sur la planification des quartiers

arrivée, à Montréal. Il a même été l'un des fondateurs et rédacteurs de la revue « Images » (1955-1956) et collabore régulièrement au journal « Cité Libre ». En 1960, il donne des cours de cinéma au Collège Sainte-Marie et, en 1961, à l'Ecole Normale secondaire de Montréal. Depuis la création du Festival de Montréal en 1960, il est membre du comité d'organisation et chargé de la publicité.

En 1962, il entre à l'O.N.F. : il est d'abord chargé des recherches et collabore au scénario du film de Louis Portugais et Gilles Carle : **Manger** (1961) puis fait le commentaire de **Dimanche d'Amérique** de Gilles Carle (1962). Il a réalisé :

1962 : **Bûcherons de la Manouane.**

1963 : **De Montréal à Manicouagan.** Documentaire de 30 minutes passé à la TV dans la série « Temps Présent ».

1964 : **La Neige a fondu sur la Manicouagan.** Film de fiction de 60 minutes. Interprétation : Monique Miller, Jean Doyon, Gilles Vigneault. Ph. : Gilles Gascon.

1965 : **Saskatchewan.** CM sur les moissons dans l'Ouest.

1966 : **Poussière sur la Ville.** LM d'après le roman d'André Langevin. Ph : Laval Fortier et Michel Brault. Interprétation : Guy Sanche, Michelle Rossignol, Nicole Fillion, Pierre Dupuis...

« LES BUCHERONS DE LA MANOUANE »

Le sujet n'était pas original, mais Lamothe a su le renouveler en portant toute son attention sur l'homme

dien, le film évite presque toujours le lyrisme qui cache habituellement la rigueur des conditions de travail. Lamothe n'esquive pas les problèmes ; bien au contraire il fait sentir au spectateur l'aspect pénible et dangereux de cet emploi : dix heures de travail journalier, dans la neige, seulement coupé par un repas pris très rapidement et en commun. Ces hommes sont, pendant plusieurs mois, isolés de tous, de leurs femmes, famille et maison. C'est donc un véritable document sociologique mené avec simplicité qui suit l'homme de son lever à son coucher dans d'affreux baraquements en accumulant les notations précises. Ce point de vue personnel, permet au film de garder une unité solide malgré la diversité des séquences. Le film marque plus qu'une date, il est une réussite indiscutable : « Après quatre ans, ce film demeure l'un des plus beaux et des plus authentiquement vrais jamais faits ici sur une réalité d'ici. A l'optique folklorique habituelle au genre, il a substitué une démarche engagée, interrogative et créatrice. Au-delà du document anonyme qu'il aurait pu être, le film se présente comme un témoignage personnel » (Robert Daudelin « Vingt ans de cinéma au Canada français »).

« LA NEIGE A FONDU SUR LA MANICOUAGAN »

Après **De Montréal à Manicouagan**, documentaire assez impersonnel dont les images ne sont même pas toujours bonnes, Lamothe tourne en 1964 et monte en 1965 un moyen-métrage dramatique. Plus qu'un court-métrage allongé, le film semble plutôt un long-métrage écourté. Le réalisateur désirant visiblement se lancer

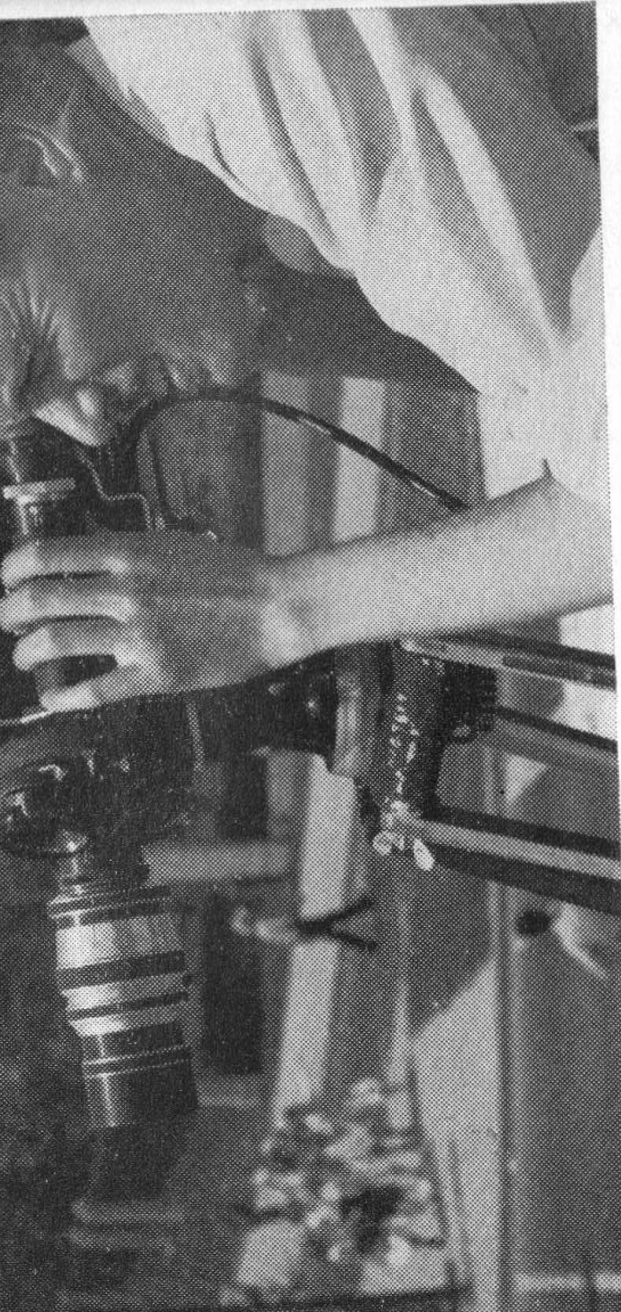


Les bûcherons de la Manouane

Arthur Lamothe

La neige a fondu sur la Manicouagan





Wolf Koenig



Jean-Pierre Lefebvre



Arthur Lamothe



Norman Mac Laren



Le révolutionnaire

Jean-Pierre Lefebvre

Mon œil



du Québec. Comme chez Autonioni, paysages et psychologie féminine se répondent. Tandis que l'homme, insensible au décor, se donne tout entier à son métier, à son œuvre, la femme s'ennuie, ressentant dans son cœur le vide de ces immensités mortes qui l'entourent. Le film est en partie raté dans la mesure où fiction et documentaire ne s'intègrent pas toujours très bien, mais il approfondit le thème de l'isolement déjà visible dans

LES BUCHERONS DE LA MANOUANE.

Toujours très sévère pour les premières tentatives dramatiques des jeunes cinéastes canadiens, Robert Daudelin parle d'« échec pénible... prétentieux aussi bien dans sa forme ampoulée que dans son propos trop confus pour être réel ». Le commentaire est en effet assez faible, portant à faux et détruisant une grande partie du charme languissant de ces étendues monotones. Mais il est moins justifié de s'en prendre aux longueurs parfois décelables. Le cinéma moderne nous a habitués à ces temps morts et si certains sont assez mal venus, d'autres sont aussi riches de réflexion que les mêmes procédés utilisés dans certains films européens.

Le film est un drame à trois personnages : le mari, bien intégré dans un univers de béton et de tubes qui est pour lui comme une seconde nature, la femme étrangère à ce monde et Gilles, le seul personnage échappant à sa condition d'ouvrier spécialisé pour atteindre à quelques degrés d'humanité. Ce monde clos s'ouvre seulement par le flot des « Actualités » optimistes qui brisent si souvent le silence enneigé. En arrière-plan Lamothe montre la vie d'un

« POUSSIÈRES SUR LA VILLE »

Hors de l'O.N.F., tournant pour « Coopératio » avec l'appui de producteurs français, Lamothe a demandé la collaboration de Michel Brault pour son premier long-métrage.

Le cadre est tout aussi signifiant que celui du film précédent : Macklin, ville-champignon au fond d'une vallée aride bâtie pour l'exploitation d'une mine d'amiante. Les déchets de ce métal sont nombreux et une fine poussière entoure toujours la ville et même la campagne aux alentours. Dans le cadre inhumain où les mineurs sont dominés par un curé rigoriste, un couple arrivé de l'extérieur va se défaire tragiquement : le docteur et son épouse. La fin est plus dramatique que celle — qui n'en était pas une — de **La Neige a fondu sur la Manicouagan**. La femme, Madeleine, de déchéance en déchéance, devient une véritable provocation pour la ville puritaine tandis qu'Alain, son mari, s'adonne de son côté à la boisson. Un meurtre et le suicide de la jeune femme viennent mettre fin à cette aventure. Peut-être dans la seconde moitié du film l'intrigue devient-elle trop romanesque et envahissante mais nul doute que le début ne soit à nouveau une symbiose inquiétante entre un paysage de fin du monde et une âme qui se perd dans ces lieux inhospitaliers.

Né le 17 août 1942, il commence des études de Lettres qu'il ne termine pas. Après un voyage d'un an en Europe, il est professeur de français durant deux années.

La présence de Lefebvre à cette place, alors qu'il n'a derrière lui que peu de films terminés est symbolique, symbolique du fait que quelque chose a changé au Canada, et au Canada français en particulier. Quel que soit le jugement que l'on peut porter sur son œuvre, Lefebvre est indiscutablement un « auteur de film » et il est comme l'anti-Wolf Koenig. Il fait du cinéma exactement comme on le conçoit dans le milieu des cinéphiles européens, c'est-à-dire pour s'exprimer.

Comme Godard, Truffaut, Valcroze ou Kast, il est venu au cinéma par la critique : depuis cinq ans il est en effet un des principaux rédacteurs de la revue « Objectif » et, comme les cinéastes nouvelle-vague français, il n'a pas craint d'être très dur envers les cinéastes canadiens qu'il voyait — la rage au cœur de ne pas être à leur place — gâcher parfois de merveilleuses occasions. Logique avec lui-même jusqu'au bout, ce critique sévère des méthodes de l'O.N.F. a décidé de produire ses films en dehors de l'Office avec lequel il n'a aucun rapport ; il se prive ainsi des facilités financières dont bénéficiaient beaucoup d'autres cinéastes, mais il jouit alors d'une entière liberté, cette liberté qui tient déjà une si grande place dans ses deux premiers films.

Il a publié un recueil de poèmes.

Il a réalisé :

1964 : **L'Homoman** (16 mm, 23 minutes) dont il a fait scénario, réalisation et photographie. Mus. : Stéphane Venne.

1965 : **Le Révolutionnaire** (16 mm, 74 minutes). Sc. : J.-P. Lefebvre. Ph. : Michel Régnier. Mus. : folklore interprété par Lionel Renaud. Int. : Louis Saint-Pierre et Louise Rasselet.

Présenté au Festival de Pesaro 1966.

1966 : **Patricia et Jean-Baptiste.**

Mon Œil (16 mm.).

En préparation : **Il ne faut pas mourir pour ça** (scope, 35 mm).

« L'HOMOMAN »

— **Pas de scénario, un thème.** Le film est une chronique discontinue, privilégiant quelques moments de la vie d'un homme impassible qui abandonne sa campagne solitaire pour rechercher en ville amour et liberté ; le cinéaste filme seulement quelques épisodes : la Révolte, le retour à la terre, l'amour-fou... et pour finir : l'espoir. Cette conception est assez courageuse face aux courts-métrages traditionnels à la construction rigoureuse ; cette originalité surprie beaucoup au Festival de Montréal.

— **Une poésie de l'absurde.** Lefebvre a voulu filmer un véritable essai poétique. Au cœur d'un pays où triomphe, à part Mc Laren, le respect du réel, l'auteur propose une vision irrationnelle du monde qui confine à l'absurde. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un burlesque à la Max Brothers quoique les gags nonsensiques soient nombreux : à côté des éléments comiques.

film est basé sur des sentiments, une trame musicale, une impression indéfinissable... bref sur des éléments poétiques irréductibles à la logique pure. Ce montage est extrêmement complexe car constitué par de nombreuses oppositions qui sont d'ailleurs beaucoup plus accusées dans la seconde partie (à la ville) que dans la première : ainsi cet emploi d'un ralenti suivant immédiatement un effet d'accélération. Ces contrastes opposent une réflexion onirique à un lourd humour réaliste, le rêve au réel, des éléments lents à des éléments rapides, des temps forts à des vides, du comique à du lyrique, de longs plans fixes à des mouvements rapides de caméra, des travellings au ralenti à une accumulation de brefs plans fixes... il est alors impossible de dissocier fond et forme qui se sont fondus tous deux dans un seul résultat rythmique et poétique : « le film existe à la façon d'une respiration, parfois lent, parfois hâlant » (R. Daudelin).

— **La Mort, l'Amour et la Liberté.** Le motif revenant le plus fréquemment de manière obsédante est la mort : « la mort, c'est peut-être la destruction de la Révolte, mais c'est surtout les croix, les cimetières, la vaste campagne déserte entraînée dans le gel de l'hiver, qui reflètent d'une manière concrète le désespoir de l'homoman. C'est dans ces moments où le film de Lefebvre touche au plus sensible de notre condition humaine, qu'il prend une portée tragique qui ébranle notre sensibilité » (Ch. Rasselet « Objectif 65 »).

Quant à l'amour-fou, il est ridiculisé par les visions sadiques qu'il évoque, mais au profit d'une présence féminine plus simple et plus positive apparaissant dans cet « espoir » qui englobe aussi la soif de liberté.

de tournage (la nuit tombant à 2 h 1/2 de l'après-midi !) avec des acteurs non professionnels et un budget d'à peine quelques milliers de dollars. Mais ces contraintes n'ont pas diminué la valeur de l'œuvre : « C'était un test que je me faisais passer à moi-même, en cherchant à économiser sur tout, mais en cherchant par ailleurs à ne rien sacrifier de l'idée que je voulais faire passer, en trouvant tout simplement la forme qui lui convenait le mieux étant donné les restrictions auxquelles je devais faire face » (J.-P. Lefebvre « Cahiers du Cinéma » n° 176).

L'auteur définit son film, dans « Objectif », comme « une tragédie comique à propos de l'ambiguïté ». Par ailleurs, Lefebvre a également déclaré plusieurs fois que son film était un casse-tête. Il est vrai que les séquences mises bout à bout représentent un matériau de base à partir duquel le spectateur, actif comme face à tout film moderne, doit exercer son sens critique. Les composantes de ce matériau sont d'autant plus déroulantes qu'elles sont d'une impeccable présentation plastique qui doit beaucoup à la photo de Michel Régnier : « S'il était essentiel à mes yeux que le film soit beau plastiquement, c'était en grande partie pour rendre flagrants la maladresse voulue du peu de dialogues, le ton faux des figurants, le caractère maladroît de leurs gestes, de leurs attitudes et de leurs idées. Quand de l'intérieur d'une maison bien chauffée vous regardez une tempête de neige, c'est beau ; si vous sortez, la tempête reste belle en elle-même mais vos sentiments se transforment. Ce que j'ai voulu faire, c'est montrer à la fois que l'hiver est beau et dégueulasse, et que notre situation en est de même. J'ai voulu que **Le**

dramatique : les images, leur aspect visuel et temporel (le temps qu'elles durent et qui semble toujours logiquement, ou trop long ou trop court), les rapports qu'elles établissent avec la précédente et la suivante forment la véritable substance de l'œuvre. Il n'en reste pas moins cependant que le film s'intègre assez bien dans le contexte interrogatif et passionné du Canada français, au même titre que **Le Chat dans le Sac...** et Lefebvre n'a que 25 ans. Dès ce premier long-métrage, l'auteur applique ses ambitieuses conceptions sur le cinéma : « Tenter d'organiser poétiquement cette matière brute qui nous écrase, ou, si l'on préfère, tenter d'intégrer le monde extérieur, qui est impersonnel et semble trop souvent vivre en dehors ou sans la participation des hommes » (« Objectif » n° 101).

Le sujet du film est l'idée de révolution, un peu comme celui des **Carabiniers** de Godard était l'idée de guerre. Les deux œuvres se présentent en effet comme une fable au cœur de laquelle se rencontrent le conventionnel et l'abstraction. Le meilleur du film de Lefebvre est sans doute l'utilisation du froid comme thème principal : le célèbre froid canadien engourdit les esprits, gèle les actes et recouvre le paysage d'une épaisse couche de neige et d'inaction. Dans ce décor réaliste aux prolongements symboliques, Lefebvre filme le plus simplement possible la chronique journalistique d'un camp où de jeunes révolutionnaires s'entraînent, gênés par le climat. Une femme surgira aussi, poursuivie par son mari qu'elle vient de quitter, pour distraire le chef du groupe et le détourner de son but. On voit combien le film est à la fois très simple (une trame assez mélodramatique) et très complexe (abstrac-

que l'on pourrait prendre pour du cynisme, joint à un style volontairement plat et anti-réaliste, donnent une impression générale de gêne capable d'inciter le spectateur à la réflexion. Par opposition au **Chat dans le Sac**, film beaucoup plus senti par Groulx que vraiment construit, **Le Révolutionnaire** est un essai d'analyse lucide d'une réalité pourtant confuse. C'est dire que le film ne pouvait guère offrir un aspect classique que d'ailleurs son auteur, grand admirateur de Godard et de Skolimovski, ne voulait pas lui donner. Lefebvre annonce pourtant le tournage, à la fin de l'année 1967, d'un film dramatique avec acteur, œuvre d'analyse alors que **Le Révolutionnaire** était un travail critique.

ET L'ANIMATION

BIO-FILMOGRAPHIE DE MAC LAREN

Né le 11 avril 1914 à Strirling en Ecosse, il fait ses études à l'école des Beaux-Arts de Glasgow où il tourne déjà plusieurs bandes expérimentales dont une peinte directement sur la pellicule. Il fonde aussi un ciné-club. Après ses études, en 1936, il entre au « General Post Office » à Londres sur la recommandation de John Grierson. Il travaille alors avec Cavalcanti, est cameraman pour **Defence of Madrid** d'Ivor Montagu et réalise cinq courts-métrages publicitaires pour un groupement de boucherie. Il fait aussi ses premières expériences de son synthétique.

En 1938-1939, il est aux U.S.A. : il tourne d'abord un court-métrage pour la Télévision, mais, ne trouvant bientôt plus de travail, il fait de la décoration d'intérieur pour subsister. En 1940, il fait un stage au Musée Guggenheim d'art non-figuratif à New York. En 1941, John Grierson l'invite à entrer à l'O.N.F. pour y organiser et y diriger un service d'animation dans lequel il fait entrer Georges Dunning, Jean-Paul Ladouceur, René Jodion, Jim McKay, Grant Munro et les « anciens » : Evelyn Lambert et Guy Glover. Mais Mac Laren est avant tout un créateur. Aussi, ces charges administratives lui pèsent et en 1945 il résilie ses fonctions de chef du service.

Depuis, resté à l'O.N.F. comme réalisateur, il y travaille en toute liberté avec seulement deux missions extérieures pour l'O.N.F. : en 1949 il crée un centre audio-visuel en Chine sous les auspices de l'Unesco et, sous la même direction, en 1952 aux Indes, il met

1933 : **Hand Painted Abstraction.**

1934 : **Seven Till Five** (documentaire sur l'école des Beaux-Arts).

1935 : **Camera makes wooooe** (le bal de Noël à l'Ecole transcrit par des dessins animés et des objets mouvants).

Colour Cocktail (film abstrait).

1936 : **Hell Unlimited** (mélange de cartes animées, de marionnettes, de prises de vues directes et de montages-photos contre la guerre).

1937 : **Book Bargain** (documentaire sur la publication d'un annuaire de téléphone. Premier essai de son synthétique).

News for the Navy (documentaire).

Money a Pickle (comédie sur les avantages de l'épargne).

Love on the Wing (comédie sur le service aérien postal. Dessins sur pellicule et fonds animés).

1939 : **The Obedient flame** (dessin animé sur la cuisine au gaz).

Allegro (film abstrait ; dessins et sons directement sur pellicule).

Rumba (Sons synthétiques sans images).

Stars and stripes (dessin sur pellicule à propos du drapeau américain).

1940 : **Dots** (Points).

Loops (Boucles) (film abstrait ; dessins sur pellicule et sons synthétiques).

Boogie Doodle (dessin abstrait sur pellicule à partir de l'exécution d'un boogie-woogie).

Spook Sport (film abstrait illustrant la Danse Macabre de Saint-Saëns) .

dansant sur des thèmes folkloriques pour vanter la vente des Bons de la Défense dans les villages).

Five for four (dessins sur pellicule sur les avantages de l'Épargne).

1943 : **Dollar Dance** (dessins sur pellicule sur les dangers de l'inflation).

1944 : **Alouette.** Co-réal. : René Jodoin (illustration de la chanson à partir de papiers découpés).

Keep your mouth shut (prises de vues directes et animation d'objets sur les dangers du bavarage en temps de guerre).

Collaboration à : **Global air routes.**

Collaboration à : **Our northern neighbour.**

1945 : **C'est l'Aviron** (tableaux à la gouache blanche sur fonds noirs s'enchaînant en travellings-fondus illustrant la chanson).

1946 : **Là-Haut sur ces Montagnes** (pastels modifiés image par image illustrant la chanson).

A little phantasy on a 19th century painting (animation de pastels pour l'étude de l'île des Morts d'A. Boecklin).

Hoppity pop (illustration d'une musique d'orgue de barbarie à partir de trois motifs décoratifs dessinés sur pellicule).

1947 : **Fiddle de Dee** (peinture sur pellicule illustrant « Listen the Mocking Bird » joué au violon).

La Poulette Grise (illustration de la chanson par pastels animés et enchaînés).

1949 : **Begone dull care (caprice en couleurs)** (dessins et peintures sur pellicule).

1950 : **Pen point percussion (à la pointe de la plume)**

contenant de l'uradium). Ce film est resté inachevé.

Around is around (film en relief).

1951 : **Now is the time** (éléments de papiers découpés et dessins animés figurant nuages et soleil).

1952 : **A Phantasy** (pastels animés et éléments découpés).

Neighbour (Les Voisins) (animation de personnages vivants : deux voisins s'entretenant pour la possession d'une fleur poussant à la limite de leurs deux propriétés).

Two bagatelles (animation d'un personnage vivant faisant des mouvements irrationnels).

1954 : **Blinkity Blank** (gravures sur pellicule noire voilée ; éclairs fulgurants montrant des animaux en lutte).

1956 : **One two three** (premier essai non achevé pour le film suivant) :

Rythmetic (animation de chiffres découpés pour un cours d'arithmétique élémentaire).

1957 : **A Chairy Tale (Il était une chaise)** (animation d'objet et de personnage vivant : quelqu'un veut s'asseoir sur une chaise qui se révolte).

1958 : **Le Merle** (éléments découpés illustrant la chanson).

1959 : **Serenal** (gravures et peintures sur pellicule).

Short and suite (dessins sur pellicules : danse de signes et de personnages).

Mail early for Christmas (dessin sur pellicule incitant les gens à poster tôt leur courrier de Noël).

Générique pour l'émission de TV : **The wonderful world of Jack Paar**.

Laren lui-même essaye de prononcer un discours derrière un micro rebelle).

New York Lightboard (film publicitaire pour le tourisme au Canada : dessins, papiers animés).

1962 : **Lignes horizontales** (gravure sur pellicule à partir d'une ligne).

1963 : Générique et intertitres de **Christmas Crackers**.

1964 : **Canon** (animation de cubes, personnages, silhouettes découpées et un chat).

1965 : **Mosaic (Mosaïque)** (croisement des **Lignes Verticales** et **Lignes Horizontales**).

Cette filmographie est empruntée en grande partie à celle parue à la fin d'un catalogue conçu par Pierre Philippe et consacré à Mac Laren à l'occasion des Journées d'Annecy, 1965).

UN INVENTEUR ET UN POÈTE

Comme le montre la liste ci-dessus, Mac Laren a utilisé d'innombrables techniques cinématographiques dont il est d'ailleurs presque toujours l'inventeur. Il n'est pas possible de les recenser toutes puisqu'il y en a presque une nouvelle à chaque film ! Ce goût de la recherche est original à une époque où les « animateurs » essayent plutôt de s'attacher au contenu du dessin qu'à sa valeur purement graphique ; Mac Laren, en effet, attache une grande importance au « métier » et à l'« exécution » de ses idées ; de telles préoccupations peuvent même faire penser que l'auteur se situe parfois plus près de la science que de l'art. D'ailleurs le dessin ne l'intéresse jamais en soi mais seulement dans ses rapports avec le suivant car le cinéma est plus l'art du mouvement que de l'image comme il aime à

« secrets » :

— Dessin (ou peinture, grattage...) directement sur pellicule. Cette utilisation de la pellicule en tant que matériau de base que l'on transforme comme le sculpteur travaille sa glaise ou son métal, ce cinéma sans caméra qui permet au cinéaste de travailler seul comme les autres artistes et non en équipe, est la technique la plus connue de Mac Laren. Il n'en est pourtant pas l'inventeur systématisant seulement les essais de Len Lye en 1935. Il fit, quant à lui, ses premiers essais à peu près à la même date (**Seven till five** (1934), **Love on the wing** (1937...)).

— Son synthétique : c'est l'achèvement logique de la première technique ; aux images sans caméra correspond, à partir de **Rumba** (1937) une musique sans instrument, c'est-à-dire un son directement « dessiné », lui aussi, sur pellicule.

— Animation « image par image » d'objets à partir de **Camera makes woopée** (1935).

— Animation « image par image » de personnages vivants dès 1952 dans **Neighbour**. En 1957, acteurs et objets sont animés ensemble dans **A chairy tale**.

— Animation par déplacement ou substitution d'éléments découpés dès 1944 (**Alouette**) et culminant en 1957 avec **Rythmetic**.

— « Flou bougé » : pendant que la caméra pose le personnage bouge ses membres qui produisent donc sur l'image unique un halo flou (dans **A chairy tale** notamment).

— Animation de dessins au pastel par modification image par image : **Là-haut sur ces Montagnes** (1946) et surtout **Phantasy** (1948).

Mais Mac Laren n'est pas seulement un technicien, aussi génial et inventif soit-il. Ses audaces lui confèrent un esprit d'avant-garde qui se traduit par une explosion non conformiste de toutes les ressources du dessin en mouvement. Mais ce bombardement visuel est en réalité dirigé, ce chaos est ordonné par des préoccupations artistiques qui dotent de sens ces compositions, abstraites seulement en apparence.

Temps, espace et lumière sont les éléments de cette construction qui, plastiquement et auditivement se traduisent par l'association étroite de l'harmonie rythmique entre musique, graphisme et couleur. Ces matériaux, dégagés de toute contingence traditionnelle, permettent alors de créer un film « pur ». Etudions rapidement quelques-unes des constantes du style de Mac Laren, indépendamment de toute considération technique :

— le rythme : c'est l'élément de base permettant de donner au film son unité. Il utilise souvent le crescendo-decrescendo comme dans **Lignes Verticales** et **Lignes Horizontales** où de simples lignes se rapprochent, s'éloignent et se multiplient ou se divisent. Il s'agit d'ailleurs de deux films rigoureusement comparables, le second ayant été obtenu en projetant la première bande à travers un prisme. De même **Mosaïque** est une étude épurée du seul rythme des lignes. La musique est toujours travaillée de manière aussi complexe que l'image, faite de bruits et instruments multiples mixés ensuite en symbiose étroite avec l'image.

— l'humour : il constitue en somme la « marque » de Mac Laren qui différencie ses films abstraits de ceux de ses élèves. Cette fantaisie culmine dans **rythmétique** où l'auteur accumule les gags en jouant avec

l'expression d'un très riche inconscient qu'il laisse d'ailleurs se matérialiser le plus librement possible : « Au moment de dessiner le film, la plus grande part de l'animation n'est pas préméditée mais évolue simplement de jour en jour, suivant le moment exact auquel je l'ai dessiné. Les attributs concrets et imaginaires proviennent d'un courant subconscient que je me garde de contrôler ». Cet appel à l'automatisme fait de Mac Laren un des rares cinéastes surréalistes.

— Structure dramatique : une partie de la véritable fascination provoquée par les œuvres de Mac Laren s'explique par la progression que ses films révèlent : ils ne sont jamais la succession d'éléments abstraits qui pourraient encore défilier plusieurs minutes. Chaque œuvre a un début, un développement et une fin, même s'il s'agit là plutôt d'une sensation que d'une réalité logique. Ainsi dans **Short and suite**, deux « choses » mouvantes se poursuivent en modifiant sans cesse leur forme au gré d'un rythme syncopé suivant une musique réelle... jusqu'à l'éclatement !

— Sens des œuvres : cette remarque mène à poser le problème de la signification de ces films ; au-delà de l'étude des rapports hommes/objets de **Chairy tale** ou de la réflexion sur la paix de **Neighbours**, ses compositions les plus abstraites elles-mêmes recèlent un sens. C'est ainsi qu'André Martin remarque : « Dans ces films, aucune des priorités fondamentales de la matière vivante n'est omise. Nous pouvons reconnaître l'émotivité, la mobilité, la plasticité, l'excitabilité qui caractérisent nos espèces, sans oublier les extravagances de l'amour. Certains films n'excluent même pas le raptus amoureux, la génération et le fractionnement en de nouveaux indi-

ournées d'Aninacy, 1900).

Cet inventeur est donc aussi un artiste et plus précisément un poète car il faut bien appeler poésie cette attitude de Mac Laren face à l'abstrait, ce sens caché que l'on pressent toujours sans pouvoir l'expliquer dans ses compositions, même les plus expérimentales. Peut-être seul dans le monde du cinéma Mac Laren mérite le nom d'auteur intégral au même titre qu'un Klee dans la peinture par exemple.

AUTRES ANIMATEURS CANADIENS.

Vu le matériel très coûteux que ce genre nécessite, l'animation reste le domaine quasi exclusif de l'O.N.F., peu de producteurs indépendants étant capables de faire les dépenses obligatoires. L'Office possède par contre un service animation très bien outillé, fondé et organisé par Mac Laren en 1941 et où travaillèrent notamment Richard Williams et George Dunning (originaire de Toronto et longtemps élève puis collaborateur de Mac Laren) avant d'émigrer aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne. Ce service fait partie du secteur anglais de l'Office et les cinéastes français qui y travaillent ont toujours été moins nombreux que leurs collègues anglais. Le plus « grand » après Mac Laren est, presque sans conteste, Colin Low. Mais son importance dépasse le cadre de la seule animation et l'on trouvera donc les notes le concernant dans le « lexique des trente cinéastes ». A part les deux maîtres, les principaux animateurs sont, par ordre alphabétique :

CIONI CARPI. — Ce peintre et mime italien est resté à l'Office de 1960 à 1963. Il y a réalisé trois œuvres très directement inspirées de Mac Laren : **Point et Contrepoint** (1961) dessiné sur pellicule, **The Maya Bird**

à la place de la diligence. L'inspiration est bonne mais le dessin reste très classique.

PIERRE HEBERT. — Sans doute le plus doué des animateurs canadiens français, il a réalisé, à 22 ans, cinq courts-métrages et deux bandes publicitaires. Elève de Mac Laren, il est aidé par ses talents de peintre dans la technique du grattage de la pellicule. **Histoire en gris** et **Histoire d'une bibite** ne sont que des essais amateurs à la technique assez faible, mais ils témoignent déjà d'un sens très vif du rythme et d'un humour corrosif.

Opus 1 (1965) est un film abstrait mais à la composition très travaillée, surtout en ce qui concerne les rapports image/son et l'utilisation de la persistance rétinienne pour créer le mouvement par les enchaînements ultra-rapides. Le premier temps est fait de noirs striés l'espace d'un éclair par quelques images que l'œil n'a pas le temps de distinguer. Dans le second mouvement le rythme s'accélère, les images intercalaires devenant plus nombreuses. Puis, après un intermède purement linéaire, le quatrième temps est rythmé plus fortement jusqu'à ce que le noir reprenne possession de l'écran au cinquième temps.

Après ces films en 16 mm, Hébert entre à l'O.N.F. et y réalise **Hop Op** de même qu'un publicitaire de vingt secondes dans lequel une obsédante horloge rappelle qu'il faut poster tôt son courrier de Noël. Il est enfin le réalisateur de la séquence historique du **Révolutionnaire** où se trouvent combinés grattage sur pellicule et prise de vue normale.

RENE JODOIN. — Canadien français ayant travaillé à la section « animation » dès le début. Après avoir

tionne le moteur à Jet (1960), **Ronde Carrée** (1962)...)

JEAN-PAUL LADOUCEUR. — Canadien français, collaborateur de Mac Laren dès les débuts du service (il sera d'ailleurs comédien dans **Neighbours**) dans lequel il a occupé tous les postes et s'est essayé à toutes les techniques. Il a collaboré à la série de chants populaires **Envoyons d'lavant** et réalisé de bons films de marionnettes : **Chantons Noël** (1948) et **Sur le Pont** d'Avignon (1952).

DEREK LAMB. — **I know an old lady who swallowed a fly** est une accumulation burlesque de séquences non-sensiques très bien réussies (présenté à Annecy en 1965).

RYAN LARKIN. Syrinx (1966) anime sur trois minutes de Debussy des dessins au fusain.

JEAN LETARTE. — Nouveau cinéaste canadien-français qui s'est finalement orienté vers la Télévision.

BERNARD LONGPRE. — Depuis quelques années déjà à l'Office, ce canadien-français s'est spécialisé surtout dans les films très techniques, tels **Test 0558** réalisé avec une calculatrice électronique (1965) et **Four-Line Conics** (1962).

JIM MAC KAY. — Elève consciencieux de Mac Laren il a signé **Silhouettes de papier**.

YVON MALETTE. — Nouveau Canadien français qui a terminé son premier film **The growth of a city**.

CARLOS MARCHIORI. Crunch-Crunch est une sorte de parabole sur la lutte pour la vie et la volonté de puissance à propos de la prolifération des amibes et des combats successifs d'un curieux homme blanc avec des noirs, des rouges, des jaunes et d'autres individus diversement doués. Toute cette activité conduira l'homme

GRANT MUNRO. — Canadien originaire de la première génération des élèves de Mac Laren. Avec Gerald Potterton, il a réalisé notamment un dessin animé **Huff and Puff** (1955) et, seul, a mis en scène un film de marionnettes dans lequel abondent les truquages.

Les animaux en marche (en collaboration avec Ron Tunis) est dessiné sur papier, puis photographié tandis que **Caprice de Noël** multiplie les techniques d'animation pour composer trois sketches dans lesquels image et bande-son établissent des rapports complexes. Le film a d'ailleurs été réalisé par l'ensemble de l'équipe animation de l'O.N.F., Mac Laren, Potterton, Jeff Hale, Maurice Blackburn, Eldon Rathdurn et, bien sûr, Grant Munro.

Jouets (1967) utilise encore abondamment les truquages : commencé sur un ton joyeux et féérique, le film — à propos de la description des jouets d'un grand magasin — en vient à décrire avec une atroce véracité les méfaits de la guerre si bien imités par toutes les reproductions (tanks, bombardiers, lance-flammes...) offerts comme divertissements aux enfants... on voit les intentions morales profondes qui se profilent derrière ce brillant exercice d'animations multiples.

GERALD POTTERTON. — Avec Grant Munro, premier élève de Mac Laren (avec Munro il réalise **Huff and Puff**, en 1955). Il est surtout connu pour deux films particulièrement réussis : en 1962, **My financial career** nous fait suivre l'itinéraire semé d'embûches d'un important magnat de la finance dans sa Rolls. Son flegme imperturbable s'oppose à la sautillante musique 1920 qui l'accompagne. Autre opposition : le caractère très stylisé du dessin (produit par le procédé des cartons découpés) et la grande souplesse d'une caméra toujours en mouvement. Instrument d'une technique très variée,

emploie Buster Keaton, inutilisé depuis une trentaine d'années (remarquons que, pendant les six semaines de tournage, un autre réalisateur de l'O.N.F., John Spotton, tourna une sorte de reportage de 56 minutes qui passa à la TV : **Buster Keaton Rides again**) et tourne : **The Railroad** : « arrivant à pied de l'océan, dont il sort comme un fantôme hâve et maugréant, Buster gagne une voie ferrée, s'empare d'une draisienne abandonnée et traverse tout le Canada d'Est en Ouest à un train d'enfer, selon ces lignes parallèles chères au **Mecano**, glissant debout comme un mannequin patineur de cauchemar. Dans un caisson, il puise un chapeau plat qu'il arbore avec un éclair de reconnaissance, un service à thé, une carte géante, un tricot et divers accessoires dont il jouera en maître insurpassé. Cuisinant, lessivant, lorgnant et méditant, il atteint la côte Pacifique. De l'océan émerge un Japonais qui lui emprunte sa draisienne et repart en sens inverse. Dans ces vingt minutes de comique filtré, dont Buster, à Venise, nous explique qu'il les avait d'un bout à l'autre improvisées, on retrouvait le génie intact d'un dieu du rire » (R. Benayoun. « Positif » n° 72).

REAL et MARCEL RACICOT. — Leur long-métrage **Le Village Enchanté** (1955), une des rares expériences tentées en dehors de l'O.N.F., n'est pas tout à fait réussi. **GRAEME ROSS. Four bits et 2 1/2**, montrés au Festival de Montréal en 1965, semblent des bandes d'amateur tellement le graphisme est encore pauvre.

AL SENS. The See Hear talk think dream and act film est un film sans aucune construction et à la signification fuyante mais l'invention est féroce, les gags nombreux, très pop art.

DE 30 REALISATEURS CANADIENS

Camil ADAM.
Denys ARCAND.
Roger BLAIS.
Austin CAMPBELL.
René BONNIERE.
Guy L. COTÉ.
Fernand DANSEREAU.
Jean DANSEREAU.
Bernard DEVLIN.
Georges DUFAUX.
Léonard FOREST.
Claude FOURNIER.
Raymond GARCEAU.
Jacques GIRALDEAU.
Jacques GODBOUT.

George KACZENDER.
Larry KENT.
Allan KING.
Rc man KROITOR.
Jean-Claude LABRECQUE.
Jean LEMOYNE.
Arthur LIPSETT.
Colin LOW.
Don OWEN.
Pierre PATRY.
Pierre PERRAULT.
Clément PERRON.
Louis PORTUGAIS.
Michel REGNIER.
David SECTER.

Camil ADAM

Né en 1927, il fait d'abord des études musicales puis de sociologie en autodidacte avant de débiter dans le cinéma en 1954 : il est assistant-monteur sur la série « Radisson » réalisée par Oméga-Production pour Radio-Cinéma. Il occupe ensuite les mêmes fonctions à l'O.N.F., débutant par **Félix Leclerc Troubadour** de Claude Jutra avant d'être monteur-créateur à plusieurs productions. Il a également travaillé avec Jutra pour son L.M. : **A tout prendre**

En 1958, il réalise et produit son premier Court-Métrage : **Silence, on tourne**, trois minutes illustrant la chanson d'Henri Salvador. En 1962, il réalise (et produit également) son second film : **Au plus petit d'entre nous**, qui suit, pendant 12 minutes, la

ment d'une grande valeur. Ses opinions sur l'alcool, les femmes, ses parents, sa technique de mendicité aboutissent à sa propre réflexion sur lui-même, expliquant sa déchéance par son milieu familial (« J'ai été déçu dans la vie, parce que j'ai été mis de côté par mes propres parents, mes propres frères... Je ne les aime pas, certainement, mais je leur pardonne, parce que je suis un catholique, parce que je crois au bon Dieu... ») avant de conclure amèrement : « Je ne crois pas à la justice humaine... le pauvre sur la terre est malheureux. » Toute autre attitude que l'extrême sobriété aurait enlevé à ce document une grande partie de son poids d'humanité. Camil Adam l'avait compris.

En 1963, il commence à écrire le scénario et les dialogues de **Manette ou la folle et les dieux de carton**, son premier Long-Métrage, dont la réalisation et la production totalement indépendante de l'O.N.F. aura duré 3 ans, jusqu'à la « première », fin 1966. Le film suit, avec de nombreux flash-back, les aventures amoureuses d'une « fille facile » mais irresponsable évoluant plusieurs fois aux bornes imprécises de la folie et de la nymphomanie. Son amour pour un professeur de yoga la détachera un moment de cette lente dégradation morale et psychique... pour tomber dans un amour divin pour le moins teinté d'hérésie. Le film qui se déroule dans les milieux aux mœurs les plus libres, enchaînant de nombreuses séquences similaires, culmine dans la scène finale : sur le bord d'une route, Manette enlève sa chemise et celle de son enfant pour plaquer leurs deux peaux nues afin de communiquer à son fils un peu de chaleur animale puisqu'elle se sent incapable de lui procurer une véritable chaleur humaine.

Denys ARCAND

Son premier Court-Métrage à l'O.N.F., **Champlain** (1964), révéla au Festival de Montréal un tempérament original dans la démystification. Depuis, **Les Montréalistes**, CM présenté au Festival 1967, confirmèrent ce talent en brossant l'histoire de la ville de Montréal grâce à des figurines et des gravures d'époque que Denys Arcand sait utiliser pour traduire ce christianisme flamboyant qui fut à l'origine de la création de cette cité.

Roger BLAIS

Avant d'entrer à l'O.N.F. en 1945, il a enseigné aux Beaux-Arts et continue d'ailleurs à mettre en scène de temps en temps des pièces de théâtre. A l'Office, outre ses réalisations de Courts-Métrages, il occupe également un grand nombre de fonctions administratives, ethnographiques et de production.

En 1952, son année la plus prolifique, il réalise : **Yoho, vallée des merveilles**, **Canadian's atom goes to work**, **Le médecin du Nord**, **Shadow on the prairie**, **Le Carnaval de Québec** et **Les Aboiteaux**. Depuis, ses activités de réalisateur se sont beaucoup ralenties (si ce n'est **They Called it Fireproof** en 1964), mais il a par contre assisté Radio-Canada dans un film sur le théâtre au Canada en 1955 (**Approach to Theater**), a été délégué par l'O.N.F. à Bruxelles pendant l'Exposition Universelle de 1958, a dirigé une expédition anthropologique et cinématographique destinée à produire un Long-Métrage documentaire en couleurs sur l'émancipation des Papous de la Nouvelle-Guinée vers l'autodétermination en 1961, il a produit le Long-Métrage **Trouble-Fête** en 1963 et **Le Coup de grâce** de Cayrd en coproduction avec la France l'année suivante (avec Danielle Darrieux, Emmanuelle Riva et Michel Piccoli)... et s'occupe activement de l'Exposition de 1967. C'est donc une personnalité un peu à part dans le cinéma canadien.

René BONNIERE

Né en France en 1928, il est Diplômé de l'Université de Lyon en Administration. De 1948 à 1954, il travaille en France comme assistant réalisateur, directeur de production, monteur et réalisateur de Courts-Métrages (**Eclaireurs**, **Skieurs**, **Joueurs d'Ondes**, **Routes de France**).

Arrivé au Canada, il est assistant-réalisateur à Radio-Cinéma (1954) puis entre chez Crawley Films à Ottawa ; il est d'abord monteur (**La légende du Corbeau**, **Generator 4**) puis réalisateur (1957 : **Croftmen of Canada**. 1958 : **La traversée d'Hiver à l'île aux Coudres** et **Manitoba Trails**). De 1958 à 1960, il réalise en étroite collaboration avec le poète Pierre Perrault, une série de 13 documentaires d'une demi-heure tournée pour la T.V. Ces films qui décrivaient la vie sur les bords du Saint-Laurent et annonçaient déjà la réussite de **Pour la Suite du Monde**, constituent des documents de géographie humaine de premier ordre.

Aucun de ses films suivants n'atteindra le même degré d'intérêt. En 1961, **Abitibi** est un bon film industriel. L'année suivante : **The Annanacks** est un reportage d'une heure pour la T.V. sur une famille esquimaude de la Baie d'Ungava. Malgré une certaine sensibilité et une impeccable technique, le film reste en partie déséquilibré.

Après quelques autres films de commande, il a réalisé un Long-Métrage en 1964 : **Amanita Pestilens** en grande partie raté : il s'agit d'un essai de satire du mode de vie bourgeoise à Montréal s'intégrant dans une parabole où un terrible champion

Austin CAMPBELL

La légende du bison (Age of Buffalo) fait revivre la vie de cet animal à travers de vieilles estampes de la prairie : on y voit des millions de bêtes se promener en liberté au temps des indiens ; on assiste à leurs migrations, puis, à partir de 1820, aux morts de plus en plus nombreuses, conséquence de l'arrivée des blancs dans l'ouest. Une grande sobriété.

Guy L. COTÉ

Né le 30 août 1925 à Ottawa où il commence ses études avant d'aller les terminer en physique-chimie à Oxford en Angleterre.

Il débute comme cinéaste amateur en réalisant à Oxford un documentaire sur le ski : **Sestrières** (1950) puis un essai abstrait sur un ballet : **Between Two Worlds** (1951), film plastiquement assez réussi et comprenant de beaux moments lyriques.

Depuis son entrée à l'ONF en août 1952 en tant qu'assistant de Stanley Jackson pour **Timidité**, il a été mêlé à toute la vie cinématographique canadienne. Passionné de cinéma expérimental, il est aussi un excellent monteur (**Lonely Boy**) et s'est spécialisé dans le documentaire.

En 1953, il tourne : **L'hiver au Canada** ; en 1954 : **Grain Handling in Canada** ; en 1956 : la séquence de rêve de **Tu enfanteras dans la joie** de Bernard Devlin et en 1957 un film de montage : **Le Canada industriel**.

Malgré quelques erreurs de forme et une certaine lourdeur, **Les cheminots** (1958) constituent une véritable révélation. Il s'agit du premier volet d'une trilogie de l'homme au travail que Coté complète par **Les pêcheurs** (1959) et **Les maîtres-sondeurs** (1960), dont les très belles images sont un peu gâchées par un commentaire ampoulé.

En 1961, **Têtes Blanches** est le plus révélateur des films de son auteur. La couleur est admirable (Ph. : Robert Humble) par sa douceur et permet à la scène du taureau en rut d'atteindre un lyrisme éblouissant. Le film a un rythme lent, suivant la vie monotone d'un ranch depuis le printemps jusqu'aux premières neiges hivernales. Le réalisateur a réservé toute son attention aux troupeaux de Herefords dont il essaye de tirer le maximum par un commentaire et une musique très travaillés... et c'est là que le film est discutable : Jacques Godbout par son texte et Peter Seeger par sa musique composent un hymne panthéiste grandiloquent qui tend à créer une imagerie pour touristes d'un Canada pourtant saisi de manière très réaliste par les images. On voit là sans doute un des défauts majeurs

Nous arrivons à peine à les comprendre. De la confrontation de ces deux types d'hommes est né l'argument qui a servi au scénario du **Festin des Morts**. Il faut ajouter cependant, et la réserve est de taille, que le texte, comme le film, a été conçu dans une grande liberté, comme un retour très personnel de ses auteurs vers le passé, une exploration à l'intérieur de soi, du monde imaginaire que les hommes authentiques d'autrefois ont légué par l'histoire et par toutes ces choses qui nous font ce que nous sommes, aux Canadiens français d'aujourd'hui, comme enfin une question très actuelle sur le destin qui est le nôtre ».

Les critiques ont été très dures dans la presse spécialisée, pour ce film dont la technique et la conception sont aux antipodes du cinéma de Groulx ou de Perrault. C'est ainsi que Jean-Pierre Lefebvre, dans « Objectif 65 », remarque la faiblesse de la « reconstitution historique » : lieux qui sentent le faux, dialogues grotesques des Indiens, très mauvaise interprétation, maquillages irréalistes... « Enfin, et c'est là qu'on peut blâmer le réalisateur à cent pour cent, il n'y a aucune adéquation entre le fond et la forme du film, d'où l'imperfection et la faiblesse des deux. L'esthétisme du **Festin** frise le léchage pur et simple et tend à masquer une impuissance à sentir le sujet, en même temps qu'il cherche à épater ceux qui ne demandent rien de plus au cinéma que de les épater. Ainsi que les missionnaires d'Alec Pelletier, les auteurs du **Festin** se sont donné du courage en enjolivant au maximum, c'est-à-dire en compliquant, ce qui va contre les principes élémentaires de la création et de la communication. Ils en remettent continuellement, pensant sans doute que les spectateurs sont des imbéciles incapables de réfléchir et d'entrer par eux-mêmes dans le sujet ; d'où la surabondance de musique (la bande sonore ressemblant étrangement à celle des plus mauvais films soviétiques), la surabondance des plans (l'enterrement de nuit dans la neige, par exemple, aurait eu cent fois plus d'impact sans un découpage rapide : ici, la respiration du découpage ne correspond pas à celle de la scène, qui est mystérieuse, obscure, lente, plaintive), la surabondance de mouvements d'appareil (les comédiens n'ont aucune liberté, dès qu'ils bougent la caméra bouge avec eux : la caméra prend ainsi la vedette, elle devient évidente au mauvais sens du mot, elle s'interfère entre ce qui se passe sur l'écran, le sujet, et le spectateur, et prive ainsi les deux de liberté), et enfin la surabondance de montage, ce dernier dépendant du découpage » (Jean-Pierre Lefebvre). Mais c'est là jugement passionné et impitoyable. En fait certaines séquences sont réussies et le film pourrait être considéré comme une honnête « dramatique » de T.V.

le monde des concepts scientifiques abstraits ; le réalisateur évoque aussi bien la dynamique, que la physique nucléaire ou l'acoustique : « S'attachant à expliquer des domaines lointains de la science moderne qui échappent à notre perception et à notre pensée logique, il est parvenu, sinon à décrire ce qui est invisible, indicible et même « impensable » au niveau de nos concepts habituels, du moins à suggérer que cela est. Malheureusement, si **Cité Savante** réussit à être clair dans le détail, il reste confus dans l'ensemble. L'abus des exemples nuit parfois à l'exposé d'une thèse : pour n'avoir pas su choisir entre plusieurs « rayons » de la science, Guy L. Coté donne de l'ensemble une image trop brouillée pour convaincre totalement. Il n'en reste pas moins que son propos témoigne d'une rare et estimable ambition » (Jacques Chevallier. « Image et Son », n° 169).

En 1965 il réalise une enquête de deux heures pour la TV sur le culte de l'étrange : **Mysticisme**. Là encore les détails sont parfois très étonnants mais l'ensemble manque d'unité.

Actuellement directeur du Festival de Montréal, il a été longtemps critique de cinéma et continue d'ailleurs à écrire dans des revues spécialisées. Il a été aussi président-fondateur de la fédération des Ciné-Clubs canadiens, des archives du cinéma et de la cinémathèque canadienne. En tant que créateur, il est surtout intéressant par son honnêteté et ses qualités humaines.

Fernand DANSEREAU

Né à Montréal le 5 avril 1928, il fut élevé d'abord dans cette ville puis à Québec. Boursier du Conseil des Arts, il fit ses études de cinéma en Europe. Pendant cinq ans, il fut chroniqueur syndical au « Devoir ». Pour l'ONF, il a produit environ 80 films dont **Pour la suite du monde** et **Borduas**. Il dirigea aussi pendant trois ans, de 1961 à 1963, la série : « Temps Présent ».

Parallèlement, il menait une carrière de scénariste (**Alfred J...** et **Les Suspects** en 1957, **La communauté Juive** et **De Montréal** en 1958) puis de réalisateur : **Le maître du Pérou**, **Les mains nettes** et **Pays neuf** en 1958 ; **John Lyman**, **Pierre Beaulieu** et **La canne à pêche** en 1959 ; **Les administrateurs** en 1960 et **Congrès** en 1962.

En 1964 il réalise un film historique de long métrage pour la TV, œuvre très ambitieuse de l'ONF destinée à faire revivre les aventures des premiers missionnaires en pays Hurons et Iroquois. L'œuvre a été réalisée avec un grand souci de vérité, prenant pour base les « Relations des Jésuites » et reconstituant de toutes pièces un village huron. Parlant des

par les débuts de la Télévision, il essaye, sans y parvenir, de fonder une compagnie de reportage filmé.

Ces débuts dans la vie ne l'ont pas satisfait. Aussi accepte-t-il une place purement administrative dans l'édition. Ces cinq ans de vie bureaucratique le « ramèneront sur terre » comme il aime à le dire lui-même.

Cependant son désir de s'exprimer n'est pas mort et il entre en 1957 à l'ONF comme assistant-monteur, sans connaissance cinématographique spéciale mais avec cependant une grande habitude de la photographie. Il signe le montage des **Bûcherons de la Manouane**, **La France Revisitée** et **Jour de Juin**. Il devient alors assistant-réalisateur pour **Les Brûlés**, au début de la série télévisée « Temps présent », **Les 90 jours** de Louis Portugais, **La Canne à pêche** de Fernand Dansereau, **Louis-Joseph Papineau** de Louis-Georges Carrier, **La fontaine** de Pierre Patry et **Saint-Denys-Garneau** de Louis Portugais.

En même temps il commence ses premières réalisations : **L'Étudiant** en 1960 et **Les jeux de l'hiver**, film de 15 minutes distribué dans les salles. Après **Congrès**, il filme un reportage de deux demi-heures sur les jeux gymniques de Sao Paulo en 1964 : **Parallèles et grand soleil** qui obtient le grand prix du cinéma canadien au festival de Montréal. Le film, quoique un peu lassant à la longue, est très beau plastiquement grâce à la photo de Dufaux et Gosselin et à la technique de Dansereau qui, avec simplicité, offre toujours au spectateur le meilleur point de vue sur la chose montrée.

La même année il tourne **Les oies sauvages** qui, malgré sa photo en couleurs, présente peu d'intérêt à cause d'un montage assez lâche et d'une absence manifeste de véritable « sujet ».

Sa dernière œuvre, **La bourse et la vie**, est un « téléfilm » de 60 minutes qui expose les mécanismes de la Bourse grâce aux explications d'économistes et de financiers. Jean Dansereau a aussi tout prêt un projet de Long Métrage qu'il espère réaliser bientôt. Dansereau est un documentariste par vocation car le cinéma — par ses images et ses sons — lui donne la possibilité de montrer des choses qu'aucun autre art ne peut étudier de la même manière. Ses positions face au candid eye qui filme les gens à leur insu et au cinéma-vérité de Rouch qui veut mettre les personnages filmés « en situation » sont celles d'un réalisateur qui, plus naturellement, veut filmer seulement les gens avec leur collaboration.

Bernard DEVLIN

Né le 2 septembre 1923 à Québec, il commence ses études dans cette ville. Les continue à Montréal et les termine à

comporte environ cent dix films et reportages — est celle d'un pionnier. Il est presque impossible de juger cette œuvre la plupart du temps impersonnelle. Pourtant certains films comme **Les Brûlés**, sorte d'épopée abitibienne, présentent un réel intérêt historique nuancé même d'une piquante pointe d'humour ; mais dans l'ensemble Devlin n'a jamais cherché à s'exprimer par le cinéma. Son travail a pu faire impression, par sa justesse et sa bonne qualité, jusqu'en 1958. Mais, depuis, l'apparition de véritables auteurs (comme Brault, Groulx ou Carle par exemple) a rendu cette œuvre en partie dépassée.

Citons cependant : **L'Homme aux Oiseaux**, **L'Abatis**, **Les Anciens Canadiens**, **Iles de la Madeleine**, **L'Alpinisme**, **L'Abbé Pierre**, **Night Children**, **Réhabilitation**, **Verdict**, **Alcoolisme**, **Cas de Conscience**, **Alfred J. Vieux Bien**, **Accouchement Naturel**, **Les Suspects**, **Les Nouveaux Venus**, **Les Brûlés**, **Comparaisons**, **La misère des autres**, **Dubois et Fils...**

Actuellement, après avoir été directeur des productions françaises de la section « H » en 1960-1961, il s'occupe en tant que producteur-réalisateur des films historiques français pour la T.V.

Georges DUFAUX

Sans doute le meilleur photographe encore à l'Office en tant que tel. Né à Lille le 17 mars 1927, il entre à l'Ecole Nationale de Photographie et Cinématographie de Paris après ses études secondaires et en sort diplômé en 1947. De 1953 à 1956, il est chef de laboratoire au Brésil, puis rentre à l'ONF en 1956 et se fait naturaliser canadien.

Il travaille d'abord exclusivement pour la Télévision : Série « Passe-Partout » (4 demi-heures : **Le cas Labrecque**, **Les suspects**, **Il s'enfla si bien**, **Les nouveaux venus**) comme caméraman en 1956 ; Série « Panoramique » (**Les brûlés** — 8 demi-heures —, **Il était une guerre** — 5 demi-heures —, **Les 90 Jours** — 4 demi-heures) comme directeur de la photographie en 1957.

Depuis, il a tenu ce poste dans le « Programme Général » de 1958 : **Le contremaître**, **L'ouvrier qualifié**, **Canadien Infantryman**, **Popular psychology**, **Spc.**

En 1958 commence aussi pour lui l'expérience, essentielle pour le cinéma canadien et son style photographique en particulier, de la Série « Sur le vif » (**Candid Eye**) : **Toronto Police**, **Summer Days**, **Country Trashing**, **Days Before Christmas** et **I was a 90 Lbs Weakling**.

Parallèlement (1959-1960), il poursuit la série du « Programme

tous les bons réalisateurs de l'Office. De plus, la série « candid eye » lui a montré combien le rôle du photographe est important, parfois plus que celui du réalisateur puisque l'homme à la caméra doit, dans l'instant, choisir le bon angle et faire bouger l'appareil pour obtenir l'effet souhaité, tout cela souvent de sa propre initiative. En 1961-1962, il se lance donc dans la réalisation avec : **36.000 brasses, Pour quelques arpents de neige et Rencontres à Mitzig**. Mais il redevient directeur de la photographie pour **Borduas, Kindergarten, Petit discours de la méthode** et **La France revisitée**. A cette époque en effet sa renommée en tant que caméraman est établie et c'est lui qui est choisi pour les films qui briguent — et obtiennent — d'importantes récompenses internationales : **Rose et Landry** (Grand Prix Venise 1963), **Caroline** (Grand Prix Venise 1964), **Parallèles et Grand soleil** (Grand prix, Festival de Montréal 1964). En 1964, il signe aussi la photo du sketch canadien de **La fleur de l'Age** et du long-métrage : **Le festin des morts** en même temps qu'il réalise **A propos d'une plage**. Dufaux a les qualités des caméramen du « cinéma-vérité » tout comme Brault, Reichenbach ou Pierre Lhomme (avec, comme ce dernier, le talent nécessaire aux réalisations dramatiques de style traditionnel) ; la limite entre son travail d'opérateur au service d'un réalisateur et ses œuvres personnelles est imprécise dans ce cinéma-reportage tourné en équipes réduites où chaque technicien garde une marge importante de création tout en se fondant le plus possible dans le travail commun de ses collaborateurs. Sa photo est toujours claire, précise, aussi bien éclairée que s'il avait à sa disposition les puissants éclairages d'un studio. Ce « classicisme » est nécessaire pour ne pas obtenir des « brouillons » sans consistance, mais des œuvres authentiques.

Léonard FOREST

Né le 17 janvier 1928 à Chelsea. Il fait d'abord de l'enseignement et du journalisme radiophonique avant d'arriver au cinéma : il entre à l'ONF comme scénariste-réalisateur et parfois aussi producteur. Il a été mêlé d'une manière ou d'une autre à presque toute la production de l'équipe française de 1954 à 1967, soit une bonne centaine de films : Courts métrages documentaires sur d'innombrables sujets, courts et moyens métrages de style dramatique, longs métrages en épisodes pour la T.V., films expérimentaux...

Parmi ses honnêtes réalisations artisanales, citons : **La Femme de Ménage** (1954), **Les Aboiteaux** (1955), **Les Pêcheurs de Pomcoup**

The Whole world Over. En 1958, participe à la production de la série télévisée **Panoramique** comprenant 26 films de style dramatique illustrant les moments significatifs de l'évolution sociale du Canada français, entre 1930 et nos jours. Les épisodes se décomposaient comme suit : **Les Brûlés** (8 épisodes sur la colonisation de l'Abitibi), **Le maître du Pérou** (3 épisodes sur l'étude du milieu rural), **Il était une guerre** (5 épisodes sur les effets de la guerre sur une famille ouvrière du Québec), **Les mains nettes** (4 épisodes étudiant le milieu des Collets Blancs), **Pays Neuf** (2 épisodes : le Canada français dans le développement des ressources minières canadiennes) et **90 Jours** (4 épisodes sur l'éveil de la conscience ouvrière au Canada français).

Pendant qu'il participait ainsi à la réalisation de la série **Panoramique**, il dirigeait aussi une autre équipe de production chargée de réaliser le « programme général français » comprenant, entre autre : **Le monde du travail** (série de cinq demi-heures consacrée au problème de l'adaptation du travailleur dans les grandes entreprises modernes), **L'urbanisme, La Drave...**

A partir de 1958, il se spécialise dans la production de films consacrés à des personnalités marquantes du milieu canadien-français ou à l'illustration de certaines réalités géographiques sociales ou humaines, soit pour la T.V. (Germaine Guevremont, romancière ; **John Lyman**, peintre ; **Félix Leclerc**, troubadour ; **Charles Forest**, curé-fondateur ; **Pierre Beaulieu**, agriculteur ; **Marius Barbeau**, anthropologue ; **Henri Gagnon**, organistes ; **Fred Barry**, comédien...), soit pour le cinéma (**Lionel Groulx**, historien — en deux épisodes — ; **Les petites Sœurs, Georges Vanier**, gouverneur général ; **Edouard Simard**, industriel — en deux époques — ; **Saint-Denys Garneau**, poète ; **Wilfrid Pelletier**, musicien ; **Alfred Desrochers**, poète ; **Cyrilas Ouellet**, homme de science ; **Telesphore Legaré**, garde champêtre ; **La Canne à Pêche** (conte d'Anne Hébert) ; **Nomades, Tout l'Or du monde, L'immigré**.

A côté de ce rôle administratif, Forest réalisait aussi quelques travaux plus créateurs : collaborateur à la réalisation d'**Au bout de ma rue** (de Louis-Georges Carrier) et de **Postmark Canada** ; réalisation, scénario et commentaire de **Amitiés Haïtiennes**, puis réalisation de la version abrégée de ce film : **Bonjou'Soleil...**, tout cela en 1958-1959.

Après le scénario de **L'Héritage** (1960) d'après un conte de Ringet, Forest est envoyé en France de janvier 1961 à juillet 1962 pour un stage de perfectionnement : il utilise cette année et demie pour écrire des scénarios, des poèmes et des contes. Cet artisan modèle et effacé en revient totalement changé et réalise à son retour deux films excellents (1964) :

de ces artistes étant inégale, le réalisateur a préféré montrer ces peintres en tant qu'individus. C'est presque aussi, parfois, le portrait d'une ville à travers ses artistes.

Claude FOURNIER

Il travailla d'abord à l'ONF comme cameraman, puis réalisateur. Avec Gilles Groulx, il réalisa **La France sur un Caillou** et collabora à **La Lutte**. Son meilleur film est le portrait d'un vieux couple veillant sur une réserve de chasse du Québec : **Télesphore Légaré, garde champêtre** (1958). Les images ont été saisies à la sauvette selon la technique traditionnelle du « Candid Eye », mais la bande sonore est constituée par les commentaires des deux héros lors de la projection des rushes. Le film prend alors l'aspect émouvant d'un vieux album de famille.

Ayant quitté l'ONF, il travailla quelque temps avec l'équipe américaine de Drew-Leacock et son nom est notamment au générique de **Football** (1961).

Il est devenu aujourd'hui producteur indépendant (Les Films Claude Fournier). En tant que tel, il a participé à la réalisation de **Jeunesse Année Zéro** et surtout de la série T.V. : **20 ans express** dont le but est de cerner l'actualité. Son talent varié lui permet de réaliser ces émissions très rapidement et de les doter d'un ton alerte et toujours renouvelé. **Sebring, La cinquième Heure**, présenté au dernier festival de Tours, témoigne ainsi de son extraordinaire virtuosité dans l'emploi du « direct ».

On sait où entrer, Tony, mais c'est les notes, CM présenté au dernier Festival de Montréal essaye de retrouver la verve de **Lonely Boy**, mais la piètre personnalité du chanteur-yé-yé choisi comme sujet du film enlève un peu de sa force au document d'ailleurs parfois intéressant.

Raymond GARCEAU

Né à Pointe-du-Lac, près de Trois-Rivières, le 16 janvier 1919, il fait ses études secondaires à Ottawa et au Séminaire de Trois-Rivières. En 1942, il est diplômé en Agronomie et en 1943 en Psychologie et Pédagogie. Il entre à l'ONF en 1945 d'abord comme assistant-réalisateur, monteur et chargé des versions françaises. Puis il devient réalisateur et a déjà à son actif plus de 70 CM. Son nom était pourtant inconnu des cinéphiles jusqu'au moment où la cinémathèque canadienne lui a enfin rendu hommage : on s'aperçoit alors que ses films sont intéressants car une mise en scène fonctionnelle est mise au service d'un sujet précis, la plupart du temps choisi dans les problèmes ruraux.

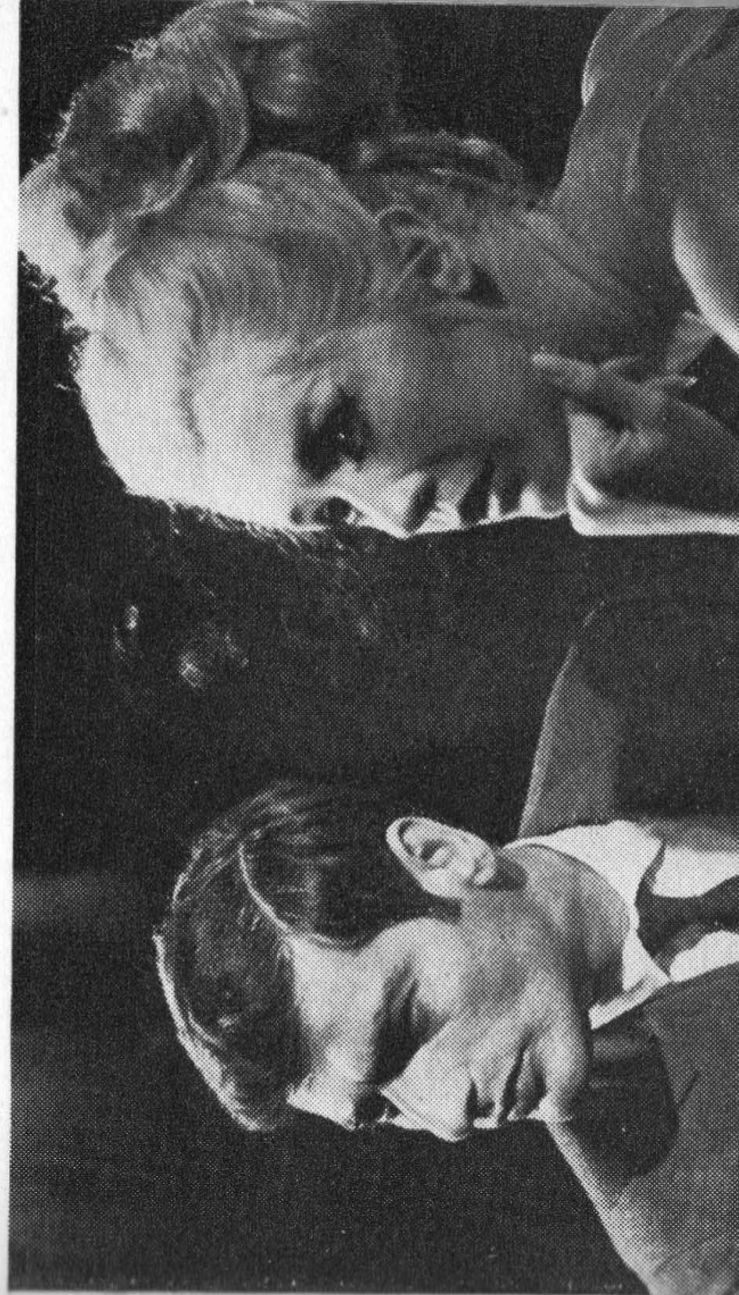


Colin Low

Capitale de l'or

Jacques Godbout

Yul 871





Départ sans adieu

Don Owen



Allan King

Warrendale





Very nice very nice

Arthur Lipsett

Pierre Perrault et Alexis Tremblay tournent *Le règne du jour*



siècle, Horizon of Québec, Le bedeau, l'Abatis et Tel câble Terre-Neuve en 1952; Tempest in Town, Le cocher, Le notaire et Monsieur le maire en 1953; Les parents à l'Ecole en 1954; Chantiers Coopératifs, Carnaval de Québec, 26 TV, Clips for the army and aviation, Agronomie et Plan Dozois en 1955; Une île du Saint-Laurent, Plumes au vent, Ti-Jean s'en va dans l'Ouest, La drave en 1956; Ti-Jean au pays du fer en 1957; Bibliothèque en 1958; La grande aventure industrielle et Le notaire de Trois-Pistoles en 1959; La Chaudière, Intégration et Rivière-de-la-paix en 1960; Métis, Norlanders, Cheticamp en 1961; Les petits arpens en 1962 et Une année à Vacluse en 1963.

En 1964, il est responsable de la série **Arda**: 20 films de vingt minutes chacun sur le plan d'aménagement régional du Bas-Saint-Laurent et de la Gaspésie.

Garceau pratique un cinéma simple et émouvant: la forme est directe, évidente presque, et les personnages étudiés ont un réel poids d'existence. Chaque film possède le ton nécessaire à l'information que le cinéaste a choisi d'apporter, qu'il s'agisse d'un portrait géographique ou humain aussi bien que d'un problème à exposer ou d'un métier à expliquer. Ces qualités donnent finalement à l'ensemble un style fait surtout de probité.

« Les personnages sont plus que des individus, ils sont des archétypes. Chez eux tout ce qui n'est qu'accessoire est élagué. L'auteur ne conserve que les contours essentiels à l'émotion: une certaine qualité d'humanité, des visages derrière lesquels on devine toute une vie de misère et de joie ».

(Patenaude dans « Objectif 63 »).

Son meilleur film reste à ce jour **Les petits arpens** qui raconte la défaite d'un groupe de paysans acharnés à faire fructifier une terre trop pauvre et pratiquement inutilisable. Le regard de Garceau est réaliste, sans essai artistique: « très peu de cinéastes ont su exprimer avec autant de justesse le monde rural, ce monde qui sent que le dynamisme de la société lui échappe constamment et que de plus en plus il se trouve à la remorque de la civilisation urbaine, sans jamais avoir part entière du progrès. Garceau refuse le folklore; les traces du passé ne l'intéressent qu'en tant qu'elles cohabitent avec le présent. Le tableau qu'il donne, s'il n'est pas toujours soigné, a l'avantage d'être vivant » (M. Patenaude, « Objectif 63 »).

Jacques GIRALDEAU

Né à Montréal le 16 juillet 1927, il travaille à l'ONF depuis 1956 comme scénariste, caméraman, monteur et producteur. De 1953 à 1958, il quitte l'ONF pour s'occuper de la compagnie qu'il

bouie (13 films) en 1958; la même année il fonde Compagnie

séquence canadienne de **Quatre familles**.

En 1959, il redevient assistant-réalisateur de Nicholas Ray pour **The Savage Innocents** puis réalise en 1960, 26 autres films de la série **En roulant ma boule**. La même année, **Les bateaux de neige** sont une comédie pour enfants simple mais touchante. En 1960 toujours, **Pic et Poc**. En 1961, en plus des 26 films de la série **Sautapic** dont il n'assure que la production, il filme une intéressante enquête sur la situation des vieillards à Montréal: **Le Vieil Age**. En 1962, **La soif de l'Or** est un bon reportage sur la ruée vers l'or en Abitibi, mais ses trois films de 1964 sont assez vains: **Au hasard du temps**, **Formes 64 des choses** et **La courte échelle**. Giraldeau n'a pas encore donné son maximum et a été jusqu'à présent encore fort inégal.

Jacques GODBOUT

Homme de littérature, il ne vient au cinéma qu'assez tard et d'ailleurs sans abandonner sa carrière d'écrivain. Né à Montréal le 27 novembre 1933, il voyage aux U.S.A. et au Mexique avant d'obtenir sa thèse de littérature par une étude sur Rimbaud. Il est alors, de 1954 à 1957, professeur à l'Université d'Addis Abeba (Ethiopie). Il parcourt alors l'Europe, l'Egypte et la mer Rouge avant de revenir par les Antilles, le Mexique à nouveau et enfin le Canada où il rentre en novembre 1957. De 1954 à 1957, il a d'ailleurs fait du théâtre radiophonique à Radio-Canada et, en 1958, travaille dans une agence de publicité.

En 1958, il entre à l'ONF comme préposé aux adaptations françaises et devient scénariste et réalisateur en 1960. Entre temps, il a amorcé une très estimable carrière de poète (5 recueils parus à ce jour: **Carton Pâte**, chez Seghers en 1956 à Paris et le reste au Canada: **Les Pavés Secs** en 1958, **La chair est un commencement** en 1959, **C'est la chaude loi des hommes** en 1960 et **Poetry 62** en 1962). Il fonde puis dirige la Revue **Liberté** en 1960-1961 et publie en France aux éditions du Seuil en 1962 un excellent roman: **L'Aquarium**.

Cet homme de littérature a fait jusqu'à présent une œuvre cinématographique discutable car son intelligence devient parfois cabotinage et son talent « touche-à-tout » (théâtre, roman, poésie, cinéma) donne l'impression qu'il peut s'attaquer à n'importe quel sujet mais toujours d'une manière trop superficielle où le brillant et le maniérisme distingué l'emportent souvent sur la profondeur. Son premier film, **Les Dieux** (1961) donne déjà le ton de l'œuvre postérieure: cela aurait pu être un documentaire très correct sur les étudiants de l'Ecole des Beaux-Arts de

« Objectif 61 »).

En 1962, il tourne **Pour quelques arpens de neige** puis une enquête sociologique assez orientée: **A Saint-Henri**, le 5 septembre. **Borduas**, en 1963, est un portrait de style assez scolaire. La même année il collabore avec Jean Rouch pour réaliser un documentaire ethnographique: **Rose et Landry**. C'est un travail honnête dans sa réalisation comme dans ses conceptions mais il représente une simplification poussée au maximum des problèmes de l'Afrique contemporaine.

En 1963 toujours, il réalise son film le plus connu, **Fabienne sans son Jules**, petite bande pour « copains » non dénuée d'intérêt: « Hommage à Jean-Luc Godard? Pastiche? **Fabienne** concilie ces deux pôles. La chanteuse Fabienne tente de joindre Godard pour faire du cinéma. Le film est le récit de cette tentative. Traité dans le style anarchiste ou non-conformiste qui caractérise Godard, **Fabienne** se présente comme une agréable histoire intimiste, où la chanteuse évolue dans le monde baroque, frelaté et créateur de la romance. Romance optimiste, pleine de vie. Voilà qui est une donnée suprême pour confirmer à **Fabienne** une vertu de détente, tout en ne laissant pas échapper le côté satirique de ce monde artistique. On serait tenté d'écrire « mieux que du Godard », tellement les personnages de Jacques Godbout sont imprégnés d'humanité » (Hubert Arnault, dans son compte rendu dans « Image et Son », n° 176, des « Journées d'Evian » 1964 où le film a obtenu le Grand Prix).

Le monde va nous prendre pour des sauvages (1964) n'est qu'un album de belles images et **Huit Témoins** est un reportage de TV enregistrant de manière objective les déclarations de jeunes délinquants. La sobriété de la réalisation s'adapte bien à la force du sujet. Par contre **Yul 871**, son dernier film présenté à Karlovy-Vary en 1966, est encombré d'innombrables digressions style « cinéma-vérité-brouillon »: Charles Denner y campe un industriel roumain qui déambule dans les rues de Montréal à la recherche de ses parents perdus pendant la guerre. Le jugement de J.P. Lefebvre (« Objectif 64 ») sur l'ensemble de l'œuvre paraît assez juste quoique un peu dur:

« Godbout aime la salade, les bibelots, les arts (et le cinéma), la politique, la révolution, la comédie, la poésie, les voyages, Chris Marker et Jean-Luc Godard ».

George KACZENDER

Phoebe obtint le Grand Prix du CM au Festival de Montréal en 1965 pour « la solide construction qui révèle la sensibilité et les dons de son auteur ». Bien que réalisé pour la TV,

Larry KENT

Son Long-métrage **Sweet Substitute** (réalisé d'après son propre scénario) a obtenu une mention au Festival de Montréal de 1965 pour « l'utilisation de la forme documentaire traditionnelle au film canadien à l'intérieur d'une action dramatique ».

Kent définit lui-même son œuvre :

« Tom, un garçon de 19 ans qui en est à sa dernière année de high school, se voit soudainement pris dans l'ouragan de ses passions, lui et deux jeunes femmes totalement différentes. Elaine est secrétaire. C'est une chatte, bête et sexuelle, qui, poussée par une mère ambitieuse et rusée, attire le bouillonnant Tom dans une aventure passionnelle qui camoufle un mariage. Kathy est une jeune femme amoureuse qui vit une expérience sentimentale sérieuse avec Tom et qui devient enceinte. »

Sweet Substitute traite d'un état de fait fort courant dans le monde des teen-agers actuels. Physiquement prêts à la vie sexuelle dès l'âge de treize ou quatorze ans, les Tom et les Kathy se voient interdire l'amour et la vie commune par les principes de la société — ses cadres moraux — et ses impératifs économiques. Les années qui séparent la puberté de la libération (de ces tabous et de la virginité) sont un véritable cauchemar sexuel. C'est dans ce monde sexuel fantaisiste que vivent Tom et ses amis ».

Ces problèmes amoureux des adolescents sont traités avec honnêteté mais l'œuvre est inégale : la réalité quotidienne est en effet bien fouillée, mais la bande sonore est trop chargée et l'interprétation très insuffisante.

Depuis, Larry Kent a tourné un autre film : **When tomorrow dies** (présenté au Festival de Montréal 1967) qui étudie les tourments et les indécisions d'un couple. Le film comporte quelques fort bonnes scènes mais le style du réalisateur est encore incertain, passant du « cinéma vérité » au « théâtral » sans toujours beaucoup de souplesse. L'ensemble est cependant intéressant.

Allan KING

Né en 1930 à Vancouver, il fait ses études de philosophie à l'université de Colombie Britannique. Puis il part en Europe où il occupe toute une série d'emplois (il est un moment chauffeur de taxi). Il retourne à Vancouver en 1953 et entre alors à la TV d'abord comme assistant-monteur, puis assistant à la production et producteur en 1956. La TV débutait alors tout

esthétiques de la TV : 16 mm au lieu de 35, pellicule parfois rationnée et quantité plus grande de « matière » à fournir. regard typique du cinéaste « candid eye ».

Pour la TV, il a tourné : **Explorations, Here and There, Close-Up et Q for Quest et CBC Folio**.

Sans presque changer sa manière, il aborde le cinéma en 1956 avec **Skid Row**, CM consacré au monde des alcooliques et des clochards : de manière précise, il montre avec sympathie leur organisation secrète d'entraide. Le sujet et la forme évoquent le **Bowery** de Rogosin tourné d'ailleurs la même année et ce regard attentionné avec lequel Allan King observe les alcooliques acharnés à survivre est déjà la préfiguration de son attitude d'artiste face à des sujets similaires, dans **Warrendale** par exemple.

C'est ensuite **The Yukoners** (1956), **Portrait of a Harbour, Gyppo Logger et The Pemberton Valley** (1957), **Morocco** (1958) et **Where will they go** qui, en 1958 toujours, constitue une intéressante enquête sur les réfugiés d'Europe Centrale. Après **Barcelona Bullfight** (1959), **Rickshaw** (1960), montre la vie misérable d'un pousse-pousse indien. Remarquablement réalisé, le film s'attache à décrire les menus gestes de la vie quotidienne et rend sensible la stupidité d'une telle existence.

Il réalise encore quelques courts-métrages (**Yosef Drenters, A matter of pride** en 1961...) avant de signer en 1965 son premier Long-métrage : **Running, Away Backwards**, chronique sur Ibaza dont le ton est parfois celui, farfelu, de Mekas et d'autres fois celui, sociologique, de Rouch.

WARRENDALE

Un magistral exposé de psychiatrie. Warrendale est une institution où l'on soigne des enfants qui souffrent de troubles émotifs tellement graves (violentes crises d'hystérie, agressivité...) qu'ils sont incapables à la vie en société. Il s'agit d'un centre expérimental dans lequel sont essayées des méthodes nouvelles de traitement. Aussi les enfants ne sont admis que si les parents acceptent de voir publiés les résultats obtenus. C'est ainsi qu'Allan King put filmer en toute liberté une fois obtenue l'autorisation du Directeur de l'établissement, l'enregistrement cinématographique de la vie des jeunes malades pouvant être considéré comme une méthode psychiatrique parmi d'autres.

D'ailleurs le film fut en effet projeté aux enfants et, de même que Rouch avait obtenu par la réalisation de **La pyramide humaine** une meilleure compréhension entre blancs et noirs d'Abidjan, Allan King eut la joie de voir les enfants prodigieu-

les terribles images captées par le cinéaste.

Au lieu de briser chimiquement les crises par des drogues, les moniteurs essayent au contraire de forcer l'enfant à prendre conscience de son mal ; le maintenant fortement écrasé contre les adultes qu'il doit parvenir à considérer comme ses aides face à la terrible maladie, l'infirmier force l'enfant à décrire ses fantasmes, à ouvrir les yeux sur le monde qui l'entoure, à expliquer ses terreurs de manière à les surmonter, à les réduire à leurs justes dimensions, à retrouver le contrôle de lui-même, à vaincre cette peur panique qui le saisit quand il sent remonter à la surface ses démons intérieurs. D'ailleurs, même à l'état normal, le médecin incite les enfants à s'extérioriser, à refuser le mensonge et, si une jeune fille déteste ses parents, il faudra l'obliger à écrire une lettre de haine et à déchirer celle où, traditionnellement, elle faisait preuve d'un faux amour filial... indépendamment de tout jugement clinique, on comprend la force brutale de telles images choquant le jugement commun porté sur les malades mentaux. Certaines images peuvent même paraître insoutenables : les enfants hurlent, injurient, se débattent, pleurent, souffrent mille maux, crachent à la figure de leurs moniteurs, se font du mal, gémissent et s'effondrent enfin, vaincus par la crise. On est très loin des fous doux et inoffensifs de **Regards sur la folie** ou de **David et Lisa**. Les terribles combats de **Miracle en Alabama** eux-mêmes sont amplement dépassés par cette monstrueuse réalité : il n'y a rien de plus bouleversant au cinéma que le spectacle — jamais vu jusqu'alors — de la folie furieuse d'un enfant, surtout si la crise s'achève par des pleurs douloureux versés par une adolescente sur le manque d'amour de sa mère. De tels moments sont indescriptibles ; c'est un spectacle déchirant.

Malgré ces déformations de leur sensibilité, les enfants vivant ensemble, apprennent progressivement à ne plus avoir peur de ces crises auxquelles ils assistent journellement. Ils perdent bientôt le sentiment d'être anormaux alors que leur entourage les avait jusqu'alors murés dans leur folie solitaire ; bientôt ils réussiront à établir à nouveau des rapports normaux avec leurs semblables et retrouveront alors leur équilibre.

Parmi les quelques « cas » suivis par Allan King, certains se détachent particulièrement. Ainsi le jeune Tony a peur des contacts physiques : il veut garder ses distances avec tout le monde ; abandonné très tôt aux soins d'établissements médicaux, il n'a jamais connu l'affection « enveloppante » d'une mère et a peur d'être contaminé par son entourage : c'est ainsi que la mauvaise haleine d'une monitrice devient un dangereux feu intérieur qui risque de le consumer. Pour le traiter, il faut donc le réhabituer progressivement aux contacts humains, en

quand la mort de Dorothy, la cuisinière noire, bouleverse sa construction par la brutalité de l'événement et ses répercussions sur le comportement des petits malades. Loin d'atténuer les effets de la nouvelle, le Docteur décide de l'utiliser comme une étape capitale du traitement et accepte donc que le réalisateur en enregistre les effets ; pour lui, en effet, le deuil — et d'une manière plus générale la douleur — doit être ressenti en groupe car les souffrances solitaires et rentrées déséquilibrent l'inconscient et laissent des traces indélébiles et génératrices de troubles futurs : il faut laisser s'exprimer ses sentiments et communier avec ceux d'autrui. Le résultat est d'une rare violence : plusieurs enfants sont submergés en même temps par des crises terribles qui les jettent sur le sol dans une frénésie d'auto-destruction. Essoufflés, suant à grosses gouttes, les moniteurs bondissent de l'un à l'autre, maîtrisant les plus agités, roulant sous les meubles et se heurtant aux cloisons. C'est que les enfants se sentent plus ou moins responsables de cette mort, croyant que leurs pensées ou leurs sentiments peuvent infléchir le destin des êtres : ainsi le garçon qui a rêvé de la cuisinière la nuit précédente est persuadé d'avoir hâté sa mort. Carole, surtout, est vigoureusement impressionnée par le fait qu'elle avait joué à la morte avec la cuisinière trois jours avant le décès (scène enregistrée d'ailleurs par la caméra) ; elle se croit alors douée d'un pouvoir maléfique, a une peur panique de voir mourir ceux qui l'approchent, ferme les yeux et se recroqueville pour rentrer en elle-même. Par les cris et la violence, il faudra alors rétablir à tout prix le contact avec cet esprit en perdition, le ramener à la vie, à la réalité.

La peur, la colère et la souffrance. Le « cinéma moderne » nous a habitués aux dissertations parfois brillantes sur l'incommunicabilité, sur l'angoisse de vivre, la peur du lendemain et l'impossibilité d'affronter les réalités quotidiennes ; mais il s'agit alors de névroses théoriques, abstraites pourrait-on dire. Ici au contraire Allan King révèle la torture physique de jeunes enfants atteints dans leur chair par ce mal qui prend alors l'odieux visage de la souffrance injuste.

Le réalisateur avait d'abord pensé faire un film sur un enfant qu'il aurait suivi dans sa vie scolaire, montrant ses plaisirs, ses peines et ses rapports avec les autres écoliers. Lorsque son producteur lui parla de filmer des enfants anormaux, il refusa d'abord parce que cela lui paraissait trop différent de ce qu'il voulait faire. Puis, après être allé quand même visiter Warrendale, il accepta finalement car il lui sembla que, bien que malades, ces enfants avaient des problèmes similaires à ceux des enfants normaux ; leurs sentiments étaient les mêmes, seulement exacerbés : en décrivant ces cas extrêmes

en effet le réalisateur à décrire la vie de toute la petite communauté et non de se limiter à un seul cas.

On voit que King n'a jamais été attiré par le côté spectaculaire, sadique ou « cirque des horreurs » de son sujet. Son film est en effet toujours d'une grande pudeur et le traitement analysé est en somme une merveilleuse leçon d'amour car c'est en retrouvant l'atmosphère d'une véritable famille que ces enfants seront sauvés; aussi les scènes dans lesquelles la monitrice maintient vigoureusement un enfant en pleine crise tout en lui prodiguant des paroles de tendresse n'évoquent-elles pas une clinique psychiatrique, mais plutôt une sorte d'initiation magique par quelque mystérieux corps à corps au pouvoir bienfaisant.

D'ailleurs la peinture du particulier (l'hystérie) ne cherche qu'à rejoindre le général; la peur, la souffrance et la colère. C'est pourquoi, au lieu de filmer les résultats bénéfiques du traitement et toute la gamme des sentiments ressentis par les enfants, le cinéaste a surtout concentré son attention sur la colère et sa répression de manière à donner au film une portée plus large: apprendre à réprimer ses craintes et ses colères est une leçon valable pour chaque spectateur et pas seulement pour les enfants anormaux.

L'extrême violence de certaines images de cette pénible réalité a cependant amené la direction des programmes de la Télévision canadienne qui avait produit le film à prendre la décision de ne pas projeter l'œuvre, après plusieurs mois de discussions... la raison officiellement avancée fut la présence dans le dialogue de quelques mots obscènes; il s'agissait sans doute plutôt de ne pas déranger le confort moral de millions de spectateurs bien portants.

Hors de toute esthétique: provoquer des émotions pures.
Ce qui frappe du point de vue cinématographique, c'est l'extraordinaire perfection technique de l'utilisation du « direct »: les enfants oublient totalement la caméra ou la considèrent comme une thérapeutique parmi d'autres et l'acceptent donc comme telle. Seul le petit Tony aime, visiblement, faire « son numéro ». Mais c'est qu'il s'agit d'un enfant dont on ne s'est jamais particulièrement occupé. Pour lui, attirer l'attention du cinéaste en montant sur l'armoire ou en faisant des caprices volontaires est un besoin, si bien que cette attitude, loin de nuire à la vérité du document, est un élément supplémentaire permettant de juger le comportement de l'enfant. En fait, le travail d'Allan King fut très difficile car, pendant la première semaine de tournage il ne connaissait pas assez les enfants pour comprendre immédiatement ce qui allait se passer et s'il fallait tourner ou non

plus révélateurs souvent que leurs attitudes, gardant des séquences.

Mais, bien qu'il s'agisse d'une œuvre indiscutablement originale, le film ne cherche jamais à provoquer chez le spectateur d'émotions esthétiques; au contraire, technique et même cinéma sont oubliés pour ne plus retenir que les faits montrés qui sont, il est vrai, d'une puissance extraordinaire. Allan King veut provoquer des réactions physiques, retrouver des émotions pures comme si le cœur de ces enfants torturés parlait directement à celui des spectateurs, retrouvant ces rapports affectifs directs dont le manque fut justement à l'origine de leur mal.

Roman KROITOR

Né le 12 décembre 1927 à Yorktown, il fait ses études à l'université du Manitoba où il obtient la maîtrise en philosophie. En 1949, il entre à l'Office comme assistant-producteur puis devient réalisateur. On peut distinguer trois périodes dans sa carrière.

Jusqu'en 1957, il réalise une intéressante œuvre personnelle: en 1954 il tourne **Paul Tomkowicz, street-railway switchman** (Paul Tomkowicz, nettoyeur d'aiguillages) qui réussit à nous faire ressentir le dur travail de l'ouvrier pendant une longue nuit d'hiver: le cadre insignifiant, les gestes habituels sont saisis par une caméra précise filmant dans des conditions précaires d'éclairage; le document a donc ainsi une allure très véridique. Le réalisateur parvient cependant à montrer sa virtuosité dans la séquence de la remise en place du trolley provoquant extinctions et allumages répétés de la voiture. En 1955, **Farm Calendar** (L'année à la ferme) suit les travaux des champs le long des saisons, et **The Great Plains** (Les grandes plaines) en 1957, sont des séquences documentaires sur la prairie canadienne entrecoupées de moments animés.

De 1957 à 1960, Kroitor perd son individualité et s'intègre étroitement dans une équipe: il assiste Tom Daly pour la production de **Introduction to Canada**, monte **Capitale de l'Or** puis, pendant trois ans, est producteur et co-réalisateur (avec Koenig, Mc-Cartney et plusieurs autres) de la série télévisée **Candid-Eye**. En 1960, il produit et co-réalise avec Colin Low, **Universe**.

Depuis 1961, après avoir été l'homme de choc de l'unité Tom Daly, il devient (à part le montage de **Days of Whisky Gap**) le second K du tandem Koenig-Kroitor pour: **The living machine** (1961), **Lonely Boy** (1962), **The canadian Businessman** (1963) et **Stravinsky** (1965). Il est capable de remplacer n'importe quel sur n'importe quel sujet mais son travail est devenu indissociable d'une équipe. Brillant technicien, il ne paraît pas avoir un

s'agit d'un reportage sur la plus célèbre course cycliste canadienne : le tour du Saint-Laurent. Les images sont superbes, la plupart du temps totalement gratuites mais constituant une sorte de poème abstrait assez réussi. On attend un film plus personnel après ce brillant exercice de style.

Avant ce premier essai en tant que réalisateur, Labrecque avait été plusieurs années, avec Michel Brault, Georges Dufaux, Bernard Gosselin, Michel Régnier et Guy Borremans, un des plus grands cameramen canadiens, signant notamment la photographie d'**Un jeu si simple** et **Le Chat dans le sac** de Gilles Groulx comme celle de **La vie heureuse de Léopold Z** de Gilles Carle.

Jean LEMOYNE

Né le 17 février 1913, il tient une place un peu à part dans le cinéma canadien. Après ses études au Collège Sainte-Marie (Jésuites) de Montréal, il contribue, en 1934, à la fondation de **La Relève** (devenue ensuite **La Nouvelle Relève** jusqu'à son dernier numéro paru en 1948) et publie ses premiers articles dans cette revue. Parallèlement, il mène divers travaux littéraires, philosophiques et théologiques et voyage en Europe. En 1941, il débute dans le journalisme comme traducteur à **La Presse**. En 1943 il devient éditorialiste au même journal et inaugure bientôt une page littéraire hebdomadaire. Il fait aussi des travaux de traduction puis entre à l'agence de « Canadian Press » en 1951 avant de devenir, en 1953, rédacteur en chef de **La Revue Moderne**.

En juillet 1959, il entre à l'ONF comme scénariste et scripteur. Il y restera jusqu'à aujourd'hui, mais sans abandonner pour autant ses nombreux travaux littéraires : en 1961, il séjourne deux mois aux universités de Chicago et de San Francisco pour commencer un ouvrage sur la philosophie américaine et publie un recueil d'essais, **Convergences**, qui lui vaut de très nombreuses distinctions.

Pendant l'été 1962, il tourne en France un film : **La France Revisitée**. De nombreuses rencontres avec des théologiens du monde entier lui ont permis de mettre en chantier un ouvrage sur les Pères de l'Eglise.

Arthur LIPSETT

Very nice, very nice dont il est à la fois caméraman et réalisateur, obtint le prix spécial du jury au festival de CM de Tours en 1961. Par un montage de documents photographiques

dans lequel se retrouve un certain charme du premier plan pour autant qu'on ait l'impression de redite. C'est la même recherche fondamentale qui se poursuit, c'est la même matière qui est scrutée de nouveau et pourtant un pas de plus a été fait. Peut-être n'est-ce pas une étape capitale, mais elle a été franchie dans la bonne direction. Sur le plan du langage, il passe de l'image photographique utilisée cinématographiquement (**Very nice, very nice**) à une image proprement cinématographique, c'est-à-dire animée. Progrès élémentaire qui pourtant souligne le sérieux d'une démarche où même les voies sans issue ont leur raison d'être. Tout procède encore une fois d'un étroit montage audio-visuel, mais alors que la bande son de **Very nice, very nice** supportait et animait une image nettement atrophée, nous trouvons ici un équilibre rigoureux des deux éléments. Lipsett s'acharne à fouiller les regards harassés, les expressions fugitives et les comportements insensés de ces bêtes humaines, attentif à faire jaillir par la bande son l'étincelle qui éclairera tout cela de l'intérieur... » (J.C. Pilon. « Objectif 63 »).

Lipsett a réalisé ensuite **Free Fall** en une forme résolument expérimentale tendant à rendre les subtilités d'un poème de Dylan Thomas parlant du mystère des fleurs.

Colin LOW

C'est un maître du cinéma canadien, d'ailleurs consacré par les louanges de la critique. La plupart de ses œuvres sont parfaites de facture, à peine peut-on lui reprocher un peu de ne pas se mettre suffisamment dans ses films dont la splendeur est parfois un peu glacée. Si un chapitre ne lui est pas entièrement réservé (comme à Brault ou Groulx par exemple), c'est parce qu'il est déjà, par rapport à eux, un « ancien » et qu'il ne semble pas encore décidé à se lancer dans l'aventure du long-métrage. Son thème favori est l'ouest canadien qu'il a su décrire comme personne d'autre, soit par le truchement de l'animation, soit par la prise de vue directe, car cet ancien élève de Mac Laren utilise en effet avec un égal bonheur le 7^e et le 8^e arts.

Né dans un ranch à Cardston en 1925, il est recruté en 1945 par Mac Laren et vient donc travailler à l'ONF. Il est d'abord le collaborateur de George Dunning avec lequel il réalise **Cadet Rousselle** (1946) et **Le Baron Munchausen** (1947), œuvre assez terne que les deux réalisateurs ne purent pas terminer, faute d'argent (Dunning le finira seul, plusieurs années après, en Angleterre). La même année, **Time and Terrain** (**Le**

belles images (animation de gravures notamment). L'année suivante, Low dirige l'animation de **Sports et Transports**, film qui lui est habituellement attribué mais auquel il n'a pas beaucoup participé. **Corral**, en 1953, est un beau poème plein de simplicité sur le charme de la vie naturelle en harmonie avec le paysage.

Après **L'Auberge Jolifou** (1955), commande correctement remplie, **City out of Time (Ville Intemporelle)** est une sorte de documentaire sur Venise réalisé pour la Galerie Nationale d'Ottawa et **Notre Univers** une œuvre de vulgarisation scientifique très réussie : « Je voulais faire un film sur l'Espace, et Roman Kroitor un film sur un astronome ; nous avons combiné les deux sujets. Roman s'est occupé des prises de vues réelles, et moi des séquences d'animation » (C. Low. « Objectif 63 »).

Ses œuvres les plus connues sont **City of gold (Capitale de l'Or, 1957)**, **Circle of the Sun (Le Soleil perdu, 1960)**, et **The days of whisky gap** (1961) qui forment une véritable trilogie à cheval sur le passé et le présent et formée par les récits de ceux qui ont effectivement vécu ces aventures (le fils d'un aventurier dans **Capitale de l'Or**, un jeune indien de 20 ans dans **Circle of the Sun** et de vieilles gens dans le troisième). Parallèlement à **Capitale de l'Or** fut d'ailleurs réalisé un quatrième film : « Wolf Koenig et moi avons tourné **L'Or** en même temps que **Capitale de l'Or**. Nous nous étions rendu à Dawson sans savoir ce qui nous y attendait, et nous y avons trouvé deux sujets », mais « **L'Or** n'est qu'un demi-succès. Dans peu de temps on ne fera plus l'exploitation de l'or de la façon décrite dans le film » (C. Low. « Objectif 63 »). **Capitale de l'Or** nous fait d'abord découvrir les ruines de la ruée vers l'or : outils rouillés, vieux saloon plein de poussières, locomotives antiques et bateaux à roues. Puis, avec un réel respect pour les choses et les gens du passé, Low anime, par le montage et le cadrage, de vieilles photos qui nous restituent la vie des paysans, des chercheurs, des policiers et des filles de joie. On est loin du western mais tout près d'une autre réalité : celle de l'authentique conquête de l'ouest canadien. **Soleil perdu** utilise les sobres moyens d'une simple enquête ethnographique pour montrer ce qui reste en 1961 de la « danse du soleil », rituellement organisée chaque année pour célébrer l'union de l'homme (tribu du Sang de l'ouest canadien) et de la nature. Les vieux perpétuent le culte, revêtus des vêtements traditionnels, sous le regard déjà indifférent de la jeune génération en blue-jeans ou blousons de cuir et allure américaine. Cette opposition entre les générations, qui semble avoir passionné le cinéaste, est expliquée par un jeune indien en voix off. **The Days of the Whisky gap** a choisi le ton « album de souvenirs » pour faire

tage sur une curieuse secte religieuse. Une fois de plus la forme est assez froide, enregistrant le plus objectivement possible les mœurs de ces **Hutterites** qui ont gardé le même mode de vie depuis trois siècles : les biens sont mis en commun et les repas sont pris en groupes (3 : celui des hommes, celui des femmes et celui des enfants). Sans TV et avec des habits très sévères, ils consentent cependant à utiliser quelques machines agricoles. Dans un style très classique, Low porte donc son regard, depuis qu'il réalise des films, sur l'affrontement du passé et du présent en cinéaste du temps et de l'écoulement de la vie.

Don OWEN

Né à Toronto en 1933, il étudie l'anthropologie puis essaye une carrière de poète. Pour vivre il s'intéresse au cinéma et fait quelques documentaires pour CBC avant d'entrer à l'ONF en 1960. Il se passionne alors pour ce moyen d'expression et réalise deux CM : **Toronto Jazz** et **The Runner** (Le coureur) en 1962, qui suit en travelling la course d'un athlète s'entraînant pour le marathon. La caméra détaille la beauté de l'effort physique sur un fond de paysages mouvants à l'assez bel effet plastique.

Il prépare actuellement un long métrage sur les indiens : **Mohawk**, mais est surtout connu pour son premier LM sur une révolte juvénile : **Nobody waved good-bye** (Départ sans adieu).

DÉPART SANS ADIEU

Le film décrit le difficile passage de l'enfance à l'âge adulte par la crise d'adolescence. Pessimiste, le film se termine sur un point d'interrogation bien proche de la conclusion négative. Peter est un jeune homme de milieu bourgeois en révolte contre sa famille ; voulant vivre sa vie avec sa jeune amie Julie, il en viendra au vol et à la séparation.

Cet adolescent est montré dans ses rapports avec l'enfance qu'il vient de dépasser et avec le monde adulte auquel il ne parvient pas encore à s'intégrer, notamment à cause du dégoût qu'il lui inspire. Dans cette position inconfortable, Peter s'enfonce et se perd. Certains de ses problèmes le lient encore à son enfance : il est écolier, il a des examens à passer, s'il « sèche » les cours le directeur téléphone, ses parents le grondent, lui dictent sa conduite, le surveillent, l'interrogent..., le symbole de cette situation d'enfant est le repas familial, lieu et moment des conflits de générations. Aussi Peter veut-il se détacher totalement de cet âge de l'enfance en quittant la maison (il abolit ainsi sa situation de dépendance vis-à-vis

agit encore en irresponsable attendant de l'aide. Le regard d'Owen est donc à la fois chaleureux et lucide : Peter est condamnable mais excusable ; beaucoup de choses sont de sa faute mais il lui aurait fallu un courage peut-être au-dessus de ses forces pour agir autrement.

Départ sans adieu n'est d'ailleurs pas un plaider, mais au contraire une œuvre d'art achevée. Le film excelle à montrer l'insouciance des jeunes gens, tout à la fraîcheur de leur amour ; cette liberté sans problème (guitare, promenades à scooter ou en barque entrecoupées de rires) s'oppose aux réactions des adultes qui cherchent à définir ce sentiment (simple flirt ? fréquentation sérieuse ?...), alors que Peter et Julie ne savent que vivre — et non analyser — leur amour.

Le style adopté par le réalisateur est à la mesure de la liberté de son sujet. L'improvisation joue son rôle dans les scènes amoureuses ou celles des rencontres avec les copains (excellente séquence où Peter, bourré de problèmes sans aucune solution et de révolte sans objet précis, est confronté à un jeune canadien français que l'on croirait sorti tout droit du **Chat dans le Sac**), mais le film possède pourtant une ligne dramatique rigoureuse et décrit un itinéraire psychologique précis. Ce n'est pas une analyse statique d'une situation, mais bien la description d'une évolution. Les acteurs ne jouent pas leur propre rôle mais interprètent la pensée du cinéaste. C'est en somme un cinéma d'auteur filmé avec les méthodes du cinéma direct. Aussi, même si quelques plans sont parfois un jeune homme debout sur le parapet d'un adorable pont en dos d'âne ou la poétique promenade en barque), l'ensemble constitue une étude sincère des problèmes de l'adolescence moderne. Aussi Don Owen signe-t-il là une des œuvres les plus authentiques du jeune cinéma canadien anglais.

Depuis, Don Owen a réalisé un court-métrage : **Charpentier du Ciel**, court métrage montrant un indien travaillant sur des échafaudages à près de 200 mètres de hauteur ; plus qu'à un ouvrier, le personnage fait penser à quelque danseur funambule.

Avec **Ladies and Gentlemen : Mr Leonard Cohen**, Owen réalise (en collaboration avec Britain) un portrait d'un célèbre et curieux poète juif anglophone en utilisant toutes les techniques de la Télévision (reconstitutions, scènes saisies au vol et commentées en voix-off, interviews...) de manière à saisir tous les aspects de cet étonnant personnage.

En 1967 enfin, Owen remporta le Prix du Festival de Montréal pour **Notes pour un film sur Donna et Gaël**, chronique très sensible contant la vie de deux amies habitant la même chambre et travaillant à la même usine.

passage brutal au monde des adultes. Le saut est trop grand à franchir et Peter, mal préparé à ce changement, échouera. Des problèmes nouveaux surgissent qu'il ne saura pas résoudre : c'est d'abord son amour sincère pour Julie ; il le vit au niveau du cœur et des sens, sans penser aux conséquences qui se matérialiseront brutalement par l'attente d'un enfant ; c'est ensuite la recherche d'un travail sans diplôme ; refusant l'emploi de bureau pas assez rémunérateur, faisant l'apprentissage de l'abrutissant travail de plongeur, il finira par accepter la place de gardien de parking aux gains frauduleux qui l'entraîneront trop bien au vol. De tels épisodes, s'ils démontrent les fautes du héros, mettent également l'accent sur les tares de la société moderne : l'adolescent est maintenu artificiellement et trop longtemps dans le monde de l'enfance avec devoirs, leçons et vie familiale. S'il veut être maître de son propre destin, s'il revendique — trop tôt au gré de la société — liberté et indépendance, il est brisé et acculé aux solutions désespérées qui le précipiteront en prison. Comment en effet se marier et élever un enfant avec un emploi dont le seul intérêt est de procurer, cinquante ans plus tard, une honnête retraite ? Une seule solution : faire des études, c'est-à-dire accepter de sacrifier sa jeunesse en vue du confort de l'âge adulte. Choix difficile pour deux jeunes gens qui s'aiment.

La société est donc attaquée dans ses structures et Don Owen dépasse l'attaque trop facile des parents, responsables tout désignés ! Pourtant Peter est rejeté deux fois par ses parents : par sa mère d'abord, à trois heures du matin, quand il lui annonce son désir de chercher du travail, puis par son père lors de la scène très dure du coiffeur où le père refuse de lui prêter l'argent nécessaire pour « démarrer » et le chasse avec violence. Des deux côtés, cependant, les tentatives de rapprochement sont nombreuses mais inefficaces, les conceptions de vie des deux générations étant par trop opposées.

Le héros manque essentiellement d'une échelle de valeurs (alors que sa compagne, tout aussi amoureuse et décidée à vivre sa vie que lui, possède un sens certain des réalités). Il est incapable d'apprécier la gravité de ses actes, de prévoir leurs conséquences, et sa révolte s'exprime trop souvent par une explosion de violence verbale (vis-à-vis de son père ou de son futur beau-frère) sans véritable pensée cohérente. Peter se sait très faible en classe..., mais est stupéfait d'avoir échoué à ses examens ! Il injurie le fiancé de sa sœur qui se contente de gagner de l'argent... mais, dès qu'il a quitté la maison familiale, son seul problème est l'argent qu'il veut se procurer coûte que coûte ! Pour lui, emprunter la voiture de son père n'est pas grave..., mais il roule sans permis, de nuit et à tombeau

été ses adeptes. « Le cinéma-vérité ne me touche pas », affirme-t-il, « je cherche toujours à interpréter, à transposer ce que je vois ». Chacun de ses films est en effet dirigé et composé avec beaucoup de précision : plus que pour le documentaire (qu'il a été obligé d'aborder à l'ONF) il semble fait pour un cinéma « dramatique » où le travail prend une grande place. Son travail préparatoire est d'ailleurs déjà visuel car il n'écrit pratiquement jamais les dialogues à l'avance mais a été l'un des premiers à réclamer l'entrée massive à l'ONF de scénaristes de valeur de manière à pouvoir réaliser des œuvres de fiction valables. Mais ses propres expériences en ce domaine ne sont pas toujours concluantes, peut-être parce que Patry se préoccupe un peu trop du succès public de ses films qu'il cherche à faire les plus commerciaux possibles.

Né à Hull le 2 novembre 1933, il a suivi des cours de philosophie à l'université d'Ottawa puis a travaillé longtemps à la télévision et à la radio comme speaker, comédien et réalisateur. Il n'est venu au cinéma que par hasard car il a d'abord longuement pratiqué le théâtre, ayant été successivement directeur de trois compagnies à Hull, Ottawa et Montréal, ayant fondé l'Association canadienne du théâtre Amateur et continuant encore aujourd'hui à mettre en scène quelques pièces de théâtre (ainsi **Chambre 110** de Jacques Bobet en 1960).

Il entre à l'ONF le 1^{er} mai 1957 comme assistant-réalisateur aux 26 films de la série « Panoramique », puis en tant qu'adjoint à la réalisation de deux films de la série « Le monde du Travail ». Vus ses qualités et son passé dans la Télévision, il passe très vite réalisateur (notons que Patry fait toujours aussi le scénario de ses films) : **La Roulotte** (série « Coup d'Œil ») en 1957. Après **Germaine Guevremont, écrivain**, travail sans aucune recherche artistique, en 1958, il signe en 1959 son meilleur film : **Les petites sœurs**. La même année, les deux épisodes du **Chanoine Lionel Groulx** témoignent de sa maîtrise et de qualités artisanales certaines. Mais Patry est irrégulier et **Collège Contemporain** (1960) est moins réussi tandis que **Centres de Loisirs** et **Louis-Hyppolite Lafontaine** (série « artisans de notre histoire ») en 1961 ne lui sont pas entièrement redevables et ont donc qualités et défauts des œuvres de série de l'ONF.

En 1962, **Petit discours de la méthode** et **Il y eut un soir, il y eut un matin** (1/2 heure dans le cadre de la série « la femme au travail ») en 1963, sont assez faibles.

Son premier long-métrage **Trouble-Fête** (1963) est raté. Cependant les jugements sur cet échec sont variables. Tandis que J.P. Lefebvre est particulièrement virulent (« esthétique outrée et naturalisme borné, voilà les deux éléments majeurs qui situent ses films à cheval entre le rationalisme et le chaos »),

émouvant, ce cri de révolte d'un étudiant opprimé, moralement assassiné par l'hypocrisie bourgeoise et la rigueur aveugle d'institutions catholiques, laisse bien augurer du nouveau développement du cinéma canadien ». Ce qui semble le plus négatif, c'est la faiblesse du scénario et de la direction d'acteurs. La mise en scène n'est d'ailleurs pas très inventive non plus mais elle essaye de compenser ces manques par des arabesques souvent gratuites. La description du milieu des collégiens est, par contre, fort bonne : les silhouettes à peine aperçues et les personnages secondaires s'intègrent à l'ensemble, le groupe est bien cerné, assez bien suivi dans l'action, mais les problèmes personnels du héros, qui devaient être le sujet même du film, sont un peu perdus dans tout ce contexte trop envahissant. Vu la personnalité de Patry, le film contenait cependant des promesses intéressantes.

En 1965, il tourne coup sur coup **Cain** et **La corde au coup**. Pierre Patry résume ainsi l'action de **Cain** : « C'est l'histoire d'une vengeance. C'est un peu l'histoire de Cain et Abel, excepté qu'ici la vengeance joue dans les deux sens. Un homme, pour se venger de son frère plus heureux que lui par la fortune, lui vole sa femme et est puni : la femme est tuée dès les premiers instants de la fugue. L'homme disparaît. Le frère se venge en retour par un subterfuge machiavélique. Il ressuscite sa femme dans les traits d'une prostituée dont il retient les services. Lui-même incognito, il la confronte avec son frère sachant que la ressemblance provoquera le chauchemar du passé et allumera une nouvelle passion chez lui. Le subterfuge réussit. La passion naît jusqu'à l'amour. C'est le mariage. Comme cadeau de noces, il révèle sa présence et démasque la prostituée qu'il congédie après l'avoir payée. Les deux frères se retrouvent face à face, chacun comme devant l'œil de Cain » (« Objectif 65 »)... Bien que le scénario soit signé Jacques Proulx d'après un roman inédit de Réal Giguère, cette histoire évoque plus le passage de « Jacques le Fataliste » qui inspira Bresson pour ses « Dames du Bois de Boulogne » que Cain et Abel ! Le scénario n'est malheureusement que peu enrichi par l'étude psychologique et reste donc à l'état d'ébauche. De plus, la technique est parfois déficiente : quelques passages sont presque inaudibles et la photo souvent médiocre sauf dans quelques séquences bien venues. Patry manque toujours d'idées de mise en scène, se contentant d'enregistrer les actions parfois curieuses des personnages ou au contraire recourant à la naïveté des surimpressions. Certes le film n'est pas totalement dénué d'intérêt et il est même supérieur à un grand nombre de films commerciaux américains ou européens encombrant les écrans de Montréal. Mais la production d'un long-métrage au Canada, même

plus que son itinéraire est constellé d'innombrables rencontres « significatives » plus étonnantes les unes que les autres), une atmosphère fascinante parvient à se dégager du film qui réussit d'autre part à visualiser assez justement un certain sens de la révolte. Quoi qu'il fasse, Patry n'est donc jamais tout à fait inintéressant.

Pierre PERRAULT

Le plus inclassable des réalisateurs canadiens, une sorte d'écrivain-cinéaste à la Pasolini ayant abordé le 7^e Art sans aucune préparation mais aussi sans le moindre préjugé et en toute liberté créatrice. Sportif, diplômé de Droit, il a publié un recueil de poèmes (il prépare d'ailleurs une seconde publication poétique : « Ballades du Temps Précieux ») et a écrit trois pièces de théâtre.

Travaillant d'abord pour la radio, il a mis en ondes près de 300 émissions sur le folklore (c'est-à-dire des « récits, poésies, traditions populaires ») de tous les coins du monde dans la série **Chant des Hommes**. Ce travail l'a amené à se pencher sur son propre pays et notamment sur la côte nord du Saint-Saurent. Là, il est conquis par le vieil Alexis de l'île aux Coudres auquel il consacre plusieurs émissions. Mais Alexis, c'est une voix et aussi un visage. Aussi Perrault éprouve-t-il le besoin de compléter son magnétophone par une caméra : en collaboration avec René Bonnière, il filme alors en 1959-1960, 13 émissions TV pour Radio-Canada : **Au pays de neuve France**. Mais ces interviewes ne le satisfont pas encore entièrement et il se lance donc, avec Brault et Carrière, dans l'aventure de **Pour la suite du monde**.

Pendant l'année de tournage, il a enregistré de très nombreux documents sonores inutilisés dans la copie finale du film. Il en tire alors la matière à 39 émissions de radio, de même qu'il consigne dans un livre — **Toutes îles** — le récit de son voyage. En 1965, Louis Marcorelles lui prêtait trois projets (« Cahiers du cinéma » n° 165) inaboutis : **Le Journal des frères Collins**, **Les Goélettes** et un reportage sur la vie des indiens près du fleuve.

LE REGNE DU JOUR

Finalement, Perrault a réussi à réaliser un nouvel épisode des « Aventures ordinaires de la famille Tremblay », filmant en effet le vieil Alexis de l'île aux Coudres, sa femme et leur fils Léopold visitant la France, terre des ancêtres. Pendant deux heures, Perrault nous invite à suivre le voyage des trois

accoutrements, applaudissant leurs idoles et adoptant leurs raisonnements infantiles de peur de n'être plus « dans le vent », il est bon de voir un cinéaste — doublé d'un poète — se pencher avec sollicitude sur la vieillesse pour en saisir toute la grandeur et la richesse humaine. Car Perrault n'utilise pas Alexis et sa femme comme simples matériaux d'étude sociologique du type « les vieux dans la société moderne ». Son entreprise est différente : il s'agit pour l'auteur de faire partager aux spectateurs sa maintenant vieille amitié avec les Tremblay, de montrer ce qu'est un homme à la fin de sa vie, un homme chargé d'ans, mais aussi d'expérience et de sagesse.

La recherche des traces. Sans être pour autant le sujet principal du film, elle a fourni à l'œuvre son point de départ : remontant le temps et l'arbre généalogique de ses ancêtres, le vieil Alexis vient chercher en France les vestiges des premiers Tremblay qui quittèrent la terre bretonne pour émigrer au Canada. C'est donc une sorte de pèlerinage actif dans lequel il ne s'agit pas seulement d'adorer, mais aussi de trouver de nouvelles raisons d'adorer ! Alexis essaye de localiser le lieu exact de la naissance de cet ancêtre ; il retrouve des documents attestant l'existence de ce parent, la vente de ses terres et son départ. Ces trouvailles n'ont pas que valeur archéologique ; elles font pleurer le vieil homme qui baise avec émotion ces archives et les donne à embrasser à son fils.

Voulant retrouver l'état d'esprit de cet ancêtre, Alexis considère longuement les lieux qui sont restés inchangés depuis des siècles, essayant de faire abstraction de tout ce que ce premier émigrant n'a pas pu connaître : il admire le paysage, la mer, est déçu parce que l'île de Saint-Malo de Jacques Cartier est devenue presque île mais est heureux de retrouver les tours du port de La Rochelle telles que le premier Tremblay les avait vues avant son départ.

Mythe et réalité. Alexis a entrepris ce voyage avec une foi inébranlable. Pour lui, la mère-patrie ne peut être qu'idéale. La France a beau avoir abandonné sa colonie canadienne, son ancêtre a eu beau la quitter, sans doute poussé par la misère, la France reste sacrée parce que berceau de la famille Tremblay. Aussi trouve-t-il les Américains plus bêtes que les Français et préfère-t-il l'accueil chaleureux des bretons à la politesse froide des citoyens américains..., d'ailleurs il lui semble logiquement souhaitable que la France vienne reconquérir le Canada, et il attend de pied ferme l'accomplissement de ce désir ! Depuis, un certain Charles De Gaulle, sans doute admirateur du film, a tenu des propos similaires...

jours le commentaire des personnages, celui d'Alexis et celui de sa femme étant d'ailleurs souvent contradictoires.

Bien que parfois difficiles à suivre à cause de l'accent très marqué et des expressions typiquement canadiennes (contrairement à **Pour la suite du monde**, **Le Règne du jour** n'est pas sous-titré), ces réflexions sont d'une grande richesse, montrant par tâtonnements successifs et découvertes partielles les modifications des choses et aussi des êtres : non seulement la France a changé (tout comme le Canada) depuis Jacques Cartier, mais le regard des hommes lui-même est changeant ; chaque fait se trouve donc confronté à son propre passé, comparé à la situation en Amérique et interprété par la personnalité de chacun.

Evidence et liberté du langage cinématographique. Perrault est un poète, mais il filme sans aucune recherche esthétique consciente. Pourtant, la poésie naît souvent d'elle-même : poésie « classique » d'un cheval dans la neige canadienne ou d'un bœuf s'ébattant dans un pré breton, mais aussi poésie plus secrète d'un sourire sur un vieux visage, d'une larme essuyée lorsque le prêtre souhaite en chaire la bienvenue au vieux couple ou d'un regard attentif porté aux paysages sans doute contemplés par les ancêtres.

Le réalisateur ne s'embarrasse d'aucune grammaire cinématographique ; il ne retient aucune des conventions du 7^e art..., mais ne cherche pas, non plus, à être anti-conventionnel ; sa technique est celle du document impartial, mais lorsqu'un poète filme avec les méthodes du cinéma-direct, c'est un peu comme lorsque Breton se laisse aller à l'écriture automatique : sans l'avoir voulu, la poésie jaillit, beaucoup plus pure et intense que s'il y avait recherché formelle acharnée.

La vieille dame indigne. Si le vieil Alexis était le centre incontesté (avec le marsouin blanc que Léopold vient caresser dans son aquarium de New York !) de **Pour la suite du monde**, il partage, dans **Le règne du jour**, l'intérêt du spectateur avec son épouse aux jugements plus nuancés, à l'esprit plus ouvert aux réalités de son temps. Comme l'héroïne de Brecht, la vieille dame douce et effacée décide à 76 ans, sinon de vivre enfin sa vie, du moins de profiter de l'occasion offerte par Perrault pour s'exprimer de manière personnelle, rejetant devant la caméra, comme elle ne l'avait sans doute jamais fait dans la vie, la tutelle de son autoritaire — et affectueux — mari !

Les conditions de ce véritable « défolement » lui sont fournies par ces extraordinaires 6 semaines de voyage pendant lesquelles elle n'a eu qu'à se laisser vivre pour la première fois de son existence : ses premières vacances à 76 ans en quel-que sorte ! Contre le conservatisme de son mari, elle affirme sa foi dans le progrès : la machine améliore la vie de

l'évidence : rien ne ressemble plus à un campagnard que le paysan de l'île aux Coudres que la campagne française de Bretagne ! A part les menhirs et les épisodes de la Résistance (admirable séquence du récit de l'arrestation et de la déportation d'un paysan au courage tranquille, image du Français typique — est-ce tellement sûr ? — pour le vieil Alexis), chaque scène qui s'offre aux yeux du vieux canadien évoque pour lui des rapprochements avec son île. Ainsi le terrible réalisme de la saignée, à la fête du cochon, est identique aux pratiques canadiennes. De même, voyant côte à côte les voiliers et les bateaux à moteur dans le port de La Rochelle, Alexis en profite pour protester contre la mécanisation, triomphante dans son pays mais qu'il voit aussi s'étendre de plus en plus en France. Par contre, la grande ferveur du couple (prières du soir, chants à la messe...) contraste avec la tiédeur bretonne, province dans laquelle le sentiment religieux est pourtant encore relativement vivace.

D'ailleurs, Alexis n'est pas venu en France pour observer objectivement les faits mais pour vérifier ses idées préconçues. C'est ainsi qu'il renouvelle, dans « Les filles de La Rochelle... et la mode de Paris », la fameuse histoire de l'Anglais débarquant à Dunkerque et déclarant que les Françaises sont rousses sur la vue d'une seule personne. Ici, Alexis déclare froidement à son retour à l'île qu'il n'a vu que des femmes habillées comme la vieille Marie ; une seule était en pantalon... et encore, sur un bateau de plaisance !

Les chansons sont nombreuses dans le film : elles permettent souvent aux personnages simples d'exprimer ce qu'ils ne pourraient pas dire aussi bien avec des mots, car la famille Tremblay découvre avec étonnement que la langue française n'est pas un langage universel : on ne parle pas en Bretagne comme à l'île aux Coudres..., mais on ne parle pas non plus à Montréal comme à l'île... et même le langage des deux vieux n'est pas toujours le même !

Fuite du temps et sens de l'espace. Malgré l'opposition des siens, le vieil Alexis a voulu ramener une énorme pendule à balancier dans l'île. Après avoir longuement marchandé, avoir rencontré de nombreuses difficultés pour le transport, s'être disputé avec sa femme et son fils qui ne la trouvaient pas à sa place dans le mobilier moderne de leur cuisine, il a enfin — à la dernière image — le plaisir de s'asseoir à côté et de dire avec un malicieux sourire : « maintenant, elle marche ! ».

Les deux vieux Tremblay ont en effet un sens aigu de la fuite du temps ; non pour la déplorer, d'ailleurs, mais seulement pour l'apprécier, la mesurer, la juger à sa juste valeur. Tout passe, tout change, et ces modifications temporelles sont

beaucoup aimé l'île aux Coudres... et elle a eu quelquefois envie d'en partir au début de leur mariage car la belle saison est si courte que l'été ne lui permettait même pas de trouver le temps d'aller voir sa mère ! Admirable puissance de la caméra comme révélateur des êtres dont les aspirations les plus profondes apparaissent enfin librement, au terme de deux films, c'est-à-dire d'une longue amitié de plusieurs mois : il s'agit bien alors de « cinéma-vérité », la vérité des esprits et des cœurs.

Clément PERRON

Né à Québec le 3 juillet 1929, il fait des études classiques chez les Jésuites jusqu'en 1950 puis obtient une licence de Lettres et Philosophie. En 1955, 1956 et 1957, il est à la Sorbonne où il poursuit des Etudes Littéraires en suivant les cours de l'Institut de Filmologie. Depuis, il est employé à l'ONF.

Il est d'abord scénariste pour : **Correlieu**, **Une île du Saint-Laurent**, **Le Curé Forest**, **l'Emigré**, **Il faut qu'une bibliothèque...**, **L'Héritage**, **L'amante**, **Le Soleil perdu** (version française de **Circle of the Sun**), **Glen Gould** (version française de **G.G. off record**), **Loisirs**, **Collège Contemporain**, **Wilfrid Pelletier**. Il est parfois aussi assistant-réalisateur sur quelques-uns de ces films.

En 1961, il se lance dans la réalisation : **Le Général Vanier** et **Les Bacheliers de la Cinquième** sont des CM inégaux, mais **Jour après Jour**, en 1962, fait beaucoup parler de lui à sa sortie. Le film apporte en effet quelque chose de nouveau en rompant assez franchement avec les méthodes du « candid ». Les collaborateurs de Perron ont d'ailleurs donné leur maximum : la photo de Guy Borremans est très belle et le montage d'Anne-Claire Poirier très habile. Le film fait en effet alterner rapidement des images montrant la terrible et lugubre routine du travail des ouvriers et l'impitoyable machine déversant des flots de papiers qui submergent les employés. Le commentaire — dont Perron est l'auteur — évoque la poésie de Prévert par l'utilisation systématique de mots et d'expressions très courants, de barèmes et tarifs énumérés sur un ton monocorde avec parfois une fulgurante trouvaille verbale venant dynamiter l'ensemble. De plus les sons, admirablement mixés par Maurice Blackburn, rendent fantastiques des bruits pourtant naturels. On est loin du documentaire traditionnel car l'auteur fait sentir sa présence d'une manière d'ailleurs assez littéraire, essayant de personnaliser cette matière sociale et humaine. En réalité, considéré avec le recul du temps, le film reste assez timide et un peu trop formaliste. Il a cependant cristallisé quelques idées qui étaient dans l'air. Le film fut en effet couvert de prix.

présentent comme une caricature confuse de son essai sur la fabrique de papier.

Avec Georges Dufaux toujours, il vient de réaliser **Route 9**.

Louis PORTUGAIS

Né à Montréal le 13 janvier 1932, il y fait ses études classiques jusqu'en 1949 puis s'initie au théâtre à l'« Atelier du Théâtre du Nouveau Monde ». A partir de 1950, il s'intéresse aux problèmes de l'éducation populaire, dirigeant, entre autres, plusieurs ciné-clubs. En 1952, il fonde les Editions de l'Hexagone avec Gaston Miron et Gilles Carle.

En janvier 1953, il entre à l'ONF comme assistant de production, puis devient réalisateur et reste à l'Office jusqu'en 1961.

En 1954 : **Le chauffeur de taxi** (série Silhouettes canadiennes). En 1956 : **Du choc des idées**, tourné au retour d'un séjour en France avec stage aux studios de Billancourt. La même année : son premier film dramatique sur les faillites industrielles (Série Passe-Partout) : **Château de Cartes**, assez mal réussi. En 1957 : **Pas un mot** et en 1958 : **Urbanisme**. Il entreprend alors un voyage en Tunisie qui lui permet d'étudier les problèmes d'Afrique du Nord.

Au retour, il réalise une série de cinq épisodes de 30 minutes : **Il était une guerre** (série Panoramique) puis, pour la même série, **Les 90 Jours** (quatre épisodes de trente minutes). En même temps, il supervise **Jour de Juin** (1958), **Les Raquetteurs** (1959) et **Correlieu** en tant que producteur.

En 1960, c'est **Saint-Denys Garneau**, un portrait un peu trop grandiloquent pour être entièrement réaliste et en 1961, **Wilfrid Pelletier**, les deux films pour la série Profils et Paysages. Il retourne alors en France et séjourne également quelque temps à Cuba. Il quitte l'Office à son retour et ne signe plus avec l'ONF que des contrats limités à un film. Il travaille aussi en collaboration avec la compagnie privée de Claude Fournier.

En 1961, il tourne un CM sur la danseuse Suzanne Rivest : **Je** (sélectionné au festival de Tours). Il s'agit d'un exercice purement corporel commenté par une musique, aux structures sonores variées, de Maurice Blackburn ; cette originale forme d'expression choisie par la danseuse est proche de la pantomime et le silence aurait sans doute mieux convenu que cette bande sonore trop riche en elle-même. Le film reste surprenant, impressionnant même car la solennité qui entoure cette danse gymnique donne au film des prolongements ambigus. Pourtant, le film est réalisé trop rigoureusement, sans appel à l'art du montage, le cinéaste enregistrant souvent ces gestes purifiés

En 1962, **Manger** est un peu facile mais contient quelques bonnes images sur une Amérique trop riche. La même année **Algérie**, coréalisé avec Marcel Martin, veut être la chronique d'un conflit mais est un peu trop long pour un reportage.

Son meilleur film est **Jeunesse Année Zéro**, commandité en 1965 par la Fédération Libérale du Québec au moment où le gouvernement décidait d'étendre le droit de vote aux citoyens de 18 ans. Le film, réalisé en collaboration avec Claude Fournier, fit l'effet d'une bombe : Portugais n'avait pas cherché à faire œuvre d'art mais avait enregistré un document sans le moindre artifice ; mais cette réalité ainsi montrée avec un souci évident de simplicité était en elle-même si explosive que la forme dépouillée ajoutait encore à son évidence. « Comme une enquête sociologique, mais avec en plus la puissance des photogrammes, le film de Portugais met l'homme québécois face à lui-même, lui impose un portrait... **Jeunesse Année Zéro** nous dit l'homme québécois, son aliénation, son impossibilité à se réaliser, l'étroitesse de son univers, sa morale de chien battu, son pessimisme accepté..., le document est brut, comme la réalité dont il témoigne. Est-ce du cinéma ? La question paraît bien futile face à la tristesse des jeunes hommes du film » (Robert Daudelin dans « Objectif 65 »).

Michel REGNIER

Né en 1934 à Jargeau (France), il est d'abord photographe puis journaliste. Pendant son service militaire, il fait de la photo et du cinéma au Sénégal. Il est ensuite employé dans les services cinématographiques gouvernementaux en Côte d'Ivoire.

Arrivé au Canada en 1957, il est engagé comme assistant-cameraman à l'ONF et restera à l'Office deux ans avant de faire carrière dans l'industrie privée. Excellent cameraman, il peut s'adapter à toutes les situations et se jouer des plus grosses difficultés. De plus, il fait confiance à sa propre émotion, se laissant aller aux élans de sa spontanéité naturelle.

Après **Gouroussé** (1956) il a réalisé une série de douze CM pour la TV : **L'Afrique Noire d'hier à demain**, dont il est à la fois scénariste, photographe, monteur, auteur du commentaire et, bien sûr, réalisateur. En 1959, il signe **Little League, Baseball, La Céramique** et **Québec-Party** dans lequel ses « bons sentiments » ne sont pas assez maîtrisés. Il en est de même pour **S.O.S.** et **La Pauvreté** tournés en 1960.

Si le sujet le fascine, il trouve alors le ton juste : c'est le cas pour sa série télévisée qui montre les africains avec une

Ce tout jeune canadien anglais de Toronto a tourné, en dehors de l'ONF et indépendamment de tout le mouvement « jeune cinéma » canadien, son premier long-métrage **Winter kept us warm** très apprécié à la Semaine de la Critique de Cannes - 1966.

Tourné selon les méthodes du cinéma-vérité à l'université de Toronto, le film rappelle **Seul ou avec d'autres** et marque un peu le réveil du cinéma canadien-anglais comme le film de Brault avait été une des premières manifestations des cinéastes canadiens français. C'est l'histoire d'une amitié entre deux étudiants assez dissemblables : Deng fils d'un riche bourgeois et Peter, d'origine plus modeste qui, à la fin de l'hiver, préférera l'amour de Sandra à l'amitié du fils de famille. Le film explore donc un groupe étudiant en rupture avec la société traditionnelle mais conscient du caractère limité de leur revendication.

Le film est d'une forme très libre, pas toujours maîtrisée d'ailleurs (très mauvaise bande sonore, absence de construction véritable...), mais, à travers la justesse et la sensibilité de nombreuses notations de détails, on sent la présence d'un réalisateur qui a le sens du cinéma et quelque chose à dire.

Avant ce film tourné en 16 mm pendant les vacances universitaires, Secter, âgé seulement de 22 ans, avait réalisé un CM de huit minutes en couleurs : **Proper Guppy**, sorte de transposition nautique de « Carmen », tourné en deux jours pendant l'été 1964 et passé à la TV-Radio-Canada. Depuis, Secter s'est vu proposer un contrat de réalisateur pour une grande firme d'Hollywood.

Sur le cinéma canadien en général

L'essentiel de la documentation nous a été fourni par M. Jean-Jacques Chagnon, délégué pour l'Europe de l'Office National du Film Canadien, sans lequel ce travail n'aurait pas pu voir le jour : photographies, dialogues de films, catalogues, rapports annuels, notices historiques, filmographies des cinéastes..., constituent donc tout un matériel inédit.

Parmi les livres ou revues françaises et canadiennes, citons :

- Robert Daudelin : « 20 ans de cinéma au Canada français » (1966 ; Canada).
- « **Jeune Cinéma** » n° 18 (novembre 66) : « Nouveaux Visages du Cinéma Canadien » par René Prédal.
- « **Artsept** » n° 2 (avril-juin 1963) : « Comment se porte le micro-cravate à Montréal » par André Martin.
- « **Image et Son** » n° 173 (mai 64) : « Canada 16 » par Guy Gauthier et Mario Ruspoli.
- N° 183 (avril 65) : « Du Candid Eye à Pierre Perrault » par Louis Marcorelles.
- « **Cinématographie Française Mensuelle** » n° 6 : « L'Exploitation au Canada » par P. Belair.
- « **Cahiers du Cinéma** » n° 53 (décembre 55) : « Un cinéma pratique ».
- N° 176 (mars 66) : « Dix questions à cinq cinéastes canadiens ».
- + les comptes rendus des Festivals de Montréal.
- « **Objectif** » (Revue canadienne) :
- « 17 artisans du cinéma canadien », « Lettre de Vancouver » par Peter Morris et « 4 questions sur le cinéma canadien » dans le numéro d'octobre 1961.
- « L'équipe française souffre-t-elle de Rouchéole ? », par Jean-Pierre Lefebvre et Jean-Claude Pilon, dans le numéro d'août 1962.
- « Petit éloge des grandeurs et des misères de la compagnie française de l'ONF » par J.P. Lefebvre, dans le numéro d'août 1964 ;
- « Petite histoire des revues de cinéma au Québec » par J.P. Lefebvre, dans le numéro d'octobre 1964.
- « La crise du langage et le cinéma canadien » par J.P. Lefebvre, dans le numéro d'avril 1965.
- Comptes rendus des festivals de Montréal.
- Depuis 1966, « **Objectif** » publie régulièrement les réponses des cinéastes canadiens à un questionnaire... comprenant 101 questions !
- « 1945-55, La Préhistoire » par Robert Daudelin dans le n° de mai 1967.

- « **Image et Son** » n° 164 (juillet 63) : « Les dits de Cannes » ; n° 173 (mai 64) : Fiche Filmographique par Guy Gauthier ; n° 183 (avril 65) : entretien avec P. Perrault.
- « **Télé-Ciné** » n° 117 (octobre 64) : « Opinions hâtives ».
- « Une esthétique du réel, le cinéma direct » (rapport poly-copié pour l'ONU) par Louis Marcorelles.

Gilles Carle.

- « **Objectif** » n° de décembre 65 : Entretien ; n° de février 65 : critique de « **Perce on the Rocks** » par J.P. Lefebvre ; n° d'avril 65 : Gilles Carles présente **Léopold Z.**

Gilles Groulx.

- « **Objectif** » n° d'août 64 : Entretien ; n° d'octobre 61 : critique de **Golden Gloves** par Michel Patenaude ; n° de novembre 64 : critique de **Le Chat dans le sac** par J.P. Lefebvre.
- « **Cahiers du Cinéma** » n° 163 (février 65) : critique du **Chat dans le sac** par Patrick Straham (« Petit Journal du Cinéma », p. 72-73) ; n° 168 (juillet 65) : Entretien et critique du **Chat dans le sac** par Jean-André Fieschi ; n° 187 (février 67) : Critique de Jacques Lévy.
- « **Image et Son** » n° 190 (janvier 66) : critique du **Chat dans le sac** par François Chevassu.
- « **Cinéma 65** » n° 96 (mai) : critique du **Chat dans le sac** par Marcel Martin.
- « **Jeune Cinéma** » n° 9 (octobre 65) : critique du **Chat dans le sac** par Jean Grissolange.
- « **Avant-Scène du Cinéma** » n° 69 (avril 67) : Supplément photos.

Wolf Koenig

- « **Objectif** » n° d'octobre 61 : critique de **La lutte** par Jacques Lamoureux ; n° de novembre 63 : critique d'**Atout prendre** par Michel Patenaude.

Claude Jutra

- « **Objectif** » n° d'août 62 : entretien ; et critique de **Lonely Boy** par Michel Patenaude ; n° de décembre 65 : critique de **Stravinsky** par Claude Nadon.

Arthur Lamothe

- « **Objectif** » n° de novembre 63 : critique des **Bûcherons de la Manouane** par Robert Daudelin ; n° d'avril 65 : Lamothe présente : **Poussière sur la ville.**

Jean-Pierre Lefebvre

- « **Objectif** » n° de février 65 : critique de **l'Homoman** par Christian Rasselet ; n° d'avril 65 : Lefebvre présente **Le Révolutionnaire** ; n° de décembre 65 : critique du **Révolutionnaire** par Pierre Hébert

- « **Cinema 58** » n° 32 (décembre): « Journal d'une chaise de cuisine » par Claude Jutra.
- « Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours » par G. Sadoul.
- « **Objectif** » n° d'octobre 61: critique de **Point et Contre-point** de Cioni Carpi par Jacques Lamoureux; n° d'août 62: critique de **My financial Career** de Gerald Potterton par Pierre Theberge.

Critiques de films pour quelques réalisateurs du Lexique:

- « **Objectif** » : Critiques de **Au plus petit d'entre nous** (Camil Adams) par Claude Nadon dans le n° de novembre 63; **Caïn** (Pierre Patry) par Gilles Sainte-Marie, dans le n° d'août 65; **La Corde au cou** (Pierre Patry) par P. Patry, dans le n° d'avril 65; **Days on the whisky gap** (Colin Low) par Michel Patenaude, dans le n° d'octobre 61; **Les Dieux** (Jacques Godbout) par Roland Brunet, dans le n° d'octobre 61; **Le festin des morts** (Fernand Dansereau) par J.P. Lefebvre, dans le n° d'août 65; **L'homme du lac** (Raymond Garceau) par Michel Patenaude, dans le n° de novembre 63; **Je** (Louis Portugais) par Robert Daudelin, dans le n° d'octobre 61; **Jeunesse Année Zéro** (Louis Portugais) par Robert Daudelin, dans le n° de février 65; **Jour après jour** (Clément Perron) par André Poirier, dans le n° d'août 62; **Mémoire en fête** (Léonard Forest) par Christian Rasselet, dans le n° de février 65; **Les petits arpens** (Raymond Garceau) par Michel Patenaude, dans le n° de novembre 63; **Runner** (Don Owen) par Jean-Claude Pilon, dans le n° de novembre 62; **Sweet Substitute** (Larry Kent) par Larry Kent, dans le n° d'avril 65; **Têtes Blanches** (Guy L. Coté) par Jean-Claude Pilon, dans le n° d'octobre 61; **Trouble-Fête** (Pierre Patry) par Robert Daudelin et Michel Patenaude, dans le n° d'août 64; **21-87** (Arthur Lipsett) par Jean-Claude Pilon, dans le n° de novembre 63; **Winter kept us warm** (David Secter) par David Secter, dans le n° d'avril 65.

- « **Cahiers du Cinéma** » n° 179 (juin 66): critique de **Winter kept us warm** par Louis Marcorelles et critique de **Nobody waved goodbye** par Paul-Louis Martin; n° 191 (juin 67): critiques de **Warrendale** et **Le Règne du Jour** + « Discours sur la Parole » par Pierre Perrault.
- « **Cinéma 66** » n° 106 (mai): critique de **Winter kept us warm**.
- « **Cinéma 67** » n° 117 (juin): critiques de **Warrendale** et **Le Règne du Jour**.
- « **Positif** » n° 79 (octobre 66): critique de **Départ sans Adieu** par M. Ciment.
- « **Télé-Ciné** » n° 129 (juillet 66): critique collective de **Départ sans Adieu**.

Dictionnaire du cinéma

Un volume de 775 pages, imprimé sur papier couché, relié pleine toile noire avec garde rouge.
35 F FRANCO

BON DE COMMANDE

à retourner à la Librairie LE PERISCOPE
10, rue Mayet, Paris 6^e
C.C.P. PARIS 20.431-39

Veillez m'adresser FRANCO de port
..... exemplaire(s) du DICTIONNAIRE
DU CINEMA

Ci-joint ☐ chèque postal, ☐ chèque bancaire, ☐ mandat-lettre.

Nom :
Adresse :
.....
Date :
Signature :

cinéma

25 numéros parus

**Revue de la Fédération Jean Vigo
des Ciné-Clubs
8, rue Lamarck, Paris (18°)**

POSITIF

Vient de paraître : n° 89

**Éditions le Terrain Vague
14-16, rue de Verneuil, Paris (7°)**

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B.P. 3 Lyon-Préfecture
69-Lyon, France

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Attention : à partir du 1^{er} janvier 1968, le prix des volumes encore disponibles de la Série Blanche de « Premier Plan » (voir titres au verso) sera porté à 6 F pour la France, 7 F pour l'Etranger, aussi bien à nos bureaux qu'en librairie.

Nom et adresse complète

.....

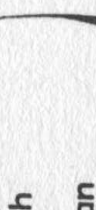
.....

PREMIER PLAN

Série blanche 21 x 13

14	Prévert	
16	Welles	
17	Visconti	
19	Vigo	
20	Bogart	
21	Bardem	
25	Eisenstein	
26	Torre Nilsson	
28	Chaplin	
29	Stroheim	

Série noire 18 X 10 :

31	Keaton		l'unité 6,— Etr. l'unité 7,—
32	Lubitsch		
33	Bunuel		
34	Bergman		
35	Dziga Vertov		
36	Jerry Lewis		
37	Lattuada		
38	Laurel et Hardy		
39	G.W. Pabst		
40	Minnelli		
41	Huston		
42	Bresson		

Génération 70 :

27	Pologne	}	id
30	Italie		
43	Hongrie		
44	Angleterre		

N° spécial	Renoir	22-23-24	...	18,—
Nouvelle	Vague	(volume cartonné)		7,50

PANORAMIOLE

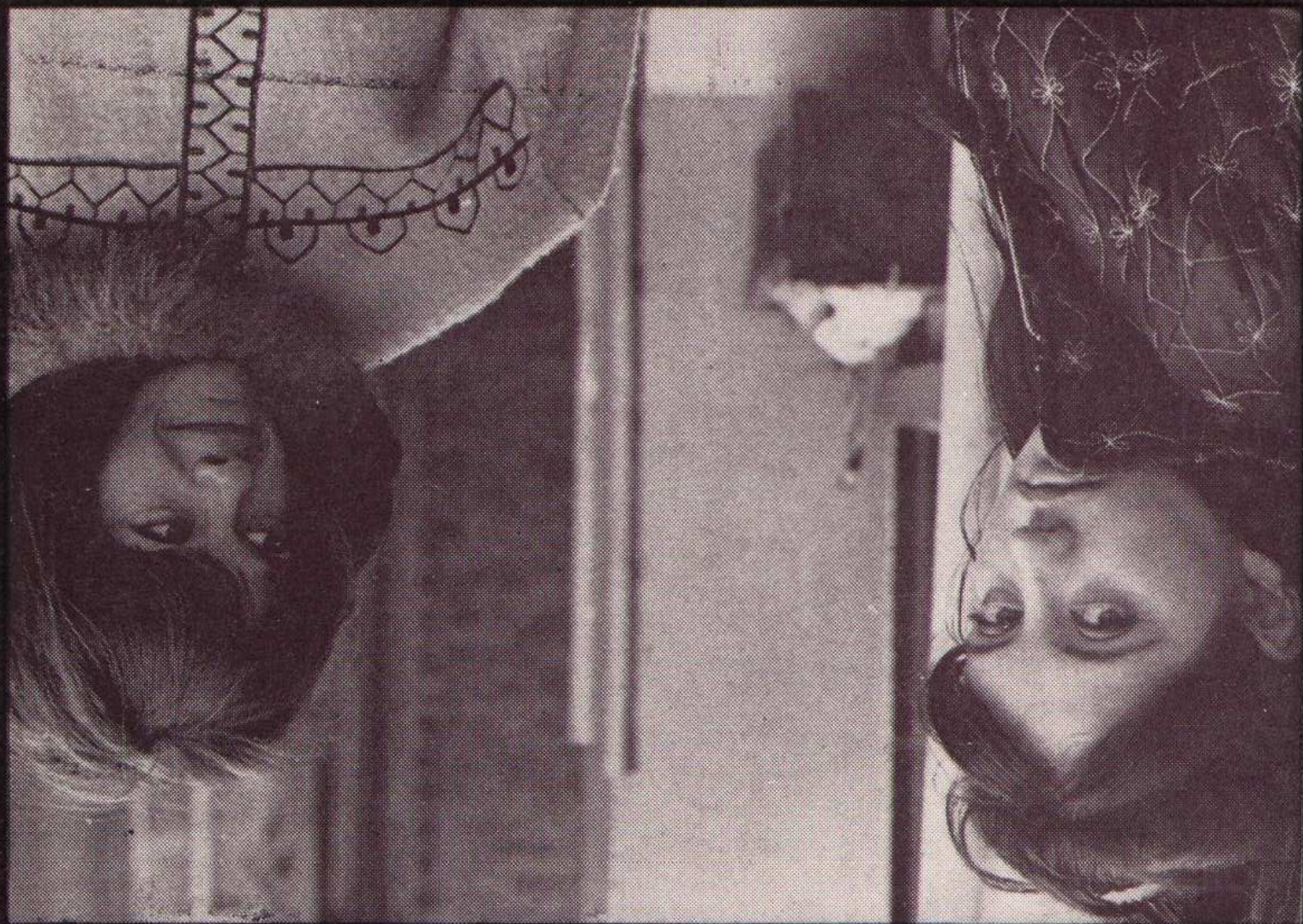
Henri Colpi	Défense et illustration de	
la musique dans le film		48,—
(Abonnés à Premier Plan)		36,—
Gilles Jacob	Le cinéma moderne ..	18,—
(Abonnés à Premier Plan)		12,—
R. Borde, F. Buache, F. Courtade	Le	
cinéma réaliste allemand		27,—
(Abonnés à Premier Plan)		21,—

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite **Premier Plan**, Revue Mensuelle et **Panoramique**
collection de volumes sur le cinéma

Prix du N°: France 6 F - Etranger 7 F



JEUNE CINEMA
CANADIEN

P R E M I E R P L A N

1962 : **Voir Miami** : réalisation-montage.

Photographe pour **Le 5 septembre à Saint-Henri**, film collectif.

Montage de **Seul ou avec d'autres** de Michel Brault.

1964 : **Un Jeu si simple** : auteur-réalisateur-monteur.

1964 : **Le Chat dans le Sac** : auteur-réal.-monteur.

Noir/Blanc 74 mn.; Ph.: Jean-Claude Labrecque.
Mus.: John Coltrane, Antonio Vivaldi, François Couperin. Interprét.: Claude Godbout, Barbara Ulrich, Manon Blain...

1966 : **Québec sans parenthèses** : auteur-réal.-monteur avec Luca et Gerald Godin.

PREMIERES ŒUVRES

Les Raquetteurs, court-métrage réalisé avec Brault et Carrière, représenta en son temps à la fois la première manifestation de l'équipe française de l'O.N.F. et le type même de l'œuvre filmée avec les méthodes du « Candid eye ». Il s'agit d'un reportage sur un congrès de raquetteurs et le film hésite entre le document sociologique et l'humour facile des détails. Le film souffre surtout de sa double direction, les vues de Groulx et de Brault ne parvenant pas à se fondre en un tout homogène.

Normétal fut une œuvre beaucoup plus réussie. Dans ce documentaire sur un centre minier d'Abitibi, Groulx réussissait à pénétrer au plus profond de la société étudiée ne négligeant aucun aspect (matériel aussi bien que familial) et révélant cette réalité par une poésie visuelle née du sujet même : « Le montage réunissait

Né à Saint-Henri (Montréal) le 31 août 1931 dans une famille ouvrière de 14 enfants. Après ses études secondaires, il entreprend une spécialisation commerciale dans les meubles puis devient employé de bureau sans enthousiasme : « Mon père voulait que je sois « Collet Blanc... » j'étouffais dans ce milieu, ma seule issue était de devenir un intellectuel ». Il entre en effet à l'école des Beaux-Arts dans la section peinture et adhère au mouvement « automatiste » avec Borduas qui allait marquer la libération de la peinture canadienne. Il s'associe aussi aux signataires du « Refus global » manifeste social et artistique publié en 1947.

Il est venu au cinéma par ses propres moyens en réalisant des essais amateurs avec une caméra 8 mm. Réal Benoît ayant vu ses films lui trouve une place de monteur (et il restera d'ailleurs longtemps le meilleur monteur de l'équipe française) à Radio-Canada.

Pendant les trois années qu'il y passe, il réalise trois courts-métrages avec Alain Stanké pour Réal-Benoît-Productions.

Il entre à l'O.N.F. comme réalisateur-monteur au moment de la grande vogue du « candid eye » en 1958 ;

Il a réalisé ou participé à :

1955 : **Les Héritiers** (reportage sur les vagabonds du port de Montréal). Réalisateur.

1956-1960 : Monteur, à la TV des films-nouvelles, et des séries **Profils**, **Panoramiques** et **C.F.R.C.K.** de style « candid ».

1958 : **Les Raquetteurs** : co-réalisation-montage avec Michel Brault.

Jeune Cinéma Canadien

SOMMAIRE

(Mé)connaissance du cinéma canadien, 3. — Survol historique : le cinéma canadien avant l'O.N.F., 8. — Naissance, rôle et devenir de l'Office National du Film, 13.

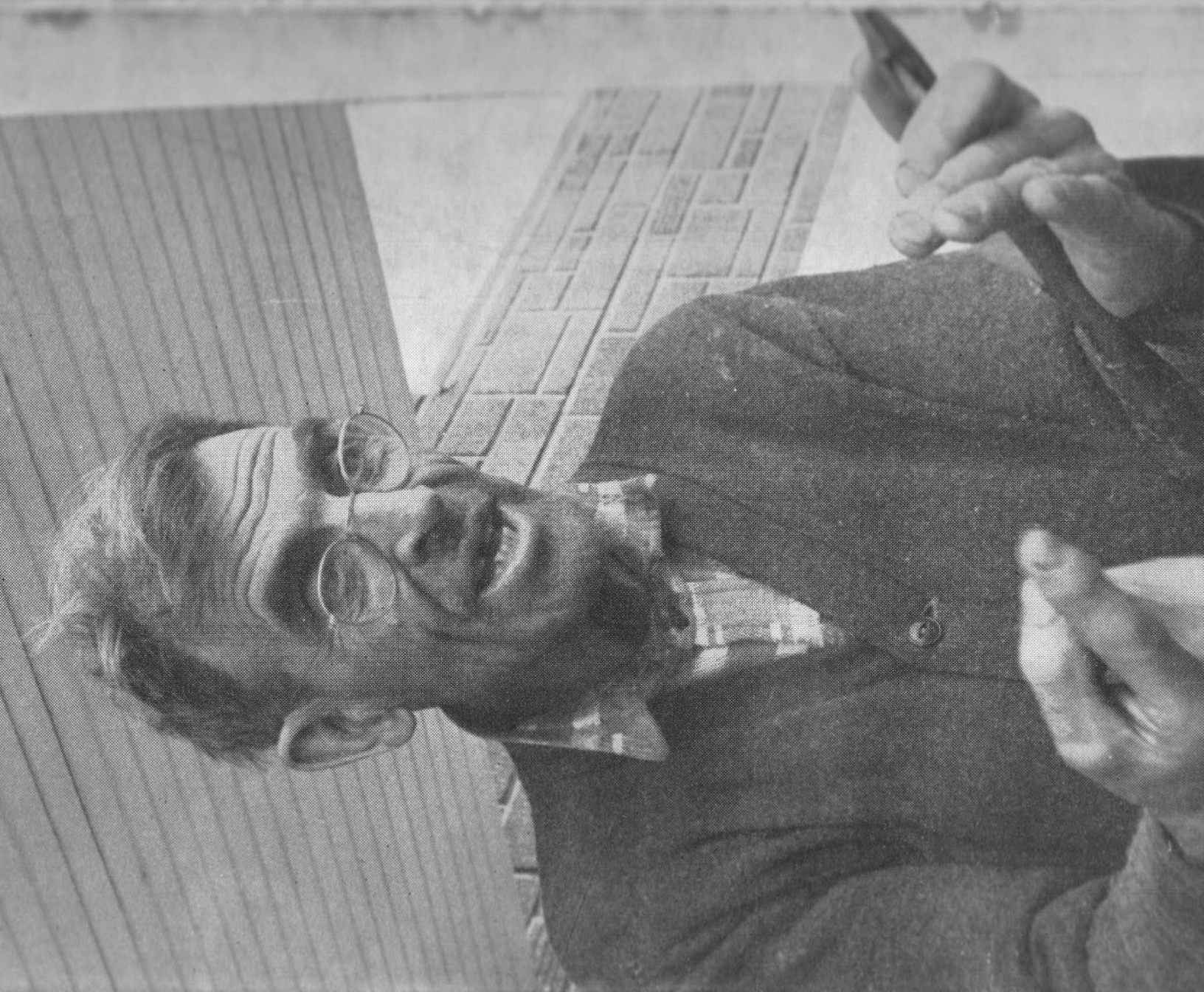
NOUVEAUX CINEASTES CANADIENS :

Michel Brault, 19. — Gilles Carle, 37. — Gilles Groulx, 42. — Claude Jutra, 57. — Wolf Koenig, 65. — Arthur Lamotte, 70. — Jean-Pierre Lefebvre, 77. — Norman Mac Laren et l'animation, 86.

PETIT LEXIQUE

DE 30 REALISATEURS CANADIENS :

Camil Adam, 99. — Denys Arcand, 100. — Roger Blais, 100. — René Bonnière, 101. — Austin Campbell, 102. — Guy L. Cote, 102. — Fernand Dansereau, 103. — Jean Dansereau, 105. — Bernard Devlin, 105. — Georges Dufaux, 106. — Léonard Forest, 107. — Claude Fournier, 113. — Raymond Garceau, 113. — Jacques Giraldeau, 114. — Jacques Godbout, 115. — Georges Kaczender, 116. — Larry Kent, 117. — Allan King, 117. — Roman Kroitor, 122. — Jean-Claude Labrecque, 123. — Jean Lemoyne, 123. — Arthur Lipsett, 123. — Colin Low, 124. — Don Owen, 126. — Pierre Patry, 128. — Pierre Perrault, 131. — Clément Perron, 135. — Louis Portugais, 136. — Michel Régnier, 137. — David Secter, 138.



LE CINEMA CANADIEN EN FRANCE

La distribution commerciale en France des films canadiens est pratiquement nulle ; seuls **Pour la suite du monde**, **Départ sans Adieu** et **Le Chat dans le Sac** ont été distribués dans quelques salles d'Art et d'Essai à Paris... c'est peu pour un cinéma dont l'apport technique, dans le domaine de la prise de vue directe, est capital.

Les Ciné-Clubs permettent déjà une connaissance moins fragmentaire mais trois longs-métrages seulement sont aux catalogues des Fédérations (**Pour la Suite du Monde** et **Seul ou avec d'autres** de Michel Brault et **Le Chat dans le Sac** de Gilles Groulx, les deux premiers à la F.F.C.C. et le dernier à la Fédération Jean Vigo). Les courts-métrages sont mieux diffusés, surtout pour les œuvres de McLaren (La F.F.C.C. possède 23 titres) et quelques autres nécessaires à la compréhension de ce cinéma : **Les Bûcherons de la Manouane**, **Capitale de l'Or**, **Corral**, **Felix Leclerc Troubadour**, **Lonely Boy**, **Les Raquetteurs**, **La Soif de l'Or**, **Soleil Perdu**, **Sports et Transports**, **Marching The Colours**, **Short Vision**, **Le Temps et la Terre**, **The Railroad**, **Buster Keaton Rides Again**, **Comment savoir**, **Golden Gloves**, **Un jeu si simple...**, mais la plupart ne sont disponibles qu'en 16 mm.

Le cinéma canadien a fait pourtant son apparition ces dernières années dans les festivals, d'abord grâce aux courts-métrages puis aux longs (**Seuls ou avec d'autres**, **Pour la suite du monde**, **Winter Kept us Warm** et **Le**

Au seuil de ce **JEUNE CINEMA CANADIEN**, il conviendrait de saluer Charles Chaboud, l'ami de Morestel, revenu naguère d'un reportage TV enthousiasmé par le Canada français et ses gens de « Parti Pris » ; ainsi que Charles, l'ami de Collombet, qui a pris sur lui, pour la publicité de ce numéro, d'interrompre sa retraite pour un pénible déplacement. Pour l'illustration de ce numéro, nous remercions M. Chagnon et l'Office National du Film.

Si nous n'avons pas fait à Mac Laren, dans les reproductions, la place qui est la sienne, c'est qu'une monographie de **PREMIER PLAN** lui sera quelque jour consacrée.

Photo de couverture : Geneviève Bujold dans **LA FLEUR DE L'AGE**, épisode canadien de Michel Brault.

Couv. p. 2 : le héros de **POUR LA SUITE DU MONDE** et du **REGNE DU JOUR** de Pierre Perrault, Alexis Tremblay, récemment disparu.

mais l'intérêt assez subit que l'on porte actuellement au cinéma canadien s'explique surtout par la vogue du courant Cinéma-Vérité et la découverte actuelle du jeune Cinéma International. On a d'abord comparé Brault et Groulx à Rouch, Ruspoli ou Drew-Leacock, et l'on s'aperçoit à présent que les cinéastes canadiens filment aussi à la manière de Forman ou des jeunes réalisateurs italiens, hongrois ou brésiliens. Bref le cinéma canadien se trouve au confluent des deux grands courants actuels du cinéma moderne : courant formel avec les méthodes du direct et regard neuf porté sur la réalité.

UN CINEMA DE TEMOINS

Sans entrer dans les détails des multiples manières possibles d'appréhender cette réalité, il faut remarquer que le cinéma canadien ne pouvait pas être autrement qu'il est :

« Leur cinéma n'est pas un cinéma d'esthète ou d'auteur, mais un cinéma de cameramen et d'ingénieurs du son : un cinéma de témoins. Car, sans studio, sans vedette et sans marché, lis ne pouvaient que faire un cinéma de constat sur la réalité quotidienne. Par un matériel léger style cinéma-vérité, ils sont donc descendus dans la rue. »

(Robert Daudelin : « 20 ans de Cinéma au Canada français »).

Or, cette réalité leur offrait une matière de base particulièrement riche. Les cinéastes canadiens-français notamment purent exposer sur l'écran leur situation : 6 millions sur 18, peuplant presque exclusivement l'Etat du Québec mais formant aussi quelques îlots en Acadie et dans la Prairie. Catholiques fortement encadrés par

anglaises. Même dans le Québec, d'ailleurs, les organes de direction sont entre les mains des Anglais qui dédaignent pourtant d'apprendre le français. Les heurts sont donc fréquents : les autonomistes canadiens-français multiplient les attentats tandis que certaines régions de l'Ouest regardent favorablement du côté d'un rattachement possible aux Etats-Unis et que le gouvernement essaye de préserver l'unité, donnant des conseils de prudence et de patriotisme pour éviter de se laisser absorber par les U.S.A... un tel contexte donne lieu, évidemment, à des œuvres passionnantes.

L'EXPLOITATION AU CANADA

Elle a sensiblement évolué ces dernières années. Le Canada fut longtemps considéré comme le pays ayant la censure la plus sévère : aucune œuvre valable venant de France ne pouvait y être projetée et, il n'y a pas tellement longtemps, la censure de Québec retira 14 mn à la copie commerciale d'**Hiroshima mon Amour** (ce qui provoqua d'ailleurs une manifestation de la part d'un Ciné-Club Montréalais). Mais la censure a maintenant évolué vers une plus grande libéralité. S'il lui arrive encore de « conseiller » des coupures, les cinéphiles ont pu voir cependant tous les films de Godard. En effet, dès qu'il s'agit de films présentant une valeur artistique réelle confirmée par des distinctions obtenues à l'étranger, la censure laisse passer ces œuvres qui peuvent alors être distribuées. Leur succès n'est d'ailleurs pas très grand, les milieux de cinéphiles étant dans l'ensemble très réduits (sauf à Montréal et Québec, seules villes possédant un public capable de s'intéresser à des œuvres du domaine « Art

fondé en 1960, est primordiale : pendant six jours en août sont présentées les œuvres qui, un peu partout dans le monde, font progresser le cinéma, en les confrontant à la production nationale, chaque année un peu plus capable de supporter la comparaison.

Le Canada possède d'ailleurs l'indice de fréquentation le plus fort du monde. Mais les principales salles sont la propriété de firmes américaines (Paramount : 390 cinémas) ou britanniques (100 salles Rank avec participation des U.S.A.). Cette main-mise se retrouve dans les programmes : il n'y a même pas d'hebdomadaire filmé d'actualités canadiennes. En décembre 1965 à Montréal, il n'y avait que trois films français nouveaux à l'affiche (**La Vérité**, **Merveilleuse Angélique** et **100 Briques et des Tuiles**) contre 23 américains et 8 anglais. Mais, dans le secteur Art et Essai, **Le Bonheur** en était à sa 19^e semaine et à ses 65.000 entrées. Mais ce genre de sortie en exclusivité est rare : les films étrangers sortent en effet habituellement dans un « double programme » où le film américain en couleurs est chargé d'attirer la clientèle. Après quelques mois à peine de ce genre d'exploitation, le film passe à la Télévision et sa carrière en province est réduite à zéro. La vie du long-métrage canadien s'avère donc difficile puisque le public a été très mal préparé à recevoir ce genre de films en noir et blanc-petit écran et qui essaye d'éveiller sa léthargie au lieu de lui offrir un spectacle distrayant et sans problème.

La Télévision est aussi un rude concurrent : il existe quatre chaînes qui couvrent près de 95 % du territoire et diffusent plus de 30 films par semaine à plus de 4 millions de récepteurs. Cependant si, du point de vue

leur permet ensuite de réaliser des œuvres plus ambitieuses. Quant au style des cinéastes, il est original et s'adapte presque aussi bien au grand qu'au petit écran.

Ainsi introduit dans la réalité complexe du Canada et de son cinéma, un recul historique est nécessaire pour comprendre la situation actuelle du cinéma canadien et les aspirations générales de ses jeunes cinéastes. Il sera, alors seulement, possible d'étudier les caractéristiques particulières de l'œuvre des quelques grands créateurs et d'évoquer plus rapidement la personnalité d'autres réalisateurs plus artisanaux ou seulement au début d'une carrière prometteuse.

1913-1923 :

« EVANGELINE » ET LES ŒUVRES D'ERNEST SHIPMAN

1906 :

LES PREMIERES EXPLOITATIONS FIXES

De nombreux cinéastes et acteurs canadiens ont émigré à Hollywood : Mary Pickford, Mack Sennett, Walter Huston et Glenn Ford ne sont que les plus célèbres. Pourtant les débuts du cinéma au Canada ressemblent à ceux des autres pays. Les premières projections foraines eurent lieu en 1897, mais ce n'est qu'en 1906 que de véritables salles de cinéma s'ouvrirent, d'abord à Toronto puis bientôt sur l'ensemble du territoire.

1900-1913 :

LE CINEMA COMME INSTRUMENT DE PROPAGANDE

Les premières productions devaient être utiles, soit sur le plan de l'information, soit sur celui de la publicité. Ainsi en 1900, le « Pacifique Canadien » fit venir d'Angleterre une équipe de cinéastes dirigée par Guy Bradford. Il tourna pendant deux ans une série de films (« **Living Canada** ») destinée à encourager l'immigration britannique vers le Canada. Tout était filmé l'été car, pour attirer les gens, il ne fallait pas trop insister sur les rigueurs de l'hiver ! A partir de 1903, cette série fut présentée un peu partout au Royaume-Uni.

Mais la production canadienne rencontra dès ses débuts de sérieuses difficultés. Assez vite le contrôle

Des efforts furent cependant tentés pour donner au Canada une production originale. En 1913, la Canadian Bioscop Company tourna en Acadie **Evangéline** premier long métrage authentiquement canadien.

En 1917 étaient inaugurés les premiers studios à Trenton. Ouverts par la compagnie Adanac Films, ils virent Tyrone Power y tourner dans **The Great Shadow**.

Au milieu des nombreuses réalisations menées à bien de 1919 à 1923, il faut noter les films d'Ernest Shipman, tournés à partir des œuvres de Ralph Conner et qui connurent un franc succès : **The Sky Pilot** (1919), **The man from Glengarry** (1920), **The Foreigner** (1921), puis : **Blue Waters, The Rapids, Back to God's Country...** Mais, dans l'ensemble, les paysages, la célèbre gendarmerie à cheval et les principaux épisodes de l'histoire canadienne servaient surtout aux réalisateurs américains qui venaient tourner de nombreux films.

1923-1945 :

LES PREMIERES GRANDES COMPAGNIES

La compagnie Adanac Films ferma ses studios en 1923, mais quatre ans plus tard Olaf Chrisandon, ancien directeur de la U.F.A., établit les Studios « National Cinéma » à Vancouver. En 1927 aussi, la Canadian International Films, compagnie créée par l'Anglais W.-F. Clarke, racheta les studios de Trenton et l'année

il sortit au moment où apparaissaient les premières réalisations sonores.

La même année se formait à Montréal la compagnie Associated Screen News pour réaliser des actualités filmées. Très vite elle étendit son champ d'action et donna l'occasion à Gordon Sparling de se révéler comme le premier vrai cinéaste canadien. De 1931 à 1953, il réalisa 85 films dans la série des « **Canadian Cameos** ». Des films tels que **Rhapsody in Two Languages** (1932), **Acadian Spring Song** (1935), **Ballet of the Mermaids** (1938) ou **The Roaring Game** (1952) contiennent une fraîcheur et un sens plastique alors inconnus au cinéma canadien.

Enfin, en 1943, Budge Crawlay établit des studios à Ottawa et se spécialisa dans la réalisation de documentaires. Aujourd'hui encore, Crawlay Films est la compagnie de production la plus importante du pays.

1945-1955 :

L'ÂGE D'OR DU LONG MÉTRAGE AU CANADA FRANÇAIS

Durant cette période, une quinzaine de longs métrages furent produits par de nombreuses compagnies dont les deux principales se créèrent dès 1944 : La « Quebec Productions » s'établit à Sainte-Hyacinthe et fut dirigée par Paul Langlais et René Germain (premiers films : **Le Père Chopin** et **La Fortune** réalisés par l'étranger Fédor Ozep, puis **Sins of Fathers** tourné par Phil Rosen venu l'Hollywood pour mettre en scène ce film sur le problème de l'éducation sexuelle). « Renaissance Films » établit de vastes studios à Montréal ; ses

de village — 1949 —, tous deux réalisés par Paul Gury) ; on s'est servi de personnages historiques (**Etienne Brûlé, Gibier de Potence** de Mel Turner — 1948 —). On a tourné les pires mélodrames (**Aurore l'enfant martyr** de Jean-Yves Bigras — 1951 — ; **Le Rossignol et les Cloches** — 1952 — et **Cœur de Maman** — 1953 —, tous deux de René Delacroix)...

Malgré cette médiocrité artistique, il faut remarquer le caractère unique de cette expérience : pour la première fois peut-être au Canada, des producteurs réussissaient à créer un public pour les films canadiens. A partir de sujets folkloriques et en s'appuyant sur des vedettes locales, ils lançaient une production nationale.

Par ailleurs, de 1954 à 1956, se développe également le mouvement des Ciné-Clubs qui commence à Montréal puis s'étend un peu partout au Québec. Le cinéma est de plus en plus considéré comme une valeur culturelle et les cinéphiles comparent leurs mauvaises réalisations aux chefs-d'œuvre étrangers. Aussi se détachent-ils de ces films naïvement populaires et il est logique de penser que, même si ce genre de productions commerciales avait continué à être réalisé, il n'aurait plus eu de marché. D'ailleurs fort peu de cinéastes sont sortis de cette période et ceux qui viendront après seront des hommes neufs.

Autre preuve de l'intérêt suscité dans une certaine classe sociale intellectuelle par le cinéma : l'apparition des premières revues de cinéma. En mars 1950 est publié le premier numéro de « Découpage », revue éditée par la Commission Etudiante du Cinéma et qui compte Michel Brault dans son équipe rédactionnelle (c'est d'autre part l'année précédente que Claude Jutra rem-

L'arrivée de la Télévision vint mettre fin à l'expérience du long-métrage canadien-français. Les besoins que comblait cette production étaient maintenant satisfaits — en surabondance — par ce nouveau moyen d'expression. Il faudra attendre les années 60 pour que reprenne l'espoir d'un cinéma de long-métrage authentiquement canadien.

1914-1939 :

LA PREHISTOIRE.

LE « MOTION PICTURE BUREAU ».

Le gouvernement canadien commença à s'intéresser à la production cinématographique dès 1914 en créant un service de production au Ministère du Commerce : l'Exhibit and Publicity Bureau. Le Ministère de l'Agriculture en 1919, puis la Division des Parcs Nationaux en 1922 se dotèrent à leur tour d'équipes de cinéastes. Unifiée en 1922, la section Cinéma prit le nom de Canadian Government Motion Picture Bureau. Deux buts précis lui étaient assignés : favoriser le tourisme et faire connaître à l'étranger les produits et les ressources du Canada. Mais la crise économique de 1929 et surtout l'apparition du cinéma parlant réduisirent l'efficacité du Motion Picture Bureau... qui ne se décida à s'équiper en sonore qu'en 1936 !

La valeur de ces réalisations est difficile à apprécier, mais deux longs-métrages documentaires semblent particulièrement intéressants : **Lest We Forget** sur la première guerre mondiale et **Héritage** sur la colonisation de l'Ouest canadien, réalisé par J. Booth Scott.

1939 :

CREATION DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM

En 1938, Ross Mc-Lean, employé du Haut-Commissariat à Londres, rédigea un mémoire analysant les lacunes de la production du Motion Picture et recomman-