

COPIE ZÉRO

R E V U E D E C I N É M A

3,95 \$

DÉCEMBRE 1985 • NO 26

*Ce glissement progressif
vers la vidéo*



CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE / MUSÉE DU CINÉMA

COPIE ZÉRO

ISSN 0709-0471

Direction:

Pierre Jutras, Pierre Véronneau.

Remerciements pour leur collaboration spéciale:

François Beauchemin, Richard Boutet, Ron Burnett, Marcel Carrière, Nardo Castillo, Marcia Couëlle, Marc Degryse, André Deltell, Louise Gendron, François Gill, Jean-Claude Labrecque, Guy Laurent, Jacques Méthé, Serge Nadeau, André Picard, Iolande Rossignol, Martine Sauvageau, Michel Sénécal, Roger Tétrault.

Choix des photos: Alain Gauthier.

Conception graphique: Andrée Brochu.

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

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

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

Composition et impression: Les Presses Solidaires.

Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec. Quatrième trimestre 1985. ISSN 0709-0471.

Courrier de deuxième classe. Enregistrement no: 1688

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

Abonnements: Voir bulletin en fin de revue.

Adresse: COPIE ZÉRO

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

En couverture dos: Tournage de ENTRE DEUX VAGUES de Sylvie Groulx et Richard Boutet. En bas, à gauche: Boutet. À la caméra: François Beauchemin. Photo Danielle Bérard

En couverture: François Gill dans sa salle de pré-montage informatisé. Sous les écrans, le pupitre de contrôle, à gauche l'écran informatique, à droite le pupitre du son. Photo Vidal Bêique



Document d'archives ?!
 Collection Cinémathèque québécoise

Ce glissement progressif vers la vidéo

PERSPECTIVES

La vidéographie au Québec, par Michel Sénécal	4
D'un syndrome à l'autre, par Pierre Jutras et Pierre Véronneau	7
Réaliser en vidéo, par Marc Degryse	18
Vidéo-puce, par Ron Burnett	21
Le fluide magnétique: Sommes-nous en train de perdre le nord?, par Iolande Rossignol	24
Vidéo Femmes: "Les dames aux caméras", par Martine Sauvageau	28

EN GUISE DE PRÉSENTATION

Le syndrome de la vidéo: une association de plusieurs signes (économiques, technologiques, esthétiques) constituant une mentalité (un engouement) reconnaissable par le fait qu'elle traduit l'atteinte dont est victime le cinéma.

Parce que la diffusion du cinéma est restreinte peu à peu au seul secteur de la télédiffusion et de la vidéocassette, c'est maintenant devenu un luxe de voir un film en salle. De produit de qualité qu'il était, accessible aux masses, le cinéma est passé par une réduction, un moins de l'image et du son, qui neutralise ses propriétés. Toujours fort populaire, il n'en a pas moins perdu des attributs intrinsèques; il a pris une allure de *fast-food*, son attrait et son goût en sont amoindris.

Fort heureusement ce *glissement progressif du plaisir* n'a pas encore perturbé complètement le secteur de la production. Les images tournées en 16 ou 35mm restent toujours supérieures à celles obtenues par la technologie vidéo, et la plupart des réalisateurs, producteurs et techniciens en sont conscients; ils demeurent de fidèles défenseurs de la pellicule, bien qu'il soit

devenu une mode, une nécessité, de *tenir* la vidéo, qu'il soit avantageux de croire en l'avenir de ce médium et qu'il ne faille surtout pas, au dire de certains, rater le train.

On a souvent peine à comprendre certains emballements. Nous vivons un état de passage qui, manifestement, en est un de tâtonnement donc de malaise et d'affaiblissement. La technologie vidéo, malgré des développements extrêmement rapides, qui ne sont souvent, hélas, qu'une surenchère de gadgets, cherche sa voie et ne fait que commencer à naître réellement. La télévision a excellé dans la transmission en direct: l'indigence du signal visuel était oubliée au profit de l'émission sur le vif. du risque et du trac qui la soutenaient, la différenciaient. Maintenant que cette singularité disparaît peu à peu depuis l'invention du magnétoscope, vivement que la Haute Définition survienne, nous surprenne et nous débarrasse de cette succession de points épars et flous que nous offrent actuellement les petits et surtout les grands écrans vidéos.

Certes, demain l'image sera magné-

tique; après-demain elle deviendra numérique, et ainsi de suite. L'industrialisation de l'audiovisuel aura tôt fait de reléguer aux cinémathèques les nostalgiques de la pellicule. Cependant rappelons-nous qu'à une certaine époque, il existait une pellicule sur support nitrure permettant des noirs et blancs uniques, si profonds et tellement doux en même temps, qu'ils demeurent inoubliables et toujours inégalés. Aucune invention technique n'a réussi à les reproduire depuis cette disparition. C'est une perte indéniable.

Sans vouloir évaluer les qualités formelles ou de contenu spécifiques à chacun des supports et à leurs utilisations, permettons-nous de souhaiter et de réclamer de ces nouveaux procédés d'enregistrement, de conservation et de restitution de l'image animée, qu'ils parviennent rapidement à un degré d'excellence incontestable; qu'ils dépassent et nous fassent oublier cet antique support que l'on appelait jadis la pellicule acétate 16 et 35mm. **Sinon**, c'est pas la peine...!

PIERRE JUTRAS

La vidéographie au Québec:

D'abord une industrie culturelle?

L'histoire d'une technologie de communication, aussi récente soit-elle, se doit de rendre compte des différents facteurs de son développement et ce, tant en regard de son évolution technique et de son appropriation par des acteurs sociaux qu'en fonction des savoirs spécialisés et des formes d'expression qui en émergent.

Cependant, il s'avère complexe, surtout en si peu de lignes, de présenter en profondeur chacun des facteurs qui ont façonné les pratiques de la vidéographie au Québec au cours des quinze dernières années. À cette perspective historique devrait également se joindre, une mise en contexte socio-politique et culturelle permettant de décanter les débats et les idéologies, qui ont aussi bien marqué les formes d'expression vidéographique qu'influencé les stratégies d'appropriation.

Il s'agira donc de partager ici quelques réflexions sur l'émergence de ce nouveau secteur de l'espace audiovisuel public et privé dont la progression va s'accélérer au fur et à mesure que se formuleront des intérêts économiques et culturels précis quant aux usages sociaux de cette nouvelle technologie.

1970-1975: Grandeurs et misères

La vidéo fascine de plus en plus par un potentiel qui ne finit pas de croître. De domestique et d'artisanale qu'elle était dans les années 60-70, elle est rapidement devenue un outil professionnel, à la base d'une nouvelle industrie culturelle. Exception faite des lourds appareils utilisés dans la production télévisuelle - les énormes magnétoscopes de format deux pouces -, c'est avec le développement d'un équipement léger, portatif, peu coûteux et facilement maniable que la vidéographie prend son premier bain de société en sortant des créneaux traditionnels des mass-médias.

Avec la mise en marché d'une caméra vidéo noir et blanc doublée d'un magnétoscope demi-pouce à bobine, le portapak, ce n'est pas seulement le proche ancêtre des magnétoscopes domestiques qui fait

son apparition; c'est également l'introduction d'un moyen audiovisuel dont l'expérimentation s'étendra à de nombreuses sphères de la société québécoise allant de l'éducation populaire à l'animation sociale en passant par l'intervention politique et la recherche artistique.

Comme toute technologie, la vidéographie connaît d'abord un processus d'innovation où se joue une double influence: celle d'un contexte socio-historique qui en suscite l'émergence et celle d'une matrice techno-scientifique à qui elle doit sa matérialisation. Et à l'exemple de toute invention, elle semble correspondre à des besoins sociaux où se définissent et s'articulent des intérêts économiques et culturels. Allant trop souvent de soi, l'innovation technologique représente cependant une résultante historique de nécessités liées à l'évolution de l'organisation sociale.

De surcroît, on oublie que les potentialités de la vidéographie profitent d'une accumulation technique qui dépasse le strict champ de cette technologie. Le transistor, la miniaturisation des composantes, le circuit intégré, l'interface de fonctions par microprocesseur, la numérisation sont autant d'exemples de cette chaîne cumulative. Toutes ces inventions techniques nous font également oublier qu'elles participent des stratégies de mise en marché dont la concurrence entre manufacturiers édicte les règles. Il faut désormais, comme ce fut le cas avec le cinéma, se rendre à l'évidence que la vidéographie est d'abord et avant tout une industrie.

Aussi, il est vain de croire que le développement de la vidéographie n'est que la réponse à des priorités de dimension culturelle ou qu'elle ne correspond qu'à l'expression d'un intérêt général. Nombre de technologies de communication ont généralement été supportées par des forces économiques et politiques dans le cadre de recherches à des fins militaires; une technologie émerge lorsqu'elle répond à des nécessités d'ordre productif et organisationnel.

Cependant, l'appropriation des innovations à travers des usages sociaux ne peut être totalement déterminée et prédictible. Une interaction est toujours possible avec certaines pratiques sociales qui viennent conditionner l'impact des technologies et redéfinir l'interprétation première des besoins sociaux.

C'est en quelque sorte ce qui se produit avec la technique de la vidéographie légère, dans sa période de diffusion restreinte, de 70 à 75. Divers groupes d'utilisateurs redéfinissent momentanément les besoins sociaux auxquels le prototype est destiné. Et les premières utilisations de la vidéographie iront en quelque sorte à l'encontre des intentions initiales des manufacturiers qui la destinent déjà à un usage domestique, pour notamment concurrencer le super 8. Cette période a permis à la vidéographie (comme technique) et à ses expérimentateurs, de plus ou moins se détacher des caractéristiques techniques et d'usage, empruntées par cette technologie, aux pratiques télévisuelles et cinématographiques.

On ne sera pas surpris de constater qu'au Québec, l'appropriation de cette première génération d'appareils portatifs sera effectuée dans le sillage de ce fort courant d'animation sociale que la société québécoise connaît durant les années 60 et auquel participent quelques cinéastes de la tradition du cinéma direct (Groupe de recherches sociales de l'ONF). De même la volonté d'affirmation politique et culturelle liée à la question nationale québécoise marque en partie les premières expérimentations.

Dès 69-70, les télévisions communautaires allient les techniques de vidéographie légère et de câblodistribution; elles seront jusqu'en 77 le cheval de bataille de l'État québécois dans sa quête de juridiction sur les communications toujours aux mains du pouvoir fédéral. Dans la même veine, le *Vidéographe* de Montréal devient, à partir de 1971, un organisme de services, d'aide à la production et à la diffusion.

Ces expériences ont permis au Qué-



PHOTO UQAM

“ce fameux portapak maintenant devenu objet de musée...”

bec d’acquérir une certaine réputation de précurseur dans le domaine de la vidéo. L’intérêt manifesté par les étrangers, surtout les Européens confrontés chez eux à des situations de monopole d’État sur la radio-télévision, aide à faire connaître ces initiatives un peu partout à travers le monde. La réalité sera souvent dépassée par le mythe que l’on créera rapidement autour d’elles.

C’est ainsi que ce fameux “portapak”, maintenant devenu objet de musée, sert à nourrir les aspirations de ceux qui, impliqués dans les premières télévisions communautaires, tentent de redéfinir les rapports verticaux et univoques de la communication de masse; de ceux qui, venus au *Vidéographe*, expérimentent une technique moins coûteuse, plus légère et plus accessible que le cinéma; de ceux qui, engagés dans des projets politiques, veulent développer une pratique audiovisuelle au service des travailleurs et des groupes populaires. Sans parler de la vocation pédagogique dont on l’investit à l’époque de son introduction dans l’enseignement.

Toutes ces attentes ont fait en sorte que la technique de la vidéo a longtemps constitué une alternative aux mass-médias (télé), dualisme circonscrit dans les termes

qui leur sont respectivement attribués: léger-lourd, actif-passif, production-consumation. De là, ont surgi les projets de création de banques de nouvelles (“news reel”) et d’un réseau parallèle d’information au sein du *Vidéographe* qui fut, tout ce temps, une importante plaque tournante pour ceux qui croyaient au pouvoir de la contre-information.

Par ailleurs, c’est dans ce contexte que naissent autour de 74-75 les premiers groupes d’intervention vidéo où plusieurs réalisateurs et réalisatrices choisissent d’axer leur production sur des préoccupations socio-politiques et idéologiques mais tout en tentant d’explorer forme et contenu, documentaire comme fiction. S’ajoute à cette dimension, celle de la diffusion qui tout en répondant aux objectifs d’intervention, demeure une source indéniable d’auto-financement quoique, hélas, insuffisante pour contrecarrer l’augmentation grandissante des coûts de production.

Pendant cette période de flottement, de 70 à 75, la vidéographie a été littéralement appropriée par des acteurs sociaux qui, autrement, n’avaient aucun accès aux techniques de communication de masse (y compris le cinéma) et qui cherchaient un mode d’expression dont l’économie, la

manipulation, la souplesse, l’instantanéité répondaient à des critères d’accessibilité et de démocratisation. Pourtant, la vidéo demeurait pour plusieurs un médium pauvre (ou de pauvres), ce qui n’était pas entièrement faux.

Cela n’empêche pas nombre de jeunes chômeurs, étudiants, animateurs, aspirants cinéastes, militants, etc... d’expérimenter le médium et de s’autoformer. Alors que peu d’écoles spécialisées et d’universités dispensent une formation dans ce nouveau secteur qui n’a pas encore connu de phase de professionnalisation, il est possible, par la pratique, de développer ses propres connaissances.

1975-1980: Vers la structuration d’un secteur professionnel

Si la période 70-75 fut celle de l’expérimentation, de la définition d’usages de la technique vidéographique, la suivante, de 75 à 80, constitue le point tournant de la structuration d’un secteur audiovisuel nettement en voie de commercialisation et de professionnalisation. En d’autres mots, c’est vers cette période que prend forme l’industrie de la vidéo au Québec. En 74-75, l’avènement sur le marché indus-

triel du magnétoscope couleur, à cassette 3/4 de pouce U-Matic et peu après, en 76, de sa version BVU, de performance "broadcast" en constituent les nouvelles assises techniques. Et signe des temps, la vidéo se substitue progressivement au film dans le journalisme télévisé.

Presqu'au même moment, la mise en marché du magnétoscope grand public (Betamax ou VHS) correspond à une première tentative de socialisation de la technique vidéographique. C'est à partir de sa diffusion marchande élargie que se précisent, chez les manufacturiers, les catégories grand public / industriel broadcast.

Des formes plus précises de la production vidéographique s'articulent. Dorénavant, elle adopte, marché oblige, les caractéristiques formelles et économiques d'autres industries culturelles comme le cinéma, le disque, la publicité, etc... Bien que cette tendance soit inégalement partagée par les pratiques des vidéastes indépendants, tôt ou tard elles en subissent les contrecoups et ce, aussi bien de façon négative que positive.

Donnons quelques exemples. Si la sophistication des appareils paraît à prime abord un apport positif, elle n'en modifie pas moins l'échelle des prix. Désormais, il en coûte de plus en plus cher pour produire et s'assurer du contrôle des moyens de production. Contrôle qui fut un objectif cher à nombre de réalisateurs et réalisatrices, en particulier au sein des groupes d'intervention vidéo. C'est d'ailleurs pendant la période 75 - 80, que commencent à se faire sentir de façon accrue les problèmes de financement; il faudra choisir, coller à une forme artisanale de la production vidéo ou passer à sa mise en valeur marchande.

De même, s'il était possible dans un premier temps, de contrôler de bout en bout le processus de production grâce à une certaine souplesse fonctionnelle, la complexité de la technique impose une spécialisation certaine des artisans de la vidéo et ce, au fil des mutations techniques.

Il semble assez clair que, durant cette phase, la socialisation de la technique vidéographique - sa diffusion marchande - et le passage à une forme plus industrielle de production, ont obligé les divers acteurs en présence à redéfinir les fondements et les stratégies de son appropriation.

1980-1985: Sur la voie de la reconnaissance?

Depuis le début des années 80, l'ampleur prise par la production vidéographique n'est plus à démontrer. Par exemple, la portabilité d'équipements de haute qualité s'est développée de plus en plus, d'abord avec l'introduction définitive du magnétoscope un pouce, ensuite avec le U-matic BVU et, plus récemment, avec le nouveau standard de la caméra-vtr Betacam. Ajoutons au titre de ces innovations, les fonctions asservies à l'interface d'un microprocesseur qui mémorise et exécute, selon une programmation, les diverses opérations de montage.

Si déjà au cours des années 75 - 80, la production indépendante devait faire face à des augmentations substantielles des coûts de production, elle en sera de plus en plus affectée, et ce, au fur et à mesure du raffinement technologique et des divers services spécialisés offerts.

Dans les années 70 - 75, la pertinence du propos et le souci du sujet ont souvent remplacé les prouesses de la technique; l'emploi brut et interactif de la vidéo dans des processus d'animation et d'intervention pallie au peu de performance des appareils. Par contre la nécessité de diffuser sur une base la plus large possible (câble, télévision, etc...) où se produit inévitablement une mise en compétition des produits, questionne maintenant autant la nature des documents que leur qualité technique. Et du coup, la compétence des professionnels que sont devenus certains praticiens aux différentes étapes de son développement, est fonction même de cette quête de performance.

À la commercialisation de la vidéo comme marchandise technique et culturelle, concourent donc une "professionnalisation" et une spécialisation des artisans, souvent autodidactes. Ce phénomène était déjà notable dans les années 75 - 80, mais tend à se préciser graduellement, alors que, durant ces dernières années, se sont développées plusieurs entreprises privées en ce domaine.

C'est d'ailleurs depuis peu que la vidéo est considérée comme un marché, semblable à celui du film, et que les instances d'aide à la production audiovisuelle comme *Téléfilm Canada* et la *Société géné-*

rale du cinéma lui accordent officiellement la même attention (loi 109).

Nous voilà donc à une période où la technique vidéographique gagne ses lettres de noblesse. Est-ce parce qu'on la présente comme la "solution" aux problèmes, de financement entre autres, de la production cinématographique? Est-ce que cet engouement correspond davantage à l'intérêt des maisons de production face aux argents disponibles pour les produits destinés à la télévision, donc tournés en vidéo, plutôt qu'au souci d'explorer les spécificités de cette technologie?

Lentement, la vidéo se rapproche, techniquement et économiquement, du cinéma, et les structures de production tendent, dans l'une comme dans l'autre, à se ressembler, voire à se confondre de plus en plus. De ce fait, la vidéo semble de moins en moins être le "médium des pauvres et des débutants"; pareille au cinéma, la mise en chantier d'un projet est tributaire d'un aussi long et complexe processus de reconnaissance et de financement.

Ce qui peut faire paraître caduques et fort lointaines ces idées d'appropriation technique et économique, voire de démocratisation, encouragées par la phase artisanale de la vidéo, alors qu'aujourd'hui, à cette étape de pleine industrialisation, ses caractéristiques commerciales et professionnelles ont passablement corrodé cette prétention.

Si à une époque l'on devait se satisfaire du peu de performance d'une technique facilement accessible, à l'avenir, l'on pourra compter sur la qualité technique, sans espérer pour autant, n'en déplaise aux nostalgiques, y accéder aussi facilement. Il est à espérer, que la recherche, l'expérimentation, l'originalité de traitement, malgré tout issues des périodes d'indigence, ne seront pas mises de côté au profit de produits dont la valeur n'en sera une que de forme et de prouesses techniques.

MICHEL SÉNÉCAL

Réalisateur de vidéos, Michel Sénécal a été membre du *Groupe d'intervention Vidéo* de 1975 à 1980. Pigiste en communication, il est chargé de cours à l'*UQAM* et auteur de nombreux textes et études en ce domaine.

Cet article est un extrait de la communication faite par l'auteur lors du 3e colloque de l'*Association québécoise des études cinématographiques* tenu à Montréal du 1er au 3 novembre 1985.

D'un syndrome à l'autre

Des professionnels ont la parole

Prologue

On a souvent noté que tout corps social organisé a des maladies qui lui sont davantage emblématiques. Au Moyen-âge, la peste cristallisait toutes les angoisses, toutes les culpabilités. Plus près de nous, la syphilis servit d'alibi au racisme et à la répression des moeurs amoureuses. Depuis la guerre, le cancer devint le nouveau porte-étendard de nos peurs collectives; il menaçait même l'ordre: c'est un cancer qui rongea notre société, entendait-on dire de toute manifestation qui ne se coulait pas dans l'airain du conformisme social. Et dans une civilisation où l'auto s'érigait en statut et raison d'être, la pire insulte qu'on trouva pour la qualifier fut qu'elle soit un cancer; les tenants du citron révélaient bien toute leur volonté réformatrice: il faut se garder de trop dénigrer l'emblème.

Aujourd'hui c'est le Sida qui fait peur, qui permet d'ostraciser certains groupes sociaux ou ethniques, qui est présenté comme la punition de dieu pour la licence dont les dernières générations ont fait preuve. On peut en rire comme ces Zaïrois qui le surnomment le syndrome pour interdire le désir amoureux. Mais que donne un rire jaune sur une peau brune? Une peur encore plus malade. Et le syndrome est là, qui nous guette, pour nous rendre sans défenses, dont on peut même être porteur sans le savoir, cinquième colonne qui menace notre civilisation.

La vidéo est-elle le Sida du cinéma? Question folle évidemment. Qu'ont-ils donc en commun? Les deux épidémies font en même temps leurs ravages? Coïncidence. Les deux virus sont également acquis? Normal. Ils rendent l'organisme qui les accueille absolument fragile à tous ces microbes qui autrement seraient bénins? Puis après. On ne sait pas quelle potion magique inventer pour redonner au malade une apparence de santé? Tant mieux, ça peut laisser à tous les Diafoirus macluhaniens le temps d'ajuster leur médium. À défaut de cyclosporine audiovisuelle, utilisons le téléfilm. Sida, vidéo,

mêmes symptômes, même fonction. Une société se remet en cause, une industrie aussi, un art, c'est moins sûr.

Il était une fois...

“Ça va mal pour le cinéma” lit-on de temps en temps. “Moi la vidéo, je ne veux pas en entendre parler”, nous rappellent les cinéphiles endurcis. Pendant ce temps-là, dans son coin, le cinéma, prostré, gémit: “C’pas d’ma faute, pas d’ma faute”. Mais alors la faute de qui?

En 1952 ici, ou auparavant aux États-Unis, la télévision fait son apparition. On ne connaît pas la nouvelle venue, toute innocente derrière son écran cathodique. Mais quel appétit manifeste-t-elle! Insatiable qu'elle semble, et si enjouée, si ouverte, si aérienne qu'elle vient même nous solliciter à la maison. Pourquoi se méfier? Surtout, de qui se méfier? N'est-elle pas l'avenir, la nouvelle revanche des berceaux? Elle a besoin de tant de nouveaux amis. Non seulement accueille-t-elle avec gentillesse les vieilles vues qui autrement risquaient de finir leur vie dans les hospices, mais encore appelle-t-elle le sang nouveau. Combien de studios, combien de maisons de production ou de services ne voient-ils pas le jour en ces années-là. Même notre bon *ONF* national ne tarit pas d'éloges: la télévision, ça permet d'engager des dizaines de cinéastes francophones, de tripler les équipes, de faire repartir le cinéma québécois. “Passe-Partout”, “Panoramique”, “Temps présent”, la coproduction fréquente avec *Radio-Canada*, c'était l'bontemps. Évidemment en ce temps-là, on tournait sur film.

Mais tout n'était pas rose. Les salles avalent la couleuvre de travers. Le public commence à devenir pantouflard, reste chez lui. La télévision fait pression à la baisse sur la fréquentation. On s'aperçoit que la condition d'existence du cinéma, c'est son lieu de diffusion. La vieille idée refait surface, qui dit qu'un film n'existe que lorsqu'il est projeté sur écran. Le cinéma réagit par le tape-à-l'oeil. L'écran s'élargit, la couleur se généralise, on cher-

che de nouveaux frissons. La moindre petite expérience de projection stéréoscopique ou de son un peu spécial suscite de l'intérêt. Le cinéma a répondu par la bouche de ses canons, sur son terrain. Il écrase la télévision de sa supériorité, de sa qualité, de la richesse du plaisir qu'il procure. Mais il comprend mal que c'est David qui vient de lui imposer sa loi et qui dorénavant va le mener à la baguette. La télévision lui rappelle son triste statut de marchandise.

... un bel écran cathodique

Comme aujourd'hui la vidéo. Car dans quelle situation vient s'insérer la nouvelle trouble-fête? Comme l'ont montré des études récentes de l'*Association des cinémas parallèles du Québec* et de Michel Houle, la fréquentation en salle s'effondre depuis 1980, ce qui a pour conséquence d'accélérer la diminution du nombre d'écrans et de représentations. L'impact de cette tendance se fait surtout sentir hors des grands centres urbains; dorénavant il y a des régions complètes du Québec, les régions éloignées, semi-rurales, qui n'ont plus accès sur une base régulière au cinéma en salle: soit qu'il y demeure quelques projections parallèles (dans des institutions scolaires par exemple), soit que les spectateurs éventuels doivent faire une plus longue distance qu'auparavant pour aller au cinéma. Le cinéma devient donc essentiellement un phénomène urbain où un large bassin de population peut pallier la petite proportion de celle-ci qui fréquente encore les salles obscures.

Même si le cinéma est glorifié par certains, les chiffres, les tables, les courbes que nous fournissons les rapports de Michel Houle ou de l'*ACPQ* nous font voir d'une lumière crue toute la désertion dont il est l'objet. **Copie Zéro** ne prend pas partie sur ces questions. Nous esquissons les problèmes que posent au cinéma, à la création et au plaisir cinématographiques, le développement d'une technologie et d'une industrie culturelle sinon nouvelle, du moins radicalement renouvelée. Et surtout nous voulons rendre compte de la manière

dont le milieu cinématographique réagit à cet impact.

La question que soulève cette nouvelle réalité, c'est de savoir s'il y a encore des gens qui veulent aller voir des films en salle. Heureusement, il semblerait que oui. D'abord à cause de la qualité des images et du son qu'on peut retrouver dans les cinémas; ensuite à cause du goût de voir une oeuvre - artistique ou non, mais tant mieux si elle l'est - dans les conditions pour laquelle elle a été conçue; puis à cause de la relation affective si différente, si dépay-sante et tellement plus riche que l'on a avec l'image projetée sur grand écran; enfin à cause de la qualité du plaisir spectatorial que l'on connaît en salle, dû au caractère collectif du visionnement, à cette sorte de passivité qui alimente la passion, et surtout à la fascination quasi hypnotique que l'écran lumineux exerce sur le spectateur plongé dans l'obscurité, dans une situation propice à libérer son imaginaire et à le faire communiquer par osmose avec celui des créateurs du film, une situation d'échange que n'encourage pas l'écran cathodique, si distancé, si brechtien presque. D'ailleurs le caméraman, dans son viseur, n'éprouve qu'une infime partie du plaisir qu'il aura à voir son image sur écran; au tournage, sa stimulation vient du faire, à la projection, du voir: la dimension fait tout à l'affaire. C'est en misant sur la richesse de la différence entre le visionnement ciné et télé qu'un certain nombre de salles - et la *Société générale du cinéma* a un programme qui va dans ce sens - ont entrepris des rénovations pour fournir au spectateur des conditions de projection et de visionnement plus confortables.

Mais l'autre question que cela sou-lève, c'est de savoir si des gens habitués au petit écran, et surtout à y voir des films, peuvent être sensibles - non pas la perce-voir mais la ressentir - à cette différence. L'enquête de l'*ACPQ* révèle que chez le groupe des 15-30 ans, on voit à la télévi-sion 127 longs métrages par an, soit cinq fois et demie plus qu'en salle; parmi les raisons données pour expliquer cette habi-tude de visionner des films au petit écran, les répondants affirment préférer ce lieu de diffusion et manquer d'intérêt pour les salles.

En fait, ce que cela révèle, c'est une modification de la notion de divertissement chez le public. Auparavant, on faisait trop facilement l'équation consommation =

spectacle = divertissement (idéologie de la consommation / du pain et des jeux / aliénation des masses). Or la télévision - mais pas seulement celle-ci - a transformé l'idée de divertissement; celui-ci devient désormais affaire privée, personnelle, domestique, quasiment intime; c'est un divertissement isolant (R=40!), comme le plaisir solitaire qui faisait les beaux jours des confessionnaires d'antan et devait rendre débiles ceux qui s'y adonnaient. Alors que faire d'un divertissement convivial, collectif? On le met de côté, et avec lui, l'idée de spectacle, entendu non au sens de spectacularisation (car, évidemment, tant la télé que le cinéma donnent à voir et systématisent le réel), mais à celui de spectaculaire, qui frappe les sens et en impose à l'imaginaire. La notion de divertissement s'est diversifiée, le spectacle n'est plus une de ses composantes fondamentales et le cinéma un de ses lieux privilégiés. Cette modification d'attitude ne peut qu'avoir un impact sur les films cinématographiques ou plutôt sur les films qu'on doit tourner sur pellicule.

...qui rencontra un ruban de celluloid

Car maintenant, pourquoi tourner sur pellicule? Quand on pose cette question aux gens du milieu du cinéma, les réponses varient. "Le support pellicule est encore le plus intéressant, affirme le réalisateur et caméraman Jean-Claude Labrecque, c'est celui qui donne le plus de perspective et la plus haute définition. Le film subsistera encore longtemps. La génération des 'hors foyer' n'a pas encore gagné". En fait la plupart des cinéastes estiment qu'actuellement, pour des recherches artistiques et techniques, le support pellicule est toujours le plus approprié. Mais, de préciser le réalisateur Jacques Méthé qui a travaillé autant en vidéo qu'en cinéma, "un jour la vidéo sera de plus en plus parfaite techniquement; il existe maintenant des prototypes à 5000 lignes; à ce moment-là, il n'existera plus de support pellicule, ni même de bandes magnétiques!"

Pourquoi tourner sur pellicule, mais surtout, pour où? On sait que la dialectique entre la présentation d'un film en salles et à la télévision s'est grandement complexifiée ces dernières années. Avant il y avait les téléfilms, c'est-à-dire ces oeuvres de métrages divers qu'on destinait essentiellement au petit écran et qui jamais ne sortaient en salles; il importait peu qu'ils

soient tournés sur film ou sur vidéo. C'était une question de commodité. Puis les ciné-films destinés aux salles qui finissaient par aboutir à l'écran après un certain laps de temps, grosso modo une fois que leur période d'exclusivité, et même celle dans les circuits secondaires, était terminée.

Aujourd'hui les choses sont un peu différentes. Il y a d'abord l'investissement fourni par les stations de télévision; selon son importance, celles-ci peuvent imposer que le film sorte à la télévision avant, simultanément ou peu de temps après sa distribution en salles. Cette situation n'est pas nouvelle car, par exemple, LE FESTIN DES MORTS fut d'abord présenté à *Radio-Canada*. Mais maintenant elle est plus systématique et cela correspond à une certaine politique institutionnelle. "Depuis avril cette année, explique André Picard, directeur du programme à *Téléfilm Canada*, nous exigeons que tous les projets, même pour une demande d'aide à la scénarisation, aient au moins une lettre d'intention d'un diffuseur. Donc aucun argent de *Téléfilm* ne va à la production d'un film, peu importe son métrage, sans que la télévision ne donne son accord. Pour distinguer ces productions de celles que produisent eux-mêmes les télédiffuseurs, *Téléfilm Canada* tente de favoriser les produits où les auteurs ont pleine liberté, insiste sur le caractère exportable des oeuvres et investit surtout dans les longs métrages". La *Société générale du cinéma* suit une autre ligne de conduite. Le principe qu'expose sa directrice générale adjointe Louise Gendron est clair: "On ne veut pas se soumettre au pouvoir décisionnel des télédiffuseurs. Ce n'est pas à la télévision de déterminer la cinématographie québécoise. Les oeuvres doivent pouvoir être destinées à des publics multiples et non seulement à celui choisi par la loi des cotes d'écoute".

Mais il est un autre impact occasionné par la télévision: la télévision à péage. Les cinéfilms y sont projetés peu de temps après leur sortie en salle. Comme l'a noté Michel Houle, la télévision payante a provoqué une réduction du temps alloué à la carrière commerciale en salle. Ce qui auparavant se chiffrait en terme de mois se ramène maintenant en semaines. Il en résulte que les producteurs peuvent recevoir moins d'argent en retour de la présentation des films en salles et plus des autres canaux de diffusion. Au Québec, la conséquence singulière de cet état de

TELE RADIOMONDE



EN PREMIÈRE MONDIALE À RADIO-CANADA

Le Festin des morts, drame historique canadien de grande classe

LE FESTIN DES MORTS raconte une période tragique des débuts de la colonie, en Nouvelle-France; il exprime de façon émouvante la brutalité des rapports entre les Hurons et les colons, les missionnaires et les Français, un siècle après la venue de Jacques Cartier.

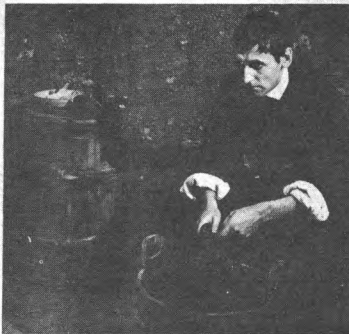
Ce drame historique, réalisé par l'Office National du Film en collaboration avec Radio-Canada, est considéré comme la première œuvre cinématographique originale d'un des grands producteurs mondiaux. Ce long métrage sera à l'affiche du réseau français de télévision de Radio-Canada, le dimanche 30 mai, à 8 heures du soir.

L'action est centrée sur deux personnages principaux: la haute figure du Père Jean de Brébeuf, frère incarné par le grand comédien français Alain Cuny (photo - haut - gauche) et un jeune père jésuite (Jean-Cyril Sabourin, photo - bas - droit) qui arrive par à l'intégrer dans son univers

milieu. D'autre part, le tournage a nécessité la construction d'un village indien élaboré. Le rôle du chef Huron est tenu par Guy Cadon, un des meilleurs comédiens du Canada français.

L'oeuvre, dont le scénario et le dialogue sont d'Alain Bellanger, est conçue comme un retour sur les événements qui ont marqué l'histoire même du Canada français. À partir de documents aussi sûrs que les "Relations des Jésuites", on a reconstitué un drame très puissant qui est, en fait, la confrontation de deux univers: la réalité du Nouveau-Monde, avec ses mœurs et ses émotions, et l'Europe, civilisation avancée qui tendait à l'éliminer.

Fernand Dussureau a dirigé la réalisation et le montage du FESTIN DES MORTS. Le texte de narration est de Robert Loiseau et la musique de scène a été composée par Maurice Blackburn.



28/ TELE-RADIOMONDE, 29 mai 1965

chose, c'est qu'en certaines régions, il y a eu remontée de la véritable exclusivité - entendre par là en anglais - et baisse de la fréquentation pour les sorties doublées, quand ce n'est pas leur quasi élimination: ce marché est dorénavant couvert par la télévision à péage et par la généralisation de la magnétoscopie domestique. Les laboratoires se rendent bien compte de cette évolution de la situation. Serge Nadeau, directeur des ventes et services chez *Bellevue-Pathé*: "Il y a aussi de moins en moins de copies de films tirées pour la distribution, surtout en 16mm. La diffusion se fait maintenant davantage en vidéo, même pour des produits tournés sur film. Une chose est certaine: de plus en plus la diffusion se fera sur vidéo, sauf pour l'oeuvre

tournée en 35mm pour les salles, dont la qualité n'est pas prête d'être supplantée". Mais si l'oeuvre pour les salles a une durée de vie tellement réduite... si le sel s'affadit, avec quoi le salera-t-on?

Celluloïd? Celluloïd!

La question demeure donc: pourquoi et pour où tourner sur pellicule? Le caméraman et monteur François Gill considère que "le 16mm n'est pas meilleur que le support vidéo dans son état technique actuel quand il est vu à la télévision. Par contre, si tu as les moyens de tourner en 35mm, il est toujours préférable d'utiliser ce format, même si c'est pour un transfert.

Pour les commerciaux où il y a beaucoup de fric, on tourne en 35mm". Jean-Claude Labrecque n'est pas aussi catégorique: "Il vaut mieux que la matière de base, l'original, soit la plus parfaite possible, en 35mm ou en 16mm, même si on doit la transférer et la diffuser sur un support à plus basse définition, la télévision".

Effectivement, tout le débat est là: si le marché du film est surtout la télévision, à quoi bon tourner, d'abord sur film, et particulièrement sur 16mm (car il semble que ce soit ce format qui écope davantage de la généralisation de la vidéo) et peut-on sacrifier des impératifs économiques à des motifs comme l'inexactitude des couleurs ou le peu de définition de l'image électronique, sans parler des considérations plus générales sur le divertissement et le spectacle que nous évoquions précédemment? Marcia Couëlle, productrice et directrice de *Prisma*, explique: "La principale raison du changement technologique dans le domaine de la production au Québec, c'est le fait que le marché de diffusion est presque uniquement la télévision. Les maisons de production qui, comme *Prisma*, n'ont jamais été spécialisées ni dans la publicité, ni dans le long métrage (de toute façon non rentable), il ne leur restait que les films de commandite ou éducatifs; mais ce marché est très restreint. La possibilité de faire des séries et des documents pour la télé a amené le revirement technologique vers la vidéo puisque celle-ci coûtait moins chère et que la qualité 35mm ou même 16mm n'était plus nécessaire. D'ailleurs il est absurde de payer des transferts film/bande magnétique dans la mesure où les produits ne sont jamais diffusés sur support film!".

Serge Nadeau aboutit à la même constatation: "Depuis quelques années, il y a une diminution marquée de la production 16mm dans des domaines très précis: les films pédagogiques, éducatifs et industriels. Ces secteurs se sont orientés carrément vers la vidéo". Un article récent de *La Presse* révélait que la vidéo corporative, c'est-à-dire celle produite par des entreprises pour ses besoins internes ou ses relations publiques, commande actuellement des budgets de cinq millions par année et que cette activité est en pleine expansion. Les maisons qui produisent ce genre d'oeuvres sont nouvelles sur le marché et, règle générale, n'ont pas de passé cinématographique. Luc Perreault, dans sa communication au récent colloque de

L'Association québécoise des études cinématographiques, constatait que, lorsqu'il est invité dans un cocktail-vidéo, il ne voit aucune figure connue du monde du cinéma et beaucoup de jeunes. La production en vidéo, comme sa consommation d'ailleurs, semble trouver là une base plus naturelle, plus ouverte.

On peut penser que ces jeunes investissent la production vidéo parce qu'elle est moins coûteuse. Mais cela est-il toujours vrai? François Gill: "À l'origine, les gens qui faisaient de la vidéo étaient surtout intéressés par son coût peu élevé, mais maintenant, ce n'est plus vrai, surtout en ce qui concerne le montage. Le coût de location d'un studio de montage vidéo pour **une journée** correspond au coût de location pour **une semaine** en film". Par ailleurs, d'opiner Jacques Méthé, "la cause de la pauvreté des productions vidéo actuellement vient du fait qu'on croit qu'avec moins d'argent, on peut faire aussi bien qu'en cinéma. Et l'erreur, c'est de croire que les producteurs privés, avec l'aide de *Téléfilm Canada*, pourront réaliser de meilleurs produits que la télévision à un coût moindre. Les productions internes des stations de télévision coûtent très cher à cause de l'infrastructure bureaucratique qu'on y retrouve, en plus d'être handicapées par l'absence de capacités technologiques et de talents nécessaires pour réaliser de bonnes émissions".

Question d'appareillage

Quel intérêt peut-il encore y avoir à tourner avec du matériel cinématographique? Il semble que ce soit des qualités de souplesse des caméras et de sensibilité des pellicules. François Beauchemin, caméraman à l'ONF: "Actuellement la technologie film reste encore plus mobile, même comparativement à la Betacam qui est un peu lourde et qui ne permet pas de tourner dans des conditions de basses lumières comme le ferait la pellicule; mais je crois qu'elle va s'améliorer, et alors la concurrence sera très forte entre les deux". Cette question de l'éclairage semble en concerner plusieurs. Jacques Méthé: "Tourner un bon vidéo, ça représente la même difficulté que de faire un bon film; pour l'éclairage, c'est comme si on changeait de sorte de pellicule". François Gill: "Il est possible d'obtenir une qualité d'éclairage semblable à celle qu'on fabrique pour le cinéma".

Mais le résultat se ressemblera-t-il? Guy Laurent a une longue expérience en vidéo; il a fondé une compagnie de services et de location de matériel, et se qualifie de producteur technique; il nous dit: "Je crois que le 16mm va disparaître sauf pour les tournages spéciaux, comme, par exemple, dans le Grand Nord. Par contre j'espère que le 35mm demeurera encore

longtemps car sa texture est incomparable et m'impressionne toujours. L'image vidéo et l'image 35mm ne se comparent pas, ce sont deux finis différents; c'est comme essayer de comparer l'aquarelle et l'huile en peinture". Nardo Castillo, qui a une expérience de producteur et de réalisateur, abonde dans le même sens: "Le signal électronique ne possédera jamais le caractère satiné de l'image cinéma. Il y aura donc des choses qui se tourneront en vidéo et d'autres en film, comme les mini-séries qui ont très peu d'avantages à être tournées sur film. La vidéocassette remplace les spectacles de cinéma en salle, les gens possèdent maintenant des écrans chez eux; c'est un avantage comme ce fut le cas lors de l'apparition du disque qui a permis de répandre et de faire connaître la musique. Mais les gens vont se tanner de ces petits écrans; après cette première génération de spectateurs, il y en aura une autre, plus sélective, plus exigeante, qui ira voir les films dans les salles. Ce n'est pas un hasard, cette multiplication des festivals de films. Le spectateur sait faire la différence entre la vidéo et le film. Les gens ont le goût d'une image plus satinée, et c'est pour ça que la vidéo recherche une plus haute définition et tend à vouloir concurrencer le film, même sur grand écran". Justement cette haute définition relèguera-t-elle aux oubliettes l'élément de base du cinéma, la pellicule. Là-dessus, les opinions divergent; certains croient que non, d'autres que oui, qui soulignent que l'évolution technologique n'en est encore qu'à ses débuts et mettent le plus grand espoir dans le laser et l'enregistrement numérique. Qu'en pense Marcel Carrière, le directeur des Services généraux à l'ONF? "Seule la haute définition apportera réellement des changements, mais ce n'est pas avant plusieurs années. Il y aura aussi la caméra solide CCD (sans tube) qui bouleversera peut-être les habitudes de tournage. Actuellement la haute définition existe jusqu'à 8000 lignes, mais elle revient extrêmement cher et est utilisée surtout pour les simulateurs de vol où elle remplace le 35mm". De son côté, Guy Laurent croit que "dans un proche avenir, la haute définition servira surtout à diffuser par satellite des images de plus grande qualité. Sony déjà veut mettre sur orbite ses propres satellites et ainsi diffuser d'un point à l'autre de la planète des images à haute définition".



PHOTO DANIELLE BÉRARD

Tournage d'ENTRE DEUX VAGUES de Sylvie Groulx et Richard Boutet

Mais il y en a qui croient que, pour l'instant, le meilleur choix demeure le

cinéma. Ainsi, il y a deux ans, l'ONF a fondé un groupe de recherche pour étudier comment, s'il le fallait, effectuer le passage du cinéma à la vidéo. Pour ce qui est de la prise de vues, on privilégie toujours le cinéma. Selon Marcel Carrière, "l'équipement technologique vidéo est très coûteux. Les générations d'appareil se succèdent rapidement; les appareils vidéo, ce sont des appareils "kleenex". À l'ONF, nous avons des caméras 35mm Arriflex qui sont toujours utilisables après douze ans de service intensif tandis qu'une Betacam de 75 000\$ est déjà périmée au bout de deux ans et il n'existe plus de pièces pour la réparer!"

Marcel Carrière nous explique alors les derniers achats de l'ONF: "Je considère qu'il est toujours avantageux d'acheter le dernier modèle de l'Aaton 16mm à 25 000\$, car la révolution se fait aussi dans les appareils qui utilisent le support pellicule. Avec l'arrivée des microprocesseurs, même le 16mm est plus électronique et les contrôles manuels disparaissent petit à petit. Deux codes sont maintenant directement imprimés en clair sur le négatif. Grâce à ce marquage, on peut conserver automatiquement la synchronisation lors du transfert vidéo. Cet Aaton est encore l'outil le plus portable et le plus compact actuellement sur le marché et n'a pas son équivalent en vidéo. Qui plus est, l'information que la pellicule 16mm peut enregistrer est encore supérieure, surtout grâce aux nouvelles pellicules très sensibles qui lui donnent un nouveau souffle. Il y a maintenant une pellicule qui va jusqu'à 400 ASA alors qu'en vidéo, on n'atteint que 100 ASA. Et la Betacam n'a qu'une résolution de 200 lignes. L'ONF possède maintenant douze caméras Aaton de la dernière génération. La Chine vient d'en acquérir 45, et l'Algérie 33. Le cinéma a encore une vie réelle pour au moins les dix prochaines années!"

Et plus que les appareils

Y a-t-il d'autres comparaisons à faire entre un tournage vidéo et film? Y a-t-il des avantages entre l'une et l'autre méthode? Richard Boutet est un réalisateur indépendant qui a travaillé en documentaire et en fiction et qui avant le cinéma, a touché à la vidéo et y revient; il répond à la question: "Mes expériences avec la Betacam me font croire que bientôt la vidéo pourra remplacer adéquatement le 16mm. Ça ne prend pas tellement plus

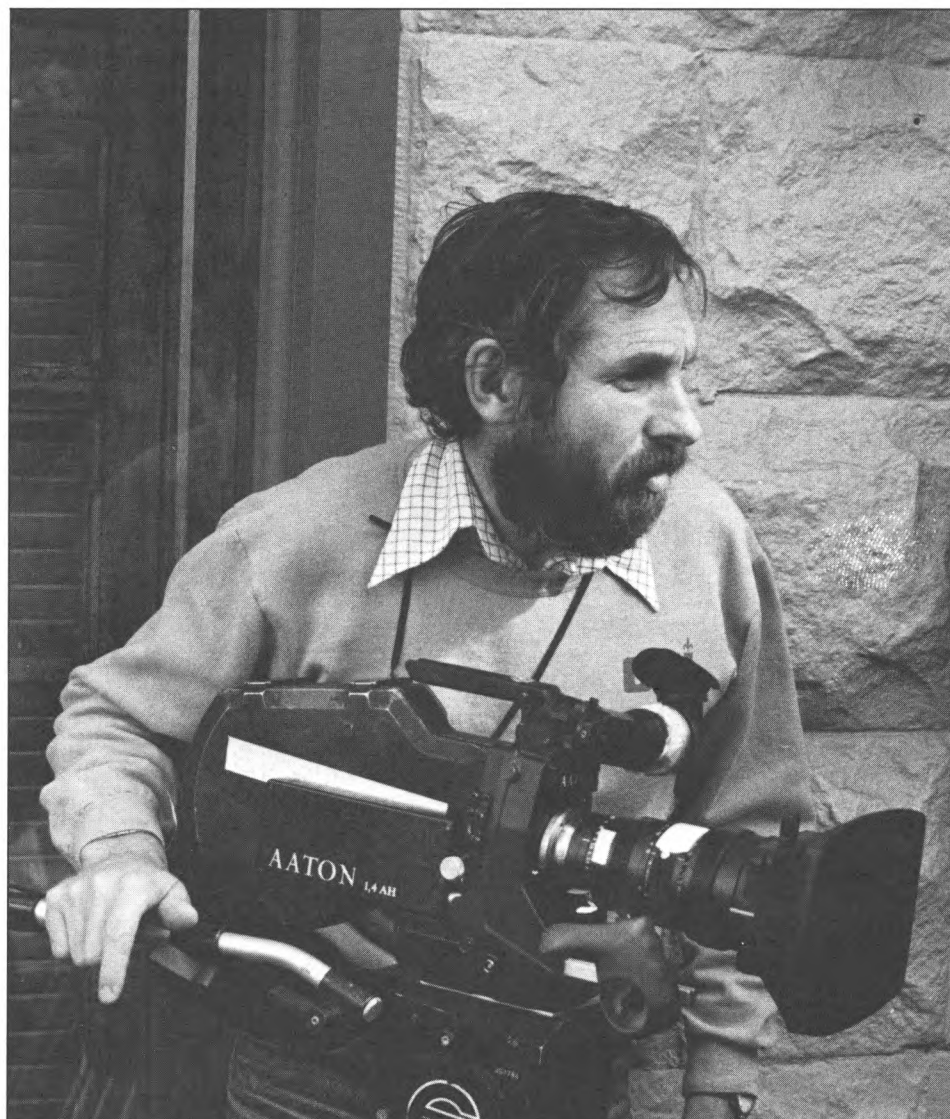


PHOTO ALAIN GAUTHIER

François Beauchemin pendant le tournage de L'ÉMOTION DISSONANTE

d'éclairage et les gens sont moins énervés, ont moins peur qu'avec la caméra 16mm. Et la possibilité de visionner immédiatement les images prises est un très grand avantage". C'est pour cette raison, selon Louise Gendron, que la jeune génération de cinéastes - de vidéastes plutôt - préfère la vidéo au cinéma: "Pour eux, il est avantageux et stimulant de voir au fur et à mesure ce que l'on tourne le résultat de son travail; les comédiens et le directeur de la photographie trouvent ça plus intéressant, plus souple, moins stressant".

François Beauchemin fait entendre un autre son de cloche: "Le mystère qui préside au tournage d'un film - le fait de ne pas voir immédiatement ce qui est en train de se faire - exige d'être plus précis et plus parfait dans la mise en scène et dans

l'ensemble du travail de réalisation". Nardo Castillo complète cette opinion: "Si je tente de comparer la vidéo par rapport au cinéma, je constate qu'au cinéma, il y a toujours un mystère organique propre au support chimique et qui fait son charme, qui lui donne cette spontanéité intuitive, créatrice. Tandis que la vidéo a un côté chirurgical dans la fabrication de l'image, qui laisse très peu de place à l'intuition. Pour moi, la préparation du tournage sur vidéo ne fait qu'affiner le mystère du cinéma".

Voilà justement un terrain où même à l'intérieur du cinéma, la vidéo fait du progrès. Pour Richard Boutet, la vidéo "permet, en fiction, de préparer les scènes, de les approfondir avant le tournage; c'est aussi un très bon outil de pré-

Mon nom est Eastman.

Apprécié par les réalisateurs de Cinéma et de Télévision pour sa qualité et sa fiabilité, le film EASTMAN Color améliore le tournage de scènes dans des conditions d'éclairage particulièrement difficiles. Au même niveau de qualité et de performance, le film EASTMAN présente aujourd'hui une nouvelle bande vidéo professionnelle. Elle s'appelle EASTMAN. Elle offre toutes les performances du son et de l'image. Elle existe dans une gamme complète de types, de formats et de cassettes de longueurs différentes. Que vous choisissiez le film ou la vidéo, votre choix pourra s'effectuer au 347.95.90.

LE NOUVEAU NOM DE LA BANDE VIDEO PROFESSIONNELLE

XTR.

The camera with a future.

- Film Data, Back (SMPT) and Clear Time Recording time code systems.
- Quick change between 16mm and Super 8mm.
- Low-film and end-of-film warning in expiece.
- Digital Control Display indicates:
 - Rouge remaining (8-mag memory)
 - Interval clock running time (FDLCTR)
 - ASA setting
 - Film speed setting
 - Battery voltage
- Magnetic Torque Limiting Magazine-Drive.

Zellman Optics Ltd.

15 West 25th Street • New York, NY 10001 • Tel: 212 213-0920
910 North Cole Avenue • Hollywood, CA 90058 • (213) 463-8151

PLUS L'ÉQUIPEMENT EST LÉGER, PLUS LE REPORTAGE A DU POIDS.

LES SYSTÈMES VIDEO SONY : LE REPORTAGE.

LA NOUVELLE CAMERA TRI-TUBE DXC MSA 750 LIGNES
On demande beaucoup à une caméra de reportage: fiabilité, qualité d'image, mobilité, confort. La nouvelle Sony MSA est une caméra de reportage performante avec une définition de 750 lignes, un rapport signal/bruit de 55 dB, un nouvel objectif 15 X et une sensibilité qui permet de réaliser des prises de vues dans des conditions d'éclairage très faibles (20 lux). Elle est ultra-légère, bien équilibrée, et de nouvelles batteries lui assurent une autonomie prolongée. Les réglages s'effectuent en clair dans le viseur et de nombreux automatismes facilitent l'utilisation.

LE NOUVEAU MAGNÉTOSCOPE U-matic VO 6500
Il ne pèse que 6,5 kg et son volume est inférieur de 40% à celui de la génération précédente. C'est le magnétoscope "grand confort" magnétoscope les meilleures performances: les nouveaux servomoteurs permettent un assemblage de très haute qualité, les générations successives restent parfaites en audio comme en vidéo. Ce nouveau modèle bénéficie d'une grande autonomie, il peut naturellement être magnétisé à distance par une télécommande. Pour votre sécurité, la lecture s'effectue de l'extérieur, l'alimentation des diodes de bande, le circuit électronique verrouillable, les alarmes.

LE MONITEUR PVM 6030
Lui aussi petit et léger, il utilise les mêmes batteries que la caméra DXC MSA ou le magnétoscope VO 6500. Il permet un contrôle en noir et son, sur le terrain, tout en ne gênant pas la prise de vue.

SONY, UN RÉSEAU DANS TOUTE LA FRANCE
Sony Entreprises est fier de son réseau de 50 Distributeurs Conseils Agréés. Ce sont des spécialistes qui savent la vidéo et la conseil. Ils savent analyser vos besoins, vous proposer la meilleure solution, assurer son fonctionnement et intervenir à tout moment sur place s'il le faut.

Sony: la technique et les hommes.
Pour tout renseignement sur le système de reportage Sony, consultez votre Distributeur Conseil Agréé Sony Entreprises ou composez notre numéro vert.

PRESCRIPTION OFFICIELLE AU SATELITE

SONY ENTREPRISES

15 West 25th Street • New York, NY 10001 • Tel: 212 213-0920
910 North Cole Avenue • Hollywood, CA 90058 • (213) 463-8151

Quelques exemples de publicité: le signe des temps



PHOTO ATTILA DORY

Nardo Castillo tourne CLAIRES, CETTE NUIT ET DEMAIN

production pour répéter avec les comédiens aussi". Guy Laurent: "Depuis quatre ou cinq ans, la technique vidéo est plus accessible, plus fiable; il n'est plus nécessaire d'être un électronicien pour utiliser ces appareils et les caméras, comme la Betacam, ressemblent de plus en plus à celles du cinéma. De moins en moins de caméramen ont honte d'utiliser la vidéo. Ils comprennent les avantages et les limites des appareils et s'y adaptent en conséquence. Il est remarquable que ce sont souvent les assistants- caméramen cinéma qui deviennent opérateurs vidéo; ils sont plus versatiles et découvrent qu'il y a plus de débouchés dans ce secteur. Un des grands avantages de la vidéo pour les caméramen, c'est de les soulager un peu du stress, de la grande pression qui repose sur eux car, grâce au moniteur, ils peuvent voir et faire voir instantanément ce qu'ils viennent de tourner et ainsi éviter les malentendus qui sont si fréquents durant les tournages des films".

Mais laissons Nardo Castillo nous raconter l'expérience de son dernier long métrage 35mm, CLAIRES, CETTE NUIT ET DEMAIN: "Ce film m'a permis d'expérimenter la vidéo au stade de la préparation. Pendant deux semaines, avant le tournage, j'ai répété et préparé ma mise en scène en utilisant une Betamovie demi-pouce; participaient à cette préparation le

directeur de photo, le premier assistant, la scénariste et les deux comédiens principaux. Pour eux, la possibilité de pratiquer leur texte sur le lieu même du tournage représentait un grand avantage. Le soir, je visionnais ce matériel tourné en vidéo comme si c'était des rushes et pouvais corriger ce qui n'allait pas. J'aurais bien aimé pouvoir effectuer un premier montage avec ce matériel. Cette préparation m'a permis d'arriver sur le plateau en sachant très bien ce que je voulais et d'ainsi minimiser mes coûts de production car cela coûte toujours plus cher d'expérimenter et de s'ajuster avec une grosse équipe autour de soi. J'ai pu ainsi gagner du temps - ce temps qui coûte si cher au cinéma - et m'en tirer avec un budget de 600 000\$. Qui fait un long métrage 35mm à ce prix-là aujourd'hui? L'avantage économique de mon expérience est indéniable".

Pré-production, oui!
Post-production, oui! oui!

Si pour ce film, la complémentarité vidéo-cinéma s'est située au moment de la pré-production, pour plusieurs, c'est lors de la post-production qu'elle est plus attirante. Richard Boutet: "Les balbutiements actuels de la vidéo ne permettent pas encore de concurrencer le film. Il y a trop de tâtonnements et d'imprécisions dans

l'utilisation de cette technologie. Mais le mélange des techniques vidéo-cinéma me semble actuellement une chose des plus intéressantes à tenter, principalement pour le montage. Il faudrait évidemment savoir amadouer la technique pour ne pas être à la remorque des techniciens-spécialistes".

Il existe deux niveaux de montage en vidéo: "off-line" et "in-line". Plusieurs maisons de service possèdent ou sont en train de construire des centres de montage pour répondre à ces besoins. Les laboratoires notamment doivent s'ajuster à cette situation nouvelle où le développement de la pellicule ne constitue plus l'aspect principal du travail. "Une maison de services, nous dit Serge Nadeau, doit, pour survivre, suivre les tendances du marché, être compétitive et offrir un service complet. À Montréal, il y a une grande rivalité entre les maisons de service au niveau des prix et de la rapidité d'exécution en ce qui concerne la post-production vidéo. Certaines tentatives de grosses productions d'utiliser le montage vidéo, par exemple OPÉRATION BEURRE DE PINOTTES, ne se sont pas avérées des plus fructueuses. C'est encore trop compliqué pour que cela soit avantageux tant au point de vue monétaire qu'en ce qui touche à la rapidité d'exécution. Qui plus est, les coupes sur petit écran donnent souvent des surprises, parfois désagréables, sur grand écran. Peut-être est-ce dû à l'inexpérience des monteurs dans l'utilisation de cette technique, mais je pense que c'est risqué actuellement".

Roger Tétrault est un réalisateur de formation cinématographique, mais dont les oeuvres ont surtout été diffusées à la télévision: "Pour le montage en vidéo, c'est déconcertant au début, mais si nous travaillons avec de vrais monteurs qui ne sont pas que des techniciens, on ne voit pas la différence après quelques temps. Dans l'état des techniques actuelles, un monteur film peut travailler aussi vite qu'un monteur vidéo. Aussitôt que les ordinateurs seront suffisamment perfectionnés, il sera plus rapide de monter en vidéo tant pour le son que pour l'image. En général, il sera dans l'avenir plus intéressant de travailler en vidéo et les réalisateurs devront inévitablement y passer à plus ou moins longue échéance".

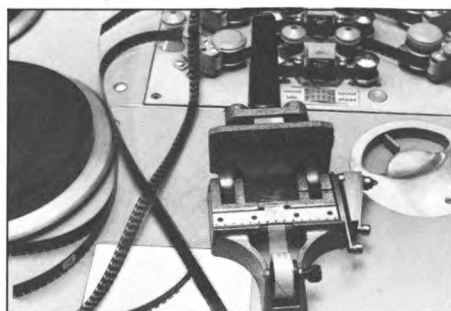
François Gill défend lui aussi le montage vidéo: "Je préfère monter en vidéo car la manipulation est plus simple et prend moins de temps. Si mon produit est des-

tiné uniquement à la télévision, mes coupes seront plus rapides; j'accélère le rythme et ne laisse pas place à de longues respirations. Un autre avantage du montage vidéo: si je me rends compte qu'il y a des problèmes de structure, je peux facilement recommencer des séquences entières sans avoir les problèmes d'une copie de travail toute abîmée. Je peux faire aussi plusieurs versions sans perdre les précédentes. La sophistication de la technologie en montage vidéo permet de réduire le côté fastidieux de ce métier, de donner au monteur une plus grande qualité de vie''.

Chacun trouve sa solution pour arriver au meilleur résultat au moindre coût. "Comme monteur, j'ai développé une méthode semblable à celle qu'on utilise au cinéma, admet Guy Laurent. Je prépare mes bandes comme si je devais faire un montage A et B avant de me retrouver en direct, "in line", car c'est cette étape qui coûte très cher. Cela me permet de réduire les coûts exorbitants des studios et de toujours bénéficier de la rapidité propre à la vidéo. Les coûts de location très élevés de l'équipement, particulièrement au montage, sont dus au fait que cet appareillage devient vite périmé parce qu'une nouvelle génération d'appareils plus sophistiqués vient rapidement lui succéder. Une caméra vidéo doit être amortie après deux ans, un équipement de montage après quatre ou cinq ans. Dans le privé, il faut être à la fine pointe de la technologie, car la compétition est forte''.

Nous revoilà avec les appareils-kleenex dont parlait Marcel Carrière précédemment. Mais y a-t-il moyen d'éviter ce lourd boulet de l'obsolescence et cette coûteuse fuite en avant technologique? Il semble que non. On estime que les avantages de la vidéo, la qualité de vie à laquelle Gill se référait, les facilités de tirage, de trucage, de fabrication de copies finales, valent bien que les économies ne soient pas si grandes qu'on aurait pu le souhaiter. On espère que, comme dans d'autres domaines, celui des ordinateurs par exemple, le coût de l'équipement va baisser, et donc celui de la production, et qu'à ce moment-là les monteurs auront acquis une expérience capitale en vidéo.

C'est ce calcul qu'a effectué l'ONF quand il s'est agi de choisir et d'acheter un équipement de montage vidéo qui soit le plus approprié aux besoins et aux habitudes actuelles des monteurs film. Il a en



Nicole Rodrigue-Lamothe aux Ateliers audio-visuels. Des gestes du passé?!?

PHOTO ALAIN GAUTHIER

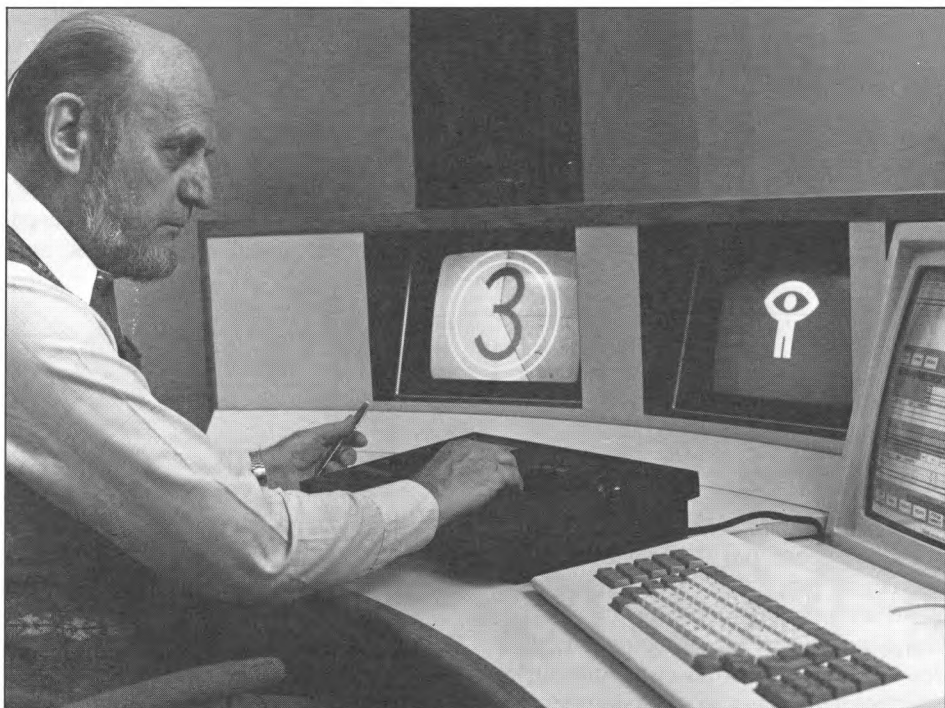
James Dormeyer en montage à Radio-Canada avec l'aide d'un technicien



À la table de contrôle, François Gill



PHOTO VIDAL BÉRIQUE



Lucien Marleau expérimente l'EditDroid

fin de compte acheté un EditDroid fabriqué par *Lucasfilm*. André Deltell était responsable du groupe qui choisit et recommanda cet équipement: "Cet appareil, explique-t-il, permet de simuler la coupe film et donne un accès presque instantané à des sources diverses. Avec lui, il n'est plus nécessaire, comme avec les autres systèmes, de se préoccuper du codage de temps, de la numérotation. L'EditDroid a une capacité d'entrée de données illimitée. Il peut fonctionner avec des disques, ce qui est plus rapide, ou des cassettes de trois-quarts de pouce, ou combiner les deux. Il est couplé à un micro-ordinateur qui permet de conserver en mémoire toutes les informations de référence à l'original. Son grand avantage, c'est qu'il permet de monter plusieurs versions d'une même séquence et d'un même film. De plus, il est d'une utilisation assez simple de telle sorte que les monteurs n'ont pas besoin d'un technicien pour les aider. La procédure à suivre avec cet appareil est la suivante: On transfère le négatif film sur une bande maîtresse d'un pouce d'où on tire une bande 3/4 ou un vidéodisque avec lesquels on procède au montage. Une fois celui-ci terminé, on retourne à la bande maîtresse au moyen d'une disquette où sont enregistrées les commandes du montage; avec cette disquette, on peut aussi sortir une liste des numéros de référence qui permettent de retourner au négatif et d'en faire le montage. Comme on le voit, cela permet une plus grande souplesse de création en plus qu'une modification radicale des autres étapes du montage une fois que la structure du film est arrêtée".

Vidéo ou cinéma?

Il nous reste maintenant une dernière question à aborder: au-delà des différences techniques au tournage ou à la projection, les cinéastes perçoivent-ils une démarcation radicale entre la vidéo et le cinéma? "Ce qui m'intéresse, avoue Jacques Méthé, ce sont les images, les émotions, les personnages. Une histoire sera toujours une histoire, quel que soit le support. Un gros plan sera toujours un gros plan. Une bonne histoire, de bons acteurs, un bon budget, ça donne le même résultat en film ou en vidéo". Marcel Carrière abonde dans le même sens: "Le passage de la vidéo au cinéma est à la fois d'ordre économique, esthétique et technologique; mais tout compte fait, il n'est pas question

d'outils, mais d'idées; la sophistication des instruments n'est pas une garantie d'originalité et de créativité".

Pour François Beauchemin, il faut situer le débat à un autre niveau: "Le passage du cinéma à la vidéo me semble irréversible, surtout en ce qui a trait au 16mm. Celui-ci risque fort d'être détrôné dans un avenir assez rapproché par des caméras vidéo qui posséderont une autonomie de 90 minutes. L'avantage de la technologie vidéo, c'est qu'elle est plus jeune et plus dynamique. Les recherches et les découvertes scientifiques se font plus vite dans ce secteur. Dans une industrie où le marketing est de plus en plus important, arriver à produire rapidement et à obtenir un produit fiable sont des atouts majeurs qui font que la vidéo surpasse le film. Le volume de plus en plus considérable de produits exigés par les télévisions favorise une industrie où l'on peut vérifier instantanément la qualité du produit et où le montage et les trucages se voient tout de suite. Mais qu'arrive-t-il des résultats? La recherche de cotes d'écoute de plus en plus élevées font que ces produits sont stéréotypés. La recherche artistique, le raffinement sont des préoccupations secondaires pour ce type de productions; on bâcle le produit. Les producteurs ont de plus en plus de pouvoir dans ce contexte de marketing où l'on copie les modèles de production américains. Le langage cinématographique en sort donc appauvri. C'est comme dans l'industrie du vêtement où le prêt-à-porter est plus rentable que le vêtement de création. La vidéo est un instrument approprié et efficace pour les producteurs qui ne fabriquent que pour la consommation de masse".

Pour certains, le problème ne se situe pas entre la vidéo et le cinéma mais entre la télévision et le cinéma. "La grande opposition, pense Jacques Méthé, est entre l'institution qu'est la télévision et la technologie vidéo. Les institutions sont sclérosées, elles fonctionnent encore comme il y a trente ans; ce sont d'ailleurs les mêmes personnes qui y travaillent depuis le début". Marcia Couëlle nous amène une autre dimension: "Comme il y a rarement des films produits sans l'aide de la télé, nous devons tenir compte de leurs impératifs. Par exemple, impossible de passer des scènes osées, controversées, aux heures de grande écoute. Les scénaristes adaptent donc leurs sujets, s'autocensurent. De même les grilles horaires nous obligent à

des durées déterminées. Seuls maintenant les artisans, les auteurs qui n'acceptent pas ces contingences, pourront, avec des petits budgets, faire du cinéma sans censure ni autocensure. Et ce sera la tâche de maisons comme *Prisma* de produire certaines de ces oeuvres, en film ou en vidéo". "La vidéo va gagner sur la télé traditionnelle, conclut Richard Boutet, en autant qu'elle empruntera à l'approche cinématographique et qu'elle développera ses possibilités techniques".

Du côté du \$

Mais que pensent de toute cette question les organismes qui subventionnent le cinéma et la vidéo. Louise Gendron: "À la *Société générale du cinéma*, on accueille toutes les demandes d'aide pour les oeuvres cinématographiques, quel que soit leur format. La nature du support n'est pas prise en compte dans les critères d'acceptation. Par contre, si une oeuvre est destinée aux salles, nous exigeons une assurance de sortie, c'est-à-dire un format qui puisse être projeté. Autrement, pour la télévision, peu importe le format utilisé. Par rapport au cinéma, la vidéo est une façon différente de travailler. Il ne s'agit pas d'opposer deux techniques, mais d'utiliser les spécificités de chacune. Ce n'est pas parce que la photographie est apparue que la peinture a disparu. La vidéo permet des choses que le cinéma n'offre pas aussi facilement, et réciproquement. Par exemple, la vidéo est un lieu de souplesse et d'expérimentation privilégiée, surtout pour ceux qui recherchent les effets spéciaux. On va maintenant vers un mélange et une utilisation optimale des deux technologies. Cela se voit dans les projets dans lesquels nous avons investi ou que nous avons accepté: le film de Pierre Harel prévu pour une diffusion en 35mm, celui de Iolande Rossignol sur Jean Desprez destiné principalement à la télévision, les vidéos FIC-TION de Bernard Hébert ou ZONE 4 réalisé par plusieurs vidéastes".

Téléfilm Canada suit une politique assez semblable. André Picard: "Nous n'encourageons pas davantage les films tournés sur support vidéo que sur pellicule. Nous acceptons indifféremment les demandes d'aide. Il est vrai toutefois que pour les téléthéâtres tournés en studio ou les spectacles musicaux, nous incitons les producteurs à tourner en vidéo, mais en général nous leur laissons le choix du format

et du médium. Nous croyons que l'impact de la vidéo sur les longs métrages n'est pas très important et que dans dix ans la pellicule sera toujours leur support dominant. Le grand changement se manifeste dans le domaine de la post-production et de la diffusion. Nous sommes conscients que le support principal des émissions fabriquées uniquement pour la télé devient de plus en plus celui de la vidéo. D'ailleurs les télécinés sont de plus en plus rares. Par contre, une série en 16mm se vend mieux à l'étranger car les acheteurs préfèrent ce format; ils croient que la qualité originale des images est meilleure. Si on prend le budget global de notre société, plus de 50% des sommes que nous investissons vont encore aux productions film. Les séries dans lesquelles nous avons investi ont été tournées en majorité sur pellicule; par contre les variétés sont uniquement en vidéo tandis que les émissions pour enfants se partagent les formats moitié-moitié".

Tous reconnaissent que depuis qu'il y a eu la création du Fonds de développement pour la production d'émissions canadiennes il y a trois ans, ce programme d'aide aux émissions de télévision, la vidéo a connu un essor important car en subventionnant des produits destinés uniquement à la télé, *Téléfilm Canada* a donné aux maisons de production accès à un secteur qui leur était auparavant fermé. Cela explique en grande partie que, si l'on regarde les productions des firmes qui travaillaient essentiellement en cinéma, on y retrouve de plus en plus de vidéo. Cette situation est-elle définitive? "Si le Fonds d'aide n'est pas renouvelé, pense Marcia Couëlle, on ne reviendra pas nécessairement à la production film mais il y aura une crise dans l'industrie, comme on en a connu une avec le faux bond en avant des abris fiscaux".

Épilogue

La profession cinématographique québécoise semble donc accueillir le virement technologique film/vidéo avec réalisme et pragmatisme, sans trop de pleurs et de grincements de dents. On veut bien croire que dans l'immédiat, la pellicule et le grand écran ne sont pas entièrement menacés. Mais on se résigne à voir leur aire de diffusion réduite. Le cinéma deviendra-t-il un objet de consommation élitiste, ce qu'il est dans les faits de plus en plus? Le plaisir du spectacle cinématographique ne

sera-t-il réservé qu'aux cinéphiles? Tous les amateurs de cinéma voient l'envahissement de la vidéo avec crainte. Ils se disent bien que ce n'est pas pareil et qu'on ne doit pas comparer et surtout hiérarchiser des plaisirs différents. Mais, dans leur for intérieur, ils savent que le cinéma est malade.

D'une maladie qui ne se voit pas toujours de l'extérieur. Une déficience immunitaire acquise. Une maladie contre laquelle il peut difficilement se défendre car soit que ses armes sont inadéquates, soit qu'il ne les contrôle pas. Le cinéma est un pays à la merci d'un nouvel impérialisme qui dicte les règles de l'usage et de l'échange. Au moment où il vacillait, il a fait appel à une béquille en laquelle il a mis toute sa confiance. Mais le sauveur a, à la fois, sauvé et perdu celui qui fit appel à ses services. Comme dans les bons films d'horreur, cet élément étranger a phagocyté son hôte. Oh! Parfois on ne peut

le savoir car l'apparence extérieure demeure inchangée et la société ne se rend pas compte du danger qu'elle court et de l'invasion dont elle est l'objet. Dans notre aventure présente, contrairement au cinéma, il n'est pas sûr que surgira le héros qui nous délivrera de l'ennemi.

Et l'ennemi est-il vraiment un ennemi? Ou un faux-frère? Ou seulement le cousin roturier de la famille qui vient narguer et remplacer les héritiers de noble souche? Car comme ces aristocrates auxquels il ne reste que leur titre et leur particule mais qui en gardent un sentiment de supériorité et une superbe indécrottable, le cinéma se donne-t-il un poids symbolique plus grand que celui qu'il a dans la réalité, s'arroge-t-il des attributs de culture, de qualité esthétique, de plaisir et de désir qui vont au-delà de sa force réelle?

Le cinéma en tant que marchandise ne peut organiser le fonctionnement de la

vidéo. Il est même obligé d'adopter les attitudes, les comportements de celle-ci, d'essayer de trouver son pouvoir d'attraction et d'exercer une séduction aussi charmeuse. Devant la vague vidéographique qui déferle sur l'industrie et laisse derrière elle des amas d'images, de sons et d'écrans blessés, devant cette explosion volcanique qui fait fondre l'orgueilleux glacier et recouvre la vallée de sa désolation, comment le cinéma pourra-t-il s'échapper, vers où, avec qui? Et comment se protéger? Dans l'immédiat, il a choisi - et c'est probablement le meilleur choix possible - de renforcer sa spécificité, son originalité, son pouvoir d'attraction. C'est peut-être là la potion magique qui lui permettra, lui, petit village perdu dans une Gaule romaine, d'affirmer son irréductibilité. ●

PIERRE JUTRAS (entrevues)
PIERRE VÉRONNEAU (texte)

3^e COLLOQUE
DE L'ASSOCIATION QUÉBÉCOISE
DES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

**LA VIDEO VUE DU
CINEMA
LES 1-2-3 NOVEMBRE 85**

Autre signe des temps...

Réaliser en vidéo

vidéo/cinéma, vidéo-film

De nombreux cinéastes ont intégré la vidéo à leurs pratiques cinématographiques: Luis Buñuel, Jerry Lewis, Nestor Almendros (directeur photo), Hal Ashby, Stanley Kubrick et bien d'autres parmi lesquels ceux qui en témoignent dans ce numéro (que ce soit pour des cadrages et éclairages témoins au tournage, ou le rapport direct et immédiat à l'image, la mania-bilité du montage, etc ¹).

Mais le phénomène existe déjà de cinéastes (réalisateurs, caméramen) qui se tournent vers la vidéo ou se montrent intéressés à faire des films en vidéo (question de moyens, d'accessibilité, d'expérimentation). Le choix de faire de la vidéo, ici, pour des individus, c'est le désir d'accéder à la création filmique, ce que toute la lourdeur de production en cinéma ne permet pas facilement. C'est aussi le désir de s'inscrire dans un champ de transformations où la vidéo avec les pratiques, les compétences, l'expérience de ses créateurs ainsi que ses possibilités expressives particulières, trouvera et justifiera de mieux en mieux sa place, sa légitimité. Des indices² montrent que la séparation cinéma/vidéo actuelle ne sera pas la règle dans l'avenir et que les deux domaines actuellement assez bien différenciés (moyens, méthodes, intentions, usages, publics, formes) vont très certainement vivre un rapprochement fructueux.

Dans ces notes, je mets à part délibérément ce qu'on appelle la vidéo d'art (ou vidéo-vidéo car elle soulève de toutes autres questions que celles de ce numéro³). Je m'en tiendrai donc dans mes réflexions à la création au sens cinématographique du terme: films d'auteurs ou documentaires qui utilisent la vidéo comme moyens (cinéastes-vidéo), ainsi qu'à la place de la vidéo dans le champ cinématographique. D'abord parce que c'est le sens de ce numéro, ensuite parce que je sors de l'expérience de la réalisation d'un long métrage de fiction, QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA.

La production de QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA a été vécue au *Vidéographe* comme une percée essentielle en ce

sens qu'elle a permis de vérifier jusqu'où nous pouvions aller dans cette direction: représentants exemplaires par notre histoire et notre expérience de la vidéo d'intervention, nous voulions mesurer (entre autres recherches de création vidéo qui se menaient parallèlement) notre capacité à maîtriser un processus nouveau qui, à certains moments mobilisait les mêmes moyens (techniques, énergies, équipe) que le "vrai" cinéma et à l'assumer jusqu'au bout. L'enjeu pour l'équipe de réalisation était de vérifier notre capacité à créer un produit de qualité et d'intérêt semblables à ceux de la production cinématographique, non pour égaler celle-ci mais pour contribuer à l'effacement des barrières de genre en faisant reconnaître par le milieu (les cinéastes, critiques, spectateurs) ce genre de production (fiction en vidéo) au même titre que n'importe quel film québécois. Car pour nous QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA est depuis le début de sa conception un *film québécois* (vidéo-film) même s'il est *en vidéo*: même démarche de réalisation, scénario, découpage, tournage, montage. Dans l'intention et le contenu, à travers ses préoccupations et son langage, le public visé est le même.

Mais voilà: produire un film en vidéo, c'est se heurter à un certain nombre d'obstacles, de résistances:

1 - Des conditions de financement plus difficiles de la part des organismes d'aide au cinéma (LAMBDA a été fait avec 15 000\$ et grâce à l'apport bénévole de toute l'équipe);

2 - Ensuite un préjugé ordinaire: si c'est en vidéo, ce n'est pas sérieux. Et la couverture journalistique du *Festival du nouveau cinéma et de la vidéo* a parlé des trois productions québécoises présentées mais ignoré complètement la quatrième (indépendamment bien sûr de l'évaluation qu'on peut faire d'autre part de son contenu, de ses qualités ou défauts propres, etc.) Mais ce préjugé a des bases réelles et ce sont: l'insuffisance, encore, des soins attachés à l'infrastructure de diffusion qui donne des conditions de visionnement si déformées, si déplorables qu'elles confir-

ment aux mieux intentionnés tous les préjugés sur la vidéo. Personne ne prendrait au sérieux un film trop rayé, au son épouvantable, projeté sur un mur inégal et hors foyer. C'est comme ça qu'on voit encore la vidéo. Pourtant des conditions pour un visionnement de qualité existent. Les nouveaux écrans plats de 27 pouces tels que le modèle commercial Sony Profeel, branchés comme prévu sur un système de son haute fidélité *stéréo* donnent des conditions de précision visuelle et d'ampleur sonore qui se comparent favorablement (voir plus loin) aux conditions d'une projection cinématographique normale. Mais voilà, il faudrait que les milieux de diffusion y attachent une importance légitimée. Ça commence: la salle Guy Favreau de l'*ONF*, le nouveau cinéma *Milieu*, la salle du *Vidéographe* (équipée avec le Profeel mentionné). Pour quand à la *Cinéma-thèque*?

Il y a les écrans "larges": ils donnent encore une image délavée, incertaine. Mais là encore, le souci de qualité n'est pas toujours présent comme QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA en a fait la déprimante expérience au *Festival*: un seul canal et étouffé (d'une bande *stéréo*!), ciex verts, etc... Ces appareils demandent un réglage rigoureux (par contre ceux qui ont vu *SOFT AND HARD* de Godard/Miéville au *Milieu* le 27 octobre ont eu une idée de la très grande qualité possible de la vidéo, - en système PAL il est vrai).

3 - Enfin dernier point qui fait obstacle à la prise en compte des conditions d'une bonne projection vidéo: les préjugés et les résistances du milieu cinématographique qui entraînent une sous-estimation systématique de tout ce qui s'appelle vidéo.

Précisons quelques points: en regardant chez soi un film à six ou sept pieds d'un des nouveaux écrans commerciaux mentionnés, plus lumineux et fidèles, au son de bonne qualité (le tuner est séparé), on obtient un résultat qui se rapproche beaucoup du *plaisir cinéma*. Cette impression est encore assez forte dans une salle de 70/80 places correctement aménagée. La différence entre L'AMI AMÉRICAIN



Jean-Guy Michaud à la caméra pour QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA

vu au cinéma et sur un tel écran? *Une différence de surface.*

Ce qu'on y perd: le plaisir photographique (ampleur de l'image, sa précision et ses qualités de lumière et de grain...) ainsi que certains phénomènes liés à la perception visuelle et sensorielle ⁴. (Mais quand on voit certaines images BETA-CAM, on est surpris.)

Ce qu'on y perd: le rituel cinéma, c'est-à-dire toutes les conditions qui en font une "situation", le lieu d'une *hypnose*. Beaucoup en ont parlé ⁵. D'ailleurs cet effet est possible aussi en vidéo (même exemple du 27 octobre au *Milieu*).

Car qu'est-ce qui compte dans un film, au bout de tout et abstraction faite des réserves précédentes: *c'est le contenu*. Et quand je dis contenu, je comprends tout ce qui participe de sa transmission, c'est-à-dire non seulement ce qui est dit mais comment cela est dit, aussi bien l'*organisation* de la surface que tous les autres éléments (sons, combinaisons, rythmes, découpage de l'espace, etc...). Ce qu'on appelle la

forme appartient au contenu, elle *informe* celui-ci). Si l'on cherche les oeuvres qui nous ont marqués, bouleversés, qui ont enrichi ou stimulé notre sensibilité et notre vie, installé le désir ou la nostalgie, éveillé des solidarités, révélé des émotions, etc... (chacun y met ce qu'il sait), ce qu'on en retient c'est ça: *ce qu'ils disaient*, (au sens précisé ci-dessus). Parce qu'ils nous parlaient du monde, de la vie, de nous et du cinéma aussi. Que l'image soit produite par le défilement électronique d'un spot toujours en mouvement ou le défilement de photogrammes dans la continuité optique de la persistance rétinienne, qu'elle soit grande ou petite, que le mode de production de l'*illusion* de l'image soit de nature différente, ça reste toujours *une image*: même signifiant iconique renvoyant à un signifié commun inchangé. Dans les deux cas, il se passe quelque chose à la fois de l'ordre de la représentation et de la communication qui reste essentiellement le même. Au fond, puisqu'il s'agit de cinéma: l'expérience humaine questionnée, l'émotion révélée ou inventée, presque toujours l'imaginaire subjectif d'une vision matérialisée. Que cela le soit dans un con-

texte plus ou moins "source de plaisir", qu'il y ait des degrés possibles dans les conditions de ce plaisir ne change rien à l'affaire: "ce ne sont pas des images-vidéo ou des images-cinéma, ce sont des images tout court" ⁶.

Les préjugés du milieu, ils sont là: dans cette fétichisation centrale de la "chose" cinéma aux dépens de sa réalité première d'acte de communication. Avoir accès à *CITIZEN KANE* par un vidéo-club me semble plus essentiel que d'attendre trois ans qu'une cinémathèque le passe dans des conditions de luxe. Cinéphile moi-même, je ne nie pas les différences encore importantes que je mentionne plus haut, mais je regrette qu'on reste attaché de façon exclusive à l'univers (mythique) du cinéma. Attachement fétichiste aux appareils, aux formats, à la pellicule, à l'histoire, aux institutions, aux réseaux ainsi qu'au rituel de projection: rideau, obscurité, silence, etc., rituel d'ailleurs contraire aux traditions longtemps populaires du cinéma. Ce rituel est codé et non un absolu du cinéma, et s'il fait partie de l'ensemble du "plaisir cinéma", il n'en est

ni la condition centrale, ni le référent obligatoire. Le problème, c'est qu'on part de là pour établir des critères, maintenir des préjugés et ériger des préférences en jugements ou exclusives (ce que François Baby et Serge Daney nommaient des ukases au colloque "Cinéma-vidéo" de l'AQEC. Serge Daney parlait du cinéma-observatoire, je parlerais plutôt de cinéma-citadelle).

Les modes de consommation de l'objet filmique changent considérablement et à grande vitesse⁷. Le statut et la définition des nouvelles images ouvrent de riches perspectives créatives et perceptuelles. C'est comme si on avait peur que ces nouveaux usages dégradent le cinéma comme tel, menacent des pratiques réservées, comme si ces nouvelles images présentaient une menace à l'institution "cinéma" (fût-elle historique, conservatoire et prestigieuse) alors qu'elles offrent la possibilité à tout artiste de s'en approprier la fabrication, l'organisation, la création pour dire, signifier et explorer le monde, la vie, pour lutter aussi.

Il ne s'agit pas de remettre en cause le cinéma, mais de s'ouvrir aussi à ce qui se pratique, se transforme, à ce qui explore le nouveau. Il s'agit pour en revenir à la

production et la question de filmer en vidéo, de trouver, dans une perspective prometteuse, le terrain commun par lequel d'une part des cinéastes pourraient s'intéresser à la vidéo et l'utiliser comme alternative ponctuelle à leur pratique⁸, d'autre part des gens de la vidéo pourraient faire des films en vidéo et cela en toute légitimité, donc reconnaissance et conditions pour cela. Et voir la vidéo comme ouverture et préparation à la grande conversion (pas si lointaine) qui rendra caduque une grande partie de nos conceptions, catégories et pratiques audio-visuelles actuelles¹.

Il s'agit enfin de réfléchir sur le rôle et la place des différents créateurs du cinéma et de la vidéo et des possibilités qui s'offrent concrètement à eux dans cette phase de transition un peu brouillonne, cette sorte de mouvance réciproque. Et examiner la convergence/conjonction possible des moyens, infrastructures, actions qui pourraient concerner ces créateurs à des degrés divers et de façon commune. Sans peur, sans jugement, l'esprit ouvert.

MARC DEGRYSE

Professeur de scénarisation au collège Montmorency, Marc Degryse a aussi réalisé en vidéo, avec Yvan Patry, deux docu-fictions intitulées PROCÈS ET VALETS et BATAILLE DE DÉMOCRATISATION. Il vient de terminer QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA, une fiction de 90 minutes tournée en vidéo 3/4 de pouce. Depuis 1980, il est membre actif du *Vidéographe* de Montréal.

- 1/ "Pour ou contre l'écriture vidéo", *Le Monde*, 20 oct. 83. Voir aussi l'article de James Dormeyer sur le montage vidéo, *Copie Zéro* no. 14
- 2/ La présentation de *Vidéo 84*, le forum *Convergence*, nov. 84 qui a permis de voir le fameux système à haute définition de Sony (HDVS, 1125 lignes), le colloque "La vidéo vue du cinéma", de l'AQEC, les débats actuels sur les rapports vidéo-cinéma.

- 3/ Il me semble y avoir une ambiguïté totale dans le désir de comparer la vidéo d'art et le cinéma. Il faudrait plutôt comparer vidéo d'art et cinéma expérimental, ce qui n'est pas la même chose.
- 4/ Il y aurait beaucoup à dire sur les différences dans les modes de perception de l'image cinématographique et électronique. Voir études de Hochberg et Brooks citées dans les *Cahiers du cinéma*, no spécial vidéo (1981) et le texte de Dimitri Balachoff *FilmÉchange* no 14.
- 5/ Barthes (*Communication* no 23), Metz (idem), Sorlin (*Sociologie du cinéma*), et bien d'autres.
- 6/ Godard dans *ArtPress*, no spécial "Audio-visuel", juin 82.
- 7/ "Trois millions de spectateurs québécois désertent les salles de cinéma en un an", *Le Devoir*, 16 juillet 85. Sans parler des avancées de la télévision, des vidéo-clips, des vidéo-clubs.
- 8/ Voir témoignages dans *FilmAction* no 1: "Vidéo des années 80" (déc. 81).



Tournage de QUÉBEC: OPÉRATION LAMBDA

Vidéo-puce



La photo que l'on voit sur cette page représente vaguement ma fille. Elle provient d'une bande magnétoscopique (portapack couleur) où on la voit parler au téléphone. La bande étant mise dans un magnétoscope, j'ai fait un arrêt sur image; cette image a été transférée sur ordinateur Macintosh par l'intermédiaire d'un logiciel spécialisé. Elle apparut d'abord à l'écran sous la forme d'une ligne oscilloscopique divisée en parties, chacune rendant les différents niveaux de blanc et de noir de "l'original". Une fois la gradation lumineuse correctement ajustée, l'ordinateur put produire par balayage une image du signal vidéo correspondant à mon arrêt sur image. Le résultat fut imprimé par une imprimante à points et envoyé à la revue que vous lisez présentement pour y être reproduit.

On peut lire l'histoire de cette "image" (je suis tenté de dire photo) comme une indication d'où nous mène la

combinaison des technologies du magnétoscope, de l'ordinateur et de l'impression. Cela soulève plusieurs questions, la moindre n'étant pas celle de la manière dont on peut parler de ces nouveaux hybrides que la vidéo rend possible. On peut même poser de prime abord la question de la différence entre la vidéo et le film.

Au plan technologique, les différences sont claires: la mécanique contre l'électronique. Mais ce qui m'intéresse, ce sont les effets présumés de l'électronique sur la mécanique ou, en d'autres mots, ce qui arrive au film lorsque son canal de diffusion est la télévision. Mais il faut d'abord préciser notre définition du cinéma. Plutôt que de suivre la définition que l'on retrouve dans la plupart des ouvrages spécialisés, qui parlent d'images en mouvement, avançons l'idée que l'écran cinématographique nous fournit des *projections* qui ne sont, en elles-mêmes et de l'extérieur, pas si différentes en texture que

l'image de ma fille produite par l'imprimante à points.

Mais c'est ici que la comparaison s'arrête. Là où la projection granuleuse sur écran ne peut ni être touchée, ni être fondamentalement altérée, le caractère électronique de l'image vidéo implore presque la transformation, le réarrangement. Ainsi je pourrais très facilement remodeler le visage de ma fille, enlever son nez, épaissir sa lèvre, élargir ses sourcils. Cela est aussi possible sur pellicule, par exemple en dessinant sur l'image, mais ce support ne favorise pas un tel procédé. Ce degré relatif de *fixité* pousse l'activité créatrice au cinéma vers le montage, le travail au laboratoire ou la conception des décors.

Évidemment il y a beaucoup de cinéastes qui utilisent en même temps le film et la vidéo, qui font des transferts entre les deux techniques, pour qui la vidéo est un moyen de mettre au point le décou-

page *avant* le tournage d'une séquence, etc. Les possibilités sont infinies et c'est précisément là l'expression *symptomatique* des nouveaux hybrides représentés par l'image de ma fille. Cependant si quelqu'un veut unir film et vidéo, c'est cette dernière qui offre le plus grand potentiel de changement et qui va bouleverser de façon radicale les limites traditionnelles dont on gratifie le cinéma.

Le temps

Au cinéma, le temps est défini par le défilement des images dans le projecteur. Cela demeure toutefois une manière inappropriée de concevoir le temps simplement parce que les limites physiques du projecteur sont vite dépassées au moment du visionnement. Mais aussi parce que le déroulement du temps à l'écran, particulièrement pour un film narratif, ne peut être mesuré physiquement, dans la mesure où il est produit par le spectateur. C'est une sorte de temps intersubjectif qui est basé, non pas sur la distance entre l'écran et le spectateur, mais sur la simultanéité entre l'acte du visionnement, la fantaisie, la distance et le rapprochement et le rôle crucial joué par l'imaginaire.

En contrepartie la vidéo, telle qu'elle est sur téléviseur (la vidéo projetée ajoute un autre niveau de complexité à mon raisonnement), redéfinit les paramètres du temps à cause de la facilité d'accès qu'elle permet à ce qui a été tourné. Ainsi, par exemple, une scène peut être répétée autant de fois que nécessaire pour rencontrer les exigences de la production et de la reproduction. Que l'on soit créateur ou spectateur du produit final, cela veut dire que l'on est capable simultanément d'effacer, enregistrer et même remonter ce qui nous est parvenu à l'écran. Comme le magnétoscope pénètre de plus en plus les foyers¹, la vidéo va reformuler les règles du visionnement en permettant au spectateur de fragmenter le temps en fonction de ses propres besoins et points de vue. Sur magnétoscope, on peut mettre fin au visionnement quand on veut, arrêter sur image, revenir en arrière, etc. Ainsi non seulement le "temps" du tournage change, mais aussi celui du visionnement qui cesse d'être régi par les lois de la salle, du spectacle et de l'économie de la sortie du samedi soir.

Réciproquement, ces nouvelles possi-

bilités de production et de visionnement affectent aussi la manière dont le cinéma se perçoit et perçoit son public. Le cinéma ne peut être qu'un appendice à la vidéo et à la télévision. Il ne peut plus se contenter de ses propres bases, ce qui ne veut pas dire qu'il soit mort, mais plutôt qu'il a à investir ce nouveau territoire.

Copie / Reproduction

La vidéo prend la notion de la copie du réel - reflet et reproduction - et la renverse. La question de la copie devient secondaire parce qu'il n'y a pas comme tel d'original, "d'objet" fini, au départ de ce que la vidéo fournit. Plutôt, l'écart électronique entre la réalité et un téléviseur est tellement grand que la copie en est réduite à la reproduction d'un enregistrement par un autre. Étant donné la façon dont les vidéos circulent, quiconque peut mettre sur pied sa propre cinémathèque et, de là, son propre entendement de la réalité vidéographique. Cela sera même poussé plus loin lorsque la vidéo domestique fera partie des hypothèses de la production professionnelle.

La façon dont les significations circulent dans notre société et ce qu'on choisit d'en représenter, les fictions par exemple que l'on retrouve en magasin, permettent de viser spécifiquement (et à bas prix) certains publics, décentralisant ainsi l'économie cinématographique et limitant de fait l'horizon conceptuel des cinéastes et des vidéastes. Je ne veux pas dire par là que nous sommes entrés dans une ère d'utopie technologique. Plutôt l'idéalisme inhérent à tout effort de communication avec un large public doit maintenant être mis à l'épreuve dans les foyers, se vérifier loin de l'évidence palpable du public.

Si l'on revient à l'image précédente et à celle que l'on trouve ci-contre, posons-nous la question suivante: De quoi avons-nous une copie? Cette image tirée d'un film représente seulement un fragment du contexte de production dans lequel elle était incluse et qui était lui-même le produit d'un processus très complexe d'artificialité. Cela signifie que c'est d'abord et avant tout une métaphore signifiante, une sorte de superposition symbolique. Ce sont les mots "What do you think" qui empêchent ces points de sombrer dans la page.

Le sous-titre fonctionne comme un bas

de vignette qui essaie de retrouver la plus grande partie de ce qui a été perdu. Mais comme on ne peut répondre à la question, il indique la dynamique d'un processus que la vidéo peut éventuellement dépasser. De même que la photographie a été culturellement transformée en devenant partie fonctionnelle de la vie quotidienne (l'album photo en tant qu'histoire personnelle), ainsi la vidéo modifiera bientôt les frontières que l'on a fixées à la télévision et au cinéma.

Le vidéo-clip constitue la première expression de ce changement puisque tant par son style que par sa structure, il reproduit les transformations de sens qu'ont connues la peinture et le théâtre au début du vingtième siècle au contact de la photographie. Même si le vidéo-clip reprend souvent les formes conventionnelles de la structure dramatique, il les brise en choisissant en fait de reconstruire les lois de l'organisation temporelle et de la cohésion qui sont si caractéristiques de la majorité de la production télévision et cinéma. Comme les magnétoscopes et les caméras vidéo deviendront de moins en moins chers, on trouvera la réponse à la question "What do you think" dans l'*usage* que l'on fera de la vidéo à la maison ou dans des institutions comme l'école.

Mémoire

Les points qui ombrent le visage de ma fille lui donnent sa forme et sa profondeur mais organisent et transforment aussi son aspect en une sorte de carte géographique qui rappelle à ma mémoire cet instant défini tout en subvertissant cette possibilité de mémoire car ce que l'image met le plus de l'avant, c'est l'aplatissement de la page et le vide étrange des blancs autour duquel les points vibrent. "Pas une image juste, juste une image, dit Godard. Mais mon chagrin voulait une image juste, une image qui fût à la fois justice et justice: juste une image, mais une image juste"². Barthes poursuit en racontant combien il s'est préoccupé de sa mère quand elle était mourante. Ces souvenirs étaient aiguisés par une photo d'elle enfant, alors qu'à la fin de sa vie, elle devenait pour lui un enfant. La photo avait pour résultat de faire surgir deux sortes de mémoire, la première située dans ses réflexions imaginaires sur l'enfance de sa mère, la seconde mélangeant la nostalgie et la douleur que cette mort provoqua.



Je rappelle cette anecdote parce que je pense que les photographies appellent notre intervention, leurs cadres mettant simplement en scène une foule de narrations potentielles. Les vidéos, d'autre part, soulèvent la question de la possibilité d'un langage qui unisse mémoire et parole. Cela a beaucoup à voir avec la notion d'*enregistrement magnétique* où le son et l'image cohabitent comme si cela eut été naturel. Cela est particulièrement vrai des nouvelles caméras ultra-sensibles qui transforment chaque pièce d'une maison en studio potentiel. Ainsi le *réel* peut instantanément être transformé en mémoire. Le problème cependant, c'est qu'on peut faire rejouer le ruban, autrement dit confirmer ou nier la mémoire. Cette possibilité de reprise constante devient un substitut à la reproduction imaginaire que la photographie provoque. C'est à ce moment qu'intervient l'ordinateur; les images vidéo peuvent encore être conservées sur papier et leurs qualités plastiques permettent aussi de les relier à la peinture.

J'ai commencé ce court texte en parlant des hybrides. Permettez-moi de le conclure en rappelant que l'ancien *Vidéographe* de la rue St-Denis avait déjà, il y a longtemps, compris le potentiel de la vidéo mais que la plupart de ses productions essayaient de se servir du médium pour imiter le cinéma. Pourtant la vidéo ouvre de nouvelles perspectives où l'on peut concevoir une variété de genres différents. La chose la plus importante selon moi, c'est que les vidéos ne sont pas faits pour être vus dans des salles par un large public. Ils proposent une sorte de contexte discursif décentralisé, si nécessaire par exemple au travail politique, et, parce qu'on peut facilement les effacer et les retravailler, ils introduisent une nouvelle dimension au visionnement, une expérience hybride complète avec des images qui ne sont pas sacrées et pour lesquelles il n'y a aucun enregistrement définitif. Ce manque de stabilité constitue le cœur du pouvoir de la vidéo, suggérant une sorte d'ironie narrative où l'album vidéo person-

nel mélangerait de vieux épisodes de M.A.S.H. avec des bébés en train de naître et des extraits d'actualités importantes. Les cinéastes devront tenir compte du côté hétérogène qui résultera de ces expériences; le caractère de représentation unique du spectacle cinématographique aura, par conséquent, à changer. ●

RON BURNETT

(traduit de l'anglais par Pierre Véronneau)

Ron Burnett enseigne à LaTrobe University en Australie. Il enseigna précédemment au Cegep Vanier et fonda la revue de cinéma *Ciné-Tracts*.

1/ Ils atteignent aux États-Unis 24% des foyers, 36% au Canada, 54% en Australie, 65% en Grande-Bretagne et même davantage dans certains pays en voie de développement.

2/ Roland Barthes, *La chambre claire*. Paris, Gallimard, 1980, p. 109.

Le fluide magnétique: Sommes-nous en train de perdre le nord?

Lettre à Pierre Jutras

Cher ami,

Tu me demandes comment je suis affectée, comme cinéaste, par le passage du film à la vidéo? Voilà, en substance, la question qui se pose à l'aube de cette "nouvelle ère".

Or, il se trouve que pour te répondre, je vais devoir avouer que - à ma grande stupéfaction - en presque vingt années de métier ou de métiers connexes au cinéma, j'ai toujours vécu avec la vidéo. J'aurais donc bien de la peine à évoquer avec nostalgie la glorieuse époque anté-diluvienne où l'on ne travaillait que sur pellicule. Du reste, la nostalgie ne m'est pas familière et c'est avec émerveillement que je constate notre façon d'assimiler les progrès technologiques à des entreprises de création ou d'intervention. Voyons un peu ce que je veux dire par là.

Premier contact avec le fluide magnétique: quelques années de télévision. Alors ça, pour moi, c'est réellement "avant le déluge". Entre mes premières années de travail en studio télé et ce que l'on appelle aujourd'hui la vidéo, l'écart est infiniment plus grand que ne l'est celui entre les pratiques cinématographiques d'il y a vingt ans et celles que nous exerçons encore de nos jours: caméras lourdes comme des chars d'assaut, enregistrement sur kinéscope, pas de montage possible, du un pour un! En 1966, 67, 68! À l'époque où régnait l'Éclair dans toute sa mobilité, sa légèreté, sa capacité de capter la vie, la "vraie vie" en dehors des studios! Par conséquent, le véritable ancêtre de la vidéo, en termes strictement d'effet vidéoscopique, comme on dit effet cinématographique, c'est le 16 mm, surtout pas la télévision. C'est tellement vrai que ce sont les cinéastes eux-mêmes qui s'empareront les premiers du nouveau médium, pas les réalisateurs de la télévision. Pour plus de précision, ajoutons que ce furent ceux de l'ONF. Une longue tradition onéfiennne voulait - je l'ai découvert plus tard - que les technologies récentes soient expérimen-

tées à la fois par les techniciens et les créateurs. C'était pas si bête, quand on y pense. Ça peut-être été au coeur même de la vitalité de l'ONF à ses débuts.

Or, en 1968, un dénommé **Robert Forget**, toujours à l'affût d'innovations, rapporte des U.S.A. sous le manteau, des équipements vidéo demi-pouce noir et blanc. Qui s'en servaient les premiers? Bien voyons! Tu te souviens de cette période excitante où les tenants du documentaire, les amateurs de démocratie, les chercheurs de société nouvelle avaient encore leur place à l'ONF? Robert leur présentait un instrument encore plus léger que le 16mm, qui permettait deux miracles: a) non seulement on pouvait filmer le monde ordinaire, mais le monde ordinaire pouvait se filmer soi-même b) cet instrument permettait la rétroaction, le feed-back, la communication à distance. Finie la tribune autoritaire des cinéastes, enfin, l'égalité absolue entre le "sujet" et "l'objet". Tout cela se déroule durant la phase explosive où le Québec vivait sa renaissance: la vidéo devient donc un outil révolutionnaire, un instrument de changement social. Meanwhile, back west, les groupes de vidéastes conçoivent immédiatement la vidéo comme un médium d'expression artistique. Nous mettrons vingt ans à les rattrapper sur ce terrain. Ils en mettront tout autant à comprendre nos pratiques. Toujours est-il qu'à ce moment-là, plusieurs innovations dans le domaine des communications ont lieu ici-même, au Québec, sous l'impulsion donnée par les cinéastes de l'ONF. Ainsi, le *Bureau d'aménagement de l'est du Québec* se dotera, pour la modeste somme de 175 000\$ (sic), d'un équipement de télé en circuit fermé. Ces découvertes donneront plus tard naissance à *TEVEC*, à *Multi-Média*, aux télécommunautaires, au *Vidéographe* (pas nécessairement dans cet ordre). Quand je rencontre **Fernand Dansereau**, en 1969, il est à terminer un long métrage en milieu populaire (TOUT LE TEMPS, TOUT LE TEMPS) où la vidéo sert à faire répéter des acteurs naturels qui jouent dans

le "vrai" film. Bien avant Woody. Le Groupe de recherche sociale, Michel Régnier, Maurice Bulbulian et les autres se servent amplement de la vidéo. Tout cela pour en arriver à ceci que: *Les premiers cinéastes avec lesquels j'ai travaillé faisaient tous de la vidéo et n'en voyaient même pas l'originalité*, pas plus que moi, d'ailleurs, nouvelle recrue. Dans mon ignorance, je croyais que cela datait. C'est ici que je me sens un peu brontosauve sur les bords!

Dans le même souffle, un groupe se forme. Il a nom *In-Média* et réunit des créateurs de toutes disciplines convaincus que "tout le monde peut créer". J'en fais partie. Nous développons des pédagogies propices à la stimulation du processus créateur par tous les biais: danse, théâtre, musique, écriture. Au sein du groupe, le magnétoscope fera figure de baguette magique au cours de stages ou de happenings où toutes ses ressources introspectives, descriptives et interrelationnelles seront explorées. Toujours au sein d'*In-Média*, **Donald Turcotte** réalise (sur film 16mm) en 1972 une demi-heure intitulée *PASCAL ET LE VIDÉO* où l'on voit l'engouement des très jeunes adolescents pour cette forme d'expression². Mais, les très grands changements technologiques restent encore à venir. Nous sommes encore à l'image noir et blanc, sur demi-pouce.

Un jour, **Raymond Savoie** de *Télépublik*, télé communautaire de Bathurst, vient rendre visite à **Fernand Dansereau** à *In-Média*. La télévision communautaire acadienne stagne, malgré tous ses efforts et ses recherches pour rejoindre son public. Peut-on utiliser la vidéo pour d'autres fins que des reportages, des actualités, des entrevues "chaises"? Fernand leur propose de faire un long métrage. C'est alors que commence l'une des odyssées les plus étranges de la vidéo au Canada et dans le monde. Un long métrage, n'est-ce pas, se devrait de rejoindre non seulement les Acadiens du nord, mais être diffusé "coast to

coast''. Inutile de dire qu'avec ses deux cents lignes de définition, le signal de la vidéo demi-pouce "déchire" entre Carleton et Bathurst, au grand désespoir de ses artisans. Mais la nécessité de faire un long métrage reliera entre elles des compétences qui rendront l'expérience possible. Il faut d'abord parler de Charles Picot, technicien de génie et prêtre ouvrier, qui ne fait pas la différence entre le fait de parler à Dieu le père et aux ingénieurs de Sony, à Tokyo. Informé par la voie des ondes de toutes les recherches faites dans le monde, il découvre aux Etats-Unis deux ingénieurs qui s'acharnent à mettre au point une nouvelle technologie pour amplifier et stabiliser les signaux en provenance des satellites. Aujourd'hui, on appelle cela des "time-base corrector". D'usage absolument courant. Les deux ingénieurs viendront donc éprouver leurs appareils à Carleton, pour pouvoir permettre la diffusion de SIMPLES HISTOIRES D'AMOURS. Ce film sera scénarisé, joué et tourné par les Acadiens, après quelques stages de formation aux diverses étapes de production. Encore une fois, l'ONF fournira de l'aide (à l'étape de la formation), grâce à la bienveillante attention de Maurice Paradis. Par la suite, Radio-Québec collaborera en offrant les ressources de Guy Laurent, l'un des meilleurs superviseurs techniques de l'époque, qui jouera à l'oscilloscope - comme on dit jouer à l'oreille - du "time base corrector" pour assurer le transfert du demi-pouce au deux pouces. Enfin, Radio-Canada, par une chaude soirée de juin, diffusera de Halifax à Vancouver ce premier long métrage qui préfigurait le demi-pouce couleur d'aujourd'hui.

L'une des dernières expériences menées par In-Média dans le secteur de la vidéo fut celle de fabriquer, avec les premiers magnétoscopes couleurs, une émission diffusable - toujours le même objectif - pour contrer les méthodes d'implantation de Radio-Québec... L'ICEA en était le commanditaire. Pressentant dans nos os l'avenir fulgurant du médium, il nous paraissait ridicule d'implanter une nouvelle station de télédiffusion traditionnelle, avec ses studios, ses caméras poids-lourds, ses méthodes de production traditionnelle... On nous en a beaucoup voulu, un certain temps. Le temps que nous abandonnions ces jeux dangeureux pour revenir au cinéma sur pellicule, souventes fois pour la télévision!

La vie étant ce qu'elle est, je me retrouve à Québec et rencontre les "Filles des vues". La rencontre avec Vidéo Femmes fut très éclairante. Ces cinéastes, car elles sont des cinéastes, je m'en expliquerai plus loin, utilisaient la vidéo avec le bonheur des empiristes. D'abord, elles étaient convaincues que la vidéo était un moyen d'expression aussi valable que le cinéma sur pellicule et ne l'associaient pas du tout à la télévision. Ce qui leur valut, à plusieurs reprises, d'être obligées de faire faire des transferts 16mm de leurs oeuvres, pour fins de diffusion. CHAPERONS ROUGES par exemple. Elles ne pouvaient plus faire de copies: un transfert 16mm s'imposait.

En plus, ces militantes fantaisistes ne reculaient devant rien pour arriver à faire leurs films. Elles produisaient, en 1980, un moyen métrage dramatique d'une heure pour la modique somme de 45 000\$. C'était le maximum dont pouvait disposer le Radio-Québec régional de l'époque. Mieux valait produire que d'attendre trois ans pour faire des "films". Or, on sait aujourd'hui où en est rendue Helen Doyle, par exemple. Au cinéma. Dans les cinémas. De même que Nicole Giguère. C'est là que j'ai aperçu une autre facette de la vidéo: elle permettait à des femmes de former des équipes techniques. D'inventer leur langage. D'échapper aux normes. Comme cinéaste, cela me fit les rejoindre rapidement. Leur attitude de bonne humeur dans la création, leur production et leur distribution constante, donc leur impact, me fascinaient, me fascinent encore. Leurs douze années d'existence ne les rend ni plus sages ni moins créatrices. Nous n'avons sans doute rien vu encore de ce qu'elles peuvent faire.

Alors? Alors, je me demande combien de temps encore nous confondrons l'effet et la cause. À toutes les époques, des supports furent considérés comme majeurs, d'autres comme mineurs. De même dans les genres. Il est bien clair que les sonates de Mozart valent bien ses symphonies. (Sonatine...). Ce qui n'est ni mineur ni majeur, c'est l'enthousiasme et l'énergie que nous mettons à créer, en harmonie avec la nature même du médium. J'appelle cela, pour des fins pédagogiques, la théorie de la sculpture inuit. Quand un Inuit prélève une pierre pour la sculpter, il l'observe soigneusement et dégage, respectueusement, la forme qu'elle contient déjà.

Il ne prétend pas lui imposer sa forme, sa vision. Pour l'instant, il est clair que mis à part les vidéo-clips, nous avons utilisé la vidéo comme un substitut au film ou à la télévision traditionnelle. Or, pour avoir fait du montage vidéo durant de longues heures, j'ai l'impression que la matière même, ce fluide électronique, résiste terriblement au découpage tel qu'il est conçu en cinéma. En vidéo, on ne découpe pas tellement les images qu'on les relie, comme une série de barques qui voguent sur l'océan magnétique. Elles sont évanescences. La luminescence, car ce n'est plus de la lumière, la luminescence électronique supporte un certain type de contraste et pas un autre. Il ne s'agira plus bientôt de définition, le nombre de lignes devant être augmenté à deux mille. Il me semble qu'il s'agit d'autre chose. D'autre chose qui tend à abstraire davantage, à éloigner toujours plus de la représentation pour nous rapprocher d'un flot modulé d'informations visuelles. Plusieurs expérimentalistes travaillent sur cela même. Je pense ici aux créateurs et créatrices de Western Front. Leur perception initiale que la vidéo est un nouveau médium d'expression me paraît de plus en plus juste. Ainsi, la photographie renonça-t-elle un jour à reproduire pour se consacrer à elle-même, à sa spécificité. Comme la peinture. Cela n'empêche nullement l'utilisation, ou plutôt la subtilisation d'un médium pour d'autres fins que celles qui lui sont propres. Mais au bout du compte, en bout de piste, son énergie propre finit toujours par dominer. L'aspect narratif du cinéma lui serait-il venu du fait que, comme des traverses de chemin de fer, les images sont imbriquées les unes aux autres jusqu'à épuisement d'une bobine? L'aspect fugitif de la vidéo lui vient-il de ce qu'elle ne fait que moduler, temporairement, des ondes fragiles? Sans avoir de réponses avec ces questions, sans même en désirer vraiment, je tente, à la manière inuit, d'observer la forme de la pierre. Il me semble que comme cinéaste, c'est la seule attitude possible quand j'utilise ou que je subtilise la vidéo. Par ailleurs, quand je travaille sur support film, les mêmes réflexions m'habitent. J'ai un peu l'impresion - tout le monde sait que je suis musicienne - de passer d'un instrument conçu à l'ère "mécanique" - le piano, par exemple, à un synthétiseur. Je peux "imiter" le son d'un piano. Ce n'est pas ce faisant que se sont le mieux distingués les appareils électro-acoustiques. Mais j'adore jouer du "vrai" piano.

Maintenant, sur l'avenir: l'avenir du cinéma, bien sûr, personne ne doute de l'avenir de la vidéo, c'est déjà un signe. Il me semble que c'est très simple: *l'apparition d'un nouveau médium rend l'ancien à ce qui lui est propre*. Ainsi, il n'était pas vraiment propre au cinéma de "cadrer" télé. Il fallait y penser. Il n'était pas vraiment propre au cinéma de travailler dans des espaces réduits: quelle gymnastique! Il n'était pas vraiment propre au cinéma de "jouer" à la vidéo ou à la télé. Cette dure période de transition est terminée. Chaque médium sera désormais utilisé pour lui-même, pour ses atouts et non en "dépit de". Ce qui laisse une large place au cinéma, si tu veux bien me croire! Sauf que je mets désormais en garde mes étudiants sur leurs chances de tourner sur pellicule. Selon "des sources bien informées", d'ici cinq ans, le 16mm aura disparu des laboratoires. Tous les cris, pleurs et grincements de dents n'y feront rien du tout. Rappelons-nous "l'abolition" du noir et blanc, lors de l'avènement de la couleur en télévision. Par conséquent, le 35mm, le 70mm etc. seront réservés, je suppose, au long métrage pour diffusion en salles, qui elles-mêmes deviendront des *rampes de lancement* pour la diffusion télé. Ces gros moyens ne seront pas à la dispo-

sition de tout le monde. Mais l'attitude, la façon de travailler en cinéma qui souvent est le moteur même de l'adhésion des plus jeunes à ce vieux médium, peut ne pas disparaître. Il n'en tient qu'à nous. La façon de faire, la façon d'atteindre un "effet cinématographique" ne devrait pas être absolument liée au support. Les écrivains ne sont pas moins bons depuis qu'ils ne calligraphient plus. Il y en a même davantage et ils sont davantage diffusés, quoiqu'ils en pensent!

Il est évident que nous nous acheminons vers le "crayon électronique". Tous ceux qui auront accès pourront écrire, cela veut dire tout le monde à plus ou moins brève échéance. Tout le monde ne sera ni célèbre ni payé pour écrire. Il arrivera peut-être, que, comme pour les livres, on découvre l'oeuvre vidéoscopique de quelqu'un après sa mort. Les correspondances vont s'installer. Certaines comporteront des recettes de cuisine, d'autres, des poèmes géniaux... Le travail des vidéothèques va devenir incommensurable! Déjà, ceux qui ont recensé du super-8 en savent quelque chose! Bref, je vois beaucoup de boulot en perspective pour les conservateurs et les archivistes, qui travailleront, bien sûr, à l'aide d'ordinateurs. Mais je ne

vois pas que beaucoup de personnes aient accès à cet écran géant, à ce cérémonial qui deviendra le cinéma. Peu de personnes, en fait, dans le monde, dirigent des orchestres. Pourtant, il n'y a jamais eu autant de musiciens, et de bons. D'autres formes de musique sont accessibles à tous. Je ne déplore ni ne me réjouis de cet état de fait. J'en constate l'avènement.

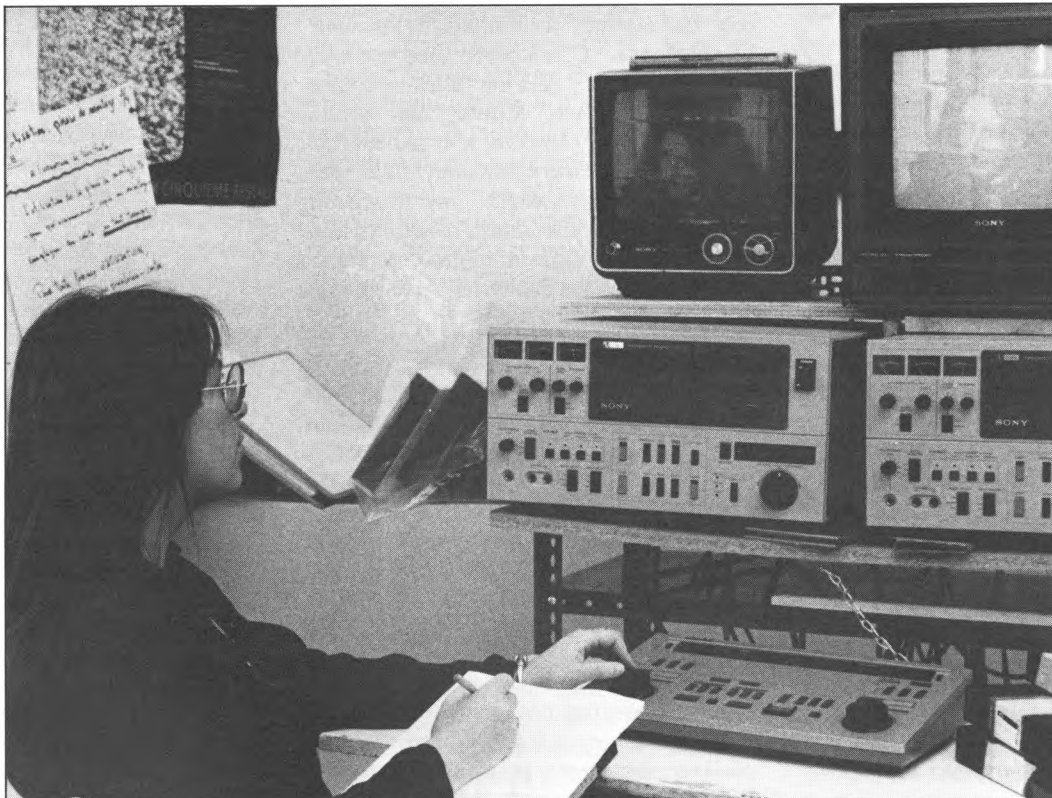
En attendant, je prépare simultanément... un film de télévision et un long métrage de salles. On verra bien. ●

Je demeure,

IOLANDE ROSSIGNOL

Réali atrice, scénariste, recherchiste et animatrice, Iolande Rossignol est l'auteur de plusieurs films, dont la série 'La tradition de l'orgue au Québec', RENCONTRE AVEC UNE FEMME REMARQUABLE LAURE GAUDREAU, MUSIQUE OUTRE-MESURE et, avec Fernand Dansereau, THETFORD AU MILIEU DE NOTRE VIE. Elle prépare actuellement un long métrage intitulé JEAN DESPREZ.

- 1/ Brontosauure: nom que m'a donné ma tribu à une certaine époque.
- 2/ Dans le cadre de la série "Les jeunes scientifiques".



Helen Doyle au travail sur son film LES MOTS... MAUX DU SILENCE



LES MOTS... MAUX DU SILENCE d'Helen Doyle (1982), une production vidéo 3/4 po.

Vidéo Femmes: "Les dames aux caméras"*

La vidéo: un choix toujours actualisé

En 1980, *Copie Zéro* consacrait tout son numéro(6) aux cinéastes québécoises. Une page y fut consacrée à *Vidéo Femmes*, collectif féministe de production et de distribution de vidéo établi à Québec depuis 1974.

Au début, le choix de la vidéo s'était fait naturellement pour des raisons d'accessibilité technique et financière de ce nouveau médium. Qu'en est-il aujourd'hui de ce choix? Laissons la parole à quelques-unes de ces vidéastes.

Hélène Roy (une des pionnières de *Vidéo Femmes*): "J'ai connu les différentes phases de développement de notre collectif: les moments creux et les moments exaltants. Depuis quatre ou cinq ans, *Vidéo Femmes* ne connaît plus la grande insécurité financière du début. Nous avons profité des grands progrès techniques du médium. Cela a favorisé l'extension de notre réseau de distribution et a nettement amélioré la qualité technique de nos productions. On a donc acquis une plus grande crédibilité auprès de nos bailleurs de fonds. Personnellement, je dirais que je n'ai jamais choisi la vidéo. Quand j'ai contribué en 73 à l'organisation du *Festival international de films et de vidéos de femmes*, j'ai découvert la vidéo en même temps que les collectifs de femmes. Aujourd'hui, pour mon dernier projet *DEMAIN LA CINQUANTAINE*, une fiction traitant de la ménopause, le choix du 16mm ou de la vidéo ne s'est même pas posé. À cause de la formation acquise en vidéo et parce que je suis appuyée par une équipe où la hiérarchie est moins contraignante qu'en cinéma, je n'envisage pas du tout de travailler en film. Ce que j'ai fait comme images au moment du tournage se rapproche du cinéma en terme de traitement. C'est maintenant, au montage, que je compte utiliser des effets spéciaux propres à la vidéo. C'est à ce niveau-là que je tiens compte et que j'explore les multiples possibilités que m'offrent les développements récents de la technique vidéo. Pour moi, la vidéo constitue le seul moyen de pouvoir oser une expression de soi."

Aucune réalisatrice du collectif *Vidéo*

Femmes ne rejette le cinéma. La plupart d'entre elles l'ont déjà utilisé et comptent le faire encore. À chacun des festivals annuels organisés par *Vidéo Femmes*, on a toujours fait part égale à la vidéo et au cinéma.

Nicole Giguère: "Entendons-nous bien, l'objectif premier de *Vidéo Femmes* reste toujours de produire et de distribuer des documentaires vidéo sur la situation des femmes. Après ça, que chacune d'entre nous ait ses propres projets de films d'auteures, en dehors de *Vidéo Femmes*, cela fait partie de la démarche personnelle de chacune. Moi, par exemple, j'expérimente le vidéo-clip et j'ai un projet où je compte utiliser le film et la vidéo en même temps. En attendant, pour tourner régulièrement, il faut travailler en vidéo. La seule frustration que j'ai avec la vidéo, c'est le manque de reconnaissance, la résistance du milieu cinématographique face à la vidéo (pour preuve: comptez les salles équipées d'un grand écran vidéo). Nous, à *Vidéo Femmes*, nous avons une vision réaliste de la distribution avec notre réseau en circuit fermé. Au moins, je suis sûre que mes productions sont vues et utilisées; j'en ai la preuve chaque jour. Et puis il y a le *Festival annuel des Filles des vues* à Québec qui témoigne aussi de la vitalité des vidéastes."

Le festival 1986 aura lieu du 12 au 16 mars prochain à la *Bibliothèque centrale Gabrielle Roy* de Québec. Pour la neuvième année consécutive, on y présentera les plus récentes productions film et vidéo faites par des femmes du Québec, du Canada et d'ailleurs.

Pour sa part, *Vidéo Femmes* y procédera au lancement de trois productions - maison:

1- *DEMAIN LA CINQUANTAINE*, vidéo 60 min: une fiction d'Hélène Roy sur la ménopause. (Le plus gros projet de *Vidéo Femmes* en termes de budget.)

2- *PORTES DE SORTIE*, vidéo 60 min: un documentaire de Lise Bonenfant et Louise Giguère sur les alternatives à l'incarcération.

3- *TOILETTES*, vidéo 30 min: une fiction toute en atmosphères et en impressions fugitives de Johanne Fournier et Françoise Dugré sur ce lieu qui peut facilement devenir cachette ou refuge.

Lise Bonenfant: "Pour moi, la question du cinéma versus la vidéo c'est un faux débat. Moi, j'ai commencé en 16 mm; les délais sont tellement longs en cinéma. J'ai présentement un projet de film en cours de scénarisation mais ce sont les productions vidéo que j'ai faites à *Vidéo Femmes* qui m'ont permis de tourner, d'expérimenter, d'apprendre et de vivre avec un bonheur égal au cours des dernières années. Travailler avec des équipes de femmes dans le respect et la confiance, c'est avec la vidéo que j'a connu ça."

Louise Giguère: "La vidéo constitue, pour moi, une approche complète d'un outil: avoir la liberté et l'indépendance des moyens de production, pouvoir être technicienne. À ce compte-là, le choix était évident. En film, on n'aurait pas fait grand'chose. On a suivi l'évolution du matériel. Maintenant, c'est un médium différent à explorer. Avant de faire du 16 mm, je vais finir le tour de la vidéo."

Linda Roy, Johanne Fournier et Françoise Dugré affirment elles aussi que leur formation en vidéo les amène à la continuité dans l'utilisation de ce médium. Les questions d'économie et d'accessibilité sont toujours vraies dans les raisons qui président à ce choix toujours renouvelé. Avec les possibilités de financement que la *Société générale du cinéma* commence aujourd'hui à offrir, la vidéo a maintenant un avenir. Les membres du collectif *Vidéo Femmes* ont toujours cru à cet avenir.

Depuis plus de dix ans, le collectif a produit plus de quarante vidéos et assure la distribution de quelque soixante productions réalisées par d'autres. Le groupe est reconnu internationalement et le réseau de distribution ne cesse de s'élargir. L'expansion des activités du collectif les a amenées non seulement à déménager dans de plus grands locaux mais à redéfinir les fonctions de chacune. Ainsi un professionnalisme



PHOTO DENIS DROLET

L'équipe de distribution: Nicole Bonenfant, Nathalie Roy, Danièle Martineau



PHOTO JOHANNE TREMBLAY

Hélène Roy



PHOTO DENIS DROLET

L'équipe de production: Lise Bonenfant, Hélène Roy, Johanne Fournier, Nicole Giguère, Linda Roy, Louise Giguère

accru et une meilleure qualité règnent dans les deux sections de la production et de la distribution. Une certaine polyvalence demeure mais elle a été débarrassée de ses aspects contraignants.

L'équipe de distribution composée de Nicole Bonenfant, Nathalie Roy et de Danièle Martineau assure une permanence. Les revenus de la distribution représentent aujourd'hui le quart des rentrées d'argent; depuis l'avènement du 3/4 de pouce, ce secteur va en se consolidant.

En 74, en pariant sur la vidéo, le col-

lectif risquait gros. Aujourd'hui, les faits et circonstances leur donnent raison et tous les espoirs sont permis. Sur ce sujet, je laisse le mot de la fin à Hélène Roy: "Dans cinq ans, la place de *Vidéo Femmes* sera encore la même, aussi nécessaire qu'indispensable. On sait, par notre réseau de distribution, quelles sont les demandes de documents vidéo pour les années à venir et elles sont nombreuses. On peut se permettre d'être raisonnablement optimistes du côté de la technologie et du financement. Reste un effort à faire du côté de la conservation, de la critique et de la formation dans le but d'implanter une véritable

culture vidéo. Une chose est sûre: la survivance de *Vidéo Femmes* est redevable à son orientation vidéo. ●

MARTINE SAUVAGEAU

Actuellement, une des coordonnatrices du 9e *Festival des Filles des vues*, Martine Sauvageau a étudié en réalisation cinéma-télé à l'I.A.D. (Bruxelles) et a obtenu en 1984 un D.E.A. en études cinématographiques à la Sorbonne. Elle a travaillé à Radio-Québec en région.

*Titre de la chanson composée par les Folles Alliées pour le document vidéo VIDÉO FEMMES PAR VIDÉO FEMMES de Nicole Giguère et Linda Roy.

Radio-Canada et les grandes productions canadiennes

Voici autant de titres qui soulignent d'heureuses collaborations entre Radio-Canada et les producteurs indépendants.

La Femme de l'Hôtel La Dame en couleurs Les Plouffe Pour une chanson Manon Un amour de quartier À plein temps Ô rage électrique Angel's Eyes La Guerre des tuques Au nom de tous les miens Juste pour rir
ur rir Bonheur d'occasion Le Crime d'Ovide Plouffe Pouvoir intime Prendre la route À première vue Luc
ien Brouillard Le Matou Maria Chapdelaine Lautrec 85 Les Années de rêves Le Défi mondial La Femme
de l'Hôtel La Dame en couleurs Les Plouffe Pour une chanson Manon Un amour de quartier À plein tem
ps Ô rage électrique Angel's Eyes La Guerre des tuques Au nom de tous les miens Juste pour rir Bon
heur d'occasion Le Crime d'Ovide Plouffe Pouvoir intime Prendre la route À première vue Lucien Brouill
ard Le Matou Maria Chapdelaine Lautrec 85 Les Années de rêves Le Défi mondial La Femme de l'Hôtel
La Dame en couleurs Les Plouffe Pour une chanson Manon Un amour de quartier À plein temps Ô rage
électrique Angel's Eyes La Guerre des tuques Au nom de tous les miens Juste pour rir Bonheur d'oc
asion Le Crime d'Ovide Plouffe Pouvoir intime Prendre la route À première vue Lucien Brouillard Le
Maria Chapdelaine Lautrec 85 Les Années de rêves Le Défi mondial La Femme de l'Hôtel La Dame en



L'Office national du film du Canada

*DES IMAGES À
NOTRE IMAGE*



Office
national du film
du Canada

National
Film Board
of Canada



Les documents d'Hydro-Québec

À V O I R



Répertoire des documents
audiovisuels d'Hydro-Québec
Édition 1984

Pour obtenir le répertoire
français ou anglais, s'adresser au :

Le centre de diffusion
d'Hydro-Québec vous propose
des films, des diaporamas et
des vidéocassettes sur des sujets
très divers :

- la production d'électricité et les centrales
- le transport et la distribution
- les projets d'aménagement hydroélectrique
- la recherche
- la sécurité
- des sujets techniques ou d'intérêt général

Centre de diffusion d'Hydro-Québec
75, boul. Dorchester ouest
14^e étage
Montréal H2Z 1A4

Tél. : (514) 289-3052

*de l'énergie
et du cœur*

L'électrification

COPIE ZÉRO

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

Abonnement: 1 an (4 numéros).

Canada: 15\$

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

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

Nom _____

Adresse _____

Ville _____

Pays _____

Code postal _____

Signature

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

La Cinémathèque québécoise
335, boul. de Maisonneuve est
Montréal, Québec H2X 1K1, Canada.

NUMÉROS DISPONIBLES

- 2 - 40 ans de cinéma à l'Office national du film (3,25\$)
- 3 - Québec courts métrages 1978 (8,50\$)
- 5 - Michel Brault (4,25\$)
- 6 - Des cinéastes québécoises (5,00\$)
- 8 - L'Association coopérative de productions audio-visuelles, première décade (5,00\$)
- 9 - Annuaire courts métrages Québec 1979 (10,00\$)
- 10- Annuaire longs métrages Québec 1980 (6,00\$)
- 11- Vues sur le cinéma québécois (8,50\$)
- 12- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1980 (9,50\$)
- 13- Annuaire longs métrages Québec 1981 (6,00\$)
- 14- Du montage (6,00\$)
- 15- Annuaire longs métrages Québec 1982 (7,00\$)
- 16- Photographes de plateau (7,00\$)
- 17/18- Annuaire courts et moyens métrages Québec 1981-82 (12,00\$)
- 19- André Forcier (6,00\$)
- 20- Annuaire 1983, longs métrages québécois (8,00\$)
- 21- Annuaire 1983, courts et moyens métrages québécois (8,00\$)
- 22- Vivre à l'écran (5,50\$)
- 23- Anne Claire Poirier (5,50\$)
- 24- Annuaire 1984, longs métrages québécois (6,50\$)
- 25- Annuaire 1984, courts et moyens métrages québécois (4,95\$)

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

