

PER
H-78
EX.2

es herbes rouges



Les yeux fertiles

Bilan cinématographique
et vidéographique 1989

les herbes rouges 184-185

ISSN 0441-6627

ISBN 2-89272-061-3

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Claude Masse

Adresse : C.P. 81, Succ. E, Montréal, Québec, H2T 3A5

Distribution :
Diffusion Dimedia inc.
539, boulevard Lebeau
Saint-Laurent, Québec, H4N 1S2
Tél.: (514) 336-3941

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

La revue *les herbes rouges* est membre de l'Association des éditeurs de périodiques culturels québécois.

Dépôt légal : 2^e trimestre 1990, Bibliothèque nationale du Québec,
Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges

Les yeux fertiles
Bilan cinématographique
et vidéographique 1989

Ce numéro a été conçu et réalisé sous la direction
de Michel Euvrard et d'André Roy.

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

SOMMAIRE

Présentation	
André Roy	5
«Le documentaire se fête»	
<i>Une problématique mondiale</i>	
Interview avec André Pâquet	9
Le cinéma soviétique	
<i>Une perspective critique</i>	
Michel Euvrard	17
Le documentaire québécois	
<i>Le genre est-il déjà fini?</i>	
Gilles Marsolais	27
Le cinéma québécois	
<i>La fuite et le désengagement</i>	
Pierre Véronneau	33
Le cinéma canadien-anglais	
<i>Le regard détourné</i>	
Tom Perlmutter	41
Le cinéma américain	
<i>Fais ce que dois</i>	
Yves Rousseau	45
Le cinéma français	
<i>Le retour au récit</i>	
Guy Ménard	54

La vidéo dans le monde <i>De la vidéo-outil à la vidéo-icône</i> Jean Tourangeau	61
La vidéo québécoise <i>Chassé-croisé pour un art hybride</i> Daniel Carrière	66
Collaborateurs	71

Présentation

Les yeux fertiles, qui deviendra une publication annuelle, propose une revue critique de la production cinématographique et vidéo-graphique de l'année 1989. À l'instar des *Veilleurs de nuit* (*Les Herbes rouges*, n^{os} 178-179, 1989), qui portait sur le théâtre, cette publication voudrait jeter un regard rétrospectif sur l'activité des «images en mouvement» de l'année écoulée et devenir au fil des ans un outil de référence.

Tout en ayant conscience que nous ne pouvions parler de tout ce qui se produit dans le milieu du cinéma et de la vidéo et que nous devions éviter la redondance et le *name dropping*, nous avons cherché une formule qui permettait un bilan pertinent et stimulant, certes modeste et même incomplet, non sans avoir consulté des amis et des connaisseurs et demandé à chacun de nos collaborateurs le soin d'ouvrir des pistes, de soulever des hypothèses, de privilégier sa méthode d'analyse et son style.

Lorsque nous avons planché sur le contenu des *Yeux fertiles*, donc sur cette année 89, nous avons constaté que Montréal n'avait plus rien à envier maintenant à des villes cinéphiliques comme Paris. Grâce aux nombreux festivals de films et de vidéos¹, le spectateur d'ici est au courant de toute la production mondiale. Le cinéphile est choyé, mais le temps que durent les fêtes de cinéma, car durant

1. Il n'est pas besoin de les nommer tous ici, mais indiquons tout de même les plus connus, donnant ainsi une idée de l'ampleur qu'ont pris les festivals de films et de vidéos, surtout à Montréal (rendue à un haut point de saturation): le Festival des films du monde, le Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal, le Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue, le Festival international du jeune cinéma, le Festival des Grandes Écoles de cinéma du monde, le Festival international du film sur l'art, Vues d'Afrique, le Festival international de films et de vidéos de femmes. Si on compte en plus les nombreuses rétrospectives de la Cinémathèque québécoise et du Conservatoire d'art cinématographique (devenu — ô sous-langue! — Cinémathèque Canada), plus de huit cents films nouveaux sont projetés annuellement à Montréal.

l'année il doit se rabattre, comme tout un chacun, sur des films majoritairement américains, en versions originales ou doublées, et se souvenir d'excellents films du Japon, du Burkina-Faso, du Portugal ou de la Tchécoslovaquie, voire de chefs-d'œuvre, qui ne reviendront plus jamais à Montréal. Et quand il y a exception, tel film, tant salué par les critiques lors d'un festival, prend alors l'affiche en version doublée, généralement cochonnée, qui le défigure et l'affadit. Quant à la vidéo, sa place est congrue tant dans les quotidiens que dans les revues, et inexistante en tant que telle à la télévision.

De ces nombreuses manifestations de 1989, une a particulièrement retenu notre attention, à cause de son gigantisme (plus d'une centaine d'invités du monde entier, de mille participants et de trois cents films) et de sa dimension réflexive (il s'agissait de savoir quelle était la place du documentaire dans le champ médiatique actuel); c'est «Le documentaire se fête», qui s'est déroulé au mois de juin et qui fut (malheureusement) peu couvert par les médias écrits et électroniques. «Le documentaire se fête» a prouvé la vitalité merveilleuse du genre, mais surtout — et il y a quelque réjouissance à en tirer — qu'un public existait pour lui. Ainsi tenions-nous à ouvrir ce bilan sur cet événement unique et exceptionnel.

Autre constatation: nous nous sommes aperçus que le public montréalais avait eu la chance de pouvoir visionner ces derniers douze mois près d'une trentaine de films soviétiques, les festivals et le cinéma de répertoire Le Ouimetoscope lui ayant offert des œuvres récentes du pays des Soviets à l'heure de la *glasnost* et de la *pérestroïka*. Au moment des bouleversements à l'Est, provoqués par un Gorbatchev plus populaire en Occident que dans son immense pays, il était tout naturel que nous nous arrêtions sur ce cinéma au seuil d'un renouveau sinon d'une révolution, qui suscite tout à la fois angoisse et euphorie. Il est beau et exaltant de voir des cinéastes à la recherche de la vérité après tant de décennies de mensonges officiels travestis en vérités universelles. Mais les cinéastes de l'URSS ne sont pas au bout de leurs peines en cette ère de liberté nouvelle, de levée des interdits, de réforme économique et de décentralisation de leur cinéma.

Le cinéma américain et le cinéma français occupent une très grande place sur nos écrans, avec prédominance des Américains. Nous ne pouvions les ignorer. Nous nous sommes dit que notre bilan annuel doit refléter fidèlement leur importance, d'autant plus que ces deux cinématographies sont celles qui tiennent encore le mieux le coup dans la tornade télévisuelle qui balaie le monde des images (à cet égard, il suffit de regarder ce qui est advenu en dix ans du cinéma italien).

Si les États-Unis et la France occupent une position dominante dans les salles commerciales, le Québec défend bien sa part de fiction, de réflexion et de marché. Devenu industrie, ou plutôt voulu tel par les décideurs gouvernementaux, le cinéma québécois témoigne au seuil des années 90 de sa pluralité, ni meilleur ni pire qu'un autre, avec ses grands films comme *Trois pommes à côté du sommeil* ou ses navrantes productions comme *Cruising bar*. C'est un cinéma déchiré, tiré vers le haut par des élans de pureté et vers le bas par le poids du mercantilisme, tantôt brillant tantôt affligeant, lui aussi tétanisé par le pouvoir de la télévision. Du moins, semble-t-il encore bénéficier auprès du premier public auquel il est destiné avant tout — le québécois — d'un préjugé favorable, à défaut d'une puissante séduction.

Nous ne pouvions passer sous silence la production canadienne-anglaise, si différente, si «distincte» de la québécoise, tentée (est-ce à cause de la langue?) par le Big Brother étatsunien, sidérée par lui, peu encline à refléter la vie réelle de cet autre pays qu'est le Canada, contrairement (encore!) au cinéma québécois.

Dans le monde de la production et de la diffusion des images, il ne fallait surtout pas laisser de côté la vidéographie qui au cours des dix dernières années a acquis ses lettres de noblesse. La vidéo occupe une position paradoxale dans le tout-image qui entoure de sa furie la planète, s'opposant et se confondant avec la télévision, pratiquant tous les genres (documentaire, fiction, animation), se coltinant depuis longtemps avec les arts visuels qui lui ont permis de trouver une substance nouvelle. Il existe une certaine mystique de la vidéo qui prend parfois des allures de mystification: la vidéo rem-

placerait le cinéma! Et pourtant, face au pouvoir niveleur de la télévision, la vidéo peut faire alliance avec le cinéma, reprenant comme lui la parole et les mots afin de résister à la sur-communication médiatique — qui est en fait de la non-communication. Le langage serait-il l'horizon inattendu et inespéré de la vidéo? La place de la vidéographie dans notre bilan était plus que bienvenue: essentielle. Nous espérons interroger également la télévision dans nos futures publications.

Les yeux fertiles mesurera donc chaque année l'état des images en mouvement d'ici et d'ailleurs, avec l'aide de collaborateurs réguliers et nouveaux. Nous tenons à remercier chaleureusement tous ceux qui ont accepté de participer à cette première tentative de bilan cinématographique et vidéographique de l'année 89.

André Roy

Une problématique mondiale

(Interview)

«Le documentaire se fête» a été sans nul doute l'événement cinématographique de l'année 89 au Québec — et probablement, par son envergure et par l'esprit qui l'animait, un événement unique et mondial. Plutôt que de faire le bilan de cette manifestation, bilan pour ainsi dire impossible tant il regroupait activités, rencontres, discussions, projections, etc., nous avons pensé interviewer le directeur de la programmation générale du «Documentaire se fête», André Pâquet, qui en a été également le principal fer de lance.

La tenue de ce colloque international aura permis à un genre de retrouver sa dignité perdue, d'affirmer sa liberté éternelle et de retrouver sa prodigieuse mémoire; mais aussi de rescaper le documentaire du tout-média où, volontairement, on a voulu qu'il échoue; en un mot, de le tirer vivant encore d'une vie belle, riche et célèbre (son histoire).

Quelle est la place du documentaire dans la réalité audiovisuelle d'aujourd'hui? Telle est la question qui a rassemblé du 16 au 26 juin 1989, à Montréal, des cinéastes, des producteurs, des distributeurs, des décideurs et des amateurs de films d'ici et d'ailleurs (rappelons qu'il y a eu plus de mille inscriptions). Durant dix jours de rencontres, on en a profité pour réfléchir sur la situation actuelle du documentaire, pour interroger ses contradictions et ses paradoxes et pour marquer son étonnante vitalité. Plusieurs réponses ont été données, mais on a surtout constaté que le documentaire était moins en crise qu'en danger (grand responsable: la télévision). Par ailleurs, la projection de plus de trois cents films a permis de vérifier combien ce genre est en fait un faux genre, qu'il tient de l'hybridité, qu'il est

un art impur parce que, inexorablement, irréductiblement, par essence pourrions-nous dire, cinéma de la réalité, un cinéma auquel on ne peut accoler aucun code, aucun langage particulier.

«Le documentaire se fête», comme le cinéma, s'est révélé une aventure inoubliable (A.R.).

Q.: D'où est venue l'idée du «Documentaire se fête»?

R.: Jean-Marc Garand, qui était jusqu'en juillet 1987 représentant de l'Office national du film à Paris, m'a invité à déjeuner un jour, en avril 87; j'étais à Paris depuis sept ans où je travaillais aux services culturels de la Délégation du Québec. Il me rappela alors que l'ONF fêterait en 89 son cinquantième anniversaire de fondation et qu'il avait pensé présenter, dans le cadre de ces festivités, un projet qui concernait le documentaire, l'ONF étant en quelque sorte la Mecque du documentaire pour le monde entier. Comme je devais rentrer à Montréal d'une façon définitive en août 87, il m'a donc confié qu'il songeait à planifier un projet qui pourrait se bâtir sur deux ans. Garand y voyait une rencontre de cinéastes venant discuter de la problématique du documentaire, un peu dans l'esprit des Rencontres internationales pour un nouveau cinéma que j'avais organisées en 1974.

Il faut dire que Garand et moi étions sensibilisés au documentaire. Nous étions chacun à notre manière partie prenante de tout un mouvement qui s'est développé en Europe, particulièrement en France avec la Bande à Lumière à partir de 84 et qui voulait sensibiliser les médias à ce qu'on appelait la crise du documentaire. Il fallait donc essayer de prolonger la problématique du documentaire telle qu'elle se présentait en Europe avec celle des cinéastes d'ici, au Québec et au Canada.

Q.: Ce n'est donc pas une idée de l'ONF?

R.: Non, absolument pas. Dès mon retour en septembre 87, j'ai rédigé un projet avec Garand où nous avons conçu une première version de A à Z de la manifestation et je l'ai présenté à l'ONF. Il fallait convaincre l'administration de l'Office du bien-fondé de l'évé-

nement, les mettre au courant de ce qui s'était passé en Europe; il fallait d'autre part que je m'informe de ce qui s'était passé ici, d'autant plus que les gens du marketing de l'ONF avaient pour leur part organisé un colloque en mars 87 qui s'intitulait, je pense, «Documentaire — Perspectives 90». On a donc pondé un document de consultation qu'on a fait circuler à partir d'octobre 87 à l'intérieur et à l'extérieur de l'ONF, un peu partout à travers la planète grâce aux contacts qu'on avait. On demandait aux gens de nous envoyer des suggestions de thématiques et des titres de films. En janvier 88, il y a eu un premier document rédigé qui était en quelque sorte la proposition de l'événement, ce qu'on a nommé «L'appel de Montréal».

Q.: Vous avez eu l'idée de tenir un colloque, mais un colloque qui serait accompagné d'un festival de films?

R.: On voulait savoir d'où venait cette fameuse crise du documentaire. Il y avait partout un aspect revendicateur, surtout par rapport aux télévisions, puisque ce sont les seuls lieux d'*exhibition* du cinéma documentaire à l'heure actuelle. Mais on voulait aussi replacer le documentaire dans une perspective historique: affirmer qu'il est un moyen d'expression comme un autre, au même titre que le cinéma de fiction, d'autant plus que dans le passé il n'existait pas de distinction entre le documentaire et la fiction; le cinéma était un regard sur la réalité, une réflexion personnelle sur la réalité. C'est Grierson qui a apporté la distinction en 36 ou 37 et qui a créé le terme «cinéma documentaire». Quand Ivens tournait *La pluie* ou *Le pont*, il faisait du cinéma d'abord.

Il fallait donc chercher à retracer ce parcours, puisque maintenant le documentaire, tel que conçu par et pour la télévision, ne satisfait plus les cinéastes. Ce que la télévision appelle «documentaire» aujourd'hui est en retard de vingt ans. La télévision des années 70 est venue à accepter un genre de films qui rappelle le cinéma «militant» des années de révolte. C'était dans le courant idéologique, tant du point de vue du contenu que de la forme. On est alors passé sans crier gare de cette formule de cinéma militant au cinéma de repor-

tage qui a exactement la même tenue formelle, avec ses interviews et ses plans d'illustration.

Q.: Est-ce que vous n'avez pas été surpris durant le colloque de cette attaque continuelle contre la télévision, considérée comme grande ennemie et du documentaire et du cinéma?

R.: Non, pas du tout. La télévision est le seul débouché pour le film documentaire. D'ailleurs en faisant la recherche pour le colloque, on a constaté que la télévision exerçait une censure de forme, qui est équivalente à une censure idéologique. Là où on critique la télévision pour sa normalisation, pour sa standardisation dans la fiction, dans une certaine forme que sont, par exemple, les dramatiques ou les téléfilms, on retrouvait la même normalisation au niveau du documentaire. La télé n'accepte pas le point de vue personnel d'un auteur sur un sujet donné; il lui faut différents points de vue pour atteindre ce que les dirigeants appellent l'objectivité du consensus social. Or l'objectivité ne se trouve pas dans un document mais dans la somme des documents présentés. À la fin, le spectateur ne se retrouve plus ni dans le pour ni dans le contre. On voulait donc dénoncer ce phénomène et rappeler aux responsables que la télévision est un carré de démocratie, un espace démocratique qu'ils contrôlent et dirigent sans en mesurer les conséquences. Donc, s'il n'y a plus d'espace pour le documentaire à la télé comme ce l'est actuellement, cela veut dire que l'espace démocratique se trouve réduit.

Q.: Est-ce que «Le documentaire se fête» a eu un impact dans le milieu du cinéma et de la télévision ici?

R.: Il est très difficile de mesurer à court terme cet impact, d'autant plus que cette manifestation n'était pas et ne se voulait pas un geste isolé; elle s'intégrait dans la foulée du rapport de Michel Houle sur le documentaire. On souhaitait dans notre for intérieur que quelque chose bouge ensuite dans les institutions. Mais si on veut tirer à ce niveau un bilan, l'impact a été presque nul, car les responsables dans les télévisions comme Radio-Canada et Radio-Québec et dans les organismes comme Téléfilm Canada et la Sogic, qui

s'étaient tous inscrits au colloque, ne se sont jamais présentés. Quand ils sont venus, c'était pour une visite de curiosité ou de courtoisie. Leur attitude a confirmé ce que nous dénoncions dans nos documents de réflexion. Il y a un phénomène d'autarcie décisionnelle qui s'est installé dans la direction des télévisions et des organismes responsables, et qui est le fait de gens qui ne croient plus au documentaire.

C'était un peu naïf de notre part, mais on croyait qu'en organisant «Le documentaire se fête» à Montréal, en faisant venir des cinéastes du monde entier, en faisant rencontrer des cinéastes et des décideurs d'ici et d'ailleurs pour qui le documentaire est une force, il y aurait eu des échanges. Or il n'y a pas eu de volonté d'échange chez nos décideurs, ni même de curiosité de la part des télévisions, à l'exception — et ça va paraître paradoxal — de Télé-Métropole qui a envoyé des gens à quelques reprises. Personne de Radio-Canada ni de Radio-Québec n'est venu se renseigner, par exemple, sur Channel Four en Angleterre, sur PBS (Public Broadcasting Corporation) aux États-Unis, sur Canal Plus en France, pour savoir comment ces autres télévisions dans le monde abordaient et traitaient le documentaire. Aucun intérêt.

Pour moi, c'est dans la déclaration finale des cinéastes que le bilan est positif, car ce document affirme une volonté d'organisation, et ce au niveau international. Dès 1990, des choses qui commenceront, qui se passeront grâce au Canadian Independent Film Caucus de Toronto et à l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec montreront qu'il y a une volonté de créer un organisme international de pression qui continuera à faire avancer le débat. C'est symptomatique que presque en même temps que «Le documentaire se fête» se sont créés de nouveaux festivals du documentaire, à Amsterdam, à Leningrad et à Yamagata, entièrement consacrés à la problématique du documentaire. On verra probablement dans cinq ans les effets de toutes ces manifestations. Elles s'intéressent autant à la théorie du documentaire qu'à sa mise en marché.

En fin de compte, «Le documentaire se fête» a peut-être eu une plus grande répercussion internationale que nationale. Localement, la manifestation a servi les cinéastes d'ici, déjà très sensibilisés ou

engagés et qui avaient besoin de cet *input* pour arrêter de se sentir seuls.

On avait invité des journalistes de partout, ce qui a fait que les répercussions médiatiques de la manifestation se sont fait sentir en Afrique, en Amérique latine et même jusqu'en Asie, sans parler de l'Europe et des U.S.A. Et puis des cinéastes de tous les continents se sont rencontrés et ont échangé sur leur pratique. On a de notre côté essayé d'équilibrer les présences, d'avoir une représentativité à peu près égale entre les pays du Sud et les pays du Nord. On voulait éviter que le débat ne devienne européen, ce qui arrive souvent avec ce genre d'événements.

Q.: Mais «Le documentaire se fête» a eu un très bon succès, même public.

R.: Il y a eu plus de 1 200 inscriptions, alors qu'on en attendait entre 600 et 700; on pensait avoir 30, 35 personnes par atelier, on en a eu jusqu'à 225!

Quant aux projections, il y a eu environ 15 000 spectateurs, ce qui veut dire une fréquentation de soixante pour cent par salle, par séance et par film. Naturellement, on a été très réalistes quand on a choisi les salles, la plus grande faisait 250 places et la plus petite environ 50. La manifestation a prouvé qu'il existe un public et qu'on peut réussir à aller le chercher en lui donnant ce qu'il attend. Il y avait pourtant 300 films, 6 salles et 180 séances; d'ailleurs on a eu énormément de discussions au comité de programmation parce qu'on trouvait que c'était trop. Mais la raison du succès est qu'on a ciblé un public et que le travail de promotion a été fait en conséquence. On a prouvé à Téléfilm Canada ou à Radio-Canada qu'un public existait.

Q.: Est-ce qu'on peut également parler d'un succès médiatique?

R.: Je dois dire que je suis assez satisfait des échos qu'on a eus dans les journaux. D'autant que des quotidiens comme *Le Devoir* se sont impliqués dans l'organisation. Mais la déception est grande pour ce qui concerne les médias électroniques et un quotidien comme

La Presse qui n'ont couvert ni le colloque ni les projections. Il y avait pourtant 250 cinéastes venus de 45 pays, et personne de la télévision pour les interviews, sauf pour Jean Rouch. Aucune curiosité encore ici. En fin de compte, les journalistes et les chroniqueurs vont aux évidences, aux grands noms, aux aspects spectaculaires et à tout ce qui est *glamour*. Ils n'ont pas changé vis-à-vis du «Documentaire se fête».

Ça peut paraître négatif, mais nous n'attendions pas le succès ou les répercussions du côté des médias. On n'avait pas misé là et on a eu raison puisque ce n'est pas de là qu'est venu le succès. Le bilan est positif au niveau de la participation des cinéastes; ça a été au-delà de toutes nos espérances. Regardez le nombre d'inscriptions et la fréquentation des films. Le succès est attribuable à ceux qui étaient concernés par la problématique, à ceux qui font des films, à ceux qui s'interrogent sur le documentaire et qui veulent continuer à en faire. On est venu voir ce qui se faisait ailleurs. Et au public qui aime le documentaire et la parole qu'il véhicule librement.

«Le documentaire se fête» n'est pas une manifestation qui émanait de l'ONF et pourtant elle aura marqué mieux que toute autre le cinquantième anniversaire de l'Office. C'est devenu l'événement, celui du cinquantième qui a eu des répercussions partout sur la planète, et je dis ça sans fausse prétention. Les journaux aux États-Unis, en Angleterre et en France ont parlé de l'anniversaire de l'ONF à cause du «Documentaire se fête». Juste retour des choses, car, il ne faut pas l'oublier, l'Office national du film est connu mondialement à cause du documentaire et non pas à cause de la coproduction des longs métrages fût-ce *Le déclin de l'empire américain*. Ce n'est pas ce genre de coproductions qui ont mis ou mettront l'ONF sur la carte. L'ONF est à l'échelle de la planète synonyme de documentaire. En cela, «Le Documentaire se fête» lui aura donné l'espace de dix jours en juin un souffle nouveau. En profitera-t-on?

(Propos recueillis par Michel Euvrard et André Roy.)

Les dix films importants sortis en salles et dans les festivals en 1989

(par ordre alphabétique)

André Roy

La bande des quatre, de Jacques Rivette (France)

Dani, Michi, Renato et Max, de Richard Dindo (Suisse)

Le décalogue, de Krzysztof Kieslowski (Pologne)

Do the Right Thing, de Spike Lee (U.S.A)

Maicol, de Mario Brenta (Italie)

Pluie noire, de Shoshei Imamura (Japon)

La rose du désert, de Margarita Cordeiro et Antonio Reis (Portugal)

Sweetie, de Jane Campion (Australie)

Trois pommes à côté du sommeil, de Jacques Leduc (Québec)

Yaaba, d'Idrissa Ouedraogo (Burkina-Faso)

Une perspective critique

Au FFM 89, les films soviétiques constituaient probablement la meilleure sélection nationale, et c'était sans doute déjà vrai les deux années précédentes. *Repentir*, de Tengviz Abouladzé, présenté en 1987, fait date non que ce soit un très bon film mais parce qu'il marque d'une façon insistante que désormais les cinéastes soviétiques pouvaient se permettre de dénoncer les comportements abusifs de responsables de l'État et du Parti, et même de critiquer le système qui les autorisait.

Auparavant, les dégels passagers, précédés et suivis de longs regels, ne favorisaient pas l'existence d'un cinéma dynamique, ouvert, représentatif, pas plus que la guerre froide, et l'impopularité de l'URSS qui en découlait, ne favorisaient la diffusion à l'étranger des rares films susceptibles d'intéresser un public plus large que les petits cercles gagnés d'avance; pendant une trentaine d'années, le cinéma soviétique n'a donc été connu ici, à part les «classiques», que par les grosses productions officielles des Guerassimov et des Bondartchouk, et par les films, nécessairement peu nombreux et marginaux, de cinéastes «dissidents» et pour plusieurs futurs émigrés, tels Tarkovski, Paradjanov, peut-être Iosseliani ou Kontchalovski. À peine de temps à autre un film de Mikhaïl Romm (*Neuf jours d'une année*, *Le fascisme ordinaire*), de Larissa Shepitko (*Les ailes*, *L'ascension*), de Panfilov, de Mikhalkov ou du vieux Iouri Raïzman (*Vie privée*) venait-il raviver l'espoir qu'une riche tradition n'était pas tout à fait éteinte.

Les événements récents ont naturellement réveillé une certaine curiosité pour tout ce qui touche à l'URSS, et rendu moins ingrate

la tâche de Sovexport Film! Les festivals, suivis par les cinémas de répertoire, programment davantage de films soviétiques.



Autre signe, après *Repentir*, que le cinéma est touché par la «transparence», des films des années soixante et soixante-dix, qui n'avaient pas été distribués à l'époque (et dont parfois les réalisateurs avaient dû abandonner le cinéma), sortent: on a ainsi découvert Askoldov (*La commissaire*, 1967), Mouratova (*Brèves rencontres*, 1966, *Les longs adieux*, 1971) et surtout peut-être Smirnov, avec quatre films réalisés entre 1967 et 1979, *Angel*, *La gare de Biélorussie* (le seul à avoir été diffusé, avec succès, à l'époque), *L'automne* et *Par la foi et par la loi*. Ajoutons, bien qu'ils n'aient pas, à ma connaissance, fait l'objet d'une censure, les trois beaux films d'Alexeï Guerman, *La vérification sur les routes* (1971), *Vingt jours sans guerre* (1977) et *Mon ami Ivan Lapchine* (1982).

Même lorsqu'ils traitent de périodes et de sujets auxquels le cinéma soviétique nous a habitués, les années de guerre civile qui ont succédé à la révolution (*Angel*, *La commissaire*, *La vérification sur les routes*, *Mon ami Ivan Lapchine*) ou la guerre de 39-45 et ses suites (*Vingt jours sans guerre*, *La gare de Biélorussie*), ces réalisateurs évitent la convention et la propagande en abordant le sujet sous un angle original, personnel et en mettant l'accent sur les comportements et les dilemmes individuels: souvent, un ou deux soldats, au plus une escouade, se trouveront coupés du gros des troupes, par exemple. Mais surtout ils abordent la vie contemporaine, moins sous l'angle édifiant de la construction du socialisme et davantage comme la vivent quotidiennement les citoyens ordinaires, singulièrement, dans les films de Mouratova, les femmes, et ils font une large place aux problèmes de la vie privée, aux rapports affectifs; quand ils traitent de problèmes de société, c'est dans une perspective critique. Ainsi, dans *Par la foi et par la loi*, Smirnov éclaire les erreurs et les retards de la politique du logement à travers les histoires croisées de deux architectes, un jeune médiocre mais «respectueux», qui obtient beau-

coup de commandes, et construit des horreurs coûteuses, et un vieux, à qui l'on accorde trop tard la possibilité d'appliquer des techniques et des idées nouvelles.

Ces films confirment, au moins pour la période Brejnev, ce qu'on pouvait seulement soupçonner avant: même aux pires périodes, les Soviétiques n'ont jamais cessé de faire des films intéressants.

Ce rattrapage, qui en 1989 avait déjà permis, disait Smirnov, de retrouver une centaine de films, se poursuit, semble-t-il, en URSS; pourtant, la quinzaine de films présentés dans les festivals de 89 sont tous récents; j'ignore si le processus de sélection a changé, et de quelle façon, mais il est sûr que l'éventail des sujets, des styles et des types de films s'est élargi. Il inclut, par exemple, des documentaires.



En URSS comme dans les autres pays de l'Est, on tourne beaucoup de documentaires, et des cinéastes de fiction connus ne dédaignent pas le genre, mais nous n'en voyons pratiquement jamais; lacune partiellement comblée avec *Est-il facile d'être jeune?* de Youri Podnieks en 1987, et en 89, grâce au «Documentaire se fête», *Risk II* et *Le pouvoir de Solovki*.

Risk II est un montage de documents d'archives dans lequel Dmitri Barchtchevski tente de reconstituer, d'analyser et de mettre en cause, parallèlement à celle des États-Unis, la stratégie atomique de Staline; c'est un film ambitieux, qui brasse un matériau considérable et fort intéressant, mais Barchtchevski ne réussit pas toujours à l'organiser d'une façon parfaitement lisible (peut-être le dessein est-il plus clair si on a pu voir *Risk I*).

Dans *Le pouvoir de Solovki*, Marina Goldovskaïa fait un pèlerinage sur l'île de Solovki, transformée dès 1923 en camp d'internement de prisonniers politiques, aujourd'hui désaffecté; des entrevues avec des survivants et des documents d'archives, dont une visite de Gorki, stupéfiante, s'intercalent dans la visite des lieux; une émotion très particulière naît du contraste entre la précision, l'intensité et la volubilité des témoignages — le souvenir de leur captivité est

très présent chez les ex-détenus — et l'aspect paisible, presque bucolique de l'île et des bâtiments, le caractère d'antiquités qu'ont déjà pris les objets — lettres, journaux de captivité — exhumés par les chercheurs qui ont désormais accès à l'île.

La forme de ces films reste assez traditionnelle; ils intéressent surtout par leur sujet, qui témoigne de l'immense entreprise de mise à jour et de révision de l'histoire récente lancée en URSS, et de la part qu'y prend le cinéma.



Là, on passe de la production en couleurs de plus de deux heures mobilisant des moyens assez importants comme *Le domestique*, aux petits films en noir et blanc d'à peine plus d'une heure, type film de fin d'études, comme *Koma* et *Le jour de l'ange*; d'une comédie urbaine souvent proche de la farce comme *La fontaine*, à des allégories sur la bureaucratie ou l'écologie comme *Ville zéro* ou *Le visiteur de musée*; le réalisme, picaresque dans *La liberté, c'est le paradis*, s'autorise des échappées poétiques dans *Les cent premières années sont les plus dures*, se fait expressionniste dans *Sauvegarde et protection*. *L'aiguille*, de Rachid Nougmanov (né en 1954), comme *Est-il facile d'être jeune?*, *Assa* (Soloviev) et *La petite Vera* de Vassili Pitichoul (né en 1961) — et *Le Ouimetoscope* annonce *Une tragédie dans le style rock*, de Koulitch — témoigne assez bien de l'intérêt et de l'inquiétude que suscite cette partie de la jeunesse qui vibre au rock, est tentée par la drogue, subit la fascination du mode de vie — ou de ce qu'elle imagine être le mode de vie — occidental.

La liberté, c'est le paradis, de Sergueï Bodrov, dont le héros est aussi un adolescent, se rattache plutôt à un «genre» antérieur, qui date de l'époque où on croyait à la naissance de l'homme nouveau et où la formation de la jeunesse, et particulièrement la réhabilitation du grand nombre d'orphelins et d'enfants abandonnés consécutif à la révolution, étaient donc un enjeu important, genre qu'illustrent *Le chemin de la vie* (Nikolaï Ekk, 1931) et la trilogie de Gorki, de Mark Donskoï, *L'enfance de Gorki* (1938), *En gagnant mon pain*

(1939), *Mes universités* (1940). Comme eux, *La liberté, c'est le paradis* est la chronique picaresque d'une éducation: le jeune Sacha Grigoriev, enfermé dans une maison de redressement, s'évade pour aller voir son père... qui se trouve lui-même en prison dans la région d'Arkhangelsk, à l'autre bout du pays; Sacha traverse donc le pays, en train, en camion, sur le pouce, fait ainsi diverses rencontres et quand il atteint la prison obtient, contre le règlement, de voir son père. La nouveauté du film tient à l'attitude de Bodrov vis-à-vis du sujet: il n'impose aucun encadrement idéologique, n'excuse ni n'accuse; les prisons existent, tout simplement, et l'on ne prétend même plus qu'elles aient une fonction éducative ou réhabilitatrice. Mais que le père étant en prison, le fils y soit aussi suggère — mais suggère seulement — qu'en URSS comme ailleurs, une partie de la population a en quelque sorte vocation à la prison! *La liberté, c'est le paradis* est un film tout simple, linéaire, narratif: le personnage, attachant, est mené du point de départ à la destination d'une façon qui semble naturelle, sur un rythme fluide.

Tout au contraire, *La fontaine* (Iouri Mamine) se déroule en entier dans un seul lieu, un immeuble locatif délabré et sa cour; autour du personnage principal, l'«ingénieur en chef de l'exploitation des bâtiments» Lagoutine, s'agite une quantité de personnages hauts en couleurs, dont son propre beau-père, tout juste arrivé en costume de berger de son Ouzbekistan ou de son Kazakstan natal et qui, pour ne pas être à charge, exige un emploi. Lagoutine qui, entre le toit qui menace de s'effondrer, les murs qui se lézardent, l'ascenseur qui ne marche plus, les lenteurs administratives, la rareté des matériaux, des moyens de transport et de la main-d'œuvre qualifiée, les plaintes des locataires, dont la veuve d'un général, ne sait plus où donner de la tête, nomme son beau-père plombier. Zélé et têtu, le vieux, s'avisant que l'eau jaillit d'un tuyau crevé dans la cour, décide de le réparer; pour en obtenir les moyens, il s'enferme dans la cave de l'immeuble et — on est en plein hiver — coupe l'eau chaude! *La fontaine* est une comédie de situations — des situations qui, faute de solutions rationnelles, s'accumulent, grossissent, prolifèrent, tournent à la farce. Autant l'esthétique de *La liberté...* tendait à la sim-

plicité, à un réalisme épuré, autant ici on a à faire à une esthétique de l'excès. Dans *Les cent premières années sont les plus dures* de Victor Aristov, ces années les plus dures sont les premières d'un mariage: un village isolé, éloigné, où la vie est rude et monotone; mariée à un gars ni pire ni meilleur que les autres, habitant chez la belle-mère — mais son mari leur construit une maison avec ses copains — une jeune femme, insatisfaite, aspire à autre chose; à la description réaliste de la vie du village, brutale mais chaleureuse, s'opposent les rêves idylliques de la jeune femme, où tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté, rencontres avec le prince charmant au bord d'une onde pure, au cœur d'une forêt luxuriante... La jeune femme revendique naïvement le rêve et la poésie, absente de la vie quotidienne et de l'avenir qui s'offrent à elle.

Sauvegarde et protège d'Alexandre Sokourov (né en 1951) traite du même sujet puisque c'est l'adaptation de *Madame Bovary*; adaptation (de la deuxième partie du roman, à partir de l'installation du couple Bovary à Yonville) d'une fidélité littérale quant aux personnages et à la suite des épisodes, et pourtant d'une infidélité radicale quant à la signification de l'œuvre, due à sa transplantation dans la Russie tsariste de la fin du XIX^e siècle: comme il n'y a plus là, en cercles concentriques autour de la jeune femme du médecin, le bourg et la classe moyenne en quête de consolidation et de respectabilité qui l'étouffent, la ville voisine, et Paris, qui l'attirent, ni le personnage ni son histoire n'ont plus de sens, ou le même sens. Aussi Sokourov est-il amené à forcer le trait: il a vieilli, enlaidi, durci la jeune, jolie — et remarquable — actrice (Cécile Zervoudaki) qui joue le rôle d'Emma, en fait une sorte d'intellectuelle prétentieuse qui émaille sa conversation de phrases en français. Le personnage est devenu ridicule, et le film lui-même frise souvent le ridicule. On comprend d'autant moins ce qui a poussé Sokourov à entreprendre ce film singulièrement déphasé que dans le précédent, *Les jours de l'éclipse* (1987), il a parfaitement réussi à conjuguer des préoccupations personnelles, voisines de celles de Tarkovski, sur le rayonnement spirituel de certaines personnalités et sa réception; un thème traditionnel du cinéma soviétique, l'impact sur une localité éloignée et sa popu-

lation d'un jeune instituteur (ou institutrice) ou d'un médecin, représentants des «lumières»; et un travail plus formaliste sur la couleur et la lumière.

Insolite et opaque, *Sauvegarde et protège* n'en est pas moins une œuvre forte et dense, et Sokourov, lui aussi victime de la période de «stagnation» — son long-métrage de fin d'études, *La voix solitaire* (1978), les documentaires qu'il a réalisés ensuite et son deuxième film de fiction, *Une triste indifférence* (1986), n'ont été distribués qu'après 1987 — un cinéaste à suivre.

Il faudrait encore évoquer les fables comme *La femme du vendeur d'essence* d'Alexandre Kaïdanovski, *Le visiteur de musée* de Constantin Lopouchanski, et surtout *Ville zéro* de Karen Chakhnazarov (né en 1952); je terminerai cependant ce survol des sélections soviétiques des derniers festivals avec *Le domestique*, de Vadim Abdrachitov. Abdrachitov est, avec son scénariste attitré Alexandre Mindadzé, l'auteur de sept films, *Le plaidoyer* (1976), *Le virage* (1978), *La chasse aux renards* (1980), *Un train s'est arrêté* (1981), *Le défilé des planètes* (1984), *Plumbum, ou Un jeu dangereux* (1986) présenté au Ouimetoscope et *Le domestique*; ce dernier raconte, en ordre non chronologique à travers les hauts et les bas de la carrière du premier, les rapports entre un dirigeant politique, le patron, et son chauffeur et garde du corps, le domestique, devenu musicien et chef d'orchestre; comment le chauffeur «organise» un accident de voiture pour débarrasser le patron d'un rival politique; comment le patron favorise le recyclage de son chauffeur dans la musique, lui offre une ancienne maîtresse en mariage, et au couple une superbe villa — pour le récompenser, le soustraire à l'enquête, assurer son silence; comment le rival, qui n'était pas mort, revient sur la scène, et le patron dans la vie du domestique, et comment ce dernier sera empêché de combiner une nouvelle fois la disparition du rival: telle est la matière de ce film lent, lourd, tortueux, pas toujours clair, qui se déroule dans une atmosphère d'intrigues de palais, de décadence orientale, de marchandages de marchands de tapis, derrière une façade de bonhomie — le patron étant un homme politique populaire, facile d'accès, proche de la population! L'exploration des rapports ambi-

gus entre maître et serviteur, et des contradictions de l'un et de l'autre — le patron est *aussi* un dirigeant sincère et désintéressé, le serviteur *aussi* un amoureux et un serviteur sincère de la musique — est fouillée, complexe, subtile, et l'interprétation, surtout du personnage du patron, extraordinaire.



Ces films sont les premiers résultats de changements dans les conditions de production et de distribution en URSS que Lana Gogoberidzé (réalisatrice, entre autres, de *Tourbillons*, programmé au Festival de films et vidéos de femmes 88, présidente de KIWI et directrice artistique d'un des quatre studios de Géorgie) résume ainsi: «C'est aussi différent que de réaliser des films dans un autre pays. Jusqu'ici, nous étions totalement dépendants de l'État, des bureaucrates. [...] Maintenant nous sommes tout à fait indépendants, nous avons (en Géorgie) quatre studios séparés, notre conseil des cinéastes, nos scénaristes et nous, décidons de tout. Nous acceptons le scénario, nous rédigeons le contrat, nous faisons le film comme nous l'entendons. C'est seulement après que le film est visionné à Moscou, où on décidera de sa distribution. C'est tout à fait une autre structure. Nous sommes indépendants, mais nous avons aussi beaucoup plus de responsabilités puisqu'il faut penser à tout, ce qui veut dire aussi à l'argent; ça on n'aime pas du tout. Il faut que les studios trouvent l'argent, ce qui amène un danger de commercialisation qu'il faut à tout prix éviter¹.»

Sur l'ensemble des films vus cette année, des risques de dérive sont en effet décelables: dérive commerciale, dans le nombre de films sur les adolescents et la drogue, dont le succès auprès du public soviétique est, forcément, ambigu, peut-être dérive «slave», retour d'un folklore de paysans mystiques et miséreux chez de jeunes cinéastes

1. Marie-Claude Loïsel: «Entretien avec Lana Gogoberidzé», *24 Images*, n^{os} 39-40, automne 1988.

admirateurs de Tarkovski, et dérive narcissique vers la gratuité: les cinéastes, libérés du poids de l'orthodoxie et des servitudes de l'utilité sociale, se lancent dans toutes les directions avec un enthousiasme sympathique; la cinématographie soviétique qui pouvait, en exagérant à peine, se résumer il n'y a guère aux films de guerre et aux adaptations de classiques, redevient — et cela n'existe plus que dans un très petit nombre de pays — une cinématographie complète. Je constate, avec plaisir, que les films sont encore, majoritairement, solidement ancrés dans un réalisme, non plus le réalisme pétrifié dit «socialiste», mais le grand réalisme «critique» hérité du XIX^e siècle, dans lequel la critique, pour s'exprimer, sait prendre les formes diverses de la farce ou de la fable, de la caricature ou de la poésie.

Les meilleurs films récents projetés à Montréal en 89
(par ordre alphabétique)

Michel Euvrard

Bang, de Jan Troell (Suède)

Coeurs flambés, de Helle Ryslige (Danemark)

Dani, Michi, Renato et Max, de Richard Dindo (Suisse)

Do the Right Thing, de Spike Lee (U.S.A.)

Les jours de l'éclipse, d'Alexandre Sokourov (URSS)

Maicol, de Mario Brenta (Italie)

Pays des pères, pays des fils, de Nico Hoffman (R.F.A.)

Pictures of the Old World, de Dusan Hanak (Tchécoslovaquie)

Roger and Me, de Michael Moore (U.S.A.)

Route One, U.S.A., de Robert Kramer (U.S.A.)

Trois pommes à côté du sommeil, de Jacques Leduc (Québec)

Yaaba, d'Idrissa Ouedraogo (Burkina-Faso)

Le genre est-il déjà fini?

Jamais les projecteurs n'auront été autant braqués sur le cinéma documentaire qu'au cours de l'année 1989 et pourtant jamais sa survie même n'aura paru aussi menacée. Ce pessimisme n'est pas que de circonstance et il est partagé aussi bien par les observateurs, critiques et théoriciens, que par les cinéastes eux-mêmes. Il n'y a donc pas lieu de pavoiser: plutôt que de dresser un palmarès des œuvres et des cinéastes méritants de l'année écoulée, il paraît plus pertinent, tout en mentionnant incidemment quelques titres de films symptomatiques de l'état des mentalités, de profiter de l'occasion pour marquer un temps d'arrêt et attirer l'attention sur un phénomène qui n'est pas innocent et dont il ne faut pas sous-estimer les conséquences.

Depuis quelque temps le champ du dicible documentaire a rétréci comme peau de chagrin. Le long métrage documentaire n'a pratiquement plus droit de cité (alors qu'il a la faveur des téléspectateurs) et les organismes subventionneurs, comme Téléfilm Canada et la Sogic, manifestent un désintérêt évident à l'endroit des œuvres «uniques» qui cherchent malgré tout à s'inscrire à l'intérieur de ce créneau déjà bâtard du moyen métrage (le film d'une heure) qui est devenu le seul standard de production acceptable à leurs yeux. Dans l'esprit des décideurs institutionnels, il semble que l'essentiel de la production documentaire doive désormais s'orienter vers la télévision et se soumettre à ses exigences, réelles ou fantasmées par eux, et s'adapter aux paramètres ainsi définis. Par souci de rentabilité, on favorise donc la production de séries d'où sont exclues les œuvres uniques consacrées à un sujet précis. Qui plus est: lorsqu'un réalisateur réussit à tourner un long métrage, la télévision ne consent à programmer qu'une version écourtée de son travail. Ainsi,

le 7 mai 1989, à Télé-Métropole, les téléspectateurs n'ont eu droit qu'à la version de 50 minutes de *L'espoir violent* de Nicolas Zavaglia dont la version originale dure environ 78 minutes. Le cas n'est pas exceptionnel: cette aberration est devenue la norme.

Aussi, d'une façon pernicieuse, la télévision entretient la confusion entre une démarche typiquement documentaire et les émissions de télévision du type «affaires publiques», avec leurs multiples variantes, à l'intérieur desquelles sont projetés des topos vidéos sur divers sujets. À telle enseigne que les organismes subventionneurs ont paresseusement emboîté le pas, officialisant en quelque sorte cette confusion, comme pour administrer le coup de massue définitif à ce «genre» que certains s'obstinent à désigner «documentaire». Quelques images du commandant Cousteau en goguette dans les îles du Pacifique, un reportage rapide sur «Draculescu, le démon des Carpates», un show de *Caméra 90* ou un film qui procède d'une authentique démarche documentaire, comme *L'espoir violent* de Nicolas Zavaglia, tout ça pour les télédiffuseurs qui sont maintenant les maîtres du jeu c'est du pareil au même! On n'en croit pas ses yeux ni ses oreilles, mais c'est comme ça!

Le rythme de cette marginalisation progressive du documentaire et les moyens sciemment mis en œuvre pour la réaliser ont crû d'une façon importante au cours de l'année écoulée. Devant les contraintes et les embûches de toutes sortes que le système s'ingénie à concocter, comme pour leur compliquer la vie davantage et les décourager, plusieurs documentaristes et non des moindres, comme Robert Favreau, Arthur Lamothe et Richard Boutet, semblent avoir décidé d'abandonner pratiquement le documentaire et de se laisser «séduire» par les sirènes de la fiction. Ce transfert de registre ne s'accompagne pas toujours de résultats très convaincants: *Portion d'éternité* de Favreau, par exemple, malgré certaines qualités, demeure «pris au piège» d'un certain héritage du documentaire, englué dans son didactisme, dans sa volonté de tout expliquer.

Les documentaristes vivent fort mal l'obligation qui leur est faite, entre autres, de «scénariser» leur projet de film documentaire, comme ils le feraient avec un projet de film de fiction. N'importe quel étu-

diant en cinéma sait pourtant que la «scénarisation» documentaire s'effectue de fait à la table de montage: c'est là que surgit la véritable signification des images et des sons. Cet obstacle bureaucratique témoigne des visées éminemment politiques de la réglementation mise en œuvre par ces décideurs institutionnels dont les liens avec la création semblent pour le moins ténus... Ce décentrement vers la fiction, amorcé au cœur même de la pratique documentaire, n'a pas tardé à produire ses fruits dans le secteur du téléfilm, le nouveau «sésame» de la production pour qui en accepte les règles: illustrer certaines des préoccupations sociales de l'heure à travers un scénario (une «histoire») trop souvent jalonné de clichés et un langage audiovisuel plutôt sage. Encore là, les meilleurs s'en tirent le mieux, comme Michel Brault, notre Kieslowski national (celui de *Un film bref sur l'amour*), qui se démarque nettement avec *L'emprise* ou *Les noces de papier*. Mais il n'en demeure pas moins que ces détournements vers la fiction, jalonnés de quelques réussites, même exemplaires, nous privent d'une interrogation rigoureuse sur des aspects essentiels de notre collectivité. Il y a place au Québec pour tous les types d'écriture.

La situation est absurde: alors même qu'un événement international comme «Le documentaire se fête»¹ a prouvé la vitalité du genre et son attrait indéniable auprès du public, même télévisuel, la situation de la production documentaire ne cesse de se dégrader du fait du désintérêt de Téléfilm Canada et des télédiffuseurs à son endroit et de la nouvelle «philosophie» de la Sogic, qui s'adonne au jeu du chat et de la souris² dans l'administration de son volet documentaire. Face à des exigences bureaucratiques et un système de financement kafkaïens propres à décourager toute espèce d'initiative créatrice, on ne peut que partager le cri de colère de Michel Moreau, lui qui réfléchit admirablement sur sa pratique documentariste tout

1. «Le documentaire se fête» par Gilles Marsolais, *24 Images*, nos 44-45, automne 1989. Voir également l'interview avec le directeur de la programmation du «Documentaire se fête» en ces pages.

2. «Le documentaire: une chatte n'y retrouverait pas ses petits», par Gilles Marsolais, *24 Images*, n° 42, printemps 1989.

en la vivant d'une façon malaisée: «Je ne pleure pas le temps passé. Je veux juste retrouver des conditions de travail et de liberté... qui permettent à la créativité de se développer! Je voudrais avoir des outils de travail en fonction du métier que je pratique et qui s'adaptent à l'extrême vulnérabilité du matériel humain que je tente de mettre sur l'écran³.»

Parmi les documentaires de l'année qui méritent le détour, comme *L'art de tourner en rond* de Maurice Bulbulian, *Le gars qui chante sua jobbe* de Serge Giguère, *Comme deux gouttes d'eau* de Diane Létourneau, *Québec... un peu... beaucoup... passionnément...* de Dorothy Todd Hénaut (tiré de la version anglaise *A Song for Quebec*), *Le pays interdit: l'Érythrée* de Danièle Lacourse ou *Les îles ont une âme* d'Alain D'Aix, on ne saurait passer sous silence le dernier film d'Anne-Claire Poirier, *Il y a longtemps que je t'aime*, d'autant plus qu'il est issu de l'ONF, identifié au documentaire, et qu'il prétend se situer au carrefour de l'interrogation concernant les rapports entre les sexes. S'il parvient à communiquer au passage une certaine émotion, ce film de montage souffre néanmoins de deux graves défauts: il n'utilise essentiellement que des extraits de films tournés à l'ONF, ce qui correspond à une vision pour le moins réductrice du cinéma québécois, et son intention de départ généreuse d'enterer la hache de guerre entre les sexes et de réconcilier des positions que l'on voudrait réconciliables se dilue rapidement à travers une hagiographie féministe où le rôle et l'image de l'homme servent avant tout de faire-valoir, voire de repoussoir. Certes, l'image de l'homme québécois n'a pas toujours été reluisante dans notre cinéma, mais c'est comme si la réalisatrice avait pris un malin plaisir à n'en retenir que des extraits servant sa thèse afin de mieux sertir sa conception positive de la femme. Ce type de discours simplificateur n'est plus recevable.

En attendant la mise en œuvre d'une véritable politique pour relancer la production documentaire, qui harmoniserait les actions des divers intervenants dans le domaine, et pour lui donner plus de

3. «Médecine douce pour documentariste en colère» par Michel Moreau, *Lumières*, n° 19, été 1989.

visibilité dans les salles, soumises aux diktats des «majors», et sur les écrans de nos chaînes de télévision, qui auraient tout intérêt à s'inspirer des exemples de «Point of View» de PBS (U.S.A.), de Canal Plus (France), ou de Channel Four (Grande-Bretagne) — on a l'air fou, non? —, on peut se consoler avec la sortie prévue pour l'année qui débute de quelques films comme *Le diable d'Amérique* de Gilles Carle, *Des lumières dans la grande noirceur* de Sophie Bissonnette, *New York dorée sur tranche* de Suzanne Guy (*Les bleus au cœur*), ainsi que les films de Pierre Perrault sur le bœuf musqué et de Serge Giguère (*Oscar Thiffault*) sur... «Ti-Guy Nadon».

Les 10 meilleurs films de l'année 1989
(vus commercialement hors les festivals)
Gilles Marsolais

1. *Le décologue*, de Krzysztof Kieslowski (Pologne)
2. *Paysage dans le brouillard*, de Théo Angelopoulos* (Grèce)
3. *Une histoire de vent*, de Joris Ivens et Marceline Loridan* (France)
4. *Mon cher sujet*, d'Anne-Marie Miéville* (Suisse)
5. *Pluie noire*, de Shoshei Imamura (Japon)
6. *Nocturne indien*, d'Alain Corneau (France)
7. *Jésus de Montréal*, de Denys Arcand (Québec)
8. *Noces de papier*, de Michel Brault (Québec)
9. *La citadelle*, de Mohamed Chouikh* (Algérie)
10. *Batman*, de Tim Burton (U.S.A)
ex aequo avec *Bird*, de Clint Eastwood* (U.S.A)

* Films qui ont pu être sélectionnés déjà pour le palmarès 1988, parce que vus dans le cadre de festivals, mais qui étaient exploités en 1989.

La fuite et le désengagement

Mal de fin d'année, comme un reliquat de petit Jésus offert aux touristes de la connaissance, la rétrospective est l'occasion de retourner en arrière pour retourner sa mémoire et parfois même sa veste. 1989. Qu'est-ce qui me retient? Qu'en retiens-je? Faire renaître des cendres. Dresser le miroir, le briser. Rétablir l'ordre. Y en a-t-il un? Rétablir le cinéma. Était-il malade? L'étais-je de vouloir me commettre dans une rétrospective? 1989, année exceptionnelle? Prétention chronologique insignifiante hors le domaine des vins. Année certes d'œuvres riches et d'échecs normaux — encore que je n'aie pas pu vérifier dans tous les cas. Y a pas toujours le feu... Et disons que l'iniquité n'est pas mon plat préféré.

Sautons à l'évidence. Comme disaient certains penseurs avant de tomber victimes de la dévaluation des idéologies à saveur socialo-critique: appliquons la ligne de masse. De par ce principe incontournable, de tous les films québécois de l'année, *Cruising Bar* est le plus important. C'est évident. Le box-office le dit. Le peuple le confirme. Le peuple ne peut se tromper, c'est connu. On le voit bien par les temps qui courent alors que l'on rejette par blocs entiers des régimes qui devaient exister pour le bien du peuple. Où un parti existait pour dire à ce bon peuple ce qui était bon pour lui, ce qui était valable et ce qui ne l'était pas, ce qui était beau et ne l'était pas. Un parti, une critique.

Avouerais-je que j'ai de la difficulté avec les choix de mes collègues alors qu'ils privent ce chef-d'œuvre de l'ivresse d'une nomination au prix Molson. Pourtant *Broue*, cet hymne à la bière, à notre rire gaulois et notre humour peau de vache qui nous fait craindre avec raison au-delà de la rivière des Outaouais, pourtant *Broue* n'est-il

pas le précurseur, l'annonceur, le justificateur, le déclencheur, l'alter ego de *Cruising Bar*? Comme celui-ci, c'est le grand fait de théâtre de ces dernières années, qui laisse dans la brume ces tableaux ronflards, ces théâtres de fin de veillée, ces fresques trop à la page. Qui se contente de la note en marge, de l'alinéa discret, du verso d'un entrefilet dans *Voir*? Certainement pas *Broue*, certainement pas *Cruising Bar*.

Soyons sérieux. Ne sommes-nous pas des intellectuels dont régulièrement on tient la chronique d'une démission annoncée? Réduisons. Éliminons l'oxygène du corps analytique souffreteux. Que reste-t-il? *Cruising Bar*. Pourquoi est-il le plus important?

Il n'a d'abord rien à envier à un des traits narratifs du cinéma de 1989: la multiplicité des récits. Pourquoi se contenter d'une seule ligne, reliquat d'un dogmatisme cornu qui réprimait le désir de mouvement et d'interpénétration? Quatre récits pour *Cruising Bar*. Qui dit mieux? Oui, oui, je le sais. Les téléromans. *Cruising Bar* en est le proche parent, abreuvé au même sottisier.

Quatre récits aussi pour *Les matins infidèles*. Ceux qui correspondent à l'histoire respective des deux gars, mais surtout les deux qui viennent s'inscrire à travers ceux-là. Soit celui des photos, dont nous connaissons l'origine et le résultat — complices de Denis, nous en savons plus que Marc —, qui crée une saine respiration marquée par le passage réussi au noir & blanc (outre sa justification photographique), et qui parle de rencontre, d'ouverture, de relations humaines. Soit celui du roman que Marc écrit, moins immédiat, plus romantique, romançant un récit qui romance déjà le réel.

Trois histoires dans *Portion d'éternité*: celle du couple — au passé —, celle des investigateurs père et fonctionnaire — au présent diégétique — et celle de Techni-gènes, qui transite du passé au présent et ancre la critique politique. Trois histoires aussi pour Tremblay, dans la trinité montréalaise. Trois pour *Trois pommes à côté du sommeil* évidemment, et même quatre car il y a trois passés et un présent.

Sans parler de tous ces doublons, dans *Jésus de Montréal*, dans *Sous les draps les étoiles*, dans *Le ventre du dragon*, dans *Fierro* même, etc., où les pistes s'enrichissent et se contrarient, s'altèrent

et se magnétisent, invitant parfois le spectateur à courir deux lièvres à la fois, ce qui est un plaisir spectatoriel appréciable qui permet d'inhaler les essences subtiles que dégagent les infusions narratives.

Cruising Bar ne s'enfarge pas en plus dans des portraits complexes de petits-bourgeois en crise existentielle, dériveurs, décrocheurs, sensibles aux effets des vents et des courants, préférablement proches de la quarantaine et doutant de leurs rapports avec les femmes. Il applique cette maxime qui correspond tant à notre compétence nationale atavique et notre confiance inébranlable: «Pas de zigonnage.» Ça sert à rien de branler à patienter dans l'azur, à traquer l'infidélité de ces matins de mauvaise haleine, à se contenter de portions d'éternité qui nous amènent des triplets, à soulever les draps pour trouver l'étoile, à questionner le *big bang* et la place de l'homme dans l'univers, alors que pour le même prix le génie de Michel Côté — irrégulièrement réparti néanmoins, deux de ses personnages étant plutôt anémiques — peut nous donner quatre morons pour le même prix, sans déraillement, sans bivalence.

Cruising Bar — *Dans le ventre du dragon* aussi d'ailleurs — joue sur cet amour du public pour les performances imitatives, les bouffons aux personnages aussi sommaires que nombreux, les grimaces recrudescents, les transformationnistes de l'apparence, les masques typés. Sur cet amour de ce qui semble de la belle ouvrage de la part de ces comédiens artisans qui modèlent leurs visages et leurs corps sans croire faire la composition du siècle. Du cinéma, il choisit plutôt les Keystone cops gesticulants et roulant des yeux que Chaplin et Keaton? Les Three Stooges que les frères Marx? À parier que *Cruising Bar* deviendra un film-culte pour intellectuels post-postmodernes cherchant une esthétique de remplacement au magazine *Manœuvres*.

Qu'a-t-il à faire, ce film, de l'intelligence, de la sensibilité et de la culture attendue des *Trois Montréal* de Michel Tremblay, de la cohérence d'une démarche artistique et de la trinité Brassard-Lafontaine-Tremblay quand on nous offre quatre *cruising bars* tellement plus synthétiques de notre société que le plateau Mont-Royal et les à-côtés de la Main? Qu'a-t-il à faire d'une taverne où se noient

les espoirs — exceptionnel Robert Rivard — et où noircissent les rêves tandis que Moreau réinvente le foisonnement de la profondeur de fond? Pourquoi faire crisser les dents quand on peut se crisser du monde? Pourquoi dépasser le volume ordinaire quand on a la maigreur déjà boursouflée?

Qu'a-t-il à faire d'une tragédie qui puise sa sève au cœur de l'univers et aux racines de l'histoire, qui s'enveloppe de noirceur de ne plus croire à la pureté, qui cloue au pilori le mercantilisme et l'opportunisme qui dénaturent quasi totalement l'activité humaine, qui joue l'humour dans la subtilité et dans l'intelligence, qui prend autant position sur Jésus que sur l'homme contemporain, sans la prendre en fait, tant Arcand juge et déjuge simultanément, renvoie dos à dos pour mieux appâter le jugement du spectateur, lui laisser ses propres conclusions.

Qu'a-t-il à faire de la nature qui gratte sous le ciment des *Matins infidèles* — nature qu'explique l'astrophysicien au quadragénaire de *Trois pommes à côté du sommeil* — de ce symbolisme qui rattache ces deux films? Car Bouvier/Beaudry et Leduc se rejoignent dans leur représentation d'un mode de vie masculin en crise qui cherche son enracinement tout en étant décapité.

Nous voilà en effet face à trois gars aussi pognés et mésadaptés l'un que l'autre, qui n'ont comme solution que la fuite. Qui laissent tout tomber, qui se retrouvent seuls, qui craignent l'engagement, qui préfèrent se retrouver dans le grand tout cosmique — la nature ou l'art — mais non dans un monde concret et engageant.

Fuite dans l'écriture et la course de Marc que personne n'appuie plus dans ses combats syndicaux (et qui ose rompre), rejeté par sa blonde (et qui n'ose pas rompre). Fuite de Jean-Pierre, incapable d'avoir une relation stable et responsable, incapable de baratiner les filles au lit autrement qu'avec sa même salade qui peut sembler tellement «poétique», sauf au spectateur qui voit le manège de l'avoir trop entendue. Fuite de Chouinard — innommé dans le film d'être à la fois un homme et tout homme —, sorte de Jean-Pierre qui aurait vieilli s'il ne s'était pas suicidé, s'il avait pu fêter lui aussi son quarantième anniversaire. Fuite dans le décrochage qui doit appeler à

la rescousse son passé, les odeurs d'amours peut-être fanées, le noir et blanc de la mémoire, l'irruption abrupte du rêve dans la réalité — qui dit plus carrément encore les déchirures de l'échec.

Il est frappant de noter combien les relations homme-femme prennent du recul dans un certain cinéma récent. Les filles sont la nécessité égoïste. On ne les aime pas pour elles, mais pour soi, pour ce qu'elles nous apportent. Car dans le fond, la vraie vie, nous rappellent bien des films — et je songe en outre ici à *Rose meringue* —, c'est entre gars que ça se passe, particulièrement en période de crise, tels, en ce crépuscule bien fidèle, les deux amis réfugiés à la campagne qui se disent (entre hommes!) leur quatre vérités avant d'avouer qu'on est bien sans filles, bien assis sur le quai, au bord de l'eau, dans un plan large qui rappelle *Un zoo la nuit*, aussi nocturne mais moins familial, devant ce lac matriciel qui pointe la seule relation féminine assouvissante, la mère, toujours recommencée.

Il est frappant de constater que pour plusieurs cinéastes, la mise en cause de la femme va de pair avec le désabusement de leurs personnages, quand ce n'est le leur même. La dérive existentielle de Chouinard, par exemple, a ceci de particulier qu'elle ne me semble pas réussir à le rendre convaincant, sympathique et touchant; d'ailleurs ses questionnements et ses raisonnements appellent plutôt le vide, le morne écoulement, dans la suffisance dont il nous livre l'apparence. En comparaison, et à l'inverse, Leduc nous peaufine des femmes fascinantes, particulièrement Paule Baillargeon, où émotion et raison, responsabilité et folie se conjuguent de pair, des femmes qui assument ces contradictions d'elles-mêmes et survivent, au lieu d'aller vivre dans leur char et dans leur coquille et de tâcher d'habiter, tel un Bernard l'ermite, les coquilles vides de leur passé. À se demander ce qu'elles ont pu trouver à ce gars. Un gars à côté de ses pompes et trois pommes à côté de son engourdissement, dernier glacier, froid désarroi dans un pays en deuil de chef nationaliste, mis en quarantaine — Chouinard fête cet anniversaire — et engourdi dans le flou politique d'un Québec post-référendaire que le montage de Leduc, comme dans la majorité de ses films antérieurs, fouette et brisure pour ne pas être avalé dans la déprime. Leduc dit la vie par son ratio-

nalisme émotif et son amour du quotidien, Arcand — de la même génération, des mêmes aventures, des mêmes déceptions — la dit dans le cynisme et le paradoxe. Et pourtant, au-delà des générations, d'Arcand à Beaudry, de Favreau à Gariépy, 89 nous parle d'incertitude, sinon d'inquiétude. Tout le contraire de *Cruising Bar*. Mais dans quel de ces films trouve-t-on le plus de tricheurs, le plus de tricheries et le plus de maquillage?

La rétrospective est un fruit qui, comme le concombre, se consomme en salade, avec ail et yougourt pour en trafiquer la fadeur. Ce qui prouve sans réplique que 1989 m'a apporté en définitive beaucoup de joie. Joie de l'intelligence qui surmonte le pessimisme, joie de l'humour qui vous harponne les habitudes, joie de l'imagination qui débusque les paresseuses du langage, joie de l'espoir à la Gariépy (et à la Zavaglia dont je n'ai touché mot encore — j'ai dû mettre entre parenthèses *L'espoir violent* et sûrement d'autres documentaires valables), de la maturité à la Arcand-Leduc, et de la constance à la Favreau-Moreau, à la Beaudry-Bouvier.

De tout cela, *Cruising Bar* s'en tamponne le coquillard. Comme plusieurs de ses frères de l'année, il vise l'imaginaire casanier, la pellicule pot-au-feu, le filmage blafard, le cinéma dérideur qui se sent tout ragaillardisé sans véritable raison, le scandale trafiqué, l'audace superficielle, la scarification du réel. Heureusement que subsiste, pour contrer cette suffocation, cette petite palette d'œuvres qui mangent de la viande et y mordent à belles dents, si tant est que l'expression soit encore positive en ces temps d'esprits végétariens. Mais on n'est pas tous obligés de se contenter du Commensal.

Post-scriptum

Poignarder les cris des souvenirs transis
Sur la cible impassible de notre histoire trahie.
Ce meurtre rafraîchissant rachète l'esprit boutiquier
et la résignation accoutumée d'une existence en bordure.

J'irai, ensorceleur, dans ma colère qui tambourine,
J'irai, élémentaire, dans ces dérives limitrophes,

clamer le dogme du doute méthodique
guider le rite des sortilèges essentiels
carguer les forces des œuvres manuelles.

Et les gravats qui resteront de mon entreprise folle
Seront foulés des pas d'un peuple ébahi.

Qui dira la stérile espérance
De celui qui s'en reporte aux amulettes du cœur,
aux proxénètes des lendemains,
aux égarements de la certitude.

J'irai à l'aveuglette, telle une force de frappe,
M'enferrer dans les pièges de l'ultime transparence,
Me livrant, dénudé, à la photométrie humaine,
Où d'habitude le rêve cède à l'insulte quelconque.

N'avoir rien à manger que de se ruminer soi-même
N'avoir rien à préserver que nos tristes reculs.
Avachissement soudé à l'écran cathodique
Posture dépravée d'un conformisme qui s'exulte.

Je devrai me faire entendre raison,
Me situer face à la moyenne,
Professer de pas croire
Et au lieu du dégoût, quérir la passion.

Cette liste n'est pas un palmarès;
ce ne sont, parmi les films que j'ai pu voir,
que dix titres qui ont suscité mon intérêt.
(par ordre alphabétique)

Pierre Véronneau

québécois:

Jésus de Montréal, de Denys Arcand

Les matins infidèles, de Jean Beaudry et François Bouvier

Les trois Montréal de Michel Tremblay, de Michel Moreau

Trois pommes à côté du sommeil, de Jacques Leduc

Portion d'éternité, de Robert Favreau

les autres:

Batman, de Tim Burton (U.S.A.)

Cinéma Paradiso, de Giuseppe Tornatore (Italie)

Dead Ringers, de David Cronenberg (Canada)

Sex, Lies and Videotape, de Steven Soderbergh (U.S.A.)

Une histoire de vent, de Joris Ivens et Marceline Loridan (France)

Le regard détourné

S'il y a un thème commun aux films canadiens-anglais de 1989, c'est sans doute l'obsession du père. Patriarche absent, il est comme un trou noir au centre de *White Lake*, *home movie* documentaire tout à fait original de Colin Browne; le père réel, dans *Bye Bye Blues* d'Anne Wheeler, peut bien se montrer faible devant la rébellion de sa fille, il n'est que la doublure du véritable chef de famille, le mari, dont l'absence hante l'écran de bout en bout; Gordon Pinsent est le père muet, le fantôme qui grippe la machine dans *Termini Station* d'Alan King dont le titre évoque *Hotel Terminus* et cet autre patriarche, criminel celui-là, Klaus Barbie. Dans *Strand* de John Walker, le réalisateur-photographe est en quête d'un père spirituel qui lui échappe, non sans avoir laissé derrière lui des images de traces et de gestes. Un père est le personnage dominant de *Cold Comfort* (Vic Sarin), un père encore cherche à être dominant au nom d'un passé que sa fille refuse, dans *Foreign Nights* (Izidor K. Musallam). Effacer le passé, au contraire, est l'ambition du père de *Where the Spirit Lives* de Bruce Pittman, et dans un déferlement de belles images il est bien près d'y réussir. En se choisissant Lance comme successeur, le père-producteur s'essaie à subvertir le passé dans *Speaking Parts*, l'exercice d'Atom Egoyan sur la mémoire, la vidéo et... la catatonie. En 1985 dans *My American Cousin* (Sandy Wilson), le père venait au Canada, en 1989 l'enfant a suffisamment grandi pour s'aventurer au pays du père et c'est, souvenir enchâssé dans un souvenir, *American Boyfriends*. Le père-imprésario fou de *Roadkill* (Bruce McDonald) pour réparer le mal qu'il a fait en libérant son assistante, surgit de nulle part et tue tout le monde! Envers de *Where the Spirit Lives*, *Justice Denied* (Paul Cowan) montre comment la

culture dominante, blanche, masculine, définit la vérité; ayant anéanti son passé, elle propose maintenant de l'autochtone une nouvelle image: alcoolique, violent, criminel. On peut considérer *Black Mother, Black Daughter* (Sylvia Hamilton) comme une tentative de rétablir l'équilibre, tandis que *Goddess Remembered* (Donna Reed) évoque avec douceur les bienfaits de l'ancien matriarcat.

Est-ce que j'exagère? À peine. Il est impossible de ne pas être frappé par cette thématique qui associe passé, mémoire et patriarcat, mais il est tout aussi intéressant de se demander comment les cinéastes ont choisi de l'aborder. Souvent, au lieu de rechercher vraiment le passé, la mémoire patauge autour; à l'instant de la vision, l'appareil s'embrume. On s'écarte du foyer central, peut-être trop sombre, et on passe de l'image à ce mensonge de l'image qu'explore *Les matins infidèles*.

Le procédé de l'œil qui se détourne est central dans *White Lake*; à travers une série d'interviews, une histoire se raconte, œdipienne non tant dans son contenu que dans sa structure, la lente, impitoyable révélation d'une vérité rongeuse comme le ver dans le fruit — à cette différence près que le moment de la connaissance n'est jamais atteint, la vérité jamais reconnue ni acceptée. Au moment critique, les femmes qui racontent l'histoire — ce sont surtout des femmes, descendantes de Herbert Guernsey, ce mort dont l'absence domine leur vie — ces femmes s'immobilisent devant la caméra, mais la caméra se détourne. Vers quoi? Vers le paysage, bien sûr; elle se soulage du poids de l'histoire par des images du territoire.

Le paysage est investi des attributs que revendique ailleurs l'Histoire. La caméra explore les collines comme si elle s'attendait à y découvrir les sculptures néolithiques géantes taillées dans la craie des collines anglaises, «le cheval blanc du Berkshire» ou «le géant du Sussex»... Mais Guernsey a imprimé sa marque sur ses filles et petites-filles, pas sur le paysage; si l'intention patriarcale était l'effacement, le cinéaste l'a intériorisée en utilisant le paysage pour effacer le souvenir.

Dans *Strand*, le véritable protagoniste, le fabricant d'images, part à la recherche de Strand en utilisant le paysage comme référé-

rence principale; le paysage, en l'espèce les plateaux du Nouveau-Mexique, fait sentir sa présence dans le film et s'impose à la conscience. Mais le moment de vérité pour Walker arrive non pas lors de sa confrontation avec Strand et ses photographies, mais devant les tourbières des îles Hébrides, alors qu'il cède à son désir d'apparaître comme la figure du père en sortant littéralement de sous son drap noir de photographe. Dans *River*, le paysage est souvenir, mais le souvenir que Phil Hoffman investit dans le fleuve est si personnel qu'il en devient inaccessible, sinon comme l'idée générale de l'aventure sur le fleuve — dont l'expression la plus achevée, *Huckleberry Finn*, est américaine. Ross Turnbull dans *Dark Island*, incapable d'échapper au paysage, essaie de le traverser en installant dans la forêt un tunnel de tissu qu'empruntera son personnage au moment où il atteint le point tournant de son expérience.

En retournant au paysage, à quoi ces cinéastes tentent-ils d'échapper? La Bible, ce vieux manuel patriarcal, fournit une réponse possible: dans un épisode essentiel de la Genèse, Noé maudit Canaan, qui l'a surpris nu dans son ivresse. Avoir vu son père nu suffit à faire de Canaan l'esclave de ses frères. Ce dont l'œil se détourne, c'est de la nudité du père; ne pas se détourner, ce serait faire face à la sexualité, au pouvoir, à la violence et, finalement, les subvertir.

Dans *Bye Bye Blues*, le paysage se substitue au conflit sexuel, qui ainsi ne peut se nouer. Tout, dans *Cold Comfort*, conduit à une liquidation violente du père, qui pourtant ne se produit pas; incapable de conduire le conflit jusqu'à sa conclusion naturelle, Vic Sarin lui substitue un conte de fée, l'inévitable conte de fée canadien qui veut que nous soyons maîtres chez nous. La vérité de notre colonisation est insupportable à envisager.

Ce qui apparaît le moins à l'écran, c'est la vie réelle de ce pays. Cinq années de gouvernement Mulroney, quatre de discussions acerbes sur le libre-échange et le lac Meech n'auront laissé trace cinématographique. En face de *My Beautiful Laundrette*, nous n'avons à offrir que *Foreign Nights*, plate illustration de multiculturalisme officiel, et *Welcome to Canada* se termine juste au moment où l'intrigue fait éclater la notion de société ouverte. *Cold Comfort* et *Ter-*

mini Station dissimulent sous une forme américaine le regard porté sur les franges d'une société marginalisée (rurale), version nordique d'un scénario à la Sam Shepard pour le premier, et pour le deuxième, curieuse résurrection du roman noir sudiste.

Nous grattons le passé, mais refusons de le définir et devenons ainsi, comme Lance dans *Speaking Parts*, aliénés, et quasi catatoniques. Cinématographiquement, nous sommes silencieux, ruminant en vidéo de vagues souvenirs en attendant qu'un Big Brother producteur apparaisse sur l'écran et nous offre notre «rôle parlant».

(Traduction: Michel Euvrard)

Fais ce que dois

C'est peut-être malgré lui que le cinéma américain conserve un tel prestige auprès de son public. Avec tous ses défauts, de l'infantilisme à la plus pure démagogie en passant par la récupération à outrance des modes, tendances et courants doublés d'un manque d'audace et d'imagination scénaristique (l'invention scénaristique s'est transférée dans la technique et les effets spéciaux, qui pourraient bien être la dernière grande figure de l'avant-garde), le cinéma américain rassemble chaque année ses détracteurs et ses aficionados. Mais ces derniers sont-ils toujours ce qu'ils étaient? Peut-on parler de pavlovisme dans le comportement des foules? Il me semble que le spectateur moyen est nourri, blasé, gavé à tel point qu'il se rend dans les salles par habitude ou par décret (voir la pub de *Batman*). Ou alors, dirait Godard, il y a le manque, mais le manque de quoi au juste? Manque d'émotion? Je ne crois pas, l'émotion est à la télévision, tous les jours, judicieusement dosée, certes un peu factice, arrangée, car ceux qui passent à la télé savent comment la faire surgir, question de méthode. Peu importe si les intellectuels trouvent ça nul; du point de vue de ceux qui fabriquent et vendent ces images, les cotes d'écoute sont le seul critère valable d'évaluation. Même chose pour le cinéma. *You're as good as your last rating*. Le producteur de l'émission *Caméra 90* dit qu'il veut des sujets «humains» sans trop expliquer clairement ce qu'il entend par là. On peut cependant expliquer par la négative en postulant que si l'émotion, les sujets «humains» sont à la télé, il en est autrement du cinéma. Effectivement, les «humains» désertent le grand écran, remplacés par des cyborgs, robots, voitures, décors, machines, ordinateurs et ceux qui les manipulent: les techniciens. On peut nier cette désertion de l'émotion en

disant que bien des gens trouvent ça émouvant un beau char, mais ce dernier argument est soutenu par un conditionnement de vingt heures d'exposition télévisuelle hebdomadaire depuis la plus tendre enfance (dont cinq heures de publicité avouée), sans compter l'ensemble des autres renforcements sociaux qui vont dans ce sens.

Ce qui manque à la télé ce n'est pas l'émotion, c'est la sensation. Steven Soderbergh l'a compris et exprimé à travers *Sex, Lies and Videotape*: ou la vidéo comme miroir du manque. Le film s'installe aux frontières des dialogues, personnages et situations télévisuelles sans y choir tout à fait. Quatre personnages incomplets, les uns dépourvus d'émotions mais débordants d'une sensualité trop exhubérante pour être honnête (c'est le côté moralisateur du film), les deux autres débordant d'émotions dont le refoulement les inhibe lorsqu'il s'agit de passer à l'action, c'est-à-dire de toucher l'autre. *Sex, Lies and Videotape* est donc un film sur la redécouverte du toucher. Pour Graham, qui médiatise la sexualité à travers les bandes (!) vidéo qui le mettent à l'abri du contact sensuel, le moniteur est une cage dorée comme le sont maison, mariage, et thérapie pour Ann, son double féminin. On est au cœur de la sphère privée, de la prépondérance du moi, de l'auto-analyse incessante. Ann et Graham ont tout le temps voulu pour penser à leurs problèmes, ils n'ont pratiquement que ça à faire. Ils sont des produits de l'autonomisation de l'individu, courant majeur de la culture contemporaine, longuement analysé par Christopher Lasch dans *The Culture of Narcissism*.

Autre avatar du narcissisme, le couple Rose de *War of the Roses* de Danny de Vito est soumis à un processus de déshumanisation en règle qui les transforme en véritables machines de guerre. Les motifs de cette autodestruction mutuelle sont purement matériels, les êtres se définissant par ce qu'ils possèdent. Si vous avez un chien vous êtes un *dog people* et si vous avez un chat vous êtes un *cat people*. Des gens très civilisés, les Rose, beaux, instruits, à l'aise financièrement; jusqu'à l'heure non pas du divorce mais de la séparation des biens. C'est là que le bât blesse, les deux sont prêts aux pires bassesses pour conserver la maison, remplie d'horribles potiches collectionnées avec amour au fil des ans. Interprété avec conviction par

un duo d'acteurs qui pourrait être le pendant contemporain de Hepburn et Tracy dans une mouture amère de la guerre des sexes, *War of the Roses* confirme le talent de metteur en scène du comédien Danny de Vito, le petit gros haïssable qui s'était fait connaître dans quelques comédies à succès. *Throw Momma from the Train* était déjà plus qu'un simple exercice de style à la Hitchcock et *War of the Roses* pousse encore plus loin le sens du tragi-comique remarqué dans son premier film.

Chez Spike Lee, c'est aussi la guerre larvée de la coexistence, transposée à tout un quartier newyorkais par une chaude journée d'été. *Do the Right Thing* est, et de loin, le film américain de l'année. Un générique fulgurant donne le leitmotiv sonore qui traverse le film: *Fight the power!* Spike Lee filme à l'impératif. Ses personnages et lui-même en tant qu'acteur parlent fort, constamment, toujours au bord de l'engueulade. *Wake Up! Do the right thing! Do or die!* Les conversations hurlées finissent par faire exploser la bulle du privé, se propagent à tout le quartier comme un incendie. La voix qui veut se faire entendre, portée par l'omniprésence du gettho-blaster de Radio Raheem, par le très beau personnage du bègue Smiley, qui représente la mémoire du peuple noir, et l'animateur du FM local (et son superbe hommage à la musique noire) qui voit et commente la vie de ses concitoyens. La rue devient la scène du monde. Les assassins ne s'y trompent pas, au terme de l'escalade, c'est Radio Raheem qui paiera de sa vie la difficile coexistence des races. Car pour la première fois (excepté l'insipide mécène du collège de *School Daze*), le corps blanc apparaît dans le cinéma de Spike Lee, à qui certains critiques reprochaient de ne savoir filmer que des histoires de nègres. Là encore l'auteur trace un portrait nuancé où «chacun a ses raisons»; bref, il ne fuit pas la complexité, ce qui n'est pas non plus une échappatoire dans l'ambiguïté. Malcolm X et Luther King ne sont pas renvoyés dos à dos mais côte à côte. Il n'existe pas un grand leader qui apporterait toutes les solutions à tous les problèmes, ceci étant la grande promesse du fascisme. Et ceux qui ont vu *School Daze* savent que Spike Lee, comme Woody Allen, a horreur du fascisme, qui

trouve son terreau chez les floués de tous horizons, lorsque le manque est trop fort.

Une sensation brute, totale, un envahissement des yeux et des oreilles. C'est ce manque qui remplit les colonnes du box-office. Une sensation qui sera de préférence subordonnée au plaisir de la répétition. Il y a beaucoup plus d'argent, plus de promotion, un peu plus de spectateurs et beaucoup de pop-corn, mais de moins en moins de films singuliers. On a beaucoup parlé de l'année des suites: *Indiana Jones*, *Lethal Weapon*, *Karate Kid*, *Ghostbusters*, pour mentionner les plus connues; doublées d'une pléthore de produits sériels à thèmes: les enfants qu'on ne fait plus mais qu'on aime bien sur les écrans (*Look Who's Talking*, *Honey*, *I Shrank the Kids*, *Parenthood*), et les duos de flics de choc (*K-9*, *Turner and Hooch*, *Lethal Weapon*).

Les films d'acteurs, sans trop d'arsenal technique (*When Harry met Sally*, *Driving Miss Daisy*, *Steel Magnolias*, *Enemies*, *A Love Story*, *Dad* et autres), s'ils restent populaires, ne rapportent pratiquement jamais autant d'argent que les films à effets spéciaux. La plupart ont d'ailleurs des relents de téléfilms de luxe et une bonne part de leur carrière s'effectuera par le biais des magnétoscopes. Sauf exceptions (*When Harry Met Sally* cette année, *The Accidental Tourist* l'an dernier), les films de ce type tournés en scope sont d'ailleurs rares. D'autre part, les performances d'acteurs sont parfois tellement insistantes de virtuosité, de technique de jeu ou de cabotinage (ce qu'on appelle «les rôles à Oscar») qu'ils entrent parfois dans la catégorie des effets spéciaux.

Les héros américains contemporains sont des techniciens. Technicien de la guerre, qu'elle soit historique, fantasmée ou transposée sur un ring de boxe; technicien de la lutte au crime, technicien de la finance et même technicien de la rhétorique (Eddie Murphy qui promène de film en film un même personnage — lui-même — au bagout irrésistible). C'est l'âge de la machine, propre, froide et efficace. Il ne faut pas se leurrer si dans la plupart des films mettant en vedette des machines, ces dernières semblent faillir et se retourner contre les acteurs avec message apparent: gare à la technique,

ces défaillances ont la plupart du temps pour cause première un facteur humain.

Les films de James Cameron sont des exemples patents de cette tendance. *The Abyss* commence comme un parfait scénario reaganien: climat de guerre froide, les Rouges comme incarnation ultime de la menace, univers où la technologie est vitale au plein sens du mot. Un sens du rétrécissement de l'espace, de l'enfermement, une mise en scène de la claustrophobie qui reprend là où *Aliens* finissait. Les personnages sont confinés dans des espaces de plus en plus réduits. Ne dit-on pas que la télé par satellite a réduit la planète à la taille d'une boîte à images, que les distances sont abolies par la technologie du transport et de la communication? Même si les astrophysiciens clament que l'univers est en expansion, l'individu contemporain ressent le monde qui l'entoure comme une peau de chagrin. En ce sens, Cameron s'avère sensible à une tendance essentielle du monde. Il s'est malheureusement esquivé dans un scénario spielbergien. Notons que les Américains semblent n'accorder qu'aux extra-terrestres (et aux vétérans du Viêt-nam) le privilège de leur donner des leçons de morale.

Avec *Born on the 4th of July*, la famille Stone s'est agrandie d'un nouveau film. Scénario du traumatisme résolu où la réconciliation passe par un virage qui permet à l'Amérique de recoudre son hymen et de passer le flambeau à une nouvelle génération. D'une enfance de banlieue à la Norman Rockwell jusqu'à la conviction d'un patriotisme «éclairé». Malgré sa violence, son langage cru, son naturalisme dans les scènes d'hôpital, et grâce à eux, *Born on the 4th of July* est un baume sur l'âme américaine, tout à fait conséquent avec la démarche de *Platoon* qui disait à son public: les Vietnamiens n'ont pas gagné, le véritable ennemi c'était nous-mêmes, ou *Wall Street*: le capitalisme c'est bien, mais le greed c'est mal.

Born on the 4th of July peut aussi se lire comme un film aux relents œdipiens: un homme-enfant vouant un amour excessif à la mère-patrie va combattre au Viêt-nam. Aveuglé par le soleil, il tue un Américain. Il est ensuite blessé au pied puis finalement paralysé jusqu'à la ceinture. À son retour au pays, il découvre qu'il n'est pas

le héros qu'il pensait être et, qu'en plus, la guerre à laquelle il croyait et qu'il a faite «innocemment» est à la source d'un déchirement profond du peuple américain, guerre vue comme une malédiction qui poursuit ces fils trop aimants. La prise de conscience, la découverte de son être véritable viendra après un concours initiatique semé de déceptions: l'hôpital, la famille, une période hédoniste au Mexique, une scène d'émeute où la charge sauvage des forces de l'ordre est associée à l'attaque des Nord-vietnamiens et où notre héros est à nouveau porté en lieu sûr par un «saint Christophe» noir. Il finira héros pacifiste et le film s'achève alors qu'il va parler. Malgré des réserves évidentes quant à l'aspect récupérateur du film de Stone, on ne peut nier qu'il procure une charge de stimulations visuelles et sonores intenses et raffinées. Le filmage comporte des morceaux de bravoure inouïs, tels ces plans-séquences tellement mobiles et nerveux qu'on les dirait ultra-découpés, clipés dans une continuité syncopée à la limite de l'abstraction.

Comme dans *The Abyss* ou *Batman*, on pousse à l'extrême le réalisme dans la représentation de situations hautement paroxytiques qui n'ont aucune commune mesure avec les situations auxquelles sont confrontés les spectateurs dans leur quotidien. Depuis l'arrivée du parlant, le cinéma américain de grande consommation s'accroche au réalisme dans l'improbable. Il a les moyens de ses effets spéciaux: pyrotechnie, maquettes, animaux et acteurs savants, caméra qui passe par le trou de la serrure. C'est le syndrome du «comme si vous y étiez» où l'expérience médiatisée se substitue au contact direct sans distance aucune. Un réel truqué qui semble assumer les oripeaux du vécu. Cette habitude fortement intériorisée par les spectateurs est peut-être à l'origine d'une réaction manifestée dernièrement suite aux événements de Polytechnique: plusieurs s'étonnaient qu'il n'y ait pas eu un homme pour se dresser face au tueur et le désarmer, comme si la situation réelle pouvait ou devait se fondre au code de comportement des héros filmiques et aux critères de la représentation hollywoodienne, qui excellent à produire les vraies images de la fausseté.

Au mea culpa triomphaliste d'Oliver Stone j'opposerais l'humour noir de *Roger and Me* dont la chanson de Pat Boone «I am Proud

to Be an American» au générique de fin résonnait comme la conclusion logique de la démarche de Stone. Michael Moore éclaire et dépoussière la formule disant que l'humour est la politesse du désespoir. Poli mais rusé, le cinéaste l'est, avec sa tête de brave toutou docile, ses questions anodines qui mettent à nu le jeu de la libre entreprise, son grand corps nonchalant qui surgit sur l'écran, son discours à la première personne du singulier qui établit une connivence immédiate avec le spectateur. Le film traite sur le mode comique une tragédie industrielle (la fermeture d'une usine GM et ses conséquences sur la ville de Flint, Michigan) mais le rire est amer, surtout parce qu'il présente un cas de déchéance collective à donner des frissons. Littéralement créée par GM, la ville de Flint appartient en pratique à la compagnie, à laquelle sa position monopolistique confère un redoutable pouvoir: qui dit libre entreprise dit aussi le droit de s'installer ailleurs au mépris total et avoué de ses travailleurs. Il faut voir les solutions abracadabrantes mises de l'avant par les autorités pour tenter de sauver la ville, les comportements aberrants des habitants qui continuent d'y croire. Le film laisse cependant un arrière-goût de désespoir profond, l'impression qu'il n'y a rien à faire que d'en rire, que ces gens sont soit des escrocs, soit des crétins. C'est là la limite.

Hitchcock avait raison: meilleur est le vilain... Batman, le sombre héros (puisqu'il faut bien en parler) est éclipsé par son rival. Ce qui est triste, c'est que le cinéma grand public américain ne semble plus savoir inventer des «méchants» qui lui sont propres. Le Joker sort de la BD, vêtu d'une réputation prête à porter. Une grande part de l'intérêt de *Batman*, c'est d'avoir réussi à dégager des personnages malgré la machine qui les voile. Batman n'est pas qu'un costume et des gadgets, le Joker n'est pas qu'un maquillage. *Batman* représente la frange extrême de la stratégie qui enrobe maintenant les sorties de films, dont on se demande s'ils ne sont pas une longue publicité moussant la vente des gadgets satellites: posters, journaux, revues, cartes, badges et même le disque de Prince qui occulte malheureusement un des points forts du cinéma de Tim Burton: son musicien attitré Danny Elfman, qui est sans doute le meilleur compositeur amé-

ricain actuel de musique de films. Elfman est une sorte de mélange de Nino Rota (pour le côté cirque et carnavalesque) et de Bernard Herrmann (pour la tension et l'angoisse).

Avec une aussi grande quantité de faiseurs de films (peut-on encore parler de cinéastes?) la relève est-elle bonne? À part *Sex, Lies and Videotape* de Steven Soderbergh et *Roger and Me* de Michael Moore, quels premiers films sortent un peu du lot cette année? On ne va tout de même pas considérer Spike Lee, James Cameron et Tim Burton, tous à leur troisième ou quatrième film, comme des espoirs. S'il n'y a plus ou peu de jeunes cinéastes américains, c'est peut-être qu'il n'y a que d'anciens téléastes ou ex-réalisateurs de pubs et/ou de vidéoclips, dont les films se ressemblent étrangement, qui paient encore un lourd tribut à *Blade Runner*, le film qui a sans doute eu le plus d'influence esthétique sur l'audiovisuel des années 80. Bilan d'une année qui est aussi la dernière d'une décennie marquée par le phénomène Stallone (Rocky/Rambo) qui trouvait un terreau idéal dans le triomphalisme reaganien et sa contrepartie Spielberg, chanteur de la classe moyenne. L'acteur-président à peine parti, Hollywood ajustera-t-elle son tir en proposant une certaine vision d'une Amérique «plus douce et plus gentille» selon les mots de George Bush? Qui dira à Hollywood: «Fais ce que dois!»?

Les dix meilleurs films (plus un) de l'année
(par ordre alphabétique)

Yves Rousseau

Crimes and Misdemeanors, de Woody Allen (U.S.A.)

Do the Right Thing, de Spike Lee (U.S.A.)

Et la lumière fut, de Otar Iosseliani (France)

«*Life Lessons*», de Martin Scorsese (dans *New York Stories*) (U.S.A.)

Monsieur Hire, de Patrice Leconte (France)

Pluie noire, de Shoshei Imamura (Japon)

Terrorizers, de Michael Chang (Taiwan)

Trois pommes à côté du sommeil, de Jacques Leduc (Québec)

Une histoire de vent, de Joris Ivens et Marceline Loridan (France)

Ville zéro, de Karen Chakhnazarov (URSS)

Dangerous Liaisons, de Stephen Frears (U.S.A.)

Le retour au récit

Le cinéma français, cru 1989, confirme chez les cinéastes un retour du récit que l'on pourrait interpréter comme l'intention de réconcilier le public avec le cinéma. Qui s'en surprendrait puisque cette tendance, devant l'essoufflement d'un cinéma éclaté, était prévisible depuis déjà quelques lunes? Cela ne vaudrait même pas la peine de s'y arrêter si elle ne touchait pas tout un clan de réalisateurs qui s'était toujours tenu à l'écart, à quelques exceptions près, des modes de passage: je veux parler du cinéma d'auteur.

Quelque chose à l'intérieur du cinéma français a donc bougé au cours des dernières années. Le mythe du cinéma d'auteur — pratiqué par des cinéastes pontifiants — s'est légitimé en système donnant lieu à des œuvres conformistes et banales alors que des films codés, construits selon des règles précises, ont conservé leur singularité. Ce qui expliquerait peut-être, le nombre important de coproductions françaises (*Histoires d'Amérique* de Chantal Akerman, *Et la lumière fut* de Otar Iosseliani) qui ont évité les pièges de l'industrialisation. Ce n'est plus le cadre de fabrication qui détermine la différence entre les films mais le point de vue du réalisateur vis-à-vis de son récit.

Le «nouveau» cinéma d'auteur français ne s'oppose plus folkloriquement au cinéma commercial. Il cherche à redorer le blason du récit en l'actualisant d'une manière satisfaisante pour un public autant populaire que sélectionné. Ainsi d'un cinéma d'opposition on trotte vers un cinéma du regard. Tout en redisant le même propos, Jean-Claude Brisseau, par exemple, dans *Noce Blanche*, use d'une narration classique, contrairement à son précédent film (*De bruit et*

de fureur) qui procédait par collage de scènes fragmentées. C'est l'âge de raison qui, semble-t-il, veut ça.

À l'intérieur de cet ajustement on déplorera cependant le manque d'audace de certains jeunes cinéastes plus pressés de s'affubler du titre d'auteur que de faire œuvre personnelle. Cela peut donner parfois une jolie pellicule aux allures robustes qui fait vivre des personnages convaincants mais qui restent passagers. Tel est le cas d'Éric Rochant qui, profitant de l'amnésie du spectateur, se frotte au cinéma commercial et invente, non sans ruse, un dispositif narratif accrocheur. Les séquences deviennent figées, la caméra fait du surplace (ce qui sécurise le spectateur), joue sur le rapport de contemplation que ce dernier entretient béatement. Le récent succès du surfait *Un monde sans pitié* symbolise bien ce transfert du cinéma d'auteur vers un accomplissement commercial: la consécration récente de jeunes réalisateurs se loge là.

Devant cet ébranlement, un groupe de jeunes réalisateurs décide de prendre de vitesse les années 90 et de se tailler de nouvelles frontières narratives basées non plus sur le statut de l'image mais sur la manière dont les personnages trouvent leur place à l'intérieur du récit, un espace à haut péril, mais indispensable afin de ne pas glisser dans le cinéma d'auteur-spectacle de Beineix (voir sa *Roselyne et les lions*). S'appuyant sur des pylônes narratifs, ces jeunes loups résistent de l'intérieur et conjuguent les impératifs de production moulés à leur style. De la construction filmique fragile et libre de Grandperret (*Mona et moi*), à la rigueur calculée et apprivoisée d'Assayas (*L'enfant de l'Hiver*), au rire purificateur de Frot-Coutaz (*Après après-demain*) ou au filmage passionné de Mazuy (*Peaux de vaches*), les jeunes cinéastes mettent en œuvre de nouvelles façons d'être minoritaires. C'est à l'aune de leur imagination que se déterminent les nouvelles trajectoires. Leurs films comptent parmi les plus significatifs que la France nous ait offerts cette année.

On a trop vite parlé d'eux en termes de faillite des idéologies, de films hermétiques ou suffisants. Ce ne sont pas les Zidi, les Assayas, les Mazuy, qui sont suffisants mais des films comme *L'ours* de J.-J. Annaud, *Les bois noirs* de J. Deray, *Comédie d'été* de D.

Vigne... Et la liste s'allonge. Le cinéma de ces derniers refuse toute tentative de reformulation et se complaît dans un savoir-faire emblématique (Leconte avec *Monsieur Hire* et, au fond, son manque d'imagination créatrice) répétant de manière quasi maniaque des règles narratives dévitalisées (*Je suis le seigneur du château* de Régis Wargnier) qui s'épuisent en épuisant le spectateur avec elles. Il faut voir le dernier Tavernier, *La vie et rien d'autre*, vieillot, compassé, n'apportant rien à une cinématographie trop souvent empesée sous ses qualités trop affichées, pour comprendre que l'académisme rôde toujours. Sans parler des nombreux films sur la fameuse révolution française en cette année de Bicentenaire. Grandiloquentes pages d'Histoire, agencées dans un académisme poussiéreux, les films de Robert Enrico et de Richard Heffron (un Anglais!) se déprécient sous la perfection architecturale de leur entreprise. *Les années lumières* et *Les années terribles* auront été une autre escroquerie audiovisuelle créée en fonction du marché. Voilà ce qui se passe lorsque le cinéma devient prétexte, voire alibi au spectacle.

Face au décloisonnement de la notion d'auteur qui s'adapte, soit dit en passant, très bien aux lois du commerce, Assayas et Mazuy ont vite trouvé une «forme» personnelle qui refuse le rétrécissement et l'homogénéisation du cinéma. Inventifs, ils renouent avec le romanesque (mais pas à partir de rien) en reprenant la question dans l'état où l'avait laissée la Nouvelle Vague et en l'enracinant dans un présent battant au diapason de l'audiovisuel. Ainsi veulent-ils suggérer le surgissement de l'être dans ses complexités et ses contradictions. D'où la nécessité pour Assayas de créer un cadre narratif défini à *L'enfant de l'hiver*, pour pouvoir après le manipuler et définir l'espace cinématographique qui est le sien. C'est le lien entre l'histoire perçue et vécue qui crée le romanesque. Si *L'enfant de l'hiver* est un film réussi, et finalement émouvant, c'est parce qu'Assayas, ennemi du mélodrame, homme de cinéma et de passion, filme la tension entre le sujet, le style, les volontés du réalisateur et les impératifs narratifs. Car, sans cette virtuosité, disons-le, le film serait plutôt noir, avec sa fille-mère, une tentative de suicide et un crime passionnel.

Alors que *L'enfant de l'hiver* part à une vitesse folle et ne s'arrête qu'au moment où Assayas a vraiment le sentiment d'avoir maîtrisé la matière cinématographique, Patricia Mazuy, elle, ancre son film à la terre. Enraciné dans une France paysanne qui s'y révèle, *Peaux de vaches* est dévoré par la solitude. On sent derrière l'affrontement de l'agglomérat familial l'épaisseur d'un passé qu'on ne veut pas déterrer. La parenté souterraine du film avec le monde émotionnel du western nous fait vivre une expérience corporelle qui nous bouleverse. La forme du film s'en nourrit: les personnages sont prisonniers de leur passé, et l'espace, meublé d'énergies opposées, est un rappel constant de leur identité. Cela produit un huis clos rongé de l'intérieur dont le montage, taillé selon la nécessité du propos, évite le schéma classique en dissipant le manichéisme des situations. *Peaux de vaches* est un beau premier film honnête, avec ses défauts et ses qualités, troublants et sincères. Dans un cinéma qui a perdu le goût du risque, on apprécie que des films cherchent leurs voies hors des sentiers frileux d'une qualité nationale convenue.

À l'écart de cette tendance dominée par la jeunesse, Bertrand Blier prend à rebrousse-poil les tendances actuelles du cinéma français avec son art subtil de la déconstruction du récit, de la rupture du ton, des glissements du réel vers l'imaginaire. *Trop belle pour toi* ne s'embarrasse pas de scénario. Il associe les possibles cinématographiques (son, image, récit) en un espace où s'inscrit la musique comme élément filmique essentiel. Au-delà du résultat, Blier, à travers son cinéma de résistance, met en question la manière dont les cinéastes des années 60-70 peuvent encore créer en 1989.

Dans cette perspective, Rivette et Garrel intègrent leurs expériences antérieures à une nouvelle mise en marche du récit cinématographique. Le cinéma devenu héritage: celui de l'universalité et de l'émerveillement. La tradition de Renoir à Eustache en passant par Rohmer invite Jacques Rivette dans *La bande des quatre* à questionner la matière cinématographique. Le résultat est magnifique. De loin, le plus beau joyau de l'année.

Le parti pris d'une remise en question du métier théâtral mis en scène par le réalisateur travaille la réminiscence, la mémoire. La

théâtralité (son jeu sur le temps et l'espace) déforme la réalité, la synthétise, puis la confronte à l'idée qu'on se fait de la représentation pour saisir comment elle advient au film.

Or, le dernier film de Philippe Garrel, *Les baisers de secours*, nous livre une partie de réponse à la question de Rivette: ne se fermer ni au monde ni à soi-même; créer la fiction en se mettant soi-même en scène pour trouver le lien qui unit l'artiste au cinéma. Plusieurs n'ont vu dans le film de Garrel qu'un simple retour obsessionnel sur lui-même. Il s'agit au contraire d'un voyage fabuleux au-delà du marasme actuel de la modernité. Guidé par la quête du cinéma, Garrel rejoue le sens de la prose comme un choix dramatique pour faire du neuf avec du vieux. Ce qui se joue n'est plus de l'ordre de la fiction mais du regard que le cinéaste pose sur sa mise en scène. Du trajet invisible qui sépare deux regards: l'homme et le cinéaste.

S'il existe une voie qui se prête bien à l'expérience de la mise en scène, c'est bien celle du voyage. Qu'ils s'inspirent d'une toile qui nous fera voyager du présent au passé (*Corps perdus*) ou d'un voyage intérieur sur les chemins de l'Inde (*Nocturne indien*) — sorte de «road-movie» réinventé et ennobli — Eduardo De Gregorio et Alain Corneau fondent leurs rapports au récit par un monde réaliste qui prend à contre-pied tout un cinéma marqué au sceau d'une esthétique de la disparition de l'homme préfiguré par les images de synthèse (*Le grand bleu* de Bresson). Si Corneau ne possède pas cette étrangeté du regard ni ce bouillonnement intérieur qui lui éviteraient de tomber dans le piège de la neutralité, de la connaissance au service de l'indifférence, De Gregorio, quant à lui, façonne un univers envoûtant aux allures baroques de faux-semblants, pour ouvrir de nouvelles pistes à la fiction. De scène en scène, ce film d'une étrange réussite affirme modestement et fermement son identité qui se résume en une question: comment la fiction naît-elle là où la logique du dédoublement participe à ce glissement général du romanesque vers le fantastique?

Entre le succès et l'échec, se glissent des films à deux rythmes qui allient le principe du plaisir et le principe de la réalité cinémato-

graphique. Des éclaireurs qui tentent de poser à leur manière des diagnostics. Dans ce repositionnement, Brisseau occupe une place royale. *Noce blanche* retrouve cette intuition universelle qui fonde tout récit. Impossible, ici, de séparer les personnages et le récit du style de l'auteur. Le voyage tragique entre le professeur et son étudiante est aussi un voyage philosophique. Comme dans l'œuvre de Simone Weil, la relation vécue par les personnages est traitée comme un parcours initiatique qui va vers la mort. Mourir pour voir de nouveau. Pour Brisseau, voir se traduit par le refus de tous les clichés pour retrouver la grâce de raconter une histoire bouleversante. Belle leçon de cinéma qui ne s'arrête pas sur les problèmes de la narration mais les laisse jaillir pour retrouver le plaisir de raconter une histoire.

Les dix films les plus significatifs de l'année 1989
(par ordre alphabétique)

Guy Ménard

La bande des quatre, de Jacques Rivette (France)

Le décalogue, de Krzysztof Kieslowski (Pologne)

Do the Right Thing, de Spike Lee (U.S.A.)

Le jour de l'éclipse, d'Alexandre Sokourov (URSS)

Les matins infidèles, de Jean Beaudry et François Bouvier (Québec)

Mon XX^e siècle, de Ildiko Enyedi (Hongrie)

Noce blanche, de Jean-Claude Brisseau (France)

Pluie noire, de Shoshei Imamura (Japon)

La rose du désert, de Margarita Cordeiro et Antonio Reis (Portugal)

Yaaba, d'Idrissa Ouedraogo (Burkina-Faso)

Mention spéciale: *Maicol*, de Mario Brenta (Italie)

De la vidéo-outil à la vidéo-icône

Depuis 1958 que l'Allemand Volf Vostell emploie le poste de télévision comme motif central de ses installations-environnements, enrubannant son moniteur de barbelés, voici que la vidéo joue à imiter la télévision — qui, de moyen de communication de masse, est ainsi devenue avec le temps un *analogon*.

C'est en ce sens-là précisément que l'on regarde maintenant la contribution à la vidéo du légendaire Coréen Nam June Paik, d'autant plus que l'année 89 s'est terminée à Montréal par sa présence à la galerie Esperanza, cinq ans après sa première manifestation au Canada à la même galerie. En juxtaposant plusieurs moniteurs, ouverts et «en un certain ordre assemblés», Nam June Paik a créé ce qu'on appelle dorénavant l'installation vidéo. Il a préféré le pluriel à l'unique, le pour-soi à l'ère du multiple, optant pour un espace plein en lieu et place d'une image symbolique.

Le rappel de ces faits n'étonnera pas les observateurs attentifs de la scène audiovisuelle. Autant les années 70 nous avaient habitués à la vidéo-outil, à la vidéo à chaud, comme s'il fallait à tout prix capter le réel, l'enregistrer, attraper l'instant précis, autant les années 80 vont à l'encontre de la vidéo considérée comme organisme quasi vivant, comme pouls de notre société. Les années 80 ont fait d'elle un objet, une icône.

Le critique de la vidéo des *Cahiers du cinéma*, Jean-Paul Fargier, avait déjà pointé ce dilemme lorsqu'il notait la révolution d'une vidéo qui s'attaquait d'abord à la télévision pour ensuite tenter finalement de la séduire. Le début des années 90 nous prouve bien que ce critique avait raison à Montbéliard comme à New York, à Paris comme à Ljubljana, à Locarno comme à Montréal.

Cette trajectoire paradoxale, ces deux voies parallèles poursuivies par Vostell et Paik ont contribué à européaniser, puis à mondialiser la culture occidentale où se faufilaient pourtant ces débuts iconoclastes de la vidéo. Cette attitude de fond travaille une révolution médiatique (et non pas une crise médiatique) fondée sur l'hybridité, comme si une pensée plus humanisante était en train de façonner ces vidéos d'artistes internationaux dont on découvre à peine encore la portée. C'est seulement en 89 que ce courant à la fois esthétique et engagé a pris le tournant «pacifique» de la beauté évocatrice alliée aux propriétés du médium et jumelée au contenu idéologique. Comme si l'éphémère et les premières expérimentations, que l'on retrouve dans le vidéo-clip rock et le rythme de ses chansons, s'enfermaient de plus en plus dans un monde de l'apparence et du simulacre...

Il est intéressant de se rappeler que l'année avait commencé avec *The Arts for Television* au Musée d'art contemporain. Cet ensemble réunissait des œuvres de partout et de l'après-mai 1968, allant du *TV as a Fireplace* du Hollandais Jan Dibbets, l'ancêtre (?) du réseau Quatre-Saisons (!), jusqu'aux croisements et entrecroisements du New Age actuel. Le renversement des valeurs et des points de vue illustré par cette exposition pouvait très bien être perçu grâce à son approche chronologique et surtout grâce au nombre important des installations, un précédent si l'on examine rétrospectivement les lieux et les événements qui ont animé ce secteur culturel depuis 1984, année-jalon pour la vidéo chez nous.

La palme des expositions revient sans contredit à PRIM Vidéo, sis rue Saint-Laurent, qui choisit régulièrement des œuvres d'ici et d'ailleurs. L'artiste la plus vue, et à qui a été décerné le Prix de la Découverte de l'année, est sans doute Suzanne Giroux qui, après PRIM, a monté une installation à l'Institut Goethe lors du 5^e festival international de films et de vidéos de femmes. Suzanne Giroux a ensuite participé à *Fictions*, une exposition internationale tenue à l'aéroport de Mirabel, où l'accompagnaient Miguel Chevalier et Marie-Joe Lafontaine avec son fameux projet *Les Leçons d'acier*: elle avait placé autant de moniteurs qu'il y avait de sièges-téléviseurs disponibles dans les salles des pas perdus.

Bien entendu, les festivals et les centres habituellement réservés à la vidéo ont maintenu leur vocation. Ainsi le Québécois François Girard exposait au CIAC la version numéro 2 de *Couleurs*, tirée de *Water Colors* précédemment réalisée à Toronto. Lorsque Girard a récidivé à la Maison de la culture du parc Lafontaine avec *Jardin brûlant*, on a alors observé des variations entre chacune des sculptures-environnements qu'il avait réalisées depuis 1986. Fait rare au Québec où peu d'artistes d'ici ont la possibilité de présenter un large corpus de leurs œuvres.

Ce phénomène n'est toutefois pas unique quand on pense, par exemple, à Daniel Dion, un vétéran de l'expérimentation post-punk de la fin des années 70. Il a installé au Musée d'art contemporain une œuvre en demi-lune composée de six téléviseurs, qui forçait le regardeur à entrer et à sortir de l'hémicycle, traitant ainsi de l'espace ouvert et de l'espace fermé, des énergies centrifuge et centripète, puis de l'échelle humaine. Par un regard constamment en déséquilibre entre le bas et le haut, entre la droite et la gauche, la vision décentrée de Dion nous amenait à percevoir le mouvement des images, la lenteur suivie de l'accélération, soulevant ainsi notre inquiétude malgré notre capacité de contemplation du ciel et de ses nuages en furie. Ici le sublime devenait synonyme de symbolique.

C'est peut-être encore là, dans ce déplacement, que les vidéogrammes de cette année, quelle que fût la partie du monde où ils furent pensés, diffèrent non seulement des années antérieures mais également de la décennie entière.

Réactivons notre mémoire: des producteurs indépendants ont pu s'inscrire plus facilement en faux, autrement dit en faussant le code, contre le cosmopolitisme, d'où l'appel aux régionalismes comme l'a fait Tomiyo Sasaki avec *A Picture is Worth a Thousand Words*, où il a confronté les nombreuses cultures minoritaires chinoises à la culture majoritaire officielle. Ou comme l'a professé l'Inuit Zak Kunuk en filmant en direct les multiples formes de l'américanité. Ou comme le recours de Leila Sujir aux racines culturelles individuelles dans *India Hearts Beat*. Ou comme le recours également au terroir linguistique francophone de Danièle et Jacques Louis Nyst dans *Saga*

Sachets. Réciproquement, les fictions long-métrage de Robert Morin, montées par Lorraine Dufour, en faisant appel à nos comportements ou à nos histoires occidentales, ont peuplé tout notre monde narratif de 1989. Ceci est d'autant plus important que Morin, de la Coop Vidéo, a été découvert par le Canada anglais et la France bien avant le Québec et ses organismes subventionneurs comme la Sogic.

Parlant du Canada, on ne peut passer sous silence l'impact vidéographique du festival *The Heart of the Heart of the Regions*, organisé à Calgary pour tous les représentants régionaux «d'une mer à l'autre» et couvrant dix années de productions vidéo. On y a remarqué un jeune vidéaste, Nelson Henricks, dont l'œuvre la plus récente, *Legend*, a frappé les imaginations: en associant des images de caméra de surveillance à des scènes répétitives de violence, Henricks s'auto-représente sur un fond de paysage lointain qui pourrait bien être le souvenir qu'il a conservé des plaines canadiennes.

1989 a retenu l'attention parce qu'elle aura enfin réuni des cinéastes expérimentaux, ceux et celles qui croient encore au format du court métrage, et des vidéastes qui croient aux vertus du scénario. Tout cela est bien logique: l'ère du village global de McLuhan est en train de laisser sa place à l'ère du «cocooning».

Les vidéos de l'année Jean Tourangeau

québécois:

le réalisateur de l'année

ex aequo avec

la monteuse de l'année:

Robert Morin et Lorraine Dufour

pour *Tristesse modèle réduit*

l'installation de l'année:

Daniel Dion au Musée d'art contemporain

les reprises:

Fait divers: elle remplace son mari par une TV de Linda Craig et
Jean-Pierre St-Louis

L'homme au trésor

de Charles Guilbert et Serge Murphy

Options: portrait d'un artiste dans l'Europe des ignorés de Marielle
Nitoslawska

canadiens:

Lamented Moments/Desired Objects

de Vern Hume

India Hearts Beat

de Leila Sujir

Legend

de Nelson Henricks

internationaux:

Saga Sachets

de Danièle et Jacques Louis Nyst

The Art of Memory

de Woody Wasulka

Chassé-croisé pour un art hybride

L'année 1989 marque un chassé-croisé sans précédent d'événements par lesquels la vidéo investit pleinement ses écrans à Montréal, où on compte presque le tiers de tous les centres d'accès à la production indépendante au Canada, et une dizaine de lieux où la diffusion de vidéogrammes est systématique¹.

Rien qu'en octobre, par exemple, dans la foulée du mois de la photo, tout le monde sort ses bandes des boules à mites, tout le monde. Les événements se succèdent sans arrêt. Les vidéos de Marc Paradis, Josette Bélanger, Charles Guilbert, Serge Murphy, Marc Moïdel et Michelle Desaulniers, tous Québécois et Québécoises, ont pu être vues pendant un mois, dans trois salles différentes: au Goethe, au Parallèle et à l'ONF. En octobre, les vidéastes voient poindre à l'horizon un mode de distribution spécifique.

L'art vidéo est hybride; au Québec il fut longtemps rouge. Issu du cinéma matérialiste, de la photo, de la peinture, de la performance et de l'installation; la seule chose que la vidéo partage avec le cinéma c'est ce qui la distingue: la bande sonore. Le magnétoscope est un gramophone sophistiqué. Le daguerréotype, comme son nom l'indique, est fixe.

Il convient de se demander pourquoi une forme d'expression qui s'inscrit avec autant de pertinence dans les systèmes contemporains

1. Le Goethe Institut, le Musée d'art contemporain, les espaces des Cent jours d'art contemporain, PRIM Vidéo, le Vidéographe, la Maison de la culture du parc Frontenac, comme du reste pratiquement toutes les maisons de la culture, les galeries Oboro, Powerhouse, Esperanza et, finalement, le Cinéma Parallèle.

(l'audio-visuel adapté à l'ordinateur) est toujours tenue à l'écart des ondes. Ça sent la censure².

Deux bandes québécoises sont revenues de Tokyo avec des prix, en début d'année. Le prix d'excellence pour *The Story of Feniks and Abdulah*, de Luc Bourdon, et une mention pour *Annie et les rois mages*, de Josette Bélanger³.

La première reprend les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes en traduisant l'extrême solitude d'un amant en cavale à Vancouver; la deuxième est un contre-chant d'images superbes sur la joie, violente naïveté; *Story* était la quinzième bande de Luc Bourdon, *Annie...*, la première de Josette Bélanger. L'exil de part et d'autre, qui à Vancouver, qui dans un désir-désert, de béatitude et de poésie mêlées.

Story trompe les espaces qu'elle circonscrit et elle les réconcilie; elle les juge, de cause à effet ou du contenu vers le contenant. Elle propose un regard multiplié, un regard qui pénètre la surface fragile de l'image, sans la briser, même si elle vole dans tous les sens. Notre attention est conviée d'urgence. De la même manière que nous ne pouvons plus jouir de la musique les yeux fermés, nous ne saurions plus regarder une image sans tenter de la multiplier à l'infini.

Aimer est exaltant. Et peut-être que c'est cela qu'on fait aux autres. On les rend responsables de sa propre exaltation, de ses propres rêves. Je ne sais plus, à la limite, si la personne que l'on choisit d'aimer importe un peu. L'important, n'est-ce pas? étant de se trouver dans cet état d'exaltation⁴.

2. L'industrie du cinéma ne mourra pas en paix sans d'abord extorquer à la planète son dernier gramme d'acétate de cellulose, c'est une question économique.

3. Les deux bandes ont été présentées à la Quinzaine de la vidéo du Vidéographe, au Cinéma Parallèle, du 1^{er} au 15 octobre 89.

4. Extrait de *Annie et les rois mages* de Josette Bélanger.

Josette Bélanger procède à un traitement minutieux de la bande sonore: les incrustations, les fondus, les surimpressions, la batterie des effets visuels sollicitent exclusivement — et paradoxalement — le domaine de l'ouïe. Elle récidive au Festival du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal en présentant sa deuxième bande, *Les hasards heureux de l'escarpolette*, où la rage de son propos est à peine dissimulée.

Vidéo traditionnelle, aux crochets du cinéma, ni respectueuse ni dupe, elle illustre surtout le grand art avec lequel Josette Bélanger dispose de ses fantasmes: l'art précis de la passion, et une vision particulièrement ordonnée de ce qui nous consume. La vidéo c'est la renaissance du contenu, la forme ne procurant plus beaucoup de surprises, sinon aucune, en cette fin de siècle orgiaque et médiatique: l'ère de la vidéophonie.

On retrouve des références essentielles⁵ dans l'installation, où la vidéo réussit à échapper à l'écran; Mario Côté, en avril, à PRIM Vidéo, présente *Les lieux dits*, un vidéogramme qui donne la parole aux tableaux de l'exposition dans laquelle la bande s'inscrit.

Plutôt que de faire un commentaire à leur sujet, la vidéo capte le murmure des toiles, enrôlé de peinture, dans des tons de rouge vif, et dénonce leur déchirure, leur blessure d'argile et d'alcool teint.

Daniel Dion lui aussi, en juin, au Musée d'art contemporain, prend l'espace ambigu de l'art⁶ par surprise en proposant une installation évocatrice; *Anicca* est plus qu'une prière, la vision de l'âme qu'elle suggère sollicite en nous ce que nous partageons de plus noble avec la nature. «Si l'holo-vidéographie avait existé, précise Daniel Dion, j'aurais utilisé ce médium. À la limite, je n'aurais voulu voir que des images suspendues dans le vide. Il faut retourner à des concepts plus globaux si l'on veut qu'il y ait une évolution de la pensée.»

5. La contemplation, l'extase et le rythme.

6. En galerie, ou dans les musées, la vidéo sera toujours un peu ridicule, toujours contemporaine, très intrigante, peut-être même alimentaire, et surtout, esthétisante. C'est le privilège que lui confère son paradoxe. Ce sont des lieux par défaut mais nécessaires, en attendant que la seule galerie spécifique s'affranchisse: la télévision.

*Lettre à un amant*⁷, de Marc Paradis, réalisé en 1987 et 1988, à partir d'une lettre écrite par Sylvain Ladouceur en 1983, est le troisième volet d'un triptyque qui commence avec *L'incident Jones* (1986) sur la séduction, suivi de *Délivrez-nous du mal* (1987), ou la fausse insipidité du sperme. Le troisième volet porte sur la rupture. Cette rupture est perçue comme une ouverture, comme les trois points de suspension qui ferment souvent nos rapports soi-disant ouverts sur les sentiments ponctués...

Marc Paradis a choisi la démythification, l'effet pervers n'est pas nouveau et ses bandes ne réconfortent surtout pas quant à l'exploitation pornographique de notre condition humaine. La métaphore joue dès lors un rôle multiple: arbitre d'un subconscient qui s'ignore, clé d'un certain calcul sémantique au bout duquel la somme n'est pas nécessairement égale à l'addition de ses parties.

La vidéo y trouve un refuge et une expression d'une qualité rare. *Réminiscences carnivores* poursuit l'éloge d'un rituel qui confirme l'artiste dans un territoire dont il est le seul à assumer le sacrifice. Ainsi, la fidélité avec laquelle Marc Paradis traduit son amour de la beauté est unique.

L'année se termine avec un prix, comme elle a commencé, comme une poussée d'espoir, une chaleur de l'esprit. *Frozen Ink*⁸ sort de l'arène festivalière avec sa plaque d'ardoise; Katherine Liberovskaia, l'auteure, se mérite une mention spéciale du jury. À la Quinzaine de la vidéo, on a vu *Glissement dans un virage complet* — qu'elle a coréalisée avec Pascale Malaterre — une bande d'une rigueur remarquable, un modèle.

Frozen Ink est une œuvre plus personnelle, plus sensible à la fragilité de notre (son) identité. Elle exprime l'être inscrit dans la neige, dans l'hiver de l'art, en mal d'abolir les contraintes d'un silence inouï.

7. En octobre, La Quinzaine de la vidéo du Vidéographe présentait une rétrospective de ses œuvres; le Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal ainsi que le Festival international du cinéma et de la vidéo gays et lesbiens de Montréal présentaient sa dernière bande, *Réminiscences carnivores*.

8. Présentée au Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal.

Les vidéos de l'année
Daniel Carrière

québécois:

L'attrait infini de quelques secondes fragiles de Bénédicte Deschamps
et Lucie Lambert

Le Voleur vit en enfer de Lorraine Dufour, Claude Gazié, Robert
Morin, Ronald Guèvremont et Philibert Thomas

La cage de Marc Paradis

Option: portrait d'un artiste dans l'Europe des ignorés de Marielle
Nitoslawska

Monsieur Léon de François Girard

internationaux:

The World Within Us de Terry Flaxton

L'image de Danièle et Jacques Louis Nyst

A TV Dante — Canto V de Peter Greenaway et Tom Philips

If I Could Fly I Would Fly de Mary Lucer

The Flood de Jaap Drupsteen.

Collaborateurs

Daniel Carrière: critique de la vidéo au *Devoir* et à *Ciné-Bulles*; vient de terminer une biographie sur Norman McLaren et en prépare une autre sur Claude Jutra.

Michel Euvrard: collaborateur à *24 images*; a traduit *Les cinémas de l'Est de 1945 à nos jours* de Mira et Antonin Liehm (Éd. du Cerf); coresponsable des *Yeux fertiles*.

Gilles Marsolais: professeur de cinéma à l'Université de Montréal et membre du comité de rédaction de *24 images*; auteur de plusieurs livres sur le cinéma.

Tom Perlmutter: Torontois, ancien rédacteur à *Cinema Canada*; actuellement producteur d'un documentaire sur la globalisation des médias.

Yves Rousseau: membre de la rédaction de *Ciné-Bulles*; chargé de cours en cinéma; prépare actuellement un essai sur l'influence de la télévision sur le cinéma québécois.

André Roy: critique à *Spirale* et à *24 images*; a publié aux Herbes rouges *Question de cinéma 1 et 2*; coresponsable des *Yeux fertiles*.

Guy Ménard: critique de cinéma à *Spirale*; rédige actuellement une étude sur le concept d'essai dans le cinéma.

Jean Tourangeau: critique d'art; en rédaction de thèse de doctorat sur la vidéo internationale, à l'Université Laval.

Pierre Véronneau: membre du comité de la programmation de la Cinémathèque québécoise et corédacteur en chef de *La revue de la Cinémathèque*; auteur de plusieurs études sur le cinéma québécois et canadien.

les herbes rouges

- 164 *Délateur*, poésie, François Tourigny
165 *Le spectacle de l'homme encore visible*, poésie, André Roy
166-167 *Interventions du parlogue 2*, essais, André Beaudet
168-169 *20 ans*, essais, Roger Des Roches, Lucien Francoeur, André Roy, François Charron, Normand de Bellefeuille, André Gervais, Paul Chamberland, Marcel Labine, Roger Magini, Guy Moineau, France Théoret, Sylvie Gagné, Michèle Drouin, Hugues Corriveau, Carole Massé, André Beaudet, Jean-Marc Desgent, Rosie Harvey, Louise Bouchard, Claude Paré, Jean-Yves Soucy
170 *Amen*, nouvelle, Jean-Yves Soucy
171-172 *Splendide hôtel*, fictions, Pierre-A. Larocque
173 *Caryopse ou Le monde entier*, théâtre, Laurence Tardi
174-175 *Porte silence*, roman, Paul-André Bibeau
176 *L'état de grâce*, poésie, Jean-Marc Desgent
177 *Cockrell dehors dedans*, nouvelles, Christian Mistral
178-179 *Veilleurs de nuit* (Saison théâtrale 1988-1989), essais, Sylvain Campeau, Gilbert David, Aline Gélinas, Gilles G. Lamontagne, Jérôme Langevin, Paul Lefebvre, Stéphane Lépine, Solange Lévesque, Serge Ouaknine, Diane Pavlovic, Alvina Ruprecht, Jean St-Hilaire, Michel Vaïs
180-181 *Les amoureux n'existent que sur la Terre*, poésie, André Roy
182-183 *Chose vocale*, poésie, Michael Delisle

formule d'abonnement et de commande

- abonnement:**
10 numéros, 30,00\$
débutant au numéro _____
- le(s) numéro(s) suivant(s) _____
numéro simple, 4,00\$
numéro double, 6,00\$

paiement à l'ordre de:

les herbes rouges

C.P. 81, Succ. E, Montréal, Québec H2T 3A5

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____

Photocomposition : Les Ateliers C.M. inc.

Illustrations : *Trois pommes à côté du sommeil*, de Jacques Leduc. Production: ONF et Malofilm. Québec.

Saga Sachets, de Danièle et Jacques Louis Nyst. Production: RTBF (Liège). Belgique.

Do the Right Thing, de Spike Lee. Production: A 40 Acres and a Mule Filmworks Production. U.S.A.

Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire

Imprimé au Québec, Canada

Les yeux fertiles, qui deviendra une publication annuelle, propose une revue critique de la production cinématographique et vidéographique de l'année 1989.

Publié sous la direction de Michel Euvrard et d'André Roy, ce bilan jette un regard incisif, pénétrant et personnel sur la vie des «images en mouvement». Des critiques reconnus questionnent ici le renouveau du cinéma soviétique, la vitalité du documentaire, la fiction québécoise, le cinéma au Canada anglais, aux États-Unis et en France, l'importance de la vidéo au Québec et dans le monde, et font des *Yeux fertiles* un outil de référence indispensable.

Daniel Carrière • Michel Euvrard
Gilles Marsolais • Guy Ménard
Tom Perlmutter • Yves Rousseau
André Roy • Jean Tourangeau
Pierre Véronneau