

Direction :
Pierre Jutras, Pierre Véronneau

La réalisation de ce numéro a été assurée collectivement par : François Auger, René Beauclair, Louise Beudet, Robert Daudelin, Alain Gauthier, Pierre Jutras, Nicole Laurin, Pierre Véronneau et **avec la collaboration spéciale de** Réal La Rochelle

Photographies : Alain Gauthier
assisté de Robert Parent.

Conception graphique : Andrée Brochu.

COPIEZÉRO

ISSN 0709-0471

Toute reproduction (textes ou photos) est interdite sans autorisation de l'éditeur.

Les auteurs conservent l'entière responsabilité de leurs textes et ne représentent pas nécessairement les opinions de la revue. COPIE ZÉRO est publié par la Cinémathèque québécoise avec l'aide du Ministère des Affaires culturelles du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

COPIE ZÉRO est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois et est distribué par Diffusion Parallèle.

Composition et impression: Les Presses Solidaires inc.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Quatrième trimestre 1988. ISSN 0709-0471.

Courrier de deuxième classe. Enregistrement no: 1688.

COPIE ZÉRO est indexé dans l'International Index to Film Periodicals publié par la Fédération internationale des Archives du Film et dans le Film Literature Index.

Abonnements: 1 an (4 numéros).

Canada: 15\$

Étranger: 18\$

(Poste incluse par voie de surface; s'informer des tarifs par voie aérienne)

Adresse: COPIE ZÉRO

Cinémathèque québécoise

335, boulevard de Maisonneuve est

Montréal, Québec

H2X 1K1 — Tél.: (514) 842-9763

Télécopieur: (514) 842-1816

En couverture: Divers éléments des collections se rapportant au film LA NOUVELLE BABYLONE de G. Kozintsev et L. Trauberg.

En couverture dos: Dessin sur cellulo de Ferenc Rofusz pour A BOGAR (La mouche), Hongrie 1980.



Des films du plancher au plafond : vue intérieure d'un des entrepôts de Boucherville

Autoportrait d'une cinémathèque à travers ses collections

Présentation, par Pierre Jutras	3
L'hydre aux trésors, par Robert Daudelin	4
Une journée dans la vie des entrepôts de conservation, par François Auger	7
Notes sur les pellicules	9
Chronique, image par image, d'une collection unique, par Louise Beudet	10
À la recherche de Bowers, par Louise Beudet	12
Troisième âge..., par Alain Gauthier	13
La photothèque en 18 tableaux..., sélectionnés par Alain Gauthier et Robert Parent	15
Notes sur la conservation des collections non-film, par Alain Gauthier	18
Sauve qui peut..., par Nicole Laurin	19
Du cinéma... sur papier, par René Beauclair	21
Des images plein la vue, des appareils sans pareil, par Pierre Véronneau	24
Les archives et l'éphémère, par Réal La Rochelle	27
La Cinémathèque et son double	29

PRÉSENTATION

Le rôle des cinémathèques est maintenant reconnu mondialement. Leur nécessité n'est plus à démontrer, cela va de soi. L'identité culturelle, artistique et historique du monde actuel ne s'affirme plus sans attribuer au cinéma une place déterminante et, partant, aux institutions vouées à sa préservation.

La Cinémathèque québécoise, créée il y a 25 ans, participe à l'histoire du cinéma au Québec. Le paysage culturel et cinématographique de notre société s'est développé grâce, aussi, aux films qu'elle a conservés et projetés. Les films n'originent pas seulement de la vie mais également des films qui les ont précédés. Les cinéastes sont marqués, quelque part, d'un savoir privilégié acquis au contact des oeuvres d'hier et d'aujourd'hui.

Profitant des expériences de ses aînées, en France, en Belgique et ailleurs, la Cinémathèque établit rapidement deux axes à ses activités : d'abord et avant tout sauvegarder ces biens hautement périssables que sont les films, mais aussi, et avec le même intérêt, les rendre accessibles. Sa tâche première est d'archiver la mémoire québécoise, par ses films et les diverses formes de documentation s'y rattachant.

Ses activités les plus reconnues, définissant principalement son image publique, sont

les projections de films, les publications, le service d'une bibliothèque spécialisée et, plus épisodiquement, les expositions. Mais comme toute cinémathèque est avant tout une archive, de nombreuses collections se sont constituées au fil des ans et demeurent relativement peu connues. C'est justement cette face cachée d'une cinémathèque que ce numéro de **Copie Zéro** veut révéler. En compagnie de chacun des responsables de collection, c'est un voyage à l'intérieur des archives de la Cinémathèque qui est entrepris. Que ce soit à travers les diverses collections de films et de documents (scénarios, photos, affiches, appareils, dessins, costumes, livres, revues), la Cinémathèque divulgue ici le contenu de ses entrepôts et témoigne de la façon dont elle les conserve.

L'objectif n'étant pas de tout faire connaître sur la Cinémathèque mais d'offrir un aperçu de la richesse de ses collections, il va sans dire qu'elle ne veut pas non plus donner l'impression d'un immense dépôt réfrigéré. L'équipe qui y travaille tous les jours, le Conseil d'administration qui préside à ses destinées et les membres de la Corporation représentant tous les secteurs de l'activité cinématographique québécoise donnent l'assurance que le passé c'est également la vie, aujourd'hui.

Une des originalités de cet organisme est, justement, de tenir compte de la réalité quotidienne du cinéma au Québec. Étant une corporation privée, elle est animée et soutenue par 430 membres¹ issus majoritairement du milieu cinématographique. De ce fait, elle tient dans le forum des cinémathèques à travers le monde², une place unique et reconnue.

Cette exploration minutieuse d'une cinémathèque peut aussi contribuer à faire respecter le cinéma et son histoire au sein des autres formes d'expressions culturelles traditionnellement reconnues, surtout si l'imagination, et même l'imaginaire, n'oublie pas de rester au pouvoir encore longtemps à la Cinémathèque.

PIERRE JUTRAS

1/ Ils se répartissent comme suit : 145 réalisateurs et scénaristes, 43 administrateurs dans diverses entreprises ou institutions, 36 producteurs, 35 distributeurs, 32 cinéphiles, 24 critiques, 22 techniciens de laboratoires et autres spécialités, 20 cameramen, 18 professeurs de cinéma, 17 monteurs, 16 comédiens, 12 techniciens du son, 4 musiciens, 3 chefs décorateur, 3 scriptes.

2/ Elle devient, en 1966, membre de la Fédération internationale des Archives du film (FIAF) et en 1979, Robert Daudelin, directeur à la conservation de la Cinémathèque, y est élu secrétaire général, poste qu'il occupe jusqu'en 1985.

L'hydre aux trésors

Tout est fiché, comme chez les flics, d'À BELLES DENTS (Gaspard-Huit, France 1966) à ZVENIGORA (Dovjenko, URSS 1927). Et puis ça recommence, d'À FORCE DE COURAGE (Falardeau et Poulin, Québec 1977) à WOW (Jutra, Québec 1969), et de A (Lenica, France 1964) à ZWYCIESTWO (Putchny, Pologne 196?). Car si la Cinémathèque est bien une hydre à deux têtes (conservation/diffusion, conserver/montrer), c'est aussi une hydre à trois coeurs : cinéma québécois-canadien, cinéma d'animation, cinéma international.

Les fichiers qui meublent le bureau de Gisèle Côté sont là pour le rappeler : l'histoire du cinéma se divise ici en trois continents. Le continent Animation, le plus petit, compte 4 000 titres; le continent québécois-canadien, 5 000 titres; et l'autre, l'hybride, l'international, 13 000 titres.

Mais, comme toute statistique, ces chiffres ne disent rien, si ce n'est qu'à quelques kilomètres au sud, dans les entrepôts de conservation de Boucherville, il y a des bobines correspondant à ces fiches.

Le fichier, c'est bien connu, c'est le royaume de l'anonymat : CITIZEN KANE y voisine avec LA CITTA GIOCA D'AZZARDO, sans que rien ne nous indique que le premier a bouleversé l'histoire du cinéma, alors que son voisin n'a que provoqué la faillite de son producteur. Pourtant, si on y regarde de plus près, la fiche signalétique, signale... que le film a été produit en telle année, en tel pays, par tel cinéaste s'appuyant sur tel ou tel scénariste et proposant à tel et tel acteur de donner un visage à ses personnages.

Mais la fiche nous apprend aussi que le film fait partie de la collection de la Cinémathèque depuis telle année et qu'il y est venu via telle cinémathèque étrangère, ou tel distributeur, producteur, réalisateur ou collectionneur privé, ou encore, plus mystérieusement, que c'est un *dépôt anonyme*... Car, bien entendu, les copies aussi ont une histoire.

FROM BRITISH HOMES TO CANADIAN FARMS de Roy Tash, un précieux film de propagande du CPR de 1927,



Robert Daudelin et Gisèle Côté : le conservateur et son adjointe

fut retrouvé par Roland Smith derrière une porte de service du cinéma Verdi, au moment du déménagement vers l'Outremont.

La GERTRUD de Dreyer fut remise anonymement à la Cinémathèque par un cinéphile impénitent qui l'avait loué pour un soir et le garda plusieurs années dans sa cave pour vivre de son envoûtement. Et que penser de tous ces «N.G. prints»¹ subtilisés aux poubelles de l'ONF ou du Laboratoire de films Québec par quelqu'ami monteur ou technicien toujours à l'affût.

Le cinéma québécois

Mais la collection se constitue aussi par des voies plus normales, planifiées et, au mieux, répondant à une politique d'acquisitions. C'est surtout le cas, bien logiquement, du cinéma québécois. Dès sa création la Cinémathèque a eu à souci la sauvegarde du cinéma québécois : c'est là son mandat principal, voire même sa raison d'être. Cela s'est d'abord fait grâce à l'amitié complice et à la compréhension des cinéastes. Puis, peu à peu, producteurs et distributeurs emboîtèrent le pas. Aujourd'hui, forte des provisions de la Loi sur le cinéma de 1983², et pouvant compter sur un budget spécial annuel du ministère des Affaires culturelles de 100 000 \$,

la Cinémathèque peut désormais faire tirer des copies de conservation des films à mesure qu'ils se font : 18 longs métrages et 62 courts métrages en 1985, 31 longs métrages et 27 courts métrages en 1986, 21 longs métrages et 17 courts métrages en 1987.

Au-delà de cet heureux automatisme, la priorité demeure de conserver *tout* le cinéma québécois. D'où l'acharnement à remonter dans le temps. À restaurer, par exemple, avec son aide amicale, À LA CROISÉE DES CHEMINS du Père Jean-Marie Poitevin, long métrage «missionnaire» de 1943 interprété notamment par Paul Guèvremont et Denyse Pelletier. À regrouper aussi tous les négatifs des longs métrages de la période historique de 1944 à 1953 au cours de laquelle fut tentée en grand l'aventure du long métrage et furent produits 19 titres (du PÈRE CHOPIN de Fédor Ozep à L'ESPRIT DU MAL de Jean-Yves Bigras) dont deux en coproduction avec la France (DOCTEUR LOUISE, alias ON NE TRICHE PAS AVEC LA VIE de René Delacroix et SON COPAIN, alias L'INCONNUE DE MONTRÉAL de Jean Devaivre).

Le volet québécois-canadien est donc le coeur même de la collection de films.

C'est là qu'on trouve les choses les plus rares, les plus précieuses en termes archivistiques. Les cinéastes, producteurs comme réalisateurs, déposant volontiers à la Cinémathèque les éléments de tirage de leurs films, cette collection a une valeur inestimable et nombreux sont les documents irremplaçables qui s'y trouvent — du négatif original de SEUL OU AVEC D'AUTRES, en passant par le négatif original du RÉVOLUTIONNAIRE, du MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS, d'ENTRE LA MER ET L'EAU DOUCE et de tant d'autres.

De plus, cette collection dans la collection est celle qui toujours est surveillée de près; celle pour laquelle on n'hésite pas à faire tirer un contretype négatif — comme nous l'avons fait récemment pour PIERROT DES BOIS de Jutra dont nous n'avons qu'un positif de projection; ou à refaire la piste sonore déficiente; ou, bien entendu, à transférer sur support «safety»³ ce qui n'existait que sur support nitrate, tel ce précieux FROM BRITISH HOMES TO CANADIAN FARMS déjà évoqué.

De ce fait la collection québécoise-canadienne est en mutation constante : la rétrospective d'un cinéaste, une monographie de Copie Zéro ou la préparation d'une manifestation québécoise à l'étranger, sont autant d'occasions d'acquérir, améliorer, compléter ce précieux fonds.

L'animation

L'autre secteur privilégié est le cinéma d'animation, dont Louise Beudet nous entretient par ailleurs dans ce numéro. Par son importance quantitative (4 000 titres), mais surtout par sa diversité et sa richesse, la collection de films d'animation de la Cinémathèque est unique au monde et constitue une spécialité unanimement admise. Cette collection a d'ailleurs droit à son conservateur attitré, qui voit à son enrichissement et à son bon usage.

Si la collection s'enrichit par voies d'acquisitions et d'échanges, elle profite aussi à l'occasion des accidents de ce curieux métier — telle la surprise de constater que chaque long métrage d'un important dépôt en 16mm (plus de 1 000 titres) était précédé du «cartoon» qui avait accompagné sa carrière dans les pensionnats et les salles paroissiales; telle la surprise à nouveau de trouver dans les films du ménage du Verdi (encore!) la première appa-

rition à l'écran de Popeye, volant la vedette à Betty Boop dans POPEYE THE SAILOR (1933).

Le cinéma international

La collection internationale, la plus volumineuse et naturellement la plus diversifiée des collections de la Cinémathèque, s'enrichit bon an mal an de 500 à 1 000 titres nouveaux. La plupart de ces copies sont déposées à la Cinémathèque par des distributeurs canadiens dont les droits d'exploitation sont terminés sur les titres en question. Ces dépôts sont régis par un contrat rigoureux garantissant au déposant et plus encore à l'ayant-droit — où qu'il soit, en France ou en Bulgarie, au Sénégal ou en Finlande — que son film sera conservé dans des conditions optimales et qu'aucun usage commercial n'en sera fait. Se retrouvent ainsi à la Cinémathèque les films de Godard et de Wajda, de Scola et de Mészáros, mais aussi les «œuvres» plus légères des Charlots et autres rois du karaté, voire même certains classiques du Beaver ou du Pussycat. Une collection vivante est toujours, dans une certaine mesure, le reflet des goûts et habitudes des cinéphiles d'une époque donnée.

Mais ici aussi la collection s'enrichit également de façon ordonnée, avec en vue la volonté de refaire pour le profit des cinéphiles québécois l'histoire du cinéma. Cette entreprise, plus strictement voisine de celle d'un musée des Beaux-Arts, se réalise surtout par voie d'échanges avec les autres cinémathèques et archives membres de la Fédération internationale des Archives du film. Ainsi, si tout Dovjenko et tout Eisenstein se retrouvent dans les collections de la Cinémathèque, c'est grâce aux liens étroits qui unissent la Cinémathèque et le Gosfilmofond de l'Union soviétique depuis plus de vingt ans, liens qui se sont traduits en des programmes d'échanges très efficaces qui ont enrichi les collections de la Cinémathèque de plus de 100 films soviétiques de l'époque muette.

Les liens privilégiés avec la Cinémathèque de Toulouse, avec qui ont été réalisés projets de recherches, co-éditions et échanges nombreux de films et de documents, ont aussi apporté à notre collection de nombreux films français contemporains, aussi bien qu'anciens.

Et nous pourrions continuer ces exemples à l'infini, tellement la pratique des

échanges est désormais une activité normale entre la Cinémathèque et ses collègues à l'étranger. Rappelons, pour l'exemple, que la version colorisée du BALLET MÉCANIQUE nous est venue du Filmmuseum d'Amsterdam, que les délicieuses comédies de Karl Valentin nous ont été déposées par le Münchner Stadtmuseum, que le mystérieux IMPATIENCE de Dekeukeleire nous est venu de la Cinémathèque Royale de Bruxelles et que la LETTRE À FREDDY BUACHE de Godard nous est venue, bien entendu, de la Cinémathèque suisse de Lausanne.

Prolongement organique des collections — en même temps que lucarne sur les collections — les projections publiques sont aussi une occasion d'enrichissement des collections. Chaque grande rétrospective est obligatoirement le prétexte à quelques acquisitions:

- la grande rétrospective Ivens de 1978 nous a apporté SPANISH EARTH, LA PLUIE, LE PONT, LE PEUPLE ET SES FUSILS et HO CHI MINH;
- la rétrospective Renoir, également de 1978, LE CRIME DE MONSIEUR LANGE, LES BAS-FONDS et LE PETIT THÉÂTRE DE JEAN RENOIR;
- la rétrospective Van der Keuken de 1986, VACANCES DU CINÉASTE et LA PORTE;
- la rétrospective Duras de 1981, LE NAVIRE NIGHT;
- plus récemment, à l'occasion de la grande rétrospective Jutra de septembre 1987, ARTS CUBA et les cinématons de Gérard Courant.

Quant à Paul Vecchiali, notre invité à l'occasion de sa rétrospective de 1984, il nous fit cadeau d'une copie 35mm de son film le plus récent EN HAUT DES MARCHES.

Plus régulièrement, les séances «Histoire du cinéma» sont aussi l'occasion d'acquérir de nouveaux titres: classiques étrangers, courts métrages comiques du muet et grands documentaires (TURKSIB de Turin, THE PLOW THAT BROKE THE PLAIN de Lorentz, THE CITY de Van Dyke et Steiner), ces traditionnels délaissés des collections, même les plus prestigieuses. Signalons enfin que la collaboration de la Cinémathèque avec le Festival international de jazz de Montréal a permis de démarrer une petite collection de films musicaux où l'on compte déjà des documents aussi précieux que: ST-LOUIS

BLUES de Dudley Murphy, JOE ALBANY, A JAZZ LIFE de Carole Langer, ART PEPPER: NOTES FROM A JAZZ SURVIVOR de Don McGlynn et quelques «soundies»⁴ des années 40.

Il faudrait aussi parler des 257 films français des années 30, héritage des premières années de la télévision canadienne, et au nombre desquels on compte plusieurs «succès du samedi soir» (de MA COUSINE DE VARSOVIE au ROI DES RES-QUILLEURS) qui suscitent l'envie de nos amis Borde et Vecchiali — ce dernier a d'ailleurs emprunté une trentaine de ces titres pour compléter la carte blanche que la Cinémathèque française lui avait proposée à l'été de 1985.

Et impossible de délirer sur ces trésors inconnus qui habitent assurément la collection mais qui, pour le moment, restent enfouis dans l'anonymat de leur fiche, le fichier n'étant pas encore informatisé : seuls les titres y figurent et seuls les chercheurs les plus entêtés peuvent leur faire rendre leurs secrets — tels André Gladu et Richard Boutet qui, pour les besoins de leurs films respectifs, prirent le temps de regarder plusieurs heures de documents non-identifiés sur l'une des tables de montage de Boucherville.

Conservé donc. À tout prix. Mais pas pour embaumer. Au contraire, ces milliers de bobines sont bien vivantes et, pendant que reposent hors de tout risque les négatifs et autres éléments précieux, les copies de projection font renaître sur l'écran de la Cinémathèque les rêves des générations passées et témoignent du génie des cinéastes d'hier et d'aujourd'hui et de l'histoire toujours bien vivante d'un art unique que nous aimons à la folie. ●

ROBERT DAUDELIN

TITRE DU FILM: A TOUT PRENDRE	NUMERO 526/6
TITRE DE LA COPIE " "	PAYS D'ORIGINE: Québec
SÉRIE:	ANNÉE: 1963
BANDE SONORE: français	DATE DU DÉPÔT 5 avril 1967
TITRES: générique franç. - caractères d'imprimerie carton au début: "Grand prix canadien 1963"	DÉPOSANT: Tirage de DeLuxe Labs., N.Y. aux frais de la C.Q.
DESCRIPTION PHYSIQUE: pos. 35mm n&b sonore	
ORIGINE DU FILM: contretypé tiré d'un pos. à grains fins fait à partir du nég. original 16mm	
VITESSE DE PROJECTION 24 i/s	FORMAT DE L'IMAGE: 1,37 LONGUEUR: 9,088' DURÉE: 101'
REMARQUES: COPIE DE CONSERVATION	F.A.: 100' 57"
GÉNÉRIQUE:	
Réal.: Claude Jutra Présenté par Robert Hershorn en collaboration avec Cassiopée Inc. & Orion Films Inc. Scén., mise en scène, montage: Claude Jutra Images: Michel Brault, Jean-Claude Labrecque, Bernard Gosselin Directeur de production: Robert Hershorn	Thème musical: Jean Cousineau Choeur: Maurice Blackburn Jazz: Serge Garant Avec: Claude Jutra, Johanne, Victor Désy, Tania Féodor, Guy Hoffmann, Monique Joly, Monique Mercure, Patrick Straram, François Tassé
la cinémathèque québécoise	

Vérification à la réception: Guy L. Coté / F. Auger	DATE: avril 1967 / 1986		
IMAGES: excellentes	SON: excellent		
ÉTAT DE LA BANDE: excellent	RAYURES: "A" DÉCHIRURES: USURE:		
RÉTRÉCISSEMENT: normal	COLLURES: aucune PERFORATIONS: intactes AUTRES:		
PROJECTIONS OU TIRAGES			
DATE SORTIE	DESTINATION	DATE RENTRÉE	REMARQUES
11/3/69	C.C.	21/3/69	OK
4/4/70	C.C.	10/4/70	OK
	ne plus projeter		
Contenu-sujet			
Copie avec plusieurs plans différents d'avion à la fin			

Recto et verso d'une fiche de catalogage d'un film de la collection. À noter que cette fiche contient des renseignements sur la localisation, la provenance et l'identification du film, des données d'ordre cinématographique et technique, une évaluation de l'état de la copie et un calendrier d'entrée et de sortie du film

1/ N.G. pour «no good». Désigne une copie refusée au laboratoire pour raisons techniques: mauvais étalonnage, parasites sur la bande sonore, poussières, etc.

2/ Les articles 7 et 8 de la Loi stipulent que:

7) Une cinémathèque reconnue peut, à condition d'en assumer les frais, (c'est nous qui soulignons) exiger du propriétaire d'un film produit au Québec et présenté en public qu'il en dépose un exemplaire à la cinémathèque.

Le propriétaire doit effectuer ce dépôt dans le délai et suivant les modalités déterminées par règlement du gouvernement.

L'exemplaire déposé doit satisfaire aux normes de qualité déterminées par règlement du gouvernement.

8) La Cinémathèque québécoise, corporation sans but lucratif instituée en vertu de la partie III de la Loi sur les compagnies (L.R.Q., chapitre C-38), est, aux fins de l'application de la présente section, une cinémathèque reconnue.

3/ Le support nitrate utilisé pour les films de format 35mm fut abandonné au début des années 50 pour des raisons de sécurité et remplacé par un support sur base acétate, communément appelé «safety» du fait des mots «safety film» apparaissant en bordure

de la nouvelle pellicule.

4/ Les «soundies» sont des petits films musicaux qui durent le temps d'une pièce ou d'une chanson et qui étaient destinés à des juke-boxes munis d'un projecteur (la Cinémathèque possède l'un de ces appareils, ancêtres du scopitone français des années 60). Quelque centaines de soundies furent produits aux États-Unis au début des années 40, plusieurs mettant en vedette des stars du jazz de l'époque: Count Basie, Duke Ellington, Fats Wallers, Cab Calloway, etc.

Une journée dans la vie des entrepôts de conservation

Lundi matin, 14 novembre, 8h40

Tâche principale aujourd'hui : vérification de la copie de conservation d'À CORPS PERDU de Léa Pool que vient de nous tirer le laboratoire Bellevue-Pathé. La copie doit être parfaite : couleurs stables, pas de rayures, pas de résidus chimiques, pas de parasites sur la piste sonore, etc. Par la même occasion nous procédons au relevé détaillé du générique.

Une telle copie tient lieu pour nous d'original. Elle ne sera jamais projetée, ne servira jamais de «master» pour faire des copies vidéo. Dès l'inspection terminée, elle sera déposée dans l'entrepôt à une température stable de 2°C et une humidité relative de 40%; elle n'en ressortira qu'en cas d'urgence : le jour où, à cause d'un de ces accidents de parcours coutumiers de l'histoire des films, on s'apercevra que les éléments de tirage originaux ont été endommagés, voire même perdus, ou que les couleurs d'origine ont changé dramatiquement.

9h05. Coup de téléphone

Une compagnie de distribution nous prévient que son nouveau dépôt va nous être livré aujourd'hui : 75 copies 35mm. En d'autres mots, 375 bobines à démonter et à mettre sur noyaux, dans autant de boîtes de métal qui seront ensuite déposées à plat sur les étagères de ces entrepôts.¹ Il faudra aussi faire un relevé succinct du générique de ces nouvelles copies : titre, pays d'origine, année de production, réalisateur, scénariste, comédiens; et, bien entendu, mesurer la copie et évaluer son état (rayures, collures, saleté, etc.).

10h20. Nouveau coup de téléphone

Robert Daudelin me demande de faire tirer rapidement des copies de quatre «soundies» américains de notre collection. Étant donné l'importance historique des documents en question, Robert veut que nous ayons un contretypage négatif afin d'en assurer la protection définitive. Il faudra donc vérifier les copies positives avec le



François Auger, responsable des services techniques et Serge Desaulniers, technicien, aux entrepôts de Boucherville

plus grand soin : mesurer leur retrait pour s'assurer qu'elles peuvent encore passer dans la tireuse, vérifier les perforations et réparer celles qui en ont besoin, poser du «blooping tape»² sur les collures, mettre de l'amorce neuve — en un mot : refaire une beauté au film afin que ses nouveaux spectateurs le découvrent dans le meilleur état possible, au plus près de ce qu'il était au moment de sa sortie en 1943 ou 1944.

La vérification d'À CORPS PERDU est tout juste terminée. On attendra donc à demain pour lui donner un numéro et le déposer dans les entrepôts...

10h40. Autre coup de téléphone

Un certain monsieur St-Pierre aimerait projeter ALICE AU PAYS DES MERVEILLES à ses louveteaux... «Mais, monsieur St-Pierre, nous ne faisons ni prêt, ni location. Nous sommes une cinémathèque de conservation. Nous conservons le patrimoine cinématographique. Comme un musée. Pour vos louveteaux, il faut vous adresser à un distributeur commercial, pour savoir lequel, téléphonez à notre centre de documentation.»

10h42. On sonne à la porte...

André Brazeau, le technicien en climatisation, vient faire sa visite mensuelle, histoire de vérifier la bonne marche du système qui contrôle la température et l'humidité relative de nos trois entrepôts : 2°C et 40% H.R. dans l'entrepôt couleur, 10°C et 50% H.R. dans les entrepôts noir et blanc et nitrate.

Parenthèse sur le nitrate. La pellicule sur support nitrate fut utilisée jusqu'au début des années 50. C'était une pellicule inflammable dont le support était très instable, se désintégrant rapidement. La Cinémathèque ne conserve qu'environ 600 bobines 35mm sur ce support. Tout ce que nous possédions de précieux sur nitrate (films québécois, pionniers de l'animation, classiques étrangers) a d'ailleurs déjà été transféré sur support acétate. Pour les archives américaines et européennes, la situation est bien différente : à vrai dire, c'est un vrai casse-tête — des millions de mètres de pellicule ne sont pas encore transférés, ce qui suppose des millions de dollars en travaux de laboratoire... Sans

compter que des incendies spectaculaires (à Paris, Washington, Mexico et Rochester au cours des dix dernières années) viennent rappeler que *le nitrate n'attend pas*! Le technicien termine donc son inspection et reste avec nous le temps de notre discussion traditionnelle sur l'état et le fonctionnement des systèmes mécaniques, question de toujours bien comprendre «comment ça marche» et de savoir où regarder si quelque chose cloche.

Nouvelle parenthèse... Mais au fait, pourquoi conserver les films au froid? C'est très simple! Un peu comme la présence d'un réfrigérateur dans une maison. En effet, dans les composants de la pellicule, il y a des éléments organiques qui sont modifiés par la chaleur et l'humidité. La prouesse mécanique qu'on demande donc à un entrepôt de conservation de films, c'est de maintenir de façon très stable une basse température (ce qui est relativement simple) avec un taux d'humidité très bas (ce qui est beaucoup moins simple).

11h30. Retour aux «soundies»

Le technicien reparti, Serge Desaulniers et moi nous nous remettons au travail sur les «soundies». L'un des films est très rayé : il faudra l'imprimer avec un soin tout particulier, en tirage humide sans doute de façon à faire disparaître les rayures.

C'est inouï ce qu'on peut faire à une image! Lui redonner ses couleurs, ses contrastes, l'éclaircir, la nettoyer... Toutes choses, soit dit en passant, qui n'ont pas

été mises au point pour dépanner les archives du film, mais plus prosaïquement pour répondre aux besoins de l'industrie. Le son, malheureusement, n'est pas aussi bien traité : la restauration d'une piste sonore demeure encore un grand problème. On peut facilement copier le son, bien sûr, mais l'améliorer...

La Cinémathèque n'a pas de laboratoire, comme certaines grandes archives (Washington, Moscou, Berlin-Est, Bois d'Arcy, Londres); nous confions les travaux sur les films couleurs aux laboratoires commerciaux de Montréal qui sont maintenant habitués à nos exigences et à nos manies. Quant au noir et blanc, c'est surtout au laboratoire de l'Office national du film que nous le confions, en sachant que Conrad Perrault saura toujours trouver une solution à nos problèmes... même si Kodak dit que c'est impossible!

14h30. Réunion avec l'architecte

Depuis cinq ans la Cinémathèque a des problèmes d'espace : il nous a fallu louer deux entrepôts temporaires pour loger les copies de projection des dépôts récents. Il fallait absolument agrandir — ce qui est maintenant possible avec la subvention de 1 750 000 \$ annoncée par notre ministre, Madame Bacon, le 3 octobre.

Construire de tels entrepôts, c'est un défi pour les ingénieurs et les architectes : température, humidité, isolation, filtration d'air, éclairage... rien n'est normal dans un tel édifice.

L'agrandissement auquel nous travaillons va tripler l'espace de conservation. De

plus, cette nouvelle construction va permettre une innovation majeure : les originaux (éléments de tirage, négatifs, contretypes négatifs et positifs de conservation) seront désormais congelés dans des entrepôts à -5°C , ce qui leur assurera une espérance de vie de quelque 400 ans. Nous offrirons désormais les conditions optimales de conservation, comme le font déjà nos collègues de Rome, Ottawa, Stockholm et Berlin-Est.

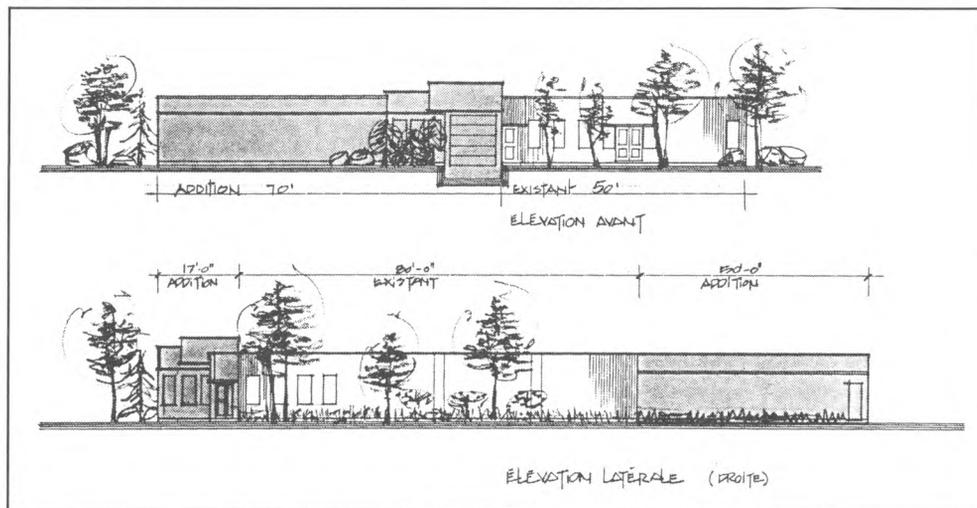
L'agrandissement sera aussi l'occasion d'améliorer nos services techniques à Boucherville, en mettant sur pied notamment un système de suivi de la pellicule par lequel nous évaluerons périodiquement son changement chimique, nous évitant ainsi les mauvaises surprises d'un film trop détérioré pour être restauré.

L'agrandissement sera aussi l'occasion de nous doter d'un lieu de travail plus conforme à nos exigences : l'air sera pur et propre (les négatifs ne courront plus aucun danger) et les salles de vision adéquates. L'agrandissement sera aussi l'occasion d'une réévaluation de la collection, de son informatisation, donc de sa mise en valeur.

L'agrandissement sera aussi... ●

FRANÇOIS AUGER

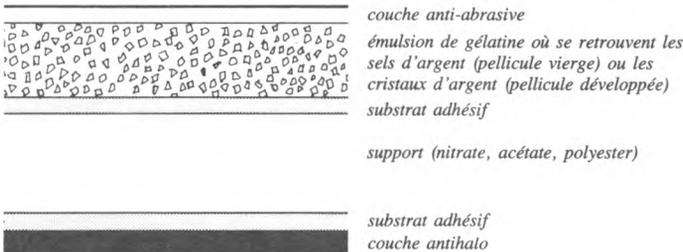
- 1/ Tant que le film est en distribution, il est monté sur bobines métalliques et transporté dans des valises également de métal; pour la conservation, le film doit être enroulé sur un noyau de bois ou de plastique neutre et déposé à plat.
- 2/ Un ruban noir opaque qui cache le bruit.
- 3/ Tel est le slogan qui se retrouve sur plusieurs macarons produits par des archives pour publiciser la question.



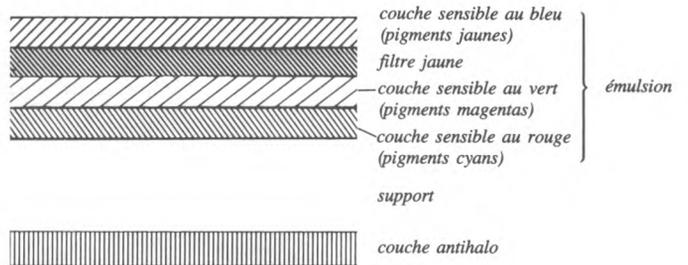
Croquis d'architecte pour l'agrandissement des entrepôts; mise en chantier : 1989

Notes sur les pellicules

Coupe d'une pellicule noir et blanc



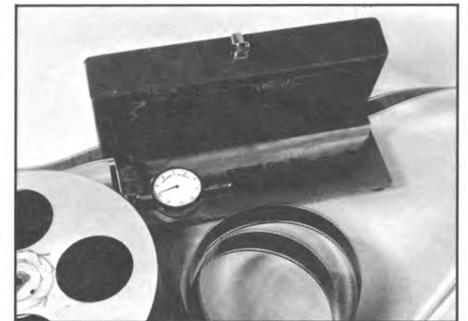
Coupe d'une pellicule couleur



Contretype : Copie intermédiaire à grain fin entre l'original et la copie de projection. Il est dit «positif» s'il est tiré du négatif original et «négatif» s'il est tiré d'un positif. Les contretypes servent principalement à la fabrication des copies de projection et permettent de minimiser les risques de rayer le négatif.

Retrait : Fabriqué de matière plastique, le support de la pellicule peut rétrécir sous l'effet de la sécheresse, de la chaleur ou de l'évaporation de produits chimiques entrant dans la fabrication de la pellicule. Une pellicule trop rétrécie ne passe plus ou passe mal dans les engrenages ou les griffes des appareils de visionnement ou de tirage. Le retrait se calcule en pourcentage, 0% correspondant à l'écart entre un nombre donné de perforations; il se me-

sure à l'aide d'une règle spéciale (ci-contre). Un support neuf en acétate a déjà un retrait de 0,3%. En deçà de 1%, une pellicule est jugée acceptable. Au-delà, il faut tenir compte du degré de tolérance des projecteurs ou des tireuses. Un film trop rétréci peut être temporairement «étiré» sous vide par un procédé chimique violent mais efficace, le temps de tirer un contretype. À noter que le support en polyester ne subit aucun retrait.



Les rayures : La pellicule est un matériel fragile. Son support et surtout son émulsion (malgré la couche anti-abrasive) sont vulnérables aux rayures. Les rayures ont notamment pour effet de diffracter les rayons lumineux, ce qui les rend encore plus perceptibles (fig. 1). Pour copier un film rayé tout en faisant disparaître un bon nombre de rayures, il faut utiliser une tireuse à tirage humide. La pellicule passe dans un couloir plein de liquide; celui-ci vient remplir les rayures; ainsi la lumière garde à peu près sa trajectoire normale (fig. 2).

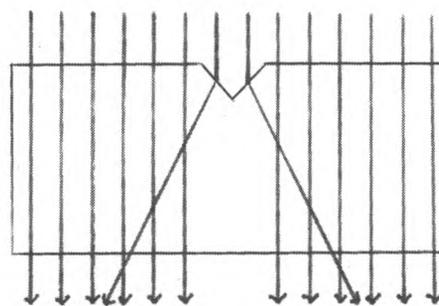


fig. 1

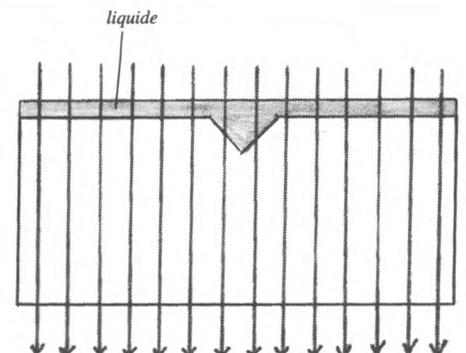


fig. 2

Chronique, image par image, d'une collection unique

La Cinémathèque a choisi de se spécialiser en cinéma d'animation suite à des circonstances particulières. On doit admettre que du fait de la présence à Montréal des deux studios d'animation de l'Office national du film, il existe depuis longtemps un intérêt exceptionnel pour l'animation au Québec et au Canada. Rappelons que depuis les années de guerre avec Norman McLaren, l'animation est l'un des domaines où le cinéma canadien s'est fait connaître mondialement. Ces facteurs, liés à l'intérêt que la Cinémathèque a porté dès les débuts au film animé, l'incitèrent à organiser, dans le cadre du 8^e Festival international du film de Montréal et à l'occasion de l'Exposition universelle de 1967, une rétrospective mondiale du cinéma d'animation de ses origines à nos jours.

250 films répartis en dix-huit séances furent présentés depuis les primitifs américains jusqu'aux Grands Prix des Festivals d'Annecy en passant par des oeuvres canadiennes et divers programmes thématiques. Cette manifestation donna lieu à une rencontre internationale d'environ 200 cinéastes d'animation et à une confrontation des techniques contemporaines.

Un tableau (arbre généalogique) «Origine et âge d'or de l'animation américaine de 1906 à 1941» avec brochure explicative et treize «flip-books» signés par des grands noms de l'animation furent publiés.

La rétrospective était accompagnée d'une Exposition mondiale retraçant l'évolution du cinéma image par image et soulignant ses liens avec la bande dessinée. Plus de quinze pays y participèrent.

Placé sous le patronage de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), de l'Association internationale du film d'animation (ASIFA) et avec la collaboration de l'Office national du film, l'événement remporta un succès éclatant.

Cette initiative de grande envergure fut l'occasion pour la Cinémathèque de faire des recherches sur les débuts de l'ani-

mation, d'interviewer des pionniers et d'acquérir aussi (de restaurer dans certains cas) un grand nombre de copies. D'autre part, des cinéastes, artistes ou sociétés cédèrent à la Cinémathèque une partie des documents exposés au cours de l'exposition. Nous étions donc désormais en possession d'un fonds important qui nous permettrait de prétendre à une spécialisation dans ce domaine.

Pour tout partage, nous comptons au départ quelques films de l'ONF et de rares copies provenant du secteur privé. La collection a commencé à se constituer véritablement en 1967 quand 250 films muets relatifs aux pionniers américains furent acquis pour l'hommage qui leur fut rendu au cours de la rétrospective. Nous avons veillé à assurer une suite logique de l'histoire en acquérant systématiquement au-delà de trois cents titres de la période fastueuse des années 30-50 du Hollywood cartoon.

Les échanges ont été particulièrement fructueux avec l'Europe de l'Est. Nous comptons aujourd'hui une centaine de films parmi les meilleurs produits en Pologne, Bulgarie, Yougoslavie et Tchécoslovaquie. Ce chiffre n'inclut pas les séries réalisées pour la télévision déposées par ces pays. Il faut souligner aussi la générosité de Gosfilmofond d'URSS à notre égard. Pas moins de sept longs métrages nous sont parvenus par leur intermédiaire, auxquels se sont ajoutés de nombreux courts métrages tant anciens que récents.

L'année 1982 a été marquée par l'inauguration des nouveaux locaux de la Cinémathèque et par l'exposition «L'art du cinéma d'animation» au Musée des beaux-arts à Montréal, organisée par la Cinémathèque. Ces deux événements ont suscité d'une part le dépôt par l'Office national du film d'une large partie de sa production de films animés, complétant le fonds accumulé tout au long des ans. D'autre part, les projections de films qui accompagnaient l'exposition du Musée ont donné lieu à l'achat d'environ soixante-dix copies, de sorte que l'aspect contemporain de la col-

lection s'en est trouvé plus à jour. Effectivement, des films réalisés par ordinateur, des publicitaires récents, des films expérimentaux des jeunes générations canadienne, américaine et européenne sont venus enrichir ce secteur.

Des distributeurs nationaux et étrangers nous cèdent leurs copies à l'expiration des droits, contribuant de cette façon à diversifier davantage l'éventail de notre collection. Si bien que nous avons obtenu de cette manière bon nombre de films hongrois, suisses, français et italiens.

Les rétrospectives et programmes spéciaux préparés par la Cinémathèque pour divers festivals ont constitué une autre source d'acquisitions. Les recherches implicites à ce travail ont permis de découvrir des copies a priori introuvables et figurant maintenant à la place d'honneur parmi nos titres les plus précieux.

Le protocole d'entente intervenu récemment entre la Société Radio-Canada et la Cinémathèque atteste le dépôt des films d'animation produits par le réseau français depuis 1968 et des documents y afférant. Cet imposant ensemble incluant négatifs et positifs, scénarimages, acétates, découpages, bandes sonores, dessins clés, représente une heureuse addition au patrimoine national déjà confié à nos soins.

Aujourd'hui, la collection de films d'animation comprend approximativement 4 000 titres. Parmi les plus prestigieux, on y retrouve ceux de la *totalité de l'oeuvre* — ou du moins ce qu'il en reste — de Winsor McCay à qui on accorde la paternité du premier véritable dessin animé réalisé aux États-Unis. Dessinateur exceptionnel, il a su appréhender les principes de l'animation moderne, à en structurer la grammaire par ses expériences inédites sur le mouvement progressif, le rythme et la caractérisation des personnages. De ce fait, McCay a joué un rôle capital et ses films ont influencé toute une génération d'animateurs aux États-Unis. Grâce aux efforts d'individus et d'institutions, y compris la

Cinémathèque, certaines copies ont été sauvées de justesse. Dans les années 20, 75 boîtes de pellicule nitrates furent remises à un ami de McCay qui les conserva dans son garage durant des années. En 1947, un producteur de films publicitaires examina et catalogua les films et les éléments de tirage qui ne s'étaient pas autodétruits. Ils furent conservés pendant vingt ans dans un entrepôt aux frais de l'ami de McCay. Au moment de la rétrospective, le tout fut remis à la Cinémathèque, laquelle s'empressa de les faire transférer sur support de sécurité, car le temps pressait.

De même, des films de Raoul Barré, né à Montréal, fondateur du premier studio organisé à New York en 1913, nous furent transmis dans un état alarmant. La Cinémathèque, agissant rapidement, les rescapa in extremis.

À Hollywood, en janvier 1967, disparaissait Oskar Fischinger, grand pionnier d'origine allemande du film non-figuratif. L'intérêt et le souci manifestés par la Cinémathèque à sa veuve pour la conservation et la restauration de l'oeuvre de cet animateur hors du commun, eurent comme résultat le dépôt de la presque intégralité des films et des éléments de tirage. Au fil des années, toutes les copies nitrates furent transférées sur acétate et restaurées au besoin, telle *STUDIE # 10* dont la trame musicale grésillante fut entièrement ré-enregistrée, l'améliorant considérablement. C'est ainsi que la Cinémathèque a pu réunir dans ses archives la collection la plus importante de l'héritage Fischinger.

Enfin, signalons qu'après bien des tentatives, nous avons réussi à mettre la main sur *MATCHES APPEAL* réalisé en Angleterre en 1899. Ce film est considéré comme le plus ancien de tous les temps. Et nous n'aurons pas de cesse que nous n'ayons obtenu tous les films... ●

LOUISE BEAUDET



Louise Beudet : en hommage à Norman McLaren

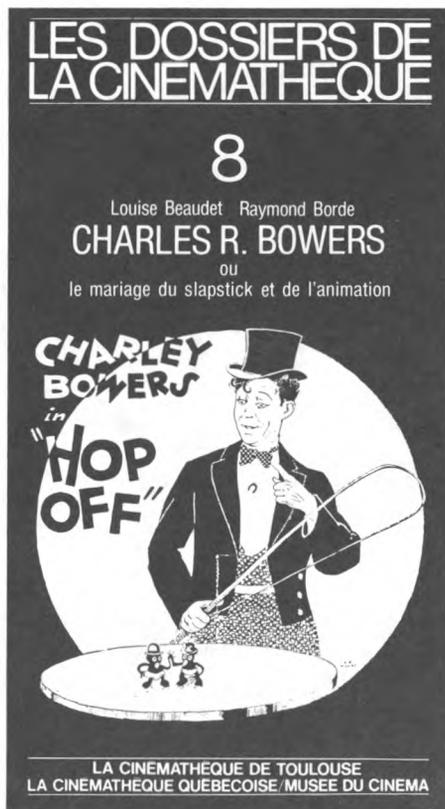
À la recherche de Bowers

ou comment des archives se donnent la main

Il existe parfois des trouvailles solitaires qui ouvrent tout à coup une fenêtre sur un pan oublié de notre mémoire. Mais la mise en valeur d'une telle trouvaille, la recherche d'échos et de pistes qui la prolongent, demandent le plus souvent un travail multiple, fait de collaboration et de hasard, de passion partagée et d'amours ressuscités. C'est à cette confluence précise que peuvent se rencontrer et se rejoindre les institutions qui ont pour mandat de préserver l'héritage culturel de l'humanité. Les cinémathèques en font partie et il arrive régulièrement qu'elles conjuguent leurs efforts dans une entreprise comme celle que nous venons d'évoquer. Le cas que nous allons raconter en est un magnifique exemple.

Au début des années 60, la Cinémathèque de Toulouse récupérait des films burlesques américains chez de vieux exploitants forains — pour la plupart des gîtans — recyclés dans le 16mm sonore. Dans ce stock, trois comédies en plusieurs copies, combinant admirablement prises de vues réelles et séquences animées, avec pour toute identification des titres français — POUR ÉPATER LES POULES, UN ORIGINAL LOCATAIRE, NON, TU EXAGÈRES! — et un nom : Bricolo, surnom dont le distributeur français avait affublé le personnage central, un comique inconnu de la fin du muet, apparaissant dans chaque film tourné à 24 images/seconde, ce qui les datait. Impossibles à identifier de prime abord, c'est le fait du hasard qui permit de découvrir les titres originaux: EGGED ON, A WILD ROOMER, NOW, YOU TELL ONE, et le nom authentique du comédien : Charles R. (Charley) Bowers. Le Copyright américain nous apprit qu'une série de 18 *Bowers Comedies* avait été enregistrée entre 1926-28 où se retrouvaient les trois titres mentionnés plus haut.

Restauration faite, Toulouse confia la matrice à la Cinémathèque royale de Belgique aux fins d'établir des négatifs et des positifs furent tirés pour la Cinémathèque



québécoise, compte tenu de notre spécialisation. Cette dernière connaissait Bowers en tant que réalisateur de la série *Mutt & Jeff* et pour avoir acquis antérieurement trois films dont un, *IT'S A BIRD*, tout à fait particulier, daté de 1930. Après Toulouse et Bruxelles, Montréal prit la suite.

En 1980, une rétrospective Bowers fut organisée pour le Festival d'Ottawa et s'avéra une révélation. Pour accompagner cette rétrospective, une plaquette était rédigée par Raymond Borde et moi-même dans laquelle se trouvaient réunis tous les résultats de nos recherches communes. L'année suivante, le cours des événements nous mit en présence de Lou Bunin, pionnier de l'animation américaine, qui, non seulement avait connu Bowers mais avait appris son métier en travaillant avec lui à

un film de marionnettes intitulé *PETE ROLEUM AND HIS COUSINS* réalisé, scénarisé et produit par Joseph Losey pour les grandes compagnies pétrolières à l'occasion de la foire mondiale de New York en 1938. Lou Bunin possédait une copie nitrate qu'il mit aimablement à notre disposition pour transfert sur acétate. Bunin nous avait fourni de précieux renseignements lesquels furent accrus par Joseph Losey lui-même avec qui nous avons pris contact par courrier. D'un chaînon à l'autre, divers documents sur ce film nous furent transmis par le British Film Institute, dépositaire des archives personnelles de M. Losey, notamment les deux versions du scénario. Ces nouvelles découvertes firent l'objet d'*Archives # 3* publié par l'Institut Jean Vigo et la Cinémathèque de Toulouse.

Entre-temps, une autre des *Bowers Comedies*, *BRICOLO INVENTEUR* (titre anglais indéterminé) fut repérée au Service des Archives du film de Bois d'Arcy. Récemment, la Library of Congress nous indiquait qu'un film de marionnettes signé Bowers venait d'être retrouvé. De son côté, Kevin Brownlow, connu notamment pour sa restauration de *NAPOLÉON* d'Abel Gance, nous informait qu'un collectionneur avait en sa possession un film de Bowers, apparemment l'un de la série des dix-huit. Dans les deux cas, nous travaillons à en obtenir copies. Cette entraide nous encourage à demeurer à l'affût.

Suite aux premières présentations publiques des films de Bowers en France et au Canada, un grand nombre d'institutions désireuses de les inscrire à leurs programmes font sans cesse appel à la Cinémathèque de Toulouse et à la nôtre. Ensemble, nous avons réussi à extirper de l'oubli des films appartenant à l'intarissable source du cinéma comique américain du début du siècle. Voilà un bel exemple de collaboration multilatérale entre archives. ●

LOUISE BEAUDET

Troisième âge...

Par un beau matin d'automne, une dame est venue me rencontrer au travail. Elle tenait à me remettre en mains propres une *chose ancienne* ayant appartenu à son défunt mari. Petite et vêtue de noir, elle se présenta avec sous le bras un mystérieux rouleau de carton épais, long d'un mètre.

«Mon mari, vous savez, n'avait pas beaucoup d'instruction, mais il aimait les belles choses. Il avait du goût. Ça, il l'avait ramené de France après la guerre. C'est l'affiche d'un film qu'il disait avoir beaucoup aimé.

Moi, le film, je l'ai jamais vu, mais j'ai toujours eu grand plaisir à regarder l'affiche de mon mari, en faisant du ménage dans son bureau. Ça me rapprochait de lui en secret, puisqu'il l'aimait tant cette image-là. Sans être collectionneur, il y tenait beaucoup et en prenait grand soin. À propos du film, il répétait avec conviction que c'était pas le genre qu'on voit souvent à la télévision, mais que c'était un film de cinémathèque. J'ai pas oublié ce mot-là: ci-né-ma-thè-que. J'ai toujours été curieuse, vous savez!

L'autre jour, y avait une entrevue, je me souviens pas à quel poste, avec un sympathique monsieur, barbu je pense, qui parlait d'une cinémathèque en fête et aussi d'une grosse collection d'affiches. Depuis, j'ai pris mes renseignements.

Vous savez au Centre d'accueil où je suis rendue maintenant, ma chambre est tellement petite... J'avais pensé la donner à mon fils aîné, mais comme il n'a pas le sens des *choses anciennes* et qu'il veut la faire *laminer* et l'accrocher dans son sous-sol... Mon mari trouverait pas ça convenable! Ma plus jeune m'a expliqué: sa belle affiche serait collée sur une plaque de bois puis recouverte de plastique. Imaginez! C'est pour ça que j'ai pensé... J'ai pris mes renseignements. C'est décidé. Je vous la donne. Prenez-en bien soin, merci encore!»

Déjà la dame repartait, humble, empressée. Lui ayant offert d'examiner le contenu de son rouleau avec moi, elle répondit d'un ton sec: «Non, non, j'y tiens pas!» J'aurais aimé lui faire visiter notre espace d'entreposage, lui parler de nos méthodes de conservation. «Ce ne sera pas nécessaire, j'vous fais confiance.»

En la reconduisant lentement vers la sortie, j'essayai vainement d'en savoir plus long sur sa vie, son mari, sur la fameuse affiche. J'insistai pour obtenir ses coordonnées, lui expliquant que la provenance de tout document avait un intérêt, une importance pour les archives. C'est alors qu'elle me dit :

«Jeune homme, quand on entreprend son dernier voyage, vous savez, on ne laisse ni nom ni adresse. Je souhaite simplement que cette image-là ne se perde pas, qu'elle vive encore longtemps. C'est important. Si d'autres peuvent en profiter, vous savez. Prenez-en bien soin!»

Sur ce, la dame anonyme me quitta, avec le regard sage et troublant de celle qui se détache d'un souvenir précieux. Peu après, intrigué, je déroulai avec précaution ce qu'elle nous avait confié. Éblouissante par son titre et son graphisme, la nouvelle venue devait bien compter une cinquantaine d'années.

Au même moment, Robert P., adepte d'archives et de bon café, sortit de l'entrepôt, encore absorbé par l'inventaire de nos huit mille affiches.

— Tu tombes bien, lui dis-je. Viens voir

la toute dernière acquisition. Est-ce qu'on l'a déjà répertoriée?

— C'est un titre qui me dit quelque chose. Attends, on peut vérifier tout de suite au fichier. Section: in-ter-na-tio-nal... Non, c'est bien ce que je pensais, j'ai dû confondre avec une autre. Ça semble être notre premier exemplaire. Mais on ne voit pas de trame; d'après sa texture, on dirait bien une litho. Magnifique! D'où vient-elle?

— Je te raconterai. Je me demande qu'elle a été la carrière commerciale de ce film-là?

— Peu importe, Alain! C'est une oeuvre à part entière. Tu le sais bien! C'est ici qu'elle entreprend son troisième âge.

Déterminé, il voulait l'archiver sur-le-champ. Mais un examen préliminaire s'imposait.

— Regarde, lui dis-je, il y a de petites déchirures le long des bordures. Les fibres encore tenaces du support n'ont pas trop jauni. Les encres sont pleines et vives. À l'endos, des traces laissées par un adhésif... Des plis anciens qu'on découvre ici et là ne l'auront pas trop marquée.

— Enfin, elle est sauvée et plutôt saine... Elle a beaucoup d'avenir!

L'enthousiasme de son diagnostic me fit réfléchir: un spécialiste de la restaura-



Robert Parent, Liliane Ratté et Jean-François Chevrier: des contractuels affectés à l'inventaire et au catalogage des affiches

tion, après analyse de son état, déciderait éventuellement d'extraire les résidus acides contenus dans ses fibres. Au besoin, il en renforcerait le support devenu trop fragile.

Mais pour l'instant, elle pouvait rejoindre les autres affiches en entrepôt, là où, ni cave ni grenier, la température et la toute relative humidité sont contrôlées et constantes; les documents y sont protégés d'une possible dégradation due à la lumière, la poussière et la pollution.

— D'accord, on peut procéder! Quand tu voudras...

Oubliant la pause-café, Robert regagnait aussitôt l'entrepôt, affiche en mains. Avec ses collègues gantés de blanc, ils l'ont mesurée et lui ont donné un numéro d'enregistrement: 1988-5814. Ils ont inscrit sur une fiche ses particularités filmographiques et techniques:

offset ___ *lithographie* x *sérigraphie* ___

Un numéro d'accès qui précise dans quel classeur elle est située nous aidera par la suite à la localiser dans le labyrinthe de

la collection. Car, anciennes ou récentes, elles sont multiples, uniques et variées; des affiches de films, d'événements cinématographiques et de toutes nationalités: le Québec, le Canada mais aussi les États-Unis, l'Europe, l'Asie, l'URSS, l'Afrique sont représentés. Récemment on a pu inventorier des trésors du côté des sérigraphies canadiennes et cubaines, des lithographies françaises et américaines, sans oublier les offsets polonaises.

Soudain, refermant la porte derrière lui, Robert se présenta avec au bout des doigts la fiche complétée:

— On l'a rangée de tout son long dans le tiroir 2.13.6; en tout cas, y faudrait bien qu'un jour, ses particularités techniques, comme tu dis, soient informatisées!

— Oui, je sais. D'ici deux ans, après la collection de films, ce sera le tour des affiches, des photos...

— J'espère qu'on va bientôt la photographier. Sa reproduction en diapositive nous évitera de la manipuler quand un chercheur s'intéressera au titre et à l'image qu'elle porte, à sa typographie ou à son style, à l'artiste qui l'a signée.

— Et si tout va bien, on retrouvera peut-être sa photo dans une publication sur le cinéma. Mais son moment de gloire serait qu'on la choisisse pour une exposition thématique et qu'elle rejoigne d'autre privilégiées au futur Musée de l'image en mouvement. Avec toute l'attention requise, on l'installerait dans un cadre protecteur; rien ne pourrait l'endommager.

— Tout sera alors conçu en fonction de ses caprices. Les charnières pour la fixer seraient de fin papier Japon et un écran d'acrylique UF-3 viendrait neutraliser devant sa surface les ultra-violets si nocifs.

— Naturellement, Robert! Des milliers de gens pourraient l'admirer. Apprécier l'originalité de ses lignes, de ses couleurs, de sa composition. Certains chercheraient les émotions qu'elle a pu susciter au fil des ans et ils évoqueraient surtout le talent de l'affichiste... Décidément, sa carrière ne fait que commencer. La dame de ce matin avait bien raison.

— Maintenant peut-on dire que son affiche durera encore au moins un siècle?

— Assurément!

ALAIN GAUTHIER



Alain Gauthier à sa table de travail

PHOTO ROBERT PARENT

La photothèque en 18 tableaux...



Photogramme : image extraite directement de la pellicule du plus ancien film québécois existant
1908. MES ESPÉRANCES, Léo-Ernest Ouimet, Québec.



Photogramme (ou photo de plateau) du premier long métrage canadien
1913. ÉVANGÉLINE, E. P. Sullivan, W. H. Cavanaugh, Canada.



Photographie de plateau : scène du film prise par un photographe pendant le tournage
1924. SHERLOCK JR, Buster Keaton, USA.

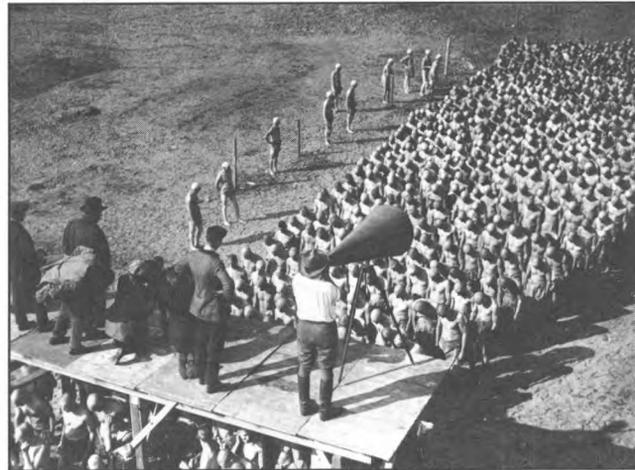


Photo de tournage : équipe technique et comédiens au travail
1925. MÉTROPOLIS, Fritz Lang, Allemagne.



Photo de plateau provenant d'un échange avec le British Film Institute de Londres
1929. STAROIE I NOVOIE (La ligne générale), Serguei M. Eisenstein, URSS.



Photo de plateau reproduite en grand format lors de la rétrospective et de l'exposition «Silence, on bouffe!» présentées à la Cinémathèque en août 1988
1934. THEM THAR HILLS, Charles Rogers, USA.



Photo de promotion avec Greta Garbo
1935. ANNA KARENINA, Clarence Brown, USA.



Photo publicitaire affichée à l'entrée des salles de cinéma
1940. LA FILLE DU PUISATIER, Marcel Pagnol, France.



Image d'un film d'animation provenant de l'Office national du film
1946. LÀ-HAUT SUR CES MONTAGNES, Norman McLaren, Canada.



Photo d'événement : Denise Pelletier lors de la première de TIT-COQ
de Gratién Gélinas au cinéma Saint-Denis le 20 février 1953, à Montréal.



Photographie de plateau rappelant le culte voué aux photos de cinéma
1959. LES QUATRE CENTS COUPS, François Truffaut, France.



Portrait de cinéaste
c. 1963. Alfred Hitchcock. PHOTOGRAPHE : JOHN ENGSTEAD.



Photo d'un tournage documentaire : Grand-Louis, Pierre Perrault, Marcel Carrière
1963. POUR LA SUITE DU MONDE, Pierre Perrault, Michel Brault, Québec.



Photo de tournage insérée dans le dossier de presse provenant du distributeur : Fellini et Donald Sutherland en répétition
1976. IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI, Italie.



Photo de plateau donnée par un membre de la Cinémathèque
1980. KAGEMUSHA, Akira Kurosawa, Japon.

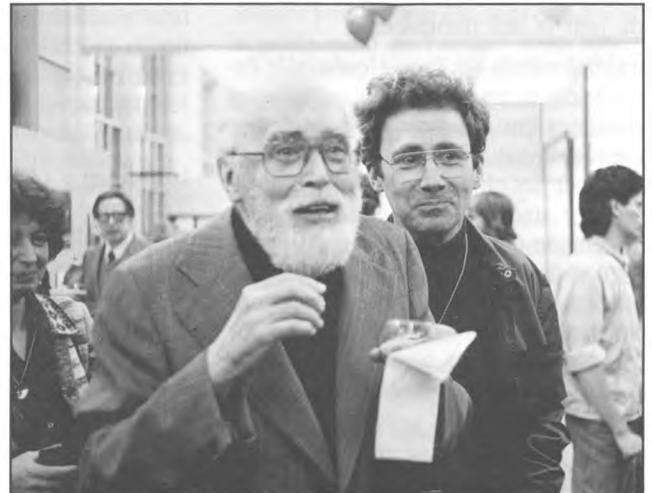


Photo d'événement : Maurice Blackburn et Claude Jutra à l'inauguration des nouveaux locaux de la Cinémathèque en 1982. PHOTOGRAPHE : MARTIN LECLERC.



Photo de plateau offerte à la presse pour la première du film à Cannes
1987. YEELLEN, Souleymane Cissé, Mali.



La plus récente acquisition de la photothèque : Raymond Lamy, Roger Moride, Arthur Lamothe, Louis Ricard en tournage
1988. ERNEST LIVERNOIS, PHOTOGRAPHE, Arthur Lamothe, Québec. PHOTOGRAPHE : FRANÇOIS BRAULT.

Notes sur la conservation des collections non-film

Entrepôt de conservation : Lieu d'entreposage des documents photographiques, des affiches, des fonds d'archives, des disques¹ et des éléments d'animation (dessins, celluloses), où l'environnement est contrôlé et stable.

Conditions de conservation : L'entreposage des documents d'archive nécessite un environnement où la température se maintient à 20°C et l'humidité relative à 45%. L'atmosphère est filtrée contre la poussière, les gaz polluants (tels l'ozone, le bioxyde de soufre, l'hydrogène sulfuré) et les rayons ultra-violettes provenant de la lumière du jour et des fluorescents.

Humidité relative : Trop élevée, elle favorise le développement de moisissures et de bactéries qui attaquent les documents. Un air ambiant trop humide provoque l'adhérence des photos les unes aux autres. Par contre, une enceinte trop sèche affecte la gélatine qui peut se séparer du support ou se craqueler. Dans ce cas, les manipulations sont risquées. Une température élevée associée à une humidité également élevée constituent les causes majeures de dégradation de tout document d'archives.

Détérioration : Le résultat visible de l'action souvent irréversible des virus chimiques, physiques ou biologiques sur des documents. Il est important de vérifier régulièrement l'état des collections afin de détecter des problèmes éventuels : taches, signes de moisissure, variation de la couleur du papier, effritement, présence d'insectes, etc.

Archivé : Se dit de toute information écrite, visuelle ou sonore dont le support plus ou moins stable fait l'objet de mesures particulières en vue d'en assurer la longévité.

Méthodes de rangement : Les photos sont rangées émulsion contre émulsion dans des enveloppes et des chemises appropriées, disposées verticalement dans des classeurs métalliques inoxydables. Les photos chimiquement détériorées sont mises dans des enveloppes à part puisqu'elles peuvent contaminer les autres, et seront par la suite reproduites sur négatif 4x5. Les documents de nature différente ne sont pas classés ensemble : ex., les négatifs, les diapositives. Ces éléments sont rangés dans des enveloppes en plastique inerte

(polypropylène ou polyéthylène) ne contenant aucun PVC (polychlorure de vinyle). La manipulation se fait avec des gants de coton, afin d'éviter des empreintes digitales nocives et on inscrit les informations requises pour l'identification au moyen d'un crayon de plomb (6B). On n'utilise jamais d'encre (tampons, stylos feutres, à bille), d'adhésifs (rubans, autocollants), de trombones ou d'élastiques. Ces dernières mesures valent aussi pour l'archivage de tout autre document de papiers. Les affiches sont rangées par groupe de trente dans de grandes chemises neutres placées horizontalement dans des tiroirs métalliques où l'air peut circuler. Entre chaque sérigraphie, on dispose des feuilles intercalaires à cause de la fragilité des encres.

Entoilage : (Appelé aussi marouflage). Technique surtout pratiquée en Europe, elle consiste à fixer une affiche sur une toile, lui donnant ainsi un support dit réversible. Le débat reste ouvert quant à la pertinence de ce procédé en termes de conservation, puisqu'il ne fait pas l'unanimité. Les produits de blanchiment de la toile ainsi que les colles et les solvants utilisés peuvent provoquer une dégradation du papier à la longue, s'ils sont de mauvaise qualité. Cette méthode est toutefois moins dommageable que le laminage qui lui, est irréversible.

Acidité : En conservation, on utilise fréquemment les mots *acide*, *non acide* et *neutre*. Ces termes se réfèrent au degré de concentration de l'acidité contenue dans les papiers. On sait qu'au contact des acides chlorhydriques et sulfuriques entre autres, les fibres du papier finissent par se détériorer, parce que ces produits en attaquent la cellulose. L'acidité peut être contenue dans les papiers dès leur fabrication, ou peut provenir de facteurs externes comme la pollution de l'air. De plus, les acides se transfèrent par contact d'un papier à l'autre. On exprime le degré d'acidité par le pH en valeur numérique, sur une échelle variant de 0 à 14, représentant la concentration des ions d'hydrogène dans la substance ou la solution mesurée. Entre 0 et 6, le produit est acide; on le qualifie d'alcalin entre 8 et 14, le point neutre étant situé à 7. Les fournitures à pH neutre telles

les enveloppes, les chemises et les boîtes servent ainsi de tampon protecteur et retardent la détérioration des documents.

Traitement archive : Les photos noir et blanc se conservent mieux que les photos couleurs. Les colorants qui composent ces dernières sont instables et résistent difficilement à la lumière ou à un conditionnement inadéquat. En photographie noir et blanc, il existe deux types de support : les papiers fibres ou barytés, et les papiers résines (RC) ou plastifiés. D'usage courant, ces derniers ont été introduits dans les années 70 et comportent certains avantages telle une réduction appréciable de temps de traitement exigé en chambre noire : les couches de plastique qui les composent empêchent l'absorption des produits chimiques par le support et écourtent le temps de lavage. Cependant, quand on vise la préservation d'une image photographique en termes d'archivage, i.e. deux cents ans et plus, il est préférable d'utiliser les papiers fibres conventionnels. L'attention accordée au traitement en chambre noire au moment du fixage et du lavage, associée à de bonnes conditions de conservation assure la permanence des documents. Un fixage trop court affecte les basses lumières. Un fixage trop long peut blanchir ou décolorer l'image, ajouté à la difficulté d'éliminer les résidus chimiques non désirables. L'utilisation d'un fixateur épuisé peut provoquer des taches jaunes dans les hautes lumières, ou un noircissement possible de l'image. Après un temps de lavage inadéquat, le fixateur et ses composantes continuent de la décolorer et la dégrader. Le virage au sélénium et l'utilisation d'un aide-lavage liés à un lavage prolongé et approprié constituent le meilleur traitement du papier photographique que l'on veut archiver.

Restauration : L'ensemble des techniques spécialisées visant à réparer, renforcer ou désacidifier un document original dont l'état de détérioration est jugé nuisible à sa préservation. ●

ALAIN GAUTHIER

1/ Cette collection comprend 900 microsillons et une centaine de 45 tours et regroupent plus de 1 100 titres de films.

Sauve qui peut...

La Cinémathèque est un dépôt d'archives et, à ce titre, de nombreuses collections lui sont confiées. Chaque archive est unique, contrairement aux bibliothèques où les collections sont souvent identiques; c'est pourquoi recueillir, conserver et promouvoir des fonds d'archives constitue une question de survie de la culture cinématographique.

Notre cinémathèque ne conserve pas que des films, elle protège, autant que faire se peut, divers documents (scénarios, cahiers de production, rapports de caméra, correspondances, contrats, partitions musicales, dessins, périodiques et livres anciens, etc.) et les accessoires de films (costumes, masques, trophées, médailles, celluloses, maquettes et croquis pour les décors, etc.) qui se rapportent au cinéma en général, québécois et canadien en priorité.

L'histoire des débuts du cinéma ne pourrait pas être connue dans tous ses détails sans les écrits qui complètent et étayaient les hypothèses de recherche. Un fonds, comme celui de Léon H. Bélanger, représente pour nous une information de première main, sur son oncle, le pionnier Léo-Ernest Ouimet. Les carnets, les notes personnelles, la correspondance révèlent l'homme et sa passion pour le cinématographe; les contrats nous renseignent sur les conditions de travail de l'époque; les laissez-passer, les tickets, les feuillets publicitaires nous indiquent combien coûtait une séance de cinéma et même la fréquence des projections. Ces documents, vieux de presque cent ans, sont préservés, mais combien d'archives sont détruites et perdues à jamais par simple négligence.

Le service d'archives fut mis sur pied en 1982. Antérieurement, Gisèle Côté, adjointe à la conservation des films, s'occupait à *temps perdu* des documents qui étaient déposés. C'est grâce à sa minutie qu'une trace du principe de provenance¹ fut respectée. Il existe deux grands axes de développement des collections. D'une part, les fonds privés regroupent les dépôts d'une centaine d'artisans du milieu cinématographique; ces documents versés ou déposés à titre privé sont cotés par la let-

tre «P» et les fonds sont identifiés par le nom de la personne ou de l'organisme qui a accumulé ces archives. D'autre part, le fonds de la Cinémathèque québécoise (cote «C.Q.») comprend les documents administratifs et historiques que nous produisons dans le cadre de nos multiples activités, les nombreux dons qui nous sont offerts et les achats ponctuels.

L'archivistique demeure une science auxiliaire à l'histoire. Toutefois, cette discipline possède ses propres principes dont celui de la provenance, et ses méthodes de gestion documentaire. Le processus d'archivage des documents implique le transfert de chaque dossier (feuilles volantes débarrassées des broches, trombones, papiers collants ou toute autre matière dommageable) dans des chemises et des boîtes neutres. La cote est transcrite au plomb sur la première page et nous indiquons un numéro de classement. La cotation est continue c'est-à-dire que la première boîte porte le chiffre 1, la deuxième 2, et ainsi que suite². Dans le cadre de l'analyse descriptive des documents, il faut parfois classer et recréer l'ordre logique d'un fonds ou d'un dossier. Le classement de toute correspondance s'impose et une liste chronologique des lettres³ est établie, ce qui permet le repérage de chaque pièce d'archives. Les documents archivés sont répertoriés et cette information se retrouve sur des fiches; ce catalogue confidentiel est réservé à l'usage exclusif du personnel.

Le fonds Claude Jutra est le seul dont tous les dossiers ont été archivés. Il contient autant un contrat et de la correspondance avec Ciné Vog Films pour la distribution d'*À TOUT PRENDRE* à Bruxelles (49.14) que les scénarios d'émissions de télévision d'*Images en boîte* (50.16) et des cartes de presse à l'époque où il voyageait en Afrique (55.21). Par ailleurs, l'inventaire sommaire (105p.) du fonds Pierre Lamy comprend, entre autres, des informations sur la production de films québécois importants : KAMOURASKA, LA MAUDITE GALETTE, LES BEAUX SOUVENIRS, LES SMATTES et les films de Gilles Carle, du VIOL... à LA

TÊTE DE NORMANDE ST-ONGE; les différents cahiers de travail de l'équipe, les budgets, la comptabilité, la publicité, en somme toute la petite histoire de la production et du tournage d'un film est rendue possible grâce à l'acquisition de ce fonds.

L'évaluation adéquate des fonds assure une certaine uniformité et permet d'établir des ordres de traitement. Ainsi depuis janvier 86, le fonds de la Cinémathèque bénéficia d'un traitement prioritaire, compte tenu de son 25^e anniversaire et de la publication de l'album historique. Ce fonds dénombre 1 214 dossiers et il ne reste qu'une quinzaine de boîtes en attente de traitement. Une bonne gestion documentaire assure l'élagage et le repérage de documents à restaurer. Cette gestion permet également de combler les lacunes de nos collections. Actuellement les documents archivés totalisent 128 boîtes et chaque fonds y est représenté. Idéalement, tous les documents en attente, environ 500 boîtes, devraient aussi être entreposés dans un endroit où la température et l'humidité seraient contrôlées. Lorsque l'informatisation des collections se concrétisera, la mise à jour des fonds et la production d'instruments de recherche en seront facilités.

Notre principal défi est la sauvegarde du patrimoine cinématographique. Tous les documents produits par les artisans du cinéma, réalisateurs, décorateurs, scriptes, assistants-réalisateurs, monteurs, comédiens, producteurs, distributeurs, etc., sont primordiaux à conserver. Qu'ils s'agissent par exemple du fonds Vianney Gauthier : les nombreux scénarios annotés, les plans et croquis pour les décors représentent une source inestimable sur le travail de ce chef décorateur. Le superbe document acheté à Marcel Sabourin, *Sumurûn*, conte oriental mimé et joué par la compagnie de Max Reinhardt durant la saison 1912, fait aussi partie des pièces irremplaçables de nos collections. Les deuxième et quatrième versions du scénario *Jésus de Montréal* de Denys Arcand furent, par hasard, retrouvées dans une poubelle avant d'accroître notre collection. Sauve qui peut!...

Mille et un scénarios

Nous conservons 5 000 scénarios⁴ de films, réalisés ou non, et la moitié de ces documents est archivée. Il s'agit du premier exemplaire reçu de tous les versions de scénarios, des manuscrits dactylographés ou annotés; si nous possédons un second exemplaire, c'est cette copie qui sera consultée plutôt que l'original. Les autres copies sont conservées pour échanges avec d'autres cinémathèques.

Plusieurs scénarios sont en outre des documents précieux ou uniques qui enrichissent nos collections. Par exemple, **Celui qui voit les heures (1984, complexité relative)** de Pierre Goupil est un exemplaire numéroté 1/10, de la troisième version annotée qui nous a été donnée par le réalisateur. **Vie d'ange rapt de star**, exemplaire dactylographe de Pierre Harel, un projet de film qui, dit-on, aurait été écrit en quelques heures sur le coin d'une table. **Les effeuilleuses** de Paule Baillargeon, document de travail (premier jet) comprenant quelques annotations pour son film **LA CUISINE ROUGE**. **Le dément du lac Jean Jeunes**, cahier de travail, dactylographe avec photos et dessins de Claude Jutra; ce scénario rédigé en 1948, plan par plan (191) correspond au premier film du cinéaste. Un synopsis de Gilles Carle, **Où est l'amour**, document de 6 pages, avec une note de l'auteur; Carle expliqua plus tard que c'est à partir de ce document qu'il a écrit, puis réalisé **LE VIOL D'UNE JEUNE FILLE DOUCE**; il n'existe probablement pas d'autres copies de ce texte. Tous les scénarios de la cinéaste d'animation Michèle Cournoyer sont des pièces de collection; ainsi **La Toccata**, un cahier noir où se juxtapose toute l'exubérance créatrice : story-board à l'encre, dessins couleurs, notes de travail, budget, synopsis, photos; une merveille à consulter!



Nicole Laurin devant des fonds d'archives classés

Des centaines de scénarios étrangers, américains, européens et même africains se retrouvent dans la collection. Quelques titres importants : **Ran** d'Akira Kurosawa, **Le souffle au coeur** de Louis Malle, **Nashville** de Robert Altman (deux versions et l'horaire de tournage).

L'accès à la collection se fait sur une base individuelle ou collective. En 1987, Yvan Dubuc enseignait le cours «Techniques de scénarisation appliquées au documentaire» à l'Université du Québec à Montréal; avec ses étudiants, il nous a permis d'expérimenter une approche de consultation fort gratifiante. En effet, par groupe de dix, ceux-ci sont venus consulter une vingtaine de scénarios; la collection s'est avérée sur le plan pédagogique un outil privilégié de formation. Par ailleurs, une chercheuse de l'université Simon Fraser a travaillé sur tous les scénarios écrits par Réjean Ducharme; sa recherche donnera lieu à une publication. Parmi les autres collaborations, soulignons la réalisation d'un vidéo éducatif pour les élèves de l'élémentaire sur les adaptations littéraires tournées en film; des scénarios ont été sélectionnés afin d'illustrer le propos.

Quelqu'un nous manque irrévocablement. Claude Jutra n'arrive plus à l'improviste, comme un ami, avec son sac de documents sous le bras qu'il venait déposer, en passant boulevard Maisonneuve. Lui qui conservait tout, il avait compris dès le début l'importance d'une cinémathèque. Mémoire vivante, passée et à venir de ceux et celles qui l'ont écrite. ●

NICOLE LAURIN

1/ «Chaque document doit être placé dans le fonds d'archives dont il provient». *Argus*, vol. 17, no. 2, juin 1988, p. 56.

2/ Par exemple, le septième dossier de la quatre-vingt-dixième boîte porte la cote : 90.7; on y retrouve incidemment les agendas originaux de Jean-Claude Labrecque de 1973-1983.

3/ «Correspondance, liste des lettres en annexe» : cet instrument de recherche est créé chaque fois qu'un dossier compte trois lettres et plus. L'original se retrouve dans le dossier archivé et une copie est classée dans le dossier du déposant. La compilation par fonds de ce type d'instrument de recherche, permettra de dresser un inventaire exhaustif de toutes les correspondances; des index par série (lettres reçues, lettres adressées) compléteront l'information.

4/ Le terme scénario s'applique aux différentes versions, au synopsis et au découpage technique.

Du cinéma... sur papier

La question qui revient le plus souvent est sans aucun doute : «Votre centre de documentation est-il vraiment une des plus importantes bibliothèques sur le cinéma en Amérique?» Question globale à laquelle on ne saurait répondre par un simple oui ou non. Bien sûr, comme dans toutes les bibliothèques, il y a des trous dans les collections. Cependant leur variété et leur richesse font du centre un endroit privilégié pour la recherche cinématographique ou pour le simple plaisir du cinéophile. Ainsi des études sur la sémiologie ou la narratologie voisinent-elles les critiques sur le dernier RAMBO ou les déjà anciens STAR WARS.

Quand Guy L. Coté fonda la Cinéma-thèque en 1963, il y inclut d'emblée une section «documentation» à mi-chemin entre la bibliothèque de recherche et la bibliothèque pour grand public; ce service avait déjà le mandat d'acquérir tout ce qui

se publiait à travers le monde sur le cinéma, sans distinction de langue, de sujet ou de provenance et c'est cette voie qui prévaut encore aujourd'hui. On y retrouve donc en plus d'une majorité de publications en anglais et en français, plusieurs autres en russe, en japonais ou en chinois.

Les monographies

Avec ses 40 000 livres et brochures, la bibliothèque occupe une place importante dans son domaine. Cette collection s'enrichit annuellement, par achats ou par dons, de plus de 2 000 titres. La plus récente acquisition est **Le dictionnaire du cinéma québécois** rédigé sous la direction de Marcel Jean et Michel Coulombe, daté de novembre 1988 alors que la plus ancienne publication, **Le vol des oiseaux** d'Étienne Marey, est de 1890.

Composent aussi la collection : 71 livres sur Marilyn Monroe, 60 sur Eisenstein, plus de 120 sur Chaplin, la première biographie écrite sur Orson Welles, 700 thèses de doctorat, 68 livres sur la technique de la projection, dont le plus ancien date de 1910, 4 500 pochettes de presse, 1 700 scénarios publiés, 125 livres en russe, en plus de la revue **Iskusstvo kino** (depuis 1948). À cela s'ajoutent quelques curiosités comme **Cluck!**, un livre portant sur l'image des poulets au cinéma.

Une des perles de la collection est certainement **Le cinéma et les enfants : L'intégration du cinéma au niveau élémentaire** de Réal La Rochelle (1972); toutes les copies de ce volume furent saisies et détruites lors de la faillite de l'imprimeur, quelques jours avant leur diffusion en librairie. La bibliothèque en possède une, trouvée par hasard chez un brocanteur, et récupérée on ne sait comment.



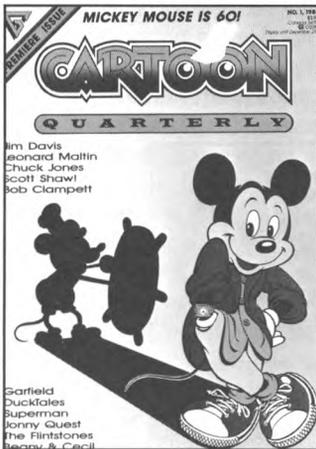
Lorraine LeBlanc, Linda Poirier, Julie Dubuc, Manon Viens, René Beauclair : l'équipe du centre de documentation

Les périodiques

La collection de périodiques pour sa part totalise plus de 2 000 titres en cinéma et quelque 1 000 titres reliés à des disciplines connexes comme la télévision, la vidéo, la photo ou les communications. 450 abonnements en assurent la mise à jour continue.

L'ensemble de cette collection est composée à 70% de titres parus depuis 1950. Avant cette date, on trouve tout de même plusieurs titres intéressants pour la recherche comme **La cinématographie française** (1913 à 1967), **Canadian Moving Picture Digest** (1921 à 1950), ou le **Journal of the SMPTE** (1930 à aujourd'hui).

La plupart de ces documents sont accessibles au public; les plus précieux, les plus abîmés ou les plus fragiles le sont sur microfilms, tels les journaux américains **Village Voice** (1955 à aujourd'hui) et **Variety** (1905 à aujourd'hui).



Les dossiers de presse

Les coupures de presse offrent une autre source d'information, particulièrement utile à celui qui s'intéresse à l'actualité quotidienne du cinéma. Précédant les articles de fond des revues spécialisées, ces textes peuvent aider à situer l'importance d'un film dans l'histoire du cinéma.

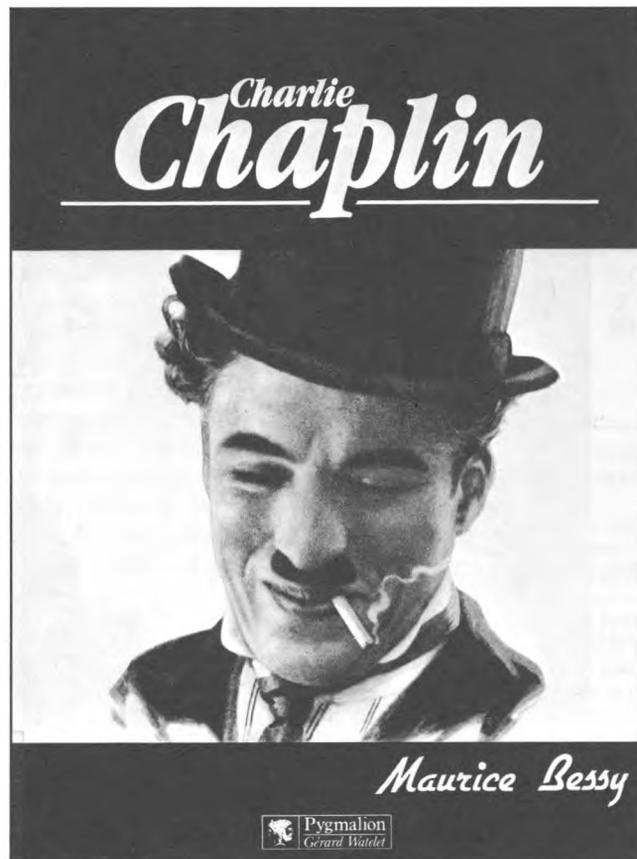
250 journaux canadiens sont dépouillés chaque semaine pour la bibliothèque. S'ajoute à cela de nombreuses collections ayant appartenu à des particuliers. Par exemple, en 1978, on acheta le fonds d'un collectionneur français; il comprenait des articles de journaux français et belges rassemblés depuis 1950. Au début des années 80, la compagnie France Film a fait don de l'ensemble de ses dossiers de presse.

Cette collection comprend actuellement plus de 40 000 dossiers et augmente au rythme de 3 500 par année. Elle est divisée en deux grandes sections : le cinéma international et le cinéma canadien/qubécois. On retrouve sous chacune de ces sections un classement par réalisateurs, par titres de films, acteurs, sujets, organismes et festivals.

Documents divers

Le centre de documentation a mis sur pied il y a quelques années une vidéothèque de consultation privée pour fins de recherche qui complète au mieux la documentation écrite déjà disponible. Par exemple, des cassettes de Betty Boop, Mack Sennett, ou de l'abbé Proulx peuvent appuyer des analyses que l'on retrouve dans les livres et les périodiques. Le catalogue comprend actuellement quelque 200 classiques du cinéma québécois ou étranger.

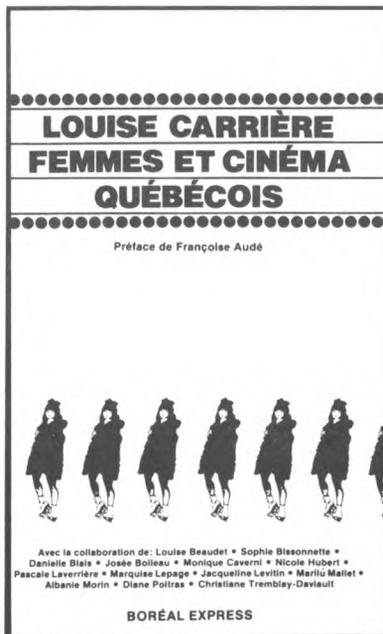
Enfin une documentation sur microfilms vient compléter les différentes collections. Elle regroupe des titres rares ou introuvables, dont une série de périodiques du début du siècle comme **Kine Photograph Weekly** (1907-1941), **Bioscope** (1908-1920), **Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger** (1889-1903), des documents d'archives comme la collection D.W. Griffith, William Hays, et une collection de scénarios écrits par des femmes américaines de 1912 à 1920.



L'accès aux collections

«J'ai vu un film à Radio-Canada dans les années 65. Il y avait des enfants dans une tempête de neige. Pouvez-vous me dire où je pourrais me le procurer?»

Ce qui fait la richesse et l'importance d'une bibliothèque, ce sont bien entendu ses collections, mais c'est aussi son accessibilité. On doit pouvoir répondre à toute question, aussi saugrenue qu'elle puisse sembler.



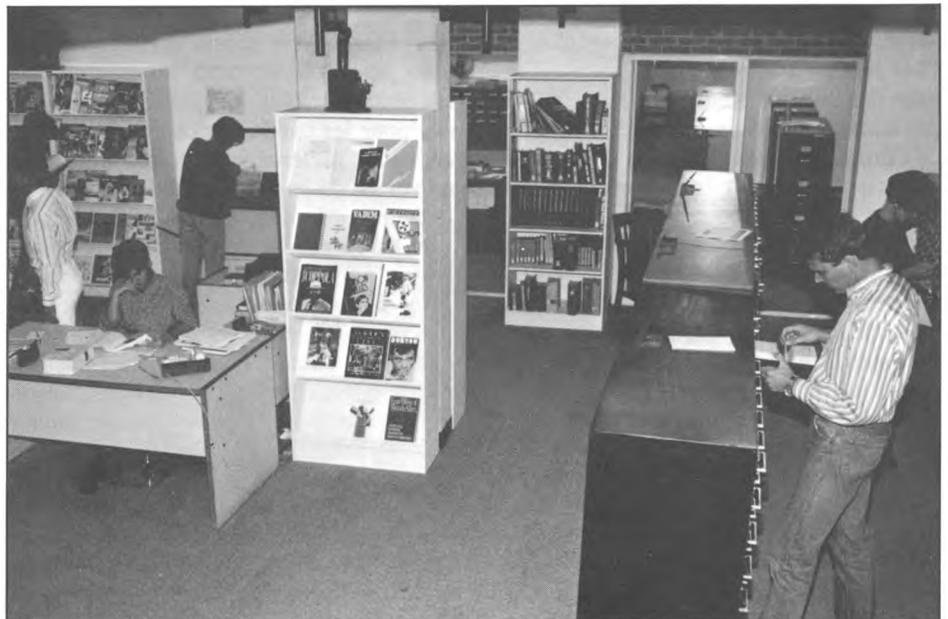
Le centre de documentation se dote d'outils pour y parvenir. Ainsi le travail d'analyse et d'indexation des documents est très spécialisé. Les monographies sont analysées chapitre par chapitre et presque tous les articles des périodiques indexés sont retenus et résumés sur fiches. Plus de 1 000 monographies et 4 500 articles de revues sont ainsi indexés chaque année en plus de ce qui est reçu par le réseau d'indexation de la FIAF.

Les usagers ont accès à cette documentation à l'aide de différents fichiers : sujets, personnalités, films, auteurs et titres de monographies, scénarios publiés, thèses. À cela s'ajoute : une liste d'acquisitions mensuelle, une bibliographie annuelle sur le cinéma québécois, ainsi qu'une banque de données informatisée sur les films canadiens, FORMAT, à laquelle l'utilisateur a accès gratuitement en tout temps.

La bibliothèque ouvre actuellement ses portes en moyenne 40 heures par semaine. La clientèle se compose principalement d'étudiants en cinéma des niveaux collégial et universitaire. On retrouve aussi des professeurs, des journalistes et des cinéphiles de tout âge. Plus de 4 000 personnes la fréquentent annuellement et le personnel répond à plusieurs dizaines d'appels téléphoniques par jour sur des sujets aussi variés que le nom du distributeur d'un film, la date de naissance d'une star ou l'adresse de Steven Spielberg!

À la question maintenant de savoir si la bibliothèque est vraiment la plus importante dans son domaine en Amérique, il convient plutôt de constater combien elle est utile et combien le Québec est privilégié de posséder un outil de cette qualité.

RENÉ BEAUCLAIR



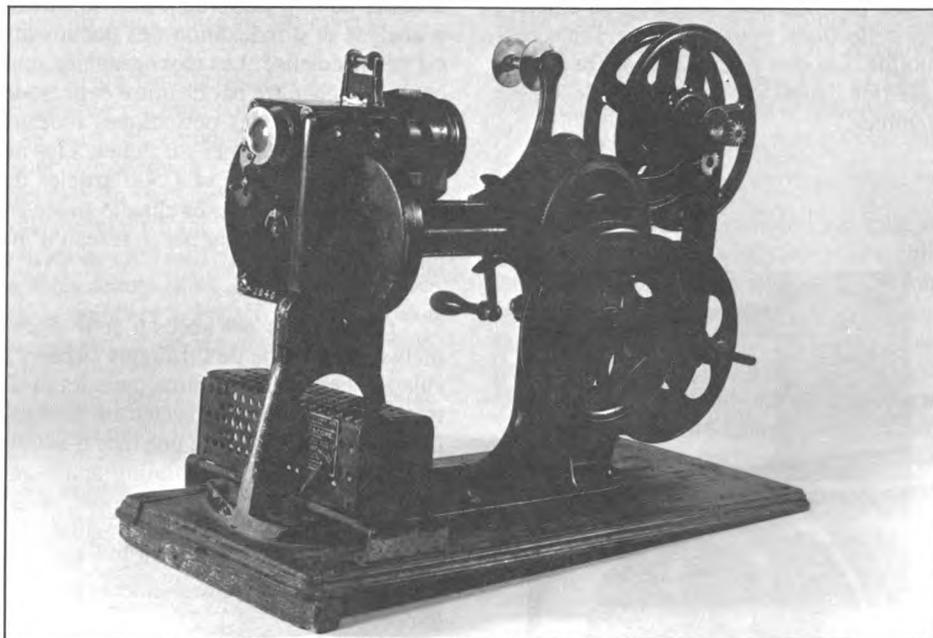
Centre de documentation : l'espace ouvert au public

Des images plein la vue, des appareils sans pareil

Collectionner. Geste obscur et passionné qui saisit tout à coup l'individu et ne lui laisse presque aucun autre loisir. Plaisir de la possession. Collectionner. Établir des liens de parenté. Arranger, sérier, assortir, tout en respectant l'individualité de l'objet. Collectionner. Être attentif à ces grandes rumeurs matérielles qui montent du présent pour être bientôt transmues en matériaux d'histoire. Collectionner. Pister la culture dans ses outils, traquer l'esprit dans l'objet, tendre l'oreille à une civilisation qui s'agit. Pencher tantôt vers l'art, tantôt vers les métiers, tantôt vers les traditions populaires. Admirer la technique née du croisement de l'art et de la science, technique ici fabricatrice de magie. Chercher l'intervention mécanique de l'homme sur la matière filmée. Faire revenir le temps. Acte d'amour pour contrer l'angoisse du temps passé. Quelque part, dans tout musée, doit se tapir un collectionneur, maniaque de l'unique et de l'inusité, à l'affût de menus où n'a plus de place le banal.

Quelque part, dans ses rêves, Guy L. Coté était un collectionneur. Parlant le langage des oiseaux avec les oiseaux et celui des lanternes magiques avec les magiciens de l'image. Dès sa création, la Cinémathèque acquit des appareils et divers objets reliés au cinéma : accessoires, maquettes, etc. Nul endroit n'était à l'abri de Coté; États-Unis, Europe et recoins québécois recevaient sa visite. Seule le limitait la modicité de ses moyens. De cette ère première proviennent la plupart de ces objets de la collection qu'on qualifie de précinématographiques : lanternes magiques, zootropes, praxinoscopes, etc. Témoins de l'illusion lumineuse, témoins de la fixité cinétique.

Dans les spectacles, l'illusionniste se servait de lanternes et de plaques mobiles pour enchanter davantage son public tandis que dans les collèges, les prêtres utilisaient des lanternes analogues pour fasciner d'attentifs étudiants prêts à se laisser emporter au bout du monde ou au bout de l'univers sur une plaque de verre aux couleurs sorties tout droit de l'image d'Épi-



Projecteur Pathé Kok 28mm (1913) : l'équilibre des rondeurs et des masses joints à la transparence du cadre et du mécanisme. Bel exemple ancien d'esthétique industrielle, de l'introduction du beau dans le domaine de la technologie.

nal. Fabulations soeurs du cinéma que nous possédons en centaines d'exemplaires pour ce qui est des plaques et en dizaines pour les bandes de papier. De toutes celles-là, préférer surtout ces imageries naïves où de jeunes filles lancent éternellement leur ballon, où les diables grimacent en gargouille pour faire peur et rire tout à la fois. Jouets optiques où le mouvement a quelque chose de Sisyphe, toujours recommencé. Où la lumière a quelque chose d'Icare, consumant les ailes de son désir dans la fixité lanterniste. Jouets optiques perpétuellement en quête du soleil, de l'illusion : le cinéma.

1895. Le cinéma existe. Les images vivent : vive le cinéma ! La collection devient cinématographique. Pour photographier le mouvement, des caméras. À défaut de Cinématographe, il faut se contenter de quelques appareils des années 10. Carrés, aux mécanismes lourds, ceux-ci compensent ces «défauts» par une finition d'ébénisterie minutieuse que rehaussent d'étincelants laitons : une élégance sortie tout droit de la beauté des lanternes

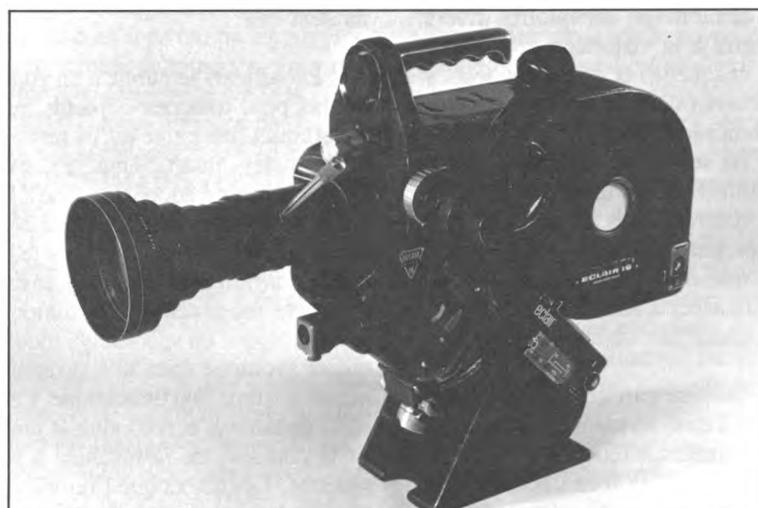
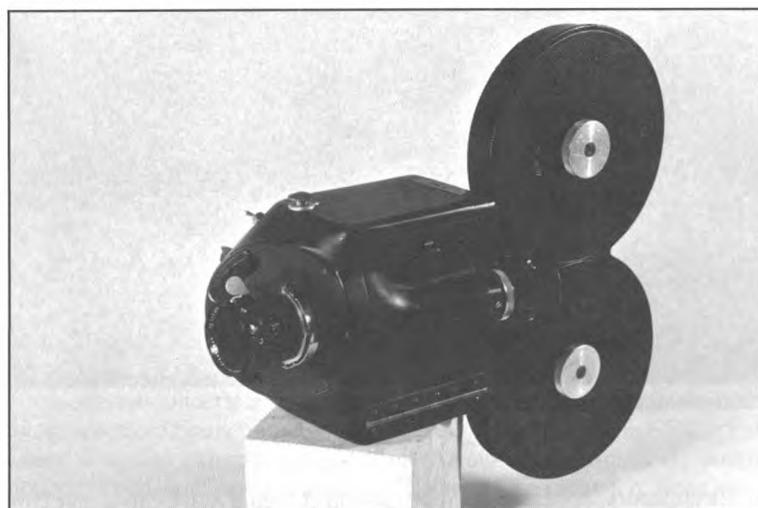
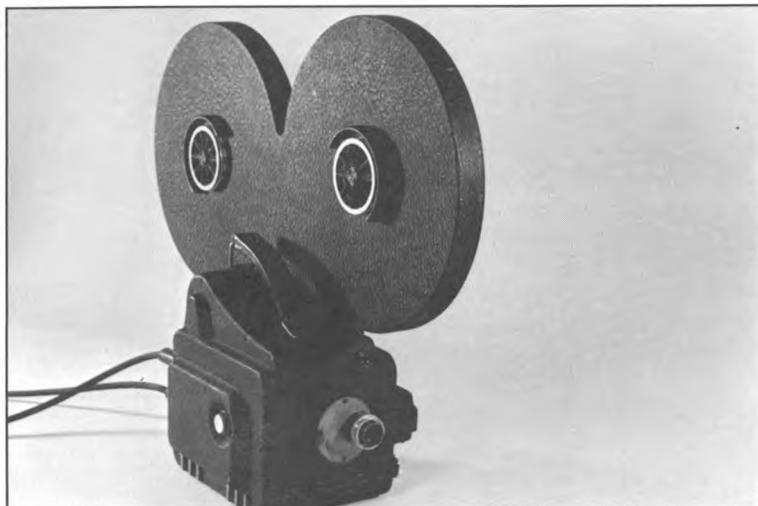
victoriennes. Une pièce particulièrement se détache : la caméra qu'utilisa Léo-Ernest Ouimet pour tourner ses actualités. Dix ans plus tard, les caméras ont leurs titres de noblesse et leur conception atteint quasi la perfection. Que l'on pense à l'Akeley ronde à visée semi-réflexe, avec son obturateur circulant dans la paroi de son caisson, avec son trépied à tête gyroscopique, avec cette invention géniale du magasin à boucle préformée et à chargement instantané : quatre caractéristiques qui en feront l'outil de prédilection du documentaire. Que l'on pense aussi à cette Debie Parvo dont on ne peut qu'être renversé par l'intelligence de la conception : tout faire avec si peu d'engrenages.

À l'autre extrémité du spectre attend le grand écran, les images animées, la projection. Les prouesses techniques sont moins spectaculaires. Les appareils misent sur la solidité, sinon sur la sécurité : les spectacles quotidiens les mettent à rude épreuve et l'inflammabilité de la pellicule les contraignent à se barder de boîtes verrouillées, d'étrangleurs sournois et de vo-

lets pare-chaleur qui ne s'élèvent que lorsque le projectionniste a atteint son plein élan. Du début des années 10 ou de la fin des années 20, professionnels ou semi-professionnels, voire même portatifs, les projecteurs de la collection forment un ensemble représentatif et diversifié, un peu trop américain néanmoins; plus que les autres, ils trahissent le contexte de leur utilisation et reflètent ce qui exista au Québec. Car les objets ont une fonction de référence aux temps, aux pays et aux groupes sociaux dont ils sont le produit.

En marge de ce spectacle qui envahit les palaces et déplace des foules innombrables, se développe un autre cinéma, communautaire, familial, amateur. Signe distinctif : essayer autant que possible de se démarquer du format dominant, le 35mm. 22mm, 28mm, 9,5mm et enfin 16mm. Autant de standards pour de nouveaux marchés. Définir son créneau en jouant l'incompatibilité. Brandir les formats nationaux pour envahir les marchés étrangers : d'un côté les 28 et 9,5mm français tentant de conquérir l'Amérique et perçant davantage au Canada, et de l'autre le 16mm américain pour répondre à ce défi, qui triomphera grâce à la puissance commerciale de son pays d'origine et non pour quelque qualité intrinsèque. Autant de pratiques, autant de combats que les collections évoquent.

1930. Le cinéma est devenu sonore. Côté professionnel, les collections marquent le pas, sauf en projection. Évidemment au Canada, le cinéma sera longtemps du muet sonorisé, pas véritablement du parlant. Dans ces conditions, les caméras sont rares au pays et Hollywood bien loin. Tellement loin que le cinéma qui se développe ici parle 16mm, d'autant plus que la télévision aussi parle ce format. À partir des années 50, la collection se remplit en caméras. De l'Auricon qui enregistre le son directement sur la pellicule à l'Éclair qui bouleverse radicalement la pratique du cinéma direct, en passant par le prototype de l'ONF qui recherche avec passion ce que l'Éclair découvrira. Tout n'est pas là mais la trajectoire y est, l'évolution se perçoit, le désir d'autonomie et de liberté se remarque. Auquel font écho certains appareils de prise de son, dont un petit magnétophone Nagra et surtout un Sprocket-tape onéfien qui apporte une solution insolite et ingénieuse au problème de l'enregistrement synchrone du son et des images en système portatif : la perforation de la bande magnétique au pas du 16mm !



Auricon, prototype ONF, Éclair : trois caméras 16mm des années 50 et 60. Le progrès de la fonctionnalité : la recherche, en collaboration avec les cinéastes, de solutions techniques (caméra portative, souple et non-bruyante), trouve sa solution dans un design ergonomique révolutionnaire qui tient compte des besoins de l'utilisateur et non seulement de la finalité de l'appareil.



Pierre Véronneau appuyé sur une Debris No 1 de 1923

Appareils amateurs, appareils professionnels, appareils de vidéo même depuis que le mandat de la Cinémathèque fut élargi, tables de montage, accessoires divers, du posemètre à la visionneuse, éléments des films, maquettes et même ces secousses des œuvres dans la vie courante que sont les multiples objets dérivés du cinéma : rien ne se trouve hors de la portée de cette collection qui témoigne de la fabrication matérielle des films. Collection qui tient compte autant de la production industrielle que de l'essai artisanal et qui s'arrête aux aspects fonctionnels, esthétiques et sociaux des objets.

Mais quelque part ces objets acquièrent une vie à eux, forment un univers autonome, rejoignent le fétichisme qui a toujours marqué la relation de l'homme avec ses créatures. Éléments de culture et de société, les objets changent de statut avec le temps; le goût de l'ancien, la mystique du passé et des origines, leur sacralisation d'avoir été possédés par des idoles, tout

cela et bien d'autre chose leur confère une valeur dérivée, une valeur ajoutée, sans commune mesure avec l'œuvre à laquelle ils sont liés.

Par ailleurs le public a un goût exceptionnel pour tous ces éléments matériels. En premier lieu parce qu'ils rendent enfin visibles les instruments du spectacle. Quand le théâtre adopta la scène à l'italienne, cette nouvelle scène close suscita la fascination de la coulisse alors que le lieu dramatique devenait tableau. Il s'ensuivit une profonde modification du comportement psychologique du spectateur, modification qui se prolonge chez le spectateur de cinéma. Comme lieu dramatique, l'écran est aussi un tableau et reconduit la fascination de la coulisse, de la machine à transformations. Les objets que l'on voit permettent de donner corps à la transparence de l'image animée. Ce qui fut mis à distance devient tangible, ce qui sembla éphémère prend des traits sensibles. Comme l'indique Edgar Morin, le cinéma développe sa

puissance dans l'homme imaginaire qu'il interpelle et met en situation.

Mais par un curieux revirement de perspective, ce qui était virtuel dans le cinéma se charge de l'énergie de l'illusion produite et acquiert davantage de puissance dès qu'il est vu, situé, voire touché. La tangibilité de l'objet sécurise le spectateur ou le visiteur en assouvissant simultanément son désir de connaître et de posséder. Même par collectionneur, même par musée interposés. Collectionner, disions-nous; potlach renversé des sociétés de la marchandise triomphante. Collectionner des objets de cinéma dont la pesanteur est presque volée à l'insoutenable légèreté de l'image. N'est-ce pas précisément l'autre visage de cette passion qui forme la matière du travail de la Cinémathèque? ●

PIERRE VÉRONNEAU

Les archives et l'éphémère

LA NOUVELLE BABYLONE

Dimanche 6 novembre 1988. Salle Maisonneuve de la Place des Arts, 20 heures. Projection-concert de LA NOUVELLE BABYLONE (1929) de Kozintsev et Trauberg; partition originale de Chostakovitch, exécutée par I Musici de Montréal, direction Yuli Turovsky. 86 minutes.

Si une pièce d'archives, par définition, est un objet, une momification culturelle qui, par sa durée, ravive la mémoire — celle de son créateur et de témoins en d'autres temps — comment qualifier cette production d'un soir de la Cinémathèque québécoise?

Expérience archivistique, certes, mais éphémère, singulière, d'une unicité fulgurante; d'autant plus lumineuse, comme une étoile filante, qu'il n'en fut prévu aucune forme d'enregistrement. Une interprétation, aurait aimé en dire Walter Benjamin, marquée du sceau d'une *aura* presque parfaite.

Pourtant, malgré cette tenue à l'écart de la «reproductibilité technique», cette «projection-concert» offrit un étonnant document historique. Quatre-vingt-six minutes sur la question complexe des rapports musique/cinéma, d'une part; et puis, en si peu de temps (!), une remarquable et troublante méditation sur le *temps*, justement, la durée «audiovisuelle», filmique et musicale.

L'intérêt primordial de cette NOUVELLE BABYLONE, produite dans le cadre du 25^e anniversaire de la Cinémathèque québécoise, ne vient pas d'abord du film lui-même — de sa bande-image — déjà connu et qui n'a pas subi de restauration. Le film fut par exemple présenté durant les années 70 et durait 76 minutes au rythme de 24 images/seconde. La valeur première d'archives se situe plutôt dans la mise à jour de la composition originale de Chostakovitch et dans son exécution synchronisée en direct.



Répétition à la Salle Claude-Jutra de la Cinémathèque.

Événement rarissime, en effet. Les quelques projections-concerts auxquelles nous pouvons assister depuis un peu plus d'une dizaine d'années offrent pratiquement toujours des partitions ou des improvisations contemporaines *sur* des films «muets», sortes de compositions interprétatives ajoutant un signifié différent de ce que purent être en leur temps les projections accompagnées de musique. Pour ma part, j'ai pu voir/entendre le NAPOLÉON (1927) d'Abel Gance, musique de Carmine Coppola, à la Place des Arts le 20 juillet 1982. L'INHUMAINE (1923) de Marcel l'Herbier, musique de Jean-Christophe Desnoux, le 16 mai 1987 au **Colloque Cinéma et Opéra** du Festival de Cannes; LE CABINET DU DOCTEUR CALIGARI (1919) de Robert Wiene, musique du groupe Un Drame Musical Instantané, au Festival 1987 de musique actuelle à Victoriaville; le concert de jazz Ran Blake/Ricky Ford/Robert M. Lepage sur des courts métrages d'avant-garde des années vingt¹, au Festival de Jazz de Montréal, le 2 juillet 1988. Toutes ces représentations, passionnantes à plus d'un titre, ne correspondent en rien au choc produit par LA NOUVELLE BABYLONE de Montréal.

Nous voici soudainement presque en toucher direct avec la totale modernité de cette production de la FEKS (Fabrique de l'Acteur Excentrique) et, comme l'écrit Dimitri Chostakovitch, de ce «secteur... de l'illustration musicale des films», tellement décrié alors par les compositeurs, les musiciens, les chefs d'orchestre. «Il était temps, poursuit-il, de nettoyer les écuries d'Augias». Chostakovitch écrit donc sa partition à partir du «plan principal dans telle ou telle série de plans», s'appuie sur le principe des contrastes. «Étant donné l'importance du matériau musical, la musique garde un ton ininterrompu, symphonique. Le but fondamental de la musique est d'être à la cadence et au rythme du film, d'augmenter sa force d'impact»². Grigori Kozintsev corrobore ce point de vue: «... Ne pas illustrer les séquences, mais leur donner une nouvelle qualité, une nouvelle dimension : la musique devait aller à rebours de l'action afin de dévoiler le sens interne, profond de ce qui se passait»³.

C'est donc avec ce type de projection-concert que se trouvent restituées les archives *complètes* de cette NOUVELLE

BABYLONE, une des plus grandes expériences historiques de cinéma/musique, de cinéma tout court dans son intégralité⁴.

Quand Chostakovitch évoque les rythmes et les tempi musicaux à lier organiquement avec ceux du film monté, il raccorde cette idée avec la donnée plus générale de la durée du film par rapport à la vitesse de la captation du mouvement par la caméra, et de sa reproduction dans une salle. On comprend mieux l'étendue de cette problématique durant le cinéma dit «muet», quand on songe à la diversité (la non-standardisation) des vitesses de tournage et de projection : 18, 20 ou 24 images/seconde durant les prises de vues, c'était selon. À la projection, la situation, écrit encore Chostakovitch, était dans le marasme. Tel projectionniste, trouvant un film trop long, en précipitait la vitesse!

Comment, dans ces conditions, écrire une partition qui serait respectée en même temps que la durée réelle du film? Comment, cinquante ou soixante ans après sa création, en reproduire une authentique documentation? François Auger, responsable des services techniques à la Cinémathèque, rappelle ce constat de base : notre copie de LA NOUVELLE BABYLONE, à 24 images/seconde, dure 76 minutes; quand la partition de Chostakovitch est arrivée de Londres, Yuli Turovsky a calculé qu'elle durerait plutôt 85 ou 86 minutes.

La Cinémathèque a donc consulté les responsables d'une projection-concert donnée à Londres le 22 septembre 1982, à laquelle avait assisté Leonid Trauberg. Ce dernier avait alors expliqué qu'en 1929, film et musique duraient bien 85-86 minutes et que cela résultait du fait que certaines parties du film avaient été tournées et projetées à des vitesses variables. Ainsi reconstituée, la projection-concert de Londres, d'une durée de 86 minutes, était très proche de celle de la sortie du film en 1929.

Pour obtenir un résultat similaire à Montréal, Auger, avec la collaboration d'Othman Marinof, de l'Office national du film, a établi pour les projecteurs de la Place des Arts une feuille de route des huit bobines du film qui se présentait ainsi :

- bobines 1 et 2 : à 20 images/seconde;
- bobine 3 : à 24 i/s;
- bobines 4, 5, 6 : à 20 i/s;
- bobine 7 : à 24 i/s;
- bobine 8 : à 20 i/s.

Ainsi, nous pouvons croire que le 6 novembre dernier, LA NOUVELLE BABYLONE des 25 ans de la Cinémathèque nous a ramenés assez près de la grande exaltation créatrice de 1929, celle-là même, écrit Bernard Eisenschitz, du «caractère exceptionnel de l'expérience à son époque même». En dépit de sa brièveté, cette projection-concert s'est avérée un formidable raccord avec un moment-clé de l'histoire cinématographique. Éphémérité qui permet paradoxalement le perdurable.



RÉAL LA ROCHELLE

1/ Il s'agit des titres suivants: OPUS II, III et IV de Walther Ruttmann (Allemagne 1921-25); LE PONT de Joris Ivens (Pays-Bas 1928); TUSALAVA de Len Lye (Grande-Bretagne 1926-28); MUNICH-BERLIN de Oskar Fischinger (Allemagne 1927); GHOSTS BEFORE BREAKFAST de Hans Richter (Allemagne 1927); LA PLUIE de Joris Ivens (Pays-Bas 1929).

2/ Dans «La Nouvelle Babylone. La Commune de Paris», Programme des re-créations des 21 et 22 novembre 1975 au Théâtre national de Chaillot, Paris, **Dramaturgie 1975**, pp. 87-89.

3/ **Cahiers du cinéma**, no 230, juillet 1971, p. 14.
4/ «En mai 1972, à un colloque sur la FEKS organisé à Venise par le Centre International de Dramaturgie, Kozintsev et Trauberg allaient répétant que LA NOUVELLE BABYLONE tel qu'il était vu n'était pas un film complet, qu'il ne le devenait qu'avec la musique de Chostakovitch. À les en croire, il ne s'agissait plus d'un film muet simplement privé des circonstances originales de sa présentation, mais de la disparition d'une des composantes du film même. Il était évidemment difficile de les croire, tellement la forme de ce film, plus qu'aucun autre parmi les leurs, paraît achevée et autosuffisante. LA NOUVELLE BABYLONE semble représenter l'aboutissement et la conjonction de tous les courants de l'avant-garde soviétique». Bernard Eisenschitz, «La Musique du silence», **Le Cinématographe**, no 93, novembre 1982.



Yuli Turovsky, directeur artistique et chef d'orchestre de l'ensemble *I Musici*

La Cinémathèque et son double :

Le Musée de l'image en mouvement

Le 3 octobre 1988. Assemblée générale de la Cinémathèque québécoise. Le conseil d'administration soumet à l'approbation des membres un document sur la création d'un Musée de l'image en mouvement¹. Réactions enthousiastes de la salle. Le projet est adopté à l'unanimité; il correspond à la volonté de croissance de la Cinémathèque.

Il est essentiel pour une institution culturelle de l'importance de la Cinémathèque d'avoir des projets de développement et d'établir des perspectives qui guident son action. À l'heure actuelle et pour les années 90, tel sera pour la Cinémathèque le rôle du Musée de l'image en mouvement. Dès le début de son existence, celle-ci voulut mettre sur pied un musée pour exposer les objets, appareils et documents divers utilisés dans et autour de la confection des films; c'était d'ailleurs, pour plusieurs cinémathèques, un prolongement naturel des projections. En 1972, dans ses nouveaux locaux de la rue McGill, elle aménage une petite salle d'exposition. En 1982, lorsqu'elle déménage boulevard De Maisonneuve, l'espace consacré aux expositions s'agrandit. En 1992... Mais n'anticipons pas.

En 25 ans, la Cinémathèque a relevé plusieurs défis. Celui des années 90 est incontestablement le Musée de l'image en mouvement. Devant l'effondrement de la mémoire collective, le développement accéléré des nouvelles technologies et la menace de perdre le sens de l'histoire, les fonds d'archives sont et seront de plus en plus sollicités; ceux qui les possèdent doivent réévaluer la façon de redonner un passeport aux gens en leur offrant un «passeport pour l'an 2000». Leur mission est dorénavant de préparer l'avenir tout en protégeant le passé. Il est symptomatique que depuis les cinq dernières années, pas moins de sept musées ont été construits ou rénovés au Québec. Durant la même période, trois musées de l'image en mouvement se sont ouverts dans le monde : à Francfort, Londres et New York. Montréal est à son tour en piste.

Le Musée imaginé par la Cinémathèque sera pensé en termes d'insertion dans

son milieu et de réponse aux besoins de notre époque. Il sera en outre le couloir d'accès privilégié aux collections, à leur image même : multiple, diversifié, étroitement lié à l'histoire des images en mouvement dans notre pays, lieu de rencontre entre le public et les créateurs. Le Musée poursuit un objectif majeur : faire découvrir au grand public la nature, l'importance et l'évolution de l'image en mouvement ainsi que son contexte social, culturel, idéologique, artistique, économique, historique, technologique, scientifique et spirituel.

Pour parvenir à cet objectif, le Musée définira une thématique qui s'articule autour du processus de création et de fabrication d'une oeuvre. Il développera des approches près de son sujet qui jouent sur les registres émotif, sensoriel, dramatique et humoristique. La présentation des objets se fera en rapport continu avec les oeuvres et les contextes de production et de consommation. On privilégiera la vision des artistes plutôt que la technologie, les thématiques qui ont modifié une société et les images en mouvement qui les ont enregistrées.

Tout au long de ce numéro, on vous a présenté les collections de la Cinémathèque, parlé de leur conservation, invité à faire un voyage pour découvrir trésors et curiosités, éléments quotidiens et acquisitions exceptionnelles. On a pu constater que la Cinémathèque a mis toutes ses ressources et ses énergies à accomplir sa première mission : sauvegarder le patrimoine cinématographique. Maintenant, pour elle, l'avenir devient présent et l'ouverture au public, plus marquée que jamais. La Cinémathèque rêve d'un lieu magique où celui-ci sera volontiers convié. Elle s'est faite archive, elle se fera musée. Tel est le double visage de ce Janus dont ce numéro vous a fait partager le secret : ses collections.

LA RÉDACTION

1/ **Concept muséal, Musée de l'image en mouvement**, Document issu du rapport d'André Gladu, septembre 1988, 15 p. Gladu fut chargé par le C.A. de définir le projet de ce Musée. Le Comité du Musée du C.A. étudia son rapport et en élaborera des recommandations. Le présent texte s'inspire largement de ce rapport.



Les trésors de la Cinémathèque en octobre 1988 dans la salle d'exposition actuelle : en attendant le futur musée

PHILOSOPHER

Revue de l'enseignement de la philosophie au Québec

SOMMAIRE

NUMÉRO 6 - 1988

• Présentation	5
ENTRETIEN SUR BATAILLE	
• <i>Situation de la modernité: Bataille</i> , entretien entre Claude Lévesque et Jean Larose	9
SUR LA SCIENCE	
• <i>Entre la bombe et l'orchidée</i> , entretien avec Fernand Seguin	19
• <i>L'infailible et le tout-puissant: réflexions sur une pédagogie critique des mathématiques et de l'informatique</i> , par Claude Boucher	31
DOSSIER	
• <i>La philosophie au primaire et au secondaire</i> , par Anita Caron	55
• <i>Aux États-Unis, en France et au Québec</i> , par Louise Marcil-Lacoste	63
ARTICLES	
• <i>Au-delà du nihilisme: la puissance du faux</i> , par Pierre Bertrand	71
• <i>La psychanalyse: dialogue avec l'illusion</i> , par Claudette Lafond	83
ENSEIGNEMENT	
• <i>Éthique et génétique: un projet de recherche</i> , par Marcel J. Mélançon	99
• <i>Un outil polyvalent: la rhétorique générative</i> , par Jean-Maurice Lamy	109
• <i>Adapter l'enseignement de la logique au cégépin</i> , par Joseph Chbat	117
• <i>D'un matin qui tarde à poindre: rapport d'utilisation de manuel</i> , par Jean-Claude Simard	123
COMPTES RENDUS	
• Allan BLOOM, <i>L'âme désarmée</i> , par Claudette Lafond	131
• Victor FARIAS, <i>Heidegger et le nazisme</i> , par Pierre Desjardins	136
• René PELLERIN, <i>Analyse critique du concept de nature</i> , par Marc Chabot	140
• Louise MARCIL-LACOSTE, <i>La raison en procès</i> , par Diane Brière	142
• COLLECTIF, <i>L'émergence d'une culture au féminin</i> , par Diane Brière	144
• COLLECTIF, <i>Objets pour la philosophie II</i> , par Michel Dufour	146
• Régis DEBRAY, <i>Les masques</i> , par Pierre Cohen-Bacrie	150
• COLLECTIF, <i>L'esprit des lois sauvages</i> , par Jean Papineau	153
• Jacques LABERGE, <i>Initiation à la logique conceptuelle</i> , par Joseph Chbat	155
• Michel SERRES, <i>Statues</i> , par Pierre Cohen-Bacrie	160
• Jacques TESTART, <i>Simon l'embaumeur</i> , par Jean-François Martineau	162
• Henri LABORIT, <i>Dieu ne joue pas aux dés</i> , par Cécile Landry	165
• André GLUCKSMAN, <i>Descartes c'est la France</i> , par lui-même	169
• Gérard BLAIS, <i>Un cri dans le désert</i> , par Yvon Poitras	175
• Mikel DUFRENNE, <i>L'oeil et l'oreille</i> , par Suzanne Foizy	178
RÉDACTION: PHILOSOPHER	
Collège Montmorency, 475, boulevard de l'Avenir, Laval (Québec) Canada H7N 5H9, (514) 667-5100, poste 407	

COMMENT COPIER SANS TRICHER?

En respectant les règles de l'Entente sur la reprographie

UNION DES ÉCRIVAINS QUÉBÉCOIS
Association des éditeurs canadiens
Société des éditeurs de manuels scolaires du Québec
Association québécoise des presses universitaires

Depuis 1984, une Entente sur la reprographie, intervenue entre l'Union des écrivains québécois et le gouvernement du Québec, permet:

- 1 de reprographier légalement, à des fins d'enseignement, un grand nombre d'oeuvres protégées.
- 2 de verser aux auteurs et éditeurs des compensations pour l'utilisation de leurs oeuvres.

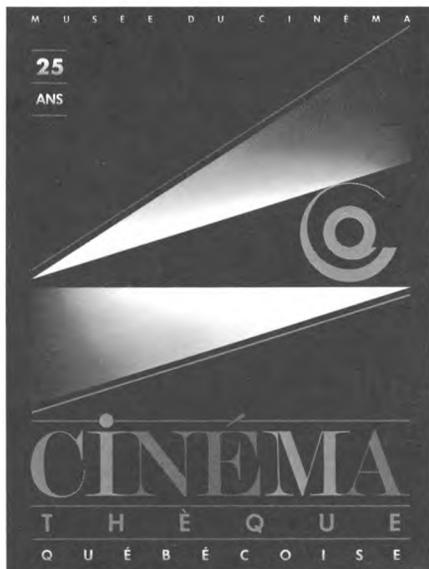
À cette fin, l'Union des écrivains québécois met à la disposition des usagers (enseignants, administrateurs scolaires, etc.) un **Répertoire des oeuvres admissibles à la photocopie**. Toute oeuvre figurant dans ce Répertoire peut être photocopiee selon certaines limites (le moins de 25 pages ou 10% d'une même oeuvre, etc.) par les institutions couvertes par l'Entente.

Respectez les règles de l'Entente sur la reprographie. Renseignez-vous auprès de votre institution d'enseignement ou en communiquant avec l'Union des écrivains québécois.

Pour information:
(514) 526-6653



... de ses livres n'est facile nulle part dans le monde. Au Québec, l'Union des écrivains québécois a obtenu un droit de reprographie qui permet de copier légalement 10 000 exemplaires pour obtenir un droit de 10% sur le prix de vente des livres.



L'histoire de la Cinémathèque québécoise.
Un magnifique album de 134 pages,
papier couché, planches couleur,
abondante iconographie.

Format: 25cm × 33cm.

En vente à la Cinémathèque et dans les bonnes librairies,
au prix de 35 \$.

Commandes téléphoniques acceptées avec carte de crédit.

(514) 842-9763

QUELQUES NUMÉROS ANTÉRIEURS

- 5- Michel Brault (4,25\$)

- 6- Des cinéastes québécoises (5,00\$)

- 8- L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade (5,00\$)

- 11- Vues sur le cinéma québécois (8,50\$)

- 14- Du montage (6,00\$)

- 16- Photographes du plateau (7,00\$)

- 19- André Forcier (6,00\$)

- 22- Vivre à l'écran (5,50\$)

- 23- Anne Claire Poirier (5,50\$)

- 26- Ce glissement progressif vers la vidéo (4,95\$)

- 27- Michel Moreau (4,95\$)

- 30- Le documentaire, vers de nouvelles voies (4,95\$)

- 31- André Melançon (4,95\$)

- 32- Annuaire 1986, longs métrages (5,95\$)

- 33- Claude Jutra (4,95\$)

- 34/35 Denys Arcand (7,95\$)

- 36- Annuaire 1987, longs métrages (7,95\$)

- 37- Expérimentation dans le cinéma québécois (6,95\$)

(Les frais d'expédition sont inclus dans ces prix)



Adresse de retour: 335, boul. de Maisonneuve est, Montréal, Québec, Canada, H2X 1K1
Courrier de deuxième classe. Enregistrement no 1688. Port de retour garanti. Port payé à Montréal.
