

PER  
H-78  
EX. 2

*herbes rouges*

ANDRÉ ROY  
QUESTION DE  
CINÉMA 1

# *les herbes rouges*

ISSN 0441-6627

ISBN 2-89272-024-9

Directeurs:

François Hébert

Marcel Hébert

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

Abonnement: 10 numéros, 20,00 \$

Distribution:

Québec Livres

4435 boulevard des Grandes Prairies

Saint-Léonard, Québec, H1R 3N4

Tél.: (514) 327-6900

Zénith 1-800-361-3946

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: 4<sup>e</sup> trimestre 1985, Bibliothèque nationale du Québec

© les herbes rouges et André Roy, 1985

André Roy

Question  
de cinéma 1

*essais*

du même auteur

revue les herbes rouges

N'importe qu'elle page, no 11, 1973, 1984  
Vers mauve, no 28, 1975  
D'un corps à l'autre, no 36-37, 1976  
Corps qui suivent, no 46, 1977  
Le Sentiment du lieu, no 62, 1978  
Petit Supplément aux passions, no 79-80, 1980  
Monsieur Désir, no 88-89, 1981  
Les Lits de l'Amérique, no 116-117, 1983  
Nuits, no 126, 1984

éditions Les Herbes Rouges

L'Espace de voir, 1974  
En image de ça, 1974  
Les Passions du samedi, 1979  
Les Sept Jours de la jouissance, 1984

autres éditeurs

Formes. Choix de poèmes, Atelier de l'Agneau  
(Belgique), 1977  
Marguerite Duras à Montréal (textes réunis et  
présentés par Suzanne Lamy et André Roy),  
Editions Spirale, 1981 et Editions Solin (France), 1984  
La Leçon des ténèbres, Ecbolade (France), 1983.

*A Patrick Straram le Bison ravi,  
évidemment.*

de même auteur,

Les Herbes Rouges

- Le Sésame et le Sésame, 1971, 1971
- Verdure, no 29, 1973
- Le Sésame à l'usage, no 35-37, 1974
- Le Sésame, no 35, 1974
- Le Sésame de l'Herbe, no 37, 1974
- Le Sésame de l'Herbe aux papillons, no 79-80, 1980
- Maïs de l'Herbe, no 81-82, 1981
- Les Herbes de l'Amérique, no 116-117, 1981
- Sécher, no 126, 1984

Éditions Les Herbes Rouges

- L'Épave de l'Herbe, 1974
- Éditions de la, 1974
- Les Poésies de l'Herbe, 1974
- Les Sept Jours de la Journée, 1974

Autres publications

- Journal de l'Herbe, 1977
- Maïs de l'Herbe, 1977
- Éditions de l'Herbe, 1977
- Éditions de l'Herbe, 1977
- Le Journal de l'Herbe, 1977

## Introduction

Les textes rassemblés ici ont été écrits pour différentes revues<sup>1</sup> entre 1976 (*Au fil du temps* de Wenders, pour la plus ancienne critique) et 1985 (*Je vous salue Marie* de Godard, pour la plus récente), et remaniés pour leur présente publication. Ils forment le premier de trois volets et jettent une amorce de réflexion sur le cinéma, amorce que permet très bien il me semble la formule d'une revue comme *les Herbes Rouges*<sup>2</sup>. Ces textes ne se prétendent pas exhaustifs mais veulent pointer quelques questions que je pose au cinéma depuis plusieurs années, et ce dans le droit fil des théories mises de l'avant depuis vingt ans, à savoir le structuralisme, la linguistique, la sémiotique et la psychanalyse<sup>3</sup>, dont l'utilisation était facilitée par la publication mensuelle, me réconciliant ainsi avec une approche scientifique des productions symboliques, m'éloignant de l'impressionnisme ambiant de la critique journalistique et rendant relative aussi la cinéphilie (que porte en lui tout critique) qui, dans son hystérie aveuglante, ne réussit jamais à faire le point sur elle-même ni sur son objet.

---

1. *Chroniques*, *Spirale* et *Copie Zéro*.

2. Voir *Interventions du parlogue 1* d'André Beaudet.

3. Et je devrais ajouter: dans le droit chemin des *Cahiers du Cinéma*, dont je ne dissimule pas la trace dans ces écrits.

Les articles de ce recueil ont été divisés en deux parties. La première, intitulée «Question de cinéma», prétextant que le cinéma y est élément diégétique, analyse six films d'autant de cinéastes et tente d'exposer la problématique générale de ces réalisateurs, reformulée très nettement dans les longs métrages analysés. *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen, où la représentation est une métaphore (peut-être trop facile) de la cinéphilie et une métonymie de la fausse impression de réalité, renvoie au redoublement imaginaire mise en œuvre dans toute énonciation. Avec *The Cotton Club* de Francis F. Coppola, je m'interroge sur la force du cinéma américain. Parce que lié aux expériences nocturnes de l'enfance (comme l'a si bien élucidé Jean-Louis Scheffer dans *l'Homme ordinaire du cinéma*<sup>4</sup>), le cinéma comme savoir sur l'énigme sexuelle est parfaitement indiqué dans *la Cité des femmes* de Federico Fellini. *Passion* de Jean-Luc Godard montre paradoxalement que le montage est une circulation de formes et d'objets hétérogènes. Pour retrouver la force originelle du 7e art, Alain Tanner, dans *Dans la ville blanche*, confronte deux sortes d'image: amateur et professionnelle, celles du 8 MM et du 35 MM. La quête de vérité du cinéma et la perte d'un certain autre (l'américain) se dévoilent lentement et rigoureusement dans *Au fil du temps* de Wim Wenders.

La seconde série de six textes est titrée «Le cinéma en question». Elle porte, en ouverture, sur le cinéma narratif que consolident tout en l'interrogeant (parfois) les Bertolucci, Forman et Truffaut. Avec *Gloria* de John Cassavetes, il est montré l'extrême originalité de ce cinéaste à la fois américain et européen, le dispositif structurel vertigineux de ses films. On retrouve le cinéma implosé, grugé de l'intérieur, déflationniste dans *Pipicacadodo* de Marco Ferreri, cinéaste

---

4. Editions Gallimard/Cahiers du Cinéma, Paris 1980.

trop mésestimé à mon goût. Une étude est consacrée à la très grande homogénéité de l'œuvre d'André Forcier et à sa justesse cruelle. *Je vous salue Marie* m'a permis d'exposer l'entreprise contre-nature de J.-L. Godard sur les images et les sons. Je termine sur un certain cinéma américain, celui de Spielberg, Lucas et Cie, qui, dans le détournement de la vue en voyure, veut combler l'écart entre représentation et réalité, transformer le cru en cuit, réduire la multiplicité du cinéma et en éliminer ses failles, trous, défaillances et dérives, parce que ces réalisateurs ne veulent rien savoir d'une morale de cet art.

Le cinéma et les effets du réel, l'image et le son, l'espace de la représentation et la scénographie du regard, la cinéphilie et la crise du cinéma, l'hétérogénéité fondamentale de cet art, telles sont donc quelques-unes des questions que j'aborde par le biais de certains films, en tentant de les ouvrir et les creuser. Regarder un film, c'est toujours voir les possibilités grandes et petites du cinéma — ce qui ne peut se faire sans une interrogation de cette machine d'illusions et de terreur. S'interroger constamment, telle est la voie (ô combien semée d'embûches et de dénégations!) de tout moraliste. Et ce n'est pas pour rien que Jean-Luc Godard s'impose par deux fois dans ces douze textes car il est peut-être l'un des derniers moralistes de cette fin de siècle.

A.R.



Le cinéma et 1 l'appareil  
Sur 7  
QUESTION DE CINÉMA

Woody Allen  
Francis F. Coppola  
Federico Fellini  
Jean-Luc Godard  
Alain Tanner  
Wim Wenders

QUESTION DE CINÉMA

Woody Allen  
Francis R. Coppola  
Federico Fellini  
Jean-Luc Godard  
Alain Tanner  
Wim Wenders

## Le cinéma et les apparences

### Sur *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen

Il semble bien qu'il y a eu un tournant chez Woody Allen depuis *Zelig*, où le personnage-caméléon qu'interprétait Allen l'éloignait de l'égotisme de plus en plus enflé de ses précédents films. *Broadway Danny Rose* est vraiment le premier film de l'après-*Zelig* où Allen, en minable impresario, devenait sans facétie ni fausse pudeur un *loser*, ne craignant plus de perdre les spectateurs s'il ne leur faisait pas des clins d'œil. Plus besoin d'être Chaplin (pour la critique sociale), d'être Groucho Marx (pour la grivoiserie) ou d'être Bergman (pour être respecté). Allen n'était plus le créateur obsédé par la bonne posture.

C'est pourquoi, ici, l'acteur s'efface pour être le cinéaste qui se tient entièrement derrière la caméra pour *tenir* son film. *The Purple Rose of Cairo* est certainement avec *Annie Hall* l'un des meilleurs films de Woody Allen. Qui plus est, cette œuvre fait figure de comète extraordinaire dans le ciel du cinéma américain d'aujourd'hui, tellement loin de l'esbroufe et de l'hystérie actuelles, si loin de cette violence qui, mêlée à une sorte de comique cynique (comme dans *Beverley Hills Cop*), donne des haut-le-cœur par son obscénité vulgaire.

Mais dans la filmographique allennienne, *The Purple*

*Rose of Cairo* se voit surtout comme l'anti-*Stardust Memories*. On se rappelle ce long métrage dans lequel un metteur en scène se révoltait contre tout le petit monde d'Hollywood et crachait dessus; c'était la révolte de celui qui s'en prenait à la fascination de la machine-cinéma, révolte qui tournait plutôt au vinaigre. Nous étions en face d'un Woody Allen pris dans une recherche fortement névrotique de son désir de cinéma parce qu'il ne pouvait plus reterritorialiser son imaginaire, d'où ces nombreuses références cinématographiques qui se bouscuaient dans un mouvement d'amour-haine non exempt de cruauté.

Dans *The Purple Rose of Cairo*, le cinéaste fait donc une plus grande confiance au cinéma. C'est la paix retrouvée avec le septième art d'autrefois, celui de l'Amérique des années 30, celui de l'illusion et de la légèreté, l'antidote contre la Dépression (l'action du film se situe dans les années 30).

Maintenant Allen n'a plus besoin d'être le centre d'énonciation de son œuvre qui, avant, dans sa répétition constante de film en film et dans une volonté forcenée, demandait au réel de se dédoubler. Entreprise impossible comme on le sait, et cette démarche risquait de stériliser le pouvoir créateur de l'auteur. Allen a donc compris que ce dédoublement ne peut se faire avec le réel mais avec l'imaginaire, et que ce jeu trouve ses effets de vérité dans la simulation, le trucage du réel plutôt que dans son hyperréalisation.

Le dédoublement est maintenant, sans accroc ni facticité, la force centripète de *The Purple Rose of Cairo*, son déclencheur fictionnel. On sait que le film décrit la rencontre entre une jeune femme (Mia Farrow) mal mariée à une brute fainéante et le personnage (Tom Baxter) d'un film dont le titre est justement *The Purple Rose of Cairo*. Ce personnage fictif, sorti de l'écran, abandonnant les autres comédiens à tourner en rond aussi longtemps qu'il ne regagnera pas le

film (on pense aux personnages emprisonnés de *l'Ange exterminateur* qui ne peuvent sortir du château), ce personnage viendra à rencontrer lui aussi le comédien qui l'interprète. On voit les quiproquos qui peuvent survenir. Mais ce qu'il faut retenir, c'est que cette traversée des apparences dit bien que l'imaginaire vient toujours trafiquer le réel.

L'aventure de Cecilia-Mia Farrow a un rien de pathétique: par exemple, Cecilia est déçue de constater que le champagne bu dans le film soit faux; le comédien ne l'amènera pas à Hollywood comme il le lui a promis. Mais cette aventure n'est pourtant pas amère. Fini les récriminations de Woody Allen. Une vraie sérénité se dégage de cette histoire très complexe. Ce qui compte, c'est l'affirmation accomplie d'un style, d'une singularité.

Et je ne suis pas loin de considérer cette singularité comme un vrai cri de guerre contre le cinéma américain ambiant. La simplicité et la pétillance de cette comédie, dont la légèreté recèle une profondeur qui est la marque du génie allennien, sont les traits d'un classicisme très fort. Ce classicisme n'est pas un retour de balancier, mais une réponse assumée face à l'esthétique actuelle qui fait des films sur nos écrans une longue bande de vidéo-clips, d'images hystériques qui métamorphosent tout ce qu'elles touchent en clichés.

A ce cinéma *fabriqué* de plus en plus courant, *The Purple Rose of Cairo* prend le contre-pied, et tellement, que sa sobriété a été vue comme scandaleuse; c'est ce qui ressort de la majorité des critiques américaines que j'ai lues. Pourtant ce scandale nous réconcilie avec un cinéma de la plus haute tenue, comme Woody Allen se réconcilie ici avec lui-même, éloigné à tout jamais de la peur de son imaginaire.

## Amérique et cinéma

### Sur *The Cotton Club* de Francis F. Coppola

Le cinéma américain n'a jamais cessé d'être haï et adulé. Jetée aux orties pour cause idéologique, cette machine capitaliste impérialiste n'est pour certains qu'un rouleau compresseur qui annule toute velléité de pensée, destructeur de talents. Aimée, imitée, copiée, cette même machine est pour d'autres un art entropique, qui se renouvelle constamment, recrée des mythes, toujours collé au réel le plus inusable. Car jamais cinéma n'aura été autant que celui-ci lié aux impératifs industriels et qui pourtant n'aura jamais autant collé à la société, à l'air du temps, se nourrissant de tous les drames et de toutes les tragédies, les recyclant et les universalisant. Le cinéma américain, c'est les U.S.A. plus le monde entier.

Grâce à lui, les Etats-Unis sont devenus terre du cinéma, plus même: un lieu de pur cinéma. Leur universalité est bel et bien celle de son cinéma. Et ce pays aura continuellement besoin de cet art pour se filmer, c'est-à-dire se photographier comme une grande famille. Par lui, il tresse les liens de filiation. Si les U.S.A. semblent si omniprésents et éternels, c'est que là on se reproduit de cinéastes en cinéastes.

Prenons le cas de Francis Ford Coppola, un cinéaste mégalomane, qui s'est voulu un temps producteur esthète (de Wenders, par exemple) et distributeur mécène (de Syberberg, de Godard, de Gance, etc.). Connaissant le cinéma sur le

bout de ses doigts comme la nouvelle génération de réalisateurs américains (Scorcese, Schrader, Spielberg, etc.), il a fait de sa maison à San Francisco le lieu mondial des rendez-vous de cinéastes (on y flânait, on y bouffait bien, on y parlait beaucoup et on y regardait surtout beaucoup de films, des classiques). Coppola, un maniaque qui créera de gros studios de production (Zoetrope), qui expérimentera les nouveaux moyens technologiques. Un despote éclairé qui a tenté de recréer avec lui seul l'Age d'or de la machine hollywoodienne<sup>1</sup>.

Après maints déboires (il a vendu Zoetrope Studios), après quelques films intimistes (dont *Rumble Fish*, un chef-d'œuvre), il a dû accepter de remplir une commande, *The Cotton Club*, dont les problèmes de production pourraient en eux-mêmes être un véritable roman.

Mais Coppola, passé maître en aventures abracadabrantes et insurmontables, n'a jamais oublié son désir. Il n'a jamais gommé son amour du cinéma, n'a pas occulté ses origines: qu'il est le fils spirituel de ses pères cinématographiques, de Hawks à Minnelli en passant par Ray (dont la référence à *Party Girl* est ici évidente). *The Cotton Club* est du cinéma américain 100%, avec ses qualités et ses défauts, c'est-à-dire un lieu où on n'en finit pas avec l'usine à rêve et le réel inépuisable. C'est plein d'effets-cinéma; un cinéma qui ne cesse de se donner comme tel, de se représenter.

Le film raconte les démêlés avec la pègre de Dixie Dwyer (Richard Gere), trompettiste amateur au «Cotton Club» de New York, et de son amie, Vera Cicero (Diane Lane); Dwyer deviendra une vedette des films de gangsters hollywoodiens; sa carrière sera évoquée par quelques titres de journaux et des affiches (Hollywood est loin de New York). Ce mélange

---

1. Pour avoir une idée succincte sur cet Age d'or, on pourra lire *les Mémos de David O. Zelnick*, Ramsay, Paris 1984.

de drame policier et de comédie musicale, plutôt que de relancer le cinéma, le fixe — comme un entomologiste épingle un papillon. *The Cotton Club* est une nature morte, d'une beauté figée, presque asphyxiante, que renchérissent les scènes presque toutes tournées en intérieur. C'est un tableau à voir. Tout le savoir-faire de Coppola (cinéaste éblouissant, intelligent) se déploie dans le seul but de littéralement *tirer* le regard du spectateur, de l'avalier comme une centrifugeuse. Ne compte que le rapport du spectateur aux personnages. Le prix à payer est un film en lambeaux, parcellaire et pointilliste, qui réussit malgré tout à se soutenir par un montage sec, brutal, qui troue le film par de nombreuses ellipses. Mais ces ellipses ne sont pas le résultat d'une éthique, d'un parti pris esthétique; elles maculent l'œuvre car elles sont des déchets, restes à abandonner aux profits et pertes. D'où une histoire bancale, qui ne réussit pas à prendre (comme on dit de la mayonnaise), car ce qui était à prendre était le spectateur (qu'on séduit par de nombreux clins d'œil cinéphiliques).

Et pourtant, *The Cotton Club*, on ne sait par quel miracle, ne tombe pas dans l'académisme ni dans le maniérisme (ç'aurait pu être un film rétro). Le film va trop vite pour ça, ne traîne pas, parce qu'il est un assemblage de petits morceaux (de bravoure, pour certains), de petits détails, lestés et naturalisés par l'ensemble. Un cocktail (c'est le cas de le dire puisque tout se passe ou presque dans une boîte de nuit), un cocktail donc de numéros comme seul le show-business américain sait en faire. A savoir lequel des numéros retiendra le plus l'attention. Est-ce celui où Dutch Schultz égorge son rival lors d'une réception? Est-ce celui où Dixie Dwyer et Vera Cicero se disputent sur la piste de danse? Est-ce celui où Franchy écrabouille la montre de son chef et lui en offre immédiatement une autre? Est-ce celui où Larry Marshall (en Cab Calloway) donne un numéro de danse époustouflant?

Ce sont des petits moments comme ceux-là qui nous laissent bouche bée, extasiés par le métier: savoir trousser une scène, susciter le rire ou la terreur, pour que l'émotion puisse passer — même si elle ne bouleverse pas beaucoup. Là où la séduction à tout prix ne fait plus impasse sur l'illusion (fondement du 7<sup>e</sup> art).

C'est à ces instants-là que le film n'est plus seulement une lecture du cinéma, une copie le phagocytant, mais se transforme en réelle écriture et sauve les apparences. Ce qu'a toujours été le cinéma américain, même dans ses plus mauvais jours comme actuellement, et il sort gagnant. Coppola aussi, qui dans une telle entreprise aurait pu, au mieux, être un simple exécutant, au pire un faire-valoir; entreprise en tout point suicidaire: ressusciter les années 30 aurait déplumé plus d'uns; Coppola réussit même à faire de *Cotton Club* un film antiraciste (le «Cotton Club» est une boîte noire tenue par des gangsters blancs), où l'immoralisme de la pègre est bien pointée (on se rappellera qu'il est l'auteur de *The Godfather*). Oui, c'est comme ça que le cinéma américain n'en finira jamais de nous intéresser et de nous passionner — qu'on l'adore ou qu'on l'abhorre.

## Le spectacle du cinéma

### Sur *la Cité des femmes* de Federico Fellini

On sait que la vie du sujet peut être inaugurée en analyse par la reconnaissance du contenu d'une représentation qui apporte à l'analysant un enseignement radical sur sa sexualité et de sa marque dans toute vie imaginaire. Il me semble que cette représentation, remémorée ou reconstruite, est parfaitement saisie dans le film de Federico Fellini, *la Cité des femmes*, surtout dans ces dernières séquences. On retrouve dans celles-ci Snàporaz (Marcello Mastroianni) au cirque qui prend, par ailleurs, les dimensions d'un tribunal (on sait que Snàporaz est jugé pour son machisme par des féministes en congrès).

Glissant dans une immense montagne russe illuminée, où l'indétermination du temps est indiquée par la présence de trois vieillards, le protagoniste revit des moments d'enfance. Ses souvenirs se rapportent à des expériences sexuelles, et le spectacle qui s'adresse à Snàporaz est le cinéma. On voit une scène où une quinzaine d'enfants regardent défiler sur un grand écran les vedettes du cinéma muet; ils se masturbent sous les draps d'un lit géant qui, par le mouvement, figurent les vagues de la mer (de la mère). Cette scène, qui joue aussi le rôle d'une citation (pensons à *Amarcord* où quatre enfants se masturbaient dans un vieux tacot), et où se réactivent les souvenirs, s'élabore comme une hyperbole: tout renvoie au

cinéma, où l'énigme sexuelle fait nœud avec les images du passé enfantin. Le cinéma est bien cette chambre qui livre la scène primitive et où résonne l'angoisse de la castration (angoisse résolue par la masturbation). Le cinéma, c'est aussi, et par lui, fabriquer des fantasmes dans une tentative d'esquisser une équivalence entre vérité de l'art et vérité du sujet.

Cette dialectique de la vérité, on la retrouvera dans bien d'autres scènes, particulièrement celles où le phallus est symbolisé par tous les objets qui peuplent la maison de Snàporaz, maison transformée en Lunapark personnel et labyrinthique. Le phallus pourra même se métamorphoser en cul; Fellini n'a-t-il pas avouer, lorsque *la Cité des femmes* a été projeté à Cannes, son désir de présenter la «culité» du monde? Ce cul du monde sera donc celui, artificiel tellement il est gigantesque, d'une matrone romaine, cul comique dans la mesure où il se veut effet-spectacle, accentué encore plus par la possibilité du gros plan.

Mais il s'agit toujours chez Fellini d'interroger le cinéma comme spectacle, comme vecteur d'un savoir sur l'énigme sexuelle, sur le désir et la jouissance, comme possibilité d'une maîtrise du réel.

Par ailleurs, si le cirque où Snàporaz-Mastroianni est jugé puis libéré (il s'élève en ballon) peut se lire comme une métaphore de la castration, il est surtout le lieu du grotesque et du monstrueux. Le monde est vu comme une immense clownerie. Il est évident aussi que le film est une métaphore du cirque avec ses séquences composées de numéros individuels; la succession des numéros-séquences impose une non-linéarité et évacue toute progression, tout suspense. Cette organisation plastique offre l'image d'une gratuité narrative plutôt rare dans le cinéma courant et oblige le spectateur à basculer du côté du signifiant; le signifié est littéralement déporté; d'où que toutes les attaques contre l'anti-féminisme

primaire de Fellini m'ont semblé relever d'une mauvaise lecture de l'œuvre.

La gratuité narrative impose un fonctionnement fictionnel sans terme. *La Cité des femmes* donne l'impression d'un film qui pourrait se poursuivre indéfiniment. Les numéros-séquences s'ajoutent les uns aux autres jusqu'à faire boucle et recommencer (quand, à la fin, Snàporaz se réveille, il est prêt à reprendre l'aventure qu'il a rêvée). Ce caractère réitératif de l'organisation filmique donne toute son autonomie à la fiction et la maintient dans une sorte de suspension narrative; on a l'impression de faire du surplace (c'est le désir errant). Le récit est branché sur le hasard et la fantaisie, ce qui l'empêche de coller à une réalité immédiate par trop référentielle. La logique de cette construction non progressive explique une fin de film non résolutoire: pas question ici de révélation, de reconnaissance morale, de prêche ou de discours propagandiste. Pas de dette envers le monde mais une liberté de le penser comme on l'entend, comme tout artiste devrait l'entendre.

La mise en scène dans un monde fait cirque va consister à lâcher Snàporaz dans les outrances et les grossièretés de l'époque, comme participant à part entière de celles-ci. C'est pourquoi ce supposé machiste ne peut être qu'un clown; et comme tout clown, il sera muet ou presque; ne s'exprime-t-il pas par des interjections de type bande-dessinée («snap, smac, slop, hop, hum»)? Il sera aussi, comme dans un cirque, un fauve, dans la mesure où on peut affirmer que les dompteurs sont maintenant des femmes, une bête super-mâle écrasée (sous la matrone romaine, par exemple).

Le cirque semble bien être le lieu par excellence de l'excès du monde. Excès de nombre: multitude de femmes (en congrès féministe, rappelons-le), il y en a partout, masse compacte tout à fait menaçante. Excès par la diversité: femmes jeunes, vieilles, belles, laides, punks, intellectuelles,

prostituées, matrones, soubrettes, etc. Le protagoniste est fasciné par cet excès et cela lui tourne la tête; il devient comme fou et se conduit comme un débile (un clown justement). Je crois qu'il faut féliciter Fellini de montrer Snàporaz en imbécile fasciné et masochiste, accablé sous les critiques et les injures des féministes, ne perdant pas un instant son air béat, bouché. Par sa conduite, le mâle fellinien n'affirme aucune suprématie machiste ni non plus une sympathie suiveuse.

Si *la Cité des femmes* rappelle par sa temporalité dramatique le cirque, il ira chercher dans la science-fiction le traitement des situations et des personnages<sup>1</sup>. Situations: comme dans un film de S.F. Fellini figure un monde parallèle dont les rapports avec le nôtre sont purement analogiques, mais distordus comme dans un rêve (le récit du film est, rappelons-le, celui d'un rêve); situations ni réalistes ni naturalistes donc. Personnages: le nom même de Snàporaz rappelle celui des êtres bizarres de *Star Wars*; suite d'onomatopées, il ne veut rien dire. Et ce rien est aussi exprimé par le bredouillis qui tient lieu de parole pour le personnage. Le décor: le château du docteur Crophallus ressemble à un vaisseau spatial, plein de gadgets et d'écrans. Il est un renvoi à la fiction et au voyage, mais ce faux vaisseau, n'est porteur d'aucune illusion de réalité. Nous sommes toujours dans le spectacle et le cinéma.

---

1. Sur les éléments de la science-fiction et du cirque dans *la Cité des femmes*, je renvoie le lecteur à l'article de Pascal Bonitzer, dont je m'inspire ici, *Cahiers du Cinéma*, no 318, décembre 1980.

## Le désastre du cinéma

### Sur *Passion* de Jean-Luc Godard

Avec Jean-Luc Godard, on n'en aura jamais fini. Toujours, il nous prend de vitesse. C'est qu'à chaque film, avec lui, le cinéma recommence, s'inaugure de lui-même. Re-nais-sance perpétuelle, avancée continuelle. C'est comme avec les sentiments: ils fuient, jamais ils ne prennent, n'adhèrent, ils glissent et font ondes de choc. C'est comme cette ligne blanche dans le ciel, des premiers plans du film, que l'opéra-teur Raoul Coutard tente de suivre — comme si elle indiquait le chemin à suivre mais qui n'est pas tracé et qui s'effacerait indéfiniment. Ce n'est pas une ligne droite mais un simple trait lumineux qui strie un ciel chargé de bleu et de nuages.

Chargé, tel serait le qualificatif à donner aux films d'un Godard impatient qui doit tout mettre dans une fiction. Ainsi chaque plan de *Passion* est bourré: deux personnages ne peuvent se retrouver sans qu'un troisième survienne et vienne les bousculer; un court-circuit provoqué parce que dans la rencontre rien ne peut filer droit. Ce troisième élément, hétérogène comme les deux autres, les disperse, les multiplie et les renvoie à un autre plan du film. Il marque la rupture: c'est une violence qui divise. Cet élément autre est comme une métaphore du cinéma: quelque chose qui ne colle pas entre deux objets (le son et l'image, par exemple), entre deux corps, entre deux plans — parce que c'est impossible. Le

cinéma est justement un art de montage dans la mesure où il tente de coller, de mettre bout à bout ce qui n'a pas de rapports. C'est un art du leurre, on le sait et on l'oublie trop facilement. Leurre où persiste le mystère du semblant.

En fait, le cinéma n'est pas du collage, du bricolage (coupures, collures), mais une façon de faire circuler des formes: voix, volumes, couleurs, musiques, peintures. L'ensemble rassemble des météores qui se déplacent, s'éloignent et convergent dans une galaxie sans lois. Un personnage ne dit-il pas que, si on tourne depuis soixante-dix ans, c'est parce que le cinéma est sans lois et c'est pourquoi il vit encore?

*Passion* montre l'art de la circulation. Comment peut-on passer d'une couleur à un cri, d'une phrase à un déplacement, du silence à l'émotion, des notes de musique aux tableaux des grands peintres? Réussir que tout cela circule est une question de vitesse, et fait de Jean-Luc Godard un auteur de films à des années-lumière d'un art enfoncé dans le conformisme et la bêtise, du tout-prêt et du tout-cuit. Question de vitesse qui fait que rien ne colle, ne poisse: une affaire d'enchevêtrements et d'entrelacs.

Une affaire, donc, de montage: non pas des acteurs qui doivent représenter des idées, non pas des entités repérables, mais des formes, cause et effet de leurs voix, intonations et accents; *Passion* réunit une Allemande, un Polonais, un Hongrois, des Suisses, des Français qui parlent français: un rassemblement impossible, impossible comme ce film que le cinéaste polonais interprété par Jerzy Radziwilowicz veut tourner. Donc aussi pas d'histoire, mais un rassemblement d'histoires: un cinéaste qui ne réussit pas à terminer son œuvre, un patron qui veut vendre son usine, une prolétaire bégayante (comme la classe ouvrière) avec ses millions, une tenancière amoureuse, un chèque réclamé qui tourne en rixe, une serveuse acrobate, un discours sur la communication, la vidéo, la Pologne (après le coup d'état de Jaruzelski),

Hollywood, l'argent, le cul, la peinture, la musique, le paysage et l'usine. Pas un empilement, un feuilleté d'histoires brèves et fugitives, mais leur éparpillement et, par la vitesse, les rencontres et les chocs: une catastrophe d'objets et de corps qui se heurtent et se repoussent. Par la violence, on assiste à de petites hypostases de la cruauté, de la brutalité, de l'angoisse et de l'inquiétude. Une terreur sans cause.

Le montage est justement l'agencement de désastres provoqués par la terreur. Un terrorisme sur fond de rien, métaphoriquement représenté par ces chevaux qui piétinent les rues d'une Constantinople miniature, par ces personnages perdus dans un décor peint par Goya ou Delacroix, par Jerzy Radziwilowicz qui recommence interminablement le tournage d'un même film. Rien ne marche mais rien ne peut s'arrêter; tout bouge et se bouscule. Vraiment une affaire de vitesse, pareille à celle du monde.

*Passion* relève d'une obsession du colmatage, de la recomposition (les décors du film à faire reprennent des tableaux de grands peintres), d'une tentative de stopper ce qui ne se fixe jamais, d'attacher ce qui ne peut s'immobiliser. C'est ce qui empêche le film de tomber dans le pathos, l'identification, évacuant ainsi toute intériorité comme toute psychologie.

Pas de passé ni de futur aussi chez Godard, mais que le temps présent, irrémédiable. C'est cette seconde même pendant laquelle doit s'installer la communication, qui n'est que méprise. C'est cette impossibilité de parler et le besoin de prothèses; lorsque Hanna Schygulla veut dire son amour à Jerzy Radziwilowicz, c'est une bande vidéo qui le murmure, elle et lui en face de l'écran comme s'ils répétaient la scène enregistrée; leur conversation est perturbée par celle de l'écran de télévision, par les voix et les bruits autour. Godard montre ici exemplairement l'impossibilité d'une communication pure, innocente; on ne fait que répéter d'autres discours, se répéter.

Mais le cinéma, pour continuer, ne doit pas se répéter, mais comment le tenir pour un objet pur, sans faille, depuis qu'il existe? Il y a d'ailleurs du sacré dans *Passion*, quelque chose qui tient de l'impossible représentation de Dieu, ou du péché, ou de la Loi: d'une recherche d'un savoir lointain, ancien, d'une erreur première qui causerait toutes ces conflations, ces explosions de haine et de violence sans nom. La recherche d'un Dieu tutélaire qui serait donc le spectateur ou le producteur du film. Mais il est impossible de connaître Ses lois. D'où ce monde de la terreur. Terreur, par exemple, dans et de la communication; ou plutôt terreur dans la volonté de communiquer à tout prix, volonté qui est la seule propriété qui nous échoit. Alors on n'assiste pas à la communication mais à son revers, à sa perversion: des voix et des cris, des gifles et des bousculades. Pas la communication mais la vérité de la communication, son *a b c*: ce qui se passe entre deux personnes, monades qui s'approchent, se frappent et s'éloignent. Et comme ces milliers d'impulsions sur l'écran cathodique, tout passe très vite. Et il faut saisir, ne serait-ce qu'une seconde, ce qui s'échappe, quitte comme ici à désynchroniser le son pour s'en apercevoir, pour voir ce qui passe dans ce mouvement perpétuel où rien ne se répète vraiment jamais.

Sur fond de rien, le cinéma, son désastre même. Le cinéma, ce n'est pas des accords et des rapports mais des raccords (et parfois de faux raccords). Ce n'est pas des retours mais des tours et détours (comme le titre d'une série pour la télévision de Godard: *France, deux enfants, tours, détours*). Ce n'est pas les enchaînements mais la chaîne par segmentation et contiguïté. Ce n'est pas la ligne droite mais la courbe (comme cette traînée blanche dans un ciel chargé). Ce n'est pas les sentiments mais les émotions, très fortes et très violentes. Ce n'est pas la profondeur mais la surface sur laquelle une seconde d'impression de lumière et de son s'agrandirait à la mesure du monde et de l'histoire.

Une seconde, le temps: une parcelle qui serait le résumé, la condensation de l'air du temps (Godard, cinéaste des temps modernes). Comme cette dernière séquence de *Passion* où il est question tout à la fois de la Pologne, de l'engagement politique, de son désengagement pour les mêmes raisons, question de femmes qui trahissent («des salopes», dit Jerzy), d'automobile et de tapis volant, de la sortie des usines (clin d'œil aux frères Lumière?) Il y a le froid, le bleu du paysage (Godard, cinéaste du bleu), la neige, le chemin de traverse. Pas l'autoroute, c'est-à-dire la ligne droite, mais ce chemin qui pourrait être un raccourci. Mais pour aller où? Le film ne conclue pas, mais nous, spectateurs, nous sommes sûrs que c'est pour aller plus loin, pour essayer de nous *sauver* si possible, pour tout recommencer à zéro, dans «l'émotion et les bruits neufs», comme *Passion* de Jean-Luc Godard.

## Cinéma mort ou vif

### Sur *Dans la ville blanche* d'Alain Tanner

Paul, marin de cette Suisse sans mer, débarquant à Lisbonne, décide de tout laisser tomber, de dériver dans cette ville inconnue. Ce lâcher-tout du personnage principal de *Dans la ville blanche* n'est pas sans rappeler celui du premier long métrage d'Alain Tanner, *Charles mort ou vif*, où un industriel abandonnait usine et famille; mais aussi, par le détour, celui de *la Salamandre*, du *Milieu du monde*, de *Messidor* et de *les Années-lumière* où un(e) protagoniste (deux dans *Messidor*) décidait de vivre en ne faisant rien. Cette démarche utopique était chaque fois la mise en scène, la traduction positive d'un désir. A cause de cette positivité, et malgré le désespoir et la tristesse qui s'en dégageaient, les films étaient marqués politiquement, particulièrement par Mai 68 et ses idéologies anarcho-marxistes. Avec *Dans la ville blanche*, le cinéaste accomplit une rupture, la dernière possible, avec le politique, en autant que le politique, comme garantie et caution, porte toujours le signe d'une croyance et d'un espoir — ici absents totalement.

Le désir des personnages tannériens de quitter le centre, «le milieu du monde» pour la marge, Paul le marin le porte mais sans la trace de discours politique. Et la réussite de *Dans la ville blanche* est d'avoir montré, sans appui de discours gauchistes, la dérive et son impossibilité par l'une des plus importantes vertus du cinéma d'exister: les images.

Paul, quittant son bureau, son «usine flottante» comme il dit, s'aventure sans but dans la capitale portugaise. Décidé à ne rien faire, d'aller à l'envers du temps (comme l'horloge de l'hôtel où il descend, dont les aiguilles tournent en sens inverse), il va apprendre qu'on n'échappe pas impunément aux règles et aux lois sociales, aux cycles économiques et familiaux, aux normes et aux aliénations. On ne s'évade pas de son territoire et on n'entre pas comme ça dans celui des autres. Paul se heurtera au mur de la société et des groupes sociaux, butée qui dénierait doublement sa dérive.

Ce marin, interprété par Bruno Grantz dans l'un de ses meilleurs rôles, est, dans un premier temps totalement libre, tout à fait à l'aise dans la découverte de Lisbonne, de sa beauté, de son mode de vie, des relations et de l'affabilité de ses gens. Sa décision de tout abandonner est gratifiée même par l'amour qu'il trouve en la serveuse Rosa (Tereza Madruga). A ce premier temps de la pure dépense et de la jouissance, succédera un deuxième, celui de la chute: Paul perd argent, amour, se fait poignarder. Le temps de la consommation anarchique ne peut être que remplacé par celui de la production obligatoire.

Paul butera donc naïvement sur le temps socialisé, quadrillé, réglé de la ville, qui détruira son rêve de liberté et d'indépendance, et le renverra à son travail aliénant de marin (le bateau se compare très bien à une usine par ses bruits et sa chaleur). Ce retournement complet de situation sera tout entier appris par le regard de Paul; la force de Tanner est d'avoir illustré l'emprise du regard par le support du cinéma.

En effet: en guise de lettres destinées à sa femme demeurée à Lausanne, Paul envoie des bobines de films Super 8. En même temps que cette femme, nous découvrons la vraie réalité de Lisbonne. La violence de la rencontre avec la ville est indiquée par ces images amateurs sautillantes, rugueuses, surexposées, décolorées (la ville devient blanche).

Et ces images viennent trouer l'image lisse et douce du 35 millimètres et disent la vérité de la dérive du marin: fébrile, vacillante, heurtée. Les larges et longs plans 35 MM dans lesquels, j'oserais dire, Paul baigne presque sans bouger, qui le protège de la dure réalité sociale, le Super 8 les déchire; accrocs au tissu sans couture, homogène du film, le 8 MM rompt la distance d'avec le spectateur qu'entraînait l'image parfaite du 35 MM, froide et sereine; il communique au spectateur les hésitations, l'instabilité et les émotions de Paul, que l'image hautement définie du 35 semblait refouler. C'est dans ces images amateurs que s'établissent la tension et l'équilibre de la fiction. Le Super 8, comme zébrure, strie la surface trop polie du 35 MM; *punctum*, choc et déchirure, il provoque la rencontre avec l'imaginaire dans son expression indicible et fuyante.

C'est dans la vivacité et la brutalité de ces images en 8 MM que *Dans la ville blanche* acquiert ce supplément affectif qui vient *toucher* le spectateur. Il ne sera donc pas étonnant qu'au dernier plan du film une jeune inconnue soit filmée en 35 MM puis en 8 MM; jeune fille filmée en dernier lieu, non par Paul (puisqu'il a perdu sa caméra), mais par Tanner lui-même, qui retrouve ainsi le cinéma dans le crachotement du Super 8, dans ses rayures, son gros grain sale, sa décoloration; en un mot: dans sa pauvreté originelle — d'où sont nés tous les grands et beaux films.

## La perte du cinéma

### Sur *Au fil du temps* de Wim Wenders

Ce film de Wim Wenders (un des cinéastes les plus connus du renouveau du cinéma allemand des dix dernières années) est symptomatique d'une certaine attitude moderne, parfois nostalgique, vis-à-vis le cinéma, ou plutôt la cinéphilie. Il n'existe plus de cinéma heureux, innocent, comme en ces temps, les années 50, 60, où l'on faisait ses études, ses classes enfermés dans une salle sombre: l'apprentissage de la vie était donné par un film. Ce temps semble fini, et le terrain d'étude qu'était le cinéma est désaffecté — comme ces terres-pleins, ces salles de projection vides de *Au fil du temps*. Le deuil règne, et Wim Wenders occupe cet espace hanté par un cinéma qui remettait toujours en marche l'étudiant, le cinéphile.

Nous sommes dans un lieu crevé, grevé de toutes parts; Wenders n'a-t-il pas interrogé dans son vidéo tourné à Cannes, *Chambre 666*, des cinéastes sur la mort du cinéma? Ce lieu demande d'être regardé autrement, d'être questionné, d'être vu d'une certaine distance. Et *Au fil du temps* s'inscrit comme une longue métaphore d'un encore impossible détachement d'avec un certain cinéma (américain, surtout) et de la certitude de sa perte.

Prenons le film en son début pour indiquer l'économie de cette perte.

Bruno (Rudiger Vogler), technicien chargé de réparer les projecteurs de salles de cinéma de petits villages, est un être déraciné. Continuellement sur la route («on the road», et la musique rock des années 60 accentue une nostalgie de l'Amérique), dans un gros camion qui lui sert d'habitable, il se promène le long de la frontière Est de l'Allemagne fédérale. Il est sans père ni mère, orphelin qui le sera doublement avec ce cinéma qui se perd.

Le film s'ouvre sur l'entretien que Bruno tient avec un petit exploitant de salle qui pleure sur le bon vieux temps des *Nibelungen*; le cinéma, selon l'exploitant, est mort. Et le générique se déroule parallèlement sur fond noir: un tableau (comme dans une classe) où s'inscrivent en lettres blanches les lieux et temps du tournage, le format du film. En noir et blanc, ce film, comme on n'en fait plus: *Au fil du temps* est un film de cinéphile; la photo de Fritz Lang, réalisateur allemand exilé aux Etats-Unis, viendra ponctuer à trois reprises l'annonce d'un cinéma perdu.

Après cette inscription, nous verrons Bruno confronté à sa perte et à sa mise à nu. Perte: il ne se souvient plus d'un rêve. Mise à nu: il est nu en train de se raser (la métaphore est trop grosse pour ne pas passer inaperçue). N'ayant plus rien, même pas un chez-lui, Bruno peut errer, rien ne l'attache et ce rien balisera son errance.

Le deuxième protagoniste du film est Robert (Hanns Zischler). C'est un pédiatre, un intellectuel; il revient d'Italie, il est séparé de sa femme (première perte). Endormi au volant de sa Volkswagen, il se retrouve dans une rivière où il abandonnera sa voiture (deuxième perte). Il rencontre alors Bruno. Barré, verrouillé par cette rencontre, le film peut vraiment démarrer et tracer l'espace (autre) du cinéma.

Cet espace sera travaillé par les lieux traversés par les deux protagonistes: paysages, terrains de stationnement, bistrots, salles de projection. Désaffectés, ces lieux: c'est le

champ vide. Or le champ vide est un lieu intolérable et cruel, qui a toujours été censuré dans le cinéma américain. Pourquoi? Parce qu'il est le lieu du manque et de l'hétérogénéité, celui qui ne préserve ni de l'unicité, ni de l'univocité, ni des accidents, ni de la sécurité du filmage. Ce champ vide inscrit pourtant la matérialité même du cinéma.

Le cinéma américain a constamment fonctionné et, à quelques exceptions près, continue encore de fonctionner sur l'espace plein, meublé (autant par les objets, les dialogues, le jeu des acteurs), sans blancs comme sans silences. La scène doit être confirmative en tant que représentation et reproduction d'un déjà-vu qui reste indélogeable et interchangeable. L'espace homogène du cinéma américain (avant tout autre cinéma) a pour fonction de gommer tout dérèglement, d'éviter toute forclusion. *Au fil du temps* est le miroir renversé de ce cinéma-là.

Le champ vide est celui qui provoque le cinéma; espace inadmissible puisqu'il fait l'expérience de la perte et de la mise à l'épreuve du regard. Le regard (celui du cinéaste) qui le parcourt n'est plus contingent mais arbitraire: il montre comment le réalisateur voit les lieux et les personnages, sans médiation. Il arrache au spectateur tout prétendu savoir car le film est littéralement imprévisible, d'autant plus qu'il semble être le résultat d'improvisations, improvisations tout à fait complémentaires à l'idée d'errance qui porte l'œuvre.

Bruno et Robert, deux non-dupes, errent, c'est-à-dire qu'ils regardent, et cette Allemagne qu'ils rejettent, et le cinéma qui s'en va à sa perte. Sans liens, ils vont au hasard et en subissent ses conséquences. Les signes que leur envoie ce hasard sont informes, vagues, et accentuent leur quasi indifférence au monde; ils se complaisent même dans une léthargie que la caméra communique par ailleurs: mouvement lent, comme piqué par le sommeil. Ça imprime au film un ton funèbre, qu'accentue le noir et blanc, pour le deuil à faire de ce qui est perdu (parents, femme, pays, cinéma).

Si *Au fil du temps*, en inscrivant sa matérialité de film, enlève toute jouissance perverse au spectateur (dans un supposé savoir de la fiction), il met, par contre, en branle le désir de cinéma. La scène où Bruno défèque pointe très bien ce désir, comme l'a montré Pascal Bonitzer dans son analyse du film<sup>1</sup>. L'étron, d'après ce critique, est ce qui fait nœud dans cette scène: il se passe quelque chose qu'on demande mais qu'on ne veut pas voir. La représentation relève de la mise en scène d'un fantasme: la merde hante le cinéma mais n'a jamais été montrée. Car le cinéma a toujours été captation et représentation d'un corps immatériel, glorieux, corps de lumière menacé de s'évanouir sans traces ni mémoire pour l'œil; corps sans épaisseur, sans poids, sans odeur. Pour accréditer sa réalité, il convient de le surcharger de signes visuels de corporéité, soit dans le sens du bas: sang, sueurs, souillures diverses, soit dans le sens du haut: éclat et statufication des stars. De la merde à l'or. Ce qui est changé ici, et dans une partie du cinéma contemporain (depuis 1960, disons), c'est qu'on ne se contente plus de signes, de maquillage, de médiation. Nous sommes passés du *soft* au *hard*.

Donc: la production de cet étron, pas seulement de l'acteur mais du sujet Vogler, — et ce court-circuit est inadmissible au cinéma, — rappelle sous forme métaphorique la perte de l'objet, l'objet-cinéma. Pour Pascal Bonitzer, Bruno chie l'ancien cinéma, certes, mais ne serait-ce pas aussi pour mieux faire sa demande d'un nouveau cinéma? (On sait que l'enfant offre souvent à sa mère ses crottes en cadeau.)

Cette merde, cette production matérielle du corps, le spectateur en écope comme une amende à son regard; il en hérite aussi comme cadeau. Il tombe comme un point

---

1. «Allemagne, années errantes», *Cahiers du Cinéma*, no 268-269, juillet-août 1976.

d'interrogation par terre: que sera ce cinéma autre? Chu, abandonné, l'étron figure le cinéma perdu. Bruno, en chiant, extirpe le pouvoir des images, en montre ses effets de fascination et de terreur; et l'acte, pour le spectateur est très violent.

Par la randonnée que poursuivent les deux hommes à travers une Allemagne vide, randonnée ponctuée par ces trains qui ne circulent comme pour ne jamais entrer dans une gare (à la Ciotat?), Wim Wenders trace la quête de la vérité du cinéma. Et son film est le lieu où transite sa tension, ses inquiétudes, son amour d'un cinéma qui ne sera plus jamais le même.

## LE CINÉMA EN QUESTION

Bertolucci, Forman et Truffaut

John Cassavetes

Marco Ferreri

André Forcier

Jean-Luc Godard

Spielberg & Cie

The first thing I noticed when I stepped out of the plane was the fresh air. It felt like a warm blanket after a long flight. The sun was shining brightly, and the birds were chirping happily. I took a deep breath and smiled. This was my first time flying, and it was everything I needed.

I had heard that flying was scary, but now I knew it was just a matter of taking a deep breath. The pilot was a friendly man, and he made me feel safe. We flew over the ocean, and I saw the beautiful blue water and the white clouds. I was so happy to be here, and I was so grateful for the people who were with me.

John Casavetes  
Stanley Kubrick  
André Breton  
Jean-Luc Godard  
Spielberg & Co

## Retour au cinéma

### Sur Bertolucci, Forman et Truffaut

Trois cinéastes, qui après avoir déçu avec leur avant-dernier film (*Le Dernier Métro*, *Hair* et *La Luna*), reviennent, cette fois, chacun, avec une œuvre importante. Il y a parfois, comme ça, chez des réalisateurs de films, de mauvais moments à passer, une traversée du désert, une sorte de purgatoire, pour pouvoir continuer à filmer. Nés en tant que cinéastes durant les années 60, Truffaut, Forman et Bertolucci ont été très vite pris par la machine-cinéma qui les a, parfois, un peu vidés. Avec dix ou vingt films à leur crédit, ils offrent maintenant des œuvres de maturité où on sent poindre des questions (tout à fait baziniennes d'ailleurs): Qu'est-ce que c'est des personnages au cinéma? Comment ça se déplace? A quel référent s'accrochent-ils? Etc. Les deux premiers auteurs y répondent par rapport à un cinéma de type narratif, dont l'américain représente l'exemple parfait; le troisième reprend au cinéma des années 60, influencé par la Nouvelle Vague, sa force, son allant.

Il est certain que *la Femme d'à côté* est l'un des meilleurs films de François Truffaut, le réalisateur retrouvant cette qualité faite d'aisance qui donnait leur prix à *Baisers volés*, à *la Mariée qui était en noir*, à *l'Homme qui aimait les femmes*. Le parti pris de la transparence, pour montrer le feu de la passion (comme Tristan et Iseult, Roméo et Juliette, les deux

protagonistes meurent d'amour), n'est jamais ici contrarié mais saisi obliquement. A chaque plan, qui prend une autre direction comme pour prouver et éprouver un récit classico-traditionnel, s'ajoute l'ironie, voire l'incongruité. Par exemple, l'ouverture du film, quand Madame Jouve nous introduit à la rencontre fatale de Bernard Coudray (Gérard Depardieu) et Mathilde Bouchard (Fanny Ardant), cette ouverture ne tiendra pas la promesse diégétique du point de vue (l'histoire racontée par Madame Jouve). Truffaut en adoptera plusieurs durant le film. Le procédé n'est pas vraiment retors car tout est centré sur la mise en scène qui doit servir entièrement la fiction, fiction où les personnages doivent être les porteurs-vrais de leur désir.

Procédant par détails réalistes et petits faits qui évitent que l'histoire se déroule avec accrocs et ruptures, Truffaut refuse pourtant toute explication psychologique et, parfois même, toute vraisemblance. C'est que la crédibilité de l'amour de Bernard et Mathilde repose sur la seule cohérence du film où tout est pris au pied de la lettre: l'amour, c'est la passion, la chance, le fruit du hasard, la complémentarité, le ravissement.

Il est donc essentiel que les deux anciens amants se rencontrent après sept ans (sept est un chiffre chanceux), qu'ils soient mariés (ressemblance), que Bernard ait un enfant prénommé Thomas (nom qui signifie incrudilité), que Mathilde, qui est dessinatrice d'albums pour enfants, aurait souhaité un enfant qu'elle désirait appelé Thomas (complémentarité en forme de chiasme). Mathilde en embrassant un jour Bernard tombe sans connaissance (c'est le ravissement). La passion brûle: Mathilde fera feu sur Bernard et se tuera après.

Mais si tout est pris au pied de la lettre il faut aussi que chaque signe soit cinématographiquement plausible: qu'il y ait connotation. Le suspense, le fortuit, la digression, l'at-

tente et la relance du récit sont acceptés parce que Truffaut ne refuse pas le référent: la réalité des discours sociaux. La réalité sociale des protagonistes (on connaît le métier de chacun), qui n'est jamais appuyée, est l'aiguillon qui reboussole le spectacle pour que l'énoncé soit concevable. C'est par ce semblant de vérité et de réalité que le rapport passionnel est justifié, que sa fatalité est illustrée. Il y a ici une entière confiance au pouvoir cinématographique, afin que le spectateur y croie: l'artifice livre le sens, l'expansion et le rythme du film.

Mais à cette narrativité de type traditionnel, François Truffaut donne une liberté nouvelle, souple, raffinée et heureuse. Par ce cinéma de prose<sup>1</sup>, le cinéaste est dans la filiation et continue le travail de ses pères qu'étaient Renoir, Lang et Hitchcock.

Milos Forman fait aussi un cinéma de prose. Avec *Ragtime*, après une carrière en dents de scie (des hauts et des bas), il retrouve la mesure de son talent, que l'on peut pointer dans la recherche du détail vrai et la peinture précise d'une société et de ses exclus (Forman est un Tchécoslovaque exilé, rappelons-le). Avec *Ragtime*, nous sommes dans le récit généalogique comme en fait tant Hollywood.

Chez ce cinéaste, la narration, toute classique si on veut, est le gage, l'assurance qui justifie l'Histoire. Ici, au début du siècle, un Noir offensé (la ségrégation régnait, il ne faut pas l'oublier) veut une réparation qui déclenchera les premiers pas de la liberté d'un peuple. L'accumulation des faits et des détails, où excelle Forman, au lieu de dilapider le récit, le nouera, et proposera l'épaisseur généreuse et stratifiée d'une réalité sociale; elle dialectise le rapport des personnages

---

1. Sur le cinéma de prose et le cinéma de poésie, et leurs différences, on pourra lire l'article de Pier Paolo Pasolini, «Le 'cinéma de poésie'», *Cahiers du Cinéma*, no 171, octobre 1965.

opposés: maîtres bourgeois et serviteurs noirs, hommes d'affaires et artistes. Là aussi on croit à cette histoire mais avec Forman il faut aller plus loin.

Certes la révolte de Coalhouse Walker Jr., pianiste noir qui a vu sa voiture souillée par des pompiers blancs racistes et qui veut la retrouver propre et luisante, est racontée selon un type de narration traditionnel. Mais ce qui intéresse l'auteur, c'est moins ce personnage de Noir américain que la figure de la Justice qu'il incarne. Ce révolté emprunte son image à Michael Kohlhaas (Coalhouse = Kholass); contrairement au héros de Kleist qui entraîne toute une armée à la dévastation de son pays, Coalhouse est abattu. Pas de fin heureuse pour le héros principal. Mais une compensation s'établit: le rapport de forces qu'établit le héros noir trouve un point d'équilibre en Harry K. Thaw (chez qui la femme de Coalhouse est servante). Thaw est un WASP capitaliste et raciste; il est la figure de l'Argent. Et, imperceptiblement, petit à petit, Thaw changera son attitude, allant jusqu'à défendre, à la fin, le Noir.

C'est par cet équilibre que le film de Forman acquiert sa force. Mine de rien, Forman réussit à infléchir l'ordonnance du film de superproduction et à miner ses perspectives manichéennes. L'approche des personnages est méticuleuse mais trouve plus qu'une forme: une substance (d'où cette impression agréable que chaque acteur à un rôle à sa mesure). Echappés au typage fonctionnel, les protagonistes sont tout entiers révélés par le mouvement du film, fait de failles et d'incertitudes (ce qui ne veut pas dire qu'il n'est pas maîtrisé ni fluide, loin de là). Les personnages sont soutenus, précisés par la fiction qui les porte, s'opposant, se prolongeant et se confrontant les uns aux autres. Centre de la mise en scène, ils sont offerts à la reconnaissance de notre regard. C'est dans cet échange spéculaire et moral que le cinéma narratif tire sa richesse; et quand il réussit comme ici à déborder ses propres lois, il mérite toute l'attention.

Ce qu'a maîtrisé le cinéma classique, c'est la présence de l'acteur. Dans l'espace du film, l'effet de maîtrise de cette présence imposait l'ordre et les codes de cet art. Bernardo Bertolucci, qui semblait l'avoir oublié, le retrouve, mais c'est pour mieux affirmer la tromperie de toute représentation.

Quelle meilleure figure que peut porter l'acteur sinon celle du père? Dans *la Stratégie de l'araignée*, un fils recherchait son père; ici, dans *la Tragédie d'un homme ridicule*, un père cherche son fils; il essaie de le sauver car son fils, terroriste, a été kidnappé par d'autres terroristes qui demandent une rançon. Le père (Ugo Tognazzi) réussira mais en se *sauvant* lui-même, littéralement. Croyant son fils mort, il projette de garder la rançon avancée par des financiers, espérant ainsi reprendre son usine en faillite.

C'est un père condamné à la fois par son enfant et par le pouvoir de l'argent. Cette double condamnation est constatée par l'industriel lui-même; dans un renversement spéculatoire, il se voit tel qu'il est, et c'est par jeu (nous sommes aussi au théâtre comme l'indique le choix des plans et leur côté labyrinthique), en rançonnant l'argent pour lui-même, qu'il voit le ridicule l'atteindre.

Ces condamnations appelleront une double punition. Au début du film, l'industriel se voit offrir, pour son anniversaire, des jumelles, avec lesquelles il assistera à l'enlèvement de son fils. Il est puni pour cet acte de voyeurisme, véritable scène primitive renversée. Puni encore par la perte de l'argent dont il croyait bénéficiaire. Entre ces deux punitions, le père tente de consolider son image. Sa présence constante à l'écran vise à bien marquer son manque de présence à lui et aux autres. Manque qui sera caractérisé par sa démarche somnambulique (signalons que le film commence lorsque Tognazzi sort d'un rêve, mais en fait, c'est comme s'il n'en était jamais sorti). Ce somnambulisme apparaît comme une figure de style, et Bertolucci en tire toute l'ambiguïté qu'il

faut: on ne sait jamais si les personnages connaissent toute la vérité sur l'enlèvement. On a l'impression que l'industriel joue un jeu parce qu'il ne veut pas voir. Pour qui joue-t-il? Pour lui-même? Ne serait-ce pas plutôt pour les spectateurs? Le murmure de ses paroles font aparté.

Il y a ici une interrogation sur le jeu de l'acteur, de sa puissance, toute centrée sur la voix. Le flot continu de paroles du père pétrit le personnage, l'enveloppe, le voile, crée une distance. La voix est un linceuil (il y a un côté funèbre dans *la Tragédie d'un homme ridicule*). C'est comme un travail de deuil infini: au cinéma, les effets de maîtrise (par acteur interposé) seront toujours là, il s'agit de les débusquer, de les montrer, sans nostalgie. Cet aspect du film, critique et testamentaire (comme si c'était la seule démarche appropriée dans les années 80) est évident. Cette tragédie est aussi une comédie sur les pouvoirs du cinéma.

## Vertige du cinéma

### Sur *Gloria* de John Cassavetes

Voici, avec *Faces*, *Woman Under the Influence* et *Love Streams*, l'un des meilleurs films de John Cassavetes, réalisateur américain indépendant. Prix du Lion d'or de Venise en 1980, *Gloria* est l'œuvre la plus passionnante qui nous soit venue dernièrement des Etats-Unis, l'une des plus étonnantes et généreuses.

«Dans l'affection et les bruits neufs», ce film fait penser, non tant dans ses ruptures et ses cassures, mais dans la discontinuité et le vol en éclats, à *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard. Toutefois, son centre et son point de gravitation ne sont pas la mort mais la terreur, semblables en cela à ceux de *Sauve qui peut (la vie)*. Comme thriller, le film s'ouvrira tel un récit hitchcockien, avec un large plan d'ensemble d'une ville, ici New York, pour nous amener petit à petit à un gros plan de visage. Mais très vite le suspense annoncé laissera place à une poursuite infernale, aux apparences gratuites (parce que non expliquées), qui décentrera et l'action et le thème proprement mafiosique (à la Frank Capra). La poursuite précipitera dans la vitesse et l'accélération une histoire d'amour impossible entre deux personnages, Gloria et le petit Phil.

Parce que son père, comptable pour la mafia, avait eu des rapports avec le F.B.I., Phil se verra confié à Gloria, une

voisine qui déteste les enfants. Poursuivie par des tueurs à gages, celle-ci fuit avec l'enfant à travers New York pour aboutir, à la fin, à Pittsburg. C'est que le petit transporte avec lui un cahier compromettant légué par son père. Ce sont les courses dans la grande métropole qui constitueront le dispositif dramatique, autant visuel que verbal, de ce long métrage; elles sont le prétexte où se nouera la fable. Fable, oui, dont la nécessité est de s'afficher, de s'attester comme telle: celle de la fureur de vivre des mutants que sont les Américains. Mais cette fable est surtout mouvement, fuite et traversée: formes phantasmiques du spectacle et de la représentation — comme si les U.S.A., avec sa mégatropole newyorkaise, n'étaient que cela: du cinéma. Cinéma qu'on tente de cerner, de cadrer, et qui, de vingt-quatre secondes en vingt-quatre secondes, d'un plan à un autre, ne cesse de se déployer: poudroisement de sons et de couleurs, giclées verbales et lignes brisées (le générique ne s'ouvre-t-il pas sur des dessins?) Ce cinéma fonde sa propre autonomie, par ses péripéties et ses enchaînements, ses visages et ses dialogues. Dans une prouesse constante, c'est comme s'il s'inventait sous nos yeux constamment et pour la première fois. Cinéma glorieux s'il en est un.

Cinéma glorieux mais scandaleux aussi, parce qu'il ne renvoie qu'à lui-même: une machine de signes et un dispositif structurel. Les personnages ne se réfèrent plus à un vécu quotidien; ils ne reproduisent pas de la réalité, du réalisme; loin du naturalisme, c'est le cinéma qui les produit littéralement. Le film crée sa propre force d'entraînement et sa continuelle expansion, tant qu'on a l'impression qu'il va exploser et qu'il ne tient qu'à un fil.

Phil confié à Gloria, c'est une réunion de deux êtres dépareillés, faits pour ne pas être ensemble (un peu comme le son et l'image, pour un Godard); effrayés, ils déclencheront le mouvement filmique qui semblera ne plus pouvoir s'ar-

rêter. Il faudra le ralenti de la dernière scène pour que ces deux atomes, qui ne cessent de se frapper, de se bousculer, puissent se stabiliser, pour que le film puisse freiner et son rythme s'apaiser, s'affaïsser. Là, dans un ultime plan, les personnages pourront être capturés, saisis: monades enfin épinglées — mais ce sera pour les abandonner aussitôt; le film terminé, nous n'en saurons pas plus sur eux qu'au tout début.

Cinéma scandaleux, disais-je, dans la mesure où *Gloria*, comme plusieurs films modernes, dit et redit l'impossibilité de filmer l'être, c'est-à-dire son intériorité, son âme. Par delà la buée des couleurs et le crépitement des sons, rien ne peut être expliqué: pas de psychologie mais que la saisie des apparences, que du semblant. Pas des êtres, pas de la complicité, mais le choc des gens, l'espace entre eux, les déplacements et les stases (comme dans un film de Godard, encore lui). La caméra peut se faire inquisitoriale, enquêteuse, elle ne livre que des impressions, des effets. Entre la grimace et le rictus, le silence et la parole, des signes et des traces qui apparaissent/disparaissent, ceux de l'essoufflement, de l'impatience, de la peur, de la fatigue, de l'attendrissement. Mais dans le mouvement et la dispersion qui les agissent, ce qui est imprimé (et non exprimé), c'est quelque chose comme le vide, dans ce que cela entraîne de vertigineux, — de catastrophique alors pour le spectateur. Le film n'est que le déroulement de cette figure, que cette bande de Moebius du vertige. Comme si les Etats-Unis n'étaient que cela aussi, et le cinéma, sa métaphore la plus pertinente.

Mais il ne faut tomber trop naïvement dans le symbolique à tout prix. *Gloria* ne se veut pas reflet, miroir de l'être américain, d'un état de faits (par exemple, la mafia). Loin de toute description, de la droite ligne, le système narratif repousse très loin cette confusion possible. Dans ses creux et ses explosions, le film n'est pas, je le répète, reproduction de

gestes et de paroles supposés réels. Parce que le film est à la fois son propre moteur, sa propre cause et ses effets. Et le récit est sans référent comme si ce dernier était indéfinissable, dilué, perdu. C'est bien sur cette perte (et son corollaire: la dépense absolue) que se fonde le dire cinématographique de John Cassavetes: mobilité extrême et têtue, interminable pulsation, insaisissable errance (par les rues, les couloirs, les restaurants, les hôtels, en auto, en train), impossible fixation territoriale (des émotions et des sentiments des personnages). Le film n'est qu'un lieu de passage, de dérive, de déshérence, où disparaissent la communauté et la communication.

En route libre comme en chute libre, *Gloria* est, dans le spectacle de sa fuite toujours plus en avant, le prototype du film sans cause ni sens. En trois mots: la modernité faite cinéma. Qu'ajouter de plus?

## Le cinéma de la première fois

### Sur *Pipicacadodo* de Marco Ferreri

Rien n'est plus singulier qu'un film de Marco Ferreri, cinéaste qui atteint la célébrité après dix œuvres, avec, par exemple, *la Grande Bouffe* qui partagea aussi bien le public que la critique. Cinéaste qui ne semble pas être pris très au sérieux, pas plus qu'il ne semble lui-même prendre au sérieux la belle Œuvre. Pourtant rien n'est plus moderne que sa production, qui nous fait assister à la destruction lente du cinéma de type narratif. Destruction? Disons une déconstruction patiente, des petites ruptures qui tentent de flouer le cinéma mais pour mieux en retrouver sa quintessence.

Rien n'est plus ténu, plus fragile, d'un premier abord, qu'un scénario ferrérien. Dans *Pipicacadodo*, nous voyons un professeur, Roberto, commencer sa carrière dans une maternelle. Son année scolaire se déroulera sans grands événements ni drames; Roberto rencontrera une femme qu'il mettra enceinte sans le vouloir, presque naïvement, devrait-on dire; il se préoccupera surtout d'un enfant autistique et anorexique avec qui, à la fin, il ira se noyer dans la mer de Sardaigne; noyade voulue, désirée comme retour aux origines, à la mère (si on veut symboliser à tout prix).

Le film peut être analysé comme la confrontation entre le silence de l'enfant autistique et le babil heureux de Roberto. Il met en jeu la contradiction entre l'aphasie

(symptôme d'un manque de désir), et l'efflorescence parolière du professeur et des autres enfants. En un mot, Marco Ferreri filme tout simplement les rapports des êtres sexués, de ces parlêtres qui tentent de se rejoindre.

Qu'on pense à *Rêve de singe* ou à *la Première femme*, on reconnaîtra tout de suite ici les thèmes chers au réalisateur: les rapports parentaux, ceux du couple, la survie de l'espèce, la reproduction, la sexualité. Et plus particulièrement — ce qui en fait relie tous ces thèmes: la différence sexuelle. Roberto ne se présente-t-il pas aux enfants, le premier jour, comme «maîtresse d'école»? Les enfants, non dupes, vont lui rappeler rapidement ce qu'il n'est pas (la vérité sort de la bouche des enfants). Qu'on se rappelle une autre scène, celle où l'instituteur se dit enceint, avec son ventre balonné par des chandails, scène qui ne minimise pas la question de la différence sexuelle.

Nous retrouvons ainsi les obsessions chères à l'auteur, obsessions qui, de film en film, nourrissent son cinéma; elles se répètent, s'enchevêtrent, s'enroulent entre elles, continuellement. Le cinéma de Ferreri se révèle être la chaîne de répétitions de quelques idées-clés seulement, qui oblige ce cinéma à se transformer pour ne pas se scléroser. C'est une cinématographique qui se disloque de l'intérieur, là où le récit s'effiloche sans violence, là où les temps forts et les temps faibles ne se démarquent plus, là où les embrayeurs fictionnels ne fonctionnent plus (ou fonctionnent au ralenti), là dans une diachronie filmique perturbée.

Le cinéma de Marco Ferreri est celui de l'implosion, et apparente son œuvre à un cinéma de la régression. En ce sens, le discours de ce réalisateur en est un d'improduction, de déflation diégétique, qui met à mal le spectateur qui se voit ainsi privé de compensation symbolique pleine. Ici pas de discours majoritaire qui draînerait avec lui un message général (politique, sociologique, humanitaire, progressif) qui

conforterait la place du voyeur. Ce cinéma est en quelque sorte celui du plus petit commun dénominateur, très loin de l'hystérisation et de l'euphorisation; il déplace constamment le spectateur qui se retrouve ainsi dans un *no man's land*.

*No man's land*: il n'y a pas chez Marco Ferreri de scène sociale reconnaissable, repérable, véritablement référentielle, et que le jeu des comédiens tend encore plus à dénoter. Le social est plutôt réduit à un décor abstrait et fantasmatique. Par exemple, la maternelle où travaille Roberto est une construction moderniste, mais elle devient presque aberrante, irréaliste dans ses ahurissantes laideur et froideur; remarquons que l'auteur ne porte pas sur ce bâtiment, comme sur tous les autres dans le film, un jugement: il est vu simplement. La maternelle est le principal lieu où doit choir la fiction pour qu'elle ait lieu. Le décor s'instaure ainsi comme seule garantie narrative et devient emblème spéculaire qui doit capter le spectateur et surtout le perdre (toujours la mauvaise place spectatorielle qui est en jeu).

La maternelle se veut fiction architecturale tout autant qu'architecture fictionnelle. C'est un territoire imaginaire et un bout de réel que le spectateur doit voir d'un œil neuf, avec un regard déconnoté, déchargé politiquement et culturellement. Le regard appelé doit être celui de l'enfant qui voit choses et gens comme si c'était la première fois, comme du jamais-vu — ce qui caractérise tout à fait le cinéma de Marco Ferreri.

## Le prolétaire, les E.T., le cinéma

### Sur le cinéma d'André Forcier

Ce qui caractérise les films d'André Forcier, c'est leur homogénéité, leur extrême cohérence: même diégèse (situations et personnages), mêmes procédés narratifs qui aboutissent à élever le prolétariat au rang de catégorie esthétique. (Je ne trouve aucun autre cinéaste québécois qui ait réussi à hypostasier un tel paradigme; dans un genre différent, le théâtre, je nommerais Michel Tremblay.) Dans la teneur de l'énonciation filmique, cette catégorie risque de diviser le spectateur et la critique, autant de gauche (parce qu'absence de critique, de conscience sociale) que de droite (par le refus d'un constat montré).

Cette absolue cohérence a été petit à petit élaborée. *Le Retour de l'Immaculée Conception* en est le point de départ et peut se lire comme un brouillon des films futurs. Son tissu fictionnel est lâche, troué, affecté d'un coefficient entropique très grand — mais ce qui fait son intérêt, sa modernité bâtarde (bâtarde dans la mesure où Forcier ne s'est jamais réclamé de la modernité ou n'a pas semblé être préoccupé par des questions esthétiques comme l'ont été les nouvelles générations de cinéastes depuis les années 60). Cette première œuvre semble avoir été tournée dans un état d'inconscience, au cours d'un long «voyage» (le tournage s'est effectivement étalé sur quatre ans).

Point d'arrivée à ce jour: *Au Clair de la lune*, film presque autoréférentiel, reproduction de variables mises en place dans les précédents longs métrages. Si on veut prendre le titre indicatif du film dans sa perception première (une comptine pour enfants), *Au clair de la lune* est un conte de fées, mais faux, qui nous ramène inévitablement au monde déjà connu de l'auteur. Le circuit des références est bouclé. Le changement de régime narratif (nous serions dans un conte enfantin, ou une comédie musicale, ou une parabole) est une variante (anamorphose, distorsion) d'un même système sémiotique.

Homogénéité, cohérence, oui, mais qui fonctionnent à la justesse, aux effets de justesse (qui ne sont pas des effets de réel). Ces effets, concentrés, continus, cimentent le récit, le rendent non vraisemblable mais vrai (on a toujours envie de s'écrier: «Oui, c'est bien ça!») Il est fort possible que ces effets, matière signifiante des films de Forcier, emprisonnent le cinéaste dans le cercle étroit d'un discours portant toujours sur le même objet: le peuple. Peuple misérable, aliéné, déchu. Peuple lumpen-prolétarisé, seul objet d'amour du réalisateur, amour aussi émouvant que déprimant par le désespoir qui l'anime. André Forcier est un cinéaste sans illusion.

Le cinéma de Forcier est pleinement narratif, réaliste mais n'a rien d'existential. On pourrait qualifier le cinéaste d'ethnologue ou d'entomologiste du prolétariat urbain. Cinéaste de l'observation crue qui porte un regard froid et exact sur son monde: il n'épargne personne, ni enfants, ni femmes, ni hommes, considérés comme lie sociale. Là où ça fait mal et malheur dans la constatation, il pointe sa caméra et tire le maximum d'effets de l'observation (ce qui ne fait pas, par ailleurs, de ses fictions des documentaires). Le récit possède un prestige absolu: son espace est entier, plein et surtout profane; profane parce que hors de toute surdétermination sociologique, politique, esthétique ou idéologique.

C'est que le cinéaste prend aussi la pose de l'ignorance.

Rien de plus nu, de plus pauvre, de plus vulgaire qu'une scène chez Forcier. Elle est le plus grand dominateur commun de l'acte de filmer, dans le rendement des effets de justesse. Courte, elle l'anti-plan-séquence, elle saisit rapidement, féroce et avec force les gestes et les paroles des personnages — comme l'entomologiste fixe le papillon. Si le monde de Forcier se révèle d'une cruauté sans fin, cela tient moins à «l'histoire» qu'à ce moyen de saisir la scène, véritable acte chirurgical et de mise à nu.

La bassesse et la vulgarité tapageuses des protagonistes sont supportées par cette esthétique du décorticage, du découpage, procédé qui dégage ce côté pénible (on ne peut que constater, voir) et vif (pas de complaisance ni de lourdeur, c'est très rapide). Le spectateur est plaqué sur un milieu en dégradation et en dépossession de lui-même.

Les films d'André Forcier décrivent un *no man's land*. C'est un territoire où patauge une humanité marginale et pathétique: interdits de séjour et hors-la-loi. Enfants paumés, abandonnés à eux-mêmes, voyous, désaxés, petite père paranoïaque, femmes dépressives, putains, forment un petit peuple sans avenir, hagard, mu par l'agressivité et le ressentiment. Les personnages chez Forcier ne font jamais communauté, ils s'entredéchirent: la haine de chacun revoie l'autre à sa solitude insupportable. C'est cette solitude qui déclenche cet acte violent de survie — la haine —, et qui permet momentanément de sauver sa peau; elle est la blessure que les protagonistes ne peuvent supporter et qui les propulse les uns contre les autres; elle est la marque d'un manque irrémédiable: l'amour. A sa place, la haine devient la seule preuve d'existence. Chez les personnages de Forcier, la force du mal est pathologique, massive, et les forclôt.

Personnages en manque d'amour. La figure la plus éclatante de cette topique n'est-elle pas ce François, l'albinos

de *Au clair de la lune*? Etre étrange venu d'un autre espace, narcissique (cf. la scène du miroir dans la station-service), sorte d'extra-terrestre aux allures trompeuses, sans image précise (est-ce un androgyne?), plongé dans un univers de bruits et de fureurs, de désirs bien prosaïques mais innassouvis, il voudrait bien réinventer l'amour. C'est un E.T.<sup>1</sup>. Les E.T. sont de plus en plus nombreux, comme ces pauvres de plus en plus prolétarisés. François est un extra-terrestre bien québécois qui ne pouvait exister, contrairement au «vrai» personnage de Spielberg, que dans un film tout à fait indicible.

*Au clair de la lune* décrit un cauchemar climatisé québécois. La pensée, la réflexion, la critique n'ont aucune prise sur les personnages qui font de la médiocrité leur nid. Ces perdants, ces idiots, ces vauriens en absence d'amour habitent un désert spirituel, un enfer glacial, un territoire sub-sibérien du vide, sans culture. Muets sur leurs conditions, ils ne voient pas ce qu'ils rencontrent. Ce sont des autistiques.

En ce sens, *Au clair de la lune* est vraiment un film de découragement et de dépression: un film métaphysique. (C'est notre deuxième film québécois métaphysique, le premier, d'après moi, serait *Entre tu et vous* de Gilles Groulx.)

D'où sort François, l'albinos de *Au clair de la lune*? De l'Albinie, déclare-t-il. Mais ce pays, c'est déjà et toujours les autres films d'André Forcier. Son espace n'est ni amiotique ni doucereux comme l'espace intersidéral des habituelles œuvres de science-fiction; il est cloacal, portant toutes les marques des précédents films du cinéaste. *Au clair de la lune*, c'est le retour de la Maculée Conception.

En fait, ce long métrage pourrait fonctionner comme un rébus ou une énigme, qui porterait non pas sur un message

---

1. Voir «Des extra-terrestres en mal d'amour» in Julia Kristeva: *Histoires d'amour*, Grasset, coll. L'Infini, Paris 1983.

mais sur une question cinéphilique. Comment voir cette œuvre étrange et déroutante? Une réponse possible: ce serait un matériau vulgaire et précieux, aérolithe qui aurait traversé l'espace de tous les films précédents de Forcier, qui aurait été transformé en pur objet cinématographique — comme si le cinéma était le seul moyen d'observer tous les E.T. que nous sommes.

## Martyr du cinéma

### Sur *Je vous salue Marie* de Jean-Luc Godard

Je pense qu'on peut affirmer sans exagérer que Godard n'est pas un bien-pensant du cinéma. On pourrait dire même qu'il pense fort probablement le plus grand mal du cinéma. Pour lui, c'est un art trivial, qui est du côté de la terreur et du commerce (c'est le sujet de *Sauve qui peu (la vie)*), c'est un art mineur qui doit vampiriser la peinture (c'est *Passion*) et la musique (c'est *Prénom Carmen*) pour se ressourcer continuellement. Ce n'est qu'après tout, là, que des images et des sons qui ne vont jamais ensemble, qui s'occultent et rivalisent entre eux, ne faisant jamais série ni continuité; hétérogènes, ils ne sont pas libres ni indépendants. Ils ne se rencontrent pas, un peu comme deux corps qui ne peuvent se rencontrer parce qu'il n'y a pas de rapport sexuel, comme l'affirmait Lacan, et que *Je vous salue, Marie* montre clairement.

Le travail de Godard avec les sons et les images en est un de démembrement, de décollation, de déchaînement de la représentation. D'où cette fragmentation infinie, cette multiplicité discontinue, cet éparpillement généralisé qui correspond bien à notre monde qui est à vau-l'eau. C'est en ce sens-là, métonymique, que le cinéaste apparaît en parfaite synchronie avec son temps, le «en ce temps-là» des cartons qui ponctuent le film.

Godard accomplit un travail contre nature: il divise le

son et l'image, alors qu'on pensait qu'ils allaient naturellement ensemble; pourtant à la naissance du cinéma il n'y avait que l'image, mais pour Godard le son existait mais il était muet (et non silencieux) faute d'une technique de reproduction. Cette division rebute le spectateur, le fait enrager et suscite beaucoup de haine parce qu'il ne retrouve plus cette unité de nature à laquelle il croyait affaire. Tout est divisé, clivé; rien ne va de soi, n'est évident; c'est le ratage continué entre deux objets, deux éléments, deux monades. Encore là on rejoint le sujet même de *Je vous salue, Marie*: on ne se rencontre pas, le désir est trompeur, le rapport sexuel n'est pas. Ces vérités, il ne convient pas de les dire en ces temps où tout doit coller, aller ensemble et se fondre dans un grand Un lénitif, et de le dire surtout comme Godard.

Que tout n'aille pas ensemble, que tout soit scission et inaccomplissement, c'est avoir une conception tragique de la création: que celle-ci n'est ni réincarnation ni reproduction, question biblique que Godard ne cesse de tordre dans tous les sens ici. La création serait plutôt comme le cinéma: elle fait apparaître quelque chose à partir de rien (de la lumière pour le 7<sup>e</sup> art; sans elle, le film n'est que de la pellicule morte). La création serait la face cachée du néant; telle serait la définition idéale du cinéma.

Or ce néant est la cause de tout: de l'histoire qu'on nous raconte (en fait, Godard raconte des dizaines d'histoires), cause du monde, du sujet, du désir. Et surtout du film. C'est à partir du vide, du zéro infini que se déploie le cinéma. Il y a un réel orgueil chez le cinéaste, pourtant traversé par le doute, à vouloir prendre, par ce néant, le pouls de son temps, de ses mythes et de sa réalité. De ses mythes comme celui, bétonné, de la Vierge Marie auquel Godard ne pouvait que s'affronter un jour, lui dont tous les films n'ont qu'un sujet, la femme, l'Autre dans toute sa puissance symbolique. Comme d'épingler la réalité en fragments divers et épars et

ce, dans une poursuite dont le pari n'est jamais assuré et dont la vanité n'est pas sans rappeler la *melancholia*, ce travail endeuillé — qui en presque métaphysique dans sa rage noire — qui imprègne les récentes œuvres de l'auteur; encore que la dernière partie de *Je vous salue, Marie* (après la naissance de Jésus) baigne dans une certaine sérénité (pour une fois un enfant existe vraiment dans une fiction godardienne).

Les fragments du monde sont rébus et rebus, sont ces bouts de pellicule dont les images et les sons font encore — dérisoirement tant l'entreprise semble vouée à l'échec — tenir un film. Sons et images *montés*, c'est-à-dire découpés, cadrés, choisis, qui deviennent ontologiquement une affaire de regard. Le regard peut saisir ce qu'on ne peut voir ni entendre, c'est-à-dire: l'invisible.

Le regard, c'est ce qui rend visible l'invisible, comme l'ont toujours démontré les grands cinéastes comme Dreyer, Mizoguchi, Rossellini, Renoir, Hitchcock, Hawks. Mais l'invisible visible, ce n'est pas l'image, c'est ce qui est ailleurs et peut (par chance? par hasard?) être empoigné; cet ailleurs, d'après Godard, c'est le son: la face cachée de l'image (autre définition idéale, celle du son au cinéma). C'est lui qui donne la vitesse, le rythme, l'accent à l'image, son volume (l'image n'est que surface) et sa *pensée*, sa pesanteur et sa grâce. La bande-son de *Je vous salue, Marie* est l'une des plus complexes, dans sa beauté tranchante, que nous ayons entendue au cinéma.

Donner des images de la chasteté est impossible. Godard s'essaie pourtant ici quand il filme Marie-Myriem Roussel qui dort ou se tord dans son lit, tout en posant des questions sur le corps et l'âme (avec beaucoup de citations d'Artaud à l'appui). Mais l'âme et le corps de Marie ne livrent aucun secret. Ni même aucun mystère. Toutes les images, celles de Myriem comme celles du paysage (soleil, lune, plante, eau, animal, etc.), rigoureusement structurées et entrelacées, ne

disent qu'une innocence perdue. A cause du regard, le cinéma n'enregistre pas innocemment des images innocentes, c'est-à-dire vierges. C'est cette métaphore de la virginité que raconte essentiellement Godard dans *Je vous salue, Marie*.

Si le corps de Marie-Myriem peut parler, le filmer c'est plutôt lui fermer la boîte. Dans l'image il est non-dit, aux franges de l'indicible, pris entre ses bords comme entre les bords de l'écran. Le son ne vient à son secours que pour dire cette vérité sémiologique et le remplir d'un savoir, que pour l'*inter-dire*: d'être en fait dit entre les mots, les bruits, la fureur sonore, et même entre deux images. C'est par le son que le corps au cinéma laisse sa trace et trace sa voie comme mirage, comme semblant. Mais il n'est pas assuré que le son vienne toujours en aide à l'image car il est aussi tentative de ruine de l'image (comme l'a montré un autre cinéaste moderne, Marguerite Duras). Avec le son et l'image nous avons constamment, inévitablement affaire à une bataille entre le tu et le caché. Rien n'est gagné d'avance dans ce combat sous l'emprise de la Loi, de ce Père mort qu'est le cinéma.

Godard le sait que de s'exposer chaque fois à rater devant tous (les spectateurs) son projet de donner un sens nouveau — qui est sa permanence même — au cinéma. Il s'offre en martyr du cinéma. Non pas dans le sens paranoïaque ou masochiste du mot mais dans celui de *témoin* tel que l'entendait Lacan dans son Séminaire XX, *Encore* (que JLG a certainement lu avant de tourner *Je vous salue, Marie*, peu ou pas de doute là-dessus).

Et comparé en plus à tous ses contemporains cinéastes, même les meilleurs, Jean-Luc Godard demeure aussi et surtout le témoin le plus fort et le plus passionnant de son temps.

## Le réel et le cinéma

### Sur un certain cinéma américain

S'il n'y a plus un cinéma mais des cinémas, c'est bien grâce à certains auteurs comme Godard, Duras, Straub, Akerman que nous en sommes redevables. Ces cinéastes de la modernité ont peu à peu détruit ce qu'on pourrait appeler l'essence du cinéma. L'essence du cinéma serait quoi? La transparence, la jouissance du réel. C'est à partir de cette idée commune d'une possible jouissance du réel, de ce plus petit commun dominateur du 7<sup>e</sup> art que les spectateurs et (hélas!) les critiques jugent un film. Si ce dernier ne produit pas quelques émotions typiques immédiates (peurs, rires, larmes), il frustre, il se voit condamné pour son intellectualisme, son goût élitaire. C'est qu'il dissout, dans son fonctionnement, ses effets du réel. Par cette dissolution, il n'existe plus rien à quoi s'accrocher: plus de maîtrise; l'œil n'est plus au repos; plus de rassurante perspective. On n'accepte surtout pas que le corps propre du cinéma soit attaqué, caviardé, éclaté, dévoré. On n'est plus protégé face au trou quadrangulaire de l'écran.

A propos des films — on devrait dire: des objets — produits et réalisés par Steven Spielberg tout particulièrement, on ne cesse de répéter que ça, c'est du cinéma. Il faut entendre ceci: ça, c'est du réel. Tout est organisé, distribué et étalé sur l'écran pour produire la maîtrise de quelque chose

qui serait du réel. Alors qu'on sait pourtant, mais il faut le répéter, que l'écran offre un leurre, une pseudo-totalité de ce réel. Toute l'antinomie, pour ne pas dire la guerre, qui existe actuellement entre un cinéma courant, commun et un cinéma autre, différent (pour reprendre l'expression de Duras), est partagée sur ces effets du réel: entre l'impression de réalité du premier et les effets du travail sur le réel du deuxième.

Toute la question aujourd'hui, lorsqu'on regarde un film, est de savoir comment sont travaillés les effets du cinéma par rapport au réel qu'on dit impossible (Lacan). Quand on suit moindrement l'actualité cinématographique, il nous apparaît, du côté américain surtout, que le cinéma qui a du succès est celui qui fait barre à l'expérience intrinsèque du cinéma. Tout ça, d'ailleurs, prend l'air d'une vengeance. Au cinéma différent, travaillé verticalement, organiquement, qui, dans ses traces discontinues, sa fragmentation et sa suture, garde quelque chose du réel digéré, est opposé un cinéma uniquement travaillé à l'horizontale, dans le *continuum* des événements représentés, qui veut combler l'écart entre représentation et réel. Il n'est pas étonnant de constater que les films américains de Spielberg et Cie sont saturés de bêtes, de revenants, d'extra-terrestres: ce sont les monstres du réel. Par delà les effets spéciaux, c'est par eux que le spectateur croit avoir encore la preuve qu'il est vivant. Une phrase de Lacan ici: «Mais la jouissance dont le sujet est ainsi privé est transférée à l'autre imaginaire qui l'assume comme jouissance d'un spectacle: à savoir celui qu'offre le sujet dans la cage où, avec la participation de quelques fauves du réel, obtenue le plus souvent à leurs dépens, il poursuit la prouesse des exercices de haute école par où il fait ses preuves d'être vivant<sup>1</sup>.»

1. Cité par Pascal Bonitzer dans *le Regard et la Voix*, U.G.E., coll. 10/18, Paris 1976.

Le retour vengeur d'un cinéma fantastique, d'horreur et de science-fiction draine, dans sa trivialité et sa popularité, tout un misérabilisme esthétique, à la fois brillant et mensonger. Dans la volonté de retrouver une grâce perdue (à cause de tous ces Godard et Duras, le cinéma n'est plus ce qu'il était), et avec l'appui d'un très grand savoir-faire, on fait en sorte que les films ressemblent de plus en plus à des pièces pyrotechniques; avec leurs émotions boursouflées et leur morale étriquée, ils en mettent plein la vue et aveuglent.

Par une suite de déplacements techniques récents (les fameux effets spéciaux élaborés au Nord de la Californie et en Angleterre), font apparition de grosses machines, admirées béatement pour leurs exploits visuels. On va au cinéma maintenant pour regarder une machine qui doit satisfaire à tout prix: elle doit donner un plein rendement. C'est simple: on veut en avoir pour son argent, c'est-à-dire qu'on veut tout voir. Plus d'accrocs, de dérapages, de défaillances même; il ne faut plus de trous par où pourrait fuir la jouissance, par où pourrait s'engouffrer l'imaginaire. Le spectateur est tenu en laisse, sommé de profiter d'un objet plein, lisse, fonctionnel à souhait grâce aux nouvelles techniques. Même le scénario n'est plus qu'un faire-valoir; *Poltergeist* de Tobe Hooper est l'un des plus tordus qui se puisse, comme si les scénaristes ne pouvaient faire tenir une idée plus de quelques minutes (on a toujours l'impression que le film va se terminer).

A regarder un *Cat People* de Paul Schrader (un *remake* de Jacques Tourneur), on s'aperçoit que tout tient dans la technique, et que rien ne subsiste de cette fabuleuse femme-fauve du premier film. Autant Tourneur pouvait travailler sur le fondu enchaîné, le cadre et les caches, sur les ellipses, en quelque sorte sur la crudité de la matière cinématographique, autant le réalisateur d'*American Gigolo* travaille sur le *soft*, sur la durée digestible, sur le cuit, dans la mesure,

dans une continuité sans failles ni arêtes. Nous sommes dans la voyure totale, omniprésente. Tout ce qui aurait pu être violent, horrible, transgressif — parce que c'est une histoire d'inceste entre un frère et une sœur — se transforme en toc, devient rétrograde. Que de belles images, que du son soigné, que de l'érotisme de gare. *Cat People* est une véritable offensive d'épuration menée par cette armée de cinéastes consciencieux et compétents qui rejettent l'autre cinéma.

Le cinéma est devenu un magasin d'accessoires, et comme tel, c'est un système qui croule sous l'accumulation et la surenchère. Qu'est-ce que *Poltergeist* de Hooper (le réalisateur de *Massacre à la tronçonneuse*) sinon de la comptabilité: des allongements et des rajouts, faute d'idées? Qu'une opération qui ferme toutes ses occurrences (hallucination, hypnose, cadavres, souillures), où les corps sont sans affects? Aucun mystère ne subsiste pas — sinon celui d'une technologie empruntée. C'est l'horreur devenue lettre morte.

Si *E.T. the Extraterrestrial* de Steven Spielberg procure quelque joie, un certain enchantement, du moins dans sa première partie (jusqu'à la mort de E.T., mais ne vous en faites pas, le petit bonhomme brun ressuscitera comme le Christ), ce ravissement est de courte durée. Rien de jubilatoire ici, ce n'est pas un cinéma qui fait trou, une expérience de la perte (pour reprendre les paroles de Blanchot). Ce film séduisant est sournois tant sa séduction est contrôlée, hiérarchisée, et gagne automatiquement la sympathie du spectateur qui n'a surtout pas à se forcer les méninges.

Tout le problème chez Spielberg vient d'une pratique conformiste des plus plates. C'est un cinéma déjà entendu, où le savoir-faire devient un faire-valoir. On dirait que la seule finalité qui compte est commerciale: avoir le plus d'entrées possibles pour prouver que le bon vieux cinéma n'est pas mort (les films de Spielberg sont de (faux) *remakes*). L'unique préoccupation est de ne pas perdre le spectateur, de

protéger son regard pour que rien — même symbolique — ne soit risqué. L'image y est apprêtée en conséquence: propre, cuite. Un monstre, même s'il est un extra-terrestre qui n'a pu rejoindre à temps sa soucoupe volante, doit être *sage comme une image*: familier, humain. Le personnage E.T. est trop humain; par une logique de la ressemblance qui abuse le spectateur, il évacue toute étrangeté (*Unheimliche*). C'est que nous sommes dans un cinéma pesamment figuratif, où toutes les actions se déroulent en ligne droite, avec des images pleines et des effets empruntés au cinéma le plus pompier; pas une séquence qui ne s'ouvre et ne s'appuie sur la musique — affreuse! — d'un orchestre symphonique. D'après moi, le cinéma de Steven Spielberg se veut le plus anonyme possible, pour n'effrayer personne et pour que le *cash* rentre rapidement.

Cinéma anonyme, tel est le *Star Trek II*, qui, en plus, dégage un profond ennui. L'œuvre est dépourvue de style reconnaissable, une copie carbone de la série télévisée. L'humour y est compassé (alors que celui de *E.T.* était plus rafraîchissant, quoique calculé au millimètre près). On dirait que Robert Wise, le réalisateur de *West Side Story* et du premier *Star Trek*, s'est complètement désintéressé du projet et n'a pas réussi à imposer quelque marque personnelle. Nous sommes dans la bonne vieille science-fiction.

Peut-on affirmer que *Tron*, une production des studios Walt Disney, est de la nouvelle science-fiction? Oui et non. Oui, si on se dit que l'ordinateur et la vidéo peuvent donner un coup de pouce de renouveau à ce genre. Tout se joue sur la transparence (les incrustations et les couleurs — très belles d'ailleurs). Avec ces nouveaux moyens, on pourrait affirmer la transparence (métaphoriquement et métonymiquement), pointer cette perturbation, cette déchirure de l'impression de réalité. Mais ça dépend de la manipulation des technologies.

Or s'il y a, aux premières images de *Tron* de Steven

Lisberger, surprise, parfois enchantement, cela ne dure pas. Comme si on s'était arrêté à quelques prouesses nouvelles et qu'on les répétait. On reste surtout et encore dans le figuratif. (Les grands cinéastes modernes sont des non-figuratifs: Godard, Antonioni, Kubrick, pour citer des gens intéressés par la S.-F.) Tout est à la fois proche et lointain; on flotte dans une psychédélie douce et une mollesse dramatique sur fond d'identification forcée. *Tron* est un corps artificiel, brillant, léger, qui ne suscite aucune émotion. Il n'y a aucun risque à le regarder, aucune chance, qu'au détour d'une image, le réel vous frappe «de son démenti violent» (Bataille). Les monstres se sont métamorphosés mais restent familiers (les jeux vidéos auront auparavant fait le travail dans les arcades). Rien n'aura lieu, ne fera tache. C'est du cinéma mort.

## TABLE

INTRODUCTION .....	5
1 QUESTION DE CINÉMA.....	9
Le cinéma et les apparences .....	11
Amérique et cinéma .....	14
Le spectacle du cinéma .....	18
Le désastre du cinéma .....	22
Cinéma mort ou vif .....	27
La perte du cinéma .....	30
2 LE CINÉMA EN QUESTION .....	35
Retour au cinéma .....	37
Vertige du cinéma .....	43
Le cinéma de la première fois .....	47
Le prolétaire, les E.T., le cinéma .....	50
Martyr du cinéma .....	55
Le réel et le cinéma .....	59

numéros disponibles

- 2 **micHEL beaulieu, andré cassagne, paul-andré desbiens, roger des roches, marcel hébert, gilbert langevin, garnier poulin, gaétan st-pierre, patrick straram le bison ravi**
- 4 **jacques brault, andré cassagne, paul chamberland, cécile cloutier, jean-yves collette, roger des roches, lucien francoeur, huguette gaulin, louis geoffroy, gilles groulx, marie-josée mason, gaston miron, robert montplaisir, françois tourigny**
- 5 **marcel hébert sauterelle dans jouet *suivi de* pour une sauterelle il est capable (*nouvelle édition*)**
- 6 **micHEL beaulieu, françois charron, roger des roches, lucien francoeur, juan garcia, paul-marie lapointe, luc racine, bernard tanguay**
- 7 **andré cassagne une seconde dans la profondeur des microbes**
- 8 **roger des roches les problèmes du cinématographe**
- 9 **clAUDE beausoleil, gÉRALD godin, philippe haeck, clAUDE haeffely, andré lamarre, andré roy, françois tourigny, denis vanier, yolande villemaire**
- 10 **lucien francoeur snack-bar**
- 11 **andré roy n'importe qu'elle page (*nouvelle édition*)**
- 12 **françois charron projet d'écriture pour l'été 76**
- 13 **andré lamarre (françois charron) la traversée/le regard**
- 14 **gilles groulx poèmes**
- 15 **roger des roches space-opera (sur-exposition)**
- 16 **patrick straram le bison ravi 4x4/4x4**
- 19 **françois charron, robert deschamps, madeleine gagnon, micHEL garneau, andré gervais, gilles hénault, renaud longchamps, pierre manseau, José mendez, Suzanne normand, jean saint-charles**
- 20 **normand de bellefeuille ças *suivi de* trois**
- 21 **Suzanne boudrias, johanne denis, gilles desjardins, françois girard, philippe haeck, céline hétu, carole leblanc, réal paquette, louise payette, victor sabino, claire savary, pierre thériaud**
- 22 **yolande villemaire machine-t-elle**
- 23 **andré gervais trop plein pollen**
- 25 **roger des roches la publicité discrète**
- 27 **clAUDE beausoleil ahuntsic dream**
- 28 **andré roy vers mauve**
- 29 **thérèse renaud les sables du rêve**
- 30 **roger des roches le corps certain**
- 31 **marcel labine lisse**
- 32 **clAUDE beausoleil le sang froid du reptile**
- 33 **roger magini l'abcd'elles**
- 34 **normand de bellefeuille le texte justement**
- 36-37 **andré roy d'un corps à l'autre**
- 38 **marcel labine, normand de bellefeuille l'appareil**
- 41 **guy moineau traverse de figures**
- 42-43 **françois charron enthousiasme**

- 45 **france théoret** bloody mary (*réimpression*)
- 46 **andré roy** corps qui suivent
- 47-48 **françois charron** du commencement à la fin
- 49 **marcel labine** les lieux domestiques
- 50-51 **roger des roches** la vie de couple
- 52 **normand de bellefeuille** les grandes familles
- 53 **serge gauthier** glottes
- 54 **roger des roches** la promenade du spécialiste
- 55 **françois charron** propagande
- 56 **andré gervais** l'instance de l'ire
- 58 **sylvie gagné** la sourcière (*réimpression*)
- 59 **guy moineau** la fuite et la conversation
- 60 **michèle drouin** la duègne accroupie
- 61 **pierre monette** traduit du jour le jour
- 62 **andré roy** le sentiment du lieu
- 63 **normand de bellefeuille** la belle conduite
- 64 **françois charron** feu *précédé de langue(s)* (*nouvelle édition*)
- 67-68 **françois charron** blessures (*nouvelle édition*)
- 69 **hugues corriveau** les compléments directs
- 70 **roger des roches** les lèvres de n'importe qui
- 71 **france théoret** vertiges
- 72 **pierre monette** temps supplémentaire
- 73 **marcel labine** les allures de ma mort
- 74 **hugues corriveau** le grégaire inefficace
- 75-76 **françois charron** le temps échappé des yeux. notes sur l'expérience de la peinture
- 77 **roger des roches** l'observatoire romanesque
- 78 **suzanne meloche** les aurores fulminantes
- 79-80 **andré roy** petit supplément aux passions
- 81 **normand de bellefeuille** dans la conversation et la diction des monstres
- 82 **france théoret** nécessairement putain (*nouvelle édition*)
- 83 **marcel labine** la marche de la dictée
- 84-85 **pierre monette** ajustements qu'il faut
- 86 **hugues corriveau** du masculin singulier
- 87 **marcel labine** des trous dans l'anecdote
- 88-89 **andré roy** monsieur désir
- 90-91 **paul chamberland** le courage de la poésie *suivi de* fragments d'art total
- 92-93 **andré beudet** la désespérante expérience borduas
- 94 **jean-marc desgent** faillite sauvage
- 95 **françois charron** mystère
- 96 **marcel labine** les proses graduelles
- 97-98 **andré beudet** dans l'expectative de la nuit des temps
- 99-100 **françois charron** la passion d'autonomie. littérature et nationalisme
- 101 **hugues corriveau** les taches de naissance
- 102-103 **yolande villemaire** du côté hiéroglyphe de ce qu'on appelle le réel
- 104-105 **françois charron** toute parole m'éblouira
- 106 **jean-marc desgent** transfigurations
- 107-109 **andré beudet** felix culpa!
- 110-112 **françois charron** d'où viennent les tableaux?
- 113-115 **patrick straram le bison ravi** BLUES CLAIR tea for one/no more tea

- 116-117 **andré roy** les lits de l'amérique  
118 **jean-marc desgent** o comme agression  
119 **rosie harvey** c'est d'y prendre quelque'intérêt qui l'agite  
120-121 **robert gurik** spirales  
122 **guy moineau** aucune intention de bonheur  
123-124 **andré beaudet, nicole bédard, françois charron, jean-marc desgent, carole massé** qui a peur de l'écrivain?  
125 **france théoret** intérieurs  
126 **andré roy** nuits  
127 **carole massé** l'autre  
128 **roger des roches** poème, attention! *suivi de* deuxième poème  
129 **france théoret** transit  
130 **normand de bellefeuille, marcel labine** les matières de ce siècle  
131 **marcel hébert** l'homme qui regardait passer les livres  
132 **jean-marc desgent** malgré la mort du monde  
133 **guy moineau** nous ne serons jamais intacts  
134 **françois charron** la vie n'a pas de sens  
135 **hugues corriveau** scènes  
136 **normand de bellefeuille** cold cuts  
137 **andré beaudet** interventions du parlogue 1  
138 **micheline sainte-marie** les poèmes de la sommeillante

---

## formule de commande

---

- le(s) numéro(s) suivant(s) \_\_\_\_\_  
numéro simple, 3,00\$  
numéro double, 5,00\$
- abonnement:**  
10 numéros, 20,00\$  
débutant au numéro \_\_\_\_\_
- tous les numéros disponibles, 200,00\$

*paiement à l'ordre de:*

**les herbes rouges**  
c.p. 81, bureau E  
montréal, québec  
H2T 3A5

**NOM:** \_\_\_\_\_

**ADRESSE:** \_\_\_\_\_

**CODE POSTAL:** \_\_\_\_\_

Maquette de couverture: Jean-Marc Côté

Photocomposition: Atelier LHR

Coordination: André Fraser  
Cap-Saint-Ignace

Imprimé au Québec, Canada

---

Allen  
Bertolucci  
Cassavetes  
Coppola  
Fellini  
Ferreri  
Forcier  
Forman  
Godard  
Spielberg  
Tanner  
Truffaut  
Wenders...

---