

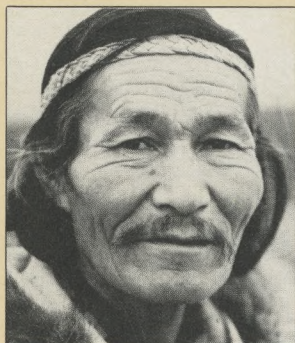
À L'INTÉRIEUR:
SUPPLÉMENT SUR LA
CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

COPIE ZERO

11

VUES SUR LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

Colloque de l'Association canadienne
des études cinématographiques



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE
MUSÉE DU CINÉMA

COPIE ZÉRO
Rédacteurs/Editors:
Pierre Jutras
Pierre Véronneau



MUSÉE DU CINÉMA
LA CINÉMATHEQUE
QUÉBÉCOISE

335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST, MONTREAL, QUEBEC H2X 1K1, CANADA.
TEL. (514) 845-8118 ; CABLE: CINEMATEK

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 information featured in this bulletin may be reproduced without further authorization on condition that Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise is credited as the source. Two issues each year, one concerning features and the other shorts, are bilingual. The others are only in French.

Abonnement/Subscription
cf. dernière page

Dépôt légal
Bibliothèque nationale du Québec
Quatrième trimestre 1981
Courrier de seconde classe
Enregistrement no 1688.
ISSN 0709-0471

Maquette de la couverture
Jorge Guerra

La réalisation de ce numéro de la revue a été assurée collectivement par

Robert Daudelin
Alain Gauthier
Pierre Jutras
André Laflamme
Pierre Véronneau

La retranscription de certaines communications et des interventions a été assurée par Michelle Rivard.

Traduction: Christiane Gauthier
Mario Laguë
Danièle Lamoureux
Georges Nicholson

Nous remercions les **Archives nationales du film, de la télévision et de l'enregistrement sonore**, et particulièrement Mme Jana Vosikovska, de leur précieuse collaboration.

Nous remercions tous ceux qui nous ont fourni des photographies, particulièrement l'**Office national du film** et le **Service de diffusion des documents audiovisuels** du gouvernement du Québec.

Cette publication bénéficie de l'aide du **Conseil des Arts du Canada**.

Copie Zéro est membre de l'**Association des éditeurs de périodiques culturels québécois**.

Photos de la couverture:

En haut à droite: André Blanchard et Nicole Scant pendant le tournage de L'HIVER BLEU
En haut à gauche: MUSHUAU INNU d'Arthur Lamothe
En bas: Luc Alarie dans LA MAISON QUI EMPÊCHE DE VOIR LA VILLE de Michel Audy

28 FEB. 2013

Matières

| | |
|---|-------|
| Présentation | |
| Pierre Véronneau | p. 3 |
| Quelques mots sur le cinéma québécois | |
| Jacques Leduc | p. 4 |
| Le cinéma gouvernemental | |
| Pierre Véronneau | p. 6 |
| Nègres blancs, tapettes et "butch" | |
| Thomas Waugh | p. 12 |
| Le jeune cinéma québécois au début des années 80 | |
| Jean-Claude Jaubert | p. 30 |
| Le cinéma féminin au Québec | |
| Jocelyne Denault | p. 36 |
| A propos des films faits par des femmes au Québec | |
| Louise Carrière | p. 44 |
| Les oeuvres récentes d'Anne Claire Poirier et Paule Baillargeon | |
| Carole Zucker | p. 52 |
| Le cinéma d'André Blanchard | |
| Piers Handling | p. 56 |
| Un cinéma de défense des droits des Autochtones | |
| Réal LaRoche | p. 60 |
| Le film ethnographique comme métaculture: la contribution de Pierre Perrault | |
| David Clandfield | p. 67 |
| Les derniers films de Pierre Perrault | |
| Yves Lacroix | p. 72 |
| Sur DE LA TOURBE ET DU RESTANT | |
| Michel Houle | p. 80 |
| Le cinéma québécois aujourd'hui | |
| Table ronde | p. 85 |

Présentation

Ce numéro de *Copie Zéro* est exceptionnel à plus d'un point de vue. Pour la première fois, nous publions des textes sur des sujets très variés qui ont comme commun dénominateur le cinéma québécois. Pour la première fois aussi nous publions les actes d'un congrès de société savante.

Chaque année la *Film Studies Association of Canada / Association canadienne des études cinématographiques* tient son congrès et en profite pour organiser un symposium public sur un thème précis. Cette fois-ci, le cinéma québécois était à l'honneur et, du 13 au 16 mai, plusieurs professeurs en cinéma, étudiants et cinéastes vinrent entendre les communications que vous retrouvez dans ce numéro.

Pourquoi la *Cinémathèque* a-t-elle décidé d'entreprendre une telle publication? A l'origine, elle fut contactée par l'*Association* qui lui demanda de trouver des spécialistes en cinéma qui consentiraient à faire part de leur réflexion ou de leurs recherches. Par la suite, la *Cinémathèque* trouva malheureux qu'un tel travail et une telle richesse ne servent qu'à une minorité, celle qui aurait assisté au symposium d'Ottawa. Pour donner à ces communications la diffusion la plus large possible, elle décida de leur réserver un numéro complet de *Copie Zéro*.

Les textes que vous lirez sont de styles divers. Certains auteurs nous ont fourni un texte écrit. D'autres ont demandé une transcription de leur communication qu'ils ont retravaillée. Quatre communications furent faites en anglais et traduites par nos soins. Nous devons remercier particulièrement les *Archives nationales du film, de la télévision et de l'enregistrement sonore* d'Ottawa non seulement d'avoir mis à la disposition de l'*Association* sa salle de projection et son personnel, d'avoir assuré un service de traduction simultanée et d'avoir enregistré toutes les communications et interventions, ce qui naturellement nous fut d'une aide inestimable, mais aussi d'avoir joué un rôle déterminant dans la réalisation du présent numéro. Nous remercions également tous les membres de l'*Association* et spécifiquement ceux de l'*Université Carleton* qui virent à ce que le congrès se déroule sans anicroche.

En terminant signalons que plusieurs films vinrent illustrer et compléter les exposés:

LE VENTRE DE LA NUIT (Chronique de la vie quotidienne) de Jacques Leduc
FEMMES DÉPAREILLÉES de Charles Cloutier
LE CONTRÔLE LAITIER de Charles Dumas
STE-ANNE-DE-ROQUEMAURE de Maurice Proulx
RAMEURS DES GLACES de Fernand Rivard

ST-JEAN-PORT-JOLI de Pierre Dumas
CHAPERONS ROUGES d'Helen Doyle et Hélène Bourgault
COGNE-DUR de Estelle Lebel, Mitsu Daudelin et Rachel St-Pierre
ETHNOCIDE DÉLIBÉRE? d'Arthur Lamothe
MOURIR À TUE-TÊTE d'Anne Claire Poirier
L'HIVER BLEU d'André Blanchard
ANASTASIE OH! MA CHÉRIE de Paule Baillargeon
DE LA TOURBE ET DU RESTANT de Fernand Bélanger
LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE ou LE MOUCHOUËNIPI de Pierre Perrault
IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST d'André Brassard
ULTIMATUM de Jean Pierre Lefebvre

Pierre Véronneau

Quelques mots sur le cinéma québécois

par Jacques Leduc



On a remercié tellement de monde, ici ce soir, que ça ressemblait à la soirée des Oscars, à un moment donné. Je n'ai jamais de ma vie parlé sur un "rostrum", alors je suis vraiment très intimidé. D'autant plus que j'apprends à l'entrée, tout à l'heure dans quel contexte je vais adresser la parole. Je m'attendais à des jeunes étudiants et étudiantes, quelque chose de plus léger, un contexte un peu moins formel. Avoir su, je me serais préparé beaucoup plus sérieusement que je ne l'ai fait. Parce que là, on m'a dit qu'il fallait quand même essayer de faire un "roundup" de l'histoire du cinéma québécois. Oh! Le contrat était un peu plus gros arrivé à Ottawa qu'il ne l'était en partant de Montréal! C'est ça le fédéralisme!

Bon alors, là, je ne sais pas trop par quoi on va commencer! Je m'étais dit, en m'en venant, que j'allais parler un peu contre le Pape. Parce qu'on a tiré sur le Pape aujourd'hui et si le Pape avait été un dictateur en Amérique latine ou un méchant Président américain, personne ne se serait vraiment attendri et certains même auraient été carrément réjouis. On peut se permettre des digressions intellectuelles, comme ça, on peut penser que le Pape est aussi un dictateur et puis qu'il représente pour une masse importante de l'humanité le poids oppressif de la conscience qui va bien. Le Pape est le contraire d'un iconoclaste; le Pape est le contraire des libres penseurs et on me le rappelait tout à l'heure, le Pape est contre la contraception! J'en parle un peu à la légère, mais ce n'est pas vraiment à la légère parce que j'ai une affection pour les libres penseurs et j'ai une affection pour les anarchistes légers. Et c'est dans ce courant d'affection-là que les films que j'aime et dont j'aimerais me rapprocher s'inscrivent.

C'est comme ça qu'on en revient au cinéma québécois vous voyez. Je vais

vous dire deux mots du film que vous allez voir ce soir. Ce que vous allez voir ce soir appartient à la tradition du cinéma direct. Je pense que les analystes un peu plus subtils pourront nuancer cette assertion, mais en gros, ça appartient carrément à la tradition du cinéma direct, du moins dans la façon dont ça a été tourné, dans le mode de production... et le cinéma direct est à l'origine de tout le cinéma québécois.

Il y a quelques exceptions, quelques rares exceptions, mais tous les cinéastes québécois qui ont aujourd'hui 35 ans et plus sont passés par l'école documentaire, par l'école du cinéma direct. C'est notre histoire; c'est là que ça commence et on a beau rejeter nos aînés (et je le ferais volontiers), n'empêche qu'on y est tous passés. En pensant que je m'adresse à des professeurs et à des "scholars", j'me dis que ce sont des bouts d'histoire qui sont bien connus et que j'ai bien peu de choses nouvelles à ajouter!

Et il y a une deuxième génération de cinéastes qui est en train de naître, ou qui est née, qui est là, qui émerge et qui ne provient pas de la même école.

Il y a eu un phénomène nouveau dans le cinéma et ça a été la création des écoles de cinéma en Europe, en Amérique puis au Canada. L'engouement des plus jeunes pour le cinéma, pour l'audiovisuel, les concepts de communication qui se sont développés et qui font que le cinéma n'est plus juste le cinéma. Avec la multiplication des supports, les marchés se sont ouverts. Toutes ces choses-là font qu'on assiste maintenant à une émergence d'un autre type de cinéastes, qui n'appartiennent pas, historiquement, à cette école documentaire, à l'école du cinéma direct, et commencent à faire des films.

Et comme il y a des professeurs de cinéma dans la salle on peut en profiter pour inviter à réfléchir sur l'image de la cinématographie qui est mise de l'avant par l'apprentissage scolaire du cinéma par opposition à l'apprentissage sur le tas; où mènent — et comment y mènent-ils — les cours qu'on donne, les films qu'on analyse, cette connaissance académique...? Mais ça est une autre question, et un autre contrat!

Je mentionne ça, parce que j'aurais aimé dire deux mots au sujet du cinéma de l'avenir, du cinéma tel que j'aimerais le voir se développer. Je regardais un catalogue récemment dans lequel il y avait 514 titres de films, essentiellement des courts métrages produits au Québec en 79. Je regardais les sujets, et j'me disais: "C'est juste des sujets!" Tous des films à sujets; sur les 514, tous des films à sujets; il y a un film sur une vieille dame de la rue St-André; il y a un film sur une enseignante un peu spéciale en Gaspésie; il y a des films sur les personnes handicapées; y'a des films sur ci, y'a des films sur ça, mais toujours sur des sujets et moi je pense que le cinéma de l'avenir est sans sujet. Le cinéma de l'avenir est un cinéma de point de vue.

J'me plais souvent à dire que quand je pense, je pense; je suis ici, je pense; je vous parle, je pense (pas trop vite par exemple, pas assez vite, parce que je parle plus vite que je pense, mais je pense tout de même!); si je m'en vais l'autre côté de la scène, je vais penser encore; si je m'en vais l'autre côté de la rue, encore je vais penser. Partout où je suis, je pense. Par conséquent, il n'est pas nécessaire d'être à une place en particulier pour tourner. Filmer est un acte de la pensée, comme jouer du piano ou comme écrire. J'aime croire que les films, à l'avenir, vont s'éloigner des sujets et se concentrer davantage sur les points de vue qui nous amènent à filmer, à filmer d'une telle manière plutôt qu'une autre, à nous pencher sur les choses et les êtres de façon particulière. Sans égard au sujet, un film doit être violent, ou lyrique, ou tendre ou tout ce qu'on voudra.

Il y avait un projet de film que je voulais faire et qui va dans le sens de la vision qui précède le sujet. J'aurais voulu faire un film sur un sujet au hasard; peut-être que des gens auraient pu fournir des sujets, des dates, des noms, ce que vous voudrez, qu'on aurait pu mettre dans un chapeau et choisir au hasard, ça aurait été la première séquence du film. Et là-dessus amorcer une recherche, comme pour un film de fiction ou comme pour un documentaire, quitte à décider que c'est juste bon pour un film d'animation de 5 minutes... Il n'est pas nécessaire de choisir des gros sujets pour faire

Jacques Leduc: critique et cinéaste à l'ONF, il a à son actif de nombreux films dont ON EST LOIN DU SOLEIL, TENDRESSE ORDINAIRE, CHRONIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE. Il prenait la parole dans le cadre du Martin Walsh Memorial Lecture.

des petits films; ça ne fait pas nécessairement des meilleurs films!

Et puis je ne dis rien de tout le plaisir de faire, parce que tout le plaisir du cinéma — ça doit être pareil en peinture ou en musique — est dans le faire.

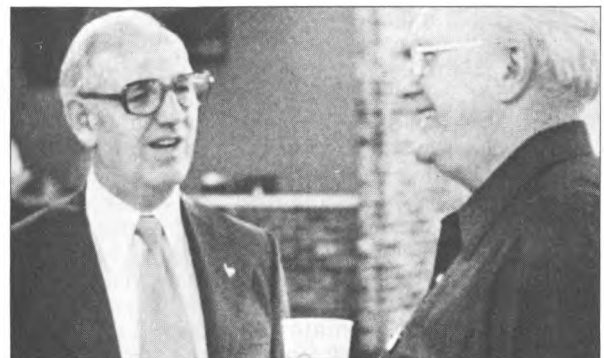
Bon... j'achève, patience!

M'en venant, j'écoutais l'émission

Radio On Tap; c'est une émission de la CBC qui commence à 19h05 je crois. Et je trouvais séduisante l'analogie qu'on faisait entre "radio" et "tap", t'sé ça met déjà l'eau à la bouche un petit peu... Mais j'avais un chagrin en dedans de moi parce que j'me disais que la radio, ça a quelque chose de direct, en anglais on dit "immediacy", que le cinéma n'a pas, qu'on n'a pas en

cinématographie. Ça prend tellement de temps... Peut-être qu'une des béquilles les plus effrayantes du cinéma, c'est le temps que ça prend pour faire un film.

Et parlant du temps que ça prend et du temps qu'il fait, je vous rappelle, pour finir, qu'il ne faut jamais transplanter ses tomates avant le premier juin!



CHRONIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE de Jacques Leduc

Peter Harcourt: J'aime bien votre idée qu'à l'avenir, les films soient davantage de points de vue que de sujets. Est-ce ce qui vous permet de passer aisément de la fiction au direct sans limites particulières dans votre choix?

J.L.: Je vous avoue ne pas avoir réellement pensé à cela. J'aime beaucoup le cinéma et je ne fais pas de grandes différences entre court et long métrage, entre fiction et documentaire. Je comprends qu'il existe des problèmes de durée, mais des problèmes de genre, ça me dépasse un peu parce que je trouve que plusieurs bons films n'ont pas de genre particulier; ils ont le leur. Conséquemment, on n'a pas à alterner de ce qu'on appelle fiction à ce qu'on appelle documentaire. Vous n'avez qu'à vous insérer quelque part, dans un sujet qui vous convienne.

Jean-Claude Jaubert: Vous avez placé la première génération de cinéastes dans le documentaire et ensuite vous avez parlé de cette deuxième génération qui, elle, n'aurait pas passé à travers cette école du documentaire. Et pourtant lors de la semaine du cinéma québécois il y a eu ce grand article, enfin, je ne sais pas si on peut le considérer comme grand, mais enfin cette attaque en tout cas très forte, contre le cinéma québécois envahi par le patrimoine; dans cet article on disait donc que la nouvelle génération de

cinéma ne semblait plus savoir faire autre chose que des films à sujets et l'auteur de l'article disait qu'un étranger qui verrait le Québec à travers le cinéma québécois, penserait que tout le Québec est occupé à danser, turluter, faire des ceintures fléchées etc. Donc comment se fait-il que cette nouvelle génération qui n'est pas passée à travers l'école documentaire est surtout intéressée par le documentaire.

J.L. Je suis obligé de corriger une de vos assertions. Il n'y a pas que la nouvelle génération qui fasse des films sur les ceintures fléchées. Non seulement ça, il y a que le mouvement a d'abord été amorcé par les cinéastes les plus glorieux de la province de Québec et qu'ils se sont lancés à corps perdus dans les films artisanaux. C'était des films qui se vendaient avec une telle facilité à la T.V. d'État... par exemple la série sur la musique traditionnelle a bien marché et la série de *l'Office du film* sur les métiers traditionnels marche. On a fait des films sur les courtpointes, on a fait des films sur les façons nouvelles de tricoter, etc... Ce n'est donc pas un champ de sujet qui appartient exclusivement au jeune cinéaste au contraire.

Une voix: C'est tout à fait condamnable, y'en a assez, on en a jusque là!

Le cinéma gouvernemental

par Pierre Véronneau

Je tiens d'abord à vous rassurer. Le cinéma gouvernemental dont je vous parlerai aujourd'hui ce n'est pas celui du Canada, mais celui du Québec. Je m'en tiendrai également à une période précise qui va de la création du *Service de ciné-photographie* à la nomination d'André Guérin à la tête de l'*Office du film de la province de Québec*, ou, pour situer le tout en termes de gouvernements, du cabinet libéral de Godbout à celui de Lesage en englobant l'*Union nationale* de Maurice Duplessis.

Auparavant, rappelons l'origine de l'implication gouvernementale dans le domaine cinématographique. On fait généralement remonter à 1920 l'utilisation par le gouvernement de films didactiques. Par le gouvernement est un peu vite dit. Tout cela est le fait d'un seul fonctionnaire de l'*Agriculture*, Joseph Morin, qui rassemble quelques films (quatre à ce qu'il paraît) pour les projeter en diverses occasions selon les besoins de sa tâche. Rapidement ce ministère devient le chef de file de l'utilisation du matériel visuel pour l'enseignement agricole, matériel visuel fixe et animé bien entendu. Naturellement cette activité ne se compare en rien avec ce qui existe en Ontario où la cinémathèque agricole, par exemple, est plus fournie que celle du Québec.

Le gouvernement du Québec n'hésite pas d'ailleurs à emprunter aux autres gouvernements le matériel qui lui est nécessaire car tout indique que pendant longtemps, le gouvernement n'aura pas recours à des productions propres malgré le besoin qui se fait sentir. Ainsi, en 1929, dans un mémo non signé mais imputé à Jos Morin, on plaide en faveur de la production de films agricoles propres à notre région, c'est-à-dire à la spécificité québécoise, spécificité géographique et humaine. Il est intéressant de noter que dès cette époque, on suggère de confier la réalisation des films à des cinéastes extérieurs qui travailleraient sur des scénarios (entendre mis au point par le ministère). L'auteur évalue la production à 1 \$ le pied (en 35mm ininflam-

mable, sous-titres bilingues: un film normal faisait 1000 pieds et comportait de 300 à 400 pieds de sous-titres). L'auteur souhaite aussi la création d'un *Bureau des vues animées* au Ministère de l'agriculture.

Peu d'années après, son souhait est exaucé et Jos Morin est nommé directeur de la *Section des vues animées*. Mais celui-ci ne s'occupe pas exclusivement de cinéma; il est aussi responsable des expositions agricoles et son salaire de 1 800 \$ en 1936, tout comme celui de son adjoint Paul Roy relève donc de deux affectations différentes. Je signale ce détail car les questions financières seront toujours énoncées comme les grands obstacles à une implication plus grande du ministère dans le cinéma. A cette époque, la *Section des vues animées* se consacre principalement à l'oeuvre propagandiste du ministère auprès de la classe agricole dans sa grande entreprise de rénovation rurale. Ses clients sont surtout des agronomes mais d'autres utilisateurs font aussi connaître leur demande. En plus de distribuer des films, la section voit à synchroniser quelques-unes de ses pellicules muettes, ou plutôt à donner à des firmes comme *Associated Screen*



News (ASN) ou *Cinécraft* des contrats de synchronisation. En effet, alors, la plupart des films de la *Section* sont silencieux et les agronomes préfèrent les commenter. Mais outre le fait que les films muets sont moins utilisables sans les services d'un agronome, ils ont aussi l'inconvénient d'être non seulement plus longs à cause des titres, mais aussi de n'exister qu'en 35mm. Or les films sonores utilisés dans les circuits du ministère sont en 16mm et, quant à s'équiper parce que les projecteurs 35 sont désuets, autant le faire en 16mm sonore.

Par ailleurs la *Section des vues animées* n'a pas encore mis de côté ses projets de production. Elle calcule par exemple que produire 30,000 pieds de film par an reviendrait, tout compris, à 28 250 \$. Le budget global de la *Section* pour l'année 35-36 étant de 6 242 \$, on mesure la distance de la coupe aux lèvres et l'essor qu'il faudrait lui donner pour répondre à ce souhait. Dans l'immédiat, elle suggère plutôt de requérir les services de compagnies ou de cinéastes pour répondre aux besoins cinématographiques autochtones.



Jean Benoît-Lévy visite le Service de ciné-photographie en 1944. Dans l'ordre: Paul Carpentier, Jos Morin, J. B.-Lévy, J. Emile Dion, Alphonse Proulx

Pierre Véronneau: historien et critique, il travaille à la Cinémathèque québécoise et enseigne à l'Université Concordia.

Durant la deuxième moitié des années 30, la situation cinématographique gouvernementale s'améliore. De plus en plus de ministères ont des cinémathèques. Par exemple, le secteur protestant de l'*Instruction publique* ouvre la sienne en 1936. Ces mêmes ministères n'hésitent pas à commander à des cinéastes certains films utilitaires ou à acheter du métrage tourné par des cinéastes amateurs pour le monter et le sonoriser. Ainsi de 1936 à 1939, Albert Tessier tournera pour la *Santé*, l'*Agriculture/Colonisation*, l'*Instruction publique*, les *Terres et forêts*, Maurice Proulx pour la *Colonisation*, l'*Agriculture*, le *Tourisme*, etc. Une des raisons de ce déblocage, qui incidemment se produit sous le premier mandat de Duplessis, c'est la généralisation du 16mm comme format simple et convenant à l'usage didactique, non-commercial, généralisation qui touche également les autres services gouvernementaux canadiens, comme le *Canadian Government Motion Picture Bureau* qui tourne souvent en 35mm mais diffuse de plus en plus en 16mm. Signalons entre parenthèses qu'à la fin des années 30, le *Bureau* traduit peu de ses films en français et aucun de ceux tournés en 16mm car, comme le disait son directeur F.C. Badgley à Jos Morin en juin 39: "The demand for French language sound films is not sufficient to warrant the somewhat heavy expense of making them." On voit bien qu'en ce qui concerne les francophones du Canada et de leurs droits, le critère du nombre suffisant pour leur fournir des services ne date pas d'aujourd'hui et du projet constitutionnel du gouvernement Trudeau.

Ce facteur, joint aux autres, explique pourquoi en 1940, année soit dit en passant de la création de la cinémathèque pédagogique de la section catholique de l'*Instruction publique* (à noter non seulement qu'elle retarde sur la section protestante, mais encore que le nombre de ses films sera toujours inférieur pour une plus grande quantité d'institutions à couvrir), le gouvernement va envisager de créer un service de ciné-photographie unique. Dès avril 1940, un rapport gouvernemental recommande de regrouper les différentes cinémathèques des ministères de l'*Agriculture*, *Colonisation*, *Terre et forêts*, *Travaux publics*, *Santé*, *Commerce et industrie*, *Instruction publique*, de centraliser l'achat d'appareils et de films, et surtout de s'impliquer dans la production non pas en créant une équipe de productions, mais en confiant la production à l'entreprise privée. On voit donc que le gouvernement québécois a toujours reculé devant les sommes "énormes" nécessitées par la création d'une unité

de production et que ce choix, différent de celui d'Ottawa, est en partie responsable de la différence qui peut exister au plan quantitatif et au plan qualitatif entre les films produits par l'*ONF* et ceux du *SCP*.

Ce rapport est dans l'ensemble entériné en septembre 1940 quand le conseil exécutif décide de la création du *SCP*. Avant même l'arrêté en conseil du 5 juin 1941 qui officialise le *SCP*, les modalités de la centralisation sont mises en oeuvre. Rapidement tous les ministères transfèrent au nouveau service que dirige Jos Morin leur personnel, leurs films et leur matériel; les argents tarderont jusqu'en avril 43. Il n'y a que l'*Instruction publique* qui se rebelle. La cinémathèque protestante possède 550 films pour 100 institutions et la catholique 165 pour 250 institutions; à elles deux, elles totalisent plus de films que toutes les autres cinémathèques ensemble. Si la cinémathèque catholique dirigée par Gaudry Delisle se plie à moitié aux ordres durant l'été, la protestante résiste et résistera plus longtemps; le gouvernement n'ose d'ailleurs pas s'en prendre aux anglophones et préfère leur concéder des privilèges que de les affronter.



Voici donc le *SCP* en fonction, installé néanmoins dans d'étroits locaux. Il faut préciser ici que son secteur photo est au départ mieux outillé et plus développé que son secteur cinéma et que cette activité sera toujours très importante au sein de l'organisme gouvernemental. L'activité cinématographique du *SCP* est alors monopolisée par la distribution ou plutôt par la diffusion. En effet le service a pour philosophie de ne pas passer ses films à tout venant mais de les confier à un utilisateur-propagandiste (agronome, enseignant, prêtre, etc) qui pourra jouer un rôle d'animateur. C'est pour cela que le service dit faire de l'éducation populaire par le film. Ce sera d'ailleurs là un des points de friction dans la collaboration *SCP/ONF* dans le cadre de la "Campagne d'éducation civique par le film" que lancera Ottawa en 1942. Cette cam-

pagne constitue un volet de l'activité du *SCP* durant la guerre, mais je ne m'y attarderai pas ici.

A cette époque, et pour longtemps encore, le *SCP* se targue d'être le service provincial le mieux organisé au Canada "sous le rapport du cinéma gratuit d'enseignement populaire et scolaire et de battre la marche vers des progrès certains et constants" (Lettre de Morin à Godbout, novembre 43). Néanmoins son organisation laisse à désirer, surtout au plan de la production. Aucun cinéaste n'y travaille (si l'on excepte Paul Carpentier engagé comme photographe mais appelé occasionnellement à faire de la prise de vues) aucun producteur. Seul le côté cinémathèque fonctionne relativement bien: 800 titres fin 43 et 10,000 demandes en 4 ans. En décembre 43, Morin produit un mémoire sur l'orientation du *Service* après la guerre. Il y affirme:



1.— "Il est universellement reconnu et admis, aujourd'hui, que le cinéma est appelé à sauver la société du chaos menaçant de l'après-guerre. Il y a donc obligation grave pour nous de prendre les mesures nécessaires pour affronter la situation telle que chacun peut la prévoir. La cinématographie a devant elle une tâche colossale qu'elle remplira heureusement, si nous sommes prévoyants".

2.— "Le cinéma doit être mis à la disposition de tous les hommes de bonne volonté et de toutes les bonnes causes, spécialement de l'enseignement populaire et scolaire, et pour les fins de propagande".

Ces principes, et quelques autres que l'on retrouve dans son mémoire, guident toute la restructuration que Morin propose. Mais ses suggestions ne rencontrent pas l'attention qu'il aurait souhaitée. Deux ans plus tard, tout est encore pareil et on en est toujours à reparler de direction intelligente, habile et énergique du *Service*, d'établir une orientation logique, de définir un plan annuel ou quinquennal, de limiter la production à des courts métrages d'intérêt provincial ou régional (ce qui est plus économique et



Maurice Duplessis à la première de JEUNESSE RURALE de Maurice Proulx

entraîne de moins lourdes pertes en cas d'insuccès), d'assurer un contrôle efficace de la qualité et des coûts, de retenir les services de techniciens qualifiés, d'équiper convenablement les studios et, finalement, d'approprier un budget adéquat (Note du contrôleur J.E. Dion à R. Baby, chef du secrétariat du premier ministre). En ce sens "il vaut mieux tenter de satisfaire que d'éblouir, viser à la qualité plutôt qu'à la quantité, et pousser en profondeur plutôt que de chercher à couvrir en surface seulement."

Ces avis, le gouvernement Duplessis, au pouvoir depuis 1944, n'en tiendra pratiquement pas compte. Le premier geste concret qu'il pose à l'égard du SCP, c'est de le détacher du Conseil exécutif pour l'intégrer à l'Office provincial de publicité créé en avril 46. Dans les attendus de cette loi, on lit le passage suivant:

"Attendu que le film et la photographie sont, avec les journaux, les périodiques et la radio, de puissants médiums d'information, de propagande et d'éducation populaire;

Attendu qu'un saine publicité, organisée par la province, offrirait à la population de grands avantages d'ordre éducatif et contribuerait largement à la faire connaître sous son vrai jour, à mettre en relief son caractère propre, ses traditions et ses aspirations, ses valeurs culturelles, ses traits touristiques, ses promesses d'avenir et ses réalisations dans tous les domaines..."

Ces attendus serviront donc de ligne directrice au choix des sujets et au contenu des films du SCP. La loi réaffirme le mandat exclusif du SCP en matière de cinéma. Jos Morin se servira d'elle pour essayer de finalement mettre au pas l'Instruction publique qui maintient une cinémathèque pédagogique et n'a jamais voulu

totallement faire comme les autres ministères: se borner à suggérer des films à acheter ou à produire et choisir dans la cinémathèque du SCP les films qui lui sont nécessaires.

Lénine a dit un jour, les historiens ne s'entendent pas trop en quelles circonstances: "De tous les arts, pour moi, le cinéma est le plus important." Pour ne pas être en reste, Maurice Duplessis a aussi prononcé en 1946 une phrase historique: "Nous ne nous sommes pas suffisamment occupé du film chez nous." Cette phrase devait guider l'orientation et l'épanouissement du SCP, avec prudence toutefois, car la province estimait ne pas avoir les moyens de faire les expériences coûteuses qui avaient été tentées ailleurs (entendre ici à l'ONF).

En cette fin des années 40, le cinéma demeure donc toujours un moyen propagandiste d'éducation populaire mis au service des différents ministères, et cela est particulièrement vrai pour la production autochtone. D'ailleurs le SCP est fier de ses productions, comme l'exprime éloquemment le chef de la production, Maurice Montgrain, dans son rapport 1949-50: "Le SCP est le seul organisme, chez nous, capable de garantir des films conformes à notre caractère national et à nos exigences raciales en Amérique (...) Nos gens sont logiques de priser davantage des films québécois où ils retrouvent, avec leurs choses et leur mentalité, réponse précieuse à leurs questions (...) Constamment, soir après soir, tout le long de l'année, nos films répandent au sein du peuple l'oeuvre bienfaisante de l'Eglise, de l'Etat et de notre corps de savants". Et, selon Montgrain, l'administration publique n'a-t-elle pas, "dans l'ordre divin, la responsabilité première de l'avancement du peuple et de son bien-être?" C'est pourquoi le

SCP doit s'opposer, par son exemple, à l'autre cinéma, celui qui "envisagé sous son angle proprement moral et éducatif, tel que répandu dans le monde sous sa forme industrielle et dans nos salles publiques d'amusement, joue un rôle fort pernicieux qu'il est superfétatoire d'exposer ici, mais qui est encore plus nocif dans une population de mentalité catholique et française". En conclusion Montgrain rappelle que le SCP illustre bien la pensée du premier ministre, à savoir l'utilisation à double effet des talents de chez nous et qu'on peut dire de lui qu'il est une oeuvre, "l'oeuvre du film d'enseignement populaire chez nous autres, par nous autres et pour nous autres."



Joseph Morin et Maurice Montgrain

Malgré cette belle rhétorique qui est très personnelle à Montgrain, le SCP ne décolle pas vraiment de terre. Fidèle à sa ligne de conduite depuis toujours, le service confie ses productions extérieures à des amateurs éclairés, disons semi-professionnels, qui possèdent leur propre matériel et assurent presque toutes les étapes de la réalisation de leurs films; pensons aux abbés Proulx et Tessier, au père Lafleur, au frère Adrien, à Jean Arsin. Le service lui-même n'a qu'une seule caméra 16mm qui sert à Paul Carpentier, le seul cinéaste maison. On devra attendre 1953 pour acheter une deuxième caméra; 1955 pour accroître l'équipe de production de deux personnes qu'elle est (Michel Vergnes et Dorothee Brisson) à cinq: Paul Vézina, Suzanne Caron et Charles Dumas; ces deux dernières ne demeureront pas très longtemps au Service. La situation restera inchangée jusqu'à la mort de

¹ Notons que toutes ces raisons: mentalité, caractère national, etc. faisaient également partie des griefs adressés aux films de l'ONF, mal adaptés à notre réalité, lors de la rupture avec la "Campagne d'éducation civique par le film". A noter aussi leur parenté avec les griefs des catholiques envers le cinéma hollywoodien de divertissement.

Duplessis en 1959. Ceux qui lui succèdent se rendent compte que l'*Office provincial de publicité* et le SCP ne constituent pas un modèle du genre. Ils nomment un nouveau directeur, Robert Prévost, auquel rapidement on suggère de nouvelles politiques: meilleure administration, uniformité de fonctionnement entre les bureaux de Montréal et ceux de Québec, inventaire des originaux, formule de contrat pour la réalisation des films, etc. Mais Prévost ne donne pas suite immédiatement à ces suggestions. Il n'a d'ailleurs pas l'occasion de le faire car en 1960 l'*Union nationale* est défaite et le *Parti libéral* prend le pouvoir.

Le nouveau gouvernement se met en frais d'étudier le fonctionnement du SCP et de l'*Office de publicité*. Il y constate beaucoup d'arbitraire et plusieurs anomalies. Par exemple, les producteurs sont plus intéressés à obtenir de nouveaux contrats qu'à terminer les travaux en cours, ce qui fait que des productions aux 3/4 terminées restent sur les tablettes et deviennent désuètes. Une des façons de mettre de l'ordre dans tout cela, tout en consolidant les acquis du service, c'est de lui donner un nouveau statut.

En avril 61, par la loi 38, le SCP passe au *Secrétariat de la province* et change son nom en *Office du film de la province de Québec*. Dans un article ironique paru dans le *Nouveau journal* cinq mois plus tard, Michel Brûlé, futur patron de la boîte, estimait que c'était là un "nom nouveau pour un vétuste machin" et que rien n'avait changé; il raillait le système de production existant et les "experts" à qui on confiait les contrats et dont il valait mieux ne pas parler, qualifiait les films de navets et concluait que la responsabilité de cet état de choses n'était pas entièrement imputable aux pauvres experts, mais à "l'incurie des dirigeants, leur lenteur

administrative et le manque de surveillance exercée". On devra attendre la nomination d'André Guérin au printemps 63, qui remplacera le directeur intérimaire Prévost, aussi et toujours en charge du tourisme, pour que les choses changent et s'améliorent. La venue de Guérin marque vraiment le nouveau départ de la cinématographie provinciale et la fin de la période couverte dans cet exposé.

Nous allons maintenant parler des cinéastes et des films dont nous verrons à titre d'exemple, des extraits.

Maurice Proulx n'a pas besoin d'être longuement présenté ici. Ce prêtre-agronome-cinéaste est le prototype même du cinéaste SCP. C'est d'ailleurs ce qu'affirmait le chef de la distribution du SCP, Alphonse Proulx en 1947 dans une importante lettre reprise in extenso dans l'excellente brochure de la DGCA consacrée à l'abbé Proulx. Alphonse Proulx disait: "Vos activités dans le domaine du film ont en effet été si intimement liées aux nôtres, et votre apport à l'oeuvre que nous poursuivons a été si considérable qu'il me semble difficile aujourd'hui de dissocier votre travail du nôtre". Pour celui-ci, Maurice Proulx est un cinéaste de premier ordre, qui réalise des films comparables à ce qui existe à l'étranger et qui représentent le fleuron des films d'action catholique qui conviennent à la seule cinémathèque de caractère catholique au Canada, celle du SCP. Tout comme la colonisation, qui est pour le diocèse de Québec "l'une des formes les plus urgentes d'action catholique" comme disait le cardinal Villeneuve en 1934, le cinéma de l'abbé Proulx en est essentiellement un d'action catholique. En 1947, époque où il met l'accent sur cette dimension de son travail, il écrit à Mgr Grandbois: "Instinctivement, comme prêtre,



Jean-Charles Magnan, Michel Vergnes, Maurice Proulx, Joseph Morin.

je tâche d'inclure dans mes films, même de pure technique agricole, le plus possible d'édification populaire: c'est une bonne parole, c'est une petite croix, un clocher ou son de cloche, etc. le tout d'autant plus efficace qu'il porte au bien sans avoir le caractère de sermon". Cela se perçoit par l'importance que le commentaire accorde aux considérations sur la nation canadienne-française, la terre, la famille, etc. On peut néanmoins croire que certaines phrases passent trop vite pour que tous en saisissent le jus. Pour Proulx, ROQUEMAURE, c'est le couronnement de ses films sur la colonisation, la glorification en beauté de la *Société de colonisation du diocèse de Québec*. Beaucoup d'autres choses seraient à préciser au plan idéologique sur l'oeuvre de Proulx, car, il ne faut pas l'oublier, faire l'analyse de films, c'est faire l'analyse de sociétés. Mais cela nous entraînerait un peu loin. Voyons donc un extrait d'EN PAYS NEUFS - STE-ANNE-DE-ROQUEMAURE (1942).

Un autre volet de la production SCP, c'est le film ethnographique-religieux à usage pédagogique. Le père Lafleur, missionnaire oblat, a tourné ses meilleurs films chez les différentes nations amérindiennes. Signalons au plan de la production, une caractéristique de bon nombre de films tournés par le SCP; le cinéaste prend les prises de vues et vend son original muet au SCP pour montage, sonorisation et copies. Tel fut le cas du CANOT D'ÉCORCE (1946) où il s'écoula deux ans entre le tournage et la copie.

A propos de ce film, il faut préciser la qualité de la prise de vues où l'opérateur sait quoi et où regarder, comment découper une action et un processus, ce qui contribue pour beaucoup à la clarté du montage et à celle de l'exposé pédagogique. La "synchronisation" par contre (entendre par là sonorisation) est carrément déficiente, non parce que le texte est envahissant comme dans toutes les productions du gouvernement québécois, non parce que la musique



Devant la chapelle de Roquemaure en 1934



est omniprésente, encore comme dans toutes les productions, mais parce que celle-ci n'a absolument aucun rapport avec l'image: voir un Indien travailler et entendre "Bring Back My Bonnie To Me", faut le faire! Cette disparité est si flagrante que la narrateur doit la justifier par une note catholico-missionnaire extra-diégétique: "La robe noire a appris ces chants à ces Indiens et ils adorent les chanter" (citation approximative). Mais cela ne doit pas nous faire oublier la qualité du travail du père Lafleur qui se compare, toute proportion d'époque et de contexte gardée, à celui de Bernard Goselin dans CÉSAR ET SON CANOT D'ÉCORCE ou à certains films didactiques amérindiens d'Arthur Lamothé. Ces deux cinéastes ont évidemment une meilleure intelligence du langage cinématographique, du film comme ensemble, que Lafleur ou que le personnel du *Service de Ciné-photographie*, mais la qualité ethnographique soutient la comparaison.

Nous avons dit dans l'historique que les écoles étaient de gros consommateurs de films gouvernementaux. J'ai choisi pour exemple un film d'Albert Tessier, FEMMES DÉPA-

REILLÉES (commencé en 1945, terminé en 1948). A cette époque, le département de l'*Instruction publique* avait décidé de mettre l'accent sur l'enseignement ménager, une formule d'éducation féminine centrée sur le foyer et ses multiples problèmes, sur le rôle familial de la femme qui est surtout spirituel et moral. Cet enseignement devait donc former d'abord l'intelligence et l'âme de la femme; les travaux manuels n'avaient officiellement qu'un rôle complémentaire bien qu'occupant la place principale dans les cours. Albert Tessier était inspecteur général des écoles ménagères et son film (en fait c'est un film de C.D. Cloutier) reflète entièrement son point de vue et ses préoccupations sur le sujet de même que, naturellement, ceux du gouvernement qui, incidemment, lui décerne en 1947 la médaille du mérite scolaire troisième degré.

Par contre, pour ce film, Tessier ne mériterait pas la médaille du meilleur cinéaste. Ses images sont généralement très statiques, sans dynamisme. Face à un événement, il le regarde, il ne le découpe pas. Son esprit est davantage photographique que cinématographique. Le montage qui en résulte ressemble plus à de la juxtaposition d'images quasi-fixes; à l'intérieur d'une séquence (vg la cuisine, le tissage, la mise en conserves, etc.), l'enchaînement des images n'est pas très narratif; il fonctionne comme une suite d'exemples illustrant l'idée principale. Certains qualifient ce style de Tessier de contemplatif; au royaume de l'interprétation, tous les qualificatifs sont rois. Dans un film comme FEMMES DÉPAREILLÉES, toute l'importance est



dans le discours qui fait le lien, commente les images et fournit une part appréciable du sens du film: la femme au service de sa famille, de son mari et de ses enfants. A l'image de la servante du Seigneur, la femme n'a pas de projet personnel de vie, de dimensions personnelles. Le développement de ses capacités n'est qu'instrumental. C'est ça une femme dépareillée.

L'agriculture fut le fer de lance de l'utilisation cinématographique gouvernementale. Dès la création du SCP, ce ministère tient à initier des productions propres qui reflèteraient les grands axes "progressistes" (au sens de progrès) de l'action ministérielle. Ce ministère était peut-être celui qui se servait le plus du cinéma de manière instrumentale, c'est-à-dire comme outil d'éducation de la classe agricole à certains problèmes, à certaines techniques, à certaines nouveautés. Au début des années 50, le ministère avait produit un film intitulé LA VACHE CETTE INCONNUE. Les plaintes avaient été nombreuses au sujet de ce film, du titre notamment: oser dire à des cultivateurs qu'ils ne connaissent pas la vache...! Les officiers du ministère lui reprochaient quant à eux de ne pas montrer des étables assez propres, comme si une étable pouvait se comparer avec leurs salons... En 1954, on décide donc de reprendre et de remonter le film, de le compléter, et de parler spécifiquement du contrôle laitier postal dont le but est de contrôler la qualité de la lactation pour améliorer le troupeau. Ce film, LE CONTROLE LAITIER (1957) est un bon exemple d'une production SCP à 100%.



Albert Tessier au travail



Signalons-y le travail correct et soigné des caméramen Fernand Rivard et Paul Vézina qui donne, par sa diversité, une certaine latitude au monteur que celui-ci exploite au mieux. Le réalisateur de ce film est Charles Dumas, la seule personne engagée à ce titre au SCP.



Paul Vézina en action

Dans le volet historique, j'ai mentionné qu'au début, ce qui caractérisait le SCP, c'était de répondre aux besoins locaux et régionaux précis des fonctionnaires intervenant dans certains milieux définis. Ces films devaient avoir un sujet clair, circonscrit. Ils devaient aussi répondre, correspondre à notre mentalité, au contraire des films canadiens destinés à tout le Canada, c'est-à-dire gommant les particularités régionales. En conséquence les films touristiques ne jouissaient pas de la place prépondérante que la légende ou les préjugés accordent à ce genre devenu trop facilement symbole de la production gouvernementale. Plutôt que de porter mon dévolu sur la conception stéréotypée du film touristique, film de saumon et d'original, j'ai choisi un sujet autre, tout aussi stéréotypé dans le fond parce que plusieurs fois objet de cinéma: le Carnaval de Québec. Ce film, RAMEURS DES GLACES, compte parmi les productions luxueuses du SCP. Quatre caméramen: Maurice Proulx, Jean-Marie Nadeau, Louis-Paul Lavoie et Fernand Rivard. 4000 pieds de pellicule pour un montage final de 14 minutes: du 6 pour 1! Comme c'est souvent le cas des films gouvernementaux québécois qui portent sur des événements liés à d'autres organisations, ils vont chercher l'approbation

de ces dites organisations, en l'occurrence ici la *Chambre de commerce de Québec*, qui n'hésite pas à faire ses suggestions pour remonter le film, ajouter telle phrase au commentaire, etc.

Ces suggestions sont moins impératives que lorsque tel ministre demande d'avoir sa présence, ou celle du premier ministre ou de tel évêque dans le film, mais quand même. Les cinéastes oeuvrant pour ou gravitant autour du SCP auront souvent à faire face à ces interventions extérieures et devront apprendre à défendre diplomatiquement leur bout pour donner au film la structure qu'ils souhaitent, surtout que nombre de politiciens de l'époque considèrent les services gouvernementaux comme étant à leur service et que les différents organismes ou corporations (du genre *Chambre de commerce*) croient que ces mêmes services doivent servir leurs fins ou leur publicité! Voyons donc RAMEURS DES GLACES de Fernand Rivard (1956).



M. Vergnes, J. Morin, F. Rivard

Comme dernier film j'ai choisi aussi un film touristique, mais tourné au début du règne libéral avant l'entrée en fonction d'André Guérin. ST-JEAN-PORT-JOLI est sorti à l'automne 1962. Celui qui eut l'idée du film et en est le

producteur, Michel Morisset, écrit son projet en juillet 60. Il y dit notamment: "Cette orientation nouvelle de notre publicité doit se réaliser par étapes. Le programme que nous proposons concilie les exigences de l'heure présente et les responsabilités de l'avenir." L'auteur est donc bien adapté au nouveau régime qu'il flatte dans le sens du poil; il est incidemment militant libéral. Pour ne pas rompre avec les "bons" usages, il envoie copie de son scénario à Jean Lesage et à quelques autres ministres. Puis il sollicite directement l'approbation du Secrétaire de la province et du Ministre de l'industrie et du commerce; inutile pour lui de s'adresser aux officiers du SCP. Si le ministre veut, tout ira, et le SCP devra se plier. Lesage intervient même directement auprès du Secrétaire de la province pour que le film puisse se réaliser et ce, même si le SCP affirme ne pas avoir les argents nécessaires pour payer le film. Finalement, après avoir achalé tout le monde, Morisset obtient son film.

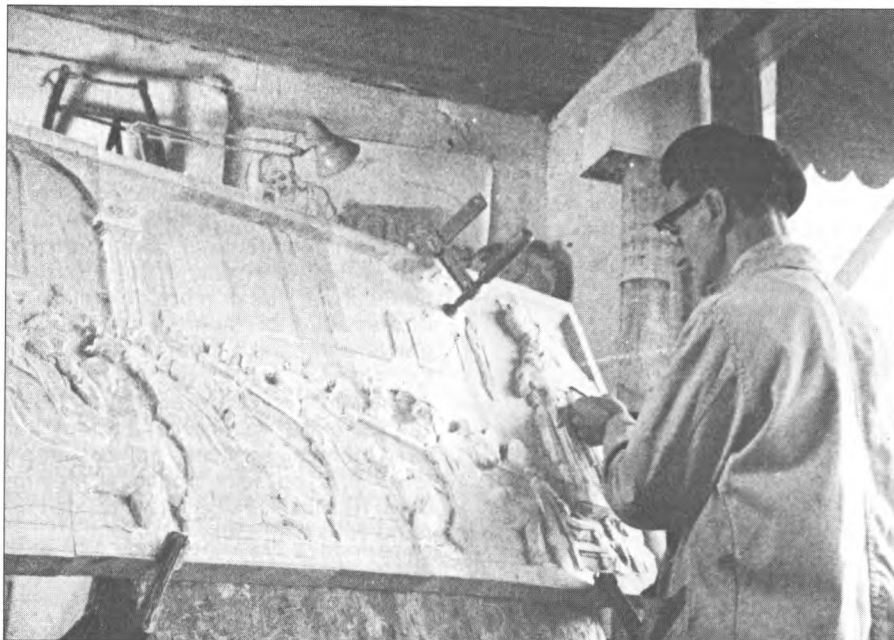
Morisset avait été auparavant lié à la *Nova films*, un exemple, le meilleur, des compagnies surgies dans l'orbite du SCP. Au changement de gouvernement, Morisset avait décidé de négocier lui-même le contrat du film, estimant la *Nova* trop identifiée à l'*Union nationale*; mais la réalisation serait confiée aux gens de la *Nova*. Ce type d'entente pas claire rejaillira sur le film lors de la faillite de *Nova*; entre autres la distribution américaine par *Universal* sera entièrement bousillée. En tout cas ST-JEAN-PORT-JOLI, réalisé par Pierre Dumas, sera considéré en 1962 comme le prototype du film de prestige qui devrait être le lot de l'*OPFQ*. Parmi les raisons de ce fait, signalons l'utilisation d'une musique originale de François Morel, fait rar-



RAMEURS DES GLACES

sime pour le gouvernement du Québec, un montage plus vivant dû à Werner Nold, une dramatisation du texte par l'utilisation de la voix off (dite par Robert Gadouas) représentant le discours de Médard Bourgault et des effets d'éclairage et de découpage sur les sculptures qui rappellent le travail de Carlos Vilardebo qui lui est contemporain. ST-JEAN-PORT-JOLI sera le chant du cygne de Morisset (il ne réussira pas à vendre au gouvernement sa LÉGENDE DE PERCÉ) et la faillite de Nova (elle aussi liée à ce film) marquera la fin d'un type de production pour la province de Québec. Une époque venait de mourir et tout était en place pour qu'André Guérin vienne modifier les paramètres de la production gouvernementale. Sous sa direction, ce sera, autant que possible, l'audiovisuel au service de la nation, selon la devise qu'il donne à l'OFQ, et non l'audiovisuel au service du gouvernement, comme ç'aurait pu être la devise du SCP.

Avant de voir le film, signalons que celui-ci fut exceptionnellement tourné en 35mm négatif et que la copie positive fut tirée sur une pellicule qui a virée. Nous verrons donc ici une copie totalement rouge...



Médard Bourgault dans ST-JEAN-PORT-JOLI

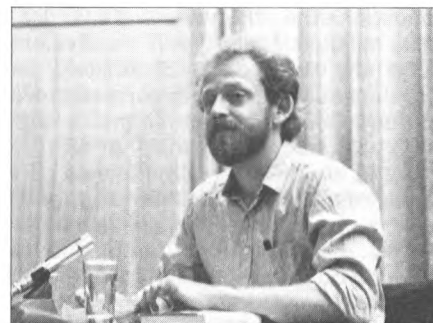
Nègres blancs, tapettes et "butch"

les lesbiennes et les gais dans le cinéma québécois

par Thomas Waugh

Cet article est dédié aux 146 victimes du terrorisme policier au *Truxx* (1977), à celles du *Sauna David 51* (1980), et aux centaines de gais et lesbiennes qui ont dû subir la violence de l'État au Québec durant la période à laquelle je me réfère.

L'auteur désire remercier les individus et les organismes qui ont aidé à organiser les projections: La *Cinémathèque québécoise*, *France-Film*, *Télé-Métropole*, *Cinépix*, l'*Institut Canadien du Film*, le Département de l'Audiovisuel de l'*Université Concordia*, l'*Office national du film*, le *Conservatoire d'art cinématographique*, les *Films du Crépuscule*, Michel Audy, Jean Pierre Lefebvre, Claude Fournier et Cindy Canavan. Cet article est une version développée du document que j'ai présenté à la rencontre de l'*Association canadienne des études cinématographiques* à Ottawa, en mai 1981. J'y ai intégré quelques-uns des commentaires que j'ai reçus, à l'époque, de la part de mes collègues, ce dont je leur suis reconnaissant. Je voudrais également exprimer ma gratitude à mes soeurs et frères de la communauté gaie, du Québec et d'ailleurs, pour leur soutien politique et intellectuel sans lequel cet article n'aurait pu être écrit.



Un cinéma obsédé par le sexe

A première vue, le cinéma québécois ne paraît pas manifester un intérêt particulier pour la sexualité. Conséquemment, on pourrait s'attendre à ce que la sexualité gaie ne soit qu'un élément marginal d'un thème marginal pour un cinéma national qui est, après tout, marginal lui-même. Mais si on regarde de plus près, on s'aperçoit que les producteurs de films québécois de la dernière génération ont exprimé une fascination constante — presque une obsession — pour la sexualité. Ceci est vrai même pour la période qui a

Thomas Waugh: *historien et critique, il enseigne à l'Université Concordia.*

précédé le relâchement général de la censure et des inhibitions, symbolisé par VALÉRIE (1968), le premier film de fesses.

En 1964, Denys Arcand se plaignait dans *Parti-Pris* de la gaucherie et du refoulement du matériel érotique dans le film de Claude Jutra *A TOUT PRENDRE* (1963) et dans *TROUBLE-FÊTE* (1964) de Pierre Patry:

“... le cinéaste canadien se heurte à partir du moment où il veut sexualiser son cinéma. Car les fruits de la chair se savourent généralement dans la liberté... à partir du moment où les cinéastes auront oublié leur maman pour déshabiller sereinement leur voisine qui s'appellera Yvette Tremblay ou Yolande Beauchemin, en plein soleil et avec une grande angulaire bien en foyer sur la caméra, à partir de ce moment-là, nous pourrions envisager, comme Jean Renoir, un cinéma libre en même temps que féroce national. Un cinéma de joie et de conquête.”

Même si l'on oublie cette affirmation embarrassante d'Arcand selon laquelle la libération sexuelle se résume, en quelque sorte, à la liberté pour les hommes de déshabiller les femmes, son analyse illustre une certaine convergence des courants idéologiques sexuels et politiques dans les films de la Révolution tranquille, une tendance à établir — en des termes traditionnels hétérosexuels et non-féministes bien sûr — une équation entre l'accomplissement sexuel et l'accomplissement national. Je pense, évidemment, à des poèmes folkloriques tels que *POUR LA SUITE DU MONDE* avec leur vision de la famille hétérosexuelle garante de la survie nationale, mais je réfère également à des œuvres plus “modernes”, du *CHAT DANS LE SAC* à *ULTIMATUM*, qui, dans un environnement urbain, présentent tous une variation du couple mâle-penseur/femelle-rêveuse contrarié par l'impasse nationale. VALÉRIE, bien sûr, est de la même veine lorsqu'il situe son dénouement matrimonial vertueux sur le sommet du Mont-Royal avec les drapeaux fleur-de-lys.

Pourtant, les réalisateurs de film mâles “straight” du Québec n'ont pas attendu d'être libres avant de déshabiller Yvette, comme en témoigne la vague de productions érotiques post-VALÉRIE. Ce mouvement s'est poursuivi sans coup férir depuis 1968 au point où, ces dernières années, il avait même pénétré la dernière forteresse du puritanisme, le cinéma-direct: L'INTERDIT semblait un phénomène unique en 1976, mais il a été suivi depuis par PLUSIEURS TOMBENT EN AMOUR, ON N'EST PAS DES ANGES, T'ÉTAIS BELLE AVANT, VA TE

RINCER L'OEIL et, d'une manière qui leur est propre, par les documentaires féministes. Cependant, malgré l'aspect central du thème de la sexualité, Arcand avait bien raison de dire que les fruits de la chair ne pourraient pas être savourés dans la suffisance et la facilité. La vision de la sexualité de nos réalisateurs a été modelée par l'anxiété et l'aliénation (tout complices qu'ils puissent être, souvent, dans cette aliénation) à tel point que les premières dénonciations féministes de la violence sexuelle, celles de la première moitié des années 70, peuvent être situées en continuité avec l'approche mâle “straight” de l'aliénation. Existe-t-il un autre cinéma pour offrir — avec une intensité intolérable — une telle continuité d'images sexuelles de dysfonctionnement, d'exploitation et d'humiliation? Pensez à la scène de masturbation dans L'EAU CHAUDE, L'EAU FRETTE et aux scènes (pratiquement devenues des formules) où les femmes sont déshabillées et avilies publiquement dans des films tels que LE TEMPS D'UNE CHASSE, PARLEZ-MOI D'AMOUR, BAR-SALON et ULTIMATUM. Pensez aux films qui, de façon assez symptomatique, ont fait époque: DEUX FEMMES EN OR, ce succès érotique qui survit maintenant comme satire sociale; VIE D'ANGE, ce marathon de la fixation sexuelle; LA POMME, LA QUEUE ET LES PÉPINS, une farce sur l'impuissance; L'ANGE ET LA FEMME, l'approche la plus ambitieuse de l'érotisme, qui commence et se termine dans un bain de sang; LES DERNIÈRES FIANÇAILLES, la plus belle (et la seule?) histoire d'amour, dans laquelle deux amoureux septuagénaires sont emportés au ciel...

Quelques questions préliminaires au sujet de certaines images absentes

Ce texte présente en premier lieu les images négatives des lesbiennes et des gais dans la fiction commerciale au Québec et il conclut par une analyse de certaines images rares — produites par un petit nombre d'artistes gais exceptionnels — qui vont à l'encontre du courant dominant. Mais auparavant, on doit poser quelques questions pertinentes même s'il n'est pas toujours possible d'y répondre.

1. Comme nous le verrons, les images négatives que j'ai repérées — par le mépris qu'elles expriment, par leur superficialité et leur rareté — se démarquent ostensiblement de la thématique dominante de l'aliénation sexuelle. Pourquoi un cinéma qui manifeste une telle compassion pour les aliénés et les opprimés sexuels, un cinéma qui reconnaît presque unani-

mement la médiocrité des modèles sexuels traditionnels et qui, même avant la récente ascension du féminisme, semblait percevoir de façon pénétrante les mécanismes de l'oppression sexuelle — pourquoi ce cinéma, dans les vingt dernières années, a-t-il toujours désavoué les lesbiennes et les gais que ce soit en les ignorant ou en les insultant?

2. Pourquoi les gais ne sont-ils présents que dans la fiction “non-politique”? Ou, pour poser la question différemment, pourquoi le cinéma “politique”, un des cinémas les plus dynamiques et les plus variés dans le monde, ne s'est-il pratiquement jamais solidarisé avec une minorité qui, tout au long des années 70, face à la croissance de la terreur policière et de l'ostracisme social, a revendiqué la reconnaissance politique avec un militantisme toujours plus ardent?

Avant de procéder à une analyse plus concrète, voici quelques hypothèses de réponses à ces questions en rapport avec les différentes étapes du cinéma québécois.

Il va sans dire que les lesbiennes et les gais n'apparaissent pas dans la première vague des films d'après-guerre, même si, à la même époque, on les retrouve dans des œuvres produites au sein de d'autres cultures catholiques, notamment en France et en Italie. Toutefois, dans ces œuvres pieuses, on retrace parfois en filigrane des allusions à l'homosexualité et à d'autres “aberrations sexuelles” (pour citer Arcand) dans l'effervescence de la sexualité réprimée. Arcand mentionne, non sans méchanceté, l'exemple du curé “compréhensif” et du jeune soliste dans *LE ROSSIGNOL ET LES CLOCHES* (1951). Il n'est sans doute pas inutile de souligner que la vague d'anti-cléricalisme qui marque le cinéma québécois, à l'époque où précisément Arcand notait cette observation, est souvent épicée de semblables méchancetés. Cette tradition d'anti-cléricalisme homophobe se retrouve encore de nos jours et même, de façon assez décevante, jusque dans *LES PLOUFFE*.

Quand nous arrivons aux films du consensus nationaliste des années 60, alors que les thèmes sexuels sont désormais moins latents, il est encore facile d'expliquer l'absence des homosexuels de l'écran: l'absence de conscience politique chez les lesbiennes et les gais eux-mêmes explique en grande partie ce phénomène. Le “placard” était notre seule chance de survie. La sodomie est demeurée un acte criminel jusqu'au Bill Omnibus de Trudeau en 1968, mais ni cette loi, ni l'émergence de notre mouvement en 1969 (marquée symboliquement par des combats de rue qui ont duré trois

jours entre la police et les folles-travesties à la Stonewall Tavern de New-York, en juin de cette année-là) n'ont mis fin à la violence policière exercée contre nous, sans parler des sanctions religieuses, psychiatriques et culturelles qui existent toujours. L'invisibilité que nous choissions alors dans nos vies quotidiennes était également reproduite à l'écran. Les lesbiennes et les gais que nous voyions à l'écran à cette époque étaient, tout comme nous, dans le "placard" — **mals ils étaient là**, invisibles, à St-Henri, dans les camps de bûcherons, et même à l'Île-aux-Coudres (Perrault montrait — phénomène intéressant — que les hommes, gais ou "straight", sur cette île de légende, avaient le droit, une fois par année, de se déguiser pour le rituel exutoire du travesti).

D'une certaine façon, le consensus nationaliste a renforcé la tradition du "placard". Le mythe de la collectivité nationale homogène, au centre du cinéma québécois des années 60, supposait que les lesbiennes et les gais, ainsi que d'autres minorités comme les Autochtones et les immigrants, étaient à l'extérieur de cette collectivité. Ce n'est pas un hasard si la lesbienne dans VALÉRIE, la première lesbienne identifiée de notre cinéma (j'y reviendrai plus tard), n'est pas francophone, (la plupart de celles (rares) qui vont lui succéder ne le seront d'ailleurs pas); de la même manière, les gais qui apparaissent avant Stonewall appartiennent, tels que je vais les décrire bientôt, à une aristocratie ou une intelligentsia qui n'a rien à voir avec "nous le monde ordinaire", une entité populiste qui se retrouve inconditionnellement dans les films du jour (pour emprunter l'expression de Michel Houle).

Bien sûr, la préemption de la cause nationaliste sur la problématique gaie (tout comme sur la problématique féministe) dans les films avait son parallèle et ses origines sur la scène politique. Le Manifeste du FLQ ne pouvait trouver meilleure insulte pour Trudeau que "tappette". Michel Tremblay aimait raconter aux activistes gais anglophones qu'il a toujours été davantage opprimé en tant que Québécois qu'en tant que gai. Qui sait si des nationalistes gais comme Claude Charron, Pierre Bourgault, Pierre Vallières (sans oublier Tremblay) n'auraient pas milité dans une direction complètement différente n'eût été l'envahissante priorité nationale? De toutes façons, le FLQ était en bonne compagnie: ce n'était pas la première fois que les lesbiennes et les gais s'inscrivaient dans l'iconographie négative du renouveau national. Rossellini n'avait-il pas initié, immédiatement après la guerre, toute cette tradition qui associe l'homosexualité au fascisme, Bertolucci, et même notre frère Vis-

conti, lui emboitant le pas par la suite?

En 1970, c'est le début d'une nouvelle période post-nationaliste pour le cinéma québécois. C'est également à la même période qu'on assiste à l'émergence du mouvement gai et que la communauté gaie se manifeste au Québec. Comme Houle expliquait, les réalisateurs de la première moitié des années 70 se soucient moins d'affirmer l'existence d'une communauté nationale que d'explorer les tensions économiques et politiques au sein de cette communauté. Cet âge d'or du film politique québécois, tant radical que réformiste, a produit les documentaires d'Arcand, de Groulx et de Lamothe, les premiers films féministes et, bien sûr, une série impressionnante de longs métrages consacrés à la fiction. La famille nucléaire y apparaissant toujours comme la manifestation des ravages du capitalisme. Pierre, le chômeur exploré de LE MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS, fait le tour de son logement avec la caméra et les images des chambres encombrées des enfants constituent l'accusation suprême. On n'identifie aucune lesbienne chômeuse dans les films de cette période (elles sont là mais invisibles) et ni le patriarcat, ni son sous-produit l'homophobie, ne sont les principaux thèmes en vigueur.

Au milieu de la décennie, toujours selon Houle, s'ouvre une deuxième ère du cinéma politique, un cinéma de la marginalité. Les réalisateurs ne s'intéressent plus aux ouvriers et aux classes économiques comme telles mais aux sous-cultures périphériques, tout en élargissant leur discours aux questions féministes et écologiques. Un nouveau concept-clé, la répression, fait son apparition aux côtés du thème classique de l'exploitation. Les nouveaux sujets à l'ordre du jour sont: les Autochtones, les ménagères, les mères célibataires, les personnes âgées, les prisonniers, les enfants, les handicapés physiques et mentaux, les patients psychiatriques, les immigrants, les étudiants, les alcooliques, les religieuses, les prostituées, les "strip-teaseuses", et les nains. On constate avec étonnement que les lesbiennes et les gais n'apparaissent nulle part dans le cinéma francophone de la marginalité, avec une seule exception qui confirme la règle — QUELQUES FÉMINISTES AMÉRICAINES, un film sur lequel je reviendrai plus tard. Dans tous ces films sur la marginalité, on retrouve cette répudiation implicite et fallacieuse de l'appartenance des lesbiennes et des gais à ces groupes et de leur légitimité comme entité sociale et politique. Mais le plus surprenant de tout, c'est le refus des féministes de reconnaître et d'appuyer la lutte des lesbiennes.

Notre invisibilité dans ces deux

phases du cinéma politique des années 70 a pour parallèle l'homophobie de la gauche durant cette décennie (une gauche qui semble approuver la constante violation de nos droits civils), mais, assez curieusement, ce phénomène n'est pas analogue au théâtre et en littérature où, tout au cours de la première décennie après Stonewall, on affirme, peu souvent mais avec clarté, l'existence des lesbiennes et des gais. Houle se demande pourquoi le cinéma politique, au milieu de la décennie, quitte le terrain socio-économique pour se tourner vers la marginalité: la classe d'artisans sociaux qui produit les films au Québec n'a tout simplement pas intérêt à mettre l'emphase sur les conflits sociaux dans la société québécoise. On peut établir un parallèle utile à nos objectifs à partir de cette hypothèse: cette classe de producteurs de films est composée, dans sa majorité, de mâles (l'analyse féministe l'a souvent démontré) et de "straights" de façon disproportionnée par rapport au micro-milieu théâtral (le même culte macho de la technologie mystifiée qui exclut les femmes a sans doute le même effet de dissuasion sur les hommes qui rejettent leur conditionnement macho). Le parallèle que l'on peut établir c'est que la classe des réalisateurs n'a pas intérêt à traiter d'une marginalité qui menace le profit qu'elle tire du patriarcat, d'autant plus qu'il s'agit d'une marginalité qu'elle a appris à craindre et à mépriser depuis l'enfance.



Michel Tremblay et André Brassard

Les lesbiennes et les gais qui, exceptionnellement, sont admis dans cette fraternité ont tendance à demeurer résolument dans le "placard". Quand on a demandé à André Brassard pourquoi si peu de cinéastes gais "sortent du placard" dans leurs films, il a répondu: "Ils ne veulent pas recevoir de claques sur la gueule par les techniciens". Pour les lecteurs gais, je n'ai pas besoin de rappeler la menace toujours présente de la violence mais aussi de l'ostracisme et du chômage (le travail est rare au royaume en voie de disparition de la pige et les grognements mâles se font entendre chaque fois qu'une femme est engagée par l'ONF), sans oublier le harcèlement

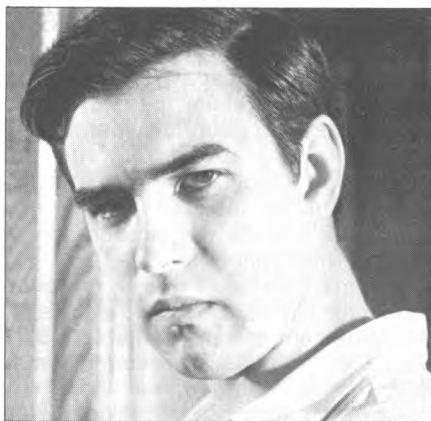
sexuel, en particulier pour les lesbiennes. Même dans les milieux culturels les plus tolérants, le danger existe d'être toujours confiné dans les mêmes rôles sous prétexte que les hommes gais sont meilleurs au maquillage qu'à la prise de son et que les gais devraient s'en tenir aux thèmes gais (une crainte bien réelle chez une réalisatrice lesbienne à qui j'ai parlé — rappelez-vous la surprise quand Tremblay et Brassard, laissant derrière eux leurs folles-travesties, ont conçu le personnage d'une secrétaire "straight" de Rosemont dans *LE SOLEIL SE LÈVE EN RETARD*).

Pourquoi les réalisateurs "straight" répudient-ils notre lutte? En ce qui concerne l'ONF et son soi-disant programme "Société nouvelle", des rumeurs circulent selon lesquelles les deux sujets qui paraissent risqués sur le plan électoral sont systématiquement évités: il s'agit de l'avortement et de l'homosexualité. Si cette règle a été levée, une fois pour l'avortement, et une fois pour le lesbianisme (dans le cadre du thème plus vaste de *QUELQUES FÉMINISTES AMÉRICAINES*), un regard sur le catalogue confirme cependant la rumeur. Toutefois, notre trahison par les cinéastes indépendants qui ne peuvent prétexter l'inertie gouvernementale, est tout aussi complète. Il s'agit d'un mélange de myopie, d'opportunisme, de lâcheté, d'hypocrisie et de haine, ou tout simplement de l'homophobie.



ANASTASIE OH! MA CHÉRIE de Paule Baillargeon

De telles accusations doivent s'appuyer sur un ou deux exemples, dans la mesure où je réfère plus à des péchés d'omission qu'à des fautes commises. (On rencontre également cette dernière catégorie de fautes, chez Paule Baillargeon par exemple qui, dans *ANASTASIE OH! MA CHÉRIE*, afflige les policiers violeurs et brutaux



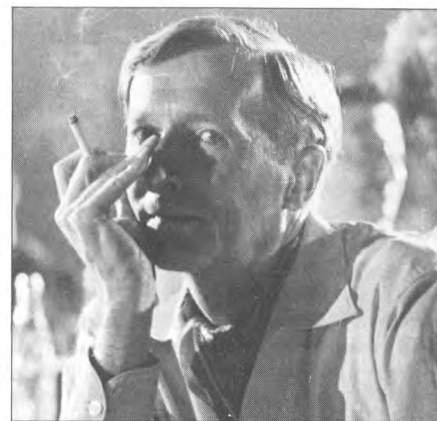
Lucien Hamelin dans *TROUBLE-FÊTE*

du prétendu maniérisme gai et qui, dans le dépliant publicitaire du film, nous sert le baratin suivant: "Notre planète survit encore et s'accroche avec un acharnement débilitaire à son dieu homosexuel mâle et misogyne dans ce patriarcat qui dégénère..." De récents péchés d'omission: comment est-ce possible pour *LE GRAND REMUE-MÉNAGE* de traiter du conditionnement sexiste tout en oubliant d'en considérer, comme une de ses composantes essentielles, l'enracinement de l'homophobie? Et, si l'on s'en tient à *D'ABORD MÉNAGÈRES* et *MOURIR À TUE-TÊTE*, deux films qui présentent un large échantillon de femmes représentatives, devons-nous croire que les lesbiennes ne sont pas des ménagères et qu'elles ne sont jamais violées? Comment est-ce possible pour les douzaines de films de fiction à petit budget produits dans divers milieux contre-culturels, de *TI-CUL TOUGAS* à *L'HIVER BLEU*, d'éliminer systématiquement les lesbiennes et les gais qui s'auto-affirment et qui devraient normalement apparaître dans ces milieux? N'y avait-il pas du tabassage de tapettes dans les 24 heures ou plus que filmait Gilles Groulx? Le titre du nouveau film qui traite de l'amour chez les handicapés n'aurait pas dû être *ON N'EST PAS DES ANGES* mais *ON N'EST PAS DES TAPETTES!*

Des prédateurs aux bouffons

Des absences significatives dans le cinéma politique québécois, j'en viens maintenant aux images méprisantes de la fiction commerciale, à ces deux décennies de conceptions "straight" sur les lesbiennes et les gais.

C'est *Coopératio*, la compagnie de production indépendante du milieu des années 60, qui a assuré la création des deux oeuvres majeures de la période pré-Stonewall. La première de ces oeuvres, *TROUBLE-FÊTE* (Pierre Patry, 1965), l'histoire d'une rébellion sans issue dans un collège classique



Le prédateur: Camille Ducharme

où règne l'autoritarisme, présente son personnage gai seulement à la fin du film. Il apparaît soudainement dans une taverne d'étudiants où Lucien, le personnage principal, est en train de boire avec ses amis après divers affrontements malheureux avec la hiérarchie du collège, sa famille et sa "blonde". L'homosexuel est un homme dans la quarantaine, mince, grisonnant, véhément. Assis à une table voisine, il dévore Lucien des yeux, probablement dans ce que les producteurs imaginent être une tentative de séduction. On accorde à ce regard menaçant l'emphase visuelle qui sert habituellement à caractériser un nazi où un assassin assoiffé de sang. Lucien est confus et lui jette un regard qui, en rétrospective, semble ambigu. Cet échange est interrompu par une descente de l'escouade des narcotiques dans la taverne, mais pas avant que le stéréotype du prédateur homosexuel s'acharnant sur une jeune victime "straight" — stéréotype déjà familier dans des films européens tels que *I VITELLONI* de Fellini et *ALLEMAGNE, ANNÉE ZÉRO* de Rossellini — ne soit solidement établi. Le stéréotype du prédateur est, bien sûr, le principal spectre de la réaction anti-gaie de la fin des années 70 et, pas plus loin que l'année dernière, il a servi à nier aux lesbiennes et aux gais la protection de leurs droits humains dans la constitution de notre prétendu champion d'autrefois, Trudeau. Le stéréotype du prédateur, avec ses rapports inégaux d'âge et de pouvoir, laisse entendre que, entre autres choses, les relations homosexuelles sont une sorte de parodie des relations sexuelles "straight".

L'homosexuel revient à la fin du film, de façon tout aussi arbitraire, alors que Lucien, qui a été expulsé du collège, erre, découragé, sur la rue Ste-Catherine. Le prédateur surgit de l'ombre, lui demande du feu, et se met à le suivre avec insistance. Lucien panique, il pousse son prétendu séducteur sous les roues d'une automobile



photo: Claude Charron

en marche et court chercher le réconfort dans les bras de sa blonde. Il revient bientôt au lieu de "l'accident" pour trouver une foule en colère autour du corps alors que défile la parade de la St-Jean-Baptiste. Le char qui porte le jeune garçon vêtu d'une peau, le symbole du Québec, apparaît au moment culminant. Les dernières images du film montrent Lucien emporté par la foule dans l'attitude du martyr, le martyr de tout jeune Québécois "straight", tourmenté, en quête de son identité.

Pourquoi Lucien a-t-il paniqué et cédé à la violence? Une analyse gaie soulignerait probablement qu'il a peur de sa propre attraction pour l'homme, mais ce que le film exprime plutôt, c'est que la réaction violente et fatale de Lucien est pleinement justifiée. D'innombrables films, de *MIDNIGHT COWBOY* à *MIDNIGHT EXPRESS*, nous ont assuré que toute représaille, si brutale soit-elle, est justifiée quand un homme "straight" est menacé par les mains corrompues d'un homosexuel. De tels films s'appuient d'ailleurs, de San Francisco à Montréal, sur les jugements légaux qui accordent, pratiquement toujours, de légères peines d'emprisonnement aux meurtriers de gais. Le prédateur est soudainement devenu la victime, mais cela ne doit pas nous surprendre: les stéréotypes de boucs émissaires renferment souvent des contradictions absurdes, qu'on pense aux Juifs banquiers-révolutionnaires et aristocrates-moins qu'humains de la mythologie nazie. Comme avec les femmes, la typologie de la victime n'épargne pas aux pédés morts la culpabilité et la responsabilité des représailles qui s'exercent contre eux. Au contraire, c'est ce que les gais cherchent, tout comme les femmes aiment être violées (c'est le point de vue de Robin Spry dans *ONE MAN*). Les gais attirent la violence au moment même où ils la commettent. Dans la couverture du meurtre de Pasolini, la presse n'a-t-elle pas laissé entendre qu'il méritait ce qui lui était arrivé? Les femmes ne sont-elles pas des lesbiennes castratrices et des "vaginae dentatae" aussi bien que des proies à violer? C'était l'essence même de la méchan-

ceté très particulière de *CRUISING* où les gais sont à la fois des bouchers psychopathes et des cadavres lacérés. Un stéréotype ne reflète pas la réalité sociale mais les peurs irrationnelles et les aspirations de la majorité qui produit les images: le gai prédateur-victime agit autant pour justifier que pour faire revivre par procuration la violence homophobe.

Comment se fait-il que le prétendu séducteur de Lucien apparaisse si soudainement et sans véritable motif? Même les critiques ont reconnu la maladie de l'intrigue, ce "deus ex machina" conçu pour introduire le martyr du héros (même si le stéréotype du gai lui-même n'a fait surgir aucune objection, bien au contraire). Que ce spectre morbide de culpabilité vague surgisse aussi capricieusement, comme Méphisto, et dans une forme si explicite et si déterminée dans un film qui, par ailleurs, est relativement subtil, manifeste peut-être la panique sexuelle des réalisateurs eux-mêmes. Mais cela reflète aussi le mythe selon lequel les gais ne font pas vraiment partie de la collectivité que Lucien symbolise et que les réalisateurs essayaient de définir. Le corps mutilé de l'homosexuel dans la rue n'est pas un être humain et encore moins un martyr national comme Lucien; il est un prétexte dramatique expulsé du film aussi arbitrairement qu'il y avait été introduit, un obstacle sur la voie du héros.

TROUBLE-FÊTE s'est bien vendu et a permis à *Coopératio* de produire quelques autres films. Un de ceux-là, *DÉLIVREZ-NOUS DU MAL* (1965), était dirigé par Jean-Claude Lord qui, comme on le sait, était responsable du scénario de *TROUBLE-FÊTE*. Le scénario de Lord pour *DÉLIVREZ-NOUS DU MAL* était une adaptation fidèle du roman du même nom de Claude Jasmin. Ce roman avait été fort controversé en 1961 parce qu'il prétendait traiter de l'homosexualité même si, en pratique, il reprenait tous les stéréotypes existants en en faisant des protagonistes importants. Jasmin, connu pour ses romans sur la violence et l'aliénation au sein de la classe ouvrière à Montréal, avait remis à *Coopératio* cette année-là un autre scénario, *LA CORDE AU COU*. Le film *DÉLIVREZ-NOUS DU MAL* a suscité tout autant de controverse que le roman: sa parution a été retardé pendant deux ans et sa sortie est finalement passée inaperçue. Lord a dirigé son premier film avec beaucoup d'efficacité mais il n'a pas réussi, cela va de soi, à transformer ce mélodrame torpide, le seul film québécois "straight" avec des protagonistes gais, en un moment privilégié de l'histoire cinématographique pas plus qu'en une célébration de la liberté sexuelle. Au lieu de cela, il remplit la co-

uille creuse du prédateur-victime de *TROUBLE-FÊTE* avec une salade richement putrescente de contradictions, d'évasions et de haine.

L'histoire présente deux amants, le riche André (joué par un jeune Yvon Deschamps) et Georges, l'homme d'affaire bisexuel dont les origines sociales sont modestes et qui semble tenir à la relation en partie pour ses avantages financiers. Georges s'amuse à tourmenter André de toutes les manières possibles — en abusant de lui, en l'ignorant et en flirtant, devant lui, avec des femmes, en particulier avec la soeur d'André. A un moment donné, André tente de se suicider, sans succès — la scène est largement développée dans la mesure où la mort par pendaison est hautement cinématographique et dans la mesure où les tendances suicidaires sont inhérentes à la personnalité homosexuelle. Plus loin, Georges se fiance à une riche héritière anglophone et quand il demande encore plus d'argent à André, celui-ci ne peut plus le prendre — il engage des tueurs à gage du monde interlope pour assassiner Georges sur le Mont-Royal. Lorsque Georges voit ses assaillants et André qui approchent, il lance une dernière raillerie — André n'a pas eu le courage de le faire lui-même — et il avance lui-même vers la mort. Ce suicide coloré est un autre ajout au roman (où André mène son plan à terme) mais le changement permet à Lord de développer son thème "complexe" du suicide et de mettre l'accent sur la faiblesse du protagoniste.

Quelques éléments de ces deux présentations répètent le stéréotype présenté dans *TROUBLE-FÊTE*. La relation des amants est fondée sur un rapport inégal de pouvoir — prédation, exploitation et désir de représailles chez les deux protagonistes — et la violence provient de et s'abat sur les personnages gais. Les deux sont mâles — comme la reine Victoria, le cinéma québécois en 1965 nie toujours l'existence des lesbiennes. Comme le prédateur de Lucien, les deux hommes ne semblent pas faire partie de "nous le monde ordinaire", — ils sont tous les deux des intellectuels et cela en soi est suspect (comme Cécile Plouffe l'explique en analysant l'anxiété sexuelle du personnage d'opéra-bouffe qu'est son frère Ovide). De plus, André est riche et Georges est aussi identifié comme un "autre" de par ses liens avec l'héritière anglophone. C'est un stéréotype qui nie notre oppression historique et notre appartenance — historiquement, seulement une minuscule minorité de gais, comme Cocteau et Gertrude Stein, étaient assez riches ou puissants pour jouir de la relative liberté du André de la fiction. De toutes façons, en plus de l'image victime-prédateur-étranger,



Yvon Deschamps dans DÉLIVREZ-NOUS DU MAL

André et Georges partagent toute une liste d'autres attributs, souvent tout aussi contradictoires, que les lecteurs reconnaîtront s'ils ont vu d'autres chefs-d'oeuvre du cinéma mondial tels que *THE BOYS IN THE BAND* et *THE KILLING OF SISTER GEORGE*. Soit André ou Georges (ou les deux sans distinction) s'apitoient sur eux-mêmes, sont névrosés, hédonistes, suicidaires, masochistes, sadiques, extravagants, alcooliques, paranoïaques, faibles, geignards et misogynes. Ce dernier élément est une composante habituelle du stéréotype et c'est un autre miracle de la logique "straight" que d'attribuer aux gais la haine des femmes de la culture mâle "straight". Le spectateur mâle "straight" peut alors jouir du spectacle de la violence contre les femmes sans se sentir concerné moralement. Lord ajoute un zeste de cette logique qu'on ne retrouve pas dans le roman: lorsqu'une riche veuve, courtisée puis abandonnée par Georges, se précipite chez André, il la bat sauvagement. C'est un avant-goût des tueurs de femmes transsexuels-travestis de De Palma (*DRESSED TO KILL*) et de Richard Brooks (*LOOKING FOR MR. GOODBAR*) (sans oublier les policiers violeurs et décadents de Baillargeon). Des gais qui oppriment des gais, des gais qui oppriment des femmes, des femmes qui oppriment des femmes (bien sûr, les chicanes mesquines entre femmes sont des échantillons de films mâles sur les femmes): ce qu'on oublie dans cette fascination pour le spectacle de victimes qui en oppriment d'autres, c'est le fait fondamental de l'oppression des femmes et des gais par le patriarcat. On nous met sur le dos la responsabilité de notre oppression.

Une autre séquence du film est très significative. Le terme "homosexualité" n'est jamais prononcé dans le film. On n'y fait jamais référence explicitement. La nature de la relation des deux amants apparaît à travers l'insinuation mais jamais par des caresses ou des attouchements qui pourraient révéler sa composante sexuelle. Il y a seulement une référence indirecte à leur situation de gais et c'est dans le contexte du harcèlement de Georges par son

amant. A leur arrivée dans un hôtel chic des Laurentides, les hommes réservent deux chambres, comme nous devons tous le faire à cette époque, et Georges révèle à l'employé de la réception quelques "manies" d'André:

"N'oubliez pas là pour monsieur, toujours deux oreillers, des draps propres tous les soirs, pas de couverture de laine, il ne le supporte pas, ah! ah!, y est allergique à la poussière, y est même allergique aux femmes."

Un gros plan exagéré d'André nous montre que le coup a porté. Un fond musical mélodramatique souligne la honte d'André et l'employé de la réception exprime ostensiblement son embarras et sa pitié. L'amour qu'il ne faut jamais nommer est révélé, un tabou important vient d'être brisé. Les gais riches peuvent acheter leur anonymat à l'époque des placards. L'ultime transgression c'est d'ouvrir la porte du placard. Ce n'est pas tant le fait que la reconnaissance du fait qui est un affront pour le patriarcat. Nous avons appris cela après Stonewall quand "sortir du placard" était devenu le rituel politique essentiel des mouvements gais et lesbiens. En fait, c'était plus qu'un rituel aux connotations symboliques — comme porter un afro ou parler joul — c'était un geste irréversible de défi politique. Mais pour Lord, il semble que "sortir" n'amène que la honte, la cruauté, l'embarras et non l'auto-affirmation. Et ce, articulé à l'écran comme si on annonçait la nouvelle surprenante que Bette Davis se meurt d'une maladie incurable.

DÉLIVREZ-NOUS DU MAL, sur le plan du vocabulaire et des structures cinématographiques, semble à première vue fidèle au réalisme psychologique. Lord emprunte plus à ses con-

temporains européens anxieux — de Bergman au réalisme social anglais — qu'à la stylisation joyeuse de la Nouvelle vague qui inspirait d'autres cinéastes québécois de l'époque. Les longs gros plans de visages fixes et torturés, les voix-off cauchemardesques, les nombreuses promenades dans la nuit où les protagonistes déambulent, seuls et sans but, dans la noirceur et l'aveuglement... la marque est familière. Pourtant, les dynamismes d'ensemble ne sont pas psychologiques, — on n'y retrouve pas l'élan de l'illusion, de la lutte et de la révélation mais plutôt une spirale descendante vers un tourment toujours plus grand qui ne prendra fin, tout au moins pour un des héros, qu'avec la mort. C'est le domaine non pas du ça, mais de l'âme, le royaume des gémissements et des grincements de dents. La haine de Lord pour l'homosexualité relève non du folklore psychiatrique au nom duquel l'Etat moderne légitimise sa persécution des homosexuels, mais de sanctions religieuses qui ne sont plus effectives. André et Georges ne sont pas anormaux ou malades: ils sont, comme le titre l'indique, mauvais. Le film manifeste une survivance du moralisme catholique que Houle a déjà décelé dans les films de *Coopératio* qu'il appelle "des variations sur le thème du péché". Toutefois, DÉLIVREZ-NOUS est différent de films comme *TROUBLE-FÊTE* qui présentent leurs héros en lutte avec leur conscience, le remord et la culpabilité — les homosexuels sont déjà si bas dans la hiérarchie de la damnation que le remord et la rédemption ne leur sont même plus accessibles...

Il y a eu Stonewall et après... Dans les années 70, ce n'est plus dans le mélodrame mais dans la comédie — habi-



Georges: Guy Godin



LES CHATS BOTTÉS

tuellement érotique, parfois sociale — que l'on retrouve la plupart des images de gais dans le cinéma de fiction. Pourtant, le modèle établi par Patry et Lord perdure — après tout, le prédateur-victime n'a jamais été bien loin du bouffon. Claude Fournier, dont *DEUX FEMMES EN OR* (1970) a donné le ton au genre le plus profitable de la décennie, présente tout au long des années 70 une série de bouffons gais, dans ses tentatives répétées de reproduire *DEUX FEMMES*.

LES CHATS BOTTÉS (1971) nous en donnent le plus riche échantillon. Le film décrit les aventures érotiques de deux insatiables escrocs mâles qui cherchent à tout prix à éviter le mariage. L'un d'eux se retrouve pris au piège aux côtés de l'héroïne du film, Louise Latendresse, dont les aspirations matrimoniales sont transparentes. Pour neutraliser les instincts domestiques et ménagers de Louise, les célibataires cherchent une femme de ménage. Qui vont-ils engager? Une tapette caricaturale d'âge moyen qu'on appellera bientôt, affectueusement, Moman. Les héros hésitent naturellement à avoir un pédé dans la maison mais c'est mieux qu'une femme qui aspire au mariage. Moman est une folle extravagante qui voltige avec un tablier fleuri ou en chemise de nuit. Elle s'exprime avec une voix perçante et sur un ton de fausset. Enfin, elle a un accent français (les tapettes, c'est pas le monde ordinaire). C'est au personnage de Moman que le film doit en grande partie son caractère comique: après tout, le satyriasis chronique a ses limites comme prétexte comique et la voix aiguë d'une folle idiote est profondément enracinée dans la tradition comique, une question sur laquelle je reviendrai plus loin.

Cependant, Moman a une autre

fonction. Les deux héros "straight" sont par trop intimes — ils dorment souvent ensemble, nus dans le même lit, ils vont à la toilette ensemble et ils manifestent une fascination de voyeur pour leurs scènes respectives de baisage. L'intimité entre mâles est au moins aussi suspecte que l'intellectualisme, en particulier quand leur machination la plus réussie pour faire de l'argent consiste à se faire passer pour deux coiffeurs parisiens efféminés. Le bouffon gai sert alors à dévier la suspicion, à réaffirmer le caractère "straight" des héros — il est "l'autre" — et par extension, celui du spectateur-voyeur mâle dans la salle. Après tout, le spectateur n'est pas censé apprécier l'intimité mâle sans inhibition, sans oublier la grande quantité de virilités nues dans le film (y compris un ballet d'hommes nus, fantaisie d'une femme du monde en train de mourir. Cet indéniable érotisme mâle est-il une contribution de Marie-Josée Raymond, l'habituelle co-scénariste et co-productrice de Fournier? Est-elle aussi responsable de l'utilisation fréquente de l'humiliation mâle comme source d'humour sexuel dans toutes les comédies de Fournier, une ressource plutôt rare dans le genre si je ne me trompe?). Les personnages gais ont fréquemment ce rôle — dévier la suspicion — dans les films "straight" sur l'amitié entre deux personnes du même sexe. Rappelez-vous comment dans *GIRL FRIENDS* Claudia Weill amène son héroïne à repousser les avances d'une lesbienne qu'elle avait prise sur le pouce, histoire de montrer la pureté platonique de l'amitié dont il est question dans le film. Le modèle se retrouve partout, dans les films de tout le monde, de Peckinpah à Bertolucci, et dans une forme presque-identique à celle que Fournier a utilisée dans ses dernières comédies.

Dans *LA POMME, LA QUEUE ET LES PÉPINS* (1974), un bouffon gai est battu pour montrer que le héros peut être impuissant et membre du Parti libéral mais pas une tapette; dans *LES CHIENS CHAUDS* (1980), le patron puritain et ses cadres qui se travestissent pour des raisons professionnelles rassurent le spectateur sur leur virilité avec un massacre systématique de gais. Le modèle est encore plus insidieux dans *L'HOMME À TOUT FAIRE* (1980) de Micheline Lanctôt à cause des aspirations quasi-féministes et artistiques du film. Le héros est petit, sensible, passif, créateur, tendre; ce n'est décidément pas un macho à une exception près: il peut battre une tapette avec le meilleur d'entre eux.



LES CHATS BOTTÉS devient particulièrement intéressant quand Moman se rend à une fête de travestis avec un ami, Moman déguisée en Carmen et l'ami en infirmière. Sans raison aucune, les deux hommes sont féroce­ment battus par la police. N'est-il pas ironique que Fournier, médiocre marchand de culs et de ricanements, demeure, à ce jour, le seul réalisateur de films québécois qui fasse état du terrorisme policier qui assombrit la vie quotidienne des gais et des lesbiennes au Québec? Les héros ont quelque sympathie pour les folles battues mais décident "qu'il est plus facile de guérir les tapettes que de poursuivre la police", une phrase qui résume avec une exactitude étonnante l'attitude de la gauche et de ceux et celles qui défendent les droits de la personne au Québec dans les années 70. Les héros tentent alors de "guérir" Moman avec sa complicité ahurie. Faire l'amour avec Louise Latendresse transformerait certainement n'importe qui en "straight". Le patient s'asperge de déodorant, mais malgré l'efficacité bien connue de cet aphrodisiaque "straight" et malgré l'attrait incontestable de Louise, cet appât plein de bonne volonté, l'expérience est un désastre. Les héros qui observent fréquemment le niveau d'érection de Moman sont déçus.

Guérir les tapettes n'est pas si facile après tout, d'autant plus que Moman semble être, c'est un accident évidemment, un des personnages les plus

heureux du film, celui qui s'accepte le mieux, en dépit de son intelligence limitée. Et qui plus est, la relation de Mômman avec Louise apparaît comme la plus positive de tout le film. C'est une sorte d'alliance inconsciente, une solidarité de soeurs si vous préférez, contre la misogynie des héros. Ce n'est pas la seule expression cinématographique d'un des thèmes centraux de la libération gaie, l'alliance étroite de notre lutte avec celle des femmes. Nos ennemis, que Fournier identifie inconsciemment, sont les mêmes: l'idéologie patriarcale, l'ingérence de l'Etat dans le contrôle de nos corps, les modèles sexuels hérités — immuables et oppresseurs — et la violence permanente qui s'exerce contre nous en public. Il est assez fréquent dans les films gais, autant au Québec que dans les autres cultures, de trouver d'excellentes relations entre des femmes "straight" et des hommes gais. OUTRAGEOUS(1977) et IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST(1973) en sont seulement deux exemples. A cet égard, ce n'est pas un hasard si le seul film "straight" québécois qui présente une image nettement positive d'un gai a été réalisé par une femme, Louise Carré. Malheureusement, dans son film ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER, ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ(1980) le gai, le fils de l'héroïne qui est veuve, demeure à l'arrière-plan excepté dans deux scènes ambiguës. L'ambiguïté s'explique peut-être par le contexte familial qui décourage l'expression sexuelle tant chez la mère que chez sa progéniture dissidente. C'est malheureux parce qu'il y a des images charmantes, des allusions à une relation de soutien non-macho entre le personnage gai et sa mère ainsi que sa petite nièce. Carré dessine consciemment, mais avec des traits délicats, ce que Fournier avait esquissé gauchement dans LES CHATS.

En dernière analyse, le film de Fournier, malgré sa perspicacité accidentelle, est désespérément compromis pour deux raisons. D'abord, le scénario est profondément homophobe avec ses farces sur les pédés qui se succèdent rapidement et furieusement tout au long du film. Ces invectives sont d'autant plus valorisées dans le film, que leurs auteurs sont des personnages sympathiques. Fournier est seulement un des nombreux réalisateurs de films à mettre dans la bouche de ses personnages des répliques homophobes avec lesquelles le public est amené à s'identifier. LES BONS DÉBARRAS, FANTASTICA, et L'HOMME À TOUT FAIRE font tous la même chose. Les réalisateurs essaient de justifier cette homophobie par procuration en s'appuyant sur le réalisme ("les insultes anti-gaies font partie de la culture et du discours de la classe ouvrière"), ac-



LES CHATS BOTTÉS

cordant ainsi à ce phénomène l'aura d'une arrogance de classe: "pédés, nous les artistes nous vous aimons, nous ne faisons que présenter les préjugés vulgaires des travailleurs." Robin Wood clarifie le problème avec une analogie: au cinéma américain, malgré l'enracinement profond du racisme, les personnages sympathiques n'ont pas eu le droit de prononcer des injures racistes pendant plusieurs années, même s'il aurait été fort plausible pour le policier Eastwood ou le camionneur Reynolds d'utiliser un langage raciste dans la vraie vie. Avec les pédés, il semble que ce ne soit pas la même chose...

De plus, lorsque Fournier identifie les gais à des folles stupides, cela soulève des enjeux complexes et troublants. En 1971, au début de notre mouvement, cette caractérisation était presque automatique dans la mesure où les folles, issues habituellement du lumpen-prolétariat, et les esthètes fortunés étaient, pour les "straights" d'avant Stonewall, les seuls homosexuels réellement visibles. La folle avait ses racines dans l'imagination populaire bien avant les riches prédateurs de Lord: le travesti est, ici comme ailleurs, un des sous-produits de la basse comédie et du théâtre populaires lesquels ne sont pas toujours gais dans leur orientation. Notre critique des caricatures et de LA CAGE AUX FOLLES ne doit pas être motivée par notre hostilité pour le travesti en lui-même. Certains gais de la classe moyenne, pour qui l'image clonique du nouveau macho n'est rien d'autre qu'une autre forme de travesti, ont tort de se sentir menacés par l'image de la folle; ils ont tort également d'hésiter à défendre nos frères maquillés contre la police et contre certaines féministes qui considèrent toute forme de travesti comme une tentative de ridiculiser les femmes (certaines le sont, d'autres pas). Après tout, c'est aux folles que nous sommes redevables de Stonewall et, depuis lors, elles ont souvent ouvert la voie. Dans PLUSIEURS TOMBENT EN AMOUR, ce sont certainement les

prostituées trans-sexuelles qui volent la vedette, tout comme elles semblent être les plus articulées et les plus conscientes politiquement. Certaines des oeuvres les plus intéressantes du théâtre politique gai des dernières années, tant lesbien que gai-mâle, mettaient en scène le travesti avec sa tendance à faire exploser l'oppression des rôles sexuels. Même LA CAGE AUX FOLLES, la comédie de travesti la plus condescendante et la plus offensante, peut être interprétée en ces termes par le spectateur actif et un critique féminin n'hésite pas à le faire dans *The Village Voice*:

"Les bouffonneries de travesti d'Albin sont un condensé glorieux du langage corporel du genre... elles décodent le langage du pouvoir et de l'impuissance pour le public et démontrent que les caractéristiques masculines et féminines sont plus sociales que sexuelles..."

Dès lors, l'enjeu, ce n'est pas le travesti mais comment le travesti est perçu et présenté. De façon générale, la culture "straight", celle que l'on retrouve dans LES CHATS, LA CAGE et dans CHEZ DENISE à *Radio-Canada* (le coiffeur-bouffon Christian est la folle la plus célèbre au Québec), décrit les folles comme des objets de ridicule, tout comme les "freaks" réaffirment la normalité de la majorité plutôt que d'apparaître pour ce qu'ils sont: des dissidents culturels légitimes. Elles sont présentées non avec solidarité mais avec condescendance et voyeurisme. Elles renforcent la rigidité des rôles sexuels et l'homophobie plutôt que de les miner. Il existe un genre de "freak show" qui exprime la lascivité des hommes "straight" vis-à-vis des folles et le documentaire anglo-québécois TONY, RANDI AND MARIE(1973) est une contribution-maison à ce genre, aussi bien intentionné qu'il puisse être. Souvenez-vous du gros plan de l'entre-cuisse de Randi... il est là pour rappeler au public que — oui — ce "freak" qui se met du mascara a vraiment un pénis. De plus, quand le maniérisme, efféminé, "butch" ou autre, est utilisé pour définir des catégories socio-politiques, comme c'est le cas avec la plupart des stéréotypes de folles (de Noirs et de femmes), on répand des données sociales erronées et dangereuses. Mômman laisse entendre que tous les gais veulent être guéris, qu'ils attirent la violence et qu'ils s'en prennent constamment aux hommes "straight"; Albin et Renato insinuent que les gais sont des tenanciers, riches, hédonistes et racistes. Il est intéressant de constater que la sexualité est rarement une composante du stéréotype de la folle. La bouffonnerie rassure le public "straight" mais la sexualité le menace

et demeure toujours un tabou inviolable. Il semble que l'idée de donner un "chum" à Christian ait été rapidement abandonnée parce qu'il n'était pas convenable de rappeler aux jeunes spectateurs que la merveilleuse "différence" de leur bouffon favori avait une composante sexuelle. Albin et Renato ne se touchent jamais, pas même un baiser, quand ils se retrouvent après avoir été enlevés et séparés par des bandits; les comédiens "straight" sont ravis de montrer combien ils sont intelligents en imitant un "freak" impossible (mais demandez-leur donc d'embrasser un autre "freak"...). Mōman et les autres folles ne sont pas seulement des coquilles vides que l'on examine de l'extérieur avec mépris — des victimes-prédatrices-étrangères stupides, qui s'oppriment elles-mêmes — ce sont aussi des eunuques. Finalement, on arrive à une impasse dans ce débat: peu importe comment les personnages de folles ou de gais en général sont consciencieusement dépeints, — et les folles dans des films comme *THE NAKED CIVIL SERVANT* (anglais) et *FORTUNE AND MEN'S EYES* (canadien) ainsi que dans les oeuvres de Tremblay sont vraiment admirables — le public conditionné à une image des folles et des "freaks" (et du lesbianisme comme source de pornographie) continuera à les voir selon les schèmes rétrogrades conventionnels. Les gais ont souvent pu remarquer avec des oeuvres comme *LA DUCHESSE DE LANGAIS* ou *LA CAGE AUX FOLLES* que les spectateurs "straight" rient souvent aux mauvais moments...

Les dernières comédies de Fournier ne présentent pas des personnages gais aussi "développés" que Mōman. *LA POMME*, cette comédie sur l'impuissance, est en fait une allégorie politique péquiste déguisé (le jeune héros libéral découvre finalement que son impuissance est causée par la boutonnière qu'il porte à l'imitation de son idole à Ottawa, la farce n'étant qu'une mince amélioration de l'analyse du *FLQ* à laquelle nous avons eu droit quatre ans plus tôt. (Jean Lapointe incarne brièvement une tapette détestable qui sert à calmer l'anxiété sexuelle du héros et du public déjà durement éprouvée par les interminables farces sur l'érection (le héros fait une tentative de suicide mais le fusil devient flasque). L'interprétation "subtile" de Lapointe ajoute aux stéréotypes habituels celui d'une langue effilée qui darde comme celle d'une grenouille à la moindre provocation. Bien sûr, il est battu par le héros. Finalement, l'ordre est restauré, la tapette disparaît, la boutonnière également, et le tout se termine dans un torrent de sperme. *LES CHIENS CHAUDS* (1980) ont réussi là où *LA POMME* avait échoué en répétant le



L'escouade de la moralité: *LES CHIENS CHAUDS*

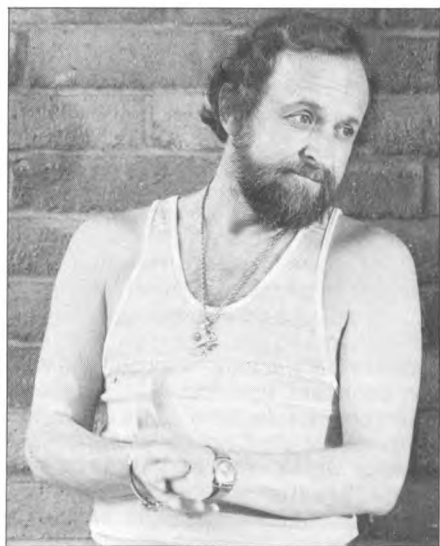
succès de guichet de 1970. *LES CHIENS* reflète à sa manière dix années de visibilité de la communauté gaie mais, de par son contenu politique, il rappelle sans contredit la période pré-Stonewall. Que peut-on attendre d'un film qui ne tient même pas compte de l'évolution des images de femmes? Le film raconte l'histoire d'un nouveau patron qui essaie de rétablir la discipline au sein d'une escouade de la moralité paresseuse et corrompue. Bientôt, la liste des arrestations reflète la nouvelle efficacité de l'escouade avec ses quatre colonnes bien remplies: "prostituées, souteneurs, pervertis et homosexuels". L'art imite la vie: depuis *l'Expo 67*, les prostituées et les gais ont connu régulièrement ce genre de nettoyages inspirés par Drapeau. Toutefois, Fournier décrit le terrorisme policier en dehors de tout contexte moral et politique. Si vous pouvez vous imaginer ce qu'aurait l'air une farce bâtie autour du thème de SS pourchassant des Juifs destinés à Auschwitz, vous n'avez pas besoin d'aller voir *LES CHIENS*. Quant au flot ininterrompu de farces sur les pédés et les travestis, Fournier n'a pas plus de succès et ne perçoit rien de plus qu'il y a dix ans, sauf qu'il présente maintenant une plus grande variété de bouffons. En plus des folles, nous voyons des monsieurs-muscles, des motards, des militants et même des "clones" (ils ne sont pas nombreux car on peut facilement les confondre avec les acteurs "straight"). Au moment culminant du film, le patron de la moralité décide que les gais sont devenus trop militants et il organise une rafle dans un lieu de séjour gai du genre de Fire Island. La

mise en scène et l'action de cette séquence qui tente de bâtir le comique à partir des cris et de la panique des victimes battues et arrêtées est tellement grotesque que *LA CAGE AUX FOLLES* devient presque du cinéma-vérité. Encore une fois, la typologie du prédateur-victime-bouffon-étranger domine malgré le renouvellement de garde-robe. Est-il possible que ce spectacle indigne et brutal soit la meilleure analyse de notre réalité politique que les réalisateurs québécois aient produite?

Est-ce que les réalisateurs plus respectables (et moins commerciaux) que Fournier ont fait mieux? Marc-André Forcier, pour n'en citer qu'un, est strictement dans le même courant, peut-être en pire. *L'EAU CHAUDE*, *L'EAU FRETTE* présente deux bouffons gais qui partagent tous les attributs, et plus encore, des stéréotypes dont nous avons parlé précédemment: les deux sont vieux et s'attaquent aux adolescents; les deux sont cruellement malmenés et battus par "nous le monde ordinaire"; l'un d'eux est un écrivain manqué qui se réclame d'une haute culture française et l'autre est un cuisinier efféminé et ivrogne. Ce dernier personnage est grossièrement joué par Guy L'Écuyer, un acteur respecté qui semble prendre plaisir à s'avilir et à avilir les gais — il joue aussi le rôle du coiffeur pédé dans *PARLEZ-NOUS D'AMOUR* de Lord.

L'homophobie de Micheline Lanctôt dans *L'HOMME À TOUT FAIRE* est si raffinée que les critiques "straight" de *Cinéma Canada* louait son approche des gais pour son "absence de clichés" et soulignaient "l'excellence" du

jeu de Marcel Sabourin, un acteur supposément sérieux. Sabourin joue le rôle du co-locataire de l'homme à tout faire. Un chauffeur d'âge moyen, morose et vaniteux, à l'étroit dans ses vêtements serrés aux couleurs voyantes, il traîne son ennui à travers l'appartement en buvant de l'*Orange Crush*. Même s'il n'est pas lui-même suicidaire, son meilleur ami s'est tué et il raconte ce drame au héros en s'apitoyant sur lui-même dans une tentative maladroite de séduction car, on ne doit pas s'en surprendre, Sabourin s'en prend aux hommes "straight". Repoussé, il se venge avec mesquinerie. La scène commence avec une image du minuscule héros qui dort à moitié nu sur son lit — la cible parfaite pour tout homosexuel qui a une idée derrière la tête. Après un moment de suspense, Sabourin apparaît soudainement en silhouette dans le cadre de la porte — une intense trame musicale souligne la menace. Le public rit devant cette intrusion de bassesse mélodramatique et il s'attend à une autre séduction à l'endroit de la charmante proie endormie. Au lieu de cela, Sabourin la contemple un moment (réalisme psychologique) puis il ferme la sonnerie de son réveille-matin. Le héros manque ainsi un rendez-vous important et, enragé, il chasse Sabourin de l'appartement avec violence en lui criant des insultes homophobes, après quoi il lui lance ses affaires. Naturellement, le personnage gai, pour qui subir la violence est une seconde nature, ne se défend pas contre son timide assaillant qui est de moitié sa taille. Il lève seulement ses faibles bras qui portent des bracelets dans un geste futile de protection. En éliminant certains (pas tous, comme elle le prétend) traits du maniérisme des folles chez son personnage, tout en gardant les éléments les plus essentiels du stéréotype, Lanctôt croit-elle avoir



Marcel Sabourin

créé un "excellent" protagoniste, "exempt de clichés"? Oui. Elle a répondu avec mépris aux critiques nombreuses des spectateurs gais. Elle révélait à un protestataire de New-York que c'est seulement parce que les gais font maintenant partie de "l'establishment" qu'ils se permettent de laisser libre cours à leur paranoïa de cette façon et elle accusait un critique québécois d'être victime de ses propres préjugés. Inutile de dire que l'absence d'intelligence politique de Lanctôt a également été soulevée par les féministes mais, parmi les Canadiens-anglais "straight", on lui accorde une très grande importance.

Dans PLUSIEURS TOMBENT EN AMOUR les gais tirent-ils profit de leur première apparition au cinéma-direct "straight"? Pas entièrement. Comme je l'ai déjà dit, les "trans-sexuels" ont très bonne image. L'une d'eux, Wadjia, avec son apparence frappante et son esprit articulé, domine pratiquement tout le film. Cependant, en contraste, la prostitution mâle est abordée d'une manière périphérique, superficielle et sélective qui perpétue l'image de la prédation en mettant l'accent sur la jeunesse des prostitués et sur leur profession de non-homosexualité. De plus, le thème est enveloppé d'une aura de honte et de lascivité: seulement deux individus anonymes sont interviewés, brièvement et de loin, alors que les prostituées sont représentées par des porte-paroles qui ne manifestent aucune honte, qui sont ouvertes, intelligentes et articulées.

Que peut-on dire de Gilles Carle, cet important réalisateur de films "straight" qui a constamment traité de la sexualité tout au long de sa carrière? Carle se montre capable de solidarité authentique et de perception. Carol Chalifoux, le personnage gai dans LA TÊTE DE NORMANDE ST-ONGE semble avoir beaucoup plus de profondeur et de grâce que les autres personnages, malgré le fait qu'il nie son homosexualité à Normande qui laisse passer avec sympathie. Le père de Carol, un homme de banlieue, voulait qu'il soit ingénieur mais il préférait la magie et le travesti. Après avoir mis le feu au garage, il est envoyé à l'asile d'où il sort indemne. Encore une fois, nous retrouvons une relation importante et positive entre un homme gai et une femme "straight", une relation de loin supérieure à la liaison d'exploitation et de léthargie de Normande avec son ami macho et "pogné" Bouliane. Bouliane est jaloux, il maltraite et bat Carol quand ce dernier insinue que Bouliane lui-même pourrait être un homosexuel réprimé. De temps en temps, nous avons droit à d'autres brutalités "straight" qui ajoutent à l'homophobie. Mais Carol sait comment résister. Il est le seul person-

nage de la ménagerie des marginaux et des hors-la-loi sexuels du film à se sortir lui-même du piège de l'inertie et de l'auto-illusion. (Par ailleurs, l'affirmation selon laquelle les homophobes sont des gais réprimés n'est ni nouvelle ni sans danger — c'est un sous-produit de ce genre odieux qui associe la décadence homosexuelle au fascisme, un genre dans lequel Bertolucci "excelle" avec beaucoup de finesse. Ce genre est dangereux parce qu'il ne dit pas la vérité sur la relation historique des gais au fascisme et parce qu'il aboutit les hommes "straight" de tout rapport tant avec le fascisme qu'avec l'homosexualité. UNE JOURNÉE PARTICULIÈRE d'Ettore Scola est, à ma connaissance, le seul film qui présente la vérité sur la relation des gais au fascisme, à savoir leur rôle de boucs émissaires. Je serais tout aussi heureux si Bouliane était perçu comme un homophobe "straight" indécrottable que comme un homosexuel réprimé.)

Un personnage presque identique à celui de Carol réapparaît dans FANTASTICA de Carle. Carol est réincarné dans le personnage de "l'idiot-sage" du village, un guérillero écologique androgyne dont la conscience politique et spirituelle est toujours hautement développée. Il semble également que le personnage ait la fonction dramatique de faire dévier l'anxiété sexuelle de l'extrême androgyne qu'est Lewis Furey. Comme Carol, le guérillero gai accepte difficilement son orientation sexuelle mais il se dévoile finalement à ses voisins dans une des scènes les plus remarquables du film. A ce moment, les voisins, d'homophobes vicieux qu'ils étaient, deviennent ouverts et gentils; auparavant, ils avaient eu l'idée, pour s'amuser, d'organiser un faux viol de cet homme dans son placard. La scène du viol est horrifiante dans sa brutalité et sa crudité, d'autant plus qu'elle est abordée sur le ton de la comédie frivole (Denise Filiatrault que l'on charge de trouver du beurre pour lubrifier la victime demande si de la margarine ne ferait pas tout aussi bien l'affaire). Cette scène qui, à mon avis, tend à faire oublier les éléments positifs du film, n'a provoqué aucun commentaire d'aucune sorte de la part des critiques mâles "straight". Pourquoi en auraient-ils fait? — les mêmes critiques négligent chaque année des douzaines de scènes semblables qui tournent en dérision le viol des femmes.

J'ai gardé pour la fin une brève analyse des images de lesbiennes dans le catalogue du cinéma québécois tout simplement parce que les lesbiennes n'y sont pratiquement pas visibles. Cela ne doit pas nous surprendre: les lesbiennes, comme femmes, sont moins en sécurité dans l'espace public



VALÉRIE de Denis Héroux

que les hommes et leurs revenus inférieurs ne leur permettent pas, à l'instar des gais, de soutenir un ghetto commercial. Conséquemment, elles sont encore moins visibles dans l'univers social "straight". Toutefois, les lesbiennes apparaissent là où l'on pouvait s'attendre à les voir: au cinéma érotique. L'érotisme lesbien est un élément de base, usé par le temps, de la pornographie mâle et il allait pratiquement de soi que la première lesbienne du cinéma québécois se retrouve dans notre premier film de fesses, VALÉRIE. Ce personnage fait du "strip" tout comme l'héroïne dont elle partage l'appartement. De façon intéressante, elle se démarque de la tradition pornographique dans la mesure où elle ne réussit pas à séduire Valérie (encore la prédation!). Valérie se doit de dire non bien sûr (mais seulement après un voluptueux spectacle de séduction, histoire de satisfaire le voyeurisme du client). Il va sans dire que le spectateur québécois, enchanté de sa première vision d'Yvette Tremblay nue, ne pourrait accepter de la voir baiser avec Yolande Beauchemin (qui est, de toute façon, anglophone). Un interlude similaire d'érotisme lesbien non-consommé et non-francophone se retrouve dans APRÈS-SKI de Roger Cardinal et dans LA POMME de Fournier où la femme du héros impuissant traverse une période de rut. Je me demande si des oeuvres plus tardives dans l'évolution de la pornographie québécoise, telles LES JEUNES QUÉBÉCOISES, vont plus loin, et peut-être même en joul, mais je n'ai eu ni le temps, ni le désir, de vérifier cette hypothèse.

En rétrospective, un aspect de la lesbienne de VALÉRIE qui tranche avec les stéréotypes, c'est sa remarquable affirmation d'elle-même. Elle prononce

même la phrase fatale "je suis une lesbienne", un genre de déclaration que les pornographes évitent parce que les rappels de la réalité politique interrompent la transe voyeuriste. Cette déclaration, qui survient sans doute par hasard puisqu'elle est prononcée un an avant Stonewall, est cruciale: l'acte de "sortir" est un geste qui n'a pas moins de signification politique pour les lesbiennes que pour les gais. Les films féministes "straight" ont soigneusement évité cela. Les spectatrices lesbiennes qui espèrent voir des images non-pornographiques d'elles-mêmes doivent se contenter de nuances, d'insinuations et de sous-textes. Il y a toute une tradition de films québécois sur l'intimité entre femmes où l'on retrouve de tels sous-textes — de LA VIE RÉVÉE de Mireille Dansereau à LA CUISINE ROUGE, y compris des films réalisés par des hommes comme L'HIVER BLEU et même LES BONS DÉBARRAS (dont une lesbienne américaine disait, dans une critique étayée, que c'était une histoire d'amour lesbienne). Le marché du sous-texte reflète non seulement le désespoir des lesbiennes face à l'impossibilité de voir leurs images à l'écran — les lesbiennes et les gais ont toujours dû s'accommoder d'une lecture entre les lignes, d'une recherche de la moindre nuance et d'une interprétation, à notre manière, de Marlene Dietrich et Montgomery Clift — il reflète également les murs des placards où sont toujours enfermées les lesbiennes québécoises, volontairement ou par la force. Dans l'arène cinématographique aussi bien que dans l'arène politique, les lesbiennes québécoises sont pratiquement toutes intégrées à la communauté féministe.

A ma connaissance, c'est dans BEAT que l'on trouve la seule image explicite de lesbiennes dans le cinéma de fiction non-érotique. BEAT est une oeuvre produite en 1976 par André Blanchard, un réalisateur dont la compréhension des relations sexuelles homme-femme est la plus pénétrante et la moins complice parmi les réalisateurs de sa génération. Le protagoniste, Yvon, un sympathique habitué du bien-être social à Rouyn-Noranda, délaisse temporairement sa blonde "steady" pour une aventure avec une ancienne amie, une actrice. L'actrice en question est apparemment bisexuelle et elle a une conception plus désinvolte que celle d'Yvon sur la responsabilité sexuelle: à un moment donné, il épie son rendez-vous avec une autre femme dans un champ et cette révélation l'incite à revenir auprès de sa blonde. La scène de lesbianisme est extrêmement brève et timide comparée aux scènes d'amour hétéros du film qui sont longues, franches et adroites. Pour

Yvon le voyeur, le lesbianisme semble être un choix négatif, le rejet du sexe avec les hommes plutôt qu'un choix positif orienté vers les femmes. Face au voyeurisme, on ne sait pas vraiment quelle est la véritable position de Blanchard, que ce soit dans BEAT ou dans L'HIVER BLEU où le lesbianisme de ses deux protagonistes féminins, brillamment campés par ailleurs, est suggéré de façon extrêmement ambiguë. Quel que soit le cas, entre les deux films, les spectatrices lesbiennes ont le choix entre une approche périphérique explicite ou une approche centrale implicite, un choix frustrant pour le moins étant donné le caractère absolument unique de l'oeuvre de Blanchard.

Hors du placard, descendons dans la rue

Retraçons maintenant les images de nous-mêmes produites par des lesbiennes et des gais dans le cinéma québécois. Ce n'est pas une tâche énorme étant donné notre exclusion de, et notre anonymat dans, l'industrie cinématographique. Néanmoins, il existe quelques films exceptionnels produits dans les vingt dernières années. Ces films éclairent notre lutte qui, autrement, serait sans histoire.

Le premier de ces films, A TOUT PRENDRE (Claude Jutra, 1963), paraît dans la période sombre qui a précédé Stonewall. Ce film est peut-être le plus personnel et le plus autobiographique parmi un groupe de films extrêmement personnels au centre du consensus nationaliste des années 60. Le protagoniste-narrateur est un jeune artiste-intellectuel, semblable à Jutra, joué par Jutra et qui s'appelle Claude. L'histoire récapitule l'aventure amoureuse malheureuse du réalisateur avec une femme mannequin noire qui s'appelle Johanne et dont le personnage est joué par la vraie Johanne.

A un moment donné, après leur cour délirante, Johanne caresse le front de Claude. Celui-ci ne réagit pas. Johanne lui demande alors s'il aime les garçons. Cette question n'était possible en 1963 que dans le contexte social et artistique que reflète le film. Le contexte social — bohémien et artistique — était un des seuls où les lesbiennes et les gais pouvaient vivre de façon relativement ouverte avant Stonewall. L'artiste gai était, à coup sûr, une figure plus commune à Paris qu'au Canada, anglais ou français. Il existe d'ailleurs un contraste significatif entre les deux mentors gais de Jutra, entre l'ouverture provocante de Cocteau et l'anonymat discret de Norman McLaren. Le contexte artistique — l'oeuvre d'art-confession homosexuelle — relève d'une longue tradition dans la culture gauloise, de Verlaine à Genet. Ce-

pendant, Montréal n'est pas Paris mais une île toujours catholique dans un océan puritain anglo-saxon. C'est pourquoi la question de Johanne est accentuée par un effet d'écho dramatique, un bruit de percussion, l'insertion brutale d'un gros plan du héros qui murmure en voix off une confession:

"Je ne dis pas oui, pas plus que je ne dis non. Ainsi s'échappe le secret que je séquestrais depuis des temps plus lointains que mes premiers jours. Johanne a fait cela. De ses mains de femme, elle a ramassé le plus lourd de mon fardeau. Elle m'a fait avouer l'inavouable et je n'ai pas eu honte et je n'ai pas eu mal. Et maintenant tout est changé car cette impérieuse aspiration jamais assouvie de tourment qu'elle était a pris la forme d'un espoir."

Une fissure dans la porte du placard, mais seulement une fissure. Après tout, la confession n'est qu'un reflet sonore qu'on enregistre dans l'intimité du studio de son et non, publiquement, sur le plateau. (Le caméraman "straight" devait plus tard décrire cette oeuvre en disant que c'était "un film de chambre de bain"). Le film abandonne immédiatement cet aveu prudent et il n'y revient jamais en termes explicites. De plus, il nous en distancie par la figure rhétorique du film dans le film. On retrouve tout d'un coup Claude en train de diriger deux acteurs.



Johanne Harelle

L'actrice off: "Ce n'est pas moi que tu aimais, c'est une image que tu avais inventée."

L'acteur: "Non, c'est toi parce que tu me délivrais de toutes les images." Ces lignes s'appliquent bien sûr non

au film du film mais à Claude et Johanne, à la fois fictionnels et véridiques. Claude est entiché non pas de Johanne, la Montréalaise noire, mais d'une fantaisie haïtienne exotique. Il est malgré tout amoureux de Johanne parce qu'elle le délivre du "fardeau" de son homosexualité. Peut-elle être la preuve de sa "normalité" vis-à-vis de la société "straight"? La réponse implicite est négative car l'image suivante nous montre un Claude qui fixe intensément les yeux de l'acteur avec un regard plein de signification.... L'anxiété sexuelle de Claude et sa haine de lui-même font surgir une série de fantaisies dans le reste du film. Dans trois de ces fantaisies, Claude est tué par des assaillants mâles (l'un d'eux est un motard viril en "blouson de cuir"). Nous assistons également à des images récurrentes de paysans musclés des Tropiques (mâles bien sûr) qu'évoquent les prétendues origines de Johanne. L'anxiété de Claude l'amène également à laisser tomber Johanne, qui est enceinte, sans autre mot d'explication qu'un chèque envoyé par la poste... mais l'explication a déjà été fournie au spectateur. Le moment unique de la révélation, le "sortir" détermine la signification du film et la relation de Claude avec Johanne. Finalement, les mains de femme de Johanne ne le délivrent pas du fardeau, elles ne font qu'ajouter à la honte qu'il ressent de l'exploiter.

La révélation et la retraite précipitée expliquent-elles la carrière subséquente de Jutra qui deviendra le E.M. Forster du cinéma québécois? Après le triomphe de Jutra avec le scénario autobiographique de Clément Perron, MON ONCLE ANTOINE, il n'y aura plus que deux films manqués sur une passion et un mariage hétérosexuels, puis l'exil, des commandites étrangères et... le silence. Mais, pour ce seul rayon de lumière qui filtre à travers la porte du placard, six ans avant Stonewall, cet unique moment de lucidité dans les années de notre oppression et de notre auto-oppression, notre dette envers Jutra est immense. Le geste était futile parce qu'isolé. Il lui manquait un contexte politique et un soutien collectif. Sans que ce soit voulu, il a pu même avoir renforcé les stéréotypes avec ses images d'un artiste gai, élitiste, narcissique et misogyne qui fantasme sur Haïti, Paris et son propre meurtre.

La critique d'Arcand laisse croire que ce fut le cas:

"Pourquoi Claude ne peut-il avoir de liaison valable qu'avec cette étrange Johanne qu'il veut rendre plus étrange encore? Il y a pourtant des Québécoises "quotidiennes" autour de lui... sur le plan cinématographique aussi bien que psychologique, A TOUT PRENDRE ne



Jutra et Victor Désy

réussit pas à s'approcher dans la tendresse et la satisfaction des femmes du réel, du quotidien. Et en cela, le héros du film est comme bien des Canadiens-français de trente ans, cultivés et sensibles, à qui il faut systématiquement des femmes noires, jaunes ou rouges, en tout cas "étrangères" pour connaître des liaisons enivrantes. Il y a là, me semble-t-il, un refus inconscient de coïncider avec son moi collectif, en même temps qu'une soif inassouissable de se parfaire dans une extériorité mythique qui tient peut-être à la situation globale de tout notre peuple. Cette impossibilité d'atteindre une "sexualité quotidienne" a sans doute quelque rapport avec un complexe d'Oedipe non résolu... il est d'ailleurs remarquable que Claude qui réclame pourtant sa liberté à grands cris tout le long du film, au moment où ses difficultés l'assaillent et où il lui faut prendre une décision, ne songe qu'à chercher refuge auprès de sa mère et d'un curé. Rien d'étonnant à ce qu'alors le film semble réclamer le droit à l'homosexualité... Rien de très nouveau ni de très immoral là-dedans. La seule question est de savoir jusqu'à quel point l'homosexualité est une forme solide d'activité sexuelle et de quelle manière a un état spécial d'affirmation de soi-même, compte tenu de notre contexte global d'existence en regard de l'expression artistique.

Arcand fait preuve de perspicacité quand il note l'insertion d'une certaine sensibilité de colonisé dans le film (même si elle se situe bien plus au niveau de l'esthétisme emprunté de la Nouvelle vague qu'à celui du choix pour amante d'une autre protagoniste qu'Yvette). Arcand a raison aussi de souligner que la revendication de liberté du film est compromise par la recherche de sécurité auprès de l'autorité traditionnelle, cléricale et familiale; en fait, il a encore plus raison qu'il ne le pense, dans la mesure où la dépendance du héros face aux normes hétérosexuelles est partie intégrante de ce schème. Néanmoins, la vision d'Arcand est obstruée par la même con-

fusion de la problématique nationale et de l'accomplissement sexuel dont j'ai déjà parlé; en liant le "moi collectif" à la norme hétérosexuelle, et qui plus est à des partenaires hétérosexuelles d'une origine raciale bien précise(!), Arcand n'a-t-il pas été pris au piège de l'étroitesse catholique et duplessiste dont sa génération essayait de sortir? Qu'est-ce qu'une forme solide d'activité sexuelle? Est-ce que l'affirmation de soi consiste à se mettre en accord avec le "moi collectif" au détriment de sa propre personnalité sexuelle et de son sens de la dignité? Dans le bref moment de la révélation, Jutra ne met-il pas le doigt sur un principe politique fondamental que le consensus nationaliste n'a pas encore intégré, à savoir que le personnel est politique, que la libération collective est inséparable de la



JEAN-FRANÇOIS-XAVIER DE...

libération personnelle? Evidemment, c'est un principe qui réapparaîtra dans le cinéma féministe des années 70.

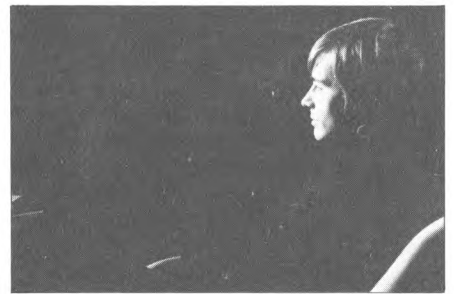
La deuxième fissure dans la porte du placard, on la doit non au milieu artistique "libre" de Montréal, mais à Michel Audy de Trois-Rivières, un passionné de ciné-club, producteur de films Super 8. Audy avait déjà fait trois films en Super 8 lorsqu'à 22 ans, il décida d'élargir ses moyens de production et son public. C'était l'année de Stone-

Le premier film d'Audy en 16mm, JEAN-FRANÇOIS-XAVIER DE... a été produit par Jean Pierre Lefebvre dans le cadre du programme de l'ONF, "Premières oeuvres". Une méditation turgide, libre dans sa forme, décrivant des adolescents masculins et féminins aux prises avec la famille, la religion et, bien sûr, la mort, le film a été vertement critiqué tant par les experts que par le public. En rétrospective, JEAN-FRANÇOIS-XAVIER DE... est remarquable pour ses images lyriques et érotiques de jeunes hommes évoluant dans un décor sylvestre, nus le plus souvent (ce film est le premier à déshabiller de face devant la caméra le frère d'Yvette — en même temps que ENTRE TU ET VOUS de Groulx, produit la même année. Les films de fesses "straight" étaient assez timides en ce domaine). Dans cette oeuvre, il faut

souligner également la nature problématique du rapport entre les hommes et la femme aux longs cheveux qui semble être l'héroïne du film. Ce n'est pas la première fois qu'un artiste gai qui émerge, aux prises avec des désirs sexuels tabous, se réfugie dans un symbolisme ambivalent et en défie confusément les codes répressifs de la famille et de l'église. Comme son prédécesseur À TOUT PRENDRE, JEAN-FRANÇOIS-XAVIER DE... est un film dont les moments de profondeur sont couverts par la retraite.

Lefebvre n'était pas prêt à abandonner Audy et il a produit un deuxième film, cette fois en 35mm, par le biais de sa compagnie de production indépendante *Cinak*. Toutefois, CORPS ET ÂMES (1972) réussit encore plus mal que le film précédent, malgré le mouvement d'Audy vers une narration plus conventionnelle (infléchie par une structure compliquée et inutile de "flash-backs"). Ici encore, c'est le monde de l'adolescence masculine qui est dépeint. Un personnage féminin, un seul, est à nouveau lié de façon ambiguë aux protagonistes mâles mais, dans ce film, les hommes occupent indiscutablement l'avant-scène.

Le héros, qui a causé accidentellement la mort de son ami, se rappelle tristement leur amitié et il sombre graduellement dans l'obsession du souvenir, dans la culpabilité et finalement dans la catatonie. Il ne fait pas de doute que l'amitié et par la suite le souvenir lancinant de l'ami mort sont homo-érotiques, que les sentiments aient été partagés ou non, mais la dimension érotique n'est pas exprimée clairement, seulement par des échanges de regards obsédants, une rare caresse et les "flash-backs" fréquents des images de l'ami. Mais la sup-



CORPS ET ÂME

pression des images d'amour physique est remarquable en elle-même. Ce texte absent, joint aux sentiments douloureux et insupportables des attentes non partagées, de la solitude et du désespoir, en est un que les lesbiennes et les gais vont reconnaître immédiatement et auquel ils vont s'identifier, si mal conçu soit-il.

Sans se laisser ébranler par ces deux désastres, l'opiniâtre Audy court vers la faillite personnelle avec un autre film, LA MAISON QUI EMPÊCHE DE VOIR LA VILLE (1974), produit cette fois par sa propre compagnie. Ce film, encore un récit éclaté, énigmatique, est une autre variation, plus équilibrée cette fois, du triangle mâle-mâle-femme. Une jeune mère est placée en institution à cause de sa prétendue responsabilité dans l'accident où son enfant a été brûlé (il y a un texte intéressant sur les traitements psychiatriques dans ce film comme dans les précédents — l'électro-thérapie forcée est une image connue de tous les gais, soit dans la réalité ou dans nos cauchemars). Le père présumé, un professeur, continue de vivre dans la maison du couple située dans l'environnement rural lyrique typique des oeuvres de Audy. Il prend sur le pouce



LA MAISON QUI EMPÊCHE DE VOIR LA VILLE

un jeune homme dont la beauté et l'intensité sont pratiquement surnaturelles. Il y a de longues scènes d'intimité distante entre eux (ils doivent boire avant de pouvoir s'enlacer mais leurs yeux n'ont pas de telles inhibitions). Les complications surgissent quand la femme sort de l'hôpital. Le triangle explose et le "pouceux" s'en va en laissant une lettre au professeur dans laquelle il lui révèle qu'il l'a toujours aimé. Pour la première fois, le texte homo-érotique est explicite mais il est refoulé dans une révélation de dernière minute qui explique inadéquatement ce qui avait déjà été profondément senti. Beaucoup trop long (135 minutes) et trop mystérieux pour le public auquel il était destiné, le film survécut à peine aux avant-premières bien qu'un monteur plus rigoureux qu'Audy eût pu en tirer quelque chose. Peu de réalisateurs ayant connu trois échecs consécutifs se voient accorder une quatrième chance et la carrière du grand espoir gai du Québec fut interrompue alors qu'il se tenait en équilibre à l'entrée du placard. Sa passion, sa ténacité et son talent indéniable lui assurent une place importante dans l'histoire de notre lutte.

Stonewall survint sans que nous ayons assisté à l'émergence d'un Lamothe, ou même d'un Carle, gai. Puis, ce fut 1974, l'année de *IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST*, une anomalie, plutôt que le début d'une tradition, dans l'histoire du cinéma québécois mais néanmoins une étape importante dans l'histoire des images de nous-mêmes au cinéma. Ce film exceptionnel a vu le jour durant l'âge d'or que connut le cinéma québécois sous l'égide de la *SDICC* (cet âge où chaque homme "straight" qui pouvait tenir une caméra se devait de faire un premier long métrage); il arrivait aussi à une étape importante de la carrière théâtrale de Michel Tremblay. Tremblay, encore sur l'élan du cycle des *BELLES-SOEURS*, construisit son scénario autour d'une journée se déroulant dans son univers à l'intersection de la Main et du Plateau Mont-Royal. Il écrivit de nouveaux dialogues pour des personnages et événements familiers tirés de *LA DUCHESSE DE LANGEAIS*, *HOSANNA*, *À TOI POUR TOUJOURS*, *TAMARIE-LOU* et *LES BELLES-SOEURS*. Le succès du film était d'autant plus remarquable qu'il s'agissait du premier long métrage d'André Brassard, le metteur en scène habituel des oeuvres de Tremblay, et du producteur Luc Lamy, tous les deux dans la vingtaine.

Dès que fut annoncé le choix-surprise du film qui devait représenter officiellement le Canada à Cannes, on put s'apercevoir que ce film gai très cru, qui avait pour thème les crises des



IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST

folles, des lesbiennes, des serveuses, des ménagères, reposait sur le nom de Tremblay. Le comité de Cannes avait péremptoirement refusé la recommandation officielle du bureau des festivals, *THE APPRENTICESHIP OF DUDDY KRAVITZ*, et quelques autres suggestions de films. Le film de Brassard n'était même pas dans la course. Les dissidents, tel que Jean Leduc de *Cinéma Québec*, semblaient poser des questions identiques à celles qu'Arcand avait soulevé avec Jutra:

"Dans quelle mesure une oeuvre de fiction peut-elle vraiment représenter une réalité nationale avec son réseau d'implications socio-économiques-politiques... Le critère de la représentation d'une réalité nationale a-t-il joué à quelque niveau que ce soit? Le milieu des travestis de la Main est-il fort représentatif de la réalité canadienne, québécoise, montréalaise? Quel infime pourcentage de cette réalité représente-t-il? D'ailleurs, l'image qu'en offre *IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST* est-elle fidèle à cette réalité supermicroscopique? (on me dit que non). Et la réalité des travestis de la Main diffère-t-elle sensiblement de celle des travestis de Londres, Hamburg, Berlin, Rome? *IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST* donne l'impression d'être principalement axé sur cet univers des travestis même si d'autres éléments puisés dans d'autres pièces de Tremblay y jouent un rôle. De l'ensemble du film vu sans discrimination reste le sentiment d'une profonde désespérance.

Est-ce bien là une image fidèle de la réalité québécoise ou serait-ce une image analogue à celle que privilégient certains intellectuels qui ont besoin de cette caution pour

masquer leur inaptitude à exercer une emprise réelle sur la réalité québécoise..."

Leduc critique également la forme du film qui serait empruntée à Fellini et qui révélerait une "esthétique du 'show' typiquement USA" (il semble que certains critiques, en 1974, ne s'étaient pas encore remis du *SATYRICON* de Fellini dont les zombies fantastiques ne ressemblaient que très superficiellement aux folles stylées de Tremblay). Il est vrai peut-être que l'aspect théâtral du film le distingue du courant dominant dans le film de fiction québécois qui emprunte aussi peu au théâtre qu'au symbolisme d'Audy: comme Brassard l'admettait à des interviewers obsédés par cet aspect théâtral (pour éviter de discuter de l'homosexualité), l'influence de *CRIS ET CHUCHOTEMENTS* dans *IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST* est manifeste. Cependant, il est inutile de souligner comment l'évocation par Leduc des critères douteux de représentativité nationale, de la québécutude des folles de Montréal, et même de l'optimisme au cinéma, révèle la même homophobie et les mêmes préjugés de classe dont nous avons déjà parlé. Les tapettes, même quand elles sont issues du lumpen, ne font toujours pas partie du moi collectif.

La question de la représentativité des folles de Tremblay qui se haïssent elle-mêmes a d'ailleurs été soulevée par des commentateurs gais. En fait, les lecteurs qui ont supporté mes dénonciations des stéréotypes négatifs dans les films "straight" peuvent avoir de la difficulté à comprendre mon immense admiration et mon amour pour la ménagerie obstinément asservie de Tremblay. On doit cependant rappeler que *IL ÉTAIT* devait originellement être située en 1965 (mais



que son inscription temporelle fut laissée imprécise pour des raisons budgétaires). Les personnages sont tous résolument de la période pré-Stonewall dans leurs attitudes politiques et culturelles, leur refus d'envisager toute solution ou recours collectif. A la fin du film, la plupart des personnages hurlent leur défi amer dans la nuit pluvieuse — individuellement. En même temps, les personnages sont capables d'amour et de loyauté l'un envers l'autre tout comme ils peuvent se poignarder dans le dos; la relation entre Hélène et Bec-de-Lièvre, les amantes lesbiennes, est rafraîchissante par sa tendresse et son dynamisme. L'oeuvre de Tremblay peut être inflexible dans son refus d'envisager des solutions politiques ou d'en accepter la responsabilité (comme Fassbinder dont les oeuvres révèlent plusieurs ressemblances), mais peu d'artistes ont reconnu notre force comme individus et décrit les mécanismes de notre oppression avec autant de clarté et d'amour. En occurrence, l'oppression "straight" des gais ressort tout au long du film: Hélène par exemple doit supporter les insultes de son patron et de son ex-mari et, lorsqu'elle se rend dans sa famille, elle doit laisser son amante dehors sur le balcon où celle-ci doit affronter les moqueries sauvages des voisins. Malgré tout, les deux femmes refusent avec défi le secret du placard. Elles marchent bras-dessus bras-dessous dans les ruelles du Plateau, ce qui constitue pratiquement un acte de courage suicidaire. Tremblay et Brassard montrent aussi comment les gais intériorisent leur persécution en se tournant les uns contre les autres et contre eux-mêmes. Maurice, le tenancier gai, avec son "protégé" à la peau douce et aux cheveux blonds, méprise les tapettes de sa clientèle, affiche sa supériorité dans la hiérarchie de classe interne du ghetto gai et dans les structures traditionnelles du monde "straight". Les rêves de macho, d'hommes "straight" de Sandra et de la Duchesse reflètent leur haine d'elles-mêmes. La façon dont les couples gais, Hosanna et Cuirrette, Hélène et Bec-de-Lièvre, imitent les rôles sexuels est encore plus frappante. Ils suivent strictement les codes sexuels "mâle" et "femelle" dans leur

façon de s'habiller, dans leurs attitudes et même au niveau économique (assez curieusement, ce sont les "femmes" qui gagnent les sous tout comme dans le matriarcat du Plateau où Tremblay est né).



On ne voit nulle part la répudiation post-Stonewall des rôles sexuels "straight". Mais, jouer un rôle, même si cela peut constituer une forme d'auto-oppression, est aussi une sorte de défi en face du monde "straight", un refus du placard de Maurice: Sandra porte avec elle la bannière de son oppression et de son affirmation; elle arrête la circulation de la Main, se pavanant avec son chapeau à gogo et son décolleté comme ses soeurs arrêteront plus tard les flics à Stonewall.

Qu'est-ce que les clubs de la Main ont en commun avec les cuisines du Plateau? Beaucoup, et le génie fondamental de Tremblay c'est de reconnaître, peut-être inconsciemment, instinctivement, les éléments communs, l'oppression partagée par les folles et les gouines d'une part et par les serveuses et les ménagères d'autre part. Qui d'autre aurait pu faire le lien avec d'autant d'exactitude entre la boucherie infligée à une serveuse par un avorteur bon marché et la trahison d'un coiffeur pédé par son amant et ses amis? Quand, occasionnellement, les femmes et les gais reconnaissent ce qu'ils partagent en commun et quand ils se donnent un appui mutuel — quand, par exemple, Robertine la ménagère fatiguée, se rend seule à l'aéroport pour aller chercher la Duchesse abandonnée de tous, ou quand elle apporte à manger à Bec-de-Lièvre ostracisée sur le balcon — c'est électrifant. Le féminisme de Tremblay peut être inconscient et insuffisant, mais sa reconnaissance des liens entre les deux univers d'oppression est un premier pas important.

C'est la dimension socio-politique des folles et des gouines de Tremblay qui les distingue des bouffons de Fournier, Forcier et Filiatrault. Leurs manières sont des détails dans un complexe de relations inter-personnelles et politiques et non une définition. Leur

oppression est visible et concrète. Elle est vue de l'intérieur et ne sert pas de prétexte au spectacle et à la farce. Ce sont des individus et non les représentants d'une marginalité dans son ensemble. Evidemment, le problème de la perception du public demeure entier mais Tremblay a le droit de refuser de s'incliner devant notre conditionnement à considérer les gais comme des bouffons; il a le droit également de refuser de créer des personnages comme le docteur de SUNDAY BLOODY SUNDAY, joué par Peter Finch, ces modèles de rôle préférés du public "straight" (et gai) qui aime l'humanité, l'ambiguïté et la respectabilité bourgeoise. Le fait que le public puisse lire erronément le film est aggravé par la présomption de familiarité avec les personnages; cette présomption est vraie seulement en partie pour le public du cinéma *Parisien* qui coïncide partiellement avec celui du théâtre de Tremblay, mais elle ne s'applique pas à un public étranger. Un critique gai de New-York ne reconnaissait absolument pas la tendresse du film ou encore la force des personnages et il parlait plutôt de "la malice et du mépris" du film. Un dernier problème, c'est que le film doit être situé dans son contexte historique: il est la dernière image, la plus honnête, de nous-mêmes avant le commencement de notre lutte, une sorte de corollaire québécois au film américain THE BOYS IN THE BAND et au film canadien FORTUNE AND MEN'S EYES. Le film n'aurait jamais pu être fait en 1981: Tremblay, Brassard et nous avons avancé rapidement depuis 1974. Bien que IL ÉTAIT sera redécouvert avec joie — et parfois avec colère — par les générations futures de gais et de lesbiennes au Québec, le IL ÉTAIT



des années 80 reste à produire. Mais une telle anomalie pourra-t-elle se reproduire maintenant que l'âge d'or du long métrage n'est plus qu'un lointain souvenir?

Nous sommes toujours en 1974 et l'activité la plus voyante au sein de la communauté gaie se déroule non pas dans l'est mais dans l'ouest. Après la dissolution de l'éphémère *Front de libération des homosexuels* en 1972, suite aux scissions politiques et au harcèlement policier, la plus grande part de l'énergie organisationnelle s'est développée au sein de la communauté anglophone. Étrangère à la lutte de libération nationale et en liaison étroite avec les mouvements gais américains et canadiens anglais, la communauté de l'ouest a construit les bases solides d'une communauté, des groupes étudiants et religieux, des services sociaux, des journaux anglais et un ghetto commercial florissant ayant pour centre la rue Stanley. MONTREAL MAIN (Frank Vitale, 1974) et le film qui lui fit suite, THE RUBBER GUN (Allan Moyle, 1977), reflètent le dynamisme toujours vivace de la communauté gaie anglophone et du réseau contreculturel anglophone au milieu des années 70. (Je définis ces deux films comme "gais", même si Vitale n'accepterait pas cette étiquette, dans la mesure où ils sont véritablement des oeuvres collectives puisant leur inspiration dans un milieu majoritairement gai composé de vedettes contreculturelles — dont Stephen Lack. La plupart poursuivent aujourd'hui des carrières dans l'industrie cinématographique américaine et/ou hétérosexuelle).

Ironiquement, les deux films situent leur action sur la Main, mais une Main très différente de celle de Brassard et de Tremblay, celle qui se trouve en bordure du ghetto de la contreculture anglophone et du ghetto gai. Les deux films sont des documents saisissants sur ce monde, vu de l'intérieur, et sur ses habitants qui sont tous incarnés dans un mode autobiographique improvisé qui rappelle À TOUT PRENDRE et les origines du cinéma gai et lesbien dans diverses cultures (nos vies semblent produire de bien meilleurs films que notre imaginaire). De toutes façons, en surimpression sur cette image de la Main, on retrouve dans chacun des cas un récit fictif assez simple: dans MONTREAL MAIN, l'amitié (l'amour?) entre Frank, un photographe, et John, un jeune réfugié de Notre-Dame-de-Grâce âgé de 12 ans; dans GUN, l'éclatement d'une "famille" contreculturelle, dont Lack est le chef, à cause de l'arrestation de deux de ses membres pour une affaire de drogue. Ainsi, au-delà de la mise en situation, la problématique gaie est centrale dans MONTREAL MAIN — n'est-ce pas,



MONTREAL MAIN de Frank Vitale

après tout, l'histoire d'une relation érotique entre deux mâles, non? C'est bien cela effectivement, mais le film refuse de l'admettre et il est finalement compromis par son enchevêtrement d'évasions et même par sa duplicité. Parce que l'on retrouve dans le film la méfiance contreculturelle des "étiquettes" face au monde extérieur, un monde dans lequel les étiquettes sont très importantes, on ne peut vraiment s'imaginer en voyant le film que les liaisons sexuelles entre des hommes adultes et des adolescents sont au coeur de tout un complexe explosif de tabous rigides, légaux et culturels. De façon assez significative, la seule scène de sexe dans le film se déroule en dessous du pare-brise du camion de Frank (et hors-cadre) lorsque Frank et son ami Bozo (Moyle) commencent à se masturber mutuellement et décident d'arrêter parce qu'ils se sentent stupides. Justement... cette scène absurde, la seule du film marquée par la fausseté et l'incompétence, témoigne de l'énorme anxiété qui se dissimule derrière l'attitude "cool" du réalisateur. Frank et Bozo semblent tous deux être des bisexuels fonctionnels et ce film, tout comme GUN, présente des personnages féminins qui sont intimement impliqués avec les hommes mais qui sont finalement délaissés. Cela ressemble beaucoup à ce que nous avons déjà vu dans les films d'Audy et dans des douzaines d'autres films sur l'homosexualité, à la fois gais et "straight" de RUNNING MAN de Donald Brittain au chef d'oeuvre britannique NIGHTHAWKS (CITÉS DE LA NUIT). Dans MONTREAL MAIN en particulier, l'attitude des hommes envers la femme est clairement misogyne mais le film est si complaisant à ce sujet — comme il l'est par rapport à plusieurs autres aspects de l'histoire, y compris le com-

portement de prédateur de quelques personnages secondaires face à Johnny — que certaines observatrices féministes y ont vu la confirmation du stéréotype de la misogynie gaie-mâle. Cette complaisance et ce caractère évasif étaient bien sûr la marque de la contreculture des années 70... et du placard. Mais c'est précisément cette qualité, ces "virtualités inexplorées", selon l'expression de Michel Euvrad, qui assure la circulation du film depuis 1974, l'ambiguïté et la complaisance étant les pierres de touche de l'esthétique libérale.

Parce que l'homosexualité est périphérique dans ce récit quasi-policier de RUBBER GUN, sa reconnaissance y est beaucoup moins problématique. Une image fascinante émerge d'un micro-milieu où la marginalité sexuelle est prise pour acquise. L'homosexualité n'est pas un thème privilégié, menacé ou supprimé, elle existe tout simplement. L'intrigue sert de prétexte à un collage de portraits chaleureux et vivants de personnages, gais pour la plupart, qui sont habituellement trop fatigués, trop familiers ou trop drogués pour baiser les uns avec les autres. Il y a toutefois une merveilleuse scène de séduction comique entre Stephen Lack et Allan Moyle. C'est un film dont la vitalité vous fait déplorer le départ de tout ce groupe.

La théorie de Vitale-Moyle-Lack selon laquelle le terme "gai" n'est pas une étiquette politique ne tient pas, malheureusement, face au contexte politique de leurs films. Aucun de leurs personnages n'apparaît dans les lieux de rassemblement gais, et aucun ne s'identifie publiquement soit par le costume ou d'une quelconque autre manière; s'ils l'avaient fait, ils auraient pu être arrêtés pour des raisons toutes autres que la drogue. Le centre du



THE RUBBER GUN

mouvement gai a commencé à se déplacer vers l'est en 1976 quand la Ville de Montréal déclencha une campagne de nettoyage contre les gais et les prostituées en prévision des Olympiques — oui, la police massacrait les lesbiennes et les gais cette année-là, même si c'est le massacre d'œuvres d'art qui a retenu l'attention de la gauche artistique et des défenseurs des droits civiques. La nouvelle vague de persécution tira la communauté gaie, tant francophone qu'anglophone, de sa complaisance, et l'organisation sur une grande échelle prit un nouvel essor puisant sa force dans la simple exigence de l'auto-défense. La police répondit à nos protestations en accentuant son terrorisme. En octobre 77 ils firent irruption avec des mitraillettes au bar *Truxx* sur la rue Stanley et procédèrent à la plus importante arrestation de masse depuis les événements d'octobre 70. On força 146 hommes à subir des tests de maladie vénérienne (un Q-tip est inséré punitivement dans l'urètre), on les enferma incommunicado toute la nuit dans des cellules étroites où il n'y avait même pas de place pour s'asseoir; le lendemain on porta contre eux des accusations vagues et discriminatoires en s'appuyant sur la loi des maisons de débauche et de la grossière indécence. Incidemment, ces accusations pèsent encore contre les "Accusés de Truxx": quatre ans plus tard, il n'y a toujours pas eu de procès! Cette nuit-là, 3,000 manifestants ont bloqué les rues du ghetto Peel-Stanley pendant quelques heures et le *Journal de Montréal* titrait: "Les homos et la police: c'est la guerre." Notre mouvement puisa une nouvelle énergie dans notre force et dans notre colère (l'année précédente le nombre de manifestants n'avait pas dépassé le nombre de 300 personnes) et deux mois plus tard le gouvernement

péquistes, embarrassé et toujours idéaliste, passait la loi 88, la première législation sur les droits de la personne au monde qui protégeait les lesbiennes et les gais (La Norvège imita le Québec en 1981).

TRUXX, un court film d'agit-prop qui relate les événements mentionnés ci-haut, parut l'année suivante. Produit avec un budget très restreint par Harry Sutherland, un vétéran de *Challenge for Change*, transféré en 16mm à partir d'un vidéo couleur, le film visait à mobiliser la communauté gaie sur cette question. Sutherland utilisa des images fixes, un commentaire off et des interviews avec deux victimes et deux militants pour conclure avec des images filmées de manifestations postérieures. Le montage et le rythme ne sont pas raffinés; la qualité du doublage laisse à désirer — deux interviews sont en anglais, deux en français, mais à date seule la version anglaise est diffusée, la version française étant retardée à cause du manque de fonds (le fait qu'en 1977 il ne soit pas venu à l'esprit de Sutherland de produire une version française du film est certainement une manifestation de la "présence" anglophone toujours importante au sein du mouvement gai!) Néanmoins, l'effet des deux interviews avec les victimes — un musicien anglophone et un réparateur de bicyclettes francophone (une division du travail qui n'enchantait guère les spectateurs francophones) est percutant. On regarde et on écoute en retenant son souffle les récits laconiques des deux hommes qui nous gardent toujours au bord des larmes. Toutefois, le plus grand impact du film ne réside pas dans le rappel de notre oppression mais dans le fait que nous voyons, pour la première fois dans le cinéma québécois, des images de gais conscients de la nature politique de notre identité, organisés politiquement et ripostant collectivement. Le premier film post-Stonewall au Québec circule toujours depuis 1978.

1978, c'est l'année également du seul autre film québécois à qui j'attribuerais l'honneur du terme "post-Stonewall". Il s'agit de QUELQUES FÉMINISTES AMÉRICAINES le film dont j'ai dit précédemment qu'il était la seule exception au tabou de l'ONF sur l'homosexualité. C'est aussi le seul film québécois que je qualifierais de lesbien parce qu'il traite du lesbianisme et parce qu'il bénéficie d'une contribution lesbienne appréciable: l'une des trois réalisatrices du film est une romancière et une poète lesbienne. Il s'agit de Nicole Brossard, officiellement recherchiste du film (les deux autres sont Luce Guilbault qui s'occupait des interviews et Margaret Wescott, la monteuse). (Quand je dis "le seul film lesbien", je ne parle pas évidemment

du réseau-vidéo, modeste mais dynamique, qui dessert la communauté lesbienne depuis quelques années. Je ne suis pas qualifié pour en faire l'analyse mais je sais qu'il joue un rôle important; je me demande si le vidéo ne deviendra pas un médium beaucoup plus important que le film pour le mouvement lesbien dans la mesure où la communauté lesbienne n'a pas accès au ghetto commercial prospère qui semble, malheureusement, être lié au public des films gais-mâles — comme la *Semaine du cinéma gai* de 1980, organisée par des entrepreneurs gais phalocrates, était conçue pour un public exclusivement mâle).

QUELQUES FÉMINISTES AMÉRICAINES est un superbe documentaire, de durée moyenne, qui alterne des interviews de six "leaders" féministes importantes, avec des films d'archives qui donnent une composante historique essentielle aux témoignages et au film lui-même. Parmi les six femmes, deux s'identifient ouvertement comme lesbiennes — la romancière Rita Mae Brown et l'écrivain-polémiste et réalisatrice Kate Millet — et une troisième, Ti-Grace Atkinson, se définit comme une "lesbienne politique", une étiquette qui signifie plutôt une identification aux femmes qu'une orientation strictement sexuelle. La contribution lesbienne, tant dans les interviews qu'au niveau de la conception, produit un film qui est unique dans son approche de la problématique lesbienne au cœur du féminisme. A lui seul, il assume directement les enjeux que tous les autres films féministes québécois ont scandaleusement évacués.

La question est d'abord abordée d'un point de vue historique. Brown et Millet rappellent d'abord leur décision de "sortir" dans le mouvement féministe et les changements au niveau de leur vie politique et personnelle qui en ont résulté, y compris l'exclusion de Brown en 1968 de NOW (*National Organization of Women*). Millet poursuit en analysant les liens qui existent entre le mouvement gai et le mouvement des femmes, leur oppression commune. De bonnes séquences sur la manifestation de gais et de lesbiennes à New York en 1971, qui commémorait Stonewall, viennent appuyer le thème qu'elle développe. Brown rappelle également une étape antérieure du mouvement lesbien qui travaillait alors en dehors du mouvement des femmes dans des groupes comme *Radicalesbians* puis, la fusion subséquente des deux mouvements au début des années 70 lorsque les divisions devenaient un frein aux progrès politiques.

Alors que les interventions de Brown et Millet sont personnelles et pensives, celles d'Atkinson sont précises et analytiques. Après avoir expliqué l'import-

tance du concept de "lesbianisme politique", elle développe son point de vue sur la nécessité de l'alliance entre les féministes et les autres mouvements révolutionnaires. La finale du film quitte le terrain historique et analytique en élaborant un manifeste de défi dont la puissance émotionnelle est étonnante. Devant un public de femmes, Atkinson raconte l'histoire de l'emprisonnement d'une militante lesbienne, Susan Saxe, puis les paroles célèbres de Saxe dans sa prison sont imprimées sur l'écran:

*Je vais continuer à me battre
en tant que lesbienne
en tant que féministe
en tant qu'amazone —
pour qui suis-je un danger?
pour un pouvoir despotique seulement.*

Atkinson poursuit de sa voix ferme et calme en lisant une lettre de Saxe où résonnent le courage, la solidarité et le défi pendant qu'à l'écran on voit des images de femmes dans les rues américaines qui annoncent leur force et leur détermination nouvelles.

Bien sûr le film a une valeur toute spéciale au Québec où le mouvement féministe n'a pratiquement pas de corollaire distinct au niveau des organisations de lesbiennes. En même temps, le fait que ce film soit notre seul film lesbien tend par la négative à confirmer un stéréotype plutôt malheureux: encore une fois les lesbiennes sont perçues littéralement comme des étrangères. Tout aussi encourageantes et pertinentes que soient des figures comme celles de Brown, Millet, Atkinson et Saxe pour les femmes québécoises, "straight" et gaies, le fait demeure qu'elles sont américaines: les lesbiennes québécoises sont toujours invisibles. Malgré tout, à cause de la qualité exceptionnelle de sa réalisation, QUELQUES FÉMINISTES AMÉRICAINES, comme TRUXX, fait ressortir le besoin pressant de plus de films par, pour et sur les lesbiennes et les gais québécois.

Où allons-nous maintenant?

Les perspectives d'avenir ne semblent pas prometteuses. Si 1980 peut servir d'indication, il semble que les gais vont devenir toujours plus visibles dans la fiction commerciale (à l'arrière-plan bien sûr) et que nos images continueront d'être négatives dans leur majorité. Nous devons continuer à protester contre les diffamations de l'establishment cinématographique "straight"; nous ne devons pas rater une occasion de rappeler aux Lanctôt et aux Fournier que nous ne les laissons pas impunément nous insulter et inciter à la violence contre nous; nous n'accepterons pas non plus d'être exclus de la fraternité cinématogra-

phique et qu'on nous nie le droit de nous voir à l'écran. Nous devons militer particulièrement au sein de la communauté cinématographique politique en nous alliant aux groupes cinématographiques de la gauche "straight" et aux groupes féministes, en critiquant leur homophobie persistante.

Toutefois, nous ne devons pas oublier que nous ne pouvons pas nous appuyer sur d'autres alliés que nous-mêmes, non sur la gauche ou sur qui que ce soit. La dernière image de TRUXX — une manifestation qui s'éloigne pour faire place graduellement à l'auto de police qui la suit — doit rester imprimée dans nos esprits. Nous devons être prêts à assumer la responsabilité entière de présenter nous-mêmes nos images — c'est une leçon que les femmes ont apprise avant nous. A cet égard, il est encourageant de voir que Michel Audy a eu une autre chance — il a commencé cet été

à travailler sur un projet de film sur les gais commandé par le Ministère de l'Education pour être utilisé dans les écoles. Il est peut-être encore plus encourageant de voir de jeunes réalisateurs travailler avec des moyens artisanaux, en super-8 le plus souvent; le succès d'Yves Laberge avec son court film présenté officiellement à Cannes en 1981, TOUS LES GARÇONS, est sûrement de bon augure. UN, DEUX, TROIS de Pierre Anderson est fort heureusement un autre signe des choses à venir, tout comme les oeuvres en super-8 des lesbiennes dont j'ai entendu parler. Cependant, dans une industrie cinématographique elle-même assiégée de tous côtés, où les femmes luttent pour conserver leur place, et dans un contexte politique culturel marqué par les coupures, le développement de la censure, et l'accentuation du terrorisme contre les femmes et les gais, il serait fou de ne pas voir que l'avenir sera très difficile.

(Traduit de l'anglais d'après le texte original)



SOME AMERICAN FEMINISTS

Le jeune cinéma québécois au début des années 80

par Jean-Claude Jaubert

En préparant cette présentation je me suis très vite rendu compte de l'ambiguïté de mon titre. J'ai finalement décidé de le garder simplement parce que je n'ai pas réussi à trouver un titre qui définisse vraiment le genre de cinéma que je veux étudier ici. Il me reste donc à préciser, en introduction, ce que j'entends par "jeune cinéma".

Le jeune cinéma c'est d'abord le cinéma réalisé par la dernière génération de cinéastes québécois qui, au cours des cinq dernières années (1976-1981) où je veux me placer, ont produit leur premier film. C'est ensuite le cinéma réalisé par un groupe de cinéastes que l'on considère comme "la deuxième génération" de cinéastes québécois, c'est-à-dire les réalisateurs qui ont produit leur premier film après 1970. C'est ensuite le cinéma réalisé par des gens qui ne sont plus des jeunes, au sens où l'on prend ce mot en général, qui sont depuis longtemps dans le cinéma, mais qui ont réalisé seulement très récemment leur premier film.

On voit donc que mon propos ici est assez vaste. Je ne prétends pas traiter en détail le sujet, mon intention est plutôt de broser une portrait des conditions de travail (moyens de production, organismes de financement, etc...) dans lesquelles se débat ce cinéma et d'aborder ensuite l'étude des films eux-mêmes, des thèmes qu'ils traitent, du style qui les caractérise.

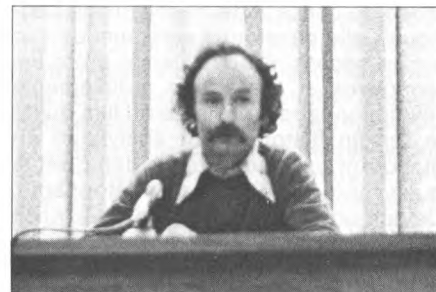
Commençant par le début de la chaîne, on doit se demander comment un jeune cinéaste peut produire un film dans le contexte économique du Québec. Si nous nous replaçons vers le milieu des années 70, qui est notre point de départ, on ne voit à peu près que deux possibilités offertes au cinéaste débutant: produire son film d'une façon artisanale, avec des fonds personnels et ceux d'amis travaillant avec lui, ou obtenir l'aide de la SDICC¹ et produire son film à l'intérieur de la coopérative de production ACPAV.

La SDICC a, en 1972, mis sur pied un programme d'aide à la production de films à budget modique. Dans ce

programme le coût total d'un film ne devait pas dépasser 120 000\$ et la SDICC pouvait fournir jusqu'à concurrence de 60 % du budget. Malheureusement ce programme, qui avait permis la réalisation de films comme NOËL ET JULIETTE de Michel Bouchard, TU BRÛLES... TU BRÛLES de Jean-Guy Noël, BULLDOZER de Pierre Harel, LA PIASTRE d'Alain Chartrand devait, à partir de 1976, tomber plus ou moins aux oubliettes; la SDICC ayant décidé à cette époque de mettre l'accent sur la co-production internationale, ce qui eut pour conséquence de reléguer au second plan les films à budget modique au profit d'un cinéma à caractère a-national et apatride.

Comme il ne suffit pas, pour mener à bien la réalisation d'un film, d'obtenir une subvention de la SDICC on comprend le rôle qu'a pu jouer depuis 10 ans auprès des jeunes réalisateurs québécois l'ACPAV (Association coopérative de productions audiovisuelles). L'ACPAV a fêté cette année son 10ième anniversaire et, à cette occasion, la Cinémathèque québécoise a organisé une rétrospective des films produits par cette coopérative et lui a consacré un numéro spécial de sa revue *Copie Zéro*². Au fil de ces dix années, dix années de crises, de discussions, de renouvellements au sein du comité d'administration, l'ACPAV a produit 15 longs métrages et plus de 20 courts métrages. Comme il ressort de la lecture de ce numéro de *Copie Zéro*, si l'ACPAV n'a jamais eu une idéologie et une ligne de conduite clairement précisée, elle est restée, dans l'esprit de ceux qui y ont travaillé et lui ont consacré beaucoup de leur énergie, une entreprise dévouée au jeune cinéma. L'adjectif "jeune" apparaît d'ailleurs en bonne place dans le texte officiel de la déclaration d'association:

"L'Association est formée pour les fins suivantes: dans le but de faciliter et de promouvoir la conception et la production de films de courts et de longs métrages, et autres oeuvres audio-



visuelles par de jeunes artistes québécois."

Mais l'ACPAV ne peut offrir plus que ce qu'elle a. Elle peut mettre à la disposition de jeunes cinéastes une structure de production, elle n'a pas de fonds à elle à injecter dans des films. Aussi, lorsque la SDICC a commencé à se désintéresser des nouveaux talents et des films à petit budget, la production de films a baissé au Québec, surtout chez les jeunes réalisateurs. En 1975 la SDICC ne participait plus qu'à 5 films tournés au Québec, contre 10 au Canada anglais. L'année 1976 a connu une nouvelle diminution de films produits au Québec par rapport à l'année précédente. Cette crise se poursuivra en 1977 et le cinéma québécois connaîtra sa plus mauvaise année depuis longtemps: en tout 17 films seulement sont sortis en français au Québec, contre 32 en 1973 et 31 en 1974³.

C'est dans ce contexte de crise que naît l'*Institut québécois du cinéma*, organisme mis sur pied par le gouvernement du Québec après que les cinéastes en colère aient réussi à enfin obtenir du gouvernement Libéral de M. Bourassa une loi cadre qu'ils attendaient depuis 10 ans. En avril 1975 le projet de loi est déposé par le ministre des Affaires culturelles. Cette loi crée un *Institut québécois du cinéma* destiné à répartir des fonds gouvernementaux dans le milieu du cinéma. L'année suivante, en novembre, le *Parti Québécois* est porté au pouvoir et, dans les milieux du cinéma — en général fortement favorables au *Parti Québécois* — l'espoir est grand de voir le cinéma québécois repartir d'un bon pied. Mais les structures sont longues à se mettre en place et ce n'est qu'à partir de l'été 1977 que l'*Institut* fait son entrée officielle dans la production. Ce ne sera donc pas avant 1978 que les premiers effets de cette nouvelle injection de fonds dans le cinéma québécois se feront sentir.

Ces années creuses du point de vue de la production de longs métrages

Jean-Claude Jaubert: il enseigne à Glendon College (Toronto).

¹ Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

² *Copie Zéro* No 8 Cinémathèque Québécoise, Montréal, 1981

³ Comptage effectué à partir des films répertoriés dans *Nouveau Cinéma Canadien* publié par la Cinémathèque québécoise.

commerciaux ont eu comme seul bénéfice de permettre à la production dite "artisanale" de se faire connaître.

Si une production non commerciale de films de court métrage et parfois même de long métrage a toujours existé au Québec, elle était jusque là cachée par la réussite de films plus commerciaux. La crise de ce cinéma commercial va donner, par contre coup, un regain de vie au cinéma artisanal. En 1977, pas moins de quatre rencontres ou colloques réuniront les cinéastes artisans du Québec qui établissent leur charte du cinéma artisanal.

"L'artisan du film est un travailleur du cinéma qui adopte un mode de production de type professionnel dans un cadre financier non industriel."

Réalisés avec très peu de moyens mais beaucoup d'imagination et de cœur ces films collent de près à la réalité quotidienne. Ils font une grande place au cinéma documentaire mais utilisent parfois aussi la fiction. Pour mener à bien leurs productions les cinéastes artisans tâchent d'obtenir de petites subventions d'organismes divers comme le *Conseil des Arts*, le *Centre d'essai Conventum* ou l'*Institut québécois du cinéma*; ils peuvent aussi demander à bénéficier du programme "d'aide artisanale" de l'*Office national du film*. Cette aide artisanale était octroyée, après examen, à des films déjà tournés et était distribuée sous forme de services techniques. Elle permettait aux cinéastes artisans qui en bénéficiaient de franchir la difficile étape de la post-production.

Ce cinéma artisanal se différencie du cinéma commercial en ce sens qu'il n'accepte pas les contraintes esthétiques et idéologiques imposées par le modèle hollywoodien. Intéressé avant tout à explorer la diversité sociale et culturelle du pays il va briser le monopole de Montréal, centre du cinéma québécois. C'est que cette époque de la fin des années 70 correspond à un désir très fort de la part de nouveaux cinéastes de donner la parole aux régions. Cela va représenter un atout réel dans le renouveau du jeune cinéma québécois. En novembre 1977 se déroule à Rouyn, en Abitibi, une semaine du cinéma régional qui connaîtra un grand succès et qui fera le point sur les diverses productions ainsi que sur les objectifs du cinéma régional. Il ne s'agit pas uniquement dans ce cinéma d'une conception géographique du lieu de production: "C'est un cinéma qui participe d'une conscience régionale (...) et va vers une volonté d'appartenance à la région."⁴

L'essor relatif du cinéma régional et du cinéma artisanal est le seul côté

positif de ces deux ans de crise aiguë dans le cinéma québécois. En 1979, la production française de longs métrages au Québec était remontée à 39⁵, dont une quinzaine entrent dans notre catégorie du "jeune cinéma". Plusieurs facteurs se sont combinés pour permettre cette reprise.

Il y a eu d'abord l'apport de l'*Institut québécois du cinéma*⁶. Examinons un peu comment se traduit cette aide: L'Institut dispose de cinq programmes d'aide: l'aide à la production, la plus importante question budgétaire, l'aide à la distribution, l'aide à l'exploitation, l'aide à la scénarisation et l'aide aux projets spéciaux.

En ce qui concerne la production l'Institut considère des projets de toutes durées (courts, moyens et longs métrages) et de tout genre (documentaires, fiction) et peut investir, pour un long métrage de fiction, jusqu'à 60% du devis total avec un montant maximum de 250 000 \$. S'il s'agit d'une première oeuvre son investissement ne dépassera pas 125 000 \$ pour un devis maximum de 350 000\$.

Pour aider plus particulièrement la réalisation de premiers films quatre organismes gouvernementaux ont, en octobre 1980, conclu une entente. Il s'agit de l'*Institut québécois du cinéma*, de la *SDICC*, de *Radio-Canada* et de *Radio-Québec*. Selon cet accord les organismes mentionnés participeront au financement de deux films durant la première année de l'accord et de deux autres durant la deuxième année.

Cet accord devrait permettre au jeune cinéma québécois de continuer à se renouveler. Cependant tout n'est pas positif dans cette floraison que nous avons notée de cinéastes dits "ar-



NOËL ET JULIETTE

tisanaux" et dans cette aide accordée aux premières oeuvres. Dans le contexte québécois, où le total des investissements gouvernementaux est limité et ne suit pas le taux d'inflation, il y a un risque qui consiste à mettre sur le marché un nombre sans cesse croissant de premières oeuvres qui ne seront jamais suivies de deuxièmes oeuvres. Dans une conversation récente que j'ai eue avec Michel Bouchard, auteur de *NOËL ET JULIETTE* en 1973 et président de l'*Association des réalisateurs de films du Québec*, il remarquait que les cinéastes de sa génération ont, en moyenne, dû attendre de 5 à 7 ans avant de pouvoir réaliser leur second long métrage. Entre assurer la relève, en investissant parfois dans des oeuvres sans talent, et permettre à des talents affirmés de continuer à produire l'*Institut* et les autres organismes doivent savoir maintenir l'équilibre.

Dans les domaines de la distribution et de l'exploitation la situation au Québec est plus problématique encore que dans la production. Le marché canadien appartient très largement aux monopoles américains de distribution et le Canada n'a jamais eu le courage, ou la volonté, d'imposer un système de quota dans l'importation et l'exploitation des films. Ce sont donc les films étrangers, américains d'abord puis européens, qui occupent à plus de 95% en moyenne les écrans nationaux. Pour tenter d'ouvrir aux films canadiens un peu plus largement le marché national, la *SDICC* a pris en 1977 quelques timides mesures que l'on peut qualifier de ponctuelles. Elle a investi une somme de 175 000\$ dans l'aventure du *Nouveau Réseau* qui a duré le temps qu'il a fallu pour épuiser la somme investie au départ.

L'*Institut québécois* a un programme d'aide à la distribution qui permet à des compagnies de distribution de subsister. De petites compagnies telles que *Cinéma Libre* ou *Les Films du Crépuscule* reçoivent une aide de l'*Institut* pour distribuer des films qui, sans elles, n'arriveraient certainement jamais chez leurs usagers. Dans le domaine de l'exploitation les choses ne s'améliorent pas en 1981 puisque la seule salle de Montréal qui program-mait exclusivement des films québécois a changé de programmation car, aux dires de son directeur, cette salle était devenue à la

⁴ *Cinéma Québec* No 53, p.8

⁵ D'après l'annuaire des longs métrages Québec 1979, *Copie Zéro* No 7, *Cinémathèque québécoise*.

⁶ *Sur les 39 longs métrages de langue française répertoriés en 1979 l'Institut a participé à 19 productions et la SDICC à 9.*

fois le ghetto du cinéma québécois et un alibi pour les institutions gouvernementales.

Au lendemain de la deuxième victoire électorale du *Parti Québécois* ce domaine demeure une priorité si l'on veut que le jeune cinéma et le cinéma québécois tout court atteignent le public qui devrait être le sien d'abord.

Délaissions maintenant les questions économiques pour nous tourner vers les films eux-mêmes. Le cinéma québécois, on le sait, a toujours accordé une très grande place au cinéma direct, au cinéma d'enquête, si bien que le terme de cinéma documentaire, naguère si déprécié en français, a repris, au Québec du moins, une valeur tout à fait positive. C'est que le documentaire n'est plus ce genre froid, didactique, expression d'une connaissance supérieure qui l'avait discrédité.

Le documentaire donc est redevenu un genre majeur au Québec après une relative éclipse au début des années 70, années durant lesquelles le cinéma de fiction avait connu une assez forte expansion. Avec la crise de ce cinéma commercial de fiction le cinéma artisanal a occupé une place laissée plus ou moins vacante. Or le documentaire est l'instrument privilégié des cinéastes artisans pour deux raisons immédiates: il exige un financement moins important qu'un film de fiction, mais surtout il répond à la volonté d'exploration, d'interrogation d'une société qui anime ces nouveaux cinéastes. Si, au début des années 60, la prise de possession d'un pays par la parole et l'image a caractérisé les films de Pierre Perrault, c'est vers un contenu plus engagé socialement et politiquement que les réalisateurs du programme Société Nouvelle à l'*Office national* se sont dirigés ensuite. Mais comme beaucoup d'autres programmes, sans tambours ni trompettes, Société Nouvelle a, peu à peu, disparu à l'*Office*. Est-ce que les cinéastes artisans ont repris dans l'ensemble le flambeau du cinéma d'intervention sociale? Ce n'est pas facile de répondre d'une façon tranchée à cette question.

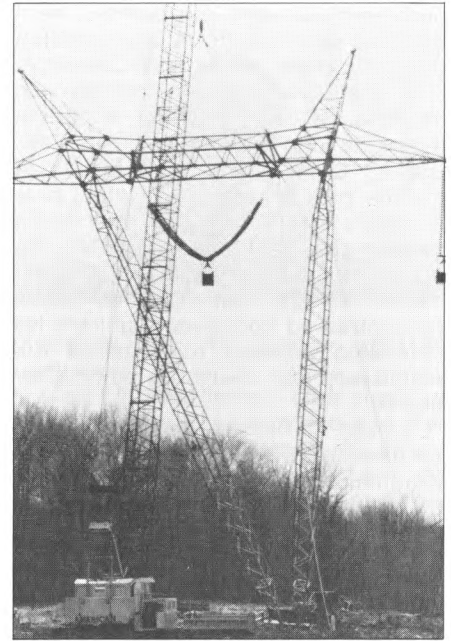
Le souci d'engranger des images de traditions ou de techniques en voie de disparition a conduit d'une part à une excessive valorisation du passé dans certains films qui véhiculent une idéologie rétro: "tout ce qui est ancien est bon". C'est en pensant à ce genre de films qu'un ethnologue de Québec, M. Bernard-Richard Emond a lancé une attaque virulente contre "le documentaire québécois envahi par le patrimoine". Il affirme dans son article: "qu'un spectateur étranger qui visionnerait au hasard, une dizaine de documentaires tirés de la production récente, aurait peut être l'impression que le Québec est une société rurale et

traditionnelle et que les Québécois passent leur temps à gigner, turluter, labourer et tisser des ceintures fléchées".

Cette attaque ne repose pas sur rien. Il est évident que des séries comme celle dirigée par Léo Plamondon intitulée *LA BELLE OUVRAGE* ou celle dirigée par Michel Brault et André Gladu *LE SON DES FRANÇAIS D'AMÉRIQUE* peuvent s'attirer ce genre de critique.

Lorsque M. Emond parle de la pratique qui consiste à laisser parler les gens, à intervenir le moins possible lors du montage, il met également le doigt sur le danger qui menace toujours le cinéma direct sans talent. La religion de la non-intervention conduit au bavardage et au délayage. C'est le souvenir que je garde en tout cas d'un film comme *SAMEDI SOIR, 1978*, de François Labonté qui se proposait de capter le pouls d'une petite ville de province un samedi soir normal. Chronique d'un vécu sans drame ni conflit un tel film exige au contraire une très forte intervention du réalisateur-monteur pour prendre tout son sens. Cette absence d'intervention c'est aussi ce qui limite l'intérêt du film d'Hélène Girard *LA PETITE VIOLENCE*, film sur le travail, le système social qui force l'homme à s'adapter à lui alors que ce devrait être le contraire. Mais les discours des différents personnages s'intègrent mal les uns aux autres, il y a collage plutôt qu'analyse et synthèse.

Cependant lorsque M. Emond affirme que depuis 1976 la critique sociale a disparu des écrans québécois et a laissé la place au silence il passe un peu vite sur des films qui, s'ils n'ont pas l'ampleur et la profondeur d'analyse d'un *VINGT QUATRE HEURES OU PLUS* de Gilles Groulx, film réalisé en 1972 mais censuré par l'ONF et relâché seulement en 1976, n'en abordent pas moins des questions sociales, économiques et politiques importantes. Jean Chabot, surtout connu pour ses films de fiction: *MON ENFANCE À MONTRÉAL, 1970*; *UNE NUIT EN AMÉRIQUE 1974* a réalisé à l'ONF, en 1978, *LA FICTION NUCLÉAIRE* qui montre comment les politiques des gouvernements ont, d'une part, bradé le Québec aux intérêts étrangers (il faut voir comment le cinéma de propagande de Duplessis, montré dans le film, chantait les prouesses du Québec qui savait si bien s'équiper pour offrir aux compagnies étrangères les richesses de son sous-sol) et d'autre part, créé une demande artificielle d'électricité que l'on utilise aujourd'hui pour justifier l'implantation d'usines nucléaires. Jean Chabot ne peut être accusé de valoriser la culture du passé au détriment de la critique sociale puisque la fameuse réussite de



LA FICTION NUCLÉAIRE

l'Hydro-Québec, symbolisée ailleurs par les lignes électriques s'est transformée en une exploitation supplémentaire par l'étranger des ressources du Québec: les lignes électriques sont devenues des balafres qui coupent sauvagement le territoire et courent vers les Etats-Unis. Nous sommes loin du discours de Didier Fournier à la fin de *UN PAYS SANS BON SENS* de Pierre Perrault qui, sous les pylônes de *l'Hydro-Québec* donne cette ligne de haute tension comme un exemple de réussite du peuple québécois: "Donne-nous en main le mandat! avec le matériel génétique qu'on a en mains! pis on va faire ce qu'ils font... les Anglais!"

La réalisation, en 1970, par Denys Arcand du film *ON EST AU COTON* dont la sortie sera retardée de 6 ans par l'ONF qui s'est pliée aux pressions exercées par les magnats de l'industrie du coton, témoignait de l'engagement politique du cinéma québécois. En 1979 *LA MALADIE, C'EST LES COMPAGNIES*, réalisé par Richard Boutet, ne bénéficie pas du talent et de la pratique de Denys Arcand, il s'agit cependant d'un dossier sérieux sur une question toujours d'actualité: les conditions de santé et de sécurité, d'insécurité devrions-nous dire, dans les différentes industries du Québec.

Dans d'autres domaines sociaux et économiques des films comme: *DE LA TOURBE ET DU RESTANT, 1979*, de Fernand Bélanger, Yves Angrignon et Louise Dugal, *CORRIDORS* et *PRIS AU*

⁷ Article publié dans le journal accompagnant le 8ième semaine du cinéma québécois, en octobre 1980.

PIÈGE, 1979 de Guy Dufaux et Robert Favreau, PLUSIEURS TOMBENT EN AMOUR, 1979 de Guy Simoneau témoignent de l'importance qu'a toujours le cinéma documentaire social dans la production des jeunes cinéastes québécois.

L'engagement n'est pas cependant toujours du côté de la dénonciation d'abus ou d'exploitation de la part du pouvoir économique ou politique. Hugues Migault a parlé de censure politique de la part de l'*Institut Québécois du cinéma* lorsque cet organisme a refusé de lui donner de l'argent supplémentaire pour finir son film et le distribuer. Lorsqu'on a vu ce film LE QUÉBEC EST AU MONDE, 1980, on comprend un peu la réticence de l'Institut qui veut garder une certaine indépendance vis à vis du gouvernement. Ce film donne vraiment la part trop belle aux maîtres du *Parti Québécois* pour ne pas être accusé, par l'opposition, de film de propagande. Comme il s'agit de montrer qu'avec René Lévesque et le *Parti Québécois* le Québec est devenu davantage une nation qu'une province comme les autres du Canada, les auteurs du film sont peu regardant sur la personnalité que reçoit ou qui reçoit, M. Lévesque, du moment qu'il s'agit d'un personnage officiel d'un gouvernement en place.

Comme je l'ai dit tout à l'heure à propos des premières oeuvres, il faut toujours établir un équilibre entre l'importance théorique et la réalité pratique. Le cinéma documentaire doit garder un rôle essentiel au Québec, il est cependant malsain qu'il mobilise à lui seul plus de 50% du budget disponible pour la production. Or c'est le reproche que les cinéastes intéressés par le cinéma de fiction adressent actuellement à l'*Institut Québécois du cinéma*.

Le cinéma de fiction, il suffit de feuilleter les annuaires des productions des dernières années pour s'en rendre compte, est celui qui a le plus durement souffert de la crise. Si l'on considère cette deuxième génération dont nous avons parlé la filmographie n'est pas longue à établir: Michel Bouchard réalise NOËL ET JULIETTE en 1973 et plus de long métrage de fiction depuis; Jean Chabot UNE NUIT EN AMÉRIQUE en 1974 et un film documentaire déjà cité depuis; Alain Chartrand ISIS AU 8 en 1970, LA PIASTRE en 1975; André Forcier, dont les films BAR SALON et L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE ont connu un très bon succès en 1973 et 1974 est en train de se débattre dans des problèmes financiers difficiles pour terminer en 1981 AU CLAIR DE LA LUNE; Pierre Harel après BULLDOZER en 1971 est resté 8 ans avant de

pouvoir finir VIE D'ANGE, 1980, Francis Mankiewicz après LE TEMPS D'UNE CHASSE en 1971 a lui aussi attendu 7 ans avant de pouvoir revenir au cinéma commercial de fiction avec MON AMIE D'ENFANCE en 1978 et LES BONS DÉBARRAS en 1979; enfin Jean-Guy Noël a réalisé TU BRÛLES... TU BRÛLES en 1973, TI-CUL TOUGAS en 1975 et son dernier film, CONTRECOEUR, attend sa sortie depuis plus d'un an.

Depuis cette époque quelques noms nouveaux sont venus s'ajouter: André Blanchard a montré avec L'HIVER BLEU, 1979, qu'il pouvait tenir les promesses de son premier film BEAT, 1976; Mario Bolduc UN GRAND LOGEMENT, 1977 et Paul Tana LES GRANDS ENFANTS, 1979 font également partie de cette "troisième génération".

Quels sont les thèmes et les sujets privilégiés de ce cinéma de fiction? Comment peut-on le caractériser?

Durant la 8^{ème} semaine du cinéma québécois, en octobre 1980, un débat fort animé était réservé aux stéréotypes dans le cinéma national. Pour M. Claude Daigneault, de l'*Institut*, le stéréotype qui a la vie la plus dure est celui de la banalité et de l'ordinaire. "Comment peut-on demander au public qui doit affronter un quotidien terne et répétitif de payer et de consacrer une partie de ses loisirs à examiner le quotidien terne et répétitif de ses semblables." Cette critique n'est pas nouvelle, elle a déjà été exprimé par des membres de la SDICC ou du gouvernement qui s'irritent de voir ainsi le cinéma québécois proposer une image aussi négative de leur pays. Apparemment des films



CONTRECOEUR

d'évasion, situés dans des décors luxueux, à l'action rebondissante de scène en scène, au montage agressif, en somme des films réalisés sur le modèle d'Hollywood satisfieraient ces critiques. Il y aurait certainement quelques personnes dans l'industrie qui gagneraient à ce que le cinéma québécois devienne ainsi. Il n'est pas sûr à long terme que ce soit le public et le cinéma lui-même.

Au début des années 70 la marginalité volontaire, ou forcée, la fuite vers un ailleurs mythique (la Californie par exemple dans TI-CUL TOUGAS) étaient certainement les thèmes les plus évidents dans le jeune cinéma québécois. Aujourd'hui, autant qu'on puisse en juger par les quelques films réalisés par cette même génération ou par la suivante, la fuite, le "Drop out" n'est plus une tentation. Mais les personnages, toujours bien ordinaires comme le regrette Claude Daigneault, restent marginalisés, difficilement intégrés à une société qui tourne sans eux. Ceci est surtout sensible dans LES GRANDS ENFANTS de Paul Tana. François, personnage central, est chômeur 6 mois par année, il passe

VUES D'ICI ET D'AILLEURS

8^{ÈME} SEMAINE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS: 3 AU 12 OCTOBRE 1980
CINÉMA ST-DENIS : SALLES 2 ET 3 INFO.: 842-8453

son temps à observer, comme de l'extérieur, la vie de la ville. Ce film témoigne encore d'un désir profond d'échapper à la ville, toujours associée dans la bande sonore à une sirène d'ambulance ou de voiture de police. Mais le film est loin de valoir les réalisations de Michel Bouchard ou Jean-Guy Noël. Le dialogue, plaqué sur les scènes, est chargé de nous apporter trop d'informations que l'image ne réussit pas à faire passer.

Si l'on met à part le film de Pierre Falardeau *PEA SOUP* (1978), répertoire des aliénations et des dépossessions du Québécois, on pourrait remarquer l'effacement, dans les films récents, du thème de la domination anglaise. Gardons-nous de conclure bien évidemment qu'elle n'existe plus. Simplement elle ne s'impose plus dans l'imaginaire des cinéastes. Le dernier film de Francis Mankiewicz *LES BONS DÉBARRAS* pourrait nous servir à illustrer ceci. Ce n'est pas à un riche industriel anglais que Michèle, pauvre Québécoise vivant difficilement de son travail, livre du bois de chauffage, mais à une bourgeoise québécoise, Mme Viau Vachon, vivant isolée dans son chalet luxueux.



LES BONS DÉBARRAS: Louise Marleau

Je n'ai pas encore, jusqu'ici, prononcé le nom d'une réalisatrice, ni cité aucun film réalisé par une femme. C'est volontairement car il me semble que, dans l'atmosphère de marasme dans laquelle a vécu le cinéma québécois de 1976 à 1980, une génération de femmes cinéastes a réussi à s'imposer dans ce contexte difficile. Il ne s'agit pas de "génération spontanée" mais du résultat d'une longue lutte qui a commencé à porter ses fruits à partir du début des années 1970. Je ne voudrais pas ici refaire tout l'historique de ce mouvement⁸ mais m'intéresser plus particulièrement aux dernières productions, en mettant surtout l'accent sur ce que ces productions ont apporté de neuf dans le cinéma québécois.

Malgré la richesse du cinéma québécois en films documentaires, en enquêtes menées auprès de groupes sociaux variés, il aura fallu attendre des films tournés par des femmes pour



LES SERVANTES DU BON DIEU

découvrir de larges pans cachés de la réalité du Québec. Il y eut d'abord les films de la série *En tant que femmes à l'ONF (A QUI APPARTIENT CE GAGE d'Anne Claire Poirier, LES FILLES C'EST PAS PAREIL d'Hélène Girard, J'ME MARIE, J'ME MARIE PAS de Mireille Dansereau)* puis, en dehors de l'ONF, *LES SERVANTES DU BON DIEU* de Diane Létourneau ainsi que les films de Luce Guilbeault qui, en quelque sorte, ouvrent la voie vers la réalisation à de nombreuses femmes qui travaillaient déjà dans le cinéma mais pas derrière la caméra. Luce Guilbeault, après un court métrage sur Denyse Benoît, comédienne qui deviendra aussi réalisatrice, mène une grande enquête sur les féministes les plus importantes de l'Amérique *QUELQUES FÉMINISTES AMÉRICAINES*, 1977 puis réalise un document plus quotidien sur la condition de la femme: *D'ABORD MÉNAGÈRES*, 1978.

Dans cette catégorie du documentaire, le document le plus percutant sur la perpétuation des mentalités phalocrates dans notre société nous vient de deux jeunes néophytes Francine Allaire et Sylvie Groulx. Leur film *LE GRAND REMUE-MÉNAGE* a constitué à juste titre le clou de la semaine du cinéma québécois en 1978. La portée du film, sa justesse vient de l'habileté des deux réalisatrices qui ont fait la preuve de la réalité et de la force des stéréotypes qu'elles voulaient dénoncer. Le personnage central, Champ, est si pénétré de la supériorité de "l'éternel masculin" qu'il n'a apparemment pas imaginé que deux jeunes et jolies filles qui venaient l'interroger, caméra au poing, pouvaient porter sur lui un regard critique. Le film s'articule sur Champ et sur Gogui, enfant précoce qui montre

comment se crée et se perpétue, au sein des couches sociales, la relève des futurs Champ, mais aussi sur ces scénettes de fiction qui donnent la parole à des femmes décidées à briser ce perpétuel recommencement.

C'est cependant dans le domaine de la fiction que la contribution de cinéastes femmes a été la plus importante durant ces toutes dernières années. C'est d'elles que sont venus les films les plus neufs par leur sujet, leur ton et leur style même de narration.

Dans cette génération de femmes cinéastes Anne Claire Poirier fait figure "d'ancienne". Elle travaille à l'ONF depuis 20 ans, où elle a souvent servi à donner bonne conscience à une institution dominée par les hommes. Son film sur la question du viol *MOURIR À TUE-TÊTE* est important d'abord parce qu'il dit du viol, de la violence sexuelle exercée sur les femmes, mais aussi par la démarche qu'il adopte. Le temps de la déconstruction n'est plus dans le cinéma, pourtant la question demeure: comment engager le spectateur à ne pas absorber les images du film comme un autre spectacle de plus, spectacle pénible mais spectacle tout de même? Anne Claire Poirier a choisi d'interrompre son récit par des scènes de discussion entre deux femmes engagées dans la réalisation du film et qui pèsent le poids, le sens des scènes qu'elles vont conserver. Comme de plus la fiction du film suit de près un cas réel, exposé par la "réalisatrice", le spectateur est amené à réfléchir sur le sens et la portée des images qu'il voit, il est forcé d'accepter que cette fiction s'est réellement produite avant de devenir un film.

Dans la production de 1980 les deux films les plus neufs au Québec et les plus prometteurs ont été réalisés par des femmes qui réussissaient, dans une première oeuvre, à renouveler l'imagerie et la thématique traditionnelle du cinéma québécois.

Dans *ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER, ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ* Louise Carré nous conte les aventures d'une "vieille dame indigne" québécoise. Sans jamais copier René Allio, Louise Carré retrouve, dans le contexte québécois, tout le poids sous lequel un milieu bourgeois et conservateur sait écraser et étouffer une femme. La libération d'Adèle, veuve à 57 ans, mère de huit enfants, esclave de sa famille jusqu'à la mort de son mari, secoue bien des stéréotypes.

J'ai remarqué tout à l'heure au passage que la confrontation anglais-français s'était effacée dans le cinéma

⁸ Voir à ce propos le numéro spécial de *Copie Zéro* No 6 "Des cinéastes québécoises" publié par la *Cinémathèque québécoise*.

québécois; elle a laissé la place à une opposition à l'intérieur même de la société québécoise francophone, opposition des mentalités, des comportements liés à une appartenance de classe.

L'HOMME À TOUT FAIRE de Micheline Lanctôt est le film qui fait le mieux ressortir cet antagonisme. C'est aussi un film de femme qui présente un personnage masculin totalement différent de ceux qu'on a l'habitude de voir. On avait déjà rencontré au cinéma des hommes tendres, naïfs, romantiques, mais ils appartenaient toujours à une classe sociale genre "artiste" ou intellectuel; ici Armand est un prolétaire, un ouvrier, marginalisé par son travail à son compte et à son rythme, mais appartenant à la classe ouvrière cependant. Face aux prétentions, à l'arrivisme du mari bourgeois, le prolétaire ne lutte pas, il plie bagage et garde la complicité et la sympathie du public avec lui.

Micheline Lanctôt a dit qu'elle voulait dans son film retrouver une certaine atmosphère d'humour et de tendresse, un regard plein de sympathie et de connivence pour des personnages anti-héroïques caractéristiques du cinéma tchèque des années 60. C'est peut-être là une façon d'échapper à ce quotidien terne et répétitif que l'on a reproché au cinéma québécois tout en demeurant authentiquement lié à la réalité du pays.

Le cinéma québécois dans son ensemble, et encore plus le jeune cinéma, a besoin pour vivre d'une politique cinématographique précise de la part des gouvernements. Nous avons vu combien il était sensible aux fluctuations des investissements publics puisqu'il ne peut guère compter sur les investissements privés. Il a besoin aussi de talents. Il ne suffit pas d'impressionner de la pellicule pour faire un film. Il a toujours besoin enfin d'affirmer son identité, son appartenance culturelle sans pour autant s'enfermer dans le ghetto de la "Québécoïté".



Jocelyn Bérubé, L'HOMME À TOUT FAIRE



D'ABORD MÉNAGÈRES de Luce Guilbeault



LE GRAND REMUE-MÉNAGE de Francine Allaire et Sylvie Groulx

Réal LaRochelle J'aimerais savoir si dans tes recherches, tu as pu comprendre un peu ce qu'on pouvait appeler dans les plus jeunes générations de cinéastes, les principales revendications sur lesquelles ils semblent s'accorder soit vis-à-vis les gouvernements fédéral, ou palier provincial, ou encore par rapport aux thèmes des films au genre de cinéma est-ce que tu sens qu'il y a comme une unité de revendication et ces revendications-là, où est-ce qu'elle se situe?

J.C. Ceci est très subjectif, il n'y a pas à mon avis de textes précis de revendications. Il y a d'une part des revendications matérielles, demandant à des organismes des subventions. Je pense par exemple, à ce texte distribué par les films du Crépuscule, lors de la semaine du cinéma québécois 1978, dans lequel il revendique la liberté de vivre, de recevoir des subventions pour être distribué, il revendique donc leur part de subventions auprès de tous les organismes. Du côté du thème et du sujet, je crois que leur revendication c'est d'être considéré comme des professionnels mais travaillant dans un contexte différent.

Le cinéma féminin au Québec

par Jocelyne Denault

Carole Zucker, Louise Carrière et moi, nous nous sommes rencontrées à quelques reprises avant de faire cet exposé conjoint et nous nous sommes divisé le travail. Je vais donc, pour ma part, m'intéresser à la question historique: à l'arrivée des femmes dans le cinéma québécois, en faisant quelques incursions dans le cinéma canadien, pour tenter d'en arriver à la situation actuelle dans le milieu du cinéma, en ce qui concerne les femmes. D'autre part, Louise, après le film "COGNEDUR" nous parlera de la thématique des femmes dans les films québécois. Ensuite, Carole de son côté, a préparé une analyse du film MOURIR À TUE-TÊTE, qui sera présentée aujourd'hui, en fin de soirée. En le reliant à un autre film que nous verrons en fin d'après-midi: "ANASTASIE, OH MA CHÉRIE".

J'ai donc tenté de faire des recherches le plus loin possible, pour essayer de trouver des femmes — cinéastes au Québec. En premier lieu, je me suis rendu compte, et c'est la première constatation que j'ai dû faire; qu'il y a très peu de documents qui s'intéressent aux femmes dans le milieu du cinéma. Que ce soit avant 1960, de 1960 à 1970 ou actuellement. Les premières sources que l'on peut trouver se situent (pour les sources plus officielles) du côté de l'*Office national du film* au moment où l'*Office* se trouvait à Ottawa. On y retrouve quelques femmes: Jane Marsh, Judith Crawley, etc... Comme d'autre part, ce qui nous intéresse, ce sont les femmes dans le cinéma au Québec, je suis allée voir du côté de *Rennaissance Films* et de *Québec Production* deux compagnies qui ont produit des longs-métrages avant 1960, pour me demander ce que faisaient les femmes dans ces équipes de production. Il est évident que l'on retrouve plusieurs femmes comédiennes, dont Nicole Germain, Ginette Letondal, etc... L'énumération serait beaucoup trop longue, alors, passons. On retrouve également les femmes dans les rôles "classiques", les rôles dans lesquels on va les re-

trouver encore aujourd'hui, c'est-à-dire à titre de scripte, d'assistante-réalisatrice, de secrétaire de plateau, de secrétaire de production, etc..., et dans ce qu'on appelle les métiers féminins, c'est-à-dire la coiffure, les costumes, l'habillage, le maquillage, etc.. Sans se donner la peine de donner beaucoup de noms, on peut noter au passage quand même quelques exceptions comme Germaine Janelle à la musique, Jean Desprez aux dialogues, et un nom qu'on aura l'occasion de revoir plus tard dans les métiers audiovisuels, Andréanne Lafond qui a travaillé à *Québec Production* à titre de scripte et à titre également d'assistante-réalisatrice, à l'occasion.

En 1960 donc, il y a quelques femmes qui tournent des films à l'*ONF* côté anglais mais il n'y a pas de femmes réalisatrices du côté français. Peu après le déménagement des bureaux de l'*Office national du film* à Montréal en 56, des femmes entrent à l'*Office* à titre en particulier de monteuses: il est possible et même probable qu'il y ait eu des femmes à l'*ONF*, avant 1956, au montage, au secrétariat de production etc., cependant les génériques des films tournés à ce moment étaient bien souvent succincts pour ne pas dire absents dans certains cas en particulier à l'époque de John Grierson. Il est donc assez difficile de remonter très loin. Cependant dans les documents de l'*Office national du film*, en particulier dans le document sur l'égalité des chances, on note la présence de plusieurs femmes travaillant à l'*Office* dès le début et un nombre aussi grand au moment du déménagement à Montréal, mais on les retrouve surtout dans des rôles de secrétariat, dans des rôles de soutien technique et en particulier aux tables de montage et au montage négatif (s'il est un métier qui demande de la précision, de la minutie et de la patience...). D'autre part, au moment du déménagement des bureaux de l'*ONF* à Montréal, les préoccupations des cinéastes francophones de l'*Office* sont déjà assez envahissantes pour que ne viennent pas s'y ajouter des préoccupations féministes: on n'a pas le temps de penser à donner la place aux femmes. En 1960, avec la naissance de petites compagnies de production à



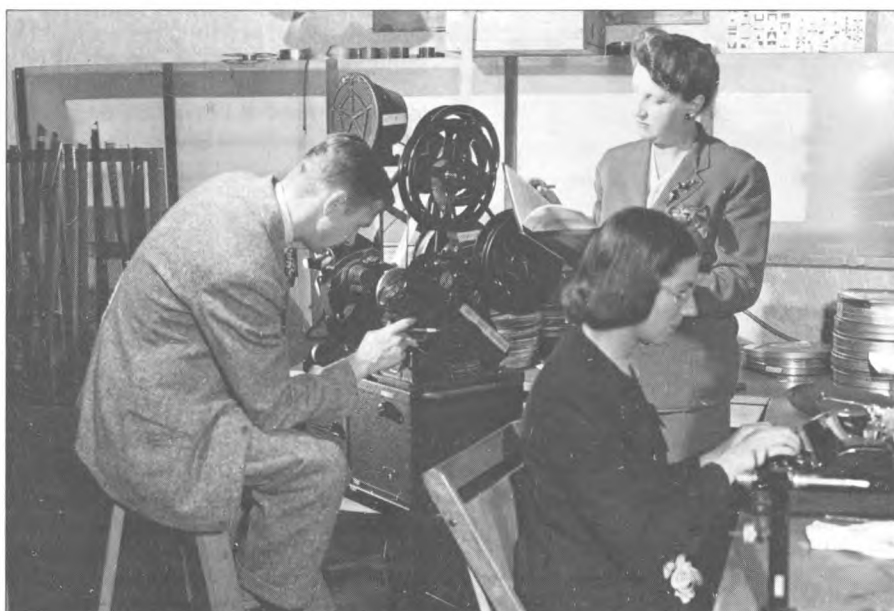
Montréal, on note que les femmes ont des rôles plus importants et plus clairement définis et on retrouve des équipes constituées d'hommes et de femmes. Des femmes dont les noms figuraient aux génériques à titre de monteuses ou assistantes-monteuses, de scriptes, de secrétaires de production etc. sembleront accéder à des fonctions de production et des fonctions de scénarisation et de recherche. Avec la naissance de ces petites compagnies de production, des postes seront ouverts aux femmes: on aura besoin de secrétaires, de réceptionnistes et graduellement ces femmes pourront avoir accès au fur et à mesure que la compagnie progresse à des postes aux niveaux de la recherche, au niveau du montage et finalement au niveau de la réalisation. Ce sera le cas de Aimée Danis qui après avoir fait ses preuves à Radio-Canada, ira travailler aux *Films Claude Fournier* en 68, puis chez *Onyx Films* et qui actuellement est présidente (fondatrice) des *Productions du Verseau*.

Avant 1968, donc, de 60 à 68, on se rend compte que toute l'histoire du cinéma au Québec est essentiellement celle des hommes: celle de leurs problèmes avec l'*ONF*, de leurs problèmes d'identité et celle de l'avènement du cinéma direct. Pourtant, dès 1960, une femme commencera à se faire un nom à l'*ONF*: Anne Claire Poirier. Cette dernière entre à l'*ONF* par la porte d'en arrière, au montage. Nous reviendrons sur sa biographie un peu plus tard mais il est quand même intéressant de savoir qu'elle sera la première femme à faire un film long métrage en français à l'*Office national du film*: "DE MÈRE EN FILLE", en 1968.

Quelles sont les dates charnières? Il y a le déménagement de l'*ONF* à Montréal en 1956 et il y a en 1970 une préparation à la grande festivité qui va s'appeler l'Année Internationale de la femme en 1975, préparation qui se fait toujours par la porte d'en arrière, bien entendu. En 1969, était apparu à l'*ONF*, "*Société nouvelle/Challenge for change*", qui a pour objectif, la plupart d'entre nous le savent, de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, de permettre à des personnes nouvelles dans le domaine de s'exprimer, de donner la parole aux gens qui ont des inter-

Jocelyne Denault: elle enseigne au Cegep de St-Laurent.

ventions sociales à faire par le biais du cinéma. Et c'est dans le cadre de "*Société nouvelle*" que les femmes pourront déboucher sur le milieu du cinéma à titre en particulier de réalisatrice. Le tout sera initié par Anne Claire Poirier, avec la collaboration de Marthe Blackburn et Jeanne Morrazain-Boucher. A l'été 70, elles forment un groupe, groupe très informel au début et commencent à préparer un dossier pour demander que les femmes puissent par le biais de "*Société nouvelle*", réaliser des films elles-mêmes, seules, pour les femmes et au sujet des femmes. Beaucoup de femmes viendront se joindre au groupe de base. Les groupes effectueront des recherches jusqu'à la première présentation officielle au comité du programme en 1971. La présentation spécifie que ces femmes veulent faire un ou des films sur les femmes, en mettant à contribution les compétences féminines de l'*Office national du film*, et en acceptant une participation minimale des hommes. D'après le statut de *Société nouvelle* à l'*ONF*, on doit obtenir deux autorisations: l'autorisation du comité du programme et l'autorisation interministérielle. On doit donc faire deux présentations et à chaque présentation, on devra mener des "petites" luttes pour que les femmes réussissent à obtenir leur "petit" programme. L'existence de la commission "Bird" donnera un coup de pouce aux femmes. Les réactions seront quand même les réactions classiques: un petit peu de quolibets faciles ("Tâchez au moins d'embaucher de belles filles") et des réactions un petit peu plus officiellement, comme dire, "critiques" ("les sujets que vous nous proposez ne sont pas des sujets sérieux et des sujets d'intérêt général"). D'autres inquiétudes seront exprimées face aux intentions féministes du groupe. De ces intentions, le groupe ne se défend pas du tout, au contraire, ces intentions seront extrêmement présentes dans la démarche du groupe et le groupe tiendra à les conserver jusqu'à la fin. A ces réactions succédera une forme d'agressivité de la part des hommes: on a peur que les femmes prennent la place de ces messieurs, les réactions seront suivies de badinage de toutes sortes et en particulier, vers la fin, de paternalisme: "Bon allez-y les petites filles, on va vous donner un coup de main, on est derrière vous autres!" "Si vous avez besoin de nous, n'hésitez pas!" "Il serait peut-être sage d'adjoindre un membre masculin à chaque membre féminin à vos équipes", etc... Les femmes tentent donc, à partir de *Société nouvelle*, de monter des équipes féminines de tournage. On constate à ce moment-là qu'aucune femme n'a d'expérience



Des femmes à l'ONF il y a trente ans

très grande de la manipulation de la caméra et des appareils de prise de son. On doit donc recourir aux services de ces messieurs. On le fait le moins possible et la philosophie reste quand même "des équipes féminines" autant que possible. Dans certains groupes, on se dit qu'il n'est pas absolument nécessaire d'avoir une femme à la caméra pour que le contenu féminin du film soit assuré; l'idée n'est pas de s'assurer du contenu féministe du film par la formation d'équipes féminines, mais au contraire de donner la possibilité aux femmes d'avoir enfin accès à ces métiers qui leur sont bloqués de façon systématique depuis les débuts. En plus des équipes de l'*ONF* avec des réalisatrices de la maison, on aura recours à la participation de deux réalisatrices qui viennent de l'extérieur, Mireille Dansereau et Aimée Danis. Ce qui caractérise la production des films de la série "En tant que femmes", c'est la préparation du scénario à partir d'une recherche extrêmement intensive et extensive. On formera des comités de travail, qui iront voir d'autres groupes de travail et d'autres groupes de femmes déjà constitués. On produira des vidéos de recherche, des vidéos de discussions, des vidéos de témoignages, à partir desquels on reconvoquera les groupes et reverra le contenu de ces vidéos jusqu'à avoir des scénarios possibles de films qui soient agréés par quelques groupes dans certains cas. Ce qui préside donc à la recherche des femmes dans la série "En tant que femmes" c'est d'aller voir les femmes, d'identifier quels sont leurs malaises, quels sont leurs besoins et de tenter d'exprimer ces malaises et ces besoins par le biais du film. On ira voir les femmes des

groupes jeunes, des groupes du troisième âge, des groupes de mères de famille de 30 à 50 ans, des groupes de filles-mères, des groupes de femmes séparées et divorcées, des groupes professionnelles, etc. Toutes les discussions avec ces groupes, enregistrées sur vidéo, sont analysées et elles constitueront la base à partir de laquelle on construira les scénarios des films de la série "En tant que femmes". Ces films seront produits par Anne Claire Poirier qui a présenté le projet au départ et par Jean-Marc Garand.

Attardons-nous un peu aux 6 films de la série. À QUI APPARTIENT CE GAGE, un moyen métrage sera tourné en 1973 par Susan Gibbard. Il y est question des garderies d'Etat et des problèmes que pose aux femmes le fait de laisser les enfants aux garderies. Toute la question de la responsabilité parentale va être posée à l'écran par divers groupes. Le second: J'ME MARIE, J'ME MARIE PAS de Mireille Dansereau, est un long métrage. On nous y présente quatre visions du mariage, ou à tout le moins de la vie de couple, à partir de quatre témoignages. Le troisième film, sera un film de fiction SOURIS, TU M'INQUIÈTES de Aimée Danis. Le film tente d'exprimer à travers la fiction le malaise de la femme mariée socialement comblée; situation classique "un mari, deux enfants, la voiture, la maison de banlieu, aucun problème", si ce n'est un problème intérieur de reconnaissance de sa personnalité. Ce film sera suivi de LES FILLES DU ROI de Anne Claire Poirier tourné en 74. Le film tente de nous redonner l'histoire du Québec au féminin à partir de ce que les femmes ont vécu dans l'histoire



LE TEMPS DE L'AVANT

du Québec. Viendra ensuite le film d'Hélène Girard, *LES FILLES C'EST PAS PAREIL* en 74. Hélène Girard est allée voir des adolescentes et leur a demandé de parler de ce qu'est la situation à la fois à titre d'adolescentes et de filles, d'où le titre *LES FILLES C'EST PAS PAREIL*, expression bien connue qu'on a toutes vécues dans notre enfance. Ça faisait partie de notre éducation de tout cloisonner, les choses des filles et les choses des gars. Et la raison finale que l'on donnait à la plupart des objections qu'on avait à nos divers projets c'était: "Ah, les filles c'est pas pareil". En 1975, bien que le programme soit déjà fermé, le film ayant déjà été amorcé, Anne Claire Poirier pourra terminer son film *LE TEMPS DE L'AVANT* traitant de la question de l'avortement.

On retrouve donc 2 films de fiction et 4 documentaires, qui bénéficieront d'une distribution spéciale. D'une part, ils bénéficieront d'une distribution communautaire très poussée, (caractéristique de la distribution à l'ONF) à l'intérieur du programme *Société nouvelle/-Challenge for Change*. On engagera des animateurs formés spécialement pour sillonner la province et le pays, si besoin est, avec les films en question afin de présenter ces films et susciter une animation autour d'eux. Les animateurs auront pour travail non seulement de susciter l'animation mais également de dépister les groupes auxquels on pourra présenter ces films. Par exemple *LE TEMPS DE L'AVANT* sera présenté en milieu exclusivement masculin à plusieurs reprises, et on produira des documents à la suite de ces diverses distributions avec animation, répertoriant et classant les commentaires des spectateurs et les résultats de ces expériences d'animations avec divers groupes. Les dossiers de distributions sont très intéressants à consulter et ils font partie intégrante du phénomène que constitue "En tant que femmes" à titre de programme spécial. La distribution de ces films passera également par les télévisions, et cette présentation à la télévision sera couplée à la diffusion dans les journaux régionaux de même que ceux des

grandes villes comme Montréal et Québec, de questionnaires auxquels les gens sont invités à répondre. On pouvait répondre à ces questionnaires en les retournant à l'ONF, ou en participant à des lignes ouvertes après la présentation des films. Ce fut une cueillette de "feed-back" extrêmement intense, exclusive à la série "En tant que femmes", et qui constituera une partie de l'intérêt très grand du phénomène "En tant que femmes" comme tel. Encore ici, il existe des documents où l'on a colligé toutes les réponses aux questionnaires et les participations aux lignes ouvertes, après la présentation des films. D'autre part, la série "En tant que femmes" est extrêmement importante pour les femmes-cinéastes du Québec, parce qu'elle constitue un premier déblocage au niveau de la réalisation. Il est évident que le déblocage se limite à l'ONF, mais il n'en constitue pas moins une première porte ouverte au niveau de la réalisation.

Pourquoi ce déblocage-là doit-il passer par *Société nouvelle*? Premièrement, parce que comme *Société nouvelle* bénéficie de fonds à 50% venant de l'ONF et à 50% venant de divers ministères, il est moins problématique d'investir dans des réalisations de femmes, des productions dont on pense qu'elles auront une distribution moins large, étant donné, pense-t-on toujours l'étroitesse du public visé. D'autre part *Société nouvelle* a exprimé ainsi sa volonté d'accorder une certaine priorité aux femmes depuis la commission "Bird", et finalement c'est l'aboutissement de nombreuses demandes des femmes à l'intérieur de l'ONF. On en profite pour satisfaire ces demandes prévoyant l'arrivée en 1975, de l'Année internationale de la femme. En général, c'est quand même un déblocage qui permettra l'existence à la fois de femmes-cinéastes au Québec et de films faits par des femmes pour des femmes, et au sujet des femmes, et qui permettra au public de faire connaissance avec ce type de documents. C'est également un début à la réalisation pour Hélène Girard, ce n'est pas un début pour Anne Claire Poirier et Mireille Dansereau mais c'est quand même un premier moyen-métrage pour Aimée Danis à l'exclusion des films tournés pour la télé et c'est un début de participation, à ce qui s'appelle le tournage d'un film et la préparation d'un film pour bon nombre de femmes.

On note ensuite durant les années 1970, plusieurs possibilités d'approche concernant la situation des femmes dans le domaine du cinéma. Cependant il est très intéressant de constater que les femmes, par le biais de *Société nouvelle* toujours, auront

accès au monde de la vidéo et ce monde de la vidéo continuera à être exploité par les femmes encore aujourd'hui. C'est une petite parenthèse dans le monde du cinéma mais qui est très importante dans l'histoire des femmes réalisatrices qui s'expriment dans le monde de l'audiovisuel au Québec. La première expérience de vidéographie des femmes se retrouve à l'ONF, où des secrétaires, des réceptionnistes, de téléphonistes, des recherchistes décident d'avoir accès elles aussi aux moyens d'expression audiovisuels, et ne se voyant pas la possibilité de tourner en cinéma demandent de tourner en vidéo, demandent d'avoir accès à un programme spécial de vidéo pour elles, plus ou moins en parallèle avec l'expérience du *Vidéographe* qui sera mise sur pied à Montréal par Robert Forget.

Je dis plus ou moins en parallèle, en ce sens qu'il y a une coïncidence du point de vue des dates mais le lien entre les deux n'est pas un lien très formel ni un lien de structures. Pourquoi la vidéo intéresse-t-elle les femmes à ce point-là? Et pourquoi en parler? Premièrement parce qu'on a dit du vidéo, qu'il était beau, bon, pas cher, et que c'était un moyen idéal de s'exprimer quand on avait pas la possibilité de faire du cinéma. Il faudrait peut-être se poser la question: "Est-ce que ces productions sont belles, bonnes et pas chères"? Premièrement est-ce que c'est beau? Tout le monde sait que esthétiquement parlant on n'a pas la même qualité visuelle avec la vidéographie qu'on peut obtenir avec le 16mm et, bien entendu, avec le 35mm. La définition de l'image est beaucoup moins nette que le film lui-même. D'autre part quand on dit qu'il est bon on peut se référer à sa facilité. C'est un fait que la vidéographie est facile à apprendre, facile à manipuler, elle demande des équipes réduites, et est rapide d'utilisation. Elle permet une grande mobilité, et elle permet une chose qui est extrêmement importante pour les femmes et c'est la possibilité de l'utiliser dans le milieu, d'en faire un outil d'intervention sociale. Déjà avec "En tant que femmes", on sentait la nécessité au niveau des films de construire, de bâtir des documents avec les gens et pour les gens et d'une certaine façon, par les gens. Et c'est également ce qu'on retrouve avec le monde de la vidéo. C'est une des caractéristiques de la vidéo cette facilité de l'utiliser dans le milieu, de même que la facilité de distribution et d'animation dans le but d'une discussion ou d'une cueillette de feedback. Cette caractéristique de la vidéographie, fera en sorte que plusieurs femmes se serviront de ce médium pour exprimer ce qu'elles ont à dire qu'elles ne peuvent pas ex-

primer dans le milieu du cinéma. L'aspect "démocratisation du cinéma" extrêmement important pour les femmes en tout cas, et qu'on ne peut retrouver au niveau du film, pourra être expérimenté dans le monde de la vidéo. Chez les groupes de vidéo qui existent actuellement, c'est-à-dire *Le groupe d'intervention Vidéo* à Montréal, "*Vidéo Femmes*" à Québec et chez plusieurs autres groupes (l'énumération serait trop longue), on constate à l'intérieur de ces groupes un intérêt très fort pour les thèmes qui reviendront dans le monde du cinéma des femmes: l'accouchement, l'avortement, la santé, la violence, les garderies, la sexualité, le féminisme, les mouvements féministes et l'enregistrement des manifestations de femmes. Après ce petit écart dans le monde de la vidéo, si on revenait à 1970'.

Une des premières choses que l'on remarque, c'est qu'à partir de 1970, l'histoire des femmes dans le cinéma devient l'histoire de personnalités. C'est-à-dire que, déjà, on a des têtes d'affiche, et des têtes d'affiche qui vont d'une certaine façon occuper le regard qu'on peut porter sur l'ensemble du cinéma des femmes. (Je ne veux pas du tout m'attacher aux thèmes qui sont traités par les femmes, je laisse ce sujet à Louise Carrière.) Il y a trois possibilités pour les femmes dans le monde du cinéma, actuellement et ce sont les mêmes finalement que pour les hommes. On retrouve tout d'abord des femmes dans le cinéma artisanal. Ces femmes fonctionneront à peu près de la même façon que les hommes, c'est-à-dire en allant chercher des subventions ou des bribes de sous et d'investissements personnels privés un peu partout. On note, par exemple, dans les conseils d'administration de l'ACPAV (dont on a parlé ce matin) la présence de femmes de façon presque régulière. Ce phénomène que constitue le cinéma artisanal, permet aux femmes de tourner leur premier film de la même façon que ça le permet aux hommes hors industrie, (puisque, comme on le verra, l'industrie étant extrêmement hiérarchisée, ce sont des gens avec des back-ground extrêmement sûrs qui pourront tourner des films et à qui on confiera des budgets). Comme les femmes ont derrière elles des expériences qui ne sont la plupart du temps pas très diversifiées ou pas énormes, il leur sera très difficile de travailler dans l'industrie cinématographique à titre, en tout cas, de réalisatrices. D'autre part, on remarque que les femmes ont pris une place très importante dans un secteur qui est presque à côté de ce qui s'appelle la cinématographie comme telle, c'est-à-dire dans le monde de la distribution, en particulier avec *Cinéma libre*, *Les*

films du Crépuscule, etc. où des femmes comme Sylvie Groulx ont fait leur marque et continuent de le faire d'ailleurs. Le monde du cinéma artisanal est un monde bien particulier qui ne reflète pas nécessairement l'entièreté de la production cinématographique au Québec et qui ne reflète pas également l'entièreté des réalisations de femmes au Québec.

Pour revenir au monde de l'industrie privée. Il est assez amusant de faire des "petites statistiques" au niveau des membres par exemple du *Syndicat national du cinéma* au Québec, où on regroupe les gens par métier. On se rend compte que sur 12 personnes inscrites à titre de scriptes il y a 12 femmes, sur 3 personnes apprenties-scriptes, il y a 3 femmes, sur 10 secrétaires de production, il y a 8 femmes, sur 36 personnes inscrites au montage, il y a 10 femmes, sur 46 assistants de production, il y a 13 femmes. Il y a donc évidemment des postes où on retrouve plus de femmes. Et il y a donc des postes où l'on retrouve évidemment moins de femmes. A la caméra par exemple, sur 41 inscriptions on retrouve une femme, sur 39 inscriptions à l'assistance à la caméra on retrouve 0 femme, sur les apprentis-assistants-caméramen qui sont en liste dans le bottin du syndicat, on retrouve 1 femme sur un total de 17. La même chose dans le secteur du son où il n'y a aucune femme qui fait de la prise de son sur 22 hommes, et une femme perchiste sur 10 hommes. Ce cloisonnement reflète encore le cloisonnement qu'on avait remarqué au niveau de *Renaissance films* et de *Québec productions* en 1950 et reflète également les constatations et les conclusions auxquelles en arrive le document de l'*Office national du film* sur l'égalité des chances à l'*Office*. Bien sûr, quand on prend la liste des personnes inscrites à l'*Association des*

réalisateurs de films, on retrouve quand même 19 femmes. Mais les critères ou exigences pour devenir membre sont: avoir réalisé un film d'un minimum de 30 minutes, qu'il soit de fiction ou de direct, en 16mm ou 35mm, de sorte que le fait qu'il y ait 19 femmes inscrites au bottin est très peu significatif. D'autre part, dans l'industrie privée, dans les compagnies de production on relève plusieurs noms de femmes aux postes de secrétaires de production, de directrices de production et de secrétaires trésorières. On retrouve une femme présidente de compagnie et c'est Aimée Danis. (A moins évidemment de prendre les petites compagnies de production où il n'y a que des femmes.) Il y a donc, encore là, des postes qui sont féminins, c'est-à-dire l'assistantat, le secrétariat, l'administration: les femmes perpétuellement derrière les hommes qui seront, eux, les "créateurs".

D'autre part à l'analyse des biographies des réalisatrices, (je me réfère à "*Copie Zéro*" publié par la *Cinéma-thèque*), on a des petites surprises! Des petites surprises auxquelles on s'attendait, bien entendu, mais quand même...

Sur 54 femmes, 16 ont fait de la recherche avant d'être réalisatrices, 23 ont fait du cinéma d'animation, et 13 ont fait du montage. Est-ce à dire que la recherche, l'animation ou le montage sont des étapes par lesquelles il faut absolument passer avant d'accéder à la réalisation? La réponse est peut-être "oui" puisqu'il n'y a qu'une seule femme qui n'ait exercé ni l'une, ni l'autre de ces activités et qui soit réalisatrice (toujours dans le répertoire colligé par *Copie Zéro*). Au niveau des constantes, on se rend compte aussi que les femmes réalisatrices sont très scolarisées: beaucoup ont fait des études universitaires allant même jusqu'au doctorat ou au cumul de maîtrise dans les domaines de la communication, de l'éducation, des lettres, des beaux-arts, de la philosophie et des domaines tout à fait extérieurs au monde du cinéma, comme la physique, les mathématiques, la sociologie, les sciences politiques, etc. Pour ce qui est des expériences de travail on se rend compte, comme je le disais plus tôt que beaucoup de femmes ont fait de la recherche, du cinéma d'animation, (en industrie privée, ou à l'*Office national du film*). Et du montage, en parallèle avec leurs activités de réalisation. Beaucoup ont de l'expérience dans le domaine du théâtre et du cinéma, devant la caméra, les deux plus connues étant bien entendu Luce Guilbeault et Micheline Lanctôt.

Plusieurs ont fait de l'administration et de la production: les deux plus



Aimée Danis



Monique Crouillère

connues étant Anne Claire Poirier et Louise Carré qui a réalisé tout récemment "ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ". Plusieurs femmes ont également passées par les postes de scripte et d'animatrice à la télévision, de secrétaire, etc. D'autre part au niveau des réalisations, en terme de dates c'est à partir de 1977 qu'on commence à pouvoir noter les réalisations de femmes avec un s. Avant on se retrouve avec 1 réalisation en 72, 1 en 73, 1 en 75, 1 en 76 et ensuite en 77 on en retrouve 3, en 78, 1, en 79, 4 et en 80-81 on en retrouve 7. Autre caractéristique (ça fait beaucoup de statistiques mais pour moi les statistiques portent en elles l'évidence des conclusions qu'on peut en tirer) il y a 1 film en super 16 et deux films en 35 mm, les autres étant exclusivement des films en 16mm. D'autre part pour qu'une femme soit considérée comme cinéaste, il faut qu'elle ait tourné un long métrage ou qu'elle ait derrière elle plusieurs réalisations alors que ce n'est pas nécessairement le cas du côté des hommes. Par exemple on va parler de "cinéaste" en faisant référence à un caméraman, comme par exemple M. Protat ou un preneur de son comme M. Beauchemin, alors qu'on ne parlera pas de cinéaste quand on parlera de Monique Crouillère qui est camérawoman, de Suzanne Gabori qui était camérawoman, et on ne parlera pas de cinéaste quand on parlera des femmes qui sont à l'enregistrement du son comme par exemple Esther Auger, etc.

Je disais plus tôt qu'à partir de 1970, l'histoire des femmes dans le cinéma au Québec devient l'histoire de personnalités aussi ai-je relevé quelques noms de personnalités dont j'aimerais vous parler de façon assez succincte. Par exemple parlons de Micheline Lanctôt. Dans la "tradition" des femmes cinéastes, elle a commencé d'abord par faire du cinéma d'animation à titre d'intervaliste et elle a été co-

médienne dans de nombreux films Québécois dont LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE, LES CORPS CELESTES, SOURIS, TU M'INQUIÈTES, DUDDY KRAVITZ, TI-CUL TOUGAS, MOURIR À TUE-TÊTE, avant d'arriver à réaliser son film L'HOMME À TOUT FAIRE. Mireille Dansereau, elle, est titulaire d'une licence ès-lettres de l'Université de Montréal, et a étudié au Royal College of Art à Londres, avant de revenir ici avec en poche son expérience de cinéaste à Londres et les quelques films étudiants tournés là-bas. De retour au Québec, elle participe à la fondation de l'Association coopérative de productions audiovisuelles et tourne quatre longs métrages LA VIE RÊVÉE, J'ME MARIE, J'ME MARIE PAS, FAMILLE ET VARIATIONS, et L'ARRACHE-COEUR, le premier film de femme tourné en 35mm. Aimée Danis, par exemple, me semble également une cinéaste importante. Elle a commencé comme scripte à Radio-Canada, a fait du montage chez Claude Fournier, et a réalisé une quantité presque industrielle de bandes publicitaires chez Onyx Films, avant de fonder avec Guy Fournier Les Productions du Verseau, dont elle est présidente. Elle a aussi été présidente et vice-présidente de l'Association des producteurs de films du Québec. C'est une femme dont on parle très peu, mais elle a quand même réalisé plusieurs moyens et courts métrages, et travaille dans le film publicitaire, etc. Mais qui a entendu parler de Aimée Danis comme réalisatrice? Très peu de gens et je trouve que c'est dommage. Je voudrais vous parler de deux autres cinéastes, Paule Baillargeon dont on verra cet après-midi en fin de journée, ANASTASIE OH! MA CHÉRIE. Elle a d'abord fait des études à l'École nationale de théâtre et a fondé avec un groupe de gens travaillant dans le monde du théâtre le Grand cirque ordinaire. Elle a joué dans plusieurs films avant de réaliser LA CUISINE ROUGE, (c'est probablement le long métrage qui porte le plus à discussion parmi les longs métrages tournés par des femmes au Québec). Et finalement je veux vous parler d'Anne Claire Poirier. Titulaire d'une licence en droit à l'Université de Montréal, elle a fait des études en théâtre et a fait de la radio et de la télévision (en particulier à Femmes d'aujourd'hui). Elle est le producteur exécutif et l'initiatrice de la série "En tant que femmes".

Quelques conclusions sur la situation des femmes dans le cinéma au Québec s'imposera. Il y a peu de films qui se tournent au Québec il est donc un peu normal qu'il y ait peu de films de femmes. Ceci dit, il y a également peu de femmes qui ont la possibilité de tourner des films au Québec. Les

femmes se retrouvent surtout dans les secteurs de la production ou du cinéma d'animation, au secrétariat et à l'assistanat, c'est-à-dire non seulement derrière la caméra, mais derrière les hommes avant d'avoir enfin accès au fameux déclencheur de la caméra. D'autre part, une femme-cinéaste c'est nommément une femme-réalisatrice alors que l'homme-cinéaste peut être de son côté caméraman, ingénieur du son, scénariste, etc. Il y a peu de femmes dans les métiers techniques, uniquement parce qu'on ne permet pas aux femmes d'apprendre le maniement de la caméra. On a donc une attitude très paternaliste vis-à-vis des femmes, on leur dit: "Vous êtes très faibles physiquement, c'est bien bien lourd une caméra, les petites filles. Vous allez avoir mal au dos, c'est vraiment terrible". On mythifie énormément les appareils, en parlant par abréviation, en parlant par code d'une certaine façon, de façon à éloigner les femmes de ces espèces d'énormes boîtes, presque explosives. D'autre part quand une femme a enfin accès aux métiers techniques, on attend d'elle qu'elle soit meilleure qu'un homme sauf qu'on lui donne tellement moins la possibilité qu'un homme de faire ses preuves et de faire sa pratique, que finalement on peut lui reprocher de ne pas être aussi compétente qu'un homme. Les femmes qui ont accès à ces métiers, n'y ont accès que très lentement, elles gravissent les échelons à un pas de tortue, un pas de limace, un pas de colimaçon, toutes les comparaisons sont permises ici! Et il y a également peu de femmes qui persistent dans ce travail dans le milieu du cinéma, par exemple à titre de camérawomen ou d'ingénieur de son) parce qu'elles doivent se battre doublement: à titre de technicienne et à titre de femme. On a vu des hommes demander à des femmes de ne pas porter de jeans sur les lieux du tournage! S'il y a quelqu'un qui demande à son caméraman de ne pas porter de jeans en situation de tournage, j'aimerais qu'il me le présente, ça me ferait plaisir! Bien peu de femmes trouvent que ça vaut la peine finalement de se battre continuellement pour rester dans ce secteur et elles finissent par disparaître de la profession. Comme Suzanne Gabori qui était une excellente camérawoman mais qui ne tourne plus.

D'autre part, il y a une conclusion qui m'apparaît extrêmement intéressante c'est que les sujets de femmes sont marqués à l'heure de l'intervention sociale. Elles tournent à titre de femmes, à titre de cinéastes, à titre d'êtres humains et à titre de québécoises. Chaque film tourné par une femme semble être le résultat d'une recherche personnelle ou d'une recherche de

groupe. Dans tous les cas, c'est le résultat d'une lutte, que ce soit au niveau de la recherche ou au niveau de l'obtention des possibilités de tourner. Finalement, cette discrimination est une discrimination "à la petite semaine", elle n'est pas très claire, pas très évidente et se fait sous forme de sous-entendus. Ceci dit la production des femmes au Québec me semble être la production cinématographique parmi la plus intéressante des dernières années. Quand on parle de sujets passés, de sujets folkloriques, je pense que si l'on regarde la production des femmes, on constate qu'elle s'inscrit au contraire, dans le présent. L'HOMME À TOUT FAIRE s'inscrit dans le présent, MOURIR À TUE-TÊTE s'inscrit dans le présent, CA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ de même, et je pense que les femmes s'inscrivent dans le présent parce que leur passé est constitué de batailles continues. Même si personne n'en est mort, je pense que ces luttes caractérisent les productions de femmes au Québec! Ceci dit je vous invite à me bombarder de questions.



Micheline Lanctôt réalisant L'HOMME À TOUT FAIRE

Zuzana Pick: Il y a seulement une chose que je voudrais dire ce n'est pas une question, c'est peut-être seulement un commentaire. Dans ta conclusion, tu as dit quelque chose de sûrement très important. Tu as parlé de ce qui est vraiment positif dans le cinéma des femmes. Le tableau historique du cinéma de femmes est très négatif. C'est un tableau qu'on connaît bien. Mais je crois que c'est un tableau dans lequel on pourrait peut-être relever un ou deux points. La première chose que j'ai noté c'est que dans les tableaux historiques tu mettais en évidence très clairement que c'était seulement à l'intérieur d'une régie d'Etat que les femmes avaient eu accès aux moyens de production, et précisément au moment où non seulement l'état canadien mais tous les états du monde sont prêts à récupérer certaines revendications féministes à l'occasion de l'Année internationale de la femme. Il me semble qu'en prenant ces chances qu'on leur donnait de faire du cinéma, et de prendre en main les moyens de production, les femmes auraient dû s'attendre à ce qu'il y ait une certaine récupération par les têtes d'affiches, par les femmes représentantes de ce cinéma, et qu'en fin de compte il y aurait aussi ces petites manifestations: "O.K. les filles, allez-y, vous êtes bien capables. On va vous aider un petit peu parce que c'est votre année!" Donc, il me semblait que dans ta présentation, peut-être que tu le penses, j'en suis presque sûr mais il me semble c'est une chose qu'il aurait fallu analyser à l'intérieur d'une "histoire" des femmes cinéastes au Canada, au Québec. On pourrait même, je crois, couvrir d'une manière beaucoup plus large la récupération politique à l'intérieur d'une régie d'Etat, comme l'ONF.

J.D.: Je pense que la série "En tant que femmes" constitue une récupération politique et c'est le bonbon donné aux femmes par l'Office national du film, en prévision de l'Année internationale de la femme. Sauf que, comme toujours, quand on donne un bonbon aux femmes (et je pense que c'est une caractéristique des femmes) elles savent très bien s'en servir et en faire un espèce de tremplin vers autre

chose, et c'est ce qui s'est produit. Fort heureusement! D'autre part, je pense qu'il faut également souligner qu'il y a des femmes qui ont réussi à faire des films à l'extérieur de ce cadre-là, et en particulier dans le domaine de l'industrie privée. Je pense que "En tant que femmes" a été une espèce de déblocage social important en ceci que le public a pu se rendre compte qu'une femme pouvait tourner un film intéressant et intelligent et pas nécessairement limitatif au niveau de l'intérêt, c'est-à-dire excluant les hommes. Bien sûr, cet historique et cette mise en situation doivent se faire en parallèle avec l'historique de l'histoire des femmes au Québec ou de l'histoire du féminisme au Québec également et de l'histoire des femmes dans le cinéma au Québec, c'est double et triple à la fois. C'est l'histoire des cinéastes au Québec, c'est l'histoire du cinéma au Québec et c'est l'histoire des femmes au Québec, et c'est pour cette raison que ça devient si difficile pour les femmes d'être femmes-cinéastes. Alors quand on offre un bonbon aux femmes bien sûr qu'elles sautent dessus, et disent "merci beaucoup". Mais quand elles se rendent compte que ce n'est qu'un bonbon elles se disent: bon, c'est pas grave... Je vais m'en servir, je vais l'étirer le plus longtemps possible il va me servir de tremplin vers autre chose". C'est ce qui s'est passé avec "En tant que femmes". Malheureusement comme il y a un marasme général dans le cinéma au Québec actuellement ce marasme-là atteint également les femmes. Mais il ne faut pas nier le fait qu'il y a également des femmes qui ont réussi à percer à l'extérieur des cadres de l'ONF et à l'extérieur du programme "En tant que femmes" de Société Nouvelle/Challenge for change.

Z.P.: Donc l'importance que tu as donnée à la série "En tant que femmes" c'était parce que ça donnait lieu disons, vraiment à l'éclosion...

J.D.: Pour moi, c'est vraiment un moment-charnière. C'est la première fois qu'on présentait des films de femmes à la télévision et au grand public en disant: "Ce sont des films de

femmes qui parlent aux femmes, qu'en pensez-vous?". Au niveau du sujet, de la qualité, etc. C'était la première fois qu'ouvertement on parlait des femmes à titre de réalisatrices et ça me semble très important pour les femmes-cinéastes du Québec.

Réal LaRoche: Je voulais te demander d'abord ce que tu penses de l'arrivée des femmes dans le cinéma, arrivée que tu situes à la fin des années 60, début des années 70. Dans quelle mesure elle est liée au mouvement de lutte des femmes au Québec. (Louise me dit que c'est son exposé, bon, je pourrais peut-être attendre tantôt... Mais c'est juste pour qu'on ait une idée...) Est-ce que cette inscription-là, cette arrivée-là des femmes dans le cinéma était comme un aboutissement d'autres luttes, ou si c'était le début de ces luttes?

J.D.: Non, c'est nécessairement l'aboutissement. Si tu prends juste pour le plaisir toutes les publications Médium-Média de *Société nouvelle/Challenge for Change*. Il y a une lettre du directeur du personnel de l'*Office national du film* au sujet des femmes cinéastes à l'*ONF*. La lettre est très humoristiquement commentée, en marge, par des femmes de *Société nouvelle* et en particulier de "En tant que femmes": les commentaires disent: "Attention, c'est bien beau, ce Monsieur nous dit qu'il nous a donné la possibilité de nous exprimer dans "En tant que femmes", mais il a fallu se battre pour l'obtenir. C'est l'aboutissement de nos luttes. C'est l'aboutissement de nos demandes et de la préparation de ces films-là, préparation qui remonte à 70. Mais c'est effectivement une histoire de luttes. Il n'y a rien qui ait été donné de façon gratuite aux femmes mais "En tant que femmes" s'inscrit nécessairement dans la reconnaissance pour les femmes qu'elles ont quelque chose à dire, et qu'elles veulent prendre les moyens pour le faire. (Louise en traitera un peu plus tantôt).

R.L.: Je voudrais essayer d'éclaircir autre chose, même si je pense que tu as donné l'essentiel de la réponse là-dessus, malgré tout. Tu as signalé la présence de beaucoup de femmes dans le cinéma artisanal et dans un cinéma qui, dans la crise générale du cinéma, subit les mêmes contrecoups, fait face aux mêmes difficultés que le cinéma des hommes. Est-ce que, à cause de cette situation objective, tu penses qu'il y a un peu plus de chance que s'installe une sorte de compréhension mutuelle, ou de meilleure unité entre les hommes et les femmes, ou si tu penses que malgré ça la discrimination persiste ou va s'accroissant? Autrement dit, le fait de vivre cette discrimination économique, est-ce que ça a (un peu) aidé les hommes et les femmes à se rapprocher dans une meilleure compréhension de leur situation ou si c'est aussi pire qu'avant?

J.D.: Personnellement, j'ai l'impression qu'en situation de crise les gens ont tendance à sauver leur peau plutôt que celle des autres. De sorte que les hommes-cinéastes essaient de sauver leur peau, mais si par hasard il arrive que, effectivement, il y a une femme-cinéaste qui collabore avec eux, ils ne vont pas lui mettre des bâtons dans les roues, plus qu'il ne le faut. Dans la mesure où elle ne leur nuira pas! Mais je pense que ce n'est pas gagné pour les femmes ni dans le cinéma artisanal, ni dans le cinéma gouvernemental, ni dans l'industrie privée. Quand, je disais tantôt que l'on demande à une femme camérawoman de ne pas se balader en jeans et de ne pas fumer en public, ce sont des choses que l'on ne demande absolument pas à un homme dont le nombre de rapiécages sur les jeans est une espèce de preuve et de garantie de ses compétences à la caméra! Je ne pense pas que ça soit la même chose pour les femmes. Et ces choses-là persistent. Quand on présente Mme Unetelle cinéaste "fort jolie d'ailleurs", par exemple, je me demande ce que le "fort jolie" fait là. Personnellement,

je me considère insultée quand on me présente comme étant "fort jolie". Je pense que j'ai d'autres compétences derrière ça et que c'est quand même pas mal plus important que le fait d'être jolie ou non. Quand on te présentera comme étant "fort beau" j'accepterai qu'on me présente comme "fort jolie". Ça, c'est mon petit côté féministe... En tout cas pour ce qui est des cinéastes, ces choses existent et se vivent au jour le jour. J'en parle comme de discrimination "à la petite semaine". Il y a ces choses-là et des situations qui vont plus loin, aussi, finalement. Par exemple un scénario présenté par une femme doit être meilleur qu'un scénario présenté par un homme. Mais elle a souvent moins de films à son actif, on lui reconnaît donc moins de compétence. C'est le syndrome des "Saucisses Hygrade". Je pense que c'est inévitable.



Suzanne Caron et Dorothee Brisson au Service de Cinéphotographie

Pierre Véronneau: Je voudrais d'abord amener une information, parce que c'est quelque chose qui n'est pas connu. J'en ai glissé un mot ce matin dans mon exposé mais ça a passé comme ça... Au *Service de ciné-photographie* du *Gouvernement du Québec*, on note la présence de Dorothee Brisson, puis de Suzanne Caron qui vient se joindre à elle; ces femmes-là ont réalisé des films au milieu des années 50. Elles sont les premières réalisatrices francophones québécoises qui aient vu le jour dans cette belle province. Et pourtant elles sont complètement ignorées. Pour ce qui est de Suzanne Caron, elle a quitté parce qu'elle s'est mariée, comme c'est souvent le cas! Dorothee ne s'est jamais mariée, et elle travaille toujours pour le gouvernement du Québec. Quand on l'interroge là-dessus, elle est très surprise qu'on s'intéresse à son activité de réalisatrice parce que ça a passé si vite; au milieu des années 50, il y avait très peu de monde et qu'il fallait quelqu'un fasse le montage, la synchronisation et le bout de commentaire, bref assurent la réalisation. Puis après, quand on a engagé un peu plus de monde, elles ont repris des métiers "secondaires". Elles sont comme étonnées, et en même temps heureuses, qu'on reconnaisse leur activité. Je pense qu'il faut rendre leur juste part à ces deux femmes, et surtout à Dorothee Brisson.

A propos de ton commentaire par rapport à l'intervention de Réal, sur ce qui se passe en temps de crise, lorsque les coudes se serrent, je voudrais raconter une anecdote. L'an passé, il y a des postes qui se sont ouverts à l'*ONF*. L'*ONF*, pour des raisons tout à fait politiques, a engagé de façon permanente plus de femmes-cinéastes. Il y a des cinéastes qui ont été très agressifs, très offusqués par le fait qu'on engage tant de femmes et surtout des gens comme Tahani Rached: "Qu'est-ce qu'elle fait? Ce n'est pas une bonne ci-

néaste; moi, j'ai des longs métrages derrière moi, j'ai quelque chose! etc." C'est là une indication du chauvinisme d'un certain nombre de réalisateurs même s'ils ne le disent pas très clairement. On a voulu retordre la barre par le choix, effectivement politique, d'engager plus de femmes que d'hommes, afin de rétablir un peu l'équilibre. Tous ceux qui croyaient que leur carrière s'ouvrirait parce qu'enfin, il y avait des postes de réalisateurs disponibles, ont "pris leur trou" et ils étaient très malheureux. Je pense que c'est une information intéressante malgré son aspect potin.

Dans le même ordre d'idée, fréquentez un peu les réalisateurs. Demandez-leur: "Tu prépares un film? Quelle équipe auras-tu?" "Personne, spontanément ne dira qu'il veut une camérawoman ou un preneur de son-femme. Spontanément il pensera: "Quel homme est disponible sur le marché pour ces postes?" Jamais: "Quelle femme?" Tu soulignais que les femmes vont être obligées d'accorder des fonctions à des femmes pour leur donner la possibilité de faire leurs preuves parce que spontanément, c'est ce qui se passe, les hommes les boycottent dans certains postes, même ceux qui se disent non chauvins, non paternels et les plus "ouverts" au monde! Dans les faits, quand ils sont mis en face de leur oeuvre, de leur création, ils osent rarement risquer que leur création soit "mise en danger" par le fait qu'une femme touche à une caméra ou un Nagra!

Je voudrais te poser une question. Est-ce que dans le cinéma d'animation, puisqu'on va voir un film d'animation, est-ce que tu décèles le même "pattern" ou trouves-tu qu'il y a une plus grande ouverture aux femmes? Et si oui, pourquoi est-ce différent dans ce cinéma?

J.D.: Bon. Je n'ai pas de statistiques en main, précises, quand aux hommes cinéastes dans le cinéma d'animation. Ce que j'ai surtout noté pour ce qui est des femmes, c'est que, d'une part, avant d'arriver à la réalisation, même en animation, la plupart ont passé par des stades de coloristes, d'intervallistes, etc. et d'autre part, qu'elles ont également, parallèlement, fait du montage, la plupart du temps. Cependant, ce qui me fascine à ce niveau-là, c'est le nombre de réalisatrices qu'on retrouve dans le domaine de l'animation. Dans ce domaine où on retrouve toutes les qualités qu'on a toujours considérées comme très féminines, c'est-à-dire la patience, la minutie, etc... Et c'est un des rares secteurs où les femmes, dans le milieu du cinéma en tout cas, ont une possibilité de création aussi grande, où elles ont autant de liberté d'expression. On va d'ailleurs retrouver des femmes dans tous les types de cinéma d'animation, à partir bien entendu d'Evelyn Lambart qui a travaillé longtemps



Evelyn Lambart et Norman McLaren

avec Norman McLaren et qui réalise ses propres films à l'occasion, en passant par des grandes créatrices dans le domaine du cinéma d'animation comme Caroline Leaf, Francine Desbiens, etc. Sur cinquante-quatre femmes répertoriées dans le Copie Zéro il y en a vingt-deux qui sont réalisatrices d'animation, ou à tout le moins qui ont collaboré à quelques films d'animation. Ce qui me semble caractéristique, c'est que justement elles n'occupent pas des postes "glamour" ce qui est "glamour" c'est faire du cinéma commercial "hollywoodien" ou de grandes séries qui sont vendues à la télévision. Or ce n'est pas ce que les femmes font. Elles réalisent des choses, de très belles choses, mais leurs productions ne sont pas "glamour". On a des femmes comme, par exemple Anik Doussau qui travaillent dans le monde de la réalisation. Cette dernière travaille énormément, mais les productions "glamour" le nom de la "boîte" où elle travaille. Elle est complètement cachée derrière ces réalisations. On ne compte plus les postes où les femmes sont présentes, sont efficaces, sont créatrices, dans le monde du cinéma et, pourtant, on ne les voit pas, on ne les connaît pas. Elles ne sont pas des têtes d'affiches aussi "glamour" que les hommes. Tout le monde a entendu parler de Co Hoedeman, mais Francine Desbiens, Véronika Soul et Caroline Leaf par exemple, les gens connaissent beaucoup moins. Tout le monde connaît Norman McLaren, mais très peu de gens connaissent Evelyn Lambart. Or ils ont travaillé conjointement durant nombre et nombre d'années. Les femmes sont toujours cachées derrière la stature des hommes. Je ne sais pas si c'est parce qu'ils sont plus grands ou plus larges, la question reste à se poser! Les femmes sont soit devant la caméra soit derrière la caméra et derrière les hommes. Comme si elles n'avaient pas la force ou la compétence de mettre le doigt sur le fameux bouton qui fait déclencher la caméra. Sauf dans les cas où effectivement ce ne sont pas des postes qui sont "glamour". C'est une caractéristique.

Jean-Claude Jaubert: Ce n'est pas vraiment une question. C'est un commentaire que je voudrais faire à la suite de ce que disait Réal et de ce qu'a dit Zuzana, un peu du genre ou du type historique. C'est que pour moi, la série "En tant que femmes" est plus qu'un bonbon. Je voudrais la comparer à ce qui a été réalisé à l'*Office national du film* à peu près 10 ans auparavant. C'était la série "La femme hors du foyer" qui était une série, je crois...

J.D.: Réalisée par des hommes!

J.C.J.: Exclusivement, par des hommes! Je ne sais pas quelle lecture on faisait en 64 des films de cette série. Mais, moi, je me suis amusé à faire plusieurs fois, avec une classe, une lecture du film IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN qui, je crois, est de Pierre Patry. Cette histoire de "femmes hors du foyer", je crois qu'elle a servi à donner bonne conscience à l'*ONF* pendant au moins quelques années. Pourtant la lecture de ce film-là, est très claire: la femme hors du foyer c'est une catastrophe. Parce qu'au bureau plus personne ne travaille, on essaie de draguer la femme ou on est jaloux de ses promotions. A la maison, c'est un désastre: le mari ne parle même plus à sa femme, il part en Floride et, elle, elle reste, son enfant la culpabilise parce qu'elle rentre tard..., enfin, vous voyez! C'est donc une lecture extrêmement négative de la femme hors du foyer. Et l'*ONF* d'ailleurs dans son catalogue, a conservé la description de ce film. Elle est assez caractéristique car on pose des questions comme: "Mais pourquoi faut-il qu'il y ait dans l'esprit de la femme des questions?" La description du film est négative.

J.D.: Oui, mais c'est un homme qui l'a réalisé.



IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN de Pierre Patry (1964)

J.C.J.: Oui, c'est un homme qui l'a nettement écrit. Donc je crois que cette série "En tant que femmes" même si elle a été récupérée c'est quand même une récupération moyenne et douce en comparaison de ce qui pouvait se passer à l'ONF dix ans auparavant.

J.D.: Oui, à mon sens de toute façon c'est une récupération double. C'est une récupération par le système politique, par l'Office, c'est évident. Et c'est notre bonbon de l'Année internationale de la femme, mais on s'en est drôlement bien servi

pour débloquer vers autre chose, et c'est pour ça que, à mon sens, cette série-là est extrêmement importante. Là-dessus, Pierre commence à paniquer, le temps coule, le temps file et je pense qu'on a un petit court métrage.

R.L.: Je veux juste ajouter un petit commentaire, pour finir. Tu as souligné tantôt, que, à ton avis, durant ces dernières années, le cinéma qui était peut-être le plus dynamique, le plus vivant, c'était celui que font les femmes... Je suis content de l'entendre dire, d'une certaine façon. Parce qu'il me semblait qu'avec mes étudiants dans mon cours de cinéma québécois, on en était presque arrivé à la même conclusion. Autrement dit, ce n'est pas qu'il n'y ait pas de cinéastes "hommes", plus ou moins vieux, (des jeunes aussi, beaucoup,) qui aient fait des choses intéressantes, mais on dirait que depuis quelques années il n'y a pas eu des films vraiment percutants, vraiment marquants à peu près à tous les points de vue, thèmes sociaux, luttes, cinématographie, etc. Et il me semble effectivement pouvoir en tirer une première conclusion (qui servira peut-être pour de futurs bouquins de cinéma,) et c'est que ces années-là ont été marquantes pour les femmes dans le cinéma québécois.

J.D.: Qu'est-ce que tu veux! Quand on donne un bonbon à une femme elle s'en sert pour autre chose! 75 ç'a été notre année, '80 ce sera notre décennie! C'est tout à fait ça! Et les femmes sont en train de dire aux hommes: "Tenez-vous donc un petit peu! Nous autres on se tient, et on est "tan-nées" de vous tenir en plus!" C'est à peu près ça.

A propos des films faits par des femmes au Québec

par Louise Carrière

Lorsque récemment, on a commencé à s'intéresser à la place des femmes dans le cinéma québécois, on s'est aperçu que le sujet était très vaste. Par exemple, on pourrait traiter de la représentation des femmes dans le cinéma québécois et ce des années 40 à nos jours. Dans ce sens, il aurait été intéressant de suivre l'approche choisie par les réalisateurs masculins dans les films des années 60, en particulier dans les séries qu'ils ont réalisées sur la question même des femmes (La femme au travail: IL Y EUT UN SOIR, IL Y EUT UN MATIN, SOLANGE DANS NOS CAMPAGNES, CAROLINE, etc.). Comment ces réalisateurs ont-ils témoigné de la présence féminine durant les changements apportés par la Révolution tranquille, comment ont-ils présenté à l'écran les contradictions rencontrées

par les femmes dans et hors du foyer? Nous pensons aussi qu'il y aurait beaucoup à gagner à faire parler les femmes cinéastes sur leur expérience de travail, sur le rôle qu'elles jouent présentement dans le cinéma québécois ou qu'elles voudraient y jouer. Bref, le sujet est très riche et c'est pourquoi pour les besoins de cette conférence, nous nous sommes limitées à un seul aspect de la participation des femmes dans le cinéma québécois, soit celui de leur participation récente à la réalisation de films. De fait, pour l'intérêt qu'ils représentent, nous nous sommes concentrées essentiellement sur les films faits par des femmes à **propos des femmes**.

Cela excluera d'emblée la production des femmes réalisatrices comme Edith Fournier, Nicole Duchêne, Anik Doussau, Nicole Robert et quelques autres dont les films touchent peu ou pas à la condition féminine. Nous appelons films à **propos des femmes**, les productions de courts ou longs métra-



ges dans lesquelles les femmes en tant que personnages ont un rôle important, films où l'on aborde les différents problèmes complexes rencontrés par les femmes d'ici ou d'ailleurs.

Cela nous amène donc à poser les questions suivantes: est-ce que nous nous limitons aux films ouvertement féministes? Tout film fait par une femme réalisatrice est-il d'emblée un film féministe?

Pour répondre rapidement, nous pensons que les nombreux films faits par les femmes au Québec vont contribuer en grande partie à poser les questions d'égalité entre hommes et femmes. De nombreux films, de manière non implicite, vont témoigner des changements nombreux apportés depuis plus de vingt ans soit sur la vie de couple, l'éducation des enfants, la

Louise Carrière: critique, elle enseigne au Cégep du Vieux-Montréal.

sexualité ou les valeurs sociales. Par contre, on ne peut parler de films majoritairement féministes dans le sens où ils se revendiqueraient d'une idéologie claire et bien articulée du combat des femmes pour une égalité complète dans tous les domaines. Il faut donc tenir compte de cette réalité d'autant plus que dans le climat actuel d'agression ouverte contre plusieurs féministes, plusieurs femmes malgré leur contribution importante à la cause des femmes vont se déclarer publiquement non-féministes.

I. La critique et les films faits par des femmes

Tout d'abord quelques remarques sur notre rôle de critique et de chercheur sur ces questions.

Il faut remarquer aujourd'hui que sur une dizaine d'exposés faits à cette conférence, trois seulement le seront par des femmes. Toutes trois de plus ont choisi de traiter de la participation des femmes dans le cinéma québécois. Est-ce le fruit d'un hasard? Nous ne le pensons pas. Il s'agit entre autre de l'intérêt grandissant mais encore limité des femmes sur leur vécu, leur intérêt pour comprendre et critiquer la représentation qu'on en donne dans les arts, la littérature et les médias. Il s'agit sans doute encore de la relative passivité de plusieurs confrères masculins devant ce que plusieurs considèrent encore comme des "évidences sociales", comme la participation plus grande des femmes dans plusieurs domaines et dans la lutte contre leur propre oppression.

En effet, pour peu qu'on gratte dans la recherche cinématographique, on fait face à un silence quasi total au niveau de l'analyse de la participation des femmes à la vie cinématographique. Est-ce qu'on peut expliquer cette carence par la participation très récente des femmes à la réalisation? Peut-on dire que c'est à cause de la qualité des films réalisés, impliquant que ceux faits par les femmes sont de moindre intérêt? Est-ce pour cela qu'on en parle peu?

Je crois plutôt que nous avons passé comme critiques à côté d'un phénomène important et que nous n'avons pas su à l'époque lire à travers les changements. Après avoir relu encore récemment, les livres et articles sur le cinéma québécois, j'ai pu constater comment les critiques, dont moi-même, accordent en gros 3-4 lignes ici et là à la participation des femmes dans le cinéma québécois. Il n'y a pas pour le Québec d'études plus générales sur le phénomène des femmes à la réalisation, tout au plus un interview occasionnellement sur des films de femmes.

Peut-être le premier véritable coup de barre face à ce silence a-t-il été la

publication en juin 1980 d'un numéro consacré aux femmes cinéastes québécoises par la *Cinémathèque*?

Si on peut tirer une conclusion de tout cela c'est bien celle de la persistance d'une *conception sexiste de l'histoire*. On ne se prononce pas contre les changements apportés mais on n'en parle pas; on ne comprend pas que notre vision des choses doit être questionnée en rapport avec ce qu'on appelle la "normalité" de la vision du monde, la neutralité. En tant que critiques, chercheurs, professeurs, ne devons-nous pas être plus vigilants lorsque nous voulons analyser les manifestations cinématographiques dans une société donnée?

Déjà en France et aux Etats-Unis, la critique cinématographique sur la question des femmes s'est beaucoup développée depuis 10 ans. Au Québec même, dans d'autres domaines comme en sociologie, sciences politiques, littérature et théâtre, plusieurs études intéressantes nous indiquent le retard accumulé à ce niveau par le critique cinématographique sur la participation des femmes au cinéma québécois. Dans ce contexte très particulier, nos commentaires d'aujourd'hui devraient être perçus comme une base bien limitée d'une recherche à poursuivre.

II. Les origines de la participation des femmes

Suite à ces brèves remarques sur la critique, notre deuxième observation porte sur le contexte d'apparition des femmes à la réalisation ainsi que sur l'évolution de ce phénomène.

La première chose qu'on peut dire c'est qu'il y a au moins trois cents films faits par les femmes au Québec depuis 10 ans. Sur ce nombre, *au moins la moitié* abordent des sujets que nous avons définis comme films à **propos des femmes**. Certains critiques disaient d'ailleurs que les films québécois les plus dynamiques des dernières années ont été réalisés par des femmes. Ils faisaient ainsi référence à des longs métrages comme MOURIR À TUE-TÊTE d'Anne Claire Poirier, à ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER, ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ de Louise Carré, à UNE HISTOIRE DE FEMMES de Sophie Bissonnette, Joycette Rock et Martin Duckworth et à L'HOMME À TOUT FAIRE de Micheline Lanctôt.

Alors que s'est-il passé au Québec si récemment pour qu'on ait pour la première fois de l'histoire des femmes réalisatrices qui s'expriment en plus grand nombre en cinéma?

Il y a tout d'abord les suites des réformes institutionnelles des années 60 dont l'accès plus grand à l'éducation. Pour les femmes cela a aussi impliqué la possibilité d'exercer d'autres métiers

que ceux rattachés aux tâches domestiques.

Il y a eu aussi les pressions diverses de groupes de femmes pour exercer des professions dites non traditionnelles, pour avoir des conditions de travail égales à celles de leurs confrères masculins. Depuis 10 ans aussi, les nombreux débats sur la question des femmes, les luttes menées pour l'avortement, pour des garderies populaires, pour le contrôle de la santé ont sans doute permis à un plus grand nombre de femmes de mieux comprendre les inégalités qu'elles vivent. Sans doute aussi, leur participation active à différents niveaux d'intervention a redonné à plusieurs cette assurance devant leurs capacités, assurance nécessaire au travail de création, assurance que l'éducation, la famille et les pressions sociales avaient failli écraser à jamais.

Nous pouvons donc situer dans ce contexte, l'accès à la fin des années 60, d'un petit nombre de femmes très scolarisées à la réalisation de films au Québec. Ce phénomène est d'ailleurs présent dans d'autres pays occidentaux. On pense à des femmes réalisatrices comme Agnès Varda, Jeanne Moreau, Marceline Loridan, Nelly Kaplan, Marta Mészáros, Shirley Clarke, Mai Zetterling qui vont commencer dans ces années-là à faire du cinéma.

Pourtant il faut remarquer encore une fois que par rapport à d'autres domaines comme la littérature et le théâtre, la participation des femmes à la réalisation cinématographique sera beaucoup plus *tardive* et devrions-nous ajouter beaucoup plus faible.

Il est vrai que déjà le simple fait de faire des films est pratiquement un privilège compte tenu des moyens nécessaires et des sommes investies. Peut-être qu'à ce niveau, le poids des traditions en cinéma, la conception encore très tenace des métiers dits masculins et dits féminins, le rôle de plus en plus éminent joué dans la profession par les financiers, tout cela finalement joue peut-être plus en défaveur des femmes en cinéma que dans d'autres médias.

La participation des femmes à la réalisation va donc se faire très lentement à partir surtout de la fin des années 60. Dans un premier temps, la plupart d'entre elles vont le faire dans un organisme gouvernemental, l'*Office national du film*. Cela vaudra autant pour les francophones et les anglophones. Dans l'industrie privée à la fin des années 60 les femmes seront affectées encore à des tâches d'assistantat.

La série EN TANT QUE FEMMES de l'ONF en 1972 devient ainsi la première manifestation collective de films réalisés par des femmes à **propos des femmes**. Sans doute, le gouvernement

canadien dans ses politiques culturelles ne pouvait-il pas ignorer encore plus longtemps plus de 52% de la population canadienne. Ces changements feront suite bien sûr à de nombreux mémoires tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la profession. De plus il faut voir comment les femmes réalisatrices elles-mêmes impliquées dans cette série ont dû rédiger des notes explicatives innombrables pour appuyer cet ensemble de productions, pour demander un accès plus grand des femmes à différents niveaux de création et de décision. On peut déplorer aussi que cette "ouverture" faite par la série EN TANT QUE FEMMES n'a pas été une garantie d'abolition de discrimination à l'ONF et la fonction publique. Il faudrait consulter à cet effet un volumineux rapport de 500 pages de l'ONF en 1978 sur la situation des femmes dans la boîte qui révèle avec forces exemples les inégalités de salaire, l'arbitraire dont sont victimes les femmes dans les promotions, le genre d'emplois offerts, les congés, etc. Récemment aussi l'on faisait cas d'une manifestation plus sournoise parce que souvent cachée, le harcèlement sexuel de nombreux patrons sur leurs secrétaires. Bref, même si des pas en avant ont été faits durant ces années-là sur la question des femmes, de nombreux problèmes subsistent et cela a eu des répercussions dans la production de films. A titre de référence, combien de femmes sont des exécutrices dans le domaine de l'animation? Pour la plupart, elles nous sont inconnues mais n'en continuent pas moins depuis de nombreuses années à travailler dans ce domaine. Une dernière remarque sur le contexte général d'apparition des films faits par des femmes à l'ONF durant les années 70, renvoie aux limites mêmes des films faits sur la question des femmes par cette instance gouvernementale. Dans de nombreux films, nous avons l'impression que la question des femmes est traitée sur le même registre que la question des Ukrainiens en Alberta, des francophones au Nouveau-Brunswick et des nations amérindiennes dans l'ensemble du Canada. Les femmes sont souvent perçues comme un problème à régler rapidement. Un film comme CE QUE FEMME VEUT produit pour le Secrétariat de l'année internationale de la femme en 1975 appartient à cette tendance. Cela donne malheureusement à certains de ces films un côté paternaliste et agaçant pour résoudre "vos problèmes mesdames".

Heureusement, la conscience plus grande de différentes cinéastes a souvent contrebalancé ou atténué les conceptions douteuses. Bien des choses resteront pourtant à dire sur la

voie de l'émancipation des femmes.

Depuis 1972, dans l'industrie privée des femmes cinéastes ont commencé à s'exprimer plus souvent. On pense aux réalisations de Mireille Dansereau, de Sylvie Groulx, Iolande Rossignol et bien d'autres.

Beaucoup de leurs films faits sur les femmes ont été financés par de petites compagnies de production et ont été faits souvent en collectif. Pour ne citer que deux expériences révélatrices de ce climat difficile de réalisation, mentionnons les difficultés nombreuses de financement de LA CUISINE ROUGE de Paule Baillargeon et Frédérique Collin et UNE HISTOIRE DE FEMMES de Sophie Bissonnette, Joyce Rock et Martin Duckworth. Pour le premier, il aura fallu deux ans et demi pour le compléter, des soirées bénéfiques pour arrondir le budget et beaucoup de travail gratuit de la part des nombreux participants. Pour le deuxième film, il faut souligner ses sorties commerciales très difficiles, compte tenu sans doute du sujet et du traitement militant d'une grève à Sudbury, un ingénieux effort pour vider quelques fonds de tiroirs de maisons de production et s'appuyer sur les multiples contributions de travailleuses, travailleurs lors de soirées de congrès syndicaux pour financer ce long métrage.

Il faut savoir gré à plusieurs des femmes cinéastes d'avoir pris des risques importants en s'intéressant à la question des femmes à l'écran. Plusieurs associent encore question des femmes et questions très secondaires et cela n'a pas dû aider les femmes cinéastes. Peut-on réellement réduire la question des femmes à deux ou trois sujets de films quand il est question de la moitié même de l'univers? La question a souvent été posée...

Pour illustrer cette difficulté faite aux femmes en cinéma, il faudrait compter combien d'entre elles ont fait des films cette année. Certaines ont déjà contourné en partie la difficulté en choisissant au début des années 70, le vidéo. Ainsi à Québec, une compagnie de production-distribution très dynamique (anciennement *La femme et le film* maintenant *Vidéo Femmes*) met en circulation pas moins de 120 films et vidéos réalisés par des femmes dont la plupart abordent directement la problématique féminine.

Pour terminer ce panorama de l'implication récente des femmes à la réalisation dans l'industrie étatique et privée, il nous faut mentionner l'accroissement numérique et qualitatif des productions réciproques des femmes réalisatrices. Au niveau numérique, si j'avais pu dénombrer une quinzaine de titres de films faits par des femmes à propos des femmes entre



Louise Carré



Mireille Dansereau



Anne Claire Poirier



Joyce Rock, Sophie Bissonnette

photo: George Bird



Lolande Rossignol

photo: Yves Ste-Marie



Brigitte Sauriol



Paule Baillargeon



Hélène Girard

1960 et 1975, pour les deux années suivantes, j'ai dénombré presque le même nombre de productions, la même chose pour les années 1978 et 1979. En 1980, on comptabilisera pas moins de 18 titres différents. 1981, jusqu'à maintenant, semble malheureusement ternir ce tableau.

Concernant enfin la qualité des films réalisés, des améliorations importantes dans la manière d'aborder la question des femmes apparaissent constamment. Ainsi les premières réalisations des femmes utilisaient souvent une manière impressionniste de traiter de la question des femmes. Cela se manifestait soit par la présence importante d'interview ou, de portraits qui ne concernaient pas fermement les questions essentielles (SOURIS, TU M'INQUIÈTES, LE LOUP BLANC, UN INSTANT PRÈS D'ELLE). Les productions plus récentes comme MOURIR À TUE-TÊTE, sur le drame collectif des femmes et du viol, du GRAND REMUEMÉNAGE sur les stéréotypes masculins et féminins, du film ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER, ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ, l'histoire d'une veuve de 60 ans obligée de réorganiser sa vie, tous ces films manifesteront, nul doute, une plus grande compréhension et une plus grande expérience par rapport à la question des femmes. Le sujet du film UNE HISTOIRE DE FEMMES est lui aussi très révélateur de la conscience féministe plus développée dans les années 70. Il est question non pas de montrer comment les femmes de grévistes à Sudbury ont suivi leurs maris ou comment elles ont été principalement des freins à leurs combats mais comment de l'intérieur les femmes participent à la lutte contre leur oppression en soutenant une lutte ouvrière, se butant contre les préjugés, les obstacles de toutes sortes.

Toutes ces manifestations dynamiques de la participation des femmes à la réalisation de films à propos de femmes ne nous font pas oublier par ailleurs que leur cinéma n'est encore qu'à ses débuts. Dix ans c'est bien peu. C'est aussi peu de temps pour tracer des lignes de force des principales tendances qui le traversent. C'est pourquoi les deux prochains points de notre exposé qui portent sur les différences entre les films des femmes francophones et les films des femmes anglophones au Québec et en deuxième lieu sur la thématique des films francophones, ne constitueront avant tout qu'hypothèses et pistes de recherche sur lesquelles il faudrait à coup sûr revenir un jour.

III. Francophones et anglophones A propos des femmes

Ce troisième aspect nécessitera de

voire part une certaine clémence dans la mesure où plusieurs collègues ici présents sont déjà très familiers avec les productions des cinéastes anglophones du Québec. Il faut bien dire que de notre côté, les oeuvres de ces femmes nous sont moins connues que les dizaines de films francophones vus et revus depuis quelques années. Compte tenu de la coupure existante entre "les deux solitudes", la production privée des cinéastes anglophones nous a échappé. Un deuxième facteur qui est objectif, est la faiblesse numérique importante de productions de longs métrages de fiction et documentaires faits par les femmes anglophones au Québec. Cet aspect constitue déjà une différence d'avec les productions francophones qui, depuis DE MÈRE EN FILLE en 1967, de LA VIE RÉVÉE en 1972, seront de mieux en mieux connues du public. Le long métrage francophone sera aussi accessible dans certaines salles commerciales.

Un deuxième facteur de comparaison c'est la période d'apparition des femmes à la réalisation. Les femmes francophones feront des films plus tardivement que les anglophones sur la question des femmes. On peut évoquer à ce niveau différents facteurs pour expliquer cette réalité: il y a sans doute le poids plus important du clergé et de la morale traditionnelle sur la population francophone jusqu'au milieu des années 60, la nouveauté encore relative du cinéma québécois francophone par rapport au cinéma canadien en général. Un autre aspect fut sans doute le poids même de la question nationale sur l'emploi dans la fonction publique. A l'ONF durant les années 60, il y aura plus de femmes réalisatrices anglophones, donc plus de chances pour qu'elles abordent plus rapidement la participation des femmes dans leurs films. Un autre aspect qui peut expliquer ce retard des femmes francophones à parler de leur oppression spécifique dans les luttes choisies. En effet de nombreuses femmes, consciemment ou pas vont militer prioritairement sur la question nationale, et vont choisir de parler dans leurs oeuvres de changements divers mais pas ceux touchés par la question des femmes. Plus que les anglophones, elles évitent les questions qualifiées clairement de politiques.

D'un autre côté, les cinéastes anglophones vont souvent traiter du "pays". Elles arriveront ainsi à mieux témoigner des origines diverses des femmes du Canada et de leur histoire.

Elles ne s'attarderont pas seulement aux femmes des années 70 mais elles vont parler aussi des femmes dans les années 30 (THE LADY FROM GREY

COUNTY), des combats qu'elles ont menés depuis (THE RIGHT CANDIDATE FOR ROSEDALE, NON TRADITIONAL JOBS). Les femmes dont il est question sont souvent plus âgées, elles sont mères de famille, divorcées, en butte à la dépression ou aux pressions sociales (PRETEND YOU'RE WEARING A BARREL, PATRICIA'S MOVING PICTURE, THE APPOINTMENT, THE ADMITTANCE). Les cinéastes anglophones au Québec vont aussi décrire de manière plus importante la condition des femmes immigrantes, des femmes amérindiennes dans le Canada. (PARASKEYVA CLARK, THE SPRING AND FALL OF NIJA POLANSKI, etc).

Cela est, il me semble, une contribution importante à la question des femmes qu'on ne devrait pas limiter aux problèmes rencontrés par les femmes blanches, jeunes, et canadiennes françaises "pure laine".

Un autre aspect, qu'on peut remarquer c'est une tendance des cinéastes anglophones à aborder la question de l'oppression des femmes par la description de "portraits" de femmes. Plusieurs films s'attarderont à une femme et la suivront dans son cheminement. On retrouve cette démarche dans plusieurs films déjà cités et dans GREAT GRAND MOTHER, JUST A LADY, FRANCIS ANN HOPKINS, YOU'RE A VET, NO I, RAND LEWIS, A WORLD WITHOUT SHADOWS.

Plusieurs sont donc des films documentaires ou des films dramatiques avec des acteurs professionnels mais dont la facture empruntera beaucoup aux documentaires traditionnels.

Du côté des femmes francophones, on semble aborder la question des femmes dans ses manifestations plus collectives. On est donc moins attentif à décrire une femme en particulier mais à nous présenter un ensemble de femmes qui vivent des situations analogues. Plusieurs films abondent dans ce sens: LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE de Diane Létourneau, D'ABORD MÉNAGÈRES de Luce Guilbault, LES FILLES C'EST PAS PAREIL d'Hélène Girard, A QUI APPARTIENT CE GAGE? du Susan Gibbard, J'ME MARIE, J'ME MARIE PAS de Mireille Dansereau, LA CUISINE ROUGE de Paule Baillargeon et Frédérique Collin, LE TEMPS DE L'AVANT, LES FILLES DU ROY d'Anne Claire Poirier.

On retrouvera aussi dans plusieurs films, un effort de généralisation du problème ou de la présentation des femmes, même si la démarche s'appuyait au départ sur l'expérience privilégiée d'une femme. Cela est très clair dans MOURIR À TUE-TÊTE, dans FUIR, LE GRAND REMUE-MÉNAGE, MARICOQUETTE QUI N'A NI CHAUD NI FRETTE.

Ce qui m'a préoccupée aussi dans plusieurs films de l'ONF de cinéastes anglophones c'est un certain conformisme, un côté moralisateur, "travailleur social ancienne manière?" que nous retrouvons dans l'approche. Cela revient à présenter le fait de l'oppression des femmes comme relevant avant tout de problèmes de comportement ou d'adaptation sociale. On ne parlera pas des bases sociales qui fondent l'oppression de toutes les femmes. D'un autre côté, dans le ton foncièrement optimiste des présentations de portraits de femmes, plusieurs cinéastes nous donneront à penser que les problèmes spécifiques rencontrés par ces femmes seront facilement surmontables avec une bonne dose de caractère et de débrouillardise.

A ce niveau, les cinéastes anglophones du studio D seront plus sensibles que leurs consœurs francophones à l'idéologie qu'on appelle égalité des chances, des programmes gouvernementaux. Malgré l'insatisfaction manifestée par plusieurs cinéastes face aux limites des projets actuels d'"action positive", plusieurs films n'en continuent pas moins de favoriser soit le "cas à cas" dans la résolution de l'oppression des femmes, soit des solutions accessibles pour un petit groupe seulement. On pense à des films comme CE QUE FEMME VEUT, LES QUÉBÉCOISES, qui vont mousser la nécessité pour les femmes d'accéder à des postes de cadres, ou de politiciennes comme voie importante de l'émancipation des femmes.

Lorsque l'on songe à l'expérience de lutte importante des femmes anglophones dans différents domaines, au terrain très riche de leur organisation sur la question des femmes, on peut remarquer le décalage certain entre plusieurs films et cette réalité.

Enfin pour terminer cette rapide comparaison entre les réalisations des francophones et des anglophones à **propos des femmes** il faudrait revenir sur les nombreux points de convergence des deux cinémas. En effet compte tenu du fait que les femmes des deux langues affrontent au Québec sensiblement des problèmes similaires au niveau de l'emploi, de la hausse du coût de la vie, de la discrimination, il s'ensuivra que les problèmes abordés dans les films seront assez semblables. On pense aux intérêts des femmes anglophones et francophones tels que montrés à nouveau dans UNE HISTOIRE DE FEMMES, aux constats de nombreux films sur la réalité quotidienne des femmes. Leurs conclusions ne se contredisent pas. Les films même s'ils ne soulignent pas les mêmes présentations d'op-

pression, donneront tout de même une image générale analogue. Ils soulignent nettement le désir des femmes de changer les choses. C'est aussi dans ce sens qu'il faut souligner cet intérêt très grand des cinéastes des deux nations à visualiser dans leurs films que le privé est politique. Cette caractéristique du mouvement des femmes dans les années 70 d'avoir lancé le débat sur la place publique aura dans ces films des répercussions. Les sujets ne sont pas tabous, on ose dire ce qui était du domaine privé, le couple, la sexualité, l'éducation des enfants. On peut pour terminer conclure qu'autant par leurs présentation du problème des femmes, que par les solutions envisagées sur la question, les femmes réalisatrices anglophones et francophones appartiennent majoritairement au même courant de pensée qu'on a appelé le féminisme réformiste. Ce courant qui est de loin dominant dans le mouvement des femmes privilégie, comme son nom l'indique, les changements administratifs et juridiques pour résoudre l'oppression des femmes. On ne questionnera pas les limites du juridique, son inégalité d'application selon les circonstances, les classes, les individus, pas plus qu'on ne s'interrogera sur les racines mêmes de l'oppression des femmes qui remontent bien avant le capitalisme lui-même. Il est aussi fréquent de retrouver dans ce courant des partisans inconditionnelles de solutions très individuelles comme les discussions répétées avec le conjoint comme première base des changements sociaux. Peu de films à ma connaissance appartiendront d'ailleurs au courant plus récent du féminisme né des luttes contre le racisme, la guerre, à la fin des années 60 qu'on a appelé féminisme révolutionnaire ou féminisme radical.

Mais nous nous arrêtons volontairement ici car nous avons déjà commencé à empiéter sur notre prochain sujet qui concerne la thématique des films des réalisatrices. Pour les besoins de cette conférence nous ne pouvons développer plus amplement sur l'histoire même du mouvement féministe et ses répercussions sur les films. Cela nécessiterait de plus amples développements comme des explications historiques moins schématiques.

IV. Les thèmes et l'approche des films des réalisatrices à propos des femmes.

Parmi la diversité des films faits depuis dix ans on peut tenter un premier regroupement au niveau des thèmes.



LA CINÉ- MATHÉ- QUE QUÉBÉCOISE /MUSÉE DU CINÉMA

Depuis les années 30, à travers le monde, les cinémathèques ont pris place aux côtés des bibliothèques et des musées dans la mémoire collective des hommes. Inlassablement elles témoignent du passé du cinéma, défient le présent des modes, du spectaculaire et des mises en marché, culturelles ou autres. Ce faisant elles révèlent des oeuvres et des recherches qui déjà balisent l'avenir du cinéma.

Le cinéma est un objet fragile qui se défend mal contre le temps. Pourtant la connaissance de l'histoire du cinéma est indissociable de la connaissance directe de ses oeuvres. Dans une cinémathèque le passé du cinéma est préservé, évalué, critiqué, actualisé: une cinémathèque c'est l'histoire vivante du cinéma.

Au Québec, c'est en 1963-64 (l'époque du CHAT DANS LE SAC, de À TOUT PRENDRE et de POUR LA SUITE DU MONDE) que des fervents du cinéma se regroupèrent autour de l'idée, alors complètement nouvelle dans notre milieu, de créer des archives cinématographiques et jettent les bases de ce qui deviendra la Cinémathèque québécoise.

La Cinémathèque québécoise est une corporation privée, sans but lucratif, dont l'administration générale relève d'une assemblée de plus de 200 membres qui se répartissent ainsi: 32% sont réalisateurs, 21% producteurs et distributeurs, 15% techniciens, 14% professeurs et critiques de cinéma et enfin 18% qui ont des responsabilités administratives dans diverses



Photo: ONF

Gilles Groulx et, caché par la caméra, Jean-Claude Labrecque pendant le tournage du CHAT DANS LE SAC (1964)

entreprises (laboratoires, organismes publics de cinéma et de télévision, agences de publicité, etc.). Les lettres patentes constituant la corporation précisent que celle-ci a été créée pour les objets suivants: «Promouvoir la culture cinématographique, créer des archives de cinéma, acquérir et conserver les films et exposer les documents de façon non commerciale, dans un but historique, pédagogique et artistique.»

Étroitement liée depuis sa fondation à l'histoire et au développement du cinéma québécois, la Cinémathèque est naturellement, et prioritairement, vouée à la défense et à l'illustration de notre cinéma, ici et à l'étranger, et à la préservation du patrimoine cinématographique national.

Les projections publiques

Les projections publiques constituent le principal lien entre les activités de conservation et de recherche et le public. Si les films sont collectionnés, rescapés, restaurés, c'est pour permettre leur visionnement. Dans

Depuis 1964, quelque 4.000 représentations ont eu lieu dans la salle de la Cinémathèque à Montréal et plus de 250.000 spectateurs y ont assisté.

Véritable histoire vivante du cinéma, ces projections veulent, sans discrimination mais dans une perspective historique et critique ouverte, rendre accessibles tous les genres de films, de tous les pays et de toutes les époques. Par delà les séances de répertoire qui s'alimentent à même sa collection, la Cinémathèque présente chaque année des rétrospectives de cinéastes classiques ou contemporains (Lang et Moullet, Renoir et Klopčič, Dovjenco et van der Keuken, Trnka et Brault), des cycles nationaux (quelque trente pays en 16 saisons, du Mexique à la Tunisie, en passant par la Belgique, le Sénégal, l'Irak, l'Algérie, le Brésil, la Suisse, le Portugal, la Hollande, la Pologne, la France, etc.), des tranches d'histoire (la Nouvelle Vague, le Cinéma français de 1930 à 1939), etc. Des cinéastes étrangers aussi bien que québécois y viennent régulièrement présenter leurs films et en discuter avec le public.

Les projections publiques de la Cinémathèque sont rendues possibles par la collaboration des cinémathèques étrangères, mais aussi par celle des cinéastes, des producteurs et des distributeurs, étrangers et canadiens, qui participent de cette manière très concrètement à l'existence de la Cinémathèque/Musée du cinéma et affirment en même temps l'importance qu'ils lui accordent.

JORIS IVENS
RETROSPECTIVE
DU 27 AVRIL AU 19 MAI 1978

CINEMATHEQUE QUEBECOISE
BIBLIOTHEQUE NATIONALE
1700, RUE ST-DENIS TELEPHONE: 866-4688

une salle aux dimensions délibérément restreintes et dont l'accès est peu coûteux, la Cinémathèque présente, sur une base régulière, des projections ouvertes au public qui constituent une sorte d'exposition permanente du cinéma mondial d'hier et d'aujourd'hui: un authentique musée du cinéma!

La Cinémathèque à l'étranger

En plus de sa présence fort active au sein de la Fédération internationale des Archives du film, la Cinémathèque se manifeste régulièrement à l'étranger, en particulier par la présentation de rétrospectives québécoises dans d'autres cinémathèques; au cours des dernières années de telles manifestations ont eu lieu dans les pays suivants: Hongrie, Belgique, France, Bulgarie, Hollande, Suisse, Turquie, Tunisie, Martinique, Guadeloupe et chaque fois des cinéastes québécois accompagnaient ces projections.

Par ailleurs, du fait de sa spécialisation dans le cinéma d'animation, la Cinémathèque participe régulièrement à des festivals, rencontres ou symposiums consacrés à ce type de cinéma; tel fut le cas récemment en Tchécoslovaquie, en France, en Yougoslavie et aux États-Unis notamment.

Enfin, depuis 1979 la Cinémathèque est l'un des participants au projet international d'une Histoire générale du cinéma dont les premiers tomes devraient bientôt aller sous presse.

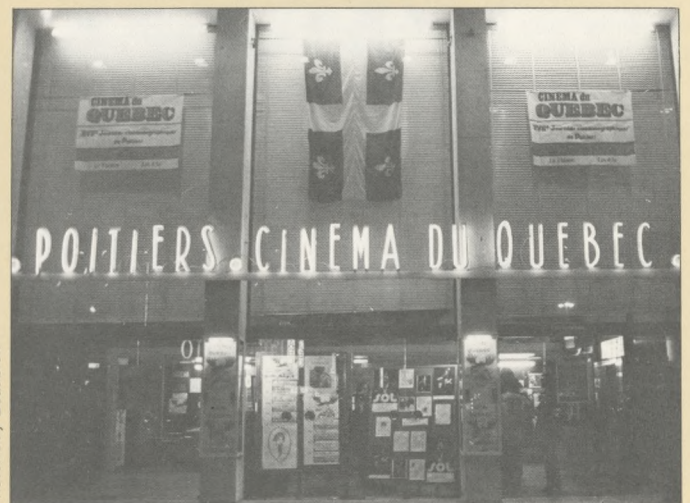


Photo: Guy Beaubien

Journées cinématographiques de Poitiers (1979)

La conservation

La fonction principale de la Cinémathèque québécoise est la conservation du patrimoine cinématographique national et international sous toutes ses formes: films, scénarios, affiches, photos, documents, etc. Les collections de la Cinémathèque se composent principalement de:

films: plus de 8,000 titres, canadiens et étrangers, comprenant la plus importante collection de films québécois qui soit et un des plus vaste ensemble de cinéma d'animation au monde;

appareils: quelque 350 appareils, de 1870 à nos jours, constituant la seule collection du genre au Canada et l'une des plus importantes en Amérique;

photographies: plus de 100,000 photos de cinéma, classées et accessibles au public;

affiches: quelque 8,000 affiches de films;

documents: de nombreux dossiers (actes légaux, correspondance, etc.) liés à l'histoire du cinéma québécois et étranger.



Photo: André G. de Tomancour

LE PÈRE CHOPIN (1944) de Fédor Ozep

Pour répondre à sa fonction de conservation la Cinémathèque a construit un édifice pour l'entreposage à long terme des films; on y assure aux films des conditions thermiques, hygrométriques et de ventilation stables, garanties essentielles de leur conservation. Situé à Boucherville, en banlieue de Montréal, l'entrepôt de conservation est ainsi divisé:

- un entrepôt pour la pellicule noir et blanc dont la régulation thermique est fixée à 10°C et l'humidité relative à 50%;
- un entrepôt pour la pellicule couleur, à 2°C et 35% d'humidité relative;
- un entrepôt spécial pour les films sur support nitraté, à 10°C et 50% d'humidité relative; ce dernier support, utili-

sé dans le cinéma professionnel jusqu'au début des années 50, est particulièrement fragile, facilement inflammable (dans une atmosphère non contrôlée la combustion spontanée est même possible) et doit faire l'objet d'une attention particulière (vérification périodique, aération régulière, isolement des autres collections, etc.).

Ces entrepôts de conservation font partie d'un édifice qui comprend également des services techniques spécialisés où l'on peut vérifier, nettoyer, mesurer et réparer les films; les travaux de restauration des films anciens sont également fait en partie dans ces locaux.

La conservation des autres documents faisant partie des archives de la Cinémathèque fait également l'objet de soins particuliers: température et humidité relative contrôlées, protection contre la lumière naturelle, accès limité, etc.

Rencontre avec Gisèle Côté, adjointe à la conservation

Comment la Cinémathèque acquiert-elle les films de sa collection?

Il existe cinq modes habituels: les dépôts, les dons, les tirages, les achats et les échanges entre cinémathèques.

Quels sont les principaux déposants ou donateurs?

Les sources sont assez diversifiées: des maisons de production et de distribution, des laboratoires, des cinéastes, des collectionneurs, etc. C'est sans doute important de rappeler que c'est un service gratuit: tout cinéaste, producteur ou distributeur peut se prévaloir sans frais de ce service de la Cinémathèque. Mais il s'agit de conservation! Pas d'entreposage à court terme. Aussi essayons-nous de limiter le va-et-vient des copies.

Est-ce que la Cinémathèque achète régulièrement des copies de films?

Nos budgets étant ce qu'ils sont... nous achetons très peu de films. Les achats à proprement parler représentent environ 2% de nos acquisitions au cours d'une année. C'est à peu près la même chose pour les tirages: nous procédons à des tirages que pour sauver ou protéger une oeuvre jugée importante. Très souvent cela implique un travail de restauration long, délicat et coûteux.

Dans le cas des échanges de copies, cela se fait avec qui et comment procède-t-on?



Tournage sonore à Associated Screen News (1935)

Les échanges se font exclusivement avec les cinémathèques membres de la Fédération internationale des Archives du film. On utilise le terme «prêt illimité» pour désigner ce type de dépôt qui fait l'objet d'une réglementation très stricte. La transaction se fait normalement au pair, film pour film, ou à métrage égal. Ces échanges impliquent surtout des productions nationales, ce qui a pour effet non négligeable de faire connaître notre cinéma à l'étranger.

Quelles sont les priorités dans la politique d'acquisition des films à la Cinémathèque?

À l'instar de toutes les autres archives, la Cinémathèque se doit de conserver en priorité le patrimoine cinématographique

national. Par ailleurs, étant donné notre spécialisation en cinéma d'animation, nous accordons évidemment une importance particulière aux acquisitions dans ce domaine.

Y a-t-il des critères de sélection qui vous permettent de décider quels éléments doivent être conservés?

Il n'y a pas de critères proprement dits: Nous acceptons tous les types de films: du long métrage de fiction, au spot publicitaire, en passant par le film de famille ou le document ethnographique. Par contre, depuis mars 1980, dans le but de rationaliser l'utilisation très coûteuse des entrepôts de conservation, la Cinémathèque a adopté un règlement concernant les

chutes et autres éléments complémentaires des éléments de tirage: après une période de cinq ans, à partir de la date de production, la Cinémathèque, après en avoir averti le déposant, ne conserve plus que les chutes négatives et le son magnétique original.

Quel genre d'entente existe-t-il entre le déposant et la Cinémathèque?

Tous les dépôts font l'objet d'un contrat signé par le directeur de la Cinémathèque et l'ayant droit ou le déposant. Dans ses grandes lignes le contrat stipule que le matériel déposé demeure la propriété de l'ayant droit et que la Cinémathèque s'engage à conserver les films dans les meilleures conditions possibles. Le dépôt ne nous confère aucun droit commercial ou non-commercial, mais la Cinémathèque pourra à l'occasion, après avoir obtenu l'autorisation du déposant, présenter les films dans sa salle ou les rendre disponibles aux fins de recherches dans ses locaux.

Que doit faire une personne qui désire déposer des films à la Cinémathèque?

On n'a qu'à nous contacter! Les films seront immédiatement acheminés aux entrepôts de conservation pour inspection et catalogage. Idéalement, dans le cas des cinéastes et des producteurs en tout cas, nous souhaitons que les films nous arrivent dans des boîtes de métal, que le contenu de chaque boîte soit bien identifié et qu'une liste des éléments déposés accompagne chaque titre. Nous vérifions de toute façon cet inventaire qui est

ensuite transcrit sur un avenant qui accompagne le contrat de dépôt; de cette façon le déposant sait très précisément ce qu'il a à la Cinémathèque.

Concrètement, comment sont catalogués les films de la collection?



Entrepôt de conservation

À l'arrivée des films nous procédons à un inventaire détaillé: nous notons toutes les informations techniques nécessaires à l'établissement de la fiche (copie de projection, contretype, marron, etc.), plus certains commentaires pratiques (couleur affadie, nombreuses collures, rayures abondantes sur la 3e bobine, etc.). Les fiches sont classées alphabétiquement par titres originaux, avec renvois aux autres titres connus. Ce fichier est confidentiel et seul le personnel de la Cinémathèque affecté à la conservation y a accès. En plus du contrat de dépôt, un dossier est ouvert au nom de chaque déposant. Après quoi le film va se reposer au frais dans la pièce appropriée!

La collection est-elle accessible au public?

Elle l'est principalement par nos projections publiques: une grande partie de nos programmes vient de la collection. D'autre part les chercheurs, historiens, professeurs et étudiants peuvent, pour certains films, consulter sur place les documents. (C'est le cas par exemple d'une bonne partie de notre collection de primitifs du cinéma d'animation, ou encore des muets soviétiques dont nous avons une importante sélection). Malheureusement nous ne sommes pas encore suffisamment équipés pour donner à ce service l'ampleur que nous lui



Photo: ONF

Claude Jutra et Norman McLaren, présidents d'honneur de la Cinémathèque, à l'époque de IL ÉTAIT UNE CHAISE (1957)

Behind all cinémathèques there are people who truly love film. They are most knowledgeable and are deeply dedicated to collecting, systematizing and carefully preserving the works of the past and the present. We film makers owe a great debt of gratitude to all cinémathèques, and especially our own Cinémathèque Québécoise who arranges its public screenings in such meaningful ways, giving us an over-view of the many faceted aspects of films and their makers, and a clearer understanding of the art that we practice and its history. Norman McLaren.



LITTLE NEMO (1911) de Winsor McCay

souhaiterions. Nous espérons justement acquérir très prochainement une table de visionnement qui rendra les choses plus faciles. Nous possédons également un certain nombre de classiques du cinéma, en 16mm, qui eux sont disponibles sur demande, pour l'enseignement du cinéma. Il ne faut jamais oublier que le rôle principal de la Cinémathèque c'est la conservation: nous ne distribuons aucun film.



LITTLE NEMO

L'antiquité avait de la chance.
 Son art était de marbre ou d'airain.
 Le nôtre est de celluloïd:
 pellicule subtile et diaphane
 qui se désintègre sans prévenir
 et s'évapore dans l'atmosphère;
 qui se suicide par le feu
 dans son propre appareil;
 et qui en peu de temps abdique ses couleurs.

Ainsi le cinéma est menacé de mort,
 lui dont la vocation est d'incarner la vie.
 Notre postérité exige qu'on le protège
 pour qu'il garde en mémoire
 non pas seulement ce que l'on pense
 mais comment on le parle,
 le rythme de nos rires,
 la chanson de nos pleurs;
 pour qu'il capte à jamais
 les aujourd'hui qui passent;
 pour qu'il rende à l'éternité
 notre fait, notre geste et notre dit.

Claude Jutra
 Octobre 1981

Le Centre de documentation cinématographique

Pour le chercheur et l'historien du cinéma, cinémathèque et bibliothèque sont indissociables. Le Centre de documentation de la Cinémathèque québécoise est la plus importante bibliothèque de cinéma en Amérique du Nord et l'une des plus considérables au monde. L'essentiel de la littérature cinématographique publiée en Occident y est regroupé.

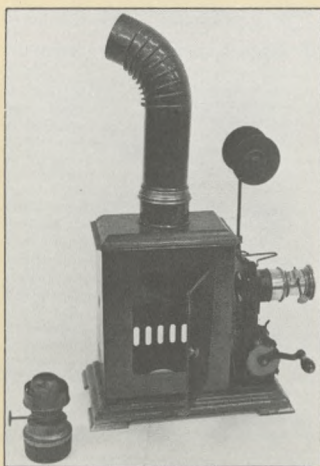
À ce jour la collection se compose de:

- 20,700 volumes
- 1800 brochures et catalogues
- 2240 titres de périodiques (totalisant 125,00 unités)
- 300,000 coupures de presse
- 30,000 dossiers (dont 8000 portent sur les cinéastes, les films et les organismes canadiens et québécois)
- plusieurs centaines de scénarios originaux.

Les ouvrages sont catalogués par auteur, titre et sujet et les fichiers (300,000 fiches de référence) sont à la disposition des lecteurs. Le Centre de documentation est ouvert au public et la salle de lecture est l'endroit idéal pour feuilleter les plus récentes revues de cinéma aussi bien que pour faire de savantes recherches sur l'histoire du cinéma.

Le Musée du cinéma

Il est depuis longtemps admis que le langage cinématographique a été profondément conditionné par l'histoire technologique du cinéma. Pour illustrer cet aspect important de l'histoire du cinéma la Cinémathèque a constitué une collection de quelque 350 appareils (appareils de prises de vues, d'enregistrement sonore, de reproduction, etc.) qui permet un agréable voyage à travers l'histoire du cinéma et de ses techniques. Les pièces en



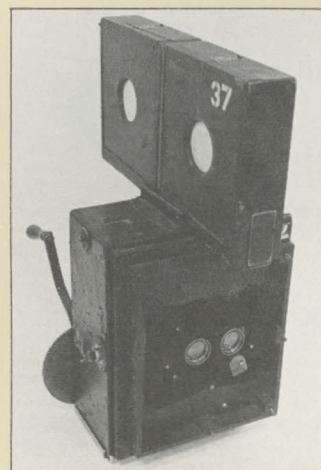
Lanterne magique EP modifiée
(c. 1900)

montre dans le Musée couvrent certaines étapes marquantes de l'évolution technologique du cinéma:

- la préhistoire, avec ses lanternes magiques et ses jouets optiques
- les prises de vues et la projection au temps du muet
- l'incertitude technologique à l'apparition du sonore et les solutions retenues
- la marche vers le cinéma direct.

Quelques pièces du musée permettent de souligner la contribution particulière du Canada et du Québec à ce volet spécialisé de l'histoire du cinéma.

Un catalogue descriptif de la collection a été publié en 1975.



Caméra Pathé (c. 1920), modifiée par L.-Ernest Ouimet en 1943

Les publications

Depuis sa fondation la Cinémathèque a édité plus de soixante-dix publications sur le cinéma: monographies, dossiers nationaux, index, catalogues divers, etc.

Plusieurs de ces publications ont un lien étroit avec certains cycles des projections publiques: elles en constituent l'introduction aussi bien que le prolongement. Ainsi en est-il des titres suivants: *Cinéma de France 1930-1939*, *Barré l'introuvable*, *Le Portugal et son cinéma depuis avril 1974*, *Cinéma Québec 75*, *Jean Pierre Lefebvre / rétrospective*, *Johan van der Keuken*, *Le Cinéma hongrois d'après 1968*, *Michael Snow*, *Gilles Groulx*, *Bernard Gosselin / rétrospective*.

Depuis 1978 la Cinémathèque publie la collection *Les Dossiers de la Cinémathèque*. Cette collection s'inscrit dans une perspective historique et vise à documenter ou à enrichir les démarches et les recherches qui se poursuivent ici ou à l'étranger; elle a comme rôle de favoriser la réimpression d'écrits rares ou épuisés, de permettre la publication de textes historiques qui dorment en archives et de faire connaître les études et témoignages sur l'histoire du cinéma. Huit titres sont déjà parus dans cette collection qui illustrent bien sa vocation particulière: *Rapport sur les activités cinématographiques du gouvernement canadien (juin 1938)* de John Grierson, *Prévert, du cinéma de Barthélemy Amengual*.

Le Succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I) de Pierre Véronneau, *Le cinéma de Vaclav Tille*, *L'Office national du film l'enfant martyr* de Pierre Véronneau, *Autour du film LE SEL DE LA TERRE* de R. Borde, J. Chacon et R. Revueltas, *Cinéma de l'époque duplessiste (Histoire du cinéma au Québec II)* de Pierre Véronneau, *Charles R. Bowers ou le mariage du slapstick et de l'animation* de Louise Beaudet et Raymond Borde.

La Cinémathèque publie également la revue trimestrielle *COPIE ZÉRO*. Deux numéros sont consacrés à des dossiers sur des cinéastes québécois (Georges Dufaux et Michel Brault ont été le sujet de tels numéros) ou des thèmes spécifiques à notre cinématographie (*Des cinéastes québécoises. 40 ans de cinéma à l'Office national du film*, *L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade*). Les deux autres numéros annuels sont des répertoires bilingues des films (respective-

LES DOSSIERS DE LA CINEMATHEQUE

7

Pierre Veronneau
CINEMA DE
L'EPOQUE DUPLESSISTE
(Histoire du cinéma au Québec II)



LA CINEMATHEQUE QUEBECOISE MUSEE DU CINEMA

COPIE ZÉRO

6

DES CINÉASTES
QUÉBÉCOISES



CINEMATHEQUE QUEBECOISE
MUSEE DU CINEMA

ment de long et de court métrage) tournés au Québec au cours de l'année et comprenant leur résumé, leur générique complet et les adresses des sociétés de production et de distribution. Un index informatisé détaillé est intégré à chacun de ces numéros.

La plupart de ces publications sont diffusées à travers le monde entier et contribuent de ce fait au rayonnement du cinéma québécois à l'étranger.

Le cinéma d'animation

Rencontre avec Louise Beaudet, responsable du secteur cinéma d'animation

Pourquoi une spécialisation en animation à la Cinémathèque québécoise? Quelle est l'origine d'un tel choix?

Du fait de la présence à Montréal de l'Office national du film et de ses deux studios d'animation, il y a depuis longtemps un intérêt exceptionnel pour l'animation ici. Par ailleurs l'animation, depuis les années de guerre avec

Norman McLaren, est l'un des domaines où le cinéma canadien s'est fait connaître mondialement. Enfin, en 1967, dans le cadre d'Expo 67, la Cinémathèque a organisé une rétrospective mondiale du cinéma d'animation intégrée au Festival international du film de Montréal. A l'intérieur de cette rétrospective une importante exposition s'est tenue et un hommage particulier a été rendu à six pionniers du cinéma d'animation américain. Ce fut l'occasion pour la Cinémathèque de faire des recherches sur les débuts de l'animation — d'interviewer par exemple les survivants des débuts et de l'âge d'or — et d'acquérir aussi (de restaurer dans certains cas) plusieurs films, en particulier des films liés aux origines du film animé américain. Par ailleurs, suite à l'exposition, plusieurs cinéastes, artistes ou sociétés ont décidé de céder à la Cinémathèque certains documents exposés. Nous étions donc désormais en possession d'un fonds important qui nous permettait de prétendre à une spécialisation qu'aucune autre cinémathèque avait...

La Cinémathèque québécoise est reconnue comme le centre de recherches le plus spécialisé dans le domaine du cinéma d'animation, à quoi cela tient-il? A plusieurs facteurs. Ainsi, toujours à l'occasion de la rétros-

pective de 1967, la Cinémathèque, avec la collaboration d'André Martin, a publié un tableau généalogique des origines et de l'âge d'or du dessin animé américain de 1906 à 1941 qui demeure un outil de travail absolument unique, ainsi qu'une douzaine de «feuilletons» (flip-books) dessinés par de grands animateurs. Notre collection de films d'animation s'est enrichie d'année en année, de même que la collection de photos et de documents. Des dossiers sont constitués quotidiennement depuis des années et nous possédons maintenant une documentation considérable. Trois programmes d'une durée de cinq heures sur l'invention du dessin animé, sur la découverte du mouvement et sur le bestiaire de l'animation américaine sont à la disposition des chercheurs, maisons d'enseignement, organismes culturels, etc. Une rétrospective Winsor McCay est également disponible. Un programme de films d'animation canadiens et québécois est en circulation à travers le monde depuis quelques années...

Quels sont les éléments dominants dans la collection de films d'animation de la Cinémathèque?

Notre fonds est pour une large part constitué de films américains de la période muette et, dans une moindre mesure, de

films très anciens provenant d'Europe. Viennent s'ajouter à cela des films de toutes origines et de toutes les époques, y compris l'animation contemporaine; nous possédons par exemple une sélection importante des studios de Zagreb qui ont été très importants dans l'animation des années 60 et 70. Nous apportons bien entendu une attention particulière aux acquisitions de films québécois et canadiens. Il y a dans nos entrepôts de conservation des films que nous sommes les seuls à posséder et que nous avons même sauvés d'une destruction certaine.

Quels sont les liens que la Cinémathèque entretient avec les organismes qui, ici et à l'étranger, se spécialisent aussi dans le cinéma d'animation?

Plusieurs personnes, institutions, associations font appel à nos services pour réunir des programmes d'animation, préparer des rétrospectives, ou encore pour des textes ou des articles. Ainsi nous travaillons très régulièrement avec le département du film du Museum of Modern Art de New York. Nous participons à des festivals spécialisés, soit en y présentant des programmes spéciaux, soit en siégeant sur leurs jurys; nous avons des liens particulièrement étroits avec le festival d'animation d'Ottawa à l'intérieur duquel la Cinémathèque est responsable des rétrospectives. Enfin nous entretenons des rapports très suivis avec l'Association internationale du film d'animation (ASIFA) et son groupement national (ASIFA-Canada) avec qui la Cinémathèque organise périodiquement des séances spéciales ou encore la visite à Montréal d'animateurs étrangers. Bref, nous sommes en relation permanente avec tout ce qui touche l'animation dans le monde entier.

Comment le public peut-il bénéficier de cette richesse?

Dans le cadre de nos projections publiques nous essayons, dans la mesure du possible, de réserver une séance hebdomadaire à l'animation. Nous organisons parfois des projections spéciales pour des chercheurs, des professeurs, des étudiants ou des organismes spécialisés. Nos dossiers sont accessibles pour consultation et l'information est fournie aux personnes qui en font la demande. Nous avons récemment publié des dossiers sur Raoul Barré, Charles Bowers et Oskar Fischinger et un autre, portant principalement sur McCay, est en préparation. Enfin nous préparons régulièrement des notes de présentation pour les séances spéciales d'animation à notre programme.

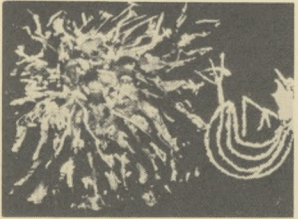
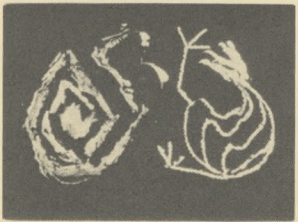
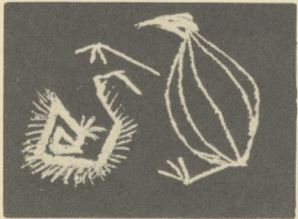
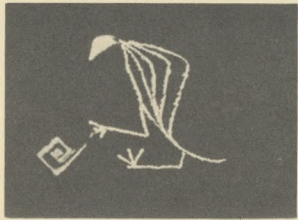
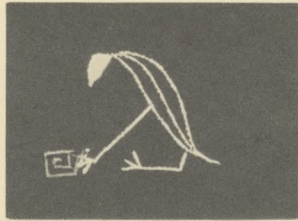


Photo: ONF

BLINKITY BLANK (1954) de Norman McLaren



Le cinéma Saint-Denis (Montréal, 1936)

La photothèque

Rencontre avec Alain Gauthier, responsable de la photothèque

Quel est l'importance pour une cinémathèque de se constituer une collection de photos de films?

La Cinémathèque conserve les films et tout ce qui leur est complémentaire: les photos constituent évidemment une documentation visuelle de première importance pour les chercheurs et elles sont indispensables pour l'illustration des publications sur le cinéma. Souvent les documents photographiques permettent l'identification de certains films; parfois ce sont les seules traces existantes de films présumément disparus ou plus simplement inaccessibles. Les photos peuvent aussi faire l'objet d'expositions et venir ainsi s'intégrer à une rétrospective, à un hommage à un cinéaste...

Quels genres de photos retrouve-t-on dans la collection de la Cinémathèque?

Majoritairement, des photos de plateau: c'est-à-dire des clichés correspondant à des scènes de films — il faut les distinguer des photos de tournage qui nous montrent le réalisateur, les techniciens et les acteurs au travail. La collection est divisée en trois grandes sections principales: cinéma international, cinéma québécois et canadien, cinéma d'animation. Deux autres sections de moindre importance sont consacrées aux photos de «personnalités» et aux photos d'objets (appareils, etc.) et d'événements (festivals, réunions de cinéastes, «parties», etc.).

Et d'où proviennent ces photos?

La plus grande partie est donnée à la Cinémathèque par des maisons de production et de distribution, mais aussi par des cinéastes, des journalistes, ou même des collectionneurs au coeur large! Exceptionnellement nous achetons des photos d'agences, ou de photographes, ou de collectionneurs au coeur moins large!

L'identification des photos est-elle difficile?

Dans le cas des films courants, ceux qui sont distribués dans le circuit commercial, les photos sont habituellement déjà identifiées et souvent accompagnées d'informations sur le film. Dans tous les autres cas — un cinéophile qui nous fait cadeau de plusieurs milliers de photos qu'il avait amoureusement cachées dans une garde-robe depuis vingt ans, par exemple — les méthodes empiriques produisent encore les meilleurs résultats: on fait appel aux connaissances des collaborateurs de la Cinémathèque; par recoupement et en utilisant la filmographie de tel acteur, on finit par trouver de quel film il s'agit — évidemment c'est plus difficile, et plus aléatoire, s'il s'agit d'un film tchèque des années trente... Il y a aussi un certain nombre d'outils (l'édition en volumes des critiques du New York Times ou les répertoires de l'American Film Institute en sont de bons exemples) qui nous permettent finalement de trouver le pays d'origine, le titre du film et le nom du réalisateur. Ceci dit il restera toujours quelques caisses de photos mystérieuses dans la photothèque...

Les photos sont conservées de quelle façon?

Les photos sont déposées dans des enveloppes rigides qui elles-mêmes sont rangées à la verticale dans des classeurs métalliques: ainsi elles sont protégées du gondolage, de la lumière, de

la poussière et du feu. Les classeurs sont rangés dans une pièce où la température et l'humidité relative sont contrôlées. Les négatifs et les diapositives sont dans cette même pièce, mais classés séparément.

La collection est-elle accessible au public?

C'est une collection spécialisée et ses usagers sont d'abord des spécialistes: journalistes, historiens, chercheurs, etc. Il ne s'agit pas d'un comptoir de vente! D'ailleurs l'obtention des droits de reproduction, s'il y a lieu, est toujours laissée à la responsabilité des usagers.

La photothèque est un service de la Cinémathèque qui est en pleine expansion; quels projets y prépare-t-on?

L'installation prochaine d'un laboratoire nous permettra d'ef-

fectuer nous-mêmes les travaux de reproduction, assurant une manipulation plus sûre des originaux et un meilleur contrôle de la qualité. Nous pourrions aussi tirer des photos directement à partir des films, ce qui rendra possible une sélection plus intéressante. Pour faciliter l'accès et l'identification des clichés, nous tirerons des contacts de tous les négatifs de la collection.

Nous souhaiterions aussi pouvoir aller plus souvent sur les tournages de manière à constituer une documentation vivante et originale. Enfin nous voulons aussi profiter de notre nouveau musée du cinéma pour mettre en valeur ces collections et y organiser régulièrement des expositions.

La Fédération internationale des Archives du film

La Fédération internationale des Archives du film (FIAF), qui regroupe présentement 67 cinémathèques de 35 pays, a été fondée en 1938. Ses buts principaux sont:

- favoriser la conservation des films et regrouper toutes les organisations qui s'y consacrent
- encourager la création et le développement de cinémathèques dans tous les pays
- faciliter la collection et les échanges internationaux des films et documents se rapportant au cinéma dans le but de les rendre accessibles au public
- développer la coopération entre ses membres
- promouvoir l'art et la culture cinématographique.

La Cinémathèque québécoise est membre effectif de la FIAF depuis 1966 et son rôle y est fort actif: collaboration à diverses publications, préparation de symposiums internationaux, participation aux travaux du Comité directeur, participation aux stages de formation technique, etc. Depuis 1979 le directeur général de la Cinémathèque, Robert Daudelin, est secrétaire général de la FIAF.

Le personnel de la Cinémathèque

Au 1er septembre 1981 l'équipe de la Cinémathèque québécoise était composée de:

- François Auger, services techniques
- Louise Beaudet, cinéma d'animation
- Pierre Chéné, adjoint technique
- Gisèle Côté, adjointe à la conservation
- Robert Daudelin, conservateur et directeur général
- André Gariépy, adjoint technique
- Alain Gauthier, photothèque et collection d'affiches
- Pierre Jutras, cinéma québécois et canadien
- André Laflamme, documentaliste
- Richard Mackiewicz, projectionniste
- Carmen Rivard, adjointe à l'administration
- Pierre Véronneau, publications, Musée du cinéma et-recherches historiques

«... une cinémathèque, tout entière vouée au passé d'un art, révèle ce passé en le démaquillant. Elle débarrasse les films anciens de l'agitation commerciale et mondaine qui les avait travestis (...) le mariage des chercheurs et des cinémathèques tend à éliminer le facteur personnel et à donner aux travaux sur le cinéma ce qui leur manquait jusqu'ici le plus: l'objectivité.»
Raymond Borde, conservateur de la Cinémathèque de Toulouse

«Tout ce que l'appareil de prises de vue a capté devrait, si possible, être conservé. Il importe peu qu'un film ait été un succès ou un navet, qu'il ait été réalisé par un amateur sans connaissance du métier ou par un professionnel accompli. Chaque film est un témoin du présent et sera demain un jalon dans l'histoire du cinéma. Le film médiocre d'aujourd'hui peut devenir inestimable demain.»

Vladimir Pogacic, directeur de la Jugoslovenska Kinoteka

La Cinémathèque québécoise
335 boulevard de Maisonneuve est
Montréal H2X 1K1
tél.: (514) 845-8118



LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE (tournage 1980): Daniel Vincelette, Jean-Charles Tremblay, Claude Godbout, Diane Létourneau, Marie Décarly



TU BRÛLES... TU BRÛLES (1973) de Jean-Guy Noël

Photo: Attila Dory

Photo: Daniel Langevin



Denyse Benoît et Luce Guilbeault tournant DENYSE BENOÎT, COMÉDIENNE

On pourrait dire à cet égard, qu'un premier groupe de films va s'intéresser à la question de l'*autonomie des femmes*. Cette autonomie est posée en regard de la capacité des femmes de se défaire du poids souvent aliénant de la famille. Cela donnera plusieurs films où les cinéastes vont s'attarder sur les interrelations entre les personnes, sur les émotions des femmes aux prises avec leur passé ou leurs phantasmes. On pense alors à des films comme LA VIE RÊVÉE de Mireille Dansereau, et à FAMILLES ET VARIATIONS, L'ARRACHE-COEUR de la même cinéaste. Brigitte Sauriol dans L'ABSENCE et LE LOUP BLANC procède sensiblement d'une démarche semblable. Leurs personnages principaux sont des femmes dans la vingtaine, oeuvrant dans le milieu artistique, comme écrivain, dessinatrice, animatrice, ou photographe. Elles éprouvent des difficultés dans leur vie de couple avec des conjoints qui ne semblent pas les comprendre. Ces films se situent dans un milieu très clos car les liens qu'entretient le personnage féminin avec l'extérieur sont toujours très minces. Ce sont donc des films très intimistes aussi au niveau de la facture.

Un intérêt très précis de plusieurs de ces films est de situer le problème des femmes en lien avec la famille et surtout l'influence du père. C'est là que résiderait la cause principale du désarroi de ces femmes. Ce qui fait de plusieurs de ces films, consciemment ou non des défenseurs en partie des théories freudiennes sur le rôle du père et l'éducation des femmes. A ce niveau, ce cinéma sera assez ambigu. Un exemple nous est donné dans LA

VIE RÊVÉE de Mireille Dansereau qui nous raconte l'histoire de deux jeunes femmes dans la vingtaine. Leurs désirs se cristallisent pourtant dans le fantasme d'un homme assez vieux pour être leur père. Elles parviendront par leur amitié et par la "pratique" à vivre une nuit cette relation tant souhaitée, à se défaire de leurs phantasmes. Pourtant on reste songeur devant cette description euphorique autant des phantasmes dits courants des femmes de 20 ans et la facilité avec laquelle on se débarrasse du poids anciennement si envahissant des hommes aux tempes grisonnantes. On pourra poser aussi les mêmes questions à un film comme L'ABSENCE quand l'héroïne trouve un apaisement aux multiples contradictions qu'elle rencontre en se réconciliant avec son père mourant.

La deuxième approche, que j'ai pu remarquer dans plusieurs films, consistera à *inventorier les manifestations sensibles* d'oppression des femmes. Par ailleurs, on ne parle pas explicitement du mot oppression. Ces films ne permettent pas un haut degré de conceptualisation. Ils sont plutôt descriptifs. C'est dans cette optique que la série EN TANT QUE FEMMES prend tout son sens. On fait un bilan de la réaction des femmes dans différents domaines comme leur réaction face aux garderies, leur attitude face aux garçons à l'école secondaire, leur rôle dans la construction du Québec, leur vie comme ménagère. Ces films regardent vivre des femmes dans une situation donnée et posent des questions. Il n'y a pratiquement pas de généralisation du problème ou d'efforts de synthèse. Pourtant ils représentent le premier pas en avant pour témoi-

gner de la réalité quotidienne des femmes par des femmes. C'est peut-être aussi le plus loin que l'on pouvait aller à ce moment-là compte tenu des circonstances.

Un film qui essaiera de dépasser le constat dans un domaine donné et une possibilité de généralisation est le film SOME AMERICAN FEMINIST de Luce Guilbeault et Nicole Brossard fait à l'ONF en 1975. Le film présente une série d'interviews de féministes radicales américaines et peut permettre par ce moyen une connaissance de ces militantes qui ont influencé le mouvement des femmes. Pourtant il faut remarquer que ce portrait historique par un film n'a pas été fait, ni rendu possible sur le mouvement même des femmes au Canada et sur ses tendances plus radicales. Une mise en situation plus concrète du film SOME AMERICAN FEMINIST aurait dû être faite pour compléter ces interviews: on aurait été intéressées d'apprendre ce que les actions prônées par ces femmes ont donné, où en était rendu le mouvement des femmes en 1976? Le film demeurera donc éminemment descriptif même si on tente une saisie plus générale à partir de cas particuliers.

Une autre démarche intéressante sera celle de Luce Guilbeault et son film D'ABORD MÉNAGÈRES. Une particularité nouvelle de ce film est de laisser le milieu propre aux réalisatrices, pour s'intéresser à des milieux où les femmes sont moins scolarisées ou privilégiées. Les femmes que nous voyons sont des ouvrières, des employées de bureau, des travailleuses à l'entretien. On nous introduit dans leur cuisine, leur salle de bain, à leur travail. Nous vivons avec elle cette double journée de travail. Ainsi on verra entre autre cette séquence pourtant si familière mais rare sur l'écran, d'une ouvrière de retour chez elle servant avec ses filles le repas à toute la famille. Les hommes, bien tranquilles se font servir et ne se lèveront pas de toute la durée réelle du repas.

Dans ces films-inventaires de la réalité des femmes, le ton deviendra plus mordant avec les années. Si au début, on se contentait surtout de montrer les situations les unes à la suite des autres, des films vont commencer à souligner les conflits, conséquences, coupures de ces situations sur les femmes. Bien que ces films demeurent toujours dans la veine principale du documentaire, ils présenteront de plus en plus les événements en terme de *confrontation*. Cela nous permettra de mieux comprendre le déchirement conséquent à l'oppression des femmes. Les personnages de femmes vivent devant nous une situation qu'elles ont déjà connues, ou on fera jouer

par des actrices professionnelles, des histoires prises de la réalité. **ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER, ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ** nous rendra sensible à la coupure dans la vie de cette femme suite à la mort de son mari. Le film permet de suivre un cheminement où la personne doit agir, doit s'occuper seule d'une maison. On la verra qui n'y arrive pas dans un premier temps. La réalisatrice décrit ainsi très bien la dépendance des femmes par le mariage, et la division du travail qui souvent laissera à la femme essentiellement les tâches d'exécution. Les femmes ont vécu pour les autres et par les autres, seules elles sont très démunies. Le personnage principal de **ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER...** doit donc faire ce lourd mais nécessaire apprentissage de l'autonomie. C'est donc par l'exemple, une description très précise d'une manifestation importante d'oppression des femmes.

D'autres films comme **MARICQUETTE QUI N'A NI CHAUD NI FRETTE, LE GRAND REMUE-MÉNAGE** rendront compte de démarches plus organisées des femmes dans la lutte contre leur oppression. Le montage de ces films, le choix des événements, comme le commentaire posent la nécessité pour les femmes de lutter ensemble, de discuter collectivement, de prendre des moyens communs.

Ainsi dans le film, **LE GRAND REMUE-MÉNAGE**, les réalisatrices Sylvie Groulx et Francine Allaire ont choisi de concentrer leurs images sur deux individus, témoins on ne peut plus vivants du chauvinisme masculin. Il s'agit de Champ un propriétaire d'un "café" italien, beau garçon, célibataire, discourant sur les qualités nécessaires aux filles d'aujourd'hui et les vertus non moins nécessaires d'un don juan moderne. Et il y aura aussi Gogui, un Champ en miniature, un tombeur de filles de 9 ans vivant dans le quartier Centre sud à Montréal. Gogui nous expliquera à son tour l'art d'être un vrai homme, comme ceux qui l'entourent, comment retrousser une fille dans la paille, etc. Le film va donc confronter cette présentation de Champ et Gogui avec le point de vue de femmes sur leur éducation, avec des séquences sur l'image publicitaire donnée de la femme, sur l'enrégimentation des hommes au camp de l'armée canadienne à Longue Pointe. Il y aura ainsi dans ce film un choix organisé de séquences afin que le spectateur réalise les contradictions issues de ces différents points de vue sociaux.

Diane Létourneau avec **LES SERVANTES DU BON DIEU** va procéder à quelques reprises de la même manière. Le sujet à prime abord semble appartenir au passé québécois. Il s'agit

d'un film sur une communauté religieuse de femmes près de Sherbrooke. On s'attardera pendant près d'une heure et demi à décrire leurs activités diverses dans le couvent et à l'extérieur au service des curés catholiques. Le choix de ce sujet est donc bien cerné; on montre ainsi comment un groupe de femmes a comme rôle social celui de servir un groupe d'hommes religieux. Cette comparaison reviendra à différentes reprises dans le film. Les religieuses par exemple font le service à la table des religieux. Eux n'ont qu'à faire sonner une cloche et elles accourent changer les plats, apporter le café. Pendant ce temps-là une autre religieuse grignote sur un coin de table les restes sans doute du copieux repas qu'elles viennent de servir.

D'autres films vont choisir aussi de dénoncer le rôle dévolu aux femmes dans la société. Nous avons déjà mentionné la critique du film **UNE HISTOIRE DE FEMMES** sur le paternalisme encore présent des milieux plus combattifs comme les milieux syndicaux face aux femmes. Il faut rappeler aussi qu'un réalisateur Martin Duckworth a été partie prenante de ce film, et de ses critiques. Cela apporte donc un éclairage précis sur l'existence dans la profession d'hommes féministes, ce qui est encourageant actuellement. En effet, il faut rappeler l'absence quasi totale dans plusieurs films de gauche au Québec du moindre référent face à l'existence de l'oppression des femmes.

Enfin, nous ne pouvons terminer ce deuxième aspect des films documentaires de confrontation sans dire quelques mots rapides sur le film d'Anne Claire Poirier **MOURIR À TUE-TÊTE**. Le film part d'un fait social connu,

l'existence du viol des femmes. Il choisit de nous montrer de manière chronologique et au temps réel, le viol d'une jeune infirmière qui revient de son travail. La réalisatrice rendra ainsi compte de l'agression générale sur la femme que représente le viol. Il devient ainsi un acte de haine perpétré contre les femmes. La victime de ce viol ne pourra pas accepter, et encore moins combattre les effets de cet acte de violence sur elle. Elle s'éteindra physiquement suite à cette première mort lors du viol.

La suite du film deviendra un réquisitoire collectif des femmes contre ces actes d'oppression, et de violence. Filmé comme un procès des femmes violées, la suite du document nous permettra d'assister à la montée de ce grand coryphée qui décide de se révolter, de dire tout haut sa douleur et sa révolte. Anne Claire Poirier choisira ainsi de dénoncer une situation intolérable et pas simplement de nous décrire qu'une telle situation existe. Cette prise de position très claire de la part de réalisatrices donnera ainsi à plusieurs documents un impact important sur le spectateur.

Abordons maintenant un troisième niveau de films qui procéderont au contraire *par allusion* sur la situation des femmes. Ces films ne posent pas le problème des femmes en terme "d'atmosphère". Ainsi plusieurs films veulent témoigner des rituels féminins. On pense à deux longs métrages, celui de Paule Baillargeon et de Frédérique Collin, **LA CUISINE ROUGE** et à celui de Léa Pool, **STRASS CAFÉ**.

Dans le premier film, on nous présente un mariage et la réception qui suivra. Dans la salle, se retrouvent les mariés, les invités et à l'arrière les femmes qui devraient faire le service



Sylvie Groulx et Francine Allaire au travail

de la réception. Les rituels des hommes s'appuient sur la performance, l'affirmation de soi, le rapport de force et le chauvinisme. Les femmes n'arrivent plus à répondre à l'image exigée par les hommes. Elles choisissent le jeu, certaines sombrent dans la dépression, une autre choisira la fuite.

Dans le film de Léa Pool, les allusions à la condition des femmes sont plus ténues. Ce n'est d'ailleurs pas le propos du film qui est plutôt de rendre l'état d'âme d'un couple qui se cherche dans la ville et le souvenir. Ces films suggèrent l'existence de profonds traumatismes dans le vécu des femmes. On fonctionne aussi comme si l'on voulait exorciser par le rituel féminin, les manifestations de passivité de plusieurs femmes. Par ailleurs, on ne comprendra pas toujours dans ces films comme dans d'autres comme LA CRUE de Denyse Benoit, ANASTASIE OH MA CHÉRIE de Paule Baillargeon, l'origine de ces rituels dits féminins et pourquoi la névrose devient le lot de plusieurs femmes. Les hommes ne sont-ils pas alors les responsables de ces traumatismes? Cette ambiguïté dans la présentation des causes de l'oppression des femmes a donné quelques fois de l'eau au moulin à certains qui voudraient ridiculiser le féminisme en l'associant à un mouvement de vengeance contre les hommes. Les films ci-haut cités ne défendront pas ce point de vue mais leurs conclusions seront sujettes à interprétation.

Un long métrage fait récemment par des réalisatrices de Québec C'EST PAS LE PAYS DES MERVEILLES va décrire plus en détail les comportements névrotiques de plusieurs femmes et leur aliénation plus grande dans les hôpitaux psychiatriques. A partir d'interviews et de reconstitutions dramatiques, ce film nous propose un déchirant portrait des conséquences sociales de l'oppression des femmes. La deuxième partie du film procèdera enfin par analogie et par allégorie pour dénoncer ces images mythiques imposées aux femmes.

Nous terminons ici cette courte présentation de diverses tendances de réalisatrices québécoises **à propos des femmes**, en soulignant les apports particuliers donnés par ce cinéma depuis quelques années.

V. Particularités de ce cinéma.

Un premier constat qu'il faut souligner est la persistance à travers les films du respect des êtres, hommes et femmes. Dans les quelque cent films que j'ai visionnés, aucun ne défendra

une conception mythique des femmes. Cela est nettement à opposer à plusieurs images de femmes données par les réalisateurs québécois masculins. Nous n'aurons pas dans ces films de descriptions de héros masculins ou féminins. Il faut voir aussi avec quel respect on va présenter le corps des femmes, sans fausse pudeur mais sans voyeurisme. Cela est on ne peut plus frappant; en effet le cinéma nous a habitués à une caméra incisive et insidieuse braquée sur le corps des femmes. Dans les films réalisés par des femmes, aucune femme n'est présentée comme un morceau de viande; cela devrait nous amener à réfléchir sur de nombreux films dits de dénonciation de l'oppression des femmes qui sont assaisonnées de scènes voyeuristes... Il faudrait pouvoir y revenir un jour.

Si on poursuit, on peut aussi remarquer comment la présentation d'actrices comme Louise Marleau diffèrera dans un film comme L'ARRACHE-COEUR de Mireille Dansereau avec celles d'autres films où elle évolue. On peut passer la même remarque pour Luce Guilbault, Frédérique Collin, Monique Mercure etc.

D'un autre côté, les personnages masculins ont droit à une description très différente comparativement à la vision triomphaliste habituelle. Ils sont confrontés dans la vie de couple; loin d'être actifs, combattifs, ils encaissent sans broncher les remises en question sur le couple, le partage des tâches etc.

Nous aurons ainsi dans plusieurs films une image plus réaliste de la vie de couple. Nous assistons à la vie quotidienne, aux discussions entre les femmes et les hommes. Ce n'est pas la vie en rose d'UN HOMME ET UNE FEMME, de LOVE STORY ou de QUELQUES ARPENTS DE NEIGE. Les situations décrites permettent une meilleure saisie du vécu et des hommes et des femmes. A ce sujet, les formes d'interviews privilégiées par les femmes réalisatrices donneront des résultats plus concrets que dans certains films dits vérités. Les questions demandées sont plus précises et vont au fond des choses. On a de bons exemples de cette démarche d'enquête dans deux films faits sur la condition des immigrantes au Québec, LES BORGES de Marilu Mallet et LES VOLEURS DE JOB de Tahani Rached.

De nombreux autres apports du cinéma faits par les femmes resteraient à débattre. Notre heure d'exposé se terminant par ailleurs, je vais donc conclure.

VI. Quelques suggestions, en guise de conclusion.

On m'a demandé tantôt si tous les films faits par les femmes réalisatrices sont des films qui ont tous aidé à la compréhension de la question des femmes. J'ai répondu rapidement en donnant de rares exemples de films qui m'apparaissent desservir la lutte



LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE

pour l'égalité entre les hommes et les femmes. J'ai parlé par exemple de certains passages du dernier film de Diane Létourneau LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE qui vont confondre la dénonciation de l'institution du mariage avec celle de certains rituels sociaux d'une seule classe en particulier. J'ai mentionné aussi un film de Monique Crouillère, SHAKTI, qui fait figure d'exception dans la démarche féministe des auteurs en décrivant le matriarcat indien comme un apport à la cause des femmes. Ces réponses sont donc incomplètes et il faudra y revenir.

Ces exemples peuvent tout simplement faire à nouveau ressortir l'importance de poursuivre la recherche sur le cinéma québécois concernant la participation des femmes. Il est à souhaiter en effet que les confrères dans leurs études, les textes qu'ils poursuivent, intègrent de plus en plus les réalisations des femmes, et se prononcent sur ces enjeux.

Il devient donc impérieux enfin qu'on brise le mur du silence qui entoure la réalisation de plusieurs films de femmes; autant il importera aussi de dénoncer une situation qui relègue aux oubliettes de nombreuses actrices très valables, ou qui risque de faire taire par des politiques administratives coercitives tout un secteur qui a fait la renommée et la richesse du cinéma québécois.

Les oeuvres récentes d'Anne Claire Poirier et Paule Baillargeon

par Carole Zucker

Je vais parler brièvement de deux films faits par des femmes cinéastes et qui ont plusieurs points en commun. Les deux parlent de la condition féminine dans notre société et des problèmes auxquels les femmes sont confrontées. Les deux partagent les mêmes stratégies de réalisation. Le premier film, c'est MOURIR À TUE-TÊTE d'Anne Claire Poirier. J'en parlerai longuement car nous aurons l'occasion de le visionner plus tard ce soir et aussi parce que je suppose qu'il y a plusieurs d'entre vous qui l'ont vu.

Le film est marqué par l'usage répété de la distanciation, comme le mentionnait Jean-Claude dans sa présentation de ce matin. Poirier utilise des techniques qui sont devenues familières depuis les films de Jean-Luc Godard et dont l'origine remonte au théâtre brechtien. Le film oscille entre deux pôles; celui du discours analytique et celui du récit. D'un côté il y a l'histoire, le viol de Suzanne, et l'histoire agit en tant que représentation de la condition féminine, et de l'autre côté il y a l'analyse du récit qui prend des formes variées. L'analyse débute lorsque le comédien interprète plusieurs rôles avant le début du générique. Il joue un metteur en scène, un commis dans un magasin d'aliments naturels, un mari, le patron d'une secrétaire et un chauffeur de camion qui s'intègre plus tard au récit en tant que violeur "principal" de l'histoire. Ainsi Poirier couvre une grande variété de rapports, de situations sociales et de classes. Cette section est marquée par des mouvements de caméra et des plans fixes presque identiques qui pointent le violeur; dans chaque cas, une voix différente de femme l'accuse.

Les autres techniques de distanciation sont la répétition et l'usage d'un intervenant hors-champ. Il y a aussi l'utilisation d'un comédien dans un rôle qui lui sert à se détacher de son rôle, comme lorsque Julie Vincent, qui interprète Suzanne, joue plusieurs personnages. Elle est d'abord la victime du

viol mais aussi une comédienne jouant une victime de viol et une "vraie" victime de viol qui donne une entrevue à une cinéaste. La partie analytique se poursuit par l'emploi d'interruptions et de fragmentations de récit. Poirier se sert d'extraits d'actualités pour nous empêcher de croire que ce que nous voyons dans le corps du film est vrai ou encore homogène. Les inserts servent à souligner certaines analogies avec la victime d'un viol. Le premier porte sur la guerre du Vietnam. La voix-off parle du viol des femmes. Par extension nous associons cela au viol des faibles, à la violence faite aux sans défenses ou au viol de la terre vietnamienne. Le deuxième montre des collaboratrices se faisant raser le crâne à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale. Cette séquence alterne avec des plans de Suzanne se faisant couper ses cheveux mêlés (ils se sont tellement mêlés durant le viol qu'elle doit se les faire couper). On peut se poser des questions — du moins je m'interroge sur l'à propos de cette analogie. Fait-on référence aux réactions excessives à l'égard des collaboratrices, souvent pour des infractions mineures qui les transforment en victimes de la société, donc comparables aux victimes de viol, victimes à leur insu de la société et aussi collaborant sans le savoir à leur misère. Est-ce que l'analogie porte plutôt sur leur expérience commune d'humiliation publique, de viol de leur personne? Le troisième insert nous montre une clitoridectomie pratiquée sur une jeune fille dans une tribu africaine. Cette pratique n'est pas limitée aux tribus primitives. A ma connaissance on a utilisé cette technique jusqu'au 19e siècle en Angleterre pour nier aux femmes tout plaisir sexuel.

Cette interruption — le film sur la clitoridectomie — survient après que Suzanne ait été examinée par un gynécologue et qu'un photographe de la police ait pris des photos de son vagin pour fins de preuve. Une analogie visuelle est établie entre Suzanne et la jeune africaine à cause de la position écartée de leurs jambes. La voix-off parle de la clitoridectomie en tant que



viol ritualisé, de meurtre du sexe féminin. Encore une fois le public participe activement, qu'il le veuille ou non. On peut se demander, est-ce que c'est le système qui viole les femmes dans notre société — le système étant le patriarcat, la police, les médecins mâles —. Est-ce que le viol est la négation du plaisir, un rituel de suppression dans notre société, comme l'est la clitoridectomie dans les cultures primitives? L'analogie existe aussi entre la nature publique du rituel africain et l'aspect voyeur des photographies policières après le viol de Suzanne.

Les interruptions de la fiction pour des raisons d'analyse surviennent constamment lorsque les deux cinéastes entrecourent le récit; elles regardent le film sur une Steenbeck. Elles ne font pas ainsi qu'analyser les moyens de production en nous montrant comment elles procèdent pour faire le film, mais aussi, de cette façon Anne Claire Poirier nous oblige à questionner notre façon de voir le film. Pendant que les deux femmes analysent leur relation avec le film, nous nous devons analyser nos réactions et nos idées. Poirier ajoute une autre couche à la structure isomorphique fiction, documentaire, montage et mise en scène, lorsque les deux cinéastes révèlent que la victime fictive dans le film est un personnage réel qui a été véritablement acculé au suicide du fait de son viol. A un moment donné, la cinéaste questionne la "victime" du viol; on a alors un fondu enchaîné, d'une image vidéo des deux femmes qui parlent à une image non-vidéo (sur film) où l'interviewée est la comédienne du film. C'est alors que la condition de la victime devient plus universalisée: lorsqu'on réalise que la ligne entre la comédienne et la victime vient d'être effacée. Ou, on peut lire autrement ce fait et penser qu'Anne Claire Poirier triche, d'une certaine façon, lorsqu'elle brouille délibérément la distinction entre la comédienne et son rôle et ne cherche plus à impliquer le spectateur dans un état de réflexion détachée mais fait plutôt appel à sa sympathie. Je crois que c'est là un des problèmes

Carole Zucker: elle enseigne à l'Université Concordia.

majeurs du film et j'y reviendrai plus tard. Une autre technique de distanciation c'est le discours direct. L'exemple le plus frappant en est la série de discours prononcés par des femmes aux yeux bandés. Ces femmes représentent un large éventail de victimes de viol, victimes des hommes que nous avons vus au début du film. Les femmes regardent directement la caméra pendant qu'une voix-off — d'après le ton, celle de l'autorité-donne toutes les informations légales en ce qui regarde le viol. L'autorité mâle est détruite par l'absence de correspondance à l'écran. Et aussi le spectateur est impliqué dans cette mise en scène derrière la caméra qui regarde, c'est-à-dire à l'endroit où se trouve le juge. La dénonciation des lois par les femmes est extrêmement stylisée et théâtrale à cause des costumes qu'elles portent, de l'enlèvement ritualisé des bandeaux qui les entourent et aussi parce qu'elles s'adressent aux spectateurs comme si elles étaient au théâtre.

Anne Claire Poirier utilise aussi d'autres séquences mises en scène, celle d'une femme vietnamienne et celle d'une femme au crâne rasé; comme le procès, ces scènes sont dirigées de façon très artificielle. L'effet analytique du procès est amoindri par l'émotivité des comédiennes. Elles ne sont pas engagées dans un échange rationnel avec le juge ou avec les substituts du juge, nous, les spectateurs. Il n'y a aucun effort pour tenter de désinpliquer la comédienne de son rôle. Cela vaut aussi pour les scènes de fiction du film. Elles sont très naturelles et émotivement prenantes; en ce sens je crois que Poirier essaie fortement de

manipuler les spectateurs. Ce qui nous amène à la fameuse scène du viol...

Cette scène intègre aussi le discours direct et stylisation. Le viol est censément filmé du point de vue de la victime. Les deux cinéastes, après la séquence du viol, disent qu'elles ont essayé de ne pas la rendre excitante sexuellement et aussi de rendre impossible pour les hommes toute identification avec le violeur. En employant pour analyser la séquence du viol, la théorie énoncée par Jean-Louis Beaudry dans *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base* — et ceci est une description grossière et générale de ce qu'il aurait pu dire de la séquence de viol — nous devenons concerné par le personnage vu à l'écran en tant que centre d'identification secondaire. Nous nous percevons comme étant ce personnage. Et plus loin le spectateur s'identifie lui/elle-même avec ce qui lui procure des images: la caméra. Donc, selon cette théorie, nous nous identifions et avec la victime, et avec le violeur, parce que la caméra représente la victime et que nous nous identifions nécessairement avec ce qu'il y a à l'écran. Personnellement, je crois que l'on peut se demander si on s'identifie à n'importe quoi ou n'importe qui simplement parce qu'on le voit à l'écran ou que l'on croit réellement faire partie de la fiction que l'on voit. Cela implique une énorme naïveté de la part du spectateur ou un désir de voir ses souhaits se réaliser. Ma propre opinion est que, malgré le fait que Poirier met en scène deux femmes cinéastes qui analysent l'efficacité et la justesse de la séquence du viol, elle essaie néanmoins, sans toutefois réussir, à nous impliquer



Julie Vincent et Germain Houde

émotionnellement dans le viol. Encore une fois, elle n'essaie pas de nous distancier. Le point de vue présenté dans cette série de plans est tellement troublant que le tout devient du sensationnalisme. Je crois que cette critique a déjà été faite au film. Cette séquence est excitante parce que la caméra s'attarde sur des détails comme lorsque la victime se fait arracher ses sous-vêtements, ou sur ses seins nus. Le point de vue de la caméra est davantage une curiosité et une cause d'excitation qu'un outil d'analyse parce que ça ne fonctionne pas. On ne peut simuler la vision humaine. L'expérience a déjà été tentée sans succès dans des films comme *THE LADY IN THE LAKE* qui est totalement raconté du point de vue de la caméra. La caméra ne peut pas cligner des yeux, elle ne peut pas faire de petits mouvements latéraux comme le peuvent les yeux. Bien que la caméra soit portée à l'épaule et qu'elle essaie de reproduire des mouvements humains et bien que de l'amorce noire et rouge vienne entrecouper la scène de Julie Vincent frappée, je crois qu'on tente de reproduire ce qu'elle ressent mais que ça ne fonctionne pas. Un très bon exemple de ce non-fonctionnement: lorsque le violeur urine sur la victime. Il est évident que le liquide frappe une surface lisse, cette surface lisse étant la lentille de la caméra et non pas le corps de la victime. Le spectacle essaie de nous attirer à lui, mais finalement nous éloigne parce que nous devenons les témoins d'un événement étrange et unique. D'autre part, je crois que c'est excitant parce qu'il y a du suspense. Nous regardons les détails du viol et attendons qu'il soit accompli.



Monique Miller et Micheline Lanctôt dans *MOURIR À TUE-TÊTE*

Enfin, le film se termine sur des plans de lieux où surviennent les viols — des garages, des ascenseurs, des ruelles — et finit avec des plans de plus en plus larges de Montréal pendant qu'on entend un son de sifflet sur la trame sonore. Je me demande: "Est-ce la seule défense qu'ont les femmes contre le viol?". Le portrait des femmes dans ce film est très négatif. La femme est une victime, et j'utilise ce mot en tout état de cause. Elle est toujours en train de se tapir, de pleurnicher et finalement elle se suicide parce qu'on ne la soutient pas et qu'elle ne peut passer à travers son expérience de viol. Nous prenons connaissance des situations et des lois qui oppriment les femmes mais rien n'est dit à propos de ce que l'on peut y faire et c'est dans ce sens que je crois que le film est très négatif.

La deuxième cinéaste dont je parlerai — brièvement car nous ne verrons d'elle qu'un court-métrage — est Paule



Han Masson et Gilles Renaud dans ANASTASIE OH! MA CHÉRIE

Carol Rutter: J'ai un commentaire à faire sur votre interprétation du sifflet à la fin du film, bien que je considère ce que vous avez dit à propos du film très perspicace. Tout d'abord je crois qu'à la fin il y a une combinaison de sons: des automobiles, des cris, des sifflets. Il y a un nombre d'interprétations possibles et j'en retiens deux. La première est qu'une femme peut crier lors d'un viol ou lors de toute autre agression physique violente et ne sera pas entendue parce que les gens n'en tiendront pas compte. La deuxième interprétation possible que nous indiquent les images du film est que le viol pourrait se produire dans un endroit isolé et que même des sifflets ou des cris ne changeraient rien à la situation.

J'ai d'autres points que vous n'avez pas abordés et dont j'aimerais savoir ce que vous en pensez. J'ai été frappée par quatre choses dans le film: la barbarie du violeur, le côté dramatique des actualités qu'on insère dans le film, la puissance de la séquence du tribunal — ce que disaient les femmes, la façon dont elles le disent et l'expression sur leurs visages — et finalement les plans des violeurs éventuels au début du film. Selon moi ces plans de violeurs éventuels sont très sexistes et si on doit faire de l'éducation des hommes sur la question des femmes, je crois que ces quatre points sont très aliénants pour un auditoire masculin. Comprenez-vous ce que je veux dire?

C.Z.: Je ne suis pas certaine, non.

C.R.: Je trouve que c'est sexiste.

C.Z.: Qu'est-ce que vous trouvez sexiste?

C.R.: Les quatre points que je viens de mentionner, l'inter-

Baillargeon. Son premier long-métrage a été LA CUISINE ROUGE (1979). Les méthodes utilisées dans ce film, que je me contenterai d'énumérer, sont semblables et au film de Poirier, et au film que nous verrons ce soir, ANASTASIE OH! MA CHÉRIE.

D'abord elles se ressemblent par l'emploi de techniques théâtrales. Tout le film se passe dans un espace imaginaire. Les participants entrent par une porte et celle-ci se referme à la fin du film, comme un rideau qui tombe sur la scène. Les autres moyens de distanciation qu'on utilise sont: l'emploi d'épisodes, l'usage de stéréotypes et une façon symbolique de jouer chaque rôle. Par exemple il y a un groupe d'homme dans LA CUISINE ROUGE et dans ce groupe on retrouve un homme-à-tout-faire, un relationniste, un marxiste et un motard. Sur ce plan le film rejoint celui de Poirier parce qu'il englobe toutes sortes de catégories et de classes dans son accusation. Baillargeon ne craint pas d'exagérer pour nous obliger à la distanciation. Elle utilise aussi le discours direct et de très longs plans qui ne nous distraient pas de ce qui se passe. Ceci rend l'espace encore plus théâtral parce que cela maintient la continuité de temps et l'unité d'espace.

ANASTASIE OH! MA CHÉRIE (1977) ressemble beaucoup à LA CUISINE ROUGE et en est, somme toute une sorte de brouillon. Les femmes dans ces deux films sont très clairement "l'autre"; les deux films abordent les rôles sexuels et la notion de femme parfaite. Et dans les deux, les hommes

également rabaissés. Je vais citer Paule Baillargeon:

"Notre planète survie encore et s'accroche avec un acharnement débilitaire à son Dieu homosexuel mâle et misogyne. Dans ce patriarcat qui dégénère, tous les hommes sont des pimps médaillés — violeurs-à-qui-mieux-mieux et toutes les autres des putains. Certaines femmes, pures et rigoureuses, sont enfermées dans leur mystère féminin, hurlent silencieusement*. Anastasia, mon héroïne chérie, égarée d'une autre étoile, est de celles-là".

* (Il est intéressant de noter que le titre anglais de MOURIR À TUE-TÊTE est "SCREAM IN SILENCE")

Je crois, pour terminer, que les deux films de Baillargeon se réfugient dans une mythologie où les femmes sont créatives, sensuelles et sages et où les hommes sont des brutes insensibles. Je crois que ceci crée un mythe différent de celui créé par MOURIR À TUE-TÊTE, c'est-à-dire la femme en tant que victime. Il n'y a pas de réconciliation entre femmes et hommes à la fin des deux films de Baillargeon. Dans ANASTASIE le personnage principal, qui a quitté son enfant et son amant, ne revient pas à la fin du film bien qu'il y ait indication qu'elle ne fait qu'hiberner. Et en ce sens les films de Baillargeon sont plus isolationnistes, peut-être représentent-ils une vision plus radicale des relations femmes/hommes que les films de Anne Claire Poirier.

prétation du violeur et les actualités si percutantes.

C.Z.: Et en quoi est-ce sexiste?

C.R.: Je crois que tout le film ne représente pas justement les hommes.

C.Z.: Vous voulez dire que c'est anti-mâle.

C.R.: Oui.

Jean-Claude Jaubert: A propos de la scène du sifflet, je voudrais poser une question aux autres qui ont vu le film parce qu'il me semble que je la vois d'une façon différente, parce que cette scène du sifflet c'est une réponse, un rebondissement, une ridiculisation d'une suggestion faite par le juge qui propose aux femmes, pour se défendre, d'utiliser un sifflet. Les femmes reprennent cette idée-là et montrent qu'au départ c'est une idée complètement ridicule et inefficace mais que si on l'utilisait, ça deviendrait absolument ridicule car toute la ville se mettrait à siffler. Donc au départ l'idée du sifflet est complètement ridiculisée par le film et inopérante donc je ne crois pas qu'il faille la prendre comme une solution proposée par Anne Claire Poirier comme défense contre le viol.

C.Z.: J'aimerais bien que tu aies des sous-titres Jean-Claude! Pour te comprendre.

Jocelyne Denault: Cette suggestion, en réalité, fut faite par le chef de police de New York, qui a suggéré aux femmes de porter un sifflet autour du cou, au cas où elles seraient attaquées. Ce que nous voyons dans le film est en fait une ridiculisation de cette proposition. C'est ce que Anne Claire Poirier voulait faire et vous n'avez qu'à vous référer au matériel de presse de l'ONF où c'est clairement indiqué. Par ail-

leurs, j'ai demandé à plusieurs hommes s'ils trouvaient la scène du viol excitante et ils m'ont tous répondu que non. Alors je me demande, si elle n'est pas excitante pour les hommes, le serait-elle pour les femmes? Evidemment, je ne peux certainement pas être d'accord avec cette idée. Il me semble qu'on met tellement l'accent sur l'horreur de la situation que personne ne peut être excité par elle et, comme le dit Anne Claire Poirier par la bouche de Monique Miller dans le film, ce n'est pas le but de cette scène. La scène du viol est utilisée pour représenter une situation extrême, tous les viols n'étant pas aussi horribles, certains étant plus "ordinaires", sans pleurs ni éclats; mais je crois que ce viol en particulier a été choisi pour sa violence et son horreur de façon à ne pas être excitant contrairement à ce que vous prétendez.

C.Z.: Je crois que ma seule façon de répondre à ceci, et nous en avons déjà discuté, est de dire que je ne parle pas pour le grand public, je ne peux pas parler en son nom. Je suis en études cinématographiques, et c'est de ce point de vue que je découpe cette scène, que j'analyse l'effet produit et l'efficacité du travail de la caméra; et pour moi ça ne fonctionne pas. Ça ne fonctionne pas pour les raisons que j'ai déjà données: ça ne recrée pas la vision humaine. Et je crois que c'est excitant de voir le violeur sortir son couteau et de déchirer les vêtements parce que nous savons que le sujet du film, c'est le viol et que nous l'attendons; ce n'est qu'une question de temps.

Zuzana Pick: Carole, j'ai manqué un bout de ton exposé, mais j'aimerais y répondre un peu comme Jocelyne. Tu dis que le film devrait servir à l'éducation des hommes et que son but n'est pas de plaire. Mais tu en fais une lecture où tu affirmes te placer du point de vue de l'analyse et non du grand public. Je crois qu'il y a ici une contradiction, parce que j'ai vu le film avec des gens qui étudient le cinéma et avec un public large et ça me prouve la force du film. On peut dire que le film crée des stéréotypes masculins mais que savons-nous du fonctionnement des stéréotypes masculins au cinéma? Je crois que le film répond au besoin de faire un film sur le viol qui en montre l'horreur et la violence.

Je ne pense pas être d'accord avec l'idée que les extraits d'actualités soient trop sensationnels ou trop durs pour un auditoire masculin. Je crois que c'est précisément leur fonction: informer le public masculin et féminin sur les implications du viol; le viol n'est pas simplement un assaut sexuel comme on l'indique au début du film. Je crois que nous devrions demander à Anne Claire Poirier, d'un point de vue d'études cinématographiques, ce qu'elle voulait dire avec cette scène. Mais il m'apparaît que la question la plus importante n'est pas de contester la validité du film, mais au contraire d'en confirmer la nécessité et de profiter de son existence pour discuter du viol. Voilà ma position: bien que le film ait ses failles, il doit être défendu pour son but qui est la dénonciation très claire du viol. Que le violeur soit mal rasé, qu'il soit une brute ne m'apparaît pas être très important parce que la représentation du viol, telle que perçue par les spectateurs, est une scène très forte. Quand cette scène est présentée dans les cinémas, c'est le silence le plus complet dans la salle. Après cette scène, les gens ne savent plus quoi dire! Je crois que le film remplit aussi un rôle émotionnel.

C.Z.: D'accord, si tu veux voir le film à ce niveau émotionnel. Mais alors que penses-tu de la représentation de la femme en tant que victime, en tant que victime complète.

Z.P.: Mais les femmes ont été victimes de viol depuis toujours. Dans une situation de viol, la femme est la victime. Que peut-on y faire? Ça, c'est un autre film! La solution de la société mâle, c'est de dire aux femmes de porter un sifflet autour de leur cou. Maintenant, que doivent faire les femmes pour ne plus être victime de viol? Ce n'est pas dans ce film! Ça devrait faire l'objet d'un autre film. Ce film, et je crois que c'est ce que Poirier a voulu faire, est une dénon-



LA CUISINE ROUGE

ciation du viol. Et nous ne pouvons parler que de ce texte. En tant que personnes qui étudient le cinéma, nous ne pouvons parler que de ce texte; je ne crois pas que nous puissions dire que ce film fasse fausse route parce qu'il ne propose rien d'autre.

C.Z.: Si, je crois que nous le pouvons.

Z.P.: Alors, nous devons faire un autre film, mais nous ne pouvons pas condamner ou critiquer le film parce qu'il ne propose pas de solution. Le film remplit son rôle de dénonciation du viol, en tant qu'action brutale et violente. Il dénonce le fait que la société mâle ne sait trop comment s'y prendre pour régler le problème; simplement on ignore le problème ou on propose un sifflet!

C.Z.: Je suis d'accord avec toi mais je maintiens que le film de plusieurs façons est très manipulateur et que la cinéaste est prête à tout pour passer son message. Le message est évidemment bien compris par plusieurs personnes mais...

Z.P.: Penses-tu qu'un film qui dénonce ce genre de violence doit-être objectif, froid, non-manipulateur? N'importe quel film est manipulateur, pour une raison ou pour une autre. Notre attention est focalisée pour deux heures sur des images à l'écran; nous, les spectateurs, sommes manipulés, ne serait-ce que par le fait que nous regardons. N'importe quel film, qui dénonce, qui attaque ou qui analyse, manipule son public.

C.Z.: Je ne souhaite pas que ce film en soit un autre, je ne fais qu'étudier ce que j'ai vu sur l'écran...

Mark Langer: J'ai juste un petit commentaire, pour venir à ta défense... Je suis tellement en désaccord avec ce qu'a dit Zuzana bien que je n'ai pas vu le film. Néanmoins, en principe, je deviens un peu nerveux quand on dit qu'un film doit être défendu seulement à cause des sentiments qu'il véhicule et que par le fait même s'élève au-dessus de toute critique au plan du langage employé. Avec de telles idées, on ne devrait pas critiquer des films comme THE SNAKE PIT ou THE LOST WEEKEND parce qu'ils endossent de "bonnes" valeurs ("L'alcoolisme quel fléau!", "Les gens devraient être mieux traités dans les hôpitaux psychiatriques".) Bien que l'on puisse sympathiser avec certaines bonnes causes, je ne crois pas qu'il soit mauvais de critiquer les conventions narratives qu'un film emploie. J'appuie donc, Carole, les critiques que tu formules.

C.Z.: Je crois également que la critique idéologique n'a rien à faire avec l'analyse formelle; il ne faut pas les mélanger quand nous critiquons un film.

(Traduit de l'anglais d'après transcription).

Le cinéma d'André Blanchard

par Piers Handling.

Quand Jean Pierre Lefebvre parle d'un cinéma national qui tienne compte des réalités économiques de notre pays, sans doute a-t-il en tête, entre autres, les films d'André Blanchard, L'HIVER BLEU et BEAT, par opposition aux gros films à millions produits à Toronto ou à Montréal.

Pour ma part, je réalise, si je m'arrête un moment, que parmi les films canadiens des dix dernières années qui m'ont touché, la plupart étaient des films à petit budget. Et je suis persuadé qu'on a tort de penser que le manque d'argent a pour conséquence la disparition des standards professionnels d'un film; pas plus d'ailleurs que les dits standards professionnels ne sont une garantie d'accès au marché.

BEAT a été fait en 1975 et a coûté 12,000\$ L'HIVER BLEU, plus ambitieux, plus travaillé aussi, a coûté 80,000\$ et vient se joindre à une liste de films remarquables tournés avec un très petit budget: GOIN' DOWN THE ROAD, THE ONLY THING YOU KNOW, BAR SALON, THE HARD PART BEGINS, RÉJEANNE PADOVANI, L'ANGE ET LA FEMME, OUTRAGEOUS, et pratiquement toute l'oeuvre remarquable de Jean Pierre Lefebvre.

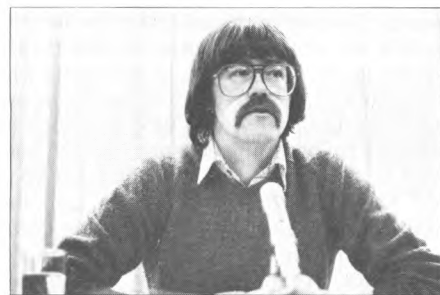
La première chose qui frappe dans BEAT, aussi bien que dans L'HIVER BLEU, c'est leur profonde appartenance régionale. L'action, dans les deux films, se passe en Abitibi — plus précisément dans la ville minière de Rouyn-Noranda et ses environs; et le paysage physique et psychologique des lieux n'est jamais nié, ou effacé. Au contraire, on a le sentiment qu'il existe une relation intime entre Blanchard, la région et ses habitants. De fait, Blanchard leur rend hommage. Nous avons affaire à des gens d'Abitibi: leurs problèmes sont spécifiques, identifiables, inscrits dans un lieu précis; ils n'en sont évidemment pas moins universels. Chaque plan, chaque personnage, chaque situation traduit cette sensibilité, cette complicité de Blanchard avec son sujet.

L'Abitibi est une zone de régression chronique: une large portion de la

jeunesse vit du Bien-être social ou de l'assurance-chômage, et, dans l'apathie, a devant elle un avenir économique fort limité. BEAT traduit éloquentement cette absence de débouché: c'est un portrait des "drop-out" de Rouyn-Noranda qui s'articule autour du personnage d'Yvon, un "pusher" de la place, de ses copains et de ses connaissances. L'ennui de la vie abitibienne semble ici quelque chose d'inévitable. Rouyn est une petite ville isolée qui, en dehors des tavernes et des salles de billard, a peu de choses à offrir à ses jeunes.

Yvon, malgré les remontrances de ses parents et les efforts d'un conseiller en main-d'oeuvre qui voudrait lui redonner confiance en soi, refuse de travailler, préférant vivre en marge de la société avec ses amis. Sa vie est libre de toute obligation, même s'il vit avec une copine, Diane. Diane est d'ailleurs aussi désorientée qu'Yvon. Au début du film, alors qu'on la voit au bureau de l'assurance-chômage, il est évident qu'elle attend peu de choses de la vie; qu'elle a peu d'exigences et qu'elle veut rester extérieure aux choses. Elle vit sur la défensive, se méfie du monde extérieur et protège jalousement Yvon des autres femmes.

BEAT commence véritablement à



s'articuler avec l'apparition de Jocelyne, amie de longue date d'Yvon. Elle est à l'antipode de Diane. Vivante et énergique, elle semble mieux convenir à Yvon. Comédienne, elle parcourt la région avec une troupe locale qui pratique un théâtre d'intervention et tente d'entrer en communication avec la population.

Tandis que Diane est craintive face à la vie et aux relations interpersonnelles — on la voit s'enfermer dans son appartement à maintes occasions, scènes qui illustrent la nature défensive de sa personnalité — Jocelyne est tout à fait l'opposé, extravertie, elle ne connaît pas les peurs qui hantent la vie de Diane.

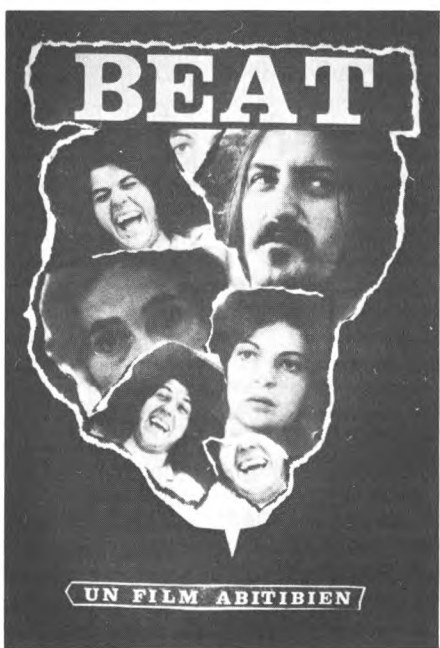
Alors que Diane vit une existence solitaire, Jocelyne, de son côté, aime la compagnie des gens, elle vit et travaille avec des gens. Enfin, tandis que Diane veut fuir, de là sa proposition de partir pour Vancouver, Jocelyne, elle, est intimement liée à l'Abitibi.

Bien qu'il n'en soit pas tout à fait conscient, Yvon est pris dans un dilemme: choisir entre ces deux femmes. Yvon est un être complexe. Il est intelligent, on ne peut en douter, mais la société n'a pas réussi à canaliser son énergie. Il s'est essayé à la sculpture et ensuite à la peinture mais tout cela n'a pas vraiment réussi à capter son intérêt. Son expérience en milieu scolaire l'a rendu cynique, il décide donc de s'en tirer le plus facilement possible: devenir "pusher". Vendre de la drogue lui permet de survivre tout en restant en marge d'une société qu'il déteste profondément. Il a en lui un peu de l'enfant qui refuse de vieillir.

A un moment donné, Jocelyne lui parle des valeurs et des idéaux qu'il a perdus. Il se sent trahi parce que ces idéaux ne valent plus rien pour lui désormais, le monde des adultes s'étant avéré plus complexe qu'il ne l'avait cru.

Il se laisse aller à des rêveries sur la meilleure façon de dépenser un million de dollars ou bien il s'amuse à transformer en imagination les cheminées de Rouyn en restaurants pivotants pour touristes américains.

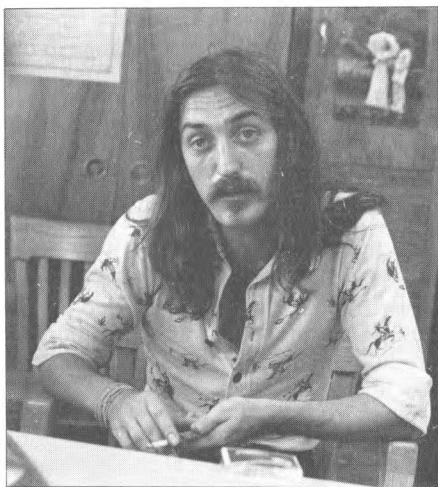
Il a une aventure avec Jocelyne mais, à la fin du film, on le revoit avec Diane dans des scènes qui présagent mal pour l'avenir de leur relation. Cette



Piers Handling: historien et critique, il travaille à l'Institut canadien du film.

réconciliation demeure pour moi, l'aspect le plus énigmatique du film. Après avoir suivi Jocelyne qui a quitté le party avec une amie, Yvon espionne les deux femmes qui font l'amour dans les champs. Il ne peut accepter sa "polygamie", semble-t-il. Mais son sentiment de trahison est en partie mêlé d'envie. Néanmoins, sa réconciliation avec Diane aura pour conséquence de limiter son épanouissement. De retour au party, Diane lui apprend qu'elle est enceinte. Il ne peut l'accepter. Il réussira à maîtriser sa colère uniquement lorsque, soulagé d'un poids énorme, il apprendra que c'était une mauvaise blague pour tester son amour. Le dernier plan du film nous montre Yvon de retour dans les tavernes en train de boire avec des amis. Ils mettent fin à leur tapage à l'arrivée de la police et une bagarre éclate. On voit Diane qui tente de l'arrêter. C'est l'éclatement d'une colère sans but, un geste insensé.

Cette dernière séquence parle pour le reste du film. BEAT demeure un film de frustration et de colère, offrant en apparence peu de solutions. La fuite est associée à Diane et a par consé-



Yvon: Bertrand Gagnon

quent une connotation négative. L'attitude de "drop-out" et d'indifférence est personnifiée par Yvon, lui-même pris au piège et incapable de se développer véritablement. Jocelyne demeure le seul personnage du film chez qui on peut voir un potentiel de croissance, d'épanouissement. Mais malgré cela je trouve l'attitude de Blanchard ambivalente face à Jocelyne et à la troupe de théâtre. Ils possèdent une vitalité qui contraste fortement avec les fainéants de BEAT, et particulièrement avec Diane. Leur exhubérance est contagieuse, même Yvon s'y laisse prendre. Ils veulent entrer en communication avec la population. Ils vont même jusqu'à distribuer des tracts aux passants les invitant à assister à leur pièce. Mais leur



L'HIVER BLEU

théâtre est abstrait et narcissique, compliqué et frivole. Peu de gens vont y assister. Les thèmes qu'aborde Blanchard sont peut-être le reflet d'un questionnement, qui commence à l'absorber, sur son rôle et celui de son art, en Abitibi par exemple.

L'HIVER BLEU aborde des questions similaires mais c'est un film plus achevé et plus confiant. Le deuxième film de Blanchard couvre un sujet semblable mais d'une façon beaucoup plus complète et complexe. BEAT se déroule l'été sous un soleil suffocant alors que les premières scènes de L'HIVER BLEU nous montrent un paysage glacé par la froidure du vent d'hiver. Le contraste ne pourrait être plus frappant.

Deux jeunes femmes, des soeurs, quittent la ferme de leurs parents pour aller vivre à Rouyn-Noranda. Christiane veut poursuivre ses études au collège de la région; Nicole, de son côté, veut gagner de l'argent pour pouvoir voyager. La dialectique du film est incarnée dans ces deux personnages: Christiane qui retourne aux études, fait l'expérience de la vie en commune à Rouyn et s'éveille à l'action politique; Nicole, plus centrée sur elle-même, qui trouve un emploi d'abord comme serveuse, laisse la commune où elle avait emménagé avec sa soeur et part pour l'Amérique du Sud à un moment donné. Le film dans son entier et les questions qu'il soulève tournent autour des deux soeurs, des choix qu'elles font et des conséquences de ces choix.

Pour Christiane, Rouyn est une occasion de s'engager de nouveau dans la société; la lutte ne fait que commencer pour elle tout comme pour Jocelyne de BEAT. Alors que Nicole veut s'échapper, s'évader tout comme Diane dans BEAT (ressemblance qu'a fait ressortir Blanchard en prenant la

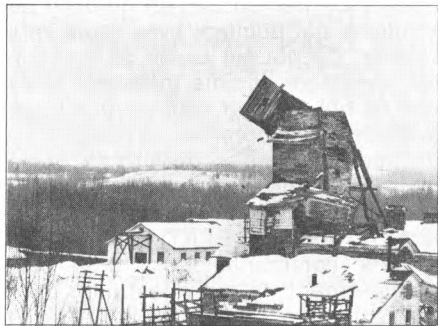
même comédienne pour incarner les deux rôles). Pour Christiane, Rouyn est une ouverture sur un engagement, contrairement à Nicole qui ne peut pas s'adapter. Finalement, la vie en Abitibi offre soit la possibilité d'un engagement soit le contraire — la stagnation, l'ennui et la frustration.

L'HIVER BLEU traite, d'une part, de la dislocation et de la dégénérescence et, de l'autre, de la régénération. Le film dans son entier est imprégné d'un sentiment de décadence, contrebalancé par un certain nombre de solutions qui pointent avec force vers l'avenir. Ce qui est passif ou statique est considéré comme inhibiteur alors que ce qui est actif contient une force potentielle de libération. La création individuelle comme les dessins de Nicole ou la poterie de Michel ont peu de liens avec la société (tout comme les sculptures d'Yvon dans BEAT) alors que les actions communautaires, plus particulièrement la manifestation des travailleurs accidentés, sont présentées comme des gestes positifs en vue d'un changement. Voilà une différence majeure entre les deux films. L'ambivalence qu'on retrouvait dans BEAT face au rôle du groupe de théâtre dans la société est disparue dans L'HIVER BLEU.

Blanchard utilise des images puissantes de détérioration tout au long de L'HIVER BLEU mais en dernière analyse, le film est centré sur la naissance, la renaissance d'un de ses personnages. Christiane est placée dans des situations qui lui offrent plusieurs possibilités, différentes façons d'agir face à l'Abitibi, ou qui inversement lui ferment des portes durant son processus de découverte. Cet élément statique mais néanmoins fébrile est constamment maintenu en contrepoint. La maison de Rouyn est le centre de sa vie mais son cheminement est évoqué par

des voyages. D'innombrables prises de vues de la campagne défilent sous nos yeux tout au long du film: le voyage à Val d'or, le trajet lorsqu'elle retourne chez ses parents, le parcours pour se rendre à l'école chaque jour. Le film est un parcours symbolique. C'est frappant dès la première séquence quand les deux soeurs, chaussées de raquettes, partent pour Rouyn traînant derrière elles leur toboggan contenant leurs objets personnels. Les valeurs du passé se désintègrent et ne s'appliquent plus. La vieille tour en bois de la mine abandonnée illustre bien la détérioration et la décadence. L'ordre économique semble en voie de se transformer; ces tours, pâles symboles du dynamisme et de la prospérité, ont été abandonnées et jetées dans l'oubli. Des maisons sont à vendre, la terre est recouverte de neige, les choses sont apparemment inertes. Mais en même temps, rien n'a vraiment changé: les fonderies modernes ont tout simplement remplacé les vieilles tours et la musique électronique dissonante qu'utilise Blanchard s'associe autant avec les temps nouveaux qu'avec les anciens.

Les liens familiaux se désintègrent aussi. Nicole et Christiane, jadis inséparables, s'éloignent lentement l'une de l'autre pour ne se rencontrer que par hasard ou encore, vers la fin du film, pour se dire adieu. Mais l'exemple le plus frappant de la fragmentation de



la famille québécoise, catholique et jadis monolithique, est bien illustré dans la scène de l'anniversaire de mariage des parents des deux soeurs. Le bienveillant curé du village qui préside le repas à un bout de la table discours sur la stabilité de la famille, le bonheur, la santé morale. Pendant ce temps d'énormes tensions transparaisent entre les différents membres de la famille. Pour illustrer ces tensions, Blanchard a placé Christiane et son père à un bout de la table avec, à l'autre bout, la mère et le curé. Christiane, assise à côté de son frère ouvrier, fait face à son frère aîné, médecin, et à la femme de celui-ci.

Le curé, qui a perdu contact avec ce qui se passe, ne remarque pas l'inconfort et l'animosité qui augmentent et gâchent le repas. Il n'est rien d'autre



Le Père Léo Cantin

que le symbole, le porte-parole des valeurs traditionnelles. La puissance et la signification de l'Eglise ont décliné de façon significative jusqu'au point où celle-ci est pratiquement méconnaissable; Blanchard présente le curé habillé d'un complet et d'une cravate, il est en quelque sorte "défroqué".

L'antagonisme de Christiane face à son frère aîné est étroitement lié à son éveil politique. Elle considère qu'en tant que médecin, il exploite les gens en exigeant des honoraires trop élevés. Elle parle de la nécessité d'une médecine populaire. Il est, lui, plus égotiste et égoïste faisant une distinction très nette entre lui et la communauté. Les valeurs de la famille, jadis hiérarchiques et unanimes, se sont effondrées pour être remplacées par le doute et l'affrontement. Le dîner d'anniversaire ne révèle pas moins le grand attachement que porte Christiane à son père, un homme qui rêve de posséder un lopin de terre sans clôtures. "Pourquoi ne pouvons-nous pas être comme les jeunes?" se demande-t-il. Cette affection filiale est par ailleurs éphémère et évasive. Leur relation est marquée par une solitude inéluctable, sentiment que renforce Blanchard en montrant les deux qui s'étreignent, en flashback, dans la scène où Christiane revient seule à Rouyn. D'autres instants de tendresse et de rencontre sont teintés de tristesse, de réflexion et de séparation. Les gains balancent les pertes.

Si, tout au long du film, on voit Nicole se replier sur elle-même, se cloisonner et restreindre ses possibilités, on voit au contraire Christiane s'engager et tenter de définir ce que sera sa vie. Elle progresse loin de sa famille et recherche l'expérience de la vie à la coopérative. En fin de compte, elle ne trouve pas de réponses mais c'est une

étape importante dans sa vie qui lui permet d'entrer en rapport avec des gens et de confronter des idées. Avec Michel, elle se rend à Val d'Or où elle participe à une ligne de piquetage. C'est le premier geste vers un engagement politique.

Tout au long de L'HIVER BLEU, Blanchard intercale des scènes d'un groupe de travailleurs de la *Fédération des travailleurs accidentés* qui, en colère, manifestent devant le bureau de la commission des accidents du travail. Au début, ces scènes nous désorientent. Elles ne semblent nullement reliées au récit de Nicole et Christiane. Elles sont hors contexte, nous faisant voir un autre monde, une autre réalité. On voit le leader de ce groupe de manifestants s'occuper de problèmes réels, propres à la région — une indemnité pour les travailleurs accidentés souffrant de silicose ou d'amiantose. Ses revendications sont spécifiques, concrètes et concernent la population.

Alors que les deux soeurs font du pouce pour se rendre à l'anniversaire de mariage de leurs parents, un homme d'affaires de l'endroit les prend dans sa voiture. C'est un entrepreneur en construction qui commence par vanter les mérites de son énorme auto américaine pour ensuite faire des avances à Nicole. Bien qu'issu du même milieu et ayant le même âge que le chef syndical, le film le présente comme un être égoïste et borné. Il est centré sur sa région ce qui l'amène à dire que "les patrons devraient venir d'ici, ils sont mieux que les patrons anglais". Christiane n'est pas dupe et comprend immédiatement que seuls ses intérêts le préoccupent. Elle rejette son point de vue et l'accuse de vouloir remplacer une exploitation par une autre.

D'une certaine façon, les attitudes et les actions de ces deux hommes sont le reflet de l'écart qui existe entre Christiane et Nicole.

Ces deux "réalités" apparaissent à maintes reprises dans L'HIVER BLEU. Dans une scène, deux femmes robustes et plus âgées se joignent à la manifestation pour diriger l'interprétation d'une vieille chanson syndicale qui exhorte les travailleurs à tssste pour leurs droits. La mention de la silicose et de l'amiantose situe bien le cadre de la chanson. En parallèle, Blanchard nous présente une autre chanson, celle-là interprétée par un groupe de musiciens locaux qui jouent dans les cabarets. C'est une chanson d'amour typique, vide de sens. La scène est prise de telle sorte qu'elle sépare les chanteurs du public qu'on ne voit pas. Les chanteurs sont dos à la caméra. La présentation du chant syndical est tout à fait l'opposé. Il rassemble les gens, unit le groupe et il est motivant. Le groupe fixe la caméra, c'est à nous qu'il chante cette chanson.

Vers la fin du film, on voit Christiane qui a plusieurs choix à faire. Ce sont des choix, qui, nous le sentons, affecteront le cours de sa vie. Elle écoute d'abord très attentivement une discussion politique entre étudiants. C'est alors qu'elle rencontre Lise, une femme réfléchie et engagée politiquement. Une amitié naît de cette rencontre. Les deux rencontrent Atne, une femme que nous n'avons pas rencontrée jusqu'ici; dans une scène antérieure, elle maquillait bizarrement une jeune fille. Il y a un ton vaguement narcissique dans cette scène quand elles parlent de Montréal, un sentiment d'évasion dans leur attitude. Alice est une comédienne pour qui seules les émotions comptent.

Elle justifie sa vie de cabaret qui, dit-elle, lui permet d'avoir des rapports émotifs avec les gens. Lise et Alice défendent des positions diamétralement opposées, l'une est rationnelle et intellectuelle, l'autre est émotive et subjective. La force de L'HIVER BLEU, c'est que Blanchard ne prend pas position.

Christiane pressent que son avenir est lié à Lise qui commence à lui parler de l'histoire de la région, de la mine et de ses origines. Elle parle en termes généraux, reliant l'Abitibi au reste du monde. Vers la fin du film, elles passent près du bureau des accidents de travail où les ouvriers avaient piqué. Elles tentent de pénétrer dans l'immeuble, mais un policier leur bloque la voie. Elles épiant par la fenêtre, exclues de ce qui se passe à l'intérieur mais néanmoins curieuses. Cette scène résume le film. Les deux réalités vont bientôt se rejoindre.

Christiane n'est pas encore active dans la lutte mais nous sentons que sa curiosité la mène dans cette voie.

La dernière partie du film nous confirme que, oui, Christiane a réglé quelque chose dans sa vie. Nicole est finalement partie pour l'Amérique du Sud, elle s'est évadée. Michel demande à Christiane de l'accompagner à Gaspé durant l'été, c'est une autre forme de fuite. Le personnage de Michel est d'une certaine façon désorganisé, apathique et non engagé même s'il enseigne au collège de la région. Son enseignement n'est pas relié à la réalité. (En fait un ennui et un manque d'à-propos général dominent les scènes du film qui se déroulent dans la classe.) Mais Christiane rejette l'offre; elle s'est trouvé un emploi pour l'été à Rouyn. Elle a emménagé avec

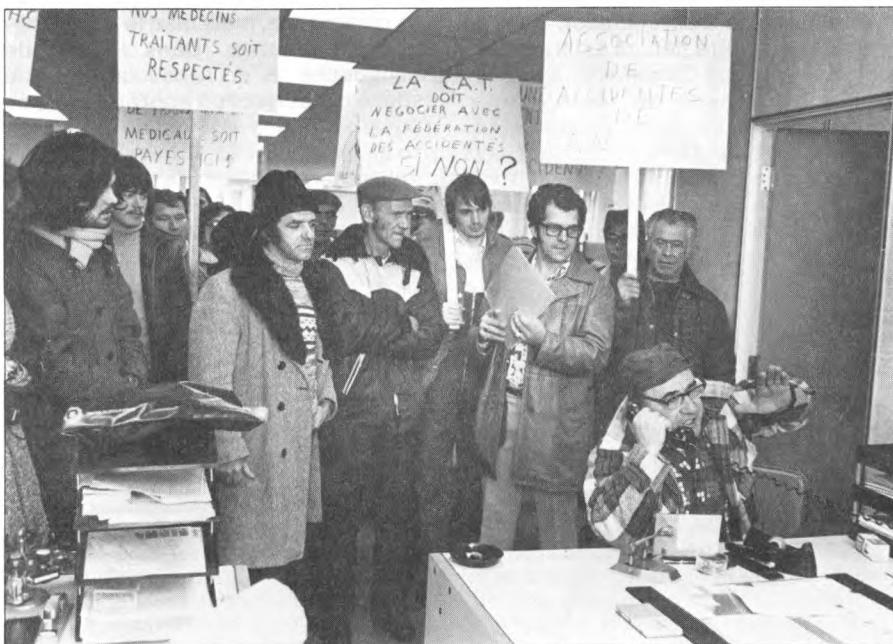


Christiane Lévesque dans L'HIVER BLEU

Lise et quitté le collège. C'est ici, en Abitibi, qu'elle se sent chez elle. Michel part, l'écran appartient à Christiane. Elle sélectionne une chanson dans le juke-box qui exprime non seulement ses sentiments mais aussi ceux de Blanchard. La chanson parle de choses qu'on ne peut changer — la neige en janvier, les feux de forêt au printemps, le vent sur le Saint-Laurent — mais elle demande aussi pourquoi les choses sont comme elles sont. "Parfois je me demande pourquoi certains l'ont et d'autres pas — IL FAUT QUE ÇA CHANGE!"

Alors que BEAT finit sur une colère sans but, sur une note de frustration, L'HIVER BLEU termine sur une détermination calme mais profonde à rester et à faire marcher les choses. Mais plus important encore, on ne met plus en relief le cynisme d'Yvon mais la rêveuse idéaliste qu'est Christiane. Dans BEAT, Yvon accuse Jocelyne, une autre rêveuse, d'être incapable d'affronter la vie. Dans L'HIVER BLEU, c'est Christiane qui affronte la vie alors que c'est Michel, l'homologue d'Yvon dans ce film, qui veut partir. Ce renversement de situation ne ressort pas aussi clairement que je l'exprime, mais c'est une reformulation significative de la thématique fondamentale des deux films de Blanchard. En fait, il soulève les questions et les problèmes de la région de l'Abitibi avec doigté. Autant BEAT que L'HIVER BLEU décrivent les événements de tous les jours et parlent de gens qui tentent de définir graduellement leurs vies. Ils accomplissent de petites étapes. Blanchard considère qu'il ne peut y avoir aucun changement sans cela.

(Traduit de l'anglais d'après le texte original)



La manifestation des accidentés du travail

Un cinéma de défense des droits des Autochtones

par Réal LaRoche



Anne André, une Montagnaise de Shefferville et de Sept-Iles, quand elle a écrit son livre *Je suis une maudite sauvagesse*¹, a précisé qu'elle entreprenait ce travail "pour se défendre et pour défendre la culture de ses enfants" (*Préface*). De son vrai nom indien An Antane Kapeshe, elle a aussi participé aux films de la CHRONIQUE DES INDIENS DU NORD-EST DU QUÉBEC, comme des dizaines d'autres Montagnais, jeunes et vieux, dans le même esprit: en faire des films de lutte, un cinéma de défense des droits des Montagnais. Ce qui justifie pleinement Arthur Lamothe, principal artisan-réalisateur de ces films, de les avoir appelés "films montagnais" (et non "films québécois" au sens strict). Ce n'est pas un jeu de mots, ni une fantaisie ethnologique. Ces Montagnais, comme la majorité des autres peuples et nations autochtones au Québec et au Canada, n'ont décidément pas le temps ni le besoin d'écrire, de participer à des films ou à d'autres manifestations culturelles pour enrichir la mosaïque du "multiculturalisme" du pays. S'ils le font, c'est bien plutôt pour témoigner de l'oppression dont ils sont victimes et des luttes qu'ils mènent de plus en plus ouvertement pour la reconnaissance de leurs droits nationaux et culturels.

Personne n'ignore plus, depuis quelques années, ne serait-ce qu'aux États-Unis et au Canada, le nombre et la diversité de ces luttes. On a encore en mémoire les affrontements armés de Wounded Knee, de Akwesasne (St-Régis), la mort suspecte de deux Montagnais à la Moisie en 1977², celle plus récente de David Cross à Kanawaké, et chaque jour de plus en plus de manifestations d'Inuit et de divers groupes d'Indiens avec ou sans statut, de Métis, de femmes indiennes, etc. À l'été 80, la plus spectaculaire de ces démonstrations fut "le train de la

Confédération", dont Trudeau avec mépris refusa de rencontrer les participants, tout occupé qu'il était à renégocier une constitution canadienne de deux peuples fondateurs.*

Car justement, il s'agit bien de "droits nationaux" et non de vagues revendications de culture artistique. Il est clair maintenant que pour la majorité des Inuit et des Autochtones du pays, la survie passe d'abord et avant tout par le droit politique à l'autodétermination, ainsi que par sa matérialisation dans les droits territoriaux, le mode de vie, la langue, l'école, etc.

Ces dossiers nationaux sont maintenant partout: à Ottawa, à Québec, dans toutes les autres provinces, à la *Ligue des droits et libertés*³, en Grande-Bretagne, aux Nations-Unies. Cela force même certains députés à évoquer le fait aux Communes, comme par exemple Bob Rae, néo-démocrate, qui déclarait récemment:

"L'histoire des relations des gouvernements canadiens et des autochtones est remplie d'exemples d'injustice et de discrimination dont il n'y a pas lieu d'être fier... Il est tragique que de nombreux Canadiens, à cause du comportement de leurs compatriotes, aient pu avoir le sentiment d'être tolérés au Canada au lieu d'y être acceptés de plein droit. Il est très inquiétant de noter certains indices d'une renaissance du pire genre de discrimination raciale avec la

résurgence du Ku Klux Klan et d'associations analogues au Canada"⁴.

Il n'y a donc pas que les Québécois et les francophones hors-Québec qui revendiquent l'égalité de leurs droits nationaux et culturels. Les Inuit et les Indiens le font de plus en plus, ils sont décidés à lutter jusqu'au bout. On ne pourra plus reculer dans l'histoire. Rémi Savard, l'anthropologue qui a collaboré aux films d'Arthur Lamothe, déclarait il y a deux ans: "Je le prédis sans fierté aucune: nous aurons bientôt sur les bras une crise d'octobre autochtone"(...) "J'irais encore plus loin: tant que ne sera pas réglé le contentieux (québécois) avec les autochtones sur la base de l'égalité réciproque, nous ne réussirons pas à nous définir parfaitement comme peuple"⁵. Plus récemment, Savard commentait ainsi les événements de Restigouche:

"Contrairement à ce qui est généralement véhiculé par les médias, ce ne sont pas les Indiens qui se refusent au partage des responsabilités et des ressources, mais bien le gouvernement du Québec. Dans le cas de Restigouche, et en l'absence de toute espèce d'insurrection appréhendée, ce gouvernement a décidé de régler un problème constitutionnel par un déploiement policier de type octobre 70" (*Le Devoir*, 17 juin 1981).

Personne ne peut plus donc feindre l'ignorance ou l'a-politisme vis-à-vis de

Réal LaRoche: critique, il enseigne au Cégep Montmorency.

* Au moment de mettre la dernière main à ce texte, viennent d'éclater les événements scandaleux de la réserve Micmac de Restigouche. Les 11 et 20 juin 1981, la *Sûreté du Québec* (SQ), obéissant au gouvernement du PQ qui jugeait les droits de pêche au saumon violés, a envahi la réserve avec force, y faisant des dégâts et des blessures, insultant les Indiens et y suspendant les libertés de circulation. Ce qui a conduit Joe Stacey, président de la *Confédération des Indiens du Québec*, à écrire à René Lévesque le télégramme où il dit notamment:

"Tout indique que vous êtes prêt encore

une fois à semer la violence en territoire Micmac, afin de faire respecter les directives de pêche que votre gouvernement entend imposer aux Indiens.

"Comme tactique de négociation, le recours à la force est inacceptable, légalement et moralement, dans toute société civilisée, et la *Confédération des Indiens du Québec* continue d'affirmer son droit à son territoire et à sa souveraineté politique, économique et culturelle. Vos présentes tactiques ne vous rapporteront rien, si ce n'est la flétrissure de votre réputation, tant au pays qu'à l'étranger" (*La Presse*, 17 juin 1981).

l'oppression et de la discrimination des autochtones du pays, au Québec comme ailleurs. "Le mépris n'aura qu'un temps", disait déjà un autre titre de films d'Arthur Lamothe. Car, toute proportion gardée, le fait autochtone, c'est l'*apartheid* du Canada, même si ça n'en a pas toutes les formes racistes politiques et juridiques comme en Azanie (Afrique du Sud).

C'est dans ce contexte que se situe la CHRONIQUE DES INDIENS DU NORD-EST DU QUÉBEC. Même si cette série de films n'a pas eu comme objectif d'illustrer tous les aspects des luttes politiques, juridiques, sociales et culturelles des Montagnais, on peut dire qu'il s'agit d'une des plus importantes contributions cinématographiques à avoir été produites au Canada et au Québec pour décrire le problème autochtone et s'associer à son mouvement de luttes.

* * *

Dans cette communication, je vais d'abord décrire les principaux thèmes des films touchant les questions des droits et de la culture montagnaises (I, II, III); ensuite, je tenterai de dégager l'importance de cette CHRONIQUE... dans les tendances contradictoires actuelles du cinéma québécois (IV); en conclusion, je soulèverai quelques éléments sur la question d'un cinéma autochtone au pays.

La CHRONIQUE... est, dans son état actuel, un ensemble de 12 films de long métrage, dont la production par les *Ateliers audio-visuels du Québec* a débuté en 1973 et qui n'est pas encore achevée. La première série (1974-79), CARCAJOU OU LE PÉRIL BLANC,

comprend 8 films, et a été produite avec l'aide de Radio-Canada; la seconde série, INNU ASI/ LA TERRE DE L'HOMME (1979), est formée actuellement de 4 films, dont la première diffusion vient de se terminer à Radio-Québec.

I. KAUPISHIT MIAM KUAKUATSHEU ETENTAKUESS/*Carcajou ou le péril blanc*

- MISTASHIPU/*La grande rivière*
- NTESI NANA SHEPEN/*On disait que c'était notre terre (1,2,3,4)*
- KUESTESHESKAMIT/*L'autre monde*
- PATSHIANTSHIUPA MAK MISTIKUSSIUPAPA/*Le passage des tentes aux maisons*
- PAKUASHIPU/*La rivière sèche*

II. INNU ASI/*La terre de l'homme*

- PUKUANIPANAN/*Campement d'hiver où est tendu le filet*
- MUSHUAU INNU/*L'homme de la toundra*
- INNIUN NIPATAKANU/*Ethnocide délibéré?/A Calculated Extinction?*
- NINAN NITASSINAN/*Notre terre*

Malgré son ampleur et son importance, cette série de films est encore très mal connue. Elle a déjà circulé un peu en Europe, a reçu un accueil chaleureux en France. Au Canada-Anglais, on vient tout juste de la découvrir, par la présentation de A CALCULATED EXTINCTION? au dernier festival *Canadian Images* de Peterborough. Au Québec, elle subit les avatars de tant de films québécois "parallèles" depuis quelques années, à savoir qu'elle est ignorée de presque tout le monde à toute fin pratique. La diffusion de la première série CARCAJOU OU LE PÉRIL BLANC à Radio-

Canada, il y a quelques années, avait été mal programmée (le dimanche soir un été, ou en reprise le lundi soir très tard en saison), puis avait subi des difficultés et l'amputation de l'avant-dernier film LE PASSAGE DES TENTES AUX MAISONS. Ce n'est que tout récemment, avec la nouvelle série INNU ASI, d'abord en avant-première à la 8e *Semaine du cinéma québécois* (oct. 80), puis dernièrement à *Radio-Québec*, que le travail de ces films commence à émerger.

Dans l'opinion publique, cependant, il n'y a pas eu grands débats autour de ces films. Malgré tout, récemment, un échange de lettres, dans les journaux locaux de la Côte-Nord, est peut-être un signe de déblocage. D'abord, une lettre indignée, que vient de faire paraître une ex-enseignante de Shéfferville à propos de ETHNOCIDE DÉLIBÉRÉ?, attaque violemment Arthur Lamothe en le traitant quasiment de "pauvre type" et elle essaie d'expliquer tout le dévouement des Blancs qui, comme elle, ne demandent qu'à "faire sortir les Indiens de leur torpeur"! A cela, neuf jeunes Montagnaises ont répliqué:

"... C'est vous qui faites pitié de vouloir décider à notre place ce qui est bon pour nous. Vous vous trompez quand vous dites que le film n'est pas un bon film.

"Nous sommes contentes d'avoir eu la chance de dire ce que nous pensons de l'école... Par son film Arthur Lamothe nous permet de faire comprendre aux Blancs ce que nous avons senti pendant nos années à l'école... Arthur Lamothe nous comprend et par ses films d'autres Blancs peuvent nous entendre et nous comprendre".

Le plan général des films est le suivant. Première série: le film d'ouverture, MISTASHIPU décrit, dans le cadre de la rivière à saumon La Moisie, quelques exemples actuels et historiques de discrimination, ainsi que de dépossession des droits territoriaux et de pêche.

Le deuxième titre, ON DISAIT QUE C'ÉTAIT NOTRE TERRE, subdivisé lui-même en quatre films, donne des exemples de formes de pensée et de discours Montagnais; des exemples aussi de système de communication en forêt, de piégeage, de chasse à l'ours, tout en rappelant encore quelques faits historiques de perte de droits, de spoliation de la nature par les industries (coupe des arbres); enfin on présente des exemples de résistance des Montagnais pour conserver quelques-uns de ces droits; luttes pour garder la réserve à Sept-Iles dans les années '50, ou encore pour avoir droit de passage sur les chemins de la compagnie *Quebec Cartier Mining* et accéder aux territoires de chasse.



photo: Guy Bernardes

MISTASHIPU



Marcel Jourdain et sa fille dans NTESI NANA SHEPEN

Ensuite, le sixième film, L'AUTRE MONDE, en rappelant au passage la question des "clubages" des rivières à saumon, montre surtout la pratique ancienne (à la fois hygiénique et spirituelle) de la *tente à suerie*, sorte de sauna des Montagnais. Le septième, LE PASSAGE DES TENTES AUX MAISONS, fait intervenir Rémi Savard expliquant le changement forcé des habitations des Montagnais, avec un exemple, celui de la réserve La Romaine depuis 1971; c'est aussi dans la conclusion de ce film que Savard explique la forme et le sens des regroupements collectifs de lutte des Montagnais pour la défense de leurs droits. Enfin, LA RIVIÈRE SÈCHE explique la vie dans les tentes et la cuisson du porc-épic⁶.

Dans la seconde série INNU ASI, le premier film: CAMPEMENT D'HIVER OÙ EST TENDU LE FILET, traite de la pêche au filet sous la glace, puis du rituel du repas de poisson; le deuxième, L'HOMME DE LA TOUNDRA, illustre la fabrication de la raquette; le troisième, ETHNOCIDE DÉLIBÉRÉ?, décrit le racisme et la discrimination à l'école, et s'interroge sur l'avenir de la jeunesse Montagnaise; enfin, le dernier, NOTRE TERRE, trace le portrait détaillé et documenté des droits territoriaux des Montagnais.

Pour l'essentiel, il y a trois groupes de thèmes qui sont présents dans ces films:

- a. la question des modes de vie et de la culture montagnaise;
- b. les faits d'oppression (dépossession) et de discrimination;
- c. les luttes du peuple et l'avenir des enfants.

Ces thèmes ne se présentent pas selon cet ordre dans les films; ils s'y recoupent plutôt, s'entrecroisent, même si parfois tel ou tel film aborde

un sujet plus spécifique. Je pense qu'il est néanmoins plus aisé de les regrouper ainsi pour la clarté de l'exposé.

I. Le territoire, c'est notre sang

"The Land is our Flesh", expression d'une Indienne dans le film WE CAN sur les revendications des Métis de la Saskatchewan⁷.

Les revendications territoriales des bandes attikamèques et montagnaises pour leur part sont intitulées: *Notre terre, nous l'aimons et nous y tenons*.

La question des conditions de vie et de culture des Montagnais est basée avant tout sur la conception autochtone des territoires, à laquelle se rattache la fonction de la chasse et de la pêche, puis, par voie de conséquence, les formes de nourriture et les types d'habitation. De tout cela, enfin, la musique et certains rites donnent une expression symbolique de caractère spirituel.

Un des grands mérites de la CHRONIQUE... est de nous offrir, surtout par le témoignage direct de vieux Indiens, une description très détaillée de ce système social et de son lien avec la nature.

De tous ces éléments, la signification des *territoires* est primordiale et tous les autres en découlent. Le territoire est cette portion de terre dont l'Indien connaît les ressources et les richesses (dont "il a fait l'inventaire"), et dont il peut faire une utilisation rationnelle pour les besoins de la vie, les besoins de l'homme (Indien et autres). Sur cette base de connaissance, la vie autochtone, à travers les siècles et jusqu'à tout récemment, avait développé une somme incroyable de moyens de communication, d'aliments et, si on peut dire, d'utilisation de "matières premières" pour la confection de cer-

tains objets utilitaires (exemple: la raquette, faite de bois et de peau de caribou, ou encore le tambour). Pour sa part, la nourriture, basée principalement sur la viande "des animaux des Indiens", s'est constituée de poissons, de caribou, perdrix, ours, porc-épic, etc.

Ce n'est qu'en comprenant cet ensemble et les liens qui le tissent qu'on peut saisir le caractère essentiel du concept autochtone du *droit au territoire*, qui n'est en rien la propriété privée d'un lieu et de ses richesses, ni encore moins leur utilisation à des fins de profit, mais bien l'utilisation de la nature pour la vie. Dans ce sens, les Montagnais rappellent qu'ils n'avaient nul besoin d'aller posséder ou conquérir le territoire d'un autre peuple; bien plus, quand d'autres sont arrivés, les Indiens ont toujours voulu *partager*, dans la mesure où ils n'avaient pas de biens personnels à défendre, mais simplement à continuer d'utiliser avec d'autres la terre de l'homme. Avant les réserves, rappelle-t-on, les Indiens et les Canadiens vivaient ensemble; les Indiens ont aussi servi de guides indispensables pour conduire à l'ouverture de postes de traites; ils ont aussi aidé à découvrir le minerai de fer. Ils avaient ouvert assez de routes et de sentiers, que les Blancs se sont servis naturellement de ces tracés pour le chemin de fer du Labrador.

Ce droit au territoire, ainsi conçu, implique le droit à la chasse, à la pêche et au piégeage, comme nécessité de subsistance (nourriture et outils de base). Ce droit implique aussi la nécessité du nomadisme en tant que moyen d'utilisation de la nature. On comprend mieux ainsi comment la mise sur pied de la "réserve" et son intégration forcée — violente — n'est que le bout d'une chaîne qui nie tous les autres droits, territoriaux, ceux de chasse et pêche, nourriture, habitation, et déposée au bout du compte les Autochtones de leur base matérielle de vie.

De leur côté, la danse et la musique montagnaises (tambour et chant) sont toujours exprimées comme l'aboutissement de cette logique du territoire, de la nourriture, de la vie. Par exemple, une chanson dans LA RIVIÈRE SÈCHE rappelle les pièges à vison; dans L'AUTRE MONDE, François Bellefleur explique: "Lorsqu'on cherche de la nourriture, et qu'on consulte le tambour, ils apparaissent sur la peau du tambour, ceux qu'on va tuer. Celui qui chante, c'est celui qui voit". Dans MISTASHIPU, après un an de routes autrefois, on rappelle que les Indiens se retrouvaient à l'embouchure de la Moisie pour manger du caribou et danser.

Malgré tous les aspects positifs de

cette description des territoires et de la vie des Montagnais, on pourrait souhaiter que la CHRONIQUE... ait pu donner plus d'éléments et être plus explicite sur les habitudes nouvelles intégrées historiquement dans le mode de vie indien, par ex. la traite des fourrures, certains types de nourriture, les maisons. Quand on donne l'exemple du fusil, on se rend compte que l'Indien l'avait adopté comme outil de progrès, certes, mais qu'il en était devenu plus dépendant par rapport au fournisseur de munitions qui le forçait au trappage et lui soutirait un profit de l'échange...

Malgré tout, jamais les Montagnais ne vont décrire leur ancien mode de vie de façon idyllique; au contraire ils relatent souvent comment dans le passé ils ont eu de la misère, qu'ils ont souffert de la faim, et été en danger de mort! Ils soulignent cependant qu'ils étaient libres, heureux et qu'ils ne connaissaient pas la peur. Ce qui amène à comprendre que, pas plus qu'ils n'ont été contre le partage des territoires, les Autochtones n'ont été contre le progrès. Ainsi, dans l'habitation, les aspects positifs soulignés des maisons (chaleur, confort), n'efface pas le fait que les Autochtones y ont été mis de force, dans un sédentarisme qui excluait automatiquement le droit à la chasse ("L'autre jour, on a écouté parler Jean Chrétien. Jean Chrétien a dit, les territoires des Indiens dans le bois, à cette heure, c'est pas à eux autres, ça appartient à la Reine... On a entendu dire à Ottawa, dans un "meeting": "Ils ont pas besoin de ça, la chasse, aujourd'hui")⁸.

Cela excluait aussi tous les autres droits d'un coup. Cette exclusion nous amène au coeur même de l'oppression des Autochtones et de la discrimination faite à leur endroit.

II. "Ça existe en fait la discrimination... Entendez-vous, là, les Blancs?" (ETHNOCIDE DÉLIBÉRÉ?)

La violence exercée contre les Autochtones au Canada compte maintenant plus d'un fait historique tragique, dont celui de l'écrasement, par l'armée (la troupe) fédérale, du gouvernement manitobain des Métis et la pendaison de Riel, de même que l'extermination à Terre-Neuve des Indiens Béotuk. Dans ce dernier cas, comme le rappelle le film LA RIVIÈRE SÈCHE, quelques membres auraient réussi à traverser le détroit de Belle-Ile et à se réfugier chez les Montagnais de la Côte-Nord du Québec.

Les Montagnais eux-mêmes sont victimes de discrimination systématique et de spoliation surtout depuis le développement industriel accéléré,

commencé il y a quelques décennies, du grand nord québécois: travaux hydro-électriques, bois et papier, mines et industries afférentes. Tout y a passé: droits territoriaux, droits de chasse et pêche, libre circulation, etc. Il est difficile de voir autre chose que de la violence, non seulement dans la dépossession des droits nationaux citées, mais encore dans le passage *forcé* des Montagnais au sédentarisme — leur mise en enclos dans les réserves — dans le passage non moins forcé des tentes aux maisons, à l'école des québécois, à la langue française, et jusqu'à la confirmation écrite dans une convention collective de travail du maintien des Indiens dans les plus basses catégories d'emploi!⁹

Il n'est pas besoin que la violence soit toujours celle des armées, de la police ou de la peine de mort des tribunaux pour apparaître comme telle. Comment qualifier des traités illisibles qu'on fait signer à des Autochtones? des lettres en langue étrangère aux Indiens pour réclamer des trop-perçus d'allocations de bien-être social? un enseignement forcé dans une langue étrangère? Mais aussi le ségrégationisme subtilement mais *réellement* présent à l'école, en ville, dans les hôtels (à l'église aussi, autrefois, pas de bancs pour les Indiens, ils sont obligés de s'asseoir sur le plancher) et, par-dessus tout, le mépris sur tout un peuple (les "sauvagesses", les "Pictawish", les "ça pue", etc.), c'est-à-dire, pour utiliser un mot presque tabou au Québec et au Canada, le racisme!

Ici, il faut toucher quelques instants cette question du racisme au Québec, d'autant plus que pour beaucoup, il y a

eu longtemps le sentiment que le racisme ne pouvait pas exister au sein d'une nation (d'un peuple) qui subit elle-même une oppression dans le Canada, et dont les droits fondamentaux ne sont pas encore reconnus. Il a fallu effectivement la résistance et la révolte des Autochtones pour révéler ce phénomène objectif qui dépasse, et de loin, la connaissance et la conscience qu'en ont bien des gens, même parmi certains démocrates et progressistes. C'est, dans la CHRONIQUE... une des révélations les plus claires que l'existence de ce racisme et de cette violence multiforme exercée sur les Montagnais dans tous les aspects de leur existence: politique, sociale, linguistique et culturelle. La CHRONIQUE ... a permis enfin aux Montagnais d'exprimer fermement et sans détour, sans rancœur mais avec audace, cette dramatique condition de discrimination qui leur est faite, en tant que travailleurs, assistés-sociaux, étudiants, sous-citoyens de réserves, et en plus, comme si ce n'était pas assez, en tant qu'*Indiens* tout simplement. C'est un des grands mérites et un point d'honneur de cette série de films que d'être le tribunal de cette dénonciation.

III. "Je me défends tant que Je peux ... ils devraient nous traiter tous pareils. Je ne veux pas m'accaparer des droits de mes semblables. Je veux seulement mes droits!"¹⁰

La ré-appropriation par les Montagnais de leurs droits fondamentaux ne peut se faire qu'à travers une lutte incessante. Pour récupérer leurs droits



MISTASHIPU

photo: Guy Borremans

politiques et culturels, les Autochtones ont eu, surtout depuis quelques décennies, à résister et à lutter dans un cadre bien particulier, celui du contexte de la grande industrialisation des territoires nordiques du Canada et du Québec, et ils ont eu à affronter de plein pied la convergence d'intérêts des monopoles et des gouvernements.

Ainsi, dans MISTASHIPU, les Montagnais, privés de leurs droits de pêche au saumon dans la Moisie, doivent-ils s'opposer au barrage armé et aux tirs des gardes de sécurité des clubs privés. Les discours politiques québécois expliquent de leur côté que les industriels américains ont investi dans ces clubs pour protéger rationnellement le patrimoine de pêche. Dans ce contexte, la lutte des Montagnais pour récupérer leurs droits de pêche se heurte à la propriété privée de richesses naturelles, à la loi qui fixe cet interdit, à la spoliation du patrimoine ("les américains des clubs ne mangent pas le poisson, ils l'enterrent"), au racisme qui appelle cette lutte un "danger des sauvages contre les clubistes" comme disent des journaux régionaux; d'autre part, quand on leur permet de pêcher, les Montagnais doivent parfois payer 6 \$.

Autres exemples: Marcel Jourdain doit lutter contre l'interdiction qui lui est faite de son droit de circulation, aux barrières de *Quebec Cartier Mining*, ou encore contre la défense d'être photographié aux portes de l'*Iron Ore*. Ces interdictions sont l'occasion pour Jourdain de rappeler aussi les luttes des années 50 pour conserver la réserve de Sept-Iles, qu'on a voulu déplacer plus à l'est, hors de la zone de développement de cette ville industrielle. D'ailleurs, c'est à Sept-Iles qu'éclate en 1975 le scandale des travailleurs Montagnais, la grève anti-discrimination des ouvriers indiens de l'*Iron Ore*.

D'autres luttes importantes sont faites dans le domaine de l'école, de la langue et de la culture. Dans ON DISAIT QUE C'ÉTAIT NOTRE TERRE IV, Mme Jourdain exprime son appui aux jeunes qui se battent pour conserver leur langue indienne, et dans ETHNOCIDE DÉLIBÉRÉ?, le comité éducatif analyse la situation de discrimination dans une école québécoise de Shefferville et explique la nécessité de développer l'école montagnaise.

Ainsi, petit à petit, apparaît la forme collective d'organisation de la résistance et de la lutte: occupations des rives de la Moisie, grèves, actions des comités de parents ou d'associations pour les questions scolaires et domiciliaires, administratives, etc.

Aujourd'hui, par le biais des représentants nationaux des Attikamek-Montagnais, on est passé à la lutte politique générale pour le droit



MUSHUAU INNU

à l'autodétermination et à la renégociation des droits sur la base de l'égalité et du partage équitables. Même s'ils n'apparaissent pas dans les films, on peut citer ici à titre d'exemple, quelques passages du manifeste du *Conseil Attikamek-Montagnais* (créé en 1975), manifeste envoyé en 1979 au Ministre des Affaires indiennes et du Nord, et qui affirmait entre autres:

"... Après avoir longtemps réfléchi et examiné sous différents angles notre situation actuelle au point de vue territorial, économique, politique, social, culturel, nous avons conclu que nous ne pouvions plus la laisser se détériorer davantage suite à l'incurie séculaire de notre tuteur légal, le gouvernement du Canada, envers la défense de nos droits face à des gouvernements provinciaux accapareurs de nos territoires et de leurs ressources au profit des entreprises privées. Pour l'avenir de nos peuples, de notre culture et de nos enfants, nous avons le devoir de tout mettre en oeuvre, d'utiliser toutes nos énergies pour obtenir la reconnaissance de nos droits autochtones, de nos droits indiens, de nos droits de peuples souverains, afin de construire sur cette base un avenir acceptable pour les générations futures. Nous savons que nous n'avons plus le choix; il nous faut agir maintenant ou accepter de dépérir au sein de la société dominante." (...)

"Nous ne comprenons pas non plus pourquoi la notion de propriété privée de la terre qui est la vôtre doit primer sur la notion de propriété collective qui est la nôtre. L'appropriation privée de la terre et de ses ressources nous apparaît à la base d'un système fondé sur l'exploitation de l'homme par l'homme que traditionnellement nos ancêtres

ont toujours refusé. Nous sommes les représentants de sociétés communautaires dans lesquelles la répartition des ressources s'est toujours faite sur des bases égalitaires et nous voulons consacrer ce principe de base". (...)

"Nous avons toujours été d'abord et avant tout des chasseurs vivant en étroite dépendance de la nature et la respectant, puisqu'elle est notre mère, dispensatrice de tous les biens nécessaires à notre survie... Nous affirmons bien haut que nos droits autochtones sont des droits de souveraineté, car comment aurait-il pu en être autrement dans notre situation aboriginale de complète autonomie économique, sociale, politique, culturelle et religieuse. Nous étions les maîtres absolus des terres et de leurs ressources, des lacs, des rivières et des forêts qui nous assuraient notre subsistance dans une interdépendance totale avec la nature".¹¹

IV. Films montagnais, cinéma de guérilla?

Le processus de production d'une série comme la CHRONIQUE ... qui met en évidence la mémoire de la culture montagnaise, sa destruction violente et rapide pour les besoins de l'industrialisation du Québec, ainsi que la résistance et les luttes des Indiens pour regagner leurs droits nationaux, nous ramène au coeur même du caractère du cinéma québécois et de sa fonction historique et sociale.

Au seuil des années 80, il y a de nettes tendances dans le cinéma québécois à vouloir faire le *post mortem* du cinéma de la révolution tranquille des années 60. Ainsi, a-t-on vu l'an dernier la sortie des BONS

DÉBARRAS saluée comme le glas du documentaire québécois et l'accession à un pattern de cinéma commercial de fiction spécifiquement québécois. Dans ce contexte, il n'y a qu'un pas pour que des films encore récents comme ceux de Gilles Groulx, et d'Arthur Lamothe, ainsi que plusieurs autres, apparaissent comme les derniers souffles d'une agonie. D'ailleurs, dans la jeune génération des cinéastes, techniciens, étudiants en cinéma, la lutte est parfois dure entre les tenants d'un cinéma québécois de type commercial et ceux du cinéma d'engagement, qu'il soit de fiction ou documentaire. Comme le disait Bernard-Richard Emond, "le style "National Geographic" est plus "spectaculaire, vendable et rentable" que, par exemple, le "style Lamothe".¹²

La CHRONIQUE... serait-elle rétrograde par rapport à cette tendance du cinéma québécois d'aller vers les patterns du commerce? Se pourrait-il aussi que cette CHRONIQUE... soit doublement rétrograde, par rapport aussi au cinéma québécois direct qui, sous la poussée des gains politiques du nationalisme, ces dernières années, s'est beaucoup cantonné dans la "québécutude", et a conduit à ce qu'on appelle parfois le "cinéma-macramé" ou le "cinéma-sirop d'érable" et qui a fait dire à Bernard-Richard Emond: "Si un spectateur étranger visionnait, au hasard, une dizaine de documentaires tirés de la production récente, il aurait peut-être l'impression que le Québec est une société rurale et traditionnelle et que les québécois passent leur temps à giguer, turluter, labourer et tisser des ceintures fléchées"¹³.

De fait, la CHRONIQUE... se démarque de ces deux tendances et, en ce sens, elle est bien dans la continuation du direct québécois des années '60 qui, tout en s'inscrivant dans le mouvement national de la révolution tranquille, liait à ce mouvement des droits nationaux le constat ou le mouvement des revendications populaires et ouvrières¹⁴.

Aujourd'hui, faire la CHRONIQUE... en mettant en évidence les droits nationaux culturels des Montagnais du Québec, c'est objectivement questionner, même par l'implicite, son rapport avec les droits nationaux du Québec. Rapport d'unité ou rapport contradictoire? Sans le dire expressément, sans en faire la démonstration explicite, la CHRONIQUE... donne la réponse de l'unité nécessaire. C'est bien d'ailleurs pourquoi ces "films Montagnais" font partie du "cinéma québécois", ils se rejoignent sur le même terrain de l'unité et de la lutte contre la discrimination, sans tomber dans le chauvinisme national.

* * * *

Cette qualité prédominante, qui fait la force et l'impact de la CHRONIQUE... n'empêche pas qu'il y ait quelques faiblesses à la série, encore que ce soit secondaire par rapport aux mérites de base.

La première difficulté réside justement dans l'implicite, qui est lié, je crois, à une conception plus ou moins empiriste du cinéma direct où, sous couvert de laisser la parole aux intervenants, de ne pas "mettre en scène" la réalité qu'on veut décrire, on finit par ne plus se permettre d'intervention trop visible (dans le

montage, les commentaires, les liaisons musicales, etc.)

Pour ce qui est du contenu lui-même, dans l'ensemble de la CHRONIQUE... je crois qu'il aurait pu être utile de donner une vue plus précise des organisations populaires et politiques de défense des Montagnais. C'est évoqué dans LE PASSAGE DES TENTES AUX MAISONS, c'est montré un peu plus par le Comité consultatif dans ETHNOCIDE DÉLIBÉRÉ?, mais le fait que c'est pratiquement absent, ou non mentionné en commentaires, laisse un peu plus de place et d'effet à la dimension triste ou tragique de l'évolution du peuple Montagnais. Dimension réelle, certes (accentuée dans le montage par les liaisons musicales de Jean Sauvageau), mais qui est toujours dépassée par l'esprit de résistance et de lutte, comme en témoignent tous les discours de Marcel Jourdain, ou encore comme on peut voir dans cet exemple de la fin d'ETHNOCIDE DÉLIBÉRÉ? An Kapesh explique: "Les jeunes disent dans leur chanson: on ne voit rien pour l'avenir". Puis elle ajoute: "Mais si on pense comme il faut, on trouvera peut-être une solution". Si la CHRONIQUE... avait donné une idée plus tranchante encore de la continuité historique de cet esprit de lutte, jusqu'à ses formes actuelles d'organisations sociales et politiques, nous aurions eu une meilleure compréhension de l'état actuel du problème de survie du peuple montagnais, son rapport avec celui des autres nations Inuit et Autochtones, et, par-dessus tout, son rapport avec la société des Blancs. Sur ce dernier point, en plus de montrer les effets dévastateurs de la spoliation de la nature par les monopoles des Blancs, il aurait été intéressant d'avoir quelques données sur la dégradation humaine et sociale engendrée par ce système des Blancs chez les Montagnais: situation des femmes, alcoolisme, effets négatifs du sédentarisme, etc., à la manière dont par exemple les problèmes d'identité chez la jeunesse sont abordés à la fin d'ETHNOCIDE DÉLIBÉRÉ?

La seconde difficulté, liée toujours à cet empirisme, est de l'ordre de la construction (composition, structure) des films. Dans CARCAJOU... cette composition, qui s'est voulue surtout symphonique — les thèmes s'entrecroisent d'un film à l'autre — le tout faisant un bloc, cette structure est difficile à saisir et on ne voit pas toujours l'articulation entre la description culturelle du passé et les revendications actuelles.

Ce double défaut, sans enlever en rien la justesse des descriptions des Montagnais, en atténue jusqu'à un certain point l'impact et rend plus difficile la saisie de toute la richesse des



MUSHUAU INNU

matériaux documentaires. Idéalement, il faudrait voir la série en continuité, et au complet, ce qui est très difficile dans les conditions ordinaires de diffusion télé ou dans les salles. Ce défaut a d'ailleurs été corrigé pour l'essentiel dans INNU ASI, où chaque film a un sujet central, presque unique, et permet une vue plus claire de chaque aspect, sans rien enlever à l'ensemble.

Conclusion: A quand un cinéma des Inuit et des peuples autochtones?

Pour terminer, on peut soulever la question même de l'accession des Autochtones à leur cinéma, à leur contrôle de l'audiovisuel, de la télévision, etc. L'existence même de la CHRONIQUE... renvoie à ce problème, parce que, dans son projet même — donner la parole aux Montagnais —, cette série, qui devient document et archives de la culture montagnaise, est la preuve formelle que les Autochtones n'ont pas accès à ce moyen moderne de communication.

Au dernier festival *Canadian Images* de Peterborough, un film comme celui de la Nation Déné¹⁵, ainsi que le panel sur le cinéma inuit et autochtone a soulevé ce problème. On a pu remarquer alors qu'il devient plus clair que l'accès à l'audiovisuel doit maintenant faire partie des revendications des Autochtones; car en 1981, dans un pays comme le Canada, ou encore le Québec, que les Autochtones n'aient pas ou peu de presse, pas de cinéma et de télévision qu'ils puissent contrôler, c'est les priver d'un outil important d'information, de revendications et d'affirmation.

Dans ce sens, il faudrait, dans la profession cinématographique et dans les média, chez les enseignants et les critiques, chez tous les démocrates et les progressistes, réfléchir un peu plus maintenant à ce que Willie Dunn¹⁶ disait au panel de *Canadian Images*: il faut associer les Inuit et les Autochtones aux mêmes revendications que beaucoup de cinéastes canadiens-anglais, québécois, acadiens font actuellement de la nécessité d'un meilleur contrôle du cinéma et de l'audiovisuel, et de leur utilisation pour les intérêts des couches populaires, les droits démocratiques, etc.

Cette proposition de Willie Dunn n'est pas un vœu innocent, au moment même où on est en plein cœur des débats du *Comité d'Etude de la politique culturelle fédérale*, dit Comité

Applebaum-Hébert. Rappelons que ce *Comité* a bien tenu à préciser, dans son guide de débats, qu'une des principales tendances des politiques culturelles de l'Etat fédéral depuis plusieurs années a été, entre autres, "de favoriser l'expression créatrice et les choix culturels compte tenu de la *dualité linguistique* de notre pays, de ses *diversités régionales* et autres" (je souligne).

Il n'y a donc pas de traces, dans ces orientations, pour les *diversités nationales* au Canada, particulièrement celles des divers peuples autochtones.

Est-ce à dire que, là aussi, comme dans le projet constitutionnel, les Autochtones sont déjà exclus du débat?



Anne-Marie André, professeur de montagnais. INNIUN NIPATAKANU

¹ Montréal, Leméac, 1976, Collection Dossiers. "Note de l'éditeur: ce témoignage n'engage que la responsabilité de son auteur" (sic).

² Voir *Mistashipu. La Rivière Moisie. La mort suspecte de deux Montagnais et les sophismes du Ministre de la Justice*. Par le Comité pour la défense des droits des Autochtones, Ligue des Droits et Libertés, Montréal.

³ Voir aussi: *Les Autochtones et nous: vivre ensemble*. Par le Comité d'Appui aux Nations Autochtones de la Ligue des Droits et Libertés. Contient:

- Présentation de la situation des Autochtones au Canada
- L'administration des Affaires indiennes
- L'autodétermination politique des autochtones
- Le développement du Nord canadien et les autochtones

⁴ Le 22 avril 1981, dans le cadre du dernier débat sur le projet constitutionnel de Trudeau avant son acheminement pour examen par la Cour Suprême. A noter que Rae dit auparavant: nous, les Cana-

diens "en tant que *nation*" (donc, une seule nation au Canada); par ailleurs, les Inuit et les peuples Indiens sont inclus dans le vocable "Canadiens".

⁵ Dans *Destins d'Amérique. Les Autochtones et nous*, Montréal, L'Hexagone, 1979. Extrait de l'Appendice 2: "Associés ou ennemis?"

⁶ Pour une analyse détaillée des films de la série CARCAJOU... voir la brochure de Jean-Daniel Lafond et Arthur Lamothe, *Images d'un doux ethnocide*, 1979, publiée par les Ateliers audio-visuels du Québec. Les Ateliers ont aussi publié un résumé en anglais des films de toute LA CHRONIQUE.

⁷ WE CAN. 27 min., 1980. Réalisé par Don List, sous l'égide de la Donner Canadian Foundation. Distribution: University of Regina.

⁸ Dans MISTASHIPU.

⁹ Ce cas de discrimination est expliqué en détails dans la quatrième partie de ON DISAIT QUE C'ÉTAIT NOTRE TERRE.

¹⁰ ON DISAIT QUE C'ÉTAIT NOTRE TERRE IV.

¹¹ *Notre terre, nous l'aimons, et nous y*

tenons. Dans *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. IX, no 3, 1979, pp. 171 à 182.

¹² Dans *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. IX, no 3, 1979, p. 265.

¹³ "Passé composé, présent indéfini. Le documentaire québécois envahi par le patrimoine", dans *Vues d'ici et d'ailleurs*, 8e Semaine du cinéma québécois, oct. 1980.

¹⁴ Quelques exemples: les films de Gilles Groulx, *GOLDEN GLOVES* et *LE CHAT DANS LE SAC*; d'Arthur Lamothe, *BÛCHERONS DE LA MANOUANE*, *LE MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS*; de Denys Arcand, *ON EST AU COTON et QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS*.

¹⁵ *DENE NATION*. 30 min. 1979. Réalisation: René Fumoleau, Distribution: DEC Films.

¹⁶ Chansonnier MicMac, et cinéaste pour deux films de l'ONF: *BALLAD OF CROW-FOOT*, 1968, 10 min.; et *THE OTHER SIDE OF THE LEDGER: AN INDIAN VIEW OF THE HUDSON'S BAY COMPANY*, 42 min., 1972, film non distribué pendant quatre ans.

Le film ethnographique comme métaculture: la contribution de Pierre Perrault

par David Clandfield

Ce texte fait partie d'une recherche en cours sur le cinéma québécois. Il y a quelques années j'écrivis un texte pour *Ciné-Tracts* sur un certain nombre de documentaires produits, dans leur ensemble, par l'équipe française de l'*Office national du film* au début des années soixante. Mon propos était de démontrer comment les impératifs moraux d'authenticité inhérents au cinéma direct et la solidarité liée aux aspirations nationales de la "révolution tranquille" du Québec s'étaient fusionnés pour former une rhétorique de la sincérité pour donner au cinéma québécois de cette époque une identité distinctive. Un des aspects remarquables de ces films est leur réflexivité. L'un après l'autre, ces films nous montrent les images de gens occupés à regarder l'exécution de leurs propres rituels, soient-ils traditionnels ou contemporains. Le réalisateur, équipé d'une caméra portable et d'une mentalité à grand-angle est lui aussi engagé dans l'observation de ces rituels, et, conscient de son propre jeu, il s'identifie à ceux qu'ils filment et conséquemment implique le spectateur du film dans ce même processus de conscience.

En conclusion de cet article, je suggérais que le réalisateur le plus représentatif de cette approche était Pierre Perrault. Ce texte, que j'espère publier dans *Journal of Canadian Studies* est la conclusion logique de mon article précédent.

Un des symboles persistants du nationalisme culturel de la Révolution Tranquille est celui de l'ethnologue. Mon image favorite est celle de l'ethnologue amateur François Galarneau dans *SALUT GALARNEAU* de Jacques Godbout, un jeune vendeur de hot-dogs qui écrit son autobiographie en y entrelaçant un catalogue des éléments de la culture populaire du Québec, et qui devient obsédé par son propre récit au point d'en exclure tout le reste. La vie de l'écrivain et le processus d'écriture en viennent à se fondre dans notre perception.

David Clandfield: critique, il enseigne à l'University of Toronto.

En regard des développements récents de l'ethnographie, j'aimerais citer brièvement l'article de Hart Cohen, paru dans le premier numéro de *Ciné-Tracts*.

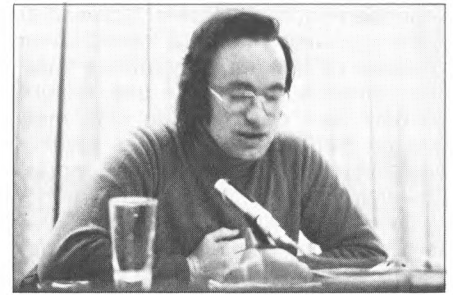
La solide tradition ethnographique que nous pouvions cerner dans le chapitre précédent, comporte un risque de dissociation et d'aliénation qui peuvent être caractéristiques d'une certaine pratique de cette mode scientifique. La solution gît dans le développement d'une pratique plus ethno-herméneutique d'une part, et le renforcement du réalisateur en tant que poète de l'autre. Cette synthèse s'exprime le mieux à travers les longs métrages de Pierre Perrault des années soixante.

Les implications d'une nouvelle ethnographie ont été le sujet de longues discussions ces dernières années. Cependant parmi les critiques de l'anthropologie de Lévi-Strauss on retrouve l'articulation d'une approche ethno-herméneutique:

"L'ethno-herméneutique... est caractérisée par certaines fonctions interprétatives basées sur une information contextuelle et de textes médiatisés, c'est-à-dire, des comptes-rendus d'où sont tirées des descriptions ethnographiques et des analyses ethnologiques. La présence du méta-langage à l'intérieur de l'ethno-herméneutique est de révéler la présence de codes et de modèles pré-existants avant de privilégier la place de l'analyste lui-même à l'intérieur de la construction de paradigmes divers". (Hart Cohen, "Ethno-hermeneutics: ethnography as anomaly" in *Ciné-Tracts* I (Printemps 77), p. 62).

Dans ce sens, il est possible de dire que ce projet se conforme aux aspirations d'un cinéaste tel que Pierre Perrault en autant que tous les deux s'attachent à révéler les interactions à l'oeuvre dans l'objet original représenté aussi bien que dans le processus de représentation lui-même dans une forme écrite ou filmique.

Dans le Québec des années soixante, le nationaliste culturel se représentait souvent lui-même dans le rôle de l'ethnologue ou du géographe (qu'on pense à Ferron, et peut-être de



façon plus frappante au François Galarneau de *SALUT GALARNEAU!* de Godbout). En d'autres termes, non seulement faut-il accepter la qualité de médiatisation de tout événement ethno-culturel, mais aussi l'ethnologue se voit-il impliqué dans l'événement ethno-culturel et ne peut plus revendiquer un statut privilégié d'observateur empirique.

Ce sera donc mon propos de montrer que ces deux aspects de l'ethno-herméneutique sont au coeur de la méthode de Pierre Perrault. En tant que découvreur de poésie, il attire notre attention sur la qualité médiatisée des événements ethno-culturels des films et en tant que médiateur lui-même s'implique dans le processus et reconnaît la continuité du cycle créateur.

On peut retracer l'importance croissante de la poésie retrouvée dans le développement de l'oeuvre de Pierre Perrault dans ses propres écrits, ses films ou dans ce mélange particulier des deux domaines d'expression, ses propres scénarios de films!

Dans la plupart des cas, les scénarios publiés remplissent une fonction d'aide-mémoire ou de référence pour les lettrés ou n'importe quel public intéressé. Dans quelques cas, le scénario pourra inclure une préface pour aider le lecteur/spectateur à développer certaines stratégies de perception et de compréhension.² Mais dans d'autres cas, le scénario publié n'est là que pour cacher ou diluer la valeur du produit fini, et de ce fait éloigne le lecteur de l'expérience filmique³. De tels scénarios n'ont pas de statut artistique à l'intérieur de l'oeuvre d'un auteur. Les scénarios de Pierre Perrault,

¹ Pierre Perrault, Bernard Gosselin, Yves Leduc, *Le règne du jour*, Montréal, Lidec, 1968; Pierre Perrault, Bernard Gosselin, Monique Fortier, *Voitures d'eau*, Montréal; Lidec, 1969; Pierre Perrault, Bernard Gosselin, Yves Leduc, Serge Beauchemin, *Un Pays sans bon sens*, Montréal, Lidec, 1970.

² v.g. Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1963.

³ v.g. Claude Jutra, *Mon oncle Antoine*, Montréal, Art Global, 1978.

cependant, sont différents. Non seulement y trouvons-nous la transcription intégrale du film fini, on y retrace aussi une tentative de fournir une lecture délibérément contrôlée du film, mettant en évidence des parties spécifiques, tout en ne permettant jamais d'oublier la nature du texte imprimé. Cette nette évolution de la forme de ses scénarios nous révèle la conscience croissante de la poésie retrouvée que ses oeuvres contiennent, et des efforts d'inscrire ses films dans une démarche de compréhension de la société et de la culture dont ils font partie.

Le scénario du RÈGNE DU JOUR se présente sous la forme traditionnelle du scénario de tournage, en deux colonnes, dans la colonne de droite, les dialogues (avec des indications de débit ou d'intonation), dans celle de gauche, l'image. Les conventions typographiques sont respectées; par exemple, les images visuelles sont décrites en capitale romaine. Pour différencier les dialogues de l'Île-aux-Coudres de ceux du voyage en France (ils s'entrecroisent souvent), les premiers sont transcrits en minuscule romaine, les seconds en minuscule italique. Les chansons des personnages (et la chanson composée par Perrault pour le film) sont spécialement écrites en vers en majuscule italique. Dans quelques uns des dialogues, les rythmes sont indiqués de temps à autre par des points pour briser le débit.

Dans le scénario de LES VOITURES D'EAU, le format deux colonnes (images/dialogues) a été abandonné, et des descriptions de plans visuels (en majuscule) sont insérés dans le dialogue de la bande sonore (en minuscule). Les caractères romains et italiques sont utilisés pour différencier le dialogue ordinaire de celui privilégié par Perrault, comme "poésie retrouvée". Ainsi, par le choix des caractères typographiques l'arrangement en différentes formes et stances, le rejet de la majuscule en début de phrase, et l'utilisation des titres d'introduction (commençant généralement par 'petit poème sur...' il y en a vingt-neuf en tout dans le texte), le dialogue à l'intérieur du film est élevé au statut de poésie.

Pour le scénario d'UN PAYS SANS BON SENS, les conventions typographiques ont encore été étirées. En plus des conventions utilisées dans LES VOITURES D'EAU, trois teintes de papier (blanc, pour la description du film, noir, pour la page de notes qui accompagne et introduit les intertitres qui apparaissent dans le film, et gris pour les réflexions de Perrault, parfois importantes, au sujet de certaines images soit montrées ou décrites dans la sé-

quence elle-même). Différentes grosseurs de caractères, et un caractère gras sont utilisés pour souligner des mots-clefs cités dans les notes. Les parties parlées privilégiées dans le texte du film sont clairement indiquées et incluent non seulement des extraits des RELATIONS de Cartier et la voix du poète Alfred Desrochers, mais aussi le discours final du généticien Didier Dufour sur "les souris canadiennes-françaises catholiques", les souvenirs de Grand-Louis sur ses années d'école, et un poème collectif (entrecoupé) à cinq voix sur le "terrible temps de la misère".

En lisant les trois scénarios, nous rencontrons deux tendances évoluant côte-à-côte: le désir de privilégier certains discours, les interventions orales et les anecdotes des différents personnages de l'Île-aux-Coudres ou d'ailleurs, saisis dans leur habitat naturel; et le désir de capturer ces poèmes spontanés (que Perrault appelle chouennes ou parlèmes dans la préface d'un de ses propres recueils de poésie⁴) dans une réflexion sur le riche héritage culturel, indompté, de son pays. Cette ambition atteint son apogée avec le DISCOURS SUR LA CONDITION SAUVAGE ET QUÉBÉCOISE en 1977, un recueil de "poésie retrouvée" rassemblé par Perrault au cours de plusieurs années d'enregistrement et de tournage.

Cette anthologie est illustrée de photographies de la même façon que les scénarios étaient abondamment émaillés d'agrandissements tirés des films. Ces traces d'une culture orale vivante sont appuyées par les visages vivants.

"J'ai dressé un inventaire de la parole, cette littérature des pauvres... Mais la parole a aussi un visage. Et ce visage il est cinématographique. Il est aussi parfois photographique... C'est un simple album de famille. Le temps et la distance changeront peut-être ces souvenirs en mémoire, ces balises en poésie."⁵

L'aspiration romantique de saisir le simple, le spécifique, les balbutiements crus d'un espace-temps, qui se fondent avec les années dans l'héritage culturel d'un collectif (ces souvenirs en mémoire) et acquièrent l'autonomie privilégiée d'un nouvel idéal esthétique (ces balises en poésie) s'articulent clairement dans cette attirance vers le passé authentique et non raffiné.

En laissant ces textes pour nous concentrer sur les films, deux ques-

⁴ Pierre Perrault, *Chouennes*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1975, p. 7.

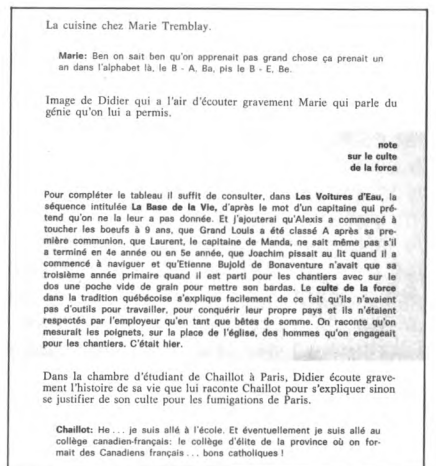
⁵ Pierre Perrault, *Discours sur la condition sauvage et québécoise*, Montréal, Lidex, 1977, dans la préface s.n.



LE RÈGNE DU JOUR



LES VOITURES D'EAU



UN PAYS SANS BON SENS

tions se posent. Est-ce que le projet esthétique de ramasser une "poésie retrouvée" dépasse l'enregistrement et le montage des textes oraux? Comment le poète réconcilie-t-il la matière spontanée des événements du film avec la structure délibérée du film lui-même et de son oeuvre filmique (qui nous permet de percevoir la cohérence de sa démarche)?

Pour répondre à la première question, nous pouvons utiliser les définitions de Perrault de la poésie retrouvée et de son implantation dans un film. Dans plusieurs de ses écrits Perrault tend à s'éloigner de la notion d'expression poétique, définie à partir de modèles raffinés (importés) vers l'intégration de l'expérience directe des rituels culturels, non contaminés par des institutions complexes. En même temps, la notion de poésie comme système complexe de codes verbaux est élargie pour inclure des codes d'expression non-verbaux. Troisièmement, l'expression passe de l'individuel au collectif.

Le rejet de la Culture et la quête de l'inspiration dans l'expression autochtone d'une culture est particulièrement évidente quand Perrault se fait le champion de langages régionaux non-littéraires par opposition au langage mort, centralisé et standardisé des souvenirs écrits.

"nous avons vécu le meilleur entre les mains de ceux-là de ceux qui ne savaient ni la lettre ni le chant

nous avons vécu le plus haut entre les doigts qui ne savaient ni lire ni écrire"

("Naguère", *Portulan, Chouennes*, p. 84)

"Culturellement nous appartenons à un langage et à un tempérament



"Le langage en dit plus long...": POUR LA SUITE DU MONDE



"Nous appartenons à un langage et un tempérament...": POUR LA SUITE DU MONDE

plus qu'à une littérature." (Interview dans *Cinéma Québec*, I, 1 (Mai 1971) p. 27)

"Je ressens parfois l'étrange désir de tuer dans l'oeuf tous les mots qui n'ont d'autre but que celui d'exprimer. Tous les mots qu'on emprunte aux lexiques et qu'on n'a jamais parcouru... ni fréquenté... ni même dans une géographie des découvertes."

("Témoignages" in *La Poésie canadienne-française*, Montréal, Paris, Fides, 1969, p. 558)

"Ceux qui ont appris à vivre en lisant *Le Cid* de Corneille.. refusent de se reconnaître."

(*Un pays sans bon sens* — script — p. 184)

"Le langage en dit plus long sur l'homme québécois que l'histoire et la littérature et les registres... et les annuaires..."

(*Un Pays sans bon sens* p. 42)

"Et s'il advenait que toutes archives de l'âme soient le fait des mémoires négligées de littérature comme un fleuve et tout le langage à sa source vous ne me ferez pas renier le moindre mot de la bouche des misères qu'ils ont vécues sans l'assistance des dictionnaires opulents"

(*Gélivures*, p. 191)

Dans ses films, Perrault met clairement en valeur ceux qui représentent cette tradition, les Tremblay, Grand-Louis, Lalancette... Mais il utilise aussi le choc de la rencontre des deux mondes, quand il se produit.

Dans *LE RÈGNE DU JOUR*, l'exotisme d'une chasse aristocratique est souligné par la juxtaposition des prises de vues de la chasse avec la bande sonore qui nous fait entendre le récit

de Léopold aux gens de l'Île-aux-Coudres, où il insiste sur la distance qui le sépare de l'aristocratie. Dans *UN PAYS SANS BON SENS*, les séquences montrant le volubile Jean-Louis, dans ses vêtements de travail avec, à l'arrière-plan, de petits arbres et une rivière, sont entrecoupées avec les images du brillant jeune franco-albertain dans son appartement parisien, où un gros-plan ingénieux dirige notre attention du nom Vermeer sur un poster à la vaisselle élégante posée sur la table au premier plan. Le sujet de discussion, les mérites des différents types d'éducation, est parlé par les personnages, vu par la caméra et cinématographiquement lu par les plans alternés des séquences. Dans le même film, les prises de vue des Maillol au Jardin des Tuileries, qui illustrent les propos du jeune professeur sur la sensualité de l'environnement parisien, sont entrecoupées avec les images d'un travailleur parisien, visiblement insensible à ces images de beauté idéale. La Culture est à nouveau opposée à la réalité des travailleurs qui, comme les Tremblay, Grand-Louis ou André Lepage le démontraient ailleurs dans le film, peut générer sa propre culture.

Nous devons aussi considérer l'élargissement de l'intérêt de Perrault-poète au-delà du verbal, vers les codes d'expression non-verbaux:

"Un vrai discours ne s'écrit pas. L'intonation et la texture même de la voix, l'odeur du souffle, la dent noircie, la rondeur du palais, la conviction, tout s'évanouit: il ne reste qu'un squelette."

("Discours sur la Parole", *Culture Vivante*, I (1966) pp. 19-36)

"le mot n'est pas le signe du langage parlé mais seulement son

support grossier. C'est l'intonation, le ton, le débit, l'homme parlant qui donne un sens aux mots. Je ne répons pas du langage. Je ne le défends pas non plus."

(*Un Pays sans bon sens* — script — p. 41)

Mais l'expression d'une culture qui a consigné sa transmission écrite à une distante élite ne se limite pas seulement à l'expression orale pour Perrault. La célébration poétique peut se retrouver dans la grâce d'un geste, la dextérité manuelle de l'artisan ou les rythmes corporels de la danse:

"Geste incalculable dans l'alchimie du poème, réunissant les adresses du félin, la grâce du discobole et les mystères des prérogatives aux imaginations pures... comme si leur enfance précédait la nôtre."

(*Toutes Isles*, p. 192; les enfants attrapant des anguilles)

"un canot bien fait, en forme de poème."

(*Toutes Isles*, p. 197)

"le couteau tourne autour de la bête sacrifiée...

composition de gestes sans motifs... pour justifier le couteau...

puis les gestes très simples et très beaux de cette singulière boucherie... puis la connaissance des articulations... puis l'adresse de la lame..."

(*Toutes Isles*, p. 137)

"Le tambour est récit, le tambour est acte, et sans le tambour intérieur la marche insoutenable se briserait aussi bien qu'une danse sans tambour..."

Et la danse aussi intraduisible que le langage préserve et démontre le mystère."

(*Toutes Isles*, p. 227)

Mais si la présentation orale d'une tradition culturelle à travers ses raconteurs d'histoires et ses taquineries est une partie intégrale de sa célébration, comme l'est le langage du corps et du geste, combien plus importante est la célébration d'un exploit physique à travers ses manifestations et représentations, et surtout à travers sa transmission orale.

"La pêche aux marsoins est aussi une aventure du langage."

(Interview, *Cinéma Québec*, 1, 1, (Mai 1971), p. 27)

"Car la chasse devient exploit du langage. Et enfin le langage lui-même devient l'exploit."

(*Un Pays sans bon sens* — script — p. 42)

"et nous avons tenté l'alliance de nos chansons et de l'écorce fine jusqu'au fin bout de cette terre illusoire et pacifique"

(*Gélivures*, p. 171)

Dans les films, il est important de

comprendre que le "racontage" d'exploits est une partie importante des exploits eux-mêmes. Dans *POUR LA SUITE DU MONDE*, la séquence visuelle la plus enlevante, celle des pêcheurs de l'île plantant des perches dans la rivière pour attraper l'achigan, est commentée par la voix d'Alexis Tremblay décrivant les étapes traditionnelles de la chasse. Le rapport de la voix-off et de l'image n'est plus le traditionnel commentaire didactique et explicatif. Il montre deux niveaux de manifestation d'un héritage culturel: sa réalisation physique et sa réalisation médiatisée par la parole. La même chose est vraie de la fête du cochon dans le *RÈGNE DU JOUR*. Une séquence d'abattage traditionnel du cochon à l'île-aux-Coudres est juxtaposée à une cérémonie semblable à Bupertré en France, où les Tremblay sont en voyage. Sur la bande sonore on entend Léopold Tremblay raconter, l'arrangeant un peu, la scène à ses amis à son retour à l'île. Les différences spécifiques entre les deux communautés peuvent être importantes pour Perrault, pour délimiter les spécificités des cultures et de territoires. Cependant les différences entre l'accom-



plissement du rituel et le récit de Léopold ne sont pas importantes. Ce qui importe, c'est que Léopold en racontant son histoire de façon à en amortir les différences, réagit à des impératifs de sa propre tradition culturelle, et, bien que les significations structurelles profondes des rituels puissent être semblables, on retrouve le même besoin dans les deux cas, d'être exprimées à travers une variété du code (gestuel et oral) et que des changements apparaîtront inévitablement dans la structure de surface.

Ce désir du réalisateur est le plus manifeste dans la célèbre histoire de pou racontée par Jean-Louis dans *UN PAYS SANS BON SENS*. Deux fois en deux ans, le réalisateur avait eu l'occasion de filmer le raconteur du village, Louis Harvey, racontant une vieille histoire de la drave, les deux séquences clairement différenciées par l'état d'usure du chapeau de Louis et le décor. Une fois de plus, notre attention est dirigée de la narration de l'histoire vers les changements subtils d'une

narration à l'autre.

Une fois de plus, dans *LE RETOUR À LA TERRE*, le récit du développement de la région de l'Abitibi, tel que rapporté au réalisateur est juxtaposé à des séquences tirées des films de Maurice Proulx tournés à l'époque. Si, à un niveau, on sent la distance ironique, illustrée par les différences des promesses des années trente et de l'évidence de leur échec dans les années soixante-dix, en même temps, on découvre une résonance entre les deux points de vue d'une expérience collective qui est le matériau même dont se forment les traditions culturelles.

Cela nous conduit au troisième aspect de la définition de poésie retrouvée dans le monde des films de Perrault: le passage à l'expression collective. Les individus choisis (Alexis Tremblay, Louis Harvey, Didier Dufour, Hauris Lalancette, Cyrille Labrecque, Camille Morin) ne sont pas élevés au statut de poètes individuels, célébrant la liberté d'imaginaires autonomes. Ils sont montrés dans un contexte social et historique par le réalisateur, et servent à donner vie à la continuité de l'expérience culturelle et des aspira-



tions qui définissent 'un pays' au niveau humain. Le véhicule préféré de Perrault est celui d'une mémoire collective qui émergerait des différents aspects (rituels, gestuel et oral) pour définir une identité autonome.

"Car la danse n'est qu'une façon de mettre au présent les exploits passés, les chasses à venir... et toutes paroles du tambour s'insinuent dans cette mémoire immense, comme l'acte même fomenté à l'avance et à jamais dans cette messe du caribou-dieu."

(*Toutes Isles*, p. 229)

"La mémoire est une faculté vivante. Le langage est une oeuvre de mémoire. Un pays trouve aussi, dans la mémoire épargnée, son inspiration."

(Interview in *Pierre Perrault*, p. 23)

"Il est incontestable que les pays prennent naissance dans la mémoire et que la mémoire ne manque pas d'imagination."

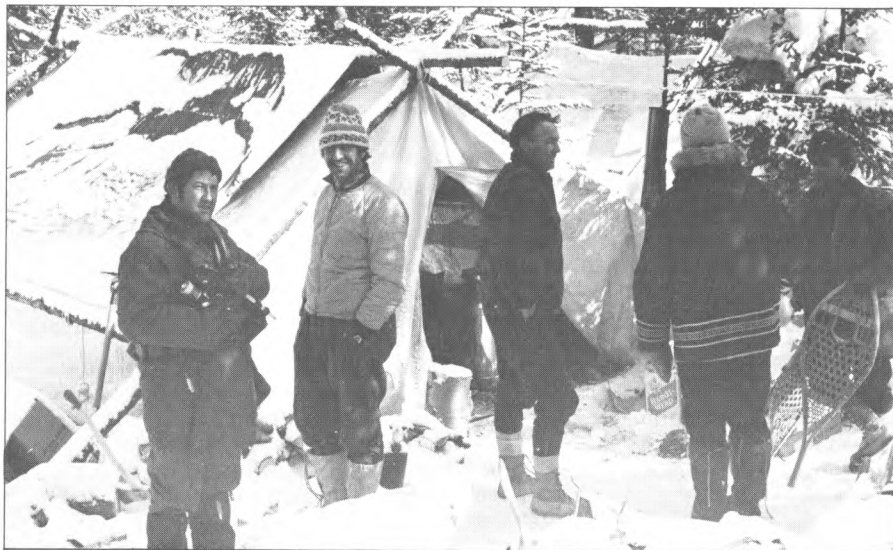
("Discours sur la Parole" in *Culture vivante* 1 (1966), pp. 19-36).

Ayant montré certains mécanismes par lesquels la fusion du vécu et du poème (spécialement le parlème)⁶ s'opère à travers les films de Perrault, vers une vision collective plus large, nous étudierons maintenant de quelle façon les films de Perrault réalisent leur cohérence tout en retenant un sens d'authenticité aux témoins filmés.

Il y a trois niveaux d'intervention dans la mise en oeuvre d'un film de Perrault. D'abord, le matériel filmique (parlé ou physique), qui constitue le coeur même de l'oeuvre bien que la présence des réalisateurs ait pu servir de catalyseur à la réalisation des événements; un second niveau, la caméra accompagnant la réalisation de l'événement, peut isoler un geste ou le raconteur lui-même de son environnement, ou jeter un regard ironique ou critique, utilisant le panoramique, le zoom ou le gros-plan pour attirer l'attention sur un détail, à un moment particulier; à un troisième niveau, le montage, dont l'intérêt principal consiste à assembler une suite de scènes suivant un certain déroulement logique, qui transcende la logique interne des événements à l'intérieur de chaque scène, ou dans une juxtaposition de plans, dont les ressemblances et les différences se définissent en passant d'une scène à l'autre, ou encore dans la combinaison de la bande sonore d'une scène avec les images d'une autre, en d'autres mots, le montage asynchrone du son/i-mage.

Ce qui reste incontrôlé alors, est l'événement filmique lui-même, qui constitue l'effort de plonger dans la mémoire collective d'une communauté. Par exemple, les coutumes locales comme la pêche au marsouin dans *POUR LA SUITE DU MONDE*, l'abat-tage du cochon dans *LE RÈGNE DU JOUR*, la construction d'un bateau dans *LES VOITURES D'EAU*, les différentes étapes du défrichage dans la série sur l'Abitibi. D'une façon plus délibérée, les excursions à la recherche d'un passé collectif comme les voyages en France dans *LE RÈGNE DU JOUR*, *UN PAYS SANS BON SENS* ou *C'ÉTAIT UN QUÉBÉCOIS EN BRETAGNE*, *MADAME!* Les personnages peuvent évoquer un passé historique, tel Alexis Tremblay dans *LE BREF RÉCIT* de Jacques Cartier, ou les habitants de l'Abitibi se référant aux films de Maurice Proulx, célébrant le développement de leur région. Mais quelle que soit l'activité, un rituel physique ou un compte-rendu oral, sa projection dans l'univers filmique est une tentative évidente de définir une identité collective, dont les exigences, les revendications et les aspirations jaillissent d'une mémoire commune.

Perrault décrit d'ailleurs le tournage



UN PAYS SANS BON SENS: B. Gosselin (à gauche), P. Perrault (au centre)

comme étant un processus de mémoire, l'emmagasinage de l'évidence d'une mémoire collective qui s'exprime elle-même:

"On peut définir le tournage comme une mémoire..." etc.⁷ Ce n'est cependant pas un emmagasinage passif. Le rôle du caméraman (ou caméramage, comme Perrault l'appelle⁸) se compare à une quête, à l'affût des rapports visuels, des détails qui compléteront ou mettront en évidence le sujet de base. Un des meilleurs exemples de caméra-chercheuse se trouve dans *UN PAYS SANS BON SENS*. Le cadrage nous montre l'arrivée des oies migratrices, accompagné par la voix des Dufour, parlant de l'instinct d'appartenance et de définition du territoire, la séquence enchaînant sur l'apparition du gros cargo de la corporation multinationale, annonçant la mort de l'économie locale. Plus tard, lorsque Didier Dufour essaie de comprendre de quelle façon un territoire peut laisser sa marque sur une conscience, la caméra bouge et se concentre sur deux amoureux sur la grève pour qui le territoire devient le lieu de leur rencontre. De façon plus spectaculaire la scène où le jeune franco-albertain essaie de trouver une identité culturelle, qui ne soit ni l'Alberta ni Paris. Il est filmé sur les rives de la Seine avec les Dufour. Au moment où il sent le Québec devenir sa nouvelle patrie, une péniche passe derrière lui, la caméra cadre sur le nom du bateau: l'Émerillon, le nom d'un des trois vaisseaux de Jacques Cartier.

Lorsque l'information a été emmagasinée dans la mémoire filmique (le tournage terminé) le long processus de digérer, de choisir et d'organiser (le montage) commence. Perrault en parle comme d'une lecture du réel (incluant ce travail de choix-montage de la caméra, dont nous avons parlé):

"Le montage serait donc une sorte de 'lecture du réel' comme disant Yves Lacroix. Mais cette lecture devient une écriture à partir du moment où je me préoccupe de fournir à un spectateur les outils de perception pour qu'il puisse pénétrer à l'intérieur et le plus profondément possible de la matière vécue qui est en jeu. ... Donc après avoir fait cette lecture attentive du réel... je dois parler, écrire, raconter, réciter mon propos."

(Interview in *Pierre Perrault*, p. 30)

La tâche d'exprimer ce qui s'est nourri de cette riche mémoire, après avoir été ré-organisé par l'esprit et filtré à travers les conventions et les limitations du médium de communication, cette tâche est pour Perrault cinéaste, une réplique du processus qui le conduisit à l'événement filmique. Cette homologie est la solution apportée au dilemme posé par le style empirique (distancié et détaché) au cinéaste qui souhaite dire sa solidarité de la culture qu'il veut exprimer. Incluant le processus filmique dans une expression poétique d'une mémoire collective qui continuellement se projette à travers différents moyens et codes, le créateur parvient à un niveau plus élevé d'expression culturelle. C'est donc dans ce sens qu'on peut parler de l'oeuvre de Perrault comme d'une suite d'événements métaculturels.

(Traduit de l'anglais d'après le texte original)

⁶ "Cette confusion que j'opère entre le vécu et le poème" citée des "Témoignages" in *La poésie canadienne-française*, Montréal/Paris, Fidès, 1969, p. 558 (aussi voir la note 26).

⁷ Interview in *Pierre Perrault*, Cinéastes du Québec 5, Montréal, Conseil Québécois pour la Diffusion du Cinéma, Septembre 1970, p. 28.

⁸ Interview avec Pierre Perrault et Bernard Gosselin in *Cinéma Québec*, V, 5 (s.d. 1976), p. 13.

Les derniers films de Pierre Perrault

par Yves Lacroix

Les deux derniers films de Pierre Perrault¹ ont ceci de particulier qu'ils s'articulent sur ATTIUK et KA KÉ KI KU, courts métrages tournés avec René Bonnière pour la série *Au pays de Neufve-France*.² Avec LE GOÛT DE LA FARINE et LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE, Perrault retourne chez les Montagnais de La-Romaine, il retrouve Basile Bellefleur et André Mark, qu'il avait accompagnés dans une chasse au lac Musquaro quinze ans auparavant, et le missionnaire Alexis Joveneau qui lui traduisait déjà les propos d'un vieil Indien. Il piste avec eux, encore une fois, le caribou "qui se nomme Attiuk en montagnais", il vérifie ce qu'il est advenu de cette culture qu'il avait célébrée en 1960.

Dans ATTIUK, étaient déjà dits, et montrés, la fabrication du tambour, les rites du makoucham, la danse et sa relation avec la chasse, la voyance du joueur de tambour. Les sons et les rythmes étaient les mêmes. Les pas de la danse étaient les mêmes. Le tambour était semblable. Même certains cadrages d'ATTIUK sont repris dans LE PAYS. Je trouve aussi dans LE PAYS une reprise plus ou moins exacte de cinq plans du GOÛT DE LA FARINE: 1) Une partie du plan 73 du GOÛT constitue le plan 9 du PAYS; 2) le plan 74 du GOÛT correspond exactement au plan 10 du PAYS; 3) deux fragments de la bande-son du plan 86 du GOÛT sont juxtaposés aux plans visuels 137 à 140 du PAYS; la coupure de la bande-son coïncide avec celle des plans 137 et 138; 4) la bande-son du plan 87 du GOÛT correspond à celle des plans 118 et 199 du PAYS; ce dernier plan remplace les cinq dernières secondes de la bande-image originale; 5) le plan 97 du GOÛT est un segment du plan 34 du PAYS.

Un

LE GOÛT DE LA FARINE³ est un texte plus complexe que celui du PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE, obligeant des lectures souvent concomitantes, parfois convergentes, parfois divergentes, d'autres fois contradictoires. Il raconte le voyage de trois Blancs sur la Basse-Côte-Nord. Didier Dufour et Serge-André Crête s'embarquent à Sept-Îles. A La-Romaine, ils rejoignent Alexis Joveneau qui les guide à Saint-

Augustin où ils passent quarante-huit heures avec les Montagnais. Quatre épisodes sont racontés, plus ou moins déployés. Le séjour commence par un repas chez Maninoësché Mark. Le soir du premier jour, Serge-André se saoule avec les Indiens. Le lendemain matin, Alexis convainc une famille de donner un filleul à Didier. Dans la journée, Serge-André participe à une suerie avec un jeune Indien.

Sur ce récit principal vient s'en greffer un deuxième⁴, celui d'un



voyage de Josée Mailhot à La-Romaine puis au Coucouchou avec Basile Bellefleur et Alexis Joveneau. A force d'entrelacement et d'enchâssement, ce voyage devient un prototype du voyage principal, Alexis devient le prototype de Didier, le couple qui veut aider les Indiens; Josée devient le prototype de Serge-André, le couple qui refuse d'intervenir et se contente d'apprendre.

Pendant ce temps-là, les personnages ne cessent jamais de discuter le problème des Montagnais. Le film constitue ainsi une argumentation sur l'aliénation des Montagnais obligés d'abandonner leur autonomie traditionnelle (chasse et transhumance à l'intérieur des terres) pour une dépendance de la civilisation blanche (commerce et sédentarisation sur la



Côte). Film sur les Blancs, qui ne trouvent à dire que leur impuissance et leur mauvaise conscience, à la limite d'en accuser les autres. A la fin du film, Serge-André mange de la banic, le pain préparé par Basile, il dit: "Rien n'empêche que c'est avec ça qu'on les a eus!" Il veut dire: le goût de la farine. "Qu'est-ce qu'il faut faire?" avait déjà demandé Didier. "Je ne sais pas", avait répondu Serge-André. Même Josée ailleurs disait: "Ça fait longtemps que Jacques Cartier est venu, puis je me sens bien mal placée pour refaire notre histoire. Je le sais pas. Je le sais pas." Dans ce film, Perrault ne semble pas vouloir outrepasser l'impuissance collective. Seul l'opérateur sait "jongler" comme autrefois l'Indien, le caribou n'appartient plus qu'aux chasseurs sportifs et aux cinéastes capables de l'enfermer dans leur petite boîte. Pourtant, le film privilégie le dernier acte de Serge-André, celui de la suerie, le seul épisode décrit dans son extension, à la fin du film: Serge-André réussit son contact dans un rite que les Indiens ne pratiquent plus, il en reçoit un surnom (comme Josée), alors que Didier avait donné le sien à l'enfant baptisé. Ainsi, par-delà les propos contradictoires des protagonistes, la structure du film discerne Serge-André et privilégie sa relation avec les Indiens.

LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE est un prolongement de ce dernier épisode. Didier est disparu. Alexis n'est plus que traducteur. Restent Josée et Serge-André qui poursuivent leur approche. Voilà qui est bien résumé, mais aussi réducteur. Je vais essayer de l'être moins pour ce qui suit.

Yves Lacroix: critique et sémiologue, il enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

¹ LE GOÛT DE LA FARINE, réalisation de Pierre Perrault; images de Bernard Gosselin; son de Serge Beauchemin, Jacques Chevigny et Claude Beaugrand; montage de Monique Fortier; production de l'O.N.F., 117 min., couleurs, 1977.

LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE OU LE MOUCHOUÂNIP, réalisation de Pierre Perrault; images de Bernard Gosselin; son de Claude Beaugrand et Serge Beauchemin; montage de Monique Fortier; production de l'O.N.F., 110 min., n&b, couleurs, 1980.

² AU PAYS DE NEUFVE-FRANCE, série de 13 films de 30 minutes. Réalisation et montage de René Bonnière; images de

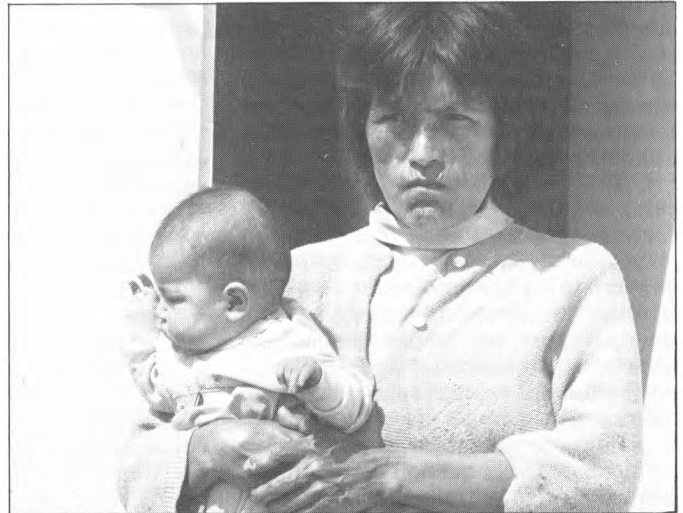
Michel Thomas d'Hoste, Alan Grayston, Kenneth Campbell, Stanley Bride et Frank Stokes; commentaire de Pierre Perrault; direction de la production par Pierre Perrault; production de Crawley Films, 1959-1960.

³ Cette première partie de mon exposé est le résumé d'un texte publié dans LA REVUE DU CINÉMA (no 336, février 1979) et d'une communication faite au Congrès des Sociétés savantes à Saskatoon en mai 1979.

⁴ En réalité, le film rend compte de quatre voyages chez les Montagnais. Je n'évoque ici que les plus importants; les deux autres, au Mouchouânipi, apparaissent comme des prolongements des premiers.



LE GOÛT DE LA FARINE: à gauche, A. Joveneau



Maninoësche Mark

Deux propositions pour une description du PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE

L'analyse de ce type de film offre un intérêt particulier aux passionnés de langage cinématographique, à cause de l'autonomie de la bande-son et de la bande-image, à cause aussi des rapports particuliers, complexes et ambigus qu'entretiennent entre eux le diégétique et le profilmique.

LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE comprend 490 plans visuels. L'identification des segments sonores

est beaucoup plus difficile, parce que l'oreille est moins exercée et il est plus aisé de dissimuler les sutures et les surimpressions sonores. Quoi qu'il en soit, à ce point de mon examen, j'ai identifié 443 segments sonores. Une correction ultérieure n'infirmerait pas cette première observation: la bande-son est moins fragmentée que la bande-image. Il y a des plans synchrones, bien sûr, mais moins qu'on croirait: quelques vingt minutes de la

bande-son sont en asynchronie avec la bande-image.

Les types les plus fréquents de son OFF⁵ sont ceux d'une disjonction de la bande-son et de la bande-image par retard de la coupure de l'une sur celle de l'autre, renforçant la continuité du film. Le caractère OFF de la bande-son est le plus souvent évident. Il lui arrive de l'être moins. Il est parfois confondu avec des sons synchrones. Ainsi, les deux exemples suivants.

302 (2'') GP. Culos, de profil, regarde hors champ à gauche.
 303 (18.5'') PRP. Josée parmi les mouches, attentive au hors-champ de droite.
 PANO vers la droite: GP. Culos comme au plan 302.
 264 (20.5'') SON: EAU COURANTE.

Josée OFF Pour le travail de guide, comment ils sont?
Culos OUT Ah! pour le travail de guide, j'en ai vu...
 (IN) j'ai eu de très très bons Indiens... j'ai eu d'excellents Indiens. Mais malgré tout, même ces excellents Indiens-là, c'est plus fort qu'eux, à un moment donné, là, il faut qu'ils partent.

Dans la continuité du spectacle, la question de Josée au plan 302 est perçue comme un son OUT. Culos

l'écoute. Ce n'est que la synchronisation du plan 303 qui impose a posteriori l'hétérogénéité du plan précédent.

Si au profilmique Culos écoutait Josée, ce n'était pas cette question qu'il entendait.

7 (17.5'') DE. La toundra, le fleuve George. Un groupe s'approche par la droite. PM: Benjamin Simard et Hamelin ouvrent la marche. PANO d'accompagnement vers la gauche.
 8 (5'') PA. Simard, Josée, Basile et Alexis sur la toundra. Simard indique le chemin à suivre de son bras tendu.
 4 (11'') SURIMPRESSION:
 ARRIÈRE-PLAN: IN: VOIX CONFUSES.
 PREMIER-PLAN: *Perrault OFF* A l'automne 1972, nous

avons pris contact avec le pays légendaire grâce à André Mark et Basile Bellefleur, Indiens montagnais de La-Romaine.
 5 (12.5'') RAPIDE OUVERTURE EN FONDU. *Simard OFF* On va aller passer par les tétons, puis, de là, en fait, on sort du bois
 (IN) puis après ça on peut couper facilement. Puis là on regardera comme il faut, je suis certain qu'on va voir quelque chose.

Cette fois, c'est l'apparent caractère IN au début du segment sonore 5, en fausse continuité avec l'arrière-plan du segment précédent, que vient contredire la synchronisation du plan 8.

Bien qu'en asynchronie, ces segments sonores demeurent dans le champ diégétique des plans visuels. Il

arrive par ailleurs que le son OFF appartienne à une autre diégèse. La narration en est déplacée. Par exemple les battements du tambour sur l'image du premier générique (plan 20). L'incantation ne sera synchronisée qu'au plan 469. L'asynchronie du plan 20 pose deux faits disparates (les caribous et le

⁵ Pour la commodité du travail, j'ai qualifié de IN les segments sonores dont la source est inscrite dans le champ visuel, de OUT ceux qui sont en synchronie avec le plan visuel bien que la source soit en hors-champ, de OFF ceux qui sont en asynchronie avec le plan visuel.

tambour) dans un rapport encore diffus dont la réalité syntagmatique sera explicitée aux plans 240 et 241. "C'est le joueur de tambour qui peut le voir quand il joue du tambour. Alors lui seulement peut le voir dans son rêve de tambour."

Il arrive encore que les conditions d'une énonciation OFF ne soient pas clairement déterminées par le contexte. Par exemple, en voix OFF sur une image du Mouchouâniipi, Hamelin raconte l'histoire de la vallée du George (plan 31). Il est difficile de décider si l'énonciation appartient au diégétique du plan 30 (dans la cabane) ou à celui du plan 32 (au bivouac sous la pluie). Il arrive même que nous entendions des voix qui ne seront jamais identifiées: dès le début du film, sur les images de Basile et d'André à la

chasse (plans 23-24, 26-27), Alexis traduit le récit montagnais d'une femme et d'une femme qui resteront inconnus.

A ces locuteurs hétérodiégétiques, il faut ajouter bien sûr le narrateur non-diégétique, manifeste dans les commentaires (la voix de Perrault) des plans 4 à 7, 12, 16 à 17 et 20 à 22, dans les cartes et cartons divers (génériques, titres, intertitres et sous-titres).

L'écriture de ce film réputé "documentaire" recourt à la rhétorique cinématographique avec plus d'audace encore que les films traditionnels de fiction. On y trouve des séquences continues, des séquences non-continues, des séquences simultanées (la bande-son et la bande-image poursuivent des récits différents), des séquences entrelacées, des sé-

quences enchâssées (plan à plan ou séquence à séquence); on y trouve des "scènes"⁶, c'est-à-dire des effets de continuité temporelle en dépit d'une segmentation visuelle (1'23" de la conversation entre Josée et le pourvoyeur Culos, plans 302 à 305); on y trouve des "sommaires", comme aux plans 445 à 457, où la fabrication d'un tambour est décrite en 2'15" (chaque opération est illustrée par un plan — plumer l'oiseau, percer la base d'une plume, enfiler une plume sur un fil, sectionner deux plumes sous les barbes, etc. — dans lequel un indice permet de reconstituer les gestes élidés).

J'interromps ici ma première proposition. Ces premières notes convaincront, s'il en est besoin, que la diégèse de ce film diffère de son profilmique.

* * *

Je voudrais maintenant examiner les vingt premiers plans du film⁷ et les considérer comme une programmation de l'ensemble du texte. D'abord segmenter cet incipit.

0. PLAN 1: L'indicatif de l'O.N.F. (9").
1. PLANS 2 et 3: Un GP puis un PR d'un lagopède sur la toundra (8").
2. PLANS 4 à 6: Deux PG de la toundra et du Mouchouâniipi enchâssant une carte du Québec (48.5").
3. PLANS 7 à 10: La présentation de la première expédition, celle de 1972 (38").
4. PLANS 11-15: La présentation de la

Le segment 1.

Il est constitué de deux plans d'un lagopède. En dépit des cadrages différents (GP puis PR), ils sont en redondance sémantique, posés en épigraphe à l'entrée du film. Ils ne s'inscrivent dans aucun syntagme apparent et n'ont lieu dans aucune séquence événementielle. On peut juste noter qu'aux plans 398 à 407 sont chassés des oiseaux semblables à celui-là. Pourtant, si j'ai la curiosité de comparer ce premier énoncé au dernier plan, à la sortie du film, je trouve ceci: un

deuxième expédition, celle de 1973 (56.5").

5. PLANS 16 à 19: La présentation de la troisième expédition, celle de 1977 (24").
6. PLAN 20: Le premier générique (titre et identification des trois principaux artisans) en surimpression d'un PE de caribous s'engageant dans le fleuve (33").

Chaque expédition est introduite par un PG du Mouchouâniipi. Dans celui de la troisième, la tente des Ashini est déjà posée, mais pour les deux premières ce n'est qu'au plan suivant

qu'apparaissent les actants.

Les sept premiers plans sont liés par la continuité de l'ambiance sonore: des bruits vagues d'eau ou de vent et d'oiseaux. Ce segment sonore est introduit par une ouverture en fondu au plan 1, il est maintenu en arrière-plan de la voix du narrateur jusqu'à l'amorce du plan 7 où il est remplacé par la voix synchrone des chasseurs de la première expédition. La bande-son des treize plans suivants est constituée d'entrelacement et de surimpressions des conversations synchrones et de la voix du narrateur.

plan de 21", où le vieux Jean-Baptiste vient accrocher au-dessus du feu, au premier plan, le coeur d'un caribou qu'un ZOOM AVANT vient cadrer. Je trouve donc, dans ce dernier énoncé du film, une unité sémantique du premier que j'énoncerai comme suit: *gibier*. J'ai à l'implicit du film un oiseau vivant, et à l'explicit le coeur d'un animal mis à cuire ou à sécher. Si je considère ces plans comme les deux énoncés entre lesquels le film se déroule, procédant de l'un à l'autre, chacun des plans intermédiaires s'appuyant sur l'un ou l'autre des plans le précédant, je peux risquer l'hypothèse que je trouverai entre ces deux énoncés la description d'un processus

de chasse. Le lagopède du début n'est pas aussi anodin qu'il le paraît. De plus, ces deux premiers plans sont liés au segment suivant par la continuité de la bande-son. Ils le sont aussi par un élargissement progressif du cadrage: 1) GP du lagopède, 2) PR du lagopède, 3) PG de la toundra, 4) la carte du Québec sur laquelle est identifié *Indian House Lake/Lac de la Hutte Sauvage*. Le plan suivant est un PG du Mouchouâniipi. A la suite de ce plan, le cadrage se resserre pour présenter la première expédition (plans 7 à 10): DE, PA, PR. Ainsi, le lagopède de l'exergue est lié à la toundra comme partie du tout.

⁶ J'emprunte ce terme et celui de "sommaire" à Gérard Genette (*Figures III*). Question de durée, dans la "scène" les temps de la diégèse et de la narration coïncident parfaitement, alors que dans le "sommaire" le temps de la narration est plus court que celui de la diégèse.

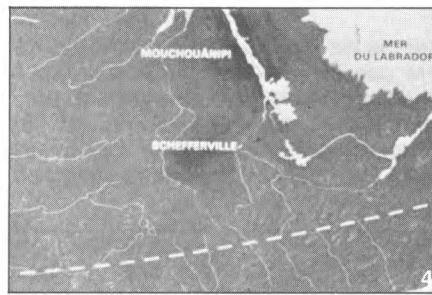
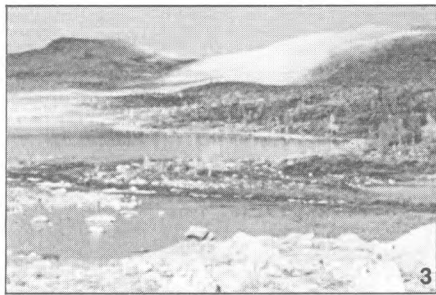
⁷ Je devrais peut-être dire les 19 premiers plans puisque je vais négliger l'indicatif de l'O.N.F. qu'il faudrait en d'autre lieu considérer comme le premier plan à cause de sa synchronisation avec le premier segment sonore: par une ouverture en fondu, pendant quatre secondes des bruits de vent ou d'eau et d'oiseaux.



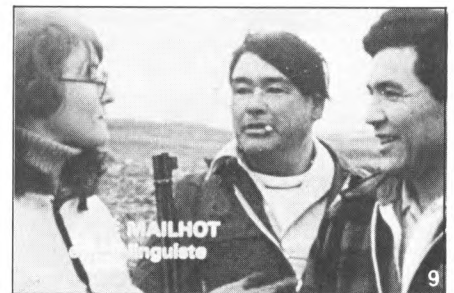
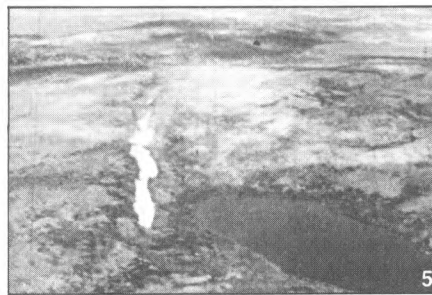
Le segment 2.

Cette fois, les trois plans sont liés par le commentaire en continuité. La bande-son et la bande-image ont un sujet commun: le Mouchouâniipi, désigné aussi comme "le lac du pays de la terre sans arbre". Aussi comme "Indian House Lake", aussi comme "le lac de la Hutte Sauvage". A ce sujet sur-nommé le commentaire donne les prédicats suivants (plan 5): il est situé sur la toundra, il a une longueur de 90 kilomètres, il est au nord du cinquante-deuxième parallèle, il est un élargissement du George.

Le commentaire a un autre sujet (plan 6): "Le présent film" (sujet) "est composé de trois expéditions différentes sur le territoire du Mouchouâniipi" (prédicat). Il ne dit pas: le présent film est composé de 490 plans, ou grâce à trois expéditions. Il dit "composé de trois expéditions" ("automne 1972", "l'année suivante" et "septembre 1977"). La première description donnée du film confond le filmique et le diégétique, la narration et le narré.⁸



⁸ La frontière est confuse entre le diégétique et le profilmique, entre le narré et le filmé. Perrault prêtant sa voix au narrateur, déjà au plan 6 on peut prendre l'un pour l'autre, le cinéaste pour le narrateur, le diégétique pour le profilmique. Les interventions manifestes du narrateur n'étaient pas jusqu'ici coutumières chez Perrault. Sauf dans UN PAYS SANS BON SENS, le diégétique avait toujours un indice d'autonomie assez fort. Le narrateur tendait à se dissimuler. Cette fois sa présence est constante et diversiforme. Elle est orale au début, il lui arrive d'être iconique (deux cartes du Québec et quinze photographies noires et blanches), elle est le plus souvent écrite (de nombreux cartons en surimpression identifient les personnages, traduisent les Amérindiens et les anglophones, segmentent le film en quatre parties, identifient des épisodes, expliquent ce qu'aucun personnage ne peut expliquer...) Toutes ces informations ont comme objet le référentiel géographique, temporel, ou profilmique (les lieux, les gens qui ont été filmés). Elles tendent à renforcer l'effet de réel.



Le segment 3.

Il introduit l'expédition d'automne 1972. Un groupe s'avance, s'arrête, étudie le terrain; certains sont armés. André Mark et Basile Bellefleur sont identifiés par le commentaire (plan 7); Benjamin Simard, Alexis Joveneau et Josée Mailhot par des cartons en surimpression (plans 8, 9 et 10). Louis-Emond Hamelin et Rémi Savard le seront aux plans 30 et 285.

La bande-son est formée de quatre segments sonores. Il y a d'abord le commentaire en continuité depuis les plans de la toundra. En surimpression commencent ensuite les voix IN. Le commentaire est ensuite relayé par la voix de Simard qui passe au premier plan (faux IN du plan 7). La conversation des chasseurs se poursuit, OFF puis IN, sur les trois plans suivants. Le narrateur dit: "Nous avons pris contact avec le pays légendaire grâce à André Mark et Basile Bellefleur..." (plan 7). D'autre part, Simard explique par où il faut passer pour voir quelque chose (plan 7 et 8). Alexis traduit Basile: "C'est pas ton chemin

(...) c'est le chemin du caribou." (plan 9) Josée avoue pour sa part: "J'ai jamais vu un caribou vivant." (plan 10).

De cette manière sont identifiés les objets de deux quêtes. Celui de la première est "le pays légendaire", le sujet en est "Nous". Celui de la deuxième est le caribou que le groupe veut chasser. Le narrateur désigne les chasseurs comme les adjutants de la première quête. L'expédition est une séquence intermédiaire d'une quête plus large qui est celle du Mouchouâniipi. (Le "caribou" et le "pays légendaire" ne coïncident pas encore.)

Dans ce segment, nous avons déjà les premiers éléments d'une thématization encore diffuse de la relation des Blancs et des Indiens avec le caribou, tous chasseurs. Les Indiens corrigent les propos de Simard qui s'approprie le territoire et Josée avoue n'avoir pas tué l'animal dont elle se nourrit dans les plans suivants. Premiers éléments aussi d'une thématization de la nourriture.



Le segment 4 (l'expédition de 1973).

Son énonciation est semblable à celle du segment précédent: progression décroissante des cadrages (PG de la toundra, deux PM du groupe qui fouille le sol puis découvre un fragment de pierre taillée qu'il examine, GP du fragment) et segmentation analogue de la bande-son (commentaire OFF du narrateur avec surimpression d'un fond sonore qui poursuit ensuite seul au premier plan.)

par Jérôme Saint-Onge (...) nous avons parcouru le Mouchouâniipi à la recherche de sites archéologiques'' (plans 11-12). Par des cartons en surimpression sont identifiés Josée Mailhot, Serge-André Crête et Gilles Samson. L'objet d'une seule quête est énoncé cette fois: "les sites archéologiques"; les sujets en sont "Nous" en complicité avec "trois archéologues"; l'Indien Jérôme est adjuvant.

épisode qui sera repris plus loin: la découverte d'un fragment de pierre taillée qu'on examine et qu'on commente. Le récit ultérieur de l'ensemble de la séquence permettra de distinguer deux événements dans ce qui est raconté ici, la découverte d'un fragment par Jérôme sur la mousse de la toundra et celle d'un deuxième fragment par Gilles Samson dans les couches inférieures d'occupation. La présente séquence consiste donc en deux prolepses⁹ empruntées à une séquence décrite dans la deuxième bobine.

Le commentaire énonce les quêtes: "... avec trois anthropologues guidés

Ce n'est pas l'arrivée de l'expédition qui est décrite cette fois, mais un

Le segment 5 (l'expédition de septembre 1977).

Dans une tente dressée sur la toundra, pour s'amuser, Serge et Dominique Ashini interrogent un os de caribou: vont-ils tuer du caribou?

depuis un PG de la toundra, par deux PM des chasseurs dans la tente, jusqu'à un PR de l'os sur la nappe. Et pour simplifier et résumer l'observation des variations scalaires des 19 premiers plans, je propose le tableau suivant.

| cadrages | | GP | PR | PA | PM | PE | PG | |
|----------|---|----|------|----|-------|----|-----|----------------------------|
| 9-10 | 1 | | | | | | | indicatif |
| | | 2 | 3 | | | | | exergue |
| | | | | | | | 4-5 | présentation de la toundra |
| | | | 10-9 | 8 | | 7 | 6 | expédition 1 |
| | | 15 | | 14 | 13-12 | | 11 | expédition 2 |
| | | | 19 | 18 | 17 | | 16 | expédition 3 |



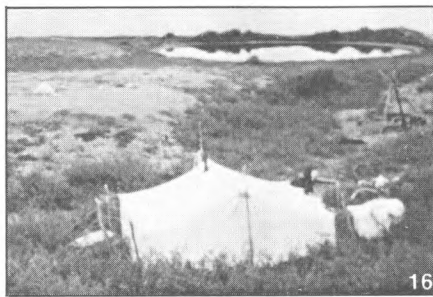
Se trouvent ainsi illustrés les quatre mouvements successifs: le premier en élargissement progressif du cadrage, les trois autres en resserrments. Encouragé par cette symétrie, je pose en séquence les sujets trouvés à la pointe des focalisations successives: les chasseurs (plans 9 et 10), le fragment d'une arme (plan 15) puis un os de caribou (plan 19). Est ainsi suggérée la diachronie d'une chasse et ma première hypothèse de lecture reçoit sa première confirmation.

Mais revenons au cinquième segment. Bien que légèrement plus complexe, la segmentation de la bande-son est semblable à celle des précédentes. Je la transpose comme suit.



⁹ PROLEPSE: "Toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur..." (Gérard Genette, *Figures III*) Proposition de remplacement pour le terme américain "flash-forward".

| plans visuels | segments sonores: suite narrative | suite diégétique |
|---------------|--|--|
| 16 | 12 (7.5") FONDU ENCHAÎNÉ <i>Perrault</i> OFF: Et en septembre 1977, nous retournons au Mouchouânipi avec Serge-André Crête. | |
| 17 | | 13 (9.5") ARRIÈRE-PLAN: IN: VOIX CONFUSES, DONT CELLE DE SERGE-ANDRÉ. OUVERTURE EN FONDU. <i>Serge</i> IN: Est-ce que je vais tuer un caribou? (RIRES.) |
| | 14 (4") <i>Perrault</i> OFF: Il accompagne la famille de Dominique Ashini à la chasse au caribou. | |
| 18 | | 15 (6") <i>Serge</i> OUT: Dominique va-t-il tuer (OFF) son caribou après-midi: (PAUSE.) Il a dit oui! (RIRES.) |
| 19 | | |



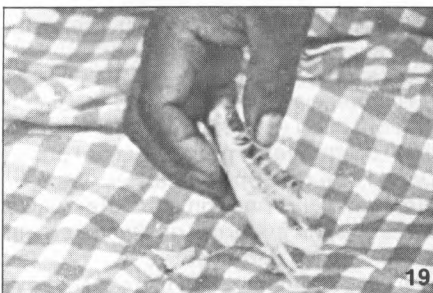
16



17



18



19

Deux fois, le narratif est suivi par les voix diégétiques. La première fois l'articulation est faite par une surimpression momentanée, la deuxième fois la suture est franche. Cette nouvelle symétrie me confirme dans ma volonté de considérer ces premiers plans comme une unité relativement autonome.

Cette fois encore, le narrateur énonce les quêtes:

- 1) *sujet*: "Nous"; *objet*: contact avec le Mouchouânipi;
- 2) *sujet*: Serge-André; *objet*: chasse au caribou;
- 3) *sujet*: la famille Ashini; *objet*: chasse au caribou.

La quête du premier sujet est la même dans les trois expéditions: 1) il *prend contact*, 2) il *parcourt*, 3) il *retourne*. Celle de Serge-André est double: il cherche les sites archéologiques et chasse le caribou. Celle des Ashini reprend l'une des quêtes de la première expédition. Dans la troisième expédition, il n'y a pas d'adjuvant. Les quêtes sont parallèles. Le premier sujet vient au Mouchouânipi "avec" le deuxième, et celui-ci "accompagne" le

troisième à la chasse.

Depuis le début, Serge-André est deux fois associé à la quête du narrateur. Sa conformité à cette première quête est confirmée aux plans 361 à 364, quand Gosselin demande pourquoi il photographie Jean-Baptiste grattant une peau. Serge-André dit: "Montrer à mes étudiants comment ça se fait."

Je leur montre avant tout le respect des autres, en leur montrant ça. Je leur montre avant tout qu'il y a d'autres façons de vivre que notre façon à nous-autres.

Puis les autres façons de vivre sont au moins aussi intéressantes à vivre que la nôtre, notre façon. (segment 318)

Au moins respecter les autres dans ce qu'ils sont puis dans ce qu'ils font. Parce que, ce qu'ils sont puis ce qu'ils font, c'est tout aussi beau, c'est tout aussi intéressant que ce qu'on peut être, puis ce qu'on peut faire soi-même. Fait que c'est pour ça que je veux prendre une photo." (segment 319)

Mais revenons à l'incipit. Me reste à examiner le vingtième plan.

Le segment 6.

Monique Fortier
Pierre Perrault

Je procéderai rapidement puisque j'ai déjà outrepassé l'espace/temps qui m'était départi.

Le premier sujet iconique (la toundra et le fleuve) est en redondance sémantique avec les plans 4, 6 et 11, et tous les autres où il était modulé formellement; il est en contiguïté avec le deuxième sujet iconique, les caribous qui passent de droite à gauche puis s'engagent dans le fleuve.

A première lecture, l'énoncé écrit, lui reprend la dénomination du sujet déjà faite aux plans 4, 6 et 7, et désigne en

Sur un PE du Mouchouânipi où passent des caribous, puis s'engagent dans le fleuve, pendant que s'élève une incantation indienne (chant et tambour) et que le narrateur explique que c'est la vulnérabilité des caribous engagés dans l'eau qui a amené les Montagnais à s'établir sur les rives du Mouchouânipi, le premier générique apparaît en deux cartons successifs:

LE PAYS DE
LA TERRE SANS ARBRE
ou
LE MOUCHOUÂNIPI

un film de
Bernard Gosselin



Trois regards rapides

Je suis trop bavard pour m'arrêter là. Je voudrais décrire, serait-ce rapidement, dans l'ensemble du film le développement des quatre quêtes énoncées dès l'incipit.

1

La première est celle du narrateur, un "Nous" qui, au plan 7, pourrait inclure les actants blancs, mais les exclut aux plans 11, 16 et 17. L'objet de cette quête est le pays légendaire. Les moyens d'y parvenir sont deux chasses au caribou et une recherche des sites archéologiques qui informent le Blanc sur les chasses anciennes. Les Indiens deviennent, dans l'argumentation du film, synecdoque du pays au même titre que le caribou.

Dans la perspective de cette finalité, je me permets de rappeler une confusion momentanée des quêtes diverses. Au plan 151, sur l'image d'un canot dans les rapides du fleuve, Serge-André dit (OFF): "Là où on va, là, à Mouchouânipi..." Il s'agit donc du terme de leur voyage. Serge-André veut faire dire à Anne-Marie ce qu'elle va chercher au Mouchouânipi: "... ça représente quoi pour vous-autres?" (plan 152) Le terme du voyage devient le sujet de l'énoncé. Serge veut faire dire à l'Indienne qu'elle va chercher le pays de ses ancêtres (plan 160). L'Indienne ne le dit pas. C'est le Blanc qui dit plus loin: "Ce qu'on va faire, c'est chercher des sites..." (plan 162) pendant qu'un carton introduit l'épisode:

GRANDEURS ET MISÈRES
DE L'ARCHÉOLOGIE
OU
LA RECHERCHE
DU PAYS DES ANCÊTRES

Comme si la recherche archéologique et celle du pays des ancêtres s'équivalaient. C'est Serge-André qui cherche le pays de ses ancêtres chez les Indiens. Au plan 164, une chaloupe thématise le voyage des archéologues (elle a thématisé celui des Indiens au début du film). Serge-André est le seul individu à se ficher des plumes dans la coiffure. Cette confusion est interrogée au plan 258:

redondance le premier sujet iconique du plan: "le pays de la terre sans arbre". Or, il s'agit d'un titre. Le sujet de l'énoncé est le texte que nous sommes à regarder, à lire et à entendre. "Le pays de la terre sans arbre" est territoire de chasse pour les uns, objet de la quête des autres et du narrateur, c'est aussi le film des cinéastes.

Je note encore une nouvelle manifestation de la *dichotomie Indien/Blanc*

déjà inscrite dans le partage des fonctions événementielles. Le titre donne deux énonciations simultanées, mais successives dans l'ordre de la lecture: la française puis la montagnaise. Sur la bande-son, les sèmes sont successifs, en surimpression sur une représentation synecdochique du fleuve (le bruit de l'eau courante), nous avons l'incantation indienne puis le récit du narrateur francophone.



Grandeurs et misères de l'archéologie

PRÉSENCE DES BLANCS
AU PAYS D'ATTICKNAPEO
ou
à qui appartient le pays?

Elle est corrigée au plan 367:

LE PAYS DES INDIENS
OU LA FAMILLE ASHINI
AU MOUCHOUÂNIPI

Il y a ce cheminement dans ce film: un moment d'ambiguïté où le Blanc va se chercher une terre ancestrale, la prendre aux Indiens; un moment où on se questionne; un autre où il est affirmé que le pays de la terre sans arbre appartient aux Indiens. Mouchouânipi.

Voilà le propos général du film. On passe, pour le dire, par le récit des trois expéditions.

Peu d'événements sont décrits de la première. On peut reconstituer une chronologie événementielle (le train de Schefferville, l'arrivée au George, le repas sur la toundra, Basile et André cherchent le caribou, ils reviennent avec de la viande, ils racontent leur exploit... ensuite des plans noirs et blancs rendent compte de trois discussions dans le camp du pourvoyeur). La description de cette séquence a peu d'amplitude, les épisodes sont dispersés dans le film, intervertis, entrela-

cés avec les autres séquences. Elle est surtout présente dans la première et la troisième bobines; elle connaît peu de manifestations dans les deuxième et troisième, presque exclusivement occupées par le récit des deux autres expéditions. Souvent les personnages sont invisibles, on ne fait que les entendre sur des images hétérodiégétiques.

Les épisodes de la deuxième expédition sont aussi dispersés et intervertis. Le récit des fouilles constitue pourtant la deuxième bobine presque en son entier (plans 151 à 232, à l'exception de trois plans enchâssés de la première expédition): les archéologues mesurent un site, creusent et trouvent un couteau. Ils pêchent sur la grève. Ils découvrent un fragment de pierre taillée puis un tombeau, puis un amoncellement de panaches (20' 22.5" de projection).

Dans leur enchevêtrement, ces deux premiers récits déploient une argumentation sur la présence du Blanc et des Indiens au Mouchouânipi. Souvent, une question est posée par une expédition et trouve réponse dans l'autre. Dans l'une on apporte parfois un complément d'information sur une réalité de l'autre, on confirme ou illustre ce qui a été affirmé dans l'autre.

Il est peu question de la troisième ex-



pédition dans les premières bobines. Jean-Baptiste à l'occasion raconte les chasses anciennes. Un épisode est raconté dans la première bobine: la vieille Adeline brise les os, elle prépare la graisse qu'elle met à refroidir. Dans la deuxième bobine, Jean-Baptiste est montré six secondes devant son tambour. Autour de la visite du pourvoyeur Poitras, dans la troisième, les Ashini traînent un caribou sur la toundra, Jean-Baptiste le dépèce, Adeline en brise les os et mange la moelle, la viande cuit pendant que le vieux gratte la peau (2' 8"). Ces premières descriptions achronologiques surgissent pour illustrer des propos tenus dans les premières expéditions. Poitras, par exemple, illustre puis symbolise l'envahissement du territoire par les Blancs. Tout le reste du film (plans 368 à 490), la presque totalité de la quatrième bobine (23' 3.5"), raconte de façon continue la chasse de Dominique et de sa famille. L'ours, le canard, le poisson, le porc-épic et le caribou sont

tués. On mange du cartilage, de la viande grillée et de la viande fumée. Nous sont décrits les rites du makoucham: la fabrication du tambour, le repas de graisse et de viande séchée, la danse. Nous sont dits les dépendances de la danse, du makoucham et du caribou qu'on tue, qu'on porte et dont on accroche le coeur au-dessus de la flamme.

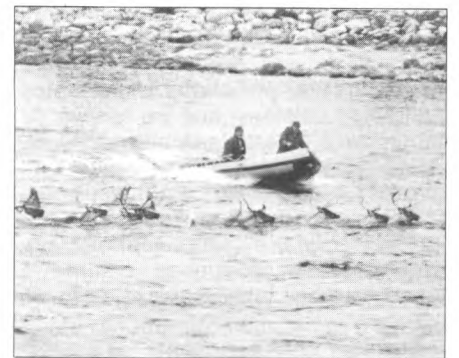
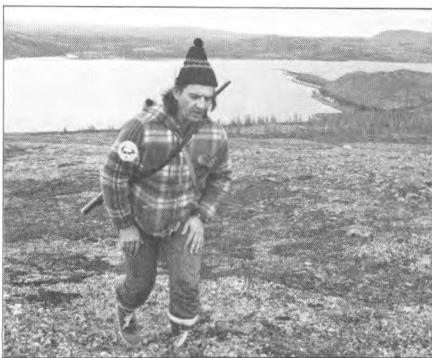
LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE commence par la chasse de Basile Bellefleur et d'André Mark. On les voit marcher sur la toundra, on les voit chercher, on les voit revenir avec du caribou. L'acte de tuer n'est pas montré. Pendant plus d'une heure, tous les caribous du film sont tués par des Blancs. Ce n'est que dans la dernière séquence que Dominique Ashini tue le caribou. Il affirme son droit. Dans cet acte, c'est toute la chasse qui est comprise, la chasse dont dépend la survie. Alexis traduit André au plan 257: "S'il y avait pas de farine au large, il dit, si elle

était pas arrivée, la farine au large, on serait encore ici, nous-autres." Le carton en surimpression complète l'information:

"FARINE AU LARGE":
arrivée des blancs

LE PAYS DE LA TERRE SANS ARBRE poursuit la thématique de ce *goût de la farine* qui a enlevé aux Indiens le goût du gibier qui est au centre de leur culture. L'image est plus que métaphorique. Au plan 441, Stella traduit Jean-Baptiste: "Pour moi, il dit, ça doit être la dernière fois que je monte dans le bois." Stella ajoute: "C'est parce qu'il commence à être vieux." Mais déjà les Ashini sont là comme des touristes, transbordés par le pourvoyeur Poitras. Il était dit dans LE GOÛT DE LA FARINE que, habitués au large et à "la nourriture qui nous est donnée par le Chichiochimau" (Ottawa), les Montagnais ne chassaient plus au Mouchouâniipi.

(mai-août 1981)



Sur "De la tourbe et du restant"

par Michel Houle

Avant de débiter, je voudrais apporter quelques précisions, d'abord quant au sujet même de cet exposé. J'avais indiqué que je souhaitais parler du film de Fernand Bélanger *DE LA TOURBE ET DU RESTANT* en tant que film manifeste; ce qui est devenu dans le libellé du programme de ces rencontres, un exposé sur le "documentaire-manifeste". Ce qui n'est évidemment pas la même chose et suppose une volonté généralisante qui n'est pas mienne aujourd'hui.

Deuxièmement, je voudrais préciser que je ne suis pas familier de ce genre de rencontre — à vrai dire, c'est ma première expérience — et que j'ai toujours trouvé que la lecture à haute voix d'un texte écrit à l'avance ne constituait pas la façon la plus dynamique de présenter un exposé. C'est pourtant ce que je m'apprete à faire, du moins en partie, faute d'avoir pu imaginer une formule plus satisfaisante. Je vous prie de m'en excuser. En compensation, j'essaierai d'être bref afin de laisser la portion la plus grande possible à la discussion, aux questions et échanges.

Commençons donc tout de suite par quelques généralités. Le cinéma direct québécois, on le sait, s'est plus souvent qu'à son tour consacré à l'étude et à la représentation des conditions de vie (de travail, de santé, de loisir, de logement...) des couches populaires. Il l'a fait sur des bases idéologiques, dans des optiques, des styles et sur des tons différents et souvent divergents qui vont du constat sociologique au volontarisme militant, de la chronique du vécu quotidien à la froide analyse socio-économique. Mais sous ces variations importantes d'angle de saisie — que j'ai essayé de cerner dans un article publié dans *LES CINÉMAS CANADIENS* — reste une volonté persistante d'analyser les conditions concrètes d'existence du "monde ordinaire", leurs rapports aux structures de production comme à l'ensemble des institutions et de la vie sociale.

Et si hier nous évoquions les problèmes aigus et réels que rencontre aujourd'hui la production de cinéma direct, surtout dans le secteur privé; il n'en reste pas moins que depuis 1976

— si l'on s'en tient au long-métrage — la production documentaire-direct a gagné des points par rapport à la fiction, et qu'en chiffre absolu elle n'a pas connu de fléchissement significatif. Le développement du documentaire d'exploration, d'aventure ou de propagande n'est certes pas étranger à ce phénomène, mais la tradition de cinéma direct que nous évoquons plus haut reste bien vivante comme en témoignent des films aussi divers que ceux des importantes séries de Lamothe, *CORRIDOR*, *CHRONIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE*, *UNE HISTOIRE DE FEMMES*, *ON A ÉTÉ ÉLEVÉ DANS L'EAU SALÉE*, *PRIS AU PIÈGE*, *LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE*, *LES ENFANTS DU QUÉBEC*, *LA MALADIE C'EST LES COMPAGNIES*, *DE LA TOURBE ET DU RESTANT*, etc.

A l'intérieur de ce courant, de ce "main stream", s'inscrivent un certain nombre de films qui du *MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS* à *DANS NOS FORÊTS*, d'*ON EST AU COTON* à *UNE HISTOIRE DE FEMMES* s'intéressent plus spécifiquement à des secteurs particuliers de l'économie, aux conditions d'existence des travailleurs(euses) qui y sont impliqué(e)s. Et si l'on cède davantage à cette manie un peu fâcheuse des classements et divisions, on peut distinguer au sein de ce courant deux approches principales: celle qui s'opère par le biais d'une situation de crise ou de conflit (grève, fermeture d'usine, occupation, défi aux lois du travail) et celle qui saisit davantage le conflit larvé, quotidien, tranquille, hors ces moments particulièrement révélateurs d'affrontement ouvert.

Bien sûr cette différence de situation de départ va souvent avoir des incidences importantes sur l'image qui va être fabriquée-projetée des travailleurs(euses), de leur combativité, de leur conscience sociale, etc. Je crois qu'il n'est pas nécessaire d'insister là-dessus.

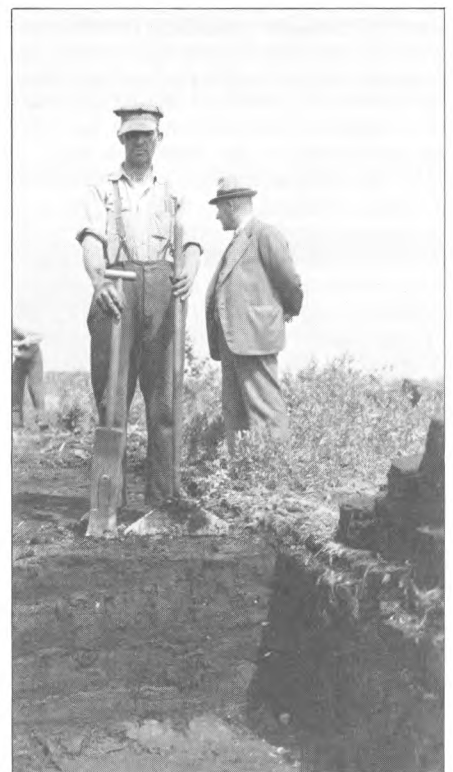
Tout ceci pour en arriver à situer la démarche de Bélanger à la fois dans sa filiation à cette continuité historique, à la fois dans son débordement.

Filiation: *DE LA TOURBE...* s'intéresse à l'industrie des tourbières dans la région du Bas-du-Fleuve et brosse un tableau assez noir des conditions de travail, notamment de santé et sécurité, qui y prévalent. Portrait assez



sombre également du degré de combativité et de résistance des travailleurs qui y sont employés: nul n'y entonne de propos particulièrement revendicatifs à l'endroit de sa situation et aucune référence n'y est faite à un quelconque conflit de travail. Bref l'impression qui émerge est celle d'une résignation tranquille.

Débordement dans la mesure où le **restant** du titre y prend beaucoup de place, à tel point que la première demie du film terminée, on est convaincu que le film s'égare dans toutes les directions, se disperse, dilue son sujet principal dans une foule de digressions dont on a peine à mesurer l'intérêt. Pourtant la seconde moitié annule, renverse à mon sens cette impression; les pistes projetées, éclatées de la première partie finissent par s'enchevêtrer, par se fondre pour dessiner un portrait saisissant de cette industrie et des gens qui en dépendent économiquement, socialement et presque "imaginativement". Comme si à partir de trois points équidistants d'un cercle, autant de lignes de force (qui ont pour



Michel Houle: historien et critique, il enseigne au Cegep de St-Jérôme.

centre les notions de travail, de représentation, de présence américaine) se déployaient en spirales de plus en plus serrées pour finir par se superposer, se confondre, se fusionner. C'est cette architecture particulière, cette organisation spécifique du réseau signifiant qui m'ont séduit dans le film de Bélanger et dont je voudrais vous entretenir. C'est une lecture qui ne prétend pas épuiser le film, ni prévaloir sur d'autres possibles et souhaitables; d'ailleurs elle soulève plus de questions qu'elle n'en résoud.

Une vie qui se résume par le travail

Un des éléments qui cimentent cette cohésion toute particulière à DE LA TOURBE ET DU RESTANT est la relation qu'entretient ce film avec le travail. Relation plurielle et polymorphe, angoissante aussi, qui fait que le travail est présent ou évoqué dans pratiquement tous les plans du film.

Présence d'abord du labeur physique, concret dans les séquences rattachées directement aux opérations d'exploitation des tourbières: reniflage, emballage, entretien des machines, exploitation artisanale à la pelle, chargement des camions, etc.; mais aussi dans les séquences à la pépinière (pelletage, transport, chargement) ou dans la banlieue. Dans cette dernière, un lent panoramique balaie les cours des banlieusards en s'arrêtant, se fixant sur diverses opérations: installation de la tourbe, d'une clôture, tonte de gazon; même les enfants s'occupent à scier des planches.



Présence aussi de l'environnement de travail. Bélanger a choisi de situer tous ses entretiens avec les travailleurs des tourbières sur les lieux mêmes de leurs activités: immédiatement avant ou après les heures de travail, pendant les pauses-café ou les repas. A l'encontre de ses prédécesseurs, Lamothe, Arcand, Dansereau ou Bulbulian, jamais Bélanger ne nous entraîne dans les cuisines ou les salons, à la taverne du coin: tout se joue et se dit sur le lieu de travail. Parti-pris qu'on retrouve partiellement dans la représentation des patrons. En effet si la première apparition de gérant d'une tourbière est tout à fait fidèle à l'imagerie conventionnelle (il trône, conforta-

blement calé dans son fauteuil, derrière un bureau juste assez encombré, dans une pièce propre et bien éclairée), ses apparitions subséquentes se situent au cœur du bureau administratif, entouré de gens qui s'affairent à diverses tâches. Le côté "activités fébriles" étant d'ailleurs amplifié par une caméra très mobile et une succession de plans courts.

Il y a aussi une présence tantôt inférée, tantôt évocative du travail. Ainsi deux ensembles de séquences sont consacrés à des retraités: le premier, ex-travailleur des tourbières dont le fils a pris la relève, semble passer ses journées sur sa galerie; le second, d'une autre classe sociale, probablement de profession libérale, se délasse à la terrasse d'une auberge chic. Belle occasion d'évacuer le travail! Pourtant il n'en est rien. Le premier n'arrive à se raconter qu'à travers les emplois qu'il a occupés, les lieux physiques où il a travaillé, les salaires qu'on lui a versés. On ne peut guère mieux exprimer "une vie qui se résume par le travail". Quant au second il ne peut jouir de loisirs et nous faire étalage de sa culture, qu'au prix du labeur de ceux qui le servent, de cette "waitress" visiblement "dans le jus" que la caméra n'a de cesse que de traquer en contrepoint.



On le voit, le travail hante le film, s'engouffre dans chacune des séquences, là par le biais d'un plan, ici d'une réplique (ainsi dans la séquence où les touristes visitent une tourbière, le guide vient-il à propos rappeler qu'on ne "cultive pas une tourbière, qu'on l'exploite"). Notion qui n'a d'ailleurs rien à voir avec le sens noble du terme, ce travail qu'on évoque c'est celui physiquement pénible, aliénant, mécanisé, non-gratifiant. Bref le travail-repousoir.

Le seul type de travail qui pourrait échapper à cette vision, c'est celui de ces nombreux bricoleurs-artisans (sculpteur, peintre, empaillleur, fabricant d'automates de bois) qu'interrogent le film. Or ce travail n'est précisément jamais montré: on n'en voit que le produit. Là encore Bélanger va à l'encontre d'un courant récent du cinéma direct qui, au nom d'une revivification de la culture populaire québécoise, s'est attaché à la description méticu-



leuse des gestes, des opérations du travail artisanal, à la valorisation du savoir-faire des artisans. Bélanger lui préfère le discours des artisans. Et que nous racontent-ils sinon l'inscription de cette activité de loisir dans une économie de marché, avec ses contraintes et ses contingences: ce qu'il faut faire pour plaire aux Américains-acheteurs (de marketing en somme!), de commandes, de délais de production fixés à l'avance, de salaires, bien sûr. Présence toujours étouffante du travail et de ses lois.

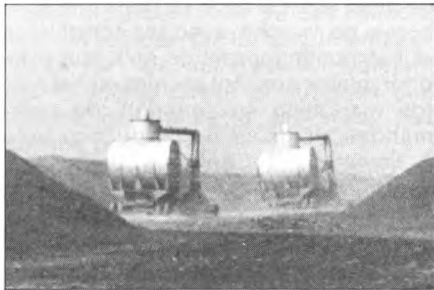
Ecologie, reproduction, représentation

Qu'est-ce que le travail? Très grossièrement et principalement une activité de transformation de la nature par l'homme. Et à quoi aboutit ce processus dans le cas des tourbières? A produire des simulacres de la nature, semble nous souffler Bélanger: "la tourbe est drôlement utile pour créer des décors qui imitent la nature", nous dit un actionnaire. Et plusieurs autres textes qui apparaissent en surimpression à l'écran nous orientent vers cette interprétation.

La destruction du sol des tourbières qui a mis des millions d'années à se constituer et qui est une source très importante de ressources nutritives pour l'avenir ne servirait en somme qu'à fabriquer quelques tributs floraux, qu'à permettre à tous bons citoyens d'avoir ses trois plantes d'appartement; qu'à permettre aux pépiniéristes d'approvisionner rocailles et jardins, qu'à permettre à quelques maraîchers de cultiver en serre des légumes qu'on pourrait très bien cultiver à l'extérieur. Si ce n'était peut-être de la multiplication de ces autres tourbières (non pas celles qui produisent la mousse de tourbe mais celles qui produisent les rouleaux de tourbe) dont l'exploitation rend "impossible toute récupération des terres à des fins agricoles". Et encore une fois, à quoi sert cette tourbe sinon à donner aux victimes d'une urbanisation anarchique l'illusion de l'air pur et des espaces verts.

C'est ce cercle absurde qui constitue la trame écologique de DE LA TOURBE ET DU RESTANT. Trame qui ne prend sens que lentement et progressive-

ment, qu'on ne saisit qu'en toute fin de course et qui éclaire rétrospectivement les séquences du début, à la pépinière ou en banlieue. Trame qui s'enrichit de sa juxtaposition aux séquences consacrées aux artisans-bricoleurs. Comment en effet mieux exprimer cette idée de destruction de la nature aux fins d'en produire des simulacres sinon à travers l'anecdote de l'empaillleur qui, candidement, nous raconte avoir "sauvé" des bébés castors pour pouvoir les empailler! Ou encore à travers cette merveilleuse séquence où un citadin obsédé par l'idée de "faire naturel" (l'expression revient sans cesse dans ses propos), nous



présenté orgueilleusement sa cour-jardin, édifiée sur fond d'asphalte à l'aide de pierres, de béton, de peinture, de fontaine kitch, de "poissons rouges et de poissons naturels", de luminaire automatique et de rocailles. Tout ça pour faire plus naturel! Et de là on glisse imperceptiblement à l'idée de représentation formelle, esthétique, artistique; avec le sculpteur au couteau et ses automates de bois, avec Plourde, peintre paysagiste, "naturaliste", mais aussi projectionniste qui "a introduit le rêve américain". On glisse vers l'imaginaire, un imaginaire balisé de bornes "made in USA".

La présence américaine

La majorité des films de direct que nous évoquions plus haut et qui ont abordé la situation des travailleurs du secteur primaire ou secondaire ont accordé une place prépondérante dans l'analyse à la domination économique américaine. DE LA TOURBE... n'échappe pas à la règle et brosse à grands traits le tableau de cette main-mise: la tourbière est propriété d'une firme américaine, les payes sont faites à New-York, et l'essentiel de la production est exporté, à vil prix, vers les U.S.A. Même la technologie utilisée est tributaire des Etats-Unis; les renifleuses de tourbe s'inspirent d'appareils similaires utilisés dans les plantations de coton du Sud américain.

Mais là où l'approche de Bélanger diverge, à mon sens, c'est en refusant de privilégier le modèle "Grand écart", le modèle David et Goliath (Bertrand St-Onge vs W.F. King, les travailleurs

miniers ou forestiers québécois vs Iron Ore ou ITT) souvent utilisés pour mettre en scène ces relations. D'ailleurs l'imagerie patronale que le film développe est davantage celle de l'entreprise familiale que de la multinationale. C'est moins la domination économique d'un géant puissant et *extérieur* qu'intéresse le film, que l'*intériorisation* de cette présence américaine, son inscription dans les consciences, dans l'imaginaire.

Intériorisation qui passe bien sûr par l'économie. C'est évident dans le cas du sculpteur au couteau par exemple, dont le travail à l'origine devait répondre à une volonté d'expression person-



nelle; expression dont on s'aperçoit qu'elle a progressivement été modelée en fonction des impératifs, des goûts, des besoins, de commandes des touristes américains très présents dans la région. D'ailleurs la relation des gens de la région avec les Américains est toute particulière, empreinte de familiarité et d'admiration, de craintes et de fascination. Aucune conversation qui ne se prolonge un peu, dans laquelle il ne soit pas fait allusion à un parent américain, à une visite aux U.S.A., à un apprentissage fait là-bas ou à une consécration qui y a été obtenue. D'ailleurs le film nous rappelle fort à propos, par quelques plans des usines de textile, l'exode de plusieurs travailleurs vers les manufactures de la Nouvelle-Angleterre, il y a quelques décennies.

Et si la région a ainsi exporté vers les Etats-Unis une main d'oeuvre à bon marché, elle en a reçu en retour... une culture. Celle transmise, par exemple, par un Plourde dont le style pictural, nous dit-on "s'inspire d'une imagerie en vogue dans la Nouvelle-Angleterre" et a contribué "à remplacer l'imagerie pieuse par celle des calendriers". Un Plourde projectionniste également, "qui a introduit le rêve américain dans les consciences".

Ce sont deux facettes de ses activités que le film synthétise de façon convaincante dans le plan final où la caméra parcourt une de ses toiles (représentant les spectateurs d'une salle de cinéma), s'arrêtant sur une série de signes (Coca-Cola, hot-dog, vêtements "late sixties", coiffure à la "Elvis") qui

connotent davantage l'"américanité" que la "québécoisité". La caméra recule ensuite pour inclure dans son champ le vieux projecteur 35mm dont il se servait pour diffuser ce rêve et cette culture américains.

A travers Plourde et ces autres "patenteux", c'est à toute une réflexion sur la culture populaire, ses racines et ses fondements à laquelle nous convie le film. Réflexion sur la prégnance des modèles culturels américains, sur cette dépossession de l'imaginaire qu'accompagne la dépossession économique.

Prise de position et complexité du réel

Ce dernier plan est d'ailleurs très révélateur du travail filmique mis en oeuvre par DE LA TOURBE ET DU RESTANT. Travail qui n'épouse pas les formes habituelles du documentaire analytique, ni la linéarité de développement chère à plusieurs cinéastes, mais qui fonctionne essentiellement par glissement et association, par provocation de chocs visuels. Glissements sémantiques à partir d'un même signifiant (va-et-vient incessant d'un sens du mot *tourbe* à l'autre; exploration plurielle de l'idée de *représentation*) ou déploiement de chaînes associatives à partir de ceux-ci (ainsi le choix des lieux de tournage, outre les lieux de travail dont on a parlé plus haut, semble-t-il déterminé par leur parenté avec "tourbe": on nous entraîne des cours de banlieue à un jardin, des champs à la pépinière, d'une galerie à une terrasse).

Et c'est essentiellement à travers le travail filmique (cadrage et montage) que les pistes en apparence parallèles au début en arrivent, au terme de la spirale que j'évoquais plus haut, à se fusionner, à s'étayer réciproquement. Ainsi, dans l'esprit du plan final déjà mentionné, le dernier plan des séquences relatives à ce monsieur obsédé par le "faire naturel" nous permet d'assister au dévoilement d'une toile qui "représente" cette cour qui veut tant ressembler à la nature. Véritable simulacre d'un simulacre, la scène constitue le point de convergence de la réflexion sur la finalité du processus d'exploitation des tourbières et de celle sur la représentation artistique et la culture populaire.

Et la dernière bobine est fertile en associations de ce genre, en effets de montage qui soudent littéralement les pistes les unes aux autres: ainsi en est-il du fonctionnement des automates-musiciens monté en parallèle à l'empaquetage de la mousse de tourbe: mêmes gestes mécaniques, saccadés, répétitifs, robotisés. Ainsi en est-il de la mise en relation des deux vieillards qui tout à coup nous étonne et nous rap-

pelle à des réalités socio-économiques conflictuelles pourtant criantes.

En bref je dirais que le spectateur est soumis à une série de chocs visuels, mis en face de rapprochements, qui forcent sa réflexion, l'invitent en cours même de lecture à réévaluer celle-ci, à revenir en arrière, à ré-interpréter ce qu'il a vu. Et à mon sens, ce travail filmique spécifique, novateur, exigeant — loin de toute coquetterie sémiologique dont l'objectif ultime serait de particulariser le travail de l'auteur — est extraordinairement productif et important, il permet de dépasser, de contourner bien des ornières dans lesquelles le cinéma direct s'est parfois enfermé.

Un des reproches qu'on peut notamment adresser à la démarche analytique en oeuvre dans plusieurs films, c'est, d'une part, d'isoler son objet du contexte de la vie pour mieux le cerner, d'autre part de se contraindre à ne l'aborder que d'un seul point-de-vue, d'un seul "point de pertinence". Or, il me semble, que DE LA TOURBE ET DU RESTANT, sans renoncer à une prise de position ferme et personnelle du cinéaste, en arrive à respecter la complexité du réel tout en l'explorant simultanément sous plusieurs angles. Les dimensions économiques, socia-

les, culturelles du phénomène touristiques étant saisies dans des perspectives à la fois politique, écologique, voire symbolique.

Voilà. Avant de terminer j'aimerais soulever deux ou trois questions pour amorcer le débat. La première que je me suis posée, c'est au fond que vaut une lecture du type de celle que je viens de proposer, une lecture appliquée, un peu scolaire, appuyée sur 3 ou 4 visionnements, en rapport de l'impression laissée dans les consciences, dans la mémoire des spectateurs au premier visionnement?

L'intuition que j'ai — en partie confirmée par la présentation du film à des étudiants, sans toutefois qu'on puisse accorder beaucoup de valeur à cette expérience — c'est qu'en raison d'une espèce de charge émotive qui accompagne les chocs visuels dont je parlais tantôt, le "message" réussit à passer, à affleurer à la conscience même si le film provoque un réel désarroi.

La deuxième interrogation m'est venue en écoutant Réal LaRoche hier, qui soulignait le fait qu'un certain cinéma direct, en voulant de façon prépondérante *donner la parole* aux gens, aux intervenants, amenait un certain retranchement du réalisateur, une cer-

taine abdication de son travail d'organisation de la matière filmique. Sans insister davantage, on pourrait dire que DE LA TOURBE... pêche peut-être par l'excès contraire. On pourrait sans doute y revenir...

Dernier point qui a trait à un personnage qui traverse le film comme en diagonale et que je n'ai pas mentionné dans l'analyse. C'est ce joyeux hurluberlu qui fabrique des objets inusités (instrument de musique, sculptures sur bois, cercueils insolites). Rien ne le rattache directement à l'industrie de la tourbe. Bien peu de choses à ses collègues artisans-bricoleurs: les objets qu'il fabrique sont sans doute invendables, produits pour son seul usage; d'ailleurs ils encombrant son sous-sol. C'est lui qui entonne cette vieille complainte qui exhorte les gens d'ici à ne pas s'exiler aux USA, qui raconte les tourments et l'ennui de ceux qui l'ont fait. C'est en quelque sorte l'image du poète. Image peut-être idéaliste mais à mon sens stimulante. Sorte d'exaltation de l'invention, de l'imagination débridée, d'une certaine folie douce. D'une forme de résistance aussi, d'activisme face à cette résignation tranquille que j'évoquais au tout début. Bon, cette fois c'est vraiment tout!

* * *

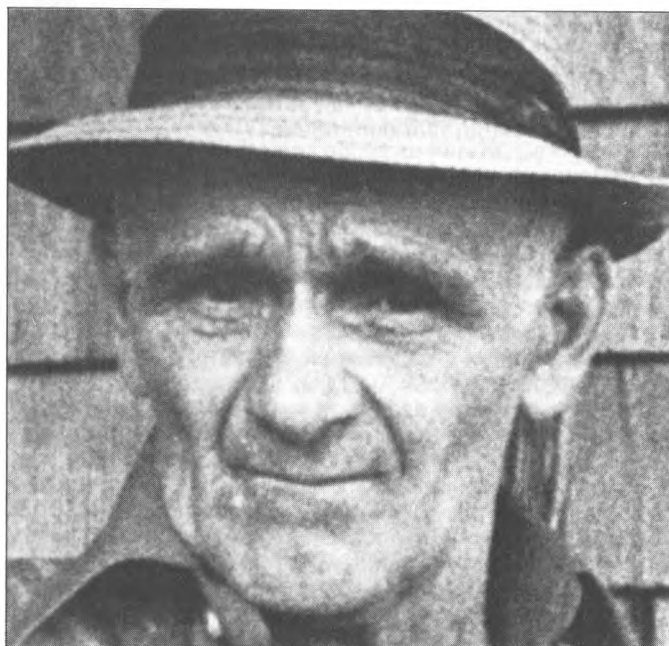
Pierre Véronneau: D'abord, je voudrais faire un commentaire sur la façon dont, moi, j'ai ressenti ce personnage farfelu qui m'a fait penser, comme je te le disais hier, au personnage du Bruxellois qu'on a dans le film de Boris Lehman sur LE GRAND BÉGUINAGE, cette permanence de l'imaginaire et même de la folie dans la vie quotidienne de certaines personnes du peuple. Ce personnage-là m'a paru un écho des premiers films de fiction de Bélanger qui, il y a dix ans, valorisaient aussi des marginaux délirants. Et peut-être y avait-il une affinité éclectique entre le personnage et Bélanger.

D'autre part, hier soir, en parlant du film, et aussi bizarre que ça puisse paraître, c'est le nom d'Eisenstein qui me venait à l'esprit pour expliquer le montage, l'Eisenstein des premiers écrits. DE LA TOURBE me fait penser à un montage qui fonctionnerait par attractions, avec ceci de particulier que les éléments qui entrent en attraction les uns avec les autres pour produire dans l'esprit du spectateur les idées et les sensations que souhaite l'auteur, ne forment pas un enchaînement linéaire mais se développent plutôt en spirale, gravitant les uns par rapport aux autres et s'attirant (se dialectisant) à des degrés divers selon leur composition et leur distance respective, avec toujours comme référence le noyau de ce système "solaire", la tourbe.

Je voudrais maintenant des éclaircissements au sujet de l'expérience que tu as tentée avec tes étudiants et qui m'intéresse beaucoup. Quel genre de questions as-tu posé? As-tu demandé aux étudiants de dégager les éléments que tu as mis en lumière ou d'expliquer le sens du film? Ce film demande un tel effort de lecture que la première réaction peut être de se dire: à quoi sert-il? où l'auteur veut-il en venir? Les étudiants n'ont-ils pas eu ce genre de réaction?

M.H.: Il y avait des questions à la fois factuelles et directives (quel sens attribuez-vous à telles séquences? quels liens unissent telle séquence avec telle autre?) et aussi d'interprétation plus générale (que nous raconte ce film? quel en

est le sujet?). Ce dont je me suis aperçu sommairement c'est que le film provoquait un réel désarroi, restait impénétrable, pour les étudiants, à l'analyse rationnelle; on n'arrivait pas à en saisir la structure, à en isoler les composantes pour ensuite établir leurs relations. Mais par contre les "thèmes" (je n'aime guère ce mot), les éléments moteurs étaient reçus, compris: la corrélation entre la domination américaine sur l'économie et sur l'imaginaire, la filiation toute particulière du travail à la tourbière et du travail artisanal du fabricant d'automates de bois, l'absurdité du pro-





cessus d'exploitation des tourbières. Ce qu'on saisissait beaucoup moins bien, c'est tout ce qui se rattachait à la notion de "représentation", sans doute parce que plus abstraite.

Et au fond c'est un peu normal qu'un film qui se refuse à une démarche analytique traditionnelle soit lui-même peu perméable à celle-ci. Mais en fait qu'importe si, à cause de la charge émotive qu'il recèle, il arrive à faire passer l'essentiel de son propos.

J.C. Jaubert: C'est là où je suis le moins d'accord, lorsque tu dis que ce film donne son message à la première lecture. Je suis moins d'accord à partir de ma propre expérience: tout à coup, après t'avoir entendu, j'ai envie de revoir le film. Avec une lecture comme ça, je m'aperçois que c'est magnifique. Mais je l'ai vu une fois tout seul; j'en ai revu une partie hier et j'avoue que non, c'était pas du tout évident. Alors, est-ce un parti pris de ma part de dire: "En effet, le cinéma documentaire devrait permettre une lecture beaucoup plus terre à terre, beaucoup plus linéaire et facile, dans le sens de décodable à la première vision, et je crois, je sens nettement que c'est une position qu'on peut soutenir comme on pourrait penser que le cinéma de fiction permettrait une construction plus élaborée. Par exemple, pour être plus concret, cette scène du début où ces personnages dans la banlieue construisent leur barrière, tu as parlé du travail; en effet, ils travaillent mais j'avoue que je n'ai pas senti leur rapport à la tourbe parce qu'on n'avait pas dit que ces gens-là avaient utilisé la tourbe pour bâtir leur jardin: ils étaient en train de construire leur barrière, ils travaillaient pour eux. Ce n'était pas un travail d'exploitation, un travail payé. C'était un travail de loisir ou nécessité si on veut, chacun construisant sa barrière. Je pense que le rapport au travail c'est quand même un peu lâche dans ce cas-là.

Il me semble donc qu'il y a énormément d'éléments qui ne sont pas assez explicites. On fait peut-être trop confiance au spectateur dans un film comme ça.

M.H.: Pour ce qui est du travail des gens de banlieue, c'est vrai qu'il est de nature différente de celui des employés des tourbières ou de la pépinière. Le fait de l'assimiler au travail aliénant, pénible, au travail-repoussoir est sans doute forcé. Par contre la filiation avec la tourbe est donnée au tout début; si tu te souviens, le panoramique débute sur l'image d'une piscine devant laquelle quelqu'un installe des rouleaux de tourbe, et on a assisté à l'achat de ceux-ci à la séquence précédente.

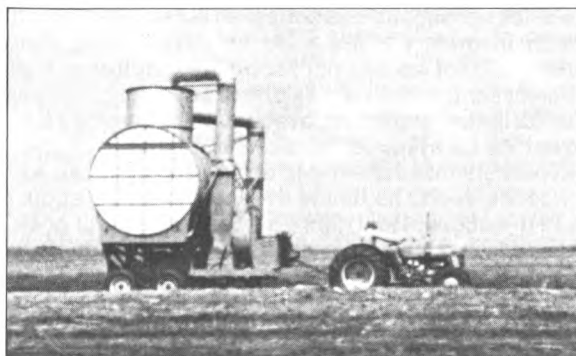
Quant au problème de lecture au premier visionnement, il est réel. Je n'en disconviens pas. Et il en soulève bien d'autres, sur lesquels jusqu'ici bien peu de gens se sont penchés. Par exemple celui des traces que laisse un film dans la mémoire des spectateurs. Il y a des films qui souvent m'impressionnent sur le coup, me plaisent mais que j'oublie à peu près totalement une demi-heure après la projection; d'autres par contre, DE LA TOURBE... et LA CUISINE ROUGE sont de ceux-là, continuent de me revenir en mémoire, de m'interroger plusieurs semaines après leur

visionnement. Et ce sont règle générale des films dont je n'ai pas tiré de plaisir cinéphilique particulier au premier visionnement. Ce phénomène de persistance dans la mémoire est peu pris en compte. Au fond c'est peut-être justement parce qu'il se dérobe à l'analyse qu'un film est intéressant, qu'il fait travailler nos neurones, qu'il nous provoque. Si tout est clair, on l'accepte ou on le rejette et le tour est joué.

Réal parlait hier de symphonie à propos de la série de Lamothe, indiquant par là que chacun des films renvoyait à tous les autres, que la série était traversée de leitmotifs, de thèmes qu'on ne pouvait vraiment sentir, saisir qu'en visionnant la série dans son entier. Ce qu'effectivement bien peu de spectateurs ont la possibilité ou la capacité de faire. Ce problème des habitudes de visionnement imposées par la structure de distribution-exploitation en force dans l'industrie cinématographique, confine le cinéma à cette prétendue "transparence". Pourtant personne ne songerait, après s'être acheté un coffret de disques de musique classique, à n'en faire qu'une audition puis à le remiser, pour ensuite prétendre en avoir saisi toutes les subtilités. C'est ce qu'on exige d'un film. Bon je sais bien qu'on ne transformera pas la structure de l'industrie cinématographique demain, et que les règles étant connues, ce que tu dis se justifie. Ceci dit, je pense qu'on ne fait pas assez confiance au spectateur, règle générale.

P.V.: Deux questions. La première: est-ce que tu sais si cette structure-là, Bélanger l'a construite au montage ou est-ce que son travail de recherche indiquait déjà une structure semblable? Deuxièmement, tout à l'heure tu as dit que le film ne tombait pas dans le défaut des films artisanaux qui se tournent vers l'artisanat, mais que quand même, il parlait de l'envahissement de l'imaginaire et d'autres aspects de la vie par la présence américaine. Comment évalues-tu la dimension nationale et nationaliste de ce film-là?

M.H.: A la première question, je ne pourrais vraiment pas répondre, je ne connais pas Fernand Bélanger et je n'ai eu aucune conversation avec lui ou quelqu'un de son équipe. C'est vrai que sur la question du nationalisme le film n'est pas sans ambiguïtés. Il y a certaines phrases, certains textes griffonnés à l'écran qui ont des relents de nationalisme de conservation, de retour à la terre. Ça m'a bien sûr agacé. Par contre toute la réflexion sur la culture populaire, le fait de s'en tenir surtout aux relations qui se jouent sur place, à l'intérieur de la formation sociale québécoise dans la représentation patronale, me semblent se démarquer d'une position nationaliste étriquée.



Le cinéma québécois aujourd'hui

Table ronde avec Claude Lortie de Carrefour international et président de l'Association vidéo et cinéma du Québec, Louis Dussault des Films du Crépuscule et vice-président de l'AVECQ et Jean-Pierre Bastien, adjoint exécutif au directeur de la production française de l'ONF.

Modérateur: Pierre Véronneau

P. Véronneau: Avant de présenter les gens qui sont ici, je voudrais dire que nous avons invité un représentant de l'Association des réalisateurs de films du Québec et que cette association a décliné l'invitation parce qu'elle estimait que la situation du cinéma québécois est à ce point noire, à ce point désespérante et désespérée, que mieux valait ne pas venir parler de leur noirceur. C'est une raison que je respecte. C'est peut-être là une des façons d'aborder notre débat parce qu'au cours des trois dernières journées, on a eu différents exposés sur le cinéma québécois, mais pas de portrait d'ensemble de la situation et c'est peut-être ce portrait que l'on pourrait tracer aujourd'hui. Profitons-en pour resituer tout ce qu'on a pu voir dans cet ensemble, soulever des questions qu'on a dû évacuer jusqu'à présent parce que le temps pressait. Pour permettre aux panellistes de prendre la parole, je voudrais justement les renvoyer à l'assertion de l'ARFQ et leur demander: Est-ce que le cinéma québécois est actuellement au creux de la vague?

Claude Lortie: Oui, effectivement parler du cinéma québécois aujourd'hui, ça devient un petit peu difficile dans la mesure où on sera bientôt obligé d'en parler au passé, si les productions continuent au rythme où elles en sont i.e. presque insignifiantes pour l'année en cours. Le cinéma québécois se retrouve actuellement dans une situation très difficile où il devient presque impossible de produire des films qui ne sont pas commerciaux; même le cinéma commercial québécois a beaucoup de difficulté à s'exprimer. Mais il y en a quand même davantage à cause de certains mécanismes qui ont été mis en place et qui facilitent la production. Je me rends compte, en parlant avec beaucoup de cinéastes, qu'ils sont frustrés de ne pas pouvoir s'exprimer. Ils ont l'impression que les scénarios, les projets de films sur lesquels ils travaillent ou voudraient travailler risquent de rester plusieurs mois sur les tablettes.

On fait face à une situation assez frustrante dans l'ensemble et on se demande ce que ça va avoir comme effet. C'est comme si on avait des équipes de joueurs de hockey qu'on entraînerait pendant des années mais qu'on ne ferait jamais jouer et, qu'au moment où on leur demande de jouer, on leur reproche en plus de mal jouer, sans tenir compte du fait que pendant des années on ne les a pas fait jouer activement. C'est une comparaison un peu boiteuse, mais c'est la situation à l'heure actuelle au Québec. Au plan de la distribution, on se retrouve dans une situation où il est difficile de trouver des couloirs permanents de diffusion à nos films. Dans les réseaux parallèles, ça fonctionne relativement bien mais dès qu'on veut présenter les films en salle, c'est différent: un pour cent du temps écran est consacré à la production québécoise. *Les Films du Crépuscule*, *Carrefour* et *Cinéma Libre* ont fait une expérience cette année pour chercher à diffuser des films québécois et ça été très très difficile; une seule salle de cinéma était disponible: le Tritorium du *Colège du Vieux Montréal!* Voilà, je ne fais pas une analyse en profondeur, on pourra en discuter un peu plus tard. En gros, c'est ce que j'avais à dire pour lancer le débat.

Jean-Pierre Bastien: Avant que ne débute cette rencontre, Claude et moi discussions dans le lobby; nous sommes rapidement arrivés à la conclusion que, maintenant que le Gouvernement du Québec amorçait son second mandat, il était temps qu'on arrête de dire "Bon, il faut donner une chance à ce gouvernement, il ne faut pas trop être d'attaque envers lui, il est tellement fragile, etc., etc." Ce gouvernement est et agit en véritable gouvernement et il nous faudra beaucoup d'aplomb pour exiger toutes les choses que les gens du milieu du cinéma revendiquent depuis longtemps chez nous. Toutes les interventions qui seront tentées au niveau du gouvernement du Québec et du gouvernement d'Ottawa devront chercher à faire entériner les démarches qui ont depuis longtemps été entreprises par les cinéastes québécois. Il va nous falloir lutter beaucoup en ce sens-là. Il nous faut viser une normalisation de la situation de l'industrie cinématographique et, en ce sens, il faudra mettre de l'avant des démarches rigoureuses auprès de toutes les sociétés telles *Radio-Canada*, *l'Institut*, *la SDICC*, *l'Office*, etc. Une question qu'il nous faudrait soulever pourrait être: Quelle est la place des cinéastes dans la programmation d'une société comme *Radio-Canada*? S'il y a évidemment partout des problèmes de budgets, il y a également des problèmes d'orientation. La situation est similaire à l'ONF. A chaque année, la planification détermine la participation des cinéastes pigistes aux programmes de production en fonction des budgets disponibles. Il doit y avoir de plus en plus de politiques qui favorisent une distribution équitable des argents aux cinéastes qualifiés tout comme il va nous falloir une fois pour toutes attaquer de plein front le problème de la distribution des films. On a vu au cours des dernières années émerger des compagnies, des coopératives, qui ont cherché à sortir le cinéma québécois de l'ombre. Et malgré tout, le projet de loi qu'on projette de mettre de l'avant n'est pas celui qui ramènera le soleil dans la distribution des films québécois. Pour reprendre l'image que Claude utilisait tantôt, ça ne nous sert à rien de former de bons joueurs de hockey si nous n'avons pas accès au Forum. Ça donne rien. La seule façon qu'on a de remettre le cinéma québécois d'aplomb est de pouvoir en augmenter la production, intervenir radicalement au niveau de la distribution et avoir le moyen de la présenter en salles. Car il y a hélas plus que des problèmes d'argent dans le cinéma québécois; il y a aussi un problème de reconnaissance de la part de certains organismes qui y oeuvrent. Les sommes d'argent que la *SDICC* a pour le cinéma québécois restent malgré tout symboliques. La Production française de l'ONF voit ses budgets stagner pendant que les coûts de production montent vertigineusement. Il faut même se demander si un jour les sommes disponibles pourront permettre la production de films... C'est une question très importante à mon avis.

Louis Dussault: Je vais renchérir, moi aussi, là-dessus. Je pense que c'est d'abord et avant tout un manque de volonté politique de la part des gouvernements qui considèrent la culture comme un luxe, alors que la culture est un aspect de la vie humaine qui est indissociable de la vie elle-même. Si

on regarde du côté du cinéma et plus particulièrement du côté du cinéma québécois, c'est un des grands problèmes qu'on connaît depuis plusieurs années. Je lisais, tout à l'heure, une entrevue qu'accordait Michel Vennat, de la SDICC, à Serge Dussault de *La Presse*; il affirmait que le mandat de la SDICC n'était pas de s'occuper de culture, mais d'argent.

Ces gens laissent à l'ONF et au Conseil des Arts le mandat "culturel" du cinéma. La SDICC a investi ou a fait en sorte que des gens puissent investir dans le cinéma par le biais des abris fiscaux. Cette année près de 175 millions de dollars y sont allés directement; ça correspond à un manque à gagner de l'Etat. La conséquence du "tax shelter", c'est qu'on réalise des films comme GAZ, comme ATLANTIC CITY, comme TRIBUTE. La SDICC appuie cette pratique qui ne sert pas le cinéma québécois. C'est un instrument qui sert uniquement à faire fonctionner les laboratoires, l'infrastructure industrielle. Tant que la culture sera à la remorque de cette espèce de manque de volonté politique, il y aura toujours le type de problèmes qu'on connaît actuellement!



ATLANTIC CITY U.S.A. de Louis Malle

Malgré tout, je connais quelqu'un qui tourne un film en ce moment, il n'a pas eu de financement de la SDICC ou de l'Institut. Les tournages de misère, il s'en est toujours fait et il continuera à s'en faire. La situation à ce niveau-là peut ressembler à celle qu'on connaissait en 70. Mais aucun cinéma ne peut exister s'il n'y a aucune demande du marché, je parle d'un cinéma qui se fasse normalement, en dehors de la misère. Tout vient de la demande. Encore là, par une volonté politique assidue, elle pourrait se créer. Comment se fait-il que Radio-Canada n'ait pas de politique d'achats de films? Simplement parce qu'il n'a pas de programmation. Quand tu n'as pas de programmation, tu ne te dotes pas de politique d'achats, car tu ne peux placer tes films nulle part. Pourquoi Radio-Québec se maintient-il dans un genre de statu quo au niveau de la politique d'achats? Il possède une certaine politique d'achats parce qu'il a une certaine programmation de films québécois; mais c'est très restreint par rapport à l'ensemble des programmes. On ne peut pas non plus offrir des accords de réciprocité à des distributeurs étrangers, leur garantissant la vente de leurs films à la télévision et leur passage en salle à condition qu'ils fassent de même chez eux. On ne peut pas appliquer ce principe-là actuellement, tout simplement parce qu'on n'a pas de réseau de salles au Québec où nos films pourraient circuler systématiquement. Au niveau du privé, les gens vont continuer à investir dans des films de facture américaine, avec des acteurs américains et des réalisateurs américains, parce que ces films-là sont destinés aux marchés américains. Et il n'y a pas d'argent pour faire des films culturels, des films québécois! C'est complètement aberrant! A mon avis, c'est là le problème: le manque de volonté politique. L'Etat québécois

actuellement a quand même une marge de manoeuvre qu'il n'utilise qu'à 25%. Il n'a qu'à appliquer les articles de la loi de 1975.

Réal LaRochelle: Aux éléments que vous venez de mettre sur la table, j'en rajouterais peut-être quelques-uns. Si la situation du cinéma québécois, et je pense qu'on ne peut plus en douter, est au plus creux de la vague comme vous venez de le dire, n'est-ce pas un peu contradictoire avec le fait que depuis quelques années au Canada et au Québec il n'a jamais tant roulé d'argent dans le cinéma malgré tout: J'aimerais que vous éclairciez ça. Il y a l'air d'avoir beaucoup de millions qui roulent dans le cinéma. Il faut se demander où il va cet argent; tu l'as mentionné un peu, les labos, la grosse industrie, tout ça... Par contre, il se fait des produits de prestige, je pense que l'exemple le plus clair ces derniers temps, c'est LES PLOUFFE qui non seulement est un classique québécois, semblerait-il, mais qui est présenté aussi comme "A Great Canadian Classic". En tout cas, ça a l'air de faire l'affaire de pas mal de monde, et déjà, beaucoup d'échos montrent qu'on ne jure plus que par LES PLOUFFE. C'est ça un film québécois. On dit aussi qu'il y a un manque de volonté politique. C'est sans doute vrai, mais il me semble que vous devriez expliquer où il se situe ce manque de volonté politique. Parce que quand on crée une SDICC ou un Institut, c'est de la volonté politique! Quand on leur donne des budgets, c'est une forme de volonté politique. Quand on accorde des abris fiscaux, c'est de la volonté politique. Ce n'est donc pas une absence complète de volonté politique. Mais à qui sert-elle? et pourquoi? Est-ce qu'il y a vraiment un manque absolu de volonté politique ou au contraire une sorte de volonté politique qui n'est pas conforme à celle qu'on désirerait. Je voudrais finalement parler des joueurs qui sont quasiment tous sur le banc. À notre Cegep, le vice-président du Syndicat national du cinéma est venu donner des chiffres assez récents et effectivement, c'est moins que rose et moins que gris, ça n'a pas d'allure de voir comment le monde n'est pas payé, sous-utilisé, en chômage; et ce sont tous des gens qualifiés. Par contre, il me paraît étonnant que la nouvelle commission audiovisuelle du gouvernement du Québec a l'air d'avoir comme priorité d'étudier le projet d'une école de cinéma pour former d'autres joueurs. Bon, il me semble qu'il y a beaucoup de contradictions qu'il faudrait essayer de les éclaircir un peu.



LES PLOUFFE de Gilles Carle

C.L.: Quand tu dis qu'il y a beaucoup d'argent, oui, effectivement, il y a sûrement des sommes assez importantes qui ont circulé mais je me méfie toujours de ces statistiques-là. Si j'ai deux poulets et que tu n'en a pas, les statistiques vont montrer qu'on en a chacun un! Il se trouve que les poulets sont tout le temps du même bord de ce temps-là. Quand l'*Institut* est né en 1976, il s'est fait un paquet de films l'année suivante et en 1978. On a pu voir très rapidement le résultat. A la semaine du cinéma québécois en 1978 et en 1979, il y avait énormément de films. Dans une certaine mesure on assurait la relève de cette façon-là. On assurait une production de films qui n'était pas commerciale et je pense que ça a été très important. Les cinéastes ont senti qu'il y avait une structure en place qui leur permettait d'avancer, de progresser, de dire ce qu'ils avaient à dire et puis de perfectionner ce langage-là. Il se trouve qu'avec le temps, l'*Institut* a complètement changé. Il y a eu beaucoup de chambardements, et tout cela fait que l'*Institut* ne répond plus à l'attente que les gens avaient. Dans l'avenir les sommes d'argent vont être de préférence allouées à des films commerciaux rentables. On se rend compte de la rentabilité que l'*Institut* recherche quand il finance, par exemple, un film comme FANTASTICA qui est un flop absolument magistral. Mais pour eux, c'était une entreprise valable car ils y ont investi beaucoup d'argent, le maximum possible. C'est un film que, je pense, 16,000 spectateurs ont vu au Québec; ça a été un flop à peu près partout où il a été présenté. Mais c'était un film de Gilles Carle, une coproduction française! Ils ont même fait parler des gens comme Claude Blanchard avec l'accent français! On se demande à quoi ça correspond! Ce n'est plus des films québécois. On a tendance de plus en plus à faire des films internationaux, qui ne veulent rien dire, qui ne sont rattachés à aucun pays, à aucun endroit. Ça devient le critère et on retrouve toujours les mêmes acteurs internationaux dans les films internationaux, c'est-à-dire des films en anglais, de préférence en américain. Le film pourrait être tourné n'importe où, tu ne sais pas où tu es. Finalement, quand tu vois des films qui ont été faits dans cet esprit-là au Québec, tu pourrais très bien les avoir tournés à Buffalo ou à Atlantic City, par exemple, tout ça c'est du pareil au même. On les vide de leur contenu, du milieu où ils sont tournés, ça ne veut plus rien dire. Il peut peut-être circuler beaucoup d'argent, mais il circule toujours à la même place. Et je pense que c'est cette frustration-là qui commence à se faire sentir clairement; nous n'avons plus accès à des sommes permettant de faire les films qu'on voudrait faire. C'est évident que l'*Institut* a été créé à partir de pressions du milieu. Les gens ont eu beaucoup d'attentes. Je pense qu'on va passer à une autre étape maintenant, qui ne sera plus celle d'attendre mais de faire bouger cette chose-là. Car les attentes ont été déçues et ça c'est important de le mentionner. Il y avait un autre truc que je voulais dire... ça concerne une école pour cinéastes. Moi, je n'ai rien contre, si tu veux assurer une certaine relève, une continuité dans la formation des cinéastes. La formation est actuellement faite sur le tas. C'est très valable, tu es très vite dans le concret. Mais il y a quand même des désavantages; je reviendrai là-dessus tout à l'heure.

J.-P. B.: On dit qu'il y a beaucoup d'argent; on parle de 175,000,000\$. La seule chose qui m'intéresse réellement est de savoir combien de cet argent se retrouve véritablement sur les écrans. Combien sur un budget de 5,000,000\$ se retrouve dans la poche des intermédiaires de toutes sortes? On évaluait dernièrement à 30%, c'est-à-dire 300,000\$ sur 1,000,000\$, le coût d'un financement intérimaire, ce qui comprend les intérêts, les frais et les profits des divers intermédiaires. Si on retient ce chiffre, on peut affirmer immédiatement qu'il y a déjà 30% de la loi des privilèges fiscaux qui ne favorise aucunement le cinéma, juste le capital. Et on ne parle pas des films que ça donne... D'autre part, la loi n'est pas du tout discriminatoire. C'est dire qu'aucun type de

fiction ne prédomine. Mais c'est évident que les gens qu'on a incités à investir se sont retrouvés dans un modèle ultra commercial, non-canadien et non-québécois. Malgré tout, certains cinéastes qui oeuvraient préalablement sur un plan plus culturel ont été appelés à la ligne de départ. Mais si SUZANNE de Robin Sry s'est financé, ça tient davantage à la ruse du producteur qui a fait des "packages" qu'aux qualités esthétique-sociales de Robin. Le porte-feuille contenait deux autres films et les gens investissaient dans le bloc. S'il y a eu quelques exceptions de cette nature, cela tient davantage au "plaisir des producteurs" qu'à celui des hommes d'argent. L'autre aspect de la question c'est que les coproductions ont été célébrées par certains critiques de cinéma et de finance comme une source de travail importante et un important mouvement d'argent. On oublie souvent de dire que ça a créé un déséquilibre catastrophique pour le cinéma québécois en raison de l'inflation des prix que tout ça a favorisé. L'inflation, qui est assez formidable dans le domaine du cinéma, n'est pas seulement due à l'augmentation des prix du pétrole! Les coproductions ont leur responsabilité là-dedans. Ça a, d'une certaine manière, tué certains modèles de production originaux chez nous. Dans le domaine du cinéma d'animation, par exemple, les salaires ont tellement grimpé qu'il est parfois impossible de mettre la main sur du personnel qualifié pour faire des travaux essentiels. C'est évident aussi qu'il y a des gens du milieu du cinéma qui ont choisi cette voie-là et qui en sont satisfaits. Il ne faudrait d'autre part pas oublier de dire que l'engouement pour la fiction qui a marqué nos cinéastes a créé un trou dans le domaine du documentaire au milieu des années 70. Remettre le documentaire à l'ordre du jour me semble être une des priorités fondamentales du cinéma québécois. En ce sens, on parle volontiers d'écoles de cinéma. Moi je pense qu'il faut privilégier un type de formation qui est typiquement de chez nous et qui a, à mon avis, donné des résultats formidables: la formation sur le tas. Ça aussi ça a été abandonné. A l'ONF, les gens qui ont la chance de faire des stages sont de plus en plus rares. Je n'en connais pratiquement pas. Et je suis bien placé pour en parler. Et ça ne s'est pas perdu juste pour des raisons financières; le désintéressement de certains cinéastes de chez nous à transmettre leurs acquis aux plus jeunes joue pour beaucoup là-dedans. J'ai l'impression qu'on parle plus de "chars" que de cinéma sur bien des plateaux. Beaucoup de nos bonnes habitudes ont été perdues. A un certain moment donné, on a vu le cinéma comme le Klondike; mais rapidement les artisans-prospecteurs ont dû laisser leur place aux gros industriels. Puis il y a eu toutes sortes de situations qui ont fait que le cinéma québécois s'est mis à s'égrainer comme le rocher Percé.

La situation me semble très noire; il faut donc reprendre la démarche globalement et re-questionner les organismes mais surtout les hommes politiques. Car il y a une volonté politique ou plutôt une absence de volonté politique qui détermine tout dans ce cas. La situation que nous vivons est due à cette lâcheté en plus du désintéressement de ceux qui oeuvrent dans le cinéma.

C.L.: Il y a une chose que je voulais rajouter, au sujet de l'*Institut*. On a créé l'*Institut* en 1976, on lui a donné un budget d'environ 4 millions de dollars au moment de sa création. Depuis, non seulement on n'a pas augmenté ce budget mais on n'a pas pensé à couvrir l'inflation ce qui veut dire à toute fin pratiquement une diminution de 40% du budget, si tu calcules 10% d'inflation par année. Ça c'est une chose importante. Donc la volonté y était peut-être au départ, mais il n'y a pas eu une volonté claire et nette par la suite de maintenir ce niveau de possibilités. Et même, cette année, on parle d'une coupure de budget de 500,000\$. Ça démontre d'une certaine façon ce manque de volonté. Souvent, on nous sert l'argument qu'il faut que ça soit rentable. Le ministre ne veut pas donner plus d'argent parce qu'il attend que ça soit rentable. L'*Institut* rêve du jour où tout ça va s'autofinancer à partir du

capital initial. C'est vraiment une approche très curieuse. C'est important, je pense, de saisir qu'on veut que les films soient rentables. Mais c'est pas 4 millions de dollars qui devraient être investis. Il leur faudrait créer une société de production où ils investiraient 40, 50 ou 100 millions de dollars; alors là, ils pourraient exiger des critères de rentabilité économique. Mais avec un budget de 4 millions! A toute fin pratique, je pense qu'il reste 1 million, 1 million et demi pour la production. On ne peut pas parler de récupération d'investissement.

L.D.: Surtout quand on voit à côté les 175 millions qui ont servi à fabriquer les films de facture américaine. Il n'y a aucune concurrence possible, il n'y a aucune comparaison possible. Ça tient du fantastique! Quand on parle de rentabilité, ça doit d'abord être une notion de *rentabilité culturelle*. Et non pas une notion de rentabilité strictement et étroitement économique. D'autre part, si on veut parler de rentabilité économique, il faut penser sur vingt ans, pas d'un film à l'autre, parce qu'on part de rien; il n'y a pas de salles de cinéma qui se consacrent au cinéma québécois, donc il n'y a pas de public qu'on pourrait dire circonscrit. Le public, il se fait à chaque fois, pour chaque film. Il est toujours à reconquérir.

Louise Carrière: J'aimerais ça que vous expliquiez un peu plus, compte tenu de l'analyse que vous faites du cinéma québécois, le lien entre cette analyse et les solutions à mettre de l'avant. Certains souhaitent la nationalisation des salles. Pour d'autres, le grand problème ça serait la concurrence entre l'ONF et l'industrie privée, donc on souhaiterait la disparition de l'ONF. Est-ce que ce sont des utopies ou des solutions pratiques qui sont envisageables actuellement?

L.D.: Au niveau de la nationalisation, une seule alternative: soit que l'Etat nationalise une chaîne de cinéma, soit qu'il impose un quota, un contingentement dans les salles commerciales ou dans les salles parallèles. Aucun des deux réseaux ne programme systématiquement du cinéma québécois. Je veux dire par là que dans les salles parallèles, il y a peut-être 95% de la programmation qui est constituée de films hautement commerciaux, alors que ce réseau en est un, si on veut, d'Etat, au sens où ce sont des budgets de cegeps ou d'universités, des budgets de services aux étudiants. Nous, ce qu'on a toujours réclamé, c'était que l'Etat impose un contingentement dans les réseaux, ou qu'il nationalise une chaîne de cinéma. Le contingentement, il est exercé au niveau fédéral par le *CRTC*, par exemple, dans la programmation des postes de radio et de télévision. Cela a permis, au Québec par exemple, depuis que ça existe ce 35%, de faire connaître la musique québécoise au public; les gens ont connu leurs musiciens, ils sont allés voir leurs spectacles, ils ont acheté leurs disques; le cercle vicieux économique a été brisé. C'est un peu ce qu'on veut qui se produise avec le cinéma: les gens pourront voir du cinéma québécois. Il va se créer un public, une habitude. La demande va être là, elle sera assise et existera définitivement. Cette demande-là, évidemment, encourage l'investissement dans le cinéma québécois puisque chaque propriétaire de salle doit répondre à un certain pourcentage de films québécois à présenter.

Nationalisation ou quota, aucune de ces deux mesures n'a été retenue par l'ancien ministre des Affaires culturelles dans le cadre de ses consultations sur la refonte de la loi du cinéma; et je ne pense pas que le nouveau ministre retienne ces solutions-là non plus. Je pense qu'il ne se fera rien à ce niveau. Le gouvernement a peur d'imposer un sous-titrage en français pour les films présentés au Québec. Alors il ne faut même pas leur demander de penser de nationaliser une chaîne de cinéma ou d'imposer un contingentement, ça ne

leur rentre pas dans la tête. On sait que le lobby américain est fort à Québec, mais il faut dire aussi que le gouvernement péquiste a une peur bleue de l'affronter, même au nom d'une culture à préserver.

C.L.: Si on nationalise les cinémas et qu'on ne nationalise pas les écrans, ça ne servira pas à grand-chose. Si on ne nationalise pas ce qui passe sur les écrans, ça n'aura servi strictement à rien. Nationaliser en totalité ce ne serait quand même pas réaliste ni souhaitable. Mais je serais d'accord pour qu'on nationalise une partie du temps écran, c'est-à-dire, qu'on apprenne aux gens, comme disait Louis, à connaître leur cinéma davantage, à y avoir accès facilement, qu'il ne soit pas seulement à la télévision de diffuser des films québécois, que ce soit aussi le rôle des salles de cinéma! Il faut voir nos films sur écrans géants et non pas exclusivement à la télévision. C'est quelque chose qu'on est en train de mettre de l'avant à l'*AVECQ*, c'est une chose qu'on veut défendre. L'*AVECQ*, c'est une amorce de solution: regrouper des gens qui travaillent dans le cinéma ou dans la vidéographie, en production ou distribution. On essaie de former un groupe de pression qui pourrait qui devrait demander au gouvernement des comptes, suggérer des actions à entreprendre, là où c'est fondamental. Il va falloir à un moment donné passer des lois qui protègent le cinéma québécois, qui protègent notre marché interne, qui permettent de montrer ce cinéma-la. Si le public en consomme, on va pouvoir en produire. C'est pas très sorcier. Mais ce n'est pas aussi simpliste que ça. Si on se donne un minimum de moyens pour y arriver, il va y avoir des amorces de solutions. On ne peut pas imaginer des solutions à tous les niveaux sans qu'on ait l'appui évident et clair de l'appareil d'Etat qui peut faire des lois pour protéger ce qui existe ou favoriser le développement de ce qui existe. C'est évident qu'il ne faut pas s'attendre à ce que le gouvernement fasse tout. Je ne pense pas que ce serait souhaitable que le gouvernement dise tout ce qu'il y a à faire en matière de culture, que ce soit lui, qui définisse par lois la culture québécoise. Mais il devrait, en tout cas, favoriser l'épanouissement de notre culture. Je pense qu'alors on aurait une amorce de solution. Ce sera à nous évidemment, aux cinéastes de faire un effort sérieux, de travailler de montrer une volonté évidente. Car si la volonté, l'unique volonté des cinéastes, qu'ils soient techniciens, réalisateurs ou autres, c'est de faire uniquement de l'argent, et de tourner des coproductions, évidemment on va manquer le bateau. Le gouvernement pourra voter toutes les lois qu'il veut. Il va falloir vraiment qu'il y ait une détermination très claire de la part des gens directement impliqués.

P.V.: Avant de laisser la parole, j'aimerais savoir si quelqu'un a quelque chose à répondre à la deuxième partie de la question qui portait sur l'*ONF*?

J.-P.B.: Je peux bien y répondre! Je crois que oui, c'est une utopie: jamais l'*Office* ne disparaîtra. On ne doit jamais dire "jamais". Mais à moyen terme je suis convaincu de ce que j'avance. Plusieurs affirment qu'il existe une concurrence déloyale entre l'*Office* et l'entreprise privée. Je crois qu'il y a une distinction très importante à faire ici. Il faut en effet diviser ce qui concerne la production de ce qui concerne la distribution. C'est capital. Côté production, il nous faut espérer le plus de films possibles. Donc il faut que l'*Office* soit partie prenante de ce "deal". Et puis l'*Office* fait des films qui ne se font pas ailleurs règle générale.

La problématique réelle a toujours été que l'*Office* distribue gratuitement ses films, ce que les producteurs privés ne peuvent se permettre puisque même ceux qui ne courent pas après les profits doivent rentabiliser leur aventure. Je pense que l'*Office* a tenté il y a quelques années de mettre fin à la pratique du prêt gratuit; mais une décision du ministre a coupé court à cette idée. L'*Office* a également mis de



LA CUISINE ROUGE de Paule Baillargeon



LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE de Diane Létourneau

l'avant des programmes d'achat de films, etc. Le problème est loin d'être réglé. Mais la question se pose actuellement à l'*Office* et de manière très sérieuse. Traditionnellement, on a toujours affirmé que le service devait être gratuit car ce sont les payeurs de taxes qui finançaient les produits et le réseau. On dit maintenant que les utilisateurs devraient payer à leur tour. On est donc sur la piste d'un règlement pour ce qui concerne cette concurrence déloyale. Mais c'est un processus qui risque d'être long. Car c'est actuellement au niveau de la réflexion et ça réfléchit longuement dans cette boîte-là.

D'autre part, lorsque les producteurs privés disent que c'est facile de faire les films à l'*Office* parce que c'est l'argent du gouvernement, on a souvent tendance à oublier l'autre argent que le gouvernement investit dans les films produits par le privé. Je crois personnellement qu'on vit dans une situation où on doit espérer un cinéma largement subventionné par l'Etat et c'est à cette source que les producteurs privés doivent pouvoir s'abreuver. Maintenant, il s'agit de savoir comment on oriente la distribution de cet argent. S'orienter-t-on vers le commercial ou vers un cinéma qui est prioritairement québécois? La question est là. A mon avis, l'*Institut* a une marge de manoeuvre trop réduite. Quand on pense que refaire aujourd'hui des films comme MOURIR À TUE-TÊTE et LES BONS DÉBARRAS coûterait plus que le double du budget de l'époque, c'est alarmant. Quand je pense que l'*Institut* avait dès le départ de bons projets de longs métrages qui ont dû être abandonnés faute d'argent, ça me donne le frisson. Pour moi, la question de la disparition de l'*Office*, quand on considère la difficulté qu'ont aujourd'hui les cinéastes de tourner, ne se pose même pas. Et puis il y a à l'intérieur même de l'*Office* une démarche entreprise depuis quelque temps qui devrait donner encore plus de poids aux francophones à l'intérieur de la boîte. Tout ça, en plus de la qualité du cinéma qui s'y fait, me semble suffisant. Finalement, j'aimerais revenir sur la nationalisation des salles: je n'y crois pas du tout et ne le souhaite pas. Que le gouvernement intervienne en faveur du court métrage dans les salles serait un bon pas. Ce serait le premier bon pas à faire. Notre cinéma en tire son origine, il a été notre meilleure école de cinéma. Ça aiderait grandement à résorber les problèmes du cinéma québécois. Les gens s'habituaient à voir les films de nos cinéastes à chaque fois qu'ils iraient au cinéma. Le cinéma québécois ne serait pas un étranger sur les écrans du Québec. Nationaliser les salles? Voir les salles programmées par des fonctionnaires? Ça me fait peur...

Michel Houle: Je voudrais une précision. Quand on dit: "Nous avons proposé un contingentement", parle-t-on de l'*Association* comme telle ou d'un regroupement plus large. Est-ce que l'*ARFQ*, le *Syndicat*, l'ensemble des organisations appuient cette revendication-là?

L.D.: Ça a été longtemps une revendication de l'ensemble du milieu du cinéma québécois. Je ne parlais pas pour l'*AVECQ*, je parlais surtout de l'ensemble.

M.H.: Et ça l'est toujours?

C.L.: Lors des consultations qui ont été faites l'année passée sur la refonte de la loi, une des choses qui a été proposée fut le contingentement. Il a été proposé aussi la billetterie nationale, à savoir que l'Etat émette les billets et qu'on puisse ainsi avoir un contrôle réel sur les entrées. Il y a une autre chose qui avait été proposée, un visa sur le nombre de spectateurs. Cela permettrait qu'une partie des argents que les "majors" touchent au Québec revienne au Québec et ne s'en aille pas directement aux Etats-Unis.

M.H. Si j'évoque cette question-là, c'est un peu pour rappeler

ce que disait Louise tantôt. On a parlé de volonté politique, on fait référence à la cohésion du milieu et à son pouvoir de pression sur le gouvernement, on parle de contingentement. Il me semble qu'on peut pas tellement éviter cette solution autant pour les courts métrages que pour les longs métrages. Regardons l'histoire, il y a toujours eu le même processus. Dans un premier temps, suite à la création de la *SDICC* une hausse de production de films qui ne trouvent pas de débouchés parce qu'on n'a pas de contrôle sur le réseau de salles. Puisqu'il n'y a pas de contingentement, pas de mesure protectionniste pour la production nationale. Donc ça chute, ça reste sur les tablettes; car le mandat qu'on donne à la *SDICC*, c'est celui de se rentabiliser, comme veut le faire maintenant l'*Institut*. Avec l'arrivée de l'*Institut*, on a eu droit à la reproduction du même scénario, on s'est mis à produire des films; il en est sorti plusieurs qui sont restés sur des tablettes. L'*Institut* se ramasse sans argent puisque les films produits n'en ont pas rapporté. On a assisté à la répétition de ce qui s'était passé avec la *SDICC*. Avec beaucoup de naïveté, on aurait dit que les gens s'étonnaient à chaque fois. Ils avaient pourtant eu le scénario la veille, ils l'avaient vécu, néanmoins ils s'étaient rembarqués avec beaucoup de naïveté, sans prévoir, baignant dans l'euphorie de la période 77-78 des débuts de l'*Institut*. Un autre élément qui aiderait le milieu à pouvoir faire pression sur le gouvernement, c'est de développer des politiques pour s'associer à la population. On a souvent l'impression, à entendre parler les cinéastes que leur problème central c'est de trouver de l'argent pour que le milieu qui produit du cinéma vive bien, rentre dans son argent, fonctionne. Donc que les gens doivent voir des films québécois pour cette raison: que les cinéastes vivent. On a cette fâcheuse impression, même si on parle en même temps de développer la culture. Il y a un peu d'articulations qui sont faites avec des regroupements populaires des associations pour revendiquer autre chose: le droit à visionner des films, à avoir un certain contrôle sur les salles, etc. Dans une société où il y a tant d'associations de consommateurs le cinéma est le seul terrain où personne ne dit mot sur ce qui se passe dans sa région. A St-Jérôme par exemple, il y a trois salles, deux passent du porno, l'autre de l'américain. Le monde a jamais dit un mot. Ils y vont, ils payent leur pop corn, le coke. Il n'y a jamais eu d'effort de la part des cinéastes pour essayer d'organiser un mouvement qui déborde le cadre de leur milieu, qui a l'air de ne vouloir trouver que des formules pour bien vivre. Il me semble qu'il y aurait là une voie à développer qui agrandirait le potentiel de pressions politiques sur le gouvernement. A travers le contingentement, à travers la politique du court métrage obligatoire, on devrait développer l'idée d'exiger non pas seulement pour le cinéma québécois, mais pour un certain cinéma de qualité qui devrait être vu à travers l'ensemble du Québec. Aujourd'hui, disons-le tout net, il y a Montréal; quand tu sors de Montréal, t'as pas grand-chose. Il devrait donc y avoir un mouvement qui déborde le simple problème de la survivance économique pour exiger que les gens de l'ensemble du Québec aient accès à un cinéma différent, un cinéma plus exigeant.

C.L.: Quand on parle de ces problèmes-là, il ne s'agit pas de trouver des solutions pour qu'on ait un salaire assuré et qu'on vive grassement. La plupart des gens ne vivent même pas du cinéma. Ça devrait être leur source première de revenu mais ils ne peuvent même pas compter dessus. Donc, c'est déjà une situation dramatique. Si tu es obligé de faire n'importe quoi parce que tu ne peux pas vivre des films que tu fais, ça devient un peu aberrant et on doit trouver une solution à court terme à cette situation-là. Évidemment regrouper des usagers, c'est pas facile; c'est très difficile surtout qu'on les a habitués à consommer pendant des années un produit qui s'appelle "film", comme on les a habitués à consommer un produit qui s'appelle X., que ce soit une auto, une TV, etc. On fait en sorte que les gens consom-

ment du film et on leur donne des films tout prêts, tout mâchés, il n'y a pas de problème, c'est beau. C'est ça qu'on veut, que les gens consomment... et ils consomment. Il y a tout un côté intéressant au cinéma-divertissement mais on n'a développé que cet aspect. Tu es obligé d'orienter fortement les choses pour que ça puisse changer. Si tu n'a pas cette possibilité, c'est très difficile de fonctionner, de regrouper des usagers.

M.H.: Je reconnais que c'est pas facile de regrouper les usagers, je te dirais également que c'est pas facile d'obtenir des consensus dans un milieu comme celui du cinéma. Ça fait 20 ans qu'on essaie d'avoir un consensus suffisamment fort pour que ça ait assez de poids, pour convaincre le gouvernement d'agir; il n'est toujours pas intervenu; c'est pas facile. Peut-être que si pendant 20 ans on avait essayé de développer une collaboration avec des groupes déjà existants, une structure permanente, les choses seraient différentes. Même les ciné-clubs n'existent plus.

C.L.: Prenons l'exemple des "Cegep". C'est aberrant qu'il n'y ait pas un minimum d'intervention assurée dans toutes les salles de cegep au Québec. Presque systématiquement, tu as les mêmes films que tu retrouves dans le cinéma commercial; c'est aberrant mais le gouvernement fait rien. Au niveau du ministère de l'éducation, il pourrait au moins avoir une politique claire. Mais non! C'est le même principe de base qui est appliqué partout. La salle de cinéma dans les cegeps doit être rentable financièrement, donc on va chercher les films américains ou autre, les gros succès, puis on vend du pop corn. Il n'y a aucune politique claire de ce côté-là au plan culturel.

J.-P.B.: Au niveau d'un regroupement, c'est un méchant contrat. Je pense que c'est un cercle vicieux. Pour mettre sur pied une campagne qui nous permettrait vraiment de sensibiliser le public potentiel au problème du cinéma québécois, il faudrait leur montrer des vues; or, actuellement, on n'a pas d'argent pour en faire des vues. Moi, je trouve que c'est très problématique. Les longs métrages de fiction, on n'a pas suffisamment d'argent pour les produire. Il faut créer une habitude, qu'il y en ait toujours sur les écrans. C'est là qu'on va commencer à avoir un public pour voir nos films. D'autre part, il y a un problème d'identification au cinéma parce que les grands films qu'on fait, les bons documentaires, les bons films d'information, les gens les voient à la télévision et dans leur logique à eux, ce n'est pas le cinéma qui les réalise, c'est la télé. Ils se moquent de nous, ce qui les intéresse, c'est la télévision, parce qu'ils ont l'impression que c'est la télé qui les fait, que ce n'est pas les cinéastes québécois. Donc quand les cinéastes gueulent pour avoir accès à la télévision, les gens peuvent dire "Écoutez, on en a vu deux ou trois bons films, la télé les fait". C'est très difficile de regrouper du public parce qu'il n'a pas l'impression qu'il existe un problème du cinéma québécois. Je pense que ça prendrait vraiment des organismes qui auraient comme fonction de développer les marchés, de faire connaître le cinéma, de proposer au gouvernement une façon de contourner le court métrage, d'amener une classification de salles d'art et essais, etc. Il faut faire preuve d'imagination. Si on impose platement le contingentement ici en disant "20% du temps écran va être réservé au cinéma québécois" sans autre directives, les salles vont programmer nos films durant les mois de juillet et août et les gens n'iront pas les voir quand même.

Peter Harcourt: Par politesse je voudrais parler français mais ça m'est trop difficile. Puis-je parler anglais?

Je ne sais pas si je dois partager mon désespoir avec vous. Cela fait vingt ans que j'entends ce genre de discussion. D'abord en Angleterre lors de la période Julie Christie/Beatles, quand les Américains sont venus, qu'ils ont

créé la Nouvelle vague anglaise, qu'ils ont fait monter les prix, tué l'industrie et qu'ils sont repartis. C'est aussi le genre de discussion que j'entends, en anglais, avec le groupe de cinéastes avec lequel je suis impliqué. Là la situation est encore pire car nous avons, je dois le dire, moins de talent; ce que je veux dire par là, c'est que nous n'avons pas de fierté culturelle et que les deux vont ensemble: sans fierté culturelle, le talent ne peut se développer. Nous avons moins de talent, nous avons moins de fierté culturelle et nous sommes américanisés aux trois quarts. D'entendre les mêmes choses être dites à propos de cinéma québécois, me fait pleurer. Il me semble que nous avons perdu la guerre et que nous devrions le reconnaître. Comme disait Gertrude Stein à Hemingway, "nous devons recommencer et nous appliquer".

J'ai discuté de cette idée très concrète, avec Jean Pierre Lefebvre; je crois que nous devons travailler pour la prochaine génération, voire même la prochaine décennie. Nous devons travailler à partir des écoles; ceci n'est pas une défense de ma profession, je n'en ai pas de besoin. Nous devons montrer aux enfants de ce pays la culture, la littérature et les films canadiens et québécois. Combien de jeunes Québécois ont vu LE CHAT DANS LE SAC ou en ont même entendu parler. Ils ne connaissent pas leur culture cinématographique. Il nous faut travailler à partir des écoles et de la télévision. Il doit y avoir des long métrages sur les ondes de Radio-Canada et de Radio-Québec; T.V. Ontario ne présente rien d'autre que des films de Marilyn Monroe et d'Alice Faye, ils ne présentent jamais de films québécois. A T.V. Ontario, il n'y a qu'une soirée de films canadiens-anglais par année!

Pour ce qui est des cinémas, les gens paient maintenant pour aller voir de la merde. Ils paient pour voir des gros morceaux de merde aux couleurs éclatantes. Pourquoi a-t-on fait LES PLOUFFE en français classique? Pour la télévision française? Je sais que c'est en partie parce que Lemelin l'a écrit comme ça, et peut-être que c'était bien à l'époque, mais ça falsifie la réalité québécoise d'aujourd'hui. Je suis certain qu'ils l'ont fait ainsi pour le vendre à la télévision de Dien-Bien-Phu!

J'ai l'impression que le cinéma que nous aimons tous est



LE CHAT DANS LE SAC de Gilles Groulx (1964)

en train de disparaître. Il nous restera que les média électroniques. Je crois que la bataille pour laquelle il faut nous regrouper, c'est celle de l'éducation, pour faire connaître nos propres classiques dans nos écoles et dans nos deux cultures. Nous devons aussi avoir accès aux meilleures heures d'antenne à la télévision. De toute façon, le nombre de cinémas diminue; ils deviennent des musées municipaux où les gens iront voir APOCALYPSE NOW ou peut-être "CARRY ON PLOUFFE" en 70mm, son stéréophonique. Voilà ce qui me rend triste parce que, lorsque maintenant je dis que j'aime le cinéma, j'ai l'impression que j'aime ce qui est passé. En terme de bataille, je crois que nous devons nous battre là où nous avons des chances de gagner. Les jeunes sont saturés, ils passent leurs journées devant la télévision, ils ne sont pas à l'école, ils sont devant la télévision et nous devons les rejoindre. Au Canada-anglais il y a un problème terrible, nous n'avons pas grand chose à leur présenter, nous leur présenterons des films québécois, bien sûr, mais nous devons aussi leur donner de la fierté; qui sont-ils et que sont-ils? Je crois sérieusement que ça peut changer. Mais y a-t-il quelqu'un qui veuille faire autre chose que de l'argent, beaucoup d'argent?

Voilà, vous connaissez mon désespoir.

L.D.: Je voudrais ajouter que je partage beaucoup des idées qui viennent d'être émises. Je pense qu'on arrive à une fin du siècle où on atteint un sommet d'acculturation. C'est un fait que, autant les jeunes Canadiens, que les jeunes Québécois ne connaissent pas leur culture nationale, que ce soit en cinéma, en littérature, en théâtre. Je serais bien curieux de faire une enquête dans une polyvalente ou un cegep et demander aux gens: Connaissez-vous Réjean Ducharme? Connaissez-vous Jean Pierre Lefebvre? La moitié ne saurait pas qui ils sont; pourtant ce ne sont pas les derniers venus; alors que dire des cinéastes de notre génération, ils sont encore plus inconnus. C'est un phénomène d'acculturation qui est effectivement très grave parce qu'on peut arriver à tuer complètement toute forme de culture, parce qu'il n'y a plus de stimulant pour le créateur, qu'il n'y a plus de public. D'autre part, il faut éviter de croire qu'il n'y a pas de public pour les films qu'on fait. Cette année nous autres aux *Films du Crépuscule*, on est en train de connaître un deuxième succès, je ne dirais pas commercial mais public, avec un film qui s'appelle ON N'EST PAS DES ANGES, un documentaire. Le premier documentaire des mêmes auteurs, c'était PLUSIEURS TOMBENT EN AMOUR, un film qui a très bien marché en salle. Donc nos deux films québécois qui ont le plus marché, étaient des documentaires à petit budget. Le premier est sorti au *Ouïmetoscope*, donc on avait une salle connue; le second au cinéma *Outremont* qui est aussi une salle de cinéma connue. Donc quand on donne les meilleurs accès à nos films, les gens viennent les voir. Le problème c'est d'accroître l'audience de nos films, mais il y en a un public, il existe. Si on est obligé d'aller présenter nos films dans des sous-sols d'église, personne ne viendra les voir. Il faut avoir des lieux de diffusion accessibles; c'est ce que j'appellerais le droit à la culture qui est un droit fondamental, qui est actuellement énormément nié au Québec. Je pense que les Canadiens aussi connaissent le même problème. Les films qui sont faits au Canada, dans quelle mesure ont-ils accès aux salles de cinéma. Il y a des coops de cinéma qui fabriquent des films à Toronto, à Winnipeg, à Vancouver, dans les Maritimes; ces gens-là n'ont aucun accès public pour montrer leurs films, ils sont obligés de se cantonner dans des lieux qui les "ghettoisent". Les films doivent déboucher sur les écrans, il faut trouver des solutions pour qu'ils y débouchent et ainsi on réduira le taux d'acculturés; il faut prendre les moyens de nous cultiver sinon la vague va nous transporter jusqu'au milieu de la mer et nous noyer.

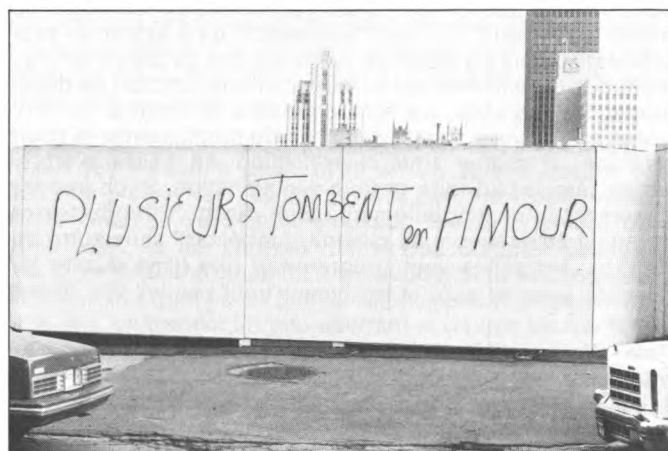
J.-P. B.: Moi, je voudrais juste rajouter que les films doivent

passer "Prime Time" à la télévision. Vendre des films à la télévision, je vous dis que c'est quelque chose. D'une part il faut qu'ils correspondent parfaitement en terme de durée aux grilles horaires qui sont déterminées à l'avance. Même si ça correspond, de toute façon les cases sont occupées. Il y a pas de place: on peut calculer actuellement à *Radio-Canada* qu'il n'y a de la place pour des films québécois que le mardi soir, de 10 heures à 10 heures ½, de temps en temps seulement. Quand on rencontre les gens de la société *Radio-Canada*, c'est ce qu'on se fait répondre. D'autre part ils vont accepter d'acheter quelques films.

Mais ils ne garantiront pas quand et à quelle heure ces films-là vont passer. Finalement il y a aussi à *Radio-Canada* un facteur déterminant, c'est la publicité. Ils achètent des produits pour leurs cases et ces produits-là doivent permettre de vendre tant de milliers de dollars de publicité; si avec le film X ils ne réussissent pas à vendre pour tant d'argent de publicité, ils ne pourront pas présenter le film. Parce qu'ils ont un budget à rencontrer, des rentrées financières à obtenir; ils sont vraiment à cheval là-dessus. Si on essaie de faire valoir les qualités fondamentales d'un film, ils mesureront au bout de la ligne ce que ça représente en dollars. A l'occasion ils ont des cadres qui peuvent être utilisés pour présenter ces films-là, mais la liste d'attente est tellement longue que lorsque, par exemple, pour les Beaux Dimanches, un producteur réussit à vendre un film à *Radio-Canada*, eh bien, c'est un an d'avance qu'il va être programmé à moins d'être un document exceptionnel et d'actualité; il va être sur la liste d'attente pour un an! Il y a aussi le dumping qu'il faut considérer; les Américains arrivent et vendent leurs films à rabais aux télévisions et les producteurs d'ici n'ont absolument pas le moyen de vendre leurs films à rabais parce que ça fait partie de la manière de les financer; ils vivent dans une situation d'étranglement. Je pense qu'il faut considérer tous ces facteurs. Finalement je voulais juste utiliser une petite statistique qui est communiquée par le dernier numéro de la revue *Copie Zéro* publiée par la *Cinémathèque*. Il y a eu 514 courts métrages pour l'année 1979 au Québec. C'est énorme! Combien en avez-vous vu à la télévision depuis ce temps-là? En avez-vous vu un? Si oui vous ont-ils montré le générique?...

Peter: I don't

P.H. Je ne veux d'aucune façon sous-estimer le problème terrible de la télévision. Ce que je veux dire, et j'essaie d'être un peu plus rationnel, c'est que si nous devons nous battre, nous avons besoin d'énergie politique et nous devons prendre le contrôle de nos propres réseaux de télévision. Je ne crois pas qu'il arrive une révolution dans ce pays; les



"Publicité" pour le film de Guy Simoneau

choses devront aller beaucoup plus mal avant que ça commence à aller mieux. Les intérêts commerciaux ont une emprise tellement forte sur les cinémas que je dis: laissons leur les cinémas et prenons possession de notre réseau de télévision. Après tout, *Radio-Canada*, *C.B.C.*, *Radio-Québec* nous appartiennent, nous les avons payés! Et l'*ONF*, les gens disent: "Sur une production de 5 millions, quelle proportion parvient à l'écran? 30% peut-être?". J'aime bien l'*ONF*, vous le savez tous, mais, sur un budget de 42 millions de dollars... combien vont aux films? L'autre problème, c'est, je crois, débarrasser les ondes de la *CBC* et de *Radio-Canada* de la publicité. Voilà un but politique de première importance, parce que ces gens-là, ils contrôlent tout. Et laissons l'argent mener le cinéma pendant un moment encore, pour que Robert Lantos puisse se promener en Mercedes, et faisons nos films pour la télévision. Il y a plusieurs films québécois que j'aime beaucoup, il y en a moins du Canada-anglais. Prenez un film comme *L'HIVER BLEU*; vous ne verrez jamais un film comme ça dans un grand cinéma. Les gens ne paieront pas 4.50\$ pour voir ce très beau petit film, mais s'ils le voient à la télévision, ils vont dire "Ah!", à cause du caractère intime d'un visionnement à la télévision.

Je crois que nous devons nous concentrer sur quelque chose que nous avons une chance de gagner, ou sinon on perdra tout encore une fois. Les Anglais ont réussi à garder le contrôle de la *BBC*. D'accord c'est pas mal bourgeois, toutes ces adaptations de grands classiques mais néanmoins c'est quelque chose qui reste en Grande-Bretagne. Mais le cinéma anglais a été tué et les mêmes facteurs sont en train de tuer le cinéma canadien-anglais et d'étrangler le cinéma québécois. Il faut réagir.

C.L.: Mais il y a quand même un danger Peter à produire uniquement pour la télé ou à réserver la diffusion des films produits au Québec à la télévision. Moi je trouve ça frustrant. Toute la grande dimension de l'image, l'ambiance d'une salle obscure sont perdues. J'ai vu des films à la télé que j'avais déjà vu à l'écran et je ne les reconnaissais même plus, ça n'avait plus rien à voir.

Je pense que c'est possible que nos films accèdent aux cinémas. Se rabattre sur la télévision, ce n'est pas la solution, surtout au rythme où les gens en consomment.

Yves Lacroix: Oui, mais voilà le problème. Je suis très sensible à ce que Peter vient de raconter. La lutte ou la guérilla à mener actuellement, je me demande si ce n'est pas que le cinéma prenne le maquis au point de se maquiller, à ne plus ressembler à du cinéma. La révolution ou le travail à faire est vraiment au niveau culturel, au niveau de la qualité du spectateur qu'il faut former. Effectivement je pense que la télévision n'a pas encore été envahie. On peut se questionner par exemple sur le fait que Gilles Carle tourne un film pour la télévision mais le sorte d'abord en salle. Par ailleurs je pense qu'effectivement l'idée de passer des courts métrages, c'est peut-être une proposition concrète; il faut absolument que les gens finissent par s'habituer à un produit et actuellement ils écoutent la télévision. Moi je regarde mes enfants, ils sont toujours devant la télévision; je suis épouvanté et je réagis exactement comme Peter tantôt. Ce que mes enfants aiment, ça n'a presque plus rien à voir avec ce que moi j'ai appris à aimer, à goûter et que je goûte encore; déjà je fais partie de l'histoire. On ne vendra jamais le cinéma québécois si on ne commence pas à avoir des cours de cinéma, des cours sur l'image, dans les écoles. Comment peut-on rendre les jeunes sensibles à un cinéma qui a une correspondance avec ce que nous sommes. On fait du cinéma à l'américaine et l'on part perdant; prenez Carle, il a essayé de faire du cinéma à l'américaine mais c'est un petit faiseux.

R.L.: J'ai cru comprendre que Jean-Pierre avait l'air de souligner que c'était pas facile chercher l'appui des groupes de

consommateurs ou, en tout cas, du large public pour l'associer aux revendications des professionnels du cinéma.

J.-P.B.: Moi je n'y crois pas.

R.L.: Je pense qu'effectivement il y a un problème et il n'est pas facile à résoudre. On a rappelé tantôt que les cinéastes avaient occupé le *Bureau de surveillance* il y a quelques années et que ça avait été un peu le processus de démarrage pour obtenir l'*Institut*. Moi à l'époque j'avais trouvé ça très bon mais en même temps je me disais pourquoi je ne me trouvais pas là à occuper en même temps qu'eux. Je pense que s'il y a quelque chose qui se passe, ou que si les professionnels mettent quelque chose en branle, il faudrait réunir le plus de forces possibles pour essayer d'élargir la participation. D'autre part un peu comme Peter l'a dit tantôt, il faut aller chercher les étudiants et les enseignants. Mais il existe une coupure assez grande entre les professionnels et les milieux d'enseignement. Les étudiants demandent souvent à ce que les cinéastes viennent les rencontrer pour discuter des problèmes au cinéma. Mais combien de cinéastes veulent participer à de telles rencontres de sensibilisation? Cela pourrait peut-être modifier l'orientation des ciné-clubs étudiants.

L.D.: C'est excellent d'associer les gens du milieu aux cours que les étudiants suivent en cinéma, c'est un contact direct avec la réalité, avec le concret. Souvent alors on peut s'apercevoir que les programmes enseignés dans les cégeps ou dans les universités sont déphasés par rapport à la réalité. Je pense que tout le monde est très ouvert à ce type d'invitation. Invitez-nous!

Je voudrais simplement ajouter quelque chose à ce que disait Michel Houle tout à l'heure. Si toutes les salles d'une ville sont monopolisées par le cinéma porno ou le cinéma américain, qu'est-ce qui empêche les citoyens de programmer une salle alternative où l'on montrerait du cinéma de qualité? Ça se fait à Trois-Rivières et ailleurs.

J.-P. B.: A propos de la disponibilité des cinéastes, je voudrais souligner que les cinéastes qui sont le plus en demande ne sont pas ceux qui sont les plus disponibles. Plusieurs ne veulent absolument pas participer à ce genre de rencontres. Voilà pourquoi je ne suis pas tout à fait d'accord avec les affirmations de Louis.

P.V.: Évidemment tous les cinéastes ne sont pas aussi disponibles que les membres de l'*AVECQ!* Je crois que nous avons soulevé plusieurs problèmes, balisé quelques pistes et amené un type d'informations et de points de vue qui avait été absent jusqu'ici. Je remercie tous les participants, le personnel de la traduction, les *Archives nationales du film, de la télévision et du son* et nos projectionnistes.



La fin justifie les moyens....

