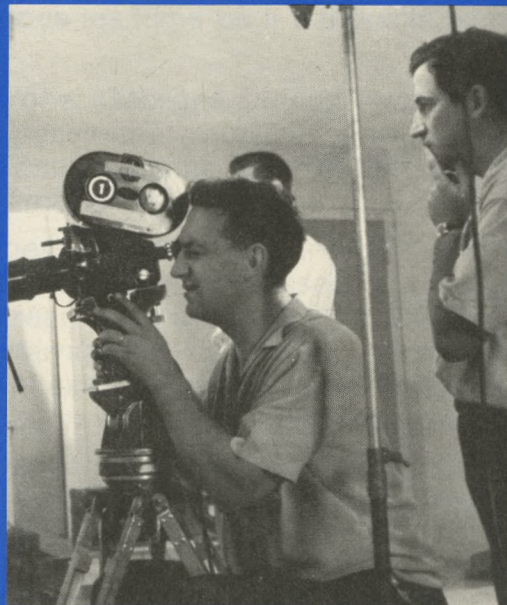
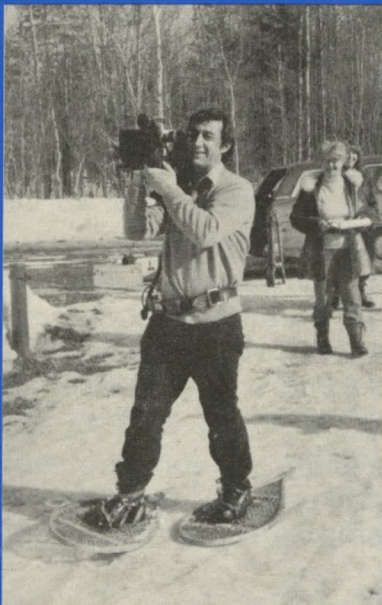


COPIE ZERO

1

GEORGES DUFAUX



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE
MUSÉE DU CINÉMA

COPIE ZÉRO
Rédacteur/Editors
Pierre Jutras
Pierre Véronneau



MUSÉE DU CINÉMA
LA CINÉMATHEQUE
QUÉBÉCOISE

MUSÉE DU CINÉMA

360, RUE MCGILL, MONTRÉAL, QUÉBEC H2Y 2E9 CANADA
TÉL (514) 866-4688 CÂBLE CINÉMATEK

COPIE ZÉRO paraît quatre fois l'an. Toute information qu'il contient peut être reproduite sans autorisation avec, en référence, **Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise**.

COPIE ZÉRO is published four times a year. All informations featured in this bulletin may be reproduced without further authorization on condition that **Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise** is credited at the source. Two issues each year, one concerning features and the other shorts, are bilingual. The others are only in French.

Nous tenons à remercier l'**Office national du film** de sa collaboration dans l'organisation de cette rétrospective.

Nous remercions en outre particulièrement

Mireille Kermoyan,

Bernard Lutz

Normand Gagnon

Johanne Lavoie

Elaine Rivard

et tous ceux qui nous ont apporté leur témoignage

Un merci particulier pour Georges Dufaux dont la collaboration nous fut essentielle.

Abonnement / Subscription

\$10.00 par année (4 numéros),
poste incluse

\$10.00 for a year (4 issues),
postage paid

Numéros répertoire: \$4.00 chacun

Autres numéros: \$2.00

Single copy (sourcebooks): \$4.00

Single copy (others): \$2.00

Dépôt légal

Bibliothèque nationale du Québec
Premier trimestre 1979

Courrier de seconde classe

Enregistrement no 1688.

ISSN 0550-1318

Maquette de la couverture

Jorge Guerra

Photos de la couverture

En haut à gauche: Geroges Dufaux, *Astataïon ou Le festin des morts* (1964)

En haut à droite: Georges Dufaux, *Astataïon ou Le festin des morts* (1964)

En bas à gauche: Georges Dufaux et Marthe Blackburn, *Les Filles du Roy* (1974)

En bas à droite: Georges Dufaux et Clément Perron, *Caroline* (1964)

En guise de présentation

Le premier dossier de COPIE ZÉRO consacré à Georges Dufaux, cinéaste du direct, n'est pas un effet du hasard. Redécouvrir notre cinéma dans une de ses plus riches et plus tenaces traditions, celle du direct, c'est s'offrir une amulette porteuse de bonne chance, c'est vouloir passer par la grande allée.

Choisir Georges Dufaux, le mettre en exergue, faire une rétrospective de son oeuvre, lui qui a travaillé de longues années dans l'ombre, est un événement qui se faisait attendre depuis beaucoup trop de temps.

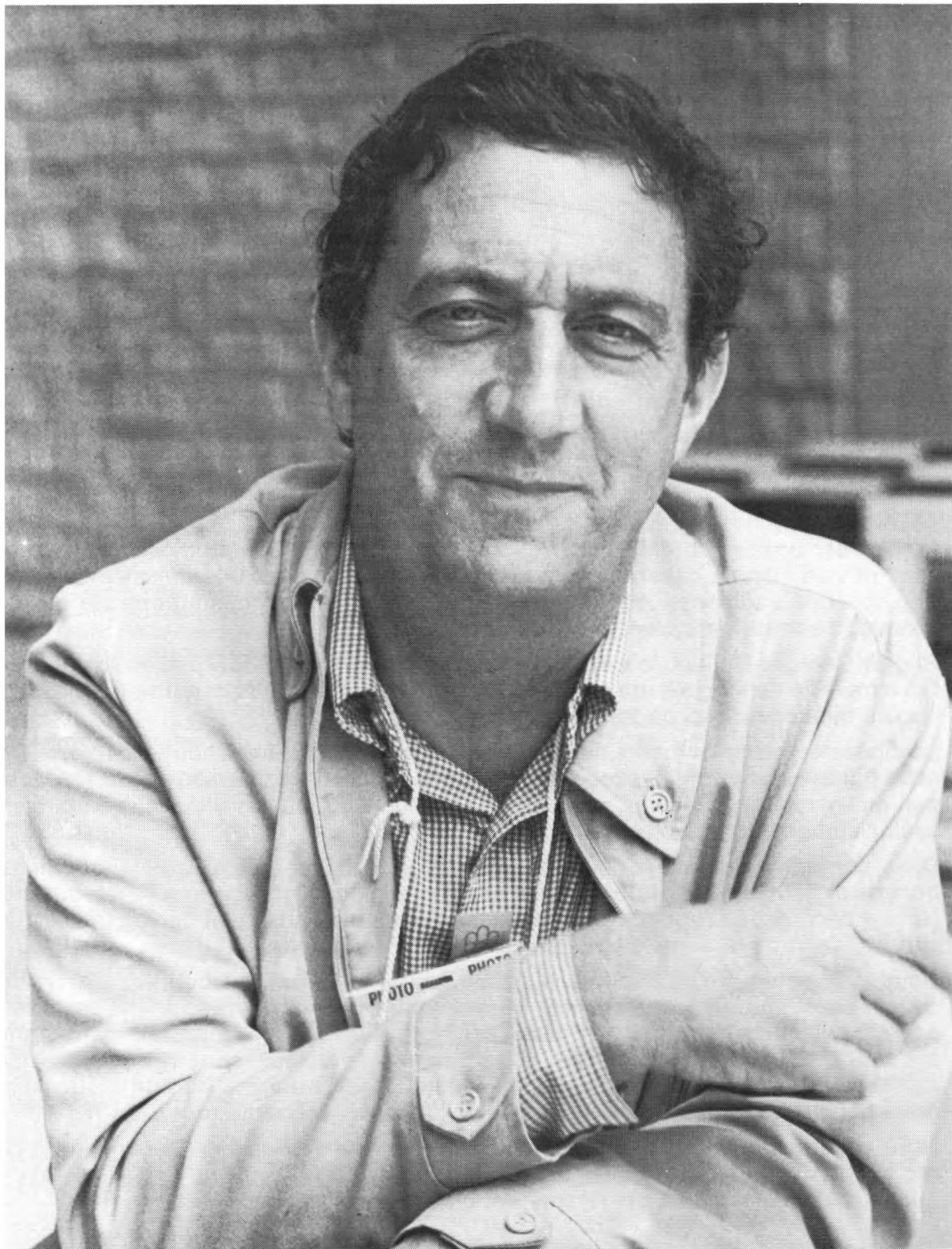
Ce cinéaste, artisan et maître de ce qu'il y a de plus original dans notre cinéma, le direct, nous honore d'une oeuvre exceptionnelle par sa qualité, sa diversité et son étendue. Un défi qu'il nous fallait relever: retracer tous les films où il a travaillé, sans en oublier un seul. Nous espérons y être parvenu.

Dans une entrevue qu'il nous a accordée, Georges Dufaux explique longuement, en homme expérimenté et profondément passionné, pourquoi et pour qui il fait du cinéma. Nous y découvrons l'homme-cinéaste dans la pleine maîtrise tant de son travail que de son art, celui de la tendresse et de l'émotion d'une image.

Nous avons en outre demandé à Clément Perron et à Diane Létourneau de témoigner de leur collaboration avec Dufaux. A Michel Vanier, professeur à la Faculté des sciences de l'éducation de l'Université de Montréal, nous avons enfin proposé d'écrire un texte sur LES ENFANTS DES NORMES, le dernier film de Dufaux, en tenant compte que ce film est un film-référence propice à la réflexion collective sur le thème de l'éducation. Ce texte nous ouvre donc à une interrogation qui nous concerne tous.

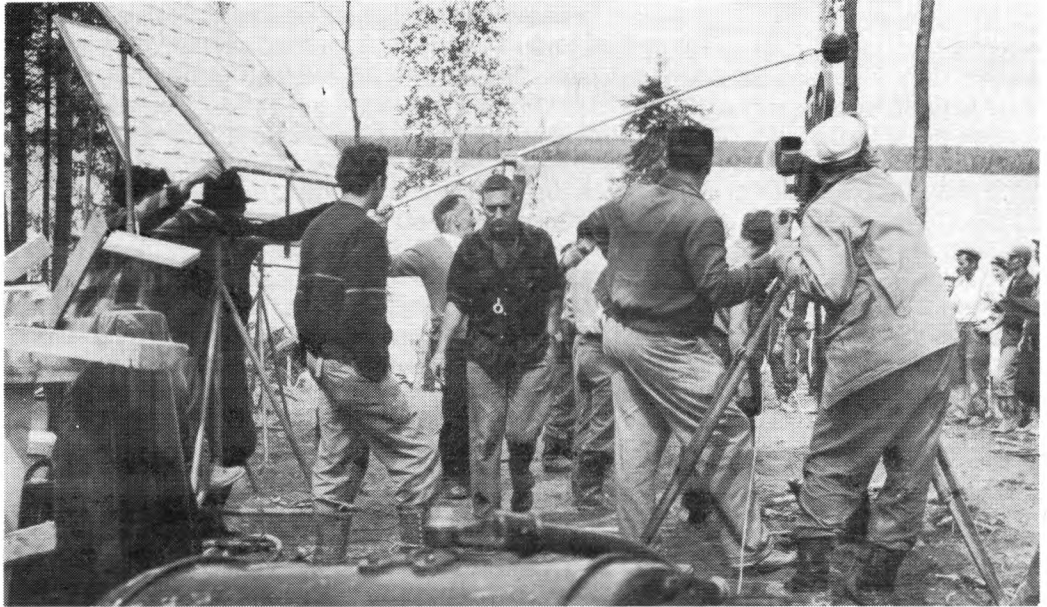
Nous espérons que tous ces écrits et la rétrospective des films de Dufaux que la **Cinémathèque québécoise** organise contribueront à une appréciation renouvelée et dynamique de l'oeuvre de ce caméraman et cinéaste hors pair.

Pierre Jutras



Georges Dufaux, *Jeux de la XXIe Olympiade*
(1976)

"Georges Dufaux, la Cinémathèque québécoise organise cette année une rétrospective d'une quinzaine de films auxquels tu as participé à titre soit de caméraman, soit de directeur-photo, ou comme co-réalisateur; et de dix films dont tu as assuré la réalisation. Cet événement est révélateur de l'importance qu'on accorde à ton travail de cinéaste et c'est aussi un hommage au cinéma direct dont tu es devenu l'un des plus marquants spécialistes. Pourrais-tu, dans un premier temps, nous tracer les étapes de ton itinéraire de cinéaste? Comment cela a-t-il commencé?"



Georges Dufaux
et l'équipe de tournage, *Les Brûlés* (1958)

"Mon père était photographe et possédait un magasin de photos. Je me suis d'abord intéressé à la photographie et un peu plus tard au cinéma. J'envisageais déjà une carrière dans le cinéma mais absolument pas comme réalisateur au départ. En France, même les professions du cinéma sont très structurées, le choix ou les perspectives que j'avais à ce moment-là, c'était d'étudier dans une école. J'ai donc fait l'école de photo et de cinéma que les gens du métier appellent "Vaugirard" (Paris). Il y avait aussi l'**IDHEC** qui formait des réalisateurs mais le concours d'entrée du niveau de la licence en lettres plus une année de préparation me paraissait difficilement accessible. J'avais passé mon bac et je sortais d'un court séjour dans l'armée qui coïncida avec la fin de la guerre '45. En 1945, j'ai donc choisi l'école de techniques cinématographiques spécialisée dans la photographie et le son. J'en garde un assez bon souvenir même si je pensais alors y perdre mon temps à reprendre toutes les techniques à leurs débuts, caméra Parvo à manivelle que l'on tournait à 2 tours/seconde à la cadence de "la Madelon", développement au cadre et séchage à la Méliès. La caméra motorisée n'arrivait qu'en deuxième année. Les bases techniques que j'y ai apprises m'ont toujours servi. Parmi les gens de ma promotion qui sont sortis de cette école, beaucoup se retrouvent dans la production; des directeurs de la photographie tels que Boffety, Leclerc, Panzer et un ou deux réalisateurs qui sont plutôt passés par la télévision comme Pierre Tchernia. Je regrette qu'il n'y ait pas l'équivalent ici, peut-être pas au niveau universitaire mais tout au moins au niveau CEGEP où l'on puisse former des techniciens de cinéma qui envisageraient aussi d'autres débouchés en dehors de la production même de film (laboratoire, agents techniques, cinéma scientifique...). Je pense qu'ici, on a trop tendance à vouloir créer de but en blanc des cinéastes et des réalisateurs capables de faire un film mais que l'on s'élimine toutes sortes de possibilités de former des techniciens spécialisés que l'on retrouverait dans tous les secteurs de l'industrie du film. C'est vraiment à cause de l'école que j'ai commencé à être fasciné par le cinéma; entraîné par les fanatiques inconditionnels, j'allais voir beaucoup de films dans les ciné-clubs professionnels ou de répertoire et à la cinémathèque. Avant cette période, je n'étais qu'un spectateur bien ordinaire.

Trouver du travail par la suite fut difficile. Je venais de la province et je n'avait ni les moyens, ni les contacts dans le milieu. Alors je suis retourné chez mon père, j'y ai fait de la photographie pendant cinq ans. Par la suite, désirant toujours faire de la production, je suis parti pour le Brésil. J'avais un ami de la même promotion que moi qui était parti là-bas comme caméraman avec Cavalcanti quand celui-ci était retourné pour établir une nouvelle industrie de longs métrages avec des studios inspirés de **Cineclita** et d'importants moyens financiers; c'était l'époque des studios Vera Cruz et du succès du film "O'CANGACEIRO" de Giovanni Fago. Je suis arrivé au Brésil en 1953 pour travailler dans la production mais, comme partout ailleurs, il y avait déjà crise et je suis donc entré dans un laboratoire de cinéma. Grâce à la formation que j'avais, je me suis adapté très rapidement. J'ai aimé ce travail. Quelques fois, je faisais la caméra pour des clients qui cherchaient des caméramen. J'ai commencé comme ça tout doucement à tourner, c'était vraiment vers là que je voulais m'orienter. Le travail en laboratoire fut un excellent apprentissage. Je me suis d'abord occupé d'une petite succursale à São Paulo où il y avait une dizaine d'employés. On y traitait que les "rushes" et certains enregistrements, pas de mixages, ni toutes les autres opérations de laboratoire qui étaient faites à la maison-mère à Rio.

Après un an et demi, je suis parti à Rio travailler à la mise en route d'un laboratoire de couleurs. Quand j'étais à São Paulo, à l'occasion d'un festival, le laboratoire où je travaillais s'était occupé de faire une bande parallèle sur magnétique pour des films de l'**ONF**. Je connaissais évidemment l'**ONF**; déjà à Vaugirard j'avais fait une demande pour y travailler car on avait parlé d'accord cinématographique et d'échanges de techniciens entre le Canada et la France, c'était en 1948. Lors de ce festival, Norman McLaren était venu au Brésil pour présenter ses films. Je l'ai rencontré au laboratoire où il était venu vérifier les textes d'accompagnement des films de l'**ONF**. Quelques temps plus tard, je lui ai écrit pour savoir s'il y avait des possibilités de rentrer à l'**ONF** comme caméraman ou assistant. Par une longue lettre, l'**ONF** m'a répondu qu'ils n'engageaient pas d'étrangers et qu'ils donnaient toujours la préférence aux Canadiens. Il m'ont quand même envoyé une liste de différentes maisons de production. Je leur ai écrit et elles m'ont toutes répondu: "Quand vous arriverez, venez nous voir!"

En 1956, j'arrivais donc au Canada. Il y avait une maison de Toronto qui cherchait quelqu'un pour s'occuper du laboratoire 16mm noir et blanc et couleurs. Quand j'y suis arrivé, ils m'ont dit: "Nous sommes désolés, nous avons dû fermer notre laboratoire." Au fond, je n'étais pas mécontent de cette situation; ce n'était pas cela que je voulais faire. Je suis quand même resté à Toronto, j'ai rencontré Crawley de **Crawley Films** qui m'a dit de me présenter à sa maison à Ottawa. Ils m'ont offert une place dans l'étalonnage ou la sensitométrie. Je leur ai demandé un délai avant de donner ma réponse. Entre temps, l'**ONF** venait de déménager à Montréal et ils se cherchaient des assistants caméramen francophones parce qu'à cette époque-là, il y en avait peu. Ils m'ont engagé; c'était exactement ce que je cherchais. Je suis arrivé dans un **ONF** excessivement anglicisé, j'ai mis d'ailleurs du temps à découvrir des gens qui parlaient français. Le seul caméraman québécois qui y travaillait à ce moment-là était Jean Roy. D'autres étaient seulement passés par l'**ONF** comme Roger Moride et Roger Racine au moment du démarrage des films pour la télévision. Je suis donc rentré à l'**ONF** comme assistant à la caméra, j'ai tout de suite travaillé avec Jean Roy. C'était surtout Bernard Devlin qui faisait des séries au rythme d'une demi-heure dramatique en six jours ou presque. Ces premières séries pour la télévision étaient faites avec un reporter. C'est alors qu'ils ont engagé Fernand Dansereau qui était au journal **Le Devoir** et qui a, en fin de compte, commencé sa carrière de cinéaste avec un micro, devant la caméra. J'ai travaillé presque exclusivement avec Bernard Devlin et Jean Roy. Jean Roy fut comme un parrain pour moi; il voulait passer au montage et il m'a laissé faire de nombreuses expériences de tournage. S'il m'a appris beaucoup, c'est surtout une certaine démystification de la technique que je lui dois. Jean expérimentait beaucoup, tout était possible, la nuit pour le jour mais aussi le jour pour la nuit. Quatre mois plus tard, j'étais à la caméra avec la complicité de Jean car à ce moment-là, l'**ONF** était excessivement structuré et les étapes devaient être respectées. Il y avait des départements, des normes, des standards assez rigides, et on était assistant deux ans au minimum.



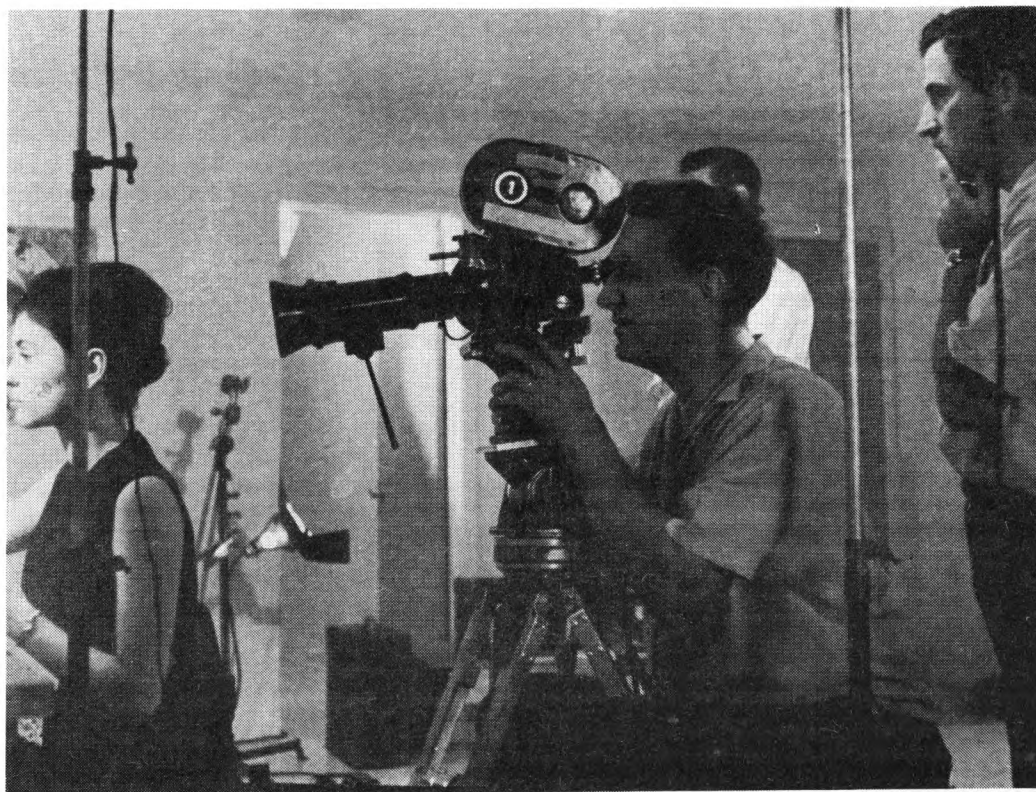
Bientôt Noël (1958)

Alors c'est comme ça que j'ai commencé comme caméraman. Ce que je voulais dire finalement, c'est que par rapport à ceux qui arrivent sur le marché maintenant, j'ai eu

beaucoup de chance. On tournait de 15 à 20 films d'une demi-heure par année dans toutes sortes de conditions: extérieurs, locations, studios. On utilisait une Auricon, le "Sprocket tape" de l'ONF pour le son et surtout le 16mm, mal accepté des professionnels. Il y avait un peu de reportage mais c'était surtout du dramatique que les cinéastes voulaient faire, des demi-heures dramatiques pour la télévision. C'est vraiment sur ces films que j'ai appris l'éclairage, que j'ai pu jouer à fond avec tous les éléments techniques qui s'apparentent aux conditions de tournage de films de fiction. En location, c'était plus artisanal parce que même l'équipement "professionnel" de l'ONF était artisanal; on avait une seule "station wagon" pour tout l'équipement sauf pour les spéciaux comme les églises. Chaque caméraman y allait de son invention du moment. Moi, c'était un "Dolly" sur des rails en "V", réalisé avec Maurice de Ernsted qui a développé son métier de chef électricien pendant que j'apprenais celui de caméraman. On a longtemps travaillé ensemble et sur presque tous les longs métrages où j'étais directeur de photo. Il avait vraiment le sens de l'éclairage. On devait travailler relativement vite et je pense que c'est un apprentissage fantastique que j'ai eu et qui a été complété après quand je suis passé au CANDID EYE du côté anglais.

Ce que je regrette par rapport aux jeunes qui arrivent sur le marché du travail, c'est ce manque d'apprentissage. L'ONF ne donne plus ce type d'entraînement. J'essaie actuellement avec d'autres et le syndicat d'implanter à l'ONF des contrats de 3 à 5 ans pour des jeunes qui veulent se destiner à la profession et qui ont déjà une expérience, soit qu'ils ont fait des films, soit qu'ils sont sortis de l'université. Qu'on leur donne un contrat limité, non pas pour rester à l'ONF mais pour se spécialiser, pour pouvoir pendant au moins cette période, faire intensément du cinéma et ne pas être toujours à la recherche de travail. Ils pourraient choisir le son, la caméra ou la production. Ceux qui opteraient pour la production pourraient également faire du montage et être assistant à la réalisation. Il faut permettre aux jeunes de pouvoir travailler, de pouvoir pratiquer ce métier et c'est un métier qui doit beaucoup s'apprendre en immersion si possible, un film après l'autre.

Ainsi dès le début de ton travail à l'ONF, tu as été associé à la série CANDID EYE. Selon une définition que l'on a donnée, cette approche cinématographique "consistait à jeter un regard non préconçu sur le réel au moyen de la caméra mobile". Est-ce une définition appropriée? Quels sont les souvenirs que tu retiens de cette période et comment cette expérience a-t-elle influencé ton orientation de cinéaste?



Carol-Lynne Traynor, Georges Dufaux et Clément Perron, *Caroline* (1964)

Je pense que ça permettait de **découvrir**, de **regarder**. J'ai peut-être découvert le Québec à travers la caméra. Il y avait un autre facteur important: le CANDID EYE, c'était vraiment la libération du caméraman. Tous les réalisateurs se sont d'ailleurs mis à faire de la caméra parce que c'était "l'outil". Il y a eu des équipes qui se sont faites avec un réalisateur et un caméraman, des caméramen étaient réalisateurs tandis que des réalisateurs devenaient caméramen. Terence Macartney-Filgate et Claude Fournier furent de ceux-là. Il y en avait d'autres qui n'étaient pas caméramen officiels comme Wolf Koenig qui avait tourné CORRAL et CAPITALE DE L'OR, les deux tournages que j'ai le plus admirés et ils étaient en 35mm, le vrai format! Ce fut la découverte d'un outil qui était mobile, qui voyait mieux que nous et qui arrivait à saisir de vrais moments. Nous commençons à prendre du son synchrone et le lab de l'**ONF** était devenu une compétence internationale dans le traitement du 16mm négatif noir et blanc. C'était vraiment la grande liberté.

Avant cela, l'**ONF** était très rigide, établi selon des normes nord-américaines. Quand je travaillais au laboratoire au Brésil, il y avait toujours une relation très étroite entre les techniciens de laboratoire et les caméramen. Cela se fait encore en Europe. Il y a toujours des caméramen derrière ton dos qui viennent surveiller pour que tu prennes soin de leurs images et qui espèrent un traitement spécial car avant d'être développée (et quelquefois après), l'image est encore magie. Quand je suis arrivé à l'**ONF**, tout s'arrêtait à la porte du lab, on remettait les boîtes aux spécialistes en gamma (1). Tout avait été standardisé. C'était le modèle américain avec des professions et des spécialités très définies. Ça s'est un peu décloisonné depuis mais en même temps à l'**ONF**, ils ont perdu des spécialistes et des compétences qu'ils avaient et qui n'ont pas été remplacés. Les "rushes" étaient regardés avec des appréciations techniques selon des critères très rigoureux d'exposition, de cadrage, de mouvement. J'avais quand même bien appris durant cette période de contrainte, de rigueur, puis du jour au lendemain, on se laissait aller à tout essayer, c'était vraiment fantastique. Ce qui fut assez surprenant, c'est que finalement les techniciens anglophones ont refusé cette approche-là. Au début, il y avait quelques caméramen anglophones qui ont travaillé, puis peu après ils se sont écartés parce que pour eux, ce n'était pas assez précis, ils voulaient qu'on leur dise ce qu'il fallait prendre, ils ne voulaient pas s'impliquer de cette façon-là. Ils travaillaient selon certains schèmes et selon une certaine école de pensée. Il y avait aussi à ce moment-là avec Wolf Koenig, le chef de file de la nouvelle technique, Michel Brault et Gilles Gascon du côté caméra et du côté réalisation Roman Kroitor, Terry Filgate et Tom Daly comme producteur.

Cette expérience provoqua-t-elle chez toi une orientation plus définitive vers le cinéma direct?

Oui. Ce fut le premier contact. Mais c'est quand même bien différent de ce qui se fait aujourd'hui. On concentrait notre regard sur des situations. Nous faisons la découverte d'une réalité où les individus étaient importants seulement en tant que personnages de ces situations. Puis ils ont essayé de faire des portraits mais ils prenaient un type bien défini sur lequel ils étaient certains de pouvoir faire un film (Paul Anka, Glenn Gould). Dans notre approche des situations, on n'allait pas tellement loin tant au niveau de la recherche que des intentions. C'est dans ce sens que nous avons fait l'Oratoire St-Joseph et l'Armée du Salut. De toute façon, il y avait un goût de la découverte et une admiration surprenante de la réalité. Je me souviens de l'Oratoire Saint-Joseph en particulier où l'on arrivait à capter l'émotion mais on s'arrêtait là, on ne voulait pas aller plus loin. C'était un regard très pudique finalement. Je pense que ça caractérisait assez bien les gens qui étaient là: Koenig, Kroitor, Daly. Quand Michel Brault et Gilles Groulx ont fait LES RAQUETTEURS, ce fut déjà une approche un peu plus près des gens.

1- Courbe de contraste obtenue par la relation entre l'exposition et la densité du film

Lorsqu'on revoit ces films aujourd'hui, l'on s'aperçoit qu'il y a un côté vitrine et que c'est anecdotique. Mais il y avait surtout toutes sortes d'expérimentations techniques qui se faisaient avec divers types de caméras (16mm silencieuses, la caméra mobile) qui marchaient, courraient. Wolf a vraiment été un précurseur dans ce domaine. J'allais l'oublier, avec le son synchrone, est arrivé Marcel Carrière qui avait, dans le son, suivi le même cheminement que moi d'une période rigide aux exigences techniques bien définies, au son direct qui laissait place à l'imagination et à la participation.

On a dit que ta "filmographie est une des plus représentatives du travail en petite équipe développée par le direct". Pourrais-tu commenter cette affirmation et dire quels sont tes rapports avec l'équipe de tournage?



Michael Greer dans *Fortune and Men's Eyes* (1971)

Je ne pense pas que ce soit tout à fait juste car tout au long du direct, on retrouve cette tendance. Il y a eu d'abord des films collectifs, puis peu à peu une équipe minimum intégrée au sujet et alors que Pierre Perrault ou Bernard Gosselin ont toujours fait des films avec deux, trois personnes et un sujet qu'on habite longtemps, j'ai connu comme caméraman de la fiction la vie collective des équipes de long métrage. Un monde en soi, une tribu autonome bien hiérarchisée mais heureuse la plupart du temps qui pour un temps se coupe complètement de la réalité. Je tournais FORTUNE AND MEN'S EYES à Québec au moment de la crise d'octobre de '70 et avec le recul, j'ai un sentiment bizarre et inconfortable d'avoir été alors absent.

Dans un long métrage de fiction, la participation est toujours professionnelle, jamais l'équipe n'intervient vraiment sur le fond qui est défini à l'avance et qui ne peut pas se remettre en question; le seul à l'assumer est le réalisateur qui doit accepter l'état d'isolement dans lequel il se trouve toujours face à son film.

Dans le direct, c'est différent parce que l'interaction à l'intérieur de l'équipe est plus grande et qu'il est plus facile d'avoir la complicité de 3 ou 4 personnes. On ne peut pas empêcher une certaine discussion par rapport au contenu, par rapport aux choses que l'on fait et qui arrivent en les faisant. Il faut établir une confiance au niveau de l'équipe et partager toutes ses découvertes pour avoir très vite le même regard. D'autre part, c'est tellement plus facile de s'intégrer à une situation avec une petite équipe. Si l'on pouvait être seulement deux, j'aimerais cela encore davantage. Tout seul, non. Je pense que c'est important de ne pas être seul. Si la caméra a une grande importance dans le direct, si pour moi l'approche a toujours été à travers la caméra, l'équipe a aussi un rôle considérable à jouer dans l'approche et la découverte du sujet.

Le fait que tu sois à la fois, du moins sur tes derniers films, caméraman et réalisateur, est-ce encore plus facile?

A certains égards, je pense que c'est plus facile. J'ai l'impression que mon sens de l'observation est plus grand, que ma sensibilité augmente avec cet appareil que j'ai dans les mains. C'est en voyant d'autres films que je me suis rendu compte que le fait d'être à la caméra me permet d'avoir une relation partiellement non-verbale avec les gens qui sont devant moi. Mais j'ai aussi besoin d'avoir quelqu'un juste à côté qui regarde les mêmes choses et qui pourra des fois, intervenir ou ne pas intervenir. Ce type de collaboration très étroite s'est élaboré avec Diane Létourneau à travers trois films et j'ai beaucoup appris de la relation de confiance qu'elle savait établir avec le sujet et que l'on retrouve dans ses premiers films.

Tu signes comme co-réalisateur un grand nombre de films signifiant par là que ton travail de directeur de la photo et de caméraman est étroitement lié à celui de la réalisation.



Les Dieux (1961)

Mais quels sont les niveaux de collaboration idéale d'un caméraman avec son réalisateur dans un cinéma de style direct ou de fiction?



Georges Dufaux et Anne-Claire Poirier, *Les Filles du Roy* (1974)

Durant presque vingt ans, j'ai tourné comme caméraman, co-réalisé ou réalisé et je veux encore pouvoir le faire à des degrés différents car ce sont pour moi des compléments importants du même métier. Sous d'autres rapports, un aspect des plus importants que je connaisse du cinéma est le type de relations privilégiées qui peuvent se créer dans la complicité d'un même film. C'est à travers de nombreux films que j'ai le plus souvent découvert l'amitié et un peu à travers ces amitiés que je suis devenu réalisateur.

Les éléments que j'avais pu apporter dans la mise en images de *LES DIEUX* de Jacques Godbout, film basé sur l'imaginaire des artistes m'ont valu un de mes premiers crédit-surprise de co-réalisation comme dans *I WAS A 90LBS WEAKLING* avec Wolf Koenig. Par la suite, ma longue collaboration avec Clément Perron a été primordiale dans mon cheminement. Pendant que Clément, scénariste et conteur, m'apprenait beaucoup sur la dramatisation, fiction ou documentaire, je gardais toujours l'oeil à la caméra (sauf pour *C'EST PAS LA FAUTE À JACQUES CARTIER*) et c'est dans ses derniers longs métrages *TAUREAU*, *PARTIS POUR LA GLOIRE* que je me suis rendu compte que je l'avais peut-être empêché d'appivoiser la boîte à images alors que nous co-réalisions.

Dans le direct, la relation dans l'équipe au moment du tournage doit être le plus souvent non verbale car devant l'événement, c'est presque toujours le caméraman qui établit sa relation directe avec le sujet et le réalisateur devient alors un guide ou un tuteur, mais je suis mal placé pour en parler. En fiction comme en direct, il faut une confiance partagée comme dans les autres rôles de l'équipe.

Le caméraman doit accepter l'approche du réalisateur et si celui-ci doit pouvoir compter sur la fidélité de son équipe, il veut être sûr de l'image de son caméraman. La régularité est la première exigence technique surtout quand on passe au film de fiction où la marge d'erreurs ne peut pas être grande. Mais comme la monotonie est encore plus ennuyante au cinéma, on veut des surprises, des moments où la magie des rushes a dépassé ce qu'on voyait dans le viseur. Avant cela, ce qui est important c'est de comprendre les intentions du réalisateur et de lui proposer une image qui ne soit pas nécessairement ce qu'il demande mais qui soit l'esprit de ce qu'il demande, c'est à ce niveau-là que c'est important.

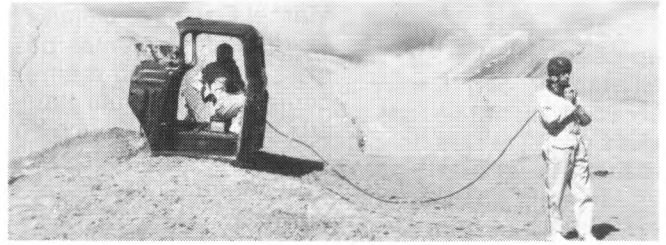
Si la complicité est différente dans une petite ou une grande équipe, les rôles de chacun doivent être toujours définis. En me référant toujours à l'équipe de fiction, je sais que personnellement, j'ai eu un meilleur rendement de caméraman quand je n'avais pas à concevoir la mécanique du plan parce que si j'ai à le concevoir, je vais toujours le faire à l'intérieur de ma sécurité professionnelle avec un pourcentage acceptable de réussite. C'est la même chose pour les autres membres de l'équipe ou pour un comédien, même pour un réalisateur. C'est pour cela qu'un producteur, c'est important parce que s'il doit rassurer des fois, il devrait souvent provoquer son réalisateur, le pousser à aller un peu plus loin, sans cela tout le monde travaille avec ses recettes à l'intérieur d'une certaine sécurité professionnelle et plus on a d'expérience, plus on a tendance à reproduire certaines scènes. C'est ça le travail avec les comédiens ou avec les techniciens, obliger les professionnels à sortir de leurs habitudes.

Il y a un domaine où la collaboration entre le caméraman et son réalisateur est assez rare, c'est au niveau de la lumière et de l'éclairage. Pour moi, la lumière c'est de jouer avec des morceaux de carton et des épingles à linge pour contrôler ses effets; c'est ce que je regrette le plus de mon travail de directeur photo sur des films de fiction. Dans le documentaire c'est bien différent et c'est presque toujours accidentel; je ne parlerai donc pas de mon dernier film "*Fluorescent cool white*" (2). Mais même dans le direct, ce qui est important à établir c'est une certaine atmosphère qui établit la

2- Les derniers films sont tous tournés en éclairage naturel

crédibilité des choses et des personnes et des émotions. Le travail de la caméra est très important à ce niveau-là et je pense que des fois, on ne prend pas assez de temps de le concevoir même sur les longs métrages... On est pris dans des horaires impossibles et un compteur minute-dollar.

Justement, si on continue à parler de ton expérience de fiction, des films comme CAROLINE, C'EST PAS LA FAUTE À JACQUES CARTIER, FORTUNE, TAUREAU, est-ce que ça a influencé ton travail par la suite dans le direct?



C'est pas la faute à Jacques Cartier (1967)

Ah oui! Ça m'a influencé même dans ma façon de tourner. Je pense par exemple au nombre de fois où j'essaye dans une même situation de changer d'angle pour permettre le champ-contrechamp au montage pour rendre ça le plus près possible de la vérité qui en fait, n'est pas la vérité mais la vérité de la fiction ou la reproduction de la continuité. Si l'on peut changer d'angle, si l'on peut voir les gens se répondre, ce n'est même plus du cinéma direct mais du cinéma transposé. Je ne pense pas que ça vienne influencer la véracité ou le contenu parce que ce dont je me suis aperçu et que je trouve toujours fantastique, c'est quand une scène se déroule, les réactions importantes se reproduisent presque toujours. Je veux dire que si les choses se déroulent d'une certaine façon, les moments privilégiés se répètent toujours plus d'une fois. Et il suffit d'être attentif à cela. On peut cinématographiquement compresser cela et ne prendre que certains éléments qui vont en appeler d'autres qui vont se recréer devant nous si on est attentif à suivre l'évolution même de la scène.

Par exemple, ce qui est assez surprenant dans LES ENFANTS DES NORMES, c'est qu'on a l'impression que tu as tourné, des fois, avec deux caméras. Cette dextérité te vient-elle de ton expérience de la fiction?

Le spectateur a besoin de croire à la continuité de l'action si on veut le rendre témoin de cette action. Alors oui, c'est peut-être l'influence de la fiction qui a influencé mon découpage de tournage. J'essaye de changer d'angle de caméra, de faire de la caméra l'observateur privilégié qui peut se déplacer suivant l'évolution d'une scène avec un personnage ou un autre. C'est pour avoir cette mobilité que j'ai la plupart du temps, la caméra sur l'épaule. Même dans les interviews, j'essaye de changer d'angle, de façon à ce qu'une fois monté, on ne soit pas dérangé par une mauvaise coupe. Car le cinéma, c'est d'être le moins possible dérangé dans le déroulement des choses que l'on regarde. Mais même avec ces précautions de tournage, l'illusion de la continuité est vraiment créée au montage. Yves Leduc qui a monté LES ENFANTS DES NORMES est très sensible à la continuité visuelle autant que sonore. La même rigueur qu'il apporte dans le montage de ces deux éléments contribue beaucoup à cette fluidité du déroulement qui donne souvent l'impression qu'il y avait deux caméras.

Ton expérience de directeur-photo avec Jean Rouch sur ROSE ET LANDRY, est-ce que ce fut important pour toi?

C'était important parce que Rouch était une espèce de prophète — l'homme nouveau du cinéma que Claude Jutra avait ramené d'un séminar Flaherty, je crois — . J'ai rencontré Rouch par la suite durant le tournage de CHRONIQUE D'UN ÉTÉ avec Michel Brault. Rouch essayait toutes sortes d'expériences en escamotant les étapes qu'on avait eu tendance à respecter ici. Il allait plus loin dans le cinéma "débridé" mais surtout, il découvrait des personnages qu'il nous faisait partager avec respect et affection. Une fois le film terminé, il continuait à garder des relations avec ses personnages mais au point que Landry était un peu devenu le comédien de Rouch dans ce nouveau film que nous allions faire. Pour le reste, on était content de se sentir en

terrain connu, de voir que ce que nous faisons n'était pas si différent et que c'était surtout leur vocabulaire qui avait de l'avance sur nous. ROSE ET LANDRY était un projet de l'ONF demandé par Fernand Dansereau, alors directeur de la production française. Je revenais du tournage de RENCONTRES À MITZIC au Gabon avec Marcel Carrière, c'était l'été 1962 et nous sommes allés rencontrer Maître Rouch à Abidjan. Je ne pense pas que Rouch avait mis dans ce projet la réflexion suffisante mais il m'a quand même appris comment on pouvait dramatiser l'approche d'un documentaire (sur un montage de Jacques Godbout). Pourtant Landry répondait trop aux attentes de Rouch au détriment parfois d'une certaine authenticité. C'est le problème le plus important de ce type de cinéma et que l'on rencontre surtout avec un seul personnage central — l'influence du réalisateur et de la caméra sur les comportements...

Dans une entrevue publiée dans la revue "Séquences", tu dis ceci: "La caméra donne une sorte de témérité dans des situations où sans caméra, nous serions plus réservés". On en a parlé un petit peu tout à l'heure quand tu parlais d'une sensibilité accentuée. Est-ce à dire que l'excitation du travail à la caméra peut provoquer des audaces pouvant aller jusqu'à l'indécence?



Rose et Landry (1963)



Rose et Landry (1963)

Je pense que le grand point d'interrogation au tournage, c'est de savoir où et quand il faut s'arrêter de tourner mais je crois aussi que comme dans la vie, on peut détourner son regard de caméra et si on filme, c'est aussi pour connaître, comprendre et participer à sa façon. On ne peut faire des films en cinéma direct qu'avec l'accord final des participants. Dans le cas des ENFANTS DES NORMES, je m'aperçois que le film a soulevé au premier visionnement des questions de la part de certaines personnes qui y ont participé ou de ceux qui ont vu l'expérience se dérouler, ce qui m'a amené à faire certaines modifications au montage.

Je pense encore comme pour les médecins et le personnel de l'hôpital du film À VOTRE SANTÉ, que le public va avec LES ENFANTS DES NORMES sympathiser avec les profs et aimer tous les adolescents que j'ai filmés. J'espère aussi qu'on va analyser une situation qu'on a créée et qui reflète nos propres contradictions et les changements de valeur qu'a vécus notre société.

Je pense qu'il aurait été préférable de restreindre encore le champ d'observation. Prenons l'expérience du pré-professionnel. En elle-même, elle est claire et ne se compare pas à d'autres mais il suffit qu'on voit un autre groupe pour qu'aussitôt les deux, ensemble, deviennent la peinture de tout un milieu. C'est alors le milieu lui-même qui se sent mis sur la sellette et réclame d'autres modèles plus représentatifs. Je dis toujours que ce sont des films-références qui permettent de faire sortir les vraies questions. Le film doit servir d'exemple commun basé sur des noms et des visages au lieu de toujours discuter en théorie sur des chiffres et des dossiers.

C'est un peu ce qui s'est passé avec M. et Mme Levasseur dans AU BOUT DE MON AGE. Sur leur exemple venait se greffer toutes sortes de situations parallèles qui reflétaient une carence de notre société et des individus face aux personnes âgées.

Par rapport à la question qui m'a déjà été posée de savoir quand on doit filmer ou non, il y a la scène de colère de Monsieur Levasseur dans AU BOUT DE MON AGE. Il faut dire que cette colère qui arrive vite à l'écran même s'il y a une certaine progression, nous l'avons vécue du début à la fin et la caméra a toujours été là avec nous depuis l'annonce de son transfert d'hôpital tôt ce matin-là. En filmant Monsieur Levasseur, c'était croire ce qu'il disait, mais impuissant à ne pas savoir que dire, sinon de le filmer.

Et sachant que la caméra était là, c'était peut-être un message qu'il voulait transmettre encore plus fortement...

Absolument, ça je sais qu'il le faisait car on voit très nettement qu'au début, il s'adresse à l'infirmier et quand l'infirmier sort, il s'adresse à Diane Létourneau qui était à côté de la caméra. C'était une révolte exprimée qui n'aurait pas été pareille, plus retenue peut-être si on n'avait pas été là. Je pense que c'était en fait un cri de vie. Cette fois-là, j'étais 100% avec Monsieur Levasseur quand il criait cela et j'étais absolument d'accord avec ma caméra. Mais j'avoue que des fois, il faut faire attention parce que c'est vrai que le cinéma direct, c'est cru. On a beau essayer d'atténuer des choses au montage mais on ne peut éviter de montrer certaines choses signifiantes. Le problème du cinéma direct, c'est qu'on a beau montrer une situation en disant: "Bon, c'est comme ça que ça se passe dans cette image", on a toujours tendance avec l'image à généraliser et à dire "c'est comme ça que ça se passe partout". Alors que devant un dossier, quand c'est écrit, on arrive toujours à faire la part des choses et à situer ou particulariser les problèmes tandis qu'au cinéma quand on montre une situation particulière une fois, c'est toujours cette image qui finalement va balayer les autres.



Mme et M. Levasseur,
Au bout de mon âge (1975)

Dans tes films, on retrouve un travail précis sur le réel de tes personnages, est-ce que cela exige une longue préparation et une longue période de tournage?

Oui, j'essaie toujours de trouver une situation qui a une certaine évolution. Et chaque fois qu'il peut y avoir un incident qui sorte de la réalité, qui finisse par mettre la caméra au deuxième ou troisième plan, je m'en sers. C'est toujours mieux d'établir un cheminement qui permet de voir un déroulement. C'est pour cela que ça demande un certain temps de préparation mais surtout de tournage. Par exemple, dans LES ENFANTS DES NORMES, j'ai appris par Yvan Parent que son groupe n'avait pas encore été en atelier de rembourrage; on s'est arrangé pour être là le premier jour, puis on a tourné deux autres fois pour voir la progression car le premier contact avait été fantastique.

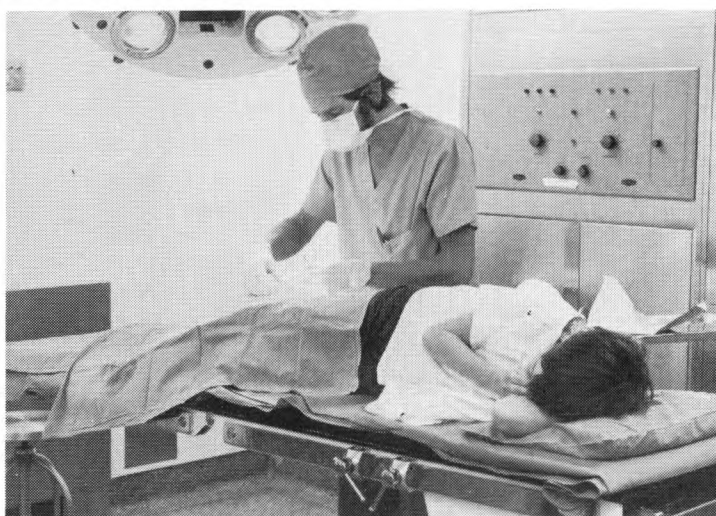
Il faut donc prévoir le moment où l'événement qu'on va pouvoir suivre, s'amène. Après cela, les choses s'enchaînent d'elles-mêmes avec des accidents de parcours qui entraînent vers de nouvelles directions, vers de nouvelles pistes. A l'école, quand on est tombé sur Richard qui venait de se faire mettre à la porte de son cours d'anglais, on était là depuis 10 jours et c'était l'amorce d'une nouvelle piste qu'il fallait suivre. De là, j'essaie de prévoir la prochaine étape et en suivant ce déroulement, ça devient presque comme une progression dramatique qu'on aurait pu inventer.

Dans LES ENFANTS DES NORMES, ton travail s'est échelonné sur combien de mois?

La recherche dans les écoles a commencé au printemps '77, reprise à l'automne avec Dominique Pinel qui devait travailler par la suite comme assistante à la réalisation. Nous avons limité notre observation au Secondaire III, l'année difficile de l'adolescence et l'année charnière du secondaire. Partout où on allait, on assistait à des cours durant toute une période. Dans l'école où nous avons tourné, on a fait trois semaines d'observation avec certains groupes durant leurs différents cours. Au moment du tournage, certains professeurs se sont désistés et il faudrait presque avoir un voyant rouge durant la projection pour rappeler que, seulement ceux que nous voyons ont accepté en quelque sorte de remettre leur rôle en question et le risque d'une caméra témoin.

Le tournage a duré de janvier à avril '78. On a d'abord tourné en continuité durant 9 semaines et par la suite, on est revenu certaines jours pour suivre des situations précises comme les séances de choix d'options.

La préparation de tes films est longuement étoffée par des recherches auxquelles tu t'associes des spécialistes des différents sujets traités. Ici je pense particulièrement à ton dernier film LES ENFANTS DES NORMES mais aussi à des films comme À VOTRE SANTÉ, AU BOUT DE MON AGE. Cette approche très documentée ne définit-elle pas chez toi, avant même le début du tournage, une idée très précise de ce que sera le produit terminé?



A votre santé (1974)

Oui, je pense que c'est, en partie, vrai sauf que la dramatique du film fait partie de la découverte du tournage. Si je prends LES ENFANTS DES NORMES, quand j'ai vu les premières réactions de l'école, j'ai repris la recherche et le projet tel que présenté et je me suis aperçu qu'au fond, tout ce qu'on met dans un film, est déjà écrit dans la recherche. Alors, effectivement qu'il y a une orientation. Dans le cas des ENFANTS DES NORMES, c'était mes préoccupations par rapport à mes enfants, par rapport à l'école; qu'est-ce que transmettait l'école, comment on le faisait, comment se vivait à l'école nos propres bouleversements de valeurs et de références.

En fait, tu cherchais quelque chose de très précis...

Je veux dire, un type d'école qui pouvait correspondre à tes recherches que...

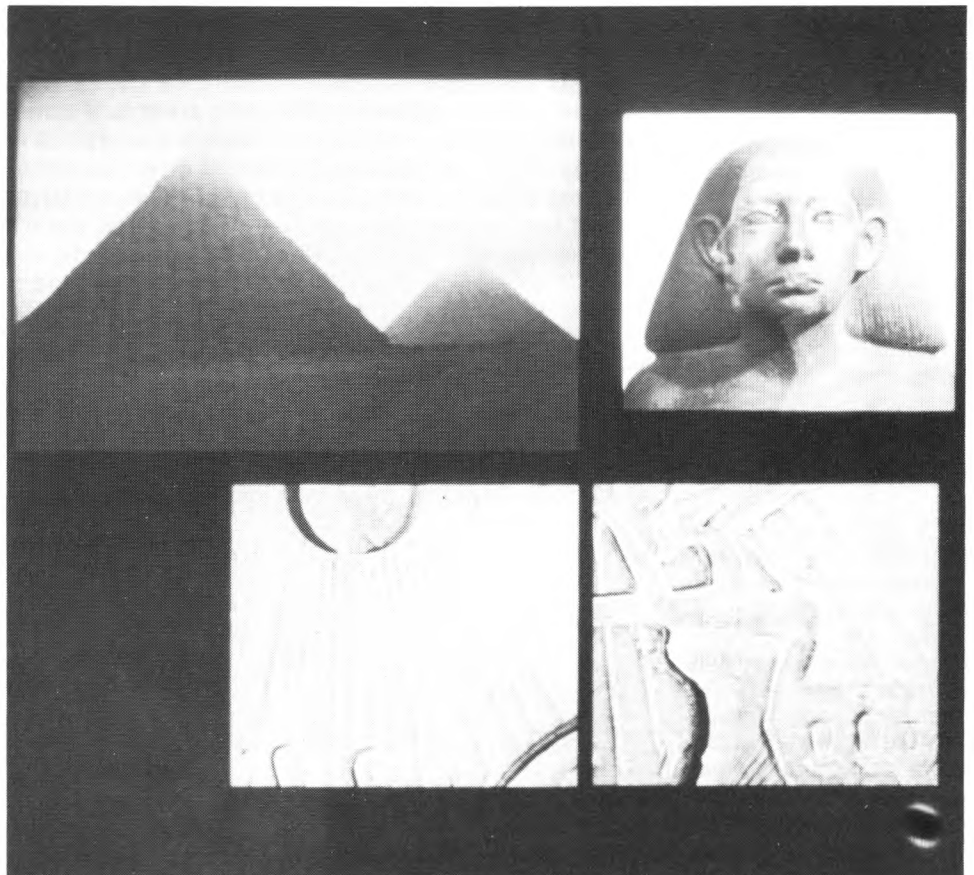
L'intervention directe du réalisateur par les procédés de l'interview, de la question ou du commentaire en voix-off, est absente ou presque dans tes récents films. Est-ce un parti pris esthétique, simplement pratique ou par un souci de neutralité.

Dans un texte écrit en 1967, tu disais ceci: "Le cinéma a été tantôt rêve ou réalité, dénonciateur social, religieux, instrument politique ou de propagande et les mêmes images peuvent être utilisées à des fins diamétralement opposées, et c'est là qu'intervient le montage." Aujourd'hui, accordes-tu toujours autant d'importance au montage ou bien n'est-il pas devenu pour toi que l'étape finale de la concrétisation d'une idée de départ déjà clairement définie?

Comment, très précis?

Non, pas vraiment. J'essaye toujours de ne pas tomber dans les cas extrêmes. C'était de trouver une école qui était à peu près représentative de la même façon que dans À VOTRE SANTÉ, j'avais choisi un hôpital qui avait réglé des problèmes de locaux et d'espace. Alors, je voulais trouver une situation à peu près moyenne. J'avais fait une recherche à St-Henri, à Pierre-Dupuis, à Emile-Nelligan. Je trouvais cette clientèle trop représentative d'un même milieu social comme à St-Luc ou Outremont. Je voulais pouvoir trouver une sorte de référence ou finalement les gens pourraient se retrouver plus facilement avec différents niveaux sociaux. C'est pour ça que j'ai choisi une école où il y avait à peu près toutes les classes sociales que l'on peut retrouver au Québec.

Ce que j'essaye de faire dans les interviews, il y en a quand même, c'est de faire réagir les gens en relation avec une action qui vient de se passer, recueillir leurs commentaires, leurs réactions ce qui débouchera presque toujours avec une ou deux questions sur des généralités. C'est plus authentique, plus intégré à l'action et plus facile.



L'homme multiplié (1969)

Je trouve ce propos un peu magistral et pompeux. Il correspondait à une époque où je faisais un film expérimental de montage, L'HOMME MULTIPLIÉ, et c'est donc en relation avec ce film et davantage vrai quand on utilise au montage des éléments divers que l'on peut assembler différemment. Dans les films qui reflètent le vécu de certains individus à l'intérieur de situations précises, le montage ne doit pas modifier l'impression des rushes sauf dans l'arrangement des séquences et l'équilibre ou l'accumulation des moments. Là, la chimie est instable et il suffit d'un élément en plus ou en moins pour orienter la démarche captive du spectateur et modifier son impression finale. Mais là encore, c'est facile à dire et dépendant aussi du spectateur, je veux seulement dire qu'il n'y a pas de procédé et c'est heureux.

Quelle est ta manière d'aborder les rushes, de les sélectionner pour le montage?

En cinéma direct, c'est presque toujours de suivre la chronologie qui s'impose. C'est d'ailleurs ainsi que cette situation a été découverte et vécue, puis suivie dans son déroulement. Je pense qu'il faut éviter d'éditorialiser là... J'ai toujours fait attention à cela. Il faut laisser les spectateurs faire leur propre analyse, leur propre cheminement au risque que les conclusions ne soient pas toujours identiques. On reproche souvent à ce type de cinéma de ne pas avoir de message clair et de ne pas prendre parti.

Tu as, je crois, rencontré Brandt, le documentariste suisse qui a réalisé LE DERNIER PRINTEMPS. Y-a-t-il une comparaison possible entre sa démarche et la tienne dans votre façon d'aborder le problème de la vieillesse?

On en a parlé assez longuement un soir. Notre démarche est assez proche mais Brandt tourne dans des conditions beaucoup plus difficiles que celles que je connais: temps, argent, durée du film, métrage; mais aussi, il travaille en solitaire, sans le support d'un milieu de cinéma documentaire que je cotoie tous les jours. Malgré tout cela, on a l'impression qu'il a toujours pris son temps avec calme et douceur afin de ne pas déranger et c'est peut-être ce qu'il y a de plus attachant dans les films de Brandt. Mais la grande différence, c'est qu'il doit faire un film qui réponde à certains objectifs précis ou sinon que l'image qu'il donne plaise à ceux qui l'ont financé. Alors qu'au départ, je n'ai pas d'objectifs à rencontrer sinon de découvrir une situation au travers évidemment d'une certaine grille d'analyse. C'est le plus beau rôle de l'ONF dans son budget libre; un organisme d'état qui n'a pas à suivre de politique gouvernementale mais dont les films sont témoins de notre réalité et de notre évolution culturelle sous toutes les formes que permet le cinéma, documentaire, fiction ou animation.

Tandis que Brandt doit répondre à...

Il doit répondre aux organismes qui l'ont aidé et c'est peut-être à cause de ça d'après lui qu'il est resté à l'image glorieuse de la vieillesse qui se porte bien et qui donne une image plus réjouissante que celle des JARDINS D'HIVER. Il est pris avec cette contrainte et Brandt trouve cela difficile et me trouve bien chanceux.

LES ENFANTS DES NORMES, c'est une immersion de 8 heures dans une école polyvalente. Un document d'une telle longueur suppose de la part du spectateur une approche particulière, différente de celle faite pour un film d'une durée plus réduite. As-tu prévu un encadrement privilégié lors des représentations du film?



Les Enfants des Normes
(1979)

Il y a deux types de présentations qui peuvent être faites. D'abord, si ça sort à la télévision, il va falloir un encadrement et il faudrait que ça sorte d'une façon assez comprimée, c'est-à-dire pas pendant 8 semaines mais pendant un temps relativement limité. Finalement, pourquoi 8 heures, pourquoi avoir gardé cette longueur-là? D'abord au montage, on s'est aperçu, après avoir monté d'une façon chronologique, que les choses se regardaient comme elles s'étaient finalement déroulées devant la caméra et on s'est aperçu qu'on n'arrivait pas dans les normes habituelles... à un film de deux heures ou plus. Un moment donné, j'ai vraiment pensé qu'on pouvait le faire en 5 heures et puis, on a fait un premier montage de 13 heures et à ce moment-là, on a fait une expérience à l'ONF sur deux jours, de montrer les 13 heures, en particulier aux gens de la distribution juste pour voir vers quoi on s'orientait. J'ai été assez surpris de leur réaction et je me suis aperçu finalement que dans leur réaction, il y avait une progression qui était intéressante. C'est à la première approche, les 2, 3 premières heures, qu'il y a eu une espèce de choc... c'est un grand mot mais quand même... un refus d'accepter, c'est pas comme ça que ça se passe et que peu à peu, à travers les différents épisodes où finalement on s'intéressait à un certain nombre d'individus, la réflexion devenait beaucoup plus profonde et personnelle. Et ça, moi, j'avoue à ce moment-là, ça m'a rassuré... ceux qui avaient des enfants disaient "On va participer aux comités d'école" et les autres disaient "Il faut faire quelque chose, c'est la société que nous faisons. Tout le monde a sa part de responsabilités par rapport au fait de l'éducation." J'espère que ça va se produire ainsi si les gens voient un certain nombre de ces épisodes en chronologie. Par la suite, je pense que chaque film peut être vu séparément avec certains documents d'accompagnement et je l'espère, un certain désir de voir les autres en chronologie; ça peut être différentes personnes, différents groupes, parents, éducateurs, administrateurs... Chaque film peut déclencher un certain nombre de questions, que ce soit par rapport à l'enseignement, notre type d'organisation sociale comme à la nouvelle relation qui existe entre les jeunes et les adultes.

Il y a un nouveau type de relation qu'on découvre dans nos familles et qui existe ailleurs et à l'école... les adultes ne sont plus le modèle qu'ils étaient autrefois. Les enfants dans ce sens-là, sont épanouis, c'est le mot. Ils n'ont pas la crainte de l'adulte qu'ils avaient autrefois. Pour moi, c'est une évolution quand même et puis l'adulte, lui, il est pris avec ce problème-là... il est pris à savoir jusqu'où il faut aller, jusqu'où il ne faut pas aller, etc... Dans le film, ça se reflète, ce type de relations qui existe comme aussi cette difficulté que les professeurs rencontrent, de savoir qu'est-ce qu'il faut transmettre. Parce que nous-mêmes, on ne sait même plus ce qu'on doit transmettre... la plupart des gens ne sont plus sûrs de leurs propres valeurs et références mais on voudrait que l'école nous rassure et continue à transmettre des anciennes valeurs que nos enfants pourront toujours aussi rejeter quand ils seront adultes.

LES ENFANTS DES NORMES, c'est une exploration faite par un individu-cinéaste dans un lieu habituellement peu accessible au public. Considères-tu ce travail comme étant le résultat d'une préoccupation de cinéaste à la recherche de situations, de personnages intéressants dramatiquement et visuellement ou bien est-ce le souci d'un adulte à la recherche de ce que vivent ses enfants durant les 6 ou 7 heures par jour qu'ils sont dans ce lieu qu'on appelle polyvalente?



Les Enfants des Normes (1975)

Je crois l'avoir déjà dit, c'est plutôt comme père de famille de 3 adolescents et puis aussi le fait que les problèmes qui sont soulevés au niveau de l'éducation, ça fait plusieurs années qu'on les soulève. J'ai aussi pensé que l'école était peut-être le champ d'observation le plus évident des transformations qu'a connues le Québec.

C'est peut-être ça qui est le plus difficile à accepter. Cette génération ne ressemble absolument pas aux précédentes. Il y a vraiment un changement; c'est pour ça que quand je vois par exemple, par rapport à la religion, des gens qui disent: "Il faut re-confessionnaliser les écoles" etc... ce n'est plus la réalité. Ça ne représente plus rien pour la grande majorité. Je suis désolé quand je vois par quoi la religion a été remplacée: des bandes dessinées à la manière de ce qui se vend et s'achète. En voulant partir du vécu et imiter des succès commerciaux, on a peut-être oublié qu'il y a dans l'apprentissage, la découverte et l'appropriation d'un monde qui est d'abord mystérieux et étranger. La place de l'imaginaire que décrit Bachelard et qui est nécessaire au développement de l'enfant. Les manuels d'enseignement religieux, c'est fait par le diocèse et leurs technocrates, ce n'est pas le ministère qui fait ces programmes-là. Ce n'est pas en faisant croire qu'un avion, c'est une auto qui vole qu'on apprend à piloter.

Durant la recherche, dans une autre école, un prof de religion était parti de 2001 pour raconter la création du monde. Arrivé à Adam et Eve, les jeunes ne savaient pas qui c'était Adam et Eve. Finalement, quelqu'un a dit "J'étais chez les soeurs à la petite école, je vais vous expliquer" C'était fantastique mais incohérent, tout était mélangé, notion temps et espace mais ça avait l'air très actuel, un vrai monologue de Deschamps.

Dans LES ENFANTS DES NORMES, tu fais un choix. Tu privilégies certains groupes d'élèves, certains élèves, peut-être les plus typiques. Ils deviennent des cas intéressants, spéciaux. Ce sont en quelque sorte les vedettes du film. Pourquoi une telle marginalisation? Ce choix t'a-t-il été dicté par un besoin de continuité, de dramatisation?



Georges Dufaux.
et Paul Leduc.
Ethnocide (1976)

Effectivement, c'est un peu ça. Comme je vous disais, on vit là et on suit les incidents. Il faut que ça soit expliqué, que ça soit dit parce que les bons élèves comme les gens heureux n'ont pas d'histoire et passent inaperçus et même si on reste un peu avec eux, et même si on les interroge, ils ne disent pas grand chose. Pour eux, ils se sont habitués à ce moule là et leur éducation même les protège et les rend plus distant de la caméra. Il y en a qui ne se reconnaissent pas, qui disent: "C'est mieux que ça." Par exemple, une des choses qui, moi, m'avait estomaqué comme adulte quand j'avais fait ma recherche, c'était l'architecture des polyvalentes et encore, celle qu'on a choisie n'est pas la pire. Parce que à cause de toutes sortes de théories de concentration et de l'audio-visuel qui s'amenait, on n'a pas fait de fenêtres dans les polyvalentes ou des petites fenêtres de 4 pieds sans paysage. Je trouve ça vraiment incroyable. Nous, on a choisi cette polyvalente parce que les couloirs étaient clairs et qu'on pouvait tourner dans les couloirs. Mais il y a des polyvalentes où on n'a pas pu tourner parce que dans les couloirs, il y a une lumière disco et... je me souviens à Emile-Legault c'était le printemps, il faisait soleil dehors, il y avait tous les jeunes dans les couloirs, des espèces de caves avec une musique infernale... Alors, je me dis comment ça se fait? Cette architecture, c'est notre invention mais quand on leur demande "Est-ce que ça vous dérange de ne pas avoir des fenêtres?", ils ne disent pas "Qu'est-ce que c'est des fenêtres?", pour eux, c'est leur univers et ils semblent adaptés mais c'est nous qui l'avons créé cet environnement, c'est pas eux tout de même. Donc, dans ce sens-là, de la même façon qu'il y a des gens qui se conforment normalement et en tirent même un bénéfice et une meilleure formation, les marginaux, les inadaptés du système sont révélateurs d'un malaise qui est général. Je pense que si on peut le voir comme cela, ils reflètent quelque chose que tout le monde ressent. Ce qui est le plus triste à l'école, et ça tous les profs en parlent, c'est finalement le manque de motivation. Le manque de motivation, c'est l'indifférence. Et cette indifférence existe. Comme le dit d'ailleurs Pierre Garon dans le dernier épisode: "Il y a un climat d'indifférence chez les élèves mais est-ce que nous sommes nous-mêmes si productifs, irréprochables?"

Il y a une dizaine d'année, Michel Régnier a réalisé un film qui s'intitulait L'ÉCOLE DES AUTRES. Je ne sais pas si tu l'as vu. Ce film fut tourné à l'écolier Olier où beaucoup de familles des élèves fréquentant cette école étaient sur le bien-être social. Le film prouvait (une partie du tournage cernait le milieu social des parents) que les élèves inscrits dans les classes allégées y étaient non pas à cause de leur possibilité intellectuelle mais plutôt parce qu'ils venaient de milieux économiques pauvres. Dans LES ENFANTS DES NORMES, tu t'intéresses particulièrement à un groupe du pré-professionnel dont nous avons parlé tout à l'heure. Est-ce que tu peux conclure de la même façon avec ce groupe?



Les Enfants des Normes (1979)

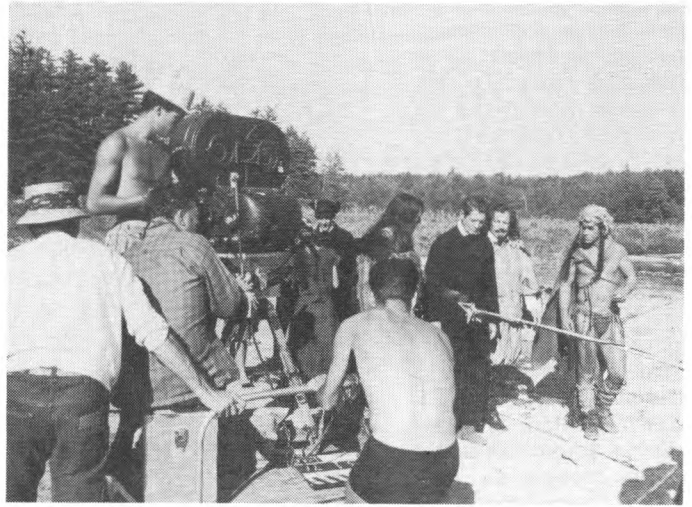
C'était très évident dans le film de Régnier mais ce qui m'a le plus frappé dans L'ÉCOLE DES AUTRES, c'est les différences entre les familles d'assistés sociaux. Leurs enfants reflétaient exactement les caractéristiques de leurs parents vis-à-vis du monde qui les entourait, d'une certaine autonomie à la dépendance inactive totale à travers trois exemples donnés même si ces familles étaient économiquement semblables.

J'ai eu beaucoup de difficulté à voir des différences d'intelligence ou de possibilités intellectuelles suivant les groupes. Ce qui varie, ce sont les comportements mais même là, le groupe du pré-professionnel a toujours été le plus vif à suivre et à comprendre notre action et notre rôle: "Tiens, ils ont changé de micro." Je me dis: "Comment ça se fait qu'ils se retrouvent là?" Même pendant la recherche, j'ai vu ça et je me suis dit comment ça se fait qu'il y a des gens qui se retrouvent dans telle ou telle classification — T.G.A. — débile léger... C'est une suite de circonstances, de hasard qui font qu'un moment donné les gens sont catalogués. Et dans cette école-là en particulier, c'est typique: les groupes forts, c'est la classe bourgeoise et le reste, c'est le monde qui reçoit un enseignement à rabais. Il y a des transfuges du haut en bas mais les transfuges du bas en haut, ils sont rares... on peut les compter. Alors que l'école devrait faire ça, l'école devrait récupérer justement. Le grand idéal de l'école: suppléer aux déficiences du milieu et apporter un complément quand justement le milieu n'est pas capable de l'apporter. On ne l'a pas fait, la preuve! Je ne trouve pas ça correct que ça reflète ça. Je sais qu'il y a des gens qui n'ont pas les mêmes chances mais au début du secondaire, c'est tôt.

On peut également faire une comparaison avec WARRENDALE d'Allan King qui a été tourné dans une institution pour enfants inadaptés. LES ENFANTS DES NORMES insiste sur certains élèves qui s'adaptent mal à ce cadre social qu'est la polyvalent et, par extrapolation, cela nous fait comprendre qu'ils vivent



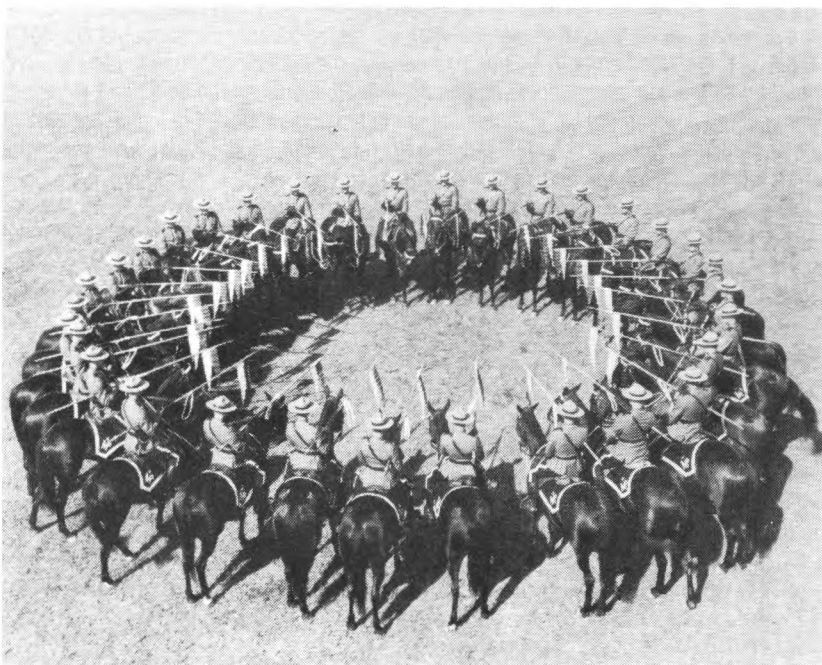
Michael Greer,
Fortune and Men's Eyes
(1971)



Astataïon ou Le festin des morts
(1964)



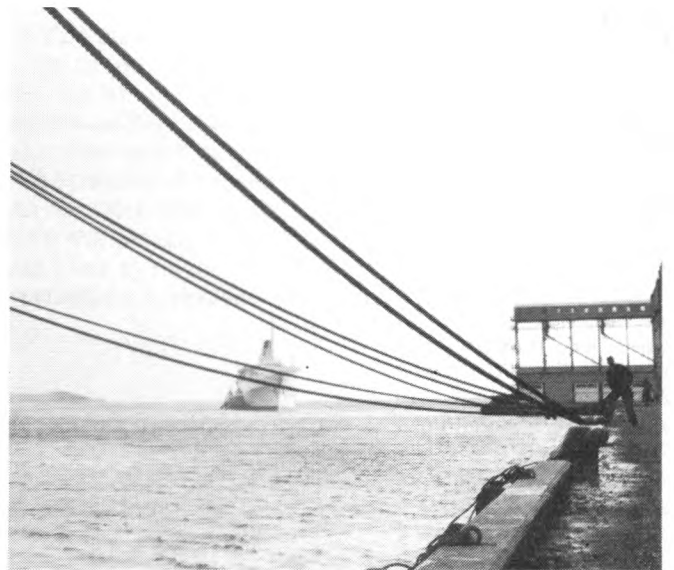
Les Brûlés
(1958)



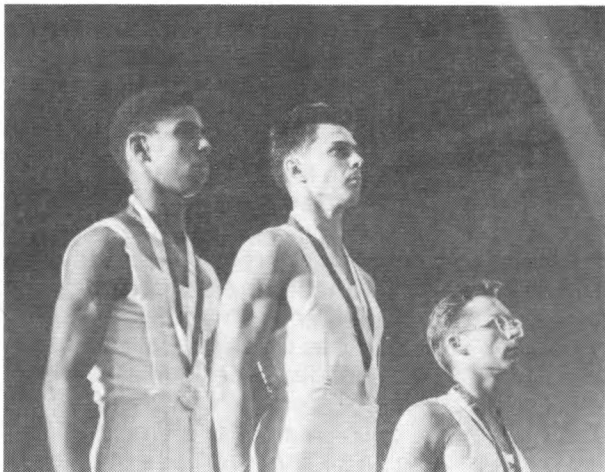
Précision (1966)



A cris perdus (1972)



Pour quelques arpents de neige (1972)



Parallèles et Grand Soleil (1964)



La fleur de l'âge: Geneviève (1964)

socialement aussi en inadaptés. Y a-t-il une parenté possible dans ton approche de ce problème traité par King en 1967 et par toi en 1978?

Dans une phrase choc, un élève, quelque part dans le film, dit: "Je suis là parce qu'on ne veut pas que je sois ailleurs." L'école actuelle ne serait-elle pas une garderie, un ghetto, une sorte de prison sans barreau où l'on entasserait des êtres humains qu'on appelle enfants pour être certains qu'ils ne bouleverseront pas l'ordre social des adultes?

Oui au fond; j'avais oublié ce film-là. Il y a toujours des influences mais je n'étais pas parti avec des inadaptés, c'est en cours de route que je me suis ramassé avec eux et finalement si je me suis peut-être attaché davantage à eux, c'est vraiment en cours de route. Justement au départ, je ne voulais pas faire ça. Je ne voulais pas juste faire un film sur les marginaux, où il y a des tas d'expériences de relation prof-jeune qui sont intéressantes et avec des résultats assez fantastiques comme la classe de Parent. Je voulais plutôt montrer une espèce de grisaille que j'avais rencontrée dans la recherche et parce que c'est ça qui existe dans le fond dans le monde normal, dans le monde moyen et puis essayer de voir qu'est-ce que tout le monde pourrait y faire pour essayer d'améliorer ça.

Oui, évidemment, on peut interpréter cela de différentes façons. Je ne pense pas qu'il faudrait accorder trop d'importance à ce propos-là. Je pense qu'il peut nous faire réfléchir. Moi, ce qui me désole le plus par rapport peut-être à l'école, c'est que je trouve que finalement on n'arrive pas à utiliser le potentiel qui est là. Il y a vraiment du potentiel... je ne dis pas que je ferais mieux et je n'en sais rien, je ne sais pas comment... Mais je me dis qu'il y a du potentiel qui n'est pas exploité ou mis en valeur plutôt. C'est comme les ressources naturelles... on ne fait pas plus attention à nos ressources humaines. Comment ça se fait que, quand ils arrivent au secondaire, il y a une espèce d'indifférence dont on a parlé tout à l'heure alors qu'au primaire, ils ne demandent à un certain âge qu'à apprendre. Pourquoi ça et puis, quand je vois par exemple... maintenant ils ont l'école jusqu'à 16 ans; avant ça, ils sortaient du primaire et leur a-t-on apporté 5 années de plus d'épanouissement, de connaissance ou je ne sais quoi pour en faire des gens plus aptes à vivre et à participer à notre collectivité... Dans ce sens-là, je pourrais être presque d'accord avec celui qui dit qu'on les garde là le plus longtemps possible pour ne pas être ailleurs. Ils ne vont pas arriver sur le marché du travail et on ne les occupe pas au maximum de leur capacité. Je ne comprend pas la spécialisation au niveau de la polyvalente, au secondaire parce que de la même façon qu'on a décidé que tout le monde devait apprendre à lire et à écrire, on n'a pas décidé que le gars qui allait être plombier allait apprendre à lire dans un vocabulaire de livre d'instructions et celui qui allait être médecin à lire des fables de LaFontaine. Tout le monde apprenait à lire à peu près. Même s'il y a des analphabètes au Québec, on arrive quand même à un résultat à peu près général. Quand on remonte au début de l'école obligatoire, les gens aussi ont dit: "Si les gens savent lire et écrire, ils ne vont plus travailler dans les champs etc..." Ce n'est pas vrai, les gens ont su lire et écrire et ont continué à faire des "jobs" qui n'étaient pas toujours revalorisants. Moi, je trouve que si on élève le niveau jusqu'à 16 ans, n'importe qui devrait être capable d'étudier de la physique, de la chimie, d'avoir des connaissances d'histoire et de géographie. Pourquoi, subitement, il y aurait certains privilégiés qui pourraient seulement eux accéder à ces connaissances parce qu'ils ont l'intelligence pour ça... c'est de la blague! C'est bien plus difficile d'apprendre à lire que d'apprendre de la physique. Et là, on fait tout un concept par rapport à cela en rendant l'accessibilité difficile en disant aux gens: "Il faut être doué pour les maths, il faut être doué pour cela etc..." Tout cela est une façon d'éliminer les gens et de continuer un système élitique de classe. Ce que je trouve par rapport au système, c'est qu'on a un système d'élimination en douceur et sans douleur.

Les séquences dans le film se rapportant aux classes d'orientation sont très explicites dans ce sens-là... Jamais on entend parler le professeur en question de métiers comme médecine ou...

Pour beaucoup de professeurs, le problème majeur de leur métier peut se poser en ces termes: Avoir de l'autorité ou ne pas en avoir. Dans ce sens, je trouve ton film très explicite, le rapport de force entre adultes et enfants y est constamment présent (je pense par exemple à la séquence du conseil de discipline). Est-ce des piliers majeurs de la structure de ton film?

Avec les groupes forts, ils en parlent... Les groupes forts sont habitués à ce vocabulaire, il faut les encourager au contraire; et les autres, il faut les décourager. "Ce n'est pas pour nous je ne suis pas doué pour ça," etc. Au lieu de les encourager, on les décourage avec les perspectives d'un marché du travail incertain alors qu'on devrait insister sur les compétences à acquérir.

Je pense que les professeurs comme les adultes sont pris entre ce problème de permissivité et d'autorité. Et on essaye toujours de naviguer d'un à l'autre à un point que c'est... les enfants qui ne savent plus où on se situe exactement. D'autres fois, ce n'est pas vrai; il faut qu'ils s'adaptent à un nouveau type de relations... il y a une classe un moment donné pendant que le professeur explique, c'est la fin du cours et il y a deux élèves qui jouent aux cartes et la caméra est là... Mais ce que ça illustre parfaitement, surtout qu'après ça on voit les élèves près de la porte et le professeur continue d'expliquer à un élève personnellement, c'est qu'au fond il est obligé de s'adapter à cette situation. Les élèves ne jouent pas aux cartes en dessous de la table comme ils auraient autrefois fait. Dans ce sens-là, c'est bien moins sournois que ça l'était avant, ils font ça ouvertement et dans ce sens-là, ils s'affirment d'une façon bien plus définie... et il faut composer avec ça et c'est ça le grand dilemme. C'est parce qu'on est dans une période de mutation, de références et de valeurs et qu'on est nous-mêmes pris dans ce processus de changement. L'école reflète juste ça...

LES ENFANTS DES NORMES ne se veut pas une charge contre qui que ce soit, les professeurs y sont représentés avec sympathie malgré les contradictions inhérentes à leur métier; les parents, ils sont tout simplement absents; les responsables de l'école également. Mais le film expose le malaise de ces enfants qui doivent vivre dans un tel milieu, je suis convaincu que très peu d'adultes accepteraient d'y remplacer leurs enfants ne fût-ce qu'une seule journée. Peut-on dire alors que le film ouvre en quelque sorte une porte qui donne sur un



Dominique Pinel et Georges Dufaux,
Les Enfants des Normes (1979)

mur plus ou moins infranchissable?

Je me pose la question... Il me semble un peu y avoir un cul-de-sac dans ce problème de structuration.

Tu veux dire qu'il n'y a pas de possibilité de changement?

Je pense qu'on accorde beaucoup d'importance à la structure parce que finalement, si les gens pouvaient, après avoir vu le film, s'apercevoir de ce qu'est qu'une école: que c'est un professeur et un groupe d'élèves et qu'on s'embarrasse d'une armature excessivement lourde et qui n'est finalement pas nécessaire. Il y a bien trop d'experts qui finalement ne sont pas au contact des élèves. Je pense qu'on accorde une importance extraordinaire aux normes, au nombre de périodes... tout le monde se rejette la balle en disant: "C'est les exigences du syndicat" et le syndicat dit: "Non, c'est l'administration" ou "C'est le ministère qui nous impose ça" et je pense que si on pouvait accorder un peu plus de souplesse, un peu plus de compréhension et que c'est juste ça qui peut faire changer. On n'a pas encore inventé la machine qui remplacerait le professeur. Si on pouvait revaloriser le rôle du professeur. Un des grands problèmes de l'éducation au Québec, c'est que les professeurs ne restent pas professeurs. Pour la plupart des profs, la moyenne c'est 10 ans. Dès qu'il a la compétence, la possibilité de sortir soit à la commission scolaire, soit à l'administration, ils sortent. Il faut absolument revaloriser ce poste-là... les meilleurs devraient être plus payés que les professeurs d'université. Ils devraient avoir des années sabbatiques... ils devraient être vraiment choyés... qu'ils puissent faire carrière là-dedans et qu'ils aient des compensations. Là, ils se trouvent en bas de l'échelle et se considèrent comme les matraqués du système. C'est pour ça que je ne voulais pas contribuer à perpétuer cette image même s'ils demeurent aussi responsables.

On a un peu parlé tout à l'heure de la projection du film que tu as faite lorsqu'il était encore en copie de travail, pour les parents, les élèves et les professeurs de l'école où tu as filmé. Est-ce que le débat qui s'en est suivi fut déterminant au niveau des retouches à faire par la suite?

Déterminant... Disons que ça a nuancé certaines affaires. Effectivement, on a réévalué certaines choses. On a longuement discuté de ça avec Yves Leduc au montage et toute l'équipe. Il ne faut pas non plus se laisser trop s'autocensurer. Si c'est par rapport à des individus, d'accord, on peut nuancer certaines choses mais par rapport à la situation générale, il ne faut pas non plus le faire... Cette situation qui est décrite est représentative d'un certain nombre de malaises et je pense qu'il faut que ça reste ça, il faut que le film reste un déclencheur et je ne pense pas que c'est en nuancant tout, en mettant toujours une classe de forts à côté d'une classe de faibles que finalement on va équilibrer le film. Je me suis aperçu que pendant les premières projections, les gens ne savaient pas qui étaient les forts et qui les faibles...

Il n'y avait pas d'intertitres... Moi aussi, d'ailleurs pendant la première heure, je me demandais où on était...

Mais ça aussi, c'est peut-être plus significatif qu'on ne se l'imagine... que finalement c'est le comportement qui est différent... le reste n'est pas aussi différent qu'on voudrait le croire...

Mais c'est peut-être ça qui a frustré un certain groupe de spectateurs lors de cette projection... Pour eux, ils pensaient que l'image que tu donnais de la polyvalente, c'était unique-

ment une image de classe faible...

Bon... la réaction des professeurs, c'est qu'évidemment ils revoyaient à l'écran des élèves qu'ils avaient assez vus tout au long de l'année. Donc jusqu'à un certain point, ils n'étaient pas tout à fait heureux de les revoir à l'écran alors que c'étaient avec eux qu'ils avaient eu le plus d'ennuis durant l'année scolaire. Bon... pour les parents qui étaient là, c'était les parents des bons élèves et pour eux, c'était finalement pas vrai... On juge toujours l'école d'après les résultats de ses propres enfants et quand ça marche bien, on se dit "c'est une bonne école", et quand ça ne marche pas "Ce n'est pas une bonne école". Effectivement, le film donne une plus grande importance aux groupes plus faibles qu'aux groupes plus forts. Mais d'un autre côté, c'est aussi équilibré par l'expérience qui se vit au pré-professionnel où justement là, on voit les groupes qu'on pourrait croire irrécupérables... ce n'est pas un mot acceptable quand il s'agit d'individus. On aurait dû dire, ceux qu'on aurait pu croire les plus indifférents, les moins motivés et on s'aperçoit que ça ne prend pas grand chose... Bon, il y aura des explications pour ça... les professeurs diront: "Lui, il reste toute la semaine avec le même groupe... moi, j'en ai 125, ou moi j'en ai 200 à voir..." tout ça, c'est vrai mais... mais n'empêche qu'on s'aperçoit qu'il arrive avec une certaine forme non-autoritaire à des résultats. Moi, je me dis qu'il y a quand même beaucoup d'espoir là-dedans, on s'aperçoit que ce n'est pas grand chose qui manque, c'est peut-être juste un peu de bonne volonté de la part de tout le monde et puis, je pense qu'il faut changer certaines choses, certaines structures. Moi, je trouve que les programmes aussi, tout le système d'allègement des programmes... On a fait tellement d'expériences dans toutes sortes de domaines...

Maintenant, pour revenir un peu à des questions plus globales, en parlant tantôt du CANDID EYE, on a défini que c'était l'époque du cinéma direct s'intéressant à l'événement, à la situation, maintenant ton travail est plus orienté vers un cinéma présent à des réalités plus réduites. Tu concentres ton regard sur quelques personnages. Est-ce que cette réduction ne pose pas le problème d'une analyse tronquée des sujets traités? En d'autres termes, ne trouves-tu pas qu'un tel cinéma d'observation des divers microcosmes de notre société ne déboucherait pas naturellement vers une sociologie globale de notre environnement?



Georges Dufaux et Jean-Claude Labrecque,
Jeux de la XXIe Olympiade (1976)

Je ne sais pas, peut-être... J'ai toujours trouvé que... qu'on profitait davantage à approfondir finalement une seule situation et qu'elle est toujours signifiante pour l'ensemble... je pense... chaque fois que je finis, je me dis si encore j'avais pu, j'aurais réduit encore le champ d'observation... le danger, c'est qu'on peut, à travers certaines données particulières, finalement généraliser une situation... c'est ça le danger que tu vois?

Bien... Pour toi, le cinéma direct, c'est un cinéma de constat par excellence?

Est-ce que pour autant, tu lui nies le droit, la possibilité d'être plus

Oui, la découverte des gens...

*analytique, engagé
même?*

Non, je ne lui nie pas parce que je sais que ça peut jouer ce rôle-là... et quand je dis que c'est des films-références pour moi, c'est parce que j'espère qu'ils vont jouer un rôle social. Les films sur l'école, j'espère que dans 4 ans, on va dire: "Ben, oui c'était comme ça..." et ça a servi. Je ne dis pas que les choses ne sont pas en route... juste qu'un moment donné, ça concrétise quelque chose et que la chose devienne visuelle. Donc, je pense que comme outil social de changement, je crois beaucoup à ça... Je crois beaucoup que le cinéma a son rôle, une importance... Mais le danger, c'est de tirer des conclusions hâtives d'après une situation. Par exemple, si on prend le pré-professionnel, les gens vont dire: "Hop!, c'est ça la solution, il faut avoir ce type de rapports." C'est pas vrai. Lui, il a ce type de rapports parce que c'est un individu qui est comme ça et il ne faut absolument pas penser que c'est la méthode universelle. C'est ça le danger. Si les gens disent: "Il faut plus de discipline dans l'école." C'est pas vrai parce qu'il y a des écoles, il y a des polyvalentes où la surveillance est faite par des Pinkerton, par des agents de sécurité qui veillent finalement à ce qu'on ne brise pas les cases, etc. Donc, il y a des écoles qui sont beaucoup plus rigides. Mais je suis certain que ça ne donne pas de meilleurs résultats, ce n'est pas juste ça, c'est un climat... et je pense que dans ce sens-là, le climat qui existe dans l'école où j'ai filmé, c'est un climat qui permet justement des changements... parce que c'est un climat qui est assez sain... Bon, il y a l'autorité qui se manifeste de temps à autre mais ce n'est quand même pas un climat répressif qui est traumatisant...

Comment est-ce que tu te situes vis-à-vis le travail des autres cinéastes québécois du direct? Plusieurs orientent maintenant leur travail vers une recherche de notre identité nationale, genre de regard sur le passé, à la recherche du patrimoine, alors que toi, tu abordes des sujets sociaux typiques de notre civilisation nord-américaine du 20e siècle?



Georges Dufaux à l'étalage...

Il y a aussi une raison, c'est que... bon, moi je vis au Québec aujourd'hui et depuis 22 ans, mais au fond, je n'ai pas de racine ici. Mes enfants en ont; maintenant, j'en ai à travers eux; même ma femme vient du Nouveau-Brunswick. Pour moi, le Québec, c'est le Québec d'aujourd'hui, enfin c'est le Québec depuis que je suis arrivé. Dans ce sens-là, moi j'aime bien les films qui sont faits par Pierre Perrault ou Bernard Gosselin; je trouve ça attachant et les personnages sont fantastiques... La qualité des films de Bernard dans la série avec Michel Brault... ils vont chercher des personnages qui sont savoureux... Mais pour moi, disons que je suis plus intéressé à essayer de comprendre finalement le monde dans lequel je vis, le monde urbain, d'avoir une plus grande connaissance de mon milieu...

Quelle est d'après toi, la plus grande qualité d'un cinéaste du direct?

J'ai toujours dit que la plus grande qualité, c'est d'être respectueux des choses et des gens que l'on filme. Et quand je dis ça, je me sens inquiet... Je repense aux ENFANTS DES NORMES, est-ce que les spectateurs vont finalement sympathiser avec les gens que j'ai filmé parce que moi, j'ai sympathisé avec les profs et j'ai bien aimé tous les jeunes que j'ai connus. Mais ce que je me rends compte, c'est que le cinéma, c'est un moyen excessivement fort et qu'on arrive pas toujours à apporter les nuances qu'on voudrait apporter dans l'existence parce que les films, ça a une durée, un temps, c'est cadré... c'est un discours, un film finalement. Mais je pense qu'il faut être honnête, rigoureux... Ça c'est une qualité qu'on retrouve à travers presque tous les films du direct québécois... C'est ça... Bernard Gosselin, c'est encore plus que ça. Même ses personnages... si un moment donné, tu te permets de critiquer un de ses personnages, il est prêt à te tomber dessus. Moi, je lui dis "Je ne le connais pas ton gars, je disais ça juste comme ça... je l'ai vu seulement à l'écran". Bon, je pense que c'est ça mais un moment donné, il faut aussi pouvoir voir qu'est-ce que ça va donner comme

image projetée et c'est pas seulement le rapport qu'on a avec la personne elle-même...

Et les projets, le prochain film sera sur quoi?

Bon, il y a un projet que j'espère qu'il va se concrétiser... un projet sur la Chine. Ce qui m'intéresse à ce moment-là, c'est justement de vérifier le cinéma direct avec un langage qu'on ne connaît pas et qu'on arrive pas à deviner. Est-ce qu'on arrive finalement... en prenant exactement la même tactique d'observation, en réduisant son champ d'observation, en essayant de prendre des personnages dans des situations où il y a une certaine évolution... est-ce qu'on arrive juste à travers l'image et un minimum de compréhension par rapport au dialogue à faire aimer les gens ou à les faire comprendre. C'est au fond, ça qui m'intéresse dans cette expérience-là. Bernard Gosselin l'a fait avec ses RAQUETTES ou son CANOT mais la situation était plus entre un objet et son auteur même si les quelques mots que l'esquimau échange avec sa femme à l'approche de l'avion, sont les plus révélateurs d'une relation.

Ce projet sur la Chine, est-ce que tu peux nous en parler davantage?

C'est à la suite d'un accord qui a été fait entre l'**ONF** et la Chine. Les Chinois doivent venir tourner ici, d'ailleurs prochainement. La production anglaise a déjà fait un film avec Tony Lanzello et la production française doit faire un film en deux parties. Michel Régnier va en faire une partie et moi, une autre. Ce sont deux volets d'un film sur une même situation. On a choisi une grande ville à l'intérieur de la Chine qui s'appelle Wuhan et Michel voudrait se concentrer dans un nouveau développement sidérurgique. Moi, j'ai proposé de faire un film qui se situerait dans le centre de la ville, dans la gare même de Wuhan. Ce qui m'intéresserait, c'est d'avoir quelques personnages et de suivre des gens en apprentissage. Par exemple, un gars qui arrive dans un guichet ou un gars qui est un nouveau mécanicien... prendre certains métiers du premier jour quand ils arrivent et de pouvoir voir au fond comment on leur transmet l'information, comment ça se passe. Qu'est-ce que c'est que les relations parce qu'au fond, le cinéma direct, c'est un cinéma d'inter-relations et on essaye toujours de trouver des situations où il y a des inter-relations entre les personnages. Et c'est ça qu'il faut... trouver une situation où il se passe quelque chose... bon, c'est ça le projet qui a été actuellement présenté et qui n'est pas encore accepté d'ailleurs...

D'autres projets?

Il faut penser aux 60 jours de la campagne du référendum au niveau d'un milieu particulier, plusieurs générations d'une même famille ou un groupe ethnique particulier, je ne sais pas encore. J'aimerais intéresser d'autres réalisateurs à ce projet que je voudrais collectif.

Merci.

Entrevue réalisée au magnétophone en février 1979 par Pierre Jutras et revue par Georges Dufaux.

Portrait

Georges me fait penser à la chatte qu'on avait chez nous quand j'étais petit. Il a sept vies. Mais contrairement à la Noireaude qui passait son temps en convalescence sous la bavette du poêle, lui, il sait négocier ses virages et ses pleines lunes.

Je ne connais pas en effet un autre cinéaste, resté en apparence foncièrement honnête et modérément pauvre qui, sans faire partie d'aucune mafia connue ni du "jet set" des boursiers, ait autant que lui bourlingué à l'étranger tout en étant aussi présent au milieu et aux travaux du cinéma d'ici.

C'est presque incroyable tout ce que ce gars-là a fait! Le monde ordinaire comme vous et moi se serait mis à deux pour essayer d'accumuler autant d'apparitions conséquentes sous autant de latitudes qu'il n'y serait jamais parvenu. Pourtant l'homme a l'air ni d'un hyperactif, ni d'un primésautier, ni d'un m'as-tu-vu. Au contraire il risquerait plutôt à ce chapitre — que Jeanne-Mance me pardonne — d'être pris pour un voyageur en produits pharmaceutiques, excluant même les amphétamines ou un "pedleur" en horlogerie suisse, incluant les coucou!

Voilà, après mûre réflexion, un jour, ai-je décidé que Georges avait un secret. Pas une potion magique, il ne boit pas ou si peu. Mais un secret. Car on a beau, dans les années 50, avoir courageusement rompu les ponts avec l'arrière-pays lillois pour commencer son Amérique entre deux bains de mauvais acides brésiliens, ça n'explique pas tout. Comme n'explique pas tout non plus le fait de travailler pour l'**ONF** — après avoir prêté serment d'allégeance



Clément Perron et Georges Dufaux,
Caroline (1964)

au **NFB** — ou celui d'être bien marié (j'en connais d'autres qui jouissent de ces mêmes privilèges et qui ne sont pas dignes de conduire son Camper, surtout quand celui-ci descend de ses blocs hivernaux!).

Georges a un secret mais je vous le confie tout de suite: malheur à celui qui tente de le découvrir. Celui-là est irrémédiablement entraîné dans le dédale d'un paradoxe renouvelable — aussi naturel chez lui que les ressources du même nom le sont chez elles — et ses cheveux risquent de grisonner et sa barbe de blanchir bien avant qu'il ait pu en découvrir la centaine (n.f. Brin liant ensemble les fils d'un écheveau, et par lequel on commence à le dévider).

Car l'homme est fort jaloux de son secret. Et pour en assurer une meilleure garde il a méticuleusement établi autour de sa personne une zone de défense presque infranchissable: il a développé son ambivalence! Au risque de paraître inapte, j'avoue que j'ai mis pas mal d'années à identifier le phénomène, même si, comme chacun sait, l'ambivalence n'est rien d'autre que l'apparition simultanée

de deux sentiments à propos de la même représentation mentale.

Dans la pratique, ça donne à peu près ceci: vous croyez l'avoir saisi, coincé, vous croyez que dans telle discussion ou dans telle séquence il s'est laissé aller à dévoiler le calibre de ses batteries et vous allez exulter, vous allez enfin, profitant de sa faiblesse momentanée et de votre "flash", le saisir à la gorge et lui faire rendre son secret, qu'il vous assomme aussitôt avec l'opinion ou le sentiment contraire! Tout en vous laissant l'impression certaine que les deux extrêmes exprimés coulent de la même maudite source. C'est à devenir fou. Et vous vous sentez infirme jusqu'au moment où vous comprenez petit à petit que pour lui, ce qui était vrai il y a un instant, dans telle ou telle circonstance, ne l'est plus nécessairement maintenant dans les mêmes circonstances! C'est simple et net et il faut le prendre comme ça. Même si à partir de là, à chaque fois, vous ne pouvez aller nulle part et que vous restez Gros-Jean comme devant tandis que lui rigole en douce (sa spécialité), ses défenses ayant encore bien fonctionné!

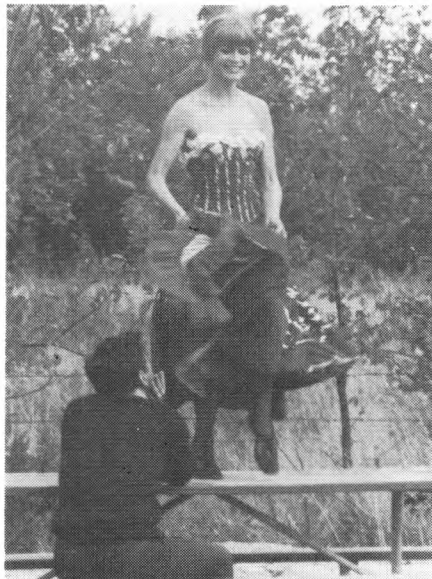
Quand on aime Georges, cette ambivalence n'est cependant jamais perçue de façon négative. Bien au contraire. Elle exerce sur nous une fascination certaine. Et puis, ses numéros sont devenus avec le temps d'une telle virtuosité! D'autant plus que franchi un certain cercle, l'homme est chaleureux, extraordinaire, disponible. Mais quand on l'aime pas, mon Dieu que ça doit être terrible! Je ne voudrais pas, entre autres, être dans les souliers de ses interlocuteurs lorsqu'il charrie les dossiers du syndicat!

Risquerai-je plus loin mes approximations? Il le faudrait bien car le mystère qui entoure la personnalité de l'intimé n'a pas empêché le fait qu'il soit devenu un des meilleurs directeurs de la photographie, dans pas mal grand à la ronde et qu'il soit en train de prendre une place d'honneur parmi les grands documentalistes. Y-a-t-il quelque part lien de cause à effet?

J'ai souvent vu Georges, même par vent arrière et qui soufflait droit, poussant directement vers l'objectif visé, procéder par bordées. Présenter son flanc droit, ensuite son flanc gauche, comme s'il aimait être léché de partout par les difficultés avant de se laisser porter vers le but à atteindre. Au début je fermais les yeux croyant que c'était là les signes extérieurs d'une complexion intime qui ne me regardait pas. Mais à la longue, le procédé tout de même m'intrigua et je décidai de faire fi de ma

pudeur et de pousser plus avant mon observation.

Quelqu'un qui ne connaîtrait pas Georges et qui suivrait de près sa manoeuvre pourrait conclure que le gars a tout simplement le don de rendre difficile ce qui pourrait être facile. Je crois que ce n'est pas aussi simple que cela. D'autant plus que personne ici peut se vanter de posséder, par science infuse, tous les sujets qu'il va traiter et qu'on a vu beaucoup de cinéastes choisir leur paire de rames — et même en changer! — une fois le bateau lancé. Que Georges se donne quelque répit en louvoyant, ce n'est que de bonne guerre. Mais dans son cas il me semble y avoir autre chose de beaucoup plus important rattachée à ses bordées. Et



C'est pas la faute à Jacques Cartier (1967)

je crois avoir décelé que pour lui l'objet fondamental de toute démarche n'est pas nécessairement de se rendre au plus vite d'un point à un autre, mais surtout de comprendre pourquoi il est appelé à parcourir l'espace en question et ce que le mouvement risque de modifier en lui.

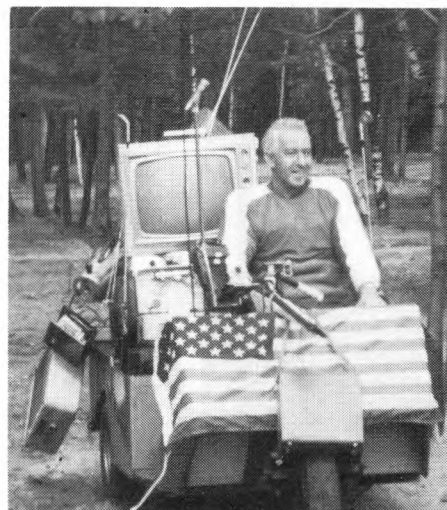
Ce n'est pas facile d'expliquer ce genre de choses, aussi qu'on me permette une comparaison. Avec Jacques Godbout par exemple. Le principal génie de Jacques — car cet autre ami très cher est habité par plusieurs talents qui contribuent d'ailleurs pour notre plus grand bénéfice à tous à son enrichissement personnel! — est de savoir découvrir tous les pourquoi et les comment en sautant d'un projet à un autre à une vitesse qui nous donne le vertige, tandis que le processus de Dufaux inscrit toute la nécessité de son questionnement à l'intérieur de l'espace qui sépare son point de départ de son premier point d'arrivée. Est-ce plus clair maintenant? Non. Et bien je m'arrête. Peut-être au fond qu'on aurait dû demander à un autre de suer sur ce portrait; un autre qui aurait été plus objectif, moins poigné que moi par l'envie de témoigner de tout ce que cet homme m'a appris et que j'ai finalement si mal retenu.

Bon voyage en Chine tout de même, mon cher Georges!

Clément Perron
Le 8 février 1979



André Melançon, Clément Perron et Georges Dufaux, *Taureau* (1973)



C'est pas la faute à Jacques Cartier (1967)

Le soleil à l'ombre...

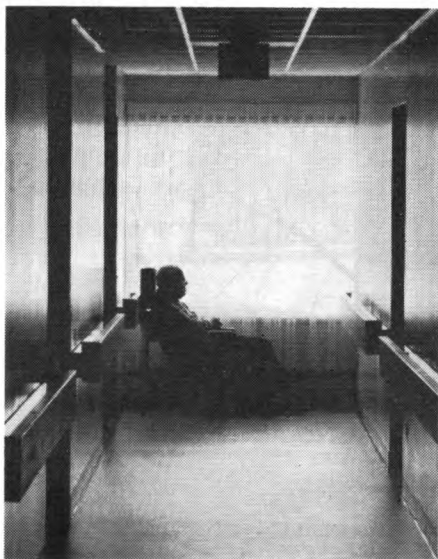
La Cinémathèque québécoise me demande d'écrire quelque chose sur mon expérience personnelle de travail avec Georges Dufaux.

Ces personnes ne savent pas ce qu'elles me demandent, mais le Georges le sait très bien.

En fait, je suis très embarrassée. Je ne sais quoi écrire. C'est toujours comme ça quand on en aurait beaucoup à dire. J'ai failli lui lancer un défi, ce qui ne l'aurait pas étonné, en lui posant la gageure suivante: "tu me donnes \$10.00 à chaque bon mot que je réussis à dire de toi", mais il m'aurait répondu que je suis bien capable d'inventer des mots parce que j'aime bien l'argent.

Si je lui disais que je suis presque fière d'avoir été sa collaboratrice, il me répondrait que c'est lui qui, bientôt, sera presque fier de dire que j'ai été sa collaboratrice.

Pour moi, la rétrospective Georges Dufaux se concentre particulièrement autour des films "A VOTRE SANTÉ", "AU BOUT DE MON ÂGE", "LES JARDINS D'HIVER", puisque c'est à ces films que j'ai collaboré. Ceci ne m'empêche pas d'apprécier l'ensemble de l'oeuvre de Dufaux. Je parle donc ici de cette période de 1973 à 1976, car c'est surtout durant cette



Les Jardins d'Hiver (1976)

période que j'ai appris un peu à le connaître. J'en parlerai donc à ma manière, je n'ai malheureusement pas la plume d'un Clément Perron.

Même s'il est né dans une ville monotone, celle de Lille en France, Georges n'est pas pour autant un homme monotone. Discret, il peut passer inaperçu, on le reconnaîtra plus à la chemise dépassant de son pantalon qu'à une performance à la Don Juan, à son célèbre marmonnement qu'à de grands discours, quoiqu'il soit bien capable d'envoies lyriques!

Drôle, il l'est, même s'il ne m'a pas toujours fait rire... Je dirai même que c'est une caractéristique essentielle pour pouvoir travailler avec Dufaux, celle d'avoir un bon sens de l'humour. Heureusement assez bien armée de ce côté, Dieu soit loué, je me suis souvent laissé désarmer par son côté comique. J'aime rire, et il est capable de faire rire. Je pense que pour lui, une journée sans faire rire, doit être une journée presque perdue.

Mais, il ne perd pas grand temps, c'est ce qu'on appelle "un gros travailleur". Alors avec lui, on apprend la rigueur, pas question d'aller flâner à la cafétéria de l'ONF ou d'arriver avec dix minutes de retard. C'est un acharné du travail. Il vous dira qu'il doit travailler beaucoup pour combler le talent qu'il n'a pas, Georges étant humble. Mais il n'est pas loin de m'avoir fait comprendre que le talent se développe à force de travail.

Il est donc préférable d'avoir des prédispositions pour l'exigence, la discipline, l'amour du travail si on veut travailler avec lui sans trop souffrir.

L'indécision le fait parfois hésiter de trop. Il m'a toujours trouvée prétentieuse parce que j'avais tendance à prendre des décisions rapidement. Il me trouve d'ailleurs toujours aussi prétentieuse, mais ce que je ne lui dis pas, c'est que maintenant, moi aussi, j'affronte l'indécision...

C'est un tendre. Même s'il paraît inébranlable et quelquefois même inabordable, il a une tendresse (parfois acide) pour la vie en général.

S'il vous arrive un malheur, il réussira à sympathiser avec vous, juste par son silence.

Sa lucidité est fascinante et lui procure occasionnellement des lueurs de génie. C'est cette même lucidité qui le rend parfois si souffrant ou torturé.

Sa capacité de transmettre l'acquis de sa longue expérience et de son immense métier en fait un bon enseignant, à la condition de lui poser des questions. Alors, il peut devenir très loquace et vous expliquer tellement de choses que vous risquez de ne plus rien comprendre. En ce qui me concerne, j'ai toujours eu l'impression de ne jamais rien savoir tellement il savait plein de choses.

Il m'a appris beaucoup, surtout à beaucoup travailler. Je me sens aujourd'hui privilégiée d'avoir pu faire "l'école Dufaux". C'est une difficile mais excellente école. Là, je ne sais vraiment pas ce qu'il pourrait répondre...

Je souhaite qu'il puisse continuer à former d'autres cinéastes, car s'il est assez "vieux" pour mériter à juste titre une rétrospective sur sa carrière, il ne le sera jamais assez pour prendre sa retraite.

Il y a une autre qualité qu'il m'a apprise, une qualité dont on parle peu aujourd'hui, on l'a oubliée peut-être, un mot d'autrefois. C'est l'humilité.

Si je le révélais à Georges, il me répondrait que cela n'empêche pas de revendiquer sa place au soleil, et je lui rétorquerais, faut-il encore savoir préférer le soleil à l'ombre!

Et on ne saurait jamais lequel de nous deux avait eu le plus raison...

Fin de l'épisode.

Son ex-collaboratrice,
Diane Létourneau
février 1979

Les enfants des normes



Les Enfants des Normes (1979)

Comment l'école "normalise" en douce la réussite des uns, l'exclusion des autres...

Voilà un document qui ne pourra laisser personne indifférent à une heure où, au Québec, nous sommes inondés... et la pluie ne semble pas devoir s'arrêter... de Rapports et de "Livres" aux couleurs les plus variées et aux propos disparates et souvent contradictoires; discours officiels ponctués par d'étranges silences autour de plusieurs failles graves de la plomberie scolaire que certains ont sans doute intérêt à taire et que d'autres doivent alors ramener à la surface au risque de venir agiter le calme rassurant de l'apparente harmonie sociale.

Le mythe de l'école "unique" qui vole en éclats...

LES ENFANTS DES NORMES nous plonge dans l'univers d'une polyvalente; il nous fait vivre de l'in-

terieur plusieurs épisodes de cette vie scolaire en nous enveloppant d'une succession d'images dont le mélange de tendresse et de violence nous bouleverse et nous révolte tout à la fois. Nous devenons les témoins de cet univers, traversé de contradictions, où les divers acteurs, élèves, professeurs, administrateurs, aux prises avec le jeu des multiples contraintes qui les enserrant de toute part, tendent chacun à leur manière de naviguer dans ce courant qui aspire les uns vers le haut, les autres vers le bas.

C'est avec courage et lucidité que le cinéaste brise nos certitudes tranquilles et notre bonne conscience en laissant l'authenticité de l'image et de la parole nous dévoiler ces ombres tragiques de la réalité scolaire que nous refusons habituellement d'explorer. bercés par leurs illusions démocratiques d'égalité, certains pouvaient croire que l'école était un lieu où tous

avaient accès au savoir. Le mythe éclate: il n'y a plus "une école pour tous", mais plusieurs filières qui serpentent à l'intérieur de la même école. Les mécanismes impitoyables de sélection divisent les élèves: voie "enrichie", voie "régulière" pour certains, voie "allégée", secteur professionnel pour d'autres... C'est la gare de triage. On y entre pour se faire aiguiller, "orienter" selon ses "aptitudes" et ses "dons".

Décidément, l'idéologie des "dons" a la vie dure; mais faut-il s'en étonner, puisqu'elle permet de légitimer les pratiques du classement en camouflant leur logique sociale. Il y a les "bons" élèves, ceux qui sont heureux dans une atmosphère régie par des normes qui leur conviennent; et il y a ces élèves "récalcitrants", "indisciplinés", qui se sentent malheureux et étrangers dans cet univers auquel ils tentent d'échapper par une

résistance souvent diffuse: ce n'est pas leur école, mais celle des autres.

Une caméra complice des victimes du système scolaire...

Ces "exclus", ces "marginiaux", ces "étrangers" du système scolaire, nous apprenons à les aimer grâce au regard tendre d'une caméra qui devient leur complice et prend leur parti. C'est le drame de ces "déchets" de l'école qui, le long de leur parcours, vont rencontrer certains enseignants qui accepteront de les respecter en leur redonnant la parole que la violence des normes leur avait enlevée. Mais qui sont donc ces "étrangers" victimes de l'école? Pendant quelque temps, ils pourront échapper à l'exclusion et à l'impuissance d'une institution qui trouvera son expression ultime dans le rituel absurde de la comparaison d'un "irrécupérable" devant le conseil de discipline: simulacre de procès sommaire où l'accusé sans défense est condamné d'avance par un tribunal pour incapacité de son conformer aux règles définies par et pour d'autres. Aura-t-on enfin compris que, pour les "étrangers" de l'école, celle-ci ne peut prendre que la forme d'un univers carcéral?

De l'école... aux enjeux d'une société de classes...

Cette exploration de ce microcosme social qu'est la polyvalente met à jour les effets différentiels des multiples contraintes qui l'habitent: intériorisation réussie pour les "élus" et ratée pour les "exclus" qui se retrouvent dans une école inadaptée. Sans doute, perçoit-on combien ce milieu n'est que le reflet des inégalités sociales.

Cependant, en cherchant à se centrer trop exclusivement sur les problèmes de l'organisation scolaire, ne risque-t-on pas d'évacuer l'essentiel en empêchant le questionnement de franchir le pas de l'école? On peut avoir l'impression que les normes régissant le fonctionnement de la polyvalente sont principalement "scolaires" alors qu'elles relèvent d'abord et avant tout d'une logique sociale. Peut-on saisir la signification réelle de toutes ces pratiques sans sortir de l'appareil scolaire dont l'idéologie

est commandée de l'extérieur par les structures économiques et politiques? Par exemple, le déroulement des séances d'orientation professionnelle peut-il s'expliquer autrement que par les impératifs de la production qui renvoient aux intérêts des groupes dominants dans une société de classes?

En outre, n'aurait-il pas fallu que l'oeil complice de la caméra projette son regard non seulement sur le vécu scolaire des "exclus" mais aussi sur les conditions sociales concrètes auxquelles ils sont soumis: milieu familial, logement, etc...? Voilà qui aurait élargi le débat, portant la critique en dehors de l'école sur le terrain des enjeux politiques: qui sont les défavorisés et les privilégiés de l'école? Les privilèges scolaires ne sont-ils pas la traduction des privilèges sociaux? Pensons seulement aux conséquences, pour certains "enfants des normes", d'une fermeture d'usine comme la Cadbury, qui réduit les familles au chômage, à la

pauvreté et provoque la dislocation de tout un quartier. A certains égards, le film perpétue le mythe de l'autonomie de l'école et, ce faisant, nous porte à rechercher des solutions uniquement scolaires à des problèmes dont les racines sont essentiellement sociales.

Un outil d'animation... et de lutte?

Ce document peut constituer un excellent outil de réflexion sur l'école. Cependant, pour être efficace, il doit être utilisé comme un instrument d'animation qui permette de déboucher non seulement sur une véritable prise de conscience des problèmes vécus dans le milieu scolaire, mais aussi sur une analyse critique des inégalités sociales et des structures qui les engendrent. Ainsi peut-on espérer qu'il suscite et alimente à la fois une action pédagogique et une lutte sociale et politique.

Michel Vanier

Février 1979



Georges Dufaux (1975)

A CRIS PERDUS

16mm, couleur, 45 minutes 15 secondes, 1972
Société de production Office National du Film.

Réalisation: Georges Dufaux et Marc Beaudet. **Images:** Georges Dufaux. **Assistant à la caméra:** François Protat. **Montage:** Marc Beaudet et Georges Dufaux. **Son:** Jacques Drouin. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Production:** François Séguillon.

ALEXIS LADOUCEUR, METIS

16mm, blanc et noir, 28 minutes, 1962
Société de production: Office National du film
Réalisation: Raymond Garceau. **Images:** Georges Dufaux, Bernard Gosselin. **Son:** Roger Hart. **Montage:** Edouard Davidovici, Robert Russell. **Production:** Victor Jobin, Bernard Devlin.

A PROPOS D'UN PLAGE

16mm, blanc et noir, 26 minutes, 1964
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Georges Dufaux. **Assistants-réalisateurs:** Simon Spivac, Marc Beaudet. **Scénario:** Simon Spivac, Georges Dufaux. **Images:** Ivan Favreau, Gilles Gascon. **Son:** Pierre Davoust, Claude Pelletier. **Montage:** Marc Beaudet. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** André Belleau, Claude Nedjar.

A SAINT-HENRI LE 5 SEPTEMBRE

16mm, blanc et noir, 41 minutes 36 secondes, 1962
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Hubert Aquin. **Images:** Georges Dufaux et autres. **Montage:** Jacques Godbout, Monique Fortier. **Recherches:** Fernand Cadieux, Monique Bosco. **Commentaire:** Jacques Godbout. **Production:** Fernand Dansereau.

ASTATAION OU LE FESTIN DES MORTS

35mm, noir et blanc, 79 minutes 13 secondes, 1964.
Société de production: Office National du Film.

Réalisation et montage: Fernand Dansereau. **Scénario et dialogues:** Alec Pelletier. **Images:** Georges Dufaux. **Musique:** Maurice Blackburn. **Assistant à la réalisation:** Jacques Kasma. **Conseiller ethnographique:** W.W. Jury. **Costumes:** François Barbeau. **Décor:** Claude Sabourin. **Maquillage:** Claude Pierre-Humbert. **Régle:** Marcel Malachet. **Son:** Marcel Carrière. **Adjoint à la production:** Germain Cadieux. **Assistant à la caméra:** Jacques Leduc. **Accessoiriste:** Denis Boucher. **Montage sonore:** Pierre Bernier. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Chef d'orchestre:** Robert Fleming. **Conseiller pour la distribution et la mise en scène:** André Pagé. **Scripte:** Laurence Paré. **Effets spéciaux:** Wally Gentleman, Doug Manning. **Direction de la production:** André Belleau. **Interprétation:** Jean-Guy Sabourin, Alain Cuny, Hubert Loiselle, Jacques Godin, Jean-Louis Millette, Albert Millaire, Yves Létourneau, Monique Mercure, Maurice Tremblay, Jacques Kasma, François Guillier, Ginette Letondal, Jeannine Sutto, Jean Perraud.

AU BOUT DE MON ÂGE

16mm, couleur, 85 minutes, 40 secondes, 1975
Société de production: Office National du film.

Réalisation: Georges Dufaux. **Recherche et assistante à la réalisation:** Diane Létourneau-Tremblay. **Caméra:** Georges Dufaux assisté

de Jacques Tougas. **Montage:** Suzanne Allard, Georges Dufaux. **Son:** Jacques Blain, Serge Beauchemin. **Montage sonore:** Pierre Bernier. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Assistante à la régle:** Jacqueline Marquis. **Administration:** Françoise Berd. **Production:** Jean-Marc Garand.

A VOTRE SANTÉ

16mm, couleur, 115 minutes 54 secondes, 1974
Société de production: Office National du Film

Réalisation, caméra et montage: Georges Dufaux. **Recherche, assistante à la réalisation et au montage:** Diane Létourneau-Tremblay. **Son:** André Hournier. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Assistante caméra:** Suzanne Gabori. **Assistante à la régle:** Louise Murchison. **Administration:** Nicole Chamson. **Production:** Jean-Marc Garand.

BIENTÔT NOEL (DAYS BEFORE CHRITSMAS, série Candid Eye)

35mm, blanc et noir, 30 minutes, 1958
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Terence Macartney-Filgate, Stanley Jackson, Wolf Koenig. **Images:** Georges Dufaux, Michel Brault. **Sonorisation:** Jack Locke, George Croll, Kay Shannon. **Commentaire:** Jacques Godbout. **Montage:** Roman Kroitor, Wolf Koenig. **Production française:** Jacques Bobet. **Production:** Tom Daly.

LES BRULÉS (série Panoramique)

16mm, noir et blanc, 8 épisodes de 30 minutes, réduits à 114 minutes, 1957-59
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Bernard Devlin. **Scénario:** Bernard Devlin d'après **Nuages sur les brûlés** d'Hervé Biron. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Michel Belaieff. **Montage des épisodes:** Victor Jobin, David Mayerovitch, Marc Beaudet, Gilles Groulx. **Re-montage (film):** Raymond Lebourcier. **Principaux interprètes:** Félix Leclerc, Aimé Major, Roland D'Amour, Roland Bédard, Jean Lajeunesse, René Caron, Camille Ducharme,

THE CANADIAN INFANTRYMAN

35mm, couleur, 33 minutes, 1958.
Société de production: Office National du Film..

Réalisation: Terence Macartney-Filgate. **Scénario:** Donald Brittain. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** Dennis Sawyer. **Montage musical:** Joan Edward. **Montage sonore:** Don Wellington. **Mixage:** Clarke DaPrato. **Producteur délégué:** Peter Jones. **Production:** Walford Hewitson.

CARNAVAL DE QUÉBEC

35mm, couleur, 20 minutes, 1960
Société de production: Office provincial de publicité

Réalisation et production: Charles Desmarteau. **Assistant à la production:** Paul Vézina. **Directeur de la photographie:** Georges Dufaux. **Montage:** Benedict Cantesano. **Choeur:** Maurice Montgrain. **Interprétation:** Barbara Malenfant, Jacques-Henri Gagnon, Michel Pépin, Micheline Bédard, Jean Béliveau. **Caméra:** Jean Roy, Jean-Claude Labrecque.

CAROLINE

35mm, noir et blanc, 27 minutes 23 secondes, 1964
Société de production: Office National du Film.

Scénario, réalisation et montage: Georges Dufaux et Clément Perron. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Claude Pelletier. **Mixage:** Ron Alexander et Roger Lamoureux. **Trame Sonore:** Maurice Blackburn et Kathleen Shannon. **Musique:** Bernard Montangero. **Interprète:** Carolyn Traynor.

LE CAS LABRECQUE (série Passe-Partout)

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1956

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Bernard Devlin. **Scénario:** Réginald Boisvert. **Images:** Jean Roy, Georges Dufaux. **Montage:** David Mayerovitch, Yvon Charette. **Son:** Michel Belaieff. **Supervision des textes:** Léonard Forest. **Production:** Guy Glover.

C'EST PAS CHINOIS

35mm, couleur, 15 minutes, 1974

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Gilles Gascon, Pierre Hébert, **Images:** Georges Dufaux. **Avec** Pierre Bernier, Jeanne Morazain Boucher, Roland Boudriau, Jacques Chouinard, Claude Delorme, Michel Descombes, Michel Forest, Valmont Jobin, Serge Lafortune, Thérèse Lindsay, Roger Martin, Jean-Guy Normandin, Guy Rémillard, Louise Vendetti. **Production:** Jacques Bobet.

C'EST PAS LA FAUTE À JACQUES CARTIER

16mm, couleur, 72 minutes 21 secondes, 1967

Société de production: Office National du Film.

Scénario et réalisation: Georges Dufaux et Clément Perron. **Caméra:** Gilles Gascon. **Montage:** Georges Dufaux, Claude Godbout et Clément Perron. **Son:** André Hourlier et Jean-Guy Normandin. **Musique:** Jacques Desrosiers, F. Richard, le groupe "Our Generation", Paul Baillargeon. **Montage sonore:** Sidney Pearson. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Assistant à la réalisation:** Claude Godbout. **Assistant à la caméra:** Yves Sauvageau. **Interprétation:** Jacques Desrosiers, Michèle Chicoine, Mary Gay, Michael Devine, Paul Buissonneau, Paul Hébert, Lisette Gervais.

LE CHANOINE LIONEL GROULX , HISTORIEN (série Profils)

16mm, blanc et noir, 1959

premier épisode: 27 minutes 57 sec.

deuxième épisode: 28 minutes 27 sec.

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Pierre Patry. **Images:** Georges Dufaux, Georges Fenyon. **Montage:** Marc Beaudet. **Musique:** Maurice Blackburn. **Montage sonore:** Margot Payette. **Mixage:** Ron Alexander. **Régle:** Guy-L. Fortier. **Scripte:** Andrée Beaudoin. **Scénario:** Pierre Patry. **Production:** Léonard Forest, Victor Jobin, Jean Roy.

CINÉMA ET RÉALITÉ

16mm, noir et blanc, 58 minutes 14 secondes, 1966

Société de production: Office national du Film

Réalisation: Georges Dufaux et Clément Perron. **Avec la collaboration de:** Gianni Amico, Giorgi Peloni, Raphael De Luca, Claude Godbout, Gian Vittorio Baldi et André Belleau.

CITY OUT OF TIME

35mm, noir et blanc et couleur, 16 minutes, 1959

Société de production: Office National du Film.

Réalisateur: Colin Low. **Scénario:** James Beveridge. **Image:** Georges Dufaux. **Production:** Tom Daly.

COLLEGE CONTEMPORAIN

16mm, blanc et noir, 20 minutes, 1960.

Société de production: Office National du Film.

Réalisation et scénario: Pierre Patry. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** André Hourlier. **Montage:** Marc Beaudet. **Commentaire:** Clément Perron. **Montage photographique:** Arthur Lipsett, Robert Verrall. **Sonorisation:** Margot Payette, Norman Bigras. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Léonard Forest assisté de Victor Jobin, Jean Roy.

CONGRÈS

16mm, blanc et noir, 28 minutes, 1960.

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Fernand Dansereau, Jean Dansereau, Georges Dufaux. **Images:** Georges Dufaux, Fernand Dansereau. **Musique:** Roger Lamoureux. **Montage:** Jean Dansereau, Bernard Bordeleau.

LE CONTREMAÎTRE

16mm, noir et blanc, 30 minutes, 1958

Société de production: Office National du Film.

Réalisateur: Raymond Le Boursier assisté de Pierre Patry. **Scénario:** Guy Cormier. **Images:** Georges Dufaux. **Enregistrement:** Cliff Griffin. **Montage:** Raymond Le Boursier. **Effets sonores:** Bernard Bordeleau. **Production:** Roger Chartier. **Interprétation:** Camille Fournier.

COUNTRY THRESHING (série Candid Eye)

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1958

Société de production: Office National du Film

Réalisation: Wolf Koenig. **Caméra:** Georges Dufaux, Terence Macartney-Filgate, Jean Roy. **Producteur délégué:** Tom Daly. **Production:** Roman Kroitor, Wolf Koenig. **Son:** Frank Orban, George Croll, Margot Payette. **Montage:** James Beveridge. **Chorale:** The George Little Singers.

LES DÉPARTS NÉCESSAIRES

16mm, noir et blanc, 34 minutes 45 secondes, 1965.

Société de production: Office National du Film

Réalisation et Images: Georges Dufaux. **Montage:** Georges Dufaux et Monique Fortier. **Son:** Marcel Carrière. **Montage sonore:** Pierre Bernier. **Mixage:** Roger Lamoureux. **Production:** Marcel Martin.

DES ARMES ET LES HOMMES (générique incomplet)

16mm, couleur, 58 minutes, 1973.

Société de production: Office National du Film

Réalisation: André Melançon. **Images** (seconde équipe): Georges Dufaux assisté de Martin Leclerc.

DEUX ANS ET PLUS

16mm, couleur, 26 minutes 48 secondes, 1970

Société de production: Office National du Film

Réalisation et montage: Georges Dufaux et Gilles Thérien. **Scénario:** Gilles Thérien. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Joseph Champagne. **Chef électricien:** Maurice de Ernsted. **Assistant-caméraman:** Roger Rochat. **Montage sonore:** Sydney Pearson. **Narration:** Raymond Charette. **Mixage:** Georges Croll et Michel Descombes. **Production:** Marc Beaudet.

LES DIEUX

16mm, blanc et noir, 28 minutes, 1961.

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Georges Dufaux, Jacques Godbout. **Scénario et montage:** Jacques Godbout. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Marcel Carrière, Joseph Champagne. **Musique:** Maurice Blackburn **Interprétée par** René Thomas, Pierre Béluse, Freddie Mac Hugh. **Effets sonores:** Pierre Lemelin. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Fernand Dansereau, Victor Jobin.

DUBOIS ET FILS

16mm, blanc et noir, 59 minutes, 23 secondes, 1961

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Bernard Devlin, Raymond Le Boursier. **Images:** Robert Humble, Georges Dufaux. **Son:** Joseph Champagne. **Montage:** Raymond Le Boursier. **Sonorisation:** Norman Bigras, Pierre Lemelin. **Régisseur:** Léo Ewenschuk. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Léonard Forest, Victor Jobin.

LES ENFANTS DES NORMES — Chronique en 8 épisodes

- I — A la recherche du passé simple
- II — Au F. 11 cette année-là
- III — Plus ceux du pré-professionnel
- IV — 56,700 minutes
- V — Les lendemains du conseil de discipline
- VI — Un emploi pour trois semaines
- VII — 16 ans au mois d'août
- VIII — Un jeu de hasard

16 mm, couleur, 8 films d'une heure, 1979
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Georges Dufaux. **Assistante à la recherche et à la réalisation:** Dominique Pinel. **Montage:** Yves Leduc. **Assistante au montage:** Huguette Baril. **Images:** Georges Dufaux. **Assistant à la caméra:** Louis de Ernsted. **Son:** Richard Besse, Claude Hazanavicius. **Montage sonore:** Alain Sauvé, Milicska Jalbert. **Assistant au montage sonore:** Viateur Paiement. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Danielle Barnett, Monique Létourneau. **Production:** Jacques Bobet, Jacques Gagné.

ETHNOCIDE

16mm, couleur, 130 minutes 40 secondes, 1976
Société de production: Office National du Film et Ciné-Diffusion SEP, Mexico.

Réalisation: Paul Leduc. **Directeur de la photographie et caméra:** Georges Dufaux. **2e caméra:** Angel Goded. **Assistants à la caméra:** Fernando Robles, Leoncio Villarias. **Son:** Serge Beauchemin. **Montage:** Rafael Castanedo, Paul Leduc, J. Richard Robesco. **Régisseur:** Carlo Resendi. **Scénario:** Paul Leduc, Roger Bartra. **Coordination technique:** Gilles Péloquin. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Administration:** Thelma Meraz, Françoise Berd. **Coordination:** Andres Paniagua, André Pâquet. **Producteurs:** Jean-Marc Garand, Vincente Silva, Bosco Arochi.

LES FILLES DU ROY

16mm, couleur, 56 minutes 11 secondes, 1974
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Anne-Claire Poirier. **Scénario:** Marthe Blackburn, avec la collaboration de Jeanne Morazain, Anne-Claire Poirier. **Images:** Georges Dufaux, assisté de Suzanne Gabori. **Musique et trame sonore:** Maurice Balckburn. **Animation:** Jean Bédard. **Assistante au montage:** Suzanne Allard. **Son:** Joseph Champagne. **Mixage:** Michel Descombes. **Production:** Anne-Claire Poirier.

LA FLEUR DE L'AGE: GENEVIÈVE

16mm, noir et blanc, 28 minutes, 1964
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Michel Brault. **Scénario:** Alex Pelletier. **Images:** Georges Dufaux. **Assistant:** Jacques Leduc. **Musique:** Maurice Balckburn. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Werner Nold. **Régie:** Robert Baulis. **Mixage:** Roger Lamoureux, Marcel Carrière. **Scripte:** Irène Nold. **Chanson:** Mick Michéyl. **Production:** Michel Brault. **Interprétation:** Geneviève Bujold, Louise Marleau, Bernard Arcand.

FOIRES AGRICOLES

35mm, blanc et noir, 40 minutes, 1962
Société de production: Office National du Film.

Réalisation, recherche et montage: Jean Roy. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Claude Pelletier. **Script-assistante:** Andrée Thibault. **Montage, son et image:** Pierre Lemelin. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau, Victor Jobin.

FORTUNE AND MEN'S EYES

35mm, couleur, 100 minutes, 1971
Société de production: Cinemex International (Canada) Ltd et MGM.

Réalisation: Harvey Hart. **Scénario:** John Herbert. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** Douglas Robertson. **Son:** Joseph Champagne. **Musique:** Galt MacDermot. **Assistant réalisateur:** Arthur Voronka. **Montage sonore:** Alban Streeter. **Maquillage:** Jacques Lafleur. **Cos-**

tumes: Marcel Carpenter. **Producteurs:** Lester Persky, Lewis Allen, Donald Ginsberg. **Interprétation:** Wendel Burton, Michael Greer, Zoëy Hall, Danny Freedman, Larry Perkins.

FRANCE REVISITÉE

16mm, blanc et noir, 27 minutes 21 secondes, 1963
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Jean Le Moyné. **Images:** Guy Borremans, Michel Brault, Georges Dufaux. **Montage:** Jean Dansereau. **Prise de son:** Joseph Champagne. **Montage du son:** Margot Payette. **Commentaire:** Jean Le Moyné, lu par Roland Chenail. **Musique:** Jean Cousineau. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau.

LA FRANCE SUR UN CAILLOU

16mm, blanc et noir, 28 minutes, 1961
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Claude Fournier, Gilles Groulx. **Images:** Georges Dufaux, Claude Fournier assistés de: Gilles Gascon, William Bradley. **Montage:** Gilles Groulx. **Enregistrement:** Roger Lamoureux, Claude Pelletier. **Sonorisation:** Pierre Lemelin, Jean Edward. **Mixage:** Ron Alexander. **Direction générale:** Jacques Bobet.

GERMAINE GUÈVREMONT, ROMANCIÈRE (série Profils)

16mm, blanc et noir, 29 minutes 33 secondes, 1959
Société de production: Office National du Film.

Réalisation et scénario: Pierre Patry assisté de: Lucie Thivierge et Bernard Gosselin. **Images:** Georges Dufaux, Robert Humble, R. Morris. **Son:** Michel Belaieff. **Interlocuteur:** Gérard Pelletier. **Montage:** Marc Beaudet. **Mixage:** Ron Alexander. **Trame sonore:** Bernard Bordeleau, Norman Bigras. **Production:** Léonard Forest.

HENRI GAGNON, ORGANISTE (série Profils)

16mm, blanc et noir, 29 minutes 27 secondes, 1959
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Raymond Le Boursier. **Scénario:** Gilles Marcotte. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Michel Belaieff. **Interlocuteur:** Gilles Marcotte. **Mixage:** Ron Alexander. **Trame sonore:** Bernard Bordeleau. **Régie:** Lucie Thivierge. **Production:** Léonard Forest. **Montage:** Victor Jobin.

L'HOMME DU LAC

16mm, blanc et noir, 28 minutes, 1962
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Raymond Garceau. **Images:** Georges Dufaux, Bernard Gosselin. **Séquence historique:** Grant Munro. **Montage:** Edouard Davidovici, Robert Russell, Lise Bordeleau. **Chant:** Anna Malenfant. **Son:** Roger Hart. **Effets sonores:** Bernard Bordeleau. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Commentaire:** Gilbert Choquette, Raymond Garceau. **Narration:** Jacques Godin. **Production:** Victor Jobin, Bernard Devlin.

L'HOMME MULTIPLIÉ

35mm et 70mm, couleur, 15 minutes 40 secondes, 1969
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Georges Dufaux et Claude Godbout. **Caméra:** Gilles Gascon. **Son:** Edward Haley. **Musique électronique:** André Perry et Buddy Fasano. **Effets optiques:** Wally Howard, Alex Simard, Ron Moore, Raymond Dumas et Matt Grabe. **Production:** Robert Forget et Clément Perron.

IL ÉTAIT UNE GUERRE (série Panoramique)

16mm, noir et blanc, 5 épisodes de 30 minutes, réduits à 94 minutes, 1958
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Louis Portugais. **Scénario et dialogues:** Réginald Boisvert. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Claude Pelletier. **Montage:** Victor Jobin, Gilles Groulx, Marc Beaudet, David Mayerovitch. **Décor:** Earl Preston. **Principaux Interprètes:** Aimé Major, Hélène Loiselle, J.-Léo Gagnon, Lucie Poitras, Ginette Letondal, Jean-Claude Robillard, Mariette Duval. **Production:** Guy Glover, Léonard Forest.

IL S'ENFLA SI BIEN (série Passe-partout)

35mm, blanc et noir, 30 minutes, 1956
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Bernard Devlin. **Scénario:** Robert Christie. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Michel Belaieff. **Montage:** Yvon Charette, **Production:** Guy Glover.

ISABEL

35mm, couleur, 108 minutes 20 secondes, 1968
Société de production: Quest Film Productions Ltd.

Réalisation, scénario et production: Paul Almond. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** George R. Appleby. **Musique:** Harry Freedman. **Chanson:** Mark Strange. **Costumes:** Roger Palmer. **Maquillage:** Michel Duruelle. **Producteur associé:** Peter Carter et Joyce Kozy. **Interprétation:** Généviève Bujold, Mark Strange, Gerard Parkes.

I WAS A NINETY-POUND WEAKLING (série Candid Eye)

35mm, blanc et noir, 24 minutes, 1959.
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Wolf Koenig. **Images:** Georges Dufaux. **Assistant réalisateur:** Gilles Gascon. **Son:** Frank Orban, George Croll. **Montage:** John Spotton. **Producteur délégué:** Tom Daly. **Production:** Wolf Koenig, Roman Droitor.

LES JARDINS D'HIVER

16mm, couleur, 85 minutes 50 secondes, 1976
Société de production: Office National du Film.

Réalisation et caméra: Georges Dufaux. **Recherche et assistante à la réalisation:** Diane Létourneau-Tremblay. **Montage:** Suzanne Allard, Georges Dufaux. **Son:** Jacques Blain. **Montage sonore:** Pierre Bernier. **Mixage:** Jean-Pierre Joutel. **Assistant à la caméra:** Jacques Tougas. **Assistante à la régle:** Jacqueline Marquis. **Administration:** Françoise Berd. **Production:** Jean-Marc Garand.

JEUX DE LA XX^e OLYMPIADE (générique incomplet)

16mm, couleur, 117 minutes, 1977
Société de production: Office National du Film
Réalisation: Jean-Claude Labrecque. **Réalisateurs adjoints:** Georges Dufaux, Jean Beaudin, Marcel Carrière. Sur l'équipe de Dufaux. **Images:** Georges Dufaux.

KINDERGARTEN

35mm, couleur, 21 minutes, 1962
Société de production: Office National du Film.

Réalisation et montage: Guy L. Coté. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Marcel Carrière. **Montage du son:** Sidney Pearson. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Tom Daly.

LES LOISIRS

16 mm, blanc et noir, 27 minutes 36 secondes, 1961
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Clément Perron, Pierre Patry. **Scénario:** Perron. **Images:** Georges Dufaux, François Séguillon. **Son:** Marcel Carrière, Joseph Champagne. **Montage:** Marc Beudet. **Effets sonores:** Bernard Bordeleau. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Bernard Devlin, Victor Jobin. **Producteur délégué:** Fernand Dansereau. **Avec:** Louis O'Neill, Gérard Dion, René Bélisle, Aimé Côté, André Ouellette, Pierre Leclerc, Jean-Marie Lachance.

LOUIS-JOSEPH PAPINEAU, LE DEMI-DIEU

15mm, blanc et noir, 26 minutes 56 secondes, 1960
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Louis-Georges Carrier. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Joseph Champagne. **Décor:** Earl Preston. **Régle:** Robert Baylis. **Costumes:** Philippa Wingfield. **Maquillage:** Bob Rybka. **Scripte:** Lucie Thivierge. **Assistant-réalisateur:** Jean Dansereau. **Montage:**

David Mayerovitch. **Montage sonore:** Pierre Lemelin. **Musique:** Joan Edward. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Guy Glover. **Producteur délégué:** Julian Biggs. **Conseillers:** Guy Frégault, Maurice Careless. **Interprétation:** Guy Provost, Denise Provost, Jean-Louis Paris, Yvon Dufour, Jean Dupeppe, Pierre Boucher, Jean Lajeunesse, Jean Gascon, Mia Riddez, Louis Turenne.

MEMORY OF SUMMER (série Candid Eye)

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1958.
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Stanley Jackson. **Images:** Georges Dufaux, Terence Macartney-Filgate, Wolf Koenig. **Son:** Frank Orban, George Croll, Michael McKenneiry. **Montage:** Edouard Davidovici. **Producteur délégué:** Tom Daly. **Production:** Roman Kroitor, Wolf Koenig.

LE MONDE À L'ÉTALAGE

35mm, couleur, 13 minutes, 1958.
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Roger Blais. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** George Kaczender. **Musique:** Maurice Balckburn. **Producteur délégué:** Tim Wilson. **Production:** Jacques Bobet.

NOMADES

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1959
Société de production: Office National du Film, 1959.

Réalisation: Louis-Georges Carrier. **Scénario:** Gilles Hénault, Louis-Georges Carrier. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** André Hourlier. **Montage:** Bernard Gosselin. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Musique:** Norman Bigras. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Léonard Forest, Jean Roy, Victor Jobin.

LE NOTAIRE DE TROIS-PISTOLES

16mm, blanc et noir, 21 minutes, 1960.
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Georges Rouquier. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** Madeleine Bagiau, Simone du Bron. **Mixage:** Ron Alexander. **Son:** Joseph Champagne. **Assistant-réalisateur:** Raymond Garceau. **Narration:** Jean-Louis Roux. **Producteur délégué:** Léonard Forest **assisté de** Jean Roy et Victor Jobin. **Production:** Fernand Dansereau.

LES NOUVEAUX VENUS (série Passe-Partout)

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1957.
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Bernard Devlin. **Scénario:** Réginald Boisvert. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** David Mayerovitch. **Production:** Guy Glover. **Interprétation:** Dominique Michel, Roger Garceau, Jacques Lorrain.

"LES OREILLES" MÈNE L'ENQUÊTE (générique incomplet)

16mm, couleur, 22 minutes, 1974.
Société de production: Office National du Film.
Réalisation et scénario: André Melançon. **Images:** Pierre Mignot **assisté de** Martin Leclerc, Daniel Fitzgerald, Jacques Leduc, Georges Dufaux.

OUSQUE TU VAS DE MÊME

16mm, couleur, 38 minutes, 1973.
Société de production: Office National du Film.
Réalisation: Jacques Bobet. **Images:** Georges Dufaux, Thomas Vamos, Alain Dostie. **Son:** Jacques Blain, Serge Beauchemin, Jacques Chevigny. **Régle:** Suzanne Vachon. **Assistants-caméramen:** Jacques Tougas, Martin Leclerc, Jean-Charles Tremblay, Valmont Jobin, François Beauchemin. **Montage:** Fernand Bélanger. **Photographe:** Pierre Gaudart. **Mixage:** Michel Descombes. **Production:** François Séguillon.

L'OUVRIER QUALIFIÉ

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1958.
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Raymond Le Boursier. **Assistant-réalisateur:** Pierre Patry. **Scénario:** Guy Cormier. **Images:** Georges Dufaux. **Montage:** Raymond Le Boursier, E. Davidovici. **Enregistrement:** André Hourlier. **Montage sonore:** Stuart Baker. **Comédien en vedette:** Teddy Vurns-Goulet. **Animateur et conseiller technique:** Roger Chartier. **Production:** Léonard Forest, Gilles Marcotte.

PARALLÈLES ET GRAND SOLEIL

16mm, noir et blanc, 40 minutes 38 secondes, 1964.
Société de production: Office National du Film

Réalisateur: Jean Dansereau. **Images:** Bernard Gosselin, Georges Dufaux. **Commentaire:** Denys Arcand, Jean Le Moyne. **Direction musicale:** Robert Fleming. **Production:** Jacques Bobet.

PARTIS POUR LA GLOIRE

35mm, couleur, 102 minutes 49 secondes, 1975
Société de production: Office National du Film.

Scénario et réalisation: Clément Perron. **Assistants à la réalisation:** Robert Blondin, Jacques Benoit. **Images:** Georges Dufaux. **Assistants à la caméra:** Jacques Tougas, Alain Sauvé. **2e caméra:** Pierre Letarte. **Scripte:** Janine Sénécal. **Montage et sonorisation:** Pierre Lemelin. **Assistante au montage:** Suzanne Allard. **Musique:** François Dompierre. **Son:** Joseph Champagne. **Perchiste:** Alain Corneau. **Eclairages:** Roger Martin. **Machiniste:** Roger Cadieux. **Décors et continuité historique:** Denis Boucher. **Costumes:** Louise Jobin. **Directeur de production:** Michel Dandavino. **Maquillage:** Michèle Dion. **Mixage:** Michel Descombes. **Producteur:** Marc Beaudet. **Interprétation:** Serge L'Italien, Rachel Cailhier, Jacques Thisdale, André Melançon, Yolande Roy, Jean-Marie Lemieux, Louise Ladouceur, Jean-Pierre Masson, Roland Bédard, Claude Gauthier, Marc Legault, Jean Mathieu.

PATINOIRE

35mm, couleur, 10 minutes, 1962
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Gilles Carle. **Images:** Georges Dufaux, Guy Borremans, Jean Roy. **Son:** Claude Pelletier. **Montage:** Werner Nold. **Musique:** Claude Léneillée. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Jacques Bobet.

PAUL-EMILE BORDUAS (1905-1960)

35mm, couleur, 21 minutes 9 secondes, 1962
Société de production: Office National du Film.

Réalisation, scénario et montage: Jacques Godbout. **Images:** Georges Dufaux **assisté de:** Gilles Gascon, James Wilson. **Conseiller à l'animation:** René Jodoin. **Photographies:** Perron, Henri Paul, Pockock, Garcin, Niepce. **Musique:** Maurice Balckburn. **Textes lus par:** Robert Gadouas et Raymond Charette. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau.

PETIT DISCOURS DE LA MÉTHODE

16mm, noir et blanc, 27 minutes 25 secondes, 1963
Société de production: Office National du Film

Réalisation: Pierre Patry et Claude Jutra. **Recherches:** Pierre Patry. **Montage et commentaires:** Claude Jutra. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Joseph Champagne, Frankiel et Soler. **Effets sonores:** Pierre Joutel. **Musique:** Maurice Balckburn. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau, Victor Jobin.

LES PETITES SOEURS

16mm, blanc et noir, 29 minutes, 1959.
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Pierre Patry. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Marc Beaudet, Gérard Hamel. **Musique:** Maurice

Balckburn. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Mixage:** Ron Alexander. **Assistant-réalisateur:** Bernard Gosselin. **Production:** Léonard Forest **assisté de** Jean Roy, Victor Jobin.

PIERRE BEAULIEU, AGRICULTEUR (série Profils)

16mm, blanc et noir, 2 épisodes de 30 minutes, 1958
Société de production: Office National du Film. 1958.

Réalisation et scénario: Fernand Dansereau **assisté de:** Bernard Gosselin. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** André Hourlier. **Interlocuteur:** Raymond Laplante. **Montage:** Edouard Davidovici. **Mixage:** Ron Alexander. **Trame sonore:** Bernard Bordeleau, Norman Bigras. **Production:** Léonard Forest, Victor Jobin.

POLICE (série Candid Eye)

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1958.
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Terence Macartney-Filgate. **Images:** Georges Dufaux, Terence Macartney-Filgate, Michel Brault. **Son:** Frank Orban, George Croll, Don Wellington. **Montage:** James Beveridge, Bruce Parsons. **Musique:** Eldon Rathburn. **Producteur délégué:** Tom Daly. **Production:** Roman Kroitor, Wolf Koenig.

POPULAR PSYCHOLOGY

16mm, blanc et noir, 11 minutes, 1957.
Société de production: Office national du Film

POUR QUELQUES ARPENTS DE NEIGE

16mm, blanc et noir, 29 minutes, 1962
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Georges Dufaux et Jacques Godbout. **Images:** Gilles Gascon, Georges Dufaux. **Montage:** Jacques Godbout, Georges Dufaux, Monique Fortier. **Son:** Marcel Carrière. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau.

PRÉCISION

35mm, couleur, 9 minutes 55 secondes, 1966.
Société de production: Office National du Film

Réalisation et Images: Georges Dufaux. **Montage:** Roy Ayton. **Mixage:** Ron Alexander et Roger Lamoureux. **Production:** Jacques Bobet. **Avec la collaboration:** Claude Pelletier. M. Malacket, R. Grégoire, J. Bonin.

LES 90 JOURS (série Panoramique)

16mm, noir et blanc, 4 épisodes de 30 minutes réduits à 98 minutes, 1958-59
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Louis Portugais. **Scénario:** Gérard Pelletier. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Victor Jobin, Gilles Groulx, Marc Beaudet. **Montage du son:** Marguerite Payette, Bernard Bordeleau. **Production:** Guy Glover, Léonard Forest. **Interprétation:** Benoit Girard, Nathalie Naubert, Jean Brousseau, Béatrice Picard, Jean Doyon, René Mathieu, Henri Poulin, Guy l'Ecuyer, Teddy Burns-Goulet.

RENCONTRE A MITZIC

16mm, blanc et noir, 27 minutes, 21 secondes, 1963
Société de production: Office national du Film.

Réalisation: Georges Dufaux, Marcel Carrière. **Mixage:** Ron Alexander. **Production:** Fernand Dansereau.

ROSE ET LANDRY

16mm, noir et blanc, 27 minutes 38 secondes, 1963
Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Jean Rouch et Jacques Godbout. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Marcel Carrière. **Montage:** Jacques Godbout. **Production:** Fernand Dansereau. **Improvisations:** Landry Modeste, Rose Bamba, Georges Neyra. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux.

STOP

35mm, couleur, 84 minutes 38 secondes, 1971

Société de production: Office National du Film

Réalisation: Jean Beaudin. **Scénario:** Clément Perron. **Dialogues:** Minou Pétrowski. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Claude Hazanavicius. **Montage:** Sidney Pearson. **Musique:** Pierre F. Brault. **Eclairage:** Maurice de Ernsted, Roger Martin et Guy Rémillard. **Mixage:** Roger Lamoureux et Michel Descombes. **Producteur:** Pierre Gauvreau. **Interprètes:** Raymond Bouchard, Danielle Naud, Marie Tifo.

LES SUSPECTS (série Passe - Partout)

16mm, blanc et noir, 30 minutes, 1957

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Bernard Devlin. **Scénario:** Fernand Dansereau. **Images:** Georges Dufaux. **Enregistrement:** Michel Belaieff. **Montage:** Victor Jobin.

LES TACOTS (générique incomplet)

16mm, couleur, 22 minutes, 1974

société de production: Office national du Film

Réalisation: André Melançon. **Images** (première équipe): Pierre Mignot **assisté de** Robert Karstens. **Images:** (deuxième équipe): Georges Dufaux **assisté de:** Martin Leclerc.

TAUREAU

35mm, couleur, 97 minutes 1 seconde, 1973

Société de production: Office National du Film

Réalisation et scénario: Clément Perron. **Directeur de la photographie:** Georges Dufaux. **Montage:** Pierre Lemelin. **Musique:** Jean Cousineau. **Son:** Joseph Champagne, Patrick Rousseau, Ted Healy, Jean-Guy Normandin. **Assistant-réalisateur:** Robert Blondin. **Scripte-assistante:** Nicole Hamann. **Costumes:** Claude Gagnon-Choquette, assisté de Claude Aubin. **Mixage:** Perron. **Interprétation:** Monique Lepage, André Melançon, Michèle Magny, Béatrice Picard, Marcel Sabourin, Yvon Thiboutot, Amulette Garneau, Louise Portal, Yvan Canuel, Jacques Bilodeau.

TIGER CHILD (générique incomplet)

35mm, couleur, minutes, 1970

Société de production:

Réalisation: Donald Brittain. **Images:** Georges Dufaux.

TOUT L'OR DU MONDE...

16mm, blanc et noir, 1959

Société de production: Office National du Film.

Réalisation et montage: Raymond Le Boursier. **Images:** Georges Dufaux. **Son:** Marcel Carrière. **Montage sonore:** Bernard Bordeleau. **Mixage:** Ron Alexander. **Interprétation:** Hélène Loïselle, Lucie Mitchell, René Caron, Maurice Beaupré, Patrick Lavigne. **Production:** Léonard Forest, Jean Roy, Victor Jobin. **Scénario:** Gilles Carle.

36,000 BRASSES

16mm, blanc et noir, 28 minutes, 1962

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Georges Dufaux. **Images:** Guy Borremans, Michel Brault, Bernard Gosselin. **Son:** Claude Pelletier. **Montage:** Victor Jobin, Werner Nold, Georges Dufaux. **Trame musicale:** Maurice Balckburn. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Production:** Fernand Dansereau, Victor Jobin

LE VIEIL AGE

16mm, blanc et noir, 28 minutes, 1962

Société de production: Office National du Film

Réalisation: Jacques Giraldeau. **Images:** Georges Dufaux, Bernard Gosselin. **Son:** Claude Pelletier, Werner Nold. **Mixage:** Ron Alexander, Roger Lamoureux. **Effets sonores:** Pierre Lemelin. **Production:** Fernand Dansereau.

YUL 871

35mm, noir et blanc, 70 minutes 37 secondes, 1966

Société de production: Office National du Film.

Réalisation: Jacques Godbout. **Images:** Georges Dufaux. **Musique:** Stéphane Venne. **Interprétation:** Charles Denner, Andrée Lachapelle, Francine Landry, Paul Buissonneau, Jean Duceppe, Jacques Normand, Jacques Desrosiers, Les Jérolas. **Production:** André Belleau.

