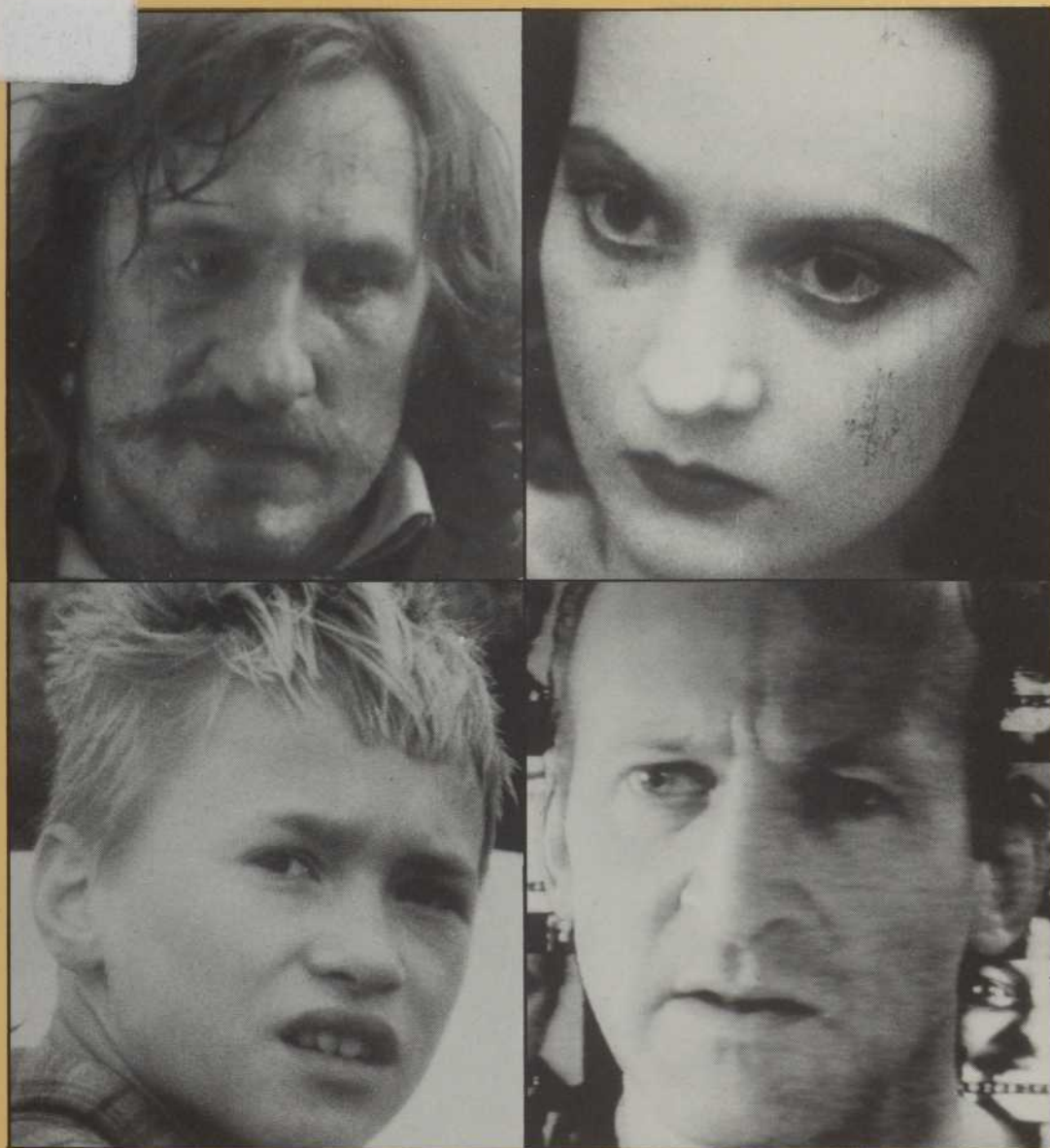


PER
H-78
EX. 2

Les herbes rouges



Les Yeux fertiles 2

Bilan cinématographique,
télévisuel et vidéographique 1990

ISSN 0441-6627

ISBN 2-89272-070-2

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Claude Masse

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

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

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.

La revue *les herbes rouges* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois.

Dépôt légal : troisième trimestre 1991, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges

94
70-2

Les Yeux fertiles 2

Bilan cinématographique, télévisuel et vidéographique 1990

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

ISSN 0441-8027

ISSN 0441-8027

Les Yeux fermés 2 Bilan cinématographique,

télévisuel et vidéographique 1990

Auteurs :
Charles Méry

Adresse : C. P. 115, Ave. J. Bélisle, Québec, Q.B. 1G1 1A3

Distributeur :
Éditions L'Épave inc.
527, boulevard Lacombe
Saint-Louis, Québec, Q.B. 1S1 1S1
Tél. (514) 376-7941

La revue des herbes rouges est publiée trimestriellement par le Conseil des arts de
Québec, par le Centre de recherche en communication urbaine de Montréal
et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.
La revue des herbes rouges est financée par le Fonds de développement
culturel de la province de Québec.

Copyright © 1991 Éditions L'Épave inc. et le Centre de recherche en communication
urbaine de Montréal.
Ce numéro a été conçu et réalisé sous la direction
de Luc Hétu, directeur de la revue.

SOMMAIRE

Présentation	
Michel Euvrard	5
Le Cinéma soviétique	
<i>Les Hauteurs béantes</i>	
André Roy	11
Le Cinéma japonais	
<i>Les Habitudes culturelles</i>	
Claude R. Blouin	19
Le Cinéma québécois	
<i>Un rire menaçant</i>	
Gilles Marsolais	27
Le Cinéma américain	
<i>Amérique ancienne, Amérique nouvelle</i>	
Yves Picard	33
Le Cinéma français	
<i>Les Risques calculés</i>	
Michel Coulombe	41
Les Festivals de films	
<i>Le Grand Malaise</i>	
Guy Ménard	50
La Vidéo québécoise	
<i>Les Idéaux menacés</i>	
Daniel Carrière	58
La Vidéo dans le monde	
<i>Un portrait éclaté</i>	
Charles Guilbert	65

La Télévision québécoise <i>Petit écran paranoïaque</i> Gilles Lapointe	73
L'Information à la télévision <i>Mises en scène médiatiques</i> Thierry Horguelin	80
Annexes	
Les Années glasnost	89
Les Longs métrages québécois de 1990	91
Les Festivals de films et de vidéos au Québec en 1990	93
Principaux écrits sur le cinéma parus en 1990	99
Les Revues de cinéma, de vidéo et de télévision au Québec en 1990	110
Collaborateurs	121

Présentation

Nous voulons proposer dans *Les Yeux fertiles 2*, ceux qui ont lu la présentation d'André Roy l'année dernière le savent, une « revue critique de la production cinématographique et vidéographique de l'année », un « regard rétrospectif sur l'activité des images en mouvement », qui devienne au fil des années un « outil de référence ».

Comme l'année dernière et pour les mêmes raisons, des articles sont consacrés à la vidéo au Québec et dans le monde, et aux cinémas québécois, américain et français. Parmi les autres cinémas nationaux, le cinéma soviétique a de nouveau été retenu parce qu'il a été bien représenté dans les festivals et au Ouimetoscope et que les cinéastes, alors que la « perestroïka » s'essouffle dans d'autres domaines, tournent encore des films bouleversants ; l'article de Claude R. Blouin fera mesurer au contraire à quel point le cinéma japonais, riche et varié, est mal distribué ici.

En ce qui concerne le cinéma québécois, l'article de Gilles Marsolais, écrit avant les Rendez-vous du cinéma québécois, passe en revue la production de longs métrages ; après les Rendez-vous, plus que jamais indispensables, il est possible de parler de celle des courts et moyens métrages, nombreux cette année : près d'une centaine.

La curiosité allait surtout aux 11 « Fictions 16/26 » présentées en première (sur les 16 prévues) ; on sait que ces films de fiction de 26 minutes ont été réalisés à la suite d'un concours de synopsis.

Ces films réalisés pour la télévision vont du pire (*Alice au pays des merguez, Signé Charlotte S.*) au bon : *Moïse*, un premier film de Howard Goldberg, *On a marché sur la lune* de Johanne Prigent, lauréate du prix Normande-Juneau pour le court métrage de l'AQCC. Le programme a permis à Michel Brault de tourner une pochade humaniste assez anodine et conventionnelle, *Diogène*, et à Yves Dion, après des films graves et tendus, de s'essayer à la comédie : dans *Le Vendredi de Jeanne Robinson*, Louise Laparé en citadine aux prises avec les aléas de la vie campagnarde et Luc Picard en Vendredi amnésique y marivaudent sans lourdeur. Dans *La nuit tous les chats*

sont gris, le tout jeune Jean-Philippe Duval, s'il ne négocie pas toujours très bien les virages du comique au dramatique d'une nuit mouvementée dans une conciergerie, utilise par contre adroitement, en cinéma et en vidéo, la topographie de celle-ci ; Bernard Dansereau en fait autant des couloirs d'hôpital qu'explorent deux garçons leucémiques dirigés avec sensibilité dans *À la belle vie*. Marcel Jean a du goût pour les exercices : après le cauchemar en longs plans fixes du *Rendez-vous perpétuel*, sa caméra s'est faite très mobile pour raconter, pince-sans-rire, la comédie noire bien que bucolique de *Vacheries*, coup de chapeau que je ne peux croire involontaire à *Solange dans nos campagnes* (on souhaite à Anais Goulet-Robitaille le même avenir que Patricia Nolin et Louise Marleau !).

Mais si, plutôt que de couleurs léchées, d'histoires et de personnages « bien ficelés », de filmage bien filé, on est en quête d'un cinéma vif et aventureux, de recherche et de risque, ce n'est évidemment pas là, télévision oblige, qu'on va le trouver. On le trouvera plutôt dans... 6237 *Chateaubriand* de Michel Lamothe, qui joue sur l'illusion de réalité, et le rapport photo-cinéma ; une vue de rue à travers une fenêtre se révèle, la caméra reculant, être sur un mur la photo de cette rue. Dans *J'entends le noir*, d'Yves Lafontaine, qui casse le voyeurisme du spectateur en intercalant entre les plans d'un jeune homme, nu, soulevant et prenant dans ses bras une jeune femme étendue, nue aussi, dans une forêt, les phrases en blanc sur fond noir d'un texte sans rapport apparent avec ces images. Dans *Charpente* d'Eric Cayla, ou le bref (3'28") mais habile, dynamique et drôle *Hommage au cinéma* d'Alain Desrochers ; dans le premier film, en noir et blanc, du danseur Rodrigue Jean, *La Déroute*, qui met en scène avec rigueur les déplacements sur une plage et dans des dunes herbeuses et détremées de groupes d'hommes et de femmes qui se séparent, se croisent, se réunissent...

Poursuivre un bilan aussi détaillé pour toutes les catégories de films serait trop long et peut-être fastidieux ; je me bornerai à signaler les promesses et les réussites : les moyens métrages de fiction de Catherine Martin *Nuits d'Afrique*, lauréate du prix André-Leroux de l'AQCC, et de Michka Saäl *Nulle part, la mer* ; le film d'animation inquiétant et fabuleusement beau de Caroline Leaf *Entre deux sœurs*, le film-essai *Remous* de Sylvie van Brabant ; avec moins de recher-

che dans la forme (mais le propos ne l'exigeait pas) et riches, comme on dit, de « contenu humain », *Ferron, Marcelle* de Monique Crouillère, *En r'montant l'escalier* de Bernard Gosselin, *Chère Amérique* de Marilù Mallet...

Année record en quantité, probablement moyenne en qualité, l'année 1990 est une année équilibrée: il y a beaucoup de films dans chaque catégorie (sauf en animation, mais en animation, 12 mois, c'est court), et de bons films dans toutes ; le nombre des courts métrages de fiction se trouve artificiellement gonflé par les 16/26, et c'est là aussi que se fait le plus nettement sentir le poids des préférences institutionnelles (Téléfilm, SOGIC, chaînes de télévision) pour un cinéma normalisé, non dérangeant, sans aspérité, apte à porter un « label de qualité » — choix auquel bien des cinéastes se conforment par désir de tourner ou parce que c'est leur pente, mais que d'autres refusent et réfutent, au demeurant avec l'aide ou même au sein d'institutions (ONF, Conseil des arts)! *Cargo* ou *Moody Beach* d'un côté, *La Liberté d'une statue* et *Au chic resto pop* de l'autre, les deux côtés ayant leur place dans une cinématographie.



Ayant entrepris de rendre compte de l'« activité des images en mouvement », nous devons en arriver à parler de la télévision, la télévision qui de plus en plus aspire le cinéma (de plus en plus de films sont produits par et pour la TV, plus sont vus par plus de gens à la TV qu'en salle, un nombre de plus en plus élevé de spectateurs jeunes ne fait probablement plus guère de différence entre images électroniques et images cinématographiques), mais qui, outre mimer le cinéma produit aussi ses propres images. Ce sont celles-là que scrutent Thierry Horguelin et Gilles Lapointe.



Les festivals ont joué depuis près de 30 ans un rôle croissant dans la vie cinématographique montréalaise, à mesure que les ciné-clubs perdaient le leur ou y renonçaient, en limitant leur ambition à

offrir à prix réduit à leurs membres des films commerciaux, généralement américains *doublés*, et que les cinémas de répertoire, en difficulté, consentaient aux mêmes compromis. Il serait impossible sans les festivals de se faire une idée même sommaire de la production cinématographique dans le monde et certains cinémas nationaux nous resteraient complètement inconnus.

Mais leur prolifération, leur évolution, leur institutionnalisation justifient quelque inquiétude. Plusieurs ont le même directeur depuis leur fondation ; leurs rivalités les ont conduits à se constituer des clientèles de cinéastes, de diffuseurs et de spectateurs, et ils risquent de vieillir et de se scléroser en même temps que leurs directeurs, « leurs » cinéastes et leurs clients ; le Festival des films du monde a coupé l'herbe sous le pied du Festival du nouveau cinéma en programmant les films par blocs — toute la Quinzaine des réalisateurs, par exemple, et cette année, paraît-il, toute la semaine de la critique, et le Festival du nouveau cinéma marchent dans les plates-bandes du Festival du film sur l'art en programmant des films sur la danse, le théâtre, etc. Les films ne sont plus véritablement choisis par un ou des individus connus du public, et les festivals y perdent leur personnalité. Guy Ménard évalue les profits et pertes.



Le rôle que les festivals jouent quelques semaines par année pour le cinéma récent, les cinémathèques le jouent toute l'année pour tout le cinéma ; il y aurait place dans *Les Yeux fertiles* pour une revue critique de leur programmation ; un rappel de leurs moments forts permettra au moins de mesurer la richesse de leur apport.

Le Conservatoire (un peu dérisoirement rebaptisé Cinémathèque Canada) n'a rendu hommage qu'à un mort récent, Don Brittain, mais a consacré une rétrospective à Orson Welles et présenté des ensembles de films de Vadim Abdrachitov et d'Emir Kusturica ; il a programmé les 14 heures du *Voyage* de Peter Watkins, et consacré des séries à l'Iran, la Corée (7 films), la Norvège (7 films), au Mexique (15 films échelonnés sur... 50 ans). Une série intitulée « Histoire et cinéma » était en fait composée de films sur divers chefs d'État et hommes politiques, de Henri VIII, Christine de Suède

et Ivan le Terrible à Gandhi et... Imin Dada ! Les mois d'été ont été consacrés à 94 films des années 80 plébiscités par les spectateurs, dont les choix se sont avérés assez conventionnels.

La Cinémathèque a poursuivi ses soirées de « cinéma muet en musique » avec le pianiste Gabriel Thibaudeau, de cinéma québécois et de cinéma d'animation, proposé ses « cartes blanches » à Pierre Hébert, Raymond-Marie Léger et Roger Frappier ; elle a honoré davantage de morts, en particulier des actrices célèbres, Bette Davis, Ava Gardner, Barbara Stanwyck, Paulette Goddard et Silvana Mangano ; et Delphine Seyrig, Juliet Berto ; Andy Warhol, Doniol-Valcroze et Frédéric Rossif ; Richard Quine et John Cassavetes... Dure année. Mais une actualité moins triste l'a sollicitée aussi : « Histoire de mur » (*Laputa, Man on the Wall, Torn Curtain*), « À propos de Cyrano » et « Rappeneau avant Cyrano »... Une série astucieuse : « Films d'étudiants devenus célèbres », Tarkovski, Skolimowski, Menzel, Gillian Armstrong ; une série de films de Wallonie-Bruxelles (des premières œuvres 1980-1988, Charles Dekeukeleire, 1905-1971 et Jean-Jacques Andrien) ; Gance, Brenta, Cronenberg ; le Viêt-nam au cinéma, et le cinéma chinois contemporain.



Enfin, en annexe, plusieurs listes, établies par Pierre Demers et André Roy, contribuent à ce que *Les Yeux fertiles 2* devienne l'outil de référence que nous souhaitons.

Michel EUVRARD

Les Dix meilleurs films de l'année Michel Euvrard

Bouge pas, meurs et ressuscite, de Vitali Kanevski (URSS)

puis, par ordre alphabétique :

Au chic resto pop, de Tahani Rached (Québec)

Ju Dou, de Zhang Yi-Mou (Chine)

La Liberté d'une statue, d'Olivier Asselin (Québec)

Taxi Blues, de Pavel Lounguine (URSS)

Tilai, d'Idrissa Ouedraogo (Burkina-Faso)

Le Tricheur endormi, de Beat Lottaz (Suisse)

Une histoire inventée, de Marc-André Forcier (Québec)

Weininger's Last Night, de Paulus Manker (Autriche)

et

La Femme au paysage, d'Ivica Matic (Yougoslavie, 1976-89)

La Fête et les Invités, de Jan Nemeč (Tchécoslovaquie, 1966)

La Reconstitution, de Lucian Pintilie (Roumanie, 1969)

Les Hauteurs béantes

Même si l'an dernier nous avons consacré dans notre bilan un long article au cinéma soviétique, il nous paraît utile d'y revenir cette année tant les films du pays de la glasnost (« transparence ») et de la perestroïka (« reconstruction ») nous ont de nouveau étonnés. Il est certes encore trop tôt, après six ans de bouleversements tant idéologiques qu'économiques, pour dégager très précisément les grandes tendances du cinéma de l'Union soviétique, surtout à partir des films vus dans les festivals*, donc d'un choix restreint, mais nous avons été surpris par le désordre et le foisonnement extrêmes des images envoyées par des réalisateurs dont le moins qu'on puisse dire, c'est qu'ils sont animés d'une frénésie qui nous laisse perplexes et fascinés.

L'économie de l'institution cinématographique s'est métamorphosée complètement avec la fin du monopole du Goskino il y a deux ans ; les cinéastes doivent maintenant produire eux-mêmes, c'est-à-dire emprunter de l'argent, autant dans leur pays qu'à l'étranger, pour réaliser leurs films, ce qu'ont fait, par exemple, un Pavel Lounguine ou une Kira Mouratova. La fin de l'empire financier du Goskino et la naissance des coopératives ont permis justement qu'éclate la transparence soit, par la chute de l'idéologie, la liberté de création — qui est peut-être la chose la plus dure à gérer pour des créateurs à qui on a toujours refusé la permission de dire la vérité (elle venait d'en haut).

Entre les images de la vérité et la vérité des images, les cinéastes soviétiques se débattent, coincés entre le marteau (du réel) et l'en-

* Voir, en annexe, page 89, la liste des films soviétiques produits depuis 1985 et projetés à Montréal.

clume (du symbolique), entre le déjà-vu et la nouveauté, entre le piétinement et la fuite en avant, entre la métaphysique et le règlement de comptes, entre le passé et le présent. Comme leur immense continent, ils en ont trop à dire et à montrer. Le documentaire de Stalinas Govoroudkine, *Ce n'est pas une vie*, illustre parfaitement cet encombrement des sujets.

Le film en aborde des dizaines en un peu plus de deux heures : la hausse de la criminalité en URSS, le statut monétaire des miliciens soviétiques comparé à celui des Américains et des Allemands, la pénurie et le marché noir, le renouveau religieux, le culte de Staline et celui — et ça, c'est nouveau — de Lénine, la montée des nationalismes, la chute du mur de Berlin, etc. Les images du passé et celles du présent s'entremêlent sous un commentaire omniprésent qui déclare à la toute fin qu'il faut instituer un tribunal international comme celui de Nuremberg pour juger les responsables d'un système qui a tué des millions de gens et amené la fédération des républiques à la faillite. *Ce n'est pas une vie* dresse un constat exclusivement noir de l'Union et ressemble à un matraquage dans la plus pure tradition de l'anti-communisme primaire. Les images-chocs et le commentaire, parfois démagogique, deviennent une véritable machine de guerre. On a le souffle coupé par tant de véhémence et de parti pris et on se demande si le film n'est pas tout simplement un appel à la révolte, pis même, au lynchage. Chose certaine, si la glasnost a permis un tel pamphlet, il y a quelque chose de changé au pays des Soviets.

Ce regard manichéen n'est toutefois que l'envers idéologique de l'embrigadement marxiste-léniniste régnant auparavant. Ce n'est pas le seul film à nous renvoyer à son contre-modèle. *Le Lac des cygnes : la zone* de Youri Illienko rappelait par son esthétique de film mystique les tableaux édifiants et simplistes du réalisme-socialiste : à la joie de construire le socialisme se substitue la douleur comme sacrifice et rédemption pour tout le mal fait au peuple russe. Le cinéaste brosse l'expérience d'un évadé de camp qui se cache dans une structure de métal représentant (ô symbole tonitruant !) la faucille et le marteau, jusqu'à ce qu'il soit dénoncé, reconduit à la prison où, plus tard, il sera déclaré mort. Erreur de diagnostic : le

prisonnier n'était qu'en état de catatonie, et il sera ramené à la conscience grâce à une transfusion de sang. Cette évidente résurrection en rajoute sur la figure christique de l'homme entretenue par de fausses envolées poétiques au ralenti qui rapprochent cette œuvre d'un exercice formaliste assez vain et racoleur malgré son climat glauque et sa description d'un monde en perdition.

C'est quand les cinéastes touchent au « social » que leur cinéma réussit à forger une idée assez juste (pour nous Occidentaux, du moins) du gâchis de 75 ans de communisme concocté par des dirigeants qui entretenaient un don particulier pour étendre partout la tristesse (même les paysages semblent avoir été frappés de sinistrose). Tout est laid, sale, boueux, merdique ; tout est désordre, misère, malheur, violence. C'est un véritable enfer dont les éléments forment un immense et terrifiant réseau de relations impossibles, de désagrégation des mœurs, de perte du sens civique, de chutes dans l'alcool, de trafic de devises, de courses à l'argent, de magouilles, de rapines, et j'en passe ; un chaos social considérable qui ne peut être comparé à aucun autre de n'importe quel pays du monde, même à celui des pays de l'Est, et dont les images qui nous parviennent constituent le plus inattendu et le plus exceptionnel album sociologique sur ce que le cinéma soviétique a toujours refoulé et censuré.

Confusion, instabilité, destruction encombrant donc les images qui en sont pour ainsi dire bourrées jusqu'à la gueule. Les cinéastes sont soumis au plus inextricable problème de représentation : comment délimiter l'espace (alors que le désordre semble illimité) et tenir la bonne distance (alors que la puissance de la destruction semble centrifuge) ? D'où l'impression, souvent, de voir un cinéma qui ne sait où donner de la tête, qui fait du surplace, qui ressasse les mêmes problèmes et qui ne sait pas toujours raconter une histoire (les scénarios sont plutôt mal fagotés). Comme leur société, les cinéastes ne savent pas où ils vont, mais avant que le pire survienne (une guerre civile, nous avouent-ils) et que tout disparaisse, ils veulent filmer à tous vents et à tous styles, tout montrer, quitte à être brouillons. Seule l'urgence leur importe dans la débandade généralisée de leur continent.

Il a suffi que la glasnost soit proclamée il y a six ans pour que le tableau idyllique du socialisme radieux vole en éclats. Le pays est gangrené par la mafia qui étend partout ses tentacules, comme nous le montrent sans vergogne Sergueï Bodrov et Al Bouravski dans *Katala* (ou *Le Joueur de cartes*), une histoire de truands, de rançons, de vengeance, de drogue et de prostitution. C'est un exposé direct, sans fioriture, très téléfilm, d'un univers cruel et criminel qui ne permet l'expression d'aucun sentiment.

La glasnost a fait sauter tous les verrous. Les relations entre hommes et femmes, entre parents et enfants, entre amis, sont exaspérées et atteignent l'insupportable tant elles baignent dans l'incompréhension, la solitude et la morosité, quand ce n'est pas dans le désespoir pur et simple.

Le Festin des chiens (ou *Cette chienne de vie*), de Leonid Menaker, raconte une histoire d'amour entre deux personnes que leur vie d'alcooliques réunit. Elle, Jeanne, qui nettoie les urinoirs d'une gare de banlieue, tombe amoureuse, un soir du Nouvel An, d'Arkadi, un désintoxiqué qui doit rejoindre sa famille à Leningrad. Leur liaison repose sur l'isolement dans une société qui les a floués ; la misère et l'humiliation les enferment dans leur détresse, mais leur solidarité ne peut les sauver car ils sont complètement aliénés. Le film se conclut sur leur mort, Jeanne ouvrant un soir le gaz avant de se coucher, seule solution à son désespoir puisque Arkadi ne l'aime pas. Leur relation repose non seulement sur leur incompréhension mutuelle, mais sur l'ignorance de leur situation de victimes : des individus qui ont été broyés par un système qui a supprimé toute initiative et toute identité.

C'est ce système qui est l'arrière-plan du film en noir et blanc, très contrôlé et très beau, d'Igor Minaïev, *Rez-de-chaussée*, qui décrit, simplement, une histoire d'amour qui — on l'aura deviné — tourne mal. Sergueï, étudiant, aime Tania qui travaille dans un salon de coiffure. Le couple ne résistera pas à la brutalité et à la barbarie d'une société qui ne permet aucun élan de pureté ni de dépassement. La fin ne surprend pas : Sergueï tue Tania.

Complètement éclaté en bribes d'histoires sordides apparemment étanches entre elles, *Le Syndrome asthénique*, de Kira Moura-

tova, dessine la spirale d'un désarroi social qui touche tous les gens. Enchaînés à leur détresse et leur haine, vivant une sorte de schizophrénie civile totale, les personnages oscillent entre une violence subite et une apathie mystérieuse : des spectateurs sont indifférents aux propos d'un cinéaste ; des professeurs et des élèves ne parlent plus le même langage ; deux époux qui se détestent ne se séparent pas afin d'obtenir un appartement ; une mère et un fils sont assis devant la télévision comme deux étrangers ; une femme sur une banquette d'un wagon de métro vomit des saletés sur son père et sa mère ; des consommateurs se bousculent et s'engueulent dans une queue interminable. Ce flot d'anecdotes renvoie à une violence morbide et à un pays au bord de la folie et de l'anarchie ; plus personne ne possède de sens moral ni civique. *Le Syndrome asthénique* est le film le plus fort que nous ayons vu cette année sur un monde rongé par la démence et le mal.

Une autre femme, Svetlana Proskourina, expose, dans *Valse accidentelle*, les relations précaires et le plus souvent agressives d'un groupe de personnes attachées à une femme d'âge mûr, Tatiana. Il y a là, avec elle, son amant, son fils et deux de ses amis qui tentent, entre des moments de colère, de brutalité et de saoulerie, de s'expliquer et de se comprendre. De longs plans-séquences, qui sont comme les seuls espaces de liberté du film, surveillent à la loupe (si on peut dire) l'âme de ces personnes en proie à une angoisse et une amertume qui les empêchent de s'entendre et de s'écouter. Le quotidien est le terrain privilégié d'une catastrophe qui s'annonce et que chacun, guetté par la schizophrénie, a intégrée en lui.

Cette schizophrénie se révèle tout autant politique que civique, et c'est elle qui tisse toutes les relations sociales et intimes — qui ne peuvent que se dégrader. Elle est née de la Terreur totalitaire qui a créé des êtres humiliés et offensés comme ceux du film de Pavel Lounguine, *Taxi Blues*, révélation de l'année (c'est un premier film). Le saxophoniste de jazz, Liocha, et le chauffeur de taxi, Schlikov, le savent ; ils ont compris les lois de la société. Une relation de maître à esclave les unira le temps de s'aimer et de s'entre-déchirer, dans un jeu qui ressemble à celui du chat et de la souris, et ce, entre les roulements de bouteilles de vodka, les errements dans un Mos-

cou underground et les airs de jazz. Leur amitié se révèle en fait n'être qu'une lutte de survivants, chacun pensant pouvoir être libre, soit par la musique (pour Liocha), soit par l'argent (pour Schlikov). Deux solitudes opposées, ligotées par les forces du destin, tentent de sortir du chaos qui risque de les engloutir tôt ou tard. Au cœur de l'amour-haine de ces deux hommes, au centre de leurs souffrances, Loungine laisse deviner le spectre de l'anarchie et du fascisme. *Taxi Blues* est un portrait sans mièvrerie ni complaisance d'une société en pleine catastrophe civile et morale.

La glasnost a permis de toucher ce qui était intouchable jusqu'à présent : l'armée, lieu même où est née la Terreur et qui y revient par un effet de boomerang. Dans *La Garde*, d'Alexandre Rogouskine, de jeunes militaires du ministère de l'Intérieur accompagnent dans un train des prisonniers en route vers les camps de travaux forcés (le Goulag) qu'ils ne cessent de torturer ; mais ces recrues subissent elles-mêmes les brimades de leurs chefs. La Terreur se propage irrationnellement, allant de haut en bas et de bas en haut. Un nouveau garde se révoltera contre cet état de choses, mais il abandonnera la partie, après avoir assassiné ses compagnons sadiques, en se faisant volontairement tuer lors de son évasion. Ce huis clos en noir et blanc (sauf quelques plans épars et la fin qui sont lugubrement en couleurs) baigne dans une atmosphère claustrophobique et paranoïaque où tous sont lâches et brutaux, réduits à l'état de bête par une machine asservissante. Cette excellente œuvre apparaît comme une parabole évidente de la société totalitaire.

Glasnost aidant, beaucoup de films, surtout des documentaires, se sont mis à réécrire le passé, mais peu de fictions ont décrit de l'intérieur les années de damnation qu'a été le stalinisme et montré, ontologiquement, le chaos qu'ont vécu les Soviétiques. De ce passé obscur et barbare, un homme est revenu, il se nomme Vitali Kanevski, et son film, qui a la pureté et la dureté du diamant, s'intitule *Bouge pas, meurs et ressuscite*.

L'œuvre nous fait découvrir la vie d'un enfant, Valerka, habitant un village de mineurs à proximité d'un camp de prisonniers japonais dans la région extrême-orientale de la Russie, Soutchan, dans les années 50. C'est à travers le regard de ce garçon de 12 ans

que se concentreront toute l'innocence et la cruauté enfantines, dans un monde laid et sale, où les gens se confondent avec la boue qui les entoure. Valerka est un roublard qui ne comprend pas la violence qui éclate autour de lui, une violence sans but ni raison, qu'il transfère sur des coups pendables. Ce garçon qui ne cesse de bouger a un double, une sorte d'ange gardien (le titre de travail du film était *L'Ange gardien*), Galia, une fille de son âge, amoureuse de lui. Ils seront enchaînés ensemble par les forces de l'instinct et du destin.

L'emploi de l'ellipse, aussi époustouflant qu'inquiétant, maintient le récit dans un halo de mystère : aucun geste n'est expliqué, les personnages ne sont pas présentés ni les lieux décrits. Les scènes sont un précipité inouï de brutalité et d'étrangeté. Construit en boucles, le film relance constamment le cauchemar que vivent Valerka et Galia, et nous plonge dans ses eaux troubles et sombres où le comportement inexplicable et bizarre des personnages nous renvoie à une angoisse et une souffrance d'hallucinés.

Il est sûr et certain que Kanevski a réalisé *Bouge pas, meurs et ressuscite* pour se libérer de ce cauchemar. Son récit peut se lire comme un travail de deuil. Le cinéaste est un rescapé des grands fonds du stalinisme ; un condamné à mort s'est échappé, grâce à un film, d'un système qui a tenté de le tuer. Quand on entend la voix du réalisateur à la dernière scène, on se dit que Vitali Kanevski est un ressuscité, qu'il est né de nouveau, qu'il a été sauvé par le cinéma — et qu'il vient de nous donner l'un des plus beaux films qu'il nous a été donné de voir depuis longtemps. Ne serait-ce que par cette œuvre immense, unique, on ne désespère pas : ces femmes et ces hommes lobotomisés par 70 ans de communisme peuvent encore être des humains.

Les Dix meilleurs films de l'année 1990
(par ordre alphabétique)

André Roy

Bouge pas, meurs et ressuscite, de Vitali Kanevski (URSS)

La Fille aux allumettes, d'Aki Kaurismäki (Finlande)

Good Fellas, de Martin Scorsese (USA)

La Liberté d'une statue, d'Olivier Asselin (Québec)

Let's Get Lost, de Bruce Weber (USA)

Non ou La Vaine Gloire de commander, de Manuel de Oliveira
(Portugal)

Nouvelle vague, de Jean-Luc Godard (France-Suisse)

Le Syndrome asthénique, de Kira Mouratova (URSS)

Le Temps des gitans, d'Emir Kusturica (Yougoslavie)

Les Voyages de Winckelmann, de Jan Schütte (Allemagne)

et mention à :

Miller's Crossing, de Joel et Nathan Coer (USA)

Une histoire inventée, de Marc-André Forcier (Québec)

Les Habitudes culturelles

À en croire la rumeur, le soleil se coucherait sur l'empire du cinéma nippon. Encore une fois, fait inouï il y a peu, le nombre d'entrées pour les films nationaux a été moindre en 1989-1990 que pour les films étrangers. Et si le réalisateur et producteur Kadokawa¹ se félicitait en septembre 1990 d'être en voie de battre *E.T.* avec *Ageman*, Japonais et étrangers soulignent qu'il est bien difficile de déclarer réel le succès du film. C'est que le système de pré-vente (avec achat obligatoire de billets par les « alliés » commerciaux...) a fonctionné de façon efficace. Dans la mesure où il a séduit les spectateurs, le même film n'est pas sans inquiéter : peut-on ne pas avoir de réserves devant une telle exaltation de la beauté, du faste, de la gloire de l'esprit martial ? Un art enlevant du montage nous tient loin de toute réflexion sur l'impact d'un coup de sabre sur une

1. Films (1989-90) dont le visionnement a fourni la matière de cet article. Abe, *The Sensualist* ; Itami, *Ageman* ; Kadokawa, *Le Ciel et l'Enfer* ; Kumai, *Les Passions du mont Aso* ; Kuriyama, *Tsuribakka Nisshi* ; Kurosawa, *Yume (Rêves)* ; Micky, *Political Game* ; Morita, *Kitchen* ; Obayashi, *Pekin no Suika* ; Oguri, *L'Aiguillon de la mort* ; Sugawa, *I don't Dream About Flying for a Time* ; Suo, *Fancy Dance* ; Tsukamoto, *L'Homme de fer* ; Watanabe, *Shimaguni Konjo*, Yamamoto, *Teramonya Connection*. Films présentés à Montréal et que je n'ai pu voir : Takamine, *Untamagiru* ; films par ordinateurs : Nippon Electric College : *Flora* ; Hiroshima Univ, *A Passing Shower, Scenes at a Street Corner* ; Kawahara, Polygon Pictures, *In Search of Muscular Axes* ; Sugimoto, *Edo* ; Polygon Pictures, *Dancing Sony* ; Debushi, High Tech Lab, *Vision d'une schizophrène*.

Sur les 132 nouveautés sorties en 1990 et recensées par la revue *AA*, seule l'œuvre des cinéastes suivants aurait reçu l'appui de plusieurs critiques japonais : Haneda, Izutsu, Nakahara, Izumi, Kitano, Oguri, Shinoda, Koyama, Ichikawa, Matsuoka, Osawa, Kurosawa, Wakamatsu. Le Shinoda remporterait la palme.

vie, pour nous fasciner par le spectacle du jeu des forces tenues en laisse par le cérémonial des combats.

Mais le succès de Kadokawa confirme l'importance des producteurs œuvrant à l'extérieur des trois Majors, producteurs-distributeurs-propriétaires de salles : Shochiku, Toei, Toho². Même si ceux-ci, à défaut d'avoir l'initiative de la production, contrôlent encore distribution et exhibition, apparaissent quelques salles comme celles du groupe PIA, assurant une place à des films jugés moins commerciaux. Ainsi, par sa réussite, *Les Ailes du désir* vient-il infirmer le jugement négatif qu'il est tentant de porter sur le public nippon, soupçonné d'attentes bien déterminées et stéréotypées. Particulièrement face au cinéma produit chez lui, dont il attend la présence d'éléments absents des productions étrangères, et comportant l'image du citoyen nippon méticuleux, loyal, brave homme sensible au passage des saisons. Certains films dont nous parlerons plus loin s'éloignent de ces stéréotypes et néanmoins trouvent leur public. Le danger devient alors, comme depuis toujours pour les œuvres innovatrices, de secréter quasi instantanément leur propre académisme. Mais ainsi se forme aussi un langage cinématographique « national ».

La série des Tora-san (record guinness du même personnage repris au cinéma) continue de faire ses frais, et toute une partie du public attend donc de ses cinéastes un culte de la composition léchée, de l'accord des éléments (fleurs, mets) de saison avec émotions et péripéties. Un cinéma, en somme, qui la rassurerait sur la pérennité du courage, de la grâce dans le courage, de la beauté de ce gracieux courage. D'*Hakkoda-San* à *Antarctica* à *Ciel et Enfer*, les grands succès du box-office permettent de renouer avec l'éthique de l'ac-

2. Signalons que l'acquisition par Sony de Columbia et par Matsushita (JVC) de MCA ne fait pas que secouer l'opinion publique américaine. Elle permet à Sony, alliée à Toho, et à JVC, alliée à Shochiku, d'élargir le champ de la concurrence au niveau des salles. En effet, les deux compagnies sont à créer un réseau de salles pour vidéo de 100 places, d'exploitation plus économique que les salles de cinéma (moins de personnel et d'espace requis). La bataille se fait sur la qualité de la haute définition.

complissement de soi dans le sacrifice pour le groupe, dans la lutte formatrice contre les éléments naturels.

Mais si d'aventure, s'appuyant sur le slapstick désormais intégré à la culture du cinéaste et du cinéphile nippons, un réalisateur vient frapper au cœur de ce qui s'exprime avec indignation dans les conversations de bar, alors, on trouve un public pour jubiler — tout en attendant du réalisateur qu'il ne boude pas les ressources formelles apportées par les nouvelles technologies. Ainsi *Ageman* et *Political Game* épinglez-ils le féodalisme à visage démocratique de la politique japonaise. Le dernier film mérita à son auteur des accusations de négativisme !

Au slapstick indirect de ces films s'oppose le slapstick débridé de *Fantasy Dance* et *Teramonya Connection*, ici soutenu par un plaisir évident de souligner plutôt que masquer le travail de la caméra et du montage. Modernité, ou fidélité à l'affirmation joyeuse de l'artificialité du théâtre, qu'est le Kabuki ? Ici, curieusement, ce sont les valeurs de la famille, de la quête religieuse, encore plus profondes, qui sont moquées, en apparence, avec sympathie, comme pour indiquer qu'au moment même où l'on paraît le plus éloigné de la spiritualité, on y tombe, comme de yin en yang !

Toute la tradition décorative, le plaisir sensuel de l'enjolivement (jamais très éloigné de la fascination de la mort) parcourent *Fantasy Dance* et *Kitchen*. Mais avec ce dernier, plus froidement accueilli, nous glissons au thème le plus constant des films vus en 1989 et 1990 : la question du rapport au réel, de sa définition présentée comme incertaine, fluide, évasive. Les films au style les moins stéréotypés posent curieusement cette question de la normalité. Mal accueillis, sinon mal diffusés tout simplement, ces films sont pourtant des révélateurs précieux pour Japonais comme pour étrangers, des contradictions que vivent les Nippons dans leur société. *L'Aiguillon de la mort*, déroutant pour les spectateurs de tous les pays, parfaitement cohérent avec les œuvres antérieures d'Oguri, montre le fossé qui sépare la conscience du mal de sa guérison, souligne la logique de la folie, qui, contrairement aux idées reçues, ne tolère pas l'irrationnel. De même, *Shimaguni Konjo*, film de professeur (cf. Brisseau en France) montre bien comment est vécue et

enseignée l'éthique du devoir et du travail, et à quels frôlements avec la folie elle conduit. *Passions du mont Aso* spécule sur le besoin de foi, sur ceux qui, connaissant le besoin qu'en ont les humains, l'utilisent à leurs fins, bien qu'athées. Ces trois films posent la question de l'écart entre réalité perçue et réalité vécue. L'animation par ordinateur se prêterait à ce thème avec *Vision d'une schizophrène*. Ces films témoignent donc d'une inquiétude aux antipodes du visage de certitude proposé par Kadokawa ; mais, en accord avec lui, et avec l'héritage bouddhique, les cinéastes nippons n'en reviennent pas de la manière dont nous vivons les moments de notre vie comme dans ces *Rêves* qui fournissent à Kurosawa le thème et le ton de son dernier film : éloge d'un sketch à l'autre des rythmes de l'homme, de son pas divers, des cérémoniaux associés comme autant de danses d'amour aux situations d'angoisse, de joie, d'apaisement.

Or, si ce thème du réel rêvé, de la folie vue comme un besoin effréné de définir le réel sans jamais laisser place au jeu et à l'ignorance, nous indique assez comment les Japonais peuvent vivre la crise de leur civilisation, un dernier thème revient, apparu dans les années 80 et dont on peut penser qu'il est à peine ébauché : celui de l'appartenance du Japon à la communauté asiatique. Aux films évoquant la route de la soie (*Tonko*) des années 80 succèdent des films dont l'action nous est contemporaine. Si les cinéastes des années récentes avaient exploré les connivences avec les Philippines et si, encore une fois, les films mettant en cause Okinawa (*Untamagiru*) sont l'occasion de cerner l'identité japonaise comme lieu de fusion, la présence de plus en plus grande d'immigrants (plus ou moins clandestins), d'étudiants asiatiques est abordée. Cela se fait sur un ton de jeu de massacre avec *Teramonya Connection* où le gagnant chinois d'un voyage à Osaka se mêle à des Japonais des classes défavorisées pour retourner à Hong Kong avec l'un d'eux et organiser un système de piratage de cartes de crédit. *Pekin no Suika* s'inspirera, plus posément, de l'histoire vécue d'un épicier quasi ruiné pour avoir voulu dépanner les étudiants chinois d'un dortoir de sa ville. Par le biais du rapport entre Japonais et étrangers, les cinéastes mettent en cause l'écart de richesses entre nations d'Asie, les scrupules de commerçants (droits d'auteur) par opposition aux problèmes de disette des démunis.

On dira sans doute que sur près de 200 films (le soft porno, genre prolifique, bat de l'aile en salle, mais connaît de beaux jours en cassettes), c'est là une faible proportion de films intéressants. Mais outre que le critique ne peut tout voir, de l'étranger, ou en 3 semaines à Tokyo, le fait que certains films ne soient présentés qu'à des festivals, gêne la visibilité des films japonais (ainsi je n'ai pu voir la programmation de films sur ordinateur du festival de Montréal et *Untamagiru*). Or cela pointe aussi une difficulté de diffusion au Japon même. Le cinéma expérimental (vidéo, ordinateur) n'est guère connu des Majors et critiques de films de longs métrages. Il faut passer par universités (Hiroshima, Nippon College) et entreprises (Polygon Pictures, High Tech Lab) pour les voir. En animation classique, il n'est jamais aisé de voir la programmation indépendante, faite par les animateurs hors des commandes pour la télévision enfantine, les commerciaux ou les Majors. Mais il y a ébullition, sans conteste. Et j'imagine toute une relève encore à l'ombre, sans toutefois que cela tempère mes inquiétudes. Car plusieurs facteurs jouent contre une efflorescence comme celle des années 30, puis 50, et enfin 60. D'abord, paradoxalement, les cinéastes qui entendent vivre de leur métier ont *trop* d'ouvrage. Dans le monde des pigistes, on ne dit pas non à une commande, car c'est risquer d'être rayé du bottin du client. Trop occupés à faire des commerciaux ou des films pour la T.V., peu de cinéastes prennent le temps de méditer des projets, le style de leur film. À l'exception de compagnies comme Seibu Saison, investissant en mécènes sur une œuvre, on finance des productions en prévision du profit à court terme : le cinéma serait bien une des seules industries atypiques de la tendance des entreprises nipponnes à chercher une part du marché à long terme. Mais, pour les Majors, plus riches par leurs terrains, leurs salles, leurs restaurants, les séries télévisées, il s'agit de ne pas compromettre par un film la rentabilité de compagnies de plus de 1000 employés, engagés à vie. La passion des sciences appliquées s'empare des techniciens du cinéma : de la vidéo 3D et haute définition à l'image par ordinateur il s'agit de donner des exemples des capacités, des ressources disponibles. D'ailleurs cette virtuosité attendue de la machine devient même sujet de l'étonnant

Homme de fer, croisement de héros de B.D. et Goldorak et peurs très anciennes de l'éros. L'alliage érotisme et virtuosité technique, alliance de l'esthétique classique et de la technologie de pointe font le charme de *The Sensualist* (animation), mais ces films ont-ils été vus au Japon ? Que veut voir le public ? Comme partout, de l'action, des caractères révélés par les gestes, des gagnants ? Et puis à 15 dollars du billet d'entrée, voudra-t-il seulement fréquenter les salles ? Faudra-t-il jouer sur les effets de mode, qui seraient intervenus dans le cas des *Ailes du désir* ? Insondable public. Il est plus court, plus simple de se demander : que veulent les cinéastes !

Pour nous qui le regardons de l'extérieur, le cinéma nippon est encore la voie royale d'accès à l'humanité présente dans la différence culturelle. Mieux que la littérature (qui devient de mieux en mieux traduite, et avec plus de variétés dans le choix des auteurs grâce aux éditions Picquier), parce qu'il nous donne l'apparence même du milieu et des comportements, le cinéma est de plus en plus mal distribué (l'absence de films sous-titrés à la T.V. implique moins de films s'adressant à un public trop peu imposant pour justifier le prix du doublage). Un enseignant peut à peine louer, en français, 10 films japonais pour initier les jeunes Québécois à cette autre culture et à cet autre univers de références cinématographiques. Un Montréalais, via les festivals, peut se faire une idée assez juste de ce qui se fait de mieux, à condition d'être libre le soir où le film est programmé. Hors *Tampopo* et *La Famille yen*, *Furyo* et *Ballade de Narayama*, seuls quelques dépositaires offrent des classiques (que l'on ne peut montrer dans les collèges à cause d'une notion étriquée du droit d'auteur, qui aboutit au résultat suivant : ne sont accessibles et vus et connus que les films dont le marketing est en béton). Ce n'est pas s'éloigner du sujet de cet article que de rappeler qu'au moment où théoriquement les films sont plus accessibles que jamais, on peut à peine s'ouvrir à d'autres cinémas que le français, l'américain et le québécois. Et c'est un des grands problèmes du cinéma japonais : moins on en voit, plus les préjugés sur ce qu'il est — et son inintelligibilité — augmentent. Des producteurs japonais prétendent que leur cinéma ne perce pas à l'étranger parce que les occidentaux ne peuvent s'identifier à un héros qui n'est ni de leur race ni une

vedette familière. Argument insuffisant, si l'on songe que les films japonais ne marchent pas si fort au Japon. Mais argument partiellement juste, quand on voit la difficulté des spectateurs d'ici à reconnaître que le personnage d'un flash-back est joué par le même acteur que le personnage plus vieux qui se souvient ! Ici, il n'y a pas racisme, mais problème d'habitude. Il y a si peu d'étudiants en cinéma au collégial (10%) que c'est à cette *habitude* du cinéma qu'il faut attribuer le fait qu'un film américain est intelligible. Or le spectateur étranger a peu l'occasion d'assimiler les codes culturels, extra-cinématographiques aussi bien que cinématographiques, du cinéma japonais. Le fait que la culture cinématographique du jeune cinéaste japonais est autant américaine, française, russe que japonaise ne fera pas nécessairement que ses films seront moins déroutants. Au contraire, le slapstick paraîtra inattendu, par là charmant si l'on aime être dérouté, mais purement mystérieux si l'on veut s'engager dans le visionnement d'un film comme dans un train par lequel on n'aurait qu'à se laisser porter dans la nuit, américaine ou pas...

Il n'y a pas crise d'argent. Il n'y a pas crise de sujets. Il n'y a pas crise d'idées. Mais crise quant à la définition de ce que l'on veut faire par le cinéma, et crise quant à la question de savoir si ceux qui font des films ont, face au cinéma, la même attente que ceux qui demandent aux cinéastes : filme-moi une histoire.

Les Dix meilleurs films
Claude R. Blouin

L'Aiguillon de la mort, de Kohei Oguri (Japon)

Terre de fer, ciel de cuivre, de Zülfü Livaneli (Turquie)

Valse de Regitze, de Kaspar Roshup (Danemark)

La Fracture du myocarde, de Jacques Fansten (France)

Femme dans le paysage, d'Ivica Matic (Yougoslavie)

Le Temps des gitans, d'Emir Kusturica (Yougoslavie)

Le Mari de la coiffeuse, de Patrice Leconte (France)

Taxi Blues, de Pavel Lounguine (URSS)

New York doré, de Suzanne Guy (Québec)

Erreur de jeunesse, de Radovan Tadic (France)

Music Box, de Costa-Gavras (USA)

Un rire menaçant

L'exercice du bilan annuel de la production cinématographique n'a souvent de sens que dans la mesure où des liens peuvent être établis avec la production antérieure. L'occasion est belle de s'interroger sur le rire supposément libérateur qui secoue notre cinéma depuis quelque temps et qui, de *Cruising Bar* à *Ding et Dong, le film*, a fait passer le spectateur de Charybde en Scylla.

Le film de Robert Ménard (*Cruising Bar*) a été vendu auprès des consommateurs sous la marque de commerce de Michel Côté, alors que celui d'Alain Chartrand (*Ding et Dong, le film*) l'a été sur celle des deux compères Claude Meunier et Serge Thériault. Opération de marketing réussie dans les deux cas. Le succès « populaire » de ces produits pourrait bien dépasser le simple effet de curiosité, l'effet de reconnaissance des vedettes de la scène à l'écran et nous renvoyer l'image incontournable de notre tendance à la facilité, sans que le cinéma y trouve son compte.

Certes, le Québec s'est mis à l'enseigne du rire depuis quelques années déjà, mais son transfert à l'écran s'effectue selon des modalités qui ont pour effet d'exacerber des tics révélateurs. Le culte du travestissement qui traverse ces films et qui fonde l'essentiel de leur contenu ne serait-il pas à la fois la représentation d'un malaise symptomatique, informulé, et un dérivatif devant l'imminence de l'affirmation collective de notre identité, où chacun des spectateurs aura bientôt à prendre position, et pour de bon cette fois. Visage à quatre faces dans le premier film, dualité troublante dans le second : les masques sont pour un temps interchangeables et les rôles permutables, autorisant tous les faux-fuyants, toutes les bouffonneries et les clins d'œil les plus énormes, sous le couvert de la quête du sexe ou du succès.

Mais l'accumulation des artifices sur lesquels reposent les métamorphoses des acteurs et de leurs personnages, à travers une série de sketches mal esquissés, masque mal la vacuité de ces produits qui ont assez peu à voir avec le cinéma. Le fond du baril a été atteint cette année avec *Ding et Dong*, le film qui n'a de film que le titre et qui évacue jusqu'à l'idée même du cinéma, au point de décourager l'analyse ! Outre que les paroles soient parfois aboulées d'une façon inaudible, les gags se succèdent à la queue leu leu, le plus souvent sans décoller vraiment, du fait qu'ils ne reposent aucunement sur une stratégie narrative propre au cinéma et que le rythme qui devrait leur servir de liant est on ne peut plus lâche. La seule multiplication des plans (il y en aurait près de 600) ne crée pas un rythme, ne donne pas corps à une matière informe : un plan court n'est rien de plus qu'un plan court, s'il ne s'inscrit pas à l'intérieur d'une stratégie narrative qui s'exerce à tous les niveaux de fabrication du film, une stratégie que l'on soupçonne ici, épisodiquement, dans les passages mieux réussis, parce que plus visuels, comme la séquence des cascadeurs et la finale mouvementée au théâtre où *Le Cid* de Corneille est allègrement massacré.

Centré sur l'histoire de deux « gars » qui se réconcilient sur le dos d'une fille grâce au « théâtre (rien de moins), cette production, élaborée à partir d'un scénario particulièrement indigent, pousse le cynisme jusqu'à justifier son plaidoyer anti-intellectuel par l'utilisation de René Homier-Roy (la « vraie » vedette « culturelle » et non sa caricature) qui, par sa présence « réelle », authentique, et son sérieux imperturbable à l'intérieur d'une démarche fondée sur l'absurde, accrédite l'idée que se font de nombreux spectateurs de la « Kulture ». Toute l'entreprise se mesure à l'aune de cette facilité, de ce tour de passe-passe. Cette fuite dans le rire préadolescent, à laquelle adhère un vaste public, n'aura-t-elle été que provisoire ? La source serait-elle déjà tarie ? On pourra le vérifier l'année prochaine, mais en attendant, quand le cidre est tiré, il faut le boire (tapons-nous les cuisses !).

Tout à l'opposé, c'est le souci de la belle image, la conscience de l'élaboration d'une « œuvre » qui semble avoir eu raison de *Moody Beach* de Richard Roy. Que l'on comprenne bien : on navigue ici dans de toute autre eau et le réalisateur avait mis le cap sur un point

précis d'exigence, même si le résultat déçoit. Jean Vigo a déjà dit : « Un appareil de prises de vues n'est tout de même pas une machine à faire le vide. » Or ici, c'est précisément la volonté de signifier le vide à tout prix qui semble avoir eu raison de l'entreprise. Tout compte fait, Richard Roy a réalisé un film pseudo-antonionien et il a communiqué son virus à Michel Côté qui, par son jeu appuyé et ses poses dignes des annonces de jeans ou de cigarettes, nous fait presque regretter le temps où il « cruisait » dans les bars !

À sa façon, *Moody Beach* pourrait bien marquer, lui aussi, la fin d'un cycle au cours duquel l'éthique et l'esthétique des baby-boomers, repérables à plus d'un signe, menaçaient de s'ériger en système. Le plus manifeste de ces signes est, bien sûr, l'appartenance aux proportions démesurées, substitution à peine voilée de l'inévitable loft, qui s'affiche avec insolence et qui est censé signifier le drame existentiel du personnage principal, la vacuité et le vide qu'il ressent aux abords de la quarantaine (voire quand celle-ci est déjà bien entamée, comme c'est le cas ici de Simon). Et c'est peut-être là que le bât blesse le plus : comment adhérer un seul instant au tiraillement intérieur de cet homme blasé qui a tout, et dont la caméra s'emploie à filmer les objets de son univers qui ne pourront jamais meubler ce vide. Ce n'est pas tant le fait qu'il ait « du bien » qui fait problème que l'absence de mobiles apparents à la crise et à la quête de cet adolescent attardé de 45 ans. Aussi, comment croire au personnage de Laurence (Claire Nebout, alter ego de Béatrice Dalle dans *37, 2 le matin* de Jean-Jacques Beineix), posé là dans le récit avec tous les artifices convenus. Ce n'est pas tant son statut de Française (pour répondre aux besoins de la coproduction) qui fait problème que l'improbabilité de ce personnage et l'incrédulité amusée qu'il suscite.

Depuis longtemps, mais à travers de trop rares films, André Forcier cultive un humour décapant derrière lequel se cache un auteur véritable. Sans faire sauter la baraque du box-office, *Une histoire inventée* a poursuivi tout au cours de l'année son bonhomme de chemin auprès d'un public à apprivoiser. Mais plus qu'une œuvre, il est tout à fait possible que ce public soit allé voir ses vedettes, comme le couple étonnant formé par Jean Lapointe et Charlotte

Laurier, dont l'union est symboliquement scellée sur une scène de théâtre, et que le succès « populaire » de ce film, qui n'échappe pas à une certaine facilité, repose sur un malentendu.

Que ce soit à long terme chez Forcier, de *Bar Salon* à *Une histoire inventée*, ou en concentré cette année, de *Cruising Bar* à *Ding et Dong, le film*, les balises de l'espace cinématographique québécois sont aisément repérables au gré de leur mouvance, passant de la cuisine polyvalente au loft chromé, et du bar minable à un espace hyperthéâtral. Dès lors, la notion de la représentation devient centrale, le loft évoquant un lieu théâtral vidé de sa substance, alors que le bar, plus chaleureux, plus sophistiqué et plus près du cabaret, en arrive même, en se substituant à lui ou à sa caricature, à donner le change comme espace théâtral, comme point de convergence des enjeux dramatiques et lieu de résolution des conflits.

Évidemment, la quête amoureuse occupe une place centrale dans la plupart de ces films, même les plus bouffons, et la circulation du désir amoureux va jusqu'à s'afficher ouvertement, dans une donnée essentielle : on est en présence d'un cinéma qui ose enfin avouer l'inavouable. Pour sa part, *Le Party* qui nous a permis de redécouvrir Charlotte Laurier et de voir en Pierre Falardeau un authentique metteur en scène de cinéma, évoque plutôt l'exaspération de ce désir amoureux, doublé d'une soif de liberté, à l'occasion là aussi d'un spectacle, faut-il le souligner. Quant au film, superbe, de Michel Brault, *Les Noces de papier*, produit pour la télévision pour 860 000 dollars, il est tout entier axé sur cette quête et un désir refoulé.

On ne saurait clore ce survol annuel sans attirer l'attention sur la révélation que fut pour plusieurs le film d'Olivier Asselin, *La Liberté d'une statue*. Un premier long métrage fait avec des bouts de ficelle, malgré le manque de clairvoyance de quelques fonctionnaires de la SOGIC et grâce à la complicité de quelques autres à l'extérieur, qui va à contre-courant des règles et des modes établies et qui prouve par l'absurde que si le cinéma est pour plusieurs une industrie il est avant tout un art. *Un film inventé* pour le plaisir du cinéma, où l'humour mise avant tout sur l'intelligence et où l'amour reprend ses droits : du cinéma en liberté.

Parmi la quarantaine de longs métrages sortis en salles au cours de l'année 1990, d'autres titres ont retenu l'attention pour diverses raisons, comme *Vincent and Me* de Michael Rubbo, probablement le meilleur film de la série « Contes pour tous », et le sympathique *Au chic resto pop* de Tahani Rached, alors que *Bethune : the Making of a Hero* de Philip Borsos, un film un peu empesé mais point déshonorant, a surtout fait parler de lui pour ses déboires de production et sa démesure.*

* Voir, en annexe, page 91, la liste des films québécois produits en 1990.

Les 10 + 1 meilleurs films récents projetés
en salles et dans les festivals à Montréal en 1990
(par ordre alphabétique)

Gilles Marsolais

Bouge pas, meurs et ressuscite, de Vitali Kanevski (URSS)

La Carapace (ou La Cuirasse), d'Igor Alimpiev (URSS)

Close-Up, d'Abbas Kiarostami (Iran)

Le Festin des chiens (ou Cette chienne de vie), de Leonid Menaker
(URSS)

La Garde, d'Alexandre Rogouskine (URSS)

Hidden Agenda, de Ken Loach (Grande-Bretagne)

Ju Dou, de Zhang Yi-Mou (Chine)

La Liberté d'une statue, d'Olivier Asselin (Québec)

My Left Foot, de Jim Sheridan (Irlande)

Rêves, d'Akira Kurosawa (Japon)

Taxi Blues, de Pavel Lounguine (URSS)

Les Noces de papier, de Michel Brault (Québec), vu alors en ver-
sion vidéo, figurait dans ma liste de 1989.

Amérique ancienne, Amérique nouvelle

De prime abord, le cinéma américain en 1990 ne nous aura pas offert de surprises. Premièrement, en ce qui concerne encore les ressources financières, les budgets des films ont crû encore. L'année dernière n'a pas fait exception à la règle de la fuite financière en avant : la moyenne des budgets est passée à 26 millions de dollars US par film, une hausse de 10%, et les méga-productions estivales ont établi de nouveaux records. (Selon différentes sources, *Die Hard II* aurait coûté entre 50 et 75 millions de dollars US, de quoi faire rêver les cinéastes d'ici ou les faire rire (jaune) devant une telle folie des grandeurs.) Après Sony qui a acheté la Columbia et les producteurs Guber et Peters pour 5 milliards de dollars en 1989, Matsushita a englouti la M.C.A. et avec elle la Universal pour 6,1 milliards de dollars en décembre 1990. Il n'en fallut pas plus pour raviver la fibre patriotique et chauvine de certains Américains. Le patrimoine cinématographique et culturel américain, avons-nous entendu dire, est en train de glisser en des mains étrangères : les Japonais débarquent. Ce fut (c'est) là une lecture à (très) courte vue. Les mêmes compagnies japonaises répètent tout simplement la guerre des standards des magnétoscopes de la fin des années 70, 10 ans plus tard, sur le sol américain. Sony (Beta), au travers de la Columbia, et Matsushita (VHS), au travers de la M.C.A., se mesurent encore une fois l'une à l'autre. Elles se positionnent en vue de la bataille de la télé en haute définition à venir d'ici cinq ans, dit-on, en investissant l'une comme l'autre cette fois-ci autant dans la technologie que dans les programmes. La Sony, qui a perdu cette bataille-là, faute d'avoir compris l'interdépendance du matériel et du logiciel, faute d'avoir saisi que les consommateurs préfèrent l'appareil qui leur permet l'accès au plus vaste répertoire, et même à celui qui offre les

meilleures propriétés techniques, a tiré la leçon qui s'imposait. Elle s'est assurée, même à prix fort, l'exclusivité d'un savoir-faire cinématographique et télévisuel légendaire. De son côté le cinéma américain n'a pas été précipité à son corps défendant dans le mouvement menant à la mondialisation de l'audiovisuel. Il en a été l'un des initiateurs. Les protectionnistes américains ne voient pas la poutre dans leur œil.

Deuxièmement, le cinéma américain ne nous aura pas surpris non plus en ce qui concerne ses ressources humaines. On sait en effet que chaque nouvelle année nous apportera les mêmes vedettes aux mêmes images sous de nouveaux oripeaux. Nous avons ainsi eu droit au Stallone nouveau (*Rocky V*), au Cruise nouveau (*Days of Thunder*), à deux Schwarzenegger nouveaux (*Total Recall* et *Kindergarten Cop*), à deux Lange nouveaux (*Music Box* et *Men Don't Leave*), à un Streep nouveau (*Postcards From the Edge*) et à un Close nouveau (*Reversal of Fortune*), — tous aussi conformes les uns que les autres, à l'image convenue de chacune de ces stars, même dans le dernier cas qui, quoiqu'on en pense de bien par ailleurs, met lui aussi en scène (Glenn) Close en femme tourmentée, passionnée jusqu'à la morbidité. Encore une fois, de même, Eastwood aura joué pour le public américain le policier taciturne (*The Rookie*), — cette fois sans grand succès —, et pour le public cannois et français, le réalisateur indépendant (*White Hunter, Black Heart*), — cette fois aussi avec moins d'inspiration. Une curiosité : le doublé Julia Roberts (*Pretty Woman* et *Flatliners*) que l'on n'aura pas vu venir, mais qui aura prouvé, encore une fois, que la (vienne) recette, au bon moment, est toujours applaudie — fut-ce, comme dans le premier film, un « sexy girl meets a rich man » qui s'affiche comme tel. Peu de surprises donc, et des stars qui, cela est manifeste, reviennent annuellement sur les écrans pour entretenir leur image et leur lien avec le public. À cet égard, les cinéastes, là-bas, ne sont pas en reste : ils tournent également une fois l'an, ou tous les deux ans. Mille neuf cent quatre-vingt-dix nous aura ainsi apporté la cuvée annuelle, ou biannuelle, de Martin Scorsese (*Good Fellas*), de Francis Ford Coppola (*The Godfather III*), de Brian de Palma (*Bonfire of the Vanities*), de Tim Burton (*Edward Scissorhands*), de

Spike Lee (*Mo' Better Blue*) et des frères Coen (*Miller's Crossing*). Seule la cuvée annuelle de Woody Allen (*Alice*) nous sera parvenue en retard, en janvier 1991. La force du cinéma américain, on ne l'aura peut-être pas assez répété, tient aussi à cela, à cette annualité du travail, non seulement des stars mais aussi et surtout des cinéastes, à cette production constante et régulière qui leur permet de maintenir le contact avec le public, d'approfondir les thèmes et d'affiner le style. La continuité dans le métier favorise sinon la maturation de la pensée du moins le développement des capacités. (Encore une fois, il y a de quoi faire rêver les cinéastes d'ici, Carle et Simoneau en tête.)

Les grandes formes du cinéma américain, troisièmement, ne nous auront pas plus surpris. On sait que chaque nouvelle année nous apporte son lot de productions cinématographiques obligées, son lot de films de genres aux frontières poreuses mais reconnues qui permettent aux spectateurs d'opérer un choix comme le téléspectateur devant un télé-horaire, devant un menu de rendez-vous offerts avec des imaginaires codés. En 1990, aussi, les rendez-vous possibles n'ont pas manqué avec les films d'action (voir les films des stars masculines ci-haut), ni avec les films d'horreur (*The Guardian*, *The Exorcist III*, *Night of the Living Dead*, etc.), ni avec les comédies (*Problem Child*, *Gremlins 2*, *Look Who's Talking Too*, etc.), ni avec les drames (voir les films des stars féminines mentionnés ci-haut). On sait même depuis le *Top Gun* de 1986 que nous ne pourrons pas échapper au film techno-militaire qui vend l'« aventure » (selon le Pentagone) ; en 1990, *Navy Seals* a eu cette tâche, et depuis plus de 10 ans qu'un film, au moins, conjuguera la défaite militaire au Viêt-nam au mode du mea culpa, cette année, c'était donc à *Air America* qu'incomba la tâche et sur lequel il n'y a rien d'autre à en dire. Le cinéma américain demeure encore aujourd'hui un ensemble de créneaux de plus en plus pointus.

À première vue donc, le cinéma américain a continué d'être ce qu'il n'a jamais cessé d'être depuis l'avènement des studios : un cinéma de capitaux en abondance, d'artisans en contact constant avec le public et de traditions différenciées. On ne peut s'empêcher de le voir comme un rouleau compresseur qui poursuit sa course, lourdement, lentement. Logique industrielle oblige.

Ceci dit, l'année 1990 a été une année de transition. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma américain est affecté d'une périodisation inhabituelle : ses différentes périodes esthétiques se succèdent grosso modo de 10 ans en 10 ans, à tous les milieux de décennie. Ainsi, pour ne prendre que deux exemples récents, ce cinéma a connu une période romantique (une période contestataire comme on disait à l'époque) : de 1967 (*Bonnie and Clyde*) à 1975 (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*), puis une période néoclassique (les années reaganiennes) de 1976 (*Rocky*) à 1986 (*Top Gun*). Depuis l'automne 1986, depuis le *Blue Velvet* de Lynch, le *Platoon* de Stone et, symboliquement, le *Color Purple* de Spielberg, le cinéma a changé de bout de lorgnette. Il a mué. Avec difficultés cependant, tant les succès de la période néoclassique ont laissé des traces et des fortunes diverses. Lynch, Demme (*Something Wild*) et Oz (*Little Shop of Horrors*) ont eu beau cet automne-là forcer le regard vers l'Amérique qui se cachait sous le mirage reaganien et inviter le public — et les autres cinéastes — à aller voir de l'autre côté du miroir, force est de constater que la direction n'est pas nette depuis. À l'encontre de la période romantique au cours de laquelle il y a eu d'abord profusion de films nouveaux, puis résurgence de films anciens, la période nouvelle à laquelle nous assistons, qui est à son centre en 1990, est pleine de tout, de l'ancien et du nouveau en quantités inégales : du néoclassicisme qui perdure en été, du 15 mai au 15 juillet notamment, par le biais de suites aux films d'action (*Back to the Future III*, *Another 48 Hrs*, *Die Hard II*, *Young Guns II*, *Robocop 2*) et aussi *Days of Thunder* qui n'est qu'une suite sur piste automobile à *Top Gun*, et même *Total Recall* que l'on peut voir comme le prolongement de *The Terminator*, sans oublier *Dick Tracy* qui est un *Batman* en plus coloré ; du « néoromantisme » qui se cherche en automne, saison propice au film de cinéastes parce que la moins éloignée de la soirée des Oscars d'avril suivant (voir les films de gangsters discutés plus loin, et *Wild at Heart*) et les formes qui, de Noël au printemps, dérivent du premier (le néoclassicisme) tout en pointant vers le second (le « néoromantisme »). Expliquons.

Comme le vocable employé pour désigner la période actuelle — néoromantique — entend le laisser comprendre, les rapproche-

ments avec la période romantique de 1967-1975 ne sont pas fortuits. Le cinéma américain, après avoir rejoué les *fifties* durant les *eighties* (le néoclassicisme), rejoue maintenant les *sixties*. Ainsi, l'an passé, 5 succès de la période romantique qui, après avoir été sciemment occultés des écrans pendant 10 ans, ont refait surface en rien de façon hasardeuse : *The Godfather III*, *The Exorcist III*, *The Two Jakes*, *Night of the Living Dead* et *Texas-ville* (le remake de *The Last Picture Show* de Bogdanovich) qui n'a pas encore été distribué au Québec. Après avoir copié leurs classiques, les cinéastes copient leurs modernes, pourrait-on dire. Il y a là l'effet d'une mode certes, mais qui donne écho à une tendance qui lie sociologie et esthétique, société et cinéma.

À l'instar de la mentalité américaine qui a délaissé peu à peu, à partir de 1986, la rhétorique reaganienne du "rough individualism" au profit de l'hymne à la "gentle nation" de Bush (pour ce qui est de la politique intérieure), qui a reconnu que la croissance économique s'est accompagnée de laissés-pour-compte aux marges, qui s'est détournée de la cupidité et de *Dallas* pour s'intéresser à la quotidienneté et *Roseanne*, le cinéma a opéré un virage semblable, en synchronisme. Ainsi, après avoir mis en scène des héros néoclassiques qui 10 ans durant ont pourfendu les dragons de tout acabit, les cinéastes sont portés depuis 1987 à mettre en scène des héros qui, revenus à la maison (*Born on the Fourth of July*, en 1989), essaient de connaître l'état des couples (*Sex, Lies and Videotapes*, en 1989), de renouer avec leur frère (*Rain Man*, en 1988) ou leur père (*Like Father, Like Son*, 1987), avec leurs concitoyens (*Driving Miss Daisy*, en 1989) — quand ces héros n'ont pas été tout simplement tentés par la paternité (*Three Men and a Baby*, en 1987). On ne peut comprendre le mouvement récent du cinéma US, qui est passé d'une majorité de films d'actions à une majorité de films d'émotions, sans lier retour aux années 60 et préoccupations existentielles. Il faut reconnaître qu'il y a des remakes notables au moment où les héros, ayant changé de décor et d'intérêt, ne peuvent plus quitter le foyer (*Home Alone*), ou se détournent des affaires extérieures pour les affaires internes (*Internal Affairs*, justement), ou délaissent le travail au profit de la passion (*Presumed Innocent*, pour les hommes, et

White Palace, pour les femmes) : les héros s'éloignent des préoccupations publiques pour être attirés par les intérêts privés. De manière tout à fait logique et symbolique, le Mal dans trois autres films n'a plus été pourchassé en terre lointaine comme auparavant car il a frappé à la porte du logis et, masqué, a demandé à entrer : *Home Alone*, encore, *Pacific Heights* et *Desperate Hours*. Plus qu'une mode, il s'agit là de la convergence entre une mentalité et des représentations, une convergence délibérée, entretenue à des fins mercantiles, faut-il le préciser. Les succès remportés dernièrement par *Pretty Woman* et *Ghost*, quoiqu'en disent les potineurs, n'ont, on le mesure aisément à ce qui précède, rien d'étonnant. Au contraire. Sans être prévisibles, ils ne constituent que l'écho amplifié du virage idéologique du public, du politique vers le domestique, comme de la tendance massive du cinéma américain actuel qui en est la forme désirée. Jusqu'à Philip Kaufman à y avoir contribué avec *Henry and June*.

Mode de remake des *sixties* et tendance aux préoccupations privées n'auraient pas suffi cependant à rendre néoromantique l'actuelle période s'il n'y avait pas eu réponse à l'invitation de l'automne 1986 de Lynch et compagnie d'arpenter la face cachée de l'Amérique. L'appel, en fait, ne semble avoir été entendu qu'après que la fascination pour le Mal ait fait recette avec *Batman* en 1989, puisqu'il a fallu attendre 1990 pour en constater l'écho favorable. Deux prolongements à cette incitation, opposés, se sont en effet manifestés. D'une part, une voie qui privilégie les puissances du faux et érige le simulacre en spectacle s'est dessinée : celle du *Dick Tracy* de Warren Beatty et du *Edward Scissorhands* de Tim Burton. Une voie qui a retenu du Joker son colorisme et de Lynch son onirisme, pour que l'« hénaurmité » du dispositif à l'écran soit garante du maintien à distance du spectateur et de son intérêt tout au long de la projection, pour ceci : la richesse de la forme, malgré cela : la pauvreté de l'histoire. C'est ce que Beatty a appelé à Venise « le regard ironique » que contient son film. D'autre part, une deuxième voie qui privilégie quant à elle les puissances des marges et qui érige le gangstérisme en spectacle s'est également dessinée : celle du *Good Fellas* de Martin Scorsese, du *The Godfather III* de Francis

Ford Coppola, du *Miller's Crossing* de Joel et Nathan Coen, celle également du *State of Grace* de Phil Joanou et du *The King of New York* d'Abel Ferrara. Une voie qui a retenu du Joker sa criminalité et de Lynch sa fièvre stylistique, pour que l'« hénaurmité » du criminel à l'écran soit garante du maintien à distance du spectateur et de son intérêt tout au long du film, pour ceci : la virtuosité de la forme, malgré cela : l'univers glauque dépeint. Les deux voies ont, en clair, un point en commun : elles jouaient le style contre l'histoire et escomptaient un spectateur friand de second degré. Elles ont connu des fortunes diverses. La voie de l'artificialité (les puissances du faux) était en porte-à-faux. La voie du gangstérisme (les puissances des marges), au contraire, a repris à son compte la vieille théorie bazinienne de l'accord entre la forme et le fond. Le film de gangsters a rendu possible l'attention à la virtuosité du style et au regard tourné vers la face cachée de l'Amérique : le gangstérisme comme métaphore de la gangrène. Plus réussi chez Scorsese parce qu'originant du portrait réel d'un mafioso et moins réussi chez Coppola parce qu'obéissant à une demande commerciale, le film de gangsters aura donné en 1990 au néoromantisme ses premières manifestations originales. Un absent de ce bilan : *Wild at Heart* de David Lynch. On aura compris qu'il ne s'agissait pas ici de l'omettre, mais de le conserver pour la fin, pour la place qui lui revient : celle de la synthèse.

Qui mieux que Lynch lui-même, en 1990, aurait pu entendre son propre appel et lier ce qui a été dissocié chez les autres : la folie criminelle et la virtuosité stylistique ? *Wild at Heart*, c'est de l'anti-Wenders. Là où l'Européen filme en plan large et duratif, l'Américain filme en plan gros et répétitif. Là où Wenders préfère la retenue, Lynch préfère la démesure et la flamboyance. L'un met en scène des héros silencieux ou méditatifs, l'autre met en scène la logorrhée. Alors que l'autre élude la sexualité, celui-ci prend plaisir à la montrer, même sous aspect pervers. Et là où ses confrères (américains) jouent le style contre l'histoire et filment en plan-séquence ou en montage alterné ce qui n'est jamais absolument laid, David Lynch, lui, se fait bazinien jusqu'à la lie. On peut aimer ou détester, mais force est de reconnaître que tel a été exactement le cas, il y a 20 ans, en pleine

période romantique, justement, de *Easy Rider*. Ce dernier film accuse des rides, mais continue d'être porté comme un emblème. Demande-t-on aux porte-voix d'être indécis ?

Les Risques calculés

Belmondo fait du théâtre. Delon, du Godard. Doillon, un film interminable. Et Ruiz, visiblement essoufflé, son cinéma américain. On serait tenté de dire que rien ne va plus du côté du cinéma hexagonal et que, tout au long de l'année 1990, on a prié Méliès, Gance, Tati, Renoir, Truffaut, mais heureusement, diront les grands prêtres du guichet, il y a Depardieu ! Un Gérard Depardieu au long nez qui, grâce au *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau n'a pas séduit que l'exquise Roxane et le jury du Festival international du film de Cannes, mais a su rassurer la France entière sur la valeur éternelle des classiques, mérite presque incomparable au pays de Molière, Racine, Corneille, Hugo, Balzac, Zola, Proust, Rostand et compagnie. Du coup, à grand renfort d'alexandrins rajeunis, il aura aussi tonifié le morose box-office français alors que les cocoricos du cinéma national paraissaient de plus en plus éraillés, enterrés par le tonitruant tam-tam qui accompagne invariablement le cinéma américain. Oui, le cinéma français, un peu comme l'ensemble des arts au Québec, est en crise, c'est-à-dire qu'on crie régulièrement au désastre définitif tellement l'avenir semble incertain. Pourtant, bon an mal an, on continue d'y trouver du meilleur comme du pire.

L'an dernier, il n'y a pas que Rappeneau qui ait su tirer avantage du richissime patrimoine littéraire français. Yves Robert, qui avait déjà fréquenté Jules Romains, Alphonse Allais et Marcel Aymé, a, quant à lui, confirmé la valeur marchande de Pagnol après l'immense succès obtenu par *Jean de Florette* et *Manon des sources*. À la manière de Claude Berri, mais sans la distribution toutes étoiles de son confrère, ni d'ailleurs le même souffle dramatique, il a tourné deux films, tirés, ceux-là, des premiers volets de la trilogie autobio-

graphique de l'auteur provençal. Si *La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère* version Yves Robert n'appartiennent pas à la catégorie des impérissables chefs-d'œuvre, à tout le moins sont-ils le reflet plutôt fidèle des récits dont ils sont l'adaptation et offrent-ils, dans la tradition de *La Guerre des boutons*, ce que le cinéma français ne produit que trop rarement, c'est-à-dire du bon, de l'excellent cinéma pour toute la famille. La Provence en prime !

Sorti avec moins de fracas, le nouveau film de Jacques Fansten, *La Fracture du myocarde*, évolue à peu près dans les mêmes eaux, explorant, lui aussi, le monde secret de l'enfance à travers le regard d'un garçon. Toutefois, contrairement aux récits de Pagnol et, donc, aux récents films de Robert, il n'a rien de pittoresque ou de nostalgique et, surtout, le bonheur familial y est présenté comme un trésor perdu plutôt que comme une somme de souvenirs idéalisés. Quoiqu'il fasse, un orphelin ne sera jamais plus qu'un enfant privé de ses parents, peu importe l'amour dont voudront bien l'entourer ses amis, voire l'ingéniosité dont ils feront preuve pour éloigner la menace des adultes. Peut-être Fansten n'a-t-il jamais si bien évoqué le difficile passage à l'âge adulte. Du moins sera-t-il parvenu, beaucoup mieux qu'avec *États d'âme*, à séduire le public québécois. Dommage que le résultat ait, dans l'ensemble, plus à voir avec la bonne télévision qu'avec le cinéma. De plus en plus de films français dérivent de la sorte vers le petit écran, négligeant l'effet spectacle aussi bien que la création cinématographique. C'est le cas par exemple de *Faux et usage de faux* de Laurent Heynemann qui ennuie malgré le jeu de Philippe Noiret et de Robin Renucci qui font revivre le tandem infernal du prix Goncourt, Romain Gary et Émile Ajar. On préférera se souvenir du Heynemann qui a réalisé *Il faut tuer Birgit Haas* ou encore relire paisiblement Gary-Ajar.

D'autres cinéastes français, pas les moins talentueux, confortablement installés dans leur petit monde, ne seront pas davantage parvenus à élargir leur public, s'en tenant au bassin, assez stable, de leurs spectateurs assidus. Parmi eux, l'incontournable Jean-Luc Godard. Avec le temps, il est même devenu banal d'avouer faire partie de ses fans ou de ses détracteurs, de louer son immense talent et de regretter sa grande paresse. Alors passons sur *Nouvelle Vague*.

Même sensation de surplace, même sens indéfectible de la continuité du côté d'Éric Rohmer qui inaugurerait, en 1990, une nouvelle série, les « Contes des quatre saisons ». Toute nouvelle qu'elle soit, cette série, qui commence avec *Conte de printemps*, ne révolutionne en rien le style rohmérien. Il s'agit plutôt de variations sur une œuvre puisque, peu importe l'étiquette, les jeunes femmes aux amours contrariés, aux discours changeants et aux gestes exquis sont au rendez-vous, tout comme les malentendus, des dialogues inimitables et un jeu toujours à la limite du faux. Certains continueront de trouver dans ce cinéma d'une jeunesse intrigante une source d'irritation à peu près inépuisable, ce qui les prive, assurément, d'un très grand plaisir. Mais il y a pire, bien plus exaspérant que la griffe de Godard ou de Rohmer. Il y a celle, devenue insupportable, de Claude Lelouch. Avec *Il y a des jours et des lunes*, Lelouch frôle la caricature. Dans ce film-synthèse on retrouve, en vrac, le cinéaste qui s'adresse aux spectateurs, une équipe en plein tournage, une caméra accrochée à un bolide, un couple qui tourbillonne, un rappel de la Deuxième Guerre mondiale, Francis Lai qui fait de la musique, Nicole Croisille qui chante, Éric Berchot qui joue du piano, Charles Gérard qui fait son tour de piste parce que c'est comme ça quand on a pris un abonnement avec un cinéaste prolifique, Mme Lelouch qui est également actrice, une pléiade d'acteurs connus qui vont et qui viennent, un style qui hésite constamment entre le mauvais goût et l'émotion, de multiples récits parallèles et des tas de personnages qui convergent inexorablement vers le climax final. Et j'en passe ! Sensation de déjà-vu ? Sans compter l'annonce répétée du changement d'heure et une pleine lune dessinée au crayon gras pour que le titre du film prenne tout son sens et s'imprime à jamais dans la mémoire des spectateurs éblouis. Comme si le réalisateur de *Les Uns et les Autres* n'arrivait plus à sortir de son petit cercle vicieux, misérable hamster bien décidé à abattre les frontières mais condamné à faire tourner, avec une belle énergie, sa petite, sa si petite cage dorée. Pathétique.

Michel Deville s'est, lui aussi, cassé les dents l'an dernier. À tout le moins avait-il d'abord pris un risque. Un risque mal calculé, mais un risque quand même. Un peu comme Hitchcock, un réalisateur que ça fait toujours bien de citer, ici et là, lorsqu'on analyse le

cinéma français, Deville aime prendre des gageures en apparence impossibles et s'imposer des défis de mise en scène. Ainsi a-t-il construit *Nuit d'été en ville* autour du face à face, du corps à corps d'un couple plutôt mal assorti qui se découvre au fur et à mesure qu'il se rhabille. Marie Trintignant et Jean-Hugues Anglade n'ajoutent que peu de piquant à cette ennuyeuse nuit qui s'éternise entre les quatre murs d'un appartement. Le réalisateur de *Péril en la demeure* et de *Dossier 51*, qui y perd à la fois son humour et son élégance, semble s'être pris à son propre jeu, son ludisme le conduisant cette fois dans un triste cul-de-sac, où ne l'a d'ailleurs pas suivi le public.

Même impression de pari raté chez Raymond Depardon que son métier de photographe amène à observer patiemment les sujets de ses films pour tirer d'eux et du monde dans lequel ils survivent péniblement un portrait juste et sans complaisance. Lorsqu'il réalise des documentaires, *San Clemente*, *Faits divers* ou *Urgences*, le résultat est le plus souvent saisissant. Lorsqu'il touche à la fiction, et c'est le cas avec son plus récent film, *La Captive du désert*, la recette s'avère beaucoup moins efficace. Privé de la situation de crise réelle qui lui sert de déclencheur en documentaire, et aussi du temps qui joue invariablement en faveur du documentariste, Depardon s'entête à tourner sur le même modèle, observateur à distance qui espérerait quelque surprise de protagonistes qui eux, attendent ses directives. Impasse. Ramenant le récit à sa plus simple expression — ici une femme prise en otage qui marche dans le désert avec la silencieuse caravane de ses kidnappeurs —, Depardon s'il sert très mal Sandrine Bonnaire, fait tout de même, selon son habitude, de la très belle photographie. Dommage qu'il persiste à apprêter à la sauce documentaire des films de fiction qui exigeraient un patient travail d'écriture dramatique.

Étienne Chatiliez aura eu la main plus heureuse. Après l'énorme succès remporté par son premier film, le très bancal *La vie est un long fleuve tranquille*, il a fait des progrès et compris, notamment, qu'il y a loin de la bonne idée de départ au film réussi. À son deuxième essai, *Tatie Danielle*, il décrit la greffe, douteuse, d'une vieille femme détestable à souhait dans une famille plus que parfaite. Si le

film, qui navigue comme le précédent entre un humour grinçant et le besoin de tendresse, manque parfois d'oxygène, on ne s'ennuie jamais à regarder la surprenante Tsilla Chelton. Chatiliez sauve ainsi quelque peu la face de la comédie française, un genre qui s'ennuie de plus en plus des Bourvil, De Funès, Fernandel et compagnie. Qu'on pense seulement à l'abominable *Vanille fraise* du septuagénaire Gérard Oury, un navet invraisemblable, sans rythme, et assassin pour les lamentables Azéma, Arditi et De Bankolé qui s'épuisent, bien inutilement d'ailleurs, à courir d'une scène à l'autre, fuyant probablement le ridicule qui ne fait d'eux qu'une bouchée. Usée, la recette éprouvée d'Oury, qui a l'habitude de composer un improbable duo d'acteurs vedettes et de récupérer sans subtilité l'actualité, pataugeant, par exemple, dans les eaux glauques du *Rainbow Warrior*, fait pitié à voir. La glace de *Vanille fraise* est si molle qu'on en vient à penser, nostalgique, à *La Grande Vadrouille* et aux *Aventures de Rabbi Jacob* comme à des grands moments de cinéma. C'est dire ! On sent même le besoin de se montrer un peu plus indulgent à l'égard de *Ripoux contre ripoux* de Claude Zidi, la suite pourtant un peu anémique des *Ripoux*, un film décapant sur la corruption policière qui avait donné à son auteur des airs de respectabilité.

Nombre d'autres « œuvres cinématographiques » de la dernière année disparaîtront vite des mémoires, à commencer par l'infiniment petit film de Joy Fleury, *La Fête des pères*, qu'Alain Souchon et Thierry Lhermitte en homosexuels en mal de paternité rendent tout juste agréable. On a là quelque chose comme un téléfilm bon chic bon genre bâti sur un scénario éminemment prévisible. Du travail propre et vite oublié en fait, tout comme *Cinq Jours en juin* de Michel Legrand qui pourra se vanter d'avoir tourné son propre film. Les personnages qu'interprètent Annie Girardot et Sabine Azéma, menacés par la Seconde Guerre mondiale, ne font jamais oublier que le réalisateur a beaucoup plus de talent derrière un clavier que derrière une caméra. Contre toute attente, pareille déconvenue rapproche le compositeur attitré du regretté Jacques Demy de Serge Gainsbourg car, si *Stan the Flasher* est une œuvre plus ambitieuse que *Cinq Jours en juin*, le résultat est à peine plus

satisfaisant. Le désespoir du personnage principal, un professeur d'anglais des plus moches, ne convainc pas et, malgré une prestation étonnante de Claude Berri, une fois passées les frasques médiatisées de Gainsbourg, on oublie d'être choqué par le gros méchant exhibitionniste et on se rappelle surtout la musique envoûtante, les images bleutées, et la présence d'Aurore Clément. Gainsbourg a bien raison d'affirmer qu'une des grandes qualités de son film est d'être court. Au petit jeu, bien français, des phrases repiquées, Jean-Pierre Rawson le coiffe d'une tête, dressant, sans complaisance, le portrait de Paul Léautaud, un affreux, mais aussi un homme d'esprit. Ces petites phrases jetées ici et là constituent d'ailleurs le meilleur de *Comédie d'amour*, avec, bien sûr, l'interprétation de Michel Serrault, parfait dans ce rôle de malappris.

On l'imagine bien, ni Gainsbourg, ni Legrand, ni Rawson n'ont rejoint la jeunesse, premier public du cinéma. Luc Besson n'a pas mis des jours et des lunes à comprendre qu'il y avait là un créneau sous-exploité. Il s'y est installé en roi et maître avec musique (d'Éric Serra) et panoramiques. Après avoir plongé dans le métro inquiétant de *Subway* puis dans les profondeurs enivrantes du *Grand Bleu*, il a fait son film à l'américaine, *Nikita*, et imposé une nouvelle actrice, Anne Parillaud. Succès immédiat et durable. Si *Nikita* a indéniablement un look et du punch, il exige que le spectateur s'interroge assez peu sur son propos, commentaire qui vaut, de toute manière, pour plusieurs films hollywoodiens de la même mouture. Tout n'est-il pas possible dans le monde merveilleux des agents secrets... La véritable surprise côté jeunesse sera plutôt venue d'Éric Rochant, un réalisateur qui a fait des débuts très remarquables avec *Un monde sans pitié*, le récit, très moderne et particulièrement bien dialogué, de la rencontre d'un ancien adolescent qui se traîne les pieds dans Paris et d'une jeune femme qui a plus d'ambition que lui. Hippo aime Nathalie et Rochant, le cinéma. Passionnément.

Comme Rochant et Rappeneau, Patrice Leconte, l'auteur de *Le Mari de la coiffeuse*, a choisi de raconter l'histoire d'une passion amoureuse du point de vue de l'homme qui y perd tous ses moyens. Il est toutefois le seul à décrire un amour si puissant qu'il efface tout, aussi bien la ville qui entoure les amoureux que l'époque dans

laquelle ils vivent. Ne restent donc que lui dont on ne sait à peu près rien sinon des bribes de son enfance et elle qui a tout pour lui plaire. N'est-elle pas coiffeuse ? On a plus d'une fois comparé, non sans raison, Patrice Leconte à Woody Allen parce qu'il est passé, très inspiré, du registre comique, c'est-à-dire de *Les Bronzés* et *Les Bronzés font du ski*, à des portraits d'hommes obsédés, *Tandem*, *Monsieur Hire* et maintenant *Le Mari de la coiffeuse*. Ce film zen et troublant doit beaucoup au talent immense de Jean Rochefort, mari subjugué par l'amour, qui entre dans un état second dès lors qu'il s'abandonne aux danses étranges que lui inspirent les chants arabes. L'émotion y est à fleur de peau, tout comme dans la discrète chronique familiale de René Féret, *Baptême*, assurément l'une des belles réussites de la dernière année. D'ailleurs, la famille aura été un thème des plus populaires, ramenant notamment Diane Kurys, la réalisatrice de *La Baule-Les Pins*, aux plages bretonnes dans les années 50, entre le clin d'œil au passé et le désarroi, entre l'anecdote et le souvenir douloureux. Dans un tout autre registre, Bertrand Tavernier présente lui aussi une famille sur le point d'éclater, fouillant principalement le rapport d'un vieil homme et de sa fille comme d'ailleurs il y a quelques années dans *Un dimanche à la campagne*. Si la magie n'est pas toujours au rendez-vous, *Daddy nostalgie*, tiré d'un scénario autobiographique de Colo Tavernier, réussit à émouvoir et évite le mélo, et ce grâce, notamment, à Odette Laure et à Dirk Bogarde.

Louis Malle a plutôt choisi, avec *Milou en mai*, de jouer avec le feu en rappelant, sur un ton irrévérencieux, une période explosive de l'histoire française récente : mai 1968. Le ton mordant du film l'éloigne de *Au revoir les enfants* mais, dans l'un et l'autre cas, le réalisateur situe ses personnages en marge de l'histoire officielle alors que surviennent des événements déterminants. Milou, le chef du clan petit-bourgeois réuni autour d'un enterrement on ne peut plus symbolique, voudrait bien échapper à l'histoire et laisser couler sa vie comme un long fleuve tranquille, mais il apprend à ses dépens que l'histoire a souvent le bras long. Cette fable lucide, coscénarisée par Jean-Claude Carrière, mise en musique par Stéphane Grappelli et interprétée notamment par Michel Piccoli, dit en quelque sorte : au revoir mai 1968.

Tous les réalisateurs n'ont pas le talent de Malle lorsqu'ils entreprennent de refléter la vie de leurs contemporains au cinéma, voire d'en dire quelque chose qui se tienne. C'est ainsi qu'avec *S'en fout la mort*, Claire Denis trace un portrait maladroit de ces immigrants antillais de la banlieue parisienne qui préparent des combats de coqs, abusés par des Français qui, comme il se doit, mènent le jeu. Devant tant de bonnes intentions, on se prend à regretter *Noir et Blanc* et *Chocolat*, les premiers films de Claire Denis, qui continue tant bien que mal d'explorer les rapports entre Noirs et Blancs, entre dominants et dominés. Elle aurait certes mieux fait de jouer l'une ou l'autre des cartes gagnantes du cinéma français, c'est-à-dire engager des acteurs pas très connus (*Tatie Danielle*, *La Gloire de mon père*, *Le Château de ma mère*, *La Fracture du myocarde*, *Conte de printemps*, *Baptême*), raconter une histoire de famille (*La Gloire de mon père*, *Le Château de ma mère*, *La Baule-Les Pins*, *Baptême*, *Daddy nostalgie*, *Milou en mai*), exploiter le patrimoine littéraire national (*La Gloire de mon père*, *Le Château de ma mère*, *Cyrano de Bergerac*, *Faux et usage de faux*, *Comédie d'amour*), miser sur une passion dévorante (*Cyrano de Bergerac*, *Le Mari de la coiffeuse*, *Un monde sans pitié*) ou encore tracer le portrait d'une femme qui a besoin d'amour (*Nikita*, *Tatie Danielle*, *Conte de printemps*). Elle aura fait un mauvais choix. Ah ! Il y a des jours...

Liste des dix meilleurs films étrangers
de l'année 1990
(par ordre alphabétique)
Michel Coulombe

Cyrano de Bergerac, de Jean-Paul Rappeneau (France)

Dances with Wolves, de Kevin Costner (USA)

Dreams, d'Akira Kurosawa (Japon)

Good Fellas, de Martin Scorsese (USA)

La Fille aux allumettes, d'Aki Kaurismaki (Finlande)

Le Mari de la coiffeuse, de Patrice Leconte (France)

Milou en mai, de Louis Malle (France)

Roger and Me, de Michael Moore (USA)

Le Temps des gitans, d'Emir Kusturica (Yougoslavie)

Wild at Heart, de David Lynch (USA)

Le Grand Malaise

Les festivals de cinéma sont devenus au cours des dernières années les dignes successeurs des cinémas de répertoire et des ciné-clubs. Si ce nouveau phénomène comble un vide évident, il crée aussi quelques effets pervers. Avec encore plus d'évidence que les autres années, la saison 1990 aura eu le mérite indéniable de nous fournir quelques éléments pour comprendre les raisons de l'essoufflement et de la fatigue générale ressentis par les critiques au moment des festivals.

À première vue, on pourrait dénoncer leur prolifération. Certes, il est devenu difficile, pour les organisateurs, de proposer une sélection rigoureuse. Mais évitons ce piège. La plaie est plus profonde. À peine perceptible mais bien ancrée. Quelque chose de plus grave, de plus profond, quelque chose d'une relation dégradée entre les films et le public des festivals se manifeste. N'éprouvons-nous pas, en effet, depuis quelque temps, ce sentiment frustrant que les films sont devenus d'inutiles comparses dans ces immuables présentations cinématographiques où la camaraderie et le clin d'œil tiennent lieu de discours critique en rejetant à tout vent la signification de l'objet artistique ? Personne n'apparaît à la bonne place, les cinéastes s'en remettent aux propos inflationnistes des attachés de presse, les producteurs deviennent les éléments moteurs de la diffusion de la culture cinématographique, comme si les créateurs se fiaient à la parole médiatique pour mousser leurs films qui devraient, en premier lieu, faire appel à la logique artistique autant qu'à la fraîcheur et à la nouveauté. Car il faut bien distinguer, à une époque d'hyper-médiatisation du cinéma, le discours autour du film et le discours sur le film lui-même. Certes, certains augustes peuvent s'égorger

entre eux et répondre que leur festival est rentable, qu'il est le plus grand happening en ville ou qu'il est la version obligée d'un cinéma différent, mais des signes de fatigue sont de plus en plus présents.

Aussi s'est-on retrouvés au fil des années avec un malaise grandissant. Il faut être un cinéphile averti pour flairer cette situation-là, mais il serait naïf de croire qu'elle ne reste qu'à la périphérie du phénomène-festival. Ce n'est pas seulement une question d'organisation, de rapports entre les différents modes de production dont il s'agit mais de visée fondamentale. Pourquoi diable n'illuminons-nous pas les films de la lumière moderne du cinéma ? Pourquoi les catalogues n'offriraient-ils pas plus de références au spectateur et ne le guideraient-ils pas dans le choix de ses films ? La critique ne peut voir 225 films et orienter chaque spectateur. Tant de questions sans réponses, c'est aussi sérieux que de parler du trop grand nombre de festivals.



Qu'on le déplore ou non, la plupart des spectateurs va moins à un festival pour « voir » des films que pour participer à une grande fête. Les campagnes publicitaires autour des films et des vedettes participent toutes à la même programmation. À partir de là, tout s'explique. Le rôle des festivals change de sens. Un festival, il y a quelques années encore, était un lieu privilégié où la rencontre entre le spectateur et le film était possible : la possibilité d'ouvrir un lieu sacré proposant une alternative aux pratiques cinématographiques consacrées pour « former l'œil » du spectateur. Aujourd'hui, la majeure partie des festivals se rue vers une superclassification, genre : « Le Festival international des films sur la cuisine » ou vers une ouverture indéfinie, lieu où le spectateur risque de passer d'un festival à un ciné-club — ou une promotion publicitaire — sans y voir de différence. Le festival y perd de son statut et les films présentés sont situés dans un environnement médiatique ambigu qui en fait avant tout un spectacle, puis uniquement après, des œuvres cinématographiques.

En tant que spectacle, les films doivent donc passer indéniablement par le marché des valeurs économiques. Ce vieux concept

mis en pratique est toujours de mise. Le film devient ni plus ni moins qu'une marchandise de spéculation et apparaît comme un produit « extraordinaire » qui sert à faire vendre le « festival ». C'est ainsi qu'à la longue se constitue un public amateur de symptômes plus que de messages. Il suffit de rappeler l'impossibilité d'un cinéma de répertoire (*Quartier Latin*) de vivre plus de trois mois pour se demander comment une ville comme Montréal peut s'enorgueillir d'avoir une dizaine de festivals mais être incapable de rentabiliser un cinéma de répertoire caractérisé par ses films sous-titrés.



Il est devenu évident que le point de départ de cette réflexion, à tout le moins sous son aspect conscient, fut sans doute cette uniformité d'un festival à un autre, en des lieux fort distincts, qui tonnait comme un leitmotiv : est-ce que la structure des festivals est au diapason du cinéma lui-même — le cinéma québécois inclus ? Bien qu'il nous soit évident que ces deux aspects ne sont pas intimement liés l'un à l'autre au point de vouloir les amalgamer, ce son de cloche questionne à sa façon l'apport des festivals à une cinématographie nationale. Toutefois, si l'on veut jauger cet apport, il faut d'abord minimiser quelques fantasmes : le Festival des films du monde de Montréal, réceptacle de gloire, effet-vitrine sociologique, est un mauvais étalon. Il est peut-être un point de mire de par son succès public et sa couverture médiatique, mais il est de par sa taille un modèle hors compétition ; à le prendre pour modèle, on altérerait la réalité festivalière. Aussi, il faut éviter de systématiser les types de festivals, de les encadrer, de s'en servir en tant qu'élément de confrontation. Le plaisir des festivals, c'est la possibilité d'être surpris, par un grand nombre de films manifestant la diversité des sources d'inspiration. Et c'est tellement plus enrichissant qu'une ligne générale.

Mais ce n'est point le cas. Les festivals n'existent que grâce au regard qui les entoure, dirigé par les médias qui deviennent une machine à biaiser forcément ce propre regard. C'est qu'un autre rapport se dessine, ici, une autre fonction dictée par la « machine-

festival ». Non plus un rapport de cinéphile mais une relation mise de l'avant par le festival lui-même. Ce qui nous amène à parler du regard du festival. En effet, deux facteurs différents se croisent dans ces nouveaux rapports au film, et si imbriqués soient-ils, ces deux aspects sont fondamentalement différents, ne jouent pas au même niveau. Car le cinéma retrouve, dans les festivals, un relais pour diffuser les œuvres, alors que le festival de son côté assure d'abord une fonction sociale qui, irrémédiablement brise ce relais, s'appropriant les films et substituant les autres pouvoirs aux possibilités de beauté et de pensée. Car si les festivals se succèdent à un rythme infernal, on a cessé de croire à leur spécificité : ils deviennent des objets à l'identité flottante. Parce que le travail des festivals semble vouloir établir une ligne de partage entre le public et l'industrie privée, on assiste au triomphe de l'establishment culturel, avec ce sentiment triste qu'il n'existe plus d'espaces ouverts où les films peuvent respirer et permettre au festivalier de poser un regard sur un film. Tout est maintenant vu en plan moyen.

Cela fait qu'en amont, il ne se passe rien sans que tout soit prévu et arrangé. Comme les films ne suffisent plus à créer l'espace d'un festival, les responsables des festivals vont chercher dans toutes les avenues possibles, à commencer par les plus faciles, un moyen pour combler le vide. En gage de succès, on présente des films dont la seule « qualité » est l'origine du cinéaste. Un film chinois... un film russe... un film irakien prochainement. La polémique se fait rarement dans les salles, elle est créée par tout ce qui entoure les films. Un film arrive rarement vierge à l'écran, il est précédé de sa couverture publicitaire. Les rumeurs, les comptes rendus des festivals guident le pas des festivaliers de sorte que les films pour lesquels nous nous déplaçons dans le seul but de les côtoyer l'espace d'un instant, sont devenus des otages d'une grande fresque hasardeuse dont la lourdeur n'appartient plus au cinéma. Dans cette nouvelle perspective, les nouveaux spectateurs programmés vont voir les films dont on parle plutôt que ceux dont ils savent qu'ils sont désormais les derniers spectateurs. On peut s'interroger sur le bien fondé de tels festivals qui se transforment tantôt en première de productions qui n'ont nul besoin de soutien ou bien en une poursuite

légitimée de récompense, voire même en bonnes œuvres pour jeunes cinéastes « vertueux » faute d'être talentueux.

Dans cette redéfinition, il devient de plus en plus difficile aux spectateurs de s'identifier aux films parce qu'ils ne les rencontrent plus ; ce sont les films qui se mettent à leur ressembler. Il s'agit moins d'un rapport forcément décevant avec ce qui se passe sur l'écran que de la transformation indirecte du rapport que le spectateur entretient avec le film. La place du spectateur n'est plus un enjeu : le point de vue de l'auteur n'est plus une caution d'une chose vue ; l'histoire est ce qui défile au même rythme pour tout le monde. Cette focalisation du regard s'inscrit dans un mouvement social important qui idéologiquement marque une sorte de transfert du privé vers le monde du quotidien. Il ne s'agit plus aujourd'hui pour paraphraser Antoine de Baecque d'« apprendre à lire une succession d'images ou de séquences, mais de les recevoir d'évidence, ou plutôt de les prendre comme si elles se donnaient (se vendaient) au premier regard venu ».



Pendant longtemps, on a pu croire légitimement que les festivals avaient un rôle prépondérant dans la découverte d'un cinéma différent — presque insoupçonné dans les salles commerciales. Les premières véritables percées d'un cinéma surviennent à l'intérieur même des festivals, ainsi *Pour la suite du monde* de Brault et Perrault au festival de Cannes, fit connaître le cinéma québécois d'abord, puis *Les 400 coups* de Truffaut propulsa en avant-scène ce qui est devenu aujourd'hui la nouvelle vague. C'est toujours vrai. Mais moins. Le mythe d'un cinéma différent, qu'il s'agisse du cinéma d'auteur, national, underground — l'étiquette ne modifie rien tant cette nomenclature est devenue désuète — s'est légitimé et est devenu un système pontifiant. Le cinéma des festivals ne s'oppose plus folkloriquement à un type de cinéma. Il cherche plutôt à manifester la source de ses inspirations en plaçant sur le même piédestal tous les possibles cinématographiques. Les récentes intrusions du support vidéo, (les téléfilms) ont ouvert un carrefour d'intérêts et de

sensibilités éparses, un monde qui, si au départ il n'a pas su gérer sa grande liberté, en arpente aujourd'hui les voies les plus inattendues. On l'a bien vu cette année encore où le téléfilm de Michel Brault, *Les Noces de papier*, n'avait rien à envier à de nombreux films internationaux. Cela modifie les rapports de distribution au point que les festivals ont tendance à se substituer progressivement à l'exploitation normale des films.

À l'intérieur de cet ajustement des différents modes de production, on se réjouira que les festivals donnent la chance au plus grand nombre, mais en contrepartie ils donnent souvent lieu à d'immenses fourre-tout où la plus simple des critiques fait chavirer d'amertume les plus grandes ambitions. À force de tout vouloir présenter, tout fêter, de mettre en relief de fausses passerelles entre le cinéma et les spectateurs, à désirer vendre trop d'images, c'est la structure du festival qui risque, et s'éclate. Survient donc un moment, tôt ou tard, où il faut percevoir, pour éviter le discours amnésique, le phénomène des festivals sur un plan esthétique et non plus seulement comme la synthèse d'un cru cinématographique.



Cette nouvelle lecture survient à un bien mauvais moment pour le cinéma québécois qui, depuis l'affirmation éclatante du *Déclin de l'empire américain* à Cannes, voit un courant de réalisateurs québécois (Simoneau, Chartrand...) talentueux par surcroît (Forcier, Leduc, Rose, Bouvier...) s'adapter très vite aux lois du marché et être admis officiellement dans le cercle des pays industrialisés du cinéma. Ce formidable phénomène influence, inévitablement, le rapport que les festivals québécois entretiennent avec notre cinématographie nationale à une étape de son évolution où elle cherche à reconquérir un public autant populaire que sélect. S'il ne fait aucun doute que le cinéma québécois a à gagner de cet ébranlement, plus de films québécois prennent l'affiche, par ailleurs, le succès d'un film québécois ne peut camoufler les difficultés de films nationaux présentés dans les festivals moins connus ou moins couverts par les médias à se frayer un chemin à travers le tintamarre

officiel. Tout rite ou fête que soient les festivals, c'est qu'aujourd'hui pour avoir une visibilité, les films québécois doivent passer à travers la double haie d'honneur des projectiles télévisés.

Car, si les festivals peuvent apporter quelque chose au cinéma québécois, c'est dans la mesure où le film est présenté en tant que « supplément », où une sorte de décalage avec un public est encore virtuel, si bien que sans une manifestation semblable le film ne pourrait rencontrer son public. Le cinéma des frères Gagné nous le rappelle constamment et là, ils peuvent bien s'avérer être un élément important pour une quelconque culture cinématographique bien qu'elle ne saurait en aucun cas constituer la base d'une politique cinématographique québécoise.

À la décharge des responsables des festivals, il n'existe aucun lieu cinématographique à Montréal qui permette de créer le contexte nécessaire à la vocation des festivals. Les spectateurs se promènent d'un bout à un autre de la ville pour assister à un festival. Les Rendez-vous du cinéma québécois ont bien su créer ce lieu de rencontre entre les cinéastes, les films et le spectateur, mais c'est à petite échelle. Sinon, il faut aller au festival de Rouyn pour retrouver la chaleur et l'ambiance nécessaires à la vocation d'un festival de façon à ce qu'il ne devienne pas avec les années une institution qui donne à certains films « un temps d'antenne » sans le moindre engagement. Plus qu'en amont, c'est en aval que les festivals ont droit d'existence.

Les Dix films les plus importants de l'année 1990
(par ordre alphabétique)

Guy Ménard

Bouge pas, meurs et ressuscite, de Vitali Kaniievski (URSS)

Conte de printemps, d'Éric Rohmer (France)

Good Fellas, de Martin Scorsese (USA)

La Fille aux allumettes, d'Aki Kaurismaki (Finlande)

La Liberté d'une statue, d'Olivier Asselin (Québec)

Non ou La Vaine Gloire de commander, de Manuel de Oliveira
(Portugal)

Rêves, d'Akira Kurosawa (Japon)

Le Temps des gitans, d'Emir Kusturica (Yougoslavie)

La Voce della luna, de Federico Fellini (Italie)

White Hunter, Black Heart, de Clint Eastwood (USA)

Mentions spéciales : *Ju Dou*, de Zhang Yi-Mou (Chine)

Le Stand de tir, d'Arpad Sopsits (Hongrie)

Les Idéaux menacés

Un an après la Quinzaine de la vidéo, on doit encore s'interroger sur ce qui empêche le plus médiatique des arts visuels d'accéder aux ondes hertziennes, chasse gardée du médium qui l'a mis au monde, et se demander si les années 90 conduiront à la diffusion des vidéos d'auteurs à la télévision.

Les expériences européennes des années 70 et 80 n'ont laissé planer aucun doute quant à la place de la vidéo indépendante sur les ondes publiques. Channel Four en Angleterre, Canal Plus en France, ZDT en Allemagne, et même PBS chez nos voisins du Sud, l'ont compris très tôt, et ont dès lors créé des créneaux spécifiques.

Toutefois, ces expériences n'ont pas donné les résultats escomptés ; en Belgique, par exemple, comme le signalait Claudine Delvaux¹, la vidéo d'auteur semble aujourd'hui totalement abandonnée, ou récupérée, ce qui revient au même. Pourtant, pendant presque 10 ans, elle a connu un essor fulgurant, elle était inscrite à l'horaire, on en discutait dans une revue spécialisée en art vidéo et elle bénéficiait d'une infrastructure adaptée à ses modes de financement, de production et de diffusion.

Au Québec, le retour des vidéastes et des diffuseurs à la table des négociations plonge la *loggia* électronique dans le silence de l'art et dans l'ombre de la compromission. Les discussions à huis clos risquent de banaliser les idéaux de la vidéo, devenus objets d'un commerce par défaut, faute d'avoir imposé leurs solutions.

Retour sous forme de détournement ? L'un ou l'autre ? L'un et l'autre ? Retour à rebours, ou simples détours ?

1. Lors d'une entrevue qu'elle nous accordait, à Luc Bourdon et moi-même, et qui n'a jamais été publiée.

L'avenir nous le dira...



Robert Morin et Lorraine Dufour ont ouvert et fermé l'année 1990. En janvier, on présentait au cinéma Parallèle, *La Réception*, synthèse de la démarche qu'ils ont adoptée au milieu des années 70, dès la création de la Coopérative de production vidéoscopique de Montréal, qu'ils dirigent depuis. La société Radio-Canada fit l'acquisition de la bande et sanctionnait du même coup un volet de la culture qu'elle avait jusqu'alors occulté.

En fin d'année, les 24 et 25 novembre 1990, la Cinémathèque québécoise rendait hommage au travail de recherche en documentaire que Morin et Dufour ont de tout temps effectué en présentant une rétrospective de leur œuvre... au cinéma Parallèle toujours.

Enfin, en décembre, *Gus est encore dans l'armée*, des 2 mêmes vidéastes, faisait partie de la rétrospective des 10 premières années du vidéographe, *Un animal sauvage (la vidéo) : traversées du discours et mémoires volées*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada, à Ottawa.

Cette consécration de deux créateurs parmi les plus persévérants de la vidéo montréalaise et québécoise s'impose avec quelques années de retard, peut-être, et la coopérative n'est certainement pas au bout de ses peines pour autant.

En 1990, les Rendez-vous du cinéma québécois ont « entrouvert » la porte² aux vidéastes, en leur offrant, ainsi qu'au public, pour la première fois, un volet vidéo. À prime abord il pouvait sembler peu représentatif — 4 séances et 15 bandes retenues seulement — mais il était remarquable. Tous les courants s'y croisaient, des plus dramatiques aux plus esthétiques, du *Sida au féminin* de Marie Fortin et Lise Bonenfant au *Petit cheval* que Raymond Saint-Jean a réalisé avec Paule Baillargeon.

On a d'ailleurs accordé une grande place aux femmes vidéastes dans cette programmation d'essai. Fidèle à son mandat, l'initia-

2. On sait qu'en 1991, la porte a été définitivement ouverte.

tive des Rendez-vous rassemblait les meilleurs exemples de ce qui se fait au Québec.

De ce rendez-vous, nous retenons *La Chambre étroite* d'Isabelle Hayeur ; sur une chorégraphie de Susan Marshall, la vidéaste a su créer un splendide jeu de gestes qui abolissait le maniérisme inévitable du « pas de deux » classique, et sans nier sa rigueur, réussissait à conférer aux danseurs une présence éblouissante. La maison de production, Agent Orange, confirmait avec cette œuvre son intention de poursuivre une démarche exemplaire en vidéodanse.

En mars, PRIM Vidéo proposait au public montréalais une rétrospective de l'œuvre de Martin L'Abbé, un « vidéomane³ » qui se fit connaître au milieu des années 80 (*Spaghetti, une obsession*, où l'on voit un jeune René-Richard Cyr, fraîchement sorti de l'école de théâtre, *Vidéologie*, premier exemple de *typecasting* en vidéo, et plus récemment, *Première édition* qui traite de l'esthétique scientifique et de la structure politique interne du corps) et dont la démarche, assez tôt, s'est associée au monde du théâtre. Il a travaillé avec la troupe de Claude Poissant, le Théâtre Petit à Petit, ensuite avec l'Écran humain et, en 1987, on lui devait la vidéo de *Woyzeck*.

Grâce à une écriture elliptique Martin L'Abbé a réussi à relever le défi que s'est d'abord et avant tout donné la vidéo : déconstruire le son et l'image, et par conséquent, la narration. Aujourd'hui, on se rend compte qu'il a joué un rôle de précurseur, à sa manière, en donnant à la vidéo la chance inouïe de transgresser sa définition, à une époque où les balbutiements tenaient lieu de discours.

Beaucoup d'installations vidéo⁴, cette année — l'installation, rappelons-le, a été l'un des premiers créneaux de la vidéo — à tel point qu'on a pu se demander si les vidéastes, pour les raisons que j'ai énoncées en introduction, n'avaient pas abandonné le discours narratif au profit d'un discours plus formel, et peut-être plus originel.

3. C'est ainsi qu'on désignait le vidéaste, avant l'heure.

4. À la galerie Powerhouse et au Goethe Institute, notamment, dans le cadre du Festival international des films et vidéos de femmes : *Déconfiture*, de Jeanne

Parmi celles-ci, la plus singulière fut certainement *Portrait N° 1* de Luc Courchesne, dans le cadre du Printemps de PRIM, en avril. Luc Courchesne explore depuis quelques années déjà les interstices abstraits de la vidéo interactive et du vidéodisque.

« Il y a cinq ans, précisait-il, j'aurais dû devenir programmeur pour faire ce que je fais. Les humanistes peuvent se réjouir, leur heure est venue. On ne peut pas entretenir de relation avec la technologie, on entretient une relation avec le contenu. C'est comme si le flambeau passait des ingénieurs en électronique et des programmeurs vers ceux qui ont quelque chose à dire. »

Portrait N° 1 nous mettait en présence d'une femme à qui l'on pouvait poser des questions, auxquelles elle répondait, et avec qui on s'engageait dans une relation privilégiée, sinon inusitée. L'effet le plus remarquable de cette installation, outre le fait qu'elle faisait la preuve que la technologie n'est plus le seul propos de la technologie, était de rendre profondément humain un dispositif électronique dont on n'aurait pu supposer, il y a quelques années, qu'il puisse atteindre un tel degré de complicité avec ses créateurs et ses utilisateurs.

C'est d'ailleurs ce que je retiens des productions de l'année 1990 : elles ont réussi à se départir de la rigidité et de la froideur qui caractérisaient la vidéo jusqu'alors.

On se souvient que Daniel Dion présentait, en 1989, son installation *Anicca* au Musée d'art contemporain. Il récidivait en avril 1990, à la galerie Oboro, avec une œuvre splendide, une installation pour deux écrans intitulée *Great Divide/Grande Barrière*, réalisée au Banff Centre School of Fine Arts, où il a fait un séjour à titre d'artiste en résidence.

Crépeau, *Painted Conversation* de Sigrund Hardardottir et *Vidéomielle* de Margaret Raspé. L'installation vise à situer le visiteur dans le parcours de l'œuvre. Parmi celles qui ont exploité avec bonheur cette proposition, mentionnons *Blanc de mémoire*, de Monique Savoie et Alain Lessard, présentée au Vieux-Port durant l'été, *Le Souffle de Pythagore*, de Michel Lemieux et Victor Pilon, lors du Salon de l'informatique et du bureau de Montréal, et l'inoubliable *Boîte noire* de René Lemire, à l'espace 4040, en mai.

Grande Barrière reprenait là où *Anicca* s'arrêtait, poursuivant le questionnement sur la polarité des êtres et de la nature et le dialogue symbolique que l'humain entretient avec son environnement. L'installation a été présentée de nouveau lors de la 19^e édition du Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal.

Une autre installation à signaler, celle de Chantal du Pont, *Les Archéo-sites*, présentée à l'Espace 4040, sur le boulevard Saint-Laurent, en mai. Ayant recours à un dispositif en circuit fermé, l'installation s'en tenait à la pureté du médium pour modifier l'espace et le détourner de ses ambiguïtés.

« La fonction de cette installation, me confiait Chantal du Pont, se rapporte au problème du point de fuite, de la perspective, mais d'une perspective qui appartient à la peinture. L'installation est une reconstruction en trois dimensions (d'un) tableau. Ce que j'ai fait, finalement, c'est inverser le processus de perception des objets. »

Mais Chantal du Pont nous réservait une grande surprise en présentant, en décembre, sa dernière bande, *Le Marché de l'amour*, lors d'une programmation mise sur pied par le Vidéographe au cinéma Parallèle. Par un commentaire troublant, une prouesse technique étonnante et une esthétique savante qui plaçaient le symbole en avant-plan, la vidéaste a créé une analogie qui nous concernait tous, à l'heure des grands débats, entre la quête du désir et la quête du pays. On y observait la pertinence d'une vidéo résolument indépendante et la démarche d'une artiste qui se distingue par la qualité toujours accrue de son œuvre.

Luc Bourdon, après deux ans de silence (on se souvient qu'il méritait au Festival du nouveau cinéma, en 1988, le Prix de la meilleure bande vidéo, pour *Story of Feniks and Abdullah*, ex aequo avec *Incidence of Catastrophe* de Gary Hill ; il n'avait rien produit depuis⁵, soumettait au même festival sa dernière bande, *L'Entrevue*. Celle-ci venait remplir la promesse d'un genre dont la signature est

5. Façon de parler. Luc Bourdon, durant cette période de silence, a été l'instigateur, notamment, de la Quinzaine de la vidéo.

unique, et garante d'une démarche des plus authentiques. Il poursuit, avec *L'Entrevue*, le périple urbain qu'il mène depuis une dizaine d'années et d'où il revient toujours avec des images et des fictions méticuleusement élaborées. Sa vision de la ville l'emporte parfois sur ce qui s'y passe, à dessein sans doute, et parce que la ville est son principal propos. Le récit s'impose sur des images apparemment innocentes, de trottoirs qui se déroulent, surpeuplés, et de cieux hypothéqués par des buildings scintillants, coupables toutefois du plus sombre délit : *L'Entrevue* est une bande sur l'évanescence de la mémoire.

Enfin, soulignons la contribution à la vidéo québécoise de Charles Guilbert et Serge Murphy, qui nous ont donné un merveilleux exemple de leur sens de l'humour, cynique à souhait, et duquel n'est pas exclue une sincérité à toute épreuve. *Sois sage ô ma douleur*⁶, présenté au Festival du nouveau cinéma et repris en décembre au cinéma Parallèle, en plus de remplir ses salles, a rempli la promesse qu'ils faisaient dès 1987 avec *Le Garçon du fleuriste*. Celle de présenter les déboires d'une certaine société plateau-montroyalaise face à ses inconsistances comme à ses responsabilités affectives et émotives, avec une franchise désarmante.

Leur démarche repose sur d'impitoyables répliques à sens unique, sur le « pouvoir » de la parole, pour démontrer, paradoxalement, l'impuissance qu'elle éprouve à établir de véritables liens de communication.

6. Gagnant du Prix de la vidéo du Rendez-vous du cinéma québécois 1991.

Les Vidéos de l'année 1990

Daniel Carrière

Le Marché de l'amour, de Chantal du Pont

Récit d'A, d'Esther Valiquette

Sois sage ô ma douleur, de Charles Guilbert et Serge Murphy

Blanc de mémoire, (la bande) de Monique Savoie

Vision infogothique, d'Éric Mattson et Alain Mongeau

L'Entrevue, de Luc Bourdon

100 ans Vincent, de Sylvie Madore

Parabole 1 : Roméo Savoie, de Mario Côté

Great Divide/Grande Barrière, de Daniel Dion

Parcours de l'encyclopédie claire obscure, de Luc Courchesne

Un portrait éclaté

La vidéo, en 1990, continue de se moquer des faiseurs de bilan. Comment rendre compte, dans un texte, d'un phénomène artistique aussi éclaté ? Et comment parler de la production annuelle en vidéo internationale alors qu'on n'en a vu qu'une infime partie (trop peu !) à Montréal ?

Le faiseur de bilan s'est donc associé à neuf vidéophiles, dont quelques-uns ont assisté à des festivals internationaux, pour dresser une liste des vidéos internationales qui ont été marquantes en 1990. La rencontre de ces points de vue, parfois radicalement opposés, trace un certain portrait de la vidéo. Portrait plus-que-cubiste, certes : mais qui aujourd'hui peut prétendre avoir les yeux exactement dans les bons trous ? La liste prolongera donc cette réflexion...



La vidéo s'infiltré dans toutes les disciplines (théâtre, musique, cinéma, arts plastiques) et dans tous les espaces (salles de cinéma, musées, galeries, télévision). Multidisciplinaire, disséminée, vagabonde, insaisissable, elle s'amuse à parodier les autres médiums, se travestit, déborde. Sous ce régime postmodernisant, elle prend des allures de fantôme : visage caché, elle hante tout.

Mais simultanément, sous un régime modernisant, elle se cherche un visage singulier, faisant valoir la spécificité de ses outils, de son langage. Pour se tailler une place, elle marque sa différence vis-à-vis les autres arts. Ni pseudo-cinéma, ni pseudo-peinture, ni télévision, elle se montre sous le signe de l'altérité.



Née au milieu des années 60, en pleine période moderniste, la vidéo eut à peine le temps d'obtenir une légitimité de discipline artistique qu'elle se lança dans l'hybridation. Ce tiraillement entre deux régimes, *L'Art de la vidéo*, constitué d'extraits de 145 œuvres internationales, l'illustre bien ; voulant souligner les rapports étroits de la vidéo avec les autres formes d'expression, cette bande n'est au fond qu'un catalogue d'effets électroniques qui en expose la spécificité.

Pour plusieurs (comme Robert Cahen, Zbig Rybczynski, Nam June Paik et compagnie), la démarche du vidéaste doit être étroitement liée à la recherche technologique. On vise ainsi l'invention d'un langage proprement vidéographique, où tout se concentre de plus en plus autour du montage. Cela peut provoquer l'enfermement dans un monde d'« effets » (comme dans *Postcards* de Mark Rappaport). Mais de plus en plus on voit émerger des artistes matures, capables de se servir de cette technologie pour créer des contenus forts (Greenaway, Nyst, Godard, pour ne nommer que ceux-là).

Pour les partisans de la vidéo « purs », il faut créer un nouveau langage mais aussi un nouveau type d'œuvre dans lequel le fond et la forme (si je puis m'exprimer ainsi) sont articulés différemment. On ne veut pas jouer dans les plates-bandes du cinéma ou du roman en reprenant leur trame narrative. On voit donc apparaître un « genre » spécifiquement vidéographique : l'essai. On traite d'un sujet, mais très librement, en s'appuyant sur des associations d'images et sur des textes à saveur théorique (traités philosophiques, textes scientifiques, encyclopédies...). *A TV Dante* de Greenaway et Phillips parle de la notion d'enfer, *Moscow Portraits* de Grzanic et Smid traite de Malevitch, *Réflexion sur la puissance motrice de l'amour* de Pierre Trividic questionne l'amour, etc. Il y a donc un lien étroit entre la vidéo et le savoir.

S'il existe d'excellents essais, on doit relever des difficultés récurrentes que rencontrent les vidéastes. Travaillant à l'intérieur de l'image, ils ne repensent pas toujours le rapport entre les différents éléments constituant l'œuvre. Et parfois, la relation vers l'extérieur (vers le monde « réel ») fait carrément problème.

Ne voulant pas faire de l'acteur un personnage fictif, comme au cinéma ou au théâtre, les vidéastes le font rarement parler. Il en

résulte une utilisation massive de la voix-off ; on fige ainsi le rapport texte-image. L'œuvre devient bicéphale, à la fois volubile et débordante d'images, comme *Extraits de naissance* de Jean-Louis Le Talcon et Alain Jomier. Pour éviter la voix-off, certains vidéastes inscrivent le texte à l'écran (Mona Hatoum, Stansfield et Hooykaas) ou mettent en scène le lecteur (Greenaway, Trividic). Quoi qu'il en soit, le renouvellement du rapport texte-image reste un des problèmes majeurs de la vidéo.

Parfois, les vidéastes choisissent la voix du silence. Mais dans certaines bandes, comme *Human Condition* (USA) de Ranko Murtic, on a presque l'impression de retourner au muet ; pour combler l'absence de parole, on offre un scénario très schématique. Ce choix accule alors la vidéo à l'expression d'un sentiment étrange : une sorte de crispation intérieure où l'humour fait cruellement défaut. Est-ce le prix à payer pour donner à l'image une complète autonomie ?

Relié à cela, on perçoit une sorte d'interdit du « jeu ». L'acteur est coincé dans un espace étrange : ne pouvant accéder au statut de personnage, il devient une sorte de figurant-vedette (les personnages d'*Extraits de naissance*). Il se crée alors une distance qui finit par ressembler à une gêne... En ce sens, il n'est pas étonnant que la vidéo-danse ait connu une certaine vogue : dans ce type d'œuvre, on peut contourner le problème de l'acteur.

D'autre part, pour structurer les œuvres, on a souvent recours à la répétition des images. Parfois, on appuie tant sur ces images qu'on en étouffe la magie. Est-ce le monde clos du montage qui se referme ainsi ? D'autres fois, la répétition est utilisée de façon ingénieuse ; elle devient alors un thème à travailler (le retour des saisons dans *Solstice* de Stansfield et Hooykaas, la mort dans *Les Morts de la Seine* de Greenaway, etc.).

Les forces et les faiblesses de la vidéo dont nous faisons part ici visent à montrer à quel point cette quête de spécificité est complexe. Voilà pourquoi les vidéastes sont en perpétuelle recherche. Comme nous l'avons souligné, les articulations interdisciplinaires restent des points sensibles. Mais les vidéastes qui réussissent à atteindre un équilibre personnel offrent des œuvres fascinantes et vraiment innovatrices.



Si cette quête « épique » aiguille plusieurs vidéastes, certains s'en détournent complètement. Pour ceux-là (Akerman, Bonta, Marshall...), la vidéo peut se frotter au cinéma. Ils n'ont pas de problèmes avec le flou des frontières. Certains aiment la texture de l'image vidéo, d'autres son aspect direct, brut et intimiste. On ne peut négliger la souplesse technique de la vidéo, les coûts moindres et les moyens de diffusion de plus en plus efficaces qui offrent une véritable alternative au cinéma-mastodonte. De plus, les vidéastes profitent souvent d'une précieuse indépendance qui leur permet de faire preuve de beaucoup d'audace.

Alors que dans les autres disciplines artistiques on observe un retour aux « grands » genres, la vidéo, elle, conserve une extraordinaire diversité. Quelques vidéastes travaillent en collaboration avec la télévision (Bowes, Marshall, Greenaway...), d'autres la critiquent en la pastichant (le collectif Ladies of The Lake, entre autres). Dans les festivals de Montbéliard et de Bruxelles, le rapport vidéo-télévision a été un thème central cette année.

Par ailleurs, Tom Waugh faisait remarquer que plusieurs vidéos documentaires sur le sida et sur la sexualité en général ont été produits en 1990. La loi américaine sur la censure n'a fait que raviver le travail des vidéastes : ils s'y opposent farouchement. Sur ces questions, par contre, les cinéastes ont fait preuve d'un mystérieux silence...

Aussi, bien que l'installation soit moins populaire dans les arts visuels, on a pu voir plusieurs installations vidéo cette année, dont celles d'Eno et de Ruge et Schokking. On y questionne toujours le rapport aux médias, à la technologie, aux moyens de communication. L'image agit souvent comme simple matériau (comme dans *Source et écho* de Ruge et Schokking), mais d'autres horizons s'ouvrent : par exemple, l'installation vidéographique intégrant une narration (le *No Way Buster Project* de Barbier). Ce type de recherche risque de connaître un développement important au cours des prochaines années.

Bref, la vidéo est en santé. En 1990, le discours critique autour de la vidéo s'est fait plus présent. Il change petit à petit. On

parle un peu moins du médium et un peu plus des œuvres. Les auteurs s'imposent enfin.



1. Josette Bélanger, vidéaste.

The No Way Buster Project (France) de Dominik Barbier. Présentée à Montbéliard dans un cinéma désaffecté, cette monumentale installation vidéo est un spectacle électronique qui se déroule dans le temps. À partir de multiples écrans disposés en différents lieux, Barbier crée une narration d'un nouveau type, très proche du souvenir. À travers les mots, la musique et les images (figuratives et abstraites), on reconstitue l'histoire mélancolique d'un couple séparé dans l'espace.

2. Daniel Carrière, critique de la vidéo du *Devoir* et à *Ciné-Bulles*, rédacteur en chef de la revue *ETC* et vidéaste.

Source et écho (Danemark) de Ane Mette Ruge et Jacob Shokking. Cette sculpture vidéo, présentée à la galerie Oboro (Montréal), intègre quatre écrans constituant l'image d'une statue qui tourne sur elle-même. Ces écrans sont reliés à différents éléments dont une table de moniteur, des haut-parleurs et un cornet. Très contemplative, cette sculpture questionne les rapports de l'homme à la technologie.

3. Daniel Dion, vidéaste et directeur de la galerie Oboro.

A TV Dante (Pays-Bas/Grande-Bretagne) de Peter Greenaway et Tom Phillips. Inspiré de la *Divine comédie*, cette vidéo réunit les 8 premiers Chants du projet global des réalisateurs (34 Chants). On use ici pleinement des moyens technologiques pour créer une œuvre psychédélique, extrêmement volubile, à la fois subtile et désinvolte, qui parle du mal et de la torture. On retrouve des savants fondus qui proposent d'incessantes métamorphoses d'images. Un comédien joue le rôle du narrateur. Des commentaires de penseurs, chercheurs et théologiens ponctuent ce délire visuel.

4. Nicole Gingras, critique, cinéaste, et responsable de la programmation du Mois de la photo.

Solstice (Pays-Bas) d'Elsa Stansfield et Madelon Hooykaas. Vidéo ayant pour thème le retour d'un même mouvement, *Solstice* est une œuvre de contemplation proposant un climat à la fois humble et serein. Un rapport intime est établi avec ce que les vidéastes filment. Par le travail de montage, elles posent une réflexion sans compromis sur l'image et sur le vocabulaire de la vidéo (par exemple, l'image tranquillement bascule vers l'arrière, devient une ligne, puis un point, et ainsi de suite). L'utilisation des effets électroniques permet ici d'ouvrir une réflexion philosophique sur l'espace, le temps et les souvenirs.

5. Réal La Rochelle, critique de cinéma.

Trois strophes sur le nom de Sacher (France) de Chantal Akerman. Ici, la cinéaste-vidéaste met en scène une pièce pour violoncelle seul d'Henri Dutilleux, ayant l'audace d'en faire une fiction. Une violoncelliste revient d'une soirée, visiblement mécontente, et commence à jouer la pièce musicale. En arrière-plan, par les deux fenêtres d'un building, on assiste à la relation tumultueuse d'un homme et d'une femme. La mise en scène et le cadrage sont d'une sobriété remarquable. On retrouve l'écriture économique, précise et rythmée d'Akerman.

6. Katherine Liberovskaya, vidéaste.

Réflexion sur la puissance motrice de l'amour (France) de Pierre Trividic. Ce vidéaste utilise un langage complètement vidéographique. Travaillant en multi-sources, il juxtapose des images, des humeurs, des sensations, des textures d'une façon quasi surréaliste. Deux têtes parlantes débitent un texte à teneur scientifique sur l'amour. Il n'y a pas ici de recherche de personnage. Tout est archétypal, symbolique, symétrique et volontairement kitsch. (Cette vidéo n'a pas encore été présentée à Montréal.)

7. Marc Paradis, vidéaste.

Les Morts de la Seine (France/Pays-bas) de Peter Greenaway. Créée dans le cadre du bicentenaire de la Révolution française, cette vidéo s'inspire d'un livre écrit entre 1795 et 1801 par deux

employés de la morgue repêchant les cadavres dans la Seine. Suggestant l'époque à l'aide d'un décor et d'incrustations vidéo, Greenaway met en place un rituel. Sa caméra filme le corps des noyés, un après l'autre, et on décrit leur fortune, leur occupation, les raisons possibles de la noyade. Ici, la répétition propose une sorte de banalisation du corps humain en même temps qu'une réflexion sur la mort, la sexualité, la politique et l'inutilité de l'individu dans l'histoire.

8. Hélène Roy, vidéaste, membre fondatrice de Vidéo-Femmes, coordonnatrice du Festival mondial de Québec.

Comme s'il y avait des pyramides (Belgique) de Danièle et Jacques Louis Nyst. À partir d'un texte et d'une image sans lien immédiat, ces vidéastes se permettent des décalages et des paradoxes soutenus par une narration poétique et une forte imagination visuelle. On retrouve leur fameux personnage, Thérèse Plane, qui parle de tout et de rien : de ses désirs, des souvenirs, et de ce qui lui échappe.

9. Tom Waugh, critique et professeur.

Tongues Untied (USA) de Ruby Truly. Cette vidéo très rythmée, quasi vidéoclip, traite des homosexuels noirs américains au son de la poésie rap. Des performances « live » sont entrecoupées de témoignages. *Great Gods of Country Gold* (USA) du collectif Ladies of the Lake — pas encore présentée à Montréal. Parodiant une annonce de disque country, cette bande est une satire des médias et un commentaire humoristique sur la guerre idéologique autour du sexe qui fait actuellement rage aux États-Unis. *Comrades in Arms* (Grande-Bretagne) de Stuart Marshall est la réincarnation d'une histoire invisible : celle des amours homosexuels entre soldats (hommes et femmes) durant la Deuxième Guerre mondiale. Très bien documenté, cette œuvre entremêle fiction et témoignages. Marshall livre ici une vidéo de facture assez expressionniste faisant preuve d'une grande maîtrise technique.

10. Charles Guilbert, vidéaste.

Gabor Body, mon ami (Hongrie) de Zoltan Bonta. Durant une heure, un homme assis dans un fauteuil parle de son ami Gabor Body, cinéaste expérimental, qui s'est donné la mort. « Il a choisi de triompher dans ce que les Hongrois savent le mieux faire : mourir », dit-il un sourire aux lèvres. Sur un ton intimiste, spontané, drôle et émouvant, il nous parle de l'amitié, de l'art et de la vie d'une façon extrêmement humaine. Une œuvre d'une simplicité exemplaire.

Petit écran paranoïaque

Depuis un an, le paysage télévisuel a-t-il évolué ? Qu'est devenu, depuis 1987, année où l'on a senti une mutation du genre, le téléroman québécois, lui qui se voulait alors provocateur, abordant de fait des thèmes audacieux, rompant avec des années de tranquille béatitude devant le petit écran ? Quels ont été les effets de l'âpre concurrence que se livrent les quatre réseaux québécois pour un marché frappé par l'érosion des revenus publicitaires des *sponsors*, qui éprouvent des difficultés croissantes à financer les productions locales ? Vulnérable lorsqu'elle n'est plus en mesure de contrôler ses sources d'information, la télévision se défend en effet de plus en plus mal contre certains détournements d'image. Aussi notre bilan fera-t-il retour sur ces moments de crise qui ont en 1990, tant au niveau international que local, marqué le médium, de la chute, au début de 1990, du régime Ceausescu à la crise amérindienne de Kanasatake et de Kahnawake, à la récente fermeture des stations de Rimouski, Sept-Îles et Matane.

Tandis que les téléspectateurs canadiens-anglais ont pu, en 1990, se repaître d'émissions américaines provocantes — on pense bien entendu à la série originale *Twin Peaks*, de David Lynch, ou à *Thirty Something* du duo Zwick et Herkovitz, qui a connu en 1990 sa meilleure saison —, les grands moments de la télé nord-américaine francophone n'auront certes pas été du côté de la fiction : on a en effet peu innové cette année avec les nouvelles productions de *Coup de foudre* et de *Zizanie* (Quatre Saisons), *D'amour et d'amitié* (Télé-Métropole), de *Tandem* (Radio-Québec), et encore moins avec celle, pourtant fort attendue après *Le Temps d'une paix*, de *Cormoran* (Radio-Canada) du prolifique Pierre Gauvreau, dont l'œuvre cette fois restera pesamment associée au cri lancinant de ce paquebot

perdu dans la brume présenté lors de l'interminable premier épisode. Avec la disparition, au printemps, de *L'Héritage*, de Victor-Lévy Beaulieu, et exception faite de l'adaptation pour le petit écran du best-seller d'Arlette Cousture, *Les Filles de Caleb*, qui a battu les records d'écoute préalablement établis par *Lance et Compte*, Lise Payette s'est retrouvée quasiment seule en piste pour défendre, avec *Un signe de feu* (qui réunissait et croisait les générations de femmes de ses deux téléromans précédents, belle économie), la faveur populaire du téléroman-nouveau-genre, c'est-à-dire progressiste et abordant des questions « difficiles » comme l'inceste, l'homosexualité ou la mort. Malheureusement, à force d'attiser chez ses personnages le paradoxe, de froter les contraires pour qu'en jaillisse l'étincelle, la provocation se sera enlisée dans un psychologisme primaire, chacun des personnages poussant l'invraisemblance à son comble, se transformant progressivement en son contraire sans perdre au cours de cette curieuse alchimie sa belle assurance : c'est ainsi que de braves ménagères (Louise Rémy et Andrée Boucher) ont mis en 1990 les bouchées doubles et se sont métamorphosées en un temps record et sans trop pâtir en femmes d'affaires prospères, qu'une indomptable féministe (Michelle Rossignol) a commencé à douter de son credo de suffragette devant les joies insoupçonnées de la maternité, qu'une veuve bien mûre (Luce Guilbault) a déclenché inexplicablement chez un beau brummel (Robert Marien) une passion qui consterne ses enfants aux idées larges et qu'elle croyait à tort « libérés », et que le vieux loup de bar (Gilbert Sicotte) a été peu à peu forcé par une « femme de tête » à délaisser les plaisirs des chassés-croisés et conquêtes amoureuses et contraint, à cause de son nouveau partenariat dans l'agence, à la fidélité conjugale. L'année téléromanesque a aussi été marquée par le retour de la populaire série *Jamais deux sans toi* (Radio-Canada) laquelle, allongée d'une demi-heure, a perdu cette fois sa verdeur langagière, en dépit de la multiplication des jurons (« Sainte-fesse ! ») qui faisaient naguère le charme et la truculence de cette *sit-com* outremontoise.

Côté « variétés », la révélation de l'année : le tandem inattendu et léger formé par Confucius-Patrice L'Écuyer et ses *Détecteurs de mensonges*. Trois ploufs millésimés 1990, à signaler avant de les

oublier tout à fait : *Image de Marc* (tentative ratée d'imposer le rythme sautillant du vidéoclip, pratique indigeste avant l'endormissement des *Beaux Dimanches*) ; la production de l'opéra *Nelligan* vaut à elle seule mention (il y avait ici de quoi faire broyer du noir, et pas seulement à cause des décors et des maquillages très le Rouge-et-le-Noir, d'une laideur consommée) ; *Métropolis* (un monument de mégalo-ineptie en direct, émission mettant en vedette les *stars* du showbizz québécois et animée par l'ineffable *JiCi* Lauzon : toujours et partout cette année l'universalité du comique-pas-drôle aura triomphé dingetdongesquement, pardon dignement) ; et, enfin *L'Heure G* (talk-show présenté par Gaston L'Heureux et heureusement diffusé à une heure tardive selon cette formule que l'on voulait confortable comme une vieille chaussette mais qui n'est qu'éculée). On peut également souligner notre obscure et inexplicable sympathie pour cette émission d'affaires publiques pratiquant avec engouement la tape dans le dos et animée par Claude Charron, *Le Match de la vie* (Télé-Métropole).

Mais, au chapitre des affaires publiques, il y a eu mieux, beaucoup mieux cette année, à Radio-Canada : il s'agit bien entendu de l'émission *Enjeux*, animée par Jean-François Lépine qui, par la qualité de ses reportages sur des sujets aussi variés que les services d'urgence ou la crise palestinienne, et auquel, pour une rare fois, on aura véritablement donné les moyens de déborder nos frontières et de fouiller au-delà des apparences, nous a en retour cruellement rappelé l'état d'indigence dans lequel se trouve le Québec habituellement en matière d'information internationale, laquelle continue de nous être servie la plupart du temps sans analyse. Puisque nous en sommes à parler des inévitables compressions budgétaires, Radio-Québec, puisqu'il faut bien en dire un mot ici, nous aura frappé cette année encore par sa programmation peau-de-chagrin, exceptions faites de quelques recettes éprouvées comme *Passe-Partout*, *Parler pour parler* et *Téléservice* : ce réseau aura laissé cette fois encore le téléspectateur sur sa faim et n'aura réussi au mieux qu'à entretenir sa nostalgie d'une chaîne francophone à vocation « éducative », comparable à PBS ou même à TV-Ontario.

Mais lorsqu'on dresse le bilan de l'an 1990, c'est l'état de santé du média qui paraît le plus inquiétant, utilisé qu'il est par les

gouvernements en place comme l'instrument de « gestion de crise » (nouveau syntagme imposé par le médium lui-même) de manière à la fois banale et privilégiée. L'une des leçons que l'on doit tirer de la dernière année aura été de constater une fois encore la fragilité de la télévision en temps de crise. À l'étranger, l'année a débuté avec la révolution du peuple roumain contre l'oppression de son dictateur. Les bruits de fusillades nocturnes à Timisoara, le procès expéditif du *Conducator* et de son épouse évoquent aussitôt l'ambiguïté qui aura entouré cette révolution « en direct » retransmise par satellite, où la fonction critique au sein des médias aura souvent fait défaut. Inspirés par les événements récents en Tchécoslovaquie où, pour contourner la censure officielle et renverser le gouvernement, certains membres du Forum civique ont copié et distribué à travers le pays un vidéo tourné clandestinement montrant au peuple massé dans la rue des scènes particulièrement choquantes de brutalité policière, le Conseil du Front de salut national roumain, en « occupant » la télévision nationale et en abolissant un quart de siècle de censure, se donnait les apparences de prendre le pouvoir en libérateur. Une enquête rigoureuse menée par certains responsables des équipes humanitaires françaises allant inspecter lesdits « charniers » de Timisoara, nous apprendra toutefois après-coup que le nombre des victimes a été largement exagéré et que le chiffre des 1 033 morts officiellement recensés est loin des 80 000 décès claironnés par les médias occidentaux qui ont repris sans les vérifier les dépêches provenant des agences des pays de l'Est. Mais ce n'est que lorsque nous saurons que les soi-disant libérateurs (et exécuteurs du couple Elena et Nicolae Ceausescu) comptaient dans leurs rangs non seulement des dissidents du Parti, mais aussi d'anciens officiers de l'armée et des agents de la *Securitate* que nous comprendrons que l'opinion mondiale a été volontairement bernée via la télévision par les putschistes roumains... Comment ce dérapage médiatique a-t-il pu se produire ? C'est à cette question fort gênante qu'aura tenté de répondre « Convergences », troisième forum sur l'image en mouvement qui s'est tenu à Montréal en décembre dernier.

Tout aussi préoccupante aura été sur la scène nationale la crise autochtone de l'été 1990. Le mécontentement suscité par le projet

d'expansion du terrain de golf d'Oka aura dégénéré, on le sait, en une crise majeure qui demeurera longtemps dans nos esprits comme l'un des moments noirs de notre télévision : car plusieurs se demandent encore aujourd'hui, non sans raison, si les proportions imprévisibles de cette crise, qui a permis à une poignée de *warriors* armés de tenir en otages pendant trois mois les populations d'Oka et de Kahnawake, de bloquer le pont Mercier et certaines routes principales, ne sont pas la conséquence directe de l'action irréfléchie des médias qui, rivalisant de zèle en cette morne période d'été où les *scoops* se font rares, auront surtout cherché à exploiter ce conflit pour leur propre compte afin de capter l'attention du public. Car il demeure que l'approche débridée et sensationnaliste adoptée par les médias à l'occasion de cette bavure de la Sûreté du Québec a rapidement conféré à cette crise locale, dans le contexte de l'après-Meech, une résonance nationale. La présence obsédante des caméras de télévision aux abords des barricades aura aussi eu pour effet de gonfler extraordinairement les enjeux du conflit — au plus fort de la crise, les demandes autochtones incluaient la rétrocession des deux tiers du Québec actuel, d'une partie de l'État de New York et d'une partie de l'Ontario, rien de moins ! Surveillés sans relâche par les médias qui commentaient leurs moindres faits et gestes, ayant revêtu leurs costumes guerriers, pris au jeu pour de vrai, les *warriors* se seront métamorphosés en acteurs de western politique. Leur présence dans les revues de fin d'année, comme le *Bye-Bye* et *100 Limites*, a confirmé à quel point la télégenie de ces personnages avait frappé l'imagination populaire. Comment oublier l'image de ce *warrior* unique émergeant comme une bête fauve du bois et aussitôt pourchassé par une ridicule horde de caméramen ? Si l'on doit laisser à la télévision — pour protéger la « liberté d'expression » contre les interventions abusives de l'extérieur — le soin de faire sa propre autocritique (sur les ondes des médias, bien entendu, on ne peut jamais échapper à ce vice de forme), il faut constater qu'il n'existe toujours aucun mécanisme capable de la régir lorsqu'elle se met à déraper « en direct ».

Salué par la Fédération des réalisateurs du Québec pour ses prises de position énergiques, le Rapport du groupe de travail sur la

politique et la radiodiffusion (mieux connu sous le nom de rapport Caplan-Sauvageau) avait, on s'en souvient, lors de sa parution à la fin de 1986, fortement embarrassé le gouvernement Mulroney. Préoccupés alors par de nobles questions d'« identité nationale » et d'unité canadienne, sensibilisés à la quasi-absence, aux heures de grande écoute, de « contenu canadien » sur les ondes du pays, les Conservateurs avaient eu du mal à battre en brèche les recommandations de ce rapport qu'ils avaient eux-mêmes commandé et qui, loin de prôner une compression des dépenses ou d'encourager une concurrence plus vive entre les secteurs public et privé, en était arrivé à la conclusion que, pour établir une politique véritablement cohérente en matière de radiodiffusion et réformer une Loi sur la radiodiffusion (1968) devenue désuète, l'État devait nécessairement injecter massivement de nouveaux capitaux dans ce secteur. Pierre Juneau était même allé jusqu'à réclamer devant le Parlement un accroissement considérable de crédits pour sa Société (que les auteurs du rapport estimaient quant à eux entre 75 et 100 millions). Aussi, les coupures (108 millions de dollars) annoncées le 5 décembre dernier par l'actuel président Gérard Veilleux de la Société Radio-Canada, entraînant la fermeture immédiate des stations régionales de Matane, de Rimouski et de Sept-Îles au Québec et le retrait des services francophones en Ontario, marquent-elles un recul important de la politique canadienne en matière de radiodiffusion et viennent-elles entraver pour plusieurs années cette réforme fort attendue. Devant encore faire face l'an prochain à de nouvelles « rationalisations », la Société Radio-Canada, qui s'était donné comme mandat d'augmenter le contenu canadien des émissions diffusées aux heures de grande écoute, se retrouve dans une situation précaire. En ce qui a trait au thème récurrent de la souveraineté culturelle qui tourmente le Canada anglais depuis (au moins) le rapport Massey (1936), dans le cadre actuel de libre-échange culturel, c'est un choc pour lui de voir l'État ainsi abdiquer devant la concurrence américaine. N'ayant même plus les moyens de défendre une chose aussi évanescence que l'identité canadienne (moins de 2% des dramatiques présentées sur les ondes au Canada anglais, on le sait, sont d'origine nationale), la télévision canadienne fait face à des années difficiles.

Et notre inquiétude ne peut que croître lorsqu'on pense à la liberté de presse menacée par l'apparition d'empires médiatiques comme ceux récemment érigés au Canada par Conrad Black (qui possède à lui seul 207 journaux) ou par Kenneth Thompson (dont la méga-corporation regroupe des journaux, des magazines, des maisons d'édition, des stations de télévision et des compagnies de câblodistribution), qui cherchent en fusionnant ainsi les compagnies à s'assurer leur part d'un marché mondial en pleine mutation ; ou lorsqu'on songe au sort incertain des télévisions « nationales » qui doivent maintenant compter avec le phénomène de la mondialisation de l'audiovisuel et l'impact des nouvelles technologies utilisant des satellites plus performants qui rendent possible le *dumping* à travers le monde d'émissions américaines comme celles de la chaîne CNN ; ou encore l'apparition au Québec de la « télévision interactive », dont les services (bancaire, jeux vidéo, courrier électronique, etc.), nous assurent déjà les responsables du groupe Vidéotron, nous enchaîneront encore davantage au petit écran. Bref, des signes avant-coureurs qui ne laissent rien présager de trop bon et qui exciteront chez plusieurs une paranoïa déjà galopante. Mais devant des perspectives d'avenir aussi peu encourageantes, peut-être faut-il se consoler en se rappelant que notre atavisme et cette incorrigible manie que nous avons de préférer aux productions américaines les modestes productions québécoises (qui occupaient encore en 1990 au palmarès populaire, on le sait, les 30 premières positions) nous préserveront encore longtemps des méfaits du rouleau compresseur américain. Du moins est-ce là le souhait qu'on peut formuler pour cette année.

Mises en scène médiatiques

Mille neuf cent quatre-vingt-dix fut l'année du lock-out des journalistes de Télévision Quatre Saisons et des coupures à Radio-Canada, l'année de *Twin Peaks* et des *Filles de Caleb*, l'année d'Oka et du Golfe, l'année de la dernière d'*Apostrophes* et de la télé interactive, de Meech et de Bélanger-Campeau. De quoi alimenter les rétrospectives et bilans répétitifs qui font les choux gras de la presse et, quelle coïncidence, de la télévision. De plus en plus d'ailleurs à la télé, une « revue de l'année », c'est la revue d'une année de télévision : les têtes de turc préférées des *Bye-Bye* de toutes les chaînes ne sont-elles pas les nouvelles émissions, les téléromans et les gens du sérail ? La télé, cette grande frivole, parle d'elle-même, ne parle que d'elle-même. Son jeu préféré n'est ni *La Roue chanceuse* ni même *Les Détecteurs de mensonge* (au titre ô combien révélateur), mais la chaise musicale : la grande mode à présent est d'inviter à une émission l'animateur d'une autre émission qui à son tour et ainsi de suite, dans une ambiance conviviale et popote et sur l'air de « nous formons une grande famille ».

Un tour de plus dans le narcissisme cathodique et « l'analyse des médias risque de redoubler le fonctionnement même des médias¹ », comme en font foi les débats graves sur l'information en temps de crise. De Timisoara au Golfe en passant par Oka, l'année fut fertile : « Aurions-nous été manipulés ? », alla-t-on jusqu'à se demander. Le « village global » macluhanien est d'abord un village. Avec ses commères, ses bateleurs et ses griots, ses bruits de coulisse et

1. Henri-Pierre Jeudy, *La Peur et les médias*, PUF.

ses tempêtes dans un verre d'eau, son marché (la chaîne Télé-annonces), sa place publique où l'on vient débattre (*Droit de parole*) et ses rituels d'initiation (*Star d'un soir*, baptême cathodique). Saint-Tite plutôt que Big Brother. Normal que le Téléjournal de Radio-Canada (et, pis encore, *Montréal ce soir*) ressemble moins à la « fenêtre ouverte sur le monde » promise qu'à un feuillet paroissial : Charles Tisseyre, si emprunté à l'heure de la grand-messe de l'info, n'a-t-il pas l'air d'un vicaire qui donnerait son premier sermon ? Bernard Derome, lui, s'essaie au style conteur de village, avec son air patelin et bonhomme, ses mains qui miment presque mot à mot l'histoire qu'il raconte pour que tout le monde comprenne bien et la familiarité forcée de son parler (« Eh bien, ce qui est arrivé, c'est qu'il y en a qui ont », etc.). Peine perdue : au moment de passer l'antenne au *Point*, son sourire se fige dans le rictus du clown fatigué qui n'aurait plus la foi mais referait quand même, chaque soir, un tour de piste. C'est tragique.

L'information télévisée a donc sa dramaturgie, presque immuable : le pupitre, l'officiant, les yeux dans les yeux et le coup de mâchoire signifiant, la petite vignette où se succèdent les sujets et, hors champ, le *prompter*. À mesure que le rituel prend de l'ampleur, que l'habillage se fait plus somptueux (ces génériques de synthèse qui n'en finissent plus), on se demande ce que « vend » au juste un téléjournal : l'événement « à chaud », l'information-spectacle, ou le spectacle de l'information, la croyance en la Communication, avec ses présentateurs qui en rajoutent dans le harcèlement radieux de qui fait son devoir « pour nous avant tout » ? L'information obéit à une mise en scène ; c'est aussi un marché. C'est, en amont, la concentration croissante de ce marché dans les mains de quelques grosses agences de presse, pourvoyeuses d'images à l'échelle planétaire, ou de chaînes comme Cable News Network (la nouvelle voix de l'Amérique), qui fait qu'en cas de crise dans le Golfe, ce sont toujours les mêmes images qui saturent nos écrans, et toujours les mêmes images qui nous *manquent* (celles des populations civiles, ou des otages entre septembre et décembre, par exemple). Et c'est, en aval, la nécessité pour les chaînes de faire fructifier un autre marché, celui des indices d'écoute (et de ses retombées publicitaires),

qui oblige l'info à se faire suffisamment accrocheuse pour attirer le chaland et le garder captif, si possible, pour le reste de la soirée.

Prenons *Montréal ce soir*, nouvelle formule. L'émission montre que le premier enjeu de la télé, c'est l'occupation, coûte que coûte, du temps d'antenne — quitte à meubler avec du vide. *Montréal ce soir* réussit le tour de force de n'avoir rien à dire et de prendre 1 h 30 pour le faire. Plus besoin d'attendre les pubs pour aller aux toilettes, car *Montréal ce soir* invente l'info bègue. Premier temps : voici ce dont nous allons vous parler. Deuxième temps : nous vous en parlons (sans vous en dire plus). Troisième temps : voilà ce dont nous vous avons parlé. Au total, le sommaire et l'index excèdent presque le corps du livre. Effet crétinissant garanti. Un tel déploiement technique pour un résultat aussi nul prouve par l'absurde que la télé ne « gère » pas, pour employer son verbe favori, des contenus, mais des créneaux et des dispositifs. Peu importe qu'il n'y ait rien à voir puisque les caméras étaient là, sur place et en direct, pour vous le montrer : « L'information ne (renvoie) plus à un événement, mais à la promotion de l'information elle-même comme événement². »

L'image quasi parodique de cela, ce fut, il y a trois ans, l'équipe de *Téléservice* dressant le bilan (encore un) du Sommet de la francophonie en s'autofélicitant d'avoir si bien couvert l'événement ! Plus près de nous, la commission Spicer donne une bonne idée d'un dispositif poids lourd s'autocourt-circuitant, avec sa panoplie de duplex, de lignes ouvertes et son armada d'analystes de données. Une idée en un sens rassurante : même une armada de pros de la communication rompus à l'art d'éviter les bavures et les dérapages n'empêche pas la machine de produire des lapsus énormes (cf. les cafouillages de la traduction simultanée) qui en disent plus long qu'un discours sur l'état réel du pays.

Mais rien de plus révélateur qu'une crise, et le spectateur qui zappait incrédule dans l'après-midi du 26 septembre dernier sera tombé sur l'une des images les plus ahurissantes de l'histoire de la télé québécoise, diffusée *en même temps sur toutes les chaînes* (en

2. Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, Galilée.

passant, le fameux pluralisme de la presse électronique se résout dans une uniformisation croissante du traitement de l'actualité) : un plan, fixe et n'en finissant plus, sur une route enserrée par les bois et bouchée par une mêlée indescriptible — que, pris au dépourvu, les reporters ne savaient d'ailleurs trop comment décrire, et sans doute un commentateur sportif aguerri aux matches de football se serait-il mieux tiré d'affaire. Ce plan de western de série filmé par Tati qui « conclut » (façon de parler) la crise d'Oka, outre un irrésistible morceau de burlesque involontaire, fut un réjouissant pied-de-nez à une « couverture » prise à son propre piège et incapable de faire face à la musique. La débâcle, en l'occurrence, était aussi bien médiatique.

Que l'écœurement du téléspectateur moyen devant les guerres qui s'enlisent dans leurs tranchées (Meech, Oka, le Golfe) naisse de leur surexposition médiatique est une évidence. La surinformation, l'excès d'info s'annulant lui-même — beaucoup plus que l'intox ou la propagande — sont à présent la forme la plus courante de la désinformation. Reste à savoir ce qu'on appelle au juste « informer » à la télé, et si l'on ne coiffe pas un peu vite de ce noble verbe le simple suivi des affaires courantes. On ne le voit que trop dans la manière dont les médias rendent compte des situations bouchées, quand il n'y a plus à accompagner que l'attente d'un déblocage, et dans le trop-plein d'images sans objet qui en résulte : « suspense » interminable de la signature de Meech où, d'heure en heure, des bulletins spéciaux (ou spécieux) ressassent la même absence de nouvelles (au sens plein du mot) ; derniers milles de la crise d'Oka, lorsque le seul événement notable devint la présence des journalistes aux côtés des Indiens derrière les barricades (et la couverture médiatique d'Oka, un sujet de reportage en or). De fait, il est permis de généraliser à presque toute l'info télévisée le commentaire qu'inspire à Serge Daney telle émission sur la présence de l'armée française dans le Golfe : « Quand le reportage est fini, il faut un léger effort pour oser se faire à soi-même ce terrible aveu ; il n'y a eu là *aucune information*. Ce qu'on a vu, posant furtivement pour les besoins de l'« image » (celle de l'armée, celle de la télé), c'est un peu d'« actualité », à savoir que cela se passe en direct, dans une Arabie

tout ce qu'il y a de plus saoudite et que l'équipe technique a bel et bien fait le voyage. La seule info, c'est que la télé y est allée (et pas nous). Nous sommes dans la confusion désormais courante entre l'information et l'actualité³. »

L'actualité, c'est le droit de regard et de préemption sur tout et tous, le « document » juteux qui remplace le documentaire, le zoom obscène sur la misère humaine et les « moments d'émotion intense » en place du travelling arrière de la réflexion, le chantage à la vérité et au droit-du-public-à-l'information : « Voyez si c'est vrai », dit à peu près la pub qui annonce le *Grand Journal* de Télévision Quatre Saisons sous la forme d'un clip matraque d'images chocs. Pub et clip étant d'ailleurs la forme que prennent de plus en plus de reportages. Tout cela est connu. Plus intéressante, parce que plus complexe, est la manière dont la télé participe à la fabrication d'images emblèmes : photomatons d'une identité collective retrouvée (la rue Sherbrooke pavoisée de bleu le 24 juin dernier), résumé symbolique d'un affrontement (soldat et *warrior* jouant à je te tiens par la barbichette), ou fantasme peu ragoûtant (autodafés de drapeaux en Ontario, puis à la Saint-Jean). Il ne s'agit pas tout à fait de créations de toutes pièces par les médias, même si l'on sait que des drapeaux ne brûlèrent que pour les caméras, et qu'il existe plusieurs prises, chaque fois mieux mises en scène, du face-à-face *warrior*-soldat. Mais la télé lance des tonnes de ces images comme des ballons d'essai, et la plupart retombent comme des baudruches. Seules cristallisent celles qui éclairent un état du paysage social.

C'est pourquoi les pieux débats et les panels vertueux sur la « manipulation » qui suivirent la crise d'Oka mettaient tous à côté de la plaque. Parce qu'il n'y a pas d'un côté des événements innocents et de l'autre des médias truqueurs ni, inversement, des véhicules neutres d'information face à de méchants manipulateurs. Croit-on encore à l'impartialité et à l'objectivité des caméras, et que leur présence sur le théâtre d'un conflit n'est pas déjà un facteur de distorsion, ne modifie pas la nature de ce qu'elles enregistrent ? À

3. « Éloge têtue de l'information », *Libération*, 31 octobre 1990.

partir du moment où elles étaient là, était-on naïf (ou sot) au point de croire que l'armée n'exercerait pas un contrôle de l'information, et que les opposants en présence n'allaient pas en profiter pour se manipuler les uns les autres via les médias, prenant ceux-ci à leur propre piège ? Faute d'avoir médité ces évidences qui relevaient pourtant du simple bon sens, les médias ont plongé tête baissée, gobant avec complaisance les versions officielles des uns et des autres, avant de découvrir tout à coup la lune et de prendre la pose de la vertu outragée. Un peu tard. À la suite de quoi, au lieu d'une réflexion lucide (à savoir que les médias sont impliqués, qu'ils obéissent à des lois idéologiques et économiques, qu'ils sont partie prenante de l'information et non simple courroie de transmission), on eut droit, de manière prévisible, à des séances pénibles d'auto-flagellation où les journalistes, en surjouant la mauvaise conscience, vinrent faire leur mea culpa en direct : l'autocritique enfin devenue spectacle, et la promesse à peine voilée de recommencer la prochaine fois.

L'incroyable méconnaissance dont témoigne le personnel médiatique des instruments qu'il a entre les mains et de leurs effets étonnera toujours. C'est à se demander si les journalistes prennent la peine de *regarder* les images qu'ils tapissent d'un commentaire mur à mur et néanmoins aveugle. Il est à parier que les téléspectateurs, qui ont grandi avec la télé et se sont fait de bric et de broc une culture audiovisuelle, sont moins dupes des images qu'ils consomment et qu'ils ont appris à lire entre les lignes (personne ne sait, en tout cas, ce que « les gens » font ou ne font pas de ces images). La télé n'informerait-elle qu'à son insu ? Lorsque, à la signature de l'accord intervenu à la conférence constitutionnelle d'Ottawa, tous les téléspectateurs ont *vu* que les 10 premiers ministres se tiraient la gueule et que Clyde Wells mordait sur sa chique, mais que pas un journaliste ne l'a *dit*, préférant, au nom d'une « objectivité » qui confine parfois au mensonge par omission, paraphraser les déclarations officielles (l'honneur, la dignité et le reste), quelle est l'information qui a « passé » ?

Les médias ne sont plus régis par un scénario de manipulation, mais par un scénario de simulation. La crise du Golfe est contempo-

raine d'un dispositif d'information omniprésent et suropérationnel, de l'imagerie de synthèse et des graphiques électroniques, de la sondomanie et des jeux vidéo. « Bien plus que d'une télé-audition (Radio-Londres pendant l'Occupation) ou que d'une télé-vision (pendant la guerre du Viêt-nam), il s'agit maintenant d'une télé-action où les partenaires en présence sont dans une situation d'interactivité absolue, aux yeux de tous, grâce à la mise en ondes des réseaux-TV ⁴. » Il n'est qu'à voir comment Bush et Hussein dialoguent par télé interposée, écran témoin de leurs opinions publiques devant lesquelles il faut sauver la face. La guerre d'images avant la guerre tout court. « La crise du Golfe (qui), conflit ou pas, apparaît comme le banc d'essai des guerres de demain des États-Unis dans le tiers-monde⁵ » est aussi un banc d'essai médiatique. Une manière de test dont le contrôle de l'information (l'armée et les journalistes américains ont déjà engagé le bras de fer) n'est qu'un aspect. Le grand feuilleton interactif de la saison, prochainement sur vos petits écrans.

13 janvier 1991

4. Paul Virilio, « L'Horizon au carré », *Libération*, 30 septembre 1990.

5. *Le Monde diplomatique*, janvier 1991.

Les Années glasnost

Les Films soviétiques produits depuis 1985 vus à Montréal

- Achik Kerib*, de S. Paradjanov
L'Aiguille, de R. Nougmanov
Ce n'est pas une vie, (doc.) de S. Govoroudkine
Bouge pas, meurs et ressuscite, de V. Kanevski
La Carapace, de I. Alimpiev
Coma, de N. Adominaïté et B. Gorlov
Le Domestique, de V. Abdrachitov et A. Mindadzé
Est-il facile d'être jeune, (doc.) de J. Podnieks
La Femme du vendeur de pétrole, de A. Kaïdanovski
Le Festin des chiens (ou Cette chienne de vie), de L. Menaker
La Fontaine, de Y. Mamine
La Garde, de A. Rogouskine
L'Homme qui n'existait pas, de P. Simm
Les Jours de l'éclipse, de A. Sokourov
Katala (ou Le Joueur de cartes), de S. Bodrov et A. Bouravski
Le Lac des cygnes : la zone, de Y. Illienko
Lettres d'un homme mort, de C. Lopouchanski
La Liberté, c'est le paradis, de S. Bodrov
Les Locataires, de D. Janelidzé
La Marche, de A. Rekhviachvili
La Mère, de G. Panfilov
La Petite Véra, de A. Pitchoul
Le Pouvoir des Solovki, (doc.) de M. Goldovskaïa
Repentir, de T. Abouladzé
Rez-de-chaussée, de I. Minaïev
Risk II, de D. Barchtchevski
Robinsonnade ou Mon Grand-père anglais, de N. Djoriadzé
Sauvegarde et protège, de A. Sokourov
Staline avec nous, (doc.) de T. Charverdiev
Le Syndrome asthénique, de K. Mouratova
Taxi Blues, de P. Louguine

Terminus, de S. Aprimov
Le Tourbillon, de L. Gogoberidzé
Un jeu dangereux, de V. Abdrachitov et A. Mindadzé
Une rencontre volée, de M. Zveriéva
Valse accidentelle, de S. Proskourina
La Ville zéro, de K. Chaknarazov
Le Visiteur de musée, de C. Lopouchanski

(Liste établie par André Roy)

Les Longs métrages québécois de 1990*

- A Bullet in the Head*, d'Attila Bertalan
A Touch of Murder, de David Wellington
Apprendre... ou à laisser, de Diane Beaudry
Au chic resto pop, de Tahani Rached
Babylone, de Manu Bonmariage
Bethune : the Making of a Hero, de Philip Borsos
Cargo, de François Girard
The Company of Strangers, de Cynthia Scott
La Conquête de l'Amérique II, d'Arthur Lamothe
The Creative Process : Norman McLaren, de Donald McWilliams
Cuervo, de Carlos Ferrand
Cursed, de Mychel Arsenault
Dames galantes, de Jean-Charles Tacchella
Le Diable d'Amérique, de Gilles Carle
Ding et Dong, le film, d'Alain Chartrand
Double Identity, d'Yves Boisset
Falling Over Backwards, de Mort Ransen (1989)
La Fille du maquignon, de Mazouz
La Femme de pierre, de Jean Salvy
Histoire de chasse, de Louis-Georges Carrier
I'm Happy, You're Happy, We Are all Happy, Happy, Happy, de
Velcrow Ripper
Internal Affair, de Mike Figgis
Justice Express, de Richard Martin
La Liberté d'une statue, d'Olivier Asselin
Manuel le fils emprunté, de François Labonté
New York doré, de Suzanne Guy
Les Noces de papier, de Michel Brault
Le Party, de Pierre Falardeau
Pas de répit pour Mélanie, de Jean Beaudry

* Films produits entièrement ou partiellement par des Québécois.

- Princes in Exile*, de Giles Walker
Rafales, d'André Melançon
Remous, de Sylvie van Brabant
La Révolution française : les années-lumière, de Robert Enrico
(1989)
La Révolution française : les années terribles, de Richard T. Heffron, (1989)
Simon les nuages, de Roger Cantin
Un autre homme, de Charles Binamé
Une histoire inventée, d'André Forcier
Vincent and Me, de Michael Rubbo
With Friends Like These, de Michel Wachniuc
You're Driving Me Crazy, de Chris Malazdrewicz, d'Alain Zaloum
et Tom Parkinson
Zombie Nightmare, de Jack Bravman

(Liste établie par Linda Poirier,
de la Cinémathèque québécoise)

Les Festivals de films et de vidéos au Québec en 1990

2^e FESTIVAL DES GRANDES ÉCOLES DE CINÉMA DU MONDE,
DU 25 AU 31 JANVIER, À MONTRÉAL.

Manifestation biannuelle. Sélection de films produits dans le cadre des cours de cinéma d'institutions nationales. Quarante-sept écoles et vingt-sept pays représentés ; cent quatre-vingts courts, moyens et longs métrages. Rétrospective : *La Course autour du monde*, série produite par les télévisions francophones. Six prix remis.

LES 8^e RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS,
DU 1^{er} AU 10 FÉVRIER, À MONTRÉAL.

Présentation d'une centaine de films québécois, longs, moyens et courts métrages : films d'animation, documentaires et fictions. Tables rondes. Sept prix dont trois remis par l'Association québécoise des critiques de cinéma : prix L.-E.-Ouimet-Molson à *Trois pommes à côté du sommeil*, long métrage de Jacques Leduc ; prix André-Leroux : *Qui va chercher Gisèle à 3h45 ?*, moyen métrage de Sylvie Groulx ; prix Normande-Juneau à *Loin d'où*, court métrage de Michka Saäl.

8^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART,
DU 7 AU 12 MARS, À MONTRÉAL.

Présentation de 138 films et vidéos portant sur l'art : peinture, sculpture, architecture, design, mode, photographie, théâtre, performance, danse, musique, etc. Cinq sections : Carrefour de la création ; Point de mire ; Miroirs de l'art ; Paradis artificiels ; Le Temps retrouvé. Hommages à Vincent van Gogh et à la réalisatrice et produc-

trice américaine, Perry Miller Adato. Neuf prix dont le grand prix Pratt et Whitney à *À la recherche de Christian B.* de A. Fleisher (France) et le Prix spécial du jury à *Arnold Böcklin* de B. Raith (Allemagne).

VUES D'AFRIQUE, LES 6^e JOURNÉES DU CINÉMA AFRICAIN,
DU 2 AU 9 AVRIL, À MONTRÉAL.

Présentation de films et d'émissions de télévision de 19 pays africains. Cinq catégories : Panorama du cinéma africain ; Regards sur les télévisions africaines ; Images créoles ; Regard canadien sur l'Afrique et les pays créoles ; Écrans Nord-Sud. Festival qui a la particularité d'être jumelé à d'autres manifestations cinématographiques du Québec, de la France et de l'Afrique. Cinq prix remis.

II^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU JEUNE CINÉMA,
DU 1^{er} AU 6 MAI, À MONTRÉAL.

Événement organisé par l'Association pour le jeune cinéma québécois et consacré aux cinéastes non professionnels et indépendants travaillant avec les formats super-8, 16mm et vidéo. Sélection représentant 15 pays, en particulier l'Allemagne de l'Ouest et la Pologne. Forum et atelier sur l'enseignement du cinéma. Quatre prix décernés.

6^e FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS ET VIDÉOS
DE FEMMES DE MONTRÉAL,
DU 6 AU 16 JUIN.

Manifestation consacrée aux œuvres conçues et réalisées par des femmes. Cent neuf films et vidéos représentant vingt-cinq pays. Rétrospective consacrée à Helke Sander. Hommage rendu à la mémoire de Juliet Berto. Section spéciale de vidéos francophones du Québec et de l'Europe. Prix Alcan du public au film *Le Syndrome*

asthénique de Kira Mouratova (URSS); prix Alcan du jury au documentaire *Eyes of Stone* de Nalita Vachani (Inde); prix Pétro-Canada du public au vidéo *Spy in the House that Ruth Built* de Vanalyn Green (USA).

14^e FESTIVAL DES FILMS DU MONDE DE MONTRÉAL,
DU 23 AOÛT AU 3 SEPTEMBRE.

Présentation de plus de 200 longs métrages du monde entier. Huit sections : Compétition officielle; Sélection hors concours; Cinéma chinois d'aujourd'hui; Cinémas de l'Amérique latine; Panorama Canada; Cinéma d'aujourd'hui et de demain; Films de la télévision; Hommage à la liberté : films interdits de l'Europe de l'Est. Flanqué du Festival du film étudiant canadien. Principales récompenses : grand prix des Amériques à *Tombés du ciel* de Fr. Lombardi (Pérou-Espagne); Grand Prix spécial du jury à *Cérémonie funèbre* de Z. Sirovy (Tchécoslovaquie) et *La Femme au paysage* de I. Matic (Yougoslavie); Prix de la critique internationale à *La Femme au paysage* de I. Matic et *December Bride* de Th. O'Sullivan (Irlande); prix Air Canada du public à *Une histoire inventée* de A. Forcier (Québec).

8^e CARROUSEL INTERNATIONAL DU FILM POUR ENFANTS
DE RIMOUSKI,
DU 14 AU 23 SEPTEMBRE.

Festival destiné à un jeune public. Films de long, court et moyen métrage, distribués sur deux volets : Compétition et Information. Quatre prix appelés Les Camérios. Jury composé d'enfants du Québec et d'autres pays.

6^e FESTIVAL DE CINÉMA INTERNATIONAL
DE SAINTE-THÉRÈSE,
DU 19 AU 24 SEPTEMBRE.

Présentation d'œuvres de cinéastes à leur premier, deuxième ou troisième film. Quatorze films de long métrage et dix-sept de court et moyen métrage. Matinées scolaires pour adolescents. Deux récompenses : le Prix du public et le Prix jeunes cinéastes.

1^{er} FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM
SCIENTIFIQUE DU QUÉBEC,
DU 10 AU 14 OCTOBRE, À QUÉBEC ET MONTRÉAL.

Festival qui se tient simultanément à Québec et Montréal. Projections de courts et moyens métrages et de vidéos portant sur l'environnement. Hommage à Jean Painlevé. Tables rondes et conférences. Trois prix créés, dont un prix du public pour le meilleur reportage québécois de télévision sur l'environnement. Entrée gratuite.

19^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA
ET DE LA VIDÉO DE MONTRÉAL,
DU 18 AU 28 OCTOBRE.

Sélection internationale de 40 longs métrages et de 14 courts et moyens métrages. Hommage au nouveau cinéma autrichien. Section consacrée aux premières nations. Films portant sur le théâtre, la littérature, la musique et le cinéma. Sélection internationale de 44 vidéos. Hommage à Agent Orange, maison québécoise produisant des vidéos. Prix de la Banque Laurentienne décerné par l'Association québécoise des critiques de cinéma à *Close-Up* de A. Kiarostami (Iran) ; prix Sony pour la vidéo à la série *A TV Dante* de P. Greenaway et T. Phillips (Pays-Bas/Grande-Bretagne).

9^e FESTIVAL DU CINÉMA INTERNATIONAL
EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE,
DU 27 OCTOBRE AU 1^{er} NOVEMBRE, À ROUYN-NORANDA.

Importante sélection de films québécois et de films d'animation. Soirées thématiques consacrées à l'Afrique, l'Italie et les pays de l'Est. Nombreuses premières nord-américaines dont *Stan the Flasher* de Gainsbourg. Grand prix Hydro-Québec à *Princes in Exile*, long métrage de Giles Walker (Québec) et prix Télébec à *Nuits d'Afrique*, moyen métrage de Catherine Martin (Québec).

LES CINQ JOURS DU CINÉMA INDÉPENDANT CANADIEN,
DU 7 AU 11 NOVEMBRE, À MONTRÉAL.

Événement biannuel consacré aux productions indépendantes. Programmation : 4 longs métrages (dont *La Liberté d'une statue* de O. Asselin), 6 moyens métrages (dont *Barcelone* de C. Baril et *Le Film de Justine* de J. Crépeau) et 35 courts métrages (dont *20 octaves au-dessous du do moyen* de M. de Gagné et M. Gélinas, *Corpusculaire* de Y. Lafontaine et *Le diable est une petite fille* de Cl. Demers). Hommage à John Cassavetes.

IMAGE ET NATION III, LE 3^e FESTIVAL INTERNATIONAL
DU CINÉMA ET DE LA VIDÉO GAIS ET LESBIENS,
DU 15 AU 25 NOVEMBRE, À MONTRÉAL.

Présentation de 110 films (courts, moyens et longs métrages) et vidéos. Plusieurs primeurs. Rétrospectives consacrées à Ulrike Ottinger de l'Allemagne, à Guy Gilles de France, et à Colin Campbell du Canada. Nombreux documents sur le sida.

5^e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM PAR ORDINATEUR
DE MONTRÉAL,
DU 21 NOVEMBRE AU 4 DÉCEMBRE.

Produit en collaboration avec Infographie Canada après avoir été précédemment organisé par le Service des loisirs et du développement communautaire de la Ville de Montréal. Présentation de 150 films de 15 pays, regroupés en programmes de 90 minutes et sous 5 catégories : Art; Fiction; Science; Publicité; Micro-ordinateur. Ateliers, séminaires et conférences. Six prix remis.

(Répertoire établi par André Roy)

Principaux écrits sur le cinéma parus en 1990

Le Cinéma québécois à l'heure internationale, Marie-Christine Abel, André Giguère et Luc Perreault, Montréal, Éditions Stanké, 1990, 340 p.

Présentations, photos et interviews de 56 artisans du film au Québec. On y retrace une histoire du cinéma québécois en 101 films et on y dresse la liste des films invités à Cannes et celle des films primés dans les festivals.

Conversations avec Bergman, Olivier Assayas et Stig Björkman, Paris, Cahiers du cinéma, 1990, 113 p.

Trois entretiens accordés en mars 1990 par Ingmar Bergman, traduits, mis en forme et annotés par O. Assayas. Dans ces conversations « inconséquentes » le réalisateur jette un regard personnel, lucide et pénétrant, sur lui-même et son œuvre. « Itinéraire bergmanien », un texte signé Assayas, clôt l'ouvrage.

L'Image, Jacques Aumont, Paris, Éditions Nathan, 1990, 245 p.

Le livre aborde, autour de cinq questions, les grands problèmes que pose l'image visuelle : la vision des images ; le spectateur comme sujet ; le dispositif image-spectateur ; les significations de l'image et les valeurs artistiques des images. Une très bonne synthèse des savoirs contemporains sur l'image.

Voyage en Italie de Roberto Rossellini, Alain Bergala, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. Long métrage, 1990, 158 p.

Publié dans la belle collection Long métrage, cet ouvrage est divisé en trois grandes parties : une étude de Bergala sur Rossellini comme cinéaste du dispositif et de la captation du réel accompagnée d'une fiche technique, d'un extrait du scénario et d'un choix de photographies commentés ; un recueil de témoignages de gens ayant travaillé au film ; une filmographie par titres dans leur version originale et une courte bibliographie.

Fritz Lang en Amérique (Entretien par), Peter Bogdanovich, traduit par S. Grünberg et Cl. Blatchley, Paris, Cahiers du cinéma, 1990, 158 p.

Publié aux États-Unis en 1969, et introuvable depuis, entretien unique avec Fritz Lang qui commente, film par film, sa carrière aux USA, en insistant, avec intelligence et humour, sur son travail de réécriture des scénarios et sur ses démêlés avec les producteurs. Filmographie complète agrémentée de remarques du réalisateur.

John Ford, Jean-Loup Bourget, Paris, Éditions Rivages, coll. Rivages/Cinéma, 1990, 193 p.

Étude thématique, très dense, de nombreux films de John Ford, célèbres ou méconnus, qui replace l'œuvre dans son contexte culturel et littéraire. Description précise de la méthode de direction du cinéaste et de ses choix esthétiques.

Le Cinéma français des années 70, Freddy Buache, préface de Jean-Luc Godard, Paris, Éditions Continents/Hatier, coll. Bibliothèque du cinéma, 1990, 248 p.

Survol du contenu social, politique et historique du cinéma français des années 70. Principaux auteurs abordés : Bresson, Boisset, Chabrol, Costa-Gavras, Drach, Godard, Malle, Resnais, Sautet, Truffaut.

Histoire des plus célèbres chansons du cinéma, Isabelle Champion et Marion Vidal, Paris, M.A. Éditions, 1990, 392 p.

Genèse et circonstances de la création des chansons de films, et de leur carrière au cinéma à travers leurs différents interprètes. Mille chansons classées par ordre alphabétique et dans leur langue officielle.

Robert Siodmak. Le maître du film noir, Hervé Dumont, Paris, Éditions Ramsay, coll. Poche Cinéma, 1990, 379 p.

Parue en 1981, biographie de R. Siodmak, réalisateur allemand, d'origine polonaise, exilé aux États-Unis, longtemps ostracisé par les cinéphiles. Description exhaustive de la production de chacun de ses films.

Pickpocket de Robert Bresson, Pierre Gabaston, Crisnée, Éditions Yellow Now, coll. Long métrage, 1990, 126 p.

Approche de l'œuvre par une réflexion sur les acteurs (qualifiés de modèles par Bresson) et leurs personnages, et par une étude sur le regard et l'espace à partir de certaines séquences du film, accompagnée de photogrammes. Suit un portrait du décorateur de Bresson, le peintre Pierre Charbonnier. Une filmographie par titres et une courte bibliographie complètent l'ouvrage.

Cinéma et récit II : Le Récit cinématographique, André Gaudreault et François Jost, Paris, Éditions Nathan, coll. Nathan-Université, 1990, 159 p.

Exposé méthodique des concepts clés de la narratologie, notamment ceux de narrateur, de temps et de point de vue. Ouvrage théorique qui offre deux approches complémentaires sur la narration au cinéma. Complète un autre ouvrage paru chez le même éditeur, *Récit écrit-récit filmique* de Francis Vanoye.

Stanley Kubrick, Pierre Giuliani, Paris, Éditions Rivages, coll. Rivages/Cinéma, 1990, 204 p.

Étude thématique et esthétique des films du cinéaste autour de cinq figures : le modèle ; le labyrinthe ; le cerveau ; l'œil et la machine. Très bonne documentation.

Papers/Papiers, Peter Greenaway, Paris, Éditions Dis Voir, 1990, 128 p.

Ce livre rassemble 120 peintures, collages et dessins de Greenaway pour *Meurtre dans un jardin anglais* et *Drowning by Numbers*, ainsi que pour le projet de deux films, dont *Prospero's Book*. Ouvrage bilingue anglais/français, au prix très élevé.

L'Horreur intérieure. Les Films de David Cronenberg, Piers Handling et Pierre Véronneau (dossier réuni par), traduit par A.N. Moffat et P. Véronneau, Montréal et Paris, La Cinémathèque québécoise/Les Éditions du Cerf, coll. 7^e Art, 1990, 258 p.

Huit auteurs étudient les thèmes dans l'œuvre de ce cinéaste canadien-anglais, en soulignent les constantes et les variations, et en précisent les choix stylistiques. À remarquer le texte signé Robin

Wood sur l'idéologie « réactionnaire » du cinéaste. Un long entretien avec D. Cronenberg complète l'ouvrage.

L'Étrange Cas du professeur M. Psychanalyse à l'écran, Pierre Lacoste, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de l'inconscient, 1990, 320 p.

Reconstitution minutieuse d'un film méconnu de George W. Pabst réalisé en 1926, *Les Mystères d'une âme*, qui portait sur l'histoire et la guérison d'une névrose et se voulait l'illustration des thèses de Freud. L'auteur replace le film dans l'histoire de la psychanalyse et dans celle du cinéma.

Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma, G.P. Langlois et G. Myrent, préface d'Akira Kurosawa, Paris, Éditions Ramsay, coll. Poche Cinéma, 1990, 44 p.

La vie du fondateur de la Cinémathèque française, racontée par son frère et un proche collaborateur, de sa passion du cinéma et de sa volonté de sauver les films du monde entier.

Rainer Werner Fassbinder, Yann Lardeau, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteur, 1990, 308 p.

Très bonne étude des aspects fondamentaux de l'œuvre du cinéaste allemand par une lecture thématique, sociologique et esthétique.

Hitchcock et Selznick. La Riche et étrange collaboration entre Alfred Hitchcock et David O. Selznick à Hollywood, Leonard J. Leff, traduit par G. Goldfayn, Paris, Éditions Ramsay, coll. Cinéma, 1990, 294 p.

À partir de documents inédits, récit de la collaboration exceptionnelle (dynamique, contraignante et tumultueuse) entre Hitchcock et

son principal producteur, Selznick, qui lui donna les moyens d'atteindre le succès.

Histoire du cinéma fantastique, Gérard Lenne, Paris, Éditions Seghers, 1990, 168 p.

Réflexion sur le film d'horreur et d'épouvante, à travers l'évolution du genre, de ses producteurs, réalisateurs et acteurs, de ses mythes et personnages.

John Ford. La Prisonnière du désert. Une tapisserie navajo, Jean-Louis Leutrat, Paris, Adam Biro Éditeur, coll. 1/1, 1990, 64 p.

Étude du chef-d'œuvre de John Ford, de ses thèmes et motifs, de ses grandes structures (circularité et symétrie) et de sa place dans le western. L'auteur trace un parallèle entre la construction du film et les tapisseries traditionnelles navajo. Nombreuses photos.

Trente ans au cinéma. De Rossellini à Greenaway, Alberto Moravia, textes rassemblés par E. Andreas, traduit par R. de Ceccaty, lettre-préface de F. Fellini, Paris, Flammarion, coll. Cinémas, 1990, 368 p.

Choix de critiques écrites par l'écrivain durant 30 ans pour l'hebdomadaire italien *l'Espresso*. Les films sont classés par ordre chronologique, selon les dates de leur sortie. Un regard unique, « moravien » sur le cinéma.

Il était une fois... Samuel Fuller (Entretiens avec), Jean Narboni et Noël Simsolo, préface de Martin Scorsese, traduit par D. Villain, Paris, Éditions Ramsay, coll. Poche Cinéma, 1990, 346 p.

Publiés en 1986, entretiens avec le cinéaste qui raconte sa vie (l'enfance, New York, le journalisme, l'écriture, la guerre, Hollywood,

le maccarthysme, le travail avec D. Zanuck) et parle de son œuvre, film par film.

Les Délateurs. Le Cinéma américain et la chasse aux sorcières, Victor Navasky, traduit par Ph. Bonnet et S. Boulongne, Paris, Éditions Ramsay, coll. Poche Cinéma, 1990, 443 p.

Réédition en poche d'un livre traduit en français en 1982 racontant la croisade, dans les années 50, contre les « rouges » dans les milieux du cinéma américain. Analyse politique, sociale et idéologique des valeurs morales de la société américaine. Un ouvrage de référence.

Histoire du cinéma allemand, Roland Schneider, préface de Volker, Schlöndorff, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. 7^e Art, 1990, 260 p.

Histoire exhaustive et précise du cinéma allemand, des origines à nos jours : celui d'avant 1945, celui de la République fédérale et celui de l'Est. Un dictionnaire de 100 cinéastes, une chronologie, une bibliographie, un index des réalisateurs et un index des films complètent ce premier livre en langue française sur le sujet. Synthétique et sérieux.

La France de Pétain et son cinéma, Jacques Siclier, Paris, Éditions Ramsay, coll. Poche Cinéma, 1990, 460 p.

Ce livre, publié en 1981, analyse, titre par titre, *tous* les films réalisés dans la France occupée, et leur réception par les spectateurs français. Liste chronologique des films avec résumé de l'intrigue. Trois annexes dont une portant sur les cotations morales des films à cette époque.

Clint Eastwood, Noël Simsolo, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteur, 1990, 206 p.

Parcours chronologique complet, film par film, du cinéaste et comédien américain et portrait aux multiples facettes des personnages interprétés par Eastwood et du metteur en scène lui-même.

Akira Kurosawa, Aldo Tassone, Paris, Flammarion, coll. Champs Contrechamps, 1990, 346 p.

Ouvrage publié en 1983, revu et augmenté. L'auteur situe chaque film de Kurosawa dans l'évolution de l'œuvre et de la vie du cinéaste. Grande quantité d'informations sur la culture et l'histoire du Japon.

Scorsese par Scorsese, David Thompson et Ian Christie, avant-propos de Michael Powell, traduit par S. Grünberg, Paris, Cahiers du cinéma, 1990, 208 p.

Portrait d'un franc-tireur par lui-même : le cinéaste américain parle de son enfance, de son amour du cinéma, de ses rencontres décisives avec des cinéastes comme M. Powell. Il décrit sa méthode de travail, sa collaboration avec De Niro et Schrader, son rapport avec les studios et sa lutte pour réaliser *La Dernière Tentation du Christ*. Filmographie détaillée.

Les Vues animées suivi de *Les Loups se mangent entre eux*, Michel Tremblay, Montréal, Leméac, coll. Récits, 1990, 189 p.

Douze récits autobiographiques racontant avec sensibilité la découverte des cinémas français, américain et québécois par un enfant du Plateau Mont-Royal à Montréal, dans les années 50.

Cinéma de l'imaginaire québécois. De la Petite Aurore à Jésus de Montréal, Heinz Weinmann, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. Essai, 1990, 273 p.

Dans la foulée de son livre précédent, *Du Canada au Québec*, l'auteur étudie le domaine de l'imaginaire québécois (rêves, fantasmes individuels et collectifs) à travers huit films clés qui reflètent, pour lui, la naissance symbolique d'une nation. Parabole œdipienne de la famille québécoise.

Annuaire du cinéma québécois 1989, En coll., sous la direction de P. Jutras, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1990, 412 p.

En un seul ouvrage, un répertoire des longs (avec générique complet), courts et moyens métrages de l'année 1989, un index des réalisateurs, les adresses des maisons de production et de distribution, les dates de sortie des longs métrages en salles, les prix remportés par les films, personnes ou organismes, une chronologie des événements de l'année et une bibliographie (journaux, périodiques et monographies).

L'Amour du cinéma américain, En coll., Paris, CinémAction, n° 54, Éditions Corlet / Télérama, 1990, 207 p.

Études sur les aspects économiques, historiques, culturels et stylistiques du cinéma américain, de sa pénétration mondiale et de son succès universel. Histoire de la cinéphilie française. Également, un portrait du Hollywood d'aujourd'hui.

Cinéma et bande dessinée, En coll., Paris, CinémAction, n° hors série, Éditions Corlet / Télérama, 1990, 280 p.

Dirigées par Gilles Clément, études sur les relations et les influences multiples entre ces deux modes de récit que sont le cinéma et la bande dessinée.

Cinemas métis. De Hollywood aux films beurs, En coll., Paris, CinémAction, n° 56, Éditions Corlet / Télérama, 1990, 191 p.

Études dirigées par Guy Hennebelle sur le cas des cinéastes issus de communautés immigrées : Algériens et Arabes en France, Turcs en Allemagne, Antillais en Angleterre. Également, l'apport des cinéastes étrangers — particulièrement allemands — dans le cinéma américain.

Les Grandes « Écoles » esthétiques, En coll., Paris, CinémAction, n° 55, Éditions Corlet / Télérama, 1990, 160 p.

Dirigées par Alain et Odette Virmaux, études sur les grands moments de l'histoire du cinéma et de ses mouvements esthétiques : cinéma russe, expressionnisme allemand, Free Cinema, Nouvelle Vague, Cinema Nuovo du Brésil... Un chapitre porte sur « Le Cinéma du Québec libre ».

Christian Metz et la théorie du cinéma, En coll., Paris, Éditions Méridiens/Klincksieck, coll. Iris, 1990, 256 p.

Dix-neuf communications présentées dans le cadre d'un colloque tenu à Cerisy, France, regroupées sous quatre chapitres : « Esthétiques », « Discours », « Savoirs » et « Imaginaires ». Approches sémiologiques et psychanalytiques du cinéma. Entretien inédit avec Christian Metz.

Marguerite Duras, En coll., Paris, L'Arc, Librairie Duponchelle, 1990, 93 p.

Études sur les romans, le théâtre et le cinéma de Marguerite Duras. En particulier, sur le cinéma, des textes de Madeleine Borgomano, Françoise Py, Dominique Noguez et Isabelle Raynauld (qui est de l'Université de Montréal).

Spécial cinéma soviétique, En coll., Paris, Cahiers du cinéma, 1990, 108 p.

Réédition de l'excellent numéro spécial de janvier 1990 de la revue. Rencontres, portraits et entretiens qui couvrent le cinéma soviétique actuel, de Moscou à Leningrad, de Riga à Tachkent.*

(Bibliographie et commentaires d'André Roy)

* Nous remercions les Éditions Fides, de l'Hexagone, Leméac, Stanké, et les maisons de distribution Dimedia, D.M.R., S.D.L.S.M. et Socadis pour leurs services de presse.

Les Revues de cinéma, de vidéo et de télévision au Québec en 1990*

Asifa-Canada (1970): 3 n^{os} par année ; non vendue en kiosque ; abonnement : 15\$; adresse : 10707, Grande-Allée, suite 3, Montréal, H3L 2M8.

Bulletin bilingue publié par l'Association internationale du film d'animation. Trois numéros en 1990, rédigés et dessinés par des cinéastes d'animation. À signaler : un article sur la série télé et le long métrage *Bino-Fabule*, de C. Hoedeman, un texte de J. Drouin (vol. 17, n^o 2), une enquête auprès des cinéastes sur le qui-quoi-quel objet a déclenché leur métier, des comptes rendus sur des festivals et des livres (vol. 18, n^o 1) et un album de famille fait de collages et de photos pour célébrer le 20^e anniversaire de l'association canadienne (vol. 18, n^o 2).

L'Amorce : Bimestrielle ; non distribuée ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : 415, rue Papineau, Montréal, H2K 4K2.

Ce bulletin du syndicat des techniciennes et techniciens de cinéma et de vidéo est rédigé par les membres de cette association professionnelle.

Le Bulletin de l'alliance de vidéo et de cinéma : Périodicité irrégulière ; non distribuée ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : C.P. 545, Succ. Desjardins, Montréal, H5B 1B6.

* Les prix indiqués sont ceux de l'année 1990 et n'incluent pas la TPS ni la TVQ, taxes qui devront être dorénavant comprises dans un abonnement. Ces deux taxes sont par ailleurs ajoutées depuis janvier 1991 à l'achat d'un périodique en kiosque.

Deux numéros sont parus en 1990. On y trouve des informations sur les activités de ce groupe de pression et sur celles de ses membres.

Bulletin de la Régie du cinéma : Mensuelle ; non distribuée ; abonnement : gratuit ; adresse : La Régie du cinéma, 455, rue Sainte-Hélène, Montréal, H2Y 2L3.

Liste mensuelle des films visés par la Régie du cinéma : tous les titres de longs métrages sortis dans les salles de cinéma au Québec seulement, avec indications sur leur origine nationale, leur durée, la langue et leur classement.

Choix. Documentation audio-visuelle : Bimestrielle ; non vendue en kiosque ; abonnement : 34\$; adresse : 1685, rue Fleury Est, Montréal, H2C 1T1.

Publié par le Service documentaire Multi-média, ce périodique recense et décrit les films, vidéos, diapositives et logiciels (sur support DAVID) produits au Québec.

Ciné-Bulles (1980) : Trimestrielle : le numéro : 3,50\$; abonnement : 12\$; adresse : 4545, av. Pierre-de-Coubertin, C.P. 1000, Succ. M, Montréal, H1V 3R2.

Revue à tendance didactique publiée par l'Association des cinémas parallèles du Québec. Nombreux dossiers : sur les métiers de cinéma (le métier de prof, vol. 9, n° 2 ; la direction de festival, vol. 9, n° 3 ; la direction de casting, vol. 10, n° 1) et les écoles de cinéma dans le monde (vol. 9, n° 4 et vol. 10, n° 1). À relire : une entrevue avec Jean Pierre Lefebvre (vol. 9, n° 3). Une des rares revues qui rend parfois compte des activités cinématographiques en régions.

Cinemas (1990) : Trois numéros par année ; le numéro : 10\$; abonnement : 25\$; adresse : Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, pavillon Jean-Brillant, JC-2120, Montréal, H3C 3J7.

Revue publiée par le Programme d'études cinématographiques du Département de l'histoire de l'art de L'U. de M. et l'Association québécoise des études cinématographiques. Premier numéro paru en décembre 1990 portant sur l'américanité et le cinéma québécois, thème du colloque de l'AQEC de 1989. Articles à signaler : « Les Fantômes de l'Amérique » de H. Weinmann, « L'erreur, l'errance : deux visions de la géographie américaine » de Fr. Jost et « Américanité ou américanisation : l'exemple de la coproduction au Québec » de Ch. Nadeau. Cette revue a l'intention de publier des textes exhaustifs sur les préoccupations des théoriciens et enseignants de cinéma.

Cinémathèque Canada : Bimestrielle ; gratuite, distribuée sur les deux campus de l'Université Concordia ; abonnement : 10\$ (pour les frais de poste) ; adresse : Conservatoire d'art cinématographique, 1455, boul. de Maisonneuve Ouest, Montréal, H3G 1M8.

Tabloïd bilingue qui publie la programmation et les résumés (assez longs) des films projetés par le Conservatoire d'art cinématographique. Présentation plutôt sèche. La traduction française fait souvent tiquer.

Ciné-TV-Vidéo (1989) : quotidien électronique ; abonnement : 250\$ par année ; adresse : Éditions Médiatex Inc., 7383, rue de la Roche, Montréal, H2R 2T4 ; Fax : (514) 270-5068.

Journal électronique diffusé quotidiennement du lundi au vendredi par télécopieur, sous la direction de J.-P. Tadros. L'abonné reçoit deux à quatre feuillets contenant des nouvelles brèves sur le milieu cinématographique et télévisuel, sur les activités des associations et

des organismes, sur les lancements et les visionnements de presse, parfois avec des comptes rendus sur les conférences de presse de la journée. Agenda très pratique.

La Dépêche (1982) : Bimestrielle ; le numéro : 3\$; abonnement : 12\$; adresse : FNC-CSN, 1601, rue De Lorimier, Montréal, H2K 4M5.

Revue de la Fédération nationale des communications dans laquelle on trouve des nouvelles sur les techniciens du cinéma et de la télé qui sont syndiqués à cette fédération, ainsi que des articles sur les coproductions, les séries-télé, l'enseignement du cinéma ; on y trouve également une critique de film.

En primeur (version française) : Trimestrielle ; le numéro : gratuit ; distribué dans les journaux étudiants francophones ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : Tribute Publication Ltd, 95, Barber Greene Road, room 201, Don Mills (Ont.), M3C 3E9.

Cette revue corporatiste américaine publie des reportages sur les films produits aux États-Unis et distribués par les « majors ». C'est la première fois qu'elle cible carrément le marché étudiant francophone montréalais (c'est bas !). Le numéro de décembre 1990 (vol. 1, n° 1) porte sur les films de la période des fêtes : *Hamlet*, *The Sheltering Sky*, *The Rookie*, *The Bonfire of the Vanities*, etc.

Films à l'écran (1956) : 22 fiches par année ; abonnement : 24\$; adresse : Office des communications sociales, 4005, rue De Bellechasse, Montréal, H1X 1J6.

Fiches descriptives et critiques des longs métrages sortis dans les salles de cinéma du Québec, regroupées en un volume en fin d'année, écrites ou supervisées par R.-C. Bérubé, avec une cote pour chaque film.

L'Incontournable (1989) : Mensuelle ; le numéro : 2\$; abonnement : 12\$; adresse : 5005, côte Sainte-Catherine, suite 14, Montréal, H3W 1M5.

La revue n'a publié que huit numéros en 1990. Beaucoup de comptes rendus sur les festivals d'ici et d'ailleurs et des entrevues inédites (avec Alexis Guerman, nos 3-4, avec Karen Shakhnazarov, n° 5, avec Ulrich Gregor, n° 6). Critiques de films et de vidéos. Se cherche un ton et un style. Le cinéma québécois n'y a pas encore sa place mais peu importe. Impression aussi que la revue n'existe que pour voyager à travers les festivals. Ses parti pris féministes et les cinémas de l'Est ne suffisent pas. Un bon point : son bas prix en kiosque.

Info-Presse (1984) : Mensuelle (10 numéros par année) ; le numéro : 5,95\$; abonnement : 39\$; adresse : 4316, boul. Saint-Laurent, suite 400, Montréal, H2W 1Z3.

Mensuel de la publicité et des médias qui publie des informations et des dossiers sur la production de films publicitaires, de séries-télé et de vidéos du Québec.

L'Info-Sardec : Bimestrielle ; non distribuée ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : 1229, rue Panet, Montréal, H2L 2Y6.

Bulletin de liaison des membres de la Société des auteurs, chercheurs, documentalistes et compositeurs. On y publie des nouvelles sur les activités de la Sardec, sur les contrats de travail et autres informations sur les organismes de radio, de télévision, de cinéma et de vidéo.

Lumières (1987) : Trimestrielle ; le numéro : 4\$; abonnement : 24\$; adresse : 1600, rue De Lorimier, bureau 122, Montréal, H2K 3W5.

Revue publiée par l'Association des réalisateurs et réalisatrices de film du Québec. Numéros thématiques dirigés par des cinéastes. À signaler : « Scénariser » (n° 22) sur les démarches d'écriture de cinéastes ; « Le Risque du désir » (n° 23), une heureuse surprise : des textes sur un thème interdit dans notre cinématographie ; « Décider d'un pays » (n° 24) sur un thème que notre cinéma a exploré depuis toujours. Cette année, *Lumières* a révélé des cinéastes préoccupés par l'écriture, dont nous attendons maintenant des images personnelles et anti-cinéma commercial.

Ouimetroscope : Trimestrielle ; gratuite, distribuée dans les endroits publics ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : 1204, rue Sainte-Catherine Est, Montréal, H2L 2H1.

Revue qui publie le programme et les résumés des films présentés dans cette salle de répertoire de Montréal et dans celle du Cinéma ONF au Complexe Guy-Favreau. Textes uniquement promotionnels, imprimés sur papier journal, avec présentation quelconque, dans une langue encore plus quelconque, de la programmation du *Ouimetroscope*.

Le Magazine du cinéma Clap : Trimestrielle ; gratuite, distribuée dans les endroits publics ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : 2360, chemin Sainte-Foy, Québec, G1V 4H2.

La programmation et le résumé des films présentés par ce cinéma de répertoire de Québec. La belle tenue de cette revue dépasse tout ce qui se fait dans le genre à Montréal, à l'exception de celle publiée par la Cinémathèque québécoise qui semble être un modèle graphique à suivre. Publie un spécial réservé au festival de Cannes, entre autres. Une des rares revues publiées hors de la métropole.

Nouvelles de l'Institut : Trimestrielle ; non distribuée ; abonnement : gratuit ; adresse : Institut québécois du cinéma, 80, rue De Brésolles, Montréal, H2Y 1V5.

Publiée par l'Institut québécois du cinéma ; 14 numéros parus. Offre des nouvelles sur les activités de l'IQC et sur le milieu cinématographique québécois. Données sur les recherches, études et consultations de l'organisme, sur les projets en cours, statistiques sur l'exploitation, sur la distribution, etc.

Perforations (1981) : Périodicité irrégulière ; gratuite mais non distribuée ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : Direction des services de l'ONF, a/s de Denyse Therrien, C.P. 6100, Succ. A, Montréal, H3C 3H5.

Un seul numéro en 1990. Sujets abordés : la distribution à l'ONF, la collection des plans d'archives, la robotique (entrevue avec R. Forget), l'informatique et la créativité-rêve, le témoignage d'un pionnier de la distribution (A. Vieilfaure) ; informations techniques sur le Pathé Duplex 4,75 mm et le système de sous-titrage créé par l'ONF (Ciné-texte), entre autres.

Le Pixel fébrile : Mensuelle ; non distribuée ; abonnement : gratuit ; adresse : 4550, rue Garnier, Montréal, H2J 3S4.

Bulletin modeste publié par le Vidéographe qui diffuse des informations et des commentaires sur les activités de l'organisme ; renseignements donnés sur les stages et ateliers, les festivals de vidéos d'ici et d'ailleurs, les productions en cours et les diffusions.

Plein cadre express (1981) : Trimestrielle ; non vendue en kiosque ; abonnement : 10\$ (qui est aussi une cotisation) ; adresse : 4545, av. Pierre-de-Coubertin, C.P. 1000, Succ. M, Montréal, H1V 3R2.

Revue de l'Association pour le jeune cinéma québécois qui donne des informations sur cet organisme, ainsi que des nouvelles et des interviews sur le jeune cinéma d'ici et d'ailleurs.

Qui fait quoi : Mensuelle ; le numéro : 5\$; abonnement : 48\$ (pour 10 numéros) ; 1276, rue Amherst, Montréal, H2L 3K8.

Le mensuel du showbizz professionnel québécois où on peut trouver tout ce qui se fait dans le cinéma et la télévision au Québec, mais également dans le monde du disque et de la scène. Beaucoup de nouvelles de la profession, sur les tournages en cours (pré-productions, productions et post-productions), la publicité, la vidéo (les clips), avec des reportages et des dossiers sur les questions, techniques le plus souvent, intéressant la profession. Très à jour. Publie également un répertoire annuel des entreprises du spectacle au Québec.

La Revue de la cinémathèque (1989) : Cinq numéros par année ; gratuite, distribuée dans les endroits publics ; abonnement pour 2 ans : 15\$ (pour les frais de poste) ; adresse : 335, boul. De Maisonneuve Est, Montréal, H2X 1K1.

Revue publiée par la Cinémathèque québécoise qui sert de programme pour les projections. On y trouve des critiques, des analyses et des études sur les divers cycles de films présentés. Dossiers à signaler : sur la musique de film (n° 5), les producteurs d'ici (n° 6), les films sur octobre 70 (n° 8). Articles intéressants sur le travail professionnel d'une cinémathèque (projections, programmation, la FIAF, etc.). Textes pertinents sur les programmations spéciales : Jean-Jacques Adrien, Wallonie 80, David Cronenberg, le Viêt-nam, le cinéma chinois contemporain, le Mur de Berlin, M. Serrault, A. Gitaï, A. Warhol, Ingrid Bergman (période suédoise), la comédie italienne, etc.

Rialto : Mensuelle ; gratuite, distribuée dans les endroits publics ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : 5723, av. du Parc, Montréal, H2V 4H2.

Tabloïd qui offre le programme des films et des spectacles présentés dans cette salle de cinéma de répertoire. Les articles sont le plus souvent repiqués de journaux américains comme *The Village Voice*. La traduction française — quand il y en a ! — est infecte.

Séquences (1985) : Bimestrielle (5 numéros dont 1 double) ; le numéro : 4,95\$; abonnement : 24\$; adresse : 4005, rue De Bellechasse, Montréal, H2X 1J6.

La doyenne des revues de cinéma québécoises. À signaler, entre autres, le n° 144 : comptes rendus statutaires de festivals (le Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo, le Festival de Venise, le Festival du film international en Abitibi-Témiscamingue), une entrevue avec Alain Corneau ; le n° 145 des rencontres avec Resnais et Zanussi, le palmarès des 10 meilleurs films de la décennie 80 ; le n° 146 : à remarquer l'éditorial du directeur sur les Rendez-vous du cinéma québécois (et la réponse de M. Coulombe, dans le numéro suivant) ; les n°s 147-48 : études sur les films de L. Besson. Nombreuses critiques sur les films, les livres, les disques et les vidéos. La revue diffuse maintenant une pub dans les cinémas et vise le grand public. Elle organise en 1991 une grande fête pour son 35^e anniversaire. Une revue qui a du souffle et du tonus.

Les Statistiques cinématographiques au Québec : Trimestrielle ; le numéro : 7\$; aucun tarif d'abonnement ; adresse : Bureau de la statistique, Gouvernement du Québec, 117, rue Saint-André, 3^e étage, Québec, G1K 3YK.

Bulletin sur les projections cinématographiques avec statistiques ventilées par régions administratives du Québec et par catégories de spectateurs.

Le Téléspectateur : Trimestrielle ; le numéro : 3\$; abonnement : 10\$; adresse : 4005, rue De Bellechasse, Montréal, H1X 1J6.

Avec 11 numéros parus, ce bulletin de l'Association nationale des téléspectateurs présente des dossiers sur le cinéma et la télévision pour les jeunes, des articles sur l'éducation audiovisuelle, dans un souci de développer l'esprit critique chez les téléspectateurs.

Le Trente (1975) : Mensuelle (10 numéros par année) ; le numéro : 3,25\$; abonnement : 30\$; adresse : 1278, rue Panet, Montréal, H2L 2Y8.

Ce magazine du journalisme québécois publie des nouvelles et des articles de fond sur le milieu journalistique québécois, avec parfois des textes sur les cinéastes et réalisateurs-télé qui font du documentaire et utilisent leur outil pour enquêter, rendre compte du réel, en prise directe sur l'actualité.

L'Union-Express (1980) : 3 numéros par année ; non distribuée ; aucun tarif d'abonnement ; adresse : U.D.A., 1290, rue Saint-Denis, 6^e étage, Montréal, H2X 3J7.

Ce bulletin d'information de l'Union des artistes offre des chroniques et des nouvelles syndicales, avec, parfois, des textes sur le cinéma et les acteurs (n° printemps).

24 Images (1979) : Bimestrielle (5 numéros dont 1 double) ; le numéro : 4,95\$; abonnement : 20\$; adresse : 3781, rue Laval, Montréal, H2W 2H8.

Cette revue de cinéma, qui penche du côté de la critique-analyse et du journalisme cinématographique, publie d'intéressants dossiers : sur les années 80 (n° 47), sur le vidéoclip québécois (n° 48), sur la dé-

couverte d'un jeune cinéaste, Olivier Asselin, auteur de *La Liberté d'une statue* (n° 49), sur André Forcier et son dernier film, *Une histoire inventée* (nos 50-51) et un reportage-scoop, avec photos, sur *Ding et Dong, le film* (n° 52) avant que les journaux le fassent. Revue spécialisée qui suit et devance le cinéma fait ici, n'oubliant pas le cinéma international, avec panorama de tous les films qui sortent à Montréal.

Visions : Périodicité irrégulière ; non distribuée ; abonnement : gratuit ; adresse : 1231, rue Panet, Montréal, H2L 2Y6.

Bulletin publié par la Fédération professionnelle des réalisateurs et réalisatrices de télévision et de cinéma. Deux numéros parus en 1990 portant sur les activités de la fédération ; articles sur des colloques et sur les préoccupations professionnelles des réalisateurs et réalisatrices.

Zooms : Périodicité irrégulière ; le numéro : 4,95\$; aucun tarif d'abonnement ; adresse : Service à la clientèle, ONF, C.P. 6100, Succ. A, Montréal, H3C 3H5.

Revue publiée par les responsables du programme Regards de femmes de l'ONF. Deux numéros parus en 1990. « Zoom sur elles » avec entrevues avec A.-Cl. Poirier, J. Beaudet, P. Baillargeon, ainsi qu'avec des jeunes comédiennes, cinéastes et productrices. « Zoom enfants » porte sur *Apprendre ou à laisser* et *La Double Vie d'Odile*, films de D. Beaudry, sur les enfants dans le cinéma québécois avec entrevues avec des enfants stars, des articles sur les surdoués, les décrocheurs ; rencontre avec la juge A. Ruffo et avec le cinéaste C. Hoedeman pour la série de films d'animation sur la convention des droits des enfants.

(Recherche et texte de Pierre Demers)

Collaborateurs

Daniel Carrière : rédacteur en chef de la revue d'art *Etc Montréal* ; critique de la vidéo au *Devoir* et à *Ciné-Bulles* ; prépare une biographie de Claude Jutra.

Michel Coulombe : directeur général des Rendez-vous du cinéma québécois et membre du comité de rédaction de *Ciné-Bulles* ; codirecteur du *Dictionnaire du cinéma québécois* (Boréal).

Pierre Demers : professeur de cinéma ; actuellement rattaché au secrétariat de la Fédération autonome du collégial.

Michel Euvrard : collaborateur à la revue de cinéma *24 Images* ; coresponsable des *Yeux fertiles*.

Charles Guilbert : critique et vidéaste ; auteur, entre autres, avec Serge Murphy, d'une vidéo intitulée *Sois sage ô ma douleur*.

Thierry Horguelin : membre de la rédaction de *24 Images* et collaborateur à *Spirale*.

Gilles Lapointe : professeur à l'UQAM ; critique à *Spirale* ; coauteur de plusieurs ouvrages sur Paul-Émile Borduas.

Gilles Marsolais : professeur de cinéma et membre du comité de rédaction de *24 Images* ; auteur de plusieurs ouvrages sur le cinéma.

Yves Picard : professeur de cinéma ; membre du comité de lecture de la nouvelle revue québécoise d'études cinématographiques, *Cinémas*.

Pour ceux et celles
qui sont
à la recherche
d'originalité
et de rigueur!

Pour ceux et celles
qui veulent être
à la fine pointe
de l'information
culturelle!

Pour ceux et celles
qui veulent en savoir
plus long sur tout
ce qui concerne
les événements
culturels de prestige
ou d'avant-garde!

**Soyez parmi
les abonnés
des revues
culturelles!**

SODEP

815, rue Ontario Est

Société

Bureau 202

de développement

Montréal (Québec)

des périodiques

H2L 1P1

culturels

☎ (514) 523-7724

québécois

Télécopieur : 523-9401

les herbes rouges

- 184-185 *Les Yeux fertiles* (Bilan cinématographique et vidéographique 1989), essais, Daniel Carrière, Michel Euvrard, Gilles Marso-lais, Guy Ménard, Tom Perlmutter, Yves Rousseau, André Roy, Jean Tourangeau, Pierre Véronneau
- 186 *Et si les pâtisseries étaient moisies ?*, roman, Pierre-A. Larocque
- 187 *Moins malheureux que toi ma mère*, nouvelles, Dominique Robert
- 188 *Est-ce ainsi que les amoureux vivent ?*, récits, Danielle Roger
- 189 *Veilleurs de nuit 2* (Saison théâtrale 1989-1990), essais, Luis Araujo, Howard Baker, Hélène Beauchamp, Lorraine Camer-lain, Jean-Claude Côté, Daniel Danis, Gilbert David, Gilles Deschatelets, Aline Gélinas, Yves Jubinville, Gilles G. Lamontagne, Jean-Marc Larrue, Paul Lefebvre, Stéphane Lépine, Daniel Meilleur, Alvina Ruprecht, Jean-Louis Tremblay, Jean St-Hilaire, Louise Vigeant, Rodrigue Villeneuve
- 190 *Chemins de sel*, poésie, Claude Paré
- 191 *Considérations sur l'alcool et la ponctualité*, théâtre, Pierre Gingras
- 192 *Corps-témoin* (Bilan de la danse, saison 1989-1990), essais, Mathieu Albert, Pascale Bréniel, Michèle Febvre, Aline Géli-nas, Walter Krajewski, Daniel Léveillée, Édouard Lock, Linda Rabin, Iro Tembeck
- 193 *L'endroit où se trouve ton âme*, récits, Carole David

formule d'abonnement et de commande

- abonnement:**
individu : 1 an (8 numéros), 30,00 \$
institution : 1 an (8 numéros), 35,00 \$
débutant au numéro _____
- le(s) numéro(s) suivant(s) _____
numéro simple ou double, 8,00 \$

paiement à l'ordre de :

les herbes rouges

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

Nom

Adresse

Ville Code postal

Photocomposition : Sylvain Boucher

Illustrations de couverture :

photo 1, en haut, à gauche : *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau ; France

photo 2, en haut, à droite : *La Liberté d'une statue*, d'Olivier Asselin ; Québec

photo 3, en bas, à gauche : *Bouge pas, meurs et ressuscite*, de Vitali Kanevski ; U.R.S.S.

photo 4, en bas, à droite : *A TV Dante*, de Peter Greenaway et Tom Phillips ; Pays-Bas/Grande-Bretagne

Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire

Imprimé au Québec, Canada

Comme l'année dernière, *Les Yeux fertiles* propose un bilan annuel des images en mouvement, c'est-à-dire du cinéma, de la vidéo et de la télévision. Des articles sont donc consacrés à la vidéo québécoise et dans le monde, et aux cinémas québécois, américain et français. Parmi les autres cinémas nationaux, le cinéma soviétique a retenu de nouveau notre attention alors qu'au moment où la perestroïka s'essouffle ses cinéastes nous offrent encore des films bouleversants. Nous avons ajouté un article sur le cinéma japonais, si riche et varié, malheureusement mal distribué ici. Notre souhait de l'an dernier, parler de la télévision, se réalise par des articles sur la télévision québécoise et le mythe de l'information à la TV. Enfin, en annexe, plusieurs listes, en particulier sur les festivals, les livres et les revues de cinéma, contribuent à ce que *Les Yeux fertiles* devienne un outil de référence privilégié.

Claude R. Blouin	•	Daniel Carrière
Michel Coulombe	•	Pierre Demers
Michel Euvrard	•	Charles Guilbert
Thierry Horguelin	•	Gilles Lapointe
Gilles Marsolais	•	Guy Ménard
Yves Picard	•	André Roy