

8

A32A1  
A77\8  
1967  
OFF

# Vingt ans de cinéma au Canada français

*par*  
*Robert Daudelin*



Ministère des Affaires culturelles,  
Québec, 1967.



*Vingt ans de Cinéma  
au Canada français*

*Collection Art, Vie et Sciences  
au Canada français*

*sous la direction de  
Madame Geneviève de la Tour Fondue-Smith*

1. Panorama des Lettres canadiennes-françaises  
*par GUY SYLVESTRE*
2. Le Théâtre au Canada français  
*par JEAN HAMELIN*
3. La Peinture moderne au Canada français  
*par GUY VIAU*
4. La Vie musicale au Canada français  
*par ANNETTE LASALLE-LEDUC*
5. La Vie des sciences au Canada français  
*par CYRIAS OUELLET*
6. L'Essor des sciences sociales au Canada français  
*par JEAN-CHARLES FALARDEAU*
7. La Renaissance des métiers d'art au Canada français  
*par LAURENT et SUZANNE LAMY*
8. Vingt ans de Cinéma au Canada français  
*par ROBERT DAUDELIN*

# Vingt ans de Cinéma au Canada français

*par*

Robert DAUDELIN

Ministère des Affaires culturelles  
QUÉBEC  
1967



La collection de brochures *Art, Vie et Sciences au Canada français* a été conçue comme un instrument de documentation et de travail destiné à être diffusé auprès d'un large public cultivé, tant au Canada qu'à l'étranger.

Chaque auteur, choisi pour sa compétence reconnue, a l'entière responsabilité de son texte.

Aucun des ouvrages de cette série n'entend être, toutefois, un catalogue, un palmarès ou une publication technique hautement spécialisée.

Mais leur ensemble constitue un témoignage de qualité de la vitalité culturelle du Canada français.

Geneviève de la TOUR FONDUE-SMITH  
*directrice de la collection*

A32A1

A77/8

1967

OFF

## *Avant-Propos*

Il y a sans doute quelque indécence à parler du cinéma du Canada français : on l'attaque à son éveil. Alors qu'en peinture et en littérature il y a déjà des chefs de file, voire même des traditions (et des académies !), au cinéma tout est à faire : les premiers héros n'ont pas encore été démythifiés. Pourtant cette nouveauté même, cette jeunesse, c'est sans doute la vraie raison d'être du cinéma québécois. Les cinéastes du Québec réclament le droit de parole au moment même où le cinéma connaît sa seconde jeunesse. Ils n'ont pas à apprendre la grammaire : ils n'ont qu'à vouloir parler. Et bien qu'ils soient en retard de 70 ans, ils arrivent en même temps que leurs collègues français, italiens ou tchécoslovaques, parce que leur jeunesse même et la jeunesse de leur pays appartiennent intimement à un âge révolutionnaire, à un âge qui veut retrouver la parole.

Les cinéastes du Canada français, ceux qui ont pris une caméra pour regarder le monde, leur monde, — Brault, Groulx, Lamothe, Carle, Garceau, Perreault, Lefebvre — l'ont fait spontanément avec un œil neuf. Pour les cinéastes du Québec, sans studios, sans vedettes et sans marché, la réalité aura été la raison la plus valable de faire des films. Pour traduire cette réalité ils ont allégé leurs caméras, mis leurs magnétophones en bandoulière et marché au devant du quotidien. Et cette redécouverte du quotidien ils en ont fait une aventure d'équipe ; leur cinéma n'a pas été un cinéma d'esthète ou d'auteur, mais un cinéma de cameraman et d'ingénieur du son : un cinéma de témoins.

Sans traditions et sans auteurs le cinéma québécois est tout de passion. On se bat pour le dernier court métrage de

Gilles Groulx comme pour *Juliette et les esprits*, et on « descend » Jutra comme on insulte Kobayashi. Les films ne sont évidemment pas toujours ce qu'ils devraient être, mais ce sont nos films et nous y sommes plus chez nous que dans ceux de Godard ou de Forman. Pour tout dire nous sommes dans le coup. Et la sortie d'un long métrage québécois nous affecte plus à la façon d'un événement historique qu'à la façon d'une découverte littéraire.

Pour toutes ces raisons, et pour bien d'autres, le cinéma du Canada français n'a que cinq ans, ou peut-être dix. Pourtant nous remonterons à 1945 : brièvement. Puis nous regarderons de plus près les dix années qui ont vu apparaître nos premiers vrais cinéastes : ceux-là, nous tenterons de les nommer, de revoir en quelques lignes les films qu'ils nous ont donnés et de comprendre un peu mieux ce qu'ils ont tenté de dire avec le cinéma du Canada français.

*Mars 1966.*

## 1945-1955 : *La préhistoire*

La course au cinéma qui s'empare du Canada français dans l'immédiate après-guerre, et qui se poursuivra jusqu'au début des années '50, a quelque chose d'épique. Mais cette épopée a une saveur le plus souvent comique. Si on relit aujourd'hui les journaux et les revues de l'époque, on a davantage l'impression de feuilleter une chronique début-de-siècle que de se rafraîchir la mémoire sur des événements qui n'ont que quinze ou vingt ans d'âge. Mais toutes proportions gardées ces « années folles », comme elles nous apparaissent si clairement aujourd'hui, ne sont peut-être pas si différentes que cela des années '60 du cinéma québécois. Nos cinéastes sont maintenant des hommes cultivés, au métier très sûr, souvent des artistes, mais leurs difficultés ne sont pas très éloignées de celles que connurent leur « antiques » prédécesseurs. Certaines ambitions grossières, certaines naïvetés de l'époque ne nous sont pas étrangères. Mais nous en finissons sans doute et très bientôt rien ne nous rappellera plus ces années d'apprentissage, cette véritable préhistoire du cinéma québécois.

Tout avait commencé en 1944. J.-A. De Sève (l'actuel président de *France-Film* et de CFTM-TV) fonde alors *Renaissance Films* (ou *Les Productions Renaissance Inc.*), avec un capital de un million de dollars selon les journaux de l'époque. L'année suivante, en avril, c'est la première, au Saint-Denis, de l'effort initial de la nouvelle compagnie : *Le Père Chopin*. Réalisé par un metteur en scène importé, Fédor Ozep, *Le Père Chopin* était basé sur un scénario de Jean Desprez et était interprété par François Rozet, Guy Mauffette et Ginette Letondal. Le film

eut surtout un succès de curiosité. Les critiques, semble-t-il, furent assez réservés.

En 1946 Fédor Ozep revient à la charge, cette fois pour le compte de *Québec Production*, maison récemment fondée par Paul Langlais et René Germain et dont les studios sont à Saint-Hyacinthe. Ozep y tourne *La Forteresse*, avec Paul Dupuis, Nicole Germain, Mimi Destée et Jacques Auger. La publicité de la compagnie ne se gêne pas pour annoncer «le premier film entièrement tourné dans le Québec avec une distribution canadienne-française». Pourtant Ozep tourne simultanément une version anglaise du film, *Whispering City*, avec des comédiens américains, dont Paul Lukas. Le film sort d'abord dans sa version française et est diversement accueilli : presque tous les critiques soulignent la faiblesse du scénario. Jean Desprez, plus technique, lui reproche son «montagne chaoté». Jacques de Grandpré, du *Devoir*, trouve pourtant raison d'espérer et conclut : «les facilités de production cinématographique seraient actuellement suffisantes au Canada pour la réalisation de longs métrages purement dramatiques en noir et blanc». Quelques mois plus tard *Whispering City*, distribué par J. Arthur Rank, était présenté à travers le Canada et les États-Unis.

1947 : dans les studios de *Québec Production* toujours, un réalisateur hollywoodien, Phil Rosen, tourne un long métrage dramatique dont l'argument non dissimulé est de promouvoir l'éducation sexuelle. *Sins of Fathers* fut tourné très rapidement avec un budget limité et interprété par des comédiens montréalais dont John Pratt. Le film connaîtra une certaine notoriété par suite de son interdiction dans plusieurs pays.

En 1948 *Renaissance Films* se construit de vastes studios, chemin de la Côte-des-Neiges, à Montréal. Les journaux annoncent que le gouvernement fédéral songerait à créer un fonds d'aide à la production. Mais aide ou pas, *Québec Production* s'attaque à ce qui deviendra le grand film de son histoire : *Un homme et son péché*.

Roman paysan, célébré depuis plusieurs années déjà par la radio, *Un Homme et son péché* sera porté à l'écran par Paul

Gury. C'est Claude-Henri Grignon lui-même, l'auteur du livre, qui adapte son œuvre. Juliette Béliveau, Henri Poitras, Nicole Germain, Hector Charland, Guy Provost et Ovila Légaré sont de la distribution. Le film fut tourné en quelques semaines dans les studios de Saint-Hyacinthe et en décors naturels dans les Laurentides. L'*Office national du film*, dont le siège social est alors à Ottawa, consentit à prêter certains de ses services techniques à la production.

La première d'*Un Homme et son péché* eut lieu le 29 janvier 1949 dans cinq villes du Québec: Montréal, Québec, Sherbrooke, Trois-Rivières et Hull. Le film fut bien accueilli: «... nous sommes devant un vrai film de chez nous», écrit Léon Franque dans *La Presse* et il n'hésite pas à affirmer: «On tient le succès», Sydney Johnson, du *Montreal Star*, vante les comédiens, et Jean Desprez, toujours technique, remarque un «magnifique baiser», malheureusement trop hollywoodien. Tout le monde, même René Lévesque au *Clairon* de Saint-Hyacinthe, souligne les progrès énormes faits depuis *Le Père Chopin* et *La Forteresse*. Seul, le Père Ernest Gagnon, s.j., chroniqueur à la revue *Relations*, est vraiment déçu: «Nous avons attendu, en vain, un simple beau film». Néanmoins c'est le triomphe: on voit un futur grand nom du cinéma en Guy Provost, et Nicole Germain, consacrée vedette, fait de la réclame pour le savon Lux. Les recettes du film sont bonnes d'ailleurs: \$500.00 à Sainte-Adèle, \$167.37 à Pointe-Claire, \$3,551.25 à Chicoutimi. Présenté au premier Palmarès du film canadien, à Ottawa, *Un Homme et son péché* se mérita une Mention honorable et fut par la suite envoyé au festival de Venise et distribué dans les villes françaises de la Nouvelle-Angleterre.

À l'été de 1949 les producteurs du Québec sont fort occupés. Alors que chez *Renaissance* René Delacroix tourne *Le Gros Bill* (avec Ginette Letondal, Juliette Béliveau, Maurice Gauvin et Paul Guévremont) et que Dirk Jarvis met la dernière main à *Forbidden Journey* pour *Selkirk Productions*, c'est encore chez *Québec Productions* que les grandes œuvres viennent au monde: en juillet, Paul Gury donne le premier tour de manivelle du *Curé de Village*. Célèbre radio-roman du poète Robert Choquette,

*Le Curé de Village* fut adapté et dialogué par l'auteur lui-même et interprété par Ovila Légaré, Juliette Huot, Paul Guévremont et Lise Roy. Tourné dans le petit village de Saint-Damase, le film bénéficia d'une vaste publicité dans tous les journaux.

*Le Curé de Village* terminé, Québec Production, avec Paul Gury à nouveau, s'attaque à *Séraphin*, sorte de séquelle à *Un Homme et son péché*. Le film fut tourné en moins de vingt jours ;

UN GRAND SUCCÈS DE LA PRODUCTION CANADIENNE

Ginette LETONDAL • Juliette BELIVEAU

Maurice GAUVIN

PAUL GUEVREMONT  
 AMANDA ALARIE  
 PAUL BERAL  
 MONIQUE CHAILLER  
 LISE VILLENEUVE  
 FRED RATTE  
 ROLAND BÉDARD

Yves HENRY

**LE GROS BILL**

LES PRODUCTIONS RENAISSANCE INC. DISTRIBUTION EXCLUSIVE AU CANADA par FRANCE-FILM

on y retrouvait Nicole Germain et Hector Charland. Quant à Claude-Henri Grignon, non content de signer une nouvelle adaptation de son œuvre, il créa pour l'occasion un nouveau personnage qu'il interpréta lui-même devant les caméras.

*Le Curé de Village* sortit à Montréal en novembre 1949. On en parla beaucoup mais les avis étaient partagés. Certains furent enthousiastes, tel le jeune critique du *Front ouvrier*, d'Ottawa, Jacques Giraldeau, qui écrivait : « *Le Gros Bill* avait

apporté à l'histoire du cinéma canadien une technique fraîche ; *Le Curé de Village* lui donne son premier véritable scénario ... Oui maintenant, on le sent, le cinéma canadien va exister.» Pour certains autres le film n'avait pas les mêmes attraits ; Pierre Gascon, alors au *Photo-Journal*, écrivait : «Le grand défaut de ce film est son scénario qui est plus radiophonique que cinématographique ...» Son collègue de *Radiomonde* était encore moins indulgent qui affirmait sans ambages : «*Le Curé de Village*, en vérité, est un court métrage étiré, pour les besoins du commerce, à 88 minutes ...» Cet enthousiasme mitigé se fit sentir au chapitre des recettes qui accusèrent un net recul sur celles de *Un Homme et son péché* et de *La Forteresse*. *Le Curé de Village* n'en gagna pourtant pas moins le Grand Prix du second Palmarès du film canadien ; au même Palmarès, un jeune montréalais, Claude Jutra, remportait le prix de la section «amateur» pour son court métrage *Mouvement perpétuel* ; Réal Benoit et André de Tonnancour recevaient une mention spéciale pour *Artistes primitifs d'Haïti*.

Le 17 février 1950 c'était au tour de *Séraphin* de connaître les fastes d'une grande première. Malheureusement l'enthousiasme est à la baisse : *Variety*, le grand journal américain du spectacle, est d'accord avec le *Montreal Herald* pour trouver la nouvelle production moins intéressante que *Un Homme et son péché*. Jean Vincent, au *Devoir*, attaque le film par le biais de l'ironie, alors que Jacques Giraldeau, vite revenu de son emballement pour le cinéma autochtone, écrit : «L'infantilisme dans lequel se vautre *Séraphin* ne saurait mériter les éloges restrictifs mais pleins d'espoirs qu'a reçus *Un Homme et son péché*. Ce dernier film de Québec Productions possède tous les défauts d'un bon film et toutes les qualités d'un navet.» Pris à parti par les publicistes de *Québec Productions*, Giraldeau fit appel à ses lecteurs qui endossèrent son jugement avec force. Néanmoins, et malgré cette «incompréhension» de la critique, le film continua sa carrière et en avril on annonçait que 75% du coût de production était déjà recouvré. *Séraphin* fut par la suite distribué dans les villes françaises de la Nouvelle-Angleterre et on parla même de faire une version «française» pour lancer le film à Paris !

En mars 1950 paraissait *Découpages*, première revue canadienne de cinéma. Publié par la Commission étudiante du cinéma, *Découpages* réunissait dans son équipe Gilles Ste-Marie, Michel Brault, Fernand Cadieux, Jacques Giraldeau, Pierre Juneau, Marc Lalonde, Gabriel Breton et Claude Sylvestre. Pour la première fois peut-être, dans notre milieu, un groupe d'hommes prenait le cinéma au sérieux et voulait y regarder de plus près. L'idéal de *Découpages* (« faire du cinéma un facteur de promotion spirituelle ») nous paraît aujourd'hui un peu trop apostolique sans doute, mais son action fut néanmoins décisive dans la découverte culturelle du cinéma au Québec.

Avril 1950 : on parle de difficultés financières chez *Renaissance Films* ; la compagnie vient pourtant d'investir dans une production franco-canadienne, *Docteur Louise*, qui sera entièrement tournée en France. *Québec Productions* aussi se lance dans une co-production, avec *Électrique Film* de Paris : *Son Copain*, mis en scène par Jean Devaivre, sera tourné au Québec et en France, en deux versions (française et anglaise), avec pour interprètes René Dary, Paul Dupuis, Patricia Roc, Guy Mauffette et « le concours de la Gendarmerie Royale du Canada ». À l'automne les affaires semblent aller mieux chez *Renaissance* et Roger Racine y tourne *The Butler's Night Out* avec Paul Colbert comme vedette ; pendant ce temps les studios de *Québec Productions*, à Saint-Hyacinthe, sont devenus le quartier général d'Otto Preminger qui tourne *The Thirteenth Letter*, à Saint-Marc



et dans les environs. À la même époque, un nouveau venu, Jean-Yves Bigras, réalise un film à haute teneur musicale : *Lumière de ma ville*. Long de 125 minutes (une sorte de record dans notre production), le film réunissait les noms de Monique Leyrac, Guy Mauffette, Huguette Oigny et Albert Duquesne.

1950 se termina avec la première, au Saint-Denis de Montréal, de *Son Copain*. Jacques Hélian et son orchestre partagent le programme avec la nouvelle production qui, pour le toujours enthousiaste Léon Franque, est « une vision du monde canadien à la fois exacte et franche » ; les journaux de langue anglaise, le *Herald* et le *Montreal Star*, seront moins accueillants pour le film qu'ils trouvent assez quelconque.

En 1951 un seul film fut produit : *La Petite Aurore, l'enfant martyr*. Tourné en quatre semaines par Jean-Yves Bigras pour le compte de l'*Alliance cinématographique canadienne*, *Aurore* était un Grand-Guignol larmoyant qui émut les mères du Québec sans pour autant apporter rien de neuf à notre cinéma.

En 1952 *Carillon Pictures* produit *Étienne Brûlé*. Tourné en 16 mm couleur, *Étienne Brûlé* était interprété par Paul Dupuis, Guy Hoffman et Ginette Letondal ; c'est Mel Turner qui était responsable de la mise en scène. Le film fut « soufflé » en 35 mm pour son exploitation commerciale qui fut cependant assez limitée. À la même époque, *Québec Productions* tourne son dernier grand film : *Le Rossignol et les cloches*. Mélodrame populaire construit autour de la personnalité du jeune chanteur Gérard Barbeau, le *Rossignol* fut réalisé par René Delacroix et interprété par Nicole Germain, Jean Coutu et Juliette Bélieveu. C'était en quelque sorte un sous-produit ; l'enthousiasme n'y était plus et les défenseurs se faisaient rares. Pendant ce temps, à l'Université de Montréal, un groupe d'étudiants fondaient *Projections*, bulletin cinématographique qui, malheureusement, eut la vie bien courte.

1953 : débuts de la télévision canadienne et fin de l'aventure du long métrage québécois. René Delacroix réalise coup sur coup *Tit-Coq*, adapté de la pièce à succès de Gratien Gélinas,

et *Cœur de Maman*, adapté d'un mélodrame boulevardier d'Henri Deyglun. C'est d'Henri Deyglun encore que s'inspire Jean-Yves Bigras pour réaliser *L'Esprit du Mal*.

*Tit-Coq* connut un certain succès, conséquence de son triomphe récent à la scène, et fut distribué en Nouvelle-Angleterre. *Cœur de maman* et *L'Esprit du Mal* n'étaient déjà plus dans la course : la télévision leur avait ravi leur petit public. L'aventure avait assez duré : on sera presque dix ans sans en reparler.

La plupart des films que nous avons énumérés au long des pages qui précèdent sont aujourd'hui bien au fond de nos souvenirs. Leur fonction ayant été dans presque tous les cas de donner des images à la radio (de permettre au public populaire de *voir* les héros dont ils connaissaient déjà la voix pour s'en être enivré cinq soirs par semaine depuis plusieurs années), ces films-accidents ne pouvaient que céder leur place au petit écran qui, à son tour et pour un bon moment aussi, s'évertuera à prolonger la radio.

1954, 1955, 1956 : c'est l'âge d'or des ciné-clubs qui commence à Montréal et un peu partout au Québec. Les cinéphiles se rassemblent, discutent et rêvent parfois de faire un film. Le cinéma devient une valeur culturelle et les produits de consommation de la veille, aurait-on continué à les réaliser, n'auraient plus eu de marché. Il est d'ailleurs révélateur que très peu de cinéastes soient sortis des folles aventures des années 1945-1953 : ces « exploits » marquaient la fin d'une époque, d'un certain folklore ; ceux qui viendront après seront des hommes neufs.

## 1955-1965 : *Le cinéma*

Un coup d'œil suffit pour réaliser l'étonnante vitalité de l'activité cinématographique des dix dernières années au Québec. Plusieurs éléments ont permis cet éveil :

— l'installation de l'Office national du film à Montréal, au printemps de 1956. Ce déménagement faisait de Montréal le centre de la production cinématographique canadienne et obligeait en même temps l'O.N.F. à intensifier sa production en langue française. L'équipe française allait rapidement devenir une force importante de l'O.N.F.

Administration et studios de l'Office national du film à Montréal





Août 1960 : Premier Festival international du film de Montréal.

— le travail des ciné-clubs, fort répandus dans les maisons d'enseignements, les ciné-clubs ont connu aussi une période de grande activité dans le secteur privé durant les années 1956 à 1962. Des entreprises comme *Ciné-Samedi*, *Le Petit Cinéma*, *Cinéma 16* *Ciné-muet*, à Montréal, *Ciné-Laval*, à Québec, et le *Ciné-club Georges-Méliès*, à Trois-Rivières, ont permis à de nombreux cinéphiles québécois des découvertes majeures.

— l'intérêt pour la critique. Durant cette décade, trois revues de cinéma parurent à Montréal : *Images* (1955-56), où se retrouvaient plusieurs collaborateurs de *Découpages*, *Objectif* (1960 ; 34 numéros

parus à ce jour), plus jeune et plus spécialisée, et *L'Écran* (1961), publication du centre d'art de l'Élysée. Ces revues, malgré leur démarche parfois confuse mais vu l'intérêt qu'elles portèrent au cinéma d'ici et vu leur rôle de contestation (surtout dans le cas d'*Objectif*) eurent une fonction de stimulant non négligeable dans la vie cinématographique canadienne.

— la création du Festival international du film de Montréal, à l'été de 1960. Véritable fenêtre sur le monde, le Festival de Montréal eut d'abord une fonction d'information et de déblocage, avant de devenir une sorte de fête annuelle du cinéma qui se fait. Depuis l'intégration dans les cadres du F. I. F. M. du Festival du cinéma canadien, compétition nationale, la fonction de cette institution est devenue encore plus stratégique.

— la création de salles d'art et d'essai. En forçant les distributeurs à importer sur les réseaux canadiens des œuvres plus difficiles et en permettant à un public de plus en plus averti de prendre rapidement connaissance du cinéma contemporain, les salles spécialisées (Élysée, Festival, Verdi, Empire, à Montréal; Baronnet, à Trois-Rivières; Studio 9, à Québec) ont modifié en profondeur l'image culturelle du cinéma au Québec.

— La fondation de la Cinémathèque canadienne. Récemment créée, la Cinémathèque canadienne joue déjà un rôle de premier plan dans la vie culturelle de notre milieu. Rarement a-t-on vu une institution se rendre aussi rapidement nécessaire. Grâce au sérieux et à la persévérance de ses animateurs, la Cinémathèque canadienne est déjà appelée à jouer un rôle déterminant dans la formation de nos prochaines générations de cinéastes et de critiques.

Cette énumération, bien que sommaire, fixe l'image d'un milieu vivant. C'est dans ce décor qu'allait donc choisir de s'exprimer ceux qui auront été nos premiers « auteurs de films ». Depuis la surprise des *Raquetteurs* (1958) et de *La Femme Image* (1960), jusqu'à la nouvelle surprise du *Révolutionnaire* (1965), le cinéma du Canada français a tenté de se donner des raisons de vivre. Ces raisons, ce sont certains titres, certains hommes qui, pour plusieurs d'entre nous, et depuis quelques années déjà, représentent le cinéma du Canada français.

Dans les pages qui suivent nous avons essayé de souligner l'apport de chacun de ceux qui ont tenté de nous donner un cinéma. Certains y ont réussi plus que d'autres : nous nous arrêterons plus longuement sur leurs films; tous ont travaillé à une œuvre commune, et en tous nous avons essayé de reconnaître notre cinéma.

## GILLES GROULX

Le créateur le plus riche et le plus talentueux qui se soit exprimé dans le cinéma québécois est sans nul doute



Gilles Groulx et Michel Brault.

Gilles Groulx (né à Montréal en 1931). Sa sensibilité vive, ses dons de poète, sa conscience même nous ont donné notre premier grand film : *Le Chat dans le sac*. Son œuvre, qui se limite à sept films (dont un seul long métrage et deux films co-réalisés), témoigne d'un sens du cinéma peu commun et d'une vision des hommes et du monde qui commande l'attention et le respect.

Après avoir fait plusieurs métiers et étudié à l'École des Beaux-Arts de Montréal, Gilles Groulx réalisa d'abord quelques courts métrages de commande pour une compagnie privée avant d'entrer au Service des nouvelles de Radio-Canada en tant que monteur. Parallèlement à son travail de monteur il tourna à ses frais *Les Héritiers* (1955), court métrage en 16mm sur Montréal qui demeurera inachevé. Entré à l'Office national du film en 1956, Groulx fut d'abord monteur, puis réalisateur. Il a réalisé et monté : *Les Raquetteurs* (1958 — avec Michel Brault), *Nor-*



*Les Raquetteurs*

*métal* (1958 — non signé), *La France sur un caillou* (1960 — avec Claude Fournier), *Golden Gloves* (1961), *Voir Miami* (1963), *Le Chat dans le sac* (1964) et *Un jeu si simple* (1965). Groulx a de plus travaillé au montage du *Vieil Âge* (1961, Jacques Girardeau) et de *Seul ou avec d'autres* (1962, Arcand, Héroux, Venne).

*Les Raquetteurs*, s'il marque la première apparition publique de Gilles Groulx, marque aussi les débuts véritables de l'équipe française de l'Office national du film, telle que nous l'avons connue — et telle qu'elle se fera connaître à travers le monde.

Tourné par accident, ou presque, et monté plus accidentellement encore, *Les Raquetteurs* devint rapidement un classique, image même du cinéma neuf qu'on tentait d'inventer ici. Vif, alerte, ironique, le film était frère jumeau des meilleurs films *candid eye* que les cinéastes de l'équipe anglaise produisaient

alors. Voulant décrire un congrès de raquetteurs dans une ville de province, Michel Brault et Gilles Groulx, tous deux munis d'une caméra légère, et suivis de près par le magnétophone de Marcel Carrière, se mêlèrent à la fête et en rapportèrent des images étonnantes. Groulx monta le film en faisant de la fête l'image énorme d'un certain homme d'ici et de ses jeux. L'œuvre est souvent méchante — l'occasion était belle ! L'ironie des auteurs n'épargne personne ; néanmoins par delà la bonne blague on retrouve le document ethnographique. Le document devient œuvre d'art, mais demeure document — et c'est là que l'on peut trouver la vraie nouveauté des *Raquetteurs*, sa vraie qualité révolutionnaire. *Les Raquetteurs* bénéficiaient d'autre part d'une rencontre de talents qui n'est assurément pas étrangère à sa valeur et à son charme toujours actuels.

Immédiatement après *Les Raquetteurs*, Groulx tourna *Normétal*, documentaire sur un centre minier d'Abitibi. Malheureusement, de quarante minutes qu'il faisait originellement, l'O.N.F. décida de réduire le film à trente minutes d'abord, puis à vingt. Groulx, manifestement indigné, refusa de laisser son nom sur cette version finale qui n'avait plus rien à voir avec son film. De *Normétal*, il reste donc vingt minutes assez touchantes, forcément désarticulées, à travers lesquelles on retrouve parfois une certaine qualité de regard et une grande richesse plastique (la photographie est de Michel Brault). Mais c'est au passé qu'il faut parler du film et c'est à un témoin que l'on doit faire appel : « *Normétal* était un des plus beaux films jamais faits ici. C'était un poème visuel sans faille sur une petite ville minière d'Abitibi ; c'était 40 minutes de bon cinéma, c'était le visage d'une société donnée à voir par un homme qui la voyait non seulement en cinéaste, mais en humaniste issu d'elle, et ne la concevant adulte que dans la plénitude de ses actes. *Normétal* c'était 40 minutes de pénétration intime dans les phases sentimentale, familiale et matérielle d'une société. Le montage réunissait dans une même pulsation saine et fraternelle les mineurs, leurs enfants, leurs maisons, leur ville, leurs distractions comme leur travail. »<sup>1</sup>

---

1. Michel RÉGNIER, dans *Objectif*, n° 8, pages 16 et 17.

En juillet 1960, Groulx part pour Saint-Pierre, à Saint-Pierre et Miquelon, avec Claude Fournier et Georges Dufaux. Desservis par des conditions de tournage peu favorables, l'équipe rapporta surtout de belles images. *La France sur un caillou* demeure un film extrêmement agréable, d'une belle langueur, sans jamais pourtant prendre de vrai départ. Le tandem Groulx-Fournier n'avait pas l'homogénéité de celui Groulx-Brault ; d'autre part, le 14 juillet à Saint-Pierre participait peut-être d'une réalité trop éloignée et trop exotique pour que Groulx puisse vraiment s'y intégrer. Reste un excellent montage, une photographie presque toujours exceptionnelle, et somme toute un petit film charmant.

Redevenu seul responsable de son aventure, Groulx tourne *Golden Gloves*. Plus qu'un simple film sur la boxe, *Golden Gloves* est la description attentive d'un milieu social. Au regard de l'ethnologue, Groulx a préféré celui du compagnon, du voisin : *Golden Gloves* est raconté de l'intérieur, à l'échelle de l'homme intime. La qualité de vérité du film lui réserve une place de choix dans l'expérience du cinéma direct qui prenait alors forme. L'utilisation de l'interview, pierre d'achoppement traditionnelle de ce type de cinéma, atteint ici à un équilibre exemplaire. L'unité plastique du film n'est d'ailleurs jamais en défaut et le montage n'a plus rien d'un exercice mais est entièrement au service d'une réalité que l'auteur ne veut pas laisser échapper.

*Voir Miami* qui se définit d'abord par sa démarche poétique, demeure une œuvre marginale. Film fascinant et trop beau, c'est une œuvre chaotique, pleine de faux-fuyants et d'harmonies truquées. *Voir Miami* est assurément le film d'un grand cinéaste, mais la tentation de la poésie est souvent un piège mal dissimulé.

La présentation du *Chat dans le sac*, au deuxième Festival du cinéma canadien, le 8 août 1964, fut un moment d'intense bonheur pour quelques centaines de cinéphiles québécois. Enfin nous étions face à un film bien à nous, dans lequel nous étions heureux de nous reconnaître et de nous voir de près. *Le Chat dans le sac*, aussi bien dans sa forme écorchée que dans son propos confus, était (et demeure) à l'image de nos plus récents réveils.

Cette intimité avec la réalité qu'avait toujours affectionnée Groulx prenait ici un sens nouveau, une force nouvelle, du fait de l'argument dramatique et de la présence dans l'œuvre de structures plus arbitraires que celles du documentaire ou du film-enquête.

*Le Chat dans le sac* est l'histoire d'un couple, Claude et Barbara, mais ce couple, comme le contexte politique du film, est d'abord un temps de la vie du héros : le passage d'un Claude à un autre. *Le Chat dans le sac* n'est qu'un long dialogue entre Claude et Barbara, mais plus encore entre Claude et Claude et, à un degré moindre, entre Barbara et Barbara. Tout le film est construit dans cette optique, dans cette attente de la parole. Pas de morceau de bravoure, pas de coup d'éclat : la caméra écoute. Si nécessaire, le personnage, en voix-off, corrige ses propres propos, les explicite.

Par la maturité dont il témoigne et par sa rigueur formelle, *Le Chat dans le sac* pourrait bien être le véritable point de départ du cinéma canadien-français. Et si Groulx peut affirmer que « C'est vraiment le moment zéro du cinéma québécois, maintenant »,<sup>1</sup> nous pouvons également utiliser son film comme étalon-or de notre aventure cinématographique.

D'autre part, si avec son premier long métrage Gilles Groulx nous a enfin donné un cinéma d'hommes québécois, il a rejoint par la même occasion la famille des jeunes cinéastes qui, à travers le monde, réinventent actuellement le cinéma et lui redonnent une fonction dans le dialogue des hommes de la terre. *Le Chat dans le sac* était une expérience ouverte dont on n'a pas fini de mesurer l'importance dans l'évolution du cinéma d'ici.

Tourné avant *Le Chat dans le sac*, *Un jeu si simple* ne sortit publiquement, pour des raisons techniques, qu'à l'été de 1965. « Documentaire subjectif »<sup>2</sup> sur le hockey, le film fait alterner la couleur et le noir et blanc dans une peinture souvent dramatique des professionnels du sport canadien. Malgré certaines facilités de construction, *Un jeu si simple* est un film très

1. Dans *Cahiers du Cinéma*, n° 168, page 57.

2. L'expression est de Michèle FAVREAU, dans *La Presse*, le 13 août 1965.

beau qui réaffirme les qualités exceptionnelles de monteur de Groulx et son inlassable goût du réel.

Les films de Gilles Groulx ont été des étapes majeures dans la genèse du cinéma du Canada français. Le talent et la lucidité avec lesquels il a vécu son expérience de cinéaste sont uniques dans notre cinéma. Mais si nous le voulons vraiment, tout ne fait que commencer pour Gilles Groulx, cinéaste québécois.

## MICHEL BRAULT

Michel Brault (né à Montréal en 1928) fut de cette génération de jeunes Canadiens français qui, vers les années '50, découvraient le cinéma dans les ciné-clubs, alors fort actifs. Animateur de *Cinéma 16*, collaborateur de la revue *Découpages*, Brault décida très tôt de faire du cinéma; au temps de ses études, avec Jacques Giraldeau et Raymond-Marie Léger, il projette de tourner *L'Étranger* de Camus. Dès 1949, en tant qu'opérateur, il collabore aux premiers films de Claude Jutra. À l'été de 1950 il obtient un emploi de vacances à l'*Office national du film*, en tant qu'assistant-caméraman. Par la suite il fait de la photographie commerciale et (de 1953 à 1955) travaille à la télévision, aux séries *Petites Médisances* et *Images en boîte*.

En 1956 Brault retourne à l'O.N.F., comme assistant-chef opérateur cette fois. Il devient bientôt chef opérateur; à ce titre il travaille à de nombreux films de l'équipe française: *Les mains nettes* (1958), *Félix Leclerc, troubadour* (1959), *Normétal* (1960), *La Lutte* (1961), *Québec-U.S.A.* (1961), etc.

Durant l'été de 1959, alors qu'il participe au Flaherty Seminar, Brault fait connaissance de l'ethnologue-cinéaste français Jean Rouch. De cette rencontre naîtra une amitié précieuse et une collaboration qui s'étendra à deux films de Rouch, photographiés par Brault: *Chronique d'un été* (1960) et *La Punition* (1960). Le travail avec Rouch marquera une étape décisive dans la carrière de Brault: la nécessité dorénavant de prendre position moralement en face de la réalité montréalaise.

Michel Brault a aussi collaboré à deux films du cinéaste français Mario Ruspoli: *Les Inconnus de la terre* (1961) et *Regards sur la folie* (1961). Il a de plus signé la photo des *Bateaux de neige* de Jacques Giraldeau et a collaboré étroitement à la réalisation de *Seul ou avec d'autres* de Arcand, Héroux et Venne, et de *À tout prendre* de Claude Jutra.

En tant que réalisateur Michel Brault a signé: *Les Raquetteurs* (1958 — avec Gilles Groulx), *La Lutte* (1961 — avec Jutra, Fournier, Carrière), *Québec-U.S.A.* (1961 — avec Jutra), *Les Enfants du silence* (1962 — avec Jutra), *Pour la suite du monde* (1962 — avec Pierre Perrault), *Le Temps perdu* (1963) et *La Fleur de l'âge* (1964). Il termine actuellement un long métrage, *Entre la mer et l'eau douce*.

Michel Brault est le premier cinéaste québécois dont le nom se soit imposé au-delà de nos frontières. À New-York comme à Paris, à Rome comme à Prague, le nom de Brault est connu, son travail et ses expériences admirés. Sa collaboration aux films de Jean Rouch aussi bien que son travail de caméraman-réalisateur à l'O.N.F. lui ont conféré un rôle de premier plan dans l'aventure du cinéma-vérité.

Formé à l'école de Terence Macartney-Filgate et du *Candid Eye*, Michel Brault a hérité des dons d'observation et d'invention spontanée propres à Filgate, Kroitor, Kœnig et compagnie. La démarche de Brault, son attitude face à la réalité, est toujours celle d'un *curieux*. Si son regard se traduit idéalement dans le regard de la caméra c'est que la caméra, par la volonté et l'habileté de son opérateur, est devenue l'extension la plus immédiate et la plus normale du regard. Cette intimité avec la réalité qui marque les films les plus réussis de Brault tient pour beaucoup à l'intimité de l'homme avec son outil: le bras se termine maintenant avec la caméra qui à son tour rejoint l'œil qui regarde le monde — sans l'intervention du trépied qui *fixait* trop rapidement le regard. Et que ce regard soit ironique (*Les Raquetteurs* et *Québec-U.S.A.*) ou amoureux (*Chronique d'un été* et *Pour la suite du monde*) il est toujours juste parce qu'il dialogue de plein pied avec le réel — et une expérience ratée comme *Le Temps perdu* l'est



*Pour la Suite du monde.*

finalement parce que la réalité trop fruste a abusé de l'œil trop confiant du cinéaste-témoin. Pour juste que soit ce regard et cette volonté de voir, le cinéaste se laisse parfois prendre à ses propres pièges et tel *Québec-U.S.A.*, brillant et inutile, trompe à la fois la réalité et celui qui la regarde à travers l'œil du cinéaste; alors que *Seul ou avec d'autres* glorifie l'outil, parodiant le réel dans une sorte d'assimilation à la morale bourgeoise de l'instrument le plus libre qui soit.

Mais plus que les étudiants faussement « en situation » de *Seul ou avec d'autres* ou que les Parisiens trop spectaculaires de *Chronique d'un été*, ce sont les insulaires de *Pour la Suite du monde* qui doivent le plus au talent et à la sensibilité de Michel Brault. Ce très beau film qu'il réalisa en 1963 à l'Île-aux-Coudres avec le poète Pierre Perrault demeure le sommet de la carrière de Brault: une sorte d'état de grâce longtemps recherché et qui tout à coup s'épanouit sous forme d'enquête-document poétique aussi bien que dramatique. Il ne faut surtout pas réduire *Pour la Suite du monde* à une série d'images trop belles d'un passé mis au présent; c'est tellement plus: un chant à la gloire de l'homme, à son génie inventif le plus simple — comme le dit d'ailleurs Abel Harvey, un des insulaires, « la pêche aux marsouins, ça été inventé par des génies ».

La forme de *Pour la Suite du monde* n'est pas vraiment nouvelle. On a fait remarquer avec raison que Flaherty avait déjà *provoqué* ainsi le passé; mais là où Brault et Perrault ont innové c'est en utilisant avec une grande habileté un des insulaires comme enquêteur (comme agent provocateur, pourrions-nous dire). La formule du film permet de mettre ainsi et les protagonistes et les spectateurs dans le coup: le cinéaste ne disparaît pas mais c'est toujours le réel qui a le dernier mot.

Pour Brault la rencontre avec Pierre Perrault aura été salutaire. Au contact du poète son génie primesautier s'est discipliné et son intuition affinée. Ce sont ces qualités que l'on retrouvera peu après dans son sketch de *La Fleur de l'âge*. Ce petit film, partie composante d'une co-production France-Italie-Japon-Canada, est la première expérience « solo » véritable de

GIANVITTORIO BALDI  
MICHEL BRAULT  
JEAN ROUCH  
HIROSHI TESHIGAHARA

# La fleur de l'âge

LES FILMS DE LA PLEIADE FRANCIA  
FORCE NATIONAL DU FILM CANADA ■ LES ADOLESCENTES



Festival de Venise 1964 : Geneviève Bujold (à droite), vedette de l'épisode canadien *La Fleur de l'âge*.

Brault en tant que metteur en scène. Le film en effet fut photographié (magnifiquement) par Georges Dufaux et interprété par Geneviève Bujold et Louise Marleau. Bien que le film souffre d'un parti-pris évident de folklore exportable, il recèle des qualités d'attention et de sensibilité très attachantes et fort bienvenues dans le cinéma canadien. D'autre part, *La Fleur de l'âge* a donné à Geneviève Bujold son premier vrai rôle au cinéma : elle s'y révèle merveilleuse de fraîcheur et d'intelligence, qualités que l'on peut espérer retrouver dans *Entre la mer et l'eau douce* dont elle est à nouveau l'interprète principale.

Technicien avisé, inventeur d'images et poète par surcroît, Michel Brault est bien à l'image du cinéma québécois qu'il a aidé

à construire. Si son beau talent s'est adonné à des divertissements parfois anodins il demeure que le rôle de Brault aura été décisif dans l'éclosion d'un cinéma canadien-français autonome. Sa valeur se mesure désormais à l'échelle de ses découvertes.

## CLAUDE JUTRA

Claude Jutra (né à Montréal en 1930) a eu, comme son ami Michel Brault, un rôle d'ambassadeur du cinéma canadien à l'étranger; ce rôle a même trop souvent fait oublier les qualités réelles de cinéaste de Jutra. Ses derniers films cependant, ses recherches et ses expériences, lui ont redonné sa place réelle dans le cinéma du Canada français.

Alors qu'il faisait ses études de médecine à l'université de Montréal, Jutra réalise *Mouvement perpétuel* (1949), sorte de rêverie surréaliste, et peu de temps après *Le Dément du Lac Jean Jeune*. Ses études de médecine terminées il s'inscrit aux cours de l'école du Théâtre du Nouveau Monde de Montréal, puis au Cours Simon de Paris. Cet intermède théâtral aura des suites immédiates dans *Pierrot des bois* (1955), plus tard dans *Il était une chaise* (1957) que Jutra interprétera sous la direction de Norman McLaren, et enfin dans son premier long métrage, *À tout prendre*.

En 1956 Claude Jutra entre à l'Office national du film où il réalise *Jeunesses musicales*. Depuis lors il travaille périodiquement pour l'O.N.F. Il y a réalisé : *Les Mains nettes* (1958), *Félix Leclerc, troubadour* (1959), *Fred Barry* (1959), *Niger* (1960), *La Lutte* (1961 — avec Brault, Fournier, Carrière), *Québec-U.S.A.* (1962 — avec Brault), *Les Enfants du silence* (1962 — avec Brault), et *Comment savoir* (1966). En dehors de l'Office national du film Jutra, outre les courts métrages de ses débuts, a réalisé *Anna la bonne* (1960 — en France) et *À tout prendre* (1963).

L'œuvre de Claude Jutra est pour le moins inégal. Si l'on peut presque toujours y trouver la marque d'un certain talent,



Johanne Harrelle dans *À tout prendre*

les fuites de l'inspiration y sont fréquentes et souvent funestes. Mais l'œuvre a étrangement bénéficié d'une certaine image de l'homme qui, plus que quiconque ici, a personnifié depuis plusieurs années « l'homme de cinéma ». Personnage difficilement saisissable, Jutra a placé ses films à part et tout le monde a fait de même; ce qui explique pour une bonne part la déception qui attend le spectateur à un nouveau visionnement de *Jeunesses musicales*, *Les Mains nettes*, *Félix Leclerc, troubadour* ou *Fred Barry*. C'est la période archaïque: chaque film repose sur quelques trouvailles qui ne sont plus aujourd'hui que curiosités.

Les vraies qualités du cinéaste de cette époque c'est dans *Pierrot des bois* qu'il faut les rechercher. Entrepris en 1955 avec la collaboration de Michel Brault, *Pierrot des bois* fut terminé trois ou quatre ans plus tard, Maurice Blackburn y ajoutant finalement une trame musicale. C'est un simple conte du Pierrot heureux d'être en forêt et d'y découvrir une fleur. Jutra y met à l'épreuve ses nouveaux talents de mime et s'en sort fort honnêtement. La photographie de Brault est toujours belle, un tout petit peu fleur bleue, comme le film; tout dans cet essai

est simple, beau et souvent touchant. C'est d'ailleurs un film qui vieillit très bien et que l'on retrouve avec plaisir.

Séjournant en France pour plusieurs mois, Claude Jutra y tourna, à l'automne de 1960, *Anna la bonne*, poème de Jean Cocteau. C'est l'extraordinaire Marianne Oswald, pour qui Cocteau avait écrit son poème-chanson aux environs de 1935, qui interprète le rôle d'Anna et en même temps son propre personnage de Marianne Oswald, chanteuse. *Anna la bonne* doit beaucoup au beau texte de Cocteau et au génie de Marianne Oswald, mais il reste que Jutra a trouvé à la matière originale un très riche équivalent plastique et cinématographique. *Anna la bonne* est une œuvre extrêmement construite, d'un rythme très sûr, dans laquelle le cinéma prolonge constamment la poésie pour devenir lui-même poésie. Au sein de l'œuvre de Jutra *Anna la bonne* est un enfant gâté : rarement l'auteur a-t-il pu réunir en un seul film, et dans un mouvement harmonieux, ses aspirations oniriques, ses manies d'artiste et son goût du spectacle.

À la même époque, avec la collaboration de Jean Rouch, Jutra tourna *Niger*. Le film ne sortit cependant que beaucoup plus tard et encore aujourd'hui il demeure pratiquement inconnu. Pourtant c'est un film exceptionnel dans lequel le talent de Jutra a donné sa pleine mesure avec une simplicité peu coutumière. *Niger* est un reportage d'une heure, en 16mm et couleurs, sur la République du Niger. Parcourant le pays, rencontrant les diverses peuplades, regardant tout autour, Jutra est fasciné — et son film nous communique cette fascination. Le point de vue est simple : ni savant, ni démagogique, c'est le regard d'un homme sur d'autres hommes. Et le spectateur apprend à voir, à connaître, à regarder vivre et à aimer un pays et ses habitants. La certitude d'avoir rencontré quelqu'un et d'avoir appris quelque chose, n'est-ce pas le compliment le plus beau que l'on puisse faire à un cinéaste et à son film ? C'est du moins à cette échelle que se mesure le meilleur film de Claude Jutra.

En tant que caméraman, Jutra collabora ensuite à une œuvre collective, *La Lutte* : c'est lui qui fut responsable de la

séquence d'interview des catcheurs russes. Bénéficiant du travail d'équipe de Brault, Fournier, Carrière et Jutra, *La Lutte* demeure une entreprise sympathique : le film d'un groupe d'hommes qui savent voir.

*Québec-U.S.A.*, tourné l'année suivante avec Michel Brault, voulut traiter humoristiquement de l'invasion touristique de la ville de Québec. Mais les auteurs se fourvoyèrent à qui mieux mieux et il ne reste au spectateur qu'une sorte de dictionnaire des trucs, vain et irritant. *Les Enfants du silence*, fruit du travail du même tandem et de la même époque, se situe tout à l'opposé de *Québec-U.S.A.* C'est un film simple et qui a même un petit air de film de famille (plusieurs séquences furent filmées chez Michel Brault et c'est la fille du cinéaste qui « joue » le personnage d'une enfant qui souffre de surdité précoce). *Les Enfants du silence* est un film touchant et même « dramatique » ; il n'en

Claude Jutra durant le tournage de *Niger*



demeure pas moins fidèle à sa fonction didactique qui acquiert même une efficacité exemplaire.

Cinéaste de très bonne heure, il était normal pour Claude Jutra que ses efforts se concentrent un jour dans une œuvre plus personnelle et plus exigeante : ce fut *À tout prendre*. *À tout prendre* mobilisa les efforts de son auteur pendant plus de deux ans pour enfin voir le jour à l'été de 1963 et remporter en même temps le Grand Prix du premier Festival du cinéma canadien. Œuvre touffue, chaotique et baroque, *À tout prendre* défie encore toute critique systématique, tellement il a soulevé de passions parmi les cinéphiles du Québec.

Sorte de journal intime d'un jeune bourgeois canadien-français, *À tout prendre* s'est fait une gloire d'être autobiographique. À force de se vouloir sincère l'auteur y est souvent complaisant. Prenant volontiers pour de la lucidité un goût de soi assez vain, Jutra n'en finit plus de se confesser et de confesser ses protagonistes. Néanmoins ce monde trop aimé bascule parfois et nous découvrons alors des hommes et des femmes qui peuvent être touchants, réels : humains.

La forme d'*À tout prendre*, qui hésite entre le farfelu, le *candid* et le plastique, dépasse souvent l'intérêt du propos. Jutra est habile jongleur. Les structures qu'il propose dans son film ont de quoi fasciner et ne sont assurément pas le fait du hasard : l'absence extérieure de style est la force même du film.

*À tout prendre* apparaît comme une étape nécessaire dans l'œuvre de Claude Jutra : ses défauts même — et ils sont nombreux, et ils agacent — sont sans doute les qualités des films à venir. C'est du moins ce que nous aimons penser en attendant *Comment savoir* et la suite.

## GILLES CARLE

Dernier arrivé dans le peloton de tête du cinéma québécois, Gilles Carle (né à Maniwaki en 1929), grâce à la popularité de son premier long métrage, *La Vie heureuse de Léopold Z.*, s'est

rapidement fait connaître au Canada et à l'étranger. Un hommage récent à la Cinémathèque canadienne est venu nous rappeler qu'il n'y avait pas que *Léopold Z.*, dans la carrière de Gilles Carle, mais aussi six courts métrages d'un intérêt certain.

Gilles Carle a d'abord été dessinateur au *Soleil* de Québec. Rentré à Montréal en 1955, il passe cinq ans au service des arts graphiques de Radio-Canada ; parallèlement à son travail de dessinateur il signe des critiques de cinéma et de télévision au *Nouveau Journal* et à *Vrai*. En 1960, en tant que chercheur, il entre à l'Office national du film.

Le premier film de Gilles Carle, *Dimanche d'Amérique* (1961), est un reportage de trente minutes sur la population italienne de Montréal. C'est un premier film : intéressant, un peu diffus, qui sacrifie parfois au pittoresque et qui souffre d'un travail de caméra souvent approximatif ; mais il y a déjà là un regard sur les choses et sur les gens, une nécessité de jauger le réel qui deviendra en quelque sorte la qualité de base de tous les films de Carle.

Carle collabore ensuite au *Manger* de Louis Portugais avant de signer *Patinoire* (1962), sorte de divertissement en couleurs d'une esthétique simple et qui vaut surtout par ses qualités graphiques et son rythme bien soutenu. L'année suivante il refait en quelque sorte l'expérience de *Patinoire* avec *Pattes mouillées* ; mais la réussite du premier nous avait suffi et *Pattes mouillées* n'apporte rien, ni à Carle, ni au spectateur. Ces « petites expériences », pour emprunter à Carle son propre vocabulaire,<sup>1</sup> ne laissent assurément pas prévoir *Un air de famille*, sans doute son meilleur film. Carle dit lui-même : « Avec *Un air de famille* j'avais pour la première fois un sujet très vaste, et aussi un sujet qui me tenait vraiment à cœur, un sujet qui était intimement lié avec ce que je voulais faire dans le cinéma, un sujet concernant une réalité qui me touchait profondément ».<sup>1</sup> Devant originellement être un film-enquête d'une heure sur la famille canadienne-française, *Un air de famille*, de

---

1. Dans *Objectif*, n° 34, pages 9 et 10.

par la volonté de ses producteurs, devint un trente minutes hétéroclite d'où est absent tout propos véritable. Pourtant à travers ces images percutantes, ces moments isolés, perce une telle puissance du réel que le document trouve sa véritable grandeur au-delà même de sa forme perdue. *Un air de famille*, eut-on laissé Carle maître de son travail, serait devenu un film d'une grande importance ; les morceaux qu'on nous en a laissés sont déjà fort honorables.

*Solange dans nos campagnes* et *Percé on the Rocks* tous deux tournés en 1964, sont des pochades, inégalement réussies, mais qui ont bien leur place dans l'œuvre de Carle. *Solange* est un court métrage dramatique de trente minutes, un peu complaisant, qui va permettre à Carle de se faire la main à la mise en scène : les comédiens sont bien dirigés, les situations tiennent et le film trouve finalement un ton, mi-badin, mi-ironique, qui n'est pas sans charme et qui témoigne assurément de qualités



Gilles Carle et Patricia Nolin sur le plateau de *Solange dans nos campagnes*

de metteur en scène assez rares ici — surtout si l'on compare le film aux autres trente minutes dramatiques qui se faisaient à l'O.N.F. au même moment. Quant à *Percé on the Rocks*, tout le monde a relevé la dette de Carle envers Agnès Varda et *Du Côté de la Côte*; le film apporte néanmoins autre chose: une ironie non-sensique bien venue (les fous), un beau culte de la carte postale et un irrespect assez sain. *Percé* est un film qui « a de l'allure »; ce n'est qu'une pochade, mais elle est assez agréable pour être justifiée.

En 1965 Gilles Carle remporte le Grand Prix du cinéma canadien avec son premier long métrage, *La Vie heureuse de Léopold Z.* Comédie de mœurs (farce régionaliste, diront certains), *Léopold Z.* est d'abord, et au-delà de toutes les apparences, le portrait attristant d'un peuple « enneigé ». Les bons mots de Léo recouvrent un tel désert moral que notre rire n'est que refus de s'accepter. Carle est d'ailleurs très précis au sujet de son personnage: « ... je pense que Léopold a beaucoup de qualités, mais qu'elles sont inemployées. C'est un personnage pré-révolutionnaire, qui tourne en rond ».<sup>1</sup> Pour raconter ce personnage pré-révolutionnaire Carle a eu recours à un style quasi essentiellement descriptif, confondant volontairement l'homme

1. Dans *Objectif*, op. cit.

Décembre 1965 :  
rue Sainte-Catherine,  
Montréal,  
un film canadien.



et son décor, l'homme et sa machine et s'interdisant d'autre part toute poétisation superflue de la réalité (de la « Neige ») — ce qu'a bien compris Jean-Claude Labrecque dans sa photographie tellement en accord avec le propos du film.

S'il est arrivé à imposer une vision de la réalité qui nous touche et qui vaille d'être retenue, c'est en mettant en scène cette réalité (et en accordant sa mise en scène à cette réalité) que Carle l'a fait. Et c'est en ces termes qu'il faut mesurer la véritable réussite de son film dans le contexte de la production québécoise. *Léopold Z.* n'a pas pour lui ce langage nécessaire et cette conscience brimée qui faisait toute la puissance du *Chat dans le sac*, mais il témoigne d'un point de vue sur les faits et d'une réelle sensibilité au chaos de notre petit quotidien.

Il est trop tôt pour dire ce que sera le cinéma de Gilles Carle, mais sa lucidité, son métier maintenant sûr, nous permettent de compter sur lui et de penser que l'image qu'il transmettra de nous sera à la mesure de notre réalité véritable.

## RAYMOND GARCEAU

Raymond Garceau (né à Pointe-du-Lac en 1919) aura fait du cinéma pendant près de vingt ans avant que l'on s'aperçoive de l'existence et de la valeur de ses films. Mais ayant choisi de se consacrer presque exclusivement aux problèmes des ruraux et, n'ayant, comme il aime le dire ironiquement, ni « tête de pubère, ni lunettes noires, ni barbiche, ni pantalon de velours », il put travailler à plus de soixante-dix courts métrages sans la moindre célébrité. Pourtant il aurait fallu y regarder de plus près car le cinéma *fonctionnel* de Raymond Garceau a décidément quelque chose à dire. L'hommage que la Cinémathèque canadienne lui a rendu récemment a sans doute contribué à faire naître certains remords et rendre un peu justice à l'un des hommes les plus simplement originaux du cinéma canadien.

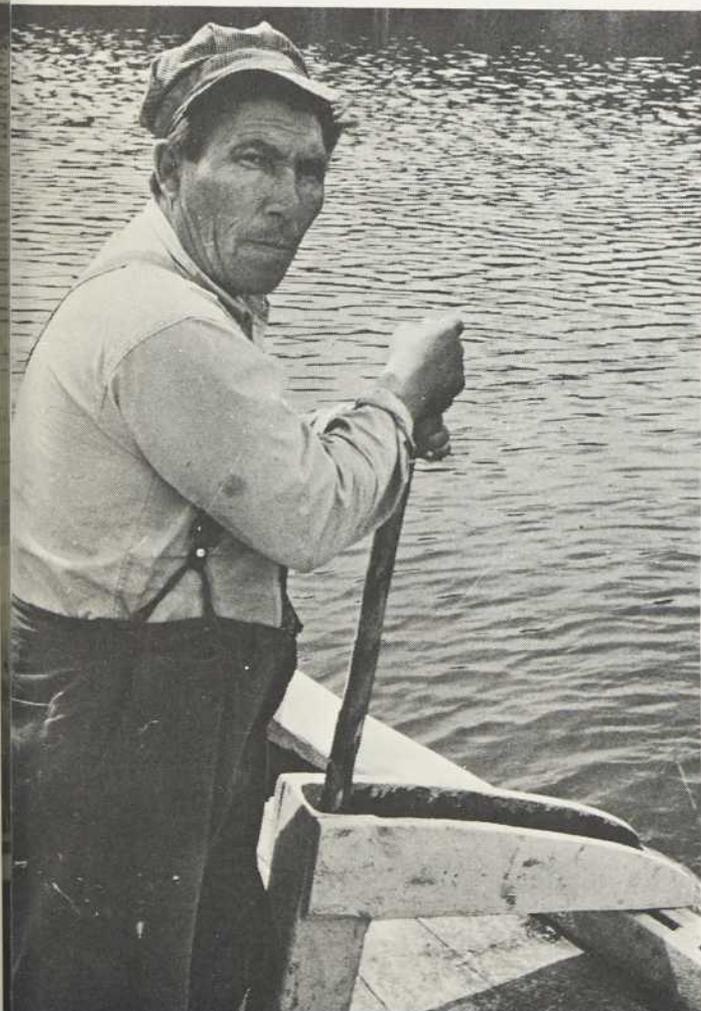
Ayant d'abord étudié l'agronomie, la psychologie et la pédagogie, Raymond Garceau entre à l'O.N.F. en 1945. Pendant deux ans il est assistant-réalisateur, monteur et chargé de versions françaises. En 1947, il écrit et réalise *Mon Domaine*; depuis lors il n'a pas quitté l'O.N.F. En 1964, Raymond Garceau a pris en main le projet ARDA, une tentative d'utilisation du cinéma à l'intérieur du plan d'aménagement régional du Bas Saint-Laurent et de la Gaspésie; vingt films d'une vingtaine de minutes chacun ont été complétés à ce jour et l'expérience semble avoir enthousiasmé tous ceux qui y ont participé.

Les films de Raymond Garceau sont trop nombreux et trop divers pour qu'on tente ici de les passer en revue, encore moins d'en faire une critique. Le cinéma de Garceau se prête d'ailleurs assez mal à l'exégèse: on reconnaît la force et la vérité de ses films sans se sentir obligé de disserter sur leur message. Comme le faisait justement remarquer Michel Patenaude, Garceau veut d'abord «faire comprendre..., regarder les problèmes des hommes, vouloir exprimer ces hommes».<sup>1</sup>

La simplicité formelle et la qualité d'évidence qui caractérise *Alexis Ladouceur, métis* (1962), aussi bien que le respect et la saveur *western* de *L'Abatis* (1952), témoignent d'un enga-

gement profond et sincère en face de la réalité. Ces qualités participent étroitement de la fonction précise que Garceau attribue à chacun de ses films: renseigner sur un métier (*La Drave*), présenter un problème (*Les Petits Arpents*), faire le portrait d'une région (*Rivière-la-Paix*) ou d'un homme (*Alexis Ladouceur*,

1. Cinémathèque canadienne, programme de l'Homage à Raymond Garceau.



*Alexis Ladouceur, métis.*



*Les Petits Arpents*

*métis*). Et ce sont ces qualités, cette attitude morale, qui tiennent lieu de structure véritable à chacun des films de Garceau : c'est le regard du cinéaste qui donne au film sa forme, au-delà de toute considération technique ou esthétique.

Ce cinéma simple est un cinéma de l'émotion simple : les personnages qu'il anime portent plus que tout autre leur poids de réalité. Il faut à nouveau citer Patenaude : « Les personnages des films de Garceau sont plus que des individus ; ils sont des archétypes. Chez eux, tout ce qui n'est qu'accessoire est élagué. L'auteur ne conserve que les contours essentiels à l'émotion : une certaine qualité d'humanité, des visages derrière lesquels on devine toute une vie de misères et de joies ».<sup>1</sup>

1. Dans *Objectif 63*, n° 23-24, page 45.

## JEAN-PIERRE LEFEBVRE

Il faut enfin rattacher à ce premier groupe Jean-Pierre Lefebvre (né à Montréal en 1942) qui, malgré son jeune âge et sa carrière à peine amorcée, présente non seulement des promesses d'avenir, mais un visage nouveau du cinéma du Canada français.

Cinéphile passionné et critique sérieux, Jean-Pierre Lefebvre collabore à la revue *Objectif* depuis bientôt cinq ans. Les articles mordants qu'il a régulièrement consacrés au cinéma canadien ont amplement démontré son intérêt pour le sujet ; aussi est-ce une nouvelle dimension qu'il apporta à sa réflexion critique en réalisant, au printemps de 1964, un premier court métrage de 23 minutes, tourné en 16mm et produit par lui-même. *L'Homoman* est une rêverie poétique, un chassé-croisé où le rêve s'oppose au réel, où un humour un peu gros s'oppose à une réflexion proprement onirique. Le film existe à la façon d'une respiration, parfois lent, parfois haletant. Poème brouillon, *L'Homoman* vit



Jean-Pierre Lefebvre (*debout*) pendant le tournage du *Révolutionnaire*.

intensément (et intérieurement) et ses moments les plus beaux témoignent d'une perception fort originale des choses et d'un goût du cinéma qui autorise les plus sérieux espoirs.

Pour de nombreux cinéphiles ces espoirs se réalisèrent dans *Le Révolutionnaire*, long métrage dramatique que Lefebvre tourna ensuite avec la collaboration précieuse de Michel Régnier. Tourné en six jours et en 16mm, avec un budget de quelques milliers de dollars et des acteurs non-professionnels, *Le Révolutionnaire* est beaucoup plus qu'un tour de force : malgré ses imperfections et ses naïvetés, malgré sa construction parfois douteuse, c'est un film — et un film neuf. Les admirateurs du film (Michèle Favreau, Gilles Ste-Marie, Yerri Kempf) ont souligné avec raison l'originalité structurale du *Révolutionnaire* ; Pierre Hébert, lui-même cinéaste, et de plus collaborateur de Lefebvre, s'est attaché à décrire cette particularité du film : « Dans *Le Révolutionnaire*, le cinéma est beaucoup moins un art visuel qu'un art du temps. L'image est toujours subordonnée à sa durée propre et à sa place dans la durée du film. Ainsi selon les normes habituelles du montage, beaucoup de plans sont trop longs, mais par ailleurs si l'on considère *Le Révolutionnaire* comme une œuvre abstraite (comme une pièce de musique est abstraite) qui a été conçue sur un rythme lent (qui a par ailleurs sa signification), la longueur des plans ne doit plus être jugée en termes d'une action à soutenir ». <sup>1</sup>

Cette conscience du temps, parallèle à des recherches de structures en profondeur, apparenterait idéalement *Le Révolutionnaire* aux problèmes très actuels de l'œuvre ouverte. C'est sans doute dépasser le propos et les préoccupations de Lefebvre que d'accorder une telle importance à son premier film ; mais cette réflexion, même si elle prolonge l'œuvre au-delà de sa valeur véritable, a l'avantage de souligner l'intérêt exceptionnel du *Révolutionnaire* et de marquer la place de choix qu'une telle expérience peut avoir dans le renouveau nécessaire de notre cinéma. Trop souvent nos cinéastes se sont aveuglément enfermés dans des formes déjà mortes : Lefebvre, lui, regarde décidément en avant.

---

1. Dans *Objectif*, n° 34, page 42.

## LES ARTISANS

On peut ranger sous l'étiquette commune d'*artisans habiles* un certain nombre de réalisateurs dont la carrière a parfois été marquée par un film de valeur mais dont l'ensemble témoigne davantage d'un métier bien appris que d'une inspiration réelle. Nommons : René Bonnière, Guy-L. Côté, Jean Dansereau, Bernard Devlin, Léonard Forest, Jacques Giraldeau, Jacques Godbout, Clément Perron, Louis Portugais.

### *René Bonnière*

René Bonnière (né en France en 1928) passa un an à Radio-Canada (1954) avant d'entrer chez Crawley Films d'Ottawa. On lui doit surtout une série de treize documentaires d'une demi-heure tournés pour la télévision de 1958 à 1960 sous le titre général de *Au pays de Neuve-France*. Réalisés en étroite collaboration avec le poète Pierre Perrault, ces films, qui dépeignent la vie sur les bords du Saint-Laurent, sont des documents de géographie humaine de premier ordre. *Au pays de Neuve-France* annonçait déjà *Pour la suite du monde*. Il est d'ailleurs difficile d'affirmer qui, de Bonnière ou de Perrault, est l'auteur véritable de ces films — cela n'ayant finalement aucune importance : le document recueilli vit de sa vie propre et ses coordonnées immédiates appartiennent à tout le monde. *Au pays de Neuve-France* demeure encore aujourd'hui une expérience exemplaire de cinéma de télévision ; les films suivants de René Bonnière ne seront jamais d'un intérêt semblable.

En 1961 Bonnière tourne *Abitibi*, un bon film industriel où s'affirment ses qualités de solide technicien. En 1962, pour la télévision à nouveau, il réalise *The Annanacks*, reportage d'une heure sur une famille esquimaude de la baie d'Ungava : encore une fois l'habileté du technicien est évidente, la sensibilité de l'artiste aussi, mais le film est boîteux et indiscipliné. Depuis lors Bonnière a tourné d'autres films de commandes et un long métrage : *Amanita pestilens* (1964). *Amanita pestilens*, comédie de mœurs tournée à Montréal et en banlieue, est une aventure

malheureuse dans la carrière souvent intéressante de René Bonnière; interprété par des comédiens mal habilités aux exigences du cinéma, handicapé par un scénario faiblard et des dialogues de patronage, c'est le type même de l'expérience ratée, sans aucune chance de rachat. Dans l'histoire du long métrage canadien, *Amanita pestilens* est un triste souvenir; dans la carrière de René Bonnière aussi.

### *Guy-L. Côté*

Guy-L. Côté (né à Ottawa en 1925) est à l'emploi de l'Office national du film depuis 1952. Mêlé intimement à tout ce qui constitue la vie cinématographique canadienne (Cinémathèque canadienne, Festival international du film de Montréal, Fédération canadienne des ciné-clubs, Association professionnelle des cinéastes, etc.) Guy-L. Côté, personnage désormais légendaire de notre milieu, est un cinéaste académique qui a su s'intégrer aux cadres de productions traditionnels de l'O.N.F.; ses films les plus réussis le sont à l'image même des critères de qualité de la maison. À côté de travaux proprement scolaires, comme *Les Cheminots* et *Les Pêcheurs*, Guy-L. Côté a signé un très beau documentaire, *Les Maîtres sondeurs* (1960) et un excellent film scientifique, *Cité savante* (1961). *Mysticisme*



Guy-L. Côté.

(1965), sa réalisation la plus récente, est une enquête de deux heures produite pour la télévision canadienne sur le culte de l'étrange; Côté y a recueilli des documents parfois très valables mais l'ensemble manque d'une certaine unité organique qui aurait sûrement pu faire du film autre chose que l'objet de curiosité qu'il est.

Guy-L. Côté est d'autre part un excellent monteur à qui on doit en particulier le montage de *Lonely Boy*, le célèbre film de Roman Kroitor et Wolf Kœnig sur Paul Anka. Il faut enfin signaler que Guy-L. Côté, amateur passionné de cinéma expérimental, a commencé sa carrière en réalisant en Angleterre un essai dansé, *Between Two Worlds* (1952) qui contient des moments d'un lyrisme plastique fort beau.

### *Jean Dansereau*

Jean Dansereau (né à Montréal en 1930) a réalisé un reportage exceptionnel, *Parallèles et grand soleil* (1964), et un film de télévision, *La Bourse et la vie* (1965), qui demeure peut-être à ce jour le meilleur exemple de document cinéma-télévision qu'ait produit l'Office national du film.

*Parallèles et grand soleil*, qui obtint le Grand Prix du cinéma canadien 1964, catégorie court métrage (*ex æquo* avec *The Hutterites* de Colin Low), lors du deuxième Festival du cinéma canadien, est un reportage sur les jeux gymniques de São-Paulo. Dansereau s'en est tenu strictement à son sujet et, aidé de caméramen exceptionnels (Dufaux et Gosselin), a suivi l'événement de très près : rien n'est gratuit, et ce pour le plus grand plaisir du spectateur. La technique du film est toujours simple, mais toujours elle est juste. *Parallèles et grand soleil* est simplement beau, d'une belle rigueur qui respecte son sujet et qui s'efforce d'offrir au spectateur le meilleur point de vue possible sur l'événement.

*La Bourse et la vie*, « téléfilm » de soixante minutes, tente d'expliquer, en faisant appel à des économistes, des financiers et des gens du milieu, les mécanismes de la Bourse. Encore ici la technique est fonctionnelle, au service du sujet. Le film renseigne sans jamais ennuyer. Le langage du cinéaste échappe à l'analyse savante : il se fonde sur le besoin de communiquer une connaissance — et il y parvient.

Antérieurement à ces deux films, Jean Dansereau a été le collaborateur de Louis Portugais, Pierre Patry, Louis-Georges



*Parallèles et grand soleil*

Carrier et Fernand Dansereau; ses autres réalisations n'ont pas l'intérêt de *Parallèles* et de *La Bourse*. Jean Dansereau est maintenant un des directeurs des Cinéastes associés.

### *Bernard Devlin*

Bernard Devlin (né à Québec en 1924) est sans doute l'un des plus anciens réalisateurs canadiens-français de l'Office national du film. Depuis 1946, il a été successivement monteur, scripteur, réalisateur et directeur de production. En 1953, il devient directeur de la section française de l'O.N.F., poste qu'il abandonne presque aussitôt pour prendre en main la production T.V. de l'organisme d'état. Depuis lors, à l'office ou comme pigiste, Devlin a surtout réalisé des films pour la télévision.

Des quelque cent films et reportages auxquels Bernard Devlin a collaboré il faut faire une place à part aux *Brûlés*, sorte d'épopée abitibienne d'un réel intérêt historique et ne manquant pas de saveur — *Les Brûlés* prolonge en quelque sorte *L'Abatis* que Devlin avait antérieurement réalisé en collaboration avec Raymond Garceau. Il est assez difficile de voir très clair dans cet œuvre touffu : c'est le travail d'un pionnier et ses qualités, souvent estimables, relèvent de critères autres que ceux de la critique.

### *Léonard Forest*

Léonard Forest est à l'emploi de l'Office national du film depuis plus de dix ans. Il y a réalisé sept courts métrages et a collaboré à plus de vingt films de télévision (séries *Passe-Partout* et *Panoramique*). Mêlé à un titre ou à un autre à presque toute la production de l'équipe française de 1955 à 1965, Léonard Forest semblait devoir demeurer un artisan modèle et effacé, inconnu du public, lorsqu'en 1964 il réalisa coup sur coup deux films remarquables : *À la recherche de l'innocence* et *Mémoire en fête*.

*À la recherche de l'innocence* est une visite à quelques peintres de Vancouver. Abandonnant l'approche traditionnellement sco-

laire des films sur l'art, Forest a préféré découvrir les peintres comme des individus qu'il ferait bon connaître. Au-delà de la valeur artistique de chacun d'eux (qui est parfois douteuse, admettons-le), il y a pour le spectateur un plaisir réel à découvrir une ville à travers ses artistes. Le film est simple, mais jamais banal, et il sait trouver le ton juste pour traiter de son sujet. *Mémoire en fête* est plus prétentieux; son commentaire est même un peu archaïque dans ses prétentions littéraires. Mais ce défaut mis à part — défaut qui peut d'ailleurs très bien s'oublier à un premier visionnement — *Mémoire en fête* est un film réussi. Hommage au Petit Séminaire de Québec à l'occasion de son tricentenaire, c'est un film bien construit, qui avance sûrement et qui, grâce à l'extraordinaire travail de Jean-Claude Labrecque, est d'une étonnante beauté plastique.

#### *Jacques Giraldeau*

Jacques Giraldeau (né à Montréal en 1927) a été successivement réalisateur à l'O.N.F., réalisateur et producteur pour sa propre compagnie (Studio 7), caméraman d'actualités et à nouveau réalisateur et scénariste à l'O.N.F. En 1959, il fut assistant du metteur en scène américain Nicholas Ray pendant le tournage des extérieurs canadiens de *The Savage Innocents*.

Jacques Giraldeau (à droite) et deux vedettes du *Vieil Âge*.



Des nombreux films réalisés par Jacques Giraldeau — plusieurs ont été faits pour la télévision, en particulier les séries *Petites Médisances* et *En roulant ma boule* — on peut retenir : *Les bateaux de neige* (1959), conte pour enfants d'une poésie simple mais touchante, *La Soif de l'Or* (1962), bon reportage sur la ruée vers l'or en Abitibi, *Le Vieil Âge* (1962), enquête sur la situation des vieillards à Montréal. Les derniers films de Giraldeau affichent malheureusement un pompiérisme assez navrant : *Au hasard du temps*, *La Courte Échelle* et *La Forme des choses* sont des réalisations bien inutiles qu'on espère pouvoir bientôt oublier.

### *Jacques Godbout*

Auteur de quatre recueils de poèmes fort estimables et de deux romans exceptionnels, collaborateur à la revue *Liberté* et auteur de nombreux textes radiophoniques, Jacques Godbout (né



*Les Dieux*

à Montréal en 1933) est un homme de littérature ; pour cette raison, et pour d'autres sans doute, son œuvre filmé est sous le signe du dandysme. Fin causeur et esprit brillant, Godbout peut s'attaquer — ou faire semblant de s'attaquer — à tous les sujets. Il pourra signer aussi bien un documentaire *correct* (*Les Dieux*), une enquête sociologique (*À Saint-Henri le 5 septembre*), un portrait scolaire (*Borduas*), un document ethnographique (*Rose et Landry*), une saynète pour les copains (*Fabienne sans son Jules*), un album de belles images (*Le Monde va nous prendre pour des sauvages*), ou un reportage de télévision (*Huit témoins*).

Insaisissable parce que toujours fuyant, accablant à force de pitrerie, l'œuvre de Jacques Godbout n'en finit plus de commencer. Un bon « téléfilm » comme *Huit témoins* permet même de penser que cet éclectisme pourrait devenir une qualité très appréciable si l'intelligence ne devenait presque toujours cabotinage. À trop vouloir jouer pour la galerie, Godbout renonce peut-être à un talent de touche-à-tout qui aurait bien trouvé sa place dans notre cinéma.

#### *Clément Perron*

Clément Perron (né à Québec en 1929), qui travailla avec Raymond Garceau en 1958, est l'auteur d'un *Jour après jour* qui fit beaucoup parler de lui lors de sa sortie en 1962. *Jour après jour*, qui n'était plus *candid*, ni vraiment documentaire, mettait de l'avant une certaine approche proprement littéraire de la réalité et semblait redonner au cinéaste de l'O.N.F. un rôle de créateur plus exclusif. Le film devait beaucoup à la belle photographie de Guy Borremans et au montage habile d'Anne-Claire Poirier. Ses audaces nous apparaissent aujourd'hui bien timides et sa forme assez vaine. À part cet essai qui, malgré les réserves sus-mentionnées vaut assurément la peine que l'on s'y arrête, le travail de Clément Perron est d'un intérêt limité : quelques images bien senties, bien réelles, dans *Les Bacheliers de la cinquième*, la collaboration de Georges Dufaux pour *Caroline*, et c'est tout ; *Frère Marie-Victorin* et *Salut, Toronto* étant des devoirs de mauvais écolier.

### *Louis Portugais*

Louis Portugais (né à Montréal en 1932) est surtout responsable de l'un des documents les plus valables et les plus courageux jamais réalisés ici : *Jeunesse, année zéro* (1964). Commandité par la Fédération libérale du Québec au moment où le gouvernement décidait d'étendre le droit de vote aux citoyens de 18 ans, *Jeunesse, année zéro* fit l'effet d'une bombe auprès des hommes publics qui, pour la première fois sans doute, voyaient d'aussi près une partie désormais importante de leur électorat. Portugais n'avait pourtant qu'enregistré la réalité, sans faire de manières; mais cette réalité était explosive et la forme volontairement fruste du film était faite pour la servir au maximum. *Jeunesse, année zéro* doit beaucoup à l'honnêteté de Portugais: son parti-pris de documentariste nous a rappelé la puissance révolutionnaire du cinéma quand il se mesure au réel.

Louis Portugais a été à l'emploi de l'Office national du film de 1953 à 1960, d'abord comme assistant de production, puis comme réalisateur et comme producteur. Les films qu'il a réalisés à cette époque n'ont pas l'intérêt de *Jeunesse, Année zéro*: *Château de cartes* est une expérience dramatique assez peu concluante, *Saint-Denys Garneau* un portrait trop grandiloquent pour être vrai, et *Algérie* un reportage trop long. Il faut pourtant retenir *Manger* qui, bien qu'un peu sommaire dans son discours, propose des images bien senties de l'Amérique trop riche, et *Je*, essai réalisé avec la collaboration de la danseuse Suzanne Rivest dont l'art est bien servi par la rigueur du film. En 1964, Louis Portugais a travaillé à la série de télévision *Vingt ans express*.

### *Pierre Patry*

À cause de son importance quantitative il faut situer en marge Pierre Patry (né à Hull en 1933). Venu au cinéma par le théâtre et entré à l'Office national du film en 1957, Pierre Patry s'acquitta d'abord de travaux scolaires (*Germaine Guèvremont, écrivain*) puis signa quelques films de construction solide qui



Pierre Patry et *Les Petites Sœurs*

témoignaient alors d'une certaine maîtrise et de qualités d'artisan fort honorables : *Les Petites Sœurs*, *Le Chanoine Lionel Groulx*. Mais Patry n'a guère tenu ses promesses : ses derniers films à l'O.N.F. (*Petit Discours de la Méthode*, *Il y eut un soir, il y eut un matin*) et surtout ses tristes expériences dans le long métrage populiste (*Trouble-Fête*, *Caïn*, *La Corde au cou*) semblent indiquer que c'est son métier solide qui lui tenait lieu de talent. Peut-être son expérience de producteur au sein de Coopératio lui permettra-t-elle d'accéder à un rôle nouveau et plus adapté à ses qualités dans la genèse laborieuse du cinéma québécois.

#### *Arthur Lamothe*

Quant à Arthur Lamothe (né à Saint-Mont, France, en 1928), sa réputation tient à un seul film : *Bûcherons de la Manouane* (1962). Or ce film, après bientôt quatre ans et une dizaine de visionnements, demeure l'un des plus beaux, des plus authentiquement vrais jamais faits ici, sur une réalité d'ici. Et je me permets de me citer, étant donné que mes opinions n'ont pas



*Bûcherons de la Manouane*

changé depuis la révélation des *Bûcherons*, au printemps de 1963 : « À l'optique folklorique propre à ce genre de sujet, Arthur Lamothe a choisi de substituer une démarche engagée, interrogative et, il va sans dire, créatrice. *Bûcherons de la Manouane*, au-delà du document anonyme qu'il aurait pu être, se présente comme un témoignage personnel : les images du film d'Arthur Lamothe n'appartiennent pas à une réalité brute et brutalement exposée, mais à une réalité intimement sentie et profondément personnalisée. Seule une approche totale du documentaire pouvait permettre cette fusion : la vérité documentaire se définissant comme la vérité du cinéaste proposée à la vérité du document. »<sup>1</sup>

*De Montréal à Manicouagan*, que Lamothe a réalisé ensuite, est une œuvre mineure : « un dédale d'images », dira un cri-

1. Dans *Objectif*, n° 23-24, page 40.

tique.<sup>1</sup> Certains moments, certaines « images » échappent parfois au chaos pour nous rappeler les préoccupations de Lamothe, son souci du social, mais le film n'existe pas vraiment. Ce qui aurait pu être une nouvelle méditation, une version moderne des *Bûcherons*, n'existe que virtuellement.

Le dernier film de Lamothe, *La Neige a fondu sur la Manicouagan*, est un moyen métrage dramatique, tourné et monté en 1964-1965. Prétentieux aussi bien dans sa forme ampoulée que dans son propos trop confus pour être réel, *La Neige* est un échec pénible. Lamothe s'est cette fois enfermé dans un cul-de-sac d'où Monique Miller et Jean Doyon, ses interprètes, ne semblent pas vouloir le sortir.

Arthur Lamothe termine actuellement son premier long métrage. Tiré du roman d'André Langevin, *Poussière sur la ville* est sa première expérience hors de l'Office national du film. Tourné pour le compte de Coopératio en accord avec un producteur français, le film a bénéficié de la collaboration de Michel Brault et est interprété par des comédiens montréalais.

Pour être juste, il faudrait enfin créer une catégorie spéciale pour Claude Fournier et Michel Régnier. Tous deux caméramen, tous deux réalisateurs et tous deux responsables d'une excellente série télévisée.

Claude Fournier, maintenant directeur de sa propre compagnie de production (Les Films Claude Fournier), fut pendant quelques années à l'emploi de l'Office national du film. Avec Gilles Groulx il réalisa *La France sur un caillou*, dont nous avons déjà parlé, et collabora à *La Lutte*. Il réalisa surtout un excellent *candid*: *Télesphore Légaré, garde-pêche* (1958), film-portrait d'un vieux couple qui veille au bon ordre d'une réserve de chasse du Québec. Fournier a eu l'heureuse idée de constituer la bande sonore des commentaires émis par les vieux Légaré lors d'un visionnement de la copie de montage ; le film

---

1. LEFEBVRE, Jean-Pierre dans *Objectif*, n° 28, page 12.

prend ainsi un air d'album de famille, nostalgique et touchant. Avec *Les Raquetteurs*, *Télesphore Légaré* est assurément l'un des meilleurs films réalisés au sein de l'équipe française de cette époque.

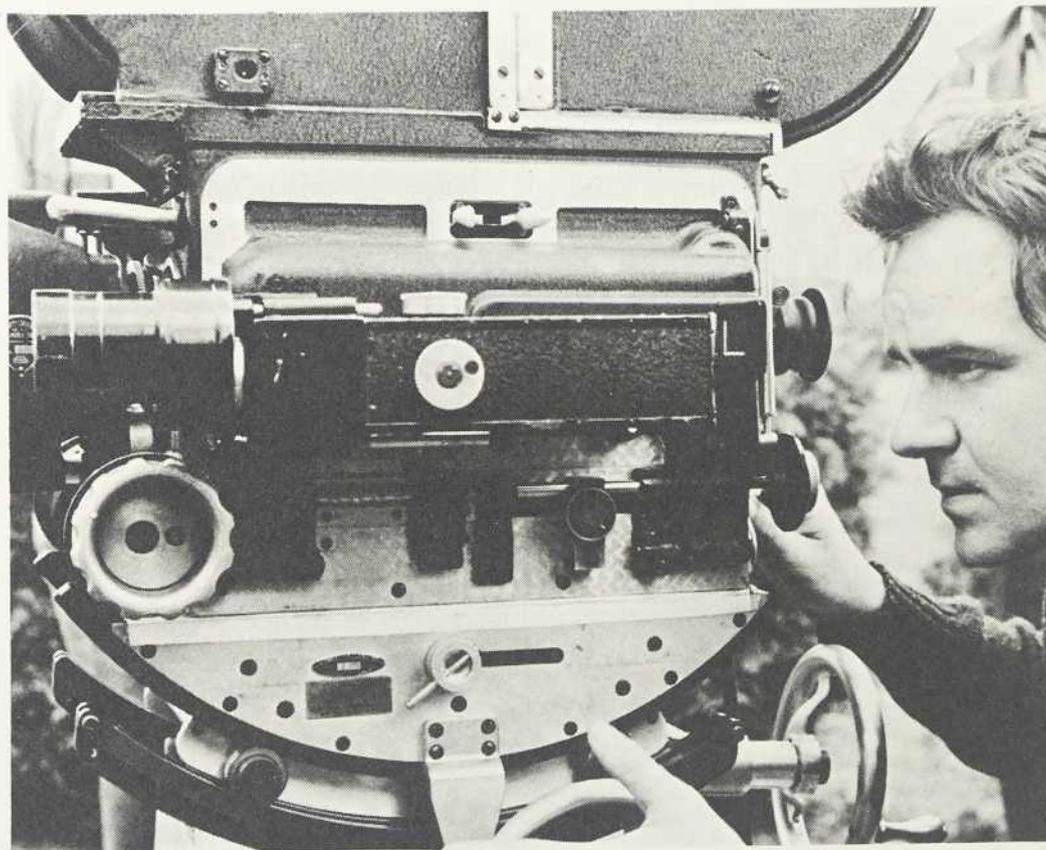
Après avoir quitté l'O.N.F., Fournier travailla un temps pour le groupe américain Drew-Leacock ; il est en particulier l'un des auteurs du très beau *Football* que l'on vit au Festival de Montréal en 1961.

Devenu producteur indépendant, Fournier a été associé à la réalisation de *Jeunesse, année zéro* et à la série télévisée *Vingt ans express*. Réalisée rapidement, avec un souci évident d'actualité, *Vingt ans express* réussit en peu de temps à développer et à assouplir une formule d'émission sur film exceptionnellement en accord avec les qualités de la télévision. *Vingt ans express*, par sa forme alerte, et par son contenu nécessairement varié, correspondait bien au talent « sautillant » de Claude Fournier.

Michel Régnier, plus sévère et plus discipliné, a fait carrière dans l'industrie privée — exception faite d'un court séjour en tant qu'assistant à l'O.N.F. Caméraman hors pair, capable de s'adapter à tous les terrains et à toutes les exigences, Régnier est également l'auteur d'une douzaine de courts métrages et d'une série filmée pour la télévision, *L'Afrique noire d'hier à demain*. Auteur complet (scénariste, caméraman, monteur, auteur du commentaire et réalisateur) de tous ses films, Michel Régnier voudrait faire du cinéma un instrument de fraternité et de compréhension ; si ces idéaux pèsent un peu lourd sur *Québec-Party* ou sur *La Pauvreté*, ils trouvent une illustration exceptionnelle dans *L'Afrique noire d'hier à demain*. Mis en face d'une réalité qui le fascine et pour laquelle il a le plus grand respect, Régnier trouve le ton juste et sa caméra sait voir l'homme d'Afrique avec une étonnante amitié. Homme cultivé et sensible, artisan de grand talent, Michel Régnier n'a sûrement pas fini de nous faire redécouvrir le monde.

## LES TECHNICIENS

Comme nous le faisons remarquer au début de ce texte, le cinéma du Canada français a été fait par des techniciens : des caméramen, des monteurs, des ingénieurs du son ; ces hommes ont été associés de près à toutes les expériences de nos réalisateurs. Le cinéma d'ici serait-il le même — aurait-il été simplement possible ? — sans le talent exceptionnel des caméramen qui l'ont fait ? Comment aurait-on réussi nos expériences de cinéma direct sans les ingénieurs du son qui étaient aussi des casse-cou de premier ordre ? Et cette réalité que l'on a voulu tant de fois traquer, aurait-on réussi à lui redonner forme, à lui rendre sa vérité, sans les monteurs qui secondaient le réalisateur dans sa recherche ? Autant de questions qui suggèrent autant de noms, noms souvent méconnus et qui, pourtant, sont la raison d'être de bien des films.



Jean-Claude Labrecque

On a déjà dit le talent de Michel Brault, sa virtuosité et sa simplicité audacieuse. Il faut nommer ensuite Jean-Claude Labrecque, technicien brillant et sensible, dont le travail a été associé aux expériences les plus riches de ces dernières années : *Le Chat dans le sac*, *La Vie heureuse de Léopold Z.*, *Un jeu si simple*, *Solange dans nos campagnes*, *Les Petits Arpents*, *Un air de famille*, *Mémoire en fête*. En 1965 Labrecque a réalisé et photographié *60 cycles*, un essai en couleurs sur le tour cycliste du Saint-Laurent ; c'est un film de caméraman encore une fois, dira-t-on, mais sa rigueur de construction et son équilibre plastique témoignent assurément des qualités créatrices d'un artiste très personnel.

Georges Dufaux, en dix ans de travail à l'Office national du film, a collaboré à quelque cinquante films : *Les Petites Sœurs*, *Les Brûlés*, *Alexis Ladouceur, métis*, *Parallèles et grand soleil*, *Borduas*, *La France revisitée*, *La Fleur de l'âge*. Georges



Georges Dufaux (à la caméra), caméraman de *La Fleur de l'âge*.

Dufaux est le professionnel par excellence, mais un professionnel qui met de l'art dans tout ce qu'il fait : la lumière qui caresse les adolescentes de *La Fleur de l'âge*, les beaux matins de *La France sur un caillou*, la richesse tactile de *Parallèles et grand soleil* et même (c'est malheureusement tout) les savants éclairages du *Festin des morts*.

Il faut aussi rappeler le travail de Bernard Gosselin, plasticien subtil (*Bûcherons de la Manouane, Parallèles et grand soleil*), Michel Régnier, paysagiste rigoureux (*Le Révolutionnaire*), Guy Borremans, inégal mais souvent très grand (*Jour après jour, La femme image, Percé on the Rocks, La France revisitée*); et aussi Gilles Gascon, Jean Roy, François Séguillon, Guy-Laval Fortier.

Chez les monteurs, il faut faire une place à part à Gilles Groulx dont le travail de monteur, sur ses propres films ou sur d'autres, participe très étroitement de sa démarche créatrice totale. Le montage du *Vieil Âge* et de *La France sur un caillou* fait partie intime de l'œuvre de Groulx : plus que son talent, c'est sa pensée même qui s'y transcrit. Il faut aussi accorder une attention spéciale au travail de Werner Nold : étroit collaborateur de Brault (*Pour la suite du monde, Le Temps perdu, La Fleur de l'âge*), Carle (*Patinoire, Solange dans nos campagnes, La Vie heureuse de Léopold Z.*) et Jutra (*À tout prendre, Technologie scolaire*), c'est un technicien de premier ordre dont le travail minutieux est toujours au service du film. Il faut aussi nommer Eric de Bayser, Jean-Claude Pilon, Jacques Gagné, Marc Hébert, Yves Leduc, Marc Beaudet.

Enfin, faisons une place toute spéciale à Marcel Carrière, ingénieur du son au talent unique qui a suivi Brault et Perrault à l'Île-aux-Coudres (*Pour la suite du monde*), Groulx à travers Montréal (*Le Chat dans le sac*) et Kœnig et Kroitor autour du monde (*Stravinsky*). Marcel Carrière est le type même du technicien moderne : souple et intelligent, son travail a été déterminant dans l'évolution du cinéma du Canada français.

Tous ces hommes, et d'autres que nous oublions sans doute, ont façonné notre cinéma. Leur talent a forcé leurs outils à se

plier aux exigences d'un pays neuf et d'une réalité difficile à approcher: c'est leur talent qui a rendu cette réalité cinématographiquement vivante.

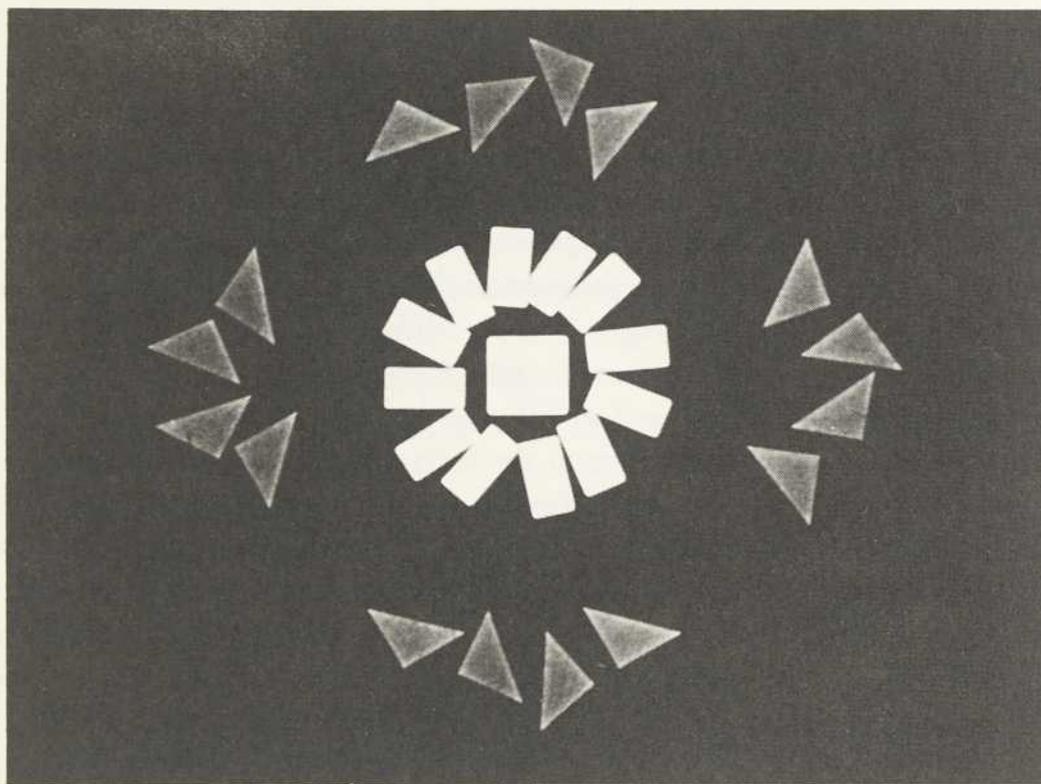
## *L'animation*

L'animation, plus qu'aucune autre « spécialité », a toujours été le patrimoine presque exclusif de l'Office national du film. Étant donné l'outillage technique nécessaire à la production professionnelle de films animés, on comprend que ce soit le riche organisme d'état qui ait surtout encouragé les cinéastes d'animation canadiens.

L'O.N.F. possède un « service d'animation » depuis 1941. Ce service, qui fut d'abord sous la direction de Norman McLaren, a toujours fait partie de la section anglaise de l'Office et les cinéastes de langue française qui y ont travaillé sont peu nombreux.

Dès le début on y trouve pourtant Jean-Paul Ladouceur qui, durant son séjour de dix ans à l'O.N.F. mit la main à toutes les pâtes (cartes animées, bandes publicitaires, séquences animées pour documentaires pédagogiques) pour finir comédien dans le *Neighbours* de McLaren. Jean-Paul Ladouceur a travaillé à la série des chants populaires du Canada (*Envoyons d'avant*), mais a surtout réalisé des films de marionnettes : *Chantons Noël* (1948), *Sur le pont d'Avignon* (1952). À la même époque René Jodoin travailla à la série *Let's All Sing Together* ; c'est lui qui réalisa *Alouette* (1944) et *Square Dance* (1944). Également collaborateur de McLaren à ses débuts (co-réalisateur de *Alouette*) René Jodoin quitta l'Office en 1947 pour y revenir en 1958. Depuis lors il a réalisé des films didactiques, dont les excellents *Comment fonctionne le moteur à jet* (1960) et *Ronde carrée* (1962).

Actuellement, aux côtés de Grant Munro, Kaj Pindall, Gerald Potterton, et Norman McLaren, quatre animateurs



*Ronde carrée*

canadiens-français travaillent à l'Office national du film. Yvon Malette termine son premier film, *The Growth of a City*; Pierre Moretti également (*Les Enfants du Canada*). Bernard Longpré, plus ancien dans la maison, s'est surtout spécialisé dans les films techniques : il faut retenir *Four-Line Conics* (1962), réalisé en collaboration avec le mathématicien britannique Trevor Fletcher, et *Test 0558* (1965), réalisé avec une calculatrice électronique. Quant à Pierre Hébert, bien qu'agé de vingt-deux ans seulement et nouveau à l'O.N.F., il a déjà cinq courts métrages et deux publicitaires derrière lui.

Peintre, anthropologue et grand admirateur de Norman McLaren, Pierre Hébert a réalisé la plupart de ses films par le biais de la technique du « grattage » de la pellicule. Dès ses premiers essais amateurs (*Histoire en gris* et *Histoire d'une bibite*) on peut sentir chez lui, et ce malgré les rudiments de sa technique, un sens très sûr du rythme et une notion fort juste du vingt-quatrième de seconde. *Histoire d'une bibite* révèle d'autre part

un humour assez féroce dont Hébert ne se départira pas totalement malgré la forme abstraite de ses films suivants. *Opus I* est un poème plastique qui utilise le phénomène de la persistance rétinienne pour créer devant le spectateur une sorte de peinture en mouvement qui s'apparente aux recherches des peintres Op ; *Opus I* est une œuvre rigoureuse qui respire d'un véritable souffle humain et dont la puissance de fascination témoigne bien du degré de maturité que Pierre Hébert a déjà atteint. Ces qualités s'accomplissent avec une perfection nouvelle dans *Hop Op* (réalisé à l'O.N.F.— les films précédents ayant été réalisés en 16mm et avec des moyens de fortune), expérience plastique qui réaffirme le talent de l'animateur. Hébert a également réalisé à l'O.N.F., pour le compte du ministère des Postes, une bande publicitaire de 20 secondes conseillant de poster tôt pour Noël ; ceux qui, l'automne dernier, ont pu la voir sur leur écran de télévision se souviennent sûrement de cette horloge obsédante qui sonnait l'heure de la poste. Pierre Hébert a enfin collaboré au *Révolutionnaire* de Jean-Pierre Lefebvre ; la séquence historique qu'il y a réalisée en combinant gravure sur pellicule et prises de vues réelles et l'un des meilleurs moments du film.

En dehors de l'Office national du film les expériences en animation ont été assez rares. Il faut citer pour référence le long métrage des frères Réal et Marcel Racicot *Le Village enchanté* (1955). Fruit de dix années de travail, cette expérience unique dans le cinéma canadien ne semble pourtant pas avoir été concluante, du moins si l'on en croit le critique Jacques Lamoureux qui écrivait à l'époque : « ... il n'y a pas de scénario ... ; il n'y a pas de ligne dramatique définie ... ; ... c'est un sous-produit de Disney ... »<sup>1</sup>

Plus tard le cinéaste Jean Letarte prendra la relève avec quelques essais, mais abandonnera bientôt la partie pour se consacrer à la télévision. Dans les années '60, Cioni Carpi, peintre et mime italien de Montréal, réalisa *Point et contrepoint*, essai dessiné directement sur la pellicule qui n'est pas sans évoquer McLaren, *The Maya Bird*, plus décoratif que plastique,

---

1. Dans *Images*, vol. I, n° 3, page 55.

et *Le Chat ici et là*, d'une fantaisie assez réussie. Carpi est maintenant rentré dans son Italie natale.

Il faut enfin mentionner le travail souvent intéressant des dessinateurs des services graphiques de Radio-Canada : René Derouin, Graeme Ross, Frederick Back, André Thérooux, Hubert Tison. Génériques, bandes-annonces et parfois courts métrages, le travail de ce groupe d'artistes n'est pas négligeable ; on y trouve fréquemment des qualités d'invention et un sens plastique qui pourrait faire de la plupart d'entre eux de véritables cinéastes d'animation.

## *Pour conclure*

Au moment de conclure on se rappelle toujours certains noms dont on n'a pas fait mention : Camil Adam, auteur d'un beau portrait social (*Au plus petit d'entre nous*) et qui termine actuellement son premier long métrage dramatique ; René Bail, obscur pionnier, cinéaste amateur au plein sens du mot et auteur complet de deux films (*Les Désœuvrés* et *Printemps*) remplis de promesses ; on se rappelle avoir fait mention, mais trop brièvement de certains autres : Pierre Perrault, par exemple, qui termine actuellement une nouvelle expérience cinématographique et qu'on relègue trop au rang d'«étroit collaborateur», et dont le rôle se révélera peut-être bientôt décisif pour une partie de notre cinéma.

Au moment de conclure on craint de ne pas avoir suffisamment insisté sur les particularités du contexte ; de n'avoir pas expliqué au lecteur pourquoi tout le monde, ou presque, fait ses films à l'Office national du film ; de n'avoir pas souligné les incohérences du marché qui rend douteuse toute production de long métrage entreprise actuellement au Québec. Ces questions, le lecteur devra néanmoins les avoir à l'esprit, même si dans ces quelques pages nous avons préféré parler des hommes dont les efforts nous ont doté de quelques films et d'un cinéma naissant. Car le cinéma du Canada français n'est pas encore une institution : il repose sur la volonté (et le goût !) d'une petite poignée d'individus de faire des films. Ces individus sont les premiers à avoir «signé» des films au Québec et leurs œuvres nous ont communiqué une image de la vie aussi précieuse que celle que nos peintres et nos poètes nous communiquaient depuis beaucoup plus longtemps.

Le cinéma au Canada français n'est pas une partie gagnée d'avance. Chaque jour, pour ceux qui s'entêtent à faire du cinéma ici, c'est la bataille rangée. Les films qui naissent de cette bataille ne sont pas toujours à la mesure de notre attente, mais certains d'entre eux sont suffisamment originaux pour que nous nous passionnions pour le cinéma qui se fait au Canada français. Nos cinéastes, en un temps bien court, ont rejoint nos poètes et nos peintres et parfois même les cinéastes du monde. Il fallait le dire.

## Bibliographie

### ARTICLES GÉNÉRAUX :

JEAN-PIERRE LEFEBVRE et JEAN-CLAUDE PILON, *L'Équipe française souffre-t-elle de Roucheole?*, dans *Objectif*, n° 15-16, Montréal, août 1962, pages 45 à 53.

ANDRÉ MARTIN, *Comment se porte le micro-cravate à Montréal*, dans *Artsept*, n° 2, Lyon, avril-juin 1963, pages 27 à 41.

*L'O.N.F. et le cinéma québécois*, numéro spécial de la revue *Parti-Pris*, n° 7, avril 1964, pages 2 à 24.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE, *Petit éloge des grandeurs et des misères de la colonie française de l'Office national du film*, dans *Objectif*, n° 28, Montréal, août-septembre 1964, pages 3 à 17.

LOUIS MARCORELLES, *Le cinéma direct nord-américain*, dans *Image et son*, n° 183, Paris, avril 1965, pages 47 à 54.

*Cinéma*, numéro spécial de la revue *Liberté*, Montréal, printemps 1966.

### ENTRETIENS :

MICHEL PATENAUDE, *Entretien avec Gilles Groulx*, dans *Objectif*, n° 29-30, Montréal, octobre 1964, pages 3 à 14.

CLAUDE GAUTHIER, *Entretien avec Pierre Perrault*, dans *Image et son*, n° 183, Paris, avril 1965, pages 55 à 61.

JEAN-ANDRÉ FIESCHI et CLAUDE OLLIER, *Entretien avec Gilles Groulx*, dans *Cahiers du cinéma*, n° 168, Paris, juillet 1965, pages 56 à 59.

JEAN-PIERRE LEFEBVRE, *Entretien avec Gilles Carle*, dans *Objectif*, n° 34, Montréal, décembre 1965, pages 7 à 15.

## *Noms cités*

ADAM (Camil).....	64	GURY (Paul).....	11
BAIL (René).....	64	HÉBERT (Pierre).....	61
BIGRAS (Jean-Yves).....	15	JODOIN (René).....	60
BONNIÈRE (René).....	43	JUTRA (Claude).....	30
BRAULT (Michel).....	25	LABRECQUE (Jean-Claude)..	57
CARLE (Gilles).....	34	LADOUCEUR (Jean-Paul)....	60
CARPI (Cioni).....	62	LAMOTHE (Arthur).....	52
CARRIÈRE (Marcel).....	58	LEFEBVRE (Jean-Pierre)....	41
CÔTÉ (Guy-L.).....	44	LETARTE (Jean).....	62
DANSEREAU (Jean).....	45	NOLD (Werner).....	58
DELACROIX (René).....	11	OZEP (Fédor).....	9
DEVLIN (Bernard).....	47	PATRY (Pierre).....	51
DUFAUX (Georges).....	57	PERRAULT (Pierre).....	64
FOREST (Léonard).....	47	PERRON (Clément).....	50
FOURNIER (Claude).....	54	PORTUGAIS (Louis).....	51
GARCEAU (Raymond).....	38	RACICOT (Réal et Marcel)...	62
GIRALDEAU (Jacques).....	48	RÉGNIER (Michel).....	55
GODBOUT (Jacques).....	49	ROSEN (Phil).....	10
GROULX (Gilles).....	19	TURNER (Mel).....	15

## Table des matières

<i>Avant-propos</i> . . . . .	7
<i>1945-1955 : la préhistoire</i> . . . . .	9
<i>1955-1965 : le cinéma</i> . . . . .	17
Gilles Groulx . . . . .	19
Michel Brault . . . . .	25
Claude Jutra . . . . .	30
Gilles Carle . . . . .	34
Raymond Garceau . . . . .	38
Jean-Pierre Lefebvre . . . . .	41
Les artisans . . . . .	43
Les techniciens . . . . .	56
<i>L'animation</i> . . . . .	60
<i>Pour conclure</i> . . . . .	64
<i>Bibliographie</i> . . . . .	67
<i>Noms cités</i> . . . . .	68



ACHEVÉ D'IMPRIMER  
SUR LES PRESSES  
DES ATELIERS CHARRIER ET DUGAL (1965), LTÉE  
À QUÉBEC,  
LE VINGT-QUATRIÈME JOUR DU MOIS D'OCTOBRE  
DE L'AN MIL NEUF CENT SOIXANTE ET SEPT

BAnQ



000 578 315



ROBERT DAUDELIN est mêlé de près à la vie cinématographique canadienne depuis une dizaine d'années. Animateur de ciné-clubs et cinéphile passionné, il fut un des fondateurs, à l'automne de 1960, d'*Objectif*, revue montréalaise de cinéma qui a publié une quarantaine de numéros depuis. Collaborateur du Festival international du film de Montréal dès ses débuts, Robert Daudelin a été tout particulièrement mêlé à l'organisation du Festival du cinéma canadien, compétition nationale qui, depuis 1963, s'intègre au Festival international. Il fut récemment un des responsables de la Rétrospective du cinéma canadien organisée par la Cinémathèque canadienne et membre du Comité d'organisation de la Rétrospective mondiale du cinéma d'animation qui se tint à Montréal en août dernier. Robert Daudelin est actuellement directeur-adjoint du Festival international du film de Montréal et membre du Comité directeur des manifestations publiques de la Cinémathèque canadienne.

IMPRIMÉ AU CANADA  
PRINTED IN CANADA

Couverture: maquette du bureau de l'imprimeur de la reine

Conception: madame au bureau de l'imprimeur de la reine  
Conception: madame au bureau de l'imprimeur de la reine