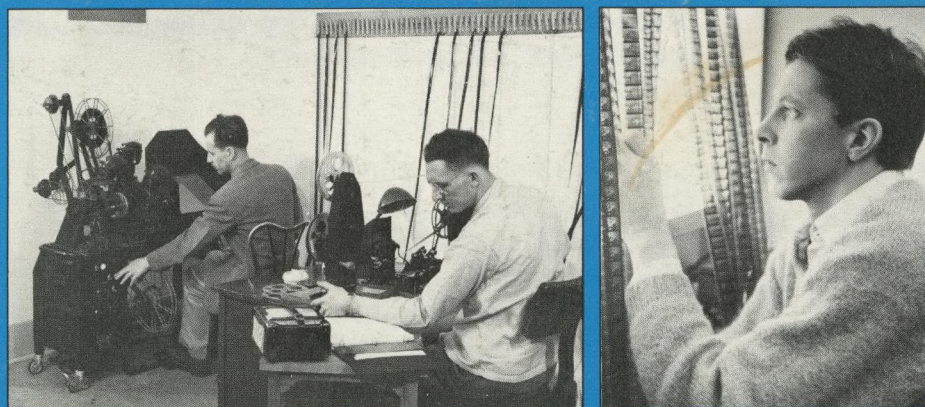


COPIE ZERO

14

DU MONTAGE



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) 842-9763 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 1982
Courrier de seconde classe
Enregistrement no 1688.
ISSN 0709-0471

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

Alain Gauthier
Pierre Jutras
André Laflamme
Pierre Véronneau

Nous remercions tous les monteurs et monteuses qui figurent dans ce numéro de COPIE ZÉRO et dont la collaboration et l'empressement à répondre à nos demandes nous furent d'un précieux secours.

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: Nicole Rodrigue-Lamothe (Photo: Alain Gauthier)
En bas à gauche: Au Service de Ciné-photographie (1947)
En bas à droite: Gilles Groulx (Photo: M. Régner)

PRÉSENTATION

Dans l'histoire du cinéma mondial, l'appréciation que l'on fait du montage oscille entre des positions extrêmes, celui-ci étant perçu tantôt comme une oeuvre de création pure, tantôt comme une stricte exécution de directives. Vsevolod Poudovkine considérait le montage *comme le fondement de l'art cinématographique*, tandis que René Clair parlait d'*une simple opération matérielle d'assemblage de plans*. Orson Welles, par ailleurs, prétendait que *la seule mise en scène d'une réelle importance s'exerce au cours du montage* et Claude Chabrol *ne voyait pas ce qu'un metteur en scène irait faire au montage*.

Entre ces attitudes opposées de quelques *grands*, existe aussi toute une gamme de réflexions que nous proposons les professionnels du montage eux-mêmes et qui n'est pas toujours connue comme il se doit.

Pour remédier quelque peu à cette situation nous nous sommes principalement intéressés dans ce numéro de COPIE ZÉRO à donner la parole aux monteurs et monteuses qui pratiquent cette profession actuellement au Québec. Il en résulte des observations sur l'art du montage, bien sûr, mais aussi des témoignages sur la profession, sa spécificité et ses multiples spécialités.

Nous avons également cru pertinent d'inclure quelques textes plus théoriques consacrés à des films dont le montage est jugé remarquable. Finalement une liste exhaustive des auteurs des montages de tous les longs métrages québécois de 1936 à 1982 vient compléter ce dossier. Ce regard, par trop rapide et parcellaire, est une première contribution à une réflexion sur le montage au Québec, que d'autres, nous l'espérons, poursuivront.

Pierre Jutras

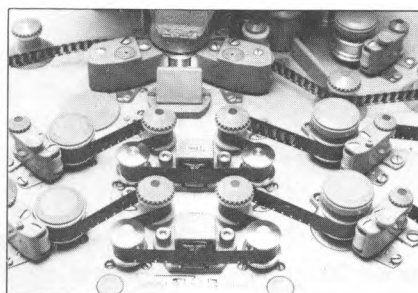


Table des matières

Présentation Pierre Jutras	p. 3
Un film, c'est comme une architecture... (Table ronde)	p. 4
28 ans rien qu'en dimanches Werner Nold	p. 14
La spécificité et le rôle du monteur dans le cinéma d'animation Jacques Drouin	p. 16
La dernière coupe Dagmar Gueissaz	p. 18
La synthèse émouvante et le bonheur des confondre Fernand Bélanger	p. 20
Le montage sonore et l'animation ou "j'ai même fait des rires de pingouins" Normand Roger	p. 21
Un jeu qui se joue à deux François Dupuis	p. 22
Évolution dans les appareils de montage et dans les formats des pellicules et des bandes sonores à l'ONF Lucien Marleau	p. 23
Huit au montage Hervé Kerlann	p. 25
Le monteur vidéo: raccordeur de scènes ou fabricant d'images? James Dormeyer	p. 27
Quelques notes préalables	p. 32
Montage / Freinage / Emballement Denis Bellemare	p. 33
L'effet hypnotique dans le VENTRE DE LA NUIT Hélène Samson	p. 36
Un parti pris d'écriture Yves Lacroix	p. 40
Liste des monteurs et monteuses des longs métrages québécois de 1936 à 1982 André Laflamme et D. John Turner	p. 53



Cette table ronde a pour intention principale de mettre en commun les expériences et les connaissances, à comparer aussi les affirmations, de quelques monteurs et monteuses qui exercent cette discipline actuellement au Québec. Se sont retrouvés à cette occasion:

Josée Beudet — Après une période de formation et d'apprentissage en France, elle travaille principalement, depuis son retour au Québec, sur des films documentaires produits dans l'industrie privée. Elle monte, entre autres, des films de Diane Létourneau (LES SERVANTES DU BON DIEU, LE PLUS BEAU JOUR DE MA VIE), de Michel Moreau (ENFANTS DU QUÉBEC, LES TRACES D'UN HOMME) et d'André Melançon (LES VRAIS PERDANTS). Elle assiste aussi Jean Pierre Lefebvre dans la réalisation des FLEURS SAUVAGES.

Jean Saulnier — Réalisateur et monteur, il entre dans la profession en 1966. Avec LE GRAND REMUE-MÉNAGE, UNE SEMAINE DANS LA VIE DE CAMARADES et VIE D'ANGE, il se fait remarquer comme monteur éclectique. De ses réalisations nous retenons LA GRANDE CORVÉE et FAIRE HURLER LES MURS (coréalisé avec Paul Vézina).

François Labonté — Il est d'abord réalisateur, producteur et monteur de ses films (BABIOLÉ, SAMEDI SOIR, LE CHÂTEAU DE CARTES, RÉVEILLON). À l'ONF il monte DE GRÂCE ET D'EMBARRAS et LA 21^e OLYMPIADE. Avec Michel Moreau il fait EN PASSANT PAR MASCOUCHE.

Marthe de la Chevrotière — Études en Belgique. Elle travaille depuis ses débuts avec Jean-Guy Noël dont elle monte tous les films (TU BRÛLES...

TU BRÛLES..., TI-CUL TOUGAS, CONTRE-COEUR). Plusieurs courts métrages, documentaires et fictions, portent aussi sa signature au montage (ENSOLEILLÉ AVEC PASSAGES NUAGEUX, LES OISEAUX NE MEURENT PAS DE FAIM). Elle vient de réaliser MAÎTRES ET APPRENTIS, son premier film.

André Corriveau — Études à l'IDHEC. À part quelques assistanats à la réalisation, il retient l'attention par le grand nombre de films de fiction dont il assure le montage. Il monte, entre autres, des films de Francis Mankiewicz (LES BONS DÉBARRAS, LES BEAUX SOUVENIRS) d'Anne Claire Poirier (MOURIR À TUE-TÊTE, LA QUARANTAINE) d'André Brassard (IL ÉTAIT UNE FOIS DANS L'EST, LE SOLEIL SE LÈVE EN RETARD) et de Brault et Gladu (Une vingtaine d'épisodes de la série LE SON DES FRANÇAIS D'AMÉRIQUE).

Pierre Bernier — À l'emploi de l'Office national du film depuis ses débuts, il est lié de très près aux réalisations de Denys Arcand (ON EST AU COTON, QUÉBEC: DUPLESSIS ET APRÈS..., LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE, EMPIRE) de Jacques Leduc (ON EST LOIN DU SOLEIL, TENDRESSE ORDINAIRE, ALBÉDO) et du cinéaste d'animation Pierre Hébert (ENTRE CHIENS ET LOUP, PÈRE NOËL, PÈRE NOËL, SOUVENIRS DE GUERRE).

Pierre Jutras: Comment avez-vous appris votre métier de monteur?

Marthe de la Chevrotière: En 1967, je suis allée étudier en Belgique dans une école de cinéma (*l'Institut des Arts de Diffusion*) parce que j'étais trop gênée pour me présenter directement à *Radio-Canada* ou à *l'Office national du film* pour dire que je voulais faire du montage. Quand je suis revenue, j'ai travaillé comme assistante monteuse à *Radio-Canada* et à *l'ONF*.

André Corriveau: Moi, j'ai appris à monter avec de la pellicule 8mm, directement sur un projecteur. Je visionnais sur l'écran, je faisais une coupe puis j'avais, je regardais encore et ainsi de suite. À *l'IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques)* j'étudiais la réalisation, la production et la régie. Je faisais du montage mais pas à l'intérieur de cours spécifiques. Pour moi le montage ça s'apprend par la pratique et c'est principalement aux *Cinéastes Associés*, à mon retour au Québec, que j'ai fait mon apprentissage.

Josée Beaudet: Je suis aussi allée à l'école à Paris dans une institution privée qui s'appelait le *Conservatoire Indépendant du Cinéma Français*. Pendant deux ans j'ai suivi des cours du soir et du samedi matin en montage. Après j'ai été stagiaire de 8 à 9 mois à *l'ORTF*. Plus tard j'ai travaillé à la pige comme assistante monteuse à Paris. Quand je suis revenue au Québec j'étais promue chef monteuse automatiquement... pour faire des commerciaux.

Jean Saulnier: J'ai appris un peu de la même façon qu'André Corriveau, avec un projecteur et une loupe. J'ai en plus rencontré Claude Savard qui m'a initié aux mystères de la synchro et des coupures. Ensuite ce fut le perfectionnement d'un montage à l'autre.

François Labonté: Un soir que j'avais trop bu, j'ai par hasard rempli un formulaire de demande d'emploi à *l'ONF*. Quelque temps plus tard j'étais stagiaire sur un long métrage de fiction monté par Werner Nold. Voilà.

Pierre Bernier: Je connaissais des gens à *l'ONF* qui me parlaient de cinéma. Un jour j'ai fait une demande d'emploi en montage parce qu'il y avait des postes d'ouverts dans cette section. Trois mois plus tard, ils m'ont appelé. Pendant un an et demi j'ai travaillé à la synchronisation. C'était en 1962.

P.J. — Combien d'années d'apprentissage sont nécessaires pour devenir monteur?

J.B. — Il n'y a personne qui peut dire: "Je suis arrivé au bout de ma formation."

A.C. — On apprend toujours...

M.D. — Pour apprendre les rudiments du montage, il suffit de un à trois mois. Je ne crois pas qu'il faille être apprenti longtemps. La seule véritable manière d'apprendre le montage c'est de monter des films. Par ailleurs, à chaque film, c'est comme si je n'en avais jamais fait.

P.B. — Le passage d'assistant à monteur proprement dit cela se fait quand, finalement, un réalisateur ou un producteur te fait confiance et te demande de monter un film.

J.B. — Bien sûr tu acquies plus de connaissances la première année mais tu continues quand même à en apprendre tous les jours.

J.S. — Quand tu débutes, tu consacres plus de temps mais au fur et à mesure de ton expérience tu procèdes plus rapidement.

M.D. — Si un assistant, aujourd'hui, me demande mon avis je lui dirais de commencer le plus vite possible.

P.J. — Est-ce qu'il y a des films, ou des monteurs, qui ont marqué vos débuts ou qui vous ont aidés à orienter votre réflexion?

A.C. — Celui qui m'a aidé c'est Jean Dansereau parce qu'il m'a engagé en me demandant de monter un film alors que je n'avais jamais vraiment monté. Puis il n'est presque jamais venu dans la salle de montage. C'est une façon d'apprendre.

F.L. — Je pense que pour des monteurs, il y a certains films qui sont plus marquants que d'autres, mais c'est surtout par rapport au contexte de



Jean Saulnier



travail et aux relations avec le réalisateur que notre réflexion se développe.

J.S. — Il y a un film qui m'a beaucoup touché avant que je fasse du montage c'est TIREZ SUR LE PIANISTE, un film de la Nouvelle Vague Française. Il y a une structure particulière dans le montage de ce film. J'ai remarqué cette structure et ce fut mon premier intérêt pour le montage.

M.D. — Moi c'est Jacques Leduc et Pierre Bernier qui m'ont influencé quand j'ai regardé TENDRESSE ORDINAIRE. C'est eux qui m'ont fait voir clair au niveau de la forme. Un film c'est comme une architecture, il dit quelque chose en autant qu'il se tienne du début à la fin.

J.B. — Moi, je n'ai pas commencé à faire du montage en pensant que je serais monteuse toute ma vie. J'ai abordé le montage pour savoir comment cela fonctionne à l'intérieur d'un film, pour savoir aussi comment se fabrique un film. Ce n'est pas parce que j'ai été influencée par des films du point de vue du montage.

P.J. — *Les échanges, les contacts avec d'autres monteuses sont-ils importants pour vous?*

J.B. — Il y a plusieurs années les monteuses se retrouvaient entre eux soit au niveau du syndicat, soit à l'occasion d'ateliers. Maintenant c'est très rare.

F.L. — Combien de fois avons-nous montré un film à un autre monteur en lui demandant ce qu'il en pensait!

A.C. — C'est un métier solitaire finalement.

M.D. — Je remarque beaucoup les montages des autres.

P.J. — *Devrait-il y avoir une école de cinéma pour former les monteuses ici au Québec?*

J.B. — Oui, c'est bien on va tous être professeurs!

M.D. — Ce sont des emplois assurés!

F.L. — Je trouve ça triste d'être obligé d'enseigner pour vivre de son métier.

M.D. — J'ai une table de montage chez moi et j'ai souvent pensé faire de l'annonce pour des cours...

J.S. — Je suis plutôt opposé à une école. Il me

semble que c'est un métier où il y a surtout des découvertes personnelles à faire. Il n'y a pas tellement de formules académiques applicables au montage. Au contraire, la liberté on ne la trouve pas dans une école. L'enseignement du montage ça veut dire une initiation à l'utilisation de la table et aux techniques de synchronisation.

A.C. — À l'école où je suis allé on nous montrait comment faire une collure avec une petite plaque et deux tiges et l'on coupait le film avec une lame de rasoir. C'était cela apprendre le montage!

J.B. — En France, j'ai appris à partir de chutes des dramatiques de l'ORTF. On procédait à toutes les étapes: de la synchronisation au montage final en passant par le premier assemblage, etc.

P.B. — De toutes façons, la meilleure école, c'est la salle de montage, c'est là que tu apprends vraiment. Je ne suis pas sûr que l'on puisse apprendre quelque chose avant de manipuler le matériel. À l'ONF (qui souvent joue le rôle d'une école) quand tu entres comme stagiaire et que tu travailles à la synchronisation, à un moment donné, si tu montres un certain intérêt, il y a quelqu'un qui va te remarquer et te donner la responsabilité d'un montage.

J.B. — Dans l'industrie privée il y a beaucoup de personnes qui demandent pour être stagiaires en montage. Il est rare que nous acceptions car ni les producteurs, ni les monteuses n'en veulent la plupart du temps. Il faudrait d'abord que la personne ait les connaissances de base nécessaires pour qu'elle puisse vraiment aider et ne pas retarder le travail. En fin de compte c'est très difficile de commencer.

P.J. — *Quelle définition donnez-vous au montage? Est-ce davantage un art qu'une technique? Quelle est la part de création qui revient au monteur?*

F.L. — C'est le travail d'une personne dans une salle de montage, confrontée à des milliers de mètres de pellicule, qui doit retrouver les émotions et les idées senties au moment du tournage



François Labonté





Marthe de la Chevrotière

et les retransmettre dans un temps déterminé. C'est par exemple pouvoir rendre dans un montage de trois minutes toute la progression dramatique sentie dans une matière brute de trente minutes.

M.D. — Le vrai travail de montage c'est de décider des structures du film, mais l'étape du choix des prises, des assemblages, des premiers montages c'est important aussi pour te faire réfléchir sur l'ensemble de la matière.

F.L. — C'est la période où il faut que tu digères la matière.

J.S. — Un bon monteur c'est celui qui est capable d'aider le réalisateur à trouver précisément le comment de ce qu'il veut dire. Et il faut être capable de consacrer le temps nécessaire à cette communication.

J.B. — Monter c'est raconter une histoire du début à la fin du film, c'est aussi en raconter une dans chaque séquence, dans chaque minute du film.

P.J. — *Y a-t-il des règles immuables auxquelles un monteur doit se soumettre?*

A.C. — Il n'y en a qu'une seule, c'est de ne pas en avoir.

P.J. — *Qu'est-ce qu'un film mal monté?*

J.B. — C'est très difficile à vérifier si tu ne connais pas le matériel original. Si le film est bon, tu conclus que le matériel était bon. Est-ce qu'il aurait pu être meilleur? Tu ne le sais pas.

M.D. — Un film mal monté c'est comme un tas de matériaux sur la rue; ça n'a pas de forme, ce n'est pas structuré; ce n'est pas une maison.

P.B. — Ce n'est pas harmonieux. Un film doit être comme une composition musicale.

F.L. — Ce qui est le plus facilement repérable dans un montage c'est son rythme. S'il est *off beat* on peut croire qu'il y a des problèmes.

P.B. — Un film peut être bien monté et n'avoir rien à dire.

J.S. — Un film peut être mal monté et avoir plein de potentiel.

P.J. — *Est-il possible de récupérer un film?*

F.L. — Non, tu ne sauves pas un film. Si le monteur réussit à faire un bon film c'est que le matériel était bon.

J.S. — Le monteur ne peut pas aller très loin si le matériel n'a pas de potentiel, si le film est déjà mauvais à partir du scénario.

J.B. — Tout au plus on peut faire un film honnête lorsqu'il aurait pu y avoir un film ennuyeux.

P.J. — *Vous est-il déjà arrivé de travailler sur un film dont le découpage technique est très précis ou qui utilise de longs plans séquences?*

P.B. — Je viens de l'expérimenter dans la série *EMPIRE*; j'ai suivi le plan de découpage de très près. Les possibilités de création étaient très limitées.

F.L. — À part les séries dramatiques à l'américaine, tournées pour la télévision, ça n'existe pas des scénarios où tout est prévu à l'avance.

P.J. — *Y a-t-il un type de films dans lequel vous vous sentez plus à l'aise?*

J.B. — C'est plutôt avec un type de réalisateur.

M.D. — Il y a pour moi un type de caméra où je me sens mieux. On s'aperçoit vite si un caméraman a déjà fait du montage.

F.L. — Dans le documentaire il y a des caméramen qui sont plus faciles à monter.

J.B. — Ils sont souvent rattachés aux mêmes réalisateurs d'ailleurs.

A.C. — C'est toujours avec une équipe que l'on travaille finalement.

P.J. *Justement travaillez-vous souvent avec les mêmes équipes?*

A.C. Oui, très souvent. C'est important pour la continuité et c'est stimulant. À un moment donné tu ne parles presque plus dans la salle de montage. Tu regardes les séquences puis tu te retournes et tu vois si le réalisateur a senti la même chose en même temps. Il y a une communication non verbale qui se développe entre le réalisateur et le monteur.

P.J. — *Quelles sont les principales différences ou similitudes de montage entre la fiction et le documentaire?*

F.L. — Pour moi qui ai monté les deux sortes de film, la grande différence, indépendamment du réalisateur avec qui tu travailles, réside dans le fait que n'importe quel plan peut être le premier plan dans un film documentaire. Ce qui n'est pas tout à fait le cas en fiction. Cela ne veut pas dire qu'en fiction, le monteur n'intervient pas au niveau de la structure. En documentaire tu dois, avec le réalisateur, évaluer la force dramatique de chacune des séquences, ce qui implique d'écrire le scénario au fur et à mesure. Malgré qu'il soit très rare, en fiction, que l'on respecte le scénario de départ, il y a des limites aux inversions. La différence fondamentale c'est que la part de scénarisation et de structuration du monteur dans le documentaire est beaucoup plus large que dans la fiction.

P.B. — En documentaire la construction est plus importante et intéressante qu'en fiction. Tout est possible, tu peux changer l'idée au complet.

A.C. — Je ne suis pas d'accord. Une scène, en fiction comme en documentaire, ça peut être monté de vingt façons différentes. Les dialogues peuvent être changés, tu peux faire dire autre chose. Pour moi monter c'est voir le matériel, voir ce que le monde autour de moi aime et ce que j'aime; puis, je raconte une histoire avec tout ça. J'aborde le documentaire et la fiction de cette même façon. Bien sûr qu'en fiction tu as une structure de base alors que dans le documentaire souvent tu n'as rien, mais tu procèdes de la même façon c'est-à-dire que tu donnes un sens, que tu colores la scène selon ce que tu as senti en voyant le matériel. Par exemple vous pourriez être très surpris à la lecture du scénario des BONS DÉBARRAS après avoir vu le film.

M.C. — Ici les réalisateurs de fiction tournent tellement large qu'ils nous donnent quasiment autant de possibilités qu'en documentaire. Ils font un plan large du début à la fin de la scène puis, ils découpent de quatre à cinq fois cette même scène en plans variés. Ainsi nous pouvons jouer beaucoup au niveau des structures. À partir d'une certaine étape que ce soit en documentaire ou en fiction, j'en arrive à la même réflexion.

F.L. — Il ne faut tout de même pas oublier qu'en fiction tu es limité avec les personnages et leur psychologie.

A.C. — En documentaire il y a des personnages aussi.

F.L. — Oui mais en documentaire ils ont leurs propres réalités tandis qu'en fiction ils répondent à des réactions amenées par des actions posées préalablement.

A.C. — Tu peux changer ça également.

F.L. — Tu peux rythmer différemment le jeu des comédiens mais tu ne peux pas changer sa réaction.

A.C. — Tu connais l'expérience de Koulechov¹, il

prouve que tu peux faire dire n'importe quoi à un gros plan d'un personnage. C'est valable pour la fiction comme pour le documentaire.

F.L. — Oui mais il y a quand même des limites et tu le sais très bien. Si un scénario est bien construit tu as une courbe dramatique à respecter pour chacun des personnages.

A.C. — Ce que je veux dire c'est que ce cheminement-là tu le découvres souvent au montage.

M.C. — Mon plaisir c'est justement de la faire éclater cette structure.

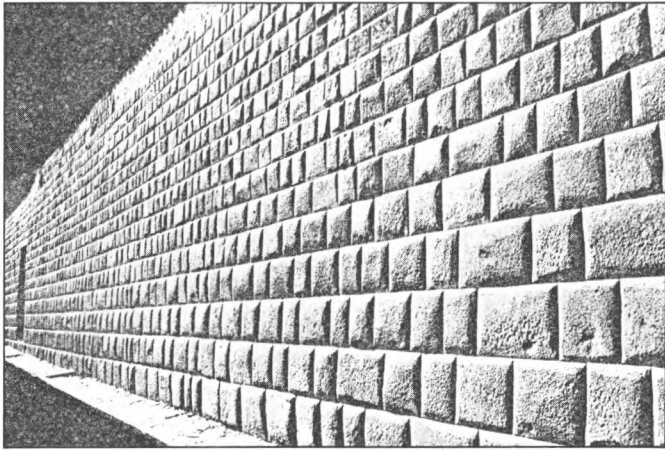


J.S. À partir d'une comparaison je vais tenter d'expliquer comment je vois ça. Chez les Incas, il y a deux sortes d'architecture, celle des temples où les pierres sont carrées et tellement bien ajustées qu'on ne peut pas y glisser une lame de couteau, et celle de leurs maisons d'habitation où les pierres peuvent avoir jusqu'à douze faces et qui sont ajustées tout aussi précisément. Ce qui m'intéresse c'est de monter un film, qu'il soit documentaire ou de fiction, à la façon de leurs maisons alors que le côté temple m'enlève la liberté de jouer. Il y a des films qui sont faits pour être montés comme ils ont été tournés. Ils représentent pour moi l'architecture empilée. Ce n'est pas intéressant sauf quand il y a un problème, une faille imprévisible, qui exige une réparation bien travaillée, discrète.

P.B. — Pour ma part j'ai eu beaucoup plus de plaisir à monter les films de fiction de Jacques Leduc que les épisodes de la série EMPIRE qui sont fabriqués à l'américaine où j'empilais les pierres les unes sur les autres.

F.L. — En fiction tu vas retoucher à la structure, aux personnages, selon l'approche narrative du

1. "Pour démontrer le rôle créateur du montage, Koulechov fait plusieurs expériences: modification en apparence d'une expression, en montant un plan de l'acteur Mosjoukine successivement avec un enfant (tendresse), une femme dans un cercueil (tristesse), une assiette de soupe (appétit)." Georges Sadoul



scénario, selon le style du réalisateur et sa façon de tourner.

A.C. — Selon le matériel aussi.

P.J. — À partir d'un assemblage ou d'un premier montage quelles sont les méthodes que vous avez développées pour arriver au montage final?

J.B. — Habituellement je travaille proportionnellement toutes les parties du film parce que si tu te concentres trop longtemps sur une séquence, tu vas d'abord perdre du temps et puis, tu ne pourras plus comparer avec le reste. Par ailleurs il y a des fois où je me fais plaisir et je monte d'abord une séquence entièrement, ça m'aide pour la suite.

M.D. — Moi, rendue à une certaine étape, je travaille surtout par parties de film. Je fais rarement une séquence à la fois.

A.C. — Je suis très systématique. Je commence par faire un bout à bout en enlevant seulement la claquette dans chaque plan puis je fais un premier montage sans revenir en arrière. Je travaille à partir d'une sorte d'élan, d'intuition. Après, quand je revois le tout, je sens les lignes de force du film. À cette étape, je ne visionne jamais ce que j'ai monté précédemment. Je veux conserver un recul sur la scène. J'aime mieux faire un montage comme ça le plus vite possible puis oublier ce que j'ai fait. Un mois et demi plus tard j'ai la surprise, le choc de le voir en entier. Je suis alors découragé pendant quelques jours, puis ce moment passé je commence le vrai montage. Je restructure le film, je réoriente des scènes, je figole et je passe des journées sur une scène, en travaillant toujours dans l'ordre à partir de ce que je pense être le début. Évidemment, ça peut changer au deuxième montage.

F.L. — Je travaille un peu différemment. D'abord j'accorde beaucoup d'importance au visionnement des rushes, c'est sacré pour moi. Le montage c'est reconstruire l'émotion ressentie à ce premier contact avec les images. À la deuxième étape, en documentaire, je sélectionne tout ce que j'aime. Je travaille alors toujours avec un ou une assistante. Normalement j'élimine ainsi

de 30 à 50 pour cent du matériel. Je fais alors un tableau en donnant un nom à chacune des séquences puis j'essaie de construire une histoire. L'assistant fait un assemblage de chacune des séquences et, avec le réalisateur, je regarde l'ensemble sur l'écran. Nous pouvons ainsi évaluer la qualité et la force dramatique de chacune des séquences. Après m'être entendu avec le réalisateur sur le traitement à donner au matériel, sur le style, je rentre dans la salle de montage et je fais un premier montage. Je structure à partir de cette première sélection.

En fiction, je ne fais pas de sélection, proprement dit, des meilleures prises, je note plutôt avec le réalisateur et l'assistant les bouts de prises qui sont les plus réussis. Une bonne séquence en fiction n'est pas nécessairement faite des meilleures prises, parfois c'est le début de l'une et la fin de l'autre qui sont intéressantes, ainsi de suite. Par ailleurs, la veille du jour où je commence une séquence, je revois tout le matériel et je vais me coucher. Le lendemain je ne remets pas les pieds dans la salle de montage tant que je ne sais pas comment je vais monter cette séquence.

J.B. — Est-ce que tu ne découvres pas, en travaillant, des idées de montage que tu n'avais pas nécessairement pensées à l'avance?

A.C. — Tu sais comme dans l'écriture d'un texte alors qu'un mot en entraîne un autre...

F.L. — Oui, effectivement.

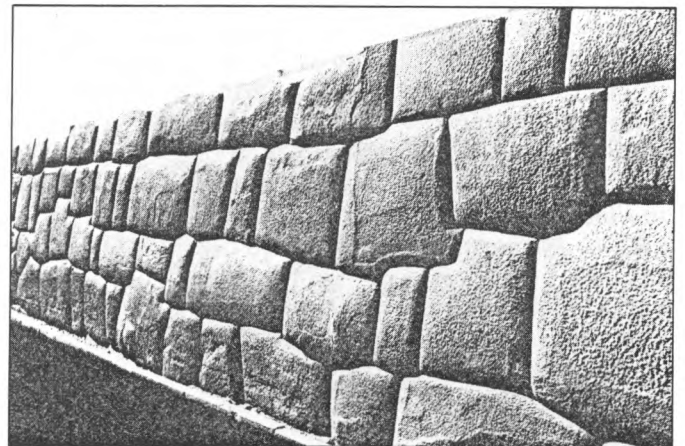
P.J. — Est-ce que tu montes dans l'ordre du film?

F.L. — Oui dans l'ordre du film ou dans un ordre sur lequel on s'est entendu au préalable. Je ne suis pas capable de monter une séquence si je n'ai pas tout le film dans la tête. Pour le rythme, j'ai besoin d'une respiration globale.

J.S. — Mes méthodes de montage sont très variables. Souvent le réalisateur travaille avec moi dans la salle et je me soumetts à sa façon de procéder. Je suis heureux comme ça.

A.C. — Est-ce que vous travaillez aussi avec le réalisateur dans la salle?

P.B. — Ça ne me dérange absolument pas, s'il





Josée Beaudet



veut assister je le laisse faire.

F.L. — Il peut venir de temps en temps voir certaines séquences mais je refuse systématiquement de le voir toujours derrière moi, excepté pour les coupes finales.

A.C. — Il me faut une semaine pour m'habituer, surtout si je ne connais pas le réalisateur.

J.B. — Souvent le réalisateur ne comprend pas le côté banal de certaines démarches et il s'imagine que cela se fait dans le temps de le dire. Je préfère être seule pour faire ma cuisine.

F.L. — Certains réalisateurs voudraient que les coupes, déjà au premier montage, soient parfaites. Ils s'imaginent que faire du montage c'est avant tout bien réussir les coupes.

P.B. — Ça vient tout seul les coupes à force de repasser sur le matériel.

A.C. — Si tu as trouvé le sens de ta scène, la coupe elle va se faire facilement.

P.J. — *Est-ce que l'on peut dire qu'il y a une façon commune de travailler propre aux monteurs et réalisateurs d'ici et qui fait école?*

J.B. — Oui, sûrement. À l'étranger les films documentaires québécois sont vite reconnus. Ils sont plus vivants.

F.L. — Je n'en suis pas certain. La semaine dernière, à la télévision américaine, j'ai vu des documentaires tournés la caméra à la main, avec des mises en situations et un montage dynamique, exactement comme on en fait ici.

J.S. — Dans le produit final, il n'y a pas de différences marquantes. C'est dans la démarche, dans l'ensemble du travail des équipes qu'il y a peut-être une spécificité.

P.J. — *Travaillez-vous avec des assistants? De quelles façons procédez-vous avec eux?*

J.S. — Je n'en ai pas parce qu'on ne m'en paye pas.

A.C. — J'ai toujours préféré travailler sans assistant sauf dernièrement où j'ai eu l'occasion de monter avec quelqu'un.

J.B. — J'aime bien avoir un assistant ou une assistante au début et à la fin du montage, pour

tout le premier déblayage, le rangement, le premier montage et la préparation du mixage final. Quant à la période où tu montes vraiment, avoir quelqu'un toute la journée à côté de toi, c'est un petit peu pesant.

A.C. — Actuellement, je travaille avec une assistante mais elle n'est jamais dans la salle de montage. Elle prépare le chutier en indiquant tous les plans. J'accroche au fur et à mesure les plans à leur place puis je lui remets le chutier et elle m'en rapporte un autre.

F.L. — Je ne travaille pas comme ça. Avec moi l'assistante est là tout le temps c'est mon premier spectateur, elle vérifie certains montages et est une mémoire précieuse. Actuellement je monte surtout avec Louise Blais, ensemble on n'a même plus besoin de se parler, on peut communiquer par signes. Nous travaillons assis l'un à côté de l'autre, le chutier à ses côtés. C'est elle qui s'occupe de la classification de tous les plans. Je marque la pellicule et pendant qu'elle coupe l'image, la classe et colle le bon plan, j'ai le temps de couper les deux bandes sonores pour faire les chevauchements (*overlaps*). C'est très rapide, tu arrives même à réduire tes journées de travail.

J.B. — C'est comme jouer au piano à quatre mains...

P.B. — Moi aussi je travaille avec l'assistant à côté, mais je fais moi-même les coupures et colures. Cette présence est très importante pour avoir des réactions, pour savoir si tu es dans le bon chemin ou en train de t'égarer.

P.J. — *Quelle est la plus grande qualité d'un monteur?*

A.C. — La patience.

J.S. — L'intuition.

J.B. — La patience avant l'intuition.

P.J. — *Quelles sont les principales formes de collaboration que vous entretenez avec le réalisateur? À partir de quel moment commencez-vous à travailler avec lui? Vous arrive-t-il de participer au découpage?*

J.B. — C'est une chose que je souhaite de tout

mon coeur.

M.D. — Je le fais avec Jean-Guy Noël, il m'apporte toujours son scénario et me demande mon avis sur le découpage technique.

J.S. — Chaque fois que je l'ai fait, je me suis senti inutile car il aurait fallu que je suive le processus jusqu'à la fin du tournage. Je pense que c'est bon en soi mais c'est aussi frustrant d'imaginer un film à la lecture du scénario puis de le découvrir tout différent à la fin du tournage. Tu n'as pas l'esprit libre, nécessaire au monteur, lors du premier visionnement.

P.B. — Les fois où ça m'est arrivé, j'ai trouvé cela plaisant et agréable. Je n'ai pas perdu mon intuition de monteur car, bien souvent, le montage ne se fait que six ou dix mois plus tard.

J.B. — Je n'ai pas été souvent impliquée avant le tournage. J'aimerais bien participer aux espoirs, aux émotions, aux élans de départ d'un film.

A.C. — Ce qui est le plus important pour moi ce sont les rushes. Je préfère ne rien voir avant et ne pas m'impliquer dans un projet qui, inévitablement, ne sera pas tourné tel que prévu. Évidemment si un jeune réalisateur inexpérimenté me demande de l'aider dans son découpage, afin d'éviter des sautes d'axe, je ne refuse pas cette participation.

F.L. — Cela ne m'est jamais arrivé de participer à la scénarisation ou au découpage d'un film que j'allais monter. Je veux toujours regarder les rushes sans avoir lu le scénario.

P.B. — J'ai une autre vision de ma participation de monteur. Par exemple, pour *LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE*, j'ai pris part à tout le tournage et cela ne m'empêche pas de dire, rendu à la salle de montage, si j'aime ou n'aime pas.

A.C. — Il faut être capable de se détacher des détails, ce qui n'est pas facile quand on a travaillé plus étroitement à la fabrication des images.

P.B. — Ta sévérité de monteur reprend toujours le dessus. Tu es capable de dire d'une scène, tournée un matin de bonne heure à cinq degrés sous zéro, qu'elle ne vaut rien.

P.J. — Une question que tout le monde se pose: *qui décide en fin de compte?*

J.S. — Le monteur évidemment... (rires)

F.L. — J'ai rarement eu, à ce sujet, des problèmes avec les producteurs, habituellement c'est le réalisateur qui a le dernier mot. C'est lui qui décide. Je suis là pour lui faire des propositions et pour l'aider à retrouver ce qu'il veut faire.

P.B. — Je peux discuter fort mais le dernier mot c'est lui qui l'a.

J.B. — Je peux dire que je ne suis pas d'accord, que je préfère autre chose mais c'est son film et il lui appartient de décider.

M.D. — Avec le temps on en vient toujours à s'entendre et le réalisateur aime qu'on lui dise vraiment notre opinion.

P.B. De toute façon si le réalisateur te demande de monter son film, c'est qu'il a confiance en toi.

J.S. Très souvent le monteur réussit à offrir au réalisateur plus qu'il n'en attendait. Il est important de rendre cette personne heureuse.

P.J. — *Êtes-vous satisfait du matériel technique, des outils que vous utilisez pour travailler?*

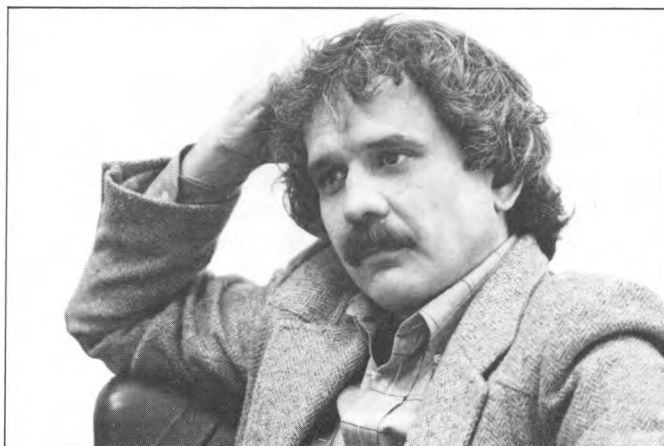
F.L. — L'important c'est d'être à l'aise avec l'outil que tu utilises, si cela t'embête de travailler sur une Moviola et que tu es obligé de le faire, bien sûr, cela risque d'être très frustrant.

J.S. — C'est plaisant de voir les progrès de la Steenbeck depuis deux ou trois ans. Cela procure un certain bonheur de pouvoir travailler avec un compteur électronique, quatre plateaux, trois bandes son, deux écrans, etc., mais, comme beaucoup d'autres, je travaille la plupart du temps sur de vieux modèles.

P.B. — Il existe aussi un nouveau système qui permet de marquer et de synchroniser électroniquement l'image et le son. Ce procédé se répand de plus en plus et va certainement se standardiser un jour.

J.B. — Il s'agit de s'approprier, de s'habituer à toute cette nouvelle technologie. Le montage, lui, restera toujours le montage.

F.L. — Ce qui compte par-dessus tout c'est de



réussir, quelles que soient les machines utilisées, à organiser un matériel qui s'appelle le film.

P.J. — Il a déjà été dit que le son est la partie la plus créative du montage. Qu'en pensez-vous?

P.B. — Pour ma part, je fais la bande sonore de presque tous mes films. Je fais mon montage image en pensant à la bande son; se préoccuper ainsi de la partie sonore d'un film provoque souvent des trouvailles visuelles intéressantes.

M.D. — J'aime beaucoup aussi penser en fonction du son quand je monte l'image. Quand c'est une autre personne qui monte le son, j'ai peur qu'il enlève ou ne comprenne pas l'idée que j'avais.

J.S. — J'adore faire le montage sonore mais j'aime mieux laisser au monteur sonore le soin de retravailler mon idée avec plus de connaissance, d'imagination et de richesse. Nous avons trop tendance à partir du son existant alors que lui, il part d'une autre notion qui va bien au-delà du son de base d'un film.

M.D. — C'est vrai, souvent il refait tout à partir de zéro.

A.C. — Je suis partagé. J'aime bien faire le montage sonore des films sur lesquels je travaille mais après quelques mois de montage je sens la fatigue. C'est bon de confier cette étape à quelqu'un d'autre.

J.B. — Il est d'ailleurs possible de suggérer au monteur sonore des idées que nous pensons intéressantes.

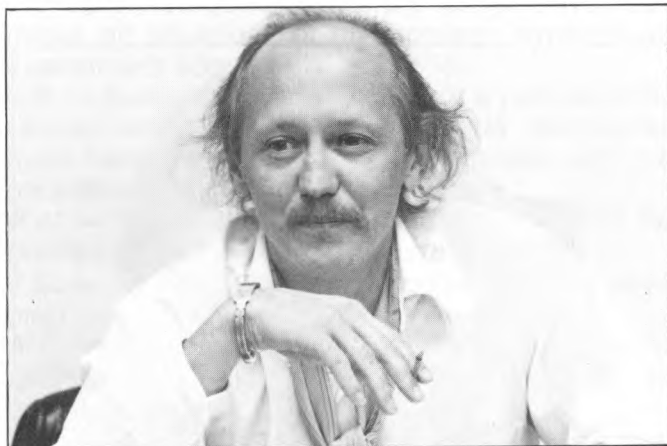
A.C. — De toute façon le monteur image travaille toujours le son aussi, il crée des ambiances, il joue avec les dialogues, etc.

P.J. — Est-ce que la spécialisation en montage sonore est valorisée ici?

J.B. — De plus en plus, il y a de bons monteurs sonores.

A.C. — En dehors de l'ONF, il n'y en avait pas beaucoup, maintenant il y en a quelques-uns dans l'industrie privée également.

J.S. — Par ailleurs ces spécialistes ont souvent leur propre banque de sons.



Pierre Jutras

F.L. — Le montage sonore c'est une autre forme de manipulation, c'est un travail souvent très long qui exige beaucoup d'habileté: pensez, par exemple, au fait de placer simplement le bruit d'une porte sur une image, c'est pas si simple que ça.

P.B. — Pour le dernier film de Pierre Hébert *SOUVENIRS DE GUERRE*, une animation de quinze minutes, j'ai mis trois jours pour le montage visuel et un mois et demi pour le son. J'ai créé toute la bande sonore.

P.J. — Y a-t-il moyen de gagner sa vie au Québec en étant uniquement monteur? Êtes-vous obligés de travailler dans d'autres domaines?

M.D. — Au début, durant quelques années, j'ai fait beaucoup de doublage. Maintenant ça va mieux mais je n'ai pas de maison ni de bateau ni...

A.C. — Mais tu as une table de montage...

M.D. — Oui, mais il faut dire aussi que je ne fais pas uniquement du montage. Je travaille en production, en scénarisation, en recherche. J'ai réalisé un film. Les périodes de chômage nous obligent à développer d'autres aptitudes.

J.S. — Malheureusement l'intérêt que je porte à un film est très souvent inversement proportionnel à l'argent qu'on m'offre pour le monter. Et j'ai tendance, face à un tel choix, à préférer le *film*, ce qui me met dans des situations financières difficiles.

J.B. — Je gagne correctement ma vie mais, depuis presque un an, je fais de la recherche et de l'assistantat. J'ai quand même eu des demandes en montage.

F.L. Il faudrait plutôt demander si l'on peut gagner sa vie en faisant du cinéma au Québec. Certains gagnent raisonnablement bien leur vie, d'autres ont un peu plus de difficultés à cause de la forme de cinéma qu'ils ont choisie de faire ou à cause de leur volonté de demeurer pigiste. Je ne fais jamais uniquement du montage, j'ai été assistant réalisateur, je réalise et produis des films aussi.

M.D. — Notre destin de monteur est relié aux équipes avec lesquelles nous travaillons; si elles ne produisent pas nous sommes sans travail et nous devons nous recycler.

P.B. — À l'ONF c'est différent, sans faire nécessairement de gros salaires, nous pouvons vivre en faisant uniquement du montage. Nous sommes assurés d'un chèque toutes les deux semaines.

A.C. — Maintenant ça va bien pour moi, je travaille environ dix mois par année. Mais j'ai connu des périodes difficiles où j'étais en chômage de six à sept mois. Par ailleurs, je ne sais pas sur quoi je vais travailler dans trois mois.

P.J. — La syndicalisation a-t-elle aidée à la reconnaissance du métier?



André Corriveau

A.C. — Oui, certainement. Avant la syndicalisation j'ai, par exemple, travaillé au tarif de 100\$ pour une semaine de 70 à 80 heures. Le montage étant une des dernières étapes d'un film, c'est toujours à ce moment-là qu'il manque de l'argent.

P.B. — ... parce qu'ils ont pris quelques jours de tournage en plus...

J.S. — Le monteur négocie souvent directement avec le producteur alors que ce n'est pas la même situation pour le reste de l'équipe. Le syndicat ne nous protège pas de la même manière qu'il le fait pour une équipe de tournage. La syndicalisation c'est essentiel pour empêcher les abus.

A.C. — Avant on t'offrait un forfait pour monter un film dont tu n'avais même pas vu les rushes. Aujourd'hui le monteur travaille plutôt à l'heure, à la journée ou à la semaine.

J.S. — Il y a des producteurs qui tentent encore de te faire travailler à forfait sans avoir vu le matériel et surtout sans connaître les exigences du réalisateur.

P.J. — *Justement, quelles sont vos relations avec les producteurs?*

M.D. — La plupart du temps c'est le réalisateur qui fait le lien entre le producteur et moi. Je discute d'abord avec lui puis je négocie mon salaire avec le producteur.

J.S. Mais le plus dur, c'est de négocier avec un réalisateur-producteur. C'est plus difficile pour les échanges d'ordre culturel. Il y a aussi certains producteurs qui sont encore pires que les deux réunis.

P.J. — *Pouvez-vous exiger le temps qui vous semble nécessaire à votre travail? Avez-vous le temps de mûrir un montage?*

J.B. — Je me suis aperçu que c'est souvent au moment du montage sonore que je suis frustrée. J'ai besoin de plus de temps à cause de l'abondante manipulation à faire et des nombreuses bandes à préparer. Je dois alors, dans les derniers jours, dépenser beaucoup d'énergie pour travailler vite. Ce qui m'empêche de bien

polir des détails que personne ne peut faire à ma place. Quand on parle de rythme, il est nécessaire de ne pas être trop bousculée. C'est dur en tant que technicienne de résister aux pressions à la fin d'un montage alors que tout devient de plus en plus urgent. C'est une situation très désagréable et anti-créative. Ce n'est pas vrai que l'on peut penser, créer et coller huit heures par jour, cinq jours par semaine. À l'exception de périodes uniquement consacrées à la manipulation où tu peux faire dix heures par jour, il est impossible de travailler intensément huit heures par jour.

A.C. — Quelques fois en une journée tu peux faire le travail d'une semaine ou presque...

J.B. — ... alors que le lendemain tu as l'impression de ne pas avoir fait deux coupes intéressantes dans ta journée.

P.B. Il y a comme ça des moments angoissants dans la vie d'un monteur.

J.B. — Surtout quand le temps égale argent. Je trouve cette pression très dure. Tu travailles mieux et plus vite dans une atmosphère détendue.

M.D. — Il y a beaucoup de lamentations au sujet des budgets et cela se parle, comme par hasard, toujours autour de nous. Ça fatigue.

P.J. — *Avant de terminer, y a-t-il autre chose que vous voudriez dire?*

M.D. — Oui, je voudrais faire remarquer le peu d'importance que l'on accorde au montage dans les productions de consommation courante. Malheureusement beaucoup de films ne nous offrent, en tant que spectateur, qu'un plaisir limité à cause d'un manque de liens, de structures véritables entre les images. Ils deviennent parfois, pour un monteur, un spectacle vraiment insupportable.

Propos recueillis au magnétophone par Pierre Jutras, le 27 octobre 1982

Photos: Alain Gauthier

28 ans rien qu'en dimanches...

par Werner Nold

Chaque fois que l'on me demande d'écrire quelque chose sur le montage, j'ai envie de parler des amitiés vécues au cours de ces 28 ans de cinéma. Car finalement, c'est l'amitié qui aura été le trait dominant de toute cette période, alors que la salle de montage en aura été le lieu de prédilection.

Je suis un incondicional de l'ONF. Je fais partie de cette famille émotionnelle qui peut être tellement dure et exigeante, mais si chaleureuse à la fois. C'est d'ailleurs les films de l'ONF et Félix Leclerc qui m'ont donné le goût de couper le cordon ombilical avec ma Suisse natale. À partir de 1960, il y a eu cet étonnant éclatement du "cinéma-vérité". Comme il n'y avait pas encore de Werner Nold pour m'empêcher de commencer une carrière, et que les places n'étaient pas encore toutes prises, je suis donc devenu monteur.

J'aimerais profiter de la place qu'on m'octroie dans ce numéro de *Copie Zéro* pour rendre hommage à ceux qui m'ont fait tel que je suis aujourd'hui; tout en sachant que je vais certainement oublier des personnes qui ont été importantes dans ma vie de monteur.

C'est Jacques Bobet qui m'a engagé à l'ONF lorsqu'il était producteur aux Versions; c'est d'ailleurs Jacques qui, avec un flair incroyable, a donné une première chance à la plupart des cinéastes qui ont fait leur marque dans la profession: Groulx, Fournier, Carle, Brault, Godbout. Malheureusement peu de gens savent cela! C'est aux Versions que j'ai connu

Gilles Carle et Louis Portugais. Je finissais la version anglaise de LA LUTTE lorsque Gilles me demanda de monter son premier film: DIMANCHE D'AMÉRIQUE. C'est sur ce film que j'ai appris l'essentiel de mon métier, et j'en ai fait des bourdes. J'ai d'ailleurs irrémédiablement perdu le synchronisme d'un plan large montrant Tony Massarelli chantant sur un tas de vieilles planches "Pour t'aimer j'ai menti". Par la suite j'ai découvert que les petits numéros imprimés sur le bord de la piste sonore avaient leur correspondance sur le bord de la pellicule-image. C'est si simple quand on le sait mais lorsqu'on débute, la simplicité, connais pas! Bref par indulgence ou tout simplement par inconscience, Gilles m'a demandé de monter PATINOIRE. Quel plaisir, tant et aussi longtemps que nous étions au montage! Gilles qui n'a pratiquement pas changé depuis toutes ces années, prenait beaucoup de place dans ma vie. Chaque fois qu'un film se terminait et qu'il préparait un autre projet, je ressentais un vide qui me rendait presque dépressif. Il avait également une façon bien particulière de se foutre de ma gueule. Lors du montage de LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z, à la suite d'un différend, je trouve le lendemain une caricature épinglée dans la salle de montage me représentant nu avec un petit sexe en forme de pellicule perforée avec ce sous-titre: "Werner a une vision 16mm des choses".

Imaginez deux secondes Claude Jutra, Michel Brault, Clément Perron, Anne Claire Poirier, Gilles Carle, Georges Dufaux, Marcel Carrière, Denys Arcand, Bernard Gosselin,



Werner Nold et Gilles Carle

Claude Fournier, Jean Danseureau, dans un même corridor, faisant tous le film de leur vie! Quelle excitation! on nous trouvait le soir, la fin de semaine, travaillant, s'amusant à décompresser, prêts à n'importe quelle folie, abandonnant la séquence importante pour aller voir les rushes de l'autre. C'est ça la collectivité: tout le monde attelé à la même charrue et chacun de son côté se battant pour conserver son individualité.

Et que dire du défunt *Festival International du Film de Montréal*. Toutes ces rencontres avec des cinéastes célèbres: Ford, Walsh, Forman, Polanski, Bertolucci, Lang, Bondartchouk; chez madame Jutras, la mère de Claude, à Boucherville, Rossellini, Rouch, Morin, Truffaut, etc. ou encore de cette passion sans limites pour le Cinéma? Je repense par exemple à Claude Jutra qui pour tourner À TOUT PRENDRE s'est endetté à un point tel que j'en ai encore des frissons. Brault, Labrecque et moi-même prenions plaisir à aller lui donner un coup de main le soir et les fins de semaines. J'avais beaucoup de doutes sur cette forme de cinéma qui était tellement différente de ma façon de voir les choses. Mais ce Cocteau de Jutra a quand même fait le film de fiction le plus important dans ces années-là.

Parallèlement à cette collaboration, je montais POUR LA SUITE DU MONDE avec Michel Brault et Pierre Perrault. Côté documentaire, ce film devait

Werner Nold: Monteur à l'ONF depuis 1960. Il y monte quelques dix-sept longs métrages et une bonne cinquantaine de courts métrages.

avoir le même impact sur ma carrière qu'À TOUT PRENDRE de Jutra.

Claude m'a appris à prendre des risques et m'a communiqué une certaine sagesse. Michel m'a appris à voir, à m'émerveiller, à m'enthousiasmer et surtout à aller au bout des choses. Tous deux ont eu et ont encore une énorme influence sur ma vie, tant professionnelle que privée. J'ai l'impression qu'il s'est créé une complicité entre nous que rien ne pourra plus altérer. Pierre Perrault pendant ce temps m'inculquait l'amour de l'homme et de la chasse. De tous les gens que je connaissais, voilà un être doux qui pourtant est perçu comme un misanthrope. Tout ce qu'il fait dans le fond, c'est de la provocation alors qu'il cache derrière son air sévère un cœur de maman.

Marcel Carrière m'a confié la plupart de ses films. Qu'est-ce que nous avons ri en montant AVEC TAMBOURS ET TROMPETTES. Voilà mon cinéaste critique préféré. Il n'est jamais méchant pour les gens qu'il tourne et Dieu sait qu'il aurait été facile de l'être avec LES ZOUAVES. Marcel est une "soupe au lait" indescriptible. Il gonfle littéralement sous le coup d'une émotion. Si jamais vous assistez à ce phénomène, soufflez sur le lait et dans le fond vous y trouverez du miel.

Quand je regarde les rushes de Georges Dufaux, je suis toujours déçu. Georges fait sa caméra tout seul. Le résultat est bordélique! Ça bouge sans cesse et tous les plans ont l'air trop courts. Une fois sur la table de montage pourtant, on se rend compte qu'il faut seulement couper les petits morceaux où il a changé d'angle. Il se dessine alors un film documentaire qui donne l'impression d'avoir été tourné à deux caméras! Georges est le seul réalisateur qui réussit à me crever par sa capacité de travail. Le film

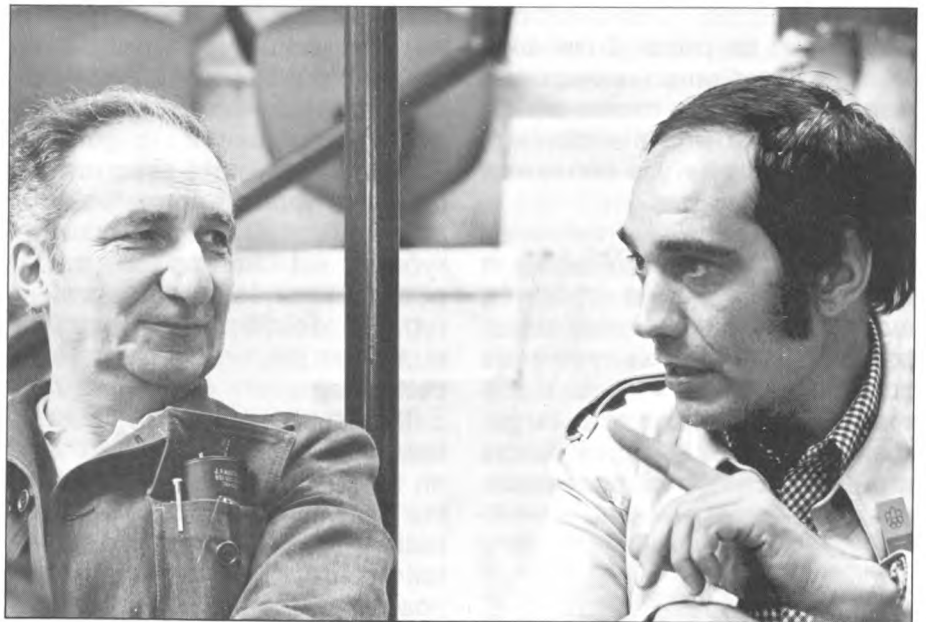
qu'il est en train de faire est la chose la plus importante de sa vie. Il ne lâche pas quoiqu'il advenue. Cette capacité d'aller au bout de son travail a donné AU BOUT DE MON ÂGE un film auquel j'aurais bien aimé contribuer.

De IXE 13 à MONOLOGUE NORD SUD, j'ai fait un sacré bout de chemin avec Jacques Godbout. Voilà le cinéaste stimulant par excellence. Car il ne s'agit pas seulement de monter ses films, mais également d'être informé au mieux des sujets qui le préoccupent. Avant chaque film, Jacques vient avec une pile de livres sur le sujet à traiter et une autre pile pour me changer les idées. Que c'est magnifique et gratifiant, ce genre de collaboration! Quand je monte pour Jacques, je me sens intelligent. Ça fait du bien! Il a une capacité d'analyse incroyable. C'est le seul réalisateur qui soit capable de rejeter du matériel sans souffrir. Dès le début du montage, il a déjà une idée avancée de ce que doit être son film; lorsque je travaille pour lui, je ne travaille jamais pour rien. Je le respecte infiniment. Quand je pense à lui, je m'attendris et j'ai déjà hâte au prochain film

afin de me réchauffer auprès de ce soi-disant iceberg.

J'aimerais vous parler de Jean-Claude Labrecque, pour qui j'ai monté LES OLYMPIQUES. Nos vies se croisent et se retrouvent depuis bientôt 26 ans. De Bernard Gosselin aussi pour qui je n'ai jamais monté, par un pur hasard. J'ai par contre monté plusieurs séquences qu'il avait tournées comme caméraman. Une caméra impatiente, intelligente et intuitive. J'aimerais vous parler de Clément Perron qui par un seul mot me remet dans le droit chemin lorsque je déprime. Bernard Bordeleau, François Labonté et Louise Surprenant ont été et seront encore je l'espère de précieux collaborateurs; j'aimerais également vous parler des gens qui sont le sujet de tous ces films: du Père Alexis, de Léopold Z, d'Ixe 13, de Salinger, de Zhong Lili, de Jenner. Je ne les connais pas tous mais ils ont influencé ma vie. Je m'identifiais à eux. C'est donc à toutes ces personnes que je dois d'être qui je suis: ils m'ont façonné, influencé.

Enfin, puisqu'il faut bien parler un peu de montage, je voudrais tenter ici de tuer un



Jacques Bobet et Nold

mythe. À mon avis, un monteur n'a jamais sauvé un film, car tout ce qui se trouve dans le dit film a été tourné, il doit donc être montable. Ma crainte réside dans le fait que je puisse détruire un film parce que je n'ai pas été capable de faire une lecture des *rushes* intelligente, sensible ou encore intuitive. Lorsqu'on intervient au montage avec des effets opti-

ques de toutes sortes, des plans d'archives que l'on n'avait pas prévu utiliser, cela ne s'appelle pas du *sauvetage*, mais bien de la *réalisation au montage*.

Dans ce texte j'ai souvent parlé de travail. Ce mot signifie pour moi l'action de monter. Par ailleurs, il n'est presque pas juste de parler de travail quand on a tellement de plaisir à

exercer sa profession. Pour être franc le montage est ma raison d'être, mais peut être aussi le prétexte à des rencontres privilégiées. Le succès d'un film peut en effet durer quelques mois mais il sera toujours moins important que la passion que l'on aura investie avec un cinéaste afin de le réaliser. Le plaisir c'est de le faire; le succès, c'est le couronnement de ce plaisir.

La spécificité et le rôle du monteur de films d'animation

par Jacques Drouin

La pellicule d'un film ordinaire se déroule sur les plateaux d'une Steenbeck. Sur le petit écran, un jogger court en plan éloigné. Ma main actionne le levier qui commande la basse vitesse (6 images/seconde), par en avant, stop, par en arrière, stop. L'image qui m'intéresse est trouvée: quelques cadres après que le pied droit du jogger ait reposé sur terre. Je vais raccorder cette image avec un plan rapproché pour identifier le personnage. Court-il à la même vitesse dans les deux plans? Les arrière-plans sont-ils compatibles? Ces questions pourraient se poser aussi bien dans la tête d'un animateur que dans celle d'un monteur. En d'autres mots, entre le montage et l'animation il n'y a qu'un tout petit pas.

Je suis venu à l'animation en passant par le montage, et comme l'expérience oblige à avoir de la suite dans les idées, je me suis depuis retrouvé souvent monteur de films d'animation. Une croyance largement répandue suppose que le montage n'est pas nécessaire

en animation. J'ai donc l'obligation de rétablir les faits et de préciser le rôle du monteur et sa spécificité pour le cinéma image par image.

D'abord, parlons un peu d'animation et de la nature même du matériel obtenu image par image, car l'apport du monteur dépend du type même d'animation. Tous les films d'animation appartiennent à l'une ou l'autre de deux catégories selon leur fabrication et leur tournage. Il y a l'animation traditionnelle et l'animation en tournage direct. Dans les deux cas, l'animation plus que tout autre médium, demande le maximum de préparation, puisqu'il s'agit de fabriquer chaque image. Chaque film a généralement été préparé avec un découpage visuel complet, *storyboard*. Chaque image de ce *storyboard* est filmé en temps réel pour vérifier la structure et le rythme du film éventuel. Un monteur peut être appelé à cette étape.

Pour l'animation traditionnelle, le matériel est obtenu en filmant des dessins un à un, sur un banc-titre en suivant les indications de l'animateur sur les feuilles de tournage *dope sheets*. En général, le résultat du tournage sera prévisible car

toutes les précautions auront été prises avant le tournage. Lorsque les dessins sont encore au premier stade, ce sont habituellement des dessins au crayon gras, l'animateur fait un tournage préliminaire: un *line-test* qui permet de vérifier le mouvement, prendre la décision d'augmenter le nombre de dessins — intervalles, d'allonger ou de raccourcir des poses, etc... Lorsque le *line-test* est approuvé on passe généralement à la finition des dessins ou traçage et coloriage.

Pour PREMIERS JOURS j'ai travaillé avec Clorinda Warny à cette étape du *storyboard*. Clorinda avait prévu tourner tous les dessins avec la technique de fondus enchaînés, et que tout le déroulement du film serait contenu dans un long plan du début à la fin du film. Il allait devenir impossible de *couper* des images après le tournage final. Donc le *line-test* a été déterminant pour le reste du film. Nous avons discuté des raccords possibles entre les images du *storyboard*, de la longueur, en nombre d'images, des fondus enchaînés pour chaque séquence. Pour PREMIERS JOURS on peut dire que le montage a été fait avant le tournage. Ce qui a été manipulé c'est le brouillon. Après le tournage définitif des dessins colorés et filmés en fondus enchaînés, mon travail ne s'est borné qu'à assembler les différentes sections et de dissimuler les raccords aux endroits où les

Jacques Drouin: Monteur de huit films d'animation à l'ONF. Il est aussi le premier cinéaste à avoir repris après Alexeïeff la technique de l'écran d'épingles (LE PAYSAGISTE).

dessins apparaissaient à 100%, entre deux fondus.

L'animation traditionnelle peut être manipulée aussi après le tournage. Pour AU BOUT DU FIL, Paul Driessen avait tourné des poses (plusieurs cadres sans changement de dessins), puis au montage nous avons décidé de quelle longueur devaient durer ces poses (de 8 à 48 images) selon que les gags pouvaient le supporter.

Souvent, une copie de travail d'un film d'animation contient énormément de faux raccords *jump-cuts*, car lorsqu'il n'y a pas de déplacement du banc-titre lui-même, la caméra est absolument stable, il est donc possible d'enlever, d'ajouter et même d'inverser l'ordre des images dans un même plan. Par exemple dans *E* de Bretislav Pojar, il y a une soixantaine de plans visibles, mais en réalité, il y a environ cent vingt-cinq *jump-cuts*. Lorsque l'on remanipule le matériel de cette façon, il s'agit peut-être plus de travail d'animation que de montage.

En général, le travail du monteur est sans doute facilité par le fait qu'en animation la moyenne de tournage est très basse. C'est un peu moins vrai dans le cas de films d'animation tournés avec des techniques dites directes. Ce sont souvent des réalisations plus artisanales où l'animateur *anime directement* sous la caméra, qu'il s'agisse de papiers découpés, de sable, d'écran d'épingles, de marionnettes ou de celluloses grattés. Impossible ici de tout prévoir comme dans l'animation traditionnelle, de tester le mouvement d'avance, plus difficile aussi d'obtenir une durée exacte pour un plan. Souvent le décalage entre chaque déplacement est exécuté par instinct. L'animateur met les éléments en place et enregistre une image, puis il modifie les éléments à nouveau pour l'image suivante. Ce type de tournage est forcément plus aléatoire et



LUNA LUNA LUNA

fait souvent augmenter la moyenne de tournage car souvent plus d'une prise est nécessaire pour réussir un plan.

Parmi les techniques directes, je mets à part le film d'animation de marionnettes car il s'apparente plus que tout autre au tournage réel. Il en possède les mêmes contraintes et des conventions semblables. Les marionnettes sont en quelque sorte des acteurs qui évoluent dans un espace tridimensionnel. Par exemple, Co Hoedeman pour LE CHÂTEAU DE SABLE, tournait un plan *master* de l'action d'une séquence de groupe, des plans plus rapprochés avec deux ou un seul acteur, puis des gros plans de ceux-ci. Pour le montage de chaque séquence, nous étions tout à fait *couverts*.

Le tournage de certaines techniques directes comporte plus de risques que d'autres. Le sable, l'écran d'épingles, sont des médiums éphémères où il ne reste aucun élément après le tournage. Il est nécessaire pour ce type de films de monter le film au fur et à mesure du tournage. Par exemple, dans LE PAYSAGISTE, plusieurs coupes n'étaient pas prévues et le montage s'imposait souvent comme une opération de sauvetage, soit parce qu'un plan n'avait pas la durée prévue soit parce qu'à force de manipu-

lation, je perdais trop d'informations nécessaires dans le dessin. En visionnant le matériel je pouvais sauver la meilleure partie du plan si je pouvais inventer un raccord possible.

En animation comme en réel, un film peut avoir une structure *ouverte*. Le monteur d'un tel film sera d'autant plus responsable que les possibilités seront grandes. Un film comme LUNA LUNA LUNA de Viviane Elnécavé, contenait au départ plusieurs défis pour le montage. Une des difficultés techniques reposait sur le fait que près de la moitié des images devaient être noires ou presque, car ce film joue sur la persistance rétinienne. Toutes les chutes devaient être identifiées, si courtes soient-elles, car comment reconnaître ces *noirs*, ces centaines de chutes noires?

Le film a pour thème le sommeil d'un enfant et l'influence de la lune dans ses rêves. Viviane avait imaginé et tourné toutes sortes d'apparitions et d'événements dont l'enfant serait témoin pendant la nuit. Le matériel se prêtait à la construction d'un puzzle et les morceaux furent imbriqués et défaits plusieurs fois avant de trouver l'ordre final. Nous avons joué avec le matériel un peu à la manière de Koulechov qui juxtaposait le plan d'un homme

sans expression avec le plan d'une assiette bien garnie pour que l'homme ait l'air d'avoir de l'appétit. Bien sûr, en animation il n'est peut-être pas possible d'avoir du matériel neutre au départ, mais le visage de l'enfant dans LUNA LUNA LUNA changeait d'expression selon que l'on le faisait précéder ou suivre par différents événements effrayants ou calmes.

Il me reste à parler un peu de l'importance de la bande sonore

dans le cinéma d'animation. Certains films comme THE STREET ou THE SOUND COLLECTOR sont organiquement liés à la bande sonore. Dans les deux cas, il y a eu bande magnétique au départ qui a servi d'articulation pour le *timing* de l'animation.

Une chose peu connue et qui est pratique courante à l'ONF, c'est que le compositeur de la bande sonore est autant responsable de la musique que des

effets et du montage sonores, que du mixage de la bande-son intégrale. Le montage visuel est souvent complété lorsque le compositeur prend le film en main, mais le monteur image doit avoir des indications sur l'éventuelle bande sonore. Bien sûr cela ne va pas sans problème, mais en animation, son et image ne sont jamais au rendez-vous en même temps. Il reste toujours quelque chose à inventer.

La dernière coupe

par Dagmar Gueissaz

Après des mois de travail intense, le cinéaste confie son oeuvre aux techniciens du laboratoire, pressé de voir tous ces efforts conjugués de tant de personnes enfin réunis sur un bout de pellicule: la *copie zéro*.

Ses responsabilités de créateur s'arrêtant là, le cinéaste ignore souvent tout de ces dernières opérations. Mais même si une connaissance approfondie de la finition d'un film est très complexe, certains principes de base peuvent et doivent être compris par ceux de la création, sinon le montage du négatif, dont je veux traiter plus particulièrement, devient difficile ou carrément impossible.

Le montage du négatif, une étape importante, consiste à conformer le métrage original et secondaire d'un film à la copie de travail.

Il se divise principalement en quatre parties:

- 1) La classification du métrage original et secondaire
- 2) Le relevé des numéros de

bord de chaque plan de la copie de travail

- 3) La coupe, l'assemblage et le collage
- 4) La vérification du négatif monté

Lors de la classification, le monteur peut déjà rencontrer certaines incongruités. Il y a parmi le négatif du matériel de type inversible. Et malgré les sympathies du monteur pour les cinéastes qui doivent travailler avec des *short-ends* ramassés un peu partout, il ne peut pas monter du négatif avec du positif.

Il arrive aussi fréquemment que le métrage secondaire (dupe neg.) ne soit pas du même enroulement (*winding*) que l'original. Si le monteur du négatif le monte tel quel, l'image sur la copie finale sera inversée; s'il tourne (flippe) le matériel, la copie sera floue. La question de l'enroulement est un mystère pour la plupart des gens. Ce n'est pourtant pas sorcier: à moins d'une gymnastique invraisemblable lors du chargement de la pellicule dans la caméra, tout le matériel original est du type B; l'image se lit correctement en la regardant à travers le support (base). Son contretype, qu'il soit positif ou

négatif, devient un enroulement A, le suivant de nouveau B et ainsi de suite. Si on veut briser cet ordre, il faut passer par les procédés optiques.

Le chapitre des numéros de bord est des plus cruciaux. Que de maux de tête et de temps perdu! Le monteur du négatif n'est absolument pas familier avec le matériel comme l'est le cinéaste qui le connaît par coeur. Ses seuls points de repères pour effectuer le montage sont donc les numéros de bord imprimés sur l'original qui correspondent à ceux de la copie de travail. S'il n'y a pas de numéros de bord ou s'ils sont illisibles, il peut, à la rigueur, avec l'aide du cinéaste trouver les plans parmi les dizaines de milliers de pieds de tournage et synchroniser l'image à l'oeil, mais encore faut-il qu'il y ait des mouvements rapides dans les plans, sinon ce sera peine perdue! Mieux vaut vérifier les numéros dès la réception des *rushes* et éventuellement les faire imprimer à la machine à l'encre.

En outre, il va sans dire que les indications sur la copie de travail concernant les effets spéciaux, l'emplacement des titres, les changements de plans et les fausses coupes, doivent être clairement marqués sur le côté émulsion.

La plupart des cinéastes ne savent pas ou ne tiennent pas compte que le monteur du

Dagmar Gueissaz: Spécialiste en montage du négatif. Elle travaille principalement à l'ONF depuis 1978 où elle vient d'ailleurs de réaliser son premier film "MADAME, VOUS AVEZ RIEN".

néгатif a besoin d'une partie de l'image pour effectuer sa collure; il doit absolument couper à travers une image, même dans le 35mm. A chaque coupe, il perd une image qui ne peut être utilisée ailleurs.

L'assemblage se fait sur un minimum de deux bandes parallèles (rouleau A + B), d'une part pour permettre des effets comme les fondus enchaînés, fondus d'ouverture etc., mais surtout pour masquer les collures (dans le cas du 16mm). Un fondu enchaîné se fait par surimpression de deux images. Il faut absolument s'assurer que la partie de l'effet qui ne peut figurer dans la copie de travail existe vraiment, sinon il n'y a rien à superposer dans le négatif.

Le monteur collera le matériel au fur et à mesure qu'il avance dans son assemblage. Et pour ceux qui croient qu'une collure est chose facile à faire, voici un court extrait d'un document d'époque de six pages sur l'art de coller:

1. Prendre le bouchon applicateur de la bouteille de colle de sa main droite, l'essuyer contre le rebord de la bouteille pour enlever le surplus de colle et appliquer cette dernière sur la zone grattée d'un geste rapide.
2. Replacer le bouchon sur la bouteille en lui faisant faire un demi-tour; on évite ainsi de répandre de la colle si on renverse la bouteille en abaissant les lames de la colleuse.
3. De sa main droite, abaisser la lame supérieure droite avec suffisamment de force pour couper les demi-images qui dépassent de chaque côté des lames. À la fin de son mouvement, la lame droite est immobilisée par la griffe d'arrêt située sur le plateau de la colleuse; elle est alors alignée exactement avec la lame gauche.
4. Ouvrir les lames gauches de sa main gauche pour que l'air y pénètre et accélère le séchage...
5. Pendant ce temps, fermer la bouteille de colle de sa main droite.
6. Cette opération terminée, débloquer le système de verrouillage de la lame droite.
7. Vérifier le côté de la pellicule qui se trouve le plus près de la lame droite fermée. Enlever soigneusement au moyen d'un linge ne laissant pas de

charpie toute colle qui aurait pu couler en prenant soin de ne pas l'étendre. Celle-ci en effet est encore humide et peut salir et endommager la pellicule."

(L'art de coller - MPL TABLE TALK no 2, ONF, p. 4)

Après le collage, le matériel est vérifié, nettoyé et envoyé à l'étalonnage accompagné d'une fiche de travail concernant les effets spéciaux.

Dans bien des lieux de travail, le monteur du négatif n'est pas plus considéré qu'une machine: on lui expédie la copie de travail et le métrage du film en question et l'on attend en retour le négatif monté dans les plus brefs délais. Ailleurs, on fait appel à toutes ses compétences en matière de finition d'un film.

Dans un cas comme dans l'autre, la responsabilité est toujours énorme; et malgré cette importance, le montage du négatif n'a jamais joui d'un prestige particulièrement élevé. Offrant un salaire dérisoire, il semblait être prédestiné aux femmes. Elles acceptaient ce travail sans reconnaissance en se pliant aux exigences du métier: être méticuleuse, disponible à toute heure, patiente, capable de travailler seule et d'une façon concentrée durant de longues périodes, sans ambition de carriériste. (Ce n'est que récemment que les hommes ont commencé à s'intéresser au montage du négatif,

ce qui a d'ailleurs fait monter les prix en flèche!)

On peut se demander pourquoi l'étalonnage, l'étape suivante dans la finition, qui implique aussi la manipulation du négatif, est ici réservé quasi exclusivement aux hommes. On reconnaît pourtant à la femme une meilleure perception des couleurs. On peut penser que l'étalonnage reçoit plus d'attention, parce qu'il est généralement mieux payé, et parce qu'il implique un certain pouvoir décisionnel et créatif quant à l'aspect final du film.

Le dialogue entre le laboratoire et la production souffre d'une certaine incompréhension de part et d'autre. Les cinéastes qui, à l'époque, devaient au moins avoir une idée de la chaîne de production d'un film pour pouvoir fonctionner, peuvent aujourd'hui jouer avec les boutons de la table de montage électronique sans même savoir qu'il y a deux côtés différents à une pellicule.

Mais la technique est en constante évolution. La venue du vidéo et les exigences de la télévision rendront peut-être désuet le laboratoire, comme auparavant les Nagra remplaçaient des studios de son au complet. Il ne faut pas avoir peur de se recycler; les documents sur la colle feront partie des archives!

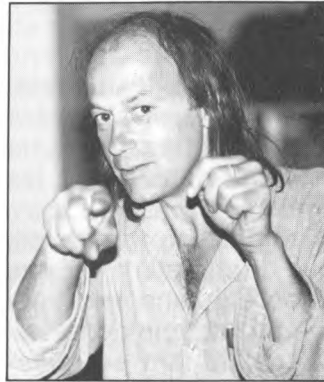


Dagmar Gueissaz

La synthèse émouvante et le bonheur des confondre

par Fernand Bélanger

J'éprouve grand plaisir à connaître les situations et les intuitions qui ont été mises en place au tournage. Je cherche à saisir les espoirs, les intentions des cinéastes. Je constate que des fois le réel fuit en avant. Il faut le rattraper au montage sans trop le maganer.



Dans la salle noire du montage je cherche à créer avec les images-sons cueillis du réel, un récit émouvant qui se tient debout tout seul, qui est porté par sa propre ossature, comme un corps porte la vie comme une charpente de grange crée l'intérieur pour qu'on y entasse le foin.

L'émotion cinéma règne il flotte dans la salle noire des brumes lumineuses qui me portent.

J'invente des trames de la vie Viennent au monde des versions qui étonnent ravissent et déplaisent. Seul dans la salle noire je n'y vois rien.

Je rentre me coucher et je rêve à mes personnages qui veulent prendre des places auxquelles je n'ai jamais songées. Je m'amuse à les suivre. Ils m'interrogent: - C'est toi qui cherche la synthèse émouvante?

Quelquefois je les prends dans mes bras et les reconduis à leur place. Je suppose que je joue du cinéma comme on joue de la musique.

Quelques mois plus tard...

Je vois quelques-uns des personnages dans leur boîte de tôle. J'enlève les effets faciles, j'associe plus librement les visions, je m'amuse à suivre les correspondances puisées du réel, je privilégie les moments de vérité. Je fuis dans le cinéma.

Arrive le mixage. Je sors de la salle noire du montage avec un rare bonheur, vers le soleil, avec un film.

Dans la salle noire du monteur séjournent dans les coins 98 boîtes de tôle remplies de rubans d'images et de sons. Fictifs ou pas, ils viennent du réel Heureux comme celui là qui fera un beau voyage je m'active à visionner le métrage de large en long.

L'idée de faire un film emprunte un sillon proche de celui de faire de la vie; comme faire du temps. Il y a un certain bonheur à vouloir que la vie s'incarne sur d'autres facettes que celles qu'on a toujours sous les yeux. Il est amusant de donner à voir autrement. Apparaît le bonheur des confondre.

L'ambiance, l'atmosphère émise par le matériel domine sur la raison logique du plateau de tournage. S'imposent maintenant les autres visions des choses.

Vérités ou mensonges, Ai-je à mettre de l'ordre dans ça? J'interviens, je coupe, je colle. Je cherche un personnage puis un autre s'impose et d'autres sortent des boîtes de tôle. Avec ces personnes il y a du cinéma possible, j'aime.

J'invite du monde à travailler Je n'ai jamais saigné un cochon tout seul.

J'en ai assez pour aujourd'hui

Quelquefois, je les recolle où ils veu-

Le montage sonore et l'animation ou "j'ai même fait des rires de pingouins"

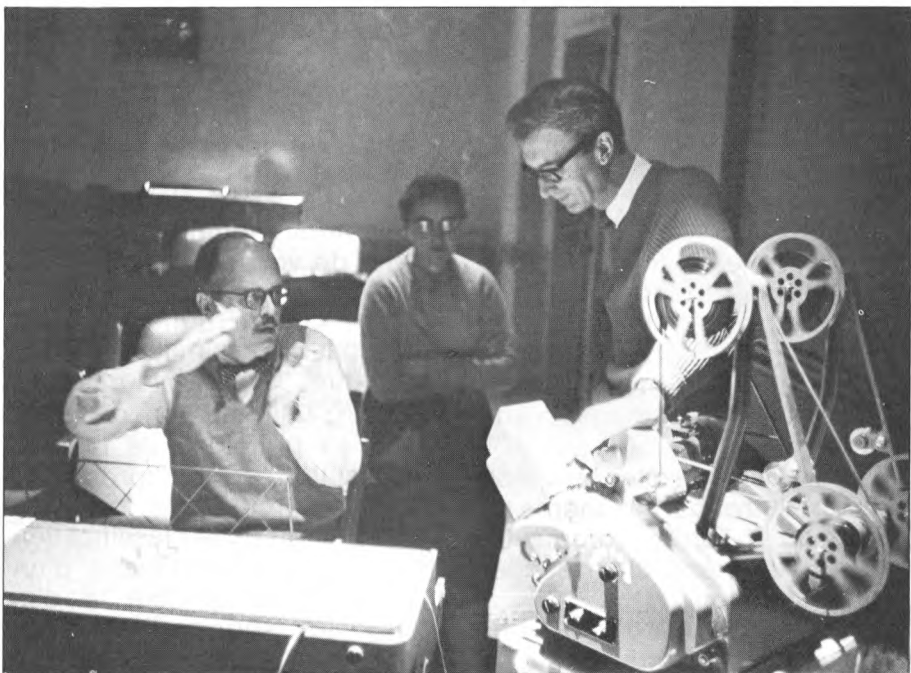
par Normand Roger

Il y a, dans le court métrage d'animation, et plus particulièrement à l'ONF, une tradition par laquelle on confie au compositeur toute la direction du son. Cela va de la conception sonore au mixage final en passant par le bruitage, la création d'effets spéciaux, le montage sonore, le choix des comédiens ou comédiennes quand il y a des effets vocaux ou des dialogues, diriger ces comédiens et fréquemment il m'est arrivé d'avoir à écrire leurs textes. Ah oui, j'oubliais la musique!

Mais d'abord, en quoi le court métrage d'animation est-il différent des autres formes cinématographiques pour qu'il implique une approche et une méthode différente?

Plusieurs aspects y contribuent: l'originalité et le caractère unique de chaque film soit par la technique, le graphisme, l'animation etc. dans un contexte où la forme joue un rôle de premier plan; ensuite, le fait que la plupart des films n'aient peu ou pas de dialogues ou de narration confère aux sons un rôle relativement plus important; enfin, la durée même des films qui n'implique pas un montage sonore fastidieux.

Tous ces facteurs obligent le compositeur à chercher des matériaux sonores ou une structure nouvelle pour chaque film car ce qui était efficace pour l'un ne le sera pas forcément



Maurice Blackburn et Norman McLaren

ment pour l'autre. Deux scènes identiques dessinées et animées par deux réalisateurs différents suggéreront deux concepts sonores également différents.

Le court métrage d'animation est donc un champ d'action idéal pour l'expérimentation de nouvelles formes sonores ou musicales bien qu'il me soit parfois difficile de distinguer où s'arrêtent les effets sonores et où commence la musique.

Il n'est pas rare d'ailleurs que des effets et atmosphères sonores jouent un rôle dramatique, rythmique ou musical plus intense que des musiques dont le rôle peut parfois n'être que descriptif ou imposé par le sujet: style fanfare traversant l'écran.

Bien sûr, il est des films dont le concept sonore apparaît d'évidence ou encore est partie intégrante de la conception même du film; cependant, dans tous les cas, son rôle est critique et pourra même être déterminant pour la réussite du film.

Toutefois, loin de moi l'idée que le succès d'un film puisse être dû à sa trame sonore. Celle-ci, si elle est vraiment inadéquate pourra peut-être enlever au film toute chance de se faire valoir, mais dans l'autre cas, si la trame sonore est bonne, elle ne fera que rendre justice au film.

À la rigueur, l'originalité de la conception sonore pourra être un apport important bien que délicat, car s'il peut permettre à un film de se faire d'avantage remarquer, il peut également distraire du véritable but du film.

Enfin je ne pourrais conclure sans rappeler que cette tradition par laquelle on confie au musicien un rôle aussi important dans l'animation, on la doit à ceux ou celles qui ont su l'imposer par leur créativité; on pense bien sûr à Maurice Blackburn qui demeure une inspiration pour tous les jeunes compositeurs oeuvrant dans ce domaine.

Longue vie à l'animation!

Normand Roger: Compositeur de musique de film depuis dix ans. Il collabore, entre autres, à une quarantaine de films d'animation.

Un jeu qui se joue à deux

par François Dupuis

Le montage est un jeu. Un jeu qui se joue à deux. Je suis trop jeune pour avoir conduit une carriole, un chariot du Far-West ou même une Moviola. Mais il m'est arrivé souvent de sentir les bandes images et sons tenues dans la main gauche et la main droite comme des guides attelées au mors du prisme et des engrenages d'une Steenbeck.

À gauche, à droite, au galop ou au petit trot parfois même au ralenti ou à l'arrêt, comme un cocher, j'emmène un passager à sa destination.

Chemin faisant, on s'étudie, s'analyse, se raconte et le parcours, le rythme et les péripéties du voyage finissent par s'amalgamer au défilement des images ponctuées çà et là de cicatrices: marques de crayon gras, coupes, égratignures, colures, bris d'émulsion ou de perforations, autant de traces qui recèlent l'élan d'une intuition, la précision d'un geste, la manipulation du mouvement et qui démontrent l'oeuvre du temps et du travail partagé.

À la copie zéro, bien peu de tout cela transparaîtra. Qu'importe, c'est le plaisir de jouer qui l'emporte. Le montage est un jeu. Un jeu qui se joue à deux. Et les deux gagnants ou les deux perdent.

Mais, me dira-t-on, peut-on jouer tout seul? Le passager peut-il mener le coche lui-même ou si vous préférez, un réalisateur-monteur peut-il

monter son propre film lui-même? Certes, cela se fait. Mais j'avouerai que je comprends mal la nécessité de se priver d'un compagnon ou d'une compagne de voyage.

C'est que le montage ne se limite pas à l'assimilation d'une technique. Je ne crois pas qu'il s'agisse uniquement de maîtriser les principes de la synchronisation, des raccords dans le mouvement, des chevauchements ou de la classification des chutes. C'est l'étape d'un processus où se fixe le discours, le langage. On peut certes se parler à soi-même; cela s'appelle penser, réfléchir, cogiter. Mais tôt ou tard, le dire, la parole projetée à l'extérieur de soi le résidu de cette action intérieure. Parfois cela fait rire, pleurer, penser, trembler, frissonner, s'émouvoir; parfois aussi cela provoque une réac-

tion inattendue, le contraire d'une espérance, l'absence de réaction, le froncement des sourcils. Y a-t-il quelque chose de plus tragique que de rire tout seul? On s'ajuste. Cela demande un effort supplémentaire, des reprécisions. Il s'agit de combler la distance entre les intentions et un sens inscrit dans le cadre réfléchissant de l'image. Souvent cela va de soi et souvent aussi tel n'est pas le cas. Et c'est là que l'autre est nécessaire ne serait-ce que comme premier palier vers les autres, ceux et celles à qui l'on s'adresse.

C'est le passager qui indique la destination. Reste à choisir le cocher qui l'y emmènera.

C'est l'unique Jean Saulnier qui a monté mon dernier film: EN PLEIN COEUR. Grâce à lui j'ai dit ce que j'avais à dire... et plus, car ce film ne serait pas ce film n'eût été de lui.



François Dupuis: Réalisateur et monteur. Membre de l'ACPAV, il y tourne LES OISEAUX NE MEURENT PAS DE FAIM et EN PLEIN COEUR. Il est aussi le monteur de trois longs métrages dont LA FICTION NUCLÉAIRE.

EN PLEIN COEUR

Évolution dans les appareils de montage et dans les formats des pellicules et des bandes sonores à l'ONF

par Lucien Marleau

En joignant l'ONF, au début des années 50, le futur cinéaste devait faire un apprentissage au cours duquel il apprenait tous les rudiments de la technique cinématographique et les notions fondamentales qui lui serviraient tout au long de sa carrière. La première semaine, par exemple, était généralement consacrée à faire des collures et à réparer la pellicule que le gros monstre noir qu'était la Moviola de l'époque déchiquetait. Il apprenait d'abord que le tournage ne se faisait qu'en 35mm même si la plupart des films de l'ONF étaient distribués en 16mm dans les circuits paroissiaux. En réparant cette pellicule, d'office il apprenait qu'un pied de 35mm contenait 16 images; qu'à chaque seconde, défilaient 24 images devant la fenêtre de projection. Ce court stage passé à coller et à réparer la pellicule de tout le monde avait ses avantages: l'apprenti apprenait à respecter la pellicule, entre autres. La colleuse à chaud 35mm, gros modèle à pédales, en plus de coller la pellicule, développait les muscles des jambes....

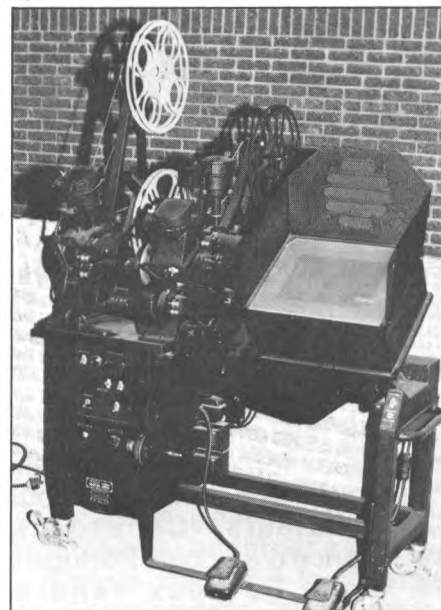
Une fois cette semaine de contact avec la matière première du cinéma terminée, le futur cinéaste était affecté à la section dans laquelle il allait faire son véritable apprentissage et se spécialiser.

En ce qui me concerne, je devenais l'assistant de Victor

Jobin, l'unique maître-monteur de l'équipe française d'alors. Dans la salle de montage, je fis la connaissance des principaux outils de ma profession: la monteuse-visionneuse Moviola 35mm, la synchroniseuse 35mm à quatre débitrices, le chutier, les ciseaux légendaires et les fameux *film patches*, genre de petits rectangles en matière plastique très rigide, à la forme du cadrage 35mm, comportant de chaque côté quatre dents, servant à retenir temporairement les plans ensemble en attendant d'être collés.

À cette époque, Victor Jobin montait RÉPÉTITION (1953), film d'une série de quatre films artistiques réalisés par Roger Blais. Pendant ce montage, j'appris que le son était sur pellicule positive optique dont l'impression photographique permettait sur l'étroite piste sonore de repérer facilement chacun des mots.

Puis, un jour, l'on me confia mon premier film, LA FEMME DE MÉNAGE, de Léonard Forest. Le premier assemblage terminé, je m'empressai de montrer la copie de travail à mon maître pour lui prouver que j'avais saisi et compris toutes ses leçons. Catastrophe! Dans mon inexpérience, au lieu de raccorder dans les mouvements, j'avais coupé entre les mouvements. Ordre me fut donné de remettre les plans dans leur état original. Et là, Victor Jobin monta le film avec moi, ou pour moi, je ne me souviens plus très bien! Ce genre d'erreur ne se produit qu'une



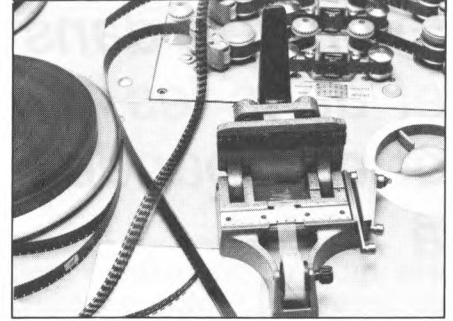
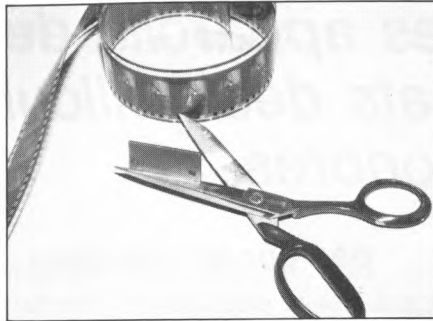
Moviola 16mm

seule fois au cours d'une vie de monteur.

Tout allait bien lorsqu'un jour, un changement technologique vint perturber et compliquer la vie des monteurs, surtout celle des monteurs chevronnés. Vers la fin de 1954, début de 1955, le ruban magnétique 35mm fit son apparition. Quel contretemps! Les monteurs d'expérience ne voulaient rien savoir de cette bande sonore à la couleur si bizarre et sur laquelle il ne leur était plus possible de percevoir les impressions sonores. Plusieurs de ces monteurs jurèrent de ne jamais fraterniser avec ce trouble-fête! Et, en effet, pendant les quelques années qui suivirent ce changement technologique, plusieurs d'entre eux continuèrent de monter le son sur bande positive optique. Personnellement, n'ayant pas encore suffisamment d'expérience, je n'avais aucun préjugé... sinon des préjugés favorables envers le son magnétique. En autant que je puisse entendre le son, voilà ce qui importait. La plupart des Moviola furent donc modifiées afin de lire la piste magnétique.

Mais, entretemps, un autre

Lucien Marleau: Monteur à l'ONF. Il est aussi, dans les années 60, associé à la maison de production *Coopératio*. A l'occasion, il se consacre à l'enseignement du cinéma.



phénomène se produisait. Rappelons que le tournage ne se faisait qu'en 35mm. Avec l'arrivée de jeunes recrues à l'ONF, de nouvelles expériences étaient tentées, mais pas question de tourner en 16mm: c'était bon rien que pour les amateurs. Cependant, l'insistance d'un Louis Portugais — à qui je veux rendre hommage ici — fit fléchir le responsable de la section caméra. Portugais fut en effet le premier cinéaste à l'ONF à réaliser un film sur petit format. Ce film, LE CHAUFFEUR DE TAXI, fut effectivement tourné en 16mm mais à la condition que toutes les scènes de nuit qu'il contenait soient tournées sur négatif 35mm, réduit en 16mm après, pour être finalement intégré au reste du film. Depuis ce jour, beaucoup de films furent tournés originalement en 16mm. Pour monter ces films, il fallut une fois de plus, convertir la Moviola: tête image 16mm mais tête sonore 35mm. Pendant les quelques années qui suivirent, les techniciens de l'ONF n'en finirent pas de convertir la Moviola. Le montage d'un film pouvait tout aussi bien être effectué selon l'un des modes suivants: image 35mm avec bande sonore 35mm; image 35mm avec bande sonore 16mm; image 16mm avec bande sonore 16mm ou image 16mm avec bande sonore 35mm... selon les caprices du jour.

La bande magnétique, au

début, était collée à l'aide de la même colleuse que pour l'image, c'est-à-dire la colleuse à chaud et à la colle à film (acétone), pendant quelque temps. Mais bientôt apparut sur le marché la colleuse à ruban 35mm. Le collage se compliquait quelque peu. Avant l'apparition de la colleuse italienne, dite *guillotine*, plusieurs plaques à ruban furent inventées et utilisées, sans oublier le coupage à la main, la lame de rasoir, et les fameux ciseaux munis d'un petit dispositif permettant d'assujettir la pellicule et de la couper en plein sur la ligne de séparation entre les cadres, ciseaux dont plusieurs personnes réclament la paternité. Aucune de ces colleuses intermédiaires, cependant, n'avait la rapidité et la justesse de la colleuse italienne.

Au début des années 60, le montage allait connaître une autre innovation. Jusqu'à présent, le monteur travaillait avec la Moviola, modèle vertical; il montait habituellement debout afin de mieux se déplacer entre la monteuse et le banc de montage. Avec la venue de la Steenbeck, le monteur travaillait désormais assis. La pellicule, au lieu d'être enroulée sur des bobines placées verticalement sur les bras de la Moviola, était plutôt en galettes sur des noyaux et placée à plat sur la table de la Steenbeck. Quelques monteurs connurent d'autres modèles de monteuses-visionneuses, toutes des modè-

les *table*, telles que l'Atlas, la Kem, l'Interciné et même la nouvelle Moviola, mais toutes plus ou moins pratiques que la Steenbeck. En parlant de ces appareils, vraiment, j'ai l'impression de parler de la dernière mode, ou de modèles d'automobiles... Au fond, ces tables de montage ont toutes à peu près les mêmes fonctions.. Mais je me rends compte que j'oubliais un outil de montage plus modeste avec lequel j'ai souvent eu l'occasion de monter bon nombre de films: la visionneuse manuelle qui a malheureusement le désavantage de ne pas défiler à 24 images/seconde, donc de ne pouvoir donner au film le rythme qui lui convient, mais très utile quand même à certains moments.

Voilà trente ans d'évolution et c'est loin d'être terminé. Un jour, le monteur n'aura même pas à manipuler un mètre de pellicule car tout se fera par ordinateur. Devant son petit clavier, il n'aura qu'à pitonner et, au bout de la ligne, il en sortira un film tout monté, sur ruban magnétoscopique. Les corrections se feront de la même façon, grâce au petit clavier.

Quant au son, et cela est déjà arrivé, il sera produit par le truchement de la technologie dite *digitale* donnant une qualité d'une grande pureté, ou grâce au rayon laser... Je serai sûrement à la retraite à ce moment-là.

Huit au montage

par Hervé Kerlann

Dans les salles de montage du Québec, il advient parfois des discussions au sujet des avantages et inconvénients des différentes façons et techniques de montage, françaises ou américaines, dont nous sommes mis en présence par le biais des coproductions. Je viens pour ma part de participer à THE MAN IN 5A (ex-NEIGHBOUR) un long métrage dont le montage a été fait par une équipe de huit personnes.

En vérité c'est un *dead-line* mais aussi un sens de l'efficacité qui amena Claude Léger, le producteur, à mettre en branle une telle expérience à Montréal. Fabien Tordjmann, franco-américain, monteur de Los Angeles, connu pour le remontage du long métrage d'Arabal L'ODYSSÉE DE LA PACIFIC, en assumait la supervision et c'est à titre de son assistant que je participais à cette aventure de six semaines. Car, en effet, il restait six semaines pour amener le premier montage de plus de deux heures à une copie zéro, mixée, étalonnée, accompagnée de surcroît d'un film-annonce. Le premier montage avait été fait par Jean-Guy Montpetit, jeune monteur prometteur, assisté de Joscelyne Genest, sous la direction du réalisateur Max Fisher.

Le challenge était d'envergure, il fallait en effet, non seulement ramener le film à 90 minutes, mais encore restructurer des séquences entières, donner corps à l'intrigue et retravailler l'évolution psychologique et la crédibilité des personnages.

Hervé Kerlann: Jeune monteur dans la profession depuis 1978. Il a travaillé, entre autres, comme assistant sur quatre longs métrages de fiction.

Après un premier travail de visionnement, Fabien Tordjmann et Jean-Guy Montpetit s'attaquent au film, bobine après bobine. Discutant l'ensemble au niveau structurel, puis chaque séquence en particulier, allant chercher chaque prise, visionnée sur une Moviola installée à côté de la table à cet effet, ils font le tour des problèmes et des multiples solutions envisageables, puis se séparent. Jean-Guy s'attelle à l'ouvrage car c'est sur lui que repose la plus grande partie du montage, Fabien ne se réservant que certaines grandes scènes.

Le superviseur dès que les premières bobines semblent terminées met en place une impressionnante structure de travail. Jugez par vous même. Quatre personnes sont embauchées d'un coup: un monteur-sonore Michel Bordeleau et son assistant Michel Motard, un monteur de dialogues Patrick Dodd et un monteur de film-annonce Michael Karen. Huit personnes, trois tables de montage, deux Moviola, cinq synchroniseuses forment cet impressionnant tableau. Dès qu'une bobine est considérée comme terminée, *lockée*, deux *slashes prints* noir et blanc et deux copies du son sont effectuées. Le son original disparaît entre les mains du monteur de dialogues qui sépare le matériel en deux bandes pour le mixage; le monteur sonore quant à lui prépare les ambiances et les effets; Michael pour sa part est livré à lui-même et se doit d'assumer entièrement seul la conception, le montage et le mixage du film-annonce.

Dès que ses occupations de coordinateur et le téléphone lui laisse un peu de répit, Fabien

Tordjmann se consacre aux grandes scènes. Pour la première fois j'assiste un monteur de Hollywood travaillant sur Moviola. Et cette affreuse, bruyante-petite-machine-rogneuse-de-film, acquiert une certaine valeur à mes yeux. En effet, l'image s'avère de très bonne qualité puisqu'elle est équipée d'un système identique aux projecteurs, mais surtout, elle permet de monter les séquences de dialogues avec souplesse et rapidité. La difficulté sur une table, est que pour rythmer de telles séquences, il faut constamment faire de multiples aller-retour, changer de bobines, pour atteindre la prise de réaction (*reaction-shot*) sur telle phrase, retourner à l'acteur qui parle, couper à la réponse de l'interlocuteur, etc. Le système moviola allié à un banc de synchro offre dans ces cas-là de grands avantages. Les prises étant séparées, il est facile de sélectionner au fur et à mesure sur la Moviola les portions à monter et de les assembler à même la synchroniseuse. Pour un observateur cela peut paraître archaïque comme façon de procéder de voir quelqu'un s'agiter entre une synchroniseuse, une Moviola et plusieurs plans accrochés sur un chutier, mais je peux témoigner pour ma part de la rapidité, de la précision et de la souplesse d'une telle organisation du travail qui, je pense, contribue beaucoup au caractère souvent très rythmé des films américains.

Le contrôle du matériel entre chaque collaborateur devint plus complexe lorsque Terry, le bruiteur de Toronto, entra en action, Louis Dupire fut engagé comme assistant à cette occasion, lorsque Maud Jacques emporta bobine après bobine afin de préparer la bande rythme nécessaire à la post-synchronisation et surtout lorsque le mixage des dialogues alterna avec les couplages (*in-*

terlocks) des effets sonores. Quant à Art Phillips, le musicien du film, il fut le parent pauvre et dut désespérément attendre les bobines pour, in extremis, compléter la composition de la bande musicale.

La grande agitation est évidemment advenue lorsque les réunions entre le réalisateur, le producteur, le superviseur et le monteur donnaient lieu à des changements qu'il fallait répercuter sur l'ensemble du matériel en circulation.

Mais c'est au prix de ces efforts, d'une cohésion de l'organisation et aussi de l'indispensable esprit d'équipe que le film a été amené à terme. Michel Descombes a procédé à un accouchement sans douleurs, mixé

de quelques pleurs de ce bébé. C'est dans un deuxième souffle que montage sonore et étalonnage permirent de sortir une copie zéro dans les délais.

Ce qui est à retirer de cette expérience, c'est la grande motivation et la dynamique que suscite cette mise en présence de huit personnes au montage, ainsi que cette impression de montage à *chaud*. Mais surtout c'est le rapport monteur-junior versus monteur-superviseur qui est peut-être l'élément le plus notable. Pour le monteur d'expérience, c'est en effet, enfin, le moment de sa vie où il peut déléguer l'ouvrage qui ne lui apporte plus guère d'émotions, (on s'en doute après 15-20 ans), se concentrer sur des grandes

scènes, et surtout prendre du recul pour voir le film dans son ensemble; son apport créatif s'effectuant alors plus au niveau du montage dans sa globalité, dans le rythme du film. Le jeune monteur a accès plus tôt à la table où il peut à loisir trimer sur chaque séquence, le producteur étant rassuré par la présence du superviseur. Pour l'un et l'autre, c'est le rapport de deux générations de monteurs qui est ainsi préservé et une passation harmonieuse du métier qui est ainsi garantie.

Pour conclure, j'aspire donc à l'apparition, au Québec, de superviseurs au montage, car je pense que cette façon de construire un film est bénéfique pour nous tous.



Sept au montage à l'ONF

Le monteur vidéo: raccordeur de scènes ou fabricant d'images?

par James Dormeyer

On aura peut-être oublié que l'image TV a d'abord été, avant l'invention du video-tape, la transmission en direct d'un événement. Ce que l'on voyait sur le petit écran ne pouvait être autre chose qu'une réalité qui se vivait quelque part au même instant. Le réalisateur de ce temps n'avait d'autre choix, pour *couvrir* au maximum tous les aspects de cette réalité, que de multiplier le nombre de ses caméras, et comme il devait s'adresser simultanément à plusieurs caméramen éloignés les uns des autres, cela ne pouvait se faire que par l'intermédiaire d'un micro relié à des écouteurs.

Ces contraintes relevant de la nature même de cette technologie nouvelle, allaient différencier de façon notable par rapport à la technique du film, les rôles du réalisateur, du caméraman et ultérieurement du monteur. Etant le seul témoin des différents points de vue que lui envoyaient simultanément toutes ces caméras, le réalisateur était également le seul en mesure de décider de leur priorité, et de l'ordre de leur succession. Quant au caméraman, n'ayant aucune idée de l'ensemble dans lequel son image s'intégrait, il n'avait d'autres choix que de se plier aux directives qui lui venaient *d'en haut*, et le montage de ces images s'organisait donc simultanément par l'intermédiaire de l'aiguilleur grâce aux seuls ordres du réalisateur. C'est encore

James Dormeyer: Réalisateur à la Société Radio-Canada depuis 1968. Il est l'auteur d'émissions variées allant des dramatiques aux variétés, en passant par des émissions jeunesse.



maintenant ce qui se passe lors de la couverture d'un événement sportif, comme un match de hockey par exemple. C'est vraiment ce qu'on pourrait appeler, bien que ce terme s'applique à une autre technique, du *live editing*. Dans ce contexte, même si le caméraman peut vouloir développer chez lui un talent à suivre et même pressentir l'événement avec le plus d'habileté possible, il ne le fait qu'à l'intérieur des directives précises que lui envoie le réalisateur. Cette dépendance finit très souvent par tuer en lui le goût de l'initiative. Il se sent le manipulateur d'un objet commandé par quelqu'un d'autre, et à la limite, un objet lui-même.

Il en sera de même, au temps du direct, pour les émissions de fiction. Le réalisateur organise tout son découpage sur le papier à partir du texte et de sa mise en scène. En fait, il s'agit de placer des caméras autant pour un rendu efficace des moments dramatiques, qu'en fonction d'un trafic complexe

de câbles, de perches de prise de son, de décors et de comédiens. Là encore le caméraman suit très exactement les directives de mouvements et de cadrages qu'on a imaginées pour lui, et l'aiguilleur, qui pourrait être l'ancêtre du monteur vidéo, puisque c'est lui qui assure techniquement le passage d'une image à une autre, suit avec le plus de *doigté* possible, les ordres du réalisateur qui lui dicte cette succession d'images. Au moins, le fait d'être en direct permettait, et permet encore dans le domaine des émissions sportives, au caméraman ou à l'aiguilleur une habileté à répondre promptement à l'événement imprévu qui pouvait tout à coup désarçonner le réalisateur trop prévoyant. Les caméramen et les aiguilleurs de ce temps-là, comme ceux des émissions sportives de maintenant, savent raconter comment ils ont pu sauver tel ou tel téléthéâtre du désastre...

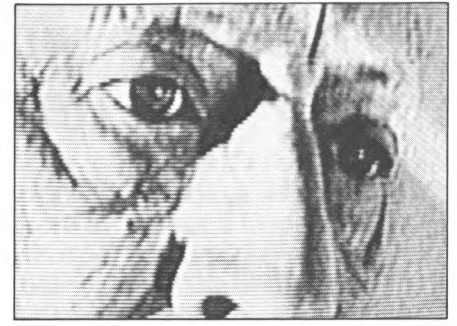
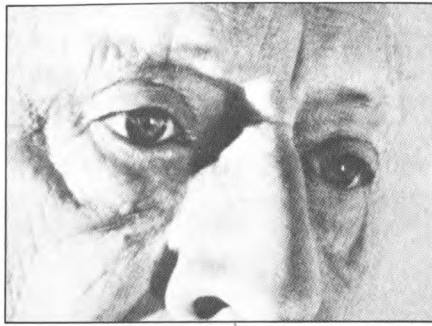
L'invention du video-tape sonne le glas, pourrait-on dire,

de l'initiative privée sur le plateau. Le réalisateur, du haut de son contrôle, manipule et organise les caméras et la succession des images à sa guise. Quand ce n'est pas tout à fait comme il le souhaite, ou comme il l'a prévu, on peut désormais recommencer autant de fois que l'on veut.

Le réalisateur de fiction à la télévision, a donc hérité du direct cette pratique de mettre en scène un événement dramatique sous l'angle conjugué de différentes caméras, et il considère le video-tape comme un outil lui permettant de parfaire son découpage, de replacer ses caméras quand la nécessité s'en fait sentir, ou plus simplement de reprendre son souffle.

Le monteur n'est alors qu'un technicien qui procède à l'assemblage de ces différentes séquences. Sa marge de manoeuvre est extrêmement réduite. Il s'agit simplement que l'enchaînement d'une séquence à l'autre passe aussi inaperçu que possible, comme si tout avait été tourné en continuité. On retiendra au passage de cette première analyse, que l'unité organique de la fiction vidéo, telle qu'on la conçoit habituellement dans les dramatiques ou les téléromans, semble être la *scène* comme au théâtre, et non le plan comme au cinéma. Nous y reviendrons plus tard.

Avec l'apparition de la couleur, de caméras plus légères aux optiques plus précises, les images vont devenir de plus en plus nettes et brillantes, les mouvements de caméras de plus en plus souples. Les magnétoscopes devenant eux aussi plus dociles à la manipulation, on se permettra des découpages plus audacieux par des arrêts de machine plus fréquents, et c'est très souvent le technicien d'enregistrement qui fera office



de monteur. Cependant là encore, il restera entièrement soumis à un découpage préalable qui ne peut laisser aucune place à l'improvisation, car il serait en effet bien téméraire, dans ce style de tournage, de s'aventurer sur un plateau avec trois ou quatre caméras en opération sans en avoir prévu le trafic dans les moindres détails.

Ainsi donc va se développer ce qu'on pourrait appeler une *ESTHÉTIQUE de la RETRANSMISSION* de l'événement, qu'il s'agisse des sports, de l'information ou des dramatiques. Dans ce dernier domaine en particulier, seul le discours, les décors, les interprètes vont évoluer, quoique prudemment, en fonction de la société. L'approche quant à elle, mises à part les améliorations techniques mentionnées plus haut, restera fondamentalement la même: des caméras en studio entourant un événement théâtral. Certains réalisateurs vont atteindre dans ce domaine une habileté absolument ahurissante dont un des plus beaux exemples demeure à mes yeux le téléthéâtre SEA HORSE réalisé par Louis-Georges Carrier.

Les caméras portatives aidant, celles du service des sports et des nouvelles, le réalisateur de dramatiques songe à mettre le nez en dehors du studio. Mais l'exiguïté de certains lieux réels va l'obliger à utiliser un nombre réduit de caméras, et même parfois, à n'en utiliser qu'une. La tentation

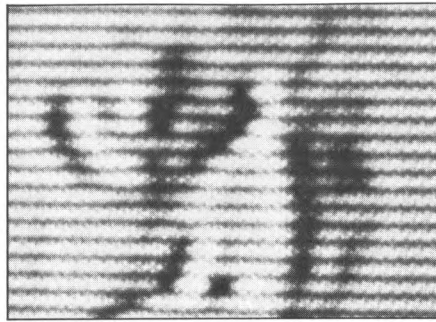
est grande alors d'appliquer au vidéo le style narratif du film.

On procède donc aux champs-contrechamps traditionnels, et curieusement, on s'aperçoit qu'on ne parvient pas à la même souplesse narrative que celle obtenue avec le film. Il y a comme une lourdeur, et surtout une discontinuité d'un plan à l'autre. Chaque plan semble comme un tout en lui-même. Et tous ceux qui ont eu à orchestrer des plans tournés sur vidéo selon cette technique, ont ressenti cette impression. Il y a aussi que la réalité transmise par le vidéo paraît trop vraie, trop crûment présente pour suggérer une fiction. On devine même la caméra et celui qui la porte. Sur ce fond de réalité, un comédien semblera faux, comme plaqué artificiellement, ce qui n'apparaissait pas lorsque le décor du studio était, comme au théâtre, aussi fictif que lui.

Venant moi-même du film, j'ai eu à m'interroger beaucoup sur ce phénomène qui m'empêchait, intuitivement, de traiter sur vidéo des sujets, de la même façon que j'aurais pu le faire sur film. Pour approximatifs qu'elles soient, je vous livre donc ces réflexions:

Le film, par la succession de vingt-quatre photographies par seconde, donne de la réalité une représentation au départ picturale, donc d'un certain point de vue, fictive, et le montage apparaît comme le prolongement naturel de la structure fragmentaire de cette succession d'images fixes.

Le vidéo lui est plutôt une



information ponctuelle sur la réalité. C'est un point en effet, et même deux, qui se déplacent constamment à la poursuite l'un de l'autre, sur plus de cinq cents lignes, dans une sorte de roulement ininterrompu. La réalité observée à travers le cadre, au lieu d'être *représentée* par tranches photographiques fixes, est *décomposée* dans sa mouvance continue. Avec le film, on avait une illusion de durée par une succession de photographiques. Avec le vidéo, on a LA durée elle-même, par un balayage électronique constant qui illumine, selon une grille qu'on pourra dans l'avenir rendre de plus en plus fine pour épouser de plus en plus étroitement les nuances du réel, cette rétine, semblable à la nôtre avec ses pigments, que constitue l'écran cathodique.

Le vidéo est au film ce que serait le code *morse* aux lettres d'imprimerie. Il renvoie à une réalité extérieure à lui, à un appel au secours par exemple. Il est toujours le vidéo DE quelque chose, à la limite, le vidéo de la performance d'un comédien plutôt que la représentation d'un personnage, alors que le film lui, comme la photographie ou la peinture renvoie toujours à son auteur. Voilà donc le vidéo de fiction victime de la merveilleuse aptitude de ce médium à transmettre le réel, avec toute la crédibilité rattachée au fait qu'à l'origine une image vidéo n'existait qu'en fonction d'une réalité simultanée. La première

révélation de cette singularité du vidéo par rapport au film, je l'ai ressentie en regardant une émission de Bill Viola de WNET-Lab (New York) intitulée: **CHOTTEL DJERID — a portrait in light and heat**. Sur un écran presque blanc, traversé d'une ligne à peine perceptible, un petit point noir soudain est apparu. Il semblait immobile, mais peu à peu on s'apercevait qu'il se déplaçait lentement vers la gauche et semblait grossir. Il exerçait sur ceux qui regardaient l'écran une sorte de fascination. On ne pouvait détacher son oeil de ce point noir, essayant de le déchiffrer. Peu à peu, le point s'est précisé, et ce qui n'était d'abord qu'une intuition est devenu réalité. Ce point, c'était un homme qui marchait péniblement dans le désert, et s'approchait de la caméra. Bien sûr un film aurait pu nous montrer cet homme, mais il n'aurait pu le faire qu'à partir de sa représentation dramatique ou picturale. La simple vision d'un point n'aurait pas suffi. Le plan aurait semblé trop long et ennuyeux. Nous aurions voulu mieux voir les bras, les jambes et le visage, et ce point nous serait apparu comme une représentation ennuyeuse parce que trop incomplète ou parcellaire de la réalité. Bref, le point noir, sur vidéo, devenait intéressant parce qu'il était comme le **SIGNE** de la vie, son **TÉMOIGNAGE** plutôt que son **IMAGE**. En prenant un exemple extrême, peu nous importait que l'image des premiers pas de l'homme sur la lune

transmise par la télévision fût floue et presque indéchiffrable, pourvu qu'elle ait été vraie, et le témoignage authentique de ce qui se passait réellement à des milliers de kilomètres de là. L'image que l'on fait de cette réalité, et par extension son cadrage, importe moins que la réalité transmise.

À ce titre, j'ai vu récemment un vidéo hollandais intitulé **TWILIGHT** une dizaine de comédiens, dans un lieu scénique blanc, avec deux tables et quelques chaises, nous font pénétrer dans un asile pour vieillards. Cette pièce, issue d'une création collective, fut donnée en scène à plusieurs reprises avec un grand succès. Le tournage vidéo de cette performance s'est fait avec une seule caméra durant un plan séquence d'une heure. La caméra se promène lentement à travers ce dédale humain, et pas un seul instant on ne se sent frustré de ne pas **TOUT VOIR**. Bien sûr, des choix de mouvements de caméra ont été faits et répétés. Mais même si l'action déborde du cadre, on la sent toujours très présente, car le vidéo nous situe, situe la caméra et le caméraman, à l'intérieur de cette réalité. Nous nous sentons environnés par elle. Autant avec le film, la réalité n'existe qu'à l'intérieur du cadre, suggérant chez le spectateur un imaginaire orienté par l'auteur de la prise de vue, autant sur vidéo elle est toute alentour, effaçant finalement les limites de ce qui est donné à regarder. Autant sur film, le cadre, le cadrage, fait partie intégrante de l'image, autant sur vidéo le cadre n'est que l'inévitable limite d'une fenêtre ouverte sur la réalité. C'est probablement ce qui fait qu'une caméra cinématographique en mouvement créera une **IMAGE** de mouvement, et qu'à la limite, on acceptera que cette image bouge, tremble, respire, marche (Ref: caméra-oeil), car encore une fois, le film ne renvoie qu'à

son image. Par contre, une caméra vidéo qui bougerait de la même façon ne créerait rien d'autre qu'un cadrage dérangeant nous empêchant de voir la réalité. Cette réalité est significative par elle-même, à la fois dans la place qu'elle occupe dans l'espace, et aussi dans sa durée.

Et ceci nous ramène au montage. Comment oserait-on couper dans cette durée sans risquer d'amoindrir la réalité elle-même? Il y a un lien très intime entre la nature de ce médium, et la nature de ce qu'il peut véhiculer. Ce bombardement électronique continu nous renvoie avant tout à l'écoulement du temps, et ce n'est pas un hasard si les deux vidéo dont je viens de parler étaient faits tous deux d'un long plan séquence: ils parlaient tous deux du temps, du temps de marcher et du temps de mourir. C'est probablement de là que provient cette impression de lourdeur lorsqu'on s'obstine à substituer sans précaution le vidéo au film, en appliquant à un médium électronique la même syntaxe que celle provenant d'un médium mécanique.

Comme on l'a vu plus haut, l'unité organique de la fiction sur vidéo, telle qu'elle apparaissait déjà dans les télé-théâtres et les téléromans, et telle qu'elle est apparue dans les deux vidéo récents que j'ai mentionnés, est la scène, qu'elle soit découpée à l'aide de plusieurs caméras ou enregistrée par un plan séquence. (On s'apercevra d'ailleurs que le rendu dramatique est bien plus fort SANS coupure, même si la coupure était faite pour que l'on VOIT mieux). Sur film par contre, c'est l'interaction des plans qui crée la séquence, et l'image film étant un élément du temps, le plan ne sera qu'un élément de la durée, et c'est l'interaction des plans qui créera une durée, mais une durée fictive.

Voilà donc des indices qui permettraient de mieux cerner le genre de discours, et la façon de le monter, que le vidéo suppose. Dans le domaine dramatique, on fera se succéder des blocs de réalités différentes en ne se laissant pas tenter par le traditionnel découpage de style cinématographique obtenu avec plusieurs caméras, et qui ne crée qu'une illusion de rythme, car ce découpage tranche dans la même réalité, sans la modifier. Si on tourne en décor réel, on rendra ce décor le moins anecdotique possible, en le réduisant à quelques signes immédiatement perceptibles, et très précisément reliés aux discours des personnages. Si on craint un décalage entre le comédien et la réalité du décor, on préférera s'approcher du comédien pour exclure le décor toujours trop vrai. Le jeu sera ou complètement artificiel ou le plus réaliste possible, c'est-à-dire le plus proche possible d'une émotion réellement vécue ou reconstituée grâce entre autres à l'improvisation. On évitera l'image subjective, à moins que le caméraman et sa caméra soit un personnage justifié par l'action.

Considéré sous cet angle, le vidéo apparaît très limitatif dans le domaine de la fiction. C'est un peu comme si on essayait de créer cette fiction avec un ou plusieurs miroirs. C'est que la référence au discours filmique et à sa syntaxe est très forte. Il faudrait apprendre à raconter autrement, et probablement autre chose. La grande misère du vidéo sur ce plan de l'écriture, et telle que je la vis dans mon métier, est qu'il n'y a pas d'auteur dramatique qui ne soit issu du théâtre ou du roman. Leur écriture ne convient pas à ce médium qui ne s'est pas encore détaché de son ancêtre le cinéma, et encore moins du théâtre.

Le défi est cependant fascinant de parvenir malgré tout à

poser les bases, les premiers balbutiements d'une écriture dramatique, inspirée de l'ancienne, mais qui s'en détacherait peu à peu. Bref de chercher à réaliser ce qui ne pourrait se faire ni sur une scène de théâtre, ni sur un plateau de cinéma, en un mot, la spécificité du médium.

À *Radio-Canada*, pour des montages de fictions dramatiques exigeant beaucoup de précision, nous procédons d'abord à un *montage latéral* sur cassettes $\frac{3}{4}$ de pouce avec code numérique de référence. Ce code identifie la place du plan dans le ruban de prise de vue et également dans le montage final. Il suffit ensuite de programmer ces différents codes numériques pour que les plans aillent se placer d'eux-mêmes, aux endroits prévus sur les machines du montage final. Les outils pour programmer les effets de mixe, fondus à l'ouverture et à la fermeture, manquent encore dans notre maison, et on doit procéder à ces trucages à *la mitaine*, ce qui en alourdit considérablement la manipulation et l'efficacité. Nos monteurs, toujours soumis aux directives impérieuses du réalisateur, dans un style narratif encore largement tributaire de l'ancêtre cinématographique, et face à des outils qu'on ne leur renouvelle pas, vont chercher dans d'autres postes de nouveaux défis à relever. Car il semble bien que ce sont des outils nouveaux qui créeront un autre langage, comme si l'organe créait la fonction, je veux parler de l'ordinateur, du synthétiseur d'image, et de procédés comme *ultimate*.

Voilà que tout à coup, le monteur qui avait vu son rôle de raccordeur de scènes singulièrement réduit par la nature même du médium, se voit devenir fabricant d'images. La réalité qui avait été enregistrée devient la matière première d'une création tout à fait originale et nouvelle.



Montage latéral



Montage final

Ces réalités différentes dont on parlait plus haut, l'ordinateur permet de les syncoper parallèlement, ou de les mélanger, d'en ralentir la durée, comme si elles s'ouvraient et dévoilaient leur essence. L'image vidéo n'étant pas une entité en soi, elle n'existe pas en dehors de ce flux électronique en mouvement constant. Le monteur devient donc l'agent premier de l'existence même de cette image vidéo. C'est l'image elle-même qu'il fait naître et c'est plutôt ses métamorphoses que son raccordement à d'autres images qu'il déclenchera par un outillage qui n'a plus rien à voir avec le tranchant d'une paire de ciseaux. L'image, naissant ou renaissant sous ses yeux, le monteur va la modeler à sa guise, la triturer en profondeur. Par l'ordinateur, il peut programmer, au même titre que le musicien le ferait avec des notes et un synthétiseur, des éléments visuels qui ne sont en fait que des électrons en mouvement ressemblant à des images.

Cette télévision commence à fleurir sur les écrans de quelques festivals. La télévision qui s'était vue confinée au rôle de transmetteur de réalité, commence à devenir, comme le cinéma, un transformateur du réel. Elle passe d'un art d'information à un art d'expression, comme dans ce merveilleux vidéo intitulé *SMOTHERING DREAMS* présenté au *Festival du Nouveau Cinéma*, où un très

court événement, une embuscade au Viet Nam, vécu par l'auteur comme un souvenir obsédant et tenace, sert de point de départ à toute une réflexion sur la guerre issue des jeux que l'on propose à l'enfant américain. L'auteur ouvre, décompose et scrute électroniquement l'action de cette embuscade qu'il a reconstituée dans un marécage près de New York. Le style de prise de vue est celui d'un reportage de guerre, avec caméra impliquée dans l'action et tenue semble-t-il, par un correspondant. Une image crue, très vraie, hyper-réaliste. Seul indice qui permette de décoder cette apparente authenticité qui serait vite insoutenable: un enfant, au début de l'oeuvre, marche à travers les cadavres. La décomposition au ralenti de cet événement qui n'a duré que quelques secondes, nous introduit dans le coeur de la durée. C'est l'écoulement d'un temps très court, vu au microscope.

La froideur de l'image sert le propos. Et sur cette toile de fond se greffent et s'imbriquent des souvenirs transposés par la mémoire, c'est-à-dire absolument artificiels et réels à la fois, comme les jeux d'enfants, ou l'image qu'on garde de certaines grandes personnes. Pour l'auteur, c'était une première expérience vidéo, et l'oeuvre fut conçue véritablement sur le clavier même de la console. C'est là que les images sont nées et se sont orchestrées. Le

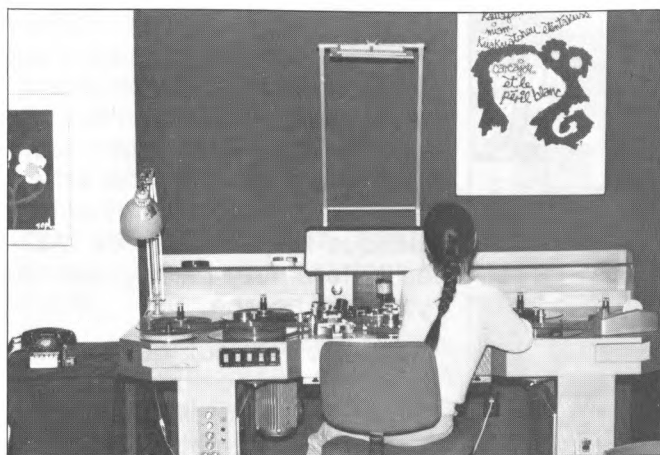
quantel a introduit des rythmes d'images fuyantes, toujours les mêmes, obsédantes, le ralenti, des gestes imperceptibles, la ligne évanescence d'une dernière fumée de cigarette, l'ordinateur a syncopé comme une musique l'équivalence de réalités différentes, parfois sur un rythme exacerbé.

Georges Dufaux qui assistait à cette présentation s'est montré fort intéressé par cette manipulation instantanée de l'image que permet le vidéo. Sur film, disait-il, les trucages supposent un certain délai, donc une préparation préalable, une conceptualisation sur papier. Avec le vidéo, il y a en effet, interaction immédiate et constante entre l'image et son manipulateur. Merveilleuse revanche du monteur vidéo qui se voit appelé à devenir le seul maître d'oeuvre de cette pâte électronique...

Voilà: j'ai tenté, à partir d'une expérience personnelle vécue à l'intérieur d'une télévision semi-commerciale, de dégager d'abord la spécificité du vidéo par rapport au film, cette spécificité trop souvent ignorée. Venant moi-même du film, j'ai toujours senti l'urgence de définir davantage le support sur lequel je devais travailler. Je l'ai fait empiriquement et intuitivement, n'étant pas ce qu'on pourrait appeler un intellectuel. À ce titre, je suis conscient de ne pas avoir réussi à dégager une théorie sur le vidéo qui permettrait davantage de *recouvrir* mon expérience du médium. Je sens les limites et les possibilités du vidéo, j'agis en conséquence, et de réalisations en réalisations je corrige peu à peu le tir.

Ce tour d'horizon est forcément incomplet. S'il a pu seulement aider à soulever des interrogations, j'en serai heureux.

Les réponses viendront peut-être directement de l'écran lui-même.



Photos: Alain Gauthier

Quelques notes préalables

Le vocabulaire spécialisé de la sémiologie du cinéma insécurise le lecteur et ce, avec raison. Toutefois ce jargon, comme on dit, tente d'articuler spécifiquement le langage cinématographique. Rejeter en bloc ces acquis analytiques relève de la mauvaise foi, tout comme le sémiologue ne peut prétendre cerner la globalité du phénomène cinématographique. À bon entendeur, salut!

Voici ce petit lexique pour faciliter la lecture des articles suivants. Vous en excuserez la schématisation.

Sémiologie/Linguistique

La linguistique a beaucoup apporté à la littérature, la peinture, aux sciences sociales, comme système d'analyse définissant son corpus. La sémiologie étudie la structure des signes producteurs de sens. Le cinéma a suivi ce courant et se donne aussi comme objet à plusieurs codes. Qu'est-ce qui produit le cinéma, que produit le cinéma? Ainsi l'analyse textuelle confère plus au film une notion de travail du sens que de simple symbolisme.

Texte filmique

Et pourquoi pas le film? Le cinéma emprunte beaucoup à la littérature ses structures narratives. Le mot film peut être strictement ce qui le nomme comme pellicule. Texte filmique c'est ce qui lui rend toute son organisation. La notion de texte lui accorde toute son importance comme réseau, relais. Ainsi nous pouvons parler de texte pictural plutôt que de toile, tableau.

La notion de texte est large et dépasse l'idée de littérature.

Narration

Un texte devient narratif lorsqu'il se structure comme lieu de communication où il y a un énoncé (ce qui est dit,

raconté), un énonciateur (le narrateur), un spectateur (le narrataire). Nous parlons donc de texte narratif. Ce terme dit que le film est un réseau où l'on raconte.

Diégèse, récit, discours

Et ce réseau peut être distribué selon trois niveaux pour définir les différentes densités narratives du film.

La **diégèse** c'est le niveau apparent de la narration. C'est l'histoire tout simplement où les événements semblent intervenir l'un à la suite de l'autre comme si de rien n'y était.

Le **récit** pousse plus loin l'idée d'organisation et de structuration de cette histoire.

Et enfin le **discours** présuppose que finalement cette histoire n'est pas née de rien, elle a été produite par le film. Ainsi vous voyez que le texte narratif filmique prend toute son ampleur quand l'on peut distinguer et faire fonctionner les notions de diégèse, récit, discours.

Instance narrative

Devant la complexité de tout ce réseau, cela serait simplifier de dire que c'est le réalisateur qui nous raconte l'histoire. L'instance narrative témoigne des différents relais d'énonciation dans un texte. Qui raconte quoi?

Paradigme/syntaxme

Selon Saussure, toute grammaire d'une langue, voire d'un langage, s'organise sur deux axes:

l'un **paradigmatique** dit associatif où il offre la possibilité de plusieurs choix. Il en est ainsi des 32 consonnes et voyelles de notre phonétique, des milliers de mots de notre vocabulaire. Il est évident que l'axe paradigmatique cinématographique ne saurait être exhaustif.

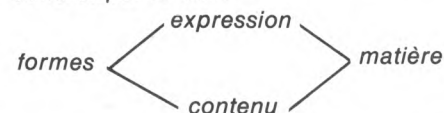
l'autre **syntagmatique**: c'est la

consécution de tous les éléments qui deviennent éléments de langage, de communication. Il en est ainsi de la phrase. L'enlignement produit du sens. Comment cela se fait-il qu'un film soit compris? Son organisation syntagmatique, par exemple les scènes, les séquences, présuppose une organisation logique de la perception spatiale, temporelle.

Ainsi la segmentation d'un film, lieu privilégié du montage, joue sur ces deux axes.

Forme/fond

Cette dualité a non seulement le tort de simplifier l'idée de la forme et du contenu mais présuppose que le contenu n'aurait pas de forme. Le schéma de Hjemvslev, par sa clarté, nous explique les différents partages entre la notion de contenu et son travail dans et par le film:



Les matières de l'expression cinématographique sont les traits pertinents qui composent le film, il y en a cinq: l'image mouvante, le son phonétique, la musique, le bruit, les mentions écrites.

Les formes de l'expression cinématographique structurent le film en tant que langage cinématographique: le montage, par exemple.

Les formes de contenu: c'est somme toute l'organisation de l'histoire, du sujet en tant que récit.

La matière du contenu est commune à tous les langages, tous les codes. C'est un peu la matière universelle. Le sens. C'est le grand réservoir des significations.

D.B.

Montage/Freinage/Emballerment

par Denis Bellemare

OÙ ÊTES-VOUS DONC? de Gilles Groulx est un film sur l'entrée dans la société. Il y a ceux qui entrent avec avidité, avec frénésie, comme on se jette dans la gueule du loup — et ceux qui n'entrent pas.

J'aimerais bien reprendre ce résumé diégétique comme une métaphore, pour ne pas dire redoublement de toute énonciation marquée ou non dans le texte filmique.

Le cinéma se pose la question de son entrée dans le système narratif représentatif industriel. Il y a ceux qui entrent avec avidité, avec frénésie, comme on se jette dans la gueule du loup — et ceux qui n'entrent pas.

De façon critique, ces deux citations érigent un pôle dominant et un refus de celui-ci. Cette tension alimente sempiternellement le monde en deux systèmes narratifs, idéologiques, politiques et en compartiments définitivement les positions. Sans nier des rapports de force avantageux pour certains ni tomber dans une social-démocratie du texte aplanissant les forces de l'un et de l'autre pour un hypothétique juste milieu, nous pouvons réclamer une libre circulation du dehors et du dedans, du champ et du hors-champ, du texte et du hors-texte, de la continuité et de la discontinuité pour dynamiser les dualités du montage narratif et d'un montage plus discursif, enfin du cinéma classique et de la modernité.

Ne pas décloisonner ces deux blocs narratifs conduit à une pauvre compréhension du langage cinématographique comme si une syntaxe, une grammaire du cinéma avaient déjà figé tous les codes. Dans un article de 1966 pourtant actuel **Le cinéma moderne et la narrativité** Christian Metz souligne cette situation d'un

"cinéma nouveau qui aurait dépassé le stade du récit, que le film moderne serait objet absolu, oeuvre parcourable en tous sens, qu'il aurait évacué en quelque façon la narrativité constitutive du film classique."

Car loin d'avoir abandonné le récit, les cinémas de la déconstruction, de la dédramatisation, du direct en ont enrichi les possibilités. Nous avons raison de nous méfier de l'anecdote, de l'histoire quand celle-ci est réduite à

une stricte linéarité, à une simple continuité dramatique du récit, il faut alors la comprendre dans un rabatement, un appauvrissement du montage narratif et non sa conséquence.

La demande spectatorielle et l'offre narrative

*"Un film c'est un lock-in d'informations. Un espace de temps qui renferme impressions et perceptions. On entre et sort d'un film on ne s'y retrouve pas tous au même endroit... on ne compose pas nécessairement les mêmes images"*²

L'instance narrative nous tend signe, trace, trajet, le spectateur se demande avant de parcourir ce cheminement quand et comment y entrer. L'institution cinématographique dans ce tiraillement de l'offre et de la demande a démarqué un circuit au codage bien rodé, le montage narratif classique. L'industrie en a court-circuité bien des complexités et des subtilités au point où cinéma narratif et cinéma commercial constituent le même mauvais objet. L'idéologie de l'un dénonce celle de l'autre sans nommer la sienne. Un cinéma de la transparence du récit se confronte à un cinéma de la production du discours.

Les spectateurs ressemblent à ces détectives privés impuissants. Ils se démentent entre l'ordre établi et le désordre savant, le pouvoir légitime et le pouvoir parallèle. Ils s'initient dans ce labyrinthe des récits et des discours à toutes les positions, postures, et impostures du cinéma.

Toutes les questions du direct et de

la fiction reposent les mêmes problèmes. Et moi, je n'y vois qu'omniprésence textuelle, que production et qu'une réalité, celle du film. L'un et l'autre s'échangent indéfiniment leurs fonctions narratives par omission, l'ellipse de l'un appelle la scène de l'autre, la discontinuité de certains segments du texte filmique en inquiète la continuité.

Ce numéro spécial sur le montage soulève la question du langage cinématographique, de son écriture et de ses différents niveaux narratifs: diégèse, récit, discours.

L'offre québécoise: FREINAGE, EMBALLEMENT

En associant le montage narratif uniquement à une structure dominante de l'impérialisme culturel hollywoodien, un ensemble de cinéastes québécois l'ont ignoré et à la fois mal utilisé. Ils en ont pudiquement restreint les formes d'expression à sa représentation littérale et non fictive. Ni mensonges romantiques, ni vérités romanesques.

La motivation socio-politique qu'on a tant décriée ne demande pas obligatoirement de délaisser son effet récit au profit d'une pseudo transparence de la réalité écranique. Les événements semblent se révéler à eux-mêmes sans instance narrative, la narration ne se structure pas comme désir de raconter, mais comme nécessité de témoigner, de révéler. Il en résulte une sorte d'aplat syntagmatique sans véritable pulsion, sans entraînement. Dans ces cas, la diégèse peut difficilement s'auto-suffire, elle exige une dynamique, une organisation autre que sa



Denis Bellemare: Chargé de cours en cinéma à l'Université McGill et à l'Université du Québec à Chicoutimi.

simple manifestation extérieure. Elle appelle du récit, du système. De tels films ne s'assument pas comme texte singulier, résistent au travail du film. Il y a beaucoup de belles histoires dans le cinéma québécois mais fort peu de récits exemplaires liant le réel, l'imaginaire, le symbolique.

Que signifie cette difficulté de projection dans

*"un espace imaginaire aux confins du dedans et du dehors, de la représentation et de l'expression, de l'affect et de la perception?"*¹³

Il ne s'agit pas ici d'accabler davantage le cinéma québécois. Car bien des cinéastes ont tenté des démarches fructueuses en ce sens, ont activé des manques à combler. Je pense à Arcand, Carle, Forcier, Groulx, Leduc, Noël. Mais ces acquis narratifs ne doivent pas nous faire oublier une méconnaissance certaine des diverses figures du récit et voire une évidente appréhension de la narration. Les formes d'expression cinématographiques sont ainsi reléguées à un degré zéro d'écriture. Il y a alors freinage inconscient de tous les codes cinématographiques. Le montage n'est que collure, n'articule plus différents niveaux de lecture mais élabore le métrage d'un long enlignement d'actions diégétiques sans objet narratif. Les notions d'exhaustivité, d'arpentage, de recensement du territoire québécois créent un trajet métonymique où la fiction ne lève pas, le récit prend difficilement.

Et tout cela n'est pas nécessairement question de bons sujets, de bons scénarios. Je réfute l'argument méprisant de "québécoïtude" de notre cinéma quand nous savons pertinemment qu'en sémiologie du récit, les actes, les motivations, les lieux narratifs tendent indéfiniment à se répéter. L'espace sociologique inévitablement, terriblement peut-être, se ressemble mais l'espace filmique peut, doit différer. Le plein diégétique est fait malgré le vide de l'écriture cinématographique. Nous sommes dans un cinéma de syntagme perdu.

Et si le montage appelle une figure, je l'associe alors au métronome. Je pense souvent au cinéma québécois oscillant entre le freinage craintif de tout acte narratif et l'emballage compulsif du discours et ce, sans juste milieu. Deux excellents films réactivent cette image périphérique du cinéma québécois: ON EST LOIN DU SOLEIL (1970) Jacques Leduc et OÙ ÊTES-VOUS DONC? (1969) Gilles Groulx. L'un se remarque par la parcimonie de ses éléments cinématographiques, l'autre par leur prolifération.

ON EST LOIN DU SOLEIL ressemble beaucoup par son contenu, son système à l'ensemble des films québécois. Il déjoue toutefois cette tendance du

freinage du récit en la redoublant symboliquement au niveau de la diégèse. La résignation des personnages témoigne d'une résistance obsessionnelle à la fiction. Le film éprouve un véritable vertige du défilement. La syntagmatique opère difficilement comme continuité narrative, le film freine les longues séquences ordinaires et les amoncelle en autant de paradigmes disparates, dissociés jusqu'à leur résolution finale.

OÙ ÊTES-VOUS DONC?, au contraire, multiplie les signes, les accélère en autant de diégèses non remembrées par le récit mais dynamisées par le discours.

OÙ ÊTES-VOUS DONC?

Au titre OÙ ÊTES-VOUS DONC? de Gilles Groulx, nous pouvons substituer la question: De quoi sommes-nous donc faits, et la relancer au cinéma: Film, de quoi es-tu composé? Reformulant le corps québécois, sa matière, son origine, Groulx questionne à la fois le corps filmique. Il distribue différemment les formes de l'expression cinématographique (ce qui structure son langage) et les formes de contenu narratif (son possible récit), il les confronte à leurs matières premières, productrices pour en obtenir une substance nouvelle, un film autre.

Le film narratif classique ne remet pas en question son existence, il se donne à voir à travers le récit. Signifiant et signifié tendent vers le même but, se confondent. Dans OÙ ÊTES-VOUS DONC? Christian, Georges, et Touffe doivent se situer par rapport à un système et le système du film montre ce qui les produit comme sujets. L'appel à l'état et au devenir du cinéma, des hommes et des choses nous reporte chez Groulx à une antériorité où les notions particulières d'anthologie, de répertoire et de registre comme texte narratif décentrent, même absentent l'idée de récit.

Voyons comment les matières de l'expression cinématographique: l'image mouvante, le son phonétique, la musique, le bruit, la mention écrite produisent le film, l'homme québécois et ses signes.

Antériorité / diégèse

La narration classique se construit comme un enchaînement logique d'actions dans un récit. Groulx renverse cette proposition en un choc consécutif de réactions. La première image du film se désigne comme l'image première de la perception au cinéma régi par la pulsion scopique: le gros plan d'un oeil. La première scène de la diégèse nous rappelle les premières pages de notre histoire. Un Amérindien indique une direction vague dans un

grand territoire enneigé. Les premières paroles du film de langue amérindienne constituent la voix originelle, le mot premier de Georges mystérieux et initiatique: Wénépok. Voix et voie du récit émergent sur la surface écranique en une longue et blanche horizontalité, une vaste ondulation d'un lac calme et plat. Le point de départ inscrit, Groulx structure en parallèle constant une métaphore du texte filmique en devenir, un espace narratif à remplir.

Et tels les chroniqueurs de la rhétorique ancienne: "le scriptor, le compilator, le commentator, l'auctor"¹⁴, son souci d'exhaustivité, de l'énumération l'emporte. Il inventorie le territoire de l'horizontal au vertical, du nord au sud, d'est en ouest, d'hier à aujourd'hui, de la nature à la culture, du singulier au pluriel pour montrer, dire des systèmes, du système, un système. La démarche narrative se compare à une biopsie de prélèvements diégétiques sur le corps signé québécois. Se greffe autour des personnages une structure complexe travail, société, désirs où excédés de signaux divergents, les signes perdent leurs sens. Les personnages, le récit disparaissent sous l'avalanche cumulative des codes, des media.

OÙ ÊTES-VOUS DONC? se veut un montage associatif et évolutif du cheminement idéologique de la société québécoise, de l'appropriation-dépropriation de son espace iconique, sonore, perceptif.

Excédant le strict montage métrique, rythmique, Groulx tend vers un montage tonal, peut-être même harmonique, des différentes matières de l'expression cinématographique. Il crée des interactions codiques où les correspondances de tonalités spatiales, sonores, affectives, idéologiques révèlent le réel, l'imaginaire et le symbolique et ses personnages.

J'ai précisé "tend" vers le montage tonal car toutes les définitions du montage par Eisenstein appartiennent si spécifiquement à son oeuvre qu'aucun autre film n'y convient parfaitement. Mais si nous acceptons ce désir du travail filmique, de la production du texte, du choc des plans pour créer un nouveau discours, la comparaison se justifie. Il est important ici de déplacer les codes de la picturalité vers la sonorité pour bien soutenir la citation.

*"Dans le montage tonal, nous concevons le mouvement dans son sens le plus large. La conception du mouvement va en effet embrasser les vibrations de toutes sortes qui peuvent se dégager d'un plan: le montage va donc être basé ici sur la résonance émotionnelle propre à chaque morceau en particulier à sa dominante."*¹⁵

Ainsi au début du film, deux plans l'un d'un champ enneigé, l'autre d'un lac immense, participent par leur tonalité de surface à l'idée d'une étendue mystérieuse, voire d'une masse inquiétante. De même cette horizontalité primordiale est inversée par la verticalité économique du système des villes.

*"Le montage harmonique est organiquement le développement suprême auquel on peut accéder dans la vie du montage tonal. Ce qui le distingue de ce dernier, c'est l'évaluation d'ensemble de toutes les potentialités de chaque plan."*¹⁶

Répertoire sonore et iconique

Dans cette même lignée tonale associative, là où une image première de la perception devient la première image du récit, Groulx complète cette quête du sens par une première texture sonore, une longue vibration sonore tantôt suivie du son simple d'une bombe.

Il projette cette longue chaîne sonore et iconique dans la même visée idéologique, d'une organisation première de plus en plus complexe, de son institutionnalisation jusqu'au brouillage des pistes. Les chœurs récitatifs de l'homme blanc succèdent aux chants de guerre amérindiens. Et puis la période pionnière gigue et turlute et entonne des chansons populaires. Et viennent les chansonniers et la petite musique pop engloutis tous deux par l'impossible invasion de la radio, de la télévision, de la publicité.

Les sons, au début clairement distribués, prennent petit à petit un autre véhicule de diffusion. Leurs sens reconvertis en signes économiques scandent la cacophonie criarde des messages épuisant toute signification. Le paysage sonore règle désormais une conduite semblable: l'interchangeabilité des codes pour fins de consommation.

OÙ ÊTES-VOUS DONC? est à la base un film sur la chanson québécoise, Groulx a pris cette occasion pour en saisir l'ampleur. Il n'y a pas de son en soi, mais leur médiatisation, leur codification culturelle. Et il en est ainsi de l'image, jusqu'à ce que Touffe soit elle-même investie, produite comme image de la télévision.

La trajectoire visuelle évolue en phases, d'abord il y a les "stimuli puis leur transformation en modèle perceptif et en modèle sémantique"¹⁷ fortement institutionnalisés. Toutes les strates de reconnaissance du signe iconique sont représentées dans ce film par la perception à leur état de signe, de signal jusqu'à leur relative iconicité. Exemple, deux citations dans le film, Georges et Christian s'en vont à la ville, sur la route, il y a une montage dont ils s'éloignent. Le chœur récitatif module en son off.

"Il y a un phénomène qui consiste à voir grossir les choses à mesure qu'on s'en éloigne. C'est une expérience de l'espace pensait Georges".

Et Groulx reporte cette réflexion sur la perception visuelle au cinéma, la production de l'image, la transformation par l'image. Christian, Georges et Touffe se retrouvent dans une cabine de projection, le projectionniste leur montre des chutes, des prises de vues de gens dans la rue.

"Vous savez, avec le cinéma, l'important n'est pas d'expliquer mais que quelque chose soit compris de quelqu'un... Voyez si on vous montre des gens en 300mm, ne le croyez pas, c'est truqué. La distance est fausse, le point de vue dissimulé. C'est immoral parce que ça montre le monde d'un point de vue indéterminé. Faut détruire tous les objectifs au-dessus de 90mm."

L'image se structure au niveau de ses signes, du simple panneau indicateur jusqu'au placard publicitaire, au niveau de ses media, la photographie, les journaux, la télévision, le cinéma. Mais à l'intérieur du cinéma elle répète le même morcellement. Nous connaissons alors les différentes intensités narratives, esthétiques du film, ses chutes, ses bandes d'actualités, du cinéma direct, du cinéma théâtralisé, du policier, de la comédie. Et dans un trop plein d'imaginité, Groulx ironise l'hypertrophie esthétique de l'image représentative: une cabane à sucre, une belle maison québécoise à la campagne. Il les nomme "image pieuse", référence à la prétention contemplative de la beauté de l'image pour elle-même.

À ce réservoir de sons et d'images, les personnages doivent s'affronter, débrouiller les pistes. Touffe entre dans le système et devient chanteuse. Christian embarque totalement dans la société de spectacle. Georges s'y inscrit en creux, en analyste, en solitaire.

Le montage final est disloqué, il contamine sons et images en une énergique confusion, le roulement excessif doit évacuer la différence.

Du discours comme narration filmique

Groulx pousse au maximum la pluricodicité cinématographique pour mieux multiplier ses marques d'énonciation. Il est sur-présent à son film. Tout est acharnement de décodage, de recodage pour percer le sens derrière les apparences. Il court-circuite les jumelages habiles de la société de consommation et son économie libidinale. Il dénonce l'appropriation idéologique, l'institutionnalisation de notre espace perceptif par la publicité, la radio, la télévision, le cinéma.

Chœurs récitatifs, mentions écrites sous-titrées et intertitrées forment autant d'effets de rupture où le film se constitue par une organisation inter-

posée de la signification, le sens s'élabore par le processus de l'écriture.

Les fragments ne sont plus directement lisibles, seul le déchiffrement de leurs rapports peut en donner la résolution. Le film se donne à nous comme un démembrément hystérique de l'espace sonore et iconique, un déchiquetage, décodage exacerbé par les détournements et perversions idéologiques des signes.

Et alors Groulx déstabilise le relais classique du code des points de vue du récit, Savoir, Pouvoir, Voir, il n'alimente plus la pulsion percevante du spectateur, il la décortique codes par codes et y substitue une autre optique. Voir... Chercher... Comprendre... en chute libre.

Pour conclure, Gilles Groulx parle ainsi du film AU HASARD BALTHAZAR (1966) de Robert Bresson. Il est étrange comme cela nous renvoie à OÙ ÊTES-VOUS DONC?

*"Ce film étant de la plus grande rigueur esthétique et morale, ce n'est donc pas une parabole; c'est le film-objet; il est la chose signifiée, il montre ce qu'il dit et nous laisse notre perception des choses. Ce film prophétise que le jour vient et il sera banal et quotidien comme le sont les autres jours, où il faudra dans la confusion des sons et des images ayant perdu tout sens choisir de vivre à l'intérieur ou à l'extérieur."*¹⁸

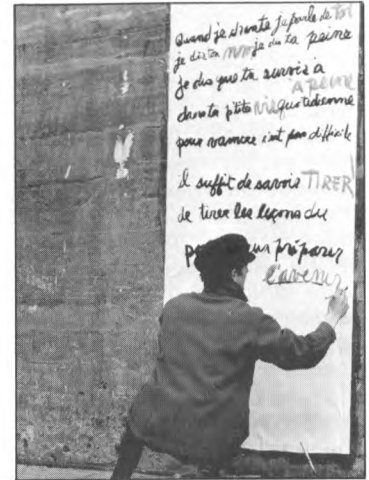


- 1 Metz, Chritian. **Essais sur la signification au cinéma**, tome 1, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.
- 2 Cinémathèque québécoise. **Gilles Groulx**, rétrospective fév. 78.
- 3 Sami-Ali. **L'espace imaginaire**, Paris, TEL Gallimard, 1974.
- 4 Barthes, Roland. **L'ancienne rhétorique**, Communication #16, 1970.
- 5 Eisenstein, S.M. **Le film: sa forme/son sens**, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1976.
- 6 idem
- 7 Eco, Umberto. **Pour une reformulation du concept de signe iconique**, Communication #29.
- 8 Piotte, Jean-Marc, Straram, Patrick. **Gilles cinéma Groulx le lynx inquiet**, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1971.



Photo: Alain Gauthier

Jacques Leduc et Jean-Marie Straub pendant le 11e Festival du Nouveau Cinéma



L'effet hypnotique dans LE VENTRE DE LA NUIT

par Hélène Samson

CHRONIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE, de Jacques Leduc, se compose d'une série de films correspondant aux sept jours de la semaine. LE VENTRE DE LA NUIT est l'un de ces films et constitue l'objet de notre étude. Il porte sur la journée du samedi et traite de différents loisirs accessibles aux Québécois, un jour de congé.

Dans LE VENTRE DE LA NUIT, la caméra ne participe pas comme telle à l'action; la plupart du temps, elle se contente d'observer (ses déplacements dépendent alors du sujet filmé). De plus, aucun commentaire (en voix off) ne vient s'ajouter à l'image, ce qui, si tel avait été le cas, aurait manifestement pu orienter le discours (discours social, politique ou autre).

Nous chercherons les moyens par lesquels ce film (même si la caméra est le plus souvent en position d'observateur) arrive à créer un discours plus ou moins subjectif, ou tout au moins à provoquer des situations conflictuelles entre les sujets du film; comment le film, avec la somme des fragments qui le constitue, se charge d'établir une forme particulière de langage déclenchant ainsi, chez le spectateur, un processus d'identification.

Pour ce faire, nous allons procéder à

une description systématique de la fragmentation du film, qui, à la limite, pourra sembler statistique. Cependant, cette description s'avère nécessaire puisque le film consiste en une alternance de sept événements différents, ce qui entraîne de multiples possibilités de manoeuvre au niveau de la segmentation. C'est donc principalement à partir de cette segmentation et de l'organisation des fragments entre eux que nous allons travailler, puisque c'est là, à notre avis, que se joue une grande partie du discours filmique.

Lorsque nous aurons bien décrit la segmentation du film, nous pourrions étudier l'ensemble des fragments qui le compose, et rendre compte du produit de leur combinaison.

La segmentation du film

Voyons tout d'abord comment s'instaure l'équilibre du film. Nous avons dit plus haut que le film se composait de sept situations différentes. Nous pouvons les énoncer comme suit: le cirque, les jeunes sur la galerie, le bingo, l'hypnose, l'encan, le ciné-parc et le marathon de danse. En observant le film dans sa succession, on pourra obtenir de précieuses indications grâce à l'alternance des événements.

Voici donc le tableau qui retrace la succession des événements dans LE VENTRE DE LA NUIT, indépendamment du nombre de plans ou de la durée de chacun des événe-

ments. Le tableau couvre l'ensemble du film.

Succession des événements dans le film

1. cirque	25. danse
2. jeunes	26. bingo
3. cirque	27. ciné-parc
4. bingo	28. encan
5. cirque	29. bingo
6. jeunes	30. cirque
7. cirque	31. hypnose
8. bingo	32. danse
9. danse	33. hypnose
10. ciné-parc	34. danse
11. hypnose	35. hypnose
12. jeunes	36. danse
13. cirque	37. hypnose
14. danse	38. danse
15. bingo	39. encan
16. hypnose	40. cirque
17. jeunes	41. danse
18. bingo	42. bingo
19. danse	43. encan
20. jeunes	44. bingo
21. ciné-parc	45. feu de camp
22. danse	46. exposition agricole
23. bingo	47. démolition du Capitot
24. hypnose	

Fréquence d'apparition de chaque événement:

le cirque: 7 fois
les jeunes: 5 fois
le bingo: 9 fois
la danse: 10 fois
l'hypnose: 7 fois
le ciné-parc: 3 fois
l'encan: 3 fois

Une question d'équilibre

On remarque des différences importantes en ce qui concerne la fréquence d'apparition des événements. Le film arrive pourtant à pallier ces inégalités

Hélène Samson: Étudiante au Certificat d'Études cinématographiques à l'Université du Québec à Chicoutimi.

afin de conserver un certain équilibre. Cherchons à découvrir quels sont les moyens utilisés pour que chaque événement établisse un rapport d'égalité avec les autres.

Le cirque:

— il accuse une présence très marquée. D'ailleurs, c'est avec lui que l'on démarre. Les fragments concernant le cirque semblent bien dispersés dans le film; cependant, leur présence se distingue tout particulièrement dans le premier tiers du film, ce qui lui permet d'être bien campé dès le départ.

— on observe une grande diversité dans les fragments (camions, hommes montant les tentes, jeux, roulettes, clowns, etc.); de plus, les plans connaissent une durée appréciable.

— les plans du cirque se combinent fréquemment avec ceux du bingo. En effet, l'organisation du cirque est présentée en parallèle avec celle du bingo (ex.: on passe d'un camion sur lequel est inscrit le mot "Spectaculaire" à un camion sur lequel on voit le nom de J.-E. Prudhomme). On devine une coexistence spatiale entre les deux événements. Par conséquent, les images se rapportant au bingo nous rappellent celles du cirque (par association).

les jeunes:

— même s'ils n'apparaissent qu'à cinq reprises, leur présence s'impose de façon manifeste, et ce, dès le premier tiers du film. Les très longs plans-séquences (qui ont presque toujours le même cadrage) font en sorte qu'ils se gravent facilement dans la mémoire du spectateur. Ils sont pourtant les premiers à être évacués parmi tous les événements, mais il n'en reste pas moins que l'on s'attend toujours à les retrouver, à un moment ou à un autre du film.

Le ciné-parc et l'encan:

— on ne les rencontre pas souvent mais les fragments qui composent ces événements sont longs et diversifiés. En ce qui concerne les plans du ciné-parc, on nous montre des images bien différentes les unes des autres (voitures, entrées à payer, système de projection, hot-dog, etc). Le même cas se produit pour l'encan (le bar, l'hôtesse, le public, Plume, les films, etc.).

Le bingo, la danse et l'hypnose:

— il s'agit des événements qui se répètent le plus souvent dans le film. De plus, ils sont bien ancrés dans la mémoire du spectateur puisqu'ils se présentent tous dans une suite chronologique de situation (ex.: la danse / on explique la marche à suivre aux danseurs / on présente les participants au public / on nous montre le comité organisateur / la danse commence / repos / on recommence / abandons / etc.) Il est ainsi plus simple de se rappeler des événements qui apparaissent dans un ordre bien déterminé.

La façon de présenter pour la première fois chacune des situations contribue également au bon équilibre du film. Ainsi, dès le début, on alterne le cirque, les jeunes et le bingo (cf: 1 à 8). On crée alors une récurrence de quelques événements afin de permettre au spectateur de bien les enregistrer; par la suite, une alternance de nouvelles situations pourra être bien assimilée, puisque d'emblée, les premières auront été bien campées.

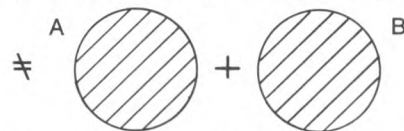
Lentement, quelques situations seront évacuées (les jeunes, par exemple) et d'autres prendront la relève (l'encan). Un cycle à l'intérieur du film. Puis, au terme du film, presque toutes les situations prendront fin, et on en verra naître de toutes nouvelles, jusqu'à alors inexploitées (le feu de camp, l'exposition agricole). On aura alors le

film saisi comme constituante d'un cycle.

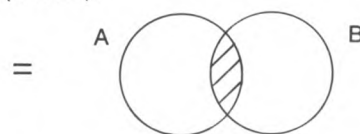
Langage et propos du film

Si les rapports entre deux situations se multiplient, on peut y voir un bon point de départ pour orienter le discours (politique, social ou autre).

La fréquence de combinaison de deux événements particuliers peut créer de nouveaux types de rapports, de nouvelles significations. En effet, la jonction de deux événements n'égale pas la simple somme de ceux-ci;



elle constitue plutôt un croisement des deux, offrant ainsi une troisième constituante, différente des deux premières (A et B).



Dans LE VENTRE DE LA NUIT, on procède un peu de cette manière: en combinant fréquemment certains événements, on produit un sens, on fait ressurgir de nouvelles significations. La juxtaposition d'images devient alors significative. Allons voir les associations d'événements les plus courantes et essayons de découvrir quels types de rapports elles font naître.

Bingo/Hypnose

Ces deux événements sont combinés à quelques reprises. Cette association fait ressurgir les points communs entre les deux situations; en effet, l'attention du spectateur est attirée sur la ressemblance des discours de l'hypnotiseur et de l'organisateur du bingo.

<p>J.-E. PRUDHOMME</p> <p>"Ces camions valent 90,000 bâtons" "... l'estrade est à nous." "... les micros sont stérilisés!" "Comment t'en as d'portiers? T'es supposé en avoir six." "Nous aurons 400,000 dollars en prix..."</p>	<p>L'HYPNOTISEUR</p> <p>"Après 24 ans à travers le monde, je peux dire que..." "... dix minutes d'hypnotisme, mesdames et messieurs, ça vaut dix heures de sommeil" "Arrange donc l'fil du micro comme faut là." "Demain soir ça va être le show des shows ceux qui me connaissent savent que je donne un bon spectacle."</p>
--	--

Par ailleurs, comme pour appuyer la ressemblance entre les discours, les deux hommes font allusion à Brigitte

Bardot.

Cette similitude entre les discours provoquera une contamination des

effets. Ainsi, pour le spectateur, les caractéristiques de J.-E. Prudhomme s'ajouteront à celles de l'hypnotiseur, et vice et versa:

<p>J.-E. PRUDHOMME</p> <p>En écoutant son discours, on le perçoit comme un exploiteur, un homme cherchant le profit et une certaine renommée.</p>	<p>L'HYPNOTISEUR</p> <p>On le voit principalement comme un charlatan, un amuseur public circulant d'hôtel en hôtel.</p>
--	---

À force de combiner ces deux personnalités, on arrive à une contamination des effets; les deux hommes seront considérés de la même manière, à savoir des charlatans soucieux de leur profit.

Voilà ce que peut provoquer à notre avis, une combinaison très fréquente de deux situations, que ce soit à un niveau explicite ou implicite. Cet effet de contamination est repérable à

plusieurs endroits dans le film.

Bingo/Danse

Le bingo et la danse sont combinés plusieurs fois. Le passage d'une séquence à l'autre est souvent facilité par des chevauchements au niveau du discours ou de la musique (le discours de J.-E. Prudhomme chevauche le marathon/ la musique du marathon che-

vauche le bingo. Il arrive également que ce soit les parties du corps qui permettent le passage d'une séquence à l'autre (on passe des parties du corps des participants au bingo à celles des danseurs au marathon). Cela n'est pas sans susciter quelque intérêt puisque les deux événements se terminent en même temps; on voit alors une arène se vider pour aussitôt se remplir de bétail (l'éventuelle exposition agricole).

BINGO — DANSE

On montre différentes parties du corps (les mains, doigts, têtes des participants au bingo).
On nous montre une ligne de participants assis, attendant le début du bingo. Ils sont là pour gagner, mais ils rapportent beaucoup plus à d'autres.

On montre les parties du corps des danseurs (pieds, corps, troncs, etc.)
Ici aussi, on voit une ligne de participants, numérotés, attendant que la danse commence.
Un seul prix pour tout ce beau monde.

BÉTAIL

Cette façon de faire aboutir les deux événements sur l'exposition agricole met indubitablement en rapport participants (bingo et danse) et bétail.

La contamination est d'autant plus grande que dans les deux cas on utilise le même procédé pour nous montrer les participants. En effet, la file des participants au marathon nous est révélée par un long travelling latéral accompagné d'une voix "hors champ" décrivant le prix à gagner (un voyage). Plus loin la file des participants au bingo sera désignée par le même procédé, voit "hors champ" à l'appui, annonçant également le prix du vainqueur.

La fréquente combinaison du bingo et de la danse pose à un moment donné un problème au niveau spatio-temporel. À considérer l'endroit où se déroulent les deux événements (une arène), on peut émettre deux hypothèses: a) les événements se déroulent en même temps, mais en des lieux différents; b) les événements ont lieu dans le même endroit, mais en un temps différent.

Or, vers la fin du film, le montage (la combinaison des fragments concernant le bingo et la danse) nous présente une coexistence spatiale et

temporelle des deux événements. En voici les exemples:

Plan # 1

Dans l'arène on plie et on empile les chaises. On nettoie toute la place. Compte tenu du nombre de chaises à l'intérieur de la patinoire, on suppose qu'il s'agit du bingo.

Plan # 2

Un couple de danseurs (celui qui s'est retrouvé parmi les neuf couples finalistes) aperçu de dos, quitte la place (ils marchent entre la bande de la patinoire et la première rangée de bancs). On ne voit pas la patinoire mais, grâce au plan précédent on imagine que là aussi, des gens font le ménage (empilent des chaises et nettoient la place). Effet de contamination.

Plan # 3

J.-E. Prudhomme (lui aussi, entre la bande de la patinoire et la première rangée de bancs), de face, comme s'il s'agissait d'un champ-contrechamp par rapport au plan précédent. On serait tenté de croire qu'il est situé tout près du couple, grâce aux effets produits par le montage (la combinaison des fragments qui crée une coexistence spatio-temporelle). Ici aussi, il y a contamination.

Prudhomme explique que le rideau tombe: "On achève." (...les chevaux, peut-être?). La caméra se dirige alors vers une longue file de concierges qui passent le balai, ce qui n'est pas sans rappeler les travellings latéraux employés pour nous montrer les deux files de participants (celle du bingo et celle de la danse).

Par ce montage, le discours de J.-E. Prudhomme clôt les deux situations; les trois plans fondent en un seul les deux événements. On attire également notre attention sur les points communs au bingo et à la danse: les ordures, la consommation, les perdants (considérés, à la limite, comme du bétail), ceux qui restent (profit, argent) et...l'éternel recommencement.

Danse/Hypnose

Si on consulte le tableau de départ, on constate qu'à un moment précis du film on alterne l'hypnose et la danse plusieurs fois (cf: 31 à 38). La combinaison de ces événements met l'accent sur les points communs entre les participants (les volontaires pour l'hypnose et les danseurs): la fatigue, le côté un peu dérisoire de la chose, etc. On remarque également autre chose: l'aspect fascinant et envoûtant des deux situations.

HYPNOSE

L'état de sommeil artificiel des volontaires. Les volontaires, sous l'effet de l'hypnose, deviennent malgré eux des danseurs.

DANSE

La très grande fatigue des danseurs finalistes. Le rythme, le mouvement, la lumière, etc. provoquent chez les danseurs un état analogue à l'hypnose: gestes mécaniques, épuisement, étourdissement, état somnambulique, etc.

N.B. L'alternance rythmique des deux événements (cf: 31 à 38) rappelle d'ailleurs cette fascination qu'exerce l'oscillation d'un élément entre deux pôles.

Il y a à nouveau interpénétration (ou contamination) entre les deux événements.

Ce genre de contamination se rencontre partout dans LE VENTRE DE LA NUIT. En faisant ressortir les points communs entre deux événements, ou en créant, par leur combinaison, de nouvelles significations, on augmente la portée discursive du film. Le montage devient alors porteur des marques d'énonciation, dans LE VENTRE DE LA NUIT; par la combinaison de divers événements, un fragment est investi de la signification d'un

autre, et c'est ainsi que se multiplient les éléments qui constituent le discours. C'est de cette manière que le spectateur peut percevoir, entre autres, le cynisme et l'ironie de ce film.

Nous n'avons parlé ici que du montage entre les fragments du film. Notons cependant qu'il existe également un discours à l'intérieur même du fragment ou, quelquefois, dans la composition du plan comme tel.

Un mot sur l'hypnose

Si certains personnages du film sont hypnotisés, il en va de même pour le

spectateur qui, dans une salle obscure, passif de son corps, son attention toute dirigée vers ce vaste écran lumineux, se retrouve lui aussi dans un état semblable à un sommeil artificiel. Par ailleurs, si on aborde le phénomène de l'hypnotisme dans son ensemble, on peut remarquer de multiples correspondances avec la totalité du film. LE VENTRE DE LA NUIT, ainsi que les principaux phénomènes permettant de créer un sommeil hypnotique.

Pour ce faire, nous allons travailler à partir d'un traité sur l'hypnose intitulé HYPNOTISME, SUGGESTION, TÉLÉPSYCHIE, écrit par Marcel Bougin.

Éléments susceptibles de créer un sommeil hypnotique.	LE VENTRE DE LA NUIT
En ce qui concerne l'hypnose, la luminosité est très importante; on concentre l'attention du sujet en utilisant des objets lumineux: bijoux, miroir, lumières, etc.	Dans le film, l'attention du spectateur est souvent dirigée vers des objets semblables: bague (en gros plan) d'une participante au bingo, lumières scintillantes du Capitol, machines à boules, luminosité du cirque, etc.
On utilise souvent le mouvement dans les phénomènes hypnotiques: mouvement pendulaire, en spirale, etc.	Le mouvement est constant dans LE VENTRE DE LA NUIT: mouvements circulaires et mouvements de haut en bas des hommes qui montent les tentes, mouvements des roulettes (de jeu), des machines à boules, de la danse, etc.
HYPNOSE Le rythme: luminosité, mouvement et rythme favorisent le sommeil artificiel chez un sujet.	LE FILM En ce qui concerne les images, un rythme est créé; le film est entièrement construit sur l'alternance des fragments. Les mêmes événements reviennent (en créant un rythme), ainsi que les mêmes images (celles concernant les échanges d'argent, par exemple).
De fortes suggestions verbales sont nécessaires pour convaincre le sujet de ce qu'on veut de lui (pour le convaincre de sa fatigue, de son bien-être, etc.).	Les discours de J.-E. Prudhomme et de l'hypnotiseur sont très suggestifs. Il y a aussi le discours d'un des organisateurs de la danse qui, pour encourager les participants, rappelle d'une voix rêveuse le prix à gagner (un voyage aux Antilles).
Peu à peu, un sommeil artificiel est créé. Le sujet est alors décroché de la réalité qui l'entoure.	Rappelons-nous les gens hypnotisés, la fatigue des danseurs, l'état un peu euphorique des jeunes sur la galerie. Pendant quelques instants, tous sont transportés dans un monde autre que le leur (le ciné-parc, le cirque, les machines à boules, etc.).
L'hypnotiseur doit procéder à un transfert de son magnétisme. En transmettant son fluide magnétique, il peut exercer une plus grande influence sur le sujet.	Ce phénomène de transfert (ou de contamination) est opérant dans tout le film. Rappelons-nous la combinaison des fragments entre eux. Le transfert de magnétisme est une pénétration de la force d'un corps dans un autre corps. Soulignons donc ces deux formes de pénétration: — danse et hypnose se combinent fréquemment. À un moment donné, les personnes hypnotisées se mettent à danser (pénétration de la danse dans l'hypnose). — bingo et cirque: lorsque la soirée de bingo est terminée, les gens sortent de l'aréna et aboutissent finalement à un autre bingo, organisé par le cirque.
Le phénomène de l'hypnose obéit à un cycle particulier: 1- Préparation du sujet (gagner la confiance du sujet, suggestions verbales, etc.) 2- Moment fort: le sujet est endormi, on peut lui demander ce que l'on veut. 3- Descente, réveil.	Le film est construit de cette façon: 1- Préparations: on monte les tentes, on prépare le bingo, la danse, etc. 2- Moments forts: qui va gagner la voiture (bingo), le voyage aux Antilles (la danse), etc. 3- Réveil: le show est fini, on nettoie, on ramasse, on s'en va chez soi.

D'aucuns prétendent que ces exemples semblent exagérés, mais en réalité, le sont-ils vraiment? Ce film est envoûtant; il est construit de façon à exercer une fascination chez le spectateur. Son discours n'est pas clairement

révélé mais le spectateur le reçoit fort bien grâce aux multiples manœuvres propres à ce film. LE VENTRE DE LA NUIT traite de l'hypnose et sa construction (sa structure) est semblable au phénomène hypnotique (réurrence de

certaines événements, mouvement, rythme, luminosité, principe de transfert, etc.). Il y a donc une correspondance entre ce dont traite le film et la façon dont il est construit. Voilà ce qui rend le film si captivant. Vérifiez...

Un parti pris d'écriture

par Yves Lacroix

... je voudrais seulement souligner ici cette fatalité élémentaire: le texte du film est un texte introuvable, parce que c'est un texte incitable. Raymond Bellour, **L'analyse du film**.

La perspective de cette approche est résolument celle d'un lecteur de film. À grand renfort de schématisations qui clarifient la démonstration et permettent de n'en pas simplifier l'objet, je vais tenter une transposition écrite d'ON EST LOIN DU SOLEIL, il faut bien

l'avouer, une entreprise de substitution dans la succession, une mise en place symétrique au film, et dissemblable. Elle a été réalisée grâce à une copie 16mm, noir et blanche, d'une table intercine et d'une traduction écrite qui témoigne de la textualité. Par exemple:



-1-

1. (5,5 sec.) Carton. Blanc sur noir: L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA présente	(11,5 sec.) SILENCE.
2. (6 sec.) Carton. Blanc sur noir, des lettres un peu plus grosses qu'en 1: On est loin du soleil	
3. (12 sec.) Carton. Blanc sur noir: On est loin du soleil MARTHE NADEAU J. LÉO GAGNON REYNALD BOUCHARD PIERRE CURZI MARCEL SABOURIN ESTHER AUGER	(17,5 sec.) MUSIQUE: OFF: Notes hésitantes puis LARGO à la guitare acoustique.
4. (8,5 sec.) Carton. Blanc sur noir: On est loin du soleil WILLIE LAMOTHE ANDRÉ POUDRIER ANDRÉ NADEAU DENIS DRAPEAU	(11 sec.) SILENCE.
5. (8 sec.) Carton. Blanc sur noir: On est loin du soleil MAURICE BEAUPRÉ CLAUDE JUTRA MAURICE LACHAINE MONIQUE LEMIEUX	

La suite du générique constitue les cinq derniers plans du film: réalisation de Jacques Leduc, à partir d'une idée originale de Pierre Maheu; scénario de Robert Tremblay; images d'Alain Dostie, assisté de Yves Delacroix et de Benoît Rivard; régie de Lucien Ménard, assisté de Greluche Demers; électricité de Guy Rémillard; prise de son de

Yves Lacroix: Professeur de cinéma et de littérature à l'Université du Québec à Montréal.

Jacques Drouin; montage de Pierre Bernier; mixage de Michel Descombes et de George Croll; production de Paul Larose, ONF, 1970. Le film comprend 178 plans. La version 16mm distribuée par l'ONF dure 79 minutes et 16 secondes. La projection du film dans le cadre du dernier *Festival du Nouveau Cinéma* aura rappelé que la copie 35mm est bleutée et que le plan 170 est en couleur. Les copies 16mm sont strictement noires et blanches, aucune mention n'est faite d'une non-conformité au film original.

Il y a dans ce film une faible tension événementielle. L'intervention des personnages est brève, ponctuelle, autonome; le trajet de chacun reste étranger à ceux des autres. Plusieurs d'entre eux ne sont engagés dans aucune quête. Et les quêtes qu'on peut identifier — par exemple celle de Gérard au *Centre de Main-d'oeuvre* — ou sont empêchées, ou leur récitation est interrompue. Un recours fréquent au plan-séquence et à des cadrages plutôt larges crée l'illusion d'une approche contemplative, comme, par-dessus la clôture, la mise en spectacle de la banalité des voisins dans *LE VENTRE DE LA NUIT*. Cette attitude est pourtant contredite par les ruptures répétées dans la continuité générale. Il y a peu d'exemples, dans l'histoire des formes cinématographiques au Québec, d'une pareille méfiance de la *représentation*, un désir aussi manifeste de l'*expression*, une telle volonté de désigner la rupture comme principe de signification. Un parti pris d'écriture.

Il y a dans ce film bleu — disons-le noir et blanc — un unique plan en couleur, dans lequel deux garçons remplissent une fosse au cimetière, en PDE, alors que le bruit des pelletées de terre sur le bois de la tombe a l'intensité d'un GP. Il y a dans ce film un plan *noir* de 1 minute et 40,7 secondes. Cinq plans de ce film sont constitués d'archives filmées. Vingt-huit plans sont muets, c'est-à-dire 4 minutes et 13 secondes, et, dans plusieurs autres, le silence de la diégèse confine à la mutité de la bande-son. Six de ces plans sont des cartons; sur cinq d'entre eux sont inscrites des questions. Neuf fois un personnage s'adresse à un hors-champ qui n'est jamais identifié, qui rappelle l'*autre champ* du tournage. Il y a surtout, dans ce film, une concaténation simple de motifs disparates, dont la cohésion diégétique ne commence à se réaliser qu'au plan 155. J'en propose la segmentation suivante:

plans	diégèses	séquences	
1-5	générique	A	On est loin du soleil
6 7	plan noir: la biographie du frère André une photographie du frère André	B	le frère André
8	TRAVEL. ARRIÈRE rapide sur une route de campagne	C	la campagne
9-17 18 19-21	PE d'une ville une foule dans un stade PTG de Montréal	D	Montréal foule Montréal
22-23 24 25 26 27-29 30 31-33 34-36 37-39 40 41-44 45 46-50 51	Marthe sort de chez elle salle de jeu, déserte Marthe sur la rue salle de jeu, déserte Marthe prend l'autobus orphelinat Saint-Arsène Marthe arrive à son travail collège désert des orphelins Marthe déambule dans un corridor des orphelins Marthe déambule dans un corridor des orphelins des corridors déserts	E	Marthe' espace vide Marthe espace vide Marthe orphelinat Marthe espace vide orphelinat Marthe orphelinat Marthe orphelinat espace vide
52-66 67 68 69 70-82 83	Gérard, au Centre de Main-d'oeuvre, n'entre pas GP d'assiettes sales Gérard traîne dans un autobus Isabelle nettoie la table Gérard en entrevue au Centre de Main-d'oeuvre Isabelle lave la vaisselle	F	Gérard Isabelle Gérard Isabelle Gérard Isabelle
84-86 87 88-92 93-94	Yvon arrive à l'usine Isabelle ramasse le courrier Yvon dîne à l'usine avec ses amis Isabelle pose un bouquet sur une commode	G	Yvon Isabelle Yvon Isabelle
95-108	Robert fait sa ronde au collège Bourget	H	Robert
109-110	Isabelle prépare sa valise	I	Isabelle
111-115	Yvon arrive au stade avec ses amis	J	Yvon foule
116-130 131-132 133-141	Léo fait sa ronde de nuit Isabelle dit son désir Léo dîne à l'ouvrage avec Willie	K	Léo Isabelle Léo
142-145 146-153 154	Isabelle raconte qu'elle va mourir une jeune femme est morte à l'hôpital une commode au tiroir vide	L	Isabelle Isabelle Isabelle
155 156 157-161 162-169	Marthe et les amis d'Yvon au salon funéraire les amis d'Yvon à la taverne la famille au cimetière la famille dans la cuisine	M	la famille foule la famille la famille
170	les fossoyeurs comblent la fosse	N	Isabelle
171-173	des mains caressent un chat	O	chat
174-178	générique	P	On est loin du soleil

Dans sa réduction, cette segmentation n'est pas innocente. Elle implique un choix, une décision de privilégier un principe de pertinence. Elle est déjà une proposition de lecture, dans la distribution des motifs principaux, sur deux colonnes, à droite, une mise en retrait et en continuité de la foule (D M), des espaces vides (E), des orphelins (E) et d'Isabelle (F G I K L N). La séquence O, isolée par deux plans noirs, est la seule qu'on puisse déclarer formellement ponctuée.² L'identification des autres obéit aux ruptures radicales du diégétique qui désignent à la fois la forte autonomie de chacune des séquences et leur disparité absolue. La cohérence diégétique de l'ensemble n'est définitivement établie qu'au plan 157, quand les motifs principaux se trouvent pour la première fois dans le même champ. Il s'agit d'une succession de séquences plus ou moins longues, la plus courte d'une durée de 10 secondes (le plan 172), la plus longue d'une durée de 13 minutes et 18 secondes. Certaines sont linéaires, la plupart sont constituées d'une alternance de deux ou de trois motifs. Certaines sont strictement narratives; d'autres fois la narration est suspendue, la séquence est momentanément non narrative.³

Est ainsi manifestée une volonté d'investir la signification dans un recours à l'hétérogénéité première des matériaux, visuels et sonores, et dans la segmentation fondamentale de la continuité filmique. L'avancée de l'histoire est sans cesse bloquée, suspendue, dévoyée au profit du discours. Cela n'est pas dire qu'on trouve nulle part une suite de plans simplement narratifs; on les trouve à l'intérieur de certaines séquences, avec d'occasionnels jeux de champ-contre-champ, avec des raccords sur le mouvement ou par des complémentarités extérieur/intérieur, regardant/regardé, quand il ne s'agit pas de plans-séquences. C'est dire pourtant que ces segments narratifs sont de faible extension. Ils sont rapidement interrompus par des emboîtements et des alternances de motifs hétérogènes, par des adjonctions descriptives, ou par une dispersion des points de vue qui empêche l'unicité des lieux, parfois des objets, parfois des corps. Ne sont donc pas en cause les seules compositions par alternance et par emboîtement — ainsi l'ensemble des séquences E F G H K, d'ailleurs liées par la récurrence d'Isabelle après celles des orphelins — mais d'une fragmentation constante des lieux et des corps mêmes, à l'intérieur de séquences constituées *en scènes*.⁴ Je l'illustrerai de deux exemples. D'abord l'arrivée de Marthe à l'orphelinat, ensuite la mort d'Isabelle.

1. Les plans 29 à 33.

Je résume l'événementiel des plans précédents. Séquence E: au plan 22, Marthe est apparue par une porte vitrée, sur un balcon, elle a descendu un escalier; elle a marché jusqu'au coin d'une rue (plans 23, 25, 27 et 28), elle a attendu un autobus qui est apparu finalement.

29. (2,5 sec.) PA. Légère PLONGÉE sur les jambes d'une femme décadrée qui grimpe les marches d'un autobus. Les portières se referment.
30. (3 sec.) PDE. CONTRE-PLONGÉE sur le mur d'un édifice de briques. Multiples fenêtres. Sur un arbre, au premier plan, un panneau: <i>Orphelinat St-Arsène, 7321 Ch.-Colomb.</i>
31. (8 sec.) PM. Intérieur: le hall d'entrée d'un édifice public. Par les portes vitrées, la rue parallèle au plan. Un autobus passe de gauche à droite, puis plusieurs voitures, dans les deux directions.
32. (33 sec.) PE. Une rue en perspective. À mi-profondeur du champ, l'entrée d'un édifice décadré à droite. Un autobus est arrêté en arrière-plan. Une femme en descend et vient sur le trottoir. C'est Marthe. Elle ouvre la porte de l'édifice.
33. (8 sec.) PDE. Par une porte ouverte à l'avant-plan: le hall d'entrée d'un édifice public. De l'autre côté de la pièce, la tête du portier par un guichet vitré. Après une seconde, Marthe traverse le champ de gauche à droite.

La représentation de Marthe est interrompue, au plan 28, par l'irruption de l'autobus qui la dissimule. Il y a un temps d'absence, à la fin du plan, avant la représentation des jambes au plan suivant. Morcellement du personnage. Une PLONGÉE le décadre, à peine le bas de la jupe permet-il de l'identifier. Les jambes sont à leur tour dissimulées, à la fin du plan 29, par les portières qui se referment.

Cette parcellisation du corps est suivie, avec des interruptions du narratif, par une parcellisation des lieux représentés.⁵

D'abord *les interruptions du narratif*.

D'abord, le plan 30, l'adjonction d'une CONTRE-PLONGÉE sur l'identification d'un édifice: l'orphelinat Saint-Arsène. La fonction explicative de cette adjonction est ambivalente. D'une part elle est inscrite dans la suite de PDE (salle de jeu, classe, réfectoire et dortoir) qui sont montés en alternance avec les occurrences de Marthe. Le plan 30 ajoute une unité au réseau sémantique */pensionnat/* inauguré par les plans 24 et 26; il contient aussi l'unité sémantique */orphelinage/* et ouvre un deuxième réseau sémantique qui se déploiera avec les plans 37 à 39, 41 à 44, 46 à 50. Il peut aussi désigner l'objet de la circulation de Marthe: l'institution où elle travaille. Mais sa fonction explicative dans cette séquence événementielle n'est pas tranchée.

Le raccord n'est pas narratif, non plus, entre les plans 30 et 31, 31 et 32, 32 et 33. Chacun des plans est en rupture avec le précédent. Sans être vide, chacun d'eux demeure anodin quelques secondes entre les apparitions des motifs principaux, l'autobus ou Marthe. Le narratif ne reprend qu'après un temps descriptif. La continuité est strictement temporelle, les plans durent le temps approximatif des événements, auraient-ils lieu hors champ. Maintenant *la parcellisation des lieux*.

En fait, dans sa représentation, Marthe n'entre pas à l'orphelinat Saint-Arsène. Les vues fragmentaires et divergentes de la PLONGÉE du plan 29 puis de la CONTRE-PLONGÉE du plan 30, inscrivent elliptiquement cet acte dans l'écriture, mais, comme le révèlent les plans suivants, jamais Marthe, ni l'édifice dans lequel elle pénètre, ne sont posés dans une proximité diégétique de ce panneau dénommatif. Les plans sont concaténés par sutures franches, sans transition visuelle, sans reprise dans le décor. Une disparité est maintenue entre les deux perspectives du hall (31 et 33). Il n'y a aucune contiguïté spatiale entre eux et le plan 32, si ce n'est, dans la concaténation, l'induction d'une complémentarité extérieur/intérieur.

2. Les plans 147 à 153.

Il s'agit cette fois d'une fragmentation du corps d'Isabelle au moment de sa mort. Déjà elle l'avait parcouru verbalement, au plan 132, avait désigné tour à tour les fesses, les yeux, le ventre, les hanches, les mains, la poitrine, les cheveux puis le nez. En position d'interview, aux plans 142 à 145, elle a dit qu'elle était atteinte d'une maladie incurable et que le médecin l'avait convaincue d'entrer à l'hôpital. Au plan 146, un médecin s'avance dans un corridor d'hôpital, il entre dans une pièce.

147. (3,5 sec.) PRP. Une infirmière de profil vers la gauche, la tête tournée vers le spectateur. Lent TRAVEL. AVANT, alors qu'elle tourne la tête et regarde hors champ, bas devant elle.

148. (8 sec.) PRP. La même de profil vers la droite. Le médecin entre dans le champ par le cadre gauche, passe derrière elle et vient s'arrêter à droite du plan. Les deux regardent vers le bas, hors champ à droite. Le médecin amorce un mouvement de la tête vers l'infirmière.

149. (5 sec.) PRP. Le médecin de profil vers la droite. Il tourne la tête en diagonale vers le hors-champ de gauche. Il demande: "*Vers quelle heure c'est arrivé?*"

150. (9 sec.) PRP. Frontalité de l'infirmière et du médecin qui se regardent. Elle dit: "*À minuit cinquante.*" Le médecin tourne la tête vers le hors-champ de droite, puis disparaît par le cadre de droite. L'infirmière le suit des yeux.

151. (15,5 sec.) GP. Légère PLONGÉE sur des mains qui cherchent le pouls au poignet d'une personne couchée, le déposent sur le drap. Léger PANO d'accompagnement vers le haut: une main sort un stéthoscope d'une poche de la blouse et le porte au-dessus du cadre supérieur. Le cornet pend sur la poitrine. La main réapparaît. PANO d'accompagnement vers le bas: les mains auscultent l'abdomen de la personne.

152. (27,5 sec.) PRC. Le médecin, stéthoscope dans les oreilles, penché vers le hors-champ du bas. Après neuf secondes, il se relève, se tourne vers le hors-champ de gauche, puis de l'autre côté, et tend la main hors champ à droite. On entend le commutateur. Obscurité. (...)

Le médecin et l'infirmière ne sont jamais inscrits dans le même champ que l'objet de leur compassion. Au plan 151, des mains ont un geste professionnel sur le poignet d'une personne jeune. C'est le seul moment visuel d'attouchement entre deux êtres dans le film,⁶ avec celui d'une caresse au chat (plan 172), les deux fois dans



une vision parcellaire, où les personnages ne sont pas identifiés visuellement. La mort est désignée linguistiquement par le démonstratif du plan 149 ("*Vers quelle heure c'est arrivé?*") qui évoque un fait énoncé en un autre lieu du texte. Or, la mort n'est inscrite que métonymiquement dans l'image, dans les airs apitoyés de l'infirmière et du médecin, dans l'auscultation du pouls puis dans l'extinction de la lumière. La mort d'une femme est signifiée. Mais l'identité de la morte n'est établie que par un réseau complexe de complémentarités. Ainsi, au plan 143, une jeune fille se disait condamnée par la médecine, soignée par un docteur Lamy, avec qui elle avait pris la décision d'entrer à l'hôpital. Au plan 157, autour d'une tombe, nous retrouvons tous les personnages déjà mis en situation, sauf la jeune fille en question. Sa présence est ainsi signifiée par l'absence. Puis Léo dit, au plan 166: "*En tout cas, le docteur Lamy, il a fait tout ce qu'il pouvait.*" La jeune fille du plan 143 et la famille du plan 157 sont liées par le docteur Lamy. Mais rien, dans la représentation des plans 147 à 152, ne confirme qu'il s'agisse là d'Isabelle et de son médecin. C'est le montage qui le dit.

Le représenté ne coïncide pas avec le signifié. La signification est un fait séquentiel. Les unités — les séquences, souvent les plans comme ici — jouxtent sans transition, ni visuelle ni linguis-

tique. C'est dans leur mise en ordre qu'elles signifient, par des appels de complémentarité: une femme va mourir/une femme est morte = LA femme est morte.

Je le répète, ce n'est pas la représentation qui signifie, mais sa mise en séquence, le travail sur elle du montage, l'autorité d'une écriture péremptoire. C'est ce que je veux encore illustrer par la description des trois premières séquences du film et quelques lectures conséquentes.

-2-

La séquence D: les plans 9 à 21.

On peut discuter la décision de commencer la séquence avec le plan 9. Elle est en effet liée au plan précédent par une pièce de guitare acoustique dont les premiers accords coïncident avec l'amorce du plan 8, se déploient sur les plans 9 à 21, empiètent de 6,5 secondes sur le plan 22 avant de se dissoudre dans la rumeur confuse d'une rue. J'examinerai cette extension sonore plus loin. Je propose pour l'instant une description sommaire de la séquence annoncée, composée de plans d'archives et de plans contemporains du tournage. J'ai mis en perspective I) les *cadrages* (ensemble, demi-ensemble, moyen, général et très général), II) l'*époque* des tournages (ancien et contemporain), et III) les *mouvements du plan* (fixité et panoramique).

plan	I	II	III	diégèse
9	PDE	a	f	dans une rue, circulation de piétons et de voitures hippomobiles
10	PE	c	f	dans une rue, entre des conciergeries, une automobile arrêtée, phares clignotant
11	PDE	c	f	des gens assis dans un parc public
12	PDE	c	f	une femme mange, assise dans un lieu public
13	PDE	c	f	un homme lit sur un banc public
14	PDE	c	f	un balayeur et son triporteur dans une rue
15	PDE	c	f	trois personnes assises sur un banc, face à un étang
16	PM	a	f	deux femmes et deux enfants s'amuse dans un étang
17	PE	a	f	des patineurs sur une patinoire à ciel couvert
18	PG	c	f	une foule dans un stade
19	PTG	a	p	Montréal, en PLONGÉE du mont Royal
20	PTG	a	p	Montréal, en PLONGÉE du mont Royal
21	PTG	c	p	Montréal, en PLONGÉE du mont Royal

J'ai là, étalée, une séquence non narrative de treize plans ponctuels hétérodiégétiques: cinq plans d'archive et huit plans contemporains montés en alternance irrégulière (a/c/c/c/c/c/aa/c/aa/c) qui posent en principe une relation de similitudes ou/et de différences.

Les lieux ne sont pas identifiés linguistiquement. Les familiers reconnaîtront une boîte postale des postes canadiennes au plan 12, l'architecture du centre-ville montréalais au plan 10, le Carré Dominion et la façade de l'hôtel Windsor au plan 11.⁷ Le pont Jacques-Cartier est flagrant au plan 21. Par induction rétrospective, il est possible de reconnaître le parc Lafontaine au plan 15, le lac des Castors au plan 17. J'ai donc là une séquence descriptive d'une métropole dont l'identité profilmique n'est pas dissimulée, Montréal, dont les plans d'archives affirment l'histoire, associés dans la continuité aux images d'un présent.

D'autres pertinences permettent d'autres segmentations dont les articulations différentes viennent interpréter la première. Ainsi, l'examen des cadrages révèle qu'ils sont regroupés en deux blocs étanches. Les neuf premiers plans sont des PE, des PDE et un PM; les quatre derniers sont des PG et PTG. Dans le premier segment, des personnes ou des groupes restreints sont circonscrits par des lieux publics; dans le deuxième, l'individu est confondu dans la foule (plan 18), il disparaît dans la généralité des plans suivants. Le plan 18 a un caractère exceptionnel. Il confond des individus dans la foule, mais la fixité du cadrage le distingue des trois panoramiques qui suivent, l'apparente au premier segment. On lui reconnaît une fonction de transition formelle. Il a un autre caractère d'exceptionnalité dont l'importance apparaîtra plus loin: c'est le seul plan de cette séquence dont le motif particulier sera identifié, inscrit dans l'événementiel du film. Mais si

nous lui reconnaissons pour l'instant sa fonction de transition, nous pouvons reconnaître que les trois derniers plans de la séquence identifient Montréal, dans la concaténation de plans anciens⁸ et contemporains, alors que les neuf premiers plans de la séquence

mettaient en diégèse des gens dans cette ville.

Comment lire cette diégèse du premier segment? Quelle en est l'articulation sémantique? On me permettra, pour y voir clair, la mise à plat suivante des motifs.

plan	époque	lieux	travail	non travail			circulation	arrêt
				assis	jeu	repas		
9	a	rue					X	
10	c							X
11	c	parc		X				
12	c			X		X		
13	c			X				
14	c	rue	X					
15	c	étang		X				
16	a				X			
17	a					X		
18	c	stade		X				

Je propose une première distribution des motifs, selon les lieux: des rues aux plans 9, 10 et 14; des parcs aux plans 11 à 13; des étangs aux plans 15 à 17; et un stade au plan 18. J'ai déjà discuté le statut particulier du plan 18, il me faudra y revenir tantôt; je note pour l'instant la singularité du plan 14, son isolement entre deux blocs de trois plans. Il est singularisé non seulement par sa situation mais aussi par ce qu'il représente: un homme au travail. Dans tous les autres cas, les gens sont assis, à lire, à manger, à ne rien faire, ils regardent.

Les deux premiers plans de la séquence échappent à cette répartition. Dans le plan 9, des gens circulent dans une rue, marchent mais ne travaillent pas. À cette exception près d'un agent de police qui traverse nonchalamment le plan de droite à gauche. La mise en contraste de ce plan avec le suivant

désigne d'autres réalités de ces plans. Une fois notée la juxtaposition des pellicules anciennes puis contemporaines, dans la succession du plan 9, où la circulation des piétons et des voitures est évidente, le plan 10 paraît immobile: certaines voitures croisent la perspective, à mi-champ, fugitives, mais aucun déplacement ne s'impose dans l'axe du regard. Au contraire, le motif le plus important, en PDE, est l'arrière d'une voiture où les clignotants marquent l'immobilité. Cette alternance s'apparente donc à la première observée

mouvement	fixité
travail	non travail

et permet trois observations: 1) dans deux plans seulement les gens sont en mouvement/au travail; 2) le travail est associé à la marche; 3) le mouvement est inscrit dans le passé, la fixité dans le présent.

Cette dernière hypothèse oblige à une explication, puisqu'elle contredit le plan 14. Elle est en fait suggérée par les plans 9 et 10 et confirmée par une alternance semblable dans le dernier sous-segment. *Devant* un étang, au plan 15, des gens sont assis et regardent. Alors qu'au plan 16, des gens se baignent *dans* un étang, et qu'au plan 17 d'autres patinent *sur* un étang semblable. Un nouvel examen du plan 18 ajoute à ma conviction. J'ai noté précédemment que cette diégèse participait à une narration, plus tard dans le film. On retrouve en effet cette foule au plan 111, en amorce de la séquence J, où Yvon vient assister à une partie de baseball au parc Jarry. L'inscription de cette foule, en prolepse (flash forward), dans la contiguïté des plans 16 et 17, permet la lecture suivante: sur la pellicule contemporaine, les gens sont assis et regardent jouer. Ainsi je compléterais mon paradigme formel, en dépit du plan 14, interprétant le plan 14:

passé	présent
mouvement	fixité
activité	passivité

Après les deux plans fondateurs du film (6 et 7), la première séquence est plus thématique que descriptive, plus discursive que descriptive; elle tient plus du témoignage que du document sur cette ville qu'est Montréal. La signification n'est pas inscrite dans le représenté, mais dans les constances et les variables de la représentation, désignés par la mise en séquence. Sont inscrits ici, mais suspendus, les principaux réseaux sémantiques du film. La suite imposera leur réalité, permettra de nouvelles articulations qui nuanceront ces premières propositions.

Avant de passer à l'examen de la séquence suivante, il me faut examiner un fait que j'ai écarté dès le début de la présente lecture: cette discontinuité de la bande-image est emportée par la continuité musicale de la bande-son. Les premiers accords de la guitare avaient résonné pendant 17,5 secondes sur le générique (plans 3 et 4). Après 2 minutes et 10,5 secondes de silence et d'énoncés verbaux, ils reprennent avec l'amorce du plan 8; la pièce se déploie pendant 3 minutes et 18,5 secondes — par ajouts successifs de guitare électrique et de percussion, passant du largo à l'andante (plan 9), au moderato (plan 12) puis au vivace (plan 21) — jusqu'à se perdre dans un fondu enchaîné, après 6,5 secondes du plan 22.

Le plan 8:

(21 sec.) PE. Route de campagne en perspective. TRAVEL. ARRIÈRE rapide, comme pris d'une voiture en mouvement.	MUSIQUE: OFF: Comme au plan 3. Notes hésitantes puis LARGO à la guitare acoustique.
--	---

Les lieux ne sont pas identifiés. Une route de campagne. Le plan est autonome, il n'appartient pas aux diégèses des séquences B (biographie du frère André) et D (thématisation de Montréal). Pourtant il est dit par le narrateur, au plan 6, que le frère André est né à Saint-Grégoire d'Iberville "*en banlieue de Montréal*", ce qui est dire, non seulement une *proximité*, mais aussi une *contiguïté* qui n'est pas fondée dans la géographie réelle. On peut donc imaginer que le plan 8 mime cette contiguïté, ce passage d'un point géographique à un autre, comme d'une séquence à une autre. Il nous faut voir *une campagne que l'on quitte*. Mais ce qui est quitté aussi, c'est une biogra-

phie et une photographie du frère André, données comme le verso-recto d'une image cinéaire. L'anonymat de la diégèse du plan 8 permet d'y reconnaître en sus une valeur métaphorique: le passage du passé au présent. La musique vient renforcer cette double lecture. Le syntagme */quitter la campagne pour la ville/* est créé par la musique *en continuité*, alors que le syntagme */passer du passé au présent/* est signifié par l'orchestration progressive de la pièce musicale. Les termes du deuxième syntagme (passé/présent) sont ensuite repris — comme je l'ai montré — dans le texte paradigmatique de la séquence suivante.

Le plan 22:

(15,5 sec.) PRP. Une porte dans un mur de briques. Après une seconde, Marthe apparaît derrière la vitre. Elle ouvre, sort et referme la porte. PANO, vers la droite: elle regarde autour d'elle puis tourne le dos et commence à descendre un escalier.	MUSIQUE: OFF: EN CONTINUITÉ AVEC LE PLAN PRÉCÉDENT. Après 6,5 secondes, fondu enchaîné. BRUITS: OFF: Rumeur de la rue. Des oiseaux. IN: La porte.
---	---

La musique lie ce PRP aux PTG qui précèdent. Nous sommes dans le Montréal des plans 19 à 21. Synecdoque. Quand la musique se fond dans la rumeur indistincte de la rue, nous sommes dans le présent de Montréal, nous sommes dans l'événementiel: la porte s'est ouverte, est apparu le premier personnage du film. Ainsi, pour schématiser encore une fois la cohérence de ces premières 367 secondes du film, je propose de décrire comme suit les séquences:

- A. Le générique.
- B. L'histoire passée du frère André, né Alfred Bessette, comme il est dit au plan 6.
- C. Un double syntagme:

passé	présent
Saint-Grégoire	Montréal

- D. Un triple paradigme descriptif de Montréal:

passé	présent
mouvement	fixité
activité	passivité

- E. L'événementiel présent de la famille de l'adolescent nommé Gérard Bessette au plan 175.

C'est le récit de cet événementiel que je veux décrire maintenant, dans son premier épisode.

La séquence E: les plans 22 à 51.

Le narratif commence en effet au plan 22. En fait recommence puisque le plan 6 nous a livré une biographie. Mais commence au plan 22 un deuxième récit, au présent du film celui-là, apparemment distinct du premier, ou entretenant tout au plus avec lui l'accord d'un texte avec son exergue. De cela il faudra reparler.

Je m'intéresse pour l'instant à la première intervention de Marthe. Une séquence de 7 minutes et 26,5 secondes dans laquelle le narratif n'occupe que 2 minutes et 53,5 secondes.

La séquence est tissée d'une alternance irrégulière de trois séries hétérodiégétiques. Dans la première, narrative, Marthe gagne les lieux de son travail; dans la deuxième, non narrative, sont décrites des pièces désertes dans un pensionnat; dans la troisième, des orphelins s'amuse dans une salle ou se prêtent à une entrevue.

1. Une série narrative de douze plans.

La première constitue un récit chronologique fragmenté en six segments: (22-23): une scène⁹ de 29,5 secondes: Marthe sort de chez elle, descend l'escalier et marche sur le trottoir.

(25): un *plan autonome* de 5 secondes: Marthe passe devant des boutiques, elle ralentit devant la vitrine d'un fleuriste.

(27-29): un *sommaire* de 44,5 secondes, lui-même articulé en deux segments: 27 d'une part et 28-29 d'autre part. Le raccord de 27 sur le plan 25 est renforcé par le fait qu'il soit partiellement *répétitif*. Il représente en PM ce qui a été représenté en PDE à la fin du plan 25: Marthe ralentit pour regarder la vitrine d'un fleuriste; on peut lire "Bonne Fête Maman". Les plans 28 et 29 sont en continuité: Marthe attend l'autobus qui arrive enfin, elle y monte. Scène.

(31-33): un *sommaire* de 49 secondes, que je viens de décrire. Le vide des lieux au début ou à la sortie des plans simule la durée des déplacements en hors-champ et rend moins pérnantes les ruptures temporelles.

(40): un *plan autonome* de 48,5 secondes. Marthe s'éloigne dans un corridor et passe une porte au fond à gauche.

(45): un *plan autonome* de 17 secondes. Marthe vient du fond d'un corridor et passe une porte au premier plan à droite.

Le discours privilégie, en deçà de la fragmentation, la représentation de l'*attente*. Les lieux sont momentanément vides ou le personnage est longuement immobilisé. La marche du plan 27 est interrompue par la longue attente du plan 28. Celles des plans 40 et 45 n'ont fonction dans aucune séquence événementielle. Ces deux plans sont en parfaite symétrie, comme si l'activité de Marthe se résumait en cette déambulation: elle *va* puis *vient* pendant deux TRAVEL. LATÉRAUX de gauche à droite (40) puis de droite à gauche (45), qui découvrent les espaces parcourus.¹⁰

2. Une série non narrative de six plans.

(24): une salle de jeu.

(26): une salle de jeu.

(34) un lent PANO sur un réfectoire.

(35): une salle de classe, vue par la fenêtre de la porte.

(36) un lent PANO sur un dortoir.

(51) le bout d'un corridor coupé par un autre perpendiculaire. Un grand crucifix entre deux portes.

Chaque plan est en rupture contextuelle, agit comme un plan autonome, y

compris la consécution des plans 34/35/36, dont l'unité est à peine marquée par deux PANO emboîtant un plan fixe. Ils sont apparentés par le vide des lieux, par le fait qu'ils sont des représentations synecdochiques d'un pensionnat. Ils ont aussi en commun la mutité de la bande-son, exception faite du plan 51 dont le hors-champ est imposé par des pas résonnant dans le silence.

La diégèse de la série est différente de celle des deux autres. De façon presque absolue. Seule la salle du plan 24 peut être associée visuellement à la troisième série, à cause d'une table de galets rangée contre le mur. À cause de l'inscription "Orphelinat St-Arsène", au plan 30, à cause aussi de la proximité des gamins de la troisième série, on peut par induction identifier cette institution aux lieux ici représentés. Nous verrons plus loin que cette lecture n'en épuise pas la sémantique.

3. Une série de douze plans, alternativement narrative et non narrative.

Des gamins constituent exclusivement les motifs de la dernière série. Ils ont deux types d'occurrences. Dans une première, en situation de jeu, ils sont thématés /*pensionnaires*/.

(37): Ils se prennent des bâtons dans un cagibi prédié d'un petit carton: "Jeux des congés", et jouent au hockey-de-salle.

(42) (44): Ils jouent au galet-sur-table.

(48): Ils jouent au hockey-de-salle.

Dans une deuxième série d'occurrences, en situation d'entrevue (de face, en PR), ils sont thématés /*orphelins*/.

(38-39): Question: "Te souviens-tu de ton père?"

Réponse 1: Hochement négatif de la tête.

(41): Réponse 2: Hochement négatif de la tête.

(43): Réponse 3: "Non."

(46-47): Question: "Te souviens-tu de ta mère?"

Réponse: "Ah oui! J'étais son préféré."

(49-50): Question: "Te souviens-tu de ta mère?"

Réponse: "Non. Je me souviens de mon père. Il parlait pas souvent."¹¹

La série progresse donc dans une alternance d'occurrences *narratives* (jeux de pensionnaires) et *non narratives* (thématisation de l'orphelinage et d'une absence relative de mémoire). Bien que non continue, sa mise à plat chronologique fait apparaître une progression qui infirme le caractère strictement cumulatif de la thématisation. (J'ai distingué les jeux

de hockey-de-salle et de galet-sur-table; les réponses silencieuses et les réponses verbales.)

plan	jeu	entrevue	cadrage
37	h		PA
38			carton
39		s	PRC
41		s	PRC
42	g		PRC
43		v	PRP
44	g		PRC
46			carton
47		v	PA
48	h		PDE
49			carton
50		v	PI

Cette illustration permet de constater un léger resserrement du cadrage jusqu'au PRP (43) quelle que soit la situation du motif. Le bloc de *plans rapprochés* est précédé du premier carton /Te souviens-tu de ton père?/, il est interrompu par le carton suivant /Te souviens-tu de ta mère?/. Il correspond d'autre part aux occurrences du galet-sur-table, emboîtées entre deux occurrences du hockey-de-salle.

Que désigne cette focalisation? On peut constater, du côté des entrevues, au plan 43, un passage des réponses silencieuses aux réponses verbales. Or, une progression analogue se produit du côté des jeux. Au plan 37, les cris des enfants sont fondus dans un vacarme généralisé. Une bande-son semblable double la presque totalité du plan 42. Les cris de deux gamins se perdent dans l'ensemble. Il est évident, par contre, qu'un troisième gamin, au centre du plan, n'articule aucun son: son visage exprime des sentiments divers, rien ne sort de sa bouche, à le croire muet. Ce n'est qu'à la fin du plan qu'il s'esclaffe, à la suite d'un coup réussi. Et dans la rumeur générale, il semble qu'il se désigne par son prénom. Le vocable est incompréhensible, je le remplacerai par le pronom: "Il l'a eu! Il l'a eu!" Au plan suivant, la réponse est verbale pour la première fois. Au plan 44, un autre gamin scande clairement les coups au galet: "Va l'avoir! L'aura pas!" Par-delà la double thématisation, alternée de cette série, c'est une venue progressive à la parole qui est écrite ici. En K puis en L (plans 131-132, 142-145), dans une mise en situation semblable (en PA, de face, assise dans un fauteuil, adossée à un mur blanc), répondant à trois cartons, pendant 4 minutes et 28 secondes, Isabelle énumérera ses désirs, dira sa mort prochaine et sa

résignation. Elle racontera sa vie. Troisième biographie du film. La deuxième étant celle de Gérard en F (les 5 minutes et 16 secondes des plans 65 à 80). Toutes deux provoquées par des questions. L'enquêteur de Gérard est diégétique. Celui d'Isabelle est discursif, comme celui des orphelins. Sa prise de parole est discursive. Les

questions sont posées par des cartons.¹² Les réponses sont données à un *autre champ* qui est celui de la caméra. Celui du discours.

Une chronologie non narrative est donc inscrite, non pas dans la diégèse, mais dans le discursif. Voilà qui est bien! en chacune des séries! Il reste à examiner leur entrelacement. Je me

permettrai une dernière illustration, récapitulative, dans laquelle je distinguerai les moments *narratifs* (n) et les *non narratifs* que je désignerai un peu arbitrairement comme *descriptifs* (d). Je procéderai ensuite à quelques lectures qui rendront compte, je l'espère, d'une polysémie créée par la mise en séquence.

plans	diégèses	I	II	III	IV	V	VI
22-23	Marthe quitte la maison	1n	1n	1n	1n	1n	1n
24	salle de jeu, vide	2d	2d	2d	2d	1d	4d
25	Marthe se rend à l'autobus	1n	1n	1n	1n	1n	1n
26	salle de jeu, vide	2d	2d	2d	2d	1d	4d
27	Marthe se rend à l'autobus	1n'	1n	1n	1n	1n	1n
28-29	elle attend puis prend l'autobus	1n	1n	1n	1n	1n	1n
30	pancarte /Orphelinat St-Arsène/	1d	1d	3d	2d	1d	1d
31-33	Marthe arrive à l'orphelinat	1n	1n	1n	1n	1n	1n
34-36	collège déserté	2d	2d	2d	2d	1d	4d
37	pensionnaires/jeux	3n	3n	3n	3n	1d	5d
38-39	orphelins/entrevue	3d	3d	3d	3d	1d	5d
40	Marthe s'éloigne dans un corridor	1n	1n	1n	1n	1n	1n
41	orphelins/entrevue	3d	3d	3d	3d	1d	5d
42	pensionnaires/jeux	3n	3n	3n	3n	1d	5d
43	orphelins/entrevue	3d	3d	3d	3d	1d	5d
44	pensionnaires/jeux	3n	3n	3n	3n	1d	5d
45	Marthe se rapproche dans un corridor	1n	1n	1n	1n	1n	1n
46-47	orphelins/entrevue	3d	3d	3d	3d	1d	5d
48	pensionnaires/jeux	3n	3n	3n	3n	1d	5d
49-50	orphelins/entrevue	3d	3d	3d	3d	1d	5d
51	corridor désert	2d	1n	1n	1n	1n	1n

Je me regarde lire.

Lecture I

Les descriptions précédentes ont déjà témoigné d'une narration constamment bloquée, déviée, par les plans descriptifs des autres séries. La série I est strictement narrative, sauf en un point, le plan 30, qui est descriptif. Il a

cette familiarité avec la série 2, strictement descriptive, et avec la série 3 qui l'est partiellement. J'en tirerai quelques conséquences plus loin.

Nous avons, pour l'instant, une séquence dans laquelle deux séries de motifs entrent successivement en alternance avec la série principale. Soit (les plans indiqués entre parenthèses):

1 (22-23) 2 (24) 1 (25) 2 (26) 1 (27-33) 2 (34-36) puis 3 (37-39) 1 (40) 3 (41-44) 1 (45) 3 (46-50) 2 (51)

Soit, ne prenant plus en compte le nombre d'unités à l'intérieur de chaque sous-segment: 1 2 1 2 1 2 / 3 1 3 1 3 2.

Soit, dans le premier bloc, l'alternance *Marthe marche vers le lieu de*

son travail / des lieux vides, dans le deuxième bloc, l'alternance *Marthe marche dans les lieux de son travail / les orphelins*. Une dernière occurrence de la série 2, à la fin de la séquence, vient légèrement perturber cette régularité. Notons immédiatement que ce dernier plan n'est pas conforme aux autres de la série, qui sont muets. Celui-ci est silencieux. Nous l'examinerons tantôt. Retenons pour l'instant que, dans les deux alternances, Marthe est représentée marchant. Elle marche ou attend.

Auparavant je voudrais rappeler que l'articulation des deux blocs se fait par une coupure sèche entre les plans 36 et 37, une démarcation par mise en contraste, sur la bande-son, de la *mutité* et du *vacarme*, soulignant la succession *lieux vides / lieux pleins* (2/3). Nous sommes dans la complémentarité métonymique: *le pensionnat / les pensionnaires*. Quand les deux instances réapparaissent dans une contiguïté inversée (3/2) à la fin de la séquence, la rupture est disparue, nous glissons sans heurt vers le silence, après que le dernier orphelin a dit qu'il ne se souvient pas de sa mère et que son père ne parlait pas beaucoup.

Pourtant, ce retour final de la série 2, en fin de séquence, dans sa contiguïté avec la série 3, impose au deuxième bloc une symétrie /23 (131) 32/ qui isole la prise de parole décrite plus haut (plans 41 à 44), laquelle se produit entre deux déambulations de Marthe (plans 40 et 45).

Lecture II

Si je considère maintenant que le plan 51 n'a pas tout à fait le même statut que les autres unités de la série 2, que, non seulement il est passé de la mutité au silence, mais aussi que ce silence est occupé par des pas équivalant OFF aux pas IN de 40 et 45, je peux affirmer que, si le motif visuel accorde ce plan à la série 2, le motif sonore l'accorde à la série 1. Il est donc signifié dans ce plan que Marthe *marche* hors champ. Et si on peut le décrire comme unité *descriptive* de la série 2, on peut aussi le dire *narratif* de la série 1. Apparaît alors une succession plus franche des séries alternantes, une symétrie plus régulière: 1 2 1 2 / 3 1 3 1 3 1. Les gamins (3), dans le tissu de la séquence, sont en position d'*identité* avec les lieux vides (2). *Places vides-orphelins*. Dans l'un et l'autre des motifs, se trouve désignée l'unité sémantique /*manque*/. Absence de pensionnaires dans la série 2. Absence des parents et défection de la mémoire dans la série 3. (Absence des parents dans les pensionnats).

Et puisque j'ai évoqué plus haut la mise en perspective d'Isabelle, je peux

la mieux décrire maintenant. Dans la succession des motifs Marthe-Gérard-Yvon-Robert-Léo, dans sa permanence englobante, Isabelle relaiera l'alternance des orphelins, se trouvera à son tour en position d'*identité* avec eux. Bien que la diégèse la déclare fille de Marthe et de Léo, le discours la dit orpheline. L'ami la convainc d'ailleurs de s'installer à l'hôpital (pensionnat). Aucune marque de ses origines d'ailleurs n'est inscrite sur son corps. Le père est à l'imparfait.¹³ Isabelle est le seul personnage qui ne partage aucun plan avec un autre. Elle est exclue de la séquence M, quand est constituée la famille. Il faut même que soit dite sa mort pour que soit, dans le silence, constituée la famille Bessette. Isabelle est dénommée par le montage, son histoire est fictive, effet d'une écriture. Sa mort n'est pas représentée. Elle est écrite.

Il y a chez Isabelle, dans la résignation d'Isabelle, une assomption du *manque*. Manque apparent de futur. Mise en reflet d'un manque de passé, affirmé par la métaphore des orphelins. Miroirs réciproques, affrontés. Implosion dans la résignation du présent.¹⁴ Isabelle passe la porte horizontale de la fosse (plan 161). Porte dont s'éloignent les autres, on voit leurs pieds. Porte semblable qu'a refusé de

passer Gérard au plan 64. Restée béante et noire au plan 65. Porte lumineuse passée par Yvon et ses copains au plan 111 pour accéder à la fraternité illusoire, à la multitude anonyme d'un stade de baseball. Une lumière factice. Un ventre de la nuit, déjà. Il faudra, pour que le passage soit une fois réussi, soit atteint le soleil invisible, le long travail d'Isabelle, son courage souriant — la sainteté du frère André — dont il ne reste que la couleur fugitive d'un plan pendant que deux jeunes hommes bouchent déjà le passage. Plan 170.

Le spectacle lumineux est alors interrompu (la seconde noire du plan 171). Ensuite deux mains caressent un chat docile (plan 172).¹⁵ À nouveau dans le noir et blanc. Dans le bleu d'une copie 35mm.

Lectures III, IV et V

Les variations que je veux décrire maintenant comme lectures III, IV et V sont déjà plus ou moins impliquées dans les lectures principales. Elles agissent comme un surplus de sens, des formations complémentaires, conformées aux grandes articulations discursives principales. Leurs lectures viennent parasiter les premières.

Le point de diffraction de ces lectures est le plan 30.

30. (3 sec.) PDE. CONTRE-PLONGÉE sur le mur d'un édifice de briques. Multiples fenêtres. Sur un arbre, au premier plan, un panneau:

**ORPHELINAT
ST-ARSÈNE
7231 CH.-COLOMB**

BRUIT: OFF: Rumeur de la rue.





(III) A posteriori, on peut l'admettre comme première occurrence de la série 3. Il porte en effet l'énonciation écrite des unités sémantiques alternées de cette série: *orphelinage* et *pensionnat*. Il identifie les gamins des plans suivants, il les situe, il leur donne un référentiel géographique.

(IV) Il faut rapidement ajouter que, pour contenir l'unité sémantique */pensionnat/*, il s'apparente, sinon dans l'expression du moins dans sa sémantique, à la série 2. Dénomination des lieux vides et référentiel géographique encore une fois.

(V) Mais s'il en est ainsi, il faut tout de suite rappeler la complémentarité des séries 2 et 3: *pensionnat/orphelins*; rappeler aussi que nous avons identifié en I le plan 30 comme une adjonction descriptive amorçant une continuité sonore avec les plans narratifs 31 et 32, identifiant la destination de Marthe. Les plans 24 et 26 agissent alors comme prolepses (flash forward), descriptions anticipées de l'orphelinat où travaille la femme. La description se poursuit, en alternance avec la démarche de Marthe: les trois dernières occurrences de la série 2 (plans 34 à 36) puis celles de la série 3. Les plans *narratifs* de

cette dernière sont des illustrations, des *exemples*, d'une thématization du lieu, ils ont une fonction *descriptive*. Nous trouvons ainsi réalisée une lecture intégrationniste de la séquence, dans une unité diégétique rassurante, caractérisée par une alternance importante de segments narratifs et descriptifs: Marthe travaille à l'orphelinat Saint-Arsène.

Le morcellement ne cesse pas pour autant d'être évident. Le montage. L'unicité diégétique est bien fugitive. À tout le moins translucide. Discrète. Effet de montage précisément. Elle éclate dans la poursuite du film, chaque série retrouve son autonomie, connaît des prolongements distincts.

Lecture VI

a) Il a déjà été dit que la série 3 se prolonge dans les entrevues d'Isabelle en K et L.

b) D'une façon analogue, la série 2, y compris le plan 51 et son silence modulé par les pas OFF, se prolonge en H.

D'une part, le plan 104 et les dernières 9 secondes du plan 108 en reprennent les formes.

D'autre part, les diégèses sont semblables, et les espaces d'abord vides de la séquence H, sont ensuite parcourus par Robert, et désignés, au plan 108, comme des locaux du "collège Bourget". De telle sorte que, si la série 2, dans le contexte de la séquence E, décrit l'orphelinat Saint-Arsène, elle représente par ailleurs les locaux vides du collège Bourget; les plans 24, 26 et 34-36 en sont formellement les amorces, selon les termes de Genette, "simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la 'préparation'..."¹⁷

On voit par contre les lectures imposées par ce montage: Marthe comme Robert, et inversement; le collège Bourget, comme l'orphelinat Saint-Arsène, et inversement. Isabelle comme les orphelins, et inversement. Texte analogique. J'ai voulu en illustrer l'écriture par la description de ces deux séquences. ON EST LOIN DU SOLEIL est un film dont la *syntagmatique* est faible, au profit de la *paradigmatique*, le discours y est moins *narratif* (dans la succession des unités) que *thématique* (par récurrence des unités). Je terminerai par un dernier exemple: la dissémination de la biographie du frère André dans les 165 plans qui lui succèdent.

-3-

La séquence B: les plans 6 et 7.

Au plan 6, sur un noir de 1 minute et 47,5 secondes, une voix d'homme résume platement, avec des anglicismes, des maladresses et des fautes occasionnelles, la vie du frère André.

Huitième enfant d'une famille de douze, le frère André est né Alfred Bessette, le neuf août 1845, à Saint-Grégoire d'Iberville en banlieue de Montréal. Il est de santé fragile, particularité qui le suivra toute sa vie. La famille est pauvre et le père réussit difficilement à subvenir aux besoins des siens, et quand il meurt Alfred n'a pas dix ans. La famille s'éparpille et la mère se réfugie chez l'une de ses soeurs. Elle ne garde qu'Alfred pour qui elle a une affection toute particulière. Quand elle meurt à son tour, Alfred a douze ans. Pauvre et malade, Alfred Bessette ne fréquente pratiquement pas l'école et, très tôt, il se retrouve sur le marché du travail. Il est tour à tour ferblantier, apprenti-forgeron, cordonnier, boulanger. Il passe de ville en ville jusqu'à s'intégrer, à dix-sept ans, avec

104. (15 sec.) PDE. PLONGÉE. Une rangée de pissotières en diagonale. Derrière elles, deux rangées de chiottes. PANO. vers la droite: PDE: deux autres murs de pissotières	SILENCE. ¹⁶
---	------------------------

108. (...) PDE. Corridor vide en perspective. Obscurité. Une seule lumière au fond.	BRUIT: OFF: Des pas décroissent dans le silence.
---	--

cinquante mille autres Canadiens français, au cheap labor des filatures et autres manufactures des Nouvelles-Angles-terres. Quatre ans plus tard, il revient au pays, dépit, déçu, dégoûté du monde, comme il le dira lui-même, ayant le sentiment d'être un raté. Enfin, en 1870, il entre au noviciat de la Congrégation de Sainte-Croix sur la Côte-des-Neiges. Sa piété, dit-on, suppléa à son manque d'instruction. Alfred Bessette, propre à rien mais bon à tout, après plusieurs difficultés, parviendra à prononcer ses vœux à l'âge de 29 ans. Depuis 1871, il est portier au collège Notre-Dame. "Les supérieurs m'ont mis à la porte et j'y suis resté 40 ans", dira-t-il plus tard. Il est également homme à tout faire, laveur de plancher, infirmier, coiffeur, commissionnaire, en plus de s'occuper des travaux de terrassement autour du collège. Son état de santé laisse toujours à désirer et le médecin de la Congrégation craint même pour sa vie. Ainsi s'ouvre devant le frère André une autre perspective dramatique, l'imminence de la mort qui peut le frapper à tout moment. Mais entre temps, humblement, le frère André poursuit une œuvre parallèle: susciter des faveurs et des guérisons par l'intervention de saint Joseph. Sa renommée s'étend. Le frère reçoit malades et malheureux dans sa loge de portier. Au début du siècle, la Congrégation permet au frère André de construire une chapelle sur le mont Royal qui ne cessera de grandir, et dont il deviendra le gardien en 1909. Et durant 27 ans, il s'appliquera à soulager les maux de toute sorte, à assumer la passion de ses semblables. Car "la passion", voilà le terme qui résume toute sa vie, toute sa pratique et toute sa foi. Le frère André meurt le 6 janvier 1937, à minuit 50, à l'âge de 91 ans, après

une agonie de quelques jours et une vie de mortification, de piété et de douceur.

Je me contente d'énumérer les principaux points d'affleurement de cette récitation dans la suite du film:

la naissance en août de Gérard,
la mauvaise santé de Gérard et d'Isabelle,

la pauvreté de la famille Bessette,
l'orphelinage, le pensionnat,
la famille éparpillée,
l'orphelin du plan 47 qui prétend avoir été le préféré de sa mère,
le célibat de Gérard, d'Isabelle et de Willie,

le travail à l'étranger et dans les filatures (Gérard),

l'état religieux de Robert,

l'imminence de la mort d'Isabelle, sa mort à minuit et cinquante minutes.

Quand Gérard quitte le Centre de Main-d'œuvre, le fonctionnaire inscrit sur le dossier: "Propre à rien — Bon à tout" (plan 82).

Il faut ajouter à cette liste l'état de portier, l'état de concierge: état de Robert et de Léo, celui d'un balayeur de rue au plan 14, celui d'un homme dissimulé par un guichet au plan 33, celui d'un autre assis à la porte de l'usine au plan 86. Des portiers. Gens qu'on met à la porte pour y rester, disait le frère André. Il croyait rire. Aux plans 136 à 139, Willie chante en préparant ses oeufs:

J'arrive dans l'autre monde

Le visage tout massacré!

Saint Pierre qui est à la porte

Il voulait pas me laisser entrer!

Sur la Rivière-du-loup j'sus pas capable (ter)

d'm'marier!

Celui qu'on met à la porte et qui fait entrer les autres, les Québécois par l'intercession du frère André, la famille Bessette par la douceur et le sourire d'Isabelle qui est toute l'humanité du film.

L'état de commissionnaire de Marthe, aux plans 40 et 45, qui va et vient, les bras refermés sur des dossiers.

Il faut rappeler cette succession de personnages, si peu actants, dont l'ordre décrit un destin commun: la mort d'Isabelle signifie que la quête de Gérard sera contrecarrée.

Réseau sémantique du *manque*. Silence. Incommunicabilité, dans l'isolement ou dans le bruit. Quand Gérard est "bouleversé", il quitte le champ familial (plan 166); quand Léo tente d'évoquer un souvenir émouvant, Marthe se retire à son tour (plan 168). Absence de mémoire. Ignorance. Frustration des désirs. Isabelle est la seule à se découvrir, entre le passé et un futur limité. Au plan 132, elle énumère ses désirs: la santé, le travail, l'amitié, les bijoux, les yeux verts de son père. Tous sont empêchés. Hormis l'affection du docteur Lamy (l'ami) et la tendresse fragile de la famille autour de sa mort. Hors champ. De la même façon, la pauvreté, le manque d'instruction et une santé fragile ont empêché la réussite matérielle du frère André, bloqué sur le seuil. Seule la piété a pu le mener à une sainteté. Dans l'au-delà dont les autres sont si loin. Manque de soleil. Lumière blanche au-delà des vitres. Manque de couleur. Circulation. Déambulation de tout un chacun. Piétinement.

Noir du plan 6. Mutité du plan 7. Manque à combler par complémentarité de l'un et l'autre: recto-verso d'une image cinéaire. Mais aussi manque à combler par la bande-image et par la bande-son qui suivent. Film sur le frère André, film sur la famille Bessette, dans lequel le frère André apparaît comme le prototype en exergue, dans lequel la description d'une famille interprète la biographie, banalise le héros mythique.

Et pour éviter de conclure, j'inscrirai ce texte que je termine entre deux citations qui concernent la sémantique et l'expression du film. On en fera ce qu'on voudra.

La première est une phrase de Diderot, à propos d'un garçon qui était, disait-il, "du bois dont on fait les vielles, c'est-à-dire propre à tout et bon à rien".¹⁸ La deuxième est de Jacques Leduc: "... je pense que le cinéma de l'avenir est sans sujet. Ce cinéma est un cinéma de point de vue."¹⁹

1 Il s'agit d'une identification de deuxième lecture. Trois personnages sont nommés au moment de leur séquence, Gérard au plan 75, Yvon au plan 92 une fois qu'il a quitté ses amis, Léo au plan 126. Marthe n'est nommée qu'au plan 168, Robert au plan 164, en leur absence. La dénomination d'Isabelle est un fait de déduction, possible au plan 157 comme nous le verrons par la suite.

2 On trouve un seul fondu enchaîné, entre les plans 157 et 158, à l'intérieur d'une séquence, sur la continuité d'une prière récitée par la famille au cimetière. Il lie

un PE du groupe et un TRAVEL. LATÉRAL en PRC du même groupe, rendant problématique l'articulation même en deux plans.

3 Est *non narratif* un plan ou une séquence qui n'a aucune fonction dans l'événementiel. Par exemple la séquence D, ou encore, dans la séquence E, les plans 24, 26, 30 et 35; ou, dans la séquence F, au plan 65, une dernière contre-plongée sur l'escalier du Centre de Main-d'œuvre après la sortie de Gérard; ou, dans la séquence H, aux plans 97 à 101, des objets du musée sur

lequel veille Robert... On peut considérer comme *descriptifs* les plans qui ont la narrativité minimale d'un déplacement du cadrage (PANO. sur les lieux déserts, plans 34 et 36) ou d'un bruit hors champ à la fin d'un plan qu'on croyait jusque-là strictement descriptif (le claquement d'une porte dans la dernière seconde du plan 102). Ces segments non narratifs peuvent être thématiques ou descriptifs, ou les deux.

4 Est désignée comme "scène", une séquence dont le temps de narration a la même extension que le temps de l'histoire.



- 5 Il faudrait rappeler une première fragmentation dont je ne pourrai pas illustrer ici toute l'importance, celle même du récit en une suite d'épisodes autonomes, successifs (Marthe, Gérard, Yvon, Robert, Léo) ou alternés (Isabelle). Une double continuité temporelle est décrite par cette structure, 1) depuis le matin, par le dîner puis la soirée, jusqu'à la nuit; 2) depuis l'enfance, par l'adolescence en quête de travail, puis le jeune homme puis le vieil homme qui travaillent, jusqu'à la mort.
- 6 La poignée de main donnée à Marthe par les deux amis d'Yvon, au plan 155, se fait sous le cadre inférieur de l'image.
- 7 On peut lire WIND sur la marquise de l'édifice. Le reste du mot est dissimulé par un arbre.
- 8 Les plans 19 et 20 sont deux fragments consécutifs d'un même plan d'archive, le 20 précédant le 19 dans la continuité du panoramique original. Cette inversion dans le texte filmique a peut-être été obligée par une rupture de quelques photogrammes dans le document initial, mais elle a comme effet de focaliser l'attention sur le dôme d'un édifice religieux qui défile **deux fois** de gauche à droite du plan.
- 9 J'utilise ici des catégories chères à Christian Metz, que je corrige avec d'autres proposées par Gérard Genette dans **Figures III**. La *scène* est une séquence dans laquelle la durée de la narration correspond à celle de la diégèse. Le

sommaire est une séquence dans laquelle des sautes temporelles sont pratiquées dans la continuité de la diégèse. La durée de la narration est plus courte que celle de la diégèse. Dans le discours *répétitif*, un même fait est narré plus d'une fois.

- 10 Dans une énonciation semblable, au plan 95, un TRAVEL. VERTICAL "découvrir" le plancher de la chapelle traversée de part en part par Robert.
- 11 Il n'est pas possible de décider, sur la copie 16mm si l'enfant répond: "Il parlait pas souvent" ou "Il parlait trop souvent."
- 12 Les questions (plans 38, 46 et 49), comme celles auxquelles Isabelle répond plus tard (plans 131 et 142), sont écrites sur des cartons, comme en un film muet, donc en quelque sorte destinées au spectateur.
- 13 "Mes yeux... j'aurais aimé ça, avoir des yeux verts. Mon père, il avait les yeux verts. Je m'étais dit: peut-être que je vais avoir un enfant avec des yeux verts, j'aurais aimé ça. Je trouve que mes yeux, ils me sortent de la tête. J'ai des yeux cernés. J'aime pas ça." (plan 132)
- 14 "Les gens ont l'air à penser que, savoir quand on va mourir, c'est... c'est épouvantable. C'est pas vrai. Je pensais ça, moi aussi, avant... avant que je le sache. Pas depuis que je le sais. Je me dis: ben! maintenant je vis plus. Je veux dire: c'est comme si j'étais à... entre deux miroirs, là, depuis que je sais que je vais

mourir, je vois en arrière puis en avant, j'sus-t-entre les deux. On a... on a... comment je pourrais dire ça, donc? Je vois... j'ai l'impression de vivre plus, je sais pas comment dire ça, c'est bien difficile. C'est pas mal extraordinaire." (plan 143).

- 15 Au plan 69, Isabelle avait versé les déchets d'un repas dans une assiette sur le plancher. Un chat semblable à celui-ci sortait de sous la table, hésitait puis disparaissait au bas du plan à droite.
- 16 De très légers bruits sont perceptibles dans la version 35mm. Sur la bande-son de la copie 16mm le plan est en complète mutité.
- 17 Gérard Genette, **Figures III**, coll. Poétique, Seuil, 1972, p. 112.
- 18 Cité dans **Le Nouvel Observateur**, no 883, 10 octobre 1981, p. 58.
- 19 Jacques Leduc, "Quelques mots sur le cinéma québécois", dans **Copie Zéro**, no 11, p. 4.

Il me faut remercier, en terminant, les étudiants du baccalauréat en Études littéraires, à l'UQAM, qui ont accepté de m'accompagner dans cette lecture, particulièrement Stéphane Leclerc, Hélène Meunier-Ouellet et Guy Ouellet, qui auront reconnu au passage l'une ou l'autre de leurs propositions.



Vincent Paquette, Betty Brunke et Helen Lewis



Marthe de la Chevrotière et Monique Trudel

Photo: German Gutiérrez

Liste des monteurs et monteuses des longs métrages québécois de 1936 à 1982

établie par André Laflamme et D. John Turner

ADAM, Camil

Manette (la folle et les dieux de carton), 1965
Ribo ou "le soleil sauvage", 1977

ALABISO, Danlele

Donnez-nous notre amour quotidien, 1973

ALIX, Steven

Angel Johnny, 1976

ALLARD, Suzanne

Les jardins d'hiver, 1976
Au bout de mon âge, 1976
La bête lumineuse, 1982

ANCTIL, Élise

Décembre, 1978
Les grandes marées, 1981

ANDERSON, Léonard

Whispering City, 1947

ANDERSON, Michael F.

Echoes of a Summer, 1975

ANGRIGNON, Yves

Conte bleu, 1978
De la tourbe et du restant, 1979

APPLEBY, George R.

Isabel, 1968
Rituals, 1977

ARCAND, Denys

Québec: Duplessis et après..., 1972
Réjeanne Padovani, 1973
Gina, 1974

ARCAND, Michel

Une histoire de femmes, 1980

ARNAUD, François

Ah!... au cœur du monde primitif, 1975

AUBIN, Liette

On l'appelait Cambodge, 1982

AUDY, Michel

La marée, 1967
La gelure, 1967
A force d'homme, 1968
Jean-François-Xavier de..., 1969
Corps et âme, 1972
La maison qui empêche de voir la ville, 1974
Luc ou la part des choses, 1982

AUGUSTIN, Jacques

2 pouces en haut de la carte, 1976

AYTON, Roy

The Ernie Game, 1967

BAGIER, Douglas

La Forteresse, 1947
Whispering City, 1947

BAIL, René

Les Désœuvrés, 1959 (57 minutes)

BARON, Suzanne

Atlantic City, 1980

BEAUDET, Josée (LECOURS, Josée)

Jules le magnifique, 1976
Les servantes du bon dieu, 1978
Les vrais perdants, 1978
Enfants du Québec et alvéoles familiales, 1979
On n'est pas des anges, 1981
Le plus beau jour de ma vie..., 1981
Les traces d'un homme, 1981

BEAUDET, Marc

Il était une guerre, 1958
Les 90 jours, 1959
Wamba "entre l'eau et le feu", 1976

BEAUDIN, Jean

J.A. Martin photographe, 1976
Cordélia, 1979

BÉLANGER, Fernand

Ty-peupe, 1971
Débarque-moé au Lac-des-Vents, 1974
Conte bleu, 1978
Le ventre de la nuit, 1978
De la tourbe et du restant, 1979
Debout sur leur terre, 1982

BÉLISLE, Benjamin

La sacrifiée, 1955
L'amour du couple, 1973

BELLEFEUILLE, Annick de

15 nov, 1977
La loi de la ville, 1979
L'homme à tout faire, 1980
Les voleurs de job, 1980

BENGLE, Guillaume

La tête au neutre, 1972

BENVENUTO, Luciano

Nicaragua Sandinista:
"Jamás Volveremos a ser esclavos", 1982

BERGERON, Guy

On a raison de se révolter, 1974

BERNARD, Pierre

La douzième heure, 1966

BERNIER, Pierre

Nomineuse... depuis qu'il existe, 1967
On est au coton, 1970
Peut-être Maurice Richard, 1971
On est loin du soleil, 1971
Québec: Duplessis et après..., 1972
C'est votre plus beau temps!, 1973
Tendresse ordinaire, 1973
La veillée des veillées, 1976
Le confort et l'indifférence, 1981

BEYER, Edward

Lies My Father Told Me, 1974

BHAUD, Sophie

À nous deux, 1979

- BIENVENU, Hedwlrge**
Les pièges de la mer, 1981
Du grand large au Grands Lacs, 1982
- BIGRAS, Jean-Yves**
Les lumières de ma ville, 1950
La petite Aurore l'enfant martyre, 1951
- BISSONNETTE, Sophie**
Une histoire de femmes, 1980
- BLOOMFIELD, George**
Child Under a Leaf, 1974
- BOISVERT, Dominique**
Black mirror, 1980
Hog Wild, 1980
- BOISVERT, Jean**
La forteresse, 1947
Un homme et son péché, 1948
Le gros Bill, 1949
Le curé de village, 1949
Séraphin, 1949
- BOITA, Peter**
Heartaches, 1981
- BOLDUC, Marlo**
Un grand logement, 1977
Le shift de nuit, 1980
- BONIS, Jean-Bernard**
Au revoir... à lundi, 1979
- BOUCHARD, Guy**
Carnaval en chute libre, 1965
- BOUDREAULT, Jean-Claude**
Même si j'ai 5 ans, 1980
- BOUDOU, Jean-Louis**
La revanche de madame Beauchamp, 1980
- BOYER, Claire**
Wow, 1969
Question de vie, 1970
Mon oncle Antoine, 1971
J'me marie, j'me marie pas, 1973
Gens d'Abitibi, 1980
- BRAULT, Michel**
Entre la mer et l'eau douce, 1967
- BROCHU, Pierre**
Solitudes, 1973
- BRODEUR, René**
Gobital, 1975
- BROUGHTON, John**
Fleur bleue, 1971
Odyssey of the Pacific, 1981
- BROWN, Janice**
Heavy Metal, 1981
- BROWN-McKAY, Barbara**
Heartaches, 1981
- BROWN, O. Nicholas**
White Line Fever, 1975
Shadow of the Hawk, 1976
- BRUNJES, Ralph**
Two Solitudes, 1977
- BUJOLD, Richard**
The Dionne Quintuplets, 1978
- BULBULIAN, Maurice**
Richesse des autres, 1973
Tierra y libertad, 1978
- BURGER, Jean-Claude**
La danse avec l'aveugle, 1978
- CAMPBELL, Mike**
Death Ship, 1980
- CARLE, Gilles**
Le viol d'une jeune fille douce, 1968
Les mâles, 1970
La vraie nature de Bernadette, 1972
La mort d'un bûcheron, 1972
La tête de Normande St-Onge, 1975
- CARON, Lise**
Madinina 25 ans d'Antilles avec le père Ambroise, 1973
L'énigme des soucoupes volantes, 1978
Psi: Au-delà de l'occultisme, 1978
- CARON, Michel (KAREN, Michael)**
Scandale, 1982
- CARRIÈRE, Louise**
Ainsi soient-ils, 1970
- CARTIER, Paul-André**
Le retour de l'Immaculée Conception, 1971
- CASTANEDO, Rafael**
Etnocidio, 1976
- CASTRAVELLI, Claude**
Up Uranus!, 1971
Anomie, 1973
Deux super-dingues, 1981
- CAYROL, Jean**
Le coup de grâce, 1964
- CEPPI, François**
À propos de la femme, 1968
Justine, 1970
Ah! si mon moine voulait..., 1973
- CEREGHETTI, Jean-Pierre**
De jour en jour, 1980
Paroles du Québec, 1980
- CHARTIER, Jean**
Civilisations mystérieuses — Mexique précolombien, 1980
- CHARTRAND, Alain**
Isis au 8, 1972
- CHENAIL, Jacques**
Le retour de l'Immaculée Conception, 1970
- CHIRIAEFF, Avdé**
La tête de Normande St-Onge, 1975
Chanson pour Julie, 1976
Une aurore boréale, 1981
Babel, 1982
- CHRÉTIEN, Manon**
Danger pour la société, 1969
- CLAIROUX, Jacques**
City on Fire, 1979
- COLE, Stan**
The Neptune Factor, 1973
Breaking Point, 1976
Jacob Two Two Meets the Hooded Fang, 1977
King Solomon's Treasure, 1978
Hot Touch, 1981
Porky's, 1981
- COLLINS, Alan**
The Brood, 1979
Dirty Tricks, 1980
- COOK, Malcolm**
Little Gloria... Happy At Last, 1982
- COQUELET, André**
Dur-Dur, 1980
- CORDEAUX, Christopher**
Prologue (1969)

CORRIVEAU, André

À soir on fait peur au monde, 1969
Le retour de l'immaculée Conception, 1970
Le martien de Noël, 1970
Noël et Juliette, 1973
Il était une fois dans l'est, 1973
L'eau chaude l'eau froide, 1976
Jules le magnifique, 1976
Le soleil se lève en retard, 1976
Comme les six doigts de la main, 1978
Mourir à tue-tête, 1978
Une amie d'enfance, 1978
L'affaire Coffin, 1979
Les bons débarras, 1979
Les beaux souvenirs, 1981
La quarantaine, 1982
Les yeux rouges ou les vérités accidentelles, 1982

COTÉ, Guy L.

Regards sur l'occultisme, 1965
Tranquillement, pas vite, 1972
Les deux côtés de la médaille, 1973
Monsieur Journault, 1976
Rose et monsieur Charbonneau, 1976

CÔTÉ, Louise

Valse à 3..., 1974
La science prodigieuse des pharaons, 1976

COUSINEAU, Jean

L'île jaune, 1974

COWAN, Paul

Going the Distance, 1979

CROCIAN, Raimondo

Una giornata particolare, 1977

CROSTHWAIT, Alexandre

La maison des amants, 1971

DAIGLE, Françoise

Cauchemar, 1979

DAIGLE, Marc

C'est ben beau l'amour, 1971

DAIGNEAULT, André

Au bout', 1973

d'AIX, Alain

La danse avec l'aveugle, 1978

DALY, Tom

Cold Journey, 1972

DANSEREAU, Fernand

Astataion ou le festin des morts, 1964
Thetford au milieu de notre vie, 1978

DANSEREAU, Jean

Confrontation, 1968
St-Jérôme, 1968
M'en revenant par les épinettes, 1976

DARMOIS, Hugues

À nous deux, 1979
Fantastica, 1980

DAVIAULT, Louis

La leçon des mongoliens, 1973

de CHÂTEAUBRIANT, Frédéric

L'ange gardien, 1978

DEDET, Yann

Sweet Movie, 1974

DEFALCO, Martin

Don Messer His Land and His Music, 1971

de la CHEVROTIÈRE, Marthe

Tu brûles... tu brûles..., 1973
Ti-cul Tougas, 1976
Une semaine dans la vie de camarades, 1976
Contrecoeur, 1980

DESBIENS, André

Footsteps in the Snow, 1966

DION, Yves

Wow, 1969
Les ordres, 1974
Mustang, 1975
La piastre, 1975
Raison d'être, 1977
La surditude, 1981

DODD, Patrick

Parasite Murders, 1975
The Mystery of the Million Dollar Hockey Puck, 1975
East End Hustle, 1976
Gas, 1980

DROT, Bruno

Algérie: une expérience, 1976

DROUIN, Jacques

Famille et variations, 1977

DUBÉ, France

Basingstoke Runcorn villes nouvelles britanniques, 1974
Un mois à Woukang, 1980

DUBOIS, François

Juste pour partir le monde, 1974

DUCKWORTH, Martin

Temiscaming Quebec, 1976

DUFAUX, Georges

C'est pas la faute à J.C., 1967
À votre santé, 1973
Les jardins d'hiver, 1976
Au bout de mon âge, 1976

DUFAUX, Guy

Pris au piège, 1979

DUGAL, Louise

Contebleu, 1978
De la tourbe et du restant, 1979
Depuis que le monde est monde, 1981

DUPARC, Marguerite

Le révolutionnaire, 1965
Patricia et Jean-Baptiste, 1966
Il ne faut pas mourir pour ça, 1967
Mon amie Pierrette, 1967
Jusqu'au cœur, 1968
La chambre blanche, 1969
Un succès commercial ou Q-bec my love ou Struggle for Love, 1969
Mon enfance à Montréal, 1970
Mon oeil, 1970
Les maudits sauvages, 1972
Corps et âme, 1972
La maudite galette, 1972
Ô ou l'invisible enfant, 1973
Réjeanne Padovani, 1973
Ultimatum, 1973
On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire, 1973
Les dernières fiançailles, 1973
L'île jaune, 1974
L'amour blessé (Confidences de la nuit), 1975
Le vieux pays où Rimbaud est mort, 1977
Le gars des vœux, 1976
Avoir 16 ans, 1979
Les fleurs sauvages, 1982

- DUPUIS, François**
Les aventures d'une jeune veuve, 1974
Jos Carbone, 1975
Les "Borges", 1977
La fiction nucléaire, 1978
- DUSSAULT, Suzanne**
Un royaume vous attend, 1975
Kouchibouguac, 1978
- FALARDEAU, Pierre**
Pea soup, 1978
- FAVREAU, Robert**
Le soleil a pas d'chance, 1975
Corridors, 1979
- FILION, Jean-Claude**
Cauchemar, 1979
- FILION, Louise**
En dernières pages, 1982
- FIORE, Jacques**
Le monde a besoin de magie, 1980
- FLETCHER, Marlène**
The Rainbow Boys, 1973
- FOREST, Léonard**
Les Acadiens de la dispersion, 1967
La noce est pas finie, 1971
- FORTIER, Monique**
Les voitures d'eau, 1968
L'Acadie l'Acadie!?, 1971
Chez nous c'est chez nous, 1973
Jean Carignan, violoneux, 1975
Le goût de la farine, 1977
Fermont, P.Q., 1980
Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouâniipi, 1980
- FORTIER, Robert**
The Devil at Your Heels, 1982
- FOURNIER, Claude**
Le dossier Nelligan, 1968
Deux femmes en or, 1970
Les chats bottés, 1971
La pomme, la queue... et les pépins, 1974
Je suis loin de toi mignonne, 1976
Hot Dogs, 1980
- FOURNIER, Denis**
Honduras au coeur des Amériques, 1981
- FRAPPIER, Roger**
Faut aller parmi l'monde pour le savoir, 1970
L'infonie inachevée..., 1973
- FREEDLAND, George**
Le père Chopin, 1944
- FRETZ, John**
Loving and Laughing, 1971
- FRITCHETEAU, Dominique**
Les aventures d'une jeune veuve, 1974
- GAGNÉ, Danielle**
La vie rêvée, 1972
- GAGNÉ, Jacques**
Situation du théâtre au Québec, 1969
Images de Chine, 1973
La conquête, 1972
Alien Thunder, 1973
Les beaux dimanches, 1974
Le temps de l'avant, 1975
Surtout l'hiver, 1977
- GAGNÉ, Jean**
La tête au neutre, 1972
- GAGNÉ, Serge**
L'ou 'l, 1974
Une semaine dans la vie de camarades, 1976
Le grand remue-ménage, 1978
À vos risque et périls, 1980
- GAGNON, Claude**
Larose, Pierrot et la Luce, 1982
- GALITTI, Alberto**
Caro Papa', 1978
- GARAND, Roger**
Tit-Coq, 1952
- GAUTHIER, Michel**
Richesse des autres, 1973
- GÉLINAS, Pascal**
Ce soir-là, Gilles Vigneault..., 1967
Montreal blues, 1972
- GELMAN, Mélanie**
Quelques arpents de neige, 1972
Je t'aime, 1973
Y a toujours moyen de moyenner!, 1973
- GEOFFROI, Louis**
Une semaine dans la vie de camarades, 1976
- GIBBARD, Susan**
The Ernie Game, 1967
- GIGUÈRE, Serge**
Depuis que le monde est monde, 1981
- GILL, François**
Bar salon, 1973
Une naissance apprivoisée, 1979
- GIMÉNEZ, Antonlo**
Le diable aime les bijoux, 1968
- GINSBERT, Donald**
Nobody Waved Good-Bye, 1964
Tulips, 1981
- GIRARD, Hélène**
J.A. Martin photographe, 1976
La p'tite violence, 1977
Fuir, 1979
- GLOVER, Guy**
Self Portrait, 1961
- GODBOUT, Claude**
C'est pas la faute à J.C., 1967
- GODBOUT, Jacques**
YUL 871, 1966(?)
Kid Sentiment, 1968(?)
- GODON, Alain**
Ce soir-là, Gilles Vigneault..., 1967
- GOSSELIN, Bernard**
Seul ou avec d'autres, 1962
- GRASSI, Jacques**
Son copain, 1950
- GRIFFITH, Honor**
Journey, 1971
- GROULX, Gilles**
Il était une guerre, 1958
Les 90 jours, 1958
Seul ou avec d'autres, 1962
Le chat dans le sac, 1964
Où êtes vous donc?, 1969
24 heures ou plus, 1976
Primera pregunta sobre la felicidad, 1977
Au pays de Zom, 1982
- GUAY, Michel**
The Uncanny, 1977

- GUÉRIN, Claude**
Le plumard en folie, 1974
- GUILLEMIN, Marie-Hélène**
Danger pour la société, 1969
A Star is Lost, 1974
Why Rock the Boat?, 1974
- HALLIS, Ophera**
Toni, Randi & Marie, 1973
L'ange et la femme, 1977
- HALMAN, Les**
The Dionne Quintuplets, 1978
- HAMBLING, Gerry**
Heartaches, 1981
- HAMELIN, Babalou**
D'abord ménagères, 1978
Fuir, 1979
La cuisine rouge, 1979
- HAMON, Jean**
Un amour comme le nôtre, 1974
J'ai droit au plaisir, 1975
La grande récré, 1976
- HAREL, Pierre**
Bulldozer, 1973
- HART, Roger**
Encounter on Urban Environment, 1971
- HEARN, Peter**
Tiki Tiki, 1971
- HÉBERT, Marc**
De mère en fille, 1968
Dans nos forêts, 1971
L'interdit, 1976
- HENDERSON, Anne**
Terror Train, 1979
Not a love story, 1981
- HENRICHON, Léo**
Québec sauvage, 1973(?)
Ungava: terre lointaine, 1974
- HENSON, Joan**
Action, 1974
- HEPPELL, José**
Doux aveux, 1982
- HOWELLS, Barrie**
Waiting for Caroline, 1967
- HURAUT, Marie-France**
Le grand sabordage, 1972
- IMBAULT, Thomas-Louis**
Le centenaire du Saguenay, 1938(?)
Les fêtes du Lac-St-Jean, 1947(?)
- JACQUES, Dick**
Mourir pour vivre, 1973
- JARRY, Jacques**
Kid sentiment, 1968
L'homme et le froid, 1970
- JARVIS, Richard J.**
La Forteresse, 1947
Whispering City, 1947
Un homme et son péché, 1948
Forbidden Journey, 1949
- JEAN, Jacques**
Loving and Laughing, 1971
Le diable est parmi nous, 1972
Across this Land with Stompin' Tom Connors, 1973
Tout feu tout femme, 1975
- JOBIN, Victor**
Les mains nettes, 1958
Il était une guerre, 1958
Les 90 jours, 1958
YUL 871, 1966
- JONES, Kirk**
Drylanders, 1961
- JUNEAU, Normande**
Les aventures d'une jeune veuve, 1974
- JUTRA, Claude**
À tout prendre, 1963
Wow, 1969
Mon oncle Antoine, 1971
Québec fête juin '75, 1976
- KACZENDER, George**
U-Turn, 1973
In Praise of Older Women, 1977
Agency, 1980
- KAREN, Debra**
Death Weekend, 1976
Ilsa the Tigress of Siberia, 1977
Blackout, 1978
Yesterday, 1979
Crunch, 1980(?)
Final Assignment, 1980
Happy Birthday to Me, 1980
- KASMA, Jacques**
Entre tu et vous, 1969
24 heures ou plus, 1976
Primera pregunta sobre la felicidad, 1977
- KELLAR, Steven**
The Champions, 1978
Going the Distance, 1979
Bill Lee a Profile of a Pitcher, 1981
- KEMENY, John**
Drylanders, 1961
- KENT, Laurence L.**
Keep it in the Family, 1973
- KRAMER, John**
Dreamland, 1974
Volcano An Inquiry into the Life and Death of Malcolm Lowry, 1976
One Man, 1977
Has Anybody Here Seen Canada?, 1978
- LABONTÉ, François**
Le Château de cartes, 1979
De Grâce et d'Embarras, 1979
- LABRECQUE, Jean-Claude**
La nuit de la poésie, 1970
Les Vautours, 1975
La nuit de la poésie 28 mars 1980, 1980
- LACOMBE, Pierre**
Le grand film ordinaire, 1970
Bulldozer, 1973
- LAFFERRERE, André**
Quand hurlent les loups, 1970
- LAFLAMME, Michel**
La dernière condition, 1982
- LAFLEUR, Jean**
Valérie, 1968
L'initiation, 1969
L'amour humain, 1970
Pile ou face, 1971
Le diable est parmi nous, 1972
The Mystery of the Million Dollar Hockey Puck, 1975
Death Weekend, 1976
Rabid, 1976
My Bloody Valentine, 1980

- LAFONTAINE, Adam**
Un enfant comme les autres..., 1972
- LAING, John**
The Rubber Gun, 1976
- LALIBERTÉ, Roger**
Le diamant bleu, 1957
Les plans mystérieux (Ti-Ken à Moscou), 1965
- LAMOTHE, Arthur**
Poussière sur la ville, 1967
Ce soir-là, Gilles Vigneault..., 1967
Nteshi Nana Shepen 1, 1975
Nteshi Nana Shepen 2, 1975
- LANGLOIS, Claude**
Synchroni Kinonia, 1979
- LANGLOIS, Yves**
Le viol d'une jeune fille douce, 1968
Red, 1969
Finalement..., 1971
7 fois... (par jour), 1971
Quelques arpents de neige, 1972
Alien Thunder, 1973
Je t'aime, 1973
Y'a toujours moyen de moyenner!, 1973
Jacques Brel is Alive and Well and Living in Paris, 1974
Pousse mais pousse égal, 1974
René Simard au Japon, 1974
Born for Hell, 1976
The Little Girl who Lives Down the Lane, 1976
Violette Nozière, 1977
Angela, 1978
Les liens de sang, 1978
It Rained All Night the Day I Left, 1978
Girls, 1979
Salut! J.W., 1979
The Lucky Star, 1980
Les Plouffe, 1981
La guerre du feu, 1981
- LAROCQUE, Pierre**
Vivre entre les mots, 1970
Ce soir-là, Gilles Vigneault..., 1967
Brésil: la transamazonie, 1973
Ahó... au coeur du monde primitif, 1975
Amérique du Sud: les indiens des forêts, 1976
Spécial Baie James, 1979
- LAVERRIÈRE, Pascale**
L'apparition, 1972
Pour le meilleur et pour le pire, 1975
Black Mirror, 1980
- LAVOIE, Claude**
Franc jeu, 1971
- LAVOIE, Herménégilde**
Tadoussac terre d'histoire et de beauté, 1947
Le Bon Pasteur à Québec, 1949
La moisson d'une vie, 1949
Franciscaines missionnaires de Marie, 1950
L'âme d'une grande dame, 1954
Ancillae Domini, 1959
- LAVOIE, Richard**
Ancillae Domini, 1959
Guitare, 1973
Franc jeu, 1974
Voyage en Bretagne intérieure, 1978
- LAWRENCE, Stephen L.**
Till Death Do Us Part, 1982
- LE BOURSIER, Raymond**
Les brûlés, 1958
- LECLERC, Jean**
Métier: boxeur, 1980
- LEDUC, Paul**
Etnocidio, 1976
- LEDUC, Yves**
Le règne du jour, 1966
Un pays sans bon sens!, 1970
Les allées de la terre, 1973
L'enfant fragile, 1980
Les adeptes, 1981
On est rendu devant le monde, 1981
Jouer sa vie, 1982
- LÉGEAUX, Milky**
Angel Johnny, 1936
- LEMELIN, Pierre**
Jusqu'au cou, 1964
Vive la France, 1969
Et du fils, 1971
Taureau, 1973
Partis pour la gloire, 1975
Le menteur, 1978
La toile d'araignée, 1979
- LEPAGE, Jean**
Le Règne du Jour, 1966
Le trésor de Nouvelle-France, 1979
- LERMAN, Jeanette**
The Heatwave Lasted Four Days, 1974
- LEROUX, Jacques**
La dernière condition, 1982
- LEROUX, Pierre**
Les smattes, 1972
René Simard au Japon, 1974
- Le SAUNIER, Daniel**
2 pouces en haut de la carte, 1976
- LÉTOURNEAU, Raymonde**
Matan a mi mañungo!, 1979
- LEVY, Raphaël**
La revanche de madame Beauchamp, 1980
- LICHTIG, Renée**
Kamouraska, 1973
Les corps célestes, 1973
- LIPSETT, Arthur**
Regards sur l'occultisme, 1965
- LORD, Jean-Claude**
Délivrez-nous du mal, 1965
Les colombes, 1972
Bingo, 1973
Parlez-nous d'amour, 1976
Panique, 1977
Éclair au chocolat, 1978
Visiting hours, 1981
- Le LORRAIN, Edward**
The Heatwave Lasted Four Days, 1974
- LOWER, Tony**
Hard Feelings, 1982
The Wars, 1982
- LUCAS, Henry (KANNER, Alexis)**
Kings and Desperate Men, 1981
- LUDLOW, Glenn**
Love in a 4 Letter World, 1970
- LUHOVY, Yurij**
Hot Touch, 1981
- MACADAM, Jeepy**
Going the Distance, 1979
- MacKENZIE, Shelagh**
Action, 1974

- MAGNAN, Jean-Marc**
Le trésor de Nouvelle-France, 1979
- MALDONADO, Eduardo**
Jornaleros, 1977
- MALLET, Marilu**
Il n'y a pas d'oubli, 1975
- MARCHAND, Jacques**
La psychothérapie par le tarot, 1978
- MARCHAND, Pierre**
Québec sauvage, 1973
Ungava: terre lointaine, 1974
- MARCOTTE, Jean-Roch**
Pukuanipanan, 1979
- MARCOUX, Oscar**
L'amour du couple, 1973
- MARCOUX, Pierre**
Solitudes, 1973
- MARKS, Richard**
Lies My Father Told Me, 1974
- MARLEAU, Lucien**
Trouble-fête, 1964
La corde au cou, 1965
Cain, 1965
A matter of fat, 1969
Don Messer His Land And His Music, 1971
- MARTIMBEAU, Jean**
La douzième heure, 1966
Danger pour la société, 1969
- MASON, Bill**
Cry of the Wild, 1972
- MASSE, Jean-Pierre**
La nuit de la poésie, 1970
La nuit de la poésie 28 mars 1980, 1980
- MAY, Derek**
A Film for Max, 1970
- MAYEROVITCH, David**
Les mains nettes, 1958
Il était une guerre, 1958
Self Portrait, 1961
- MAYRAND, Georges**
YUL 871, 1966
- McKENNIREY, Michael**
Don't Let the Angels Fall, 1968
Gala, 1982
- McLEOD, Dave**
Les droits humains et l'alimentation, 1978
- MEILLEUR, Claude**
Water Wind Earth and Sun, 1973
- MÉNA, José**
Nahanni, 1974
- MÉNARD, Jacques**
CANO notes sur une expérience collective, 1979
- MICHAU, Jacques**
Docteur Louise, 1949
- MICHAUD, Louise**
L'absence, 1976
- MICHON, Yves**
Cap au nord, 1979
- MILORD, François**
Cauchemar, 1979
- MITCHELL, James D.**
Act of the Heart, 1969
Journey, 1971
- MUSE, Étienne**
J'ai mon voyage!, 1973
Par le sang des autres, 1973
- NAUDON, Jean-François**
Par le sang des autres, 1973
- NOBLE, Thom**
The Apprenticeship of Duddy Kravitz, 1973
- NOLD, Werner**
Pour la suite du monde, 1963
Le misanthrope, 1964
La vie heureuse de Léopold Z., 1965
Pas de vacances pour les idoles, 1965
Comment savoir, 1966
Entre la mer et l'eau douce, 1967
Gros-Morne, 1967
St-Denis dans le temps..., 1969
Rencontre, 1970
L'exil, 1971
IXE-13, 1971
Le temps d'une chasse, 1972
O.K. ... Laliberté, 1973
La gammick, 1974
La fleur aux dents, 1975
Ti-mine, Bernie pis la gang..., 1976
Jeux de la XXle Olympiade, 1977
Derrière l'image, 1978
Quelques chinoises nous ont dit..., 1980
- NOVECK, Fima (Compagnie)**
Suzanne, 1980
- OGANESOFF, Nobuko**
Seizure, 1974
- PAGÉ, Louis**
La tête au neutre, 1972
- PALMER, Keith**
The Uncanny, 1977
- PAPILLON, Denis**
Les droits humains et l'alimentation, 1978
- PARENT, Jacques**
Un entretien sur la mécanologie I, 1970
Un entretien sur la mécanologie II, 1970
- PASSET, Jean-Pol**
City on Fire, 1979
- PEARSON, George**
Don Messer His Land And His Music, 1971
- PEARSON, Sidney**
Stop, 1971
- PERRON, Clément**
C'est pas la faute à J.C., 1967
- PILON, France**
Une nuit en Amérique, 1974
Thetford au milieu de notre vie, 1978
La tradition de l'orgue au Québec, 1979
L'espace d'un été, 1980
- PILON, Raymonde**
Le grand Rock, 1967
Tout l'temps, tout l'temps, tout l'temps...?, 1969
- PITT-TAYLOR, Ross (TAYLOR, Phillip)**
From Nine to Nine, 1936
- PLAMONDON, Léo**
La laine du pays, 1979
- POIRIER, Michel**
Gapi, 1982

- POIRIER, Robert**
Le soleil des autres, 1969
Après-ski, 1971
- POITEVIN, Jean-Marie**
À la croisée des chemins, 1943
- POOL, Léa**
Strass café, 1980
- POTHIER, Marcel**
Deux femmes en or, 1970
L'arrache-coeur, 1979
Une journée en taxi, 1981
- POTTERTON, Gerald**
Tiki Tiki, 1971
- POULIN, Julien**
Pea soup, 1978
- PROULX, Maurice**
En pays neufs, 1937
En pays pittoresque, 1939
(Film politique de Roméo Lorrain), 1960
- QUAGLIO, Laurent**
Cathy's Curse, 1976
- QUINTAL, Gilles**
Ty-peupe, 1971
Monsieur Journault, 1976
- RACICOT, Marcel**
Le village enchanté, 1955
- RACICOT, Réal**
Le village enchanté, 1955
- RACINE, Roger**
The Butler's Night Off, 1950
- RAMSEY, Richard**
Peau de chagrins, 1970
- RANSEN, Mort**
Christopher's Movie Matinee, 1968
Running Time, 1973/1978
- RAYMOND, Marie-José**
Hot Dogs, 1980
- RÉGNIER, Michel**
L'école des autres, 1968
L'homme et le froid, 1970
URBA 2000
Basingstoke-Runcorn, villes nouvelles britanniques, 1974,
Grenoble la Ville neuve, réinventer la ville, 1974
Un mois à Woukang, 1980
La vie commence en janvier, 1980
- REID, Tim**
Exercise Running Jump II, 1972
- REMEROWSKI, Ted**
The Champions, 1978
- RENNICK, Donald**
Façade, 1968
- RINGUETTE, Jean**
Luc ou la part des choses, 1982
- RISACHER, Paul**
Threshold, 1973
- ROBESCO, Richard**
Etnocidio, 1976
Artique: défi de tous les temps, 1977
- RODRIGUE, Nicole (LAMOTHE, Nicole)**
Mistashipu, 1974
Ntesí Nana Shepen 1, 1975
Ntesí Nana Shepen 2, 1975
Innium nipatakanu, 1979
Mushuau innu, 1980
Ninan Nitassinan, 1980
- ROSE, Pierre**
Quand hurlent les loups, 1973
Les deux pieds dans la même bottine, 1974
- ROSENBLUM, Ralph**
A Great Big Thing, 1966
Finishing Touch, 1981
- ROSS-GAFFNEY (Compagnie)**
Playgirl Killer, 1965
- ROY, Jean**
La république des As, 1948
- ROY, Yvan**
Cauchemar, 1979
- RUBBO, Michael**
Temiscaming Quebec, 1976
Solzhenitsyn's Children Are Making a Lot of Noise in Paris, 1978
- SABOURIN, Marcel Gabriel**
Le Québec est au monde, 1979
Le goût du miel, 1981
- SAIA, Francine**
Le mépris n'aura qu'un temps, 1970
Mistashipu, 1974
Ntesí Nana Shepen 1, 1975
Ntesí Nana Shepen 2, 1975
Ninan Nitassinan, 1980
- SALZMANN, Federico**
Matan a mi Mañungo!, 1979
- SANDERS, Ronald**
Scanners, 1980
Videodrome, 1982
- SAULNIER, Jean**
Kebeckootut, 1975
Une semaine dans la vie de camarades, 1976
Si Québec m'était conté, 1976
Retour au pays d'en bas, 1978
Le grand remue-ménage, 1978
Vie d'ange, 1979
- SAVARD, Claude**
Les aventures de Ti-Ken, 1960
- SAVARD, Pierre**
Ce soir-là, Gilles Vigneault..., 1967
High, 1967
Tiens-toi bien après les oreilles à papa..., 1971
- SCHIOLER, Torben**
Cold Journey, 1972
- SÈK, Abudulayl**
Yèlèma donna kow la Nankòròla, 1979
- SÉGUIN, Robert**
Sensations, 1973
- SENECAL, Gérard**
Temiscaming, Quebec, 1976
- SHAPLEY, Rosemarie**
Going the Distance, 1979
- SHEPPARD, Gordon**
Eliza's Horoscope, 1974
- SHIRLEY, John**
Tomorrow Never Comes, 1977
- SIEGEL, Lois**
A 20th Century Chocolate Cake, 1982
- SIMONEAU, Guy**
La danse avec l'aveugle, 1978
Plusieurs tombent en amour, 1979
- SIMONEAU, Yves**
Les célébrations, 1979

- SMITH, John N.**
Gala, 1982
- SMULL, Mavis Lyons**
Being Different, 1980
- SOH, John**
Du grand large aux Grands Lacs, 1982
- SOLOMON, Aubrey**
Les deux pieds dans la même bottine, 1974
- SPARLING, Gordon**
House in order, 1936
La maison en ordre, 1936
- SPOTTON, John**
Nobody Waved Good-Bye, 1964
- STADT, Claudine**
Le trésor de Nouvelle-France, 1979
- STIKEMAN, Virginia**
Temiscaming Quebec, 1976
Listen Listen Listen, 1976
North China commune, 1979
- STONE, Oliver**
Seizure, 1974
- SURPRENANT, Louise**
Les grands enfants, 1979
De Grâce et d'Embarras, 1980
Le futur intérieur, 1982
- TAURIGNAN, Jean**
Les droits humains et l'alimentation, 1978
- TELLIER, Françoise**
Guatemala, 1975
- TERRILL, J. Howard**
Mary and Joseph: A Story of Faith, 1979
Paradise, 1981
- TESSIER, Albert**
Étapes et rencontres internationales, 1953
- THÉBERGE, André**
Question de vie, 1970
La belle apparence, 1978
Ça peut pas être l'hiver on n'a même pas eu d'été, 1980
- THOMAS, Vincent P.**
Special Magnum, 1976
- THOUIN, Lise**
Parlez-nous d'amour, 1976
Visiting Hours, 1981
- TORDJMANN, Fabien**
Odyssey of the Pacific, 1981
- TREMBLAY, Hugues**
Pas de jeu sans soleil, 1972
"On a été élevé dans l'eau salée...", 1980
- TREMBLAY, Pierre**
L'été, 1980
Le gourou, 1982
- TREMBLAY, Régis**
Traces, 1975
- TREMBLAY, Robert**
Belle famille, 1978
- TREMBLAY, Victor**
Le centenaire du Saguenay, 1938
- TURNER, Melburn E.**
Étienne Brûlé gibier de potence, 1952
- UMAN, Joel**
Up Uranus!, 1971
Anomie, 1973
Les jeunes Québécoises, 1980
- VALLÉE, Jacques**
Yèlèma donna kow la Nankôtôla, 1979
- VAN BRABANT, Sylvie**
Depuis que le monde est monde, 1981
- VAN de WATER, Anton**
Le rossignol et les cloches, 1951
Tit-Coq, 1952
Coeur de maman, 1953
L'esprit du mal, 1953
La maîtresse, 1973
- van den HEUVEL, Francis**
Beat, 1975
L'hiver bleu, 1979
La maladie c'est les compagnies, 1979
- VAURY, Geneviève**
Le grand sabotage, 1972
- VITALE, Frank**
Montreal Main, 1973
- WALLIS, Rit**
Scandale, 1982
A 20th Century Chocolate Cake, 1982
- WEATHERLEY, Peter**
The Uncanny, 1977
- WEBSTER, Ion**
Pinball summer, 1979
- WHITESIDE, Anne**
Une histoire à se raconter, 1979
- WILSON, David**
After Mr. Sam, 1970
Coming Home, 1973
The Devil at Your Heels, 1982
- WINTONICK, Peter**
In Praise of Older Women, 1978
Agency, 1980
Finishing Touch, 1981
- WISMAN, Ron**
The Pyx, 1973
Full Circle, 1976
Ticket to Heaven, 1981
- WRATE, Eric**
A Man Called Intrepid, 1979
- YOYOTTE, Marie-Josèphe**
L'homme en colère, 1979
- ZITA, Graziella**
La notte dell'alta marea, 1977

Nous n'avons pu trouver les auteurs du montage des films suivants:

- La terre à boire, 1964*
(Culture vivante du cinéma), 1969
Une femme libre, 1969
Two silent friends, 1972
Le p'tit vient vite, 1972

COMMUNIQUÉ

ASSOCIATION QUÉBÉCOISE DES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

L'Association québécoise des études cinématographiques veut regrouper toutes les personnes qui s'intéressent aux études et aux recherches sur le cinéma et la culture cinématographique. Elle vise à constituer au plan national un lieu de rencontres et d'échanges en ces matières et à encourager des projets de recherche individuels et collectifs dans le domaine du cinéma.

L'Association est ouverte à tous ceux qui souscrivent à ses buts, que ce soient des professeurs, des critiques, des cinéastes, des historiens, des étudiants.

L'activité principale de l'Association sera l'organisation d'un colloque annuel autour d'un thème propre à stimuler l'intérêt des membres, à favoriser leur démarche personnelle et à les mettre en contact avec les approches les plus variées. L'Association prévoit aussi d'autres activités comme des rencontres avec des invités, des débats autour des publications québécoises récentes, des présentations de films, etc. Elle établira aussi des relations avec les autres associations qui, à travers le monde, poursuivent des objectifs semblables aux siens. Elle publie finalement un bulletin d'information.

FORMULAIRE D'ADHÉSION

NOM:

Adresse: **Ville:**

Code postale: **Téléphone:**

CHAMP D'ACTIVITÉ:

Cotisation annuelle: 25,00\$

Prière de faire le chèque ou le mandat au nom de L'Association et de le poster à l'adresse suivante:

**Association québécoise des études cinématographiques
335, boul. de Maisonneuve est (premier étage)
Montréal, Québec
H2X 1K1**



COPIE ZERO

revue d'information et de référence sur le cinéma québécois

Abonnement: 1 an, 4 numéros

Canada: 15\$

Etranger: 18\$ (Poste incluse par voie de surface;
s'informer des tarifs par voie aérienne)

Je m'abonne pour UN AN à partir du numéro (inclus)

Nom

Ville

Adresse

Code postal

Pays

Signature

Versement (par chèque ou mandat-poste) payable à l'ordre de

LA CINÉMATHÈQUE
QUÉBÉCOISE

335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST, MONTREAL,
QUEBEC H2X 1K1, CANADA.

Les publications de la FIAF

FIAF publications

Fédération internationale des Archives du Film
(Coudenberg 70-B-1000 Bruxelles - Belgique)

Francs belges (F.B.)

- MANUEL DES ARCHIVES DU FILM**
Bowser, Eileen; Kuiper, John (ed./édit.)
Manuel de base sur le fonctionnement d'une archive de films.
Secrétariat de la FIAF, Bruxelles, 1981, 151p., illus.
\$40.U.S. ou 1300F.B.
- A HANDBOOK FOR FILM ARCHIVES**
Basic manual on the functioning of a film archive.
151 p. illus., 1980. \$40U.S. ou 1300F.B.
- FILM PRESERVATION**
A recommandation of the FIAF Preservation Commission, 1965, 60 p. illus. 200F.B.
- LA CONSERVATION DES FILMS**
Rapport de la Commission de Conservation de la FIAF, 59 p. illus., version française de la publication ci-dessus, 1967 200F.B.
- THE PRESERVATION AND RESTORATION OF COLOUR AND SOUND IN FILMS**
Rapport de la Commission de Conservation de la FIAF, 206 p. illus., 1977
Report of the FIAF Preservation Commission; 206 p. illus., 1977 300F.B.
- FILM CATALOGUING**
Préparé par la Commission de catalogage de la FIAF, 198 p., 1979
Prepared by the FIAF Cataloguing Commission, 198p, 1979, New York- Burt Franklin et co \$17.95U.S.
- STUDY ON THE USAGE OF COMPUTERS FOR FILM CATALOGUING**
Préparé par la Commission de catalogage de la FIAF, 59 p., 1979
Prepared by the FIAF Cataloguing Commission, 59 p., 1970 200F.B.
- PRESERVATION OF FILM POSTERS**
Brochure publiée par le Nederlands Filmmuseum, 1967
Booklet published by Nederlands Filmmuseum, 1967 50F.B.
- L'INFLUENCE DU CINÉMA SOVIÉTIQUE MUET SUR LE CINÉMA MONDIAL/THE INFLUENCE OF SILENT SOVIET CINEMA ON WORLD CINEMA**
(Symposium Varna 1977.
Contient des textes en français et en anglais /Contains articles in English and French) 200 p. 1979 250F.B.
- PROBLÈMES DE SÉLECTION DANS LES ARCHIVES DU FILM/PROBLEMS OF SELECTION IN FILM ARCHIVES**
(Symposium Karlovy Vary 1980.
Contient des textes en français et en anglais/Contains articles in English and French) 143p. 1981 200F.B.
- GUIDELINES FOR DESCRIBING UNPUBLISHED SCRIPT MATERIALS**
Une recommandation de la Commission Documentation de la FIAF, 1974
A recommendation of the FIAF Documentation Commission, 1974 125F.B.
- ANNUAL BIBLIOGRAPHY OF FIAF MEMBERS' PUBLICATIONS**
Préparé par les Archives nationales du film/Ottawa, 41 p., 1979
Prepared for FIAF by the National Film Archives/Ottawa. 1979, 41 p. 100F.B.
- CINEMA 1900/1906: AN ANALYTICAL STUDY**
Préparé par le National Film Archive (Londres).
2 volumes, 372 p., 293 p., 1982.
Textes des communications du symposium tenu à Brighton lors du 34ième congrès de la FIAF en 1978. Le second volume consiste en une filmographie analytique (en anglais seulement)
Prepared by the National Film Archive (London).
* * *
- INTERNATIONAL INDEX TO FILM PERIODICALS**
(90/94 Shaftesbury Avenue, London W1V 7Dh)
Cards service Series A 1981 £ 350.
+ volume Series B £150. (+ frais du transport aérien)
International Index to Television Periodicals £150. (+ frais du transport aérien)
Un volume cumulatif est publié à la fin de chaque année.
A cumulative annual volume is also available each year.
- FIAF CLASSIFICATION SCHEME FOR LITERATURE ON FILM AND TELEVISION**
de Michael Moulds, 85 p. 1980. Disponible chez ASLIB Publications Division, 3, Delgrave Square, London SW1X 8 PL £8.40

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- 1- Georges Dufaux (*épuisé*)
- 2- 40 ans de cinéma à l'Office national du film
- 3- Québec courts métrages 1978
- 4- Annuaire longs métrages Québec 1978 (*épuisé*)
- 5- Michel Brault
- 6- Des cinéastes québécoises
- 7- Annuaire longs métrages Québec 1979 (*épuisé*)
- 8- L'association coopérative de productions audiovisuelles, première décade
- 9- Annuaire courts métrages Québec 1979
- 10- Annuaire longs métrages Québec 1980
- 11- Vues sur le cinéma québécois
- 12- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1980
- 13- Annuaire longs métrages Québec 1981