

# COPIE ZÉRO

R E V U E D E C I N É M A

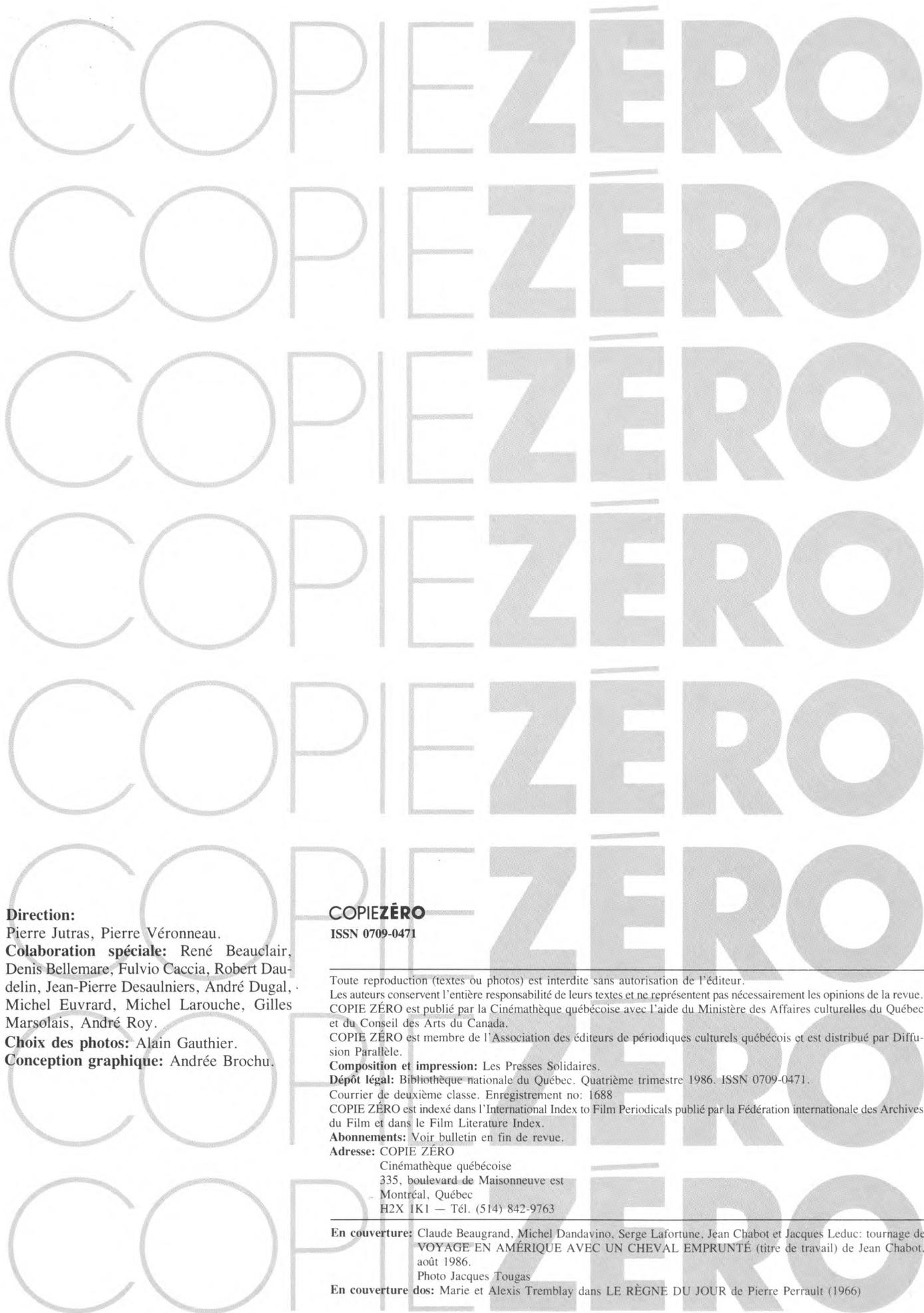
3,95 \$

DÉCEMBRE 1986 • NO 30

## *Le documentaire* *vers de nouvelles voies*



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA



**Direction:**

Pierre Jutras, Pierre Véronneau.

**Collaboration spéciale:** René Beauclair, Denis Bellemare, Fulvio Caccia, Robert Daudelin, Jean-Pierre Desaulniers, André Dugal, Michel Euvrard, Michel Larouche, Gilles Marsolais, André Roy.

**Choix des photos:** Alain Gauthier.

**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.

**Dépôt légal:** Bibliothèque nationale du Québec. Quatrième trimestre 1986. 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:** Voir bulletin en fin de revue.

**Adresse:** COPIE ZÉRO

Cinémathèque québécoise  
335, boulevard de Maisonneuve est  
- Montréal, Québec  
H2X 1K1 - Tél. (514) 842-9763

---

**En couverture:** Claude Beaugrand, Michel Dandavino, Serge Lafortune, Jean Chabot et Jacques Leduc: tournage de VOYAGE EN AMÉRIQUE AVEC UN CHEVAL EMPRUNTÉ (titre de travail) de Jean Chabot, août 1986.

Photo Jacques Tougas

**En couverture dos:** Marie et Alexis Tremblay dans LE RÈGNE DU JOUR de Pierre Perrault (1966)



## Le documentaire: vers de nouvelles voies

|  |    |
|--|----|
| Du documentaire au film-essai, par Michel Euvrard et Pierre Véronneau  | 5  |
| Derek May: L'École de Brighton, par Robert Daudelin  | 8  |
| AU RYTHME DE MON COEUR: Caméra-je et delecteur, par Pierre Jutras  | 10 |
| LE FUTUR INTÉRIEUR: La meilleure façon de filmer, par André Roy  | 11 |
| ALBÉDO: Le dernier objet, par Denis Bellemare  | 13 |
| Les frères Gagné: L'autopsie du documentaire, par Michel Larouche  | 15 |
| LES TRACES DU RÊVE: Effet rétrospective et géométrie documentaire, par Pierre Véronneau  | 17 |
| LA TURLUTE DES ANNÉES DURES: L'Histoire revisitée par le cinéma, par Gilles Marsolais  | 20 |
| Identités en mouvement: Une analyse de la contribution des documentaristes néo-québécois à la cinématographie d'ici, par Fulvio Caccia | 23 |
| Émotion et maîtrise, par André Dugal   | 25 |
| Ce drôle de transfert, par Jean Pierre Desaulniers   | 27 |
| Repères bibliographiques, par René Beauclair   | 28 |

## EN GUISE DE PRÉSENTATION

Le documentaire actuel - celui qui triomphe sur nos écrans de télévision et que l'on évite de présenter en salles - est devenu un produit standard, semblable à lui-même d'un reportage à l'autre. Le goût du risque et de l'audace, longtemps considéré comme une règle essentielle par toute une génération de cinéastes québécois, disparaît pour laisser place à la sécurité d'un modèle. Ce documentaire-recette atteint une qualité technique quasi irréprochable et sait intégrer certaines leçons du direct; ainsi s'établit-il comme l'étalon invariable pour tous ceux que tente ce cinéma.

Lorsqu'une manière de faire - de filmer - devient trop normalisée, survient alors, comme dans toutes les formes d'art, un courant opposé. C'est ainsi que des cinéastes ayant quelque chose de nouveau à dire, ou ayant le goût de le dire autrement, se retrouvent à participer à une saine réaction<sup>1</sup>. Leur démarche actuelle n'est pas nécessairement concertée; elle ne prétend pas faire du neuf à tout prix. Elle n'enraye

pas non plus le courant dominant et toujours florissant du documentaire qui grâce à l'apport de nouvelles techniques s'ouvre une place à la télévision dans des séries comme on en programme aux grands réseaux américains. Ce souffle nouveau n'est pas le résultat de l'effort conscient d'un groupe; il se forme et apparaît au fur et à mesure dans quelques films de cinéastes d'ici et d'ailleurs. Ils n'en participent pas moins à un courant de pensée plus global et universel qui prône un croisement des genres et un métissage de tous les arts. Ces cinéastes se dirigent vers des zones inexplorées du cinéma.

Bien que difficiles et prématurées à définir, notons quelques tendances dans les nouvelles formes d'expression appréhendées dans le documentaire pour qu'il colle davantage à la diversité culturelle et corresponde à un processus émotionnel plus contemporain. Sans vouloir réduire le «sujet» à un simple prétexte, les événements et les thèmes abordés dans ces films analysent et réfléchissent plus directement

l'univers intime de leurs auteurs. AU RYTHME DE MON COEUR, JOURNAL INACHEVÉ, MÉMOIRE BATTANTE, MOTHER TONGUE. Le film prend souvent l'aspect d'un journal, ou d'une autobiographie. Certains cinéastes débordent l'étroit couloir du «style documentaire» pour y glisser des citations, références ou hommages aux autres modes d'expression artistique; car le cinéma leur apparaît comme la synthèse et le véhicule par excellence de toutes les formes d'art. À VOS RISQUES ET PÉRILS, LE FUTUR INTÉRIEUR, ALBÉDO. RETOUR À DRESDEN, LA COULEUR ENCERCLÉE, INVENTEZ!. Alors que les cinéastes de fiction puisent inlassablement dans le direct, on ne peut pas dire que l'inverse soit vrai. Ce cloisonnement, né d'une conception trop puriste de quelques réalisateurs, s'effrite peu à peu; on peut être documentariste et faire de la fiction, ou vice versa. Des documentaristes ne craignent plus d'expérimenter la fiction, de scénariser au montage, de se permettent des audaces dans les structures, telle

l'alternance de scènes directes et d'autres fictionnalisées. LE DERNIER GLACIER, LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE, MARC-AURÈLE FORTIN, CINÉMA CINÉMA, CAFFÈ ITALIA MONTRÉAL, LE MILLION TOUT-PUISSANT. L'imaginaire et le regard du cinéaste transparaissent. Ils ne sont plus camouflés par une trop grande obsession de la «vérité», - cette croyance trop facilement acceptée à se cacher derrière la réalité comme si elle était uniforme alors qu'elle peut naître, comme les idées, selon un processus associatif avec des images, des sons, des objets, des personnages qui sont susceptibles de s'évoquer mutuellement. DE LA TOURBE ET DU RESTANT, LA FICTION NUCLÉAIRE.

Pour faire sauter les barrières conven-

tionnelles propres au documentaire, une utilisation des multiples formes ou approches du langage cinématographique est maintenant nécessaire. PASSIFLORA, LA TURLUTE DES ANNÉES DURES, LES TRACES DU RÊVE. Des techniques d'animation aux longs plans contemplatifs en passant par une «manipulation» périlleuse des sons, tous les moyens disponibles sont requis - même le faux documentaire - afin de rafraîchir et d'enrichir la communication entre l'auteur et son public.

Le travail des critiques, du moins ceux qui ont aimé et veulent faire aimer le documentaire, est de savoir reconnaître cette nouveauté mais aussi ces éléments anciens, particulièrement chaleureux et humains sur lesquels se rythmait le cinéma direct, qui

accompagnent infailliblement tout documentaire. Afin d'explorer ces nouvelles voies nous nous en sommes tenus principalement à des analyses de films; quelques titres sur lesquels nos collaborateurs et nous croyons important d'attirer l'attention. Et pour compléter ce dossier nous proposons une bibliographie sélective qui regroupe l'essentiel des textes sur le documentaire québécois publiés ces cinq dernières années.

PIERRE JUTRAS

1/ Tel fut d'ailleurs le cas du cinéma direct. Avant de faire école, il s'est révélé être une façon de résister au documentaire pompier établi à demeurer dans les années 40 et 50.



MÉMOIRE BATTANTE



LA FICTION NUCLÉAIRE



LE MILLION TOUT-PUISSANT



CAFFÈ ITALIA MONTRÉAL

---

---

# Du documentaire au film-essai

---

---

Nous allons essayer de relever dans quatre films récents<sup>1</sup> des éléments qui ne relèvent pas de la définition couramment admise du documentaire, dans quelles intentions les réalisateurs y ont eu recours et quels sont leurs effets?

BEYROUTH! «À DÉFAUT D'ÊTRE MORT» commence, en pré-générique, comme un documentaire didactique traditionnel, par un exposé des événements qui ont marqué la guerre civile du Liban. Dans le plan qui suit le générique, une vieille femme, ou plutôt une femme «sans âge», chante sur fond de ruines une mélodie dont les paroles, traduites en sous-titres, racontent la guerre, la mort de ses enfants, la souffrance, la douleur. Puis l'image photographique s'immobilise et se transforme partiellement en dessin (de Pierre Hébert). Le reste du film consiste principalement en entretiens avec les habitants de ce quartier détruit de Beyrouth ouest; mais il est scandé par le retour de la mélodie de cette femme et de cette femme elle-même, de ces arrêts sur l'image qui se transforment en dessin.

Il s'agit de montrer non seulement la réalité, mais de faire sentir, éprouver aux spectateurs éloignés - nous sommes loin de Beyrouth comme étaient «loin du Vietnam» les spectateurs français - le retentissement psychologique et psychique de ces événements. Et pour cela, il faut aller au-delà de ce qui peut être directement montré et dit. Une des femmes interviewées raconte comment après les événements elle a été «folle»; son témoignage est corroboré et renforcé par la présence à l'image et sur la bande son de la «folle» et de son chant: on touche cette folie des yeux et des oreilles. L'hystérie, l'angoisse, l'exaspération collectives sont reprises et concentrées par la répétition du son (du chant), l'immobilisation et la stylisation de certaines images; la matière, la prose quotidienne ainsi encadrée, scandée, devient poème.

Derrière la façade occidentaliste des immeubles effondrés de Beyrouth, ce qui est souligné, symbolisé par la pleureuse «folle», c'est la culture traditionnelle, c'est la façon ancestrale de se lamenter, de pleurer les morts. L'importance donnée à cette femme et à son chant, l'utilisation des des-

sins de Pierre Hébert, représentent une intervention de la cinéaste et une interprétation de la réalité filmée. La matière, la prose quotidienne, ainsi présentée et scandée, devient poème et poème traditionnel arabe. Ces malheureux sont des victimes arabes à qui le malheur fait retrouver les accents de la poésie traditionnelle.

Dans ses films amérindiens antérieurs, Arthur Lamothe avait pu se contenter des techniques du documentaire traditionnel et du direct. La patience, l'attention, l'abnégation suffisaient à rendre compte. Les interventions extérieures étaient discrètes; elles apportaient un minimum d'informations indispensables. Dans MÉMOIRE BATTANTE par contre, on voit Lamothe élaborer et utiliser de nouvelles stratégies.

À plusieurs reprises, il intervient en personne pour expliquer certains choix, pour rattacher l'entreprise entière à des préoccupations personnelles. Deuxièmement, au lieu de se contenter de citer en voix off le texte des **Relations des Jésuites** comme il l'a fait dans des films précédents, il montre le Jésuite Paul Lejeune, interprété par Gabriel Arcand en costume d'époque, dans une cellule en train de rédiger son texte. Les extraits choisis du texte sont ceux qui se rapportent aux pratiques religieuses et divinatoires des Indiens.

Pourquoi a-t-il cru nécessaire d'emprunter les moyens de la fiction alors que jusqu'à présent ses films se distinguaient davantage par la sobriété et la rigueur? Lamothe arrive ici à la conclusion d'une longue et vaste entreprise qu'il mène depuis plusieurs années; il cherche non pas exactement à en tirer des leçons, mais à la totaliser et à la problématiser. La totaliser en la mettant à jour, en l'actualisant, en reprenant et explicitant la thématique et la perspective et, en même temps, en éclairant les problèmes méthodologiques auxquels il a été confronté.

Ainsi au début du film, quand quelques habitants de Schefferville disent ce qu'ils pensent des Amérindiens, leurs réponses sont tellement racistes que Lamothe interrompt l'expérience et intervient pour expliquer ses raisons. Mais la profondeur et l'étendue des attitudes racistes lui

confirment l'importance de son entreprise et la nécessité de la poursuivre dans le domaine où elle est la plus difficile: compléter le tableau, jusqu'à présent surtout matériel qu'il a dressé de la civilisation amériquienne par une enquête sur les croyances et les pratiques religieuses ou spirituelles.

Lamothe sait que nous sommes pour la plupart incapables d'écouter vraiment un Indien qui raconte et interprète ses rêves, de regarder attentivement un Indien qui examine une omoplate de caribou et prétend y lire la situation d'un troupeau, si les moyens ne nous sont pas donnés - si notre attention n'est pas attirée, centrée - d'écouter et de légitimer en quelque sorte ces pratiques.

Le père Lejeune lui les prenait au sérieux. Il a été obligé d'admettre qu'il n'y a pas supercherie; il explique ce phénomène inexplicable selon ses lumières et celles de son temps, de sa religion: par l'intervention du démon. Autrement dit, il explique une superstition par une autre. Toutefois, à quelques siècles de distance, Lamothe refait l'expérience; le lendemain de la séance de scapulimancie, il va bien trouver un troupeau là où Mathieu André avait dit qu'il serait. Lamothe expliquera le phénomène avec des lumières d'aujourd'hui en disant que la façon dont les Indiens interprètent leurs rêves, lisent l'omoplate du caribou, sont les moyens par laquelle ils mobilisent l'énergie psychique nécessaire à leur survie.

Mais nous - spectateurs - sommes amenés à constater qu'effectivement nous avons besoin d'une explication, d'une préparation pour consentir à abandonner temporairement notre rationalisme, notre scepticisme, pour prêter attention et prendre au sérieux ce dont les Amérindiens parlent sans insister de façon tout à fait naturelle dans le cours de leurs occupations quotidiennes et que nous aurions tendance à écarter d'une oreille distraite. L'intervention du réalisateur lui-même (pour nous faciliter cette suspension du scepticisme), la mise en scène du Jésuite pour nous donner le sentiment de la relativité des attitudes, visent à nous rapprocher en quelque sorte de celles des Amérindiens eux-

mêmes. Les stratégies qu'adopte Lamothe font varier la distance, nous déplacent, nous permettent de renoncer temporairement à nos attitudes irréflechies, convoquent, requièrent notre attention, notre consentement.

La première séquence de «QUEL NUMÉRO WHAT NUMBER?», documentaire sur les effets de l'utilisation de l'ordinateur au travail, est un dessin animé. Dans la deuxième séquence, nous entendons une voix off, celle de la réalisatrice qui dit Je. On a donc là une voix qui emploie la première personne pour nous annoncer un sujet de film documentaire. Tout au long du film, à des séquences purement descriptives du travail sur et avec des ordinateurs, s'ajouteront les commentaires de ces utilisatrices sur ce type de travail.

Le premier exemple est celui des caissières d'un supermarché. Après avoir vu les caissières faire le travail, on assiste à une espèce de table-ronde très animée et très drôle sur ce qui arrive quand il y a une panne d'ordinateur. On apprend alors que l'ordinateur représente un surcroît de travail pour les caissières et que son utilisation n'est pas accompagné d'un supplément de qualification.

On retourne dans le magasin, on voit une caissière vérifier sa caisse. Mais il y a sur la bande sonore un élément expressif, une manipulation du son: le bruit du tiroir-caisse est amplifié. On retrouve ensuite les caissières dans une arrière-cour en train de composer une chanson satirique sur leur travail. Après quoi on retourne au supermarché et - séquence mise en scène - on voit les caissières à leur caisse chanter la chanson qu'elles viennent de composer. La chanson est d'abord off puis elle se poursuit à l'image par un travelling sur les caisses.

Plus tard dans le film, des téléphonistes joueront un sketch sur leur travail. Un autre épisode qui nous présente une secrétaire d'hôpital, mère de famille, seule, obligée de travailler de nuit car il n'y a que deux ordinateurs pour trois secrétaires. Ici, et c'est la seule fois, le personnage nous est d'abord montré chez lui; il est traité comme un personnage de fiction que nous rencontrons d'abord dans sa vie quotidienne, avant de savoir où elle travaille et dans quelles conditions. Nous sommes amenés à nous intéresser à elle comme personne avant de nous intéresser à elle comme illustration du sujet du film.

Le film nous montre, et en cela ce n'est pas du tout un documentaire objectif, que dans le cas des employées les moins qualifiées, l'ordinateur impose un surcroît de travail, limite l'initiative des employées et impose dans certains cas un horaire anormal et que dans tous les cas, il amène une monotonie et une dépersonnalisation du travail.

Mais Bissonnette ne s'arrête pas là; elle constate - mais en fait elle provoque par le filmage lui-même - elle incite les employées à réagir contre cette automatisation et cette dépersonnalisation. Là encore un grand nombre de stratégies différentes, toutes exorbitantes du documentaire traditionnel ou du direct, sont mises en oeuvres. Technique cinématographique, dessin animé, manipulation de la bande sonore, amplification, utilisation des techniques du café-théâtre, façon d'aborder une des employées, chanson; le cinéma est utilisé non seulement comme un moyen de description de la réalité mais également comme un instrument au service des sujets mêmes du film. C'est-à-dire que le tournage même donne aux employées l'occasion et leur fournit un instrument de désaliénation qui leur permet de prendre une certaine distance vis-à-vis de leur travail, d'exprimer leur insatisfaction et d'opposer à la dépersonnalisation qu'il leur fait subir, un processus de repersonnalisation.

Dans le cas de JOURNAL INACHEVÉ, l'entreprise est d'une autre nature. Mallet parle de son film comme d'un film de fiction. Pourtant il semble être considéré plutôt comme un documentaire, alors qu'un film comme CELUI QUI VOIT LES HEURES de Pierre Goupil (1985), qui lui ressemble beaucoup, est toujours considéré comme un film de fiction. Il y a là une sorte de confusion qui tient à ce que les catégories ne sont pas assez fines.

Dans les deux cas, il s'agit d'autobiographies, de films-journaux intimes. Pourtant la confusion provient sans doute de ceci que dans JOURNAL INACHEVÉ, la réalisatrice, interprète principale du film, étant Chilienne, incorpore un sujet documentaire à la trame autobiographique: difficultés des immigrés, problèmes linguistiques, scolaires, souvenirs de la vie au pays. Cela explique en partie que Mallet ait obtenu des subventions pour réaliser son film alors que Goupil n'en a pas obtenu pour le sien.

Pourtant la démarche dans les deux cas est analogue et elle invente au fur et à mesure ses moyens. La position intermédiaire, inconfortable de Mallet entre le passé chilien et le présent québécois, entre le Québec francophone et le Canada anglophone représenté par son ex-mari Michael Rubbo, est exprimée dans le film par l'inclusion au milieu des séquences couleurs, d'images au passé, en noir et blanc: mise en scène - l'arrestation dans une rue - et photographies; et dans la bande sonore, par le fréquent passage du français à l'anglais et à l'espagnol et l'attention aussi portée sur les accents. Rubbo parfois parle en français, Mallet en français et anglais; il y a de l'espagnol; le polyglottisme est aussi de règle dans les musiques et les chansons. Un grand nombre de sons et d'images est introduit parce qu'ils ont une valeur subjective pour l'héroïne narratrice; il faut mentionner notamment les oeuvres plastiques de sa mère. Les images dans l'image jouent donc un rôle important.

Mais que leur visée, leur projet soient de nature documentaire ou autobiographique, ces films comportent des aspects nouveaux qui les distinguent du documentaire traditionnel ou du direct. Dans tous les cas on ne se contente pas d'une réalité captée directement; on refuse un découpage strict qui, en n'incluant que des éléments qui se rapportent directement au sujet, élimine trop d'aspects considérés comme importants. Donc on réintroduit dans le film des éléments qu'un traitement trop étroitement documentaire ou direct aurait éliminés. L'aspect principal étant peut-être qu'on ne se contente pas du son direct.

On travaille sur le montage son et sur le montage image, on procède à des collages, un mot qui caractérise peut-être le mieux la nouveauté de ces films. Collage parce que très souvent, des textes y jouent un rôle important, textes qui ne sont pas des simples commentaires comme dans le documentaire traditionnel, textes que le direct rejetait. La préexistence d'un texte - comme celui des **Relations** - peut suggérer des éléments de mise en scène. Inversement le tournage du film peut donner naissance à différents textes - chanson, théâtre, etc. Le monologue du cinéaste peut jouer le même rôle que celui d'un personnage inventé.

S'il y a effet de texte, il y a aussi effet de langue. Polyglottisme évidemment,

mais aussi passage de la parole au chant, à la façon d'une comédie musicale comme dans le film de Bissonnette ou, comme dans BEYROUTH!, le chant qui prend le relais de la parole. Dans plusieurs des films, il y a passage de la parole improvisée à l'écrit préexistant. Dans tous ces films, il y a un travail nouveau sur le rapport image/son. Beaucoup plus que dans le documentaire traditionnel et à plus forte raison que dans le direct, il y a des effets de dissociation de l'image et du son. Leur rapport tient plutôt du contrepoint que du simple accompagnement et souvent il y a même des effets de collage sonore.

Mais il y a aussi un travail sur l'image. On incorpore dans le film toutes sortes d'images: photographies préexistantes, oeuvres d'art, dessins, dessins animés. Il y a souvent transformation de photos animées à photos fixes à dessins. Beaucoup de ces procédés ne sont pas nouveaux en soi - il y a des précédents, même au Québec - mais leur utilisation simultanément dans beaucoup de films est significative. Elle indique qu'on va vers quelque chose qui pourrait bien être un genre cinématographique nouveau ou qui prend de l'importance.

Le terme qui me semble résumer l'importance nouvelle de ce type de films, c'est celui d'essai. On commence à réaliser au cinéma des oeuvres qui s'apparentent à l'essai en littérature. C'est-à-dire des oeuvres extrêmement subjectives qui ne sont pourtant pas des fictions mais qui ne peuvent plus raisonnablement être appelées des documentaires. Cela me semble un genre très riche auquel les possibilités du cinéma se prêtent fort bien. ●

MICHEL EUVRARD  
avec la collaboration de  
PIERRE VÉRONNEAU

1/ BEYROUTH! «À DÉFAUT D'ÊTRE MORT» de Tahani Rached (1983), MÉMOIRE BATTANTE d'Arthur Lamothe (1983), «QUEL NUMÉRO WHAT NUMBER?» de Sophie Bissonnette (1985), JOURNAL INACHEVÉ de Marilù Mallet (1982). À ces quatre films nous pourrions ajouter CAFFÈ ITALIA MONTRÉAL, LE FUTUR INTÉRIEUR, PASSIFLORA ou LE MILLION TOUT-PUISSANT; le lecteur pourrait y retrouver des stratégies que nous mettons à jour ici.

Michel Euvrard est critique de cinéma au **Devoir** et rédacteur à **Format Cinéma**. Il enseigne la littérature à l'*Université Concordia*.



«QUEL NUMÉRO WHAT NUMBER?»



BEYROUTH! «À DÉFAUT D'ÊTRE MORT»



JOURNAL INACHEVÉ

---

# Derek May: L'École de Brighton

---



Le ciel, très lourd, occupe les deux tiers de l'espace. Au premier plan, bien centrées, deux figures difficilement identifiables. Sur la gauche, minuscules, faisant vignettes, une femme portant parapluie se penche vers un enfant qui la regarde. Et en voix-off, sur un ton faussement détaché: «Patricia et Max. Une journée de bonheur au bord de la mer».

Cela pourrait être le début d'un film de Derek May. Mais c'est un tableau: «Brighton». Comme ses films, avec la même fausse insouciance, ce tableau s'appréhende sur plusieurs modes: l'espace abstrait et l'intimité concrète, le privé et le public, la rigueur et l'émotion. Et son auteur est partout - ce qui est normal pour un tableau. Mais un film... c'est autre chose. Ça n'appartient jamais tout-à-fait à une seule personne... C'est nécessairement public... Bla, bla, bla! Et pourtant, de plus en plus nombreux sont les cinéastes qui investissent ces marges si précieuses qui semblaient, par une fatalité généralement admise, échapper au cinéma.

Ciné-poèmes, ciné-essais, ciné-journaux: les films de Derek May sont tout cela à la fois. Comme plusieurs de ses contemporains - Lehman, Perlov, van der Keuken - entrant dans le cinéma, May force le cinéma à entrer dans sa vie. Et la meilleure façon de regarder ses films, c'est encore d'y pénétrer comme dans un jour-

nal intime où tout se conjugue à la première personne, le documentaire de commande aussi bien que le film intimiste dont femme et fils sont les protagonistes.

Le journal, c'est (souvent) la peur d'oublier. Une culture en serre de la nostalgie. Il y a l'un et l'autre dans les films de Derek May. Bien entendu, filmer ses moments de bonheur, c'est se constituer des souvenirs. Mettre en scène son bonheur, avec la fragilité inhérente à tout bonheur, c'est une autre entreprise. C'est davantage de celle-ci que participent les films de Derek May - tous ses films, même ceux (SANANGUAGAT: INUIT MASTERWORKS/1974, PICTURES FROM THE 1930S/1977) qui appartiennent plus strictement au documentaire.

La distance peut paraître immense entre l'approche documentée (bien «recherchée»), historique, des peintres canadiens des années 30 et le filmage presque paresseux (complaisant) de la famille

du cinéaste (A FILM FOR MAX/1970, MOTHER TONGUE/1979). L'unification de ces approches se fait pourtant sans mal si on étale l'ensemble des films sur la table, les pochades (McBUS/1969, PANDORA/1971, ANGEL/1966) prenant naturellement leur place, permettant à l'oeuvre de respirer. (Mais au fait, y a-t-il des pièces secondaires dans un puzzle?)

Les films ainsi étalés, les contradictions mêmes de l'oeuvre participent de son unité: la tentation du graphisme (ANGEL, PANDORA) qui privilégie parfois une esthétique décorative - au risque de bouffer le film: c'est le cas de PANDORA - trouve son équilibre dans les grands films (MOTHER TONGUE, OTHER TONGUES/1984) et dans les films que May a consacrés à la peinture et à la sculpture (PICTURES FROM THE 1930S, SANANGUAGAT: INUIT MASTERWORKS, OFF THE WALL/1981).

Totalement différents les uns des autres, ces films sont peut-être les plus beaux et les plus achevés qu'ait réalisés le cinéaste - les plus personnels aussi: ceux à travers lesquels il nous parle d'abord de lui. (Derek May fut d'abord peintre, peut-être son coeur est-il toujours dans l'atelier?!).

SANANGUAGAT, le plus ancien de ces trois films est aussi le plus classique, à tout le moins au premier abord. Film de commande du *Ministère des Affaires indiennes et du Grand Nord* tourné à l'occasion d'une grande exposition organisée par le *Canadian Eskimo Arts Council*, il aborde son sujet avec beaucoup de respect, soignant au maximum (éclairages, trucs) le tournage des oeuvres, les magnifiant d'abord puis, dans un même mouvement, mais sans artifice (du genre groupe de sculptures sur la banquise), les re-situant dans leur espace géographique originel. Ainsi l'eau de l'Arctique est traitée comme une toile et tous les conflits, toutes les tensions, ont une résolution graphique.

PICTURES FROM THE 1930S traite, comme le précise son sous-titre, «des peintres et des événements de l'époque». L'époque, c'est-à-dire les années 30:

un moment difficile dans la vie de l'Amérique et une époque déterminante dans l'histoire de la peinture au Canada. Si, comme le propose le film, l'éclipse totale du soleil en 1932 résume bien l'époque, la diversité, la vitalité et l'audace de la peinture de ces années-là (et son insertion profonde dans son temps) sont des signes rassurants. Rassurante aussi la vieillesse lucide des témoins encore vivants. Pas de fausse nostalgie. Une évaluation juste, ouverte et généreuse d'une époque et de ses protagonistes. S'il y a nostalgie, c'est dans la crainte du cinéaste de ne pas savoir vieillir avec la sagesse et la beauté de ces vieux peintres.

OFF THE WALL est tout autre. Portrait du monde de l'art de Toronto (de Jack Pollock, le marchand fumiste, à Mendelson Joe, en passant par General Idea) le film assume dès le premier plan (Toronto nocturne) son parti-pris nostalgique. À l'âge des performances, le vieux modèle de l'École des Beaux-Arts, fait figure de dinosaure et si le jeune peintre impressionniste abstrait peut se perdre dans sa toile fraîche (comme s'y perd amoureuxment le regard de Derek May), il est - le commentaire du film le souligne - le seul à savoir la regarder avec une telle intensité. Nostalgie d'un âge révolu que renforce la qualité de la voix du cinéaste, mêlant son commentaire d'ouverture aux mesures d'une sonate de Beethoven. Film écorché, profondément senti, qui, mieux qu'aucun autre, questionne l'art d'aujourd'hui sur le terrain même de son existence: la ville comme oeuvre d'art ultime.

Mais les deux films les plus caractéristiques - pas nécessairement les «meilleurs» - de la manière de Derek May sont assurément MOTHER TONGUE et OTHER TONGUES. Et ce n'est pas que la parenté des titres qui est en cause!

Dans le cas de ces deux oeuvres, la forme journal surdétermine totalement le propos. May lui-même est au centre de chacun des films, en tant que lui-même, à des moments importants de sa vie.

Marié à une Québécoise francophone dont il a eu deux enfants, May, le Britannique en exil, se réfugie dans le silence,



MOTHER TONGUE

ou à tout le moins le mutisme, jusqu'au coeur même de sa famille. Et il filme ce silence dans lequel il risque de s'enfermer - peut-être justement pour le briser.

Si les questions de MOTHER TONGUE viennent de l'épouse<sup>1</sup> qui a mal à la bouche de parler anglais, on sent bien que les réponses dépassent le couple en cause et ses problèmes momentanés: c'est la société qui doit répondre, en passant peut-être par les enfants qui grandissent et, bien entendu, la réflexion de Derek et Patricia. Le film mêle avec beaucoup de sensibilité les moments de bonheur (le patinage, les enfants) et de tension (le téléjournal, l'explication du couple devant la toile «Brighton») et fait alterner l'équilibre plastique des scènes d'extérieur (la tempête de neige) avec le tournage assez cru des scènes d'intérieur, d'où le malaise très réel - et pas nécessairement blâmable - que produit le film<sup>2</sup>. Mais les vrais réponses aux questions du couple, comme aux problèmes d'écriture du film, se trouvent dans un autre film: OTHER TONGUES.

Portrait d'un quartier de Montréal - le film porte en sous-titre la mention *Notes from an Immigrant Neighbourhood* - OTHER TONGUES, tout en conservant l'approche journal, tente de l'élargir en y intégrant la fiction, plus précisément en demandant à certains habitants du quartier de «jouer» leur propre personnage. Il ne s'agit pas de cinéma direct: l'espace est bien fictionnel et à l'évidence plusieurs situations sont créées pour les besoins du

film. Tous jouent, en commençant par le réalisateur. Et tous cabotinent même un peu. Mais l'esprit est bon! Et le film gagne en vitalité ce qu'il perd parfois en profondeur. Le vrai gagnant étant Montréal qui se donne des airs de grand village bigarré, chaleureux et agréable à vivre auquel ne manque que la mer, comme le souligne le personnage grec du film.

Donc en quelque sorte, Derek May a enfin fait un documentaire! À moins qu'on ne range aussi dans cette catégorie son travelogue sur les célèbres chutes (NIAGARA FALLS / 1967), ou encore l'étrange McBUS, reportage sur un congrès international d'espions qui s'est tenu à Montréal en 1968. Mais ceci est une autre question qui risquerait de nous entraîner trop loin. Entre temps Derek May, il faut l'espérer, nous prépare un autre documentaire sur ses aventures dans les couloirs de l'ONF ou dans les rues de Montréal... ●

ROBERT DAUDELIN

1/ Patricia Nolin, alors vedette de la série télévisée DUPLESSIS, et qui, à l'époque de A FILM FOR MAX se pliait plus volontiers à l'anglais dominant du cercle d'amis.

2/ Malaise que ressentirent bien les responsables de la distribution de l'ONF qui tentèrent de mettre le film sur les tablettes aussitôt terminé.

Tous les films de Derek May ont été produits par l'Office national du film qui en assure également la distribution.

---

# AU RYTHME DE MON COEUR

---

## Caméra-je et deleatur

---

Il est important de se rappeler, quelquefois nous l'oublions trop facilement, que tout est question de matière. Au cinéma les matières de l'expression sont la lumière, la couleur ou le noir et blanc, le celluloid et l'écran. Quelques cinéastes basent leur travail sur la nature physique, sur les propriétés du film et son équipement. Ils visent à rendre le spectateur conscient de la réalité de leurs actes. Par ailleurs, très rares sont ceux qui contrôlent les procédés techniques de laboratoires, à savoir, le tirage et le développement chimique de l'image.

Le journal filmé est un genre cinématographique où, justement, l'action de filmer devient aussi importante que l'action intérieure. Il se distingue par le fait que le maniement direct de la caméra par son auteur constitue l'élément essentiel du film. Ce degré de contrôle n'a pas d'équivalent dans le cinéma courant, documentaire ou autre. Une indépendance d'autant plus marquée que la plupart de ces «autoportraitistes» sont aussi des «cinéma films». Montage de l'image et du son, composition et interprétation de la musique, presque toutes les étapes de la réalisation du film restent entre leurs mains.

Le désir d'atteindre un haut niveau de crédibilité documentaire impose de conserver un produit brut, non retouché. Le cinéaste évite de manipuler les fragments de sa vie qu'il cherche à représenter. Les prises ne sont pas délaturées apparemment au montage. L'ordre des plans, la longueur des scènes existent tels quels. Cependant, quoi que l'on prétende, il y transparait toujours un travail de montage, de moulage, nécessaire pour rendre le film cohérent et organisé. A moins d'un film totalement muet, le cinéaste manipule sa bande sonore; il la rythme selon la musique ou les commentaires qui accompagnent ses images.

De 1980 à 1983 Jean Pierre Lefebvre, après avoir réalisé 17 longs métrages de fiction, tourne AU RYTHME DE MON COEUR, un film-journal. C'est une entreprise unique dans le cinéma québécois. Aucun réalisateur n'a filmé une chronique aussi intime et ne s'est aventuré à tout faire

lui-même. Utilisant une vieille Bolex à ressort, un synthétiseur de musique, un appareil photo, un magnétophone et une caméra d'animation, Lefebvre saisit les images et les sons de sa réalité et nous les offre comme une simple confidence, plus ou moins discrète selon les moments. Il prend soin, dès les premiers plans du film, de montrer son matériel, d'abord les appareils employés puis ce «quelque part» où il vit: les paysages, les êtres et les objets qui l'entourent, animés ou inanimés. De ces matériaux concrets, il fait naître «la lumière ou l'absence de lumière», «le silence ou l'absence de silence».

Une caméra-je donne toute la force et l'émotion à ce récit du quotidien. Elle crée la nécessité du film, son écriture et son sujet. Lefebvre revient sans cesse, par la voix off ou par des recherches visuelles, à cette présence de la caméra. Quand il filme la route, seul au volant de sa voiture, ce n'est pas le paysage que nous apercevons mais l'acte posé par Lefebvre, solitaire. Il prend même la peine d'ajouter, puisqu'il ne tourne pas synchro, les bruits reconnaissables d'une caméra ou d'expliquer qu'un manque de lumière l'oblige à des scènes en accéléré et que les photos ajoutées ici et là, attestent de moments où il voyageait sans sa caméra. «La nécessité engendre de merveilleux hasards», remarque-t-il. Ouverture, fermeture à l'iris, pano de 360 degrés, mouvement circulaire renversé, tous ces effets et trucajes naissent d'un intérêt primordial pour ce qui est directement réalisable au tournage et perceptible comme tel.

À l'origine de ce journal il y a l'idée d'une carte postale à envoyer à des amis sous forme d'un petit film de cinq minutes. Après quelques essais et le retour du laboratoire de cette première pellicule tournée, Lefebvre décide de continuer. Il est entraîné dans un film de 80 minutes, divisé en onze chapitres et relatant un passage crucial dans sa vie. Auteur de films et ne pouvant pas travailler comme à l'habitude, Lefebvre témoigne de cette nécessité de continuer, coûte que coûte, à tourner. Marguerite Duparc, sa compagne depuis 17 ans, productrice et monteuse de tous ses films, est profondément malade. «Je filme

les nuages, j'aurais pu filmer n'importe quoi pour oublier la souffrance de Marguerite». Sur un long plan rapproché de Blaise, leur fils, il nous annonce sa mort pour bientôt. Et ce dernier regard de Marguerite, inquiète, fuyant cette caméra déjà distante, contre laquelle elle ne peut rien, inscrit une insoutenable douleur. L'autre saison est amorcée...

«Ce matin-là je cherchais moi aussi des images comme d'autres cherchent de l'or et n'en trouvent pas.» Il lui faut créer malgré tout et toujours: évoquer, par exemple, un état d'âme à partir des multiples vues de l'ombre de cet abri d'oiseau surmonté d'une croix? Le deuil. Mais «la vie est là, derrière le cinéma qui la cache.»

«D'une image à l'autre», les décors d'hier, d'aujourd'hui et de demain se mélangent. Voici Barbara. Elle apparaît au loin, avec Blaise, dans la blancheur de l'hiver, derrière la maison, à Bedford. Peu après, ils habitent Montréal, dans un petit logement où ils conçoivent Marie Simone. Détails, en longs plans fixes, du souvenir: lit défait et vide, télévision éteinte, cuisinière, poubelle, photos, etc; et cette courte mise en scène où devant la caméra laissée seule sur la table près du mur, légèrement en contre-plongée, ils s'affairent à préparer le déjeuner. Est-ce le (re)commencement ou simplement une modification du rythme, une transition?

Avec la vie qui reprend, la caméra-je ne se retient plus de tourner, de ralentir, d'accélérer, de se renverser. Et c'est seulement maintenant que Lefebvre réalise son autoportrait: il tient la caméra à bout de bras devant lui tout en effectuant de rapides et étourdissants mouvements giratoires.

AU RYTHME DE MON COEUR est un film pour mémoire. Tout en réalisant un examen attentif et critique de l'acte de filmer, Lefebvre réussit un des plus courageux essais qui se soit fait sur la vie privée. Il met face à face le cinéma et la vie, les «sels d'argent qui se dissolvent» et «l'émotion qui demeure, peut-être». ●

PIERRE JUTRAS

---

# LE FUTUR INTÉRIEUR

---

## La meilleure façon de filmer

---

De par son titre même, le film de Yolaine Rouleau et Jean Chabot, réalisé en 1982, apparaît plutôt comme une fiction que comme un documentaire, et pourtant il n'est ni l'un ni l'autre, pas plus qu'il n'est un montage d'archives ou un docudrame. Si LE FUTUR INTÉRIEUR (quel magnifique titre!) est difficilement classable, c'est par son ton neuf, inattendu, qui le situerait entre la réflexion à «voix et image hautes» et le récit filmique, qu'il surprend, d'autant plus que son point de départ est apparemment la situation et les luttes des femmes, sujet déjà éculé, qui en a fait trébucher plus d'un et d'une (pensons ici et de fraîche date aux TERRIBLES VIVANTES de Dorothy Todd Hénaut).

Si LE FUTUR INTÉRIEUR semble un objet si singulier et intense, c'est par sa construction, qui l'apparente à la forme du poème, et par son entière conviction que le cinéma peut toucher (un peu, beaucoup) le réel.

Comme le poème, le film déclenche et met en jeu toute une série de métaphores et de métonymies (si évidentes dans la forme poétique). Sa métaphore la plus prégnante est la nuit. Voyage au bout de la nuit, au bout du continent noir des femmes; de la nuit des temps (on remonte jusqu'au XIXe siècle) aux manifestations à la chandelle contre la pornographie; l'ombre de la guerre qui pèse sur le monde comme l'obscurité de l'histoire des femmes, etc. À ces analogies comme fil conducteur, sera adjointe la métonymie.

Dans ce voyage dans la nuit, l'on passera d'un lieu à un autre, de l'universel au particulier, du public au privé, de l'Islande au Québec, de la campagne à la ville. Par rapprochement et opposition, par contiguïté (principe fondamental de la métonymie), ces éléments participeront de la structure du film. Nous passons donc de la lecture d'extraits des **Trois Guinées** de Virginia Woolf au récit de Mme Fernet-Martel, première bachelière du Québec, de l'industrie de guerre, où les femmes travailleront en usine, à la rencontre de Mme Ouellet parlant de la fermeture des villas de la Gaspésie, des manifestations des



photogramme: LE FUTUR INTÉRIEUR

premières suffragettes au témoignage de Violaine, mère de cinq enfants abandonnée par son mari, ainsi de suite. Ces divers matériaux (archives, interviews, documents, prise directe) se présentent comme des repères et courent tout au long du film, mais sans être des illustrations ou des commentaires univoques et plats; leur proximité étonne et touche parce qu'ils servent de liens tout en venant déchirer un discours qui aurait pu tomber dans le triomphalisme, ou le panégyrique, ou la revendication arrogante, ou le dogmatisme militant.

Ce que ces fragments ont en commun, c'est leur organisation, à première vue forcée et ne tournant autour d'aucun thème en particulier. Ou s'il existe un thème - les femmes et la volonté de paix -, c'est comme par le détour hasardeux d'une phrase ou d'une image qu'il affleure, qu'il surgit partiellement et fragilement, sans poids idéologique, pour vite nous échapper. Le thème n'est pas à proprement parler le sujet qui détermine la forme du film - qui prend celle d'un rêve diurne.

Le grand risque de ce film, son audace de tenir tout entier, d'être cohérent, congruent et unique, et ce, malgré la forme adoptée, tient aussi à ce que les exemples choisis ne sont pas justement exemplaires. Des femmes abandonnées par leur mari, il y en existe des milliers; la lutte pour le droit de vote n'est pas le fait d'un pays ou deux; les manifestations contre la porno sont choses courantes.

L'exemplarité vient de l'utilisation particulière des documents et des interviews, de leurs différences, soit par le contenu soit par le support de base. Les témoignages ou les archives n'ont pas besoin d'être des figures significatives en elles-mêmes, mais dès lors qu'ils ont été choisis et montés, élus par les cinéastes, qu'ils ont trouvé leur équilibre selon un ordre à la fois mystérieux et implacable, ils prennent leur pesant de sens. Cette utilisation particulière du matériel montre bien, il me semble, que les auteurs ont voulu aller au bout de leur écriture, dans ce que l'écriture a de singulier lorsqu'elle est irréductible à son ou ses auteurs.

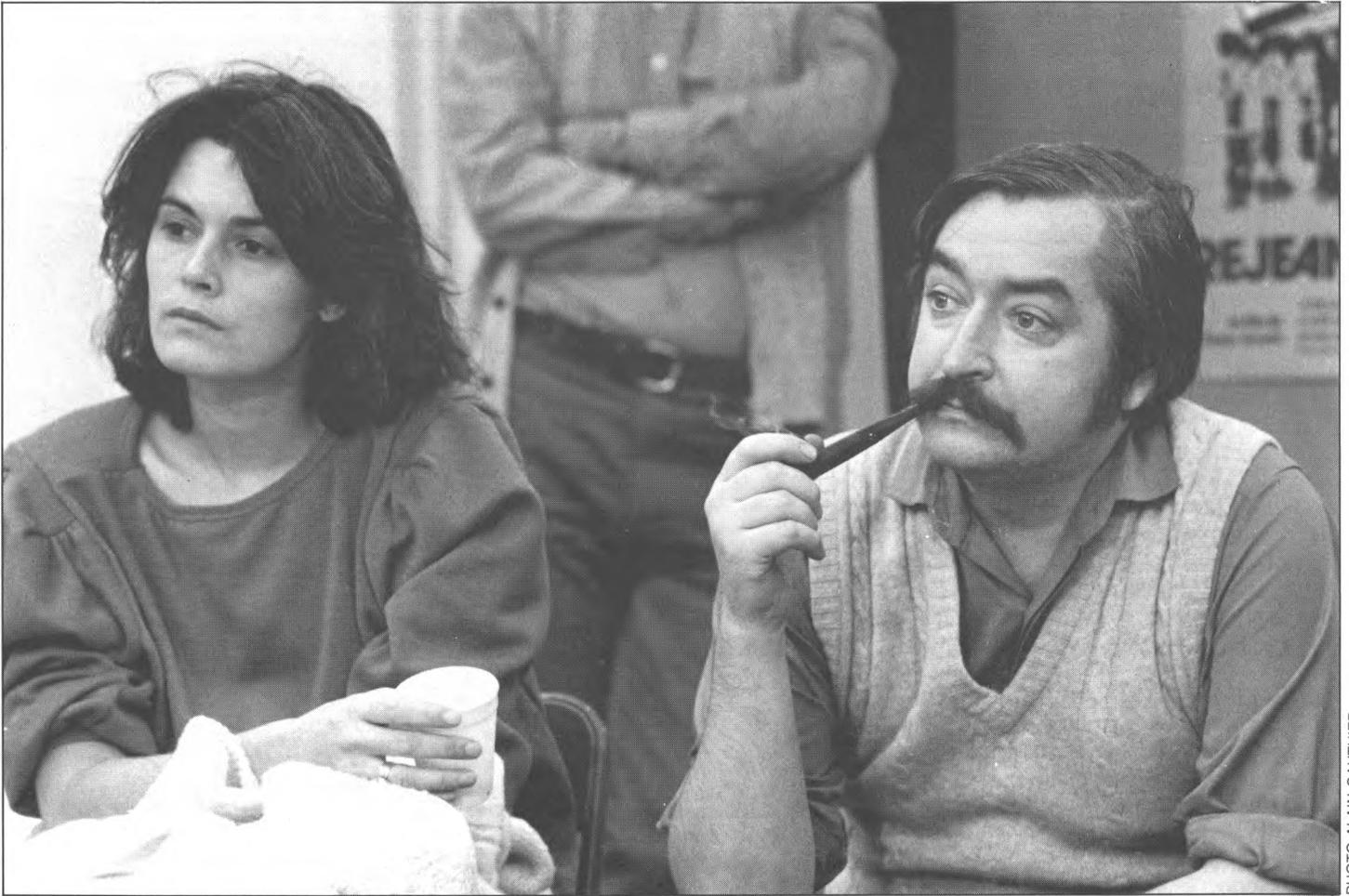


PHOTO ALAIN GAUTHIER

Yolaine Rouleau et Jean Chabot à la Cinémathèque en 1983

Il n'y a pas de justification a priori des choix, que ce soit pour un document ou pour une séquence fictionnelle, mais règne l'arbitraire - toujours apparent pour le spectateur - qui légitime la structure du film, arbitraire assumé, s'affichant souverain. Que cet arbitraire puisse ici fonctionner, en donnant un film fort et émouvant, il a fallu à Yolaine Rouleau et à Jean Chabot une dose de confiance extrême (doublée de courage) aux dispositifs cinématographiques, et donc aussi aux spectateurs, en évitant ainsi de faire la leçon ou de sombrer dans le militantisme.

Que telle personne soit interviewée, que telle image du passé soit privilégiée, ce n'est pas à cause de leur valeur d'échange; on ne leur extorque pas une valeur, mais de leur place dans la chaîne des autres images et sons, un surplus symbolique, un surcroît de sens, un en-plus nous sont offerts et font en sorte que le film ne verse pas dans l'idéologique à tout crin, ne se bétonne pas dans des idées toutes faites.

Si les cinéastes ont procédé ainsi, dans le pari de jouer de l'hétérogénéité des images et de leur rapport à la fois lointain et proche, s'ils ont adopté le film métaphorique du train et de la nuit, en laissant venir «à l'air libre» le sens, c'est que probablement ils ont pensé que c'était la meilleure façon de toucher le réel des femmes, réel pluriel, contradictoire, zigzagant.

Façon de procéder qu'on peut bien appeler extrémiste, et qui a tout du hasardeux et du difficile. Une façon de filmer au-dessus du vide, sans filet, sans appui, avec la seule confiance aux moyens disposés - qui sont ceux du cinéma. Rouleau et Chabot se sont voués à une expérience nécessaire en tentant d'en savoir un peu (au moins) du réel à l'aide du cinéma; à une expérience loin des clichés et des entendus. Expérience comme une quête sur les possibilités du cinéma et de son savoir labile.

LE FUTUR INTÉRIEUR illustre bien d'après moi une façon risquée, inédite, neuve, trop rare, d'aller à la rencontre des choses et des gens. Rencontre du Monde sans volonté de le reconstruire à tout prix, de le classer, de le scannériser, de le refaire, de le retourner comme un gant pour l'adapter à ses idées, mais celle qui fait que le Monde résonne, montre sa multiplicité, ses dimensions infinies, et ce, au fur et à mesure qu'il est capté par un cinéma affiché comme art de la singularité. Ainsi LE FUTUR INTÉRIEUR ne peut exister que comme film, le cinéma ayant retrouvé ici son autonomie essentielle. ●

ANDRÉ ROY

Écrivain et critique, André Roy est responsable des pages cinématographiques à la revue *Spirale* et a publié *Question de cinéma 1*. Il est, depuis deux ans, président de l'Association québécoise des critiques de cinéma.

---

---

# ALBÉDO

---

## Le dernier objet

---

*Le réel? C'est ce qui résiste, insiste, existe irréductiblement, et se donne en se dérochant comme, jouissance, angoisse, mort ou castration.*<sup>1</sup>

Et c'est ce que l'on craint de perdre dans le débat québécois du documentaire et de la fiction, du réalisme et de la représentation. Sa tournure particulière fait tout autant problème dans la tenaille anxieuse de l'ordre du réel que son désaveu. Mais barrer le réel conduit à l'impasse d'une fantasmagorie de l'imaginaire; dans la configuration du réel, du symbolique et de l'imaginaire, c'est toujours le réel qui fait défaut. Sa question s'avère essentielle et toujours actuelle si l'on dépasse cette infertile dualité théorique sans aussitôt verser dans le réductible et simple échange de l'un-est-l'autre. Dans le procès de filmer, les effets du réel s'inscrivent à différents niveaux. Dominique Chateau<sup>2</sup> en dénote quatre: l'*iconique* selon la transmission cinématographique analogique d'un monde réel, le *diégétique* selon le discours imaginaire d'un monde mental, le *plastique* selon les matières mêmes de l'expression cinématographique, le *profilmique* selon l'observation d'un monde actuel. Il les qualifie respectivement d'*effets de réalité, de réalisme, de matérialité, d'actualité*. Seul le retour à l'écriture filmique permet d'évaluer les degrés d'inscription de ces différents niveaux, mais ils sont tous «fondamentaux, constitutifs de l'épaisseur sémiotique du film», au cœur du travail du film lui-même.

Les configurations formelles ont une portée pleinement socio-idéologique. Les notions de documentaire et de fiction peuvent devenir prétextes de modes différents pour statuer des principes d'ambivalence, de clivage dans le fait de la représentation même. Ailleurs le grand débat théorique sur le cinéma de fiction NRI<sup>3</sup> et le cinéma expérimental portait sur la dénégation du signifiant. Ici la problématique documentaire-fiction s'est articulée sur une affirmation du signifié en portant atteinte au signifiant, quasi de forclusion. La relance actuelle de certains documentaires

se veut un détour forcené pour symboliser ce manque, elle ne peut se nourrir de nostalgie du cinéma-vérité, du cinéma direct, de la parole vécue. Le réel glisse vers d'autres objets, d'autres semblants, il ne participe pas de la même perversion de l'espace. Il pose un autre regard sur la même figure, il se voile à nouveau et exige un autre texte à la mesure de sa faute.

Mais cette rupture porte non seulement atteinte à l'ancien type de documentaire, mais à l'idée même de documentaire. Il n'y a plus de représentation possible de Marie, d'Alexis, moins encore de nouvelles images dit Werner Herzog à Wim Wenders dans TOKYO GA. La réserve mondiale profilmique s'épuise. Mais l'ordre symbolique ne se constituant que d'un manque, la représentation, à défaut, peut être prise, reprise.

ALBÉDO (1982) de Jacques Leduc, fait de ce réel en défaut son objet, un quelque chose d'hétérogène au bon ordre littéral du documentaire. Il creuse cette rupture à tous ses niveaux d'inscription. À partir des écrits et des photographies de David Marvin (1930-1975), les documents, matières de l'évidente observation profilmique, prennent la texture friable de la trace. Cette histoire d'un sujet dans un autre, la vie et la mort de Marvin dans la vie et la mort de Griffintown<sup>4</sup> ne transcende pas mais condense les lignes narratives du temps en un travail sur l'espace et ses représentations. Cette réduction diégétique laisse à voir l'expressive matérialité de l'objet filmique et sa quête d'affirmation plastique. Car ALBÉDO s'exprime au-delà de la perte de ce qui fut et n'est plus. Il prend l'allure d'un assaut de différentes formes d'expression. Qui, de la représentation graphique, orthographique, photographique, cinématographique, picturale, témoignera mieux de

l'abandon, de la mort, de l'oubli, de l'indifférence. Plus précisément, quelle part, quel niveau d'inscription en chacun d'eux, laissera émerger les affects de deuil, de mélancolie. Car l'albédo exprime la fraction diffusée ou réfléchie par un corps de l'énergie de rayonnement incidente. Cette fraction, espace d'écriture, se situe au centre du débat du réalisme et de la représentation en surgissant comme figuration. Les codes ne se jouent pas dans la dualité mais dans la pluralité ambivalente de ses composantes, la labilité du moment d'impression peut basculer dans un tout autre camp textuel.

David Marvin, photographe, archviste, père de famille, chômeur, s'approprie petit à petit l'histoire de Griffintown et ainsi la marque de son propre univers mental. À des éléments divers, à des époques différentes et tantôt contemporaines, il insère des épisodes de sa vie personnelle. Ses sentiments, aventures et mésaventures, adhèrent à la vie du quartier. En pleine identification projective, l'intérieur de l'un, l'extérieur de l'autre, se retournent comme un gant pour exprimer le même espace. «J'avais été un témoin privilégié de la disparition du quartier et parfois même j'avais l'impression que ce qui s'y passait se passait aussi en moi. Mon histoire ressemble à celle de Griffintown. Elle commence dès la naissance de Montréal en 1642.» (plans 7-8)

Sur une carte des premiers temps de Ville-Marie, la géographie et l'histoire se rendent complices d'un autre corps, d'un autre texte. Sous les renseignements d'une scrupuleuse objectivité se profilent une diégèse d'une méticuleuse individualité. L'ampleur de la perte historique contient sa propre perte. Un moment, cette interchangeabilité du facile l'un-est-l'autre risque même d'alimenter les deux pôles classiques de notre controverse, le documentaire et la fiction justement, avec en prime leur renversement. Mais le prisme se révèle plus riche et le faisceau de chacune des cinq parties se loge toujours dans le tournant d'un petit embranchement invisible.



Jean-Pierre Saulnier dans ALBÉDO

Ainsi la partie historique sur Griffintown épouse toutes les allures archivistiques du documentaire traditionnel: photos, extraits de films, cartes, dessins, tableaux en quantité; mais la voix off du narrateur lui destine un parcours fort singulier. La vie privée de M. et Mme Marvin délaisse des pans entiers de la réalité, du réalisme docudramatiques, elle gît dans un décor studio stylisé, schématisé. En extérieur, ils se déplacent avec un léger décrochage historique dans le Montréal d'aujourd'hui. La description objective de l'actuel Griffintown prend un sérieux coup de subjectivité par l'insistante répétition de la fixité de ses plans. Les séquences du couple Baillargeon-Foglia appellent les techniques du cinéma direct avec une narcissique indifférence à toute histoire qui ne serait pas la leur.

Mais ce brassage de modes nous piège. Sa pluralité produit du même. Ce qu'on a appelé au premier regard interchangeabilité cache par le jeu retors des alternances et des parallélismes des mondes disparates qui se touchent dans les mêmes représentations de choses. Elles expriment des liens logiques par la masse, la disposition des éléments eux-mêmes. Les représentations de choses dans ALBÉDO sont les composantes transformationnelles d'un même lien, d'une même

figure. Le corps noir. «Et pour le corps noir, l'albédo est nul. Il n'y a aucune réflexion.» (plan 285)

Griffintown, David et Mavis Marvin, en inclusions réciproques, s'entraînent dans le même espace de fantasme, celui de la coupe, de la cicatrice, de la gangrène, de l'amputation. «Un tunnel qui coupa Griffintown en deux.» (plan 128) «Puis en 1847, le chemin de fer traverse Pointe Saint-Charles et s'installe comme une cicatrice juste au nord de Griffintown.» (plan 117) «En 1951, pour élargir la rue Université jusqu'à la hauteur de la rue Williams, on amputait Griffintown une fois de plus.» (plan 204) «La gangrène était irréversible comme en témoignent toutes les maisons placardées et les écoles démolies.» (plans 230-231) «En 1970, il ne reste plus rien.» (plan 247)

Par contraste ambivalentiel, ces visions dissimulées se terrent dans la grande blancheur du rien immobile et silencieux. Un plan (plan 174) d'un esthétisme troublant décrit un désert de neige aveuglant, ou est-ce la mer et les glaciers, d'une «vasteté», d'une nudité, non, d'une horizontalité béante. Cette perspective avallante d'une angoisse profonde tue: j'ai souvent dénoté cette figure exceptionnelle du

cinéma québécois. Dans ALBÉDO la voix off du narrateur excède cette étrangeté: «Puis quelque part, dans l'anatomie particulière des relations humaines, nos mondes (David et Mavis Marvin) disparates se sont touchés.»

Les plans descriptifs du Montréal d'aujourd'hui métaphorisent cette désertion muette. La surdité même de Marvin se retrouve dans le silence du passé. Ce déplacement d'handicap en signe le cli-vage. «J'étais incapable d'entendre les sons d'aujourd'hui, je me suis réfugié dans le passé.» Ces figures d'effacement viennent en écho à celles de SHOAH de Claude Lanzmann (ou comment les camps de concentration se changent en forêt, ou comment des quartiers habités deviennent des cimetières d'autos), elles divisent tragiquement la réalité, d'un côté en en tenant compte, de l'autre la déniait.

Plusieurs procédés du système textuel activent cet engouffrement en redoublant les situations, les inversant spéculairement, les disséminant partiellement sur d'autres corps, d'autres lieux. Ce système se lit dans l'asymétrie la plus complète, il se disloque et tend à revenir à un point d'origine. Le plan final s'exprime comme un désir initial de ce remembrement. Le couple Baillargeon-Foglia visite l'exposition des photos de David Marvin. Ce plan synecdoque, de la partie pour le tout, de la rencontre de la photographie et du cinéma, se lit beaucoup plus comme repli du cinéma par son oubli, sa perte de mémoire. Sa défiance envers son objet le conduit à simuler l'acte photographique, à travailler son absence. Ce plan cinématographique du vide le pose en creux comme objet dernier. ●

DENIS BELLEMARE

1/ Serge Leclair, *Démasquer le réel*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1971

2/ Dominique Chateau, *Film et Réalité: Pour rajeunir un vieux problème, État de la théorie*<sup>(1)</sup> Iris, Éditions Analeph, Vol I no 1, 1er trimestre 1983, Paris

3/ Narratif, Représentatif, Institutionnel

4/ On s'entend généralement pour circonscrire le quartier à l'intérieur des rues McGill à l'est, Guy à l'ouest, Notre-Dame au nord, et du Canal Lachine au sud.

Denis Bellemare est professeur de cinéma à l'Université du Québec à Chicoutimi. Il prépare actuellement un doctorat en cinéma et psychanalyse.

---

# Les frères Gagné:

---

## L'autopsie du documentaire?

---

Lorsqu'on aborde l'oeuvre des frères Gagné, une référence fondamentale s'impose: celle de Borduas et du **Refus global** (1948). Et très vite le lien se fait avec Groulx qui avait témoigné de la culture dans *UNE SEMAINE DANS LA VIE DE CAMARADES* (1976) et qu'on revoit dans *À VOS RISQUES ET PÉRILS* (1980), avec Patrick Straram le Bison ravi qui intervient à la fois dans *À VOS RISQUES ET PÉRILS* et *LA COULEUR ENCERCLÉE* (1986) et dont on connaît l'intérêt pour Groulx... Et le titre de l'article de Réal La Rochelle sur Groulx («Gilles Groulx «Collager» politiquement le culturel québécois», *Copie Zéro* no 20) revient en mémoire, précisant la voie d'accès aux films *À VOS RISQUES ET PÉRILS* et *LA COULEUR ENCERCLÉE*: l'appréhension du politique par le «collage» documentaire.

À *VOS RISQUES ET PÉRILS* et *LA COULEUR ENCERCLÉE* sont des oeuvres militantes contre la manipulation et le contrôle de l'information. Dans le premier film on passe du téléviseur à la réalité quotidienne et on parle de «*CKVL* le poste qui vous contrôle malgré lui». Dans le second, c'est du poste *CKRL* (prononcé *CKREEL*) que l'on parle en ajoutant: «La réalité vécue cède la pas à une réalité imagée, médiatisée, dont le destin est d'être remplacée par un autre simulacre plus spectaculaire.» Le premier met l'accent sur l'amnésie des gens face à l'histoire, oubli provoqué par les média et qui se traduit dans la réalité par l'élimination facile des traces. Le second sur la quasi impossibilité désormais de créer, comme en témoigne le personnage Alex Jérôme avec sa série «L'étouffante modernité». Les deux films utilisent le collage comme démarche créatrice. Cette esthétique repose sur la conjonction de réalités apparemment dissemblables, l'imbrication de fragments d'images toutes faites, la réorganisation d'un «déjà là». Elle manifeste la volonté de vider certains éléments de leur sens contextuel afin de les réinvestir d'un sens nouveau. La pratique documentaire traditionnelle repose sur l'esthétique du réalisme en rendant transparentes les mar-

ques d'énonciation. Le collage documentaire «désémantise», installe un «dysfonctionnement», pose le problème de la nature du réel. Il met de l'avant ce que cache le documentaire traditionnel: la question du point de vue. En présentant informations et interrogations, il favorise la *dérive sémantique* et resitue le spectateur dans son rôle critique de «sujet tout-percevant».

Les films des frères Gagné participent certes du collage documentaire, mais selon un mode bien particulier. *À VOS RISQUES ET PÉRILS* est un film construit à partir de documents (télévision, journaux, revues, extraits de films, photographies, peintures, illustrations), de témoignages (discours, confidences, entretiens, conférences), d'écritures (extraits de textes, graffitis), de musique et de son. *LA COULEUR ENCERCLÉE* amalgame toutes ces composantes et leur ajoute l'image vidéo obtenue à l'aide de l'ordinateur. Mais contrairement au premier, les personnages présentés dans ce dernier film sont fictifs et la mise en scène est constante. Les auteurs utilisent les codes du documentaire, mais non afin de «faire vrai», de donner l'impression. Ils ont laissé les acteurs à eux-mêmes afin de «performer» et d'exploiter les richesses de l'improvisation. Et cette démarche trouve ici sa justification. *LA COULEUR ENCERCLÉE* représente une sorte d'aboutissement d'un *questionnement sur la représentation*. Dans un monde où la seule réalité possible est devenue une réalité médiatisée, on ne pouvait trouver de démarche plus cohérente pour l'expression du politique qu'une telle mise en valeur de l'idéologie dans le langage. En un sens, si ce film fait éclater la frontière entre documentaire et fiction, il prône un retour au réel par la repossession de notre imaginaire.

L'explication dont a besoin notre logique pour comprendre le principe d'organisation du film *À VOS RISQUES ET PÉRILS* peut se résumer ainsi: «La clé du film, c'est quelqu'un qui est assis dans son salon devant sa télévision. Il y a une fenêtre, puis un voisin en haut, à côté, en bas.

(...) il y a un sélecteur automatique. Tu changes l'histoire.»<sup>1</sup> Dans *LA COULEUR ENCERCLÉE*, c'est la presque fin d'une aventure artistique et intellectuelle. Mais l'agencement des événements proposé par ces oeuvres présente une lecture où l'information et le didactisme cèdent le pas devant l'interrogation, qui renvoie aux notions d'imaginaire et d'inconscient. Les fils conducteurs débouchent donc sur des voies qui disloquent au lieu d'uniformiser. Ces films deviennent des lieux où tout s'avère possible, ils sont éclatés comme une musique rock, ressemblent à d'immenses puzzles dont les morceaux seraient éparpillés, offrent une structure pulvérisée, le collage étant poussé à son paroxysme. En cela, la démarche des frères Gagné se démarque nettement de l'entreprise de Gilles Groulx. Les deux «collages» politiquement le culturel québécois, mais de façon différente. Aussi peut-on qualifier les films des frères Gagné de documentaires expérimentaux, expression qui peut sembler paradoxale mais qui traduit bien le mode d'appréhension du monde de ces cinéastes. Jean Mitry disait à propos de cette appellation: «Dans la mesure où il s'agit d'une expérience formelle portant sur le langage filmique, sur le moyen d'expression proprement dit, on ne saurait considérer les documentaires comme des films expérimentaux. Mais s'il s'agit d'une façon non conventionnelle d'appréhender le monde et les choses (...), le film documentaire (...) peut être tenu lui aussi pour «*expérimental*» du moins en ce qui concerne certains de ses aspects.»<sup>2</sup>

«Il ne peut y avoir création sans se risquer à des extrêmes. Mais les extrêmes peuvent délabrer l'organisme, faire éclater la pensée.» Ces propos de Patrick Straram le Bison ravi dans *LA COULEUR ENCERCLÉE* témoignent éloquemment du projet des frères Gagné. Leur oeuvre apparaît totalement ouverte, et telle est sa fonction, comme en témoigne encore le renvoi dans *LA COULEUR ENCERCLÉE* à l'ouvrage **Les labyrinthes de l'imaginaire**, de même que les références à Van Gogh, Borduas, Lautréamont, Gauthier, Villon, Nerval, Poe. Cet extrait de

la lettre d'Alex Jérôme, en guise d'introduction au scénario de LA COULEUR ENCERCLÉE, juin 1982, précisait le dessein des auteurs: «Si, sur une image peinte, il n'y a qu'une simple plume, ne riez pas. Si sur un chevalet il n'y a qu'un cadran géant et démonté, ne riez pas. Si le son que vous entendez ne vous est pas familier, écoutez-le pour voir. Si un mot, une phrase vous agace, fouillez dans la mémoire collective, il et elle y sont peut-être! Ne les tournez pas en dérision.»<sup>3</sup>

La surenchère d'informations et de chocs visuels et sonores que présentent À VOS RISQUES ET PÉRILS et LA COULEUR ENCERCLÉE obéit à deux impératifs fondamentaux: semer le doute sur la réalité proposée par les media, entraîner le spectateur à sortir d'une imagerie de masse pour raviver en lui des potentialités créatrices inédites. La veine est certes exploratoire et chaque spectateur peut adhérer aux films de diverses façons. Les auteurs n'ont pas cherché à organiser la succession narrative des oeuvres afin de produire des variations émotionnelles. Refusant de séduire et de diriger le public, ils ont «cassé» l'émotion de masse, laissant le spectateur hésiter entre des plans séparés, le laissant chercher des sensations non aisément identifiables.

À une époque où le film-roman est devenu la seule référence, il y a dans le cheminement des frères Gagné une recherche qui se situe dans le sillon des mouvements qui ont voulu libérer l'inconscient: surréalisme et dadaïsme, expressionnisme, underground, etc. Quelques-uns des principes organisateurs de cette expérimentation méritent ici d'être relevés: l'idée de substituer un temps musical à un temps narratif; la volonté de détourner l'image de son devoir de signifier afin de la faire naître à une existence concrète; le jeu sur le pouvoir de dépaysement des images afin de rendre insolite le mouvement «réel» des choses; la création de rythmes à partir de la durée de chaque plan, de l'alternance des plans, du mouvement de qui est enregistré par l'objectif («motif» de l'action, jeu de l'acteur, mobilité du décor, etc.); l'organisation de réseaux d'images qui, liées par leur mimétisme, s'ordonnent petit à petit comme une pensée qui se construit. L'entreprise est de taille et l'impact réel du procédé, difficile à évaluer. On reste encore perplexe devant les oeuvres semblables de l'avant-garde européenne de



Manifestation des frères Gagné en novembre 1984

PHOTO ALAIN GAUTHIER

l'époque du muet. Le problème majeur relève de la difficulté à évaluer la qualité émotionnelle et sentimentale des objets enregistrés par l'objectif, qui influe sur la valeur rythmique créée par la durée et l'alternance des plans. C'est en fait le problème fondamental du documentaire: la nécessaire polysémie des images qu'il présente. Le documentaire traditionnel contourne cette difficulté en introduisant le discours linéaire qui reporte au second plan les «inégalités». Les frères Gagné ont choisi une voie difficile, mais tellement riche de possibilités. Fernand Léger disait: «L'erreur picturale, c'est le sujet. L'erreur du cinéma, c'est le scénario. Dégagé de ce poids négatif, le cinéma peut devenir le gigantesque microscope des choses jamais vues et jamais ressenties».

À VOS RISQUES ET PÉRILS et LA COULEUR ENCERCLÉE sont de violents réquisitoires contre les institutions porteuses d'idéologies qui entravent la création et détruisent ce qu'il y a de plus précieux chez l'homme: son imaginaire. Les propos en faveur de la contre-culture dans À VOS RISQUES ET PÉRILS font écho aux images, dans LA COULEUR ENCERCLÉE, des manifestants contre l'exposition Largillière au Musée des beaux-arts de Montréal et donnent toute leur signification aux personnages Alex Jérôme, Hélène Martineau, Roger Leblanc et Théo Vincent: des marginaux certes,

mais qui vivent leur imaginaire et sont en définitive plus réels que la réalité médiatisée et les spectateurs-robots qui s'en imprègnent. Il demeure certes difficile de parler de ces films qui se situent en dehors de tous les sentiers battus. Mais leur singularité doit être reconnue et je reprends à mon compte pour les deux oeuvres ces propos d'André Forcier dans une brève lettre manuscrite d'appui aux cinéastes afin de leur permettre l'obtention des crédits nécessaires à la finition de LA COULEUR ENCERCLÉE, auprès de la Société générale du cinéma: «J'aime ce film: inclassable.»

MICHEL LAROCHE

- 1/ Louise Bibeau, Diane DeBellefeuille, Luc Landry, «À VOS RISQUES ET PÉRILS. Du cinéma sans permission» (entretien avec Serge Gagné), *Pellucule* vol. 1, no 1, déc. 1980, p. 11.
- 2/ Jean Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, Paris, Seghers, 1974, p. 160, (Cinéma 2000).
- 3/ Texte reproduit par Gérald Baril, «LA COULEUR ENCERCLÉE», *Intervention* no 19, juin 1983, p. 52.

Michel Larouche est professeur agrégé au Programme d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Critique de cinéma, il collabore à plusieurs revues, notamment à *Dérives* et *Parachute*. Il a publié *Alexandro Jodorowski, cinéaste panique* (Paris, Ed. Albatros en coédition avec *Les Presses de l'Université de Montréal*, 1985).

---

# LES TRACES DU RÊVE

---

## *Effet rétrospective et géométrie documentaire*

---

*Malgré l'absence de «traces» du processus de production dans le film, il n'en demeure pas moins que certains aspects de la parole du cinéaste traitent de ce processus. Le discours du cinéaste sur son film ne transforme pas le film lui-même mais s'inscrit à la périphérie du film.*

Jean-Daniel Lafond, *Le film sous influence*, Paris, Edilig, 1982, p. 64.

Avec LES TRACES DU RÊVE (ONF, 1986), Jean-Daniel Lafond se met à la recherche des traces de Pierre Perrault dans ses films et du discours du cinéaste sur son oeuvre. En même temps, il veut réaliser un film qui possède une existence propre, une dramatique qui rappelle les films radiophoniques qu'il a déjà réalisés pour Radio-Canada et Radio-France. Cette double articulation, Lafond l'énonce dès le projet du film:

*Pierre Perrault devient le texte et le prétexte de ce film. Car ce qui est intéressant ici, ce n'est pas tant l'objet de la poursuite d'un homme que la poursuite de cette poursuite. La trace de ses rêves en somme. Le film sera cette poursuite et proposera un voyage dans l'imaginaire du cinéaste pour rappeler en fin de compte qu'il n'y a pas de cinéma-vérité, tout juste la vérité du cinéma: la vie.*

Lafond veut présenter l'essence même du personnage et poursuivre les traces de son rêve, ce rêve dont Perrault disait dans *Toutes Isles* (1963 - extrait cité au début du film) qu'«affranchi des espaces peut mener le chasseur jusqu'à des pays qu'il n'a pas prévus», les pays magnifiés du marsouin, du moûchouânipi ou de la bête lumineuse.

La métaphore du cinéaste-chasseur qu'utilise Perrault et à laquelle se réfère la première partie du film peut sembler d'une simplicité et d'une littéralité effarantes, une comparaison un peu trop raccourcie. Pourtant on peut se demander si elle supprime davantage d'éléments qu'elle n'en ajoute, si elle ne particularise pas plus qu'elle ne généralise.

En effet, qui dit chasseur dit territoire de chasse. Et quoi de plus territorial que

le documentaire et, a fortiori, le travail du documentariste. Tout un aspect du documentaire québécois consista et consiste toujours à marquer sa territorialité nationale. Le territoire fut souvent son lien interne. Le film de Lafond nous invite à une sorte de géométrie documentaire, d'éthologie documentariste. Je dirais même à une triple éthologie: celle du cinéaste, celle de son oeuvre et celle du documentaire comme tel.

Il y a, à ces trois niveaux, complexité de relations entre chacun d'entre eux et le territoire. Les comportements jouent de façon contradictoire l'espacement et la présence. Une observation minutieuse du film nous montrerait toute la finesse de ce jeu. Par exemple le film indique bien la place active et innovatrice de Perrault dans le monde du cinéma et la distance que lui-même met entre ses images et celles des autres. De la même manière, les séquences cannoises désignent la territorialité fondamentale de Perrault en soulignant son «étrangéité» à l'événement. Dans chaque cas s'exprime la distance critique qui s'instaure entre les pôles relationnels.

En corollaire, Lafond souligne l'avantage de Perrault dans un environnement dont il connaît les paramètres et les repères. Le chasseur chasse mieux dans son territoire; il lui est familier. Lafond montre bien par ailleurs que ce territoire n'est pas qu'objectif. Perrault sait bien filmer et filme bien ce qu'il voit devant lui quand il sait ce qu'il voit en lui-même et parce qu'il le sait. Le cinéaste découvre son monde, s'en fait une image et image cette découverte.

La connaissance qu'a Lafond de Perrault lui permet tout au long du film de guider le spectateur dans l'univers contradictoire dont je parlais précédemment. Tantôt on voit Perrault maître dans

son territoire: il le saisit, il le conquiert. Stéphane-Albert Boulais<sup>1</sup> employait l'expression «directeur de conscience» pour qualifier ses premiers rapports avec le cinéaste. Je dirais plus qu'il me fait penser à un chef de gang. La caméra d'ailleurs trahit la prestance patriarcale de Perrault; avec ses amis, sa famille, en milieu sûr, on le voit toujours la tête redressée, les cheveux par en arrière, la gorge tendue: il est beau et magnifique; il parle ou écoute, le rire aux yeux.

Tantôt on sent que l'appréhension-saisie devient appréhension-crainte, presque peur. Perrault est en territoire étranger. Il est symptomatique que lors de la réception de son doctorat honoris causa à Laval, il fit allusion à ses ennemis, comme s'il en avait vraiment. Comme pour exorciser l'infériorité éventuelle, il va fanfaronner, y aller de déclarations à l'emporte-pièce comme il en a le secret, qui peuvent faire enrager son auditeur ou son spectateur et le désarçonner simultanément; Perrault pratique un judo rhétorique qui n'a souvent de gros que l'apparence.

Lafond connaît ces talons d'Achille du cinéaste et sait les mettre en scène avec tact en faisant appel à des gens qui ont pour Perrault de l'amitié. La seconde partie de son film, un peu moins focalisée sur l'homme, accueille ces dimensions critiques, que ce soient celles de Madeleine Chantoiseau sur les femmes, de Michel Serres sur le mélange des cultures ou d'Hélène Himelfarb qui, à Versailles, lui dit merveilleusement, en riant et sans agressivité: «Regardez-les avec vos yeux et pas avec vos préjugés», ce qui est en soi une piste de lecture des films de Perrault.

Voilà d'ailleurs une des richesses de ce film: d'être une poupée russe de pistes. Tout documentaire est une piste, ou plutôt un signe de piste. Il est aussi une recherche de pistes. Lafond piste un cinéaste et une oeuvre qui pistent de leur côté une existence et une spécificité nationales. Une territorialité. LES TRACES DU RÊVE nous entraîne sur des pistes géographiques,

idéologiques, humaines, actantielles, biographiques et suggère la complémentarité de tous ces niveaux; le film les illustre, les explique, les justifie. Il montre que le documentaire peut rendre fondamental d'étranges nécessités, transformer le banal en signifiant, l'anodin en essentiel, le marginal en représentatif.

LES TRACES DU RÊVE conserve et pointe justement ces multiples traces, c'est-à-dire l'espace d'inscription de l'oeuvre de Perrault, de ses discours et du style qui est le sien, le documentaire. Il fait apercevoir comment ils sont engendrés et quel système de renvois les traverse. En même temps, il fait apparaître leur spécificité, leur singularité, leur différence. Autant de traits qui sont indiqués dans le film par les transformations qu'ils ont connues durant le temps de la carrière du cinéaste.

Mais l'ambition de Lafond n'est pas l'exhaustivité. Il n'a pas l'intention d'épuiser en un seul film les trois aspects que nous venons de souligner. De toute manière, chacun de ces aspects pourrait être l'objet d'un film en soi. Lafond se limite, mais dépasse en même temps chacun de ces films hypothétiques. Cela lui permet de rompre avec les habitudes qui pourraient caractériser chacun d'entre eux. Chaque aspect voit son sens transformé par la contiguïté de l'autre. Le film devient donc, de cette manière, figure, au sens classique de la rhétorique qui appelle ainsi toute expression qui s'écarte du normal, du normatif.

Mais Lafond veut aussi que son film dépasse ces fonctions de référence, de connaissance, d'explication. Ou plutôt que celui-ci les intègre et les sublime dans son écriture propre, dans le film d'aventure qu'il veut réaliser. De ce point de vue, on ne peut passer à côté de l'articulation générale de l'oeuvre, du rôle structural de la bande son (qui captive dès le départ notre oreille par ce mélange de bruit de raquette, de respiration et de musique électroacoustique), à la finesse des transitions qui vont au-delà de la division du film en deux parties.

La méthode de Lafond - mais en fait il y en a plus qu'une - repose sur un jeu de montage quasiment provocateur (et il n'en n'a sûrement pas le seul crédit; que référence soit faite ici à Babalou Hamelin). Montage de mise en contraste, oui, mais aussi montage des attractions, i.e. montage

qui permet de faire surgir un sens nouveau, supplémentaire à la juxtaposition des séquences. Et chaque séquence possédant sa pluralité de traces. Déjà cela se repère

dans les deux premières séquences du film: forêt hivernale où marche Perrault / Perrault au festival de Cannes. Le film nous indique alors quelques traces:

|  |                            |
|--|----------------------------|
| Territoire originel  | Territoire étranger        |
| Cinéma documentaire  | Cinéma de scénario         |
| Glorification du pays  | Cathédrale du cinéma       |
| Destinataire national  | Destinataire international |
| Nature culturelle  | Culture artificielle       |
| Vie  | Artifice                   |
| Chasse - LA BÊTE LUMINEUSE   | L'interview comme chasse   |
| Le cinéaste chasseur   | Le cinéaste en chasseur    |
| Signification du gibier dans ses films   |                            |
| Métaphore et symbolique  |                            |
| Perrault homme de la terre-pays (qui sera fasciné par Cartier homme de la mer mais qui cherche les traces de la terre sur la mer et le fleuve) |                            |

Je sais que l'examen encore plus serré du début du film - et a fortiori de son ensemble - nous révélerait d'autres pistes, d'autres traces. Je ne fais que suggérer ici le système à bascule et la méthode réticulaire de Lafond où la mise en scène renvoie au film de Perrault, le reportage à son idéologie, le présent au passé, le rôle de la critique au cinéma de la parole, le témoignage des personnages au travail du cinéaste qu'il tend si souvent à cacher, l'intention documentaire à la fiction qui en résulte et à la perception du spectateur, etc.

Après une transition élégante où l'intervention de Marcorelles ne renvoie plus à ce qui s'est passé, mais à ce qui s'en vient, Lafond nous introduit à sa deuxième partie, celle du fleuve, de l'Île-aux-Coudres (explicite) à la GRANDE ALLURE (implicite), parenthésant ainsi l'Acadie, l'Abitibi et les Amérindiens. Deuxième partie qui est aussi celle de la critique et de l'amour. Je ne prendrais que ce dernier élément, j'ai déjà fait allusion au premier auparavant.

À la base de la relation de Perrault avec ses personnages, il a une relation d'affection et de fascination réciproques. Perrault aime, recherche, choisit et conquiert les personnages superlatifs; ils ont un peu sa façon et sa beauté. Mais en profonde connaissance de l'oeuvre du cinéaste, Lafond savait qu'il n'y avait eu qu'un seul personnage par qui Perrault avait été conquis: Marie, l'alter ego refoulé de sa tendresse profonde.

Lafond a donc raison de nous faire sentir qu'il n'y a jamais eu de plus grand amour de Perrault pour ses personnages que celui qui le lia à Marie. Ce qui l'amène à susciter la séquence de «La chanson de Marie». Lorsque Perrault poursuit le texte de ce poème que chantait au plan d'avant Jacques Douai, nous atteignons le plus beau moment d'émotion du film. Le film bascule alors, comme lorsque dans MY DARLING CLEMENTINE, Doc Holliday poursuit le texte d'Hamlet que le comédien défaillant ne peut plus dire et en fait son emblème propre.

Ici Perrault entrouvre la porte sur une dimension de lui-même qu'il s'est acharné à dissimuler dans son oeuvre et même dans LES TRACES. Il n'a plus le même port de la tête; observez son visage: il tressaille; pour reprendre le mot de Marie, il dévie. Ce faisant, Lafond dit aussi combien il aime Perrault. Mais aussitôt il détourne son aveu, ou plutôt Chantoiseau vient à sa «rescousse» en faisant remarquer à Perrault l'absence de femmes dans son oeuvre filmique. La bulle d'émotion vient d'éclater; on retourne aux traces. Business as usual.

Le film de Lafond, se démarquant un peu d'une certaine sémiologie à laquelle son ouvrage cité en liminaire faisait une part plus importante, montre bien que le sens d'un texte ne réside pas uniquement dans ses articulations internes; qu'il est aussi ce qui le réfère à une réalité extérieure.

Par les nombreuses corrélations qu'il établit entre la dimension de l'homme Perrault, du cinéaste Perrault, de son oeuvre et du style qu'il pratique, le documentaire, Lafond réussit à singulariser son propos, à en identifier le temps et le lieu, tout en ne renonçant pas à la prédication universalisante. En fixant même la parole de Perrault, tout comme celui-ci fixait celle d'Alexis, de Marie, de Stéphane-Albert ou de Michel Garneau, il confère à ce qui était transitoire et temporel une durabilité; autrement dit introduit de l'universalité dans la singularité.

Il rejoint ainsi l'entreprise littéraire de Perrault qui, contrairement à ceux qui définissent le poétique par l'accentuation du signifiant au détriment de la référence, désigne la référence, l'acharnement et dénonce le dépaysement, l'absence d'écritures sur le fleuve, tout en ouvrant une autre sorte de référence moins dénotative qui refait et retrace la réalité et le rêve<sup>2</sup>.

En même temps Lafond réussit à faire sentir qu'ancré dans son sol, Perrault est déchiré par le devenir de son pays. Mais

Perrault n'a pas d'attitude cynique face à son présent<sup>3</sup>. Il ne laisse facilement voir aucun défaitisme:

*Je dépouille toutes les mémoires. Rien n'arrive à me détourner de mon désir... J'en appelle à Serge et à tous ceux que le désespoir guette de ses yeux de chouette épervière... Aurons-nous le courage de laisser échapper une aussi belle embelle? L'indécence de ne pas, enfin, passer de la parole aux actes. Et j'en aurais à mon tour la mort dans l'âme!!!*

**De la parole aux actes**, Montréal, L'Hexagone, 1985, pp. 430-431.

Perrault se bute, il contrarie, il agresse, il griffe, et le film nous le montre ainsi. Il affronte un présent en contradiction avec son être et son rêve, un présent qui doit le faire souffrir. Mais Lafond sait que cela ne le fera pas dévier de ses objectifs. Cela lui permet de repérer les traces semi-effacées, les empreintes légères, les langages non-arbitraires qui sillonnent l'oeuvre du cinéaste. Il rapproche ce qui était éclaté, systématise ce qui

fut étendu dans le temps et l'espace, prend de la hauteur pour mettre en perspective. LES TRACES DU RÊVE sait évoquer Perrault et son oeuvre, mais sait également en intégrer les leçons. Le film lui-même possède des qualités d'écriture qui lui confèrent une importance propre. Jean-Daniel Lafond nous montre avec bonheur comment il a su concilier sa pratique avec sa formation analytique et critique. Il nous donne ainsi une oeuvre aux intérêts multiples. ●

PIERRE VÉRONNEAU

- 1/ «Le cinéma vécu de l'intérieur: mon expérience avec Pierre Perrault», communication au colloque conjoint de l'Association québécoise des études cinématographiques et de l'Association canadienne des études cinématographiques, printemps 1986.
- 2/ Ce que mettent en lumière les études d'Yves Lacroix, le rôle et la fonction du poète dans LA GRANDE ALLURE ou, à la fin de TRACES, le dialogue Perrault-Garneau-Serres sur l'écriture, échange qui s'emboîte sur le thème de Versailles et les propos de Gaston Miron.
- 3/ Ce qui le différencie radicalement d'Arcand par exemple.



PHOTO MARTIN LECLERC

---

# LA TURLUTE DES ANNÉES DURES

---

## L'Histoire revisitée par le cinéma

---

Pour qui s'intéresse aux rapports entre l'histoire et le cinéma, la pertinence d'un film comme LA TURLUTE DES ANNÉES DURES, de Richard Boutet et Pascal Gélinas (1983), ne fait aucun doute.

Voilà un film qui s'inscrit à la fois sous le signe de l'histoire de notre cinéma et en rapport avec l'histoire de notre société. D'une part, il assume le riche héritage du cinéma direct dans sa forme documentaire la plus dépouillée, tout en lui proposant une voie de sortie, parmi d'autres, une possibilité de renouvellement pour mieux rejoindre son public potentiel; par ailleurs, il interroge le passé, en refusant de cultiver le folklore pour lui-même, en refusant le regard nostalgique, simplement pour tenter d'y trouver des éléments d'analyse de la situation socio-historique actuelle.

L'histoire officielle souffrira toujours de quelque défaut, et, plus encore, sa représentation au moyen d'une image tout aussi officielle: univocité des témoignages, androcentrisme, etc. Afin d'échapper aux pièges de cette histoire officielle, les cinéastes ont misé d'entrée de jeu, et radicalement, et sur la tradition orale et la mémoire populaire pour interroger ce passé. Entre deux interprétations, ils ont choisi celle qui n'avait pas encore été consignée, celle qui n'avait pas encore eu voix au chapitre. Par eux, le cinéma devient ainsi, rétroactivement, témoin de l'histoire, de notre histoire. Ce faisant, il apporte aussi sa contribution à la constitution du mythe, désormais polymorphe.

Au plan proprement cinématographique, ils ont choisi d'assumer en partie l'héritage du direct tout en lorgnant du côté du spectacle. Ainsi, pour aborder ce phénomène de la Crise des années 1930 (les années dures), ils ont rejeté d'emblée le commentaire off ou l'exposé «savant» qui accompagne encore trop souvent ce type de film à caractère historique et qui prétend à l'objectivité, et ils ont plutôt choisi de structurer leur film sur les récits et les chansons populaires racontées et interprétées le plus souvent par les narrateurs



Arthur Salvail dans un refuge

mêmes, se substituant ainsi à ce commentaire. De fait, ces nombreuses chansons «de circonstance» (et extraits de chansons) et autant de récits tirés de la mémoire populaire favorisent une lecture, voire une interprétation des documents d'archives (films et photos) qui les accompagnent et ponctuent le récit. Chansons, récits et documents s'appellent et se répondent, renforçant l'authenticité de leurs témoignages.

Pour extirper des souvenirs qui souvent se confondent avec un sentiment de honte et d'humiliation, les réalisateurs ont eu l'intelligence de *mettre en situation* les intervenants. Et cela fonctionne parfois admirablement: quand Arthur Salvail, à l'*Armée du Salut*, raconte, avec une gêne encore présente, ses premières expériences de mendicité. Là, on est loin de l'entrevue de studio maladroite, guindée et superficielle. Rappelons que la *mise en situation*, qui laisse place à l'imprévu, consiste à placer les intervenants dans un environnement et un contexte psychologique propices à l'expression. En l'occurrence,

elle va ici jusqu'à favoriser un retour aux sources, en confrontant les témoins sur les lieux mêmes de leurs expériences passées.

Par contre, pour échapper aux difficultés et aux limites de l'interview spontanée, les cinéastes ont cru bon de procéder à une certaine *mise en scène* qui, elle, laisse peu de place à l'imprévu et qui a pour effet de chasser souvent le naturel de certains intervenants qui se déplacent et témoignent *pour et en fonction de la caméra*: il n'est pas certain que ce soit là une tentative heureuse ni qu'on y gagne au change en tant que spectateur. À la limite, une telle pratique de la mise en scène pourrait aller, dans l'esprit du spectateur, jusqu'à remettre en cause l'authenticité des témoignages ainsi recueillis...

Quoi qu'il en soit, cette confrontation des témoignages subjectifs, face à la caméra, de ceux qui ont vécu l'époque concernée, avec les preuves objectives (photos et films d'archives) de ces événements a pour effet d'actualiser en quelque

sorte pour nous la représentation de cette réalité passée, en faisant un «spectacle» («une tragédie musicale des années 30», titrait la publicité) qui parvient à faire oublier la rigueur de sa recherche, qui s'adresse à la fois à la sensibilité et à l'intelligence, et qui s'interdit de ce fait de verser dans la sensiblerie, le misérabilisme et le folklore.

Certes, «l'objectivité» des images d'archives est en soi relative, et d'autant plus ici qu'elles se trouvent traversées et par le point de vue des intervenants qui ont vécu la Crise de plein fouet, et par celui des réalisateurs qui en tirent aussi une interprétation quant à la crise actuelle.

Le «message» passe à travers l'agencement des images (actuelles ou d'archives), des récits et des chansons choisis par eux. C'est dans cette optique qu'il faut lire la présence obsédante du train, de la vie et des mises en situation/en scène qui s'y rattachent: s'il témoigne du vécu de ces chômeurs migrants qui voyageaient clandestinement sur les trains de marchandises avec l'espoir d'aller trouver du travail ailleurs (ces «hobos» qui «jumpaient» les trains), on peut aussi y voir le symbole du «train fou de l'économie», d'une économie

déréglée. Le film dit clairement que ce dérèglement, que cette Crise des années 1930, comme toutes les crises économiques, y inclus celle que nous vivons actuellement, sont planifiées par les classes dirigeantes/possédantes et que les guerres sont rarement dues au hasard. Elles servent des intérêts précis et la force de travail du (menu) peuple s'y trouve simplement réutilisée, recyclée. Aujourd'hui comme hier (films d'archives à l'appui, concernant par exemple les pêcheurs acadiens des années 1930 et ceux d'aujourd'hui), on procède à la destruction scandaleuse de stocks de vivres pour empêcher des baisses de prix, alors que de plus en plus de gens sont contraints de voler (ou de s'alimenter avec de la nourriture pour les chats) pour subsister...

Même si l'un des intervenants (Arthur Salvail) exprime le sentiment qu'une troisième guerre mondiale est imminente, guerre qui aurait elle aussi pour effet de résoudre la crise actuelle, on peut questionner l'empressement des réalisateurs à épouser ce point de vue, dans la mesure où les conditions de la Crise des années 1930 et de celle d'aujourd'hui diffèrent sur plusieurs points...

Au total, comparable à quelque chronique chantée, *LA TURLUTE DES ANNÉES DURES* réalise néanmoins, tant par son contenu que par sa forme, une heureuse jonction entre le passé et le présent, par rapport à l'histoire en général et par rapport à l'histoire du cinéma québécois, en assumant l'héritage des aînés soucieux de pratiquer un cinéma documentaire vivant et chaleureux et en expérimentant une des possibilités de renouvellement de cette approche. Mais, de la mise en situation à la mise en scène pure et simple, il y a un pas qu'il vaudrait peut-être mieux ne pas franchir, à moins d'opter carrément pour la fiction (une fiction qui n'en serait pas moins «documentée»). Ce film s'impose surtout pour le tableau vivant de l'époque qu'il restitue efficacement, avec une économie de moyens remarquable, et par le fait qu'il participe, d'une façon dynamique, à la constitution d'une mémoire collective et populaire qui vient heureusement rétablir l'équilibre avec la mémoire officielle. ●

GILLES MARSOLAIS

Critique de cinéma, collaborateur régulier à la revue *Vie des arts*, Gilles Marsolais est directeur du Programme d'études cinématographiques de l'Université de Montréal depuis sa création en 1972-1973.



Mathias et Cédulie Arsenault, colonisateurs de la Gaspésie.



PHOTO RICHARD ELSON

Carlos Ferrand tourne INVENTEZ!



Arthur Lamothe et son équipe



PHOTO ALAIN GAUTHIER

Fernand Bélanger tourne L'ÉMOTION DISSONANTE

---

# Identités en mouvement

---

## Une analyse de la contribution des documentaristes

---

### néo-québécois à la cinématographie d'ici.

---

La contribution des documentaristes néo-québécois à la cinématographie d'ici est fort variée et présente plusieurs niveaux de complexité dont le plus apparent est certainement celui de la génération. Nous pouvons généralement en distinguer deux qui recoupent par le fait même autant de moments particuliers de l'expressivité documentaire.

---

#### Les aînés

---

Le premier groupe comprend des cinéastes comme Georges Dufaux, Michel Moreau et, bien sûr, Arthur Lamothe. Formés dans la France tumultueuse de l'immédiat après-guerre, ces hommes devaient immigrer au Québec au milieu des années cinquante et se retrouver tous à l'*ONF* au moment même où s'affirment le cinéma direct et son école documentariste. Intimement associés à l'aventure du direct, ils allaient être les témoins privilégiés d'une société traditionnelle en voie de modernisation rapide. L'urgent besoin qu'avait le Québec de ces années de se voir, de se découvrir tel qu'il était, dans sa vérité originelle, trouvait dans la forme documentaire son véhicule idéal, et aussi, peut-être plus tard son miroir de Narcisse. Bien qu'ils échappassent à cette fascination spéculaire, leurs talents leur servirent d'abord pour montrer certaines pratiques néo-coloniales dans la société québécoise.

C'est en dénonçant la condition d'exploitation des bûcherons dans l'industrie du bois, (*BÛCHERONS DE LA MANOUANE*, 1962) qu'un Lamothe y découvre d'autres colonisés: les Amérindiens. Et l'on touche là l'un des paradoxes du nationalisme québécois qui s'affirme dans sa phase originelle, en tant qu'ouverture vers l'extérieur, qui permet à d'autres de l'interpréter. À cette période, qui est de loin la plus créatrice, succède cependant celle de l'institutionnalisation qui va de pair avec l'affirmation des appareils de l'État.

Or, à cette époque, l'État est en pleine expansion et sa principale priorité est justement la formation. C'est pourquoi les



BÛCHERONS DE LA MANOUANE

talents de ces cinéastes sont bientôt requis pour tourner des documentaires axés sur l'éducation. Arthur Lamothe tournera une série sur **Pour une éducation de qualité**, et plus tard sur **Le système de la langue française** alors qu'un Moreau se penchera lui sur les difficultés d'apprentissage. Bien sûr, ils ne sont pas les seuls à faire ce genre de cinéma didactique, mais l'importance relative de ces documentaires dans leur oeuvre, notamment dans celle de Moreau, est révélatrice d'un type d'attitude que la société-hôte continue d'avoir envers les descendants de la mère-patrie. Reliquat d'une condition colonisée qui est aussi une manière discrète de tenter d'écarter ces documentaristes des principales formes de la représentation collective.

À telle enseigne que les rédacteurs de **Copie Zéro** interviewant ce cinéaste s'étonneront du peu de cas que certains font du travail de Moreau «On dirait que non seulement on a de la misère à reconnaître la qualité du témoignage historique sur la société québécoise que tes films apportent, mais aussi à en apprécier l'écriture cinématographique.»<sup>1</sup>

Faut-il s'étonner, alors, si après avoir pris parti pour l'émancipation de la collec-

tivité québécoise, ces cinéastes ont préféré, en pleine fièvre nationaliste, se pencher sur les conséquences de la modernisation de cette société notamment chez les déclassés (les personnes âgées, les handicapés,) et les groupes minoritaires (les Amérindiens). «Une société se définit par rapport à ses marginaux», affirme encore Michel Moreau. «Je vais choisir des gens qui ne sont pas comme tout le monde mais qui sont révélateurs du pays.»<sup>2</sup>

Si le questionnement de la normalité est la préoccupation d'un Moreau, celle d'un Dufaux aura plutôt tendance à passer par la critique sociale. Ainsi dans **Les enfants des normes**, 1979, -le titre est révélateur- il s'emploie à démystifier de manière presque clinique cette école nouvelle que ses concepteurs avaient voulu la meilleure au monde. Elle offre au cinéaste un champ d'observation idéal pour mesurer l'étendue des transformations (décon-fessionalisation, acculturation par la culture de masse) survenues dans la société québécoise. Un Lamothe, lui alternera entre la description des conditions des travailleurs en milieu urbain et l'ethnocide des premiers peuples de ce continent. La passion qu'il met à faire l'investigation de cette culture amérindienne en voie

d'extinction est typique d'un regard européen qui découvre fasciné l'Amérique et l'Autre absolu, -si différent du cousin québécois- que constitue à ses yeux l'Amérindien. (Cette même fascination de l'étranger devait conduire en 1977 un autre Français, de quinze ans son cadet, -Daniel Bertolino- à tourner chez les Inuit un documentaire intitulé TAMUSI ET MARKOSI et une série **Les légendes indiennes**, sans parler de ses nombreuses séries sur **Les Primitifs**.)

En forçant les Québécois à s'ouvrir à des réalités que la poursuite éperdue de leur identité occultait, ces cinéastes de la première génération ont manifesté de la sorte leur contribution originale à la cinématographie d'ici de même que la singularité de leur origine française et européenne.

Ils le firent mine de rien, sans l'air d'y toucher comme le favorisait d'ailleurs leur situation minoritaire au sein de l'équipe de documentaristes québécois. À cet égard le témoignage que porte Clément Perron à propos de Georges Dufaux est fort révélateur: «L'homme a un secret dont il est fort jaloux. Et pour assurer sa meilleure garde il (...) a développé son ambivalence... (qui) n'est rien d'autre que l'apparition simultanée de deux sentiments à propos de la même représentation mentale.» Voilà bien esquissé la personnalité polaire du cinéaste migrant qui le conduit «à inscrire, dira encore Perron, toute la nécessité de son questionnement à l'intérieur de l'espace qui sépare son point de départ et son point d'arrivée».<sup>3</sup>

Situation singulière qui les aurait normalement conduits à affirmer, comme le fera la seconde génération, leur identité cinématographique en même temps que leur différence minoritaire. Or cela ne put être possible. Car leur condition de cinéastes d'origine française les mettait en porte-à-faux avec les documentaristes québécois eux-mêmes déchirés entre leur appartenance à *ici* (l'Amérique) et leur origine de *là-bas* (la France). Là s'explique la raison pour laquelle il est encore aujourd'hui difficile de distinguer leur contribution de l'ensemble de la production documentaire québécoise, l'une étant inextricablement mêlée à l'autre.

### La seconde génération

C'est pour des raisons inverses que l'on reconnaîtra le travail de la seconde génération de documentaristes néo-

québécois. À l'opposé de leurs aînés français, ces cinéastes entre 30 et 45 ans, sont d'origines et de langues diverses, l'Amérique du sud et la Méditerranéenne étant les deux pôles principaux de provenance. Les parcours des Alain D'Aix, Marilù Mallet, Paul Tana, Daniel Bertolino, Tahani Rached, Carlos Ferrand, Leopoldo et German Gutierrez ont ceci en commun d'avoir été marqués par la crise des idéologies et le bouillonnement politico-culturel des années soixante. Issus de l'ère des mass média, plusieurs d'entre eux ont déjà une formation cinématographique dans leur pays d'origine (D'Aix, Mallet, Bertolino, Ferrand). Mais leur vision variera toutefois selon le temps et leur degré d'insertion au sein de la société québécoise.

Si la différence ethnique est donnée d'entrée de jeu dans les premiers films de Mallet (**LES BORGES**, 1978), de Rached (**FRÈRES ENNEMIS**, 1979) de Ferrand, (**EL FAMOSO CHINO**) ou encore de Leopoldo Gutierrez (**IT'S NOT THE SAME IN ENGLISH**); elle se manifestera plus lentement chez Tana ayant vécu l'acculturation très tôt ici, ou chez Bertolino.

Car après avoir dépeint la tension migratoire de leurs compatriotes (intégration, milieu de travail, adaptation linguistique et culturelle) il reste à montrer les conditions politiques et économiques de ces pays qui forcent des milliers de leurs concitoyens à s'expatrier. Cette navette entre *l'ici* et *là-bas* se fait concurrence à la prise de conscience de leur propre condition migrante qui demeure, pour certains, le moment fort de leur travail cinématographique. En ce sens, **JOURNAL INACHEVÉ** (1982) de Mallet et **CAFFÈ ITALIA MONTRÉAL** (1985) de Tana ont valeur de modèle.

**JOURNAL INACHEVÉ** se situe dans le présent et évoque les modifications de l'identité originelle de la réalisatrice dans ses rapports affectifs, politiques et culturelles avec le nouveau pays. C'est le sujet ici qui se pose comme le lieu du procès de cette transformation, de ce devenir qui est d'autant plus fort qu'il recoupe une double minorisation. Or ce devenir de femme et d'immigrante ne peut être qu'inachevé car il renvoie au processus en train de se faire et à une communauté dont l'implantation ici est encore très récente.<sup>4</sup>

CAFFÈ ITALIA MONTRÉAL, lui,

prend acte de ce qui est advenu d'une communauté ayant immigré depuis le début du siècle. La reconstitution historique sera la voie privilégiée afin de retrouver la mémoire collective oubliée. D'abord utilisée comme moyen didactique, la fiction documentaire devient, au fil du film, le lieu même de la représentation où se dénoue le rapport «identitaire» de la seconde génération. Ce retournement n'est possible qu'après avoir reparcouru, en sens inverse, l'itinéraire des aînés. Alors seulement l'identité peut resurgir; l'identité forcément transformée, métissée qui n'a plus rien à voir avec l'origine et dont le mouvement, la polarité sont ceux de la création, de l'invention même.

Voilà comment la problématique de ces documentaristes rejoint les préoccupations formelles de notre époque post-moderne. Se situant à l'intersection des rapports entre passé et présent, individu et collectivité, ici et là-bas, le documentaire de ces auteurs subit dans sa forme le métissage dont témoigne le contenu. C'est ainsi que la fiction s'infiltré dans le documentaire, le corrompt, le fait éclater remettant de la sorte en question le paradigme qui le sous-tend. Ce paradigme jusqu'ici indiscuté revient à faire équivaloir Vérité et Réalité. On sait aujourd'hui qu'il n'est plus suffisant de montrer le réel pour le dénouer. Car celui-ci est en fait multiple et que de vouloir l'ériger comme représentation de la totalité équivaut à nier son devenir.

C'est à ce niveau que le travail de ces documentaristes interpelle la représentation du réel de leurs collègues québécois instaurant ainsi les conditions d'un dialogue fécond et dynamique qui permettra de résoudre pour les uns et les autres la relation conflictuelle avec les origines. ●

FULVIO CACCIA

1/ **Copie Zéro**, mars 1986, no 27, p.12

2/ **Copie Zéro**, mars 1986, no 27, p.11

3/ **Copie Zéro**, janvier 1979, no 1, p.28

4/ Il reviendra à German Gutierrez d'aborder plus amplement la dimension communautaire de l'immigration latino-américaine au Québec dans son film **LA FAMILIA LATINA**.

Écrivain et critique de cinéma, Fulvio Caccia est membre du comité de direction du magazine trans-culturel **Vice Versa**. Il a publié **Sous le signe du Phénix** (Ed. Guernica, 1985), un recueil d'entretiens avec des créateurs d'origine italienne. Il s'intéresse particulièrement à la transformation des identités dans le contexte québécois.

# Émotion et maîtrise

C'est à une bonne distance des images vite faites, de la complaisance parfois, de la facilité à l'occasion et des hybrides produits qui doivent tant au reportage télévisuel que je situe le vrai documentaire, le seul en fait qui puisse prétendre loger à l'enseigne du *cinéma*.

Quand une âme habite un documentaire, si une émotion s'en détache et qu'une sensibilité toute sentie lui est présente, alors je crois qu'il m'est donné de voir du grand cinéma documentaire.

La place et la fonction que donne le réalisateur aux images qu'il tourne et qu'il retient ne sont plus gratuites quand elles dessinent aussi bellement toute la trame de films comme *RETOUR À DRESDEN* de Martin Duckworth (1986), *LE FILM D'ARIANE* de Josée Beaudet (1985) et *LA FAMILIA LATINA* de German Gutierrez (1986).

Et dans ces quelques lignes, je n'ai d'autre prétention que celle de dire tout le plaisir que j'ai eu à regarder ces films documentaires. Oh, ils ne réinventent pas le genre, simplement ils y occupent, à mes yeux, une place privilégiée parce qu'ils ont su négliger la loi du genre au profit de la création.

La qualité du regard et l'implication très marquée du réalisateur dans ces films se traduisent par des documentaires qui se démarquent d'une facture traditionnellement acquise.

Chacun de ces trois films témoigne d'une manière individuelle de saisir une réalité et de «l'interpréter» avec ce je ne sais quoi d'authentiquement personnel.

Martin Duckworth a visiblement été inspiré quand il a choisi de retenir des séquences d'un opéra particulièrement significatif pour Dresden (*Der Freischutz* de Weber), de retenir aussi avec soin quelques documents d'archives. L'inspiration est une chose et le rendu en est une autre.

Et voici que le cinéma alors se trouve enrichi d'une magnifique proposition: tels



RETOUR À DRESDEN

des mouvements de balancier, ces séquences (opéra et archives) interviennent pour encadrer le noeud du film: la foule de Dresden et d'ex-pilotes de bombardiers en 1945 venus cette fois en mission de paix et se rencontrent sur la grande place publique de Dresden: incertitude, insécurité et incrédulité se bousculent dans les âmes... et les visages traduisent, saisis par une caméra réservée et efficace qui nous aura d'ailleurs donné les très belles images du début à l'atmosphère déjà signifiante.

*RETOUR À DRESDEN* est littéralement habité par son réalisateur. Il se présente comme une oeuvre simple, superbement construite. Un très fort travail d'organisation du contenu a certes prévalu à la livraison du produit final. Voilà un film achevé à propos duquel j'éprouve le sentiment que le réalisateur a autant appris que le spectateur.

Il s'agit d'un brillant morceau de cinéma documentaire qui évacue la démonstration, repousse la facilité et qui montre bien qu'un film se «réalise» aussi bien au montage qu'au tournage.

L'atmosphère qui règne dans ce film vaut à elle seule de le voir. Conquis par l'approche chaleureuse et le contrôle de toute la démarche cinématographique, le spectateur peu à peu se trouve «accueilli» par le film. L'émotion patiemment fait son chemin et finit par faire prendre conscience de la guerre ou de la paix, c'est selon.

*LE FILM D'ARIANE*, appartient tout entier au cinéma. Sans rien fracasser, il vise l'efficacité résultant d'un énorme travail de conception et d'imagination dans l'écriture finale et le montage. Duckworth avait isolé des séquences d'archives qu'il allait insérer à point nommé selon une construction sûre. Ici, la photo d'archives n'a plus ce caractère ponctuel.

Elle constitue l'étoffe même du film. Alliée à un beau et ample commentaire, elle compte sur une sonorisation originale de document d'époque, ce qui ajoute à une réalité sans la tromper.

Le documentaire qui se réclame du cinéma ne saurait s'aligner sur la seule loi du genre pour béatement rendre compte



LA FAMILIA LATINA

d'une réalité sans interpréter: les reportages télé abondent dans ce sens.

Le FILM D'ARIANE, pas plus que RETOUR À DRESDEN ne triturent ni n'arrangent la vérité. Au contraire, leur grand mérite réside plutôt dans la brèche qu'ils ouvrent dans la tradition.

Et quand l'image, au service de laquelle ces deux films se sont unis, quand cette image permettrait quelque licence aux yeux de malheureux puristes, y aurait-il lieu de crier atteinte à l'intégrité du genre. La poésie connaît bien ses petits écarts à la syntaxe et s'en porte ma foi fort bien! Non! Le vrai documentaire doit plonger dans l'image, le mouvement, l'émotion, l'évocation et ainsi le spectateur vibre-t-il.

L'information passe, l'émotion reste. Le FILM D'ARIANE a osé à sa manière: il communique et parle avec chaleur dans une démarche parfaitement maîtrisée.

D'une facture peut-être plus classique

en termes d'approche documentaire que les deux films précédents, LA FAMILIA LATINA m'a immédiatement séduit.

J'ai trouvé fière allure à ce film sans prétention qui déborde de fraîcheur, de spontanéité et d'amour.

Techniquement, Gutierrez a opté pour l'entrevue et le commentaire dit, la caméra complétant: il a choisi des images dont il attendait qu'elles soient révélatrices d'une âme écorchée en terre étrangère, qu'elles en servent l'évocation plutôt que de dresser un froid portrait de situation.

Ce film s'interdit le discours politique et la manipulation et relève le défi du cinéma. Il est porteur d'une émotion vive. Regardez un peu comment Gutierrez travaille avec ses gens. De telle manière même, qu'il se dégage un regard révélateur sur cette société d'accueil qui est la nôtre. Sans qu'il ne comporte de jugement, le film sait rendre la réflexion sur le plan cinématographique.

Ce film devient le véhicule d'une manière intimiste de dire les choses, de les montrer, ce n'est pas tant à la table de montage qu'il a été réalisé mais bien plutôt dans ces personnages et vécus bien choisis, illustrés avec un art consommé de retenue et d'intelligence.

Il veut dire plutôt qu'illustrer et c'est sobrement qu'il décide de le faire. Oui, une certaine pudeur, comme une peur de faire mal, émane de ce documentaire. Et le cinéma n'est pas en reste: une grande rigueur guide toute la démarche cinématographique. ●

ANDRÉ DUGAL

---

Agent de distribution à l'Office national du film, André Dugal est aussi rédacteur, depuis quatre ans, des textes du programme des *Rendez-vous du cinéma québécois*. Il a réalisé une série vidéo de 40 épisodes comprenant des entrevues avec des personnalités du cinéma québécois, intitulé **D'Images en paroles**.

---

# Ce drôle de transfert

---

Le documentaire qui a remporté, cette année, la palme du Prix Italia, section documentaire écologique, est UNE GOUTTE D'EAU DANS LA MER. Production danoise. Jean Rouch, président du jury, disait que cette émission avait beaucoup plu parce qu'elle avait su «dramatiser son contenu».

Qu'est-ce à dire, dramatiser? Dramatiser la pollution des mers du Nord? Essentiellement que le téléspectateur se sent concerné, impliqué, pris par le fait. Il se sent «insécurisé», troublé, désarçonné. «I want you» clame une fois de plus l'Uncle Sam, sur un poster récent pour encourager la délation des drogués.

On est loin des critères d'objectivité rigides du journaliste de l'écrit, qui passe son temps à dire que l'objectivité n'existe pas et qui s'acharne dans chaque papier à nous prouver le contraire. On est loin aussi du cinéaste qui tente d'attirer l'attention par son décor, par ses images travaillées au point d'éveiller en nous un sens latent d'esthétisme formel d'abord et social ensuite: «Mon Dieu que la société serait belle, si...»

On est à la télévision. On ne dit pas, on n'exprime pas, on communique. On s'arrache l'attention de quelqu'un à grand frais et le plus nombreux possible.

Dramatiser à la télévision prend un sens tout à fait particulier. Il faut aller chercher le téléspectateur là où il se trouve. Traditionnellement le journaliste de l'écrit rend compte des actes d'autrui avec le plus de subtilité, d'intensité, et disons-le, de justice possible. Traditionnellement, le cinéaste illustre un fait avec le plus de justesse visuelle possible, d'émotion dans la vérité des choses, vue et entendue. Ni l'un ni l'autre des deux métiers ne visent qu'à communiquer. Ils expriment d'abord et communiquent par surcroît. Avant tout ils traduisent une réalité, ils rendent compte de la complexité et de la vérocité d'une situation (et de la sensibilité du cinéaste). Et là je suis gentil...

La télévision, elle, communique. Au-delà de l'objectivité, au-delà de l'expressivité, elle dramatise... Curieux apport.

Dans un texte récent qui traite de la Californie, Jacques Godbout utilise une drôle d'image<sup>1</sup>. Il parle des hôtes de l'air qui l'accompagnaient jusqu'à Los Angeles, sur une compagnie d'aviation américaine. Spontanément, il imaginait pour chacune d'elles, des styles de vie, des façons d'être et de réagir, la midinette, la divorcée, la sentimentale. Chose qui ne lui avait jamais traversé l'esprit en voyageant par *Air Canada* ou *CP Air*. Lignes aériennes canadiennes, pays du documentaire... Y aurait-il un pays pour l'imaginaire, un pays pour le contact immédiatement scénarisé, un pays pour la dramatisation de chaque geste? Un pays de la télévision? Ce pays de la démocratie par la consommation. Car à la télé, c'est le téléspectateur qui décide. Il est le maître de tout. C'est la parole du peuple qui écoute.

La démocratie politique, berceau des médias écrits et filmiques, qui tolérait ces acharnés pamphlétaires ou ces cinéastes d'une littérature visuelle dénonciatrice (HIROSHIMA, MON AMOUR) a comme vendu son âme d'après-guerre à la délectation privée et de bungalow, la lessive au sous-sol, l'auto au garage et le téléviseur couleur au living. La vraie question n'est plus de savoir si on vote à gauche ou à droite, mais si on a ou non sa Maytag.

L'inceste, problème du pouvoir sur des plus faibles que soi, donc problème politique, allons-donc! L'inceste me fait-il vibrer dans ce reportage? Ai-je une jouissance personnelle à me projeter dans ce documentaire, à me reconnaître effectivement ou virtuellement? Si oui, bonne dramatisation, bonne cote d'écoute, bonne émission, bonne vérité de la chose.

La télé, c'est la vraie démocratie. Mais encore faut-il en assumer le coût. De moins reconnaître qu'une société n'est pas constituée de la somme d'institutions tissées, intégrées, facilement descriptibles dans des documentaires, satisfaisant totalement quelques-uns et partiellement la majorité. Grâce à ses multiples enquêtes, genre *La parole est à vous* et grâce à ses milliers de reportages ponctuels, sur le métro de Montréal, sur les salles d'urgence des hôpitaux, sur le paganisme pervers de la drogue, la société devient un magma de

lieux individuels, avec ou sans Maytag.

Le documentaire à la télévision qui ne démarre pas sur un problème dit exemplaire, est foutu. Les hommes battus, les chiens écrasés, les nouveaux tuberculeux, and so on («c'est ça l'Amérique»). Jusqu'à quel point les problèmes de cœur de Pierre Lambert dans *Lance et compte*, ne sont-ils pas livrés comme prétexte à un documentaire sur le sport? Louis Caron, scénariste de la série 86, n'avouait-il pas que son plus grand plaisir, en préparant la série, avait été de passer des centaines d'heures dans les loges, pardon, le vestiaire des joueurs?

*Cosby* et *À plein temps*, regardez bien ces émissions. Ce sont de véritables traités de vraisemblance. En dépit de l'importation américaine ou des marionnettes apeurantes. N'oublions pas que Bill Cosby a son PhD en pédagogie, et que des psychologues vérifient à la loupe chaque séquence pour décréter ou non le «naturel» des comportements et attitudes. De même pour *À plein temps*, où toute l'équipe est engagée par le ministère de l'éducation et poursuit des objectifs très serrés de rapprochement avec la vie réelle. Et ces émissions marchent.

La vérité du documentaire, comme de la dramatique à la télévision, passe par une appréciation subjective d'adéquation des téléspectateurs, avec ce qu'ils sont ou pourraient être. Rien de plus.

Peu importe alors les distinctions fiction/documentaire. Voilà bien une distinction de lettrés, lisez inutile. Touchez-moi. Communiquez-moi. Je vous dirai alors si vous êtes «cablés» ou pas. Si vous êtes «dans la vraie vie» ou à côté de vos pompes. ●

JEAN PIERRE DESAULNIERS

---

1/ Godbout J. «La Californie et les médias», in *Communication-Information* vol 7 no 3, Québec, 1985.

---

Professeur au département des Communications à l'UQAM, Jean Pierre Desaulniers est aussi chroniqueur en télévision et auteur de nombreux articles parus entre autres dans *Communication-Information*, *T.S.F. Magazine* et *Vélo-Québec*.

---

# Repères bibliographiques

---

BARIL, Gérald. **Techniques légères pour tournages «lourds»**. Montréal : Québec-science, janvier 1985.

Entrevue avec le cinéaste Yvan Patry, spécialisé dans la couverture de l'actualité internationale. Pour ses reportages, il utilise l'équipement vidéo à cause de sa légèreté, de sa mobilité et de son coût.

BISSONNETTE, Sophie. **Cinéma d'intervention, dit-elle à propos du documentaire in Cinémas du Québec au fil du direct**. Liège: Editions Yellow Now, 1986. p.53.

Dans le débat qui secoue l'école documentaire québécoise, la réalisatrice Sophie Bissonnette prend parti pour le cinéma direct.

BOUTET, Richard & VEILLEUX, Lucille. **L'envers du décor**. Montréal : Copie Zéro, no 20, mai 1984. pp.11-12.

Récit des difficultés que les réalisateurs Richard Boutet et Pascal Gélinas ont rencontré pour la production et la distribution de leur film LA TURLUTE DES ANNÉES DURES. Leur aventure est en fait l'aventure de tous les films dits indépendants.

BURNETT, Ron. **Developments in cultural identity through film: the documentary film, the National Film Board and Quebec nationalism**. S.l.: Australian-New Zealand journal for Canadian studies, no 2, décembre 1985.

Étude du développement de l'identité nationale québécoise à travers le cinéma documentaire produit à l'Office national du film du Canada.

**Dossier: documentaire**. Montréal : Ciné Bulles, vol.5 no 4, mai-juillet 1986.

Quatre articles composent ce dossier sur le cinéma documentaire au Québec. En plus de souligner l'aspect original du documentaire contemporain, on y évoque les difficultés rencontrées par les documentaristes pour réaliser leurs oeuvres ainsi que les rapports entre le film et la vidéo dans la réalisation des documentaires.

DUFAUX, Georges. **Scénarisation et documentation**. Montréal : Format Cinéma, no 39, 20 février 1985

Le caméraman et réalisateur Georges Dufaux parle de son expérience sur le documentaire, de l'approche qu'il préconise dans son travail, ainsi que des choix qu'il fait d'une image plutôt qu'une autre.

EUVRARD, Michel. **Journal inachevé : pour vivre ici**. Montréal : Format Cinéma, no 25, 21 mars 1983.

Marilù Mallet a fait un film «à sa façon», c'est-à-dire, non pas selon les méthodes traditionnelles du documentaire (identifier et montrer les faits), ni selon celles de la fiction (en inventant des personnages et une histoire). Elle a réalisé un journal intime, une correspondance privée, en rassemblant les uns après les autres les sons, les images, la musique, la langue...

FERRAND, Carlos. **Faut pas mélanger le documentaire et les mandarines!**. Montréal : Copie Zéro, no 29, septembre 1986.

Le documentariste ne doit pas être exempt de l'obligation de plaire à un public. L'excuse qu'un documentaire est nécessairement ennuyant parce qu'il n'interfère pas avec la réalité n'est pas valable. L'objectivité n'existe pas et le documentaire n'est qu'une façon d'interpréter la réalité. Prenant son film INVENTEZ! en exemple, le cinéaste dit que son approche ressemble à

celle qu'on prend pour réaliser un film de fiction: choix de «personnages», élaboration d'un récit, choix d'éclairage...

GUÉNETTE, Michel. **Pierre Perrault, cinéaste et poète: «... Le fleuve est trop grand pour moi.»** Montréal : Continuum, vol.8 no 17, 21 janvier 1985.

Entretien avec Pierre Perrault. Il parle de son art, le cinéma, et de son pays, le Québec. Depuis le début de sa carrière il privilégie une forme de cinéma, qu'on appelle le cinéma direct. Aujourd'hui encore il prétend que «la réalité est toujours plus belle que la fiction».

GURAL-MIGDAL, Anna. **Rendez-vous au Caffè Italia avec Paul Tana**. Montréal: Vice Versa, vol.2 no 5, octobre-novembre 1985. p.22-23.

Paul Tana raconte comment, à partir de l'idée de faire un documentaire classique, il lui est venu l'idée d'élargir son film vers la fiction afin de resituer une certaine atmosphère d'époque, de donner vie à des personnages historiques, et de suppléer au manque de documents iconographiques.

HOULE, Michel. **Le documentaire: entre le passé et un nouveau langage**. Paris: Cerf/Office franco-québécois pour la jeunesse, 1986, pp. 76-77, (CinémAction, #40).

Malgré l'influence de plus en plus marquée de la télévision, la dernière décennie ne fut pas si mauvaise pour le documentaire d'auteur et de création. On observe une tendance générale à la dramatisation et on voit naître des oeuvres fortes qui ne font aucune concession au format télévisuel, ou qui servent de catalyseur à toutes sortes de débats sociaux.

HOULE, Michel. **Sur DE LA TOURBE ET DU RESTANT**. Montréal : Copie Zéro, no 11, novembre 1981.

Dans son film *DE LA TOURBE ET DU RESTANT*, le cinéaste Fernand Bélanger se situe à la fois dans la continuité du documentaire québécois traditionnel et dans son débordement.

HOULE, Michel. **Une semaine et des questions : direct, Québec 1980**. Montréal : Le Temps fou, décembre 1980.

À l'occasion de la 8<sup>ième</sup> Semaine du cinéma québécois qui a eu lieu à Montréal du 3 au 12 octobre 1980 l'auteur fait le point sur l'état du documentaire québécois. Il analyse plusieurs films présentés lors de cette manifestation et pour lesquels il questionne les rapports du cinéma au réel, la fonction idéologique des techniques, ainsi que la responsabilité éthique et sociale du cinéaste.

**Journal inachevé : Marilù Mallet : un voyage par des états d'âme**. Montréal: Format Cinéma, no 25, 21 mars 1983.

La cinéaste explique, en entrevue, en quoi son film est tout le contraire du type documentaire traditionnel à cause de son caractère subjectif, voire intimiste. En effet, pour elle, il s'agit moins de montrer et de dire que de faire sentir.

JUTRAS, Pierre & VÉRONNEAU, Pierre. **De la mise en situation à la fiction**. Montréal : Copie Zéro, no 27, mars 1986.

Entrevue avec le cinéaste Michel Moreau. Il explique son travail de documentariste et parle du choix qu'il a fait récemment de mêler fiction et documentaire dans ses films.

LA ROCHELLE, Réal. **La caméra se promène-t-elle encore dans les pâquerettes?: le direct aujourd'hui**. in *Cinéma du Québec au fil du direct*. Liège : Editions Yellow Now, 1986. p.14-16.

Le cinéma direct des années 60 n'était ni une mode passagère, ni une école du documentaire. C'était une approche du cinéma

totallement différente tant au niveau du contenu que de la technique, qui a touché autant le cinéma de fiction que le documentaire. Encore aujourd'hui les films québécois, même les plus récents, sont tributaires de cette façon de faire si bien qu'on peut dire que l'on assiste à une régénération du direct québécois.

LA ROCHELLE, Réal. **Committed documentary in Quebec : a still birth?** in «*Show us life*»: toward a history and aesthetics of the committed documentary. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1984. pp.280-301.

Le cinéma québécois (à ne pas confondre avec le cinéma canadien-français) est né vers 1960, en même temps que les jeunes cinémas nationaux ailleurs dans le monde. Dans une large mesure, c'est un cinéma documentaire au sens courant du terme. Plus précisément, on pourrait le qualifier de cinéma d'intervention sociale. Un historique des 20 dernières années ainsi que les films charnières de cette période y sont présentés et resitués dans leur contexte social.

LEBOUTTE, Patrick. **Oncle Perrault contre les casseurs ou le documentaire dans tous ses états** in *Cinéma du Québec au fil du direct*. Liège : Editions Yellow Now, 1986. p.51-52.

Le désir de liberté cinématographique que le direct des années 1960 avait insufflé au cinéma québécois perd maintenant de sa vigueur. La tendance actuelle est à un retour à des films documentaires plus classiques, bavards, et souvent, accompagnés de voix off.

LEDUC, Jacques. **La dictature de la fiction**. Paris: Cerf/Office franco-québécois pour la jeunesse, 1986, pp. 78-79, (*CinémaAction #40*).

Le cinéma québécois contemporain a ses sources dans une solide tradition documentaire. La télévision, cependant, a réussi à imposer sa marque sur un genre qui s'est

d'abord développé dans un esprit d'indépendance. Elle force à diluer les points de vue au nom de la neutralité et de l'objectivité de l'information. Il y a bien eu, depuis dix ans, quelques tentatives intéressantes dans le cinéma documentaire d'auteur, mais les années les plus difficiles sont à venir.

MARSOLAIS, Gilles. **CAFFÈ ITALIA MONTRÉAL**. Montréal : Vice Versa, vol.2 no 5, octobre-novembre 1985. p.23.

Le film de Paul Tana ne ressemble ni à un documentaire classique, ni au cinéma direct, ni au cinéma de fiction traditionnel. C'est une oeuvre intéressante dans la mesure où elle a su éviter les pièges de ces différents genres et proposer une vision originale de l'immigration.

MOREAU, Michel. **Vers un nouveau documentaire?.** Montréal : Format Cinéma, no 46, 15 décembre 1986.

Le cinéaste considère que les voies du documentaire québécois ont été modifiées par deux facteurs: l'arrivée du câble-sélecteur associée à la multiplication des stations de télévision et l'engouement toujours grandissant du public et des responsables des médias à l'égard de la fiction.

VÉRONNEAU, Pierre. **Contrecoeur et cie**. Montréal : Format Cinéma, no 21, 22 novembre 1982.

Jacques Leduc a été amené depuis 20 ans à dépasser les frontières conventionnelles que sont les notions de documentaire et de fiction. On constate que son film *ALBÉDO*, fondé sur la notion de rapport, ne se contente pas seulement d'être un miroir de la réalité. Il la révèle, il la crée. C'est un cinéma qui explore, tant par sa forme que par ce qu'il révèle. ●

RENÉ BEAUCLAIR

# À LA FINE POINTE DE L'AUDIOVISUEL

## 7704 documents disponibles sur le marché

- ⊙ tous décrits en détail : résumé, public visé, distribution, réalisation, production, etc.
- ⊙ sur tous les sujets
- ⊙ pour tous les publics

## 273 distributeurs : adresse, téléphone, modalités d'acquisition des documents

## 5 index pour repérer un document parmi les quelque 15 000 titres répertoriés dans le TESSIER 83 et dans le TESSIER 86 : sujets, réalisateurs et maisons de production, titres, collections, distributeurs

Offre de lancement valable jusqu'au 31 décembre 1986

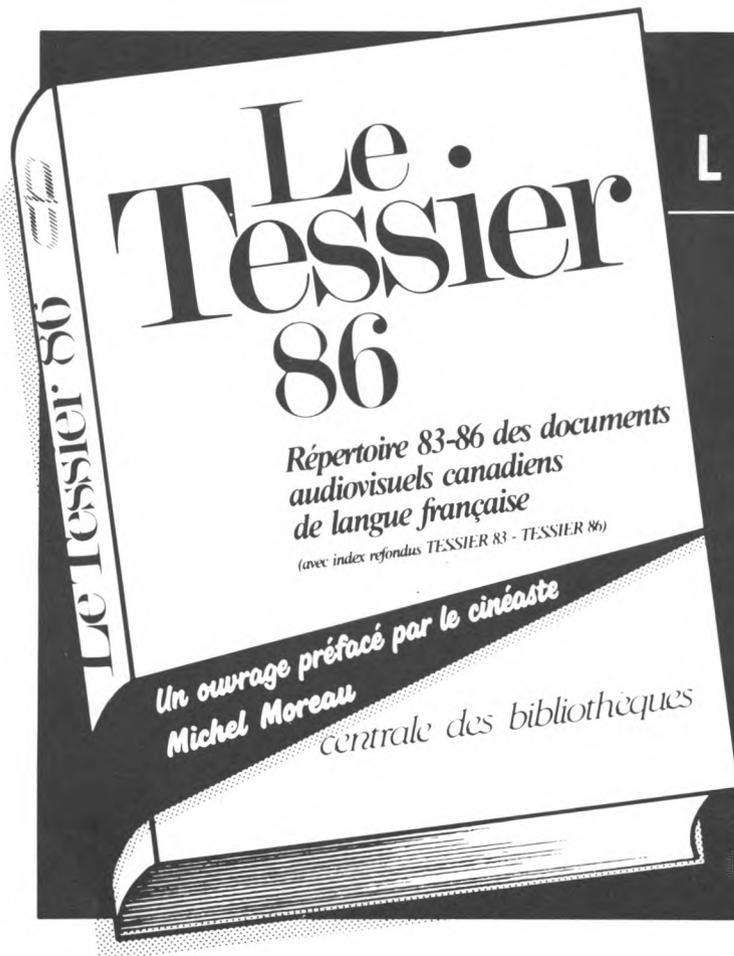
TESSIER 86 45 \$ (au lieu de 58 \$) + frais de transport

TESSIER 86 + TESSIER 83 75 \$ (au lieu de 103 \$) + frais de transport



*centrale des bibliothèques*

1685, rue Fleury Est, Montréal (Québec) Canada H2C 1T1  
Tel (514) 382-0895



L'Office national du film du Canada

«NOUS TRANSFORMONS  
LES IDÉES CRÉATRICES  
EN FILMS NOVATEURS.»



Office  
national du film  
du Canada

National  
Film Board  
of Canada



COPIE ZÉRO  
COPIE ZÉRO  
COPIE ZÉRO  
COPIE ZÉRO  
COPIE ZÉRO

# COPIE ZÉRO

Revue d'information et de référence sur le cinéma québécois.

Abonnement: 1 an (4 numéros).

Canada: 15\$

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

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

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_

Pays \_\_\_\_\_

Code postal \_\_\_\_\_

Signature .....

Versement (par chèque ou mandat-poste) payable à l'ordre de: La Cinémathèque québécoise  
335, boul. de Maisonneuve est  
Montréal, Québec H2X 1K1, Canada.

---

## QUELQUES NUMÉROS ANTÉRIEURS

---

- |     |  |
|-----|--|
| 2 - | 40 ans de cinéma à l'Office national du film (3,25\$)                              |
| 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 de 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\$)   |
| 28- | Annuaire 1985, longs métrages québécois (5,95\$)                                   |
| 29- | Annuaire 1985, courts et moyens métrages québécois (4,95\$)                        |

(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.

---