

REVUE DE
CINÉMA

COPIE ZERO

16

PHOTOGRAPHES DE PLATEAU



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE
MUSÉE DU CINÉMA

COPIE ZÉRO
Rédacteurs/Editors:
Pierre Jutras
Pierre Véronneau



MUSÉE DU CINÉMA
LA CINÉMATHÈQUE
QUÉBÉCOISE

335, BOUL. DE MAISONNEUVE EST, MONTREAL, QUEBEC H2X 1K1, CANADA.
TEL. (514) 842-9763 CABLE: CINEMATEK

COPIE ZÉRO paraît quatre fois l'an. Toute information qu'il contient peut être reproduite sans autorisation avec, en référence, Copie Zéro/La Cinémathèque québécoise.

COPIE ZÉRO is published four times a year. All information featured in this bulletin may be reproduced without further authorization on condition that Copie Zéro / La Cinémathèque québécoise is source. The issue concerning features is bilingual. The others are only in French.

Abonnement/Subscription
cf. dernière page

Dépôt légal
Bibliothèque nationale du Québec
Troisième trimestre 1983
Courrier de seconde classe
Enregistrement no 1688.
ISSN 0709-0471

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

Alain Gauthier
Pierre Jutras
Pierre Véronneau

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

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

Copie Zéro est membre de l'**Association des éditeurs de périodiques culturels québécois** et est distribué par **Diffusion Parallèle.**

En couverture: Jean Coutu, Ovila Légaré, Gérard Barbeau: LE ROSSIGNOL ET LES CLOCHES de René Delacroix (1951). Photo: Roméo Gariépy

En couverture dos: Martin Neufeld, Mireille Deyglun: BONHEUR D'OCCASION de Claude Fournier (1983). Photo: Attila Dory

PRÉSENTATION

"Vendre une histoire sur un instant figé, du mouvement sur une image immobile, faire rêver à la passion, promettre du désir ou de la terreur sur un 18x24, cela confine au génie."

Claude Chabrol

Objet essentiel à la séduction dans toute publication de cinéma, la photographie de plateau a toujours été tenue, du moins au Québec, à l'écart d'une reconnaissance officielle par l'institution cinématographique. COPIE ZÉRO a le désir de combler ce manque en vous faisant participer à sa découverte de ces photos de films et de leurs auteurs. Ils ont indéniablement marqué notre production cinématographique.

Le photographe de plateau est celui qui réussit à rendre immobile et à témoigner sur un cliché ce qui est impressionné à 24 images/seconde; cette photo, à ne pas confondre avec le photogramme (image tirée directement du film) doit transmettre la notion de durée, l'intensité d'une émotion, le sens de toute une scène et ce, sans l'appui d'une bande sonore, sans la continuité du mouvement. Nous devons aussi à cet artisan les plus beaux portraits de vedettes, de réalisateurs et de techniciens du cinéma.

Producteurs et distributeurs attendent de lui les images indispensables à l'exploitation du film, capables d'inciter le spectateur à se rendre dans les salles. Et pourtant ils reconnaissent difficilement le rôle vital qu'il joue. Sur un tournage il fait trop souvent figure d'importun. Dérangeant, on ne lui accorde pas toujours le temps nécessaire pour bien préparer sa prise. Il est condamné à "voler" son cliché et même quelques fois il n'est engagé que pour les principales scènes du film. Faute d'alternatives, il en tire son parti et se fait discret tout en établissant d'efficaces connivences avec les autres membres de l'équipe.

D'un point de vue historique, les photographies de plateau sont des objets nécessaires à toute étude ou recherche sur le cinéma. Souvent elles contrarient la fatalité de la destruction d'un art encore fragile parce que trop jeune et peu préoccupé de sauver ses propres traces. Ces photos préservent ainsi de l'oubli visages, façons de filmer et conceptions du cinéma.

Voici donc la mémoire,
immédiate et accessible,
de films déjà vus
ou à voir encor.

Pierre Jutras

Table des matières

Roméo Gariépy	p. 4
Attila Dory	p. 10
Takashi Seida	p. 14
Pierre Victor Dury	p. 16
Bruno Massenet	p. 18
Warren Lipton	p. 20
Daniel Kieffer	p. 22
André Le Coz	p. 24
Bertrand Carrière	p. 26
Piroska Mihalka	p. 28
Martin Leclerc	p. 30
Alain Corneau	p. 32



Nicole Germain, Henri Poitras, Hector Charland: UN HOMME ET SON PÉCHÉ de Loïc Le Gouriadec (1949)

Roméo Gariépy

Né le 10 janvier 1918 à Montréal. À l'âge de 14 ans, en 1932, il part pour New York et s'inscrit au New York School of Photography and Cinema. De retour à Montréal, il occupe divers emplois dans le commerce photographique et comme photographe. De 1942 à 1945 il est enrôlé dans l'armée. À la démobilisation, il achète un magasin de photographie. Il commence en même temps à faire de la photo de plateau pour la Québec-Productions. Il se départit de son commerce et à la fin de l'aventure de Québec-Productions devient photographe pour le Montréal-Matin et le Montreal Herald. Il travaille par la suite quatre ans aux laboratoires de David Bier. En 1954 il est caméraman à Radio-Canada et en 1961 J.A. DeSève l'engage à la station de télévision qu'il vient de créer, Télé-Métropole, comme chef-caméraman et photographe. Il y fit carrière et termina au poste de directeur à la production du film. Il a pris officiellement sa retraite en 1983.

Principaux films:

WHISPERING CITY, LA FORTERESSE, SINS OF THE FATHER, UN HOMME ET SON PÉCHÉ, LE CURÉ DE VILLAGE, SON COPAIN, SÉRAPHIN, LE ROSSIGNOL ET LES CLOCHES, THE 13th LETTER, I CONFESS.

C.Z.: *M. Gariépy, pourriez-vous nous dire comment vous avez été contacté par la Québec-Productions en 1946 pour devenir photographe de plateau?*

R.G.: *À cette époque, la compagnie tournait un film en anglais et en français et comme elle voulait le présenter aux États-Unis, il fallait que le film ait le sceau du syndicat IATSE sinon aucun projectionniste n'aurait accepté de le projeter. Or lors de mes études aux États-Unis, j'avais adhéré à l'IATSE. Ce syndicat n'existant pas au Canada pour les techniciens de cinéma, j'avais cessé depuis longtemps de payer ma cotisation; mais lorsque Paul L'Anglais m'a contacté, ce fut chose facile à arranger.*

C.Z.: *Justement, combien de temps avant un tournage vous contactait le producteur?*

R.G.: *Généralement trois mois avant, lorsqu'il préparait le budget. Paul L'Anglais me prêtait une copie du scénario pour que je puisse lui dire combien ça coûterait en photos à être affichées aux portes des cinémas. Je comptais mon salaire, celui de deux assistants, le téléphone, le loyer, etc. et je lui budgétais la partie photo.*



Henri Poitras, Lorenzo Bariteau, Camille Ducharme: SÉRAPHIN de Loïc Le Gouriadec (1950)



Camille Ducharme, Palmiéri, Ovila Légaré: LE CURÉ DE VILLAGE de Loïc Le Gouriadec (1949)



Gordon Jones, Jean Lajeunesse, René Lecavalier, Nicole Germain: LA FORTERESSE de Fédor Ozep (1947)

Une fois ce travail accompli, il m'arrivait souvent de m'occuper des "screen tests" en tant qu'assistant-caméraman car l'équipe technique n'était pas entièrement engagée à cette étape tandis que moi j'étais déjà sur place, notamment pour faire des photos de visages, de maquillages, etc. Il est même arrivé, pour THE 13TH LETTER, que six mois d'avance j'aie dû me promener à la grandeur du Québec, chauffeur fourni s'il-vous-plaît, pour photographier les gens dans la rue car les créateurs de costumes hollywoodiens avaient besoin de ces documents pour fabriquer là-bas les costumes qui furent utilisés ici.

C.Z.: Dans quelles conditions travailliez-vous à cette époque?

R.G.: À cette époque les photographies les plus importantes étaient prises au 8x10 et de ces grands négatifs on tirait des contacts. Je possédais un appareil-photo à soufflet dont la vitesse d'obturation ne dépassait pas 1/10e de seconde. Comme il fallait que les photos correspondent au plus près à ce qui avait été filmé, on déplaçait la caméra une fois la scène terminée et on mettait à la même place l'appareil-photo. Tout le

monde devait rester immobile, comprenez bien, à 1/10e de seconde!, et on prenait une photo, une seule, avec l'éclairage établi pour la scène. Lorsque pour une raison ou pour une autre il était impossible de déplacer la caméra, il arrivait qu'on soit obligé de tricher et de faire de la mise en scène; mais c'était exceptionnel. Je prenais donc une photo par plan, ce qui donnait de 250 à 300 photos par film; et sur ce nombre, à peine un pour cent était bougé! Ces photos servaient de matériel publicitaire pour affichage à la porte des cinémas. On devait donc tirer du négatif toutes les épreuves requises pour la publicité à la grandeur du pays et même ailleurs. Aujourd'hui les choses ont bien changé; on photographie avec des 35mm et on tire même les photos de plateau à partir du négatif du film; pourtant ainsi la qualité n'est pas toujours bonne, il y a du bougé. Et il n'y a presque plus de photos aux portes des cinémas.

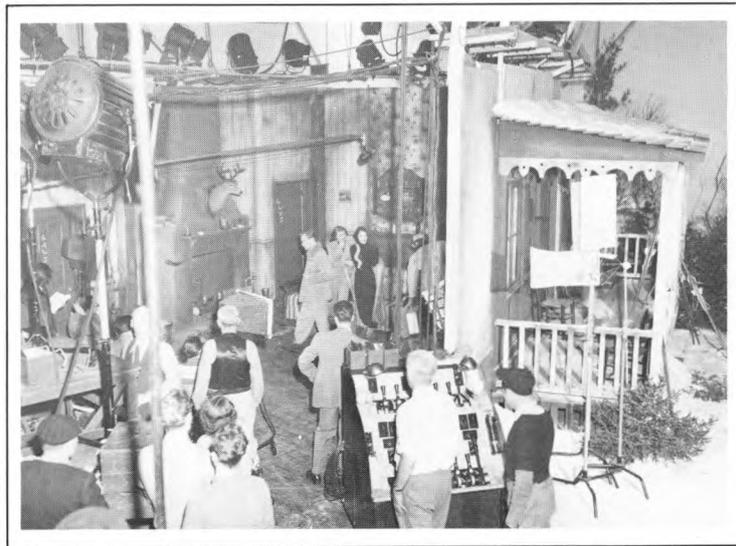
Mais nous devons faire aussi d'autres sortes de photos. J'ai été un des premiers, sinon le premier, à posséder ici un appareil Polaroid. Paul L'Anglais l'avait acheté spécialement à ma demande. Je l'avais boulonné sur la caméra de prise de vues et l'assistant-caméraman devait le déclencher une fois la scène ter-



Gérard Barbeau et le réalisateur René Delacroix en répétition: LE ROSSIGNOL ET LES CLOCHES (1952)



Visite au studio: Paul L'Anglais, le premier ministre canadien Louis Saint-Laurent, René Germain



Décors: SINS OF THE FATHERS de Phil Rosen et Richard J. Jarvis (1948)

minée pour aider à la reconstitution de l'action pour la scène suivante. Je donnais ensuite la photo à la scripte pour que cela l'aide dans son travail. Je travaillais aussi beaucoup au 4x5 pour tout ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui photos de tournage et photos de plateau.

C.Z.: À quoi servaient ces 4x5?

R.G.: D'abord à reconstituer les décors, d'une part si on avait à les démonter et à les remonter, ensuite pour savoir où étaient les divers objets à la fin de chaque plan lorsqu'ils avaient été déplacés; cette fonction était également couverte par le Polaroid.

C.Z.: Mais ces observations ne relevaient-elles pas du travail de la scripte?

R.G.: Non. À cette époque la scripte suivait le texte, notait les changements qu'on y apportait, mais pas tellement l'emplacement des objets, des meubles; c'est pourquoi je devais lui fournir des polaroids ou d'autres photos. En fait le travail de la scripte était orienté surtout vers le monteur.

Il fallait aussi faire des portraits des principaux acteurs pour la publicité; les machinistes nous construisaient un petit studio pour ce travail; c'était le seul moment où le photographe décidait de l'éclairage, de la composition, pouvait faire jouer ses talents de portraitiste. Le photographe devait aussi juger de tout ce qui pouvait être utile aux autres pour la suite du film; ainsi si quelqu'un tombait dans la boue, il fallait le photographe pour que ça raccorde. Même chose pour le maquillage. C'est sur nous que reposait la continuité.

Il arrivait aussi parfois que l'on doive faire des photos pour les arrières-plans. Lors de la réalisation d'UN HOMME ET SON PÉCHÉ, le tournage s'était poursuivi trop tard à l'automne et nous devions finir en intérieur nos scènes d'extérieur. Nous sommes donc allés dans les Laurentides photographier des paysages en 8x10. De retour au studio, nous avons agrandi tout ça sur des rouleaux de papier photographique de trois pieds de largeur qui nous provenaient directement d'Angleterre. Nous avons ainsi reconstitué un fond d'une dimension imposante: 40 pieds de haut par 80 de long. Ces à-côtés devaient être fabriqués de nuit car le jour le travail régulier continuait; le temps supplémentaire n'existait pas mais nous avions le feu



Nicole Germain: photo de costumes

sacré du métier. Par la suite des portions de ces arrières-plans servirent dans d'autres films, par exemple dans LE CURÉ DE VILLAGE, pour les scènes du magasin général où devait s'apercevoir au travers la vitrine un paysage. Aujourd'hui ces choses sont laissées aux décorateurs mais dans ce temps-là le photographe de plateau s'occupait de tout ce qui concernait la photographie fixe pour un film; il participait vraiment à la production.

Enfin le photographe de plateau s'occupait aussi de tous les événements qui entouraient la réalisation d'un film: visite au studio de diverses personnalités, concours, conférences de presse, premières qui avaient toujours lieu au Saint-Denis sauf pour les films anglais, etc. Dans tous ces cas évidemment on travaillait au 4x5 et on s'éclairait avec des ampoules au magnésium.

C.Z.: À qui appartenaient les photos que vous preniez?

R.G.: Au producteur. Il ne me reste plus aucun 8x10. Des 4x5 par contre, j'en ai conservé plusieurs parce que c'était considéré comme des photos moins importantes.

C.Z.: Avec combien d'appareils travailliez-vous?

R.G.: Quatre au maximum. Un 8x10, un Polaroid et deux Speedgraphic 4x5.

C.Z.: Ce fut comme ça tout le temps que vous avez été photographe de plateau?



Armand Leguet, Albert Miller: SON COPAIN de Jean Devaivre (1950)

R.G.: Oui. Par la suite la production s'est arrêtée au Québec. Mais ça n'empêche pas qu'à l'étranger le métier se soit transformé. Durant les années 50 on a abandonné le 8x10 parce que c'était plus compliqué au développement et parce que la demande de contacts pour salles avait baissé. Mais au point de vue qualitatif, pour la richesse du détail surtout, rien ne pouvait surpasser ces photographies. Déjà au 4x5 la netteté était moindre. La photo de plateau en 4x5 n'a pas duré longtemps; on s'en servait surtout pour les costumes, le maquillage, les décors, les photos de tournage, les événements, le reportage. Après les années 50, c'est le 35mm qui a pris toute la place et on a commencé à accorder moins d'attention à la photographie qui était censée rendre exactement ce qui se retrouvait sur le film.

C.Z.: Comment réagissait l'équipe au photographe de plateau?

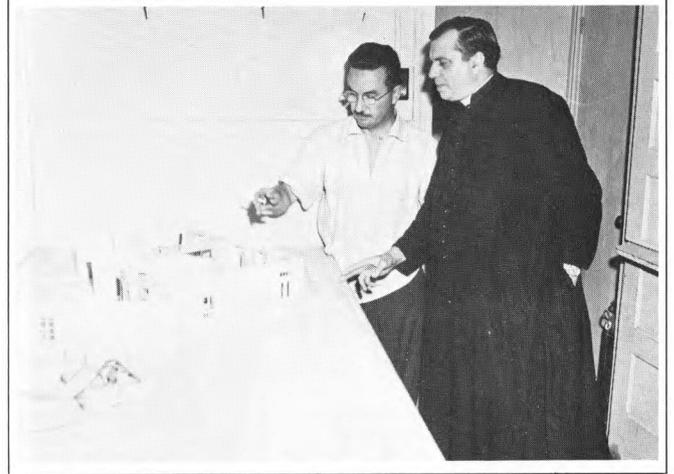
R.G.: On me trouvait toujours encombrant, toujours dans les jambes. Mais ça ne m'empêchait pas de travailler.

C.Z.: Quel était votre salaire?

R.G.: Il faut d'abord décrire ce que je faisais. Je prenais toutes les photos dont je viens de vous parler et deux assistants, dans les quatre chambres noires que nous possédions s'occupaient du développement et du tirage. C'est moi également qui apportait chaque jour les films à développer de Saint-Hyacinthe à Montréal chez Associated Screen News. Tous les soirs,



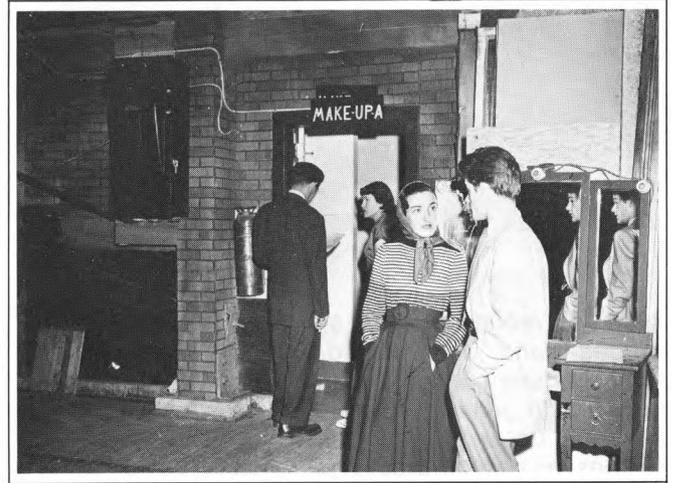
Plantation du décor du magasin général



Paul L'Anglais et Ovila Légaré discutent devant une maquette



Sous l'oeil du producteur, Denyse Éthier en plein travail de maquillage; Denis Drouin attend son tour



De la visite au studio: Yvette Brind'amour, Robert Gadouas

vers 18h30, après la journée de travail, le producteur réunissait les principaux responsables du film à l'hôtel pour préparer le plan de travail du lendemain; je faisais partie de cette réunion. Le matin je devais partir de chez moi vers 6 heures, ramasser les comédiens et descendre à Saint-Hyacinthe. Pour tout ce travail, je touchais 19\$ par jour, six jours par semaine, ce qui était beaucoup; mais je n'étais jamais payé pour plus de huit heures par jour même si toujours j'en travaillais davantage.

C.Z.: C'était comme ça pour tous les films?

R.G.: Non, pour quelques-uns seulement. Pour les autres, ne faisant qu'un seul travail, je gagnais moins. Sauf pour les films américains qui rapportaient 24\$ par jour.

C.Z.: Quelle différence avez-vous trouvé en travaillant pour les Américains?

R.G.: C'était un charme, tant pour la production d'Hitchcock que de Preminger. Eux comprenaient le pourquoi de la publicité et l'importance du photo-

graphe. On n'était pas un embarras mais il ne fallait pas être dans les jambes. Chacun devait demeurer à sa place, ne pas nuire et intervenir seulement à son tour; puis tu retournais dans ton coin attendre.

C.Z.: Qui vous a montré ce que devait faire un photographe de plateau?

R.G.: Je l'ai appris à New York et même si je me suis servi de cet enseignement treize ans plus tard, je m'en souvenais. Dans ce temps-là, pour gagner ma vie et faire vivre ma famille, il fallait que je fasse beaucoup de choses. Tout le temps que je fus photographe de plateau, je n'ai fait en moyenne que deux films par année, ce qui veut dire que je chômais au moins six mois par année; et il n'y avait pas d'assurance-chômage pour nous... Je me suis départi de mon magasin en 1947 et donc, jusqu'en 1950, j'ai fait en plus du travail de pigiste pour Montréal-Matin; par exemple, lors de l'élection de 1948, je fus le photographe officiel de Duplessis durant 29 jours. Un photographe devait faire du politique, du commercial, du studio, de tout, pour s'en sortir. Ma passion c'était la



Le directeur de photo Roger Racine met en place un "screen test"



Paul Guèvremont et son épouse à la porte du cinéma le soir de la première



On prépare un plan; à gauche, le réalisateur



photographie de plateau, mais le feu sacré, ça ne fait pas vivre.

C.Z.: Y en avait-il d'autres qui avaient fait de la photographie de plateau ici?

R.G.: À ma connaissance non.

C.Z.: Mais qui en faisait chez Renaissance?

R.G.: À la différence du studio de la Québec-Productions, celui de Renaissance fut moins acharné et comme ils renouvelaient pratiquement leur équipe pour chaque film, ils ont engagé plusieurs photographes; je pense à John Linder et surtout à Fernand Laparé qui faisait normalement du studio. Mais ces photographes ont fait au plus deux films tandis que moi j'en ai fait dix, sans compter les films publicitaires et même un ou deux courts métrages pour l'Office national du film. En fait ce fut mon métier tant que les studios de Saint-Hyacinthe ne furent pas fermés.

C.Z.: Votre carrière de photographe de plateau s'est

donc terminée en 1950. Considérez-vous qu'elle a eu des suites?

R.G.: Un peu. Lorsque je suis entré à Télé-Métropole j'ai dû former quatre photographes de plateau-télévision, surtout pour la publicité dans les journaux. J'ai été également obligé de former des caméramen pour le film. Nous partions à zéro et M. DeSève préférait qu'on forme autant que possible notre propre personnel.

C.Z.: Quel bilan faites-vous de votre carrière à la Québec-Productions?

R.G.: Ça m'a appris à faire beaucoup de choses, à être polyvalent, à ne pas me limiter à une seule petite chose. Le travail était tellement varié qu'on était obligé d'évoluer.

(Propos recueillis au magnétophone par Pierre Véronneau le 9 mai 1983)



Winston Rekert: SUZANNE de Robin Spry (1979)

Attila Dory

Né en Hongrie le 30 juin 1940. Il émigre en France durant dix ans et arrive au Canada en 1965. Il travaille d'abord à Presse Magazine puis aborde la photographie de plateau à l'Office national du film en tant que pigiste. Il passe ensuite à l'entreprise privée. Depuis ses débuts, il a travaillé sur une soixantaine de films de fiction.

Principaux films:

LA GAMMICK, KID SENTIMENT, JUSQU'AU COEUR, STOP, SAINT-DENIS DANS LE TEMPS, LA MAUDITE GALETTE, MON ENFANCE À MONTRÉAL, LES MAUDITS SAUVAGES, TENDRESSE ORDINAIRE, O.K.... LALIBERTÉ, ATLANTIC CITY, U.S.A., L'HOMME EN COLÈRE, SUZANNE, LES PLOUFFE, BONHEUR D'OCCASION, EMPIRE INC., HÔTEL NEWHAMPSHIRE.

"On attend d'un photographe de plateau qu'il soit le plus discret possible, tout en faisant des images aussi bonnes que celles du film. La photo doit vivre indépendamment du film tout en possédant les caractéristiques de ce dernier. Les photos du tournage — sur l'équipe ne sont que des souvenirs, des photos de famille, mais le vrai travail se porte sur l'action du film et sur les vedettes, car le but premier des photos est la vente du film; on ne le sait pas assez, mais souvent des films sont vendus uniquement sur une quinzaine de photos de plateau.

Au tournage j'essaie de prendre mes photos pendant que se déroule l'action véritable en utilisant des appareils blimpés. Dans des cas particuliers, je suis obligé de demander de reconstituer l'action pour la photo. Il est intéressant de noter que les acteurs les plus professionnels collaborent toujours et refont la scène aussi bien pour moi que dans le film. Pour bien photographier une vedette, j'ai besoin d'une bonne relation personnelle en plus du professionnalisme de l'acteur, car photographier quelqu'un, c'est toujours entrer en contact avec le sujet, même si ça ne dure que 1/125e de seconde.

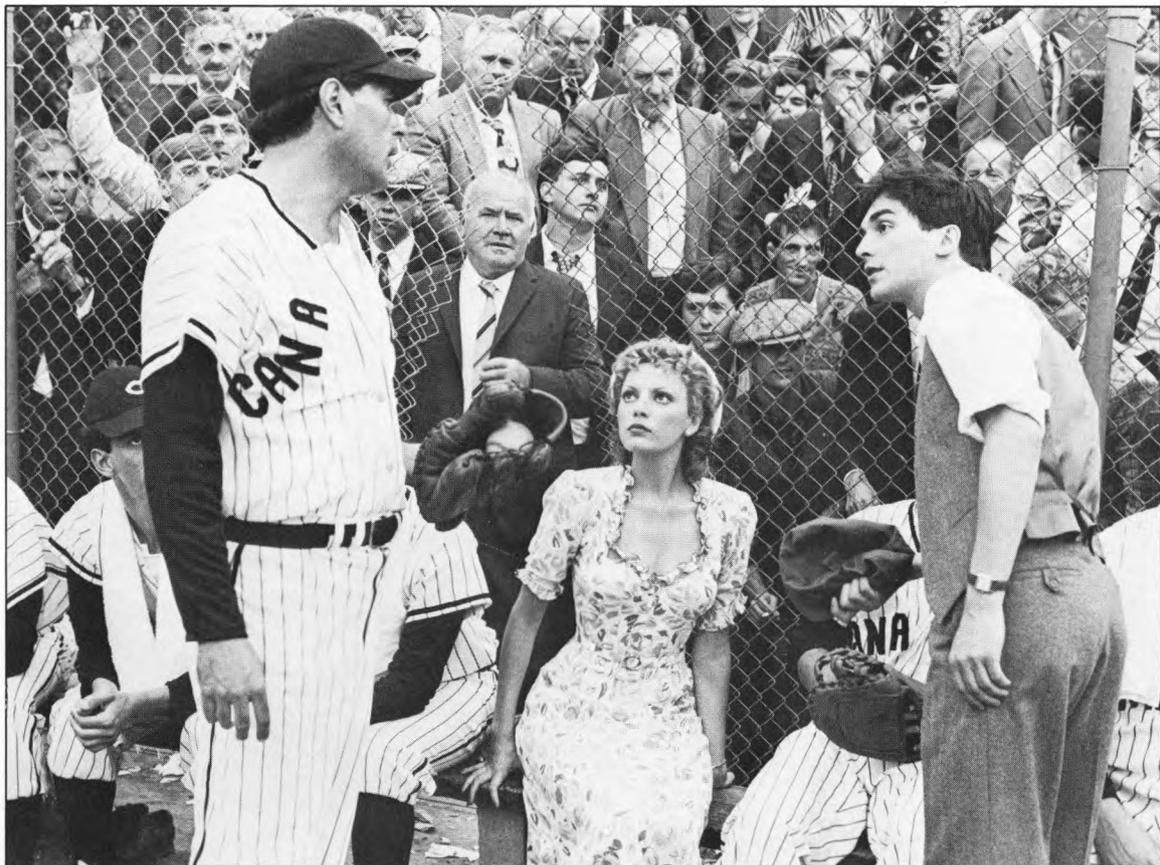
Nous n'avons pas de droits d'auteur sur nos photos, les négatifs ne nous appartiennent pas, mais en cas de publication, le nom du photographe devrait être mentionné; c'est une convention dans le métier et ceux qui publient nos photos devraient la respecter. Le professionnalisme d'une production est déterminant pour mon travail et je valorise cet aspect plutôt que de favoriser un type de film par rapport à un autre. Finalement ma plus grande satisfaction réside dans la qualité de mes photos."



Luce Guilbeault: O.K.... LALIBERTÉ de Marcel Carrière (1973)



Marc Hébert: MON ENFANCE À MONTRÉAL de Jean Chabot (1970)



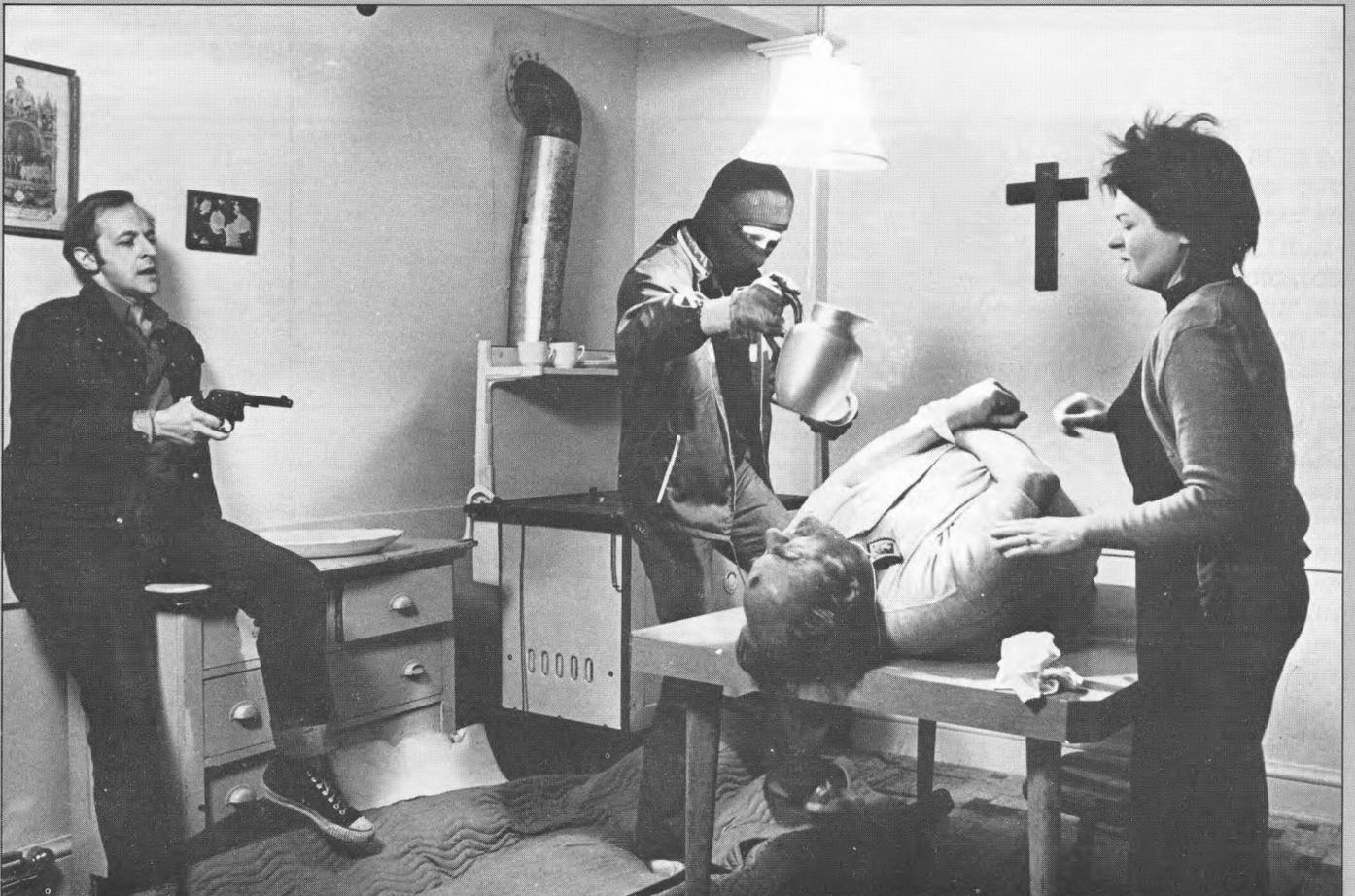
Donald Pilon, Anne Létourneau, Rémi Laurent: LES PLOUFFE de Gilles Carle (1981)



Nicole Filion, Pierre Dufresne, Rachel Cailhier: LES MAUDITS SAUVAGES de Jean Pierre Lefebvre (1970)



Robert Charlebois et Mouffe: JUSQU'AU COEUR de Jean Pierre Lefebvre (1968)



Marcel Sabourin, Gabriel Arcand, J. Léo Gagnon, Luce Guilbeault: LA MAUDITE GALETTE de Denys Arcand (1972)

Angie Dickinson et Pierre Curzi:
L'HOMME EN COLÈRE de
Claude Pinoteau (1979)



Burt Lancaster: ATLANTIC CITY, USA
de Louis Malle (1980)



Henry Fonda: CITY ON FIRE
d'Alvin Rakoff (1978)





Marie-Ève Doré et Martin Neufeld: ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ de Louise Carré (1980)

Takashi Seida

Né à Sapporo (Japon), le 28 mars 1947. À Tokyo il étudie quelque temps dans une école de photographie. Son véritable apprentissage il le fait à Paris en 1967-68 alors qu'il pratique comme assistant-photographe. Il arrive à Montréal en 1971 et débute à l'ONF comme photographe de plateau.

Pour le S.G.M.E. il participe à de nombreux diaporamas. Un de ceux-là, SOINS ESTHÉTIQUES, a mérité un Golden Camera Award au Festival du Film Industriel de Chicago. Il est aussi connu pour son importante exposition consacrée aux victimes d'empoisonnement au mercure: les habitants de Minamata et les Indiens Cris.

Membre de l'IATSE.

Principaux films:

J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE, NIGHT CAP, PARTIS POUR LA GLOIRE, LE SOLEIL SE LÈVE EN RETARD, L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE, CORDÉLIA, ÇA PEUT PAS ÊTRE L'HIVER ON N'A MÊME PAS EU D'ÉTÉ, LA QUARANTAINE, THE LUCKY STAR, LES BEAUX SOUVENIRS, HOG WILD, QUEST FOR FIRE, MAN IN 5A, SPACE HUNTER, PROFESSION ÉCRIVAIN (série), LOUISIANA.

"La qualité première d'un photographe de plateau est de se rendre invisible et cela autant sur les films à petits budgets que sur les grosses productions. Mon but étant de faire des photos publicitaires, accrocheuses, je crois préférable de ne pas trop m'impliquer au niveau du scénario, de ne pas essayer à tout prix de rendre compte de l'histoire du film; je risquerais alors de traiter la photo de façon didactique.

Dans le documentaire l'important c'est de bien expliquer la situation tandis que dans la fiction, ce sont les comédiens et comédiennes qui prennent la plus grande place. Je me permets quelques fois de les diriger pour mes besoins spécifiques.

D'après les tarifs syndicaux nous sommes rémunérés à l'heure mais la plupart du temps notre engagement se fait à forfait. Actuellement sur LOUISIANA je gagne 250\$ par jour. Il serait souhaitable qu'un budget de location de matériel soit prévu dans les devis de production afin de nous permettre d'utiliser plusieurs variétés d'appareils et un plus grand nombre d'objectifs.

J'ai beaucoup aimé mon travail sur QUEST FOR FIRE, c'était spectaculaire à souhait, avec de nombreux extérieurs à des endroits différents. J'adore les films de Bergman mais je sais que je n'y aurais pas fait des photos très commerciales..."



Louise Portal: CORDÉLIA de Jean Beaudin (1979)



Monique Mercure: J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE de Jean Beaudin (1976)



Mickey Rooney: ODYSSEY OF THE PACIFIC de Fernando Arabal (1981)



Louise Ladouceur et André Melançon: PARTIS POUR LA GLOIRE de Clément Perron (1975)



L'EAU CHAUDE L'EAU FRETTE d'André Forcier (1976)



Ron Periman, Everett McGill, Nameer Eikadi: QUEST FOR FIRE de Jean-Jacques Annaud (1981)



Nick Mancuso et Carole Laure: MARIA CHAPDELAINE de Gilles Carle (1983)

Pierre Victor Dury

Né à Montréal le 7 mai 1945. Il étudie à l'École des Beaux-Arts et met en pratique ses connaissances dans la conception de pochettes de disques et dans l'illustration. Il est aussi photographe de mode et ses oeuvres ont paru dans plusieurs revues importantes. Il a fait de la photographie sportive, industrielle et politique ainsi que quelques reportages.

Principaux films:

ALIEN THUNDER, JOS CARBONE, LA TÊTE DE NORMANDE ST-ONGE, VIE D'ANGE, BINGO, GAS, VISITING HOURS, THE FUNNY FARM, DREAMWORLD, MARIA CHAPDELAINE.

"Chaque film a son rythme, sa particularité. Il n'y a ni secrets, ni mystères dans la photographie de plateau. C'est comme un ballet. On danse avec l'équipe, les comédiens, le réalisateur. Chacun danse à sa façon. On accorde son tempérament, sa personnalité, à celui du climat ambiant¹. Il faut comprendre les situations, sentir les mouvements. La discrétion naît de l'expérience. Un film peut revêtir plusieurs aspects qu'il faut représenter. Il y a des hiérarchies à respecter. Les axes majeurs sont intouchables, à moins de faire jouer la scène pour le seul bénéfice de la publicité. Il faut creuser sa propre niche, apprendre à tricher.

Alors que tout est fonction d'un mouvement, il faut savoir stopper ce mouvement dans sa plus forte expression et ce, à des vitesses d'obturation minimales dans la plupart des cas. Mais tout ça, ce ne sont que des technicalités. Seul le résultat compte, et le résultat, c'est l'image parfaite. Celle qu'on applaudit à tout rompre. Celle qu'on n'obtient jamais, qu'on cherche toujours. Savoir déceler et capter les moments-clé. Ça demande un certain sens du 'marketing', de l'intuition et de la précision dans l'exécution. Souventes fois on n'a qu'une seule chance. Et tout se passe à la vitesse de l'éclair. Il faut travailler les dents serrées. Et quand c'est fini, tout est à recommencer. Le cinéma, c'est une grande illusion... tant du dedans que du dehors."

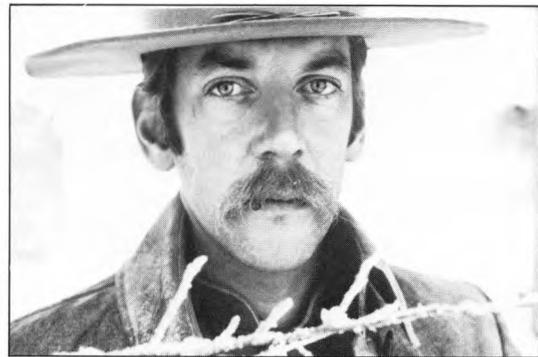
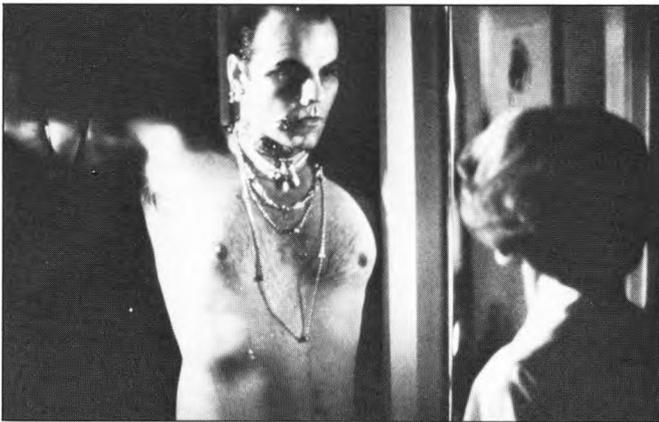
¹. *C'est le propre du photographe.*



GAS de Les Rose (1980)



Entre deux prises, au centre le réalisateur: VIE D'ANGE de Pierre Harel (1979)



Donald Sutherland: ALIEN THUNDER de Claude Fournier (1973)



BINGO de Jean-Claude Lord (1973)



Geneviève Bujold: KAMOURASKA de Claude Jutra (1973)

Bruno Massenet

Né à Bois-Colombes (France) le 8 janvier 1939. Son expérience photographique est des plus diversifiées. Il a couvert de nombreux événements, publié des reportages photographiques dans *Châtelaine*, *Perspectives*, *Maclean*, *Time Magazine*, etc., fut chef photographe au Comité organisateur des jeux olympiques, travailla pour la Société d'énergie de la Baie James, collabora à de nombreuses agences de publicité. De 1962 à 1966, il est photographe de plateau à Radio-Canada et alimente entre autres la revue *Ici Radio-Canada*. De 1965 à 1967 il est le photographe officiel du Festival international du film de Montréal. Il touche même occasionnellement à la prise de vues animées.

Principaux films:

LE DIABLE EST PARMIS NOUS, TIENS-TOI BIEN APRÈS LES OREILLES À PAPA, THE PYX, LES MÂLES, LES CORPS CÉLESTES, LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE, KAMOURASKA, GINA, ON EST LOIN DU SOLEIL, MON ONCLE ANTOINE, JE CHANTE À CHEVAL AVEC WILLIE LAMOTHE.

"En dehors de tout aspect historique la photo de plateau est importante de par son utilité publicitaire. Un film se vend bien accompagné d'un jeu de photos attrayant. Souvent les acheteurs n'ont pas le temps de voir les films et se fient aux photos pour prendre une décision.

Nous sommes pour la plupart des pigistes obligés de nous consacrer à d'autres activités. Il n'y a pas assez de productions au Québec pour nous faire vivre. Il est alors normal, pour ne pas rater certains contrats, d'accepter des films n'exigeant pas une présence constante sur tout le tournage. Après avoir bien étudié le scénario et observé les décors, il est possible par exemple, d'y faire des photos que pendant 10 jours sur un tournage total de 2 mois. L'idéal étant quand même d'y être tous les jours. Les contrats sont négociés selon l'importance de la production et le prestige du film. Le tarif de base actuellement est d'environ 15\$ l'heure. Il est difficile de travailler pour moins que 150\$ par jour. Le coût du matériel est aussi négociable avec le producteur. Nous sommes souvent remboursés pour l'achat de la pellicule, le développement et les planches contacts sur présentation des factures. C'est le producteur qui effectue, avec le photographe, le choix des clichés à retenir. Dans les cas de scènes de nus les vedettes concernées exigent de voir et d'approuver toutes photos avant leur diffusion.

Je trouve capital pour moi de n'accepter de travailler que sur des films intéressants. Si le réalisateur a du talent, si le scénario est passionnant, il y a également une plus grande gratification pour le photographe... mon idéal serait d'avoir fait LAURENCE D'ARABIE, une vraie grosse production avec des extérieurs extraordinaires..."



Claude Jutra: tournage de ON EST LOIN DU SOLEIL de Jacques Leduc (1970)



Donald Pilon et Andrée Pelletier: LES MÂLES de Gilles Carle (1970)



Maurice Beaupré et Micheline Lanctôt: LA VRAIE NATURE DE BERNADETTE de Gilles Carle (1972)



August Schellenberg: L'AFFAIRE COFFIN de Jean-Claude Labrecque (1979)

Warren Lipton

Né à New York le premier janvier 1945; devient immigrant reçu en 1968. Même s'il a terminé des études supérieures en sciences politiques, c'est la carrière de photographe de plateau qui l'attire, que ce soit en longs métrages ou pour des films publicitaires. Il est membre du Syndicat national du cinéma et de plusieurs associations professionnelles et est propriétaire des Laboratoires Éclair.

Principaux films:

L'AFFAIRE COFFIN, JACOB TWO-TWO MEETS THE HOODED FANG, TWO SOLITUDES, KING SOLOMON'S TREASURE, QUINTET, L'ARRACHE-COEUR, CARO PAPA, ÉCLAIR AU CHOCOLAT, UNE JOURNÉE EN TAXI, FANTASTICA, HEAVY METAL, RIEN QU'UN JEU, NIGHT FLIGHT.

"Chère amie,

Je ne ferai jamais plus un autre film. C'est trop fou pour moi comme tout ce qu'on fait dans le cinéma. Il n'y a jamais assez de temps pour faire ce qu'on vous demande. Ils nous disent qu'ils n'ont plus besoin ou qu'ils n'ont pas le temps pour faire de beaux "stills". Mais le lendemain ils auront immédiatement besoin de ces photos.

Hier il faisait très beau ici sur la plage et nous avons travaillé à l'intérieur. Aujourd'hui il fait froid et il pleut depuis l'aube. Oui, t'as bien deviné, on travaille sur la plage. Donc tout est normal.

Mais j'ai de bonnes nouvelles aussi. On m'a appelé pour un tournage qui commence dans 15 jours. Bonne équipe. Bon scénario. Ça a l'air pas pire. Je pense que je vais l'accepter... pour le "fun"... mais c'est mon dernier...

Warren"



Tournage de JACOB TWO TWO MEETS THE HOODED FANG de Theodore J. Flicker (1977)



L'équipe fait une pause: JACOB TWO TWO MEETS THE HOODED FANG (1977)



Paul Newman: QUINTET de Robert Altman (1979)



NIGHT FLIGHT de Desmond Davis (1979)



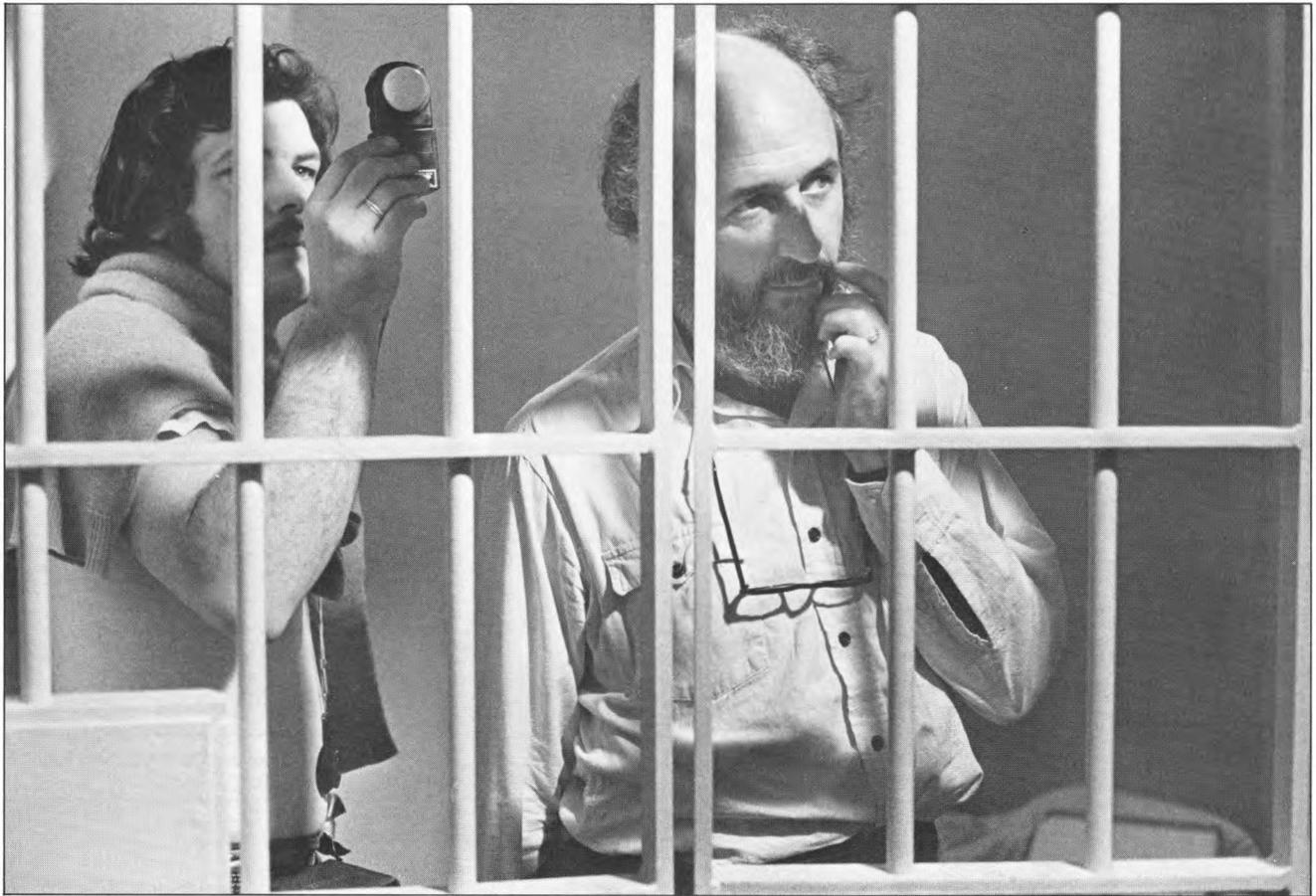
Gilles Renaud: UNE JOURNÉE EN TAXI de Robert Ménard (1981)



Raymond Cloutier et Marie Tifo: RIEN QU'UN JEU de Brigitte Sauriol (1983)



Carole Laure: FANTASTICA de Gilles Carle (1980)



François Protat, directeur de la photographie, et Michel Brault: LES ORDRES de Michel Brault (1974)

Daniel Kieffer

Né à Paris le 29 février 1940. Il immigre au Québec en 1966. Autodidacte, il travaille successivement en photographie industrielle, en photo-reportage pour magazines (Perspectives, Culture vivante, Actualités, Châtelaine, etc.), pour finalement se spécialiser comme photographe de théâtre; il couvrira pour diverses compagnies théâtrales montréalaises plus de 200 productions. Il a participé à de nombreuses expositions, à des publications et à quelques diaporamas. Il enseigne actuellement au département de Communications de l'Université du Québec à Montréal.

Principaux films:

LES ORDRES, THE APPRENTICESHIP OF DUDDY KRAVITZ, TICUL TOUGAS, L'ABSENCE, LA PIASTRE, TOUT FEU TOUT FEMME, IL Y A TOUJOURS MOYEN DE MOYENNER, U-TURN, UNE NUIT EN AMÉRIQUE, LA VIE RÉVÉE, LA NUIT DE LA POÉSIE.

"Il y a quelques années, comme je n'avais pas le don d'ubiquité, j'ai dû faire un choix entre l'enseignement et la photographie de plateau. En réalité, je n'avais pas de choix véritable puisqu'il ne se tournait presque plus rien.

Certains photographes dénigrent la photographie de plateau car leur ego ne peut supporter que l'image qu'ils enregistrent soit préparée par le metteur en scène et le directeur photo. Personnellement j'ai toujours apprécié sur un tournage l'expérience sociale, le travail d'équipe, particulièrement sur les productions à petit budget. Lorsqu'une quinzaine de techniciens est entassée dans la moitié d'une cuisine, que chaque pouce carré est occupé, que la chaleur est intense, le photographe de plateau ne peut bien faire sa job que s'il a l'amitié, la complicité, du perchiste, du preneur de son, du premier assistant... Cette relation m'a toujours plus intéressé que l'égoïsme de la création solitaire et c'est pourquoi, avec nostalgie, je n'ai choisi pour ce petit portfolio que des images d'artisans techniciens. Les comédiens m'en excuseront facilement puisqu'ils ont plus souvent leur tour.

Je me rends compte maintenant que lors des tournages québécois des années 70, le photographe était sous employé. Il avait une liberté totale dans ses choix d'importance de scènes car la distribution du film était à peine envisagée au début du tournage. On lui demandait surtout d'aider à entretenir le moral des comédiens et des techniciens en apportant le plus vite possible les contacts et les tirages des images qu'il avait prises comme un voleur.

Le photographe de plateau a-t-il suffisamment le sens des archives, donne-t-il assez de soins quant à la conservation de ses négatifs et de ses tirages? Je constate que bien des documents intéressants ont été dispersés et détériorés et je souhaiterais que le présent numéro de COPIE ZÉRO soit le début d'une collaboration étroite entre les archivistes de la Cinémathèque et les photographes."

Robert Vanherweghem, France Lachapelle, scripte, René Guéssaz, directeur de production: TI-CUL TOUGAS de Jean-Guy Noël (1976)



Photo de famille: LA PIASTRE de Alain Chartrand (1976)



Michel Caron, assistant caméraman, Jacques Pâquet, chef électricien, Alain Chartrand, Brigitte Sauriol, scripte: LA PIASTRE



Tournage de UNE NUIT EN AMÉRIQUE de Jean Chabot (1974)





Jacques Godin: LE FESTIN DES MORTS de Fernand Dansereau (1964)

André Le Coz

Né à Paris le 6 mai 1929. Il immigre au Canada en 1952 et entre à la télévision en tant que photographe en 1954. Autour de 1957 il oriente également sa carrière vers la photographie de théâtre. Il a fait aussi des photos de reportage aux magazines Châtelaine et Maclean au début de leur publication. Depuis 1954 il a été de presque toutes les productions de Radio-Canada. Il est un des rares photographes de plateau à avoir pu conserver ses négatifs.

Principaux films:

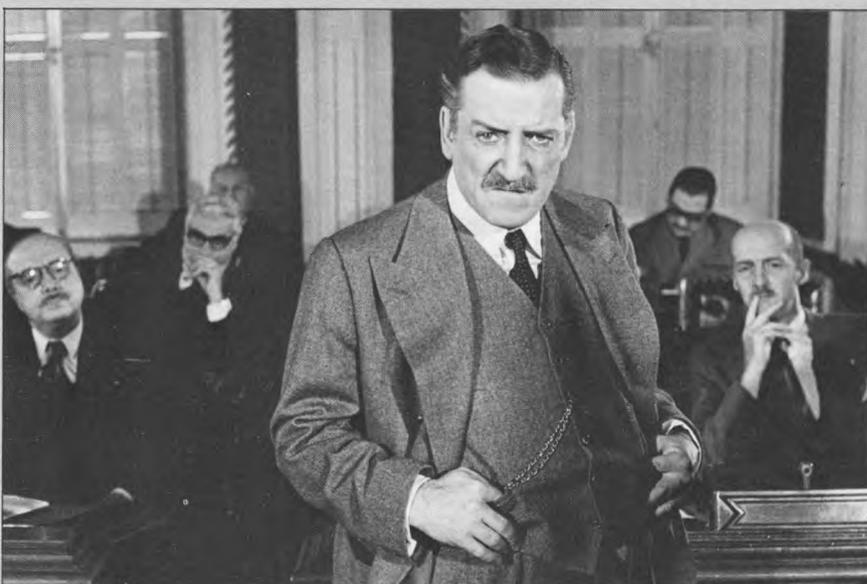
L'HÉRITAGE, LE FESTIN DES MORTS, LA FEUILLE D'ÉRABLE, LES BELLES HISTOIRES DES PAYS D'EN HAUT, LES JEUNES DÉLINQUANTS, AROSIO, DUPLESSIS, L'ÉTÉ, LE GOUROU, GAPI, EMPIRE INC., LA PÉPINIÈRE, WAITING FOR CAROLINE.

“La photo de plateau peut être la promotion par les média audiovisuels d'une production cinématographique, théâtrale ou lyrique où il s'agit à la fois de respecter une oeuvre, la vision de sa réalisation et de son interprétation, de saisir les instants dramatiques qui résumeront le film, la série télévisée, le théâtre, l'opéra ou même le concert, ou quelquefois d'en modifier quelque peu la composition pour en servir le besoin.”

LA FEUILLE D'ÉRABLE de Denis Héroux,
Jacques Gagné, etc. (1970)

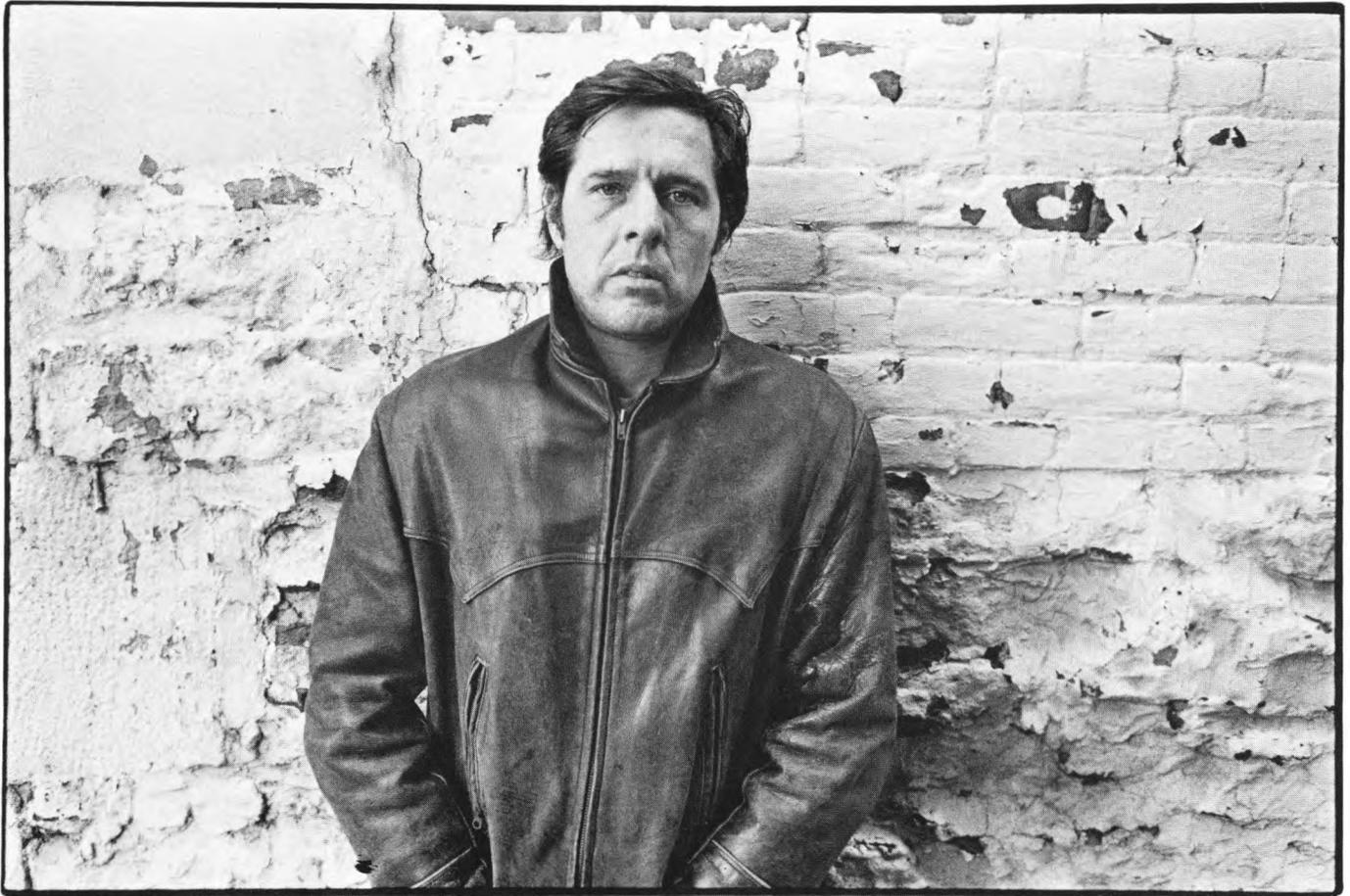


Jean Lapointe: DUPLESSIS de Mark
Blandford (1978)



EMPIRE INC de Doug Jackson et Denys
Arcand (1983)





Pierre Curzi: repérage pour LUCIEN BROUILLARD de Bruno Carrière (1983)

Bertrand Carrière

Né à Ottawa le 19 juin 1957. Il s'intéresse rapidement à la photographie et complète des études en communications graphiques. Il aborde la photographie de plateau à la fin des années 70 et depuis 1980 y consacre une part importante de son travail tout en participant à plusieurs expositions de photographies au Québec et à l'étranger. Il est membre fondateur de l'Agence des photographes indépendants du Québec.

Principaux films:

LA MORT DANS L'OEUF, LE PETIT PAYS, LE GOÛT DU MIEL, LUCIEN BROUILLARD, LE TOASTEUR, LE CAHIER NOIR, VOYAGEUR, ROTOSCOPIE, LA DÉBÂCLE, L'ÉTAUBUS.

“Je considère que j’ai probablement le rôle le plus déplacé de toute l’équipe. En plus d’être dans les jambes de tout le monde, ma fonction est de traduire l’atmosphère du film et de son tournage. Il s’agit d’une création personnelle, oui, mais basé sur l’effort de toute une équipe. La simple reproduction des événements, la création de la preuve pourrait être lassante, mais au contraire je suis chaque fois bouleversé par l’énergie et le merveilleux qui s’en dégagent. Les plateaux sont des trésors d’instant insolites où je puisé à volonté. Jouer avec la fiction est le défi qui m’anime. Ceci provient probablement de la contradiction que je vois entre la photographie et le cinéma.

“Au cinéma, personne ne me regarde jamais, c’est interdit — par la fiction.” Roland Barthes”



Louise Dussault: L'ÉTAU-BUS d'Alain Chartrand (1983)



Marie Tifo: LUCIEN BROUILLARD de Bruno Carrière (1983)



Pierre Mignot, directeur de la photographie, et Bruno Carrière, réalisateur: préparation de LUCIEN BROUILLARD (1983)



Entre deux prises de vues, le réalisateur: LA DÉBÂCLE d'André Melançon (1983)



Claude Larocque, Julie Vincent: LE PETIT PAYS de Bertrand Langlois (1980)



Gabriel Arcand: LE TOASTEUR de Michel Bouchard (1982)



Martin Balsam et Lucy Gutteridge: LITTLE GLORIA... HAPPY AT LAST de Waris Hussein (1982)

Piroska Mihalka

Née à Budapest le 23 mai 1954. Elle arrive au Canada en 1961. Elle étudie la photographie et le cinéma au collège et à l'université. Elle s'oriente ensuite vers la photographie de mode, de revues et de publicité. Elle participe également à quelques expositions collectives. Elle a réalisé trois courts métrages et assuré les prises de vues de plusieurs émissions en vidéo. Depuis 1978 elle travaille enfin comme photographe de plateau sur quelques courts métrages et plusieurs longs métrages.

Principaux films:

OF UNKNOWN ORIGIN, AU NOM DE TOUS LES MIENS, LITTLE GLORIA... HAPPY AT LAST, HAPPY BIRTHDAY TO ME, MY BLOODY VALENTINE, BABE, PINBALL SUMMER.

"Doing still photography for films gives me the flexibility and freedom to spend time on my personal work. It gives me the balance of structure within a strict format (stills) and a creative area where there are no perimeters. Lately, I have been doing a lot of work in understanding the transition between 2 dimensional and 3 dimensional work. Last year's involvement with ceramics carried me over to an area where I realized the relationship between myself and our (3 dimensional) environment and how much it effected my photography."

La photographie de plateau me permet d'organiser mon emploi du temps avec souplesse et liberté de telle sorte que je peux mieux me consacrer à mes travaux personnels. Elle me donne la possibilité d'atteindre un équilibre à l'intérieur d'un format défini, la photo, et un champ de création qui n'a pas de limites. Récemment j'ai beaucoup travaillé à comprendre la transition entre les oeuvres bidimensionnelles et tridimensionnelles. L'an dernier j'ai abordé la céramique, un univers qui m'a fait réaliser la relation que j'entretiens avec notre monde tridimensionnel et qui a beaucoup influencé ma démarche photographique."



PINBALL SUMMER de George Mihalka (1979)



Michael York: FOR THOSE I LOVED / AU NOM DE TOUS LES MIENS de Robert Enrico (1983)



MY BLOODY VALENTINE de George Mihalka (1980)



Préparation d'un plan: LÉO GERVAIS de Claire Boyer (1982)

Martin Leclerc

Né à Montréal le 13 juillet 1945.

Principaux films:

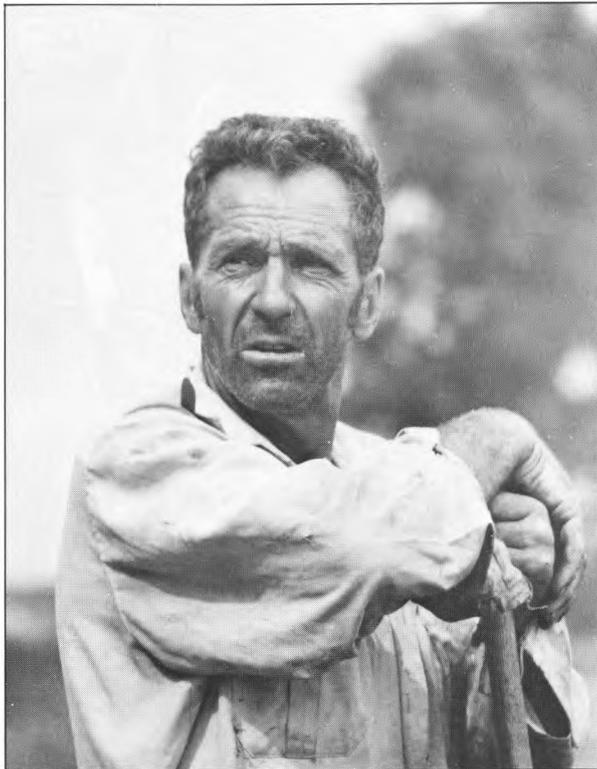
AIMEZ-VOUS LES CHIENS?, TI-JEAN CARIGNAN, DES ARMES ET DES HOMMES, SOUS LE VENT, DE GRÂCE ET D'EMBARRAS, NATASHQUAN, DEBOUT SUR LEUR TERRE, LÉO GERVAIS, MARIE UGUAY, LA PHONIE FURIEUSE, KLUANE, LE CANOT À RÉNALD À THOMAS, LES STATUES DE M. BASILE, LES VOITURES DU DIMANCHE, LA BÊTE LUMINEUSE, LES VOILES BAS ET EN TRAVERS, GALA, LE CONFORT ET L'INDIFFÉRENCE, LES GRANDS HÉRONS.

"J'ai eu une enfance et fait des études un peu hors de l'ordinaire à cause de mon père qui voyageait pas mal. Vers 1969 j'ai suivi des cours par correspondance auprès d'une école américaine, la Famous Photographer's School. Ces cours-là me permettaient en même temps de travailler pour le journal régional de Vaudreuil, L'Écho, et en même temps au Centre culturel et sportif de la Cité des jeunes de Vaudreuil. Je voulais me spécialiser dans la photo-reportage et c'était la meilleure façon de commencer. C'était aussi une période où il y avait beaucoup de nouveaux magazines et malheureusement on prenait souvent n'importe qui comme photographe.

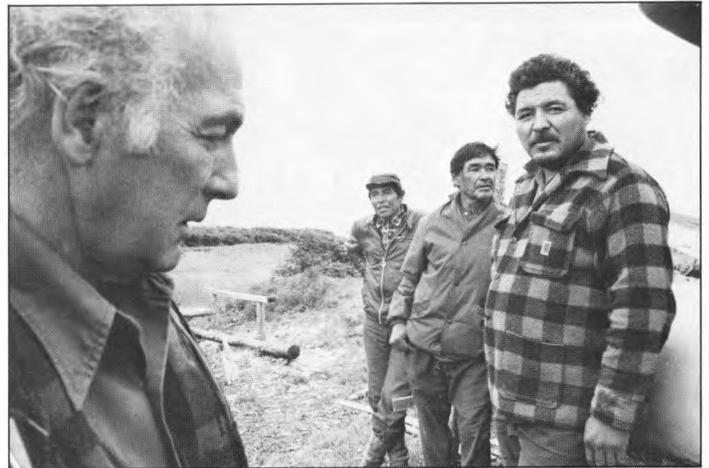
C'est à ce moment là que j'ai décidé d'opter pour le cinéma. J'ai commencé chez Onyx

comme machiniste et photographe de plateau sur un des films de la série LA FEUILLE D'ÉRABLE. Après ça j'ai fait application à l'ONF; on y donnait des stages en réalisation, au montage et à la caméra. J'ai commencé mes stages à la caméra en 1971 sur le film de Jacques Leduc, TENDRESSE ORDINAIRE, et je devins permanent de l'ONF en 1975.

Durant cette période, j'étais assistant caméraman mais la plupart du temps je sortais aussi un Nikon ou deux pour prendre des photos durant les tournages. Pour moi, c'était automatique, je devais photographier même si ça ne faisait pas partie de mon travail. C'était du reportage, du "candide", et j'aimais ça. J'ai eu hâte de devenir "officiellement" caméraman; ça voulait dire une implication plus profonde, plus



Henri Letendre: DE GRÂCE ET D'EMBARRAS de Marcel Carrière (1979)



Pierre Perrault en repérage à La Romaine pour un film sur le fleuve St-Laurent (1982)



Entre deux prises: LA PHONIE FURIEUSE de Tahani Rached (1982)

personnelle, face aux tournages...

De temps en temps je tournais sur certains films, ça faisait du bien au moral. Sur d'autres films où j'étais assistant, ma façon d'en faire un peu plus c'était de prendre des photos; mais la différence avec mes premières années, c'est qu'à ce moment-là je prenais des photos surtout pour les gens chez qui on tournait. C'était pendant la série des artisans, sur des films comme LES VOITURES DU DIMANCHE, LE DISCOURS DE L'ARMOIRE.

J'avais trouvé un but à ma photographie. Elle servait à autre chose qu'à la publicité. Mon plaisir, c'était d'envoyer des copies à ces gens-là, des souvenirs qu'ils pouvaient garder avec eux.

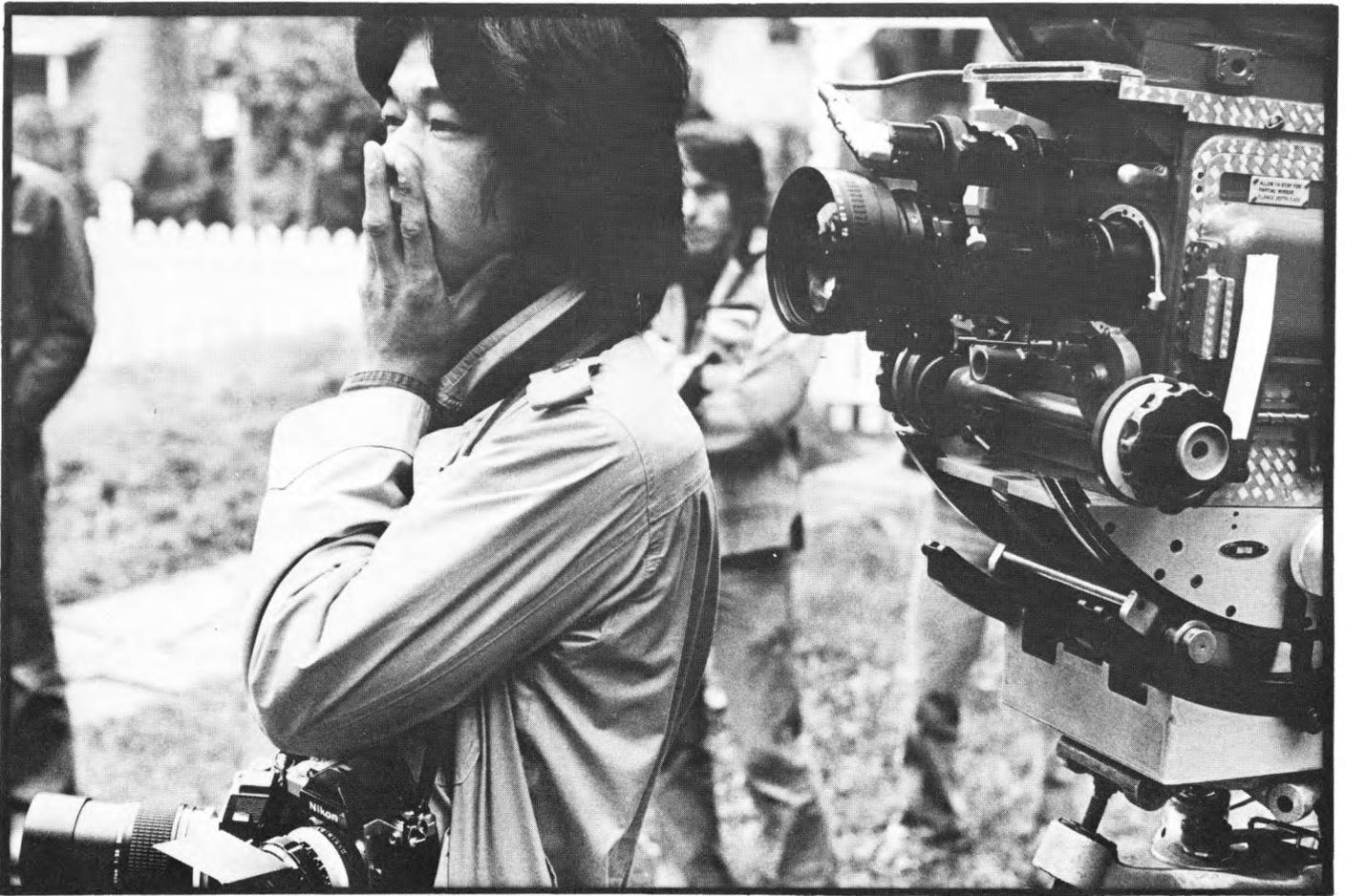
Maintenant que je suis officiellement caméraman, je continue à prendre des photos pendant les tournages mais pas exactement de la même façon. Ce sont davantage des photos-souvenirs de la période de recherche avant le tournage, du tournage lui-même, tant du côté de l'équipe technique que de l'autre côté de la caméra. Je me promène avec un minimum d'équipement, un Leica et un 35mm (léger et silencieux) et exclusivement avec du noir et blanc. Je trouve même le temps de prendre des photos pendant un changement de magasins sur la caméra, entre deux prises, un peu n'importe quand. J'essaie toujours de fonctionner comme si je faisais un reportage pour un magazine ou un journal. De cette façon, même si j'ai manqué mon coup dans le photo-journalisme, mes photos servent de souvenirs

de tournage, de photos de presse et me donnent une certaine satisfaction.

J'aime beaucoup regarder des livres de photographes comme Robert Frank, Eugene Smith, Cartier-Bresson, Koudelka et tous ceux qui font des reportages photographiques. La photo est devenue mon passe-temps à plein temps et le cinéma restera mon métier".

Ce qui m'intéresse:

*Photos du quotidien du reportage de tous les jours de tout le monde Tous les métiers toutes les classes de la société des enfants aux vieillards... et le cinéma me permet d'être témoin de tout ça!
"La photo par le cinéma."*



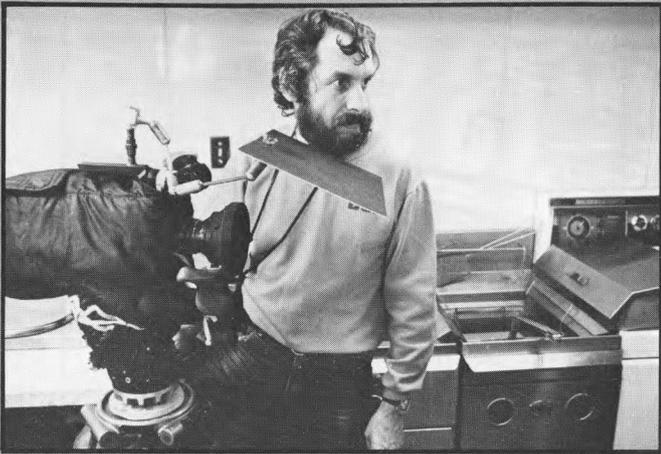
Takashi Seida, photographe de plateau: CORDÉLIA de Jean Beaudin (1979)

Alain Corneau

Né à Jonquières le 5 septembre 1951. Il commence à la fin des années 60 à s'intéresser au cinéma. Très tôt la prise de son l'attire et on ne compte plus les dizaines de films qu'il a à son actif. Il a aussi réalisé trois courts métrages. C'est en 1971 qu'il fait pour la première fois de la photo de plateau; il récidivera par la suite sur bon nombre de films dont il assure la prise de son et qui ont déjà souvent un photographe de plateau en titre. Ces dernières années il a participé à quelques expositions de photo.

“Quand j'utilise mon appareil-photo sur un plateau de tournage, mon but premier consiste à couvrir les angles que le photographe de plateau ne peut explorer. Ayant des obligations qui le lient au producteur, le photographe de plateau doit répondre à des besoins qui sont règle générale d'ordre publicitaire.

En d'autres mots, pendant que le photographe de plateau fixe son attention sur ce qui se déroule devant la caméra, j'essaie d'être sensible à ce qui se passe derrière. Je serais porté à croire que loin d'être opposées, ces deux attitudes sont finalement complémentaires.”



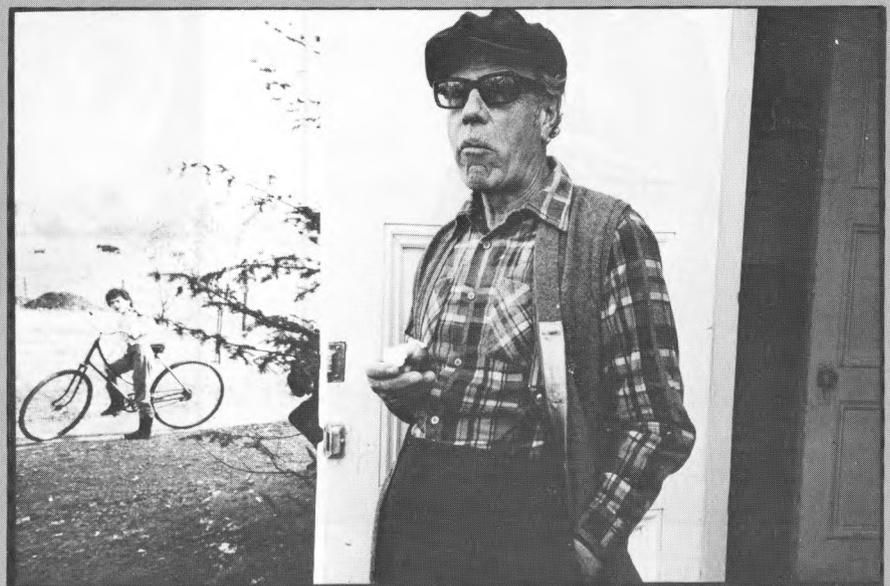
François Beauchemin, caméraman: GRIEF 81 de Jean-Guy Noël (1981)



Johnny Daoust, chef-machiniste: ONE MAN de Robin Spry (1977)



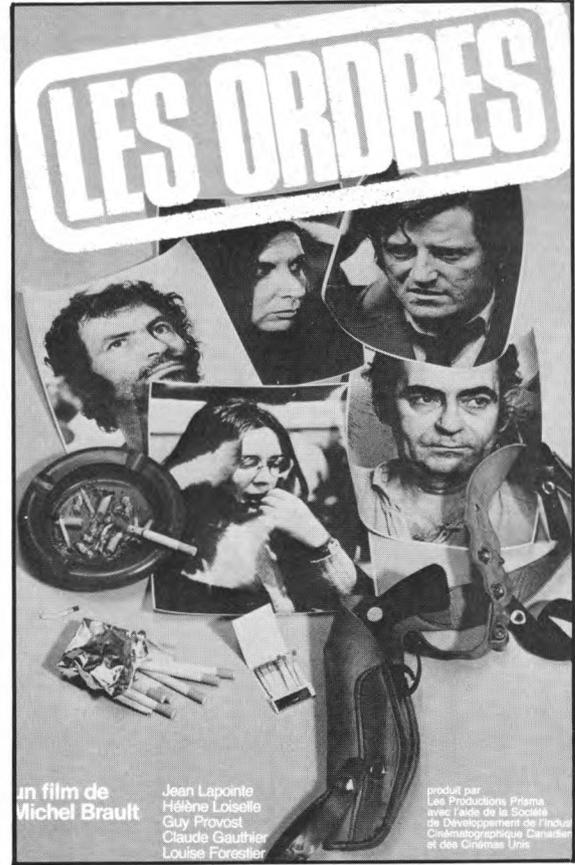
Sur le perron de l'église, réajustement de costumes entre deux plans: CORDÉLIA de Jean Beaudin (1979)



Un figurant dégustant une pomme avant que l'action recommence: L'AFFAIRE COFFIN de Jean-Claude Labrecque (1979)



photo: Pierre Victor Dury



photos: Daniel Kieffer



photo: Attila Dory



photo: Warren Lipton

**Un répertoire
essentiel**

Le **01**
en
Recevez-en
un exemplaire gratuit,
pour mieux connaître
le travail des
périodiques culturels au Québec



**LES PÉRIODIQUES
CULTURELS
QUÉBÉCOIS**

L'Association des éditeurs de périodiques
culturels québécois, C.P. 786, succ. Place d'Armes,
Montréal, Québec H2Y 3J2 (514) 523-7724



COPIE ZERO

revue d'information et de référence sur le cinéma québécois

Abonnement: 1 an, 4 numéros

Canada: 15\$

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

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

Nom

Ville

Adresse

Code postal

Pays

Signature

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

LA CINÉMATHEQUE
QUÉBÉCOISE

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

NUMÉROS DÉJÀ PARUS

- 1- Georges Dufaux (*épuisé*)
- 2- 40 ans de cinéma à l'Office national du film
- 3- Québec courts métrages 1978
- 4- Annuaire longs métrages Québec 1978 (*épuisé*)
- 5- Michel Brault
- 6- Des cinéastes québécoises
- 7- Annuaire longs métrages Québec 1979 (*épuisé*)
- 8- L'association coopérative de productions audiovisuelles, première décade
- 9- Annuaire courts métrages Québec 1979
- 10- Annuaire longs métrages Québec 1980
- 11- Vues sur le cinéma québécois
- 12- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1980
- 13- Annuaire longs métrages Québec 1981
- 14- Du montage
- 15- Annuaire longs métrages Québec 1982

