

24 IMAGES

N°187 | Juin 2018

1968...

ET APRÈS?



QUI FAIT QUOI 30 ans

www.qfq.com



NOUS SOMMES VOS PREMIERS SPECTATEURS

Sur le terrain, dans toutes les conditions, dans les studios et les salles de postproduction, les gens de cinéma et de télévision donnent le meilleur d'eux-mêmes, tirant le maximum du travail d'équipe, puisant dans leurs ressources de créativité, utilisant avec virtuosité le matériel comme les solutions logicielles, le tout dans les limites de budgets qui ne sont pas faciles. Depuis 30 ans, Qui fait Quoi suit de près leur travail et célèbre leur engagement au quotidien.

NOTRE BOÎTE À OUTILS



QFQ.COM

Faites-en votre point de départ sur le Québec. Mode d'emploi, référence, pense-bête et soutien moral, c'est un must!



APPLICATION MOBILE

Qui fait Quoi dans votre tablette ou votre téléphone, c'est toute l'info de notre rédaction au bout des doigts.



GUIDE ANNUEL

En ligne depuis les tout débuts d'Internet. Une somme exhaustive et cohérente de contacts directs.



GUIDE DE LA PRODUCTION

La référence. La seule, l'unique. La boussole de tout intervenant accostant sur les rives de l'écosystème audiovisuel canadien.

LE RÉSEAU DES PROFESSIONNELS DE L'IMAGE ET DU SON

CONTACTEZ-NOUS :

4841, rue Jeanne-Mance - Montréal (Québec)

Tél : 514-842-5333 Fax : 514-495-1089

info@qfq.com • pub@qfq.com

www.qfq.com • boutique.qfq.com



004 ÉDITORIAL

006 DOSSIER | 1968... ET APRÈS ?

007 L'année qui a ébranlé le monde
et le cinéma

012 1968 / Quelques dates

016 Désir(s) de révolution, désir(s)
de cinéma

026 L'autre 68

032 Godard et Pasolini : irréconciliés

038 Christian Metz
Le démon de la théorie

045 Le cinéma collectif

050 Film-tract n° 12, signé Godard

054 Changer la société, changer
le cinéma / Le cinéma au Québec
en 1968

062 Notes sur ce joli mois de mai

066 Newsreel / Cinéma de combat

068 L'Homoman révolté

072 Mai 68 / La révolte souterraine
des femmes

080 Agnès en Amérique

082 Vera Chytilová ou le goût
de la transgression

084 BD — Les petites marguerites

086 Souvenirs / Philippe Garrel

090 Bertrand Bonello / Après 1968,
la possibilité d'un monde ?

100 Éric Baudelaire / Autour
de la théorie du paysage

108 INDEX — 68 films pour
les années de rêves,
d'utopies, de désirs

132 CHEMINS DE TRAVERSE

134 Itinérances vidéographiques —
La levée d'un désir
| par Marc Mercier

142 SérieMania — *Love / Easy*
Le temps de l'amour
| par Céline Gobert

148 Le cinéophile ludopathe —
Ne me racontez pas d'histoires,
je m'en charge...
| par Damien Detcheberry

154 Cin-écrits — Le figurant
de Didier Blonde

156 POINTS DE VUE

158 *First Reformed* de Paul Schrader

160 *Un beau soleil intérieur*
de Claire Denis

162 *La rivière cachée*
de Jean-François Lesage

164 *Le Redoutable* de Michel
Hazanavicius

166 *Vers la lumière* de Naomi Kawase

168 *Isle of Dogs* de Wes Anderson

170 *L'atelier* de Laurent Cantet

172 *You Were Never Really Here*
de Lynne Ramsay

174 Reprise — *Le triptyque*
révolutionnaire de
Yoshishige « Kiju » Yoshida

178 Vidéothèque interdite — *Code of*
Silence (1985) de Andrew Davis

179 Vidéothèque interdite —
Mr. Majestyk (1974) de
Richard Fleischer

180 DVD — *Mes nuits feront écho*
de Sophie Goyette | par
Céline Gobert

24 images

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

**Jean-Marc Côté, Alain-Claude Desforges, Philippe Gajan, Roxanne Sayegh,
Dominic Étienne Simard**

Directeur **Philippe Gajan**

Rédacteur en chef **Bruno Dequen**

Secrétaire de rédaction et réviseur **Gérard Grugeau**

Comité de rédaction

**Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen,
Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau,
Gilles Marsolais, André Roy, Charlotte Selb.**

Conception graphique **Daphnée Brisson-Cardin**

Couverture et DVD **OTTOBLIX**

Graphisme **Luc Gingras [Peroli]**

Imprimeur **Jean-Marc Côté**

Promotion **Jean-Marc Côté**

Ont collaboré à ce numéro

**Sophie Bédard, Charlotte Bonmati-Mullins, Luc Bourdon, Apolline Caron-Ottavi,
Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen, Damien Detcheberry,
Ralph Elawani, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert,
Antoine Godin, Gérard Grugeau, Jacques Kermabon, Guillaume Lafleur, Odile Lanctôt,
Cédric Laval, Gilles Marsolais, Marc Mercier, André Roy, Sylvano Santini, Charlotte Selb,
Linda Soucy.**

Correspondant **Jacques Kermabon à Paris**

Conseillers juridiques **Bélangier Sauvé**

Dépôt légal | 2^e trimestre 2018

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution | juin 2018

La parution est trimestrielle (4 parutions par année).

ISSN | 0707-9389

ISBN numérique | 978-2-924348-30-7

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement Voir ci-contre

TPS | RT 145450482

TVQ | 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne par Paypal sur revue24images.com, par la poste, par téléphone
au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste international, traite bancaire
sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

**La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié
par la FIAF et dans le Film Literature Index.**

Distribution | Disticor, Québec, Canada

Distribution en Europe | 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada
et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications | 40989510

24/30 I/S — Revue 24 images | 6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. | 514 972-3310, info@revue24images.com

revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres
postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts
gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui
financier du gouvernement
du Canada.

Canada

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



CONSEIL
DES ARTS
DE MONTRÉAL

Montréal



Couverture réalisée à partir
de **No Intenso Agora**
(João Moreira Salles, 2017)

DVD



Mes nuits feront écho
de Sophie Goyette

LE MAGAZINE + LE DVD* + LE SITE + L'APPLICATION

*Offert aux abonnés



COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION

(LISTE COMPLÈTE ET SOMMAIRES : REVUE24IMAGES.COM)

- | | |
|--|--|
| <p>179 Le cinéma de genre au féminin
+ DVD <i>La théorie du tout</i> de Céline Baril</p> <p>180 2016 – Figures de résistance
+ DVD <i>Les tourmentes</i> de Pierre-Yves Vandeweerd</p> <p>181 Cinéma québécois : regards pluriels
+ DVD <i>Stars et mutants</i> – 7 courts québécois</p> <p>182 Cinéma et théâtre : abattre les murs
+ DVD <i>Spoon</i> de Michka Saäl</p> | <p>183 Années 1980 – Laboratoire d'un cinéma populaire + DVD – Jennifer Reeder</p> <p>184 David Lynch – Au carrefour des mondes
+ DVD <i>Les Arts de la parole</i> d'Olivier Godin</p> <p>185 2017 – Bilan et découvertes
+ DVD <i>Another Year</i> de Shengze Zhu</p> <p>186 Western – Histoires parallèles
+ DVD <i>Elle veut le chaos</i> de Denis Côté</p> |
|--|--|

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR REVUE24IMAGES.COM

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y !

INDIVIDU

☐ 1 an (4 numéros) 30 \$

☐ 2 ans (8 numéros) 55 \$

INSTITUTION – ORGANISME

☐ 1 an (4 numéros) 42 \$

☐ 2 ans (8 numéros) 84 \$

☐ Québec

(34,49 \$ taxes incl.)

(63,24 \$ taxes incl.)

☐ Québec

(48,29 \$ taxes incl.)

(96,58 \$ taxes incl.)

☐ Canada hors Québec

(31,50 \$ taxe incl.)

(57,75 \$ taxe incl.)

☐ Canada hors Québec

(44,10 \$ taxe incl.)

(88,20 \$ taxe incl.)

INTERNATIONAL – Individu ou institution

☐ 1 an (4 numéros) 60 \$ CDN – frais d'envoi inclus

☐ 2 ans (8 numéros) 110 \$ CDN – frais d'envoi inclus

ANCIENS NUMÉROS ☐ Québec ☐ Canada hors Québec – (International : contactez-nous)

Quantité Numéro 6,95 \$ (7,99 \$ taxes incl.)

(6,00 \$ l'exemplaire [6,90 \$ taxes incl.] pour 5 exemplaires et +)

Total

Date ☐ CHÈQUE ou ☐ MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom

Adresse

Ville

Code postal

Courriel

☐ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires

Postez votre formulaire à : Revue 24 images, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

Éditorial

Cette année, cinquantenaire oblige, 1968 et son fameux mois de Mai auront été remémorés, critiqués, démystifiés ou regrettés sur toutes les plateformes médiatiques et politiques de la Francophonie. Dans ce contexte, force est d'admettre qu'un numéro portant sur cette année charnière ne semble pas relever au demeurant d'une folle originalité. Et pourtant ! En revisitant le bouillonnement politique et créatif de 1968, trois constats ont incité *24 images* à revenir sur une époque qui, si elle n'a pas été jusqu'au bout de son désir de révolution, aura laissé des traces encore bien présentes sur le monde et le cinéma.

Comme le souligne André Roy dans le texte d'introduction de notre dossier, le cinéma a été aux premières loges de 1968. Il s'est insurgé ; il a agi à la fois comme acteur, témoin et héritier d'une année qui a permis de libérer « une parole en quête d'expressions et de formes nouvelles¹ ». Renouer avec 68, c'est donc dans un premier temps prendre acte d'un moment crucial de l'histoire du XX^e siècle et du cinéma. Mais c'est également tenter d'en élargir le spectre en prenant en compte la nature mondialisée de cette période, qui a trop souvent été négligée au profit des actions, certes mémorables et amplement documentées, des cinéastes français. Pour reprendre le titre du programme que Federico Rossin a concocté à l'occasion de la dernière édition du Festival Cinéma du réel², il s'agit donc de plonger dans « L'autre 68 », celui des réalisatrices cubaines, des collectifs japonais, des étudiants mexicains, des cinéastes québécois, des documentaristes américains, des cinématographies d'Europe de l'Est. Partout, un même désir de renouveler la forme et la diffusion des œuvres, dans une quête d'alliance inaltérable entre éthique et esthétique.

Or, au-delà de la (re)découverte d'une époque ouverte à tous les possibles, que restait-il de 1968 ? C'est au fond la véritable question que pose notre dossier. À en croire le dernier Festival de Cannes, la réponse est simple : Jean-Luc Godard. En permettant à son jury de décerner à l'ermite de Rolle une « Palme d'or spéciale » pour son *Livre d'image*, un an après s'être gentiment moqué de lui dans *Le Redoutable*, le *plus grand festival du monde*TM, qui célébrait cette année les 50 ans de son annulation forcée sur fond de #MeToo et de conflit Netflix, n'a pas simplement rendu un ultime hommage à JLG. Il vient souligner sa singularité dans le paysage cinématographique contemporain. À la fois comme cinéaste star de l'histoire du cinéma (et de 68) et artiste inclassable dont la dernière œuvre faisait office d'ovni au sein d'une compétition intégralement composée de films narratifs traditionnels.

Godard serait-il ainsi tout ce qu'il reste de 1968 ? Dans un certain sens, oui. Par son existence même, et surtout par sa volonté de repenser constamment le cinéma afin de réfléchir le monde autrement. Lorsque sa voix sépulcrale, résonnant en alternance dans tous les recoins de la salle du Palais du festival à travers un audacieux montage sonore, affirme, à la fin de son *Livre d'image* hanté par le désastre du monde arabe et la perte des idéaux de la jeunesse, espérer encore et toujours une révolution, on serait tenté de donner raison à Cannes : Godard fait figure d'exception. Ce serait pourtant faire l'impasse sur les innombrables traces qu'a laissées et que laisse encore 1968 sur la création contemporaine. Qu'il s'agisse, comme chez Philippe Garrel, de témoins profondément affectés par cette époque. Ou, comme chez Bertrand Bonello, de cinéastes intégrant au sein de leurs œuvres la question même de l'*après 68* d'un point de vue politique et esthétique. Si le cinéma de fiction narratif – que représente Cannes – semble souvent bien sage en comparaison des fulgurances du passé (il suffit de jeter un œil à notre index de 68 films pour s'en rendre compte), il en est tout autrement du documentaire et de l'art vidéo qui peuvent plus aisément explorer une radicalité des formes. Lorsqu'on observe la réappropriation/réactualisation par Éric Baudelaire de la théorie du paysage développée par le cinéaste japonais Masao Adachi, l'émergence des femmes cinéastes depuis le début des années 1970 et l'indispensable travail des collectifs arabes actuels, une évidence s'impose : depuis 1968, le cinéma et le monde n'ont peut-être pas changé à la mesure de nos rêves, mais nombreuses sont les voix qui continuent de se soulever. Il faut les écouter.

Ce numéro marque également un changement notable au sein de *24 images*. Désormais publié quatre fois par an sous un nouveau format qui, grâce au formidable travail de conception graphique de Daphnée Brisson-Cardin, accomplit une fusion stimulante entre revue et livre, *24 images* va pouvoir, plus que jamais, développer ses dossiers et tisser des liens entre la création passée et contemporaine.

– BRUNO DEQUEN

1. Selon l'expression de Gérard Grugeau, page 17
2. Voir l'entretien avec Federico Rossin pages 26 à 31



↑ Capture d'écran de *No intense Agora* de João Moreira Salles (2017)

→ Agnès Varda

Dossier

- 007** L'année qui a ébranlé le monde et le cinéma
- 012** 1968 / Quelques dates
- 016** Désir(s) de révolution, désir(s) de cinéma
- 026** L'autre 68
- 032** Godard et Pasolini : irréconciliés
- 038** Christian Metz / Le démon de la théorie
- 045** Le cinéma collectif
- 050** Film-tract n° 12, signé Godard
- 054** Changer la société, changer le cinéma /
Le cinéma au Québec en 1968
- 062** Notes sur ce joli mois de mai
- 066** Newsreel / Cinéma de combat
- 068** L'Homoman révolté
- 072** Mai 68 / La révolte souterraine des femmes
- 080** Agnès en Amérique
- 082** Vera Chytilová ou le goût de la transgression
- 084** BD — Les petites marguerites
- 086** Souvenirs / Philippe Garrel
- 090** Bertrand Bonello / Après 1968, la possibilité d'un monde ?
- 100** Éric Baudelaire / Autour de la théorie du paysage
- 108** INDEX – 68 films pour les années de rêves,
d'utopies, de désirs

L'année qui a ébranlé le monde et le cinéma

PAR ANDRÉ ROY

↑
La Chinoise de Jean-Luc Godard (1967)



*Dossier préparé par
Gérard Grugeau et André Roy
avec la collaboration
de Robert Daudelin*

**1968: ce fut autant l'année
de tous les espoirs que
celle de tous les dangers.**



Ce fut celle de tous les mouvements, la planète était en feu, de joie comme des épreuves. En son centre : Mai 68, en France. Et pour illustrer cette année, ce qui y a conduit comme ce qui a suivi, rien de plus évident que le cinéma. Le cinéma, c'est la mémoire, le temps ; c'est l'Histoire, celle qui est en marche et que le cinéma met en marche. Le cinéma tient à cette exigence : dire la vérité, par les images, les sons, le montage. Il doit toujours être notre premier et grand souci si on veut regarder le monde – parce qu'il nous le donne, parce qu'il nous donne à voir le réel. Même le réel le plus improbable, le plus inaccessible, celui « qui est strictement impensable » (Jacques Lacan), celui qui nous échappe et qui est pourtant miraculeusement rattrapé par le cinéma. Nul mieux que cet art nous a restitué des mois de vie intense et inespérée. Par le documentaire et par la fiction. À travers le document télévisé, le témoignage vidéo, le tableau vivant, la tranche de vie, les tranches d'histoire ; à travers les luttes, les résistances, le politique, le social, le sexe, l'art... tout ce qui a ébranlé le monde.

L'année 68 fut mouvementée sur toute la planète. Alors que la société du loisir est annoncée et qu'on est en plein boom de la consommation, la génération d'après-guerre a décidé de se faire entendre, de dire haut et fort ses aspirations et, peut-être plus que tout, son refus d'un futur encadré par les gouvernements (apeurés), les syndicats (ankylosés), les églises (déphasées), les systèmes d'éducation (sclérosés), etc. L'autorité est contestée à la faveur des premières crises économiques, de la guerre du Vietnam, de la faillite du communisme, de la lutte des Noirs, celle des homosexuels et des femmes – qui, eux, elles, ont compris qu'il n'y avait pas juste la famille et l'usine, mais aussi le corps et le sexe. Conséquemment, le politique et l'intime fusionnent. Il n'y a pas que la théorie, il y a les sentiments. Existente aussi la musique, la drogue, la recherche de sensations neuves...

Le cinéma va être aux premières loges d'un ébranlement universel et unifier sur presque tous les écrans du monde le bouillonnement, la fièvre, le chaos, la tourmente,

la révolte, la contestation... Il enregistrera l'effervescence d'une jeune génération, de l'étudiant au créateur en passant par l'ouvrier, qui remet tout en cause. Tout bouge, tout craque, que ce soit en Tchécoslovaquie, au Japon, en Italie, au Québec, en Argentine, aux États-Unis, dans les Caraïbes ou en Afrique. Le cinéma participe des rébellions tous azimuts. L'époque, sur quelques mois, permet aux cinéastes d'apprendre le cinéma politique, d'être sur tous les terrains (des guerres, des luttes tiers-mondistes, dans les usines et les écoles, etc.), de poser les bonnes questions et de tenter d'y répondre de la manière la plus juste. Ceux-ci comprennent que cela ne se fera pas sans remettre en question leur outil et leur manière de l'approcher, de le voir, de l'étudier, de le propager, de l'utiliser. L'éthique et l'esthétique se croisent dans un renouvellement passionnant des contenus et des formes. Elles se déclinent de différentes façons, par nécessité critique et intuition généreuse, car on veut tout et tout essayer. Les films s'inscrivent dans l'époque, avec des individus, des groupes, des collectifs, des exclus, des minorités ; ils contestent la société de consommation et la société du spectacle, le pouvoir impérialiste et le pouvoir totalitaire ; ils font exister des récits collectifs, des vies singulières, des marginalités inventives, des domaines inédits ; ils s'autorisent d'autres imaginaires, du jamais-vu et du jamais-entendu.

L'année 1968 fut durant cette décennie qui ne sera plus la même, remarquable, intense, enthousiasmante, malgré les échecs et les ratés. Des auteurs sont devenus (ou deviendront) des compagnons ou des compagnes : ce sont les Michel Brault, Fernand Dansereau, Milos Forman, Danièle Huillet, Jean-Luc Godard, Robert Kramer, Nagisa Oshima, Pier Paolo Pasolini, Vilgot Sjöman, Fernando Solanas, Jean-Marie Straub, Agnès Varda, et bien d'autres encore, dans ce dossier qui ne se veut ni nostalgique ni mythique.

PLACE À L'UTOPIE !

1968

Quelques dates

PAR ROBERT DAUDELIN, EN COLLABORATION AVEC ANDRÉ ROY

5 JANVIER

Alexandre Dubček devient premier secrétaire du parti communiste tchécoslovaque

13-14 JANVIER

Congrès du cinéma québécois tenu par l'Association professionnelle des cinéastes réunissant cinéastes, producteurs, distributeurs et critiques

26 JANVIER

Début de la grève illimitée des étudiants en médecine à l'Université de Tokyo qui déclenchera l'agitation étudiante à travers tout le Japon

31 JANVIER

Offensive du Têt : le Front national de libération du Vietnam attaque une centaine de villes

9 FÉVRIER

Henri Langlois est relevé de ses fonctions de secrétaire général de la Cinémathèque française

10-16 FÉVRIER

« La semaine politique » bat son plein au cinéma Verdi de Montréal

26 FÉVRIER

Début du procès de Pierre Vallières et Charles Gagnon

29 FÉVRIER

Occupation de l'Université de Rome par les étudiants

8 MARS

Début des manifestations étudiantes en Pologne

15 MARS

Lancement de *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières

16 MARS

Massacre de Mỹ Lai : 504 villageois vietnamiens sont massacrés par un détachement de l'armée américaine

18 MARS

Putsch militaire en Sierra Leone

20 MARS

Mort de Carl Theodor Dreyer

22 MARS

Naissance du Mouvement du 22 mars à Nanterre, déclencheur des événements de Mai 68, avec à sa tête Daniel Cohn-Bendit

2 AVRIL

Lancement de *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick

4 AVRIL

Assassinat de Martin Luther King

5 AVRIL

Début du Printemps de Prague

11 AVRIL

Attentat contre Rudi Dutschke, ce qui provoque de violentes manifestations étudiantes à Berlin Ouest

22 AVRIL

Henri Langlois réintègre ses fonctions à la Cinémathèque française

24 AVRIL

Sortie de *Je t'aime, je t'aime* de Alain Resnais

2 MAI

Première de *Valérie* de Denis Héroux

10 MAI

Occupation de la Sorbonne à Paris

17 MAI

Projection de *Pas de deux* de Norman McLaren au Festival de Cannes

18 MAI

Grève générale en France, barricades à Paris

19 MAI

Interruption du Festival de Cannes

27 MAI

Signature des accords de Grenelle, mettant fin aux grèves en France ; grève fortement réprimée des étudiants universitaires et collégiaux à Dakar

28 MAI

Première de *L'Osstidcho* au Théâtre de Quat'Sous

30 MAI

Le Général de Gaulle dissout l'Assemblée nationale

5 JUIN

Assassinat de Robert Kennedy

24 JUIN

« Lundi de la matraque » : le défilé de la Saint-Jean-Baptiste à Montréal tourne à l'émeute

25 JUIN

Victoire du parti libéral de Pierre-Elliott Trudeau

26 JUILLET

À Mexico, manifestation étudiante réprimée dans le sang à la veille des Jeux olympiques ; abolition de la censure par le parlement tchécoslovaque

30 JUILLET

Les militaires ba'athistes, sous la direction de Saddam Hussein, prennent le pouvoir en Irak

9 AOÛT

20^e anniversaire du *Refus global*

20 AOÛT

Les chars soviétiques débarquent à Prague

28 AOÛT

Première des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert

3 SEPTEMBRE

Mort d'Alexandre DeSève, grand industriel du cinéma québécois

7 SEPTEMBRE

Manifestation des Radical Women

contre l'élection de Miss America ;
Le mandat de Ousmane Sembène remporte le Prix de la critique internationale à la Mostra de Venise

2 OCTOBRE

Massacre de Tlatelolco (Mexico) : l'armée tire sur les manifestants faisant une centaine de morts

3 OCTOBRE

Pont aérien de vivres et de médicaments pour endiguer la famine et la malnutrition au Biafra

5 OCTOBRE

Le Comité révolutionnaire de la région autonome du Tibet est établi ; sortie de *Baisers volés* de François Truffaut

11 OCTOBRE

Occupation de l'École des beaux-arts de Montréal

12 OCTOBRE

Début des grèves étudiantes dans les universités et cégeps québécois

12-14 OCTOBRE

Fondation du Parti québécois

16 OCTOBRE

Les coureurs américains Tommie Smith et John Carlos, premier et troisième dans l'épreuve du 200 mètres, saluent en levant le poing sur le podium des Jeux olympiques de Mexico

17 OCTOBRE

Sortie de *Rosemary's Baby* de Roman Polanski



Massacre de Mỹ Lai, Vietnam | Couverture *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières | Les chars soviétiques entrent dans Prague | La semaine politique (Cinéma Verdi, Montréal) | *Le mandat* de Ousmane Sembène | *Faces* de John Cassavetes

22 OCTOBRE

Sanglantes batailles de rue à Tokyo opposant les étudiants et les forces de l'ordre

5 NOVEMBRE

Eldridge Cleaver, militant du Black Panther Party est candidat à la présidence des

États-Unis ; Richard Nixon est élu président

8 NOVEMBRE

La Loi 77 institue le mariage civil au Québec

22 NOVEMBRE

Bombe du FLQ au magasin Eaton de Montréal

10 DÉCEMBRE

Adoption de la loi créant l'UQAM ; sortie de *Faces* de John Cassavetes

13 DÉCEMBRE

L'acte institutionnel N° 5 instaure la dictature au Brésil

20 DÉCEMBRE

Mort de John Steinbeck

Désir(s) de révolution, désir(s) de cinéma

PAR GÉRARD GRUGEAU



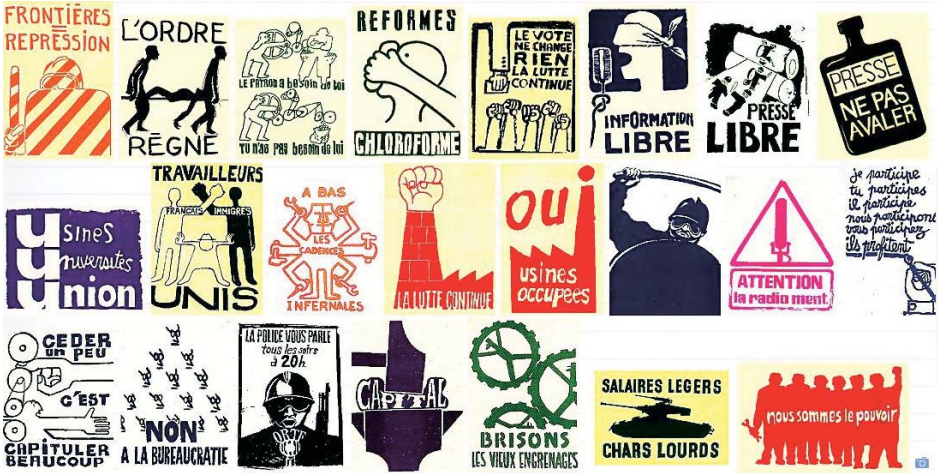
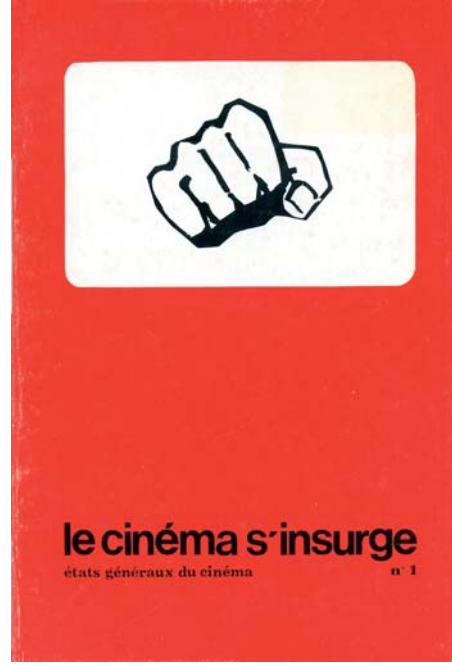
↑ No Vietnamese Ever Called Me Nigger de David Laob Weiss (1968)
© Walker Art Center

Rares sont les bouleversements politiques, sociaux et culturels qui ont laissé une empreinte aussi marquante dans l’imaginaire collectif que 1968 et son mythique mois de Mai.

En France comme au Québec, aux États-Unis ou ailleurs, des populations s’insurgent et revendiquent alors, animées d’un ardent désir de voir disparaître un ordre ancien et advenir une société ouverte à tous les rêves insurrectionnels. Retour sur l’historique et l’héritage d’une année où tout a basculé et où le cinéma dans sa diversité a porté la puissance émancipatrice d’une parole en quête d’expressions et de formes nouvelles.

AU COMMENCEMENT ÉTAIT... LE VIETNAM

On ne saurait ramener le souffle de changement qui a balayé l’année 1968 à la seule contestation étudiante en France. Cet instant libérateur où une génération prend en charge le présent, cette « brèche » selon Edgar Morin, s’empare alors de la plupart des sociétés et s’inscrit de fait dans le prolongement des luttes anticoloniales, notamment en Algérie et au Vietnam. Sans compter une longue série de revendications ouvrières. Révoltes sociales, mouvements de grève, manifestations pacifistes et libertaires, germes du féminisme à venir : une volonté de radicalité se propage partout. Dès 1967, *Loin du Vietnam* réalisé par un collectif de cinéastes (Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch et Jean-Luc Godard) scelle des ponts entre le monde du cinéma et le monde ouvrier. Le film est montré lors du conflit de la Rhodiacéta, une entreprise textile française de Besançon, et il appelle sans détour à une solidarité



↑ Affiches de Mai 68 – Anti-K → Affiche du film collectif **Loin du Vietnam**
↑ Couverture Le cinéma s'insurge n° 1 – États généraux du cinéma – Eric Losfeld éditeur – Le Terrain Vague 1968

exemplaire avec les Vietnamiens et les peuples en lutte à travers le monde, cherchant à donner un nouveau sens au devenir révolutionnaire. Déjà est évoquée la nécessité de déssectoriser et d'unir les forces sociales, écueil sur lequel se brisera le rêve de Mai 68 malgré une grève générale qui rassemblera plus de neuf millions de personnes dans toute la France. Le Vietnam, Cuba, la lutte des Noirs américains, le tiers-mondisme d'inspiration cubaine et la Révolution culturelle chinoise sont parmi les sujets chauds de l'heure. Tout comme la volonté de mettre fin à la division du travail. Au cœur de cette époque bouillonnante où le temps se réinvente, les cinémas nationaux émergent, en quête d'images nouvelles. Chacun veut raconter le monde autrement et accompagner le changement. Cinq films québécois font ainsi partie de la première édition de la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, en 1969 : *De mère en fille* d'Anne-Claire Poirier, *Entre la mer et l'eau douce* de Michel Brault, *Jusqu'au cœur* de Jean Pierre Lefebvre, *Le viol d'une jeune fille douce* de Gilles Carle et *Kid Sentiment* de Jacques Godbout.

Aux États-Unis, les manifestations pour les droits civiques et contre l'impérialisme se multiplient alors que Martin Luther King est assassiné et que le massacre de Mỹ Lai au Vietnam sème l'émoi. Le mouvement de la gauche radicale (Weather Underground Organization) prône la guérilla urbaine. Les campus se radicalisent et la contre-culture bat son plein. Les Black Panthers défilent à San Francisco. David Loeb Weiss tourne *No Vietnamese Ever Called Me Nigger*, film dans lequel les Afro-Américains manifestent et fraternisent avec les combattants vietnamiens alors que les jeunes Noirs servent de chair à canon et meurent en première ligne. Au Mexique, à l'approche des Jeux olympiques, les étudiants en butte contre l'autoritarisme de l'État sont violemment réprimés sur la place de Tlatetolco. Malgré la mort de Che Guevara en Bolivie en 1967, la révolution cubaine étend son influence en Amérique latine et en Afrique. En Allemagne, l'insurgé Rudi Dutschke est grièvement blessé par un militant d'extrême droite. Au Japon, l'élite de la jeunesse se révolte contre les frais de scolarité et les bases américaines d'où s'envolent les avions chargés de napalm pour le Vietnam, ouvrant la voie aux années de poudre durant lesquelles les films de Masao Adachi (*Guérilla étudiante*, *A.K.A. Serial Killer*) et Kōji Wakamatsu (*La saison de la terreur*) produiront des images d'une stupéfiante intensité. En Tchécoslovaquie, la rue se dresse contre l'entrée des chars soviétiques dans Prague. Au Liban, les étudiants exigent une université publique de qualité et s'engagent pour la cause palestinienne. Au Québec, les ferments de l'insurrection précèdent 1968 avant d'essaimer durant les années 1970. Pierre Vallières publie *Nègres blancs d'Amérique*, nom qu'il donne aux Canadiens français qui se battent alors pour leur langue et l'autonomie politique tout en multipliant les revendications sociales face au pouvoir économique anglophone. Faute d'être entendus, plusieurs de ces mouvements campés à l'extrême gauche, comme en Allemagne, en Italie, au Japon ou au Québec (voir la crise d'Octobre 1970), choisiront bientôt la voie de la lutte armée. En 1968, c'est donc ce que Gilles Deleuze nommera plus tard « l'intolérable » qui éclate au grand jour et tous ces soubresauts constituent, selon les mots du philosophe, des « phénomènes de voyance », de « vision pure » qui préfigurent d'autres possibles. Le cinéma va, bien sûr, trouver là le terrain de nouveaux champs d'expérimentation et chercher, par sa fonction esthétique,

à porter la lutte au cœur de ses pratiques plurielles. En 1977, le percutant collage kaléidoscopique de Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, retracera la montée des utopies révolutionnaires, puis leur déclin jusqu'au coup d'État de 1973 au Chili, fomenté contre le régime démocratiquement élu de Salvador Allende.

L'AN 01 : L'INVENTION DU MONDE

En cette année 1968, on célèbre *L'An 01* comme l'illustrera en 1973 Jacques Doillon avec un humour à la fois doux et ravageur dans son film tiré de la bande dessinée de Gébé. Tout devient possible. Les cinéastes sont face à un contexte singulier qui, de par son potentiel insurrectionnel, va générer une nouvelle créativité. La spontanéité des mouvements contestataires rejetant les hiérarchies fait en sorte que la rue s'empare du symbolique et du langage. Délesté de tout programme, le désordre ambiant libère

Les institutions culturelles sont prises d'assaut et occupées; le Festival de Cannes est interrompu en solidarité avec le pays en grève.

la parole. Cette démocratisation du signe (slogans, graffitis) et cette immédiateté de la mémoire (affiches éphémères) abolissent la notion d'auteur et de nouvelles avant-gardes voient alors le jour, cherchant à concilier radicalismes politique et esthétique. En France, le renvoi d'Henri Langlois à la tête de la Cinémathèque (il sera réintégré dans ses fonctions) met le feu aux poudres. Les institutions culturelles sont prises d'assaut et occupées; le Festival de Cannes est interrompu en solidarité avec le pays en grève. De nouveaux courants de pensée s'expriment, dont le structuralisme autour des figures de Roland Barthes,

Jacques Lacan, Michel Foucault et Louis Althusser. Christian Metz fonde son projet sémiologique du cinéma, favorisant une nouvelle approche de la critique cinématographique. Marguerite Duras, Maurice Blanchot et d'autres forment le Comité d'action étudiants écrivains qui s'engage derrière « les émeutiers, les enragés, les ingouvernables » : *Nous sommes tous la pègre* est alors le mot d'ordre.

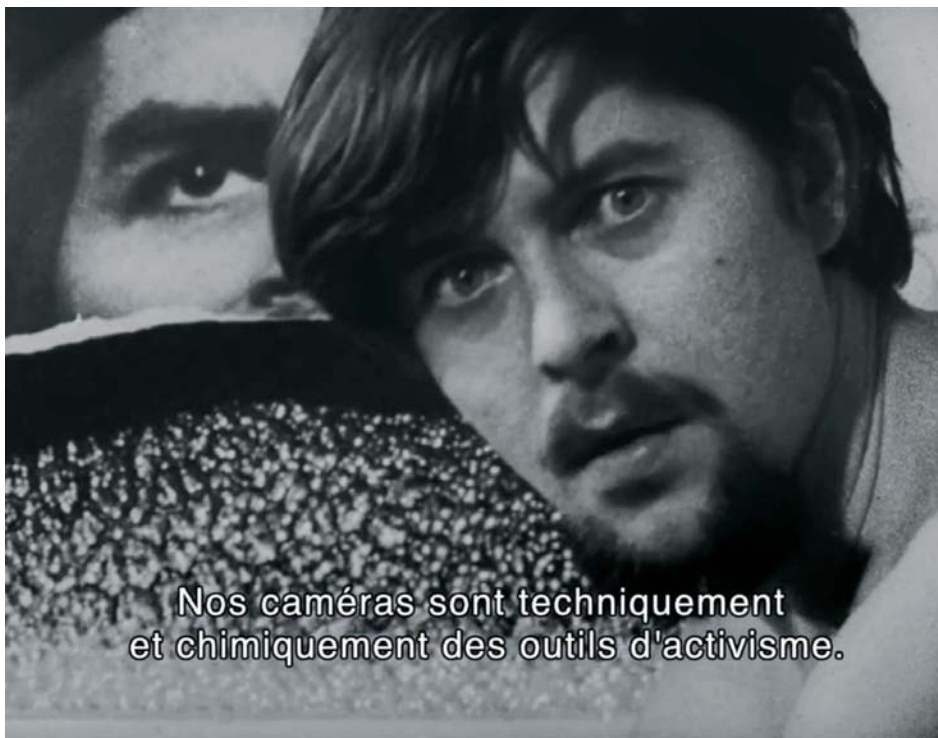
Avec leurs films militants, des cinéastes dépouillés de leur statut d'auteur radicalisent leur démarche et mettent sur pied des collectifs pour répondre aux enjeux de la révolution en marche et rapprocher les intellectuels des travailleurs. En France, le collectif SLON-ISKRA se regroupe derrière Chris Marker, les groupes Medvedkine incitent les ouvriers qui occupent les usines à s'emparer de l'outil cinéma. La réalisatrice et monteuse Jackie Raynal fonde le groupe Zanzibar avec notamment Philippe Garrel et Pierre Clémenti. Aux États-Unis se crée l'agence Newsreel (Robert Kramer en est membre) visant à produire une information politisée qui contrecarre le discours dominant imposé par le pouvoir. Au Québec, on organise au cinéma Verdi de Montréal « Les dix jours du

cinéma politique» qui accueillent Jean-Luc Godard, lequel se rendra ensuite en Abitibi pour une expérience de télévision libre, aventure qui échouera. Dans cette nouvelle façon de penser les images, la notion d'œuvre est abandonnée. Il faut sortir du cadre et se commuer en avant-garde totale. Godard entend rompre avec la salle de cinéma et son « immonde drague de l'œil » pour trouver le *bon lieu* d'où pourra se déployer une nouvelle pédagogie qui transformera le réel. Déjà en 1967, *La Chinoise* annonçait les films du collectif Dziga Vertov derrière lequel agiront bientôt Godard et Jean-Pierre Gorin. Les ciné-tracts produits à l'époque témoignent de cette nouvelle conjoncture plus poreuse qui alimente le débat politique (voir au Québec *Taire des hommes* de Pierre Harel et Pascal Gélinas qui évoque « le lundi de la matraque »). Des textes majeurs, liés aux situationnistes qui proposent une analyse critique de la civilisation marchande (« vivre sans temps morts et jouir sans entraves »), comme *De la misère en milieu étudiant* (Mustapha Khayati, 1966), *La société du spectacle* (Guy Debord, 1967) et *Le traité de savoir vivre à l'usage des jeunes générations* (Raoul Vaneigem, 1967) ancrent le désir de révolution dans la poésie et la vie quotidienne car, selon les auteurs, tout doit s'inscrire dans une démarche émancipatrice radicale. La vie devient une forme artistique en soi qu'il faut désaliéner en se regroupant autour du prolétariat et des comités ouvriers autogérés, bref allier ludisme et militantisme.

C'est de fait toute la mythologie de cette révolution sociale que véhicule l'année 1968. Bien des films (voir notre Index) sont arrimés aux aspirations des insubordonnés qui ne se reconnaissent plus dans l'archaïsme du vieux monde et cherchent à réinventer une communauté de destins. Rejet du Père, de la Loi, du Symbolique, refus de l'autorité et de la violence sociale (université, usine, police, armée, famille, église, psychiatrie... tout y passe !), révolte contre la société marchande, le capitalisme et l'impérialisme, libération sexuelle et planning familial, droits des minorités sexuelles, soif de contre-culture : les enfants de Marx et de Coca-Cola, de Frantz Fanon et de Herbert Marcuse sont sur tous les fronts et une parole multiforme explose, fleurit, avide de changer les données politiques du temps, alors que les frontières sociales s'effondrent. *Sous les pavés, la plage*... le réveil sera amer.

1968 ET APRÈS : UNE HISTOIRE AU PRÉSENT

Que reste-t-il aujourd'hui de l'année 1968 au-delà du romantisme et de la mythologie ? Quel bilan dresser de cette période fondatrice, de ce moment de basculement porté par une irrépressible aspiration à vivre qui est venue subvertir le quotidien ? En 1968, la révolution n'a pas eu lieu... et les utopies se sont dissipées, entraînant certains vers la violence aveugle (la Fraction armée rouge dans *Une jeunesse allemande* de Jean-Gabriel Périot) au cours des années 1970. Avec la grève emblématique de chez Lip (qui débouchera sur une coopérative autogérée par les salariés) et la bataille du Larzac pour protéger les terres des paysans contre l'agrandissement d'un terrain militaire, le délitement des luttes en France n'aura cependant pas été total. Même chose au Québec : l'usine textile de Tricofil à Saint-Jérôme donnera lieu à une expérience d'autogestion ouvrière qui durera de 1975 à 1982. Sur le plan sociétal, l'élan de 68 s'installera dans



Nos caméras sont techniquement
et chimiquement des outils d'activisme.

↑ Une jeunesse allemande de Jean-Gabriel Périot (2015) → L'arrêt du Festival de Cannes, le 18 mai 1968 (Source : Traverso)
→ Claude Lelouch, Jean-Luc Godard et François Truffaut, Grande salle du Palais, Cannes 1968

la durée, bouleversant les comportements. Mais cet élan sera également détourné et les idéaux bradés sur fond d'américanisation généralisée. La société de consommation récupère le mouvement, l'ingère (même pour les grands couturiers, « *Rebel Sells* »), cédant le pas au tout économique et au fétichisme de la marchandise. Dans son pamphlet paru en 1986 (*Lettre à ceux qui sont passés du col Mao ou Rotary*), Guy Hocquenghem fustigera les anciens de 68 qui ont très vite succombé aux sirènes du néolibéralisme, sacrifiant au culte de l'individualisme et du narcissisme contemporains. Alors, révolution introuvable, comme l'avançait le philosophe Raymond Aron ? Fuite dans l'imaginaire et héritage impossible (du fait du refus de toute hiérarchie), selon le sociologue Jean-Pierre Legoff ? « Triste victoire de la raison productiviste sur les déraisons romantiques », d'après Régis Debray ? Dès 1978, ce dernier postule que « la stratégie du développement du capital exigeait la révolution culturelle de Mai », et que 68 a été dans les faits un facteur de stabilisation des rapports de classe qui a facilité « le passage de la vieille bourgeoisie d'État à une nouvelle bourgeoisie financière » et « à une technocratie triomphante.¹ » Il semble toutefois que 79 % de la population française se réclame encore de 68 et rejette le courant réactionnaire qui veut liquider à tout prix l'héritage de cette période exaltante. Pour le linguiste américain Noam Chomsky, l'impact de 68 est au contraire durable et globalement positif. « La démocratie est plus forte aujourd'hui qu'elle ne l'était en 1968² », prétend-il, comme l'a montré la mobilisation instantanée contre la guerre en Irak en 2003 alors qu'il avait fallu six ans dans les années 1960 avant que l'intervention au Vietnam ne soit vraiment contestée. Alors 68, moment en partie insaisissable ? Sans doute. D'où la nécessité de dépasser l'évènement et de se le réapproprier en l'inscrivant dans une temporalité plus longue.

Depuis l'année 1968, le monde a certes beaucoup changé, régressé diront certains. Il est la proie du spectacle et de la marchandisation ; il s'est fragmenté et le politique s'est délité. Il est donc d'autant plus important de redonner une densité historique à cette période et à ses prolongements, quand on sait que 68 est un évènement inachevé. Et peut-être est-ce justement parce qu'il n'a jamais connu de dénouement qu'il continue « d'agir dans nos têtes et dans la rue », selon Régis Debray. Or, le cinéma est un outil pour réinjecter de la complexité dans le récit historique et la relation au réel. Cela peut prendre différentes formes. Olivier Assayas dans « sa quête de l'invisible » s'est délesté de l'éclatement des formes lié à ces années-là pour faire le choix du romanesque (*Après Mai*, 2012). D'autres comme Sergei Loznitsa (*Maïdan*, 2014) ou João Moreira Salles (*No Intenso Agora*, 2017) interrogent, pour leur part, le rapport aux images – réelles ou archives – pour leur conférer une puissance subversive. Déjà Hervé Le Roux, en 1996, dans *Reprise* (côté documentaire) et Philippe Garrel, en 2005, dans *Les amants réguliers* (côté fiction), avaient renflammé les écrans, redonnant une intensité contestataire et poétique à des images qui construisent un regard et une mémoire inestimables. Même choc face à *Low Life* (2012) de Nicolas Klotz et Élisabeth Perceval qui transfigurent une jeunesse underground en quête d'engagement dans un monde à

l'agonie. Ou face à *Revolution Zendj* (2013) de Tariq Teguia qui revivifie la croyance politique en associant intensité de la forme et réveil des espérances.

En 2011, s'inspirant du mouvement des Indignés en Espagne et des printemps arabes, les mouvements *Occupy Wall Street*, et bientôt Occupons Montréal, s'insurgent contre le capitalisme financier et les inégalités sociales. En France, le mouvement pluriel Nuit debout tente en 2016 de relancer la démocratie directe et participative dans l'esprit de 68. Aujourd'hui, en 2018, les collégiens américains marchent contre l'usage des armes à feu après la tuerie de Parkland. Sur le plan artistique, on assiste à une re-politisation du regard, doublée d'une hybridité du langage. Au Québec, dans l'effervescence du Printemps étudiant de 2012, le collectif *épopée* tourne *Insurgence*; Rodrigue Jean filme de jeunes exclus prisonniers de la logique marchande d'une époque sombre et violente dans *L'amour au temps de la guerre civile* en 2014; Mathieu Denis et Simon Lavoie mettent en scène le désir insurrectionnel dans *Ceux qui font les révolutions à moitié n'ont fait que se creuser un tombeau* en 2016. L'année suivante, Sylvain l'Espérance dans son film essai *Combat au bout de la nuit* filme à Athènes la crise grecque et les lieux de résistance à travers la ville, là où les citoyens remettent le réel en mouvement. En France, Bertrand Bonello se penche sur les nouvelles formes de radicalisation d'une génération en manque de repères dans *Nocturama*. Éric Baudelaire dans *Also Known As Jihadi* s'inspire, quant à lui, de Masao Adachi, pour suivre le parcours d'un jeune Français qui est allé gonfler les rangs du Front al-Nusra en Syrie. Comme quoi si les affects politiques mobilisés en 68 se sont déplacés, ils résonnent encore avec force, interrogeant sans cesse notre présent, le cinéma nous invitant – hier comme aujourd'hui – à redevenir les sujets de notre propre histoire.

Vus sur les murs de Montréal les slogans de l'heure, relayés par les médias sociaux : « *Non à la culture du viol* », en écho au mouvement #MoiAussi qui voit la parole des femmes victimes d'agression sexuelle se libérer face au pouvoir masculin; « *How do I know what is real?* », à l'heure des *Fake News* qui envahissent l'espace médiatique. L'insubordination est toujours là, vivante.

Chaotique dans son éblouissante liberté, l'esprit de 68 perdure. Avec leurs expériences sensibles et la masse lyrique qu'elles véhiculent, de telles périodes insurrectionnelles continuent de fasciner, car elles sont généralement du côté de la vie et de la fête collective, reformulant les imaginaires et les idéaux d'émancipation. Donnons à Raoul Vaneigem le mot de la fin : « Une société qui abolit toute aventure fait de son abolition la seule aventure possible ». Tout est dit.

LE CHAMP DE TOUS LES POSSIBLES ET DE TOUS LES PENSABLES
RESTE OUVERT.

1. Régis Debray, *Mai 68, une contre-révolution réussie*, Essai Mille et une nuits, 1978, réédité en 2008
2. *New Statesman*, 8 mai 2008, *Noam Chomsky on 1968*



↑ **Après Mai** de Olivier Assayas (2012)
→ **Ceux qui font les révolutions à moitié...** de Mathieu Denis et Simon Lavoie (2016)

L'autre 68

Entretien avec Federico Rossin, programmeur

PROPOS RECUEILLIS PAR GUILLAUME LAFLEUR

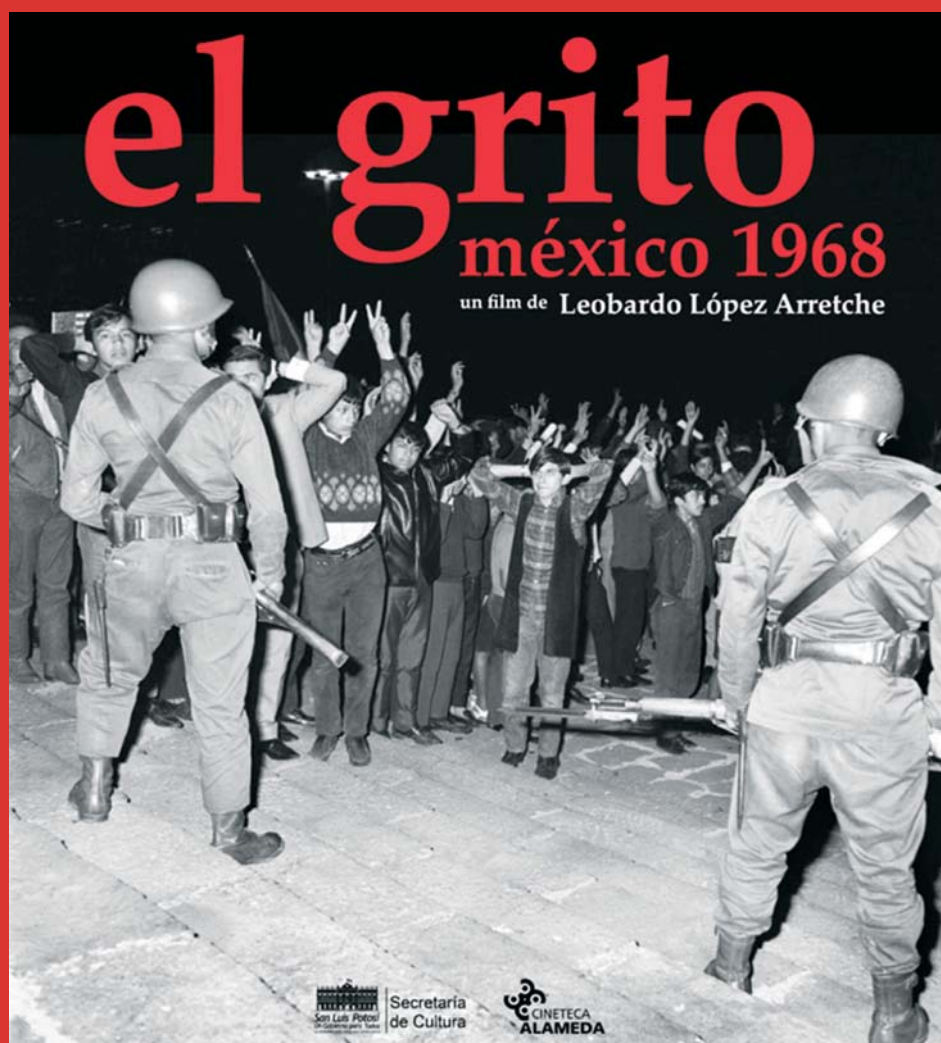
**Le cinéma de mai 68,
c'est d'abord le cinéma
militant proche des
barricades, les ciné-tracts,
les intuitions géniales de
Chris Marker, la création
du groupe Dziga Vertov
avec Godard et Gorin...**

026

Mais hors de France, qu'en est-il ? Quelles secousses le cinéma a-t-il vécues dans sa chair ou plutôt sur la toile à ce moment historique ? Comment appréhender cette période clé où cinéma et politique ont fait plus que jamais corps ? C'est entre autres choses ce que nous cherchions à savoir en nous entretenant avec Federico Rossin, maître orfèvre d'une programmation inspirée, montrée au festival Cinéma du réel en mars 2018, sous le titre « Pour un autre 68 ». Dans les lignes qui suivent, nous avons pris le parti de recomposer la discussion en nous inspirant des diverses sections du cycle concocté par Rossin.

ÉTAT DU MONDE ET NOUVELLE VAGUE INDIENNE

Au départ, il y avait ce principe de montrer des films qui n'étaient absolument pas canonicisés dans le corpus traditionnel français. Je ne voulais pas aborder Mai 68 mais bien 1968. Mon intérêt s'est orienté d'abord vers le moment géopolitique mondial. J'avais en tête un court texte d'Immanuel Wallerstein, un sociologue américain marxiste qui



parlait de 68 comme d'un moment global, à appréhender dans la macroéconomie, dans la macropolitique. Ça m'avait interloqué. Je ne suis pas marxiste, mais tout de même attaché à l'idée un peu structurale de saisir un état du monde.

Je voulais aussi montrer des films que j'aime beaucoup et qui n'ont jamais été associés à 68, comme *Back and Forth* de Michael Snow. Pour moi c'est un film lié à 68, mais qui a été trop longtemps confiné au créneau du cinéma expérimental. Je voulais également réagir à des événements culturels récents à Paris, par exemple l'exposition *Soulèvements au Jeu de Paume*, commissariée par Georges Didi-Huberman¹. J'ai trouvé cette exposition particulièrement dépolitisée. À commencer par la photo de l'affiche qui semble convenir simplement parce qu'elle est une belle image, alors que ce que l'on y voit vraiment, c'est un orangiste d'Irlande du Nord qui tire une pierre contre la foule. Ça m'a paru très bizarre, ces morphologies, ces gestes qui en fin de compte n'expriment pas la révolte. Ça m'a gêné. Je n'avais pas non plus envie de montrer des films français, bien qu'il y ait des films extraordinaires, notamment ceux du groupe Medvedkine, de Marker aussi. Je me suis dit : allons voir ailleurs, avec l'idée de produire des constellations géographiques et formelles, en fonctionnant parfois par affinités, mais aussi par contradictions.

Des découvertes ont été faites dans le processus. J'avais en tête cette nouvelle vague en Inde, entre 1967 et 1974, disparue après le quasi-coup d'État de 1974. Là où il n'y avait pas eu 68 politiquement, il y était parfois esthétiquement et c'est le lien entre esthétique et politique que j'ai essayé de suivre. Il faut savoir que ces films indiens étaient alors financés par l'État.

J'ai découvert en particulier S.N.S. Sastry qui formule une sortie du formatage institutionnel, hérité du documentaire britannique à la Grierson. Ces cinéastes ont brisé cette formule et critiqué ce type de cinéma didactique qui promeut certaines valeurs, notamment l'élévation par le progrès. C'était pour eux une manière de prendre position contre un impérialisme culturel. Si vous regardez *Flash Back* ou encore *I Am 20*, la voix de Grierson est imitée pour se moquer de lui et de son point de vue de socialiste modéré, aligné ni à l'Est ni à l'Ouest.

Si vous regardez les films de l'époque indienne jusqu'en 1967, tout est narré par une voix off et les intervenants sont doublés en anglais, etc. Mais dans *I Am 20* toutes les classes sociales sont montrées, avec leurs dialectes, leurs paroles, leurs voix. Le cinéma direct trouve là un sens et une portée jamais vus ailleurs. Une vraie libération. S.N.S. Sastry se pose entre le direct et l'expérimental. Ça se rapproche de Rouch, avec un travail de montage en affinité avec l'esprit beat d'un Robert Frank. Mais ce mouvement documentaire n'a pas duré en Inde puisqu'avec l'état d'urgence de 1974, la plupart des réalisateurs sont morts.

MI APORTE (SARAH GOMÈZ, CUBA, 1969)

Womanists est peut-être la section qui a eu le plus de succès à cause du contexte actuel. Si vous regardez le corpus français de 1968, il n'y a pratiquement aucune réalisatrice. J'étais d'autre part à la recherche de films qui font le lien avec la lutte des droits civiques,

↑ Agitatorok de Desző Magyar (1969-1971)



↑ El Grito de Leobardo López Areteche (1968)
→ Umamo non umano de Mario Schifano (1969)



puisque 68 c'est aussi l'année de l'assassinat de Malcolm X, de Martin Luther King et de Bobby Kennedy. C'est un moment essentiel pour les Afro-américains, avec aussi l'apparition des Black Panthers et je me suis demandé qui avait raconté ça en direct, pour finalement me rendre compte que la question du genre s'est posée en même temps que celle de la peau, ça fonctionnait ensemble.

Je connaissais le film de Madeline Anderson, *I Am Somebody* qui est visible sur *Archive.org*. Après, j'ai découvert l'existence d'une copie magnifique restaurée de ce film. Je connaissais aussi la Cubaine Sarah Gómez et j'ai commencé à regarder tous ses courts métrages, dont *Mi aporte* qui est vraiment étonnant. Certains procédés de la narration rappellent *Chronique d'un été* (Rouch/Morin, 1961), notamment lorsque le point de vue ouvrier commente la situation des Noirs et celle de la femme dans la société machiste cubaine. J'ai découvert que *Mi aporte* avait été censuré par Castro. Gómez faisait ce constat, à savoir : *À la maison, qui prépare les repas, qui soigne les enfants ? C'est nous, même en contexte révolutionnaire !* Rien n'avait changé au quotidien.

UMANO NON UMANO (MARIO SCHIFANO, ITALIE, 1969)

J'ai choisi de ne pas simplement me limiter aux cinéastes, mais d'inclure aussi des artistes comme Michael Snow ou encore Mario Schifano. Il s'agit d'un collègue d'Andy Warhol qui a fait des films comme lui, sans réelle connaissance technique. Dans son film *Umano non umano*, il y a cette parade des stars, des peintres, des mannequins, des poètes. Mais il montre aussi le devenir d'une usine et d'une occupation ouvrière à Rome, filmée de très loin. Les drapeaux rouges, les ouvriers, les banderoles sont montrés de l'autre côté de la rue. Il ne fait pas semblant de faire un film militant, et le film est très beau, c'est en 35 mm. Une vraie œuvre de peintre. C'était important de proposer ce film italien, car les œuvres soixante-huitardes de ce pays sont généralement très mauvaises, avec mégaphones et slogans, alignées sur le Parti communiste italien.

AGITÁTOROK (DESZÖ MAGYAR, HONGRIE, 1969- 1971)

Une des cinématographies brimées en 1968 est évidemment celle des pays de l'Est. Il y a eu là un resserrement politique grave, notamment en Pologne et ne parlons même pas de la Tchécoslovaquie. Castro aussi devient complètement brejnévien en 68. Qu'est-ce les cinéastes de l'Est ont exprimé politiquement cette année-là ? C'était la question à laquelle je voulais répondre.

Comme je suis un passionné de l'École de cinéma Béla Balázs de Budapest, où il y a de nombreux réalisateurs extraordinaires, je me suis penché sur le point de vue hongrois. J'ai alors découvert ce film qui parle de la révolution manquée en 1919. C'est un film qui a été interdit 19 ans et il peut vraiment incarner ce qui se passe à l'est en 1968, où la société devient verrouillée. Le film est étonnant et fait penser au travail d'Alexander Kluge avec l'usage de l'archive et de la remise en scène sous une approche documentaire, proche du cinéma direct. Il y a une réelle filiation avec *Artistes sous le chapiteau ; perplexes* (1968). Cette révolution de 1919 finit très mal, et l'on voit bien qu'il s'agit d'un biais pour parler de ce qui se passe en Hongrie au moment où le film se fait.

EL GRITO (LEOBARDO LÓPEZ ARRETCHE, MEXIQUE, 1968)

C'est l'un des premiers films que j'avais inscrit dans la liste, je l'avais vu il y a une dizaine d'années lorsqu'il était sorti des tiroirs. Au départ, il s'agit de rushes tournés par des dizaines d'étudiants à Mexico. Ils ont filmé trois mois de résistance populaire dans le quartier Tlatelolco de Mexico. Les seules images de ce moment terrible sont pratiquement dans le film. On se souvient toujours du poing levé des Black Panthers, de Tommie Smith et de John Carlos aux Jeux olympiques, mais on oublie qu'il y a eu 400 morts et des milliers de personnes arrêtées cette nuit-là. Avec Prague, il s'agit évidemment de l'emblème de la répression de 68 sur la jeunesse.

En discutant avec des amis mexicains j'ai constaté qu'il s'agissait toujours d'un événement tabou dans leur pays. Il y a à petit des images qui apparaissent de ce drame, mais il n'y a pas longtemps encore ce film en proposait les seules images. C'est un film qui a été fait dans l'urgence, avec des bouts de pellicule 16 mm. On a eu la chance d'avoir une très belle copie, mais en anglais, faite pour le public américain. Il s'agit en fait d'une adaptation, le film n'a pas été touché au montage, mais la voix off est réduite. La version originale est en cours de restauration, un DCP sortira à l'automne. Cela dit, nous tenions à le montrer en pellicule !

DIONYSUS IN 69 (BRIAN DE PALMA, ÉTATS-UNIS, 1970)

C'est l'un des films étonnants de Brian de Palma, où il commence à utiliser le split screen qu'il va par la suite reprendre pratiquement dans tous ses films. C'est aussi un happening puisqu'il filme une troupe de théâtre proposant une version contemporaine des *Bacchantes*, dans l'esprit du Living Theatre. À la fin, le fils va triompher comme dans la pièce d'Euripide, avec Penthée maculée de sang, ce qui annonce déjà *Carrie*...

Étant donné que ce film est l'œuvre d'un cinéaste qui au début de sa carrière imitait Godard, on peut dire sans exagérer qu'il se libère dès lors de cette emprise. Il capte l'air du temps, le New York underground et filme « performativement » une performance, c'est-à-dire en temps réel. Pour moi, la fin de ce film annonce Trump via Dionysos, ce fils triomphant qui sort dans la rue avec son mégaphone pour dire : *Votez pour moi !*... Cette fin est extraordinaire. La double image m'intéressait aussi beaucoup à cause de l'idée sous-jacente d'un cinéma élargi qui est très importante à cette époque-là.

NOUS AVIONS EU D'AILLEURS L'IDÉE DE PROPOSER UNE ŒUVRE DE CINÉMA ÉLARGI QUI AURAIT ÉTÉ MONTRÉE PENDANT TOUT LE FESTIVAL, MAIS CE N'ÉTAIT PAS POSSIBLE.

1. Cette exposition sera présentée à Montréal en septembre-octobre 2018, conjointement à la Galerie de l'UQAM et à la Cinémathèque québécoise.



↑ Bernardo Bertolucci, Jean-Luc Godard et Pier Paolo Pasolini, présentation du film collectif **Amore e rabbia** (1969)

*Comme dans un film de Godard : seul
dans une voiture qui roule sur les autoroutes
du Néocapitalisme latin.*
Pier Paolo Pasolini, « Une vitalité désespérée »

Godard et Pasolini : irréconciliés

PAR ANDRÉ ROY

S'il y a deux cinéastes abondamment cités à la fin des années 1960, au moment où le monde est ébranlé par les mouvements étudiants et ouvriers, c'est bien Jean-Luc Godard et Pier Paolo Pasolini.

Et même au-delà. Figures tutélaires. Figures phares. Références pour tous ceux et celles intéressés par l'avenir du cinéma. Que faire avec cet outil merveilleux qui ne semble plus correspondre à ce qu'on attend de lui ? Cinéastes, cinéphiles, critiques, universitaires tentent de le comprendre. On l'interroge, on l'ausculte, on le décortique pour savoir comment il peut répondre à nos désirs, nos angoisses, nos folies. On est dans la fièvre des débats spéculatifs qui touchent tout autant la politique que l'esthétique. On est dans l'idéologie, on définit la théorie, on met en œuvre sa pratique. L'approche intellectuelle du cinéma en ces années d'effervescence s'inspire du structuralisme, de la psychanalyse, de la sémiotique, du marxisme. Lacan, Barthes, Metz, Althusser auront une

grande influence auprès de nombreux critiques et chercheurs, entre analyse politique et analyse textuelle. Jamais le cinéma ne vivra si intensément, si brutalement la remise en question de son statut et de ses œuvres. C'est au milieu de ces débats entre intellectuels et artistes que naissent les désaccords entre Godard et Pasolini sur le cinéma et ses différentes approches. Ils réfléchissent à haute voix, comme au deuxième Festival du nouveau cinéma de Pesaro en 1966 (le numéro 184 des *Cahiers du cinéma* en reproduit les conférences et discussions), et par l'écrit, en particulier pour Pier Paolo Pasolini dont les textes sont réunis dans *L'expérience hérétique, langue et cinéma* (1976), mais également pour Jean-Luc Godard à travers entretiens et textes à la sortie de ses films (*Week-End*, *La Chinoise*, *Le gai savoir*, *British Sounds*, etc.).

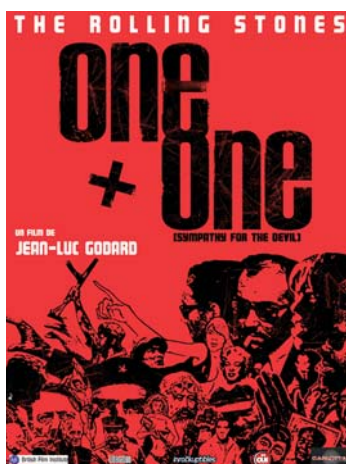
DEUX POINTS DE VUE

Les deux cinéastes se connaissent bien et s'admirent. Ils se voient, ils s'écrivent. Tous les deux ont participé au film à sketches *Rogopag* (1962). Pourtant, deux conceptions du cinéma les divisent. Pasolini a la fibre théoricienne, alors que Godard théorise par le détour de la pratique en réalisant ses essais filmés. On pourrait même affirmer que Pasolini est un théoricien cinéaste et que Godard est un cinéaste théorique. L'un peut être considéré comme un humaniste, l'autre comme un iconoclaste. Ou l'un apparaît comme un (auto)didacticien (Pasolini n'a pas étudié à l'université), l'autre comme un pédagogue. PPP se dit marxiste, JLG devient maoïste.

À la fin de la décennie, leur cinéma reflète leur point de vue : Pasolini est pessimiste, découragé même (il se sent vieux) ; *Théorème* et *Porcherie*, films à la fois idéologiques et métaphysiques, sont des œuvres exténuées, frappées par l'angoisse et le désespoir. Godard est, lui, sur la ligne de feu, transgressif (il croit à la révolution) ; avec le marxisme-léninisme teinté de maoïsme, il tente de faire coïncider cinéma et politique (la caméra est une arme dans la lutte des classes) ; son propos est toutefois toujours ramené au cinématographe : comment ne pas faire juste des images, mais des images justes.

Tout commence, pourrait-on dire, au Premier Festival du nouveau cinéma de Pesaro, en Italie, en 1965. Pasolini y lit un texte théorique encore cité aujourd'hui : « Le cinéma de poésie ». Après un préambule aux références sémioticiennes, il cerne son appellation : le cinéma de poésie est un cinéma rompant avec les conventions narratives traditionnelles et commerciales. Les qualificatifs que PPP lui donne sont : métaphorique, expressif, expressionniste, subjectif, intérieur. Bref, il est d'une « liberté stylistique insolite et provocante. » Il relève d'un art hautement auto réflexif, d'un art de la transmutation de la réalité. Il donne des exemples à partir des films d'Antonioni, Bertolucci, Godard, Mizoguchi, Bergman, et leur style indirect libre. Il l'oppose au cinéma de prose, naturaliste et objectif, sans nouveauté ou proposition formelle, majoritaire dans l'histoire du cinéma ; en gros : c'est le cinéma américain (PPP n'aime ni Hawks, ni Hitchcock, ni Ford). Pasolini entend s'inscrire dans ce mouvement qui renouvelle le cinéma, mais il avoue qu'aucun de ses films ne répond véritablement à la définition du cinéma de poésie. Il reste que pour lui le cinéma doit interpréter la réalité et être engagé dans les problèmes de l'époque. Préoccupé par l'idéologie (« Il

↑ Godard sur le tournage de *One + One* (1968)
→ Pasolini. Source photo : *The New York Times*



faut idéologiser le cinéma», écrit-il), par des convictions politiques (le marxisme) et culturelles (le sacré), Pasolini néglige les dimensions artistiques de ses films – comme si leur audace formelle arrivait par accident.

ENTRE IDÉOLOGIE ET ONTOLOGIE

Pasolini poursuit sa théorisation du cinéma en s'appuyant sur la méthode structurale et les grandes lignes d'une grammaire cinématographique. Il revient à Pesaro l'année suivante à l'occasion d'un colloque intitulé «Pour une conscience du langage cinématographique». Les *Cahiers du cinéma*, qui avaient publié son intervention en 1965, le font de nouveau en 1966. Mais l'ambiance n'est plus la même. Au cinéma de poésie, au cinème, au discours libre indirect, que Pasolini – remettant ainsi en question les fondements théoriques du sémioticien Christian Metz – associe à la «langue écrite de la réalité» que serait le cinéma, s'opposent des cinéastes comme Luc Moullet et, surtout, Jean-Luc Godard (ce dernier plus amicalement que l'autre). La sémiologie devient inacceptable parce que non nécessaire selon JLG. En fait, celui-ci n'abandonne pas sa posture de sociologue qui l'a guidé pour *Masculin féminin* et *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (tous les deux de 1966). Mais il reste surtout fidèle à Bazin et son ontologie du cinéma, en porte-à-faux avec le fondement de la démarche que Pasolini lui-même résume ainsi : «Il faut déontologiser (le cinéma)» dans une lutte pour démystifier l'innocence de ses techniques.

Chacun précise sa pensée à sa façon : Pasolini par l'écriture et les mots, Godard par le cinéma et la vidéo. L'Italien se tourne encore plus vers le passé pour le subsumer et porter un regard critique sur la société. Toute technique doit être au plus près de l'intensité et de l'authenticité ; le langage filmique devient un miroir que l'on promène sur la route de la réalité. Quant au Suisse, qui demeure un redoutable critique de son cinéma et de celui des autres, il cherche de plus en plus la beauté absolue. Procédant par essais et expériences, il est dans une exploration formelle et intellectuelle à nulle autre pareille. Il invente en cinéma.

Quand Mai arrive, Godard se jette tout entier dans la bataille, se mêle aux manifestants, filme, s'autocritique, se veut auteur anonyme, tourne avec le collectif Dziga Vertov quatre films entre 1969 et 1970 (*Pravda*, *Vent d'Est*, *Luttes en Italie*, *Vladimir et Rosa*). En Italie, le mouvement des jeunes surprend Pasolini, qui le qualifie de «guerre civile» et non de «révolution». La révolte révèle sa marginalité (il déteste les cheveux longs) et ses contradictions (il la condamne en se portant à la défense des policiers, qui sont fils de prolétaires, alors que les étudiants sont fils de bourgeois).

Les deux cinéastes ne se parleront plus. Pasolini mourra assassiné en 1975. Godard continuera, dans sa solitude et avec orgueil, à interroger le monde et le cinéma.

QUE RESTE-T-IL DE CETTE POLÉMIQUE, SINON QUE LE CINÉMA, DE PASOLINI COMME DE GODARD, AURA RAISON DE LA SÉMIOLOGIE : LUI, RESTERA, ET LA SÉMIOLOGIE POUR LE COMPRENDRE ET L'AIMER : NON.

CULTURE LA RE EN REVUES

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES



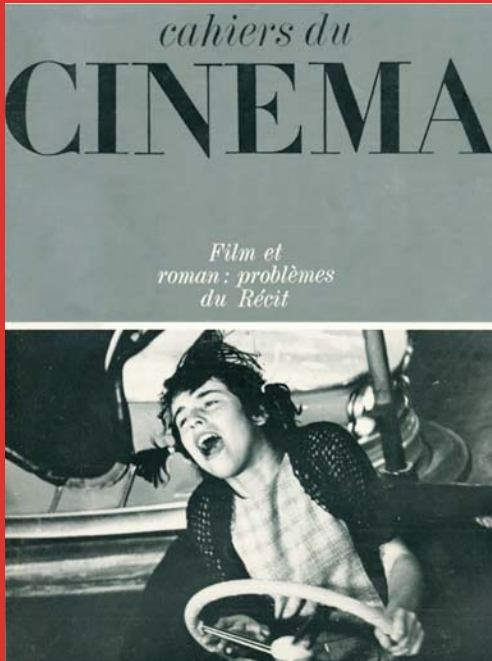
sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois

SODEP.QC.CA

Christian Metz

Le démon de la théorie

PAR SYLVANO SANTINI



Période de mutation s'il en est une, les années 1960 ont vu se développer plusieurs courants théoriques dont la sémiologie du cinéma, un projet d'inspiration linguistique et psychanalytique. Retour sur les écrits de Christian Metz qui ont eu un énorme retentissement dans le champ intellectuel de l'époque.

Il y a vingt ans exactement, Antoine Compagnon parlait avec nostalgie et sarcasme du passé de la théorie littéraire qui, malgré l'air triomphant qu'on lui connaissait, n'aurait été qu'un « feu de paille ». Le démon de la théorie a marqué immédiatement les esprits qui désiraient donner le coup de grâce aux vieux dogmes théoriques des années 1960 et 1970 (l'autotélisme du langage, la mort de l'auteur, l'immanence de l'œuvre, etc.) pour réduire enfin au silence le ton révolutionnaire qui les enveloppait. « Que reste-t-il de nos amours ? » Si la question de Compagnon agitait les esprits en 1998, ce n'est plus le cas maintenant que les maîtres anciens ont disparu. De toute manière, qui pourrait sérieusement se féliciter aujourd'hui d'avoir abandonné les froides illusions théoriques d'antan pour gagner la chaleur du réel ? Le temps des soixante-huitards repentis est révolu. Il faut pourtant redoubler de prudence, car ce n'est pas parce que la théorie a apprivoisé son démon qu'il lui faut apparaître maintenant sous la figure du spectre. Ce qui guette aujourd'hui la vieille pensée théorique de ces années n'est sans doute plus le sarcasme et la nostalgie, mais la rétromanie qui, depuis la scène musicale, a gagné l'esprit du temps, au grand bonheur des producteurs et des éditeurs. Faut-il pour autant la reléguer aux livres d'histoire ? Le retour obligé à 1968 serait peut-être l'occasion de transformer sa commémoration en acte d'actualisation, en évitant aussi bien de la glorifier que de la faire comparaître au tribunal de la vérité, en considérant en somme comment elle peut intervenir sur nos manières d'agir et de penser, tout particulièrement par l'entremise des débats collectifs qu'elle a suscités. Et quoi de mieux que le cinéma pour le faire en cette occasion !

LA SIGNIFICATION DU CINÉMA EN 1968

En 1968, paraît aux éditions Klincksieck, le premier tome d'un ouvrage qui cristallise à lui seul l'esprit théorique conduisant la pensée du cinéma : *Essais sur la signification au cinéma* de Christian Metz. Cet ouvrage, dont le second tome est publié en 1972, est un recueil d'articles que le théoricien a publiés dans diverses revues : *Communications*, *Revue d'Esthétique*, *Cahiers du cinéma*, *Image et son...* Sa question essentielle s'inscrit dans un débat qui n'a rien d'original à l'époque : « Le cinéma est-il ou non un langage ? ». Metz entreprend d'y répondre en voulant l'enrichir et la préciser : la sémiologie pourra ainsi « contribuer à dépasser l'état le plus souvent journalistique dans lequel se trouvent les écrits sur le cinéma » (*Cinéthique*, n° 6 1970). Son assurance cache mal son dédain pour les penseurs qui, jusqu'à lui, considéraient indifféremment le cinéma à partir de l'histoire, l'économie, l'esthétique, la sémiologie, la psychologie, la psychanalyse, la sociologie, la théorie politique ou des idéologies. Pour le dire autrement, il estime que la pensée du cinéma avant la sienne était prise

en charge par un discours descriptif et normatif mis de l'avant par des « hommes-orchestres » investis par un savoir anthropologique total. Même s'il reconnaît que l'objet cinéma, n'étant pas un système en soi tout en contenant plusieurs, donnait prise à ce brouillamini théorique, il ne croit pas que cet état de choses soit une fatalité. Au contraire, il reprend, comme il était de mise à l'époque chez les sémiologues, le geste de Saussure qui consiste à atténuer la confusion en recourant au principe de pertinence pour déterminer le champ spécifique du cinéma. Sa sémiologie du cinéma est le résultat de cet effort.

Le cinéma représente un objet problématique pour le sémiologue, et ce, pour plusieurs raisons, dont la principale prend la forme d'une contradiction : il prétend que le cinéma a un langage, cependant qu'il conçoit l'image comme la « duplication photographique du réel ». Autrement dit, Metz a une conception fondamentalement analogique du cinéma qui lui interdit de le considérer comme une langue pourvue d'un code premier lui assurant l'arbitraire et la prémunissant contre les tentatives réifiantes. Cet imaginaire de l'image en mouvement en prise directe sur le réel se perçoit autrement dans le ton nostalgique de propos tenus par des penseurs venant d'horizon divers et qui sont publiés dans *Les Cahiers du cinéma*. Je pense notamment à Lévi-Strauss qui est déçu par les films de son époque qui s'intellectualisent et se politisent, particulièrement ceux de Godard, puisque non seulement ils l'obligent à prendre parti, mais ils lui font perdre son temps, tandis que le cinéma d'avant, celui qu'il fréquentait pendant ses « années américaines », le rendait « libre de se laisser capter par les images qui défilaient sur l'écran ou de s'abandonner à la rêverie » (*Cahiers du cinéma*, n° 156, 1964). Barthes faisait le même constat l'année précédente en affirmant d'entrée de jeu que « Le cinéma n'est plus quelque chose de primitif [...] les films qu'il faut voir entrent en conflit avec l'idée d'imprévisibilité, de disponibilité totale que représente encore le cinéma pour moi et, de façon plus précise, avec des films que, spontanément, je voudrais voir » (*Cahiers du cinéma*, n° 147, 1963). Il ne s'agit pas tant de méprise que d'ironie, car en entreprenant une série d'entretiens pour confronter le cinéma comme « fait de culture » à « toutes les pensées », Jacques Rivette et Michel Delahaye ne se doutent sans doute pas qu'ils se retrouveront devant l'apologie d'une consommation innocente, pour ne pas dire naïve, du cinéma, et ce, de la part d'éminents structuralistes.

LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Comme plusieurs sémiologues, Metz est incapable de comprendre l'image, et de surcroît, l'image en mouvement, reléguant en somme la dimension iconique à la seule ressemblance et reconnaissance (ce qui apparaît extrêmement réducteur aujourd'hui). Son incapacité est attribuable, semble-t-il, à un aveuglement volontaire : le cinéma est fait d'images mais il est fondamentalement langage. Cette idée n'est pas nouvelle, mais il se doit de la renouveler en se débarrassant de la conception métaphorique et normative du langage cinématographique, celle entre autres d'André Bazin et de Marcel Martin, qui détermine la conduite d'une histoire en considérant les figures formées par les mouvements d'appareils, de cadrage, de prise de vue, d'échelle de plans ou d'effet de



↑ Christian Metz – Site Arthemis

montage comme les éléments d'une phrase. Obnubilés par les énoncés qui défilent à la surface d'un film, ceux qui adoptent cette conception ne connaissent guère les avancées de la linguistique et ne savent donc pas de quoi ils parlent selon Metz. Son intention est claire en 1968 : il sait qu'en déterminant le champ spécifique du cinéma en rejetant à peu près tout ce qui le précède, il se place à l'avant-garde de la théorie du cinéma. Cette intention est très représentative de la période triomphante du structuralisme et de la sémiologie : on désire propager la bonne nouvelle linguistique dans tous les domaines ;

Metz a choisi pour sa part d'évangéliser le cinéma.

La Grande Syntagmatique découpe le film en segments autonomes qui relie sa surface perceptible à sa structure profonde intelligible.

Il trouve pourtant un concurrent de taille, cinéaste de surcroît : Pasolini. Metz réserve la critique la plus acérée de ses Essais au texte devenu célèbre de Pasolini « Le cinéma de poésie », paru dans les *Cahiers du cinéma* en 1965. Comme on le sait, Pasolini tente d'y définir une langue du cinéma à partir de l'idée qu'« il n'existe [...] pas, en réalité, des signes bruts », que le réel est toujours déjà composé d'images-signes (« im-signes ») qui agissent comme une première codification de la langue cinématographique, comme un dictionnaire en somme : le cinéaste y puise ses images, comme l'écrivain trouve ses mots dans le Larousse ou Le Grand

Robert. Cette première codification qui s'objective dans la *masse moyenne filmante* contribue à produire ce qu'il appelle le « cinéma de prose ». À ce cinéma exclusivement consacré au récit, il oppose un « cinéma de poésie » qui consiste pour l'essentiel en un exercice de style, formel, non narratif, qui produit ce qu'il appelle des « stylèmes cinématographiques » à travers lesquels le cinéaste fait sentir sa présence. Metz s'oppose de manière virulente à cette conception sémiologique du cinéma, bien qu'il reconnaisse, non sans condescendance, l'ingéniosité du cinéaste théoricien. Trois choses l'agacent profondément. Tout d'abord, il s'agit d'un cinéaste et, par conséquent, sa théorie ne peut être que normative. Ensuite, la présence du sujet dans l'image ouvre une dimension d'analyse, l'énonciation, que le structuralisme et la sémiologie avaient mise volontairement de côté non seulement parce que le sujet se plie mal à la logique et à l'intelligibilité, mais surtout parce qu'il est l'objet de la psychologie et de la psychanalyse. Il refuse enfin de concevoir un code qui donnerait au cinéma une langue puisque, comme on l'a vu plus tôt, les images sont fondamentalement analogiques : « Qu'on ne nous objecte pas qu'un Eskimo resté jusque-là sans aucun contact avec la civilisation industrielle pourrait fort bien, quant à lui, ne même pas reconnaître

la voiture ! », dit-il pour contester l'idée d'une langue de cinéma chère à Pasolini. Il changera pourtant d'avis à peine deux ans plus tard au cours d'un entretien avec des marxistes-léninistes qui lui reprocheront d'avoir une conception naturaliste et naïve du spectacle photographié : « Je n'ai plus la même idée qu'il y a cinq ans, quand j'écrivais "Le Cinéma : Langue ou Langage ?", où je parlais du mot "analogie" pris par opposition à l'*arbitraire*, au sens saussurien ; du fait de ce point de départ, j'avais été amené à poser des rapports antagonistes entre analogie et codification » (*Cinéthique*, n° 6, 1970).

DU DÉCOUPAGE À LA TOTALITÉ

Il n'y a que les fous qui ne changent pas d'idées ; seulement, s'il ne reconnaît pas à Pasolini ce qui lui appartient (c'est en partie à Deleuze que l'on doit la reconnaissance des travaux sémiologiques de ce dernier), c'est que, pour Metz, le grand code du cinéma est en complète opposition avec le « cinéma de poésie » en ce qu'il est essentiellement narratif. Ce code, Metz l'appelle « La Grande Syntagmatique du Film Narratif », soit un agencement codifié et signifiant au niveau des grandes unités du film. C'est le langage du cinéma, son champ spécifique. La Grande Syntagmatique découpe le film en segments autonomes qui relient sa surface perceptible à sa structure profonde intelligible. Ces segments ne sont pas constitués d'unités qui trouveraient leur signification en elles-mêmes comme un mot (tel plan en plongée = telle idée) mais doivent être pensés comme des éléments successifs qui ne « prennent leur sens que considérés ensemble ». En suivant le geste des formalistes comme Vladimir Propp, qui définit la morphologie du conte russe à partir d'une centaine de contes parus en une décennie (on est bel et bien dans les années de la revue et du groupe *Tel quel*), Metz délimite ces segments uniquement pour la bande-image dans un corpus de films classiques compris entre les années 1933 (stabilisation du parlant) et 1955 (naissance du cinéma moderne). Il fonde ainsi la narrativité du film sur « huit types syntagmatiques » concomitants qui codent le langage cinématographique de son corpus. Un syntagme regroupe les unités successives des plans autour d'une valeur significative suffisamment générale pour englober un très grand nombre de situations narratives. Par exemple, les syntagmes chronologiques et a-chronologiques se distinguent par le fait que les rapports temporels entre les éléments sont présentés ou non par le film.

Il ne servirait à rien de refaire ici tout l'exposé de Metz ; il suffit de comprendre que les rapports entre les grandes unités du film exprimés de manière aussi générale ne servent pas à déterminer une norme d'usage mais à constater une moyenne filmique, un code. C'est bien l'essentiel de sa sémiologie du cinéma qui reste, dans ses fondements, aussi classique que les films qu'elle analyse : plus les rapports entre segments seront élaborés et achevés, meilleur le film sera. C'est bien pourquoi d'ailleurs il est réfractaire non pas au cinéma nouveau qui renouvelle les codes, mais à celui qui s'éloigne obstinément de la narration. Il critique à cet égard la majorité des films du cinéma direct et une bonne part de ceux du nouveau cinéma, car le « mythe sourdement antinarratif » qui les anime lui apparaît aller de pair avec un esprit brouillon, pour ne pas dire désœuvré.

Il ne diffère en rien ici des structuralistes pour qui le récit oriente l'essentiel de leurs recherches et accapare une grande part de leur amour, comme Lévi-Strauss qui, en caressant le rêve de voir un opéra filmé de Wagner, ne peut qu'avoir le nouveau cinéma en horreur : « Le brouillon est légitime, à condition qu'on ne l'exploite pas dans le circuit commercial en le faisant passer pour une œuvre achevée » (*Cahiers du cinéma*, n° 156, 1964). Après avoir découpé théoriquement l'objet cinéma en une pluralité de systèmes indépendants (images, paroles, musique, bruits, mentions écrites) et en segments autonomes, Metz le juge du point de vue critique dans sa totalité narrative. Voilà un exemple qui montre bien qu'un théoricien n'est que rarement un bon critique.

LA THÉORIE EN DÉBAT

Avec la publication de ses *Essais* en 1968, Metz trône à l'avant-garde de la théorie du cinéma. On reprenait ou on s'opposait aux grands principes qui orientaient ses travaux (l'opposition était considérable du côté politique et idéologique), et ce, au moins jusqu'aux ouvrages de Gilles Deleuze qui, dans les années 1980, proposent une pensée du cinéma fondée sur l'image en abandonnant complètement l'idée de langage cinématographique (Deleuze loue d'ailleurs Serge Daney, dans une lettre qu'il lui adresse en 1986, de ne pas avoir succombé à la tentation « de se rabattre sur le langage, sur un formalisme linguistique, pour sauver le sérieux de la critique »). Mais qu'en est-il de ses travaux aujourd'hui ? À quoi peuvent-ils bien servir, sinon de référence dans une thèse de doctorat ? La leçon pédagogique de Metz est certes indéniable (en nommant) quand elle nomme avec précision les dimensions de l'objet cinématographique et aussi les concepts de « signification » et de « langage ». Mais à quoi bon s'entêter à définir un code cinématographique si cela ne sert qu'à le retrouver inlassablement dans tous les films ? Le plus grand défaut de la théorie est de donner l'impression d'être incapable de dire quoi que ce soit d'un film en particulier parce qu'elle parle toujours d'abord d'elle-même. Son manque d'utilité pratique est évident pour quiconque limite la critique au jugement qualitatif.

L'histoire cependant m'a appris à ne pas voir les choses de manière aussi tranchée. S'il n'y a pas lieu de s'émouvoir de l'oubli des travaux de Metz, on ne doit pas oublier que les débats théoriques avaient lieu dans des revues de cinéma consacrées à la critique. La fécondité de ces débats collectifs ne cessera pas d'étonner les lecteurs qui les découvrent ou redécouvrent... Même avec les propos les plus idéologiquement connotés qui les caractérisent par endroits (on est, après tout, au temps des États généraux sur le cinéma, du cinéma militant et de la profession de foi maoïste), ces revues peuvent servir d'antidote à la critique lénifiante qui n'a d'yeux et d'oreille aujourd'hui que pour le *storytelling*.

SUR CE POINT, LES CRITIQUES DES MARXISTES-LÉNINISTES DE CINÉTHIQUE CONTRE LE CINÉMA NARRATIF DE METZ S'IMPOSENT COMME UN VÉRITABLE REMÈDE.

Le cinéma collectif

PAR MARC MERCIER

↑ Ciné-tract, 1968



En 1966, Shinsuke Ogawa réalise le film *Mer de la jeunesse* en collaboration avec un groupe de quatre étudiants inscrits à des cours par correspondance qui organisent un comité de lutte en faveur de l'égalité des droits au sein du système éducatif national au Japon.

Deux ans après cette parole offerte à une jeunesse marginalisée, il fonde le collectif Ogawa Pro dont l'une des singularités fut de s'immerger durant une longue période dans la vie quotidienne des gens (étudiants puis paysans) qu'ils filmaient et dont ils se sentaient solidaires. Durant le combat mené par des paysans contre l'implantation d'un aéroport (1968 – 1973), les membres du collectif ont toujours tenté d'associer des partis pris à la fois cinématographiques et politiques. À titre d'exemple, ce principe : « Avant tout, placer clairement la caméra du côté des paysans et si les policiers frappent les paysans, alors notre caméra sera du côté des paysans engagés dans la lutte. (...) Notre caméra sera en première ligne pour recevoir les coups, afin que le « message » du pouvoir soit directement transmis aux spectateurs à travers l'écran. » Ogawa explique aussi que la caméra ne devait jamais être cachée (pas de téléobjectif) ni filmer des personnes à leur insu.

Ce souci de penser l'esthétique sans céder d'un pouce sur l'éthique est peut-être l'une des caractéristiques majeures des collectifs cinématographiques des années 1960 et 1970. Une autre, et Ogawa le dit clairement, est de penser le cinéma comme un moyen de voir venir, l'adversaire certes, mais plus encore ce que pourrait devenir la situation présente. Cinéma = enregistrer le présent + projeter vers le futur.

ÉTINCELLES FRANÇAISES

En France, l'une des expériences les plus marquantes fut celle des groupes Medvedkine (1967-1974) où des ouvriers de Besançon et Sochaux se sont formés au cinéma auprès de cinéastes militants comme Chris Marker, Joris Ivens ou Jean-Luc Godard : « Le cinéma n'est pas une magie, c'est une technique et une science, une technique née d'une science et mise au service d'une volonté : la volonté qu'ont les travailleurs de se libérer. » Une façon pour eux de témoigner (six heures de films en sept ans) de leur vie et de leurs luttes. Le nom du groupe affiche d'emblée ses ambitions : ne plus se laisser abrutir par les informations gérées par les classes dominantes. En effet, Alexandre Medvedkine est celui qui, en 1932, a créé le cinéma train, méthode qui consistait à prendre le train, filmer la population rencontrée sur le trajet (ouvriers, paysans), faire rapidement le montage et diffuser les images à l'échelle suivante. Il est le précurseur du journal télévisé.

Ce sont Chris Marker et Mario Marret qui se lancent les premiers avec *A bientôt, j'espère* (1967) en filmant une grève dans la filature de la Rhodiacéta à Besançon. Ce qui sera déterminant pour la suite de l'aventure, ce sont les réactions à chaud des ouvriers lors de la projection. Cela donnera lieu à une bande-son sans image intitulée *La Charnière* (1968). Un ouvrier crie aussitôt au scandale : « Le réalisateur, c'est un incapable (...), c'est l'exploitation des travailleurs de Rhodia par des gens qui luttent contre le capitalisme ». À la fin, Mario Marret déclare : « On n'a pas besoin de sortir de l'IDHEC ou de Vaugirard pour faire de l'audiovisuel ». La caméra va donc changer de mains.

Le premier film réalisé par les travailleurs eux-mêmes fut *Classe de lutte* (1968) : Il suit la création d'une section syndicale CGT dans une usine d'horlogerie par une

ouvrière dont c'est le premier travail militant. On y voit comment Suzanne réussit à mobiliser les autres femmes de l'entreprise, malgré la méfiance des autres dirigeants syndicaux et les intimidations du patronat. Toujours en 68, Chris Marker et Inger Servolin, déçus de la trop faible distribution du film collectif *Loin du Vietnam* (1967) et *Classe de lutte* fondent la coopérative SLON qui deviendra en 1974 ISKRA en charge de produire et distribuer des films militants et des documentaires à dimension sociale, non seulement en France mais aussi à l'échelle internationale.

Ce souci de penser l'esthétique sans céder d'un pouce sur l'éthique est peut-être l'une des caractéristiques majeures des collectifs cinématographiques des années 1960 et 1970.

Et comme l'époque était à la formation de groupes, histoire de combattre dans la pratique le culte de l'auteur (l'auteuritarisme, diront certains), Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard et Armand Marco vont former le groupe Dziga Vertov (1968-1972). Ce que Godard dit de l'origine de cette équipée est tout un programme : « Après Mai, j'ai rencontré un garçon, militant des JCML (jeunesse communiste marxiste léniniste), Jean-Pierre Gorin : c'était la rencontre de deux personnes, l'une venant du cinéma normal, l'autre un militant qui avait

décidé que faire du cinéma était l'une de ses tâches politiques à la fois pour théoriser Mai et repasser à la pratique, tandis que moi je voulais me lier à quelqu'un qui ne venait pas du cinéma. Bref, l'un désirant faire du cinéma, l'autre désirant le quitter, c'était essayer de construire une nouvelle unité faite de deux contraires, selon le concept marxiste, et donc essayer de constituer une nouvelle cellule qui ne fasse pas du cinéma politique mais qui essaye de faire politiquement du cinéma politique, ce qui est assez différent de ce que faisaient les autres cinéastes militants. » Parmi les films, notons *British Sounds* (1969), *Pravda* (1969), *Jusqu'à la victoire – Méthodes de pensée et de travail de la révolution palestinienne* (1970, inachevé), *Tout va bien* (1972) et, pour finir, *Letter to Jane* (1972), après quoi le groupe se dissout.

Mai-Juin 68 a aussi vu fleurir des Ciné-tracts. Production de très courts films 16 mm silencieux, anonymes et collectifs, destinés parfois avec humour et poésie à faire de la propagande avec de nouveaux moyens. Beaucoup d'inconnus ont participé à cette aventure, mais aussi des cinéastes tels que Chris Marker, Jean-Luc Godard et Alain Resnais.

ÉTINCELLES SYRIENNES SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX

Comme toutes les étincelles (Iskra en russe, nom d'un journal créé par Lénine) dignes de ce nom, il arrive toujours un moment dans l'histoire où celles-ci enflamment à nouveau les imaginations. C'est ainsi, dans un contexte incomparablement plus terrifiant

que celui du Paris de Mai 68, que depuis mars 2011 (début des manifestations contre la dictature syrienne de Bachar al-Asad) les membres autodidactes du collectif Abou naddara réalisent et diffusent sur les réseaux sociaux chaque semaine un film d'une à deux minutes pour raconter le quotidien des habitants : abounaddara.com

En arabe, « abou naddara » signifie l'homme à la lunette, clin d'œil à *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov qui n'eut de cesse de vouloir saisir la vie à l'improviste. Ce souci de la vie quotidienne renvoie aussi au réalisateur syrien Omar Amiralay (mort en 2011) qui réalisa en 1972 le film *Vie quotidienne* dans un village syrien décrivant le monde paysan dévasté par la réforme agraire, ce qui lui valut un sérieux discrédit du parti Baas au pouvoir.

La démarche du collectif ne ressemble en rien à la majorité des vidéos de guerre qui circulent habituellement sur Internet, dénonçant l'aspect le plus spectaculaire des horreurs de la répression. Il opte, avec parfois un ton ironique ou poétique, pour un regard distancé. Les intentions : « un cinéma de l'urgence certes, mais affranchi de la tyrannie de l'actualité ». Encore ceci : « En nous habituant à regarder le sang en gros plan, les images de massacres qui pullulent sur les réseaux sociaux sont devenues pornographiques. Non seulement elles nous incitent au voyeurisme et à l'apitoiement, mais elles réduisent la révolution à la seule confrontation entre les civils et l'armée. C'est un dangereux raccourci. »

En scrutant la vie des gens, le collectif Abou naddara perçoit bien que les grands enjeux des révolutions ne se situent pas à l'endroit des structures de pouvoir, mais là où bat le pouls d'un peuple : la vie quotidienne, les gestes, les paroles. Bien sûr me revient en mémoire cette déclaration du situationniste Raoul Vaneigem qui témoigne d'une aspiration bien plus à vivre qu'à survivre, qui pourrait à elle seule résumer le souffle de 68 : « Ceux qui parlent de révolution et de lutte de classes sans se référer explicitement à la vie quotidienne, sans comprendre ce qu'il y a de subversif dans l'amour et de positif dans le refus des contraintes, ceux-là ont dans la bouche un cadavre ». (*Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1967).

La guerre venue, ils ont poursuivi leur combat. Je pense à ce film-tract de 2012, *Syria Today* (0'50) où ils retrouvent un des premiers gestes du cinéma, celui de *L'arrivée du train en gare de La Ciotat* (1896) des Lumières, espérant bien que cette fois-ci encore les spectateurs réagiront quand le train foncera sur eux. Mais soudain, en lettres rouges sur fond noir apparaissent ces mots qui devraient nous faire hurler de honte : « Stop watching! We are dying! » (Arrêtez de regarder ! on est en train de crever !).

Ce que nous devons à ces collectifs d'ici et d'ailleurs, c'est de déstabiliser les préjugés qui nous empêchent de voir au-delà des apparences du monde, et de nous rappeler que le cinéma doit être fait par tous et pour tous.

IL FAUT POUR CELA EN ARRACHER LE MONOPOLE AUX CASTES QUI LE MAINTIENNENT DANS SA FONCTION DE LOISIR CULTUREL POUR NOUS CONSOLER DE L'ENNUI DE LA CONSOMMATION.

↑ Film-tract : Syria Today, collectif Abou Naddara (2012)



049

Stop watching !



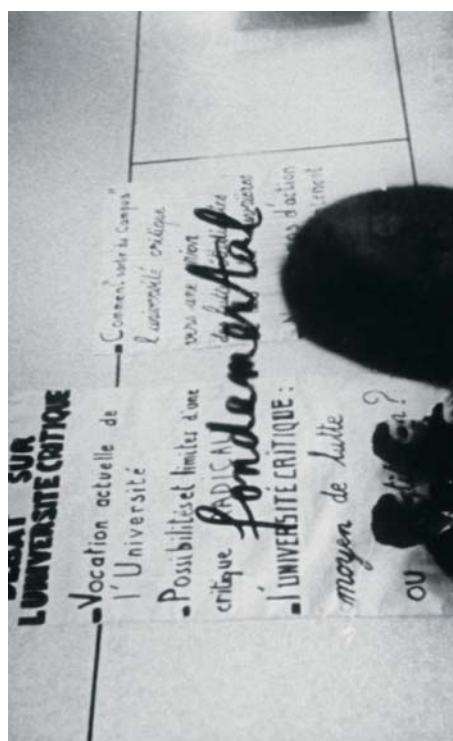
Film-tract n° 12, signé Godard

PAR JACQUES KERMABON

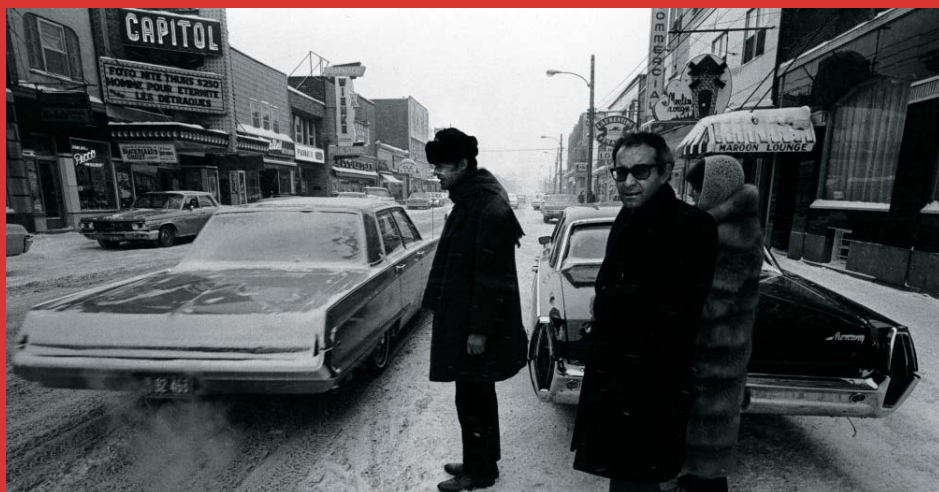
**Les États généraux du cinéma,
mis en place en mai 1968,
réunissent jusqu'à 1500 personnes
(professionnels ou non du cinéma)
soucieuses de « faire politiquement
des films politiques », et remettre
en cause tous les aspects de la
pratique cinématographique,
production, réalisation, diffusion.**

051

Les Ciné-tracts, entreprise collective lancée par les États Généraux à l'initiative de Chris Marker, associent de nombreux protagonistes cinéastes, peintres, photographes, acteurs ou techniciens. Chaque ciné-tract consiste à refilmer au banc-titre et sans montage des photographies de l'actualité et de les associer le plus souvent à des mots. C'est en tout cas la manière avec laquelle Jean-Luc Godard s'empare de ces films d'intervention. Il en a réalisé une douzaine. La suite d'images que nous proposons, extraite du film-tract n° 12, donne une idée de l'entreprise godardienne.







↑ Mai en décembre (Godard en Abitibi) de Julie Perron (2000)
→ Le mépris n'aura qu'un temps de Arthur Lamothe (1968)

Changer la société, changer le cinéma

Le cinéma au Québec en 1968

PAR ROBERT DAUDELIN

**Le monde bouge en 1968,
le Québec aussi, quelle que
soit sa relative insularité.
Les débats autour de la
question nationale mobilisent
de nombreux citoyens et
suscitent querelles et divisions
à l'intérieur des groupes
militants de gauche, toute
obédience confondue (maoïste,
trotskyste, marxiste-léniniste).
Le cinéma aussi est touché par
ces soubresauts en tout genre.**

Créée en 1967, mais démarrant vraiment ses activités au début de 1968, la Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne (SDICC) permet à certains de rêver à une professionnalisation de leur métier : *Le viol d'une jeune fille douce* de Gilles Carle, pourtant tourné à la sauvette, est l'un des premiers films à profiter d'un apport financier de la nouvelle société d'État. D'autres, tel Denys Héroux avec *Valérie*, lorgnent clairement du côté du box-office.

Lieu de toutes les contradictions, c'est encore une fois l'ONF qui accueille les projets les plus exemplaires des courants d'idées qui traversent la société québécoise. Ainsi en est-il du féminisme, bien présent dans le premier long métrage d'Anne-Claire Poirier *De mère en fille* : savant mélange de documentaire et de fiction, bien servi par le commentaire de la poétesse Michèle Lalonde (qui écrit à la même époque son célèbre « Speak White »), ce film désormais historique, audacieux dans son écriture autant que dans son propos, place le discours féminin au premier plan des revendications qui demandent alors à être entendues.

Absent de l'ONF de 1965 à 1967, Gilles Groulx y revient comme contractuel pour réaliser un film sur la chanson québécoise. *Où êtes-vous donc ?*, le film (tourné en 1967, monté en 1968) qui naîtra de cette commande sera toute autre chose ! Si le personnage principal est interprété par le poète chansonnier Georges Dor, la casquette Mao qu'il porte fièrement annonce bien la couleur : film essai, film pamphlet, ce grand oratorio qu'est *Où êtes-vous donc*, avec ses personnages emblématiques, questionne la société de consommation, en même temps qu'il propose une radiographie implacable du Québec des années 1960 lançant un appel clair à la nécessité de changer les choses. Pour se faire entendre, Groulx a recours à une écriture éclatée qui fait appel à toutes les possibilités du cinéma, le montage notamment (sa grande spécialité) pour nous bousculer, nous tenir en haleine face à son propos dérangeant, mais non dépourvu d'humour. Il faut changer le monde, bien sûr, mais aussi changer le cinéma, nous dit haut et fort le cinéaste. L'ONF, ne sachant que faire d'un tel objet, s'en remettra au Conseil québécois pour la diffusion du cinéma qui, au début de 1970, organisera une tournée dans des salles commerciales à travers le Québec.

Moins politique que Groulx, mais partageant sa conviction que l'écriture du cinéma doit être bousculée, Jean Pierre Lefebvre, de passage à l'ONF, signe *Jusqu'au cœur*, film collage qui lui aussi parle de la guerre du Vietnam.

En cette même année 1968 sont mis sur pied à l'ONF les programmes Challenge for Change et Société nouvelle¹. Ce dernier relevant de la production française permettra le développement de films d'intervention sociale faisant appel à la participation des citoyens et ouvrant la voie à une démocratisation des moyens de production². Une telle approche correspondait étroitement aux préoccupations de Fernand Dansereau qui venait de terminer le tournage de *Saint-Jérôme*, film enquête sur la situation des

↑ **Taire des hommes de Pascal Gélinas et Pierre Harel (1968)**



ouvriers dans une ville minée par le chômage et sous-équipée pour faire face aux transformations socio-économiques de l'époque (fermetures d'usines, changements technologiques, etc.). Non seulement le film donne-t-il la parole aux ouvriers, mais le cinéaste leur autorise même le droit de revoir l'enregistrement de leurs témoignages, au besoin d'en refuser l'inclusion dans la version définitive. 27 films satellites (de 12 à 62 minutes) venaient compléter *Saint-Jérôme* comme autant d'outils de débats.

À la même époque, Michel Régnier, dans son premier long métrage, *L'école des autres*, s'attaque à un autre sujet brûlant : l'école démocratique et gratuite. C'est à nouveau une question de société (l'accès inégal à l'école, selon que l'on est fils d'ouvrier ou de professionnel) qui mobilise le cinéaste dont les outils sont clairement au service d'une cause. Ici aussi, mais plus prosaïquement que chez Groulx, le cinéma veut changer la société.

Cette même ambition anime *La P'tite Bourgogne* de Maurice Bulbulian, le cinéaste prenant fait et cause pour les expulsés d'un quartier populaire qu'un plan d'urbanisme menace de disparition. La sacro-sainte objectivité, composante supposément essentielle du film documentaire, n'a plus cours ici : le film vient apporter son appui à la lutte des citoyens dont il est complice dès les premiers plans, la caméra de Michel Régnier et de Claude Larue s'intégrant spontanément au quotidien du quartier. Film exemplaire de ce que pouvait réussir de mieux Société nouvelle, il marque les débuts de la riche carrière d'un cinéaste dont l'engagement social ne se démentira jamais.

Même chez les animateurs de l'ONF souffle un vent de liberté (d'anarchie ?) : à preuve ce réjouissant *Le corbeau et le renard*, bricolé en quelques jours par Francine Desbiens, Pierre Hébert, Yves Leduc et Michèle Pauzé dont le grand Lafontaine fait les frais. Décidément, tout le monde voulait secouer la baraque...

Enfin, il n'est pas anodin de noter que c'est en septembre 1968 que Denys Arcand, de retour à l'ONF, entreprend le tournage de *On est au coton*. Le parcours rocambolesque du film est bien connu : malgré son actualité unanimement admise, il ne sera officiellement distribué qu'en 1976, mais les nombreuses projections clandestines l'avaient déjà consacré et il est depuis longtemps considéré comme l'un des films majeurs de son auteur.

HORS LES MURS

Mais les cinéastes de l'ONF n'ont pas l'exclusivité des gestes contestataires : c'est tout le Québec qui bouge en cette année 1968. Dès février (10 au 18) le cinéma Verdi, mythique salle de répertoire du boulevard Saint-Laurent, propose « La semaine politique », une programmation explosive autour de sept thèmes d'actualité : Vietnam, Exploitation, Colère noire, Cuba, Amérique latine, Jamais plus de guerre et Vivre le Québec libre ! Élaboré par le Comité d'information politique (CIP), un regroupement d'intellectuels et d'artistes soucieux de pallier le manque général d'informations sur des questions de première importance, le programme fait appel aux films de Chris Marker, Joris Ivens, Santiago Alvarez, Glauber Rocha, Peter Watkins et plusieurs autres pour susciter des débats et, en même temps, proposer un usage autre du cinéma comme outil

d'information. Souhaitant la naissance d'un réel cinéma politique au Québec, le CIP énonce longuement ses ambitions dans un programme (illustré par le caricaturiste André Montpetit) remis aux spectateurs. Les Montréalais font bon accueil à la Semaine et le CIP, avec la complicité enthousiaste de Roland Smith, décide de reconduire l'opération dès l'automne suivant : le Verdi proposera alors « Dix jours de cinéma politique », du 14 au 23 novembre 1968.

Mais beaucoup de choses ont sollicité notre attention durant les mois séparant ces deux événements : intensification des manifestations contre la guerre du Vietnam, mouvement de mai 68 en France, assassinat de Martin Luther King, fondation du Parti québécois, etc. Le nouveau programme du Verdi témoigne éloquentement de cet état de fait : y sont présents plusieurs films tournés à chaud durant les événements en France, notamment des films du groupe militant ARC ; y sont également proposés plusieurs films du groupe américain Newsreel, très impliqué dans la mobilisation contre la guerre du Vietnam et la lutte des Noirs américains – des cinéastes des deux groupes sont accueillis au Verdi pour présenter les films et en discuter avec les spectateurs³.

Parenthèse anecdotique. C'est à l'occasion de l'une de ces soirées de projection que Jean-Luc Godard et Anne Wiazemski débarquent au Verdi saluer les camarades. La soirée se poursuit chez Jean Pierre Lefebvre, après quoi Godard et Madame filent en Abitibi avec Pierre David et Alain Laury, les deux cinéastes français du groupe ARC invités des Dix jours. Le périple abitibien du cinéaste est raconté dans le film de Julie Perron *Mai en décembre (Godard en Abitibi)*.

Les cinéastes québécois sont aussi au programme de ces Dix jours : le *Saint-Jérôme* de Fernand Dansereau y est présenté et prolongé par un débat public ; y sont également projetées les premières *Actualités québécoises*, produites à l'initiative d'Arthur Lamothe et bénéficiant de l'appui technique et financier de sa petite société de production. « Tournés très rapidement de façon à ne pas trop se détacher du quotidien », selon les vœux de Lamothe, ces petits « magazines » hebdomadaires font l'objet d'une réalisation collective où l'on retrouve, entre autres, les noms d'Alain et Pascal Gélinas, Pierre Harel, Pierre Larocque et Arthur Lamothe. Au total, il y aura six actualités, « autofinancées » (ce sont les termes de Lamothe) et toutes tournées au cours de l'automne 1968 ; les titres sont explicites : *Conférence de presse de l'AGEUM*, *Conflit scolaire à Saint-Léonard*, *Manifestation de la FTQ*, *Occupation du cégep Lionel-Groulx*, *Occupation du collège Saint-Ignace*, *Semaine Syndicale de l'UGEQ*. Tournés en 16 mm, les films sont d'inégale longueur, de 4 à 28 minutes. Alors que les salles commerciales de cinéma proposaient encore à l'époque des actualités – françaises au St-Denis, américaines au Loew's – le Québec était absent des écrans. Pour Lamothe, il fallait « donner à l'information la chance de circuler ailleurs que dans les circuits déjà établis, pas seulement l'information sèche, mais celle de type effectif et émotif...⁴ ». Sont visés dans un premier temps – il n'y aura malheureusement pas de deuxième édition – les permanences syndicales en région et les cégeps. Et Lamothe de rêver : « Si des films comme ceux-là étaient largement diffusés, ça contesterait l'information de Radio-Canada qui serait obligée de se réadapter⁵ ».



↑ Sur le tournage de **De mère en fille** de Anne-Claire Poirier (1968)
→ **Où êtes-vous donc ?** de Gilles Groulx (1970)

Projet audacieux, utopique sans doute, les *Actualités québécoises* traduisaient bien la volonté de certains cinéastes d'inscrire leur pratique dans une fréquentation de l'histoire en marche, de ses luttes et de ses rêves de justice et de grand changement. Si la vie des *Actualités* fut de courte durée, celles-ci connurent un prolongement important dans *Le mépris n'aura qu'un temps*, long métrage de 1970, produit en collaboration avec la CSN, et dans lequel Lamothe (avec la précieuse collaboration de Guy Borremans à la caméra) prône clairement un cinéma militant, voire dénonciateur, qui prend parti pour les ouvriers. Le film fera l'objet d'une diffusion large, Lamothe se rendant jusque dans les villes minières d'Abitibi pour en discuter avec les syndiqués du lieu.

De tous les films de l'année 1968, le plus emblématique (pas nécessairement le plus « réussi ») est assurément *Taire des hommes* de Pascal Gélinas et Pierre Harel. Petit film fauché, fait de photos de la soirée historique du « Lundi de la matraque » et de bouts de film tournés à la sauvette aux abords du Parc Lafontaine, *Taire des hommes*, donnant la parole aux « matraqués », dénonce la brutalité policière tout en archivant pour la postérité les images de cette veille d'élections à nulle autre pareille. Le lendemain, Pierre Elliot Trudeau devenait premier ministre du Canada.

En novembre, une bombe explose au grand magasin Eaton de Montréal ; le Front de libération du Québec revendique l'action. Avec le recul, on peut y voir un prélude à l'automne chaud de 1970 (enlèvement du diplomate James Cross et du ministre Pierre Laporte, proclamation de la Loi des mesures de guerre et arrestations arbitraires de centaines de citoyens québécois), un moment dont les cinéastes sauront à nouveau témoigner, dans des œuvres documentaires (Robin Spry) ou de fiction (Michel Brault, Pierre Falardeau).

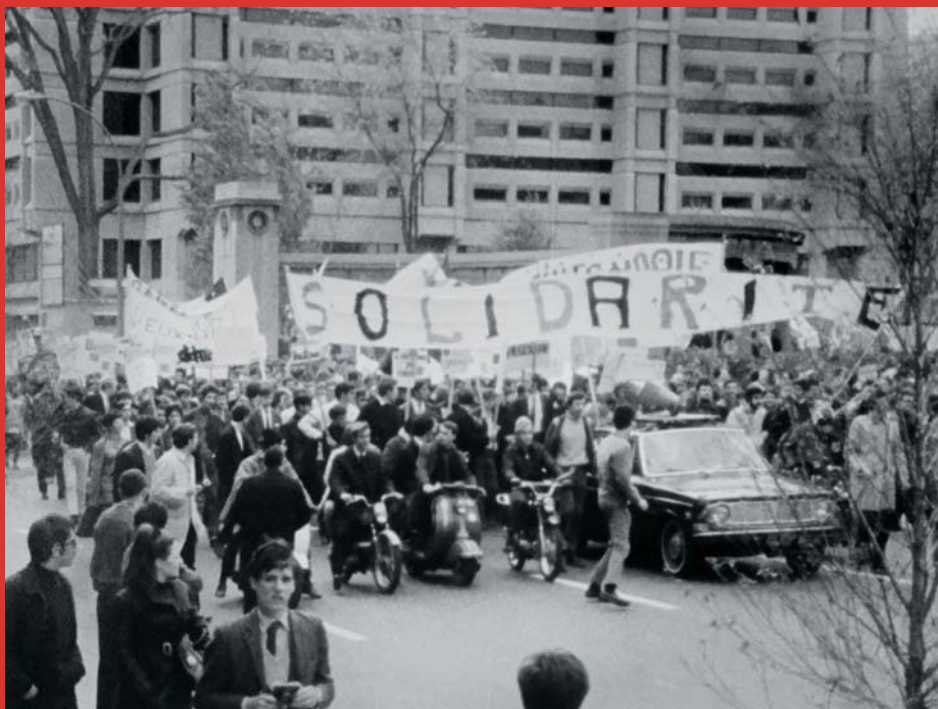
Point d'orgue. À l'automne 1968, en fin de soirée, la télévision de Radio-Canada diffusait *La vie*, un film de Jean-Claude Labrecque et Jean-Louis Frund, dans lequel Félix Leclerc monologue.

TOURNÉE EN DÉCEMBRE 1967, AU LONG D'UNE SEMAINE DE VISITES QUOTIDIENNES CHEZ LE POÈTE, *LA VIE* EST L'OCCASION POUR FÉLIX DE PHILOSOPHER, DE SE VIDER LE CŒUR AUSSI, DÉNONÇANT AU PASSAGE LA PEUR CONSTITUTIVE DE L'HOMME QUÉBÉCOIS, UNE FAÇON COMME UNE AUTRE DE FORCER LE QUÉBEC À CHANGER.

1. Prolongement logique du Groupe de recherches sociales créé en 1967 et dans lequel œuvraient Maurice Bulbulian, Fernand Dansereau, Robert Forget, Michel Régnier et Hortense Roy
2. Voir l'article de Luc Bourdon, en page 63
3. Les films d'ARC et de Newsreel demeurèrent au Québec et furent distribués par le CIP qui, quelques mois plus tard, distribua également *L'heure des brasiers* de Getino et Solanas
4. Entretien avec Luc Perreault, *La Presse*, 29 mars 1969
5. *Le Devoir*, 26 avril 1969

Notes sur ce joli mois de mai

PAR LUC BOURDON



↑ Notes sur la contestation de Louis Portugais (1969)

Durant la période de recherche pour le film *La part du diable* – en parcourant essentiellement la collection de films de l’ONF – j’ai cherché des images de Mai 68 pouvant servir à la confection du film de montage à faire.

Ce n’était pas le seul événement que je cherchais, mais bien l’un des nombreux événements marquants de cette fameuse année 1968.

Patiemment donc, j’ai fouiné dans la collection ONF et trouvé des effluves des pensées révolutionnaires qui croisent celles de Mai 68. De Groulx à Spry, de Duckworth à Dansereau, de Jutra à Lefebvre, j’ai découvert mille et un morceaux d’un puzzle à construire, balayé par ce vent de liberté qui soufflait dans le monde entier (ainsi que dans les œuvres produites à l’ONF à la fin des années soixante).

Les images de Mai 68 qui seront trouvées pour le montage ont été principalement dénichées et extraites du moyen métrage documentaire *Notes sur la contestation* tourné en 1969 par Louis Portugais. Un film de style reportage scénarisé et divisé en quatre chapitres par Clément Perron et produit par François Séguillon.

Une série d’entrevues – essentiellement des têtes parlantes non identifiées, sauf une – croisant de jeunes militants du Mexique, des États-Unis et du Québec. Un discours sur la contestation et la répression vécues, entre autres, par les étudiants au Mexique, lors de la grève étudiante en octobre 1968 au Québec, de l’occupation de l’École des beaux-arts et de la lutte contre la ségrégation raciale aux États-Unis.

Des citations de grands penseurs de l’époque, Henri Lefebvre, Herbert Marcuse, Ramsay Cook... ainsi que de jeunes leaders tels que Claude Charron sont ici lues par l’acteur Guy Godin – à la voix grave et si singulière – afin d’appuyer une réflexion sur la signification de cette contestation vécue par la jeunesse face au pouvoir.

Des discours croisant des images d’archives. En ouverture, celles du massacre de Tlatelolco, de l’armée mexicaine tirant sur des centaines d’étudiants courant pour échapper au carnage. Suivies d’images des Jeux olympiques d’octobre se déroulant, quelques jours plus tard, à Mexico... Et des poings levés des Black Panthers sur le podium.

Ainsi, concernant ce fameux joli mois de Mai 68, à la 25^e minute du film *Notes sur la contestation* apparaissent des images en noir et blanc d'un plan d'ensemble d'une rue de Paris bourrée d'étudiants qui marchent, qui prennent la rue... Sur ces images se profile l'intertitre : PARIS, MAI 1968. Cette première séquence comporte une vingtaine de plans d'archives prises de jour à Paris où l'on voit les manifestants, drapeaux noirs à la main, souvent casqués et cagoulés, marchant dans la ville. En fin de séquence, on y voit l'érection des barricades avec les pavés et le mobilier urbain trouvé sur place par les manifestants.

Sur ces images, Guy Godin fait la lecture d'un texte identifié à l'écran comme étant celui d'un étudiant parisien :

« Pour nous, il ne s'agit plus de choisir ses maîtres. Ni de choisir ceux qui pourront parler pour nous. Il s'agit pour chacun de devenir son propre maître, pour chacun de parler pour soi.

Les gens, enfin tous ceux qui ont été actifs dans le mouvement, en ont eu assez des autorités, des hiérarchies de toutes sortes qui nous transforment en valet et en robot. Cette fois-ci, au lieu d'attendre une liberté de quelques centres de décision lointains, on s'est mis à agir en homme libre dans la vie quotidienne, dans tous les endroits où nous vivons normalement...

Alors, les étudiants ont occupé Nanterre, la Sorbonne, l'Odéon... Les travailleurs ont occupé les usines... Les footballeurs, la Fédération du Football... Les avocats ont bousculé le Conseil de l'ordre... Les jeunes médecins ont mis un terme à l'autorité abusive des grands patrons... Les journalistes de l'ORTF, ne voulant plus céder aux directives gouvernementales, ont fait grève... Certains fonctionnaires ont décidé qu'ils n'étaient plus au service d'un ministre mais d'un ministère... On n'en finit plus d'énumérer les exemples.

Le même phénomène s'est reproduit dans les organisations syndicales. Le mouvement a été très important et il a pris par surprise non seulement le pouvoir politique mais toutes les autorités. »

Passage à la nuit. Une minute de sons d'ambiance (si rares) qui donnent à entendre des foules qui revendiquent, les sirènes qui retentissent et les explosions des bombes lacrymogènes. Des images d'autos qui brûlent, de barricades en feu, de rues en désordre et, en finale, de policiers courant en rangs serrés.

Extérieur jour. Montage de batailles rangées entre les forces de l'ordre et la foule de manifestants. On y échange des pavés contre des bombes lacrymogènes. La voix de Guy Godin poursuit sur ces images reprenant un discours d'un ouvrier parisien :

« On s'est libéré de l'Autorité et aussi de la domination de l'argent. Pas seulement les étudiants... Chez nous aussi, dans les usines. Bien sûr, on a besoin de mieux vivre et donc d'augmenter nos salaires. Et on a revendiqué!

Mais, une augmentation de salaire ça permet de survivre, ça ne laisse pas de traces profondes sur l'individu. Ça ne transforme rien. Tandis que l'occupation de l'usine, ça c'est une expérience qui nous a marqués. Le

mois de mai n'a été qu'une étape... Mais décisive parce qu'on s'est prouvé qu'on pouvait changer les rapports entre les hommes.»

Conférence de presse filmée. Un groupe d'étudiants derrière une table et regroupé autour d'un jeune homme – identifié comme étant Jacques Sauvageot (NDLR: vice-président de l'Union nationale des étudiants de France) – lit le texte suivant :

« Quatre objectifs essentiels peuvent être proposés dès maintenant au mouvement étudiant :

Premièrement, l'instauration immédiate d'un pouvoir étudiant réel dans les facultés avec droit de veto sur toute décision prise...

Deuxièmement, subordonné à ce premier point, l'autonomie des universités et facultés.

Troisièmement, l'extension de la lutte à l'ensemble des secteurs qui diffusent l'idéologie dominante, c'est-à-dire l'information et les activités culturelles.

Quatrièmement, la jonction réelle avec les luttes ouvrières et paysannes opposant le problème du même type de contestation du pouvoir au sein de l'entreprise et dans les structures professionnelles.

Ces quatre points essentiels sont des conditions nécessaires pour résoudre les autres, celui des examens, de la sélection, des libertés politiques et syndicales dans les facultés, les lycées et ailleurs.

Hier, un fait nouveau est apparu, l'occupation des usines par les travailleurs. Le mouvement de contestation d'occupation des usines est appelé à s'étendre dans les jours qui viennent.

La jonction entre ouvriers/étudiants s'opère maintenant dans les faits.

Pour souligner cette victoire et concrétiser notre solidarité (...)»

Le discours se poursuit en conviant les étudiants et les ouvriers à se joindre à une marche partant de la Sorbonne vers les usines Renault de Billancourt. Images d'usines occupées et d'ouvriers en grève, d'étudiants hissant un drapeau noir sur le mat d'une usine (on présume) alors que la voix de Jacques Sauvageot insiste sur la nécessité de ne pas donner d'indications aux autorités sur l'itinéraire que prendra la marche de solidarité...

Mai 68 résumé en cinq minutes. Maigre récolte pour ce joli mois de mai si fondateur et historiquement incontournable. J'espérais plus... Mais on doit accepter de faire avec ce que l'on trouve.

Restent toutes les autres parties de ce film qui éclairent la pensée et le discours des contestataires de l'époque. Ce qui n'est pas rien. Une fortune. Ainsi, pour *La part du diable*, ces *Notes de la contestation* ont permis d'illustrer Mai 68 mais aussi la grève étudiante de l'automne 1968 au Québec et de fabriquer la séquence où l'on voit des membres du Front de libération du Québec (FLQ) qui réagissent à la question : Pourquoi avez-vous choisi la violence ? Pourquoi ?

LA RÉPONSE (QUI N'APPARAÎT PAS DANS LA PART DU DIABLE) EST :
« JE PENSE QU'UNE SITUATION M'A FORCÉ À EMPLOYER LA VIOLENCE... »

Newsreel

Cinéma de combat

PAR ROBERT DAUDELIN



↑ Captures d'écran, Columbia Revolt (Newsreel #14)

066

Le collectif Newsreel s'est formé au lendemain de la grande marche sur le Pentagone d'octobre 1967.

Un des cinéastes du groupe rappelle le contexte : « Un certain nombre de cinéastes étaient descendus à Washington DC afin de participer à cette manifestation et l'avaient filmée pour leur compte. Quand ils s'aperçurent, eux et bien d'autres, de la violence de la répression puis de la façon dont la manifestation était traitée à la télévision, qui se contentait de répéter la ligne gouvernementale, l'idée naquit que le mouvement contre la guerre du Vietnam devait créer son propre média.¹ »

Le New York Newsreel fut officiellement créé en décembre 1967 et le film sur la marche sur le Pentagone, *No Game*, devint le premier *newsreel*. Six mois plus tard, des groupes Newsreel avaient été fondés à Boston, Chicago, Los Angeles et San Francisco ; suivirent Atlanta, Buffalo et Detroit. C'est le cinéaste Robert Kramer, membre du groupe Blue Van Films et déjà réalisateur de deux longs métrages (*In the Country*, 1966, et *The Edge*, 1967), qui rédige l'*Initial Statement* qu'il présente lui-même en ces termes : « C'est un document intéressant parce qu'il envisage le Newsreel comme une tentative de définir une autre réalité. Autrement dit, le média définit le monde. On nous dit ce qui se passe au Vietnam. On nous dit ce que nous sommes. Et notre propre expérience nous apprend que ce n'est pas la seule description possible.² »

C'est tout le document qu'il faudrait citer, tellement il est exemplaire de l'enthousiasme de l'époque et du désir de ces jeunes cinéastes de mettre leurs outils, très concrètement, au service d'une cause. Ainsi est-il précisé d'entrée de jeu : « Nous sommes des cinéastes qui essayons – par la formation d'une organisation capable de faire et de distribuer rapidement plusieurs types de films – d'entrer en contact, nous et notre travail, avec d'autres personnes, ici et à l'étranger, engagées dans la lutte pour le changement ». Il était donc tout à fait naturel qu'un tel groupe soit invité à participer aux *Dix jours de cinéma politique* du cinéma Verdi, en novembre 1968, à Montréal : c'est Robert Kramer lui-même qui suggéra les titres que deux de ses camarades, l'un de New York, l'autre de Detroit, vinrent présenter aux spectateurs québécois. *No Game* (la marche sur le Pentagone), *Meat Club* (une boucherie coopérative du Lower East Side de New York), *Columbia Revolt* (l'occupation de l'Université Columbia), *Resist* et *Anti-Draft in Boston* furent alors projetés et ultérieurement distribués au Québec par le Comité d'information politique.

Né dans une Amérique en ébullition, dans la mouvance d'une New Left mal définie, le projet de Newsreel faisait rêver. Un des membres du groupe en parle en ces termes : « Plusieurs d'entre nous avaient le sentiment que Newsreel serait le bras médiatique d'un mouvement de masse mais, même en 1968, la gauche était si fragmentée que souvent, on terminait les discussions en disant qu'on était le Mouvement et qu'il fallait prendre ces décisions parce qu'il n'y avait pas de Comité central, pas de Politburo pour nous dire quoi faire.³ »

1968, c'est aussi l'année de *Ice*, premier long métrage de fiction de Robert Kramer. Produit à l'extérieur de Newsreel grâce à une bourse de l'American Film Institute, le film n'en mobilisa pas moins plusieurs membres du groupe. Objet de discussions violentes, le film ne fut finalement pas distribué par Newsreel, non plus que projeté au Festival de New York où il avait été sélectionné. Pour Kramer, c'est la rupture. C'est aussi l'éclatement de la New Left. Dès 1968, plusieurs membres du groupe d'origine le quittent ; Newsreel doit se réinventer, redéfinir ses priorités et ses modes d'intervention. Cela se fait progressivement. En 1975, le groupe change son nom en Third World Newsreel, une appellation qui a des allures de programme politique ; c'est sous cette appellation qu'il a survécu jusqu'à ce jour avec des activités de production, de distribution (un catalogue de plus de 400 titres) et de formation.

LE NEW YORK PUBLIC LIBRARY A RÉCEMMENT FÊTÉ LE CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DE LA FONDATION DU GROUPE DANS LE CADRE D'UN CYCLE *THE '60S : THE YEARS THAT CHANGED AMERICA*.

1. *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 2001, p. 212
2. *Points de départ / Entretien avec Robert Kramer*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 2001, p. 29
3. *Trajets*, op. cit., p. 221

L'Homoman révolté

**Jean Pierre Lefebvre
et les années 1960**

PAR ANTOINE GODIN



↑ Capture d'écran: *Les maudits sauvages* (1971)

En août 1964, Jean Pierre Lefebvre voit le *Chat dans le sac* de Gilles Groulx et c'est le choc¹. Il est alors saisi par l'urgence de tourner, par la rage de créer des films qui décriront la société québécoise, ses racines et son rapport au monde moderne.

Dès 1965, il annonce ses couleurs dans *Le révolutionnaire*, où les insurgés se gèlent les pieds par un hiver polaire dans une zone désertique québécoise. Cette tendance existentialiste et critique se confirmera rapidement, notamment par *La chambre blanche* et *Q-bec my love*, et on peut se demander de quelle manière particulière le cinéma de Lefebvre se soude alors au mouvement artistique contestataire.

Au premier contact, les films de Lefebvre des années 1960 et 1970 peuvent sembler séduisants. Comme beaucoup de « nouveaux » auteurs, Lefebvre aborde les thèmes dans l'air du temps comme la jeunesse, la guerre du Vietnam ou l'identité québécoise, en utilisant des techniques esthétiques similaires. Il a tout pour plaire mais il déçoit cependant beaucoup de spectateurs, les déroute et les ramène à leurs contradictions, à leurs limites, peu importe leur horizon sociopolitique. En 1971, un auteur résume très justement la position de Lefebvre face aux préoccupations de l'époque qui « rejette avec une sereine magnanimité la gauche et la droite, les terroristes et les curés, le traditionalisme et la grande société de consommation, le nationalisme et le planétarisme.² » En voyant ses films, la question se pose à savoir si Lefebvre est un pessimiste, un désespéré superbe, un révolté, un réactionnaire, un cynique, peut-être même un nihiliste.

Au tournant des années 1970, un fort courant idéologique circule qui prône la soumission de l'art à la révolution politique. Aussi Lefebvre devient-il la cible d'une certaine gauche qui juge le cinéma trop souvent négligent envers la lutte collective³ : « Le langage de Lefebvre est tellement intégré à la « machination » d'un système qu'il devient l'instrument d'un pouvoir réactionnaire. C'est la marge qu'il y a entre une réflexion sur le cinéma et un acte cinématographique politique.⁴ » Or l'acte de créer pour Lefebvre est avant tout un moyen d'exister.

L'existentialisme est la clé qui permet de décrypter le cinéma de Lefebvre, la perspective qui permet de comprendre sa vision de l'engagement, de la révolte, de la révolution, de la liberté et de la création. (Un extrait du *Mythe de Sisyphe* correspond parfaitement à la position de Lefebvre face à ces questions : « Vivre une expérience, un destin, c'est l'accepter pleinement. [...] Abolir la révolte consciente, c'est éluder le problème. Le thème de la révolution permanente se transporte ainsi dans l'expérience individuelle. [...] Elle est cette présence constante de l'homme à lui-même. Elle n'est pas aspiration, elle est sans espoir.⁵ »)

ENGAGEMENT : “THIS AIN'T NO CINERAMA BABY, THIS IS LIFE”

Comme l'existentialiste ne peut pas se séparer de son temps, il fait corps avec lui. Il consacre son effort à parcourir, agrandir et enrichir l'île sans avenir qu'il vient d'aborder. L'ambition première de Lefebvre est donc de *décrire* par le cinéma la réalité dans laquelle il vit. Comme l'écrivait Camus : « Il ne s'agit plus d'expliquer et de résoudre, mais d'éprouver et de décrire. Tout commence par l'indifférence clairvoyante.⁶ » Ce simple geste devient une provocation comme Lefebvre l'expliquait aux *Cahiers* : « ...je crois qu'il n'y a de provocation, d'échange possible que si la réalité est personnalisée, c'est-à-dire renouvelée à travers une certaine personnalité.⁷ »

Ce cinéma constatation provocant devient un cinéma contestation⁸. Cette contestation ne vise pas seulement un système ou un groupe qui serait la source du mal, mais tout ce qui pourrit la condition humaine.

RÉVOLUTION : « AUCUNE IDÉE SUR TERRE N'EST DIGNE D'UN TRÉPAS »

Les personnages dépeints par Lefebvre sont écrasés, en premier lieu par la mort et le (non)sens de la vie, mais aussi par la religion, les traditions, le commerce, le travail, la publicité, la guerre, les politiciens, les idéologies, la sexualité, les relations amoureuses, l'hiver, etc. Tous les personnages, à des degrés divers, subissent et génèrent cette oppression. Personne n'échappe à la critique. Sous son angle sociohistorique, c'est sans aucun doute dans *Les maudits sauvages* que Lefebvre aborde le plus directement cette question : nous sommes tous le prédateur de quelqu'un. Dans un tel monde, la révolution surgit là où on ne l'attendait pas.

« Ce remède subtil qui nous fait aimer ce qui nous écrase et fait naître l'espoir dans un monde sans issue, ce 'saut' brusque par quoi tout se trouve changé, c'est le secret de la révolution existentielle...⁹ »

Dans *Les maudits sauvages*, Tékacuita exhale cette plainte : « Je me suis résignée à être la vierge sainte qu'on a violée au nom du père, du fils et de la civilisation. Je ne possède plus que la fierté de mon désespoir. Je ne possède plus que la force d'accepter ma mort. » Le « saut brusque » historique se produit littéralement entre le passé et le présent. Au XVII^e siècle, le coureur des bois Thomas vient de tuer l'abbé en mission dans un village où tous les autochtones sont morts, il se saoule complètement au whisky qu'il ne peut évidemment plus leur vendre. En relevant sa tête, Thomas voit des hippies qui se passent un joint de marijuana, assis en cercle dans le même village où les morts sont maintenant disparus. Au bout du cercle, on lui tend le joint. Il hésite, puis il accepte. Espoir ? Révolution ?

LIBERTÉ : « NE SACHANT QUELLE SERA NOTRE MORT RÉELLE, NOUS IMAGINONS PLUSIEURS VIES ET VIVONS DES MORTS MULTIPLES. »

La liberté passe par l'expérience et la création puisque créer, c'est vivre deux fois. Dans *La chambre blanche*, Lefebvre exprime ce désir actuel de créer en toute liberté en imaginant une race nouvelle qui naîtrait suite à la disparition de notre univers : « Aucune race du cycle antérieur ne subsistera dans le nouvel univers qui, libre de traditions, suivra son cours en produisant des galaxies et des étoiles, des êtres vivants et pensants guidés seulement par leurs propres lois. »

Contrairement à l'idée répandue selon laquelle la liberté est l'absence de contraintes, Lefebvre prouve qu'elle exige plutôt un effort constant et s'exerce dans la contrainte, sur le territoire même de ce qui nous écrase ou nous limite. À la fin des années 1960, tourner de front trois longs métrages avec des moyens très limités relève de cette prise de liberté. Lefebvre l'assume jusqu'au bout et n'hésite pas à faire usage d'imagination, il a même recours au bricolage s'il le faut, comme cette tête de mannequin dans *La chambre blanche* qui fait office de « robot » narrateur ou cette statue ti-pop à tête de

Vierge et affublée de cannettes de bière dans *Mon amie Pierrette*. Cette liberté esthétique s'exprime également par le recours à des techniques et un montage adaptés aux sujets abordés dans chaque film. Par exemple, entre le clignotement pour évoquer la pub, l'arrêt sur image pour laisser la place au texte poétique, les longs plans-séquences pour laisser « respirer » convenablement les scènes de couple ou d'hiver – désert d'ici auquel il est très attaché. Enfin, Lefebvre prend la liberté de tourner avec les matériaux et le temps dont il dispose à *ce moment-là* et ne cherche pas à tout prix l'étouffante perfection. Il en résulte un mélange de fulgurances de génie esthétique et de scènes parfois frustes.

Le même phénomène se produit au niveau du ton : « L'humour et l'ironie sont des armes que Lefebvre manie avec énormément de facilité et de bonheur. Dans tous ses films, on retrouve son humour parfois grinçant et mordant, d'autres fois simpliste et ennuyeux.¹⁰ » Ces moments de simplicité sont assumés par Lefebvre qui fera dire à son personnage Abel : « Qui peut délimiter la frontière entre la simplicité et la folie ? »

La simplicité de la méthode chez Lefebvre déconcerte et rebute : décrire le réel, le critiquer, en commençant par soi-même. Ainsi s'explique peut-être la difficulté pour ses films de « rester » : la liberté ne viendra pas d'un oppresseur facilement identifiable à abattre.

IL N'Y A QU'INVENTER, RÉINVENTER, CRÉER, ÉPROUVER, EXPÉRIMENTER
(VIVRE L'EXPÉRIENCE DE LA VIE) EN ARRACHANT LA LIBERTÉ DANS UN
MONDE ÉCRASANT, EN REFUSANT LA RÉSIGNATION ET L'ATTENTE.

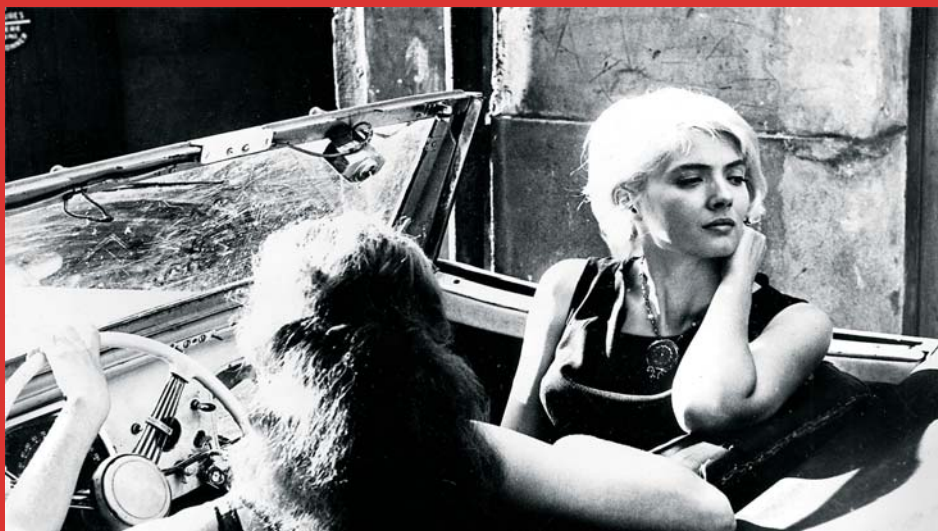
1. Jean Pierre Lefebvre, *Sage comme une image*, Isabelle Hébert, Montréal, 1993, p. 81
2. Renald Bérubé et Yvan Patry, dir., *Jean Pierre Lefebvre*, Les Presse de l'Université du Québec, Montréal, 1971, p. 18. Cette dissidence est bien démontrée dans le court film réalisé par Simon Galiero en hommage au cinéma de Lefebvre pour l'ONF. onf.ca/film/jean_pierre_lefebvre_fr/
3. Voir par exemple l'article emblématique de Pierre Vallières, « Témoignage d'un otage privilégié des « ordres ». Brault a manqué son coup », publié en 1974 dans la revue *Cinéma Québec* (décembre), qui constitue une charge critique politique contre le film *Les ordres* de Michel Brault
4. Bérubé et Patry, p. 13
5. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard, 1942 (1968), p. 76-77
6. Camus, p. 129
7. « Le coup de dés : entretien avec Jean-Pierre Lefebvre », p. 57
8. André Larsen, « Le sens de la contestation et Jean Pierre Lefebvre », dans l'ouvrage collectif *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, Les Éditions Sainte-Marie, Montréal, 1968, p. 49
9. Camus, p. 177
10. Larsen, p. 52

Lien vers le dossier de 24 images no 126 consacré à Jean Pierre Lefebvre en 2006 : revue24images.com/revue-article-detail/1396

Mai 68

La révolte souterraine des femmes

PAR LINDA SOUCY



↑ Le Bonheur de Agnès Varda (1965)
→ Cléo de 5 à 7 de Agnès Varda (1962)

Mai 68. Le féminisme couve sous les pavés. Dans les années 70, ce mouvement « ouvrira les écluses de l'histoire », entraînant dans son sillage la prise d'assaut du cinéma par les femmes.

Mai 68 a été sans conteste un mouvement mixte. En témoignent les nombreuses photos de cette époque où les femmes sont partout présentes à côté des hommes, poing levé, pancartes ou drapeaux à la main, posant telles des Marianne et évoquant le célèbre tableau de Delacroix.

AUCUN LEADER FÉMININ

Il ne faudrait pas croire pour autant que la place des femmes y a été égalitaire. Époque oblige, Mai 68 est surtout un mouvement masculin et aucun leader féminin n'y est associé. Bien que souffle un vent de liberté sexuelle, de changement des mœurs, les revendications spécifiques des femmes n'y ont pas occupé le devant de la scène. Michelle Perrot, historienne, aura cette formule juste qui torpille le cliché de la manifestante totalement émancipée : « la femme de 68 est à la fois contrainte et aspire à la liberté. »

En 1967, la pilule vient d'être décriminalisée en France, elle le sera en 1969 au Canada, mais dans les deux pays, elle est difficilement prescrite aux jeunes et aux célibataires. L'avortement est toujours criminalisé en France et le sera jusqu'à la loi Veil de 1975 ; il sera illégal au Canada jusqu'en 1988. En 1968, l'idée que la femme puisse disposer librement de son corps commence à peine à faire son chemin.

Pourtant, les femmes sont actives en Mai 68, elles ont accès à l'éducation et à l'université. Plusieurs travaillent mais sont reléguées dans les boulots qui leur sont traditionnellement réservés, ce qui signifie le plus souvent précarité et bas salaires. Celles dont les maris sont plus fortunés sont depuis l'après-guerre confinées à la maison. Plusieurs témoignages de militantes de l'époque concordent : les femmes ont été « les petites mains de Mai 68 », elles ont tapé et ronéotypé les tracts et ont fait le café. Pas surprenant donc, qu'au cinéma, en ce mois de mai mythique, elles soient encore

reléguées aux métiers dits féminins : elles sont surtout scripts, habilleuses, maquilleuses et aussi assistantes, monteuses et/ou recherchistes. Les plus intrépides ont signé quelques courts métrages.

Remettre tous les pouvoirs en question, pour certaines, c'est aussi réfléchir sur la hiérarchie dans la sphère domestique. Le groupe Féminin Masculin Avenir (FMA) organise le 13 mai 1968 à l'auditorium Descartes de la Sorbonne une discussion sur le thème : « Femmes et révolution » où tous sont conviés. Contre toute attente, c'est un succès, l'auditorium est rempli à craquer et la foule est mixte.

À l'exception très marginale de l'appel lancé par le groupe FMA, les femmes ne prennent que très peu la parole en Mai. Il va sans dire qu'être femme et cinéaste en 68 n'est pas encore une équation viable. Après Alice Guy, prolifique pionnière longtemps méconnue, un gouffre béant est resté longtemps ouvert. En 1955, un renouveau s'amorce. Varda tourne *La Pointe courte*, long métrage qui inscrit une fracture formelle et donne le coup d'envoi à la Nouvelle Vague.

VARDA SIGNE DEUX LONGS MÉTRAGES

Dès 1962, c'est de cette passivité demandée aux femmes dont Agnès Varda traitera dans *Cléo de 5 à 7*, un film qu'elle qualifiera elle-même de féministe, même si, dit-elle, « il a été mal compris par les féministes du premier degré. » Cléo (Corinne Marchand) se dit plus vivante que les autres parce qu'elle est belle. Tout au long du film, prise de peur, elle attend un rendez-vous médical pour un diagnostic de cancer. Et ce sera ce moment de bascule qui la rendra à elle-même. Elle cesse de se regarder, de vivre pour être vue, et elle se met à *voir*. Elle découvre une beauté moins aliénante que la sienne dans le frémissement de la vie, elle s'ouvre à l'autre. Vivre selon ce que la société patriarcale attend d'une femme ou être vraiment présente au monde ? Telle est la question fondamentale que pose ce film de transition, annonciateur de la mutation sociale qui aura lieu quelques années plus tard et qui mènera de Mai 68 aux luttes du MLF et à la prise de parole massive des femmes dans le cinéma et dans toutes les sphères de l'art pendant la décennie 1970.

Partout au cours des années 1960, le rêve petit-bourgeois est étalé, dans les médias, les publicités, et la femme objet ou mère y est le pilier d'une famille nucléaire repliée sur elle-même. La traduction française de *The Feminine Mystic* de Betty Friedan, best-seller féministe, paraît en 1964 et fait état de la tristesse des femmes à la maison. Le bonheur est devenu une image publicitaire qui offre toujours plus de produits à consommer. « L'image du bonheur, c'est le bonheur », dira Varda qui intitule tout simplement son deuxième long métrage, tourné en 1965, *Le bonheur*. Une petite famille idéale (la famille réelle de Jean-Claude Drouot qui est alors le héros de la célèbre série *Thierry La Fronde* et dont la vie intime vient de faire l'objet d'un reportage dans *Paris Match* en janvier 1965) sera fissurée par le désir. François, le mari, souhaite additionner sa maîtresse au bonheur familial qu'il a déjà. Peu après son aveu, lors d'un pique-nique idyllique qui, comme tout le film, évoque Renoir, sa femme se noie. Est-ce parce que l'image convenue du bonheur familial ne peut supporter l'addition d'une autre femme

qu'elle se sacrifie ? Le mari refera sa vie avec la maîtresse qui ressemble à s'y méprendre à sa femme. L'image est de nouveau intacte. En revoyant aujourd'hui ce film mathématique, ce ciné tableau et cet exercice à la fois abstrait et sensuel, on ne peut qu'évoquer le titre de l'essai *Filles en série* de Martine Delvaux paru récemment.

AKERMAN TOURNE SON PREMIER COURT

Cet ordre patriarcal ancien qui contraint les femmes, mais qui est aussi loin d'être tendre pour les hommes, les forçant au service militaire en France et à la participation à la guerre du Vietnam aux États-Unis, ce ras-le-bol du statu quo qui embrase les campus américains et fait s'insurger Paris en 1968, Akerman l'abordera dès son premier film, sur un mode inédit, tout à la fois burlesque et tragique. Un court métrage tourné – est-ce un hasard ? – en 1968 et au titre évocateur : *Saute ma ville*.

Ce film de 13 minutes contient déjà toute l'œuvre d'Akerman, ses thèmes et ses obsessions. Méditation sur la condition féminine, le film montre ce que Mai 68 n'a pas montré, la femme invisible, réduite aux tâches ménagères tout comme *Jeanne Dielman* le fera plus tard magistralement. Une jeune fille, Akerman alors âgée de 18 ans, faisant mine de récurer un appartement y fout le bordel. Elle scotche toutes les issues et finit par ouvrir le gaz et se faire exploser, fleurs à la main, tout en faisant sauter le HLM où elle se trouve... et peut-être la ville. Sur la porte refermée, on a pu lire *Go Home*, mot qui évoque certes le retrait des femmes de la sphère publique mais également la guerre du Vietnam. C'est bien évidemment aussi à Auschwitz qu'Akerman fait allusion, et à l'histoire familiale dont elle est la dépositaire et qui la place dans une autre couche du temps, dans une post-mémoire traumatique.

Quinze ans plus tard, toujours inspirée par Mai 68, Akerman tournera une commande, un téléfilm (qui n'a de téléfilm que le mode de production car c'est un film majeur de sa filmographie) : *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*, diffusé par Arte en 1994.

Avril 1968, une jeune fille de 15 ans quitte le lycée. Mal dans sa peau, Michèle en est à ses premières expériences sexuelles. L'ordre établi ne lui convient pas, pas plus qu'il ne convient à Paul, un Parisien de 19 ans, rencontré au cinéma et qui a déserté la caserne. Tous deux souhaitent un changement, mais chacun à sa façon. Michèle formule ainsi son malaise : « Ça peut pas rester comme ça, il faut que ça pette, on étouffe, on sera pas obligé de bien s'habiller et de se laisser tripoter. » Plans-séquences, naturalisme et sensibilité à fleur de peau, échanges intarissables qui évoquent le Vietnam et la consommation, *Portrait d'une jeune fille* pose avec le recul un regard empreint de distance sur cette époque, ainsi que sur la confusion identitaire et la sensibilité exacerbée d'une adolescente au désir contraint par les stéréotypes sexuels.

DURAS ET KAPLAN TRANSGRESSENT

Cette insurrection de la jeunesse qui veut tout faire sauter pour changer la vie et en finir avec les hiérarchies hante profondément Marguerite Duras qui confiera dans un entretien avoir écrit *Détruire dit-elle*, en 1968, « baignée dans l'amour de la jeunesse. »



© Marc Riboud

En 1969, Duras passe derrière la caméra et adapte ce texte sorti en janvier de la même année. Ce premier film de Duras a été tourné sur un mode communautaire, les acteurs et le directeur photo offrant leur concours. Huis clos à quatre personnages, circonscrit dans un lieu entouré d'une forêt et dont on ne sait s'il s'agit d'une clinique ou d'un hôtel, le film incite à faire table rase et au changement intérieur radical. N'oublions pas que Duras a revendiqué, l'année précédente, la création du slogan « il est interdit d'interdire » ; « il faut tout détruire y compris les livres, ne plus avoir de mémoire, oublier l'insoutenable pour devenir un être nouveau », confiera l'auteure cette année-là. Le changement intérieur est la condition du changement social. Ce qui est plus difficile à réaliser et, ajoutera-t-elle, « autrement plus exigeant que lancer un pavé dans une vitrine ».

En 1968, Nelly Kaplan réalise un film qui sortira en 1969 : *La fiancée du pirate*. Assistante d'Abel Gance dans les années 1950, elle avait déjà réalisé en 1967 un moyen métrage : *Le visage de Picasso*, lion d'or à Venise. Ce prix prestigieux lui permet de casser le moule et de financer *La fiancée du pirate* qui a pour thème essentiel la vengeance d'une femme. Une jeune fille subit les assauts sexuels de tout un village, y compris de sa patronne lesbienne. Elle se vengera en faisant payer les abuseurs pour ses services sexuels, et le vent de Mai ne soufflant pas trop loin, le tarif des clients sera fixé en proportion de leurs revenus. Variation sur les rapports de pouvoir, comédie caustique aux accents poétiques, surréalistes et dadaïstes, le film est totalement atypique dans la production de l'époque. Kaplan dira de Marie qu'elle est « une sorcière des temps modernes qui n'est pas brûlée par les inquisiteurs, c'est elle qui les brûle ». Détail non anodin, on trouve placardé sur la porte de Marie un appel à la contraception et sur ses murs en lettres capitales les trois lettres du mot : NON !

PENDANT CE TEMPS AU QUÉBEC

Incontestablement, c'est en terre d'Amérique qu'en 1967, Anne-Claire Poirier réalise un film qui sera la pierre angulaire du cinéma québécois féminin à venir, si ce n'est son véritable coup d'envoi. Est-ce parce qu'aux États-Unis le mouvement féministe s'est beaucoup affirmé au cours des années 1960 que cela se passe au Québec ? Est-ce le vent de liberté et de créativité qui souffle à l'époque à l'ONF ?

De mère en fille, premier long métrage entièrement réalisé par une femme au Québec, est inspiré de l'expérience personnelle d'Anne-Claire Poirier et traite de la difficile conciliation entre maternité et aspirations professionnelles. Puisant à même le journal de grossesse de la réalisatrice, le film est magnifiquement mis en images par Jean-Claude Labrecque. Les textes et dialogues sont de la poétesse Michelle Lalonde. Entièrement écrit au « je », le film s'écarte du cinéma conventionnel et entremêle fiction, documentaire et onirisme. La comédienne choisie pour interpréter le rôle principal est réellement enceinte. Poirier montre ce qui n'a jamais été montré à l'écran : un accouchement, une femme qui, le matin, lutte pour trouver une gardienne (un réseau de garderies ne sera mis en place qu'au cours des années 1980), une femme prise dans le déchirement de son désir : se réaliser professionnellement ou être auprès de ses enfants.

Des plans de crèches, mais aussi d'usines, sont tournés en Tchécoslovaquie. Et cela révèle toute la sensibilité de Poirier : les hommes enchaînés aux machines souffrent aussi d'aliénation et d'exploitation ! Le film est montré à Radio-Canada tard en soirée et connaît un très grand succès. Il sera de la première édition de la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1969. À l'ONF toutefois, Poirier sera mise à l'écart pendant quelques années avant que ne soit créé le programme « En tant que femmes » en 1974.

Après Mai 68, rien ne sera plus pareil au cinéma et dans la vie. Le MLF naîtra au début des années 1970, plusieurs collectifs de femmes émergeront partout en Occident tels que Vidéo Femmes ici, Musidora en France, Women Make Movies aux États-Unis. À côté d'un cinéma militant, politique et nécessaire, les femmes imposeront un regard autre et s'empareront des caméras pour traiter de sujets inédits, selon leur vision et leur expérience : le privé est aussi politique ! Elles se livreront également à des expériences formelles novatrices, hybridant les genres, mêlant le direct et la fiction. Elles créeront des personnages féminins et masculins moins stéréotypés et convenus. Au Québec, Anne-Claire Poirier réalisera deux autres longs métrages importants *Les filles du Roy* (1974) et *Le temps de l'avant* (1975), Mireille Dansereau, le premier film de fiction canadien réalisé par une femme : *La Vie rêvée* (1972), et dès l'année suivante, *J'me marie, j'me marie pas* (1973). En 1978, Sylvie Groulx et Francine Allaire signeront *Le grand remue-ménage*. Des actrices tourneront aussi ; Luce Guilbault réalisera *D'abord ménagères* (1978), Paule Baillargeon et Frédérique Colin offriront un film indépendant qui bouscule tous les repères : *La cuisine rouge* (1979). En France, Coline Serreau réalisera *Mais qu'est-ce qu'elles veulent ?* (1977) ; Agnès Varda s'attachera à documenter les luttes féministes dans *L'une chante, l'autre pas* (1977) et confiera plus tard dans un entretien que la loi Veil a, tout compte fait, été plus importante pour le changement des mœurs que Mai 68 ! Duras réalisera plusieurs films envoûtants et expérimentaux, rythmés par les silences et la musique, la plupart tournés sur un mode indépendant et très libre. Et Akerman, entre autres films, réalisera son opus le plus important : *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. En Amérique, la comédienne Barbara Loden, femme d'Elia Kazan, tournera *Wanda* (1970), devenu depuis un film mythique. La décennie suivante s'ouvrira sur deux films majeurs réalisés par des femmes : *Les années de faim* de Jutta Brückner (1980) et *Allemagne, mère blafarde* d'Helma Sanders-Brahms (1980).

En somme, depuis *Cléo de 5 à 7*, le verbe voir est devenu pour les femmes aussi un verbe transitif.

ET CETTE RÉVOLUTION SE POURSUIT ENCORE AUJOURD'HUI,
COMME EN TÉMOIGNE CETTE ANNÉE À CANNES LA MONTÉE DES
MARCHES DE 82 FEMMES EXIGEANT LA PARITÉ ET PLUS DE DIVERSITÉ.

↑ La fiancée du pirate de Nelly Kaplan (1969)



079

« Même si toutes les réformes préconisées, même les plus radicales, étaient mises en application, la libération de la femme serait-elle pour autant une réalité ? À cette question, nous répondons non ! La solution ne réside pas dans la seule réforme de l'ordre social existant ; elle viendra d'une société nouvelle, d'une révolution en profondeur des attitudes et des mentalités, du renversement du régime sexiste comme de tous les autres régimes qui s'appuient sur la violence et la domination. »

Anne-Claire Poirier, Jeanne Morazain, Rapport de recherches, *En tant que femmes*, 16 septembre 1971, p. 4 cité par Francine Prévost, dans « L'itinéraire cinématographique d'Anne-Claire Poirier », *Séquences* n° 116, *Érudit*

Références

« La femme de 68 est à la fois contrainte et aspire à la liberté », Michelle Perrot, historienne, entretien, RFI, *Les voix du monde*

« Pour les femmes, Mai 68 fut comme une rivière souterraine », entretien avec l'historienne Michèle Zancarini-Fournel, 24 octobre 2013, *Semaine de l'Histoire*, par Adrien Naselli

Marguerite Duras, entretien avec Jacques Chancel, Radioscopie, INA, 28 décembre 1969, à l'occasion de la sortie de *Détruire dit-elle*, 48 minutes

Agnès Varda, « L'intégrale en 5 entretiens » (1998) France Culture, série *À voie nue*, par Gérard Lefort

« Être libres avec les autres : Thérèse Clerc, féministe et progressiste », *Cahiers d'histoire*, n° 131, 2016, par Thierry Pastorell

Agnès en Amérique

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



↑ Black Panther (1968)
↑ Lion's Love (... and Lies) (1969)

080

Agnès Varda déménage en Californie en 1967.

Tandis que son mari Jacques Demy doit apprendre à composer avec les exigences des studios américains, Varda oeuvre quant à elle dans une liberté des plus totales et tourne quelques mois après son arrivée aux États-Unis un court métrage intitulé *Oncle Yanco*. Portrait d'un oncle peintre, qu'elle retrouve à San Francisco après l'avoir rencontré pour la première fois dans *Souvenir souvenirs* d'Henry Miller, le film capte aussi l'effervescence d'une certaine jeunesse dans laquelle se reconnaît le vieil homme. « Je ne me mêle pas à la politique », dit-il après avoir évoqué le climat totalitaire de sa Grèce natale. « Je suis du côté de la jeunesse. »

D'une grande beauté, *Oncle Yanco* baigne dans cette lumière dorée propre à la côte ouest américaine, dépeignant le calme serein d'un dimanche paresseux parmi les maisons flottantes de Sausalito. Mais le film, malgré cette nonchalance qui le caractérise, est ponctué d'images de manifestations contre l'intervention militaire au Vietnam ; « ici, au fond, c'est une révolution sans épanchement de sang », déclare Yanco après avoir célébré cette « explosion de joie » qu'il perçoit dans l'art psychédélique. Varda, le rencontrant, découvre aussi cette contre-culture hippie qui s'est profondément enracinée dans la région de la baie de San Francisco. L'année suivante, Varda va se rendre à Oakland pour filmer *Black Panthers*.

Dans ce documentaire d'une trentaine de minutes, la cinéaste française détaille dans un style beaucoup plus classique une manifestation contre l'emprisonnement de Huey P. Newton, cofondateur des Black Panthers arrêté en octobre 1967 à la suite d'une altercation avec des policiers. Nous sommes en août 1968 et les images captées par Varda font d'une certaine manière écho à la France de Mai ; mais ce mouvement révolutionnaire armé s'organise depuis des années et c'est à cette structure que s'intéresse Varda, autant qu'aux revendications défendues. Les gens qu'elle rencontre sont des figures clés de l'organisation : Stokely Carmichael, qui allait s'enfuir en Afrique moins d'un an plus tard, William Lee Brent, qui détournera un avion en 1969 et finira sa vie en exil à Cuba...

Newton lui-même est interviewé, l'entretien traitant de ses conditions de détention ainsi que du programme politique du parti. Mais la caméra de Varda semble surtout fascinée par Kathleen Cleaver, organisatrice et directrice des communications – qui parle avec passion de la place des femmes dans le mouvement et de la réappropriation des critères de beauté au sein de la communauté noire. La place qu'occupe la pensée féministe dans ce discours d'émancipation aura un impact direct sur la pensée politique de la réalisatrice. « *The role of the black woman in the Black Panther Party is exactly the same as the man* », affirme Newton. « *We make no distinction whatsoever.* » Mais des enjeux spécifiquement féministes émergent pourtant, lorsque Cleaver prend la parole.

Commandé par la télévision française, *Black Panthers* ne sera pas diffusé dans le sillage de Mai 1968 – de crainte, justement, que le film ne ravive la colère des étudiants. Mais Varda poursuit malgré tout sur sa lancée avec le superbe *Lions Love (... and Lies)* de 1969, dans lequel elle met notamment en scène la cinéaste américaine Shirley Clarke. Désormais, la révolution est sexuelle. James Rado et Gerome Ragni, mieux connus pour la comédie musicale *Hair* qu'ils avaient coécrite en 1967 en plus d'y tenir la vedette, se cloîtent dans une villa de Los Angeles avec Viva, égérie d'Andy Warhol qui jouera la même année dans le *Blue Movie* de celui-ci. Leurs corps nus s'exposent et s'entrelacent dans une félicité orgiaque qui se transforme peu à peu en dépression au fur et à mesure que progresse le film.

Ici, c'est comme si le climat politique désespéré des années 1970 prenait déjà le pas sur l'optimisme naïf et l'hédonisme décomplexé des hippies idéalistes de la décennie précédente. *Lions Love (... and Lies)* est un film crépusculaire, en même temps qu'une célébration de cette contre-culture dont il observe le déclin. Ses jeunes héros, après avoir vécu un bref instant en retrait du monde, y sont en quelque sorte rattrapés par celui-ci ; comme si leur rêve fragile s'effondrait avec l'annonce de l'assassinat de Robert Kennedy. Mais le film, à la lisière de la fiction et du documentaire, porte aussi sur le cinéma lui-même et pose en filigrane la question de son rapport au réel, de sa responsabilité envers celui-ci.

COMME SI LE CINÉMA, ICI, NE POUVAIT PLUS ÊTRE *QUE* DU CINÉMA.

Vera Chytilová

ou le goût de la transgression

PAR ANDRÉ ROY



↑ Les petites marguerites (1966)

Avec plusieurs cinéastes de sa génération, Vera Chytilová annonçait le Printemps de Prague.

Dans son deuxième film, *Les petites marguerites* (1966), farce nihiliste qui demeurera son œuvre majeure, Chytilová (1925-2014) étalait un goût de la transgression rare à une époque où tout était cadenassé dans les pays socialistes.

De la politique aux arts, de l'éducation au social, tout était à casser, il fallait larguer les amarres ; on faisait un pied de nez au pouvoir conformiste et stérilisant et on tournait le discours matérialiste en grivoiserie. Scandale ! C'est qu'on s'ennuyait ferme dans les pays communistes, comme l'a filmé un des compatriotes de Chytilová : Milos Forman. Celui-ci l'a si bien illustré avec *L'as de pique* (1963), *Les amours d'une blonde* (1965) et *Au feu, les pompiers !* (1967) ; il n'était pas le seul, il y avait aussi Jiri Menzel, Jan Némec et Ivan Passer, qui formaient avec Chytilová ce qui s'appellera la Nouvelle Vague tchèque, laquelle durera presque dix ans, jusqu'à la mise sous tutelle soviétique du pays. Ça en sera fini de ces comédies douces-amères, brins de fraîcheur et de franchise qui, dans une réalité si glauque à vouloir être normale, deviennent des

bombes (Chytilová s'en souviendra dans le générique de début de son film). Elles étaient drôles, ces comédies, mais si désespérées... Sur ce plan, la cinéaste se différenciera beaucoup de ses confrères masculins ; ils n'auraient pas pu faire ces *Petites marguerites* qui se fichent de la description de la gêne et du malaise dans un quotidien très terne, si accablant. La comédie sociale, très peu pour Chytilová. Et elle était féministe avant l'heure, pas prêchi-prêcha pour un sou, sœur d'Agnès Varda, mais en plus éclatée.

Après un générique reproduisant des images typiques du réalisme socialiste nous sont présentées deux jeunes filles, qui s'appellent toutes les deux Marie, l'une blonde, l'autre brune, dans des décors aux couleurs criardes, relevant du psychédélisme et du pop art. Elles avouent ne vouloir rien faire et ne savoir rien faire. Elles sont destinées à la joie ininterrompue, à la jouissance permanente ; elles vivent sous le signe de Dionysos ; elles veulent tout, de la bouffe aux hommes ; d'ailleurs, il n'y a pas de différence pour elles entre se gaver et consommer les hommes, tout est bon, car tout est à jeter ; on est des raclures, nous clament leurs comportements, et c'est bon de tout envoyer en l'air et de s'envoyer en l'air en même temps. Avec leur pratique du tout et du rien, du n'importe quoi et du n'importe qui, elles sont dans leurs désopilantes furies dévergondées, « une vraie insulte au socialisme », devaient à coup sûr se dire bien des spectateurs et particulièrement les autorités. D'ailleurs, pendant quelques mois, dans une société où tout était rationné, le film sera interdit parce qu'interprété comme une invitation au gaspillage. La gabegie, c'est presque pire qu'une libido déchaînée – et la beauté du corps des deux actrices est déjà un fruit défendu, en particulier pour les vieux messieurs qui les fréquentent.

Finis le noir et blanc, les récits lents, délicats et pointilleux, l'humour pince-sans-rire, le ton où tout espoir est perdu : Vera Chytilová se démarque avec fracas de ses amis cinéastes. Son happening libertaire tire sur tout ce qui bouge – et charrie aussi quelques scories. Qu'importe, il ne faut pas chipoter – on imagine que les Tchèques et autres citoyens socialistes adhéraient non sans jubilation à cette fantaisie qui débloque constamment. Dans cette pétarade de sons, de musiques et de couleurs, les deux Marie subvertissent les valeurs imposées par des pères politiques sévères dans leur sénilité et leur virilité, dans leur orthodoxie et leur puritanisme. Le film, qui s'apparente à un puzzle aux pièces disparates, se révèle féministe, antiautoritaire, antimachiste – et anticomuniste ! Comme l'Histoire, les hommes sont voués à la poubelle. Et le socialisme a un visage de bouffon.

Après le Printemps pragoise, ses amis s'exilent, mais la cinéaste reste en Tchécoslovaquie, ce qui lui sera reproché. Elle réussira à réaliser un autre film en 1970, *Le fruit du paradis*, et ce, avant de se taire pour qu'on ne la fasse pas taire. Elle reviendra à la réalisation en 1976 avec *The Apple Game*.

ELLE SIGNE ENSUITE UNE DIZAINE DE FILMS, SOUVENT PROJETÉS DANS DES FESTIVALS, COMME *WOLF'S HOLE* (1985), QU'ON A PU VOIR À MONTRÉAL.

Les petites marguerites

un film de Vera Chytilová

Je suis
déprimée!

J'en ai marre
qu'on me fasse
souffrir tout le
temps.

Tu sais,

plutôt que d'être gentilles,
tristes et anxieuses,

moi je dis qu'on
devrait se mettre à
vivre comme des
marguerites.

Moi
aussi bébé.

Faire comme si
le monde nous
appartenait

et s'y servir
à volonté!

Oh
oui!

Même notre ennui
serait joli.

Monsieur!

Vous nous invitez
au restaurant?



Souvenirs

Philippe Garrel

PAR JACQUES KERMABON



↑ Marie pour mémoire (1967)

Philippe Garrel n'a jamais fait mystère que les récits de ses films sont inspirés de souvenirs personnels, de ses rêves, de ses rencontres.

Pour autant, on ferait fausse piste en réduisant son œuvre à une quelconque dimension autobiographique et ses protagonistes à des personnages à clés tant ce qui compte avant tout dans son cinéma est ce que sculpte et capte la caméra : des visages, des ambiances, un temps étiré, toute une matière vivante dont la vibration sensible importe plus, dans notre perception, que l'histoire, résumable, la plupart du temps, à quelques maigres arguments et dont la trame apparaît plus trouée que continue.

Ainsi, *Les Amants réguliers*, présenté au Festival de Venise en 2005, a bien à voir avec l'existence du cinéaste, car il y témoigne de Mai 68 et parce que les rôles principaux sont tenus par son fils et Clotilde Hesme, son élève au conservatoire, et son père, Maurice Garrel, y intervient comme bien souvent... Mais le film ne prétend en rien raconter un épisode de la vie de Philippe Garrel avec la même intensité qu'ont pu s'y employer, chacun à leur façon, Jean Eustache et Maurice Pialat.

Philippe Garrel a eu 20 ans en 1968, une génération pour laquelle les événements de mai ont été déterminants. Pour autant, sa participation directe aux actions menées – ne serait-ce que dans le monde du cinéma – fut relativement marginale. Mai 68 se révéla en effet un catalyseur décisif pour un cinéma d'intervention qui voulait témoigner, agir – le cinéma est une arme affirmait-on –, élaborer un média alternatif. Dans un ouvrage de référence de plus de six cents pages qu'il a consacré aux images tournées pendant Mai 68¹, Sébastien Layerle a recensé quelque 180 films « conçus à chaud, dans les semaines et les mois qui ont suivi les journées de mai », réalisés sous la houlette de plus d'une vingtaine de groupes d'action ou autres collectifs.

Le 6 avril 1968, Garrel fête ses vingt ans. Quelques jours plus tard, il est au Festival du jeune cinéma d'Hyères, avec un long métrage tourné fin 1967, *Marie pour mémoire*, présenté en ces termes : « Film réalisé en dix jours, par un imposteur, protégé par le statut d'artiste. Constat pessimiste plutôt que film critique, parce que tout va bien dans le monde occidental, excepté les hommes qui y vivent. Partis pour tourner un manifeste athée, on est revenus avec un éloge de la folie dans les boîtes. » Sous les huées du public, il reçoit le Grand prix des mains du comédien Michel Simon, président du jury, qui le prend dans ses bras et lui glisse : « Qu'est-ce qu'on peut y faire, qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? »

Une photo de groupe, prise pendant le Festival de Hyères par le réalisateur Pascal Aubier, atteste de la présence aux côtés de Philippe Garrel, de, entre autres, Alain Jouffroy, Daniel Pommereulle, Jackie Raynal, Patrick Deval, Michel Fournier. Ce dernier a signé l'image de *Marie pour mémoire*, les autres vont participer, quelques semaines plus tard, aux activités d'une constellation d'artistes regroupés sous le nom de Zanzibar.

Critique d'art influent, Alain Jouffroy est aussi poète, il a publié, en février 1968, *Trajectoire*, « récit récitatif », couché quotidiennement sur le papier pendant six mois pour saisir un peu de son existence et capter les signes d'une révolution future. Il permettra que, dans le numéro de juin 1968 de la revue d'art *Opus international*, avec une couverture signée Topor et titrée *Violences Mai 1968*, paraissent « Quatre manifestes pour un cinéma violent », quatre textes percutants, plus ou moins nébuleux et aux accents radicaux, signés respectivement Daniel Pommereulle, Serge Bard, Patrick Deval et Philippe Garrel. « La pellicule est la matière réfléchissant les images mentales, suggère ce dernier, du haut de ses 20 ans, lesquelles doivent tendre à l'abstraction : abstraction des signes (le puzzle) comme du propos (la totalité), selon la coïncidence du formulé et du formulant = pour être reçues par le spectateur au-delà de l'entendement, et symétriquement pour l'auteur tournées au-delà de l'entendement. » Le reste est à l'avenant.



↑ Les amants réguliers (2005)
→ Actua 1 (1968)

Sally Shafto a sous-titré le livre qu'elle a consacré au groupe Zanzibar, « Les films Zanzibar et les dandys de mai 1968 ». Le choix du mot Zanzibar, aux effluves exotiques, vient de Serge Brard. Il ambitionnait de rejoindre cette île de la Tanzanie, pays qui vivait alors sous un régime communiste d'obédience maoïste. Il y a même envisagé, en 1969, un tournage et organisé un voyage. Mais il s'est arrêté à Alger, où il s'est converti à l'islam et a pris le nom d'Abdullah Siradj. Auparavant, il avait été un éphémère étudiant à l'université de Nanterre, siège, on s'en souvient d'une étincelle décisive demeurée dans les annales sous le nom de Mouvement du 22 mars. Il a aussi réalisé le premier film Zanzibar, *Détruisez-vous*, tourné en longs plans séquences entre mars et avril 1968, et dont l'antépénultième moment est une conférence sur la révolution future, prononcée par Alain Jouffroy devant quatre étudiantes réparties dans un amphithéâtre de Nanterre, parmi lesquelles Caroline de Bendern et Juliet Berto, interprètes de ce film. Pour mémoire, la première, mannequin, fut une icône de Mai ; c'est elle la « Marianne de Mai 68 », la jeune femme au drapeau immortalisée par le reporter Jean-Pierre Rey le 13 mai 1968. Et faut-il rappeler que Juliet Berto avait, en 1967, interprété un rôle dans *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard ? Dans *Détruisez-vous* on aperçoit aussi Thierry Garrel, le frère de Philippe, qui deviendra un des piliers du documentaire de la chaîne Arte. Il incarne Gabriel dans *Marie pour mémoire*.

Cette constellation Zanzibar doit beaucoup à la générosité de Sylvina Boissonnas, jeune héritière de la famille Schlumberger. Tout ce petit monde passe beaucoup de temps à la Cinémathèque d'Henri Langlois, finit souvent à la Coupole, célèbre brasserie du quartier Montparnasse, ou se retrouve dans tel ou tel grand appartement où Sylvina Boissonnas signe des chèques pour quiconque a un projet artistique.

On retrouve un peu de cette ambiance dans *Les amants réguliers* avec ce jeune homme fortuné, amateur d'opium, qui va se fournir en substances illicites au volant de sa grosse Jaguar, héberge ces artistes en herbe et achète négligemment leurs tableaux pour subvenir à leurs besoins. Le film est dédié à Daniel Pommereulle, décédé en 2003, peintre – il joue, aux côtés de Patrick Bauchau et d'Alain Jouffroy dans *La collectionneuse*, d'Éric Rohmer –, il a aussi réalisé *Vite*, en 1969, dans la mouvance Zanzibar. Dans ce portrait d'une génération, les événements de Mai n'interviennent que pendant un moment relativement court, pendant lequel Garrel s'essaye, avec une indéniable réussite, à la reconstitution, d'une barricade qu'on dresse, d'échauffourées avec la police, d'une réunion clandestine d'activistes, de poursuites sur les toits.

Parmi ces plans, un travelling latéral sur une compagnie de CRS casqués, boucliers à la main, revêt un sens particulier. Garrel a voulu refaire un plan, qu'il avait tourné pendant Mai 68, depuis la Lancia décapotable d'Alain Jouffroy, pour le seul film militant qu'il n'ait jamais réalisé, *Actua 1*, dans la lignée des Ciné-tracts ; un film perdu. Jean-Luc Godard évoquait encore ce film de six minutes, en 1992, dans sa préface d'un livre consacré à Garrel² : « Je me souviens de ces plans de 68, les seuls où l'on voyait les CRS de face, avec la sombre austérité du 35 mm, alors que tout le monde ne faisait que du 16 flou ». Garrel a expliqué avoir : « refait les mêmes plans, comme un peintre que refait la toile qu'on lui a volée. (...) Je me suis aperçu qu'il était plus facile de se souvenir d'un plan et de refaire ce plan que de se souvenir d'un événement, qui subit des métamorphoses par la mémoire et le rêve mélangés.³ »

Or, en 2014, *Actua 1* a été retrouvé et restauré par la Cinémathèque française. On peut aujourd'hui comparer le travelling initial et celui, reconstitué de mémoire. Les CRS apparaissent bien plus menaçants et compacts dans *Les amants réguliers* que dans *Actua 1*, où ils sont plus clairsemés, dans une attente assez paisible, et mêlés à quelques passants.

Par ailleurs, avec *Actua 1*, qui repose sur un mélange de plans en 35 mm et de plans en 16 mm de cinéastes amateurs gonflés, en procédant par collages dans une dimension plus suggestive que didactique, en entremêlant informations sur les événements de Mai 68 et formules détournées de René Char, Antonin Artaud ou Sade, Garrel signe un des plus saisissants films militants de cette époque. *Actua 1* n'a pas eu de suite. Fin mai, Garrel décide de partir en Allemagne. Il tourne, en Bavière, *Le révélateur*, un film muet en noir et blanc d'une heure, délibérément onirique.

MAI 68 COMMENCE À DEVENIR UN SOUVENIR.

1. Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68*, Nouveau monde éditions, 2008
2. Philippe Garrel et Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, Admiranda/Institut de l'image, 1992
3. « L'art et Mai 68 », entretien avec Philippe Garrel, propos recueillis par Emmanuel Burdeau et Stéphane Delorme les 13 et 15 septembre 2005, *Cahiers du cinéma* n° 606, novembre 2005

Bertrand Bonello

**Après 1968, la possibilité
d'un monde ?**

PAR PHILIPPE GAJAN



↑ Nocturama (2016)

« Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse. Héritière d'une histoire corrompue où se mêlent les révolutions déchues, les techniques devenues folles, les dieux morts et les idéologies exténuées, où de médiocres pouvoirs peuvent aujourd'hui tout détruire mais ne savent plus convaincre, où l'intelligence s'est abaissée jusqu'à se faire la servante de la haine et de l'oppression, cette génération a dû, en elle-même et autour d'elle, restaurer à partir de ses seules négations un peu de ce qui fait la dignité de vivre et de mourir. Devant un monde menacé de désintégration, où nos grands inquisiteurs risquent d'établir pour toujours les royaumes de la mort, elle sait qu'elle devrait, dans une sorte de course folle contre la montre, restaurer entre les nations une paix qui ne soit pas celle de la servitude, réconcilier à nouveau travail et culture, et refaire avec tous les hommes une arche d'alliance. »

Albert Camus, Discours de réception du Prix Nobel de littérature, prononcé à Oslo, le 10 décembre 1957

LE CONTEXTE : NÉ EN 1968

1968 : année charnière, année exemplaire, fin d'un monde, début d'un autre ou, peut-être, ouverture d'une parenthèse pas encore refermée. Bertrand Bonello est né en 1968, il fait donc partie de cette génération qui n'a pas vécu cette période, ni comme acteur ni même comme témoin.

Bien au contraire, il est adolescent dans les années 1980 : le néolibéralisme de Thatcher et Reagan triomphe, le communisme s'effondre, le chômage s'envole, la jeunesse se détourne de la chose politique. Qualifiées d'années d'hiver (Félix Guattari), de jachère des idées (Pierre

Rosanvallon), les années 1980 s'ouvrent par ce que Lyotard postule comme étant la fin des grands récits de la modernité (*La condition postmoderne*, 1979). Le moment 1968 apparaît dès lors comme une fête avortée, l'aube d'un désenchantement : Allende est renversé et se suicide le 11 septembre 1973. Ce désenchantement va s'exprimer rapidement de façon violente (ce sont les années de plomb et sa violence antiétatique : la Fraction armée rouge en Allemagne, les Brigades rouges en Italie, Action directe en France) ou nihiliste (le mouvement Punk et son *No Future*) avant de déboucher sur un sentiment amer de repli (individualisme, communautarisme, populismes d'extrême droite, protectionnisme et nationalisme).

Pourtant, 1968 reste pour certains une révolution inachevée, une histoire à rejouer même si elle se drape souvent des atours d'une inaccessible étoile.

Dans ce contexte, comment filmer le monde ? Comment filmer le monde alors que les stratégies de ceux qui nous ont précédés, des avant-gardes et du cinéma militant se sont étiolées. Le cinéma de la modernité, les nouvelles vagues, les cinémas nationaux... autant d'étiquettes qui s'effacent avec l'avènement des années 1980. Comment filmer, comprendre le désir d'émancipation et le désir d'insurrection, désirs désormais orphelins des méta discours portés par les courants de pensée progressistes qui les canalisèrent. « *Comprendre le monde est un préalable à sa transformation* » (proverbe anarchiste).

EN GUISE DE GENÈSE DE L'ŒUVRE : PASOLINI

Bonello a plusieurs fois revendiqué l'héritage de Pasolini. En 1996, pour l'un de ses premiers courts métrages, le cinéaste mettait en parole et en scène le poème de Pier Paolo Pasolini *Qui je suis* :

*« Il faut résister dans le scandale / et dans la colère plus que jamais, /
naïfs comme des bêtes à l'abattoir, / tourmentés comme des victimes, jus-
tement : / il faut dire plus fort que jamais le mépris / envers la bourgeoisie,*

hurler contre sa vulgarité, / cracher sur l'irréalité qu'elle a choisie comme seule réalité, / ne pas céder d'un acte ni d'un mot / dans la haine totale contre elle, ses polices, / ses magistratures, ses télévisions, ses journaux. / Et ici, / moi, petit-bourgeois qui dramatise tout, / si bien élevé par sa mère dans l'esprit doux et timide / de la morale paysanne, / je voudrais tresser l'éloge / de la saleté, de la misère, de la drogue et du suicide. / Moi, poète marxiste privilégié / qui possède des instruments et des armes idéologiques / et assez de moralisme pour condamner le pur scandale, / moi, qui suis profondément quelqu'un de bien, / je fais cet éloge, parce que la drogue, l'horreur, la colère, / le suicide / sont, avec la religion, le seul espoir qui demeure : / contestation pure et action / sur lesquelles se mesure l'énorme tort du monde. » Pier Paolo Pasolini, Qui je suis (1966)¹

Poème beau comme un diamant noir, terriblement actuel, il pourrait être programmatique s'il y avait un programme dans l'œuvre de Bonello. Il n'y en a sans doute pas. Par contre, il y a là, marqués au fer rouge, nombre d'éléments qui vont traverser l'œuvre. À commencer par l'affrontement avec les contradictions et la complexité de son époque, de notre époque : comment être, comment vivre après 1968 avec ce sentiment mêlé de colère et d'impuissance, de solitude et du désir d'être ensemble.

Au poème de Pasolini fera d'ailleurs écho le tract d'un groupe de jeunes gens auquel appartient le fils de Jacques, le pornographe du film homonyme (2001) :

« Nous vivons une époque sans fête et nous y avons contribué. Il faut réfléchir longtemps, et mesurément, et alors prendre des décisions radicales et sans appel. Comment pouvons-nous répondre au gouvernement puisqu'il ne s'adresse pas à nous mais à une idée qu'il a de nous ? Devant le manque de propositions, il faut créer une vraie menace. Créer un groupe d'intervention. Les symptômes d'une nouvelle guerre mondiale sont là, mais nous savons qu'elle ne peut exister comme les deux précédentes. Elle sera donc remplacée dans les prochaines années par des guerres civiles au sein de chaque pays conscient. Donc seule l'idée de la guerre civile peut être maintenant raisonnable. Et cette guerre se fera avec les armes du possible. Nous utiliserons les mots d'une manière radicale. Nous avons décidé de rester imprenables. Plus de grèves, plus de manifestations, plus de contre-propositions, mais plus d'acceptation non plus. Seulement le silence comme ultime contestation. »

Désir d'émancipation, désir d'insurrection... Désir de jouissance faut-il ajouter dans le cas de Bonello alors que s'impose désormais l'évidence : il faut inventer et non pas réinventer ; mieux il faut (se) précipiter (dans) un monde dont on ne sait rien. Comme *Tiresia* (2003), il faudra avoir les yeux crevés pour enfin accéder à la voyance.

DÉSIR DE FICTION, DÉSIR DE CINÉMA

Pour essayer de sortir de cette époque « sans fête », Bonello, de film en film, va donc s'attacher à nous précipiter dans des mondes parallèles sur les pas de ses personnages /

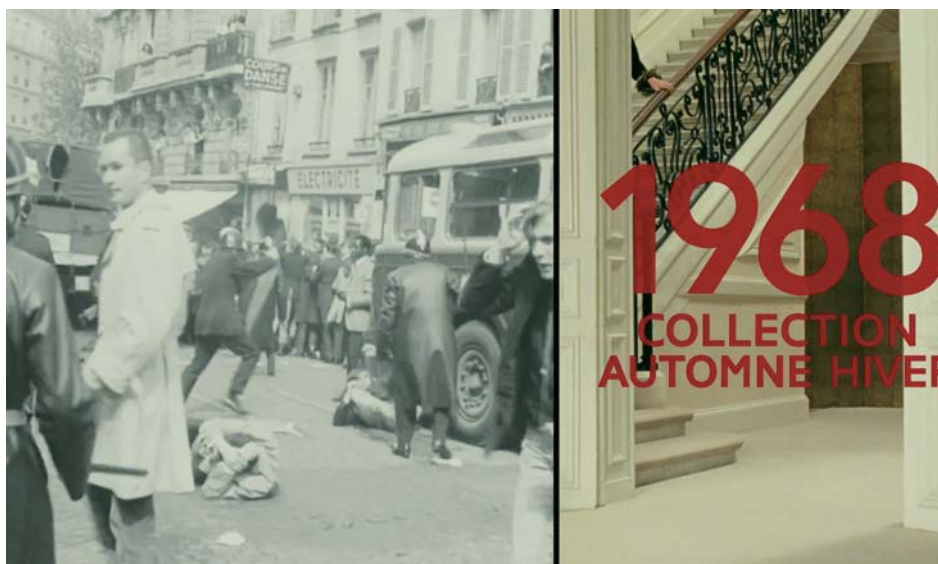
doubles à l'instar de Bertrand (Mathieu Amalric) dans *De la guerre*² (2008) qui, après une nuit passée dans un cercueil, rejoint le Royaume pour apprendre à vivre libre sous la houlette de la grande prêtresse Uma (Asia Argento) : « *Aujourd'hui, le plaisir, il faut le gagner comme on gagne une guerre. Et donc, il faut se battre comme un guerrier. Mais je vais t'aider. Je vais t'aider à trouver l'émerveillement. Je vais te débarrasser de toutes les choses lourdes que la société te fait porter parce qu'elle te dit que c'est la vie, et qui ne sont pas la vie.* » Pourtant, on ne sort jamais vraiment de son époque, Bertrand y retourne, comme si son aventure au Royaume, un Royaume désormais en pleine déliquescence, n'avait été qu'un rêve. Toute l'ambiguïté des films du cinéaste est là : en ne jugeant pas ses personnages, en ne jetant pas d'anathèmes sur une époque, il n'apporte pas de solutions. Ses films sont autant de cris possibles, des cris beaux et terribles qui affrontent cette difficulté à exister : « *Dans Le Pornographe, un fils parlait à son père de cette difficulté à exister après une époque où le plaisir et le désir semblaient si présents ; ce n'était pas une critique de 68, c'était une question légitime. Parce qu'on ne peut pas non plus vivre ni reproduire les mêmes choses. On ne peut pas faire comme si 40 années n'étaient pas passées. Alors, qu'est-ce qu'on en fait ?*³ »

Le cinéma est fiction et la fiction est une histoire du monde contemporain et donc du réel, un réel qu'on peut, qu'on doit se permettre de rêver. Pourtant, cette fiction n'est pas démonstrative au sens où elle n'est pas donneuse de leçon. Bonello disait : « *C'est pour ça que tout discours sur Twin Peaks : The Return est compliqué : c'est de l'émotion qui est produite, des sentiments extrêmement puissants, pas des idées. J'ai envie de faire l'analogie avec Godard, dont les films produisent beaucoup de discours mais qui lui-même en propose très peu. Et pour reprendre les termes d'une phrase à lui : "Il faut mélanger les images claires et les idées floues." C'est exactement ce que fait Lynch, et l'inverse de ce que font la plupart des réalisateurs.*⁴ » Il est facile de lui retourner le compliment. L'ambiguïté chez Bonello (les « idées floues ») est nécessaire, non seulement parce que le cinéma ne doit pas penser à la place du spectateur, mais également parce que le cinéaste se refuse à réduire le monde à quelques maximes bien senties. Dit autrement, le cinéma de Bonello aborde simplement la complexité du monde, celui d'après 1968 en l'espèce, et donc le sien, comme cinéaste notamment.

SAINT LAURENT, PERSONNAGE ET FILM EMBLÉMATIQUE

Saint Laurent (2014) est particulièrement révélateur en ce sens. Il y a ce moment : l'écran est partagé en deux ; d'un côté des images d'archives (Mai 1968, le Vietnam, les Black Panthers, de Gaulle, la Tchécoslovaquie et la mort de Jan Palach, etc.) ; de l'autre, les défilés des collections Saint Laurent de 1968 à 1971. Tout oppose ces deux parties d'écran (le style, le sujet, la couleur, le bruit et la fureur d'un côté, de l'autre, un mannequin, seul, dans l'atmosphère glaciale du luxe). On a pu y voir un commentaire sur la solitude d'un Saint Laurent déconnecté du monde et de l'histoire. Pourtant, en choisissant de placer dans un même cadre ces deux séquences, Bonello choisit de les opposer mais également de les réunir. Saint Laurent est sans doute la figure la plus pasolinienne, la plus tragique, de l'œuvre du cinéaste. Sa solitude confine à la folie, malgré la sollicitude

↑ Captures d'écran, Saint Laurent (2014)



095







↑ Nocturama (2016)

de Bergé. Et comme d'autres personnages chez Bonello, en cherchant l'autre, il ne trouvera que lui-même, son reflet, ceux qui portent sa marque... Il est seul et tous à la fois, comme une caricature de ce désir d'être, à la fois, soi (émancipation) et ensemble (le collectif). Bergé a accompli la métamorphose de son temps (et du marché) en vendant plus qu'une marque (YSL) : il a vendu le créateur lui-même. Dorénavant, tout le monde peut être Saint Laurent alors que ce dernier s'enfonce dans les dérives de son époque, attiré comme un aimant par son double (encore) maléfique, le sulfureux de Bascher.

Saint Laurent est un film sur 1968 (la libération sexuelle, l'émancipation, la démocratisation...) mais aussi sur l'après, sur le passage vers un monde féroce qui broie l'individu comme un prix à payer. Mais, heureusement, Bonello ne se complait pas dans l'hagiographie. Pour vivre en 2018, il faut conjurer la nostalgie de 1968, ses commémorations (le cinquantième anniversaire de la mort de Martin Luther King, celui de Mai 1968). Pour réintégrer l'histoire et son mouvement alors même que ce mouvement pointe vers une direction inconnue. Dans *Sarah Winchester, Opéra fantôme* (2016), il y a ce dialogue : « *Je voudrais changer quelque chose. / Quoi ? / Je ne sais pas...* » Ce pourrait être Saint Laurent qui prononce ces mots, ce pourrait être également les jeunes gens du *Pornographe* ou encore ceux de *Nocturama*.

NOCTURAMA : LE CINÉMA D'APRÈS LA MODERNITÉ

« *Ce film est un geste d'idée de refus d'une jeunesse assommée et désespérée*⁵ », disait Bonello. *Nocturama* (2016) est pourtant paradoxalement l'un de ses films qui porte le moins la "marque" 1968. Mais il nous y renvoie automatiquement, comme quand s'ébranle une manifestation. En 1968, certains rêvaient de 1905 ou de 1917. Aujourd'hui, on rêve de 1968. Mais *Nocturama* est déjà dans l'après. Dans le : « *Il fallait bien que ça arrive* », comme le dit le personnage d'Adèle Haenel. Pas d'explication autre que le *No Future* du mouvement Punk.

Délibérément, le cadre idéologique est laissé hors champ. Les jeunes viennent de toute origine sociale ou « ethnique », une manière élégante et nécessaire de bloquer toute tentative de récupération. Les symboles visés pourraient être ceux de 1968 ou ceux de 2001 (la puissance financière, le roman national, le capitalisme, l'état, le pouvoir). Mais le film est avant tout un très grand film de mise en scène (au sens où l'entend Jean-Sébastien Chauvin dans les *Cahiers du Cinéma* : « *Il y a dans la mise en scène la possibilité de créer un lien vivant, organique, avec le monde qui nous entoure, la possibilité de nous connecter à l'espace, au temps et aux autres.* »), plus qu'un film militant au service d'une cause. Tout l'enjeu de *Nocturama* est bien de connecter à l'espace, au temps et aux autres. C'est là la leçon du cinéma, d'un cinéma après celui de la modernité et de la déconstruction.

Dans la première partie, on suit à la manière du *Elephant* (1989) d'Alan Clarke les jeunes gens qui, méthodiquement, mettent à exécution le plan minutieux des attentats qu'ils ont planifiés. Le recours à l'écran divisé permet régulièrement ces multiples connexions. Ils sont seuls et ensemble, dans un temps et un espace que la mise en scène synchronise. Puis, ils se réunissent dans un grand magasin, temple du consumérisme.

Bonello analyse avec beaucoup de lucidité ce passage d'un monde à l'autre : « (...) *le premier acte ne se suffit pas du tout, il faut le compléter, lui opposer un contraste, une ambiguïté, qui est aussi l'ambiguïté du monde, celle qui fait que les choses sont plus difficiles aujourd'hui à décrypter, à clarifier. Le grand magasin me servait à tirer le film d'un réel qui appartiendrait à la première partie vers une fantasmagorie qui appartiendrait à la deuxième. Afin que le film ait un trajet, qu'il soit rattrapé par le réel dans le troisième acte. Et donc le grand magasin est le lieu parfait : il n'y a pas de fenêtre, aucun lien avec l'extérieur, et une recreation du monde sur 6000 m², un monde qu'on nous vend virtuellement parfait. Je pouvais perdre mes personnages là-dedans. S'il n'y avait pas ça, il n'y avait pas de film.* »⁶ Le troisième acte est celui de la répression et de la violence d'État. Les jeunes gens sont passés du statut de terroriste à celui d'ennemi de l'État. Il est interdit d'agir à sa façon (« *I did it my way* »).

On pourrait multiplier les exemples de mise en scène qui génèrent cette émotion et ce trouble que revendique le cinéaste : la rencontre avec des mannequins comme doubles, l'irruption du spectacle avec cette descente d'escalier du jeune homme grimaçant en femme qui chante *My Way*, les écrans divisés (encore) qui renforcent l'idée du labyrinthe (physique comme mental)... Oui, tout est mise en scène, tout passe par l'émotion. Dans ce cinéma, on peut convoquer aussi bien l'héritage de Pasolini, que le cinéma de genre, celui de Kubrick particulièrement (pas seulement par les citations, *Shining* dans ce cas, *Eyes Wide Shut* dans *L'Apollonide*, mais par la précision chirurgicale dont fait preuve Bonello).

On peut surtout noter que ce cinéma invente de nouvelles stratégies, en rupture peut-être avec celles qu'ont rêvées certains des acteurs de 1968, mais en phase avec aujourd'hui et la suite du monde. Comme avec les mots, avec tous les mots, de Camus placés en ouverture de ce texte...

C'ÉTAIT EN 1957.

1. Extrait cité dans l'article sur *Nocturama* de Gwénael Porte : rayonvertcinema.org/nocturama-bonello/
2. « Je crois qu'on ne peut pas déconnecter le tout de Mai 68. Je suis né en 1968. Donc pour moi, la question du plaisir et de l'époque est forcément fondamentale. J'ai l'impression d'être né avec une génération qui parle avec gravité de choses pas très intéressantes alors que je rêvais de choses intelligentes dites avec légèreté » – Bertrand Bonello en conversation avec Mathieu Amalric sur la genèse de *De la guerre*. gncr.fr/films-soutenus/de-la-guerre
3. *ibid*
4. Bertrand Bonello, Libération du 8 septembre 2017. next.liberation.fr/images/2017/09/08/dans-twin-peaks-il-y-a-un-geste-amoureux-de-la-part-de-lynch_1595046#
5. franceculture.fr/emissions/paso-doble-le-grand-entretien-de-lactualite-culturelle/bertrand-bonello-ce-film-est-un
6. Bertrand Bonello, Libération du 30 août 2016 next.liberation.fr/cinema/2016/08/30/bertrand-bonello-rester-dans-le-geste-irrationnel-dans-le-geste-tout-court_1475542

Éric Baudelaire

Autour de la théorie du paysage

PAR ODILE LANCTÔT

Sur les traces du cinéaste japonais Masao Adachi lié à l'activisme de l'Armée rouge japonaise dans les années 1960, Éric Baudelaire revisite «la théorie du paysage», l'une des théories de l'avant-garde cinématographique de l'époque, pour l'ancrer aujourd'hui dans sa propre pratique.



↑ Affiche de *Armée Rouge / FPLP : Déclaration de guerre mondiale* de Masao Idachi et Kōji Wakamatsu (1971)
→ *Fusako Shigenobu* (date inconnue)

Alors qu'en 1969 la révolte étudiante enflamme le Japon sur fond de guerre américaine au Vietnam, Norio Nagayama, un jeune homme de 19 ans, tue dans sa traversée de l'archipel quatre personnes sans raison apparente. Des cinéastes de l'avant-garde japonaise actifs dans les années 1960 prennent le pari de tourner leur caméra vers les paysages que traverse et voit l'auteur de cette violence énigmatique pour retracer et mettre en images son cheminement. Qu'est-ce qui est dès lors en jeu ? La théorie du paysage (*fûkeiron* en Japonais) élaborée lors du tournage de A.K.A. *Serial Killer* postule que tout paysage est l'expression du pouvoir. L'idée est qu'en documentant la trajectoire de Nagayama, le film révèle, par des images saturées de sens, l'oppression du bâti urbain qui rend de plus en plus homogènes les vues de Tokyo jusqu'aux contrées rurales du pays. Éric Baudelaire a collaboré avec l'un des cinéastes de ce groupe, Masao Adachi, à plusieurs occasions depuis le début des années 2010. La relation qu'ils ont développée a mené Baudelaire à s'intéresser au voyage qu'a lui-même entrepris Adachi en 1974, quand il a quitté le Japon pour rejoindre l'Armée rouge japonaise cachée au Liban depuis quelques années. Baudelaire a repris, qui plus est, cette théorie du paysage dans deux films : *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu*, *Masao Adachi et 27 années sans images* et *Also Known as Jihadi*. Dans le cadre du présent dossier sur l'actualité de Mai 68, il nous a semblé opportun de traiter des fruits de cette relation et de recueillir les propos de Baudelaire à ce sujet.

ANABASE

En 2008, lorsqu'il est en résidence à la Villa Kujoyama à Kyoto, Baudelaire entreprend des recherches sur le printemps 68 au Japon qui se resserrent finalement autour du croisement des activités de l'Armée rouge japonaise et de celles du cinéma d'avant-garde japonais de cette période. « Cette avant-garde, explique Baudelaire, était connectée à l'histoire politique dans le sens où elle chroniquait à partir du cinéma ce qui se passait dans la rue, et aussi parce que certains des réalisateurs de cette nouvelle vague japonaise, notamment Adachi, ont réellement rejoint les rangs de l'Armée rouge japonaise qui s'était exilée à Beyrouth depuis Tokyo. » À l'époque, Adachi était le scénariste des films de Kōji Wakamatsu ; plusieurs des films issus de leur collaboration relatent la fureur qui habitait la jeunesse de Tokyo à l'époque. En 1971 Wakamatsu et Adachi voyagent au Liban, tournent des images dans les camps de réfugiés palestiniens et produisent *Armée rouge/FPLP : Déclaration de guerre mondiale*, un film composé de paysages et de séquences d'agit-prop. Adachi décide d'y retourner en 1974 avec l'objectif de réaliser le second volet de ce film. Il restera finalement au Liban pendant plus de vingt ans et sera arrêté pour falsification de papiers d'identité et extradé au Japon d'où on lui interdit désormais de sortir, les autorités japonaises refusant de lui délivrer un passeport.

Dans l'histoire de l'Armée rouge japonaise, c'est bien sûr le déraillement d'un projet politique révolutionnaire dans la violence la plus absurde qui fascine. Ce groupe dont Fusako Shigenobu était la chef s'est fait connaître au courant des années 1970 pour ses opérations sanglantes et spectaculaires menées en soutien au Front populaire de libération de la Palestine. Il est responsable notamment de l'attentat de l'aéroport de Lod

↑ Also Known as Jihadi (2017) → A.K.A. Serial Killer de Masao Idachi (1969)
→ L'abase de May et Fusako Shigenobu, Masao Idachi et 27 années sans images (2011)



de 1972 en Israël où 26 personnes, majoritairement des pèlerins, ont trouvé la mort sous les balles et les grenades de trois kamikazes. Il faut dire que quelques années plus tôt, en 1969, une purge avait eu lieu dans les rangs de l'Armée rouge unifiée après l'échec du mouvement étudiant, épisode macabre que relate un des derniers films de Kōji Wakamatsu : *United Red Army*. Constatant la division au sein de la gauche japonaise et l'envergure de la répression policière, Shigenobu et quelques autres militants dont Adachi entreprennent de partir à l'étranger afin de poursuivre la révolution à l'échelle internationale. Depuis le Liban, le groupe a mené jusque dans les années 80 des prises d'otage et des détournements d'avion visant à demander la libération de prisonniers politiques et à ramasser des fonds. Au fil des années, avec le recul des mouvements d'appui politique à la lutte palestinienne, l'enlisement de la guerre civile libanaise et la fin de la guerre froide, il va sans dire que la mission que s'était donnée

l'Armée rouge japonaise n'est plus aussi claire qu'elle pouvait l'être au moment du départ. Rapidement ses membres deviennent des criminels vivant dans la clandestinité sur le territoire libanais.

Baudelaire approche l'histoire de l'Armée rouge, mais évite de toucher à sa dimension spectaculaire et violente, tout comme il évite de verser dans la nostalgie. Essayant de comprendre l'histoire de cette déroute sans prétendre dire sa vérité, il envisage le périple de l'Armée rouge comme une anabase : un voyage qui s'avère être à la fois un embarquement et un retour. Ce mot, anabase, est connu pour être le titre du récit antique du philosophe et historien

grec Xénophon racontant l'expédition d'un groupe de mercenaires à la dérive dans les contrées persanes depuis la mort de leur employeur qui les laisse sans but ni horizon dans un territoire de plus en plus hostile. Pour les survivants de l'Armée rouge japonaise comme pour les mercenaires grecs, l'épopée guerrière en terres étrangères dans laquelle ils se sont embarqués aura finalement été l'histoire d'une errance parsemée de vols et de meurtres, puis celle d'un retour marqué non pas par la gloire, mais par la déception. L'emploi de cette notion d'anabase chez Baudelaire suggère qu'il s'agit de revenir sur ce moment de l'Histoire, de sillonner dans ses parages, d'essayer à tout le moins de le fréquenter, sans pour autant le regarder en face.

Si l'histoire de Fusako Shigenobu, la véritable instigatrice de l'exil du groupe terroriste japonais au Liban, a d'abord intéressé Baudelaire pour son projet de film, il « était plus intéressant de la laisser comme un personnage en creux : même si le film parle d'elle et elle n'y figure pas, elle y est présente par ses actes et ses gestes ; le film, précise-t-il, se construit autour de deux personnes qui lui sont très proches puisque

Éric Baudelaire envisage le périple de l'Armée rouge comme une anabase : un voyage qui s'avère être à la fois un embarquement et un retour.

l'une d'entre elles est sa fille, May Shigenobu, et l'autre, Adachi, qui était un camarade. » Laissant ce personnage à l'écart, il a réalisé plusieurs entretiens avec May Shigenobu en 2008, puis a rencontré Adachi deux ans plus tard. En proposant à celui-ci de devenir un personnage dans son projet, il a compris, raconte-t-il, que le film s'élaborerait avec lui et au moyen de cette idée de cinéma qu'est la théorie du paysage.

Effectuant lui-même l'anabase, Baudelaire s'embarque dans un voyage et tourne en super 8 au Liban et au Japon selon la méthode d'Adachi des vues que les protagonistes de son film auraient pu avoir traversées. Produites sous le signe de l'imitation, les séquences de paysages évoquent le passé et le passage des protagonistes. Baudelaire cherche les traces des combats dans les rues de Beyrouth ; se promène dans les rues sinueuses et achalandées des camps de réfugiés et les bâtiments en ruine que les personnages de son film auraient pu habités ; puis fait un bain de foule à Tokyo – il tente de se faire, en somme, le spectateur de leur traversée entre les mondes, mais aussi le spectateur de leur errance dans ces espaces aux repères incertains. Il s'agit d'approcher cette histoire de déroute à tâtons sans en aborder de front les crimes et la terreur. Les récits qui composent la trame sonore du film sont ceux d'Adachi et de May Shigenobu, deux personnes qui n'ont pas participé aux opérations du groupe, mais se sont retrouvées à graviter autour, l'un à titre de cinéaste militant dont les images ont péri dans les bombardements successifs de Beyrouth durant la guerre civile ; et l'autre en tant que femme née au Liban dans la clandestinité et ayant grandi sans pouvoir conserver d'images, sinon celles qui ne menaçaient pas la vie secrète du groupe. C'est justement depuis cette absence d'images des crimes commis que les plans tournés par Baudelaire se déploient. Synchronisés aux voix d'Adachi et de May Shigenobu, ces plans n'illustrent cependant pas ce que celles-ci racontent : elles évoquent des lieux qu'ils pourraient avoir fréquentés, sans documenter leurs propos ni attester de leur vérité, comme si finalement l'entreprise de pastiche détournait ces images de toute destination et laissait errer à son tour le sens.

DE LA FRANCE À LA SYRIE

« En 2015, suite à une série d'attaques liée à la guerre civile en Syrie qui a lieu à travers le monde, notamment les attaques du Bataclan et de Charlie Hebdo en France », Baudelaire dit avoir « eu envie de reprendre de manière plus littérale cette fameuse théorie du paysage qu'Adachi avait proposée dans son film de 1969 : *A.K.A. Serial Killer*, et de faire un *remake* de son protocole. » *Also Known as Jihadi* retrace donc le cheminement qu'a possiblement entrepris Abdel Aziz Mekki, un jeune Français de la banlieue parisienne qui a entrepris un voyage vers la Syrie pour rejoindre les forces combattant l'armée de Bachar Al Assad. Ce n'est pas, encore une fois, la violence de ces événements qui intéresse tout particulièrement Baudelaire, mais la trajectoire qui a peut-être mené à son embrasement.

Composé de plans séquence très larges sans personnage, *Also Known as Jihadi* présente des lieux comme s'il s'agissait de sites de tournage potentiels identifiés lors d'un repérage qui fourniraient des cadres adéquats au déroulement d'une histoire. Dans *L'Anabase...*, Adachi explique d'ailleurs que c'est en visitant les endroits où a



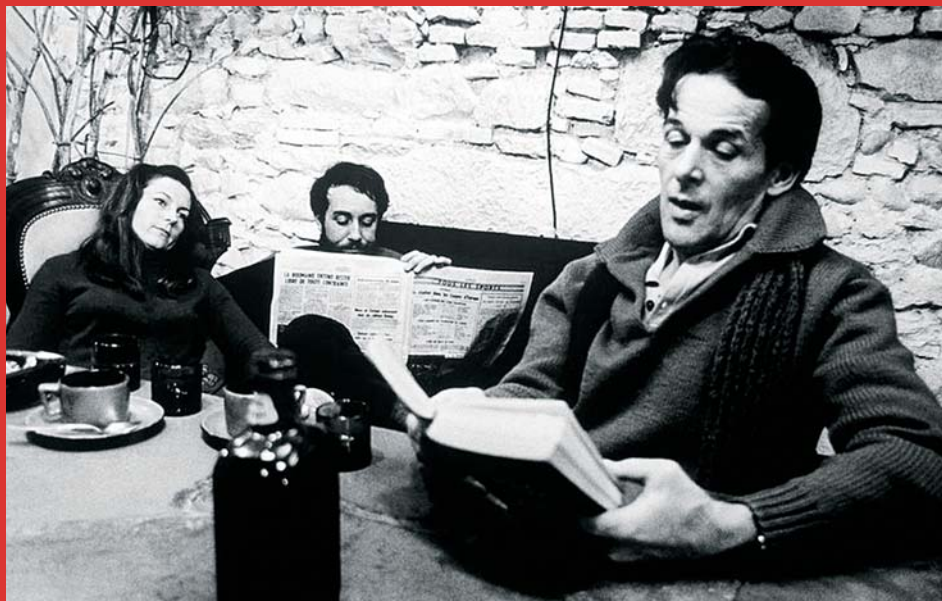
↑ Also Known as Jihadi (2017)

grandi Nagayama et ceux qu'il a parcourus à la recherche de travail, espérant une vie meilleure, que le cinéaste et ses collègues ont compris qu'« une histoire n'était pas nécessaire », que les images tournées lors de ce voyage étaient suffisantes pour montrer l'étouffement et la perte de repères que produit l'étalement du paysage urbain fait de béton, de tours et d'autoroutes. Le paysage, en ce sens, ouvre un espace où il n'est pas question d'une seule histoire, mais plus largement d'un espace où pourraient avoir lieu plusieurs histoires semblables, d'un espace où s'articulent, donc, le temps d'histoires singulières et le temps des phénomènes collectifs. On nous donne à observer dans la durée du plan séquence le paysage reliant le surplomb du Val-de-Marne, les ensembles ordonnés des bâtiments de la banlieue de Vitry, le voyage sur les routes d'Égypte, de Turquie et de Syrie et, finalement, les tribunaux français, comme pour nous inciter à déceler dans l'architecture et le bâti des traces d'aliénation. Il s'agit plutôt que de miser sur le protagoniste, de laisser la porte ouverte à une lecture politique et sociale d'un contexte visuel dans lequel des vies se sont potentiellement déployées.

Aux plans séquences de paysage s'ajoutent les extraits d'une archive judiciaire – les seules « paroles » du film – qui nous apprennent que la police française a arrêté de manière préventive Mekki parce qu'on le soupçonne d'être en relation avec des membres de groupes terroristes islamistes. Ce jeune homme est criminalisé non pour des actes posés répréhensibles, mais pour des actes que le système judiciaire anticipe. Son départ pour la Syrie alors secouée par une révolution populaire pourrait être envisagé comme l'opportunité d'aller aider le peuple syrien, ou simplement celle de commencer une autre vie. Juxtaposés à ce récit judiciaire, les paysages apparaissent alors eux aussi comme les éléments d'une trame narrative. Au cœur de ces cadrages, la vie de ce présumé jihadiste reste pourtant évasive : elle habite l'intervalle entre ces types de trace que sont les images muettes des paysages et les images parlantes des témoignages.

Si Baudelaire reprend la théorie du paysage, il n'adhère pas à son hypothèse. « La théorie elle-même est une proposition que je n'adopte pas, explique-t-il, mais avec laquelle je dialogue dans le film, c'est-à-dire que, parfois, je vais essayer de suivre cette fameuse théorie du paysage et, parfois, le jeu cinématographique va être une forme de critique de cette même théorie, ou, en tout cas, une interrogation par rapport à ses possibilités. »

SON TRAVAIL RÉACTUALISE ET DÉTOURNE CE PROTOCOLE QUI PERMET DE DOCUMENTER LE RÉEL, COMME POUR OUVRIR LES POSSIBILITÉS DE PENSER, DE CONFIGURER UNE MÊME HISTOIRE ET, PLUS ENCORE, L'HISTOIRE.



↑ Charles mort ou vif de Alain Tanner (1970)

68 films pour les années de rêves, d'utopies, de désirs

PAR CHARLOTTE BONMATI-MULLINS,
APOLLINE CARON-OTTAVI, ROBERT DAUDELIN,
BRUNO DEQUEN, DAMIEN DETCHEBERRY,
RALPH ELAWANI, PHILIPPE GAJAN, GÉRARD GRUGEAU,
JACQUES KERMABON, GILLES MARSOLAIS,
MARC MERCIER, ANDRÉ ROY, CHARLOTTE SELB.

Nous avons rassemblé 68 films qui nous semblent le mieux refléter les bouleversements qu’a vécus le cinéma durant les années 1960 et après, mais sans jamais perdre de vue son centre brûlant : Mai 68. Dans l’esprit de révolte, de contestation et de subversion qui a régné alors, les films sont devenus des barricades symboliques dressées sur le territoire des imaginaires collectifs de presque tous les pays. Que ce soit par les courts, moyens ou longs métrages, par le documentaire ou la fiction, le cinéma, en écho à la radicalité et à la violence politiques et sociales, a muté. Nos collaborateurs ont observé sa transformation, de 1964 à 2017. – AR

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE

Bernardo Bertolucci / Italie / 1964

L'éducation politique et sentimentale d'un jeune bourgeois. Un film qui anticipe et dans lequel, au vu de sa liberté d'écriture, tous les jeunes du début des années 1960, cinéastes ou autres, se reconnaissent. Bertolucci lui-même en est conscient quand il déclare au critique Aldo Tassone : « Le Fabrizio de *Prima della rivoluzione* éprouve un malaise fort semblable à celui des étudiants de 1968. » – RD

LES POINGS DANS LES POCES

Marco Bellocchio / Italie / 1965

Rongé par l'amertume, un fils de bonne famille épileptique et simplet va sombrer dans une violence sadique. En partie autobiographique, ce premier long métrage bouscule les conventions narratives et témoigne d'un rejet des carcans familiaux, religieux et bourgeois, anticipant ainsi 1968. Un inquiétant malaise prend le pas sur la dimension cathartique de la révolte dans ce chef-d'œuvre qui demeure aussi troublant aujourd'hui qu'à sa sortie. – ACO

THE EDGE

Robert Kramer / USA / 1966

L'histoire d'un groupe de militants intellectuels et politiques à New York. L'un d'entre eux, Dan, a décidé d'assassiner le président des États-Unis. C'est pour lui la seule réponse possible et morale à ce crime énorme que représente la guerre du Vietnam. Ses amis sont opposés à sa décision. Les arguments contre sont politiquement raisonnables : le président n'est qu'un pion de l'appareil d'État. Une fois tué, il sera

aussitôt remplacé. Cela ne remet pas en cause le système. Ce n'est donc pas un projet révolutionnaire. Dan entend bien cette logique, il a milité jusqu'ici dans cette organisation parce qu'il partage la même analyse. Mais là, sans qu'il puisse vraiment l'expliquer, il s'agit d'une affaire personnelle entre lui et le président. Ce film reflète bien la singularité de ce cinéaste new-yorkais indépendant qui a toujours lutté pour ne pas se laisser accaparer par une idéologie. Sa manière d'être subversif est de soulever des questions là où des réponses apparaissent comme évidentes. – MM

JE SUIS CURIEUSE

Vilgot Sjöman / Suède / 1967

Célèbres, à juste titre, pour leur représentation sincère de la nudité et des rapports sexuels – plus frappante à l'époque qu'aujourd'hui – les deux volets, jaune et bleu, de *Je suis curieuse*, entremêlent, dans un brouillage permanent entre réalité et fiction, enquête sociologique sur la société de classe et la sexualité, autoportrait intime, peinture de la société suédoise à l'heure de l'anti-impérialisme et du pari de la non-violence, mise en abyme du film en train de se faire – avec Vilgot Sjöman lui-même dans le rôle du réalisateur – et demeurent un témoignage exemplaire d'un cinéma polyphonique et politique en liberté. – JK

LA CHINOISE

Jean-Luc Godard / France / 1967

Ce film de 1967 est un film de 1968. Ses idées sortent du *Petit Livre rouge* de Mao. Cinq jeunes gens passent leurs vacances d'été dans un grand appartement parisien en débattant des enjeux du

marxisme-léninisme et de la Révolution culturelle chinoise. S'y trouvent l'étudiante Véronique (Anne Wiazemsky), l'acteur Guillaume (Jean-Pierre Léaud), le peintre Kirilov (Lex De Bruijn), la paysanne Yvonne (Juliet Berto) et le scientifique Henri (Michel Séméniako). Comme les couleurs (bleu, rouge et jaune), il y a des triades où chacun vit ses contradictions : anarchiste, prochinois ou prosoviétique, accusant l'autre d'être réactionnaire, révisionniste ou fasciste. Slogans et langue de bois le disputent aux déchainements des formes, de la mise en scène au montage en passant par la distanciation. C'est du Godard à la puissance dix, à la fois léger et sérieux. La révolution n'est pas un diner de gala, certes, mais l'art rend visible la réalité, comme le prouvera ce film prémonitoire. – AR

LOIN DU VIETNAM

Chris Marker, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda / France / 1967

Et aussi : Folon, Topor, Legrand, Béjart, Semprun, Maspero... À l'évidence, Marker nous manque. S'il fallait deux films pour dire l'avant et l'après 1968, on pourrait choisir celui-ci pour l'avant (l'opposition à l'impérialisme américain) et *Le fond de l'air est rouge* (1977) pour l'après. Ni l'un ni l'autre n'ont été filmés par Marker. Peu importe, ils sont essentiels, follement lucides... Préfigurant les films collectifs, *Loin du Vietnam* comporte en sa partie médiane deux segments extraordinaires. Celui de Resnais met en scène un monologue de Bernard Fresson qui illustre la mauvaise conscience du moment ; celui de Godard, un monologue en voix off du cinéaste, dit tout le cinéma, son rôle, sa force, sa

position au monde : « Plutôt que d'essayer d'envahir le Vietnam, (...) c'est au contraire laisser le Vietnam nous envahir et se rendre compte quelle place il occupe dans notre vie de tous les jours. » Présenté d'abord au Festival de Montréal en août 1967, il aura sa première en France à la Rhodiacéta devant les ouvriers. Un cinéma militant qui ne craint pas de se remettre en question. – PG

PRIVILEGE

Peter Watkins / Royaume-Uni / 1967

Pour son premier film, le très politique Peter Watkins fait appel à un chanteur rock (Paul Jones du groupe Manfred Mann) et à une covergirl (Jean Shrimpton) pour raconter l'histoire d'un chanteur populaire manipulé par le gouvernement de son pays. Dans ce film de politique-fiction, le cinéaste pointe du doigt les dérives fascistes de la société capitaliste. L'action du film se situe au début des années 1970. – RD

SOLEIL Ô

Med Hondo / France-Mauritanie / 1967

Tourné avec un petit budget sur quatre ans, ce premier film de Hondo raconte l'histoire d'un immigrant africain à la recherche de ses ancêtres gaulois. Mais en fait, c'est un manifeste dénonçant une nouvelle forme d'esclavagisme des travailleurs noirs méprisés, humiliés, rejetés, et qui les appelle à un soulèvement. Critique du racisme, du colonialisme, ce film est un cri contre l'indifférence. – AR

BLACK PANTHERS

Agnès Varda / France / 1968

En 1968, Agnès Varda, qui demeure à Los Angeles, a le flair de suivre un conseil

de son ami Tom Luddy : « Tu devrais te rendre à Oakland, bien des choses se passent les dimanches, aux rallyes des Black Panthers. » À l'heure où Huey P. Newton, le cofondateur du mouvement, est en prison, Varda y tournera pratiquement seule, l'espace d'un mois, tous les dimanches. Elle s'intéresse à Newton, à son programme et au rôle des femmes au sein des Black Panthers. – RE

GRANDS SOIRS ET PETITS MATINS, MAI 68 À PARIS

William Klein / France / 1968

Dans le Quartier latin, caméra à l'épaule, William Klein filme la rue : la prise de parole des Parisiens, l'affrontement des idées dans les assemblées, les manifestations, les barricades, la jubilation des grands soirs et les petits matins blêmes. Composé de rushs, les extraits chapitrés composent un moyen métrage qui, dans sa forme finale, devait constituer un document de synthèse. Inachevé, le film n'en capte pas moins magnifiquement le frémissement enivrant de l'histoire en action. – GG

IF...

Lindsay Anderson / Royaume-Uni / 1968

Palme d'or opportune (en 1969), *If...* décrit le quotidien asservissant d'une *Public School* et l'insurrection violente d'une poignée d'étudiants exaspérés par le traditionalisme du système éducatif britannique. Lindsay Anderson dynamite un à un les piliers de la société anglaise, jusqu'à une fusillade finale où sont massacrés les tenants de l'autorité (religion, armée, aristocratie), faisant du film un des symboles de la contre-culture des années 1960. – DD

LA FIANCÉE, LA COMÉDIENNE ET LE MAQUEREAU

Jean-Marie Straub, Danièle Huillet / Allemagne de l'Ouest / 1968

Straub a fait ce court métrage en hommage aux militants de Mai 68, a-t-il dit, lui, éloigné de la France, exilé en Allemagne. Il met en scène Lilitz (Lilith Ungerer) à la solde d'un maquereau (R. W. Fassbinder), qui s'éprend de Jacques, un acteur noir (Peer Raben), et décide de liquider son proxénète. La première partie est un long travelling sur des prostituées dans les rues de Munich ; la deuxième : une pièce de théâtre de Ferdinand Bruckner concentrée en 10 minutes (en un seul plan sur un plateau de théâtre) ; la dernière est composée d'une course-poursuite, du mariage de Lilitz, d'un dialogue entre le fiancé et la comédienne, de l'assassinat du souteneur et de la comédienne récitant une poésie de Juan de la Cruz. C'est une œuvre sur la violence, le désir, le travail, pour un spectateur libre, éveillé. En rupture avec tout ce qui se fait dans le cinéma. Et si c'était ça, la politique, la révolution ? – AR

LA PENDAISON

Nagisa Oshima / Japon / 1968

Inspiré par l'exécution en 1958 de Chin-u Ri, un Coréen né au Japon accusé du meurtre d'une écolière, le film débute par des statistiques et une déclaration du cinéaste affirmant que la majorité des Japonais soutenant la peine de mort n'ont jamais assisté à une exécution. Une telle introduction pourrait laisser supposer un pamphlet. *La pendaison* est cela, mais bien plus encore. Contrairement à certains de ses confrères, Oshima n'a jamais adhéré à aucune idéologie politique. Associé

à l'extrême gauche, il a toujours développé ses propres idées qui, en fin de compte, étaient beaucoup plus radicales que celles des mouvements de l'époque. En multipliant les points de vue et les niveaux de réalité afin de déconstruire le racisme et les inégalités systémiques de la société japonaise, Oshima réalise une farce absurde qui se termine sur une condamnation sans appel de l'idée même d'identité nationale. Aux antipodes des révoltes utopiques de la fin des années 1960, c'est l'un des contes les plus cruels du cinéma. – BD

LE 17^E PARALLÈLE

Joris Ivens, Marceline Loridan / France-Vietnam / 1968

Classé comme film de propagande à l'époque parce que produit par le gouvernement nord-vietnamien, le film enregistre la vie de villageois, cachés dans des galeries souterraines, organisant leur quotidien sous les bombes américaines. Le résultat est une dénonciation de la guerre sous toutes ses formes. – AR

LE GAI SAVOIR

Jean-Luc Godard / France / 1968

Réalisée après *La Chinoise* – elle en est en quelque sorte une suite et annonce *Vent d'Est*, produite par l'ORTF qui la censurera –, cette œuvre porte essentiellement sur le discours de la révolution. Discours que tiennent moins Patricia (Juliet Berto) et Émile (Jean-Pierre Léaud) que les images mélangeant affiches, dessins, photographies et une bande-son saturée de voix, de sons, de musique, qui le rendent, à la fin, accessible, car détournée, comme toujours chez Godard, vers une méditation sur le cinéma. – AR

LES ARTISTES SOUS LE CHAPITEAU : PERPLEXES

Alexander Kluge / Allemagne / 1968

Enfant de la balle, Leni Peikert est une artiste rebelle et obstinée. Dans *Les artistes*, le cirque représente un microcosme social que l'héroïne de Kluge entend réformer. Ses idéaux se heurtant sans cesse à l'ordre établi, elle ne pourra gagner sa lutte sans se plier à ses règles. Règles que le cinéaste et écrivain allemand entend bouleverser au sein d'un nouveau cinéma résolument politique, dont le morcellement narratif laisse place à l'intelligence et l'imagination du spectateur – CBM

LES ENFANTS DU NÉANT

Michel Brault / Québec / 1968

Joseph LeBorgne est un paysan breton qui crève sur sa petite ferme ; pour survivre, il devient ouvrier dans la grande usine Citroën à 60 kilomètres de chez lui. Chaque matin il prend le car pour aller travailler à l'usine ; chaque soir il reprend le car pour revenir travailler à la ferme. Filmé en 35 mm, dans un noir et blanc magnifique, ce film, fondé sur la complicité amicale de Brault avec Joseph, est plus actuel que jamais. – RD

L'ESPRIT DU TEMPS

Johan van der Keuken / Pays-Bas / 1968

Contre-culture, mobilisation contre la guerre du Vietnam, lutte contre la violence sociale et politique, c'est « l'esprit du temps » que le cinéaste hollandais, avec sa lucidité habituelle, tente de diagnostiquer. Laissant l'objectivité au vestiaire, van der Keuken est aux côtés des *provos* quand la police d'Amsterdam vient les déloger d'un édifice qu'ils squattaient.

L'ultime plan du film semble néanmoins poser la question : « Et après ? » – RD

L'ÉTÉ

Marcel Hanoun / France / 1968

Par le plus expérimental des cinéastes français, ce film de 66 minutes fait partie d'une tétralogie, « Les saisons ». Il est composé de fragments qui sont autant de moments vides et répétitifs dans l'existence d'une jeune femme (Graziella Buci) réfugiée à la campagne après le mois de mai, attendant son compagnon (Pierre-Henri Deleau). L'ordre des images, sur lesquelles se superposent des phrases sur le désir et la réalité (irréconciliables), paraît aléatoire, ce qui donne un film complètement déconstruit, interrogeant le langage cinématographique. – AR

L'HEURE DES BRASIERES

Fernando E. Solanas, Octavio Getino / Argentine / 1968

Ce film manifeste, divisé en trois grandes parties sur plus de quatre heures, porte sur le néocolonialisme, le sous-développement des pays latino-américains et la guérilla nécessaire à la libération des peuples, en partant de la situation politique de l'Argentine sous dictature militaire. Anti-impérialiste, tiers-mondiste à la sauce nationalo-péroniste, l'œuvre s'avère novatrice sur le plan du montage. Durant les événements d'Octobre, la copie du film sera cachée sous les toits du cinéma Verdi pour échapper aux perquisitions de la GRC ! – AR

MARIE POUR MÉMOIRE

Philippe Garrel / France / 1968

Échaudé par la non-diffusion d'Anémone, un film qu'il avait réalisé pour la télévision, Philippe Garrel passe à la

vitesse supérieure dans sa critique du cinéma spectacle. Tout résumé de *Marie pour mémoire* ne peut qu'en affadir les désordres et les éclats qui perdent le spectateur dans des références chrétiennes comme autant de fausses pistes. Plus blanc que noir, blanc comme la robe de mariée de Marie, comme les draps et les blouses des infirmiers de l'hôpital psychiatrique, ce film insurrectionnel crie un état perpétuel de solitude et l'attente d'une folie libératrice. – JK

MONTEREY POP

D.A. Pennebaker / USA / 1968

En filmant un petit festival de musique pop organisé en juin 1967, Pennebaker a popularisé à la fois une nouvelle façon de faire du documentaire et un moment crucial de la culture américaine. *Monterey Pop*, qui fait la part belle aux performances endiablées de Jimi Hendrix, Ravi Shankar et Otis Redding, immortalise l'accession de musiciens non blancs au sommet de la culture populaire. Les lendemains ne seront pas nécessairement roses, mais plus rien ne sera comme avant. – BD

SAINT-JÉRÔME

Fernand Dansereau / Québec / 1968

Film phare du programme Société nouvelle de l'ONF, *Saint-Jérôme* est une véritable enquête sociologique dont Dansereau est le responsable sur le terrain : en voix off, il nous présente les intervenants, commente et complète leurs témoignages, au besoin élargit l'analyse. Le propos s'élabore en 4 chapitres et est périodiquement résumé en une complainte de Georges Dor. L'équipe ayant séjourné dans la ville du 5 février

au 1^{er} novembre 1967, des complicités se sont créées, notamment avec les militants du Mouvement des travailleurs chrétiens et leur conseiller, le chanoine sociologue Jacques Grandmaison. Le film valorise la parole des ouvriers qu'il oppose explicitement aux discours creux des hommes politiques. À 50 ans de distance, le film est nécessairement daté, mais demeure passionnant comme témoignage d'une époque, des idées qui l'animaient et du désir des cinéastes d'en rendre compte. – RD

TAIRE DES HOMMES

Pierre Harel et Pascal Gélinas / Québec / 1968

Dans ce moyen métrage documentaire, le futur chanteur d'Offenbach et le fils du « père du théâtre québécois » (Gratien Gélinas) captent les témoignages d'individus arrêtés le 24 juin 1968. Une date dont on se souvient aujourd'hui comme du « lundi de la matraque », en raison de la répression policière et des arrestations arbitraires qui ont suivi une manifestation indépendantiste qui dégénéra. Pierre-Elliott Trudeau, premier ministre du Canada depuis deux mois (à la suite d'une course à la chefferie difficile), trône sur une tribune d'honneur et refuse de partir. Deux des 300 manifestants arrêtés lors de l'événement, Paul Rose et Jacques Lanctôt, publieront chez Parti pris un complément fort pertinent à ce film réalisé et monté dans l'urgence : *Le lundi de la matraque*. Ironie du sort, le 25 juin 1968, au lendemain de la manifestation, Pierre Elliott Trudeau remporte son premier scrutin, voyant ainsi son gouvernement élu majoritaire. Un film qui laisse présager les événements d'Octobre 70. – RE

THÉORÈME

Pier Paolo Pasolini / Italie / 1968

L'œuvre fait, comme presque tous les films de PPP, scandale. C'est un pamphlet – plus symbolique que concret – contre la bourgeoisie, dont la recherche de la vérité par ses membres (le père, la mère, le fils et la fille) prend des chemins tortueux pour aboutir moins à une épiphanie prolétarienne (avec la servante interprétée par Laura Betti) qu'à une révélation salvatrice, notamment homosexuelle pour le père (joué par Massimo Girotti), propriétaire d'une usine. Un élément « divin », le personnage mystérieux interprété par Terence Stamp, sèmera le désordre dans cette famille où tout semble ordonné, fonctionnel, figé. Cet ange d'une grande beauté va libérer les membres de la fratrie de leurs hypocrisies et de leurs mensonges par la connaissance et la frénésie charnelle, par le sexe comme instrument de lutte. L'affliction s'abattra alors sur eux. Austère, crue, cette parabole d'un monde perdu se prêtera par son ambiguïté à toutes les interprétations politiques et esthétiques possibles. – AR

A.K.A. SERIAL KILLER

Masao Adachi / Japon / 1969

Penseur et cinéaste radical du Japon d'après-guerre connu pour ses collaborations avec Kōji Wakamatsu et Nagisa Oshima, et plus tard pour son implication dans l'Armée rouge japonaise et son exil au Liban auprès de la résistance palestinienne, Masao Adachi réalise en 1969 ce film qui définit sa fameuse théorie du paysage. Souhaitant illustrer cette théorie marxiste selon laquelle le paysage visible qui nous entoure est l'expression pure du pouvoir politique dominant, il s'intéresse

à l'histoire d'un jeune homme de 19 ans condamné pour les meurtres de quatre personnes dans quatre différentes villes japonaises. Le film est composé d'une série d'images froides de paysages dans lesquels le meurtrier a évolué, accompagnée par la récitation sobre en voix off par Adachi des faits principaux de la vie du protagoniste. Il construit un discours accusateur envers la nation japonaise dont l'environnement aurait transformé le jeune homme en assassin. – CS

CAMARADES

Marin Karmitz / France / 1969

Le choc provoqué en lui par Mai 68 a fait naître chez Marin Karmitz la conviction qu'il ne pouvait plus filmer comme avant. Tourné en 16 mm, sur une trame légère – un Nantais sans travail migre à Paris et redécouvre la classe ouvrière sous l'angle de la lutte – *Camarades* s'affirme comme une œuvre hétérogène à ambition militante. Mêlant jeunes comédiens et non professionnels, le film, scandé par des couplets chantés qui en résument les enjeux, comporte de longs moments strictement documentaires, captant la masse des ouvriers, tentant de saisir le travail à la chaîne ou un débat à la suite d'une projection de *L'heure des brasiers*, documentaire de l'Argentin Fernando Solanas, dont, juste avant, on a vu un large extrait; il y est question d'une usine de textile occupée, dont la gestion, entièrement reprise par les ouvriers eux-mêmes, a amélioré tant la qualité de leur production que celle de leurs conditions de travail. Ce modèle a valeur d'entraînement. La classe ouvrière doit avoir conscience de sa force, figurée par un enchaînement de sorties d'usine

conclu par *l'Internationale*. L'œuvre est aussi un film-tract. – JK

ICE

Robert Kramer / États-Unis / 1969

Seul film de fiction du groupe américain Newsreel, c'est aussi le premier long métrage de Robert Kramer. Le film n'en est pas moins une entreprise collective. Politique-fiction, se déroulant à une époque future où les États-Unis, devenus un état policier, sont en guerre contre le Mexique, le film (en 150 minutes) décrit, dans un style «cinéma direct», New York en pleine guérilla urbaine. Objet de dissensions au sein du groupe, le film ne fut jamais distribué par Newsreel. – RD

LA FIANCÉE DU PIRATE

Nelly Kaplan / France / 1969

Une jeune femme à la beauté sauvage et sulfureuse vend ses charmes pour venger sa mère exploitée par les notables d'un petit village. Cette satire grinçante d'une France veule et corsetée vaut surtout pour la prestation d'une Bernadette Lafond décomplexée qui embrase l'écran. Les honnêtes gens n'ont qu'à bien se tenir : interdit aux moins de 18 ans à sa sortie, le film fit scandale. Proche du surréalisme, Nelly Kaplan, la rebelle inclassable, ouvre la voie au cinéma des femmes. – GG

LE SANG DU CONDOR

Jorge Sanjinés / Bolivie / 1969

Dans sa dénonciation de l'impérialisme américain – une mission scientifique s'installe sur les plateaux andins et, sous prétexte d'examens médicaux, stérilise les femmes –, le réalisateur s'attache à décrire le drame d'une famille quechua.

La fiction, qui aurait pu être proche du film de propagande, s'en éloigne par sa compréhension sensible des Indiens, de leur vie difficile, de leurs croyances et, surtout, du mépris dont ils sont victimes dès qu'ils descendent de la montagne (le chef quechua doit se faire soigner dans la capitale). L'œuvre, forte et belle, participe à l'époque de la ferveur des gens de gauche pour les mouvements politiques et sociaux latino-américains. – AR

LE TEMPS DE VIVRE

Bernard Paul / France / 1969

À partir de la vie d'un couple de banlieue, ce long métrage décrit les travers de la société de consommation qui anesthésie la vie. Le film vaut aussi pour la peinture juste et nuancée du milieu ouvrier qu'il brosse, fait rare dans le cinéma français de cette période. À l'heure de la soi-disant civilisation des loisirs et de la libération des mœurs, Bernard Paul dénonce l'aliénation du travail et son emprise sur le quotidien. Mise en scène effacée, interprétation sensible de Marina Vlady et Frédéric de Pasquale, chanson de Georges Moustaki qui a traversé les époques : *Le temps de vivre* est un film à redécouvrir. – GG

MEDIUM COOL

Haskell Wexler / États-Unis / 1969

Voici l'une des œuvres essentielles de la fin des années 1960. Conçu au départ comme un drame naturaliste sur le quotidien d'une mère monoparentale d'origine modeste de Chicago et la crise éthique d'un cameraman spécialisé dans les faits divers, *Medium Cool* du directeur photo Haskell Wexler est, au final, un film hybride où le réel et la fiction se vampirisent l'un l'autre.

Influencé tant par les expérimentations de Godard que par ses propres expériences de cameraman documentaire, Wexler plonge au cœur des tensions raciales et sociales qui secouent l'Amérique de 1968 en intégrant dans son récit les émeutes générées par les primaires démocrates, un concert des Mothers of Invention et une rencontre tendue avec de véritables activistes afro-américains. Tourné quelques mois après les assassinats de Martin Luther King et Robert Kennedy, ce drame présente un pays déboussolé, au bord de l'explosion et observe avec justesse la montée de la contre-culture, la crise des médias populaires et l'éveil politique des déshérités. – BD

PORCHERIE

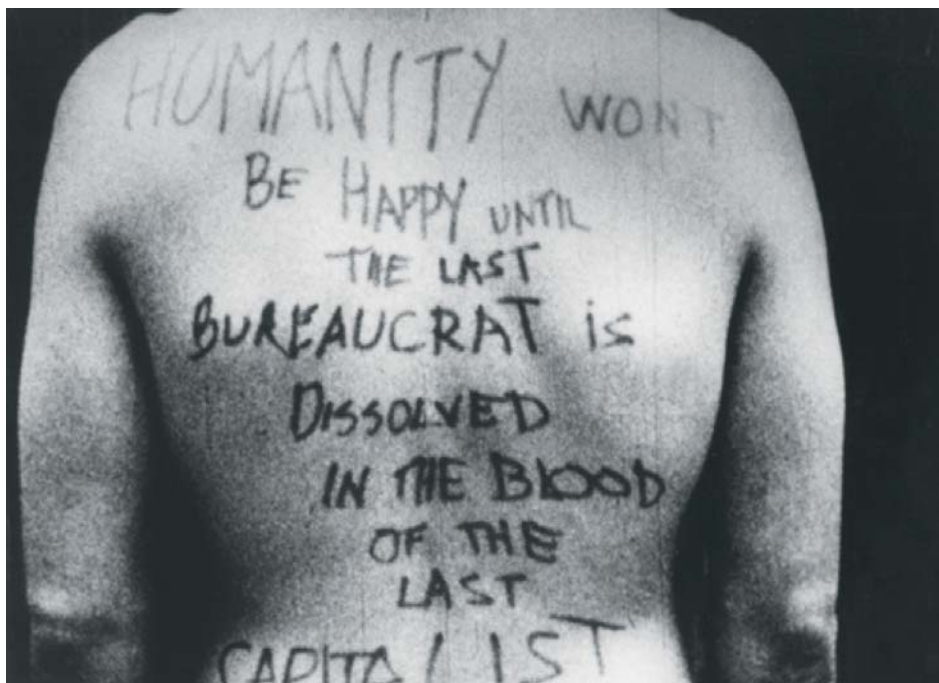
Pier Paolo Pasolini / Italie / 1969

Alternance de deux récits séparés par un millénaire (le Moyen Âge et l'Allemagne contemporaine), le film donne une image sombre de l'humanité. Il peut être lu comme une démonstration sur le capitalisme et le nazisme, deux systèmes viables pour les politiciens : industrialisation et barbarie vont bien ensemble. C'est un film sur l'abjection porté par la métaphore du cannibalisme : la société dévore ses membres en les aliénant – ce qui peut correspondre à un discours politique (de type marxiste), mais qui penche aussi vers la métaphysique (de type évangéliste). Un ton désespéré pour une œuvre d'une singularité puissante. – AR

PROLOGUE

Robin Spry / Québec / 1969

Cette fiction onéfiennne campée à Montréal – premier film canadien à avoir été sélectionné à la Mostra de Venise



↑ Porcherie de Pier Paolo Pasolini (1969)
→ Ice de Robert Kramer (1969)

↑ **United Red Army de Kōji Wakamatsu (2007)**
→ **If...** de Lindsay Anderson (1968)





↑ Maidan de Sergei Loznitsa (2014)
→ 24 heures ou plus de Gilles Groulx (1977)



↑ Le diable probablement de Robert Bresson (1977)

→ Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles de Chantal Akerman (1994)



– utilise un banal triangle amoureux entre jeunes militants comme prétexte pour exposer l'inévitable clash entre l'idéalisme de la jeunesse et un monde en pleine transformation, où la violence culmine lors de la Convention démocrate de 1968. Aussi aperçus dans le film : William S. Burroughs, Jean Genet, Allen Ginsberg et Abbie Hoffman. – RE

CHARLES MORT OU VIF

Alain Tanner / Suisse / 1970

Si on veut savoir quelles ont été les retombées politiques et culturelles de Mai 68 dans la vie quotidienne, il faut voir ce premier long métrage de Tanner mettant en scène Charles Dé (François Simon), un entrepreneur en horlogerie (naturellement !) qui décide de tout lâcher avec la complicité de sa petite-fille et d'un couple de marginaux. C'est une fiction sur le refus de la société, du conformisme, d'une vie tracée d'avance ; sur la volonté de changer le monde de l'intérieur ; sur la résistance, la vraie, celle de la pensée. C'est surtout un film profond où l'humour et la fantaisie prennent le pas sur la désillusion (Charles est enfermé à l'asile par son fils) – qui n'est qu'apparente. – AR

LE MÉPRIS N'AURA QU'UN TEMPS

Arthur Lamothe / Québec / 1970

Lamothe va à la rencontre des travailleurs de la construction (à la taverne, sur les chantiers), écoute leur parole et enregistre leur révolte. L'effondrement de l'échangeur Turcot et ses morts comme la marche sur l'université McGill encadrent ces propos dénonciateurs des conditions de travail et du chômage toujours menaçant qui constituent le quotidien des ouvriers. Film « méditatif »,

selon les vœux du cinéaste, qui voulait dénoncer l'aliénation des citoyens par rapport au pouvoir, *Le mépris* fut souvent pris à partie à gauche où l'on y voyait néanmoins « les prémisses d'un cinéma de combat. » La projection du film débute habituellement par un court métrage muet, *Un homme et son boss*, sorte d'accident de tournage qui permet à Lamothe et à son cameraman Guy Borremans d'observer avec ironie les rapports entre un ouvrier de la voirie et son contremaître. – RD

LEO THE LAST

John Boorman / Royaume-Uni / 1970

Leo (Marcello Mastroianni), l'ultime rejeton d'une aristocratie anglaise agonisante, se découvre riche propriétaire d'un quartier prolétaire de Londres peuplé d'ouvriers, de proxénètes et de familles noires démunies. Idéaliste et désintéressé, Leo décide contre l'avis de ses conseillers de venir en aide aux habitants de la rue, provoque une révolte populaire qui terrorise la bourgeoisie locale et met à sac sa demeure familiale. John Boorman, qui a toujours été attentif à la lutte des classes et au choc des civilisations (*Zardoz*, *The Emerald Forest*, *The General*), réalise ici un des films les plus anticonformistes et les plus politiquement ambitieux de sa carrière. *Leo the Last* est surtout une parabole marxiste irrévérencieuse et psychédélique : s'il y a du Fellini derrière les scènes de diners mondains se transformant en orgies paillardes, il y a aussi du Renoir – celui de *La Règle du jeu* – derrière cette galerie de personnages bigarrés, issus de différentes classes sociales. – DD

TERRY WHITMORE, FOR EXAMPLE

Bill Davies / Suède / 1970

Devant la caméra de Bill Brodie, cinéaste canadien installé à Londres qu'il rencontre sur le tournage d'un film de Peter Watkins en Suède, un jeune homme se raconte. Terry Whitmore a 21 ans, il est Noir et a fait la guerre du Vietnam où il a été blessé avant d'être décoré sur son lit d'hôpital. Lors de sa convalescence au Japon, il déserte et se réfugie dans les pays scandinaves. Ce film antimilitariste dresse le portrait d'un jeune garçon qui accède à une conscience politique à travers la parole et la description de ses actes. Tourné en six nuits, le film livre par bribes la personnalité attachante d'un individu qui n'a peut-être rien d'un être d'exception, mais n'en devient pas moins un sujet exemplaire dans le contexte du Vietnam et de la question raciale aux États-Unis. – GG

THE STRAWBERRY STATEMENT

Stuart Hagmann / États-Unis / 1970

Idéaliste, un jeune étudiant en vient à se politiser alors que le campus de Columbia est occupé pour dénoncer les liens de l'université avec la finance et la machine de guerre engagée au Vietnam. Œuvre culte de la contre-culture, le film se fait l'écho d'une révolution à venir. C'est plutôt la répression qui s'abattra sur le campus lors d'une séquence d'une brutalité terrifiante. En ouverture: Buffie Sainte-Marie interprète *Circle Game*, un texte de Joni Mitchell. – GG

ON EST AU COTON

Denys Arcand / Québec / 1970

Histoire et déchéance de l'industrie textile au Québec: luttes ouvrières, grèves, fermetures d'usines, racontées et

commentées par ceux et celles qui les ont vécues. Arcand privilégie clairement le point de vue des ouvrières et de ceux qui ont été leurs compagnons de luttes, l'opposant à la version officielle des grands patrons. Désormais considéré comme un classique du cinéma documentaire, il n'en demeure pas moins un outil de lutte et de conscientisation exceptionnel. – RD

VENT D'EST

Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin / France / 1970

Entraîné, disait-on, par le maoïste Jean-Pierre Gorin rencontré sur les barricades de Mai 68, Godard tourne «collectivement» ce western politique italien, qui est, on s'en doute, moins un film sur la lutte des classes que sur la lutte des formes, la plus juste possible (la deuxième partie du film est une critique de la première, qui tente de raconter une histoire sur le mythe d'Hollywood, avec les acteurs Anne Wiazemsky et Gian Maria Volonté). Dans cet acte de naissance du groupe Dziga Vertov, on retrouve parmi les stries et les taches sur la pellicule et à travers les mots d'ordre et une rhétorique révolutionnaire inspirée des livres d'Althusser, une recherche de la beauté simple si chère à Godard. Ce film qui voulait dénoncer le cinéma en tant que spectacle bourgeois est présenté à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 1970. Un engin esthétique explosif. – AR

FAMILY LIFE

Ken Loach / Royaume-Uni / 1971

Dénonciation des méfaits de la répression de la médecine sur une jeune femme, Janice (Sandy Ratclif), obligée de se faire avorter et qui petit à petit s'enfoncera dans la spirale de la schizophrénie, cette fiction se veut une illustration des thèses de

l'antipsychiatrie de Ronald Laing et David Cooper. On y trouve déjà les thèmes chers au réalisateur (révolte contre l'autorité sous toutes ses formes, dans une Angleterre miséreuse, au quotidien monotone) développés postérieurement. Politique, le film l'est certainement, mais c'est surtout un drame magnifiquement maîtrisé. – AR

L'ACADIE, L'ACADIE ?!?

Michel Brault, Pierre Perrault / Québec / 1971

Vivante illustration du racisme systémique à l'encontre des Acadiens du Nouveau-Brunswick, ces francophones canadiens soumis depuis des siècles à une oppression linguistique avec un fort relent de colonialisme qui s'affiche sans vergogne, malgré le statut officiellement de leur milieu de vie où ils représentent 40 % de la population, ce film témoigne du début de la révolte du peuple à travers les revendications du mouvement étudiant, en 1968-1969, à l'Université de Moncton. La prise de conscience a déjà eu lieu, mais on part de loin : désormais, Monsieur Leblanc n'acceptera plus de se faire appeler « Mister White » ! Tombé par hasard sur ce mouvement en marche, Michel Brault, aussi cameraman ici, l'a magnifiquement saisi en faisant ressortir, au-delà des manifestations et des bains de foule révélateurs, les qualités humaines et les ressources insoupçonnées de ses principaux acteurs, ainsi que la portée universelle de leurs actions individuelles courageuses, intimement soudées à un destin collectif. – GM

LA CLASSE OUVRIÈRE VA AU PARADIS

Elio Petri / Italie / 1971

Portrait percutant d'un ouvrier (Gian-Maria Volonté, troublant) aliéné, sans

conscience de classe, soumis à la loi du travail à la chaîne ; « sa seule et véritable société, c'est l'usine », écrivait Alberto Moravia. Cinéaste de gauche, compagnon de route du parti communiste, Petri signe un film vindicatif et dénonciateur, qui est aussi une charge contre la société de consommation, thème cher au cinéaste. – RD

TAKING OFF

Milos Forman / États-Unis / 1971

Librement inspiré de la chanson « She's Leaving Home » des Beatles, *Taking Off* dresse un portrait bienveillant, drôle et ironique de la société américaine à l'orée des années 1970. Les Tyne forment une famille typique de la petite bourgeoisie new-yorkaise, avec d'un côté Larry, un père de famille qui essaie de traverser le difficile cap de la quarantaine, Lynn, se trouvant elle aussi à bout de nerfs, engoncée dans son rôle de mère au foyer, et de l'autre, leur fille Jeannie, une adolescente mutique et déboussolée, qui déserte le domicile familial pour rejoindre de jeunes hippies de Central Park. Premier film américain de Forman, *Taking Off* s'inscrit néanmoins dans la continuité de ses satires sociales tchèques. Ce film de l'entre-deux permanent oscille entre l'idéalisme fasciné du *Flower Power* et de la contre-culture, et une vision plus froide et réaliste des tensions sociopolitiques de l'époque. – CBM

24H OU PLUS

Gilles Groulx et Jean-Marc Potté / Québec / 1973

Frappé d'un interdit de parution durant quatre ans par l'ONF, ce long métrage de Gilles Groulx, coréalisé avec Jean-Marc Potté, aborde 56 sujets différents, dans

une mosaïque faite de collages et de citations. « Ce film est un suspense, car son dénouement dépend de nous tous », explique Groulx. Un pamphlet mis en musique par Offenbach, qui s'intéresse autant au Front commun intersyndical de 1972 qu'aux droits des Premières nations. – RE

KASHIMA PARADISE

Yann Le Masson, Bénie Deswarte / France / 1973

Cette enquête deviendra une référence majeure du cinéma militant, comme *L'heure des brasiers* de Solanas et Getino, cinq ans plus tôt. On est au début de la décennie 70, à l'ère d'une industrialisation forcenée. Dans cette perspective, deux événements majeurs, fort différents, sont analysés au Japon. Un : l'installation du combinat sidérurgique et pétrochimique Mitsubishi – dont les déchets toxiques iront dans la nature – qui ne suscite aucune contestation tant les codes traditionnels nippons (comme celui de l'obéissance) sont forts et servent le capitalisme. Deux : avec les préoccupations écologiques émergentes, la construction de l'aéroport Narita expropriant des milliers de paysans qui verront se multiplier les affrontements violents avec la police. Les réalisateurs ont demandé – avec raison – à Chris Marker, grand connaisseur du pays, d'écrire le commentaire qui, direct, poétique, participera du souffle et de la beauté du film. – AR

LAN 01

Jacques Doillon / France / 1973

Prolongement d'une bande dessinée de Gébé parue en 1971 qui avait valeur de manifeste, le film de Jacques Doillon en reprend l'esprit avec une jubilation

contagieuse. C'est une œuvre politique collective en forme de fable. Chacun apporte sa pierre (Alain Resnais et Jean Rouch sont au générique) à l'édifice d'un projet artisanal qui fleurit bon l'air du temps. Fidèle à la maxime du bédéiste « On arrête tout, on réfléchit et c'est pas triste ! », le film célèbre l'avènement d'une ère nouvelle où le productivisme et la propriété sont abolis, l'autorité contestée et la liberté, mise en œuvre dans toutes les sphères de la société. Mot d'ordre : un pas de côté... et la vie ne sera plus jamais comme avant ! Déstructuré, le récit composé de vignettes avance en roue libre et enchante. Voir Depardieu, Miou Miou, Coluche et d'autres faire leurs premiers pas à l'écran ajoute au plaisir de cette farce qui cultive l'utopie avec l'humour du Café de la Gare. – GG

HUMAIN, TROP HUMAIN

Louis Malle / René Vautier / France / 1974

D'un côté, des visages d'ouvriers, des gestes mécaniques ; de l'autre, une grande foire commerciale. Sans commentaire ni prise de position manifeste, le film capte en cinéma direct les étapes de fabrication des voitures dans une usine Citroën, puis leur vente au Salon de l'auto à Paris. Si la présence de René Vautier à la coréalisation donne au film une indéniable couleur politique, Louis Malle poursuit ici son travail d'ethnologue, minutieux et distancié, entamé cinq ans plus tôt avec *L'Inde fantôme* (1969). – DD

JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000

Alain Tanner / Suisse / 1976

Sous le signe de Jean-Jacques Rousseau, Alain Tanner dénonce, une nouvelle fois, l'aliénation du travail dans une

société corsetée et inégalitaire, au sein de laquelle il dessine des poches de résistances. Un professeur d'histoire qui se penche sur les plis du temps, une caissière de supermarché qui ne fait pas payer certains des clients, une secrétaire qui veut faire capoter une spéculation immobilière, se retrouvent à esquisser une petite communauté sensible à l'écologie et à une pédagogie alternative. Un enfant naît, petite graine d'espoir : Jonas, qui aura 25 ans en l'an 2000. – JK

LE DIABLE PROBABLEMENT

Robert Bresson / France / 1977

Le Mal, grand thème bressonien, prend ici un visage plus contemporain que jamais, même trente ans plus tard, avec cette œuvre sur la destruction non seulement de la nature mais du lien social. Film écologique avant l'heure mettant en scène Charles (Antoine Monnier) qui, avec ses copains, s'inquiète du sort du monde, de la pollution à la famine, mais ne veut pas s'engager *stricto sensu*, contrairement à son ami Michel (Henri de Maublanc), un vrai militant. En posant des questions sur la société industrielle, sur l'aliénation à la consommation, sur la perte de toute conscience morale, qui aujourd'hui préoccupent beaucoup de citoyens, le cinéaste – comme tous les grands – était en avance sur son temps. Il n'a pas été véritablement compris à l'époque à cause de son style, souvent décrié. Pourtant. Son écriture, concise, directe, poétique, est celle de l'affirmation, de l'éclatante vérité ; celle d'une révélation pure, qui deviendra aussi intime qu'universelle pour chaque spectateur. Un chef-d'œuvre. – AR

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE

Chris Marker / France / 1977

Chris Marker, en compagnie de quelques compagnons de route comme Simone Signoret et Jorge Semprun, dont les voix tressent comme un réseau polyphonique, se souvient à voix haute d'espoirs caressés aux alentours de Mai 68 et de destins tragiques : victoire des Vietnamiens, mythe du Che, élection de Salvador Allende, projet d'union de la gauche en France... Marker avait un tropisme particulier à l'égard de l'Amérique latine et sa mémoire est sélective et affective. La fixation qu'il fait sur les partis communistes colore le film d'une dimension quelque peu archaïque tant la plupart des figures qui les incarnent sont aujourd'hui en bonne part oubliées et que ce qui subsiste d'une force autrefois centrale ne pèse plus rien. L'habileté du montage, en juxtaposant, par exemple, des plans d'Eisenstein avec des images d'actualités ou documentaires puisées à différentes sources, fait aussi du *Fond de l'air est rouge* une réflexion brillante sur la représentation, mais à laquelle on serait bien en peine de donner un sens définitif. – JK

L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS

Agnès Varda / France / 1977

Comédie musicale féministe se déroulant du début des années 1960 au milieu des années 1970, le film suit les parcours différents de deux femmes, l'une chanteuse dans un groupe militant, l'autre mère célibataire, toutes deux luttant à leur manière pour leur place dans la société. « S'il y a une lutte racontée dans ce film, c'est celle pour la contraception, pour la liberté sexuelle ou corporelle des femmes. Dans l'histoire de cette lutte, le

procès de Bobigny – qui a abouti à la loi Simone Veil autorisant la contraception – est plus important que 68 ». (Agnès Varda) – CS.

MOURIR À TRENTE ANS

Romain Goupil / France / 1982

Avec le recul, le premier film de Romain Goupil présenté à la Semaine de la critique à Cannes en 1982 (il y a reçu la caméra d'or) n'a rien perdu ni de sa pertinence politique ni de sa puissance d'émotion. Il allie vidéos d'amateurs et documents d'archives pour tracer le portrait d'une certaine jeunesse militante de Mai 68 engagée dans les groupes d'extrême gauche et les Comités d'action lycéens. Mais c'est surtout le récit d'une longue amitié d'enfance qui unit Romain Goupil et Michel Recanati, amitié qui, à la suite du suicide de ce dernier, se clôt dans le deuil comme les rêves de toute une génération désillusionnée par le retour à l'ordre. Entre lucidité et lyrisme, l'œuvre est le testament révolutionnaire d'une époque aussi exaltante que dévastatrice. « Il faut que ce film existe pour que mon copain survive à cette mort », disait Goupil. C'est là le cri du cœur qui hante le beau noir et blanc granuleux de cette ode à l'insurrection. – GG

LA COULEUR ENCERCLÉE

Serge et Jean Gagné / Québec / 1985

Ce film sur la difficulté d'être artiste sous les diktats de l'industrie culturelle faillit ne jamais advenir, faute de moyens et d'appuis des organismes subventionnaires. Dans un revirement de situation inattendu, il valut aux frères Gagné le prix SOGIC, en 1987. Œuvre militante qui utilise les codes du documentaire tout en

pulvérisant les structures narratives et en citant abondamment (Lautréamont, Gauvreau, Borduas, Villon, etc.), ce film aux références et à l'esthétique campées dans la contre-culture dans sa première acception se résume assez bien à cette phrase de Patrick Straram : « Il ne peut y avoir création sans se risquer à des extrêmes. Mais les extrêmes peuvent délabrer l'organisme, faire éclater la pensée. » Un portrait de l'« étouffante modernité », par deux créateurs qui, de leur propre aveu, ont accepté de ne plus avoir peur ni de la police ni du Bonhomme Sept Heures, et de parler dans la société, sans être d'accord avec ses modèles. – RE

PORTAIT D'UNE JEUNE FILLE DE LA FIN DES ANNÉES 60, À BRUXELLES

Chantal Akerman / Belgique / 1994

Un jour de 1968, Michelle décide de tout arrêter. Elle quitte l'école et va au cinéma où elle rencontre Paul, un jeune Français déserteur. Tous deux déambulent et devisent dans Bruxelles, cherchant leurs marques dans une société où ils étouffent. Le désir se met de la partie, mais pour Michelle, il ne sera pas là où elle l'attendait. Au petit matin, elle sera autre et plus en accord avec elle-même. Tiré de la très belle série *Tous les garçons et les filles de mon âge* initiée par Arte, le film irradie toute la force et la finesse du regard d'une réalisatrice qui, dès son premier court métrage (*Saute ma ville*, 1968) s'est imposée dans le mouvement de la modernité cinématographique – GG

COÛTE QUE COÛTE

Claire Simon / France / 1995

Tous les membres d'une PME jouent ici leur propre rôle dans la survie de leur

entreprise, tant qu'on ne sait plus si on est dans un documentaire ou une fiction. Une boulangerie en région niçoise est en pleine déconfiture, le patron et les employés, qui sont tous tunisiens d'origine, tentent de la sauver. « C'est la comédie tragique du travail », dit la réalisatrice qui a suivi durant six mois cette lutte. Une mise en scène d'une utopie coopérative qui semble réchappée de justesse, dix-sept ans plus tard, de Mai 68. Vivante, juste, intime. – AR

REPRISE

Hervé Le Roux / France / 1996

Probablement l'un des plus beaux films sur Mai 68, aussi passionnant qu'il est haletant, puisqu'il prend la forme d'une enquête sur une jeune femme qui refuse de retourner travailler aux usines Wonder après une longue grève. L'extrait d'une séquence de 10 minutes intitulée « La reprise du travail aux usines Wonder » tournée en juin par deux étudiants de l'IDHEC montre cette femme en pleurs qui crie sa révolte. Pour elle, Mai était un espace d'espoir. Le réalisateur interviewe trente ans plus tard les ouvriers et les militants qui l'ont connue. Il ne retrouvera pas l'ouvrière en colère. Solide et poignant. – AR

LE PORNOGRAPHE

Bertrand Bonello / France-Canada / 2001

Dans les années 1970, Jacques (Jean-Pierre Léaud) réalise des films pornographiques, un acte politique voire anarchiste à l'époque. L'homme s'étirole comme la société à l'aube du XXI^e siècle. Il quitte alors sa compagne, renoue avec son fils et construit une nouvelle maison. « L'Histoire, c'est la passion des fils qui

voudraient comprendre les pères. » La citation de Pasolini clôt le film. Bonello est fils de 1968, Léaud est le ciné-fils de la Nouvelle Vague. Tout se tient. – PG

LES AMANTS RÉGULIERS

Philippe Garrel / France / 2005

Ce film inhabituellement long (3 h 03) chez ce cinéaste montre un jeune couple formé d'un poète (Louis Garrel) et d'une apprentie sculptrice (Clotilde Hesmel), qui se sont rencontrés en mai. Ils se sont vus, se sont aimés, avec les barricades, les pavés, les CRS, les gaz lacrymogènes, la nuit, surtout, comme un tableau abstrait. Ils vivent dans la fièvre ce moment de révolte avec d'autres gens, bohèmes comme eux, qui, un an plus tard, tout en fumant de l'opium, discutent de ce rêve brisé qu'est Mai 68. Pas de nostalgie ici, pas de mythification des jours glorieux, pas d'amertume non plus. Dans ce film en noir et blanc, qui pourrait s'appeler *Les hautes solitudes* (autre film du réalisateur, de 1974), les amoureux sont des fantômes sortis des films de Murnau (ou de Cocteau, ou d'Eustache) ; le romantisme est un éclat de lucidité ; le désir est une insurrection qui n'est réductible qu'à soi-même ; le vrai discours révolutionnaire est celui de ce cinéma de poésie pratiqué par Garrel. – AR

UNITED RED ARMY

Kōji Wakamatsu / Japon / 2007

Connu dans un premier temps pour ses *pinku eiga* (films érotiques, Kōji Wakamatsu est l'un des cinéastes en colère de la Nouvelle Vague nipponne (1950-1960) qui propose une contre-histoire du récit national. Il s'intéresse ici à une prise d'otages

perpétrée en 1972 par de jeunes insurgés, partisans de la lutte armée. Ce docufiction en trois parties est une incursion passionnante dans les milieux révolutionnaires des années 1960-1970 qui fustige aussi bien le dévoiement des idéaux collectifs que la violence d'État. Faisant appel à différents régimes d'image (matériel d'archives notamment), le film est un huis clos terrifiant qui démonte les mécanismes d'un combat mené pour une cause bientôt pervertie par un désir de fusion totalitaire. Tout en s'interrogeant sur son propre parcours d'activiste, Wakamatsu revisite un pan méconnu de l'histoire du Japon et montre de façon percutante que le cinéma peut être une redoutable arme politique. – GG

NÉS EN 68

Olivier Ducastel, Jacques Martineau / France / 2008

Comme son titre le suggère, le film raconte la venue à l'âge adulte – et à la politique – de jeunes gens à partir de Mai 68. La révolte a changé la vie de Catherine (Laeticia Casta), Yves (Yannick Rénier), Hervé (Yann Tregouët) et leurs amis. Ils fondent une communauté à la campagne, ont des enfants, vivent l'élection de Mitterrand, la chute du Mur, la lutte homosexuelle, l'arrivée du sida, la défense des sans-papiers, etc. Espoirs et déceptions les marquent. S'étendant sur quarante ans, cette fresque modeste, mais pleine d'affects, est émouvante. – AR

APRÈS MAI

Olivier Assayas / France / 2012

En 1971, le rêve de 1968 est loin derrière. Certains pensent à la lutte armée. Gilles, lui, choisit de se consacrer à l'art. Ce sera

sa révolution personnelle, son ancrage dans le monde. Récit d'apprentissage en partie autobiographique, le film s'attache à décrire la fragilité des choix individuels avec la délicatesse d'un peintre. Charnelle et frémissante, la mise en scène suit avec un souffle romanesque qui ne se dément pas le parcours d'une jeunesse en quête d'elle-même. Poignant comme les fondus au noir entre les chapitres où se cristallise le temps qui passe... et jamais ne reviendra – GG

JE SUIS LE PEUPLE

Anna Roussillon / France / 2014

Alors que les images spectaculaires des révolutions successives de la place Tahrir envahissent les écrans de télévision, Anna Roussillon, Française élevée en Égypte, choisit plutôt de s'intéresser au contrechamp offert par une famille de paysans de la vallée de Louxor, à des centaines de kilomètres du Caire. Pendant trois ans, ces villageois font l'expérience de la démocratie, ses espoirs et ses déceptions, devant leur poste de télévision, tout en débattant avec humour et complicité avec la cinéaste des bouleversements politiques du pays. – CS

MAÏDAN

Sergei Loznitsa / Ukraine-Pays-Bas / 2014

Monumental portrait de la révolution ukrainienne en marche signé par le maître national Sergei Loznitsa, le film prend le contre-pied des habituelles images de manifestations tournées caméra au poing, leur préférant de larges plans statiques qui décomposent les mécaniques de foule. Tournant de la fin 2013 à mars 2014 sur la place éponyme de Kiev, Loznitsa se détourne

de la complexité géopolitique des événements – et de la partisanerie à laquelle on pourrait s'attendre de la part d'un auteur ukrainien – pour observer rigoureusement le soulèvement populaire comme phénomène socioculturel. – CS

UNE JEUNESSE ALLEMANDE

Jean-Gabriel Périot / France / 2015

S'appuyant sur un montage virtuose d'images d'archives visuelles et sonores, sans voix off, le cinéaste retrace l'histoire de la Fraction armée rouge (groupe Baader-Meinhoff), de sa genèse (les années militantes 1965-1970) jusqu'à sa radicalisation et la mort de ses protagonistes. Film majeur, il résonne plus que jamais sur aujourd'hui en pointant notamment les mécanismes du basculement dans la violence, terrorisme comme violence d'État, et sur le rôle des médias. – PG

CEUX QUI FONT LES RÉVOLUTIONS À MOITIÉ NE FONT QUE CREUSER UN TOMBEAU

Mathieu Denis et Simon Lavoie / Québec / 2016

Klas Batalo, Giustizia, Tumulto et Ordine Nuovo... Lutte des classes, Justice, Tumulte et Ordre nouveau... Les noms de guerre des quatre jeunes protagonistes aux lendemains du Printemps érable (2012) illustrent bien les sentiments contrastés de notre époque. Dominés dans ce cas par un mélange de colère et d'impuissance, nos quatre apprentis révolutionnaires rejouent à la manière d'une tragicomédie l'attente du grand soir et semblent jugés très sévèrement par les cinéastes. C'est la célèbre phrase de Marx : « Hegel fait quelque part cette

remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce. » Pourtant, ce serait dommage de ne pas voir là également un film porté par un véritable désir d'émancipation et d'insurrection. Ce film hors-norme, par sa longueur, par son foisonnement, ambitieux, généreux et libre, est aussi là pour dire que le combat continue... sous l'égide de Saint-Just ! – PG

NO INTENSO AGORA

João Moreira Salles / Brésil / 2017

Ce magnifique documentaire à la mélancolie diffuse traversé par le deuil est une réflexion sur le passage du temps et les images. Celles des films de famille qui montrent la mère du cinéaste visitant la Chine en 1966 et celles des archives de Mai 68 d'où émerge une mémoire sociale des plus prégnantes. Partant de la figure maternelle qui succombe au charme de l'inattendu dans la Chine de Mao et l'évocation de plusieurs icônes des insurrections de 1968 (Cohn Bendit, Jan Palach et le Printemps de Prague), la voix off de João Moreira Salles tisse un récit subjectif aux multiples résonances où l'intime et le monde se répondent par la grâce du montage. Que reste-t-il des révolutions sinon la fulgurance des instants (« l'intense maintenant » du titre) vécus dans la perfection du moment ? C'est cette postérité des images et « leur épaisseur d'éternité » que le film explore, passant du lyrisme libertaire de l'année 1968 au fracas des rêves brisés. À découvrir d'urgence. – GG

↑ Affiche de *Medium Cool* de Haskell Wexler (1969)



Chemins de traverse

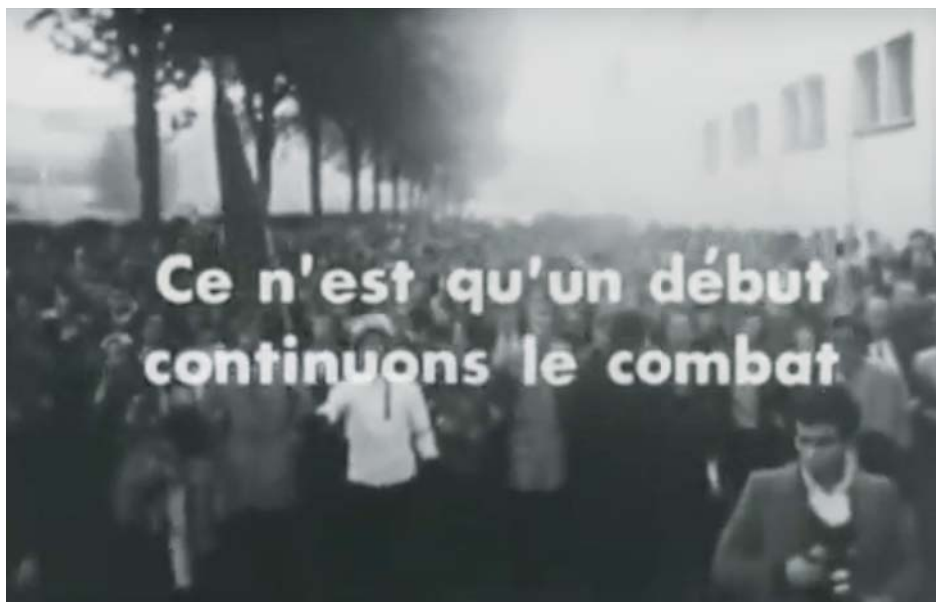
- 134** Itinérances vidéographiques — La levée d'un désir
| par Marc Mercier
- 142** SérieMania — *Love / Easy* Le temps de l'amour
| par Céline Gobert
- 148** Le cinéphile ludopathe — Ne me racontez pas d'histoires,
je m'en charge... | par Damien Detcheberry
- 154** Cin-écrits — Le figurant de Didier Blonde
| par André Roy

La levée d'un désir

PAR MARC MERCIER

À l'écoute de femmes et d'hommes ayant vécu les événements de Mai-Juin 68, malgré les années passées et ses cortèges de déceptions sur le plan social, politique et culturel, je suis saisi d'un trouble.

↑ Ce n'est qu'un début, continuons le combat de Claudia Von Alemán (1968-69)



135

Tous témoignent de la fulgurance de l'événement qui, par je ne sais quelle alchimie, a soudain bouleversé tous les ordres qui structuraient la société, libérant la parole, les corps et la pensée au point qu'à un moment il a semblé à tous qu'un autre monde allait s'ouvrir. Bien sûr, comme nous sommes aujourd'hui des spectateurs qui connaissons la suite du film, comme nous savons que Mai 68 n'a pas été la répétition générale d'une révolution à venir (ce que 1905 fut à 1917 pour les Bolchéviks), il n'est pas insensé de dire que ce fut une occasion manquée.

En 1996, je me suis rendu en Catalogne pour me mêler aux vieux anarchistes qui célébraient la révolution libertaire de 1936. J'ai ainsi passé deux semaines avec des vaincus de l'Histoire. À l'un d'entre eux, j'ai confié mon étonnement qu'aucun des protagonistes de cette histoire que j'avais pu rencontrer ne m'est apparu aigri, abimé par toutes les trahisons et les violences subies qui eurent raison de leurs rêves. Il a réfléchi un instant avant de me dire : « Marc, nous avons vécu quelques mois notre

idéal. Personne ne pourra nous voler ce souvenir. Je te souhaite de vivre le tien ne serait-ce qu'une minute et tu seras à jamais un invaincu.»

Deux situations historiques où des gens ont manqué l'occasion de généraliser et pérenniser un idéal. Dans le même temps, nous pouvons dire qu'ils ont réussi l'occasion puisque ce rêve fut malgré tout vécu et qu'il a laissé des traces indélébiles dans les corps et les consciences. Bien plus que des théories révolutionnaires, ce sont ces traces qui sont contagieuses et qui maintiendront l'espoir aussi longtemps qu'il y aura des printemps. Ces personnes n'ont pas seulement participé à un soulèvement populaire, elles ont comme la sève pour l'arbre vécu la levée d'un désir. 1936 et 1968 sont comme cette passante aperçue dans la rue par Charles Baudelaire, à jamais perdue de vue mais dont le désir qu'elle a soudain levé, jamais ne retombera :

« Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté

Dont le regard m'a fait soudain renaître... »

Ceux qui vécurent les émeutes (mot qui a à voir avec *émotions*) de Mai 68 ont aperçu

dans la rue cette fugitive beauté qui demeure en eux indifférente aux outrages du temps et des défaites. Une graine qui conserve son pouvoir germinatif.

Ces personnes n'ont pas seulement participé à un soulèvement populaire, elles ont comme la sève pour l'arbre vécu la levée d'un désir.

CONTRE-CHAMP

À cette célébration d'une fugitive beauté, il convient à présent de juxtaposer l'image tragique qui assombrit (et non infirme) le portrait de la belle époque. C'est le cinéma qui la colporte. Le désir vu en négatif. Nous sommes en juin 68, devant la porte des usines Wonder à Saint-Ouen. Encouragée par les syndicats signataires des Accords de Grenelle accordant des augmentations de salaire et de nouveaux

droits syndicaux, les travailleurs doivent reprendre le travail après trois semaines de grève. Un étudiant (Pierre Bonneau) de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) est là, il filme; beaucoup de ses images disparaîtront mystérieusement (il ne put donc terminer un film qui se serait intitulé *Sauve qui peut Trotsky*). Une seule séquence de 9 minutes demeure (*La reprise du travail aux usines Wonder*) et résume à elle seule tout ce que fut Mai 68 : une ouvrière, les bras croisés, ne se laisse pas convaincre par les hommes qui l'entourent : « Non, je rentrerai pas là-dedans. Je mettrai plus les pieds dans cette taule. Vous, rentrez-y, vous! Allez voir quel bordel que c'est! On est dégueulasse : jusque-là! On est toutes noires. »

Les accords syndicaux ne sont pas raccord avec les désirs qui se sont exprimés pendant les luttes collectives où, soudain, les forces de travail anonymes, interchangeables comme des pièces de machines, sont devenues des sujets souverains. Reprise

du travail comme on dit repris de justice. Jacques Rivette ne s'y est pas trompé : « Le seul film intéressant sur les événements (de mai 68), le seul vraiment fort que j'ai vu, c'est celui de la rentrée des usines Wonder, tourné par des étudiants de l'IDHEC, parce que c'est un film terrifiant, qui fait mal. C'est le seul film qui soit un film vraiment révolutionnaire, peut-être parce que c'est un moment où la réalité se transfigure à tel point qu'elle se met à condenser toute une situation politique en dix minutes d'intensité dramatique folle. » Quant à Serge Daney, il dira qu'il est « la scène primitive du cinéma militant, *La sortie de l'usine Lumière* à l'envers, un moment miraculeux dans l'histoire du cinéma direct ».

Cette ouvrière cumule à la fois un *lamento* face au cadavre d'une révolution avortée par les bureaucrates staliniens qui l'entourent, et une colère qui la maintient à hauteur d'une vie autre, expérimentée durant trois semaines de grève. Elle est au bord des larmes, mais ne tombe pas. Elle a vécu dans sa chair un soulèvement dont elle suspend la temporalité en ne se couchant pas devant les acquis matériels vantés par la Raison. Elle est l'anti-Icare. En refusant la chute, elle maintient en l'air une promesse que nous, les spectateurs du film, avons loisir de prendre au vol pour la réaliser. Pourquoi pas, là, maintenant ?

DU CINÉMA COLLECTIF AUX AGORAS VIDÉO

Ce film fait partie de tout un courant cinématographique qui s'est immergé dans le tumulte étudiant, paysan et ouvrier. Né de la rencontre entre d'anciens étudiants de l'IDHEC (ex FEMIS) et le groupe cinéma qu'animaient Mireille Abramovici et Jean-Denis Bonan à la clinique psychiatrique de la Borde, l'Atelier de recherche cinématographique (ARC) représente le principal collectif de cinéastes et de techniciens engagés dans le mouvement de Mai 68. Disposant de son propre matériel et d'un stock de pellicules vierges, l'ARC tourne, monte et diffuse sans discontinuer, fonctionnant comme une agence de presse indépendante, nourrissant au quotidien un projet d'actualités révolutionnaires. Cinquante ans après, ces documents constituent des pièces à conviction montrant qu'il s'est passé quelque chose d'exceptionnel, pas seulement sur le plan social et politique, mais aussi dans les corps, au quotidien.

J'ai évoqué plus haut le 1936 espagnol. Année du Front Populaire français. Année des *Temps modernes* de Chaplin : de cela justement les ouvriers de 68 voulaient en finir, ne plus être les rouages d'une machine infernale. Ce fut aussi l'année où une entreprise aux USA déposa le brevet d'invention d'un matériau qui allait lui permettre de commercialiser les fameux appareils photographiques *Polaroid* capables d'offrir des tirages à développement instantané. Georges Didi-Huberman souligne dans *Aperçues* (2018) qu'Andy Warhol aimait se photographier ainsi avec son amant pour *jouir presque aussitôt, ensemble, de l'image si promptement obtenue*. Les images ont quelque chose à voir avec la façon dont une époque veut jouir de la vie : *sans entrave et sans temps mort*, revendiquaient sur les murs les protagonistes de Mai. C'est ce désir d'instantanéité que les cinéastes de l'ARC ont expérimenté dans la rue, les AG, les usines occupées... Il y avait urgence à produire une contre-information pour démonter la propagande



↑ La reprise du travail aux usines Wonder de Jacques Willemont et Pierre Bonneau (1968)

→ Dolorosa Mater de Francesca Lolli (2017)

patronale, syndicale réformiste et gouvernementale. Désir entravé cependant par le temps du développement de la pellicule. Autre souci, il fallait un minimum de maîtrise technique pour réaliser un film, ce qui contredisait la volonté d'en finir avec la spécialisation et la séparation.

Le film *Ce n'est qu'un début, continuons le combat* (45'-1968/69) de l'Allemande Claudia Von Aleman a enregistré les traces de ce qui fut certainement le moment de bascule où un nouvel outil allait changer la donne, raccorder les désirs à la réalité : la vidéo. Nous sommes à l'Université expérimentale de Vincennes où a été ouvert un département audiovisuel. Des étudiants en cinéma contestent la décision de la direction de ne permettre l'accès aux caméras qu'à condition d'être encadré par un technicien. Un étudiant se lève et déclare : « Il paraît qu'il existe des magnétoscopes qui permettent de filmer une chose et de le passer immédiatement avec une télévision... » Un autre explique qu'il a entendu qu'en une heure n'importe qui peut apprendre à se servir du matériel.

La vidéo prolonge ainsi la pensée de La Boétie en devenant l'arme de l'*inservitude volontaire*. Les étudiants décident d'ouvrir l'université aux habitants du quartier pour qu'ils puissent voir et discuter des films tournés le jour même. Des agoras vidéo se constituent. L'une des plus fameuses fut celle de la librairie Maspero autour du premier magazine vidéo de contre-culture (Vidéo 5) né en 1969, initié par Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger et Alain Jacquier.

De nouvelles pratiques cherchent de nouvelles théories. Jean-Paul Fargier (initiateur en 1973 avec Danielle Jaeggi et Annie Caro du groupe Les Cent Fleurs) en observant les productions de collectifs tels Vidéo Out (fondé en 1971 par Carole et Paul Roussopoulos), Vidéo 00 (fondé en 1971) ou Vidéa (fondé en 1974), note trois règles fondamentales : « la parole édicte la longueur du plan », « la trajectoire des mouvements obéit à la loi du direct », la volonté « d'orchestrer un film choral à rebours des interviews express, des micros-trottoirs simplificateurs ».

La vidéo va non seulement donner la parole à ceux qui ne l'ont pas (ouvriers, prostituées, immigrés, homosexuel(le)s...), mais aussi permettre aux intéressé(e)s de la prendre sans nécessairement passer par l'intermédiaire d'un génèreux militant leur tendant le micro.

LE NIVEAU DE LA FEMME EST AU-DESSUS DU NIVEAU DE LA MÈRE (SLOGAN DU COLLECTIF LES GAZOLINES)

Un événement que l'Histoire oublie souvent. Le 24 mars 1968 décède Alice Guy : première femme réalisatrice de l'histoire du cinéma, avec *La Fée aux choux* tourné en 1896 « à condition (dit son patron Léon Gaumont) que ce soit en dehors de ses heures de travail ». Une minute durant, une fée extrait des nouveau-nés de choux qu'elle dépose gracieusement à l'avant-scène. Cette coïncidence temporelle nous permet de rappeler que jusqu'en 68, il était fortement recommandé aux femmes s'inscrivant à l'IDHEC de ne pas intégrer la section « Mise en scène », de s'orienter plutôt vers des

formations considérées plus féminines comme le montage ou le script. Que craint le Pouvoir phallocratique ? Que les femmes montrent que les bébés ne naissent pas entre les feuilles d'un brassicaceae ? Il a dû trembler quand Carole Roussopoulos s'est procuré en 1969 la première caméra vidéo (portapack) mise sur le marché parisien et, encore plus, quand elle réalisa *Les prostituées de Lyon vous parlent* (40'). Printemps 1975 : deux cents femmes prostituées occupent l'église Saint-Nizier à Lyon. Face à la caméra, elles témoignent en tant que « femmes et mères » pour exiger que cesse le harcèlement policier, fiscal et social dont elles sont les victimes. À l'extérieur de l'église, des moniteurs vidéo retransmettent leurs paroles pour les passants.

Qui se souvient qu'une des actrices de *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard, Hélène Hazera, s'est prostituée suite à son éviction de l'IDHEC en 1972 sous prétexte qu'elle était transsexuelle ? « Quand j'avais 20 ans j'ai été virée d'une école. Je préparais l'IDHEC et le directeur a dit qu'il ne pouvait pas me prendre car cela ferait trop de scandale. Trois mois après, j'étais au tapin. Je considère que c'est lui qui m'y a envoyée. »

C'est peut-être cela la brèche la plus importante ouverte par Mai 68 : des êtres subissant la dictature phallocratique se sont soulevés, parfois caméra au poing, partout dans le monde. En Inde, Nalini Malani réalise en 1969 *Onanism* (3'52) pour montrer les désastres causés par la tradition répressive à l'encontre de la sexualité féminine. Une jeune fille étendue sur un lit se débat avec un tissu blanc. C'est quasiment insoutenable tant s'expriment sous nos yeux une douleur ancestrale et une terrible solitude.

Le combat est loin d'être fini. Au hasard, *Dolorosa Mater* (3'14 – 2017) de l'Italienne Francesca Lolli. Une femme en noir tire un fardeau au milieu de nulle part, nous entendons le souffle de ses efforts surhumains ; aucune parole, elle est bâillonnée. Le générique indique qu'il s'agit d'un hommage au *Manifesto of the Feminine Revolt* apparu sur les murs de Rome en 1970. Ou bien : *Le coffre à jouets* de Jacques Foloppe (4'03 – 2018) de Virginie Foloppe : « En 2005 je réalisais « Le coffre à jouets de J. F. ». Derrière ces initiales existaient Jocelyne, mais aussi son frère. En 2018, je décide de lui rendre un visage et un nom pour exhumer la deuxième victime du charnier de la guerre des sexes. Son suicide avec des somnifères est en réalité un crime intenté à son sexe, l'extermination de sa vie, la terreur de son enfance. » Encore : *Clown* (3'29 – 2017) de l'Iranienne Bahar B. Faraz. Une jeune femme se met du rouge à lèvres face à nous. Elle est séduisante. On entend les acclamations du public. Elle continue son geste, dépasse le dessin des lèvres, c'est drôle. Elle continue, le rouge atteint son nez et couvre petit à petit le menton. Changement de bande-son. Elle est huée. La foule exprime son dégoût face à ce rouge qui devient l'image d'une blessure.

Me revient en mémoire ce film d'André Cayatte, *Mourir d'aimer* (1971). Marseille (1968) : Gabrielle Russier (professeure de lycée) et Christian (son élève de 17 ans) sont amoureux. Elle sera condamnée pour détournement de mineur. En septembre 1969, elle se suicide.

Mai 68 voulut transformer le monde (Marx) et changer la vie (Rimbaud). Ils eurent raison d'être utopistes. Le combat continue.



PROPAGANDE distribution

Service de distribution en magasin, plus de 500 points de ventes

Service de distribution numérique

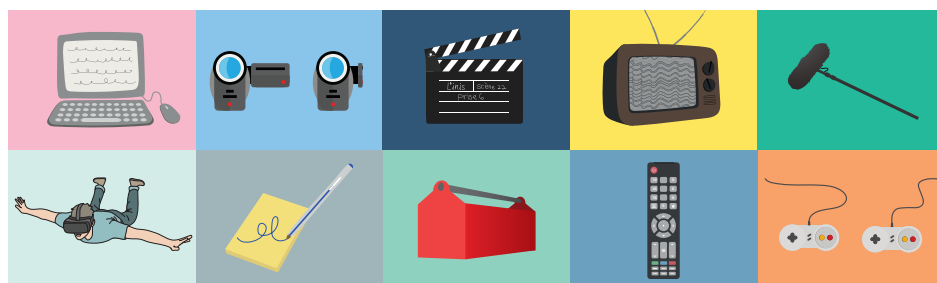
CD | **IMPACT**
CD-DVD-USB

Service de fabrication DVD, BLU RAY, CD

Création de menu et authoring

514.593.7555

ADISQ  Canada  PROPAGANDEDISTRIBUTION.COM CDIMPACT.COM



PORTES OUVERTES

Mercredi 5 septembre 2018
de 16 h à 19 h

DATE LIMITE D'INSCRIPTION

Programme Cinéma
Mercredi 19 septembre 2018



L'inis

Centre de formation

Cinéma - Télévision - Médias interactifs

inis.qc.ca



Offre de formation
Québec

Commission
du développement
économique et
des affaires
culturelles
Québec

CORUS
Média

NBCUniversal

technicolor

aqtis

DGC

Bell
Média

UFA

5050

Fondation
de L'inis



↑ Love

Love / Easy

Le temps de l'amour

PAR CÉLINE GOBERT

Avec deux structures narratives inversées, notamment en termes de temporalité, Joe Swanberg et Judd Apatow bousculent les codes de la comédie romantique, la rapprochant plus que jamais du réel, de l'intime, et de la vie quotidienne.

143

Dans le livre *Sick in the Head*, compilation d'entrevues entre Judd Apatow (*The 40-Year-Old Virgin*, *Trainwreck*, *Knocked Up*) et plusieurs humoristes, on apprend qu'à l'époque de la série *TVFreaks and Geeks*, l'acteur et réalisateur Paul Feig fréquentait un groupe de gars du Midwest, venus à Los Angeles pour percer dans le milieu de la comédie. À ses débuts, Paul Feig avait même travaillé sur une émission télévisée du nom de *Sabrina, the Teenage Witch*. Évidemment, ces deux anecdotes ne sont pas sans rappeler le personnage de Gus Cruikshank (Paul Rust), originaire du même coin, qui, dans *Love* signé par Apatow/Rust/et Lesley Arfin, fréquente lui-même un groupe de gars un peu paumés à L.A., en plus de travailler dans le studio où est tournée une série intitulée *Witchita*.

Qu'Apatow tire du réel une partie de la matière comique de son scénario n'est point chose surprenante lorsque l'on sait que l'un de ses maîtres à penser demeure le réalisateur américain John Cassavetes, spécialiste d'un cinéma réaliste aux vérités crues, avec qui il partage un goût similaire pour l'authenticité et la performance d'acteurs. *Love*, qui suit quasiment en temps réel sur trois saisons d'une douzaine d'épisodes chacune, l'histoire d'amour entre un *nerd* et une dépendante affective (Gillian Jacobs) ne serait rien sans le talent comique des deux acteurs qui les incarnent. De son côté, avec *Easy*,

Joe Swanberg (*Hannah Takes the Stairs, Nights and Weekends*) – connu pour être l'un des fondateurs du mouvement *mumblecore* (production fauchée + dialogues improvisés + comédiens non professionnels), laisse également une grande liberté à ses acteurs, dont les répliques semblent le plus souvent extrêmement naturelles et spontanées, renforçant le naturalisme de l'ensemble. Comme l'affirme Garry Shandling (*The Larry Sanders Show*), interrogé par Apatow : écrire quelque chose de drôle ne suffit pas, il faut partir de l'expérience personnelle. Pour lui, cette mise à nu de l'artiste, liée à une forme de souffrance, génère le rire. Pour se rapprocher d'une vérité, il est donc nécessaire de se révéler soi-même – constat subi par les personnages des deux séries, dénudés tant au sens propre qu'au sens figuré par les deux cinéastes.

Mais si *Love* et *Easy* sont fascinantes dans leur approche du réel et leur rendu du déroulement du quotidien, c'est parce qu'elles bousculent également la temporalité narrative habituelle de la comédie et ce, pour mieux traduire l'angoisse existentielle des personnages.

Apatow, pour sa part, étire le temps et l'action. Alors que le « timing » comique repose d'ordinaire sur un sens du rythme et de la répartition, *Love* propose quelque chose de tout à fait différent : la narration d'une histoire d'amour sur une quinzaine d'heures. On y suit toutes les étapes, les détails et soubresauts qui secouent ces deux personnages suite à leur rencontre. Du *dating* à la torture des textos qui restent sans réponse, de l'intensité sexuelle des débuts à l'apparition des premiers doutes et des premières difficultés, Gus et Mickey sont analysés, décortiqués, dépeints sous toutes leurs coutures. Il y a de longs dialogues, mais aussi des silences, des moments embarrassants, des flottements qui nous sont habituellement épargnés à l'écran, quand il est question d'amour et de sexe. À l'épisode 4 de la saison 2, l'un des personnages déclare : « *On se trouve au moment du film où quelque chose de cool aurait dû se passer* », faisant référence à sa vie. C'est cette peur panique de mourir en n'ayant rien accompli (y compris professionnellement), ou rien vécu d'extraordinaire, qui étreint les protagonistes de *Love*.

Dans *Easy*, Swanberg aime aussi filmer la gêne des corps, les non-dits, les malaises. Toutefois, il le fait différemment puisqu'il adopte le format court (une trentaine de minutes) pour parler de personnages assaillis par d'intenses dilemmes (l'infidélité, la rupture, la famille, le temps qui passe) qu'il abandonne par la suite. Et même si l'on retrouve certains protagonistes quelques épisodes plus tard, le temps a filé à une vitesse folle : des mois et des mois passent parfois entre chaque épisode, faisant jaillir de ces ellipses l'urgence de vivre qui prend à la gorge les personnages. Les femmes ont peur de ne pas pouvoir devenir mères, les hommes de vieillir, la mort

se rapproche, l'amour et le désir se délitent. Il faut sans cesse, et vite, très vite, se réinventer. Swanberg fait progresser sa série à coups de thématiques diverses, mais adopte un arc narratif similaire à Apatow : la peinture réaliste de trentenaires aisés en proie aux tourments amoureux.

Ainsi, *Love* et *Easy* prennent à contre-pied les attentes des spectateurs quant au déroulement de la *romcom* traditionnelle et des fantasmes qu'elle véhicule. Le réel s'y impose à chaque épisode, sans possibilité de fuite. En jetant tous ses Blu-ray par la vitre de la voiture de Mickey (« *Fuck you Pleasantville!* »), tout en s'insurgeant contre les mensonges sur l'amour véhiculés par le cinéma, Gus annonce indirectement la couleur : *Love* va parler de « love » autrement. Apatow et Swanberg ont la noble ambition de repenser la comédie, loin des clichés d'Hollywood, et de la bousculer, de la placer face au réel, mais aussi, de la refaçonner à la lumière de l'époque – avec les applications de rencontre, les médias sociaux et les téléphones portables comme faisant partie intégrante des histoires d'amour. Il faut voir de quelle façon dès les premiers instants de la saison 2 de *Love*, Apatow désamorce tout romantisme. Il avait laissé le spectateur sur le baiser romantique, fougueux – et cliché ! – de Gus, qui faisait taire Mickey affirmant vouloir rester seule. Au premier épisode de la saison 2, Mickey envoie valser le conte de fées (« *Tu ne m'écoutes pas, je veux rester seule* ») avant de se lancer dans un long dialogue avec Gus, filmé en simples champs/contrechamps pendant plusieurs minutes.

↑ *Easy* (2016)



↑ Love (2016)
↑ Easy (2016)

Apatow utilise ainsi le renversement des codes et des attentes du spectateur comme moyen d'explorer les absurdités du réel. On est ici dans une sphère comique torturée et imprévisible qu'arpentaient déjà Woody Allen, et la trilogie des *Before* de Richard Linklater où Jesse et Céline passaient le plus clair de leur temps à déambuler dans les rues et à parler, parler, parler. On parle aussi beaucoup dans *Easy* : de couple, de féminisme, de paternité, de véganisme, de comment retrouver le désir, comment se réapproprier son corps, comment en faire un sujet de création, comment le soi peut-il perdurer, ou évoluer, dans une relation avec l'autre. Chez Apatow, le dialogue vient même neutraliser les clichés, notamment en ce qui concerne la psychologie du duo Gus/Mickey, répondant aux stéréotypes habituels de la fille cool et du gars ringard. *« Surprise ! Je ne suis pas la fille cool avec qui tu peux coucher pendant un temps pour te prouver que tu peux vivre dangereusement avant d'aller épouser une fille chiante »*, lâchera Mickey, avant de se faire répondre : *« Je ne suis pas ce ringard sympa avec qui tu peux coucher pour te prouver que tu reprends le contrôle de ta vie »*, lors d'une dispute durant la saison 1. Apatow fait évoluer le regard du spectateur, limité par ses attentes en matière de romantisme et ses préjugés concernant les personnages et leurs identités. De fait, ses attentes seront renversées : Gus prendra confiance en lui et Mickey révélera ses mille angoisses. Même chose dans *Easy* : bien que chaque épisode contienne sa petite leçon de vie adressée au héros, le spectateur doit aussi assister au dynamitage en règle de ses *a priori* sur des personnages qui n'ont de cesse de se révéler sous un angle inattendu – la gentille et joyeuse professeure de chant pour enfants en tête, qui saisira l'occasion d'un plan à trois sans trop réfléchir. On est moins ici dans une volonté de faire de « l'anti-comédie romantique » que de se rapprocher de ce que pourrait être une « vraie-comédie-romantique ». L'idée sous-jacente étant de démontrer que le genre est mouvant, à l'image de la réalité et de l'identité, et qu'il est aussi capable d'évoluer avec son époque pour devenir protéiforme, plus libéré que jamais en termes de *gender roles*, d'identité sexuelle ou de psychologie. Apatow et Swanberg poursuivent ainsi sur Netflix leur attaque en règle contre la comédie traditionnelle qu'ils avaient amorcée dans leurs longs métrages respectifs et ce, avec des personnages tout aussi complexes qu'on ne peut plus normaux. Les deux réalisateurs de continuer de cette manière à faire leur marque dans le paysage comique contemporain, se réappropriant ce qu'affirmait Cassavetes au sujet de son art : *« Je me fous de savoir si tu m'aimes ou si tu me détestes, je veux juste que tu te souviennes de moi dans dix ans. »*

concepteurs Judd Apatow/Joe Swanberg | diffuseur Netflix

Ne me racontez pas d'histoires, je m'en charge...

PAR DAMIEN DETCHEBERRY

**Peter Greenaway ne manque
jamais d'enthousiasme
lorsqu'il s'agit d'annoncer
la mort du cinéma.**

↑
Minecraft (2011)

149

Lors d'une longue intervention au Dutch Film Festival en 2003, retranscrite par le magazine *Variety*¹, Greenaway plaide déjà en faveur d'une révolution du cinéma traditionnel vers l'interactivité et le multimédia, en déplorant que « même un cinéaste respecté tel que Martin Scorsese fait sensiblement les mêmes films, structurellement et narrativement, que D. W. Griffith, le fondateur du cinéma narratif. Nous avons de meilleures émulsions, un équipement plus avancé et de meilleurs publicitaires, mais toujours la même structure avec des débuts, des milieux et des fins. [...] Des structures inventées, élaborées et employées par les géants de la littérature du XIX^e siècle : Dickens, Balzac, Zola, Tolstoï. »

Sans vouloir entrer dans un débat sans fin sur la mort imminente d'un art centenaire, cette harangue soulevait une question intéressante sur la place de la technologie dans la grammaire narrative. Les méthodes de production des films ont, certes, évolué sensiblement ces dernières années, particulièrement depuis le passage au numérique ; les chefs opérateurs qui se souciaient d'émulsion argentique doivent composer aujourd'hui avec un arsenal d'outils informatiques de composition d'images qui rejoint de plus en plus ceux utilisés pour la création de jeux vidéo. Mais le langage narratif du cinéma a-t-il évolué pour autant ? Pour la grande majorité des films qui aboutissent sur nos écrans, la manière d'articuler une histoire autour de plans, de séquences et d'actes, reste encore l'héritière du cinéma classique. La principale innovation apportée par le

On pourrait imaginer que, plutôt que d'être au jeu vidéo ce que la caméra et ses objectifs sont au cinéma, le moteur d'un jeu se rapproche plus du fusain du dessinateur. Car le moteur doit tout réinventer, y compris l'invisible.

jeu vidéo, et ce qui fait sa spécificité en tant que médium artistique, vient du *gameplay*, que l'on peut définir comme l'ensemble des mécanismes par lesquels le joueur exerce une influence sur son environnement. En donnant ainsi au spectateur la possibilité de contrôler son expérience, le *gameplay* semble bien être l'instrument de cette fameuse révolution interactive évoquée par le réalisateur de *Meurtre dans un jardin anglais*.

MOTEUR !

Lors de son intervention, Peter Greenaway citait la célèbre visite de Sergueï Eisenstein dans les bureaux de Disney en Californie, qui avait fait dire au cinéaste russe que Walt Disney était à ses yeux le seul véritable créateur de cinéma, car il construisait ses films à partir de rien. On retrouve cette idée de création *ex nihilo* dans le jeu vidéo. Car au cœur de sa fabrication se trouve un moteur : un ou plusieurs programmes qui vont déterminer les capacités techniques d'un jeu en termes de physique, de graphisme et de son, ou encore d'intelligence artificielle. Le moteur va ainsi délimiter les possibilités de création artistique pour les développeurs, puis de *gameplay* pour les joueurs. Si l'on se prêtait à l'exercice des comparaisons hasardeuses, on pourrait imaginer que, plutôt que d'être au jeu vidéo ce que la caméra et ses objectifs sont au cinéma, le moteur d'un jeu se rapproche plus du fusain du dessinateur. Car le moteur doit absolument tout réinventer, y compris l'invisible : des lois de la gravité – le jeu se déroule-t-il sur Terre, dans l'espace, ou ailleurs ? – jusqu'à la résistance des fluides et la propriété des ondes lumineuses. Admettons : un fusain particulièrement élaboré, titulaire d'un doctorat en physique...

Depuis les premiers moteurs rudimentaires permettant d'élaborer des jeux en deux dimensions, le marché vidéoludique s'est développé jusqu'à proposer aujourd'hui une myriade de moteurs 3D en constante évolution, capables pour les plus performants de proposer aux joueurs des mondes artificiels complexes et réalistes, et des expériences plus immersives que jamais. De la versatilité de ces moteurs sont nés deux concepts majeurs dans la manière d'aborder la narration dans un jeu vidéo : *le bac à sable* et le *gameplay émergent*.

L'image du bac à sable, littéralement empruntée à la cour de récréation, est assez explicite : un jeu orienté *bac à sable*, plutôt que proposer une histoire, va miser sur la palette d'outils disponibles grâce à son moteur et sur la créativité des joueurs pour offrir une expérience de jeu a priori sans limites. L'exemple le plus célèbre d'œuvre de type *bac à sable* n'est autre que *Minecraft* (2011), véritable phénomène culturel vendu à plus de 100 millions d'exemplaires, qui consiste à modeler son environnement et à construire des bâtiments selon un principe qui rappelle fortement les jeux de construction Lego, afin de survivre à des invasions de créatures. *Minecraft* n'a pas de scénario, aucune finalité, mais une infinité de possibilités narratives suivant l'imagination du joueur et sa capacité à s'emparer des outils qui lui sont proposés. Le jeu a attiré ainsi des architectes enthousiastes capables de passer des milliers d'heures à recréer des cathédrales, des cités antiques ou imaginaires, voire des pays entiers² !

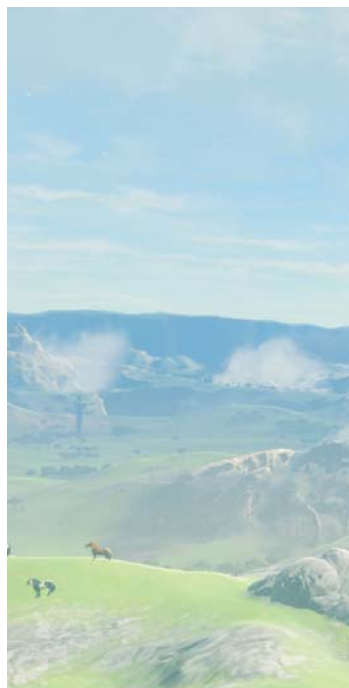
Le concept de *gameplay émergent* découle directement du modèle *bac à sable*, et se retrouve aujourd'hui dans la plupart des jeux en monde ouvert. Comprenez par là des jeux qui, bien que dotés d'un ou de plusieurs arcs narratifs, proposent surtout de vastes mondes à explorer, peuplés de bestiaires variés et de personnages évoluant indépendamment du scénario principal. Ils offrent ainsi aux joueurs la possibilité de créer des micro-événements que les concepteurs n'avaient pas forcément prévus à l'écriture. Des sagas telles que *Zelda*, *Assassin's Creed*, ou encore *Grand Theft Auto* reposent aujourd'hui entièrement sur ce principe d'affranchissement des limites du *gameplay*. Une torche jetée par inadvertance sur un fétu de paille dans *Assassin's Creed Origins* peut embraser tout un campement, ou bien la rencontre inopinée entre une meute de hyènes et une garnison romaine, toutes deux gérées de manière totalement aléatoire par l'intelligence artificielle, peut faire office de *deus ex machina* et servir de diversion bienheureuse pendant une mission d'infiltration. Dans *Zelda : Breath of the Wild*, toutes les montagnes peuvent être escaladées, les rivières traversées. La météo a également une influence directe sur l'expérience du joueur, puisqu'une épée en métal brandie en pleine tempête peut par exemple attirer les éclairs. Le moteur du jeu pousse à ce point les possibilités d'interaction avec l'environnement qu'il confère au joueur une véritable autonomie dans sa manière d'aborder l'histoire, et lui permet surtout d'expérimenter librement autour d'une narration qui n'est plus imposée, mais « suggérée » par les créateurs.

DEUS IN MACHINA

Le phénomène intéressant qu'implique la puissance de tels moteurs est qu'elle pousse les concepteurs de jeux vidéo à écrire leurs histoires en fonction du *gameplay*, et non plus à le plier à la narration. Autrement dit, il est désormais nécessaire de prendre en considération dès l'écriture l'ensemble des possibilités offertes par le moteur, incluant sa composante de hasard, pour offrir aux joueurs une expérience narrative véritablement innovante.

Certains jeux vont même jusqu'à faire de cette liberté d'action un véritable enjeu de réflexion. *Deux Ex: Human Revolution* (2011), dont l'action se déroule dans un univers futuriste proche de *Blade Runner*, dispose ainsi d'une solide intrigue soulevant de fascinantes questions sur le thème du transhumanisme. Victime d'un attentat qui l'a laissé gravement mutilé, le personnage principal, Adam Jensen, a été sauvé grâce à des implants artificiels. Il est devenu un « augmenté », entre l'homme et la machine, et a l'opportunité pendant le jeu d'améliorer plus encore ses capacités grâce aux avancées de la biotechnologie. Libre au joueur d'abuser ou non de ces opérations supplémentaires, alors qu'il est témoin de l'ostracisation croissante des « augmentés » dans la société et qu'il assiste au conflit intérieur de Jensen, qui cherche à comprendre si ces modifications font de lui plus ou moins qu'un être humain.

Si l'intrigue est découpée en multiples fils narratifs pré-écrits, chacun proposant des énigmes à résoudre ou des objectifs à atteindre, la richesse du moteur laisse ici aussi au joueur l'entière liberté quant à leur résolution, y compris celle de tuer ou non. Il est ainsi possible de transformer son personnage en machine de guerre faisant feu de tout bois à la manière d'un jeu de tir classique, ou d'user de ses facultés « humaines » de dialogue et d'observation pour arriver à la fin du jeu sans avoir eu à tirer un seul coup de feu. Choisir une option plutôt que l'autre donnera une teinte particulière à la fin ouverte, qui interroge l'avenir de l'humanité à l'aune des possibilités offertes par les nouvelles technologies. Derrière cette habile mise en abîme, voilà un bel exemple de *gameplay* apportant un peu de philosophie dans un monde de brutes.



1. *Toward a re-invention of cinema*, Peter Greenaway, Variety, 27 septembre 2003 : variety.com/2003/voices/columns/toward-a-re-invention-of-cinema-1117893306/
2. "Le Danemark : oui, tout le Danemark dans Minecraft !": minecraftforum.net/news/8225-denmark-in-minecraft-all-of-it



153



↑ Deus Ex: Human Revolution (2011)
← Zelda: Breath of the Wild (2017)

Le figurant de Didier Blonde

PAR ANDRÉ ROY



↑ Éditions Gallimard, Paris, 2018, 155 pages

**Février 1968.
François Truffaut
commence le
tournage de
Baisers volés avec
Jean-Pierre Léaud
et Claude Jade.**

C'est son septième film et le troisième, après *Les quatre cents coups* et le sketch « Antoine et Cléopâtre » dans *L'amour à vingt ans*, mettant en scène le personnage d'Antoine Doinel. Le scénario reprend de nombreux éléments autobiographiques des opus précédents. Malgré l'affaire Langlois, le putsch qui a délogé le directeur de la Cinémathèque française – ou à cause d'elle –, le tournage est mené tambour battant dans les rues, à Montmartre, Notre-Dame-de-Lorette, place Clichy et Villiers. Didier Blonde évoque dans son roman, qui est une sorte de « mentir-vrai », le destin où l'a mené sa figuration dans le film, comment elle a changé sa vie. Il a alors 19 ans, fréquente plus ou moins son lycée, plus attiré par

les salles obscures que par les études, lit *Les cahiers du cinéma* dont il partage les passions pour les mêmes réalisateurs (Renoir, Hitchcock, Godard, etc.) ; il collaborera plus tard à ce mensuel. Mais auparavant, il doit gagner des sous et la figuration, qui rapporte peu (environ 20 \$ par jour), devient presque un métier. Dans *Baisers volés*, il tournera trois scènes en personnalisant trois personnages différents. Les figurants, note-t-il, se retrouvent souvent dans d'autres scènes d'un même film, mais également sur d'autres tournages ; ils se connaissent et se reconnaissent. Mais sur celui de Truffaut quelque chose se produit, un déclic, une attirance, une aimantation (pour ainsi dire) avec une jeune fille blonde, mince, lumineuse, plus âgée que lui : Judith. Elle sera en quelque sorte le Macguffin du roman que Didier Blonde écrit quarante-cinq ans plus tard.

Contrairement aux autres tournages, Judith ne réapparaît pas sur les autres plateaux où le narrateur fait toujours de la figuration. Il essaiera de la retrouver, la reverra, ira même chez elle, y passera une nuit. Quand le narrateur retourne plus tard au logis, elle a disparu. Comme un privé ou un policier dans un film noir, il part alors à sa recherche. Sa quête devient obstinée. Il rencontre d'anciens figurants, retourne sur les lieux du tournage (le café *Le disque bleu*, rue Caulaincourt, où il a rencontré Judith, a changé de nom), examine les archives de la Cinémathèque française ; les célèbres cinémas comme le Gaumont-Palace ont fermé. La réalité ne correspond pas aux souvenirs, la traque cherche à retenir ce qui a fui pour toujours, et les êtres qu'on a connus sont devenus des fantômes, voilà leur destin (qui est celui, au cinéma, de regarder nos pauvres vies). Au fil de son investigation, Didier Blonde solidifie son rêve de Judith en un bloc de réalité chu. Tout change, tout se dérobe, tout est provisoire. On est dans le vertige de l'éphémère. Le réel est véritablement insaisissable et on pense que, par lui, on peut s'inscrire dans le monde des vivants et des morts. En même temps, on pense être le personnage principal de sa vie, mais on n'en est que le simple figurant, une ombre, la poussière laissée par une poursuite qui ne mène nulle part.

Didier Blonde va au-delà du scribe attentif du tournage de *Baisers volés*. Par ce roman, il devient non seulement acteur de sa propre existence, mais le réalisateur du film de sa vie. Sa plume est la caméra, sur la page se trouvent les décors qui l'entourent, ses souvenirs recadrent son passé. Narrateur, il est constamment à refaire les histoires, à remodeler les personnes qu'il a vues, à les replacer et les déplacer. Le récit de Blonde fait penser à ceux de Patrick Modiano (autre passionné de cinéma), mais en moins éthéré, en moins producteur d'illusions destinées à perdre le lecteur. Si le romancier rappelle que le cinéma est une histoire de revenants, il nous confirme que la cinéphilie n'est pas un embaumement, quelque chose de nostalgique, mais qu'elle a à voir avec la mélancolie, la perte, l'image de notre condamnation à être vivant. La vie est une version constante de nous-mêmes.

Didier Blonde, quarante plus tard, fait de la figuration dans *Stolen Kisses*, le remake américain de *Baisers volés*. Le café se nomme maintenant *Le cépage* et Cate Blanchett joue le rôle tenu par Claude Jade. En effet, la vie se redouble...

Points de vue

- 158 *First Reformed* de Paul Schrader
- 160 *Un beau soleil intérieur* de Claire Denis
- 162 *La rivière cachée* de Jean-François Lesage
- 164 *Le Redoutable* de Michel Hazanavicius
- 166 *Vers la lumière* de Naomi Kawase
- 168 *Isle of Dogs* de Wes Anderson
- 170 *L'atelier* de Laurent Cantet
- 172 *You Were Never Really Here* de Lynne Ramsay
- 174 Reprise — *Le triptyque révolutionnaire* de Yoshishige « Kiju » Yoshida
- 178 Vidéothèque interdite — *Code of Silence* (1985) de Andrew Davis
- 179 Vidéothèque interdite — *Mr. Majestyk* (1974) de Richard Fleischer
- 180 DVD — *Mes nuits feront écho* de Sophie Goyette | par Céline Gobert

First Reformed de Paul Schrader

PAR CHARLOTTE SELB



En 1976, quelques jours avant que *Taxi Driver* ne remporte la Palme d'Or au festival de Cannes, son jeune scénariste Paul Schrader rencontre à Paris pour une entrevue son cinéaste culte Robert Bresson, alors en attente de reprendre le tournage de *Le diable probablement*. Schrader a publié quatre ans plus tôt *Transcendental Style in Film*, un livre consacré à Ozu, Dreyer et Bresson, qu'il considère être « le plus important artiste spirituel vivant ». La conversation entre les deux auteurs, parue dans le magazine *Film Comment*¹, aborde longuement les thèmes de la spiritualité et du suicide. Évoquant le vide spirituel de plusieurs de ses personnages, Bresson s'exprime ainsi : « Ce désir de mort représente plusieurs choses : c'est un dégoût de la vie, des gens autour de soi, de l'obsession de l'argent. Quand on voit disparaître tout ce qui nous donne envie de vivre² ».

Quatre décennies plus tard, le même désespoir habite Toller (Ethan Hawke), révérend d'une petite église plus touristique que réellement fréquentée de la Nouvelle-Angleterre, et ancien militaire dont le fils est décédé en Irak partiellement par sa faute. Schrader est un cinéaste au regard aiguisé, extrêmement cinéophile et surtout parfaitement conscient des enjeux de l'heure. Il sait donner aux angoisses existentielles les

1. *Film Comment*, Septembre-Octobre 1977, p. 26-30. L'entrevue est également disponible en ligne : scrapsfromtheloft.com/2017/06/03/robert-bresson-possibly-interview-paul-schrader-1976/
2. Traduit de l'anglais : « This way of wanting to die is many things: it is a disgust with life, with people around you, with living only for money. To see everything which is good to live for disappear. »

plus intemporelles une urgence et une signification politique bien contemporaines. Là où le chauffeur de taxi Travis Bickle se laissait envahir par la violence qu'il avait vécue au Vietnam, la source des anxiétés et du désir d'autodestruction de Toller se situe dans la plus grande menace à laquelle l'humanité est confrontée actuellement : le réchauffement climatique. Suite à la demande de Mary (Amanda Seyfried), jeune paroissienne enceinte – la référence biblique est pour le moins évidente –, Toller rencontre son époux Michael, militant écologique dangereusement radicalisé, qu'il conseille sincèrement, mais en vain. Il ne peut l'empêcher de mettre fin à ses jours dès le lendemain. Hanté par les discours du jeune homme, Toller embrasse alors le dégoût, la détresse et la cause du défunt, d'autant qu'il prend conscience que son église est financée par l'une des compagnies les plus polluantes des États-Unis. Rongé moralement par la pourriture spirituelle qui l'entoure, et physiquement par un cancer de l'estomac qu'il refuse de soigner autrement qu'à grands verres de whisky occasionnellement mêlé de Pepto-Bismol (il s'agit bien là de l'une des images les plus drôles et abjectes de l'année), l'inoffensif prêtre rêve d'écoterrorisme...

Tant dans son scénario que nombre de ses plans, *First Reformed* est ouvertement calqué sur *Le journal d'un curé de campagne* de Bresson et *Les communions* de Bergman. Le prêtre y tient un journal intime dont les mots résonnent en voix off. L'église de Toller est elle aussi désertée, les fidèles lui préférant la super Église aux accents néolibéraux Abundant Life de la ville voisine. Ironiquement, les enjeux environnementaux, source on ne peut plus sérieuse d'inquiétude au 21^e siècle, étaient déjà présents au cœur de l'intrigue de... *Le diable probablement*. Mais Schrader ne fait pas dans la compilation facile de références à ses icônes ; il développe au contraire un ton unique caractéristique de son cinéma, un ton qui navigue entre le sacré, l'horreur et l'ironie. Les plans taillés au cordeau et à la symétrie parfaite, le cadre austère en 1:37, le rythme lent et la rareté des dialogues, le tout renforcé par le jeu en retenue d'un admirable Ethan Hawke, n'empêchent pas les envolées lyriques et surréalistes qu'on taira de peur de gâcher la surprise au spectateur. La musique *dark ambient* signé par l'artiste électronique Lustmord et la tension palpable qui traverse le film – installée dès le premier plan par un inquiétant travelling avant sur l'église plongée dans la pénombre – rappellent que Schrader n'est jamais loin du cinéma de genre. Il intègre d'ailleurs intelligemment les images de recherche sur Google et de vidéos YouTube regardées frénétiquement la nuit par Toller – car qu'est-ce qui peut créer plus d'effroi dans le monde occidental que l'accessibilité immédiate aux atrocités de la planète ? Avec *First Reformed*, Paul Schrader rend certainement hommage aux influences les plus importantes de sa carrière ; mais loin de regarder en arrière, il s'ancre dans le présent et signe l'une de ses œuvres les plus abouties.

États-Unis | Ré. et scé. Paul Schrader | Ph. Alexander Dynan | Mont. Benjamin Rodriguez Jr | Mus. Brian Williams
| Int. Ethan Hawke, Amanda Seyfried, Cedric The Entertainer, Michael Gaston, Victoria Hill, Philip Ettinger |
108 minutes | Dist. EyeSteelFilm

Un beau soleil intérieur de Claire Denis

PAR LINDA SOUCY



Claire Denis a construit en trois décennies une œuvre forte et singulière qui dissèque les rapports de domination et donne à voir l'invisible : la circulation du désir entre les êtres. Ces rapports humains, jamais vraiment libres car prisonniers du regard social, la cinéaste les décline en une véritable « poétique des corps » qui, dans tous ses films, s'appuie selon ses termes sur « la confiance en la narration plastique ».

Avec *Un beau soleil intérieur*, Claire Denis investit le cinéma là on ne l'attendait pas : sur le terrain de la comédie. Librement adapté de *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes et coécrit avec la romancière Christine Angot, ce film, contrairement à ses précédents qui se construisaient autour des silences, met en scène une enfilade de séquences dialoguées. La bougie d'allumage du projet – le magnifique texte de Barthes dont la réalisatrice dit s'être éloignée en cours de route – a tout de même laissé une empreinte indélébile, et certaines des figures convoquées par le philosophe circulent dans le film où la quête romantique s'oppose aux travers pervers du monde bourgeois.

Mère quinquagénaire divorcée, artiste peintre sexy en minijupe et cuissardes, Isabelle (Juliette Binoche) recherche l'amour vrai, mais toujours déçue, elle passe d'un homme à l'autre. Sitôt apparus dans son champ de vision et dans le cadre, les prétendants deviennent autant de figures de l'absolu, de promesses d'un comblement affectif ardemment désiré, projections qui seront vite anéanties, comme le sera Isabelle, minée par les fourberies de la séduction. Chaque homme devient donc ici l'amorce d'un nouveau fragment dialogué qui se termine invariablement par un échec cuisant ; échec

qui fait passer Isabelle du désir amoureux vivifiant – et déclaré chaque fois à l'intéressé avec candeur – aux abîmes de la déception.

Dès la première scène, le ton est donné. La caméra glisse sur les corps, cadre les visages : l'extase n'aura pas lieu. Les ébats d'Isabelle et de son amant banquier tombent à plat. Puis, plus tard, lorsqu'amant et maîtresse se retrouvent lors d'un 5 à 7, la caméra, en une longue séquence sans coupure, effectue des panoramiques successifs, mesurant la distance qui les sépare, évoquant au passage tout ce qui les désunit. Une fois de plus, Isabelle a été victime de son imaginaire, mais elle a la force de se relever rapidement, de recommencer. Les rencontres se succèdent et composent autant de fragments qui, juxtaposés, deviennent une occasion pour la cinéaste de s'adonner à certaines de ses figures de prédilection : la répétition et l'ellipse, tout en proposant différentes variantes d'un même motif. Ainsi, chaque nouveau prétendant devient prétexte à composer au final une galerie de portraits de mâles bourgeois contemporains. Outre le banquier manipulateur et jaloux (Xavier Beauvois), il y a l'acteur marié, narcissique et alcoolique (Nicolas Duvauchelle) qui préfère « l'avant » du désir à sa réalisation, le propriétaire (Phillippe Katerine) qui drague en étalant son avoir, l'ex-mari (Laurent Grévill) qui rappelle à Isabelle qu'il est propriétaire d'une partie de son appartement.

Au détour d'un plan, la caméra insiste sur ces mots : « Le Grand Comptoir », immédiatement collés à l'énumération que fait un personnage masculin des femmes qu'il a conquises et qu'il identifie par leurs métiers : une marionnettiste, une serveuse de bar, une artiste etc. L'amour au temps du capital et de la consommation est donc devenu cela : un grand comptoir des corps à consommer, un buffet à volonté. Et le corps d'Isabelle, qu'elle offre trop vite à qui en veut bien, n'échappe pas à cette loi marchande qui contamine tout.

Dans une scène nodale, Isabelle accuse les hommes de tout posséder... « et même le ciel » ! Pourtant, plus tard, un ouvrier incarnant peut-être sa seule chance de vivre enfin un amour partagé, lui lancera au visage : « Tu es comme eux ! » ; car elle se refuse à franchir le fossé qui sépare son monde du sien.

Dans la scène finale, qui pourrait être la première, car le film se déploie en un mouvement circulaire, le diseur de bonne aventure (Gérard Depardieu) manipule Isabelle en employant le pronom « on » pour sceller entre eux une communication fusionnelle. Il apparaît alors clairement que ce deuil de l'imaginaire – « Ce que je désire est mon désir » (*Fragments d'un discours amoureux*) – qui paverait la voie vers le réel et un authentique amour, Isabelle ne souhaite pas vraiment le faire car, comme l'écrit Barthes : « Si l'exil de l'Imaginaire est la voie nécessaire de la guérison, il faut convenir qu'ici le progrès est triste. » Et c'est de ce triste progrès dont Isabelle ne voudra jamais, car son refus est la condition même de la perennité de sa quête, quête d'absolu qui est le carburant de son beau soleil intérieur.

France | 2017 | Ré. Claire Denis | Scé. Christine Angot et Claire Denis | Ph. Agnès Godard | Mont. Guy Lecorne | Son Jean-Paul Muguel | Mus. Stuart A. Staples | Int. Juliette Binoche, Xavier Beauvois, Nicolas Duvauchelle, Paul Blain, Bruno Podalydès, Philippe Katerine, Alex Descas, Josiane Balasko | 95 minutes | Dist. Métropole Films Distribution.

La rivière cachée

de Jean-François Lesage

PAR ROBERT DAUDELIN



En 1998, le grand cinéaste portugais Paulo Rocha signe *O Rio do Ouro* (Le fleuve d'or), l'histoire métaphorique d'un fleuve qui ensorcelle littéralement tous ceux qui s'en approchent. La rivière cachée – cachée où ? Le cinéaste se garde bien de nous le dire... - que filme si magnifiquement Jean-François Lesage est moins redoutable, mais non moins magique. Si ceux et celles qui la fréquentent ne succombent pas à leurs pulsions les plus violentes comme chez Rocha, ils sont par contre enclins à se confier, à faire des confidences, des bilans aussi. Comme « le fleuve d'or », la petite rivière de Lesage est un lieu enchanteur qui agit sur tous ceux qui s'en approchent, accidentellement ou invités par le cinéaste.

Six plans (presque) fixes ouvrent *La rivière cachée*, six tableaux pour faire connaissance avec la rivière et la forêt qui l'entoure et l'enferme. Un espace est créé, presque abstrait : nous sommes plus dans la peinture (orientale ?) que dans le cinéma. Au septième plan, le cinéma reprend ses droits en la personne d'une jeune femme qui apparaît au loin, figure minuscule qui s'accroche aux rochers, se rapprochant prudemment de la caméra qui l'attend au bord de la rivière. Le bruit de l'eau se confond avec la musique de Gorecki et la poésie s'installe à l'écran.

Rapidement la parole se libère, se mêle à son tour à la musique de l'eau : la parole coule et la rivière parle. Tous les sujets sont désormais possibles, toutes les questions pertinentes : la place de chacun sur cette terre, le besoin de « laisser une trace », la nécessité de parfois « se jeter dans le vide. » Un couple fait son bilan, un autre insiste sur la nécessité de « ne pas vivre par procuration. » Deux Chinois plus âgés philosophent, l'homme insistant sur les grands principes qui doivent guider toute vie : courage, ouverture, flexibilité – la conversation se termine quand un brouillard épais envahit le paysage, comme dans la peinture chinoise classique.

Ce film méditatif, d'une beauté subtile, résiste à la description : sa force sereine tient à la justesse du regard du cinéaste, à sa complicité bien sûr avec ceux et celles qu'il a rencontrés, parfois attirés, par les profondeurs de cette forêt qui nous semble impénétrable. Lesage sait aussi faire bon usage des silences et des hésitations qui donnent un poids supplémentaire aux confidences que nous acceptons de recevoir, comme si la rivière et son bruit permanent nous rendaient invisibles. La rivière protège, assure la confidentialité, secondée en cela par ce que l'une des promeneuses nomme « la *majestuosité* de la nature », nous renvoyant par ces mots à la citation de Robert Walser que le cinéaste a placé en ouverture de son film : « La nature, mon frère, est grande d'une façon tellement mystérieuse et tellement inépuisable qu'au moment même où l'on s'en réjouit, on en souffre déjà. » Ce que la brume du petit matin qui enveloppe le personnage du dernier plan, vient redire délicatement.

Le film nous emporte parce qu'il est également traversé par un long mouvement produit par le montage d'une grande fluidité qui, lui aussi, semble soumis au rythme de la rivière, guidé par ses courants. Les monteurs de *La rivière cachée* ont bien compris qu'il fallait respecter le mystère dont parle Walser, accepter de se soumettre à ce que la nature leur proposait et intégrer harmonieusement à cette nature les confidences des baigneurs.

Jean-François Lesage pratique un cinéma de l'écoute, et non de l'enregistrement. Il insiste pour utiliser l'expression « documentaire de création » quand il parle de son travail ; ce faisant il abolit la distinction si souvent arbitraire entre documentaire et fiction : son geste est le geste d'un artiste, un peu peintre, un peu chroniqueur, poète assurément. Ce cinéma ouvert est un cinéma de grande liberté, disponible à la parole et qui, comme le souhaite le cinéaste, donne « accès à des univers méconnus ou inconnus, à des vies qui se développent en parallèle » de la sienne.

Grâce à Jean-François Lesage, nous savons maintenant qu'une petite rivière, cachée au fond de la forêt gaspésienne, peut être un lieu de paroles riches, émouvantes, inoubliables.

Québec | 2017 | Ré. Jean-François Lesage | Scé. Jean-François Lesage | Ph. Jean-François Lesage | Mont. Mathieu Bouchard-Malo et Ariane Pétel-Despôts | Mus. Henryk Gorecki | 75 minutes | Dist. Films du 3 mars

Le Redoutable

de Michel Hazanavicius

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



164

On peut être à la fois génial et un peu con. Fascinant et insupportable. Radical et dépassé. Redoutable et ridicule. On parle règle générale de Jean-Luc Godard. Mais on devrait peut-être dire Jean-Luc et Godard. L'un ne va pas sans l'autre, mais on oublie souvent le premier afin de brosser un portrait plus flatteur du second. *Le redoutable* est entièrement articulé autour de cette dichotomie : qu'il existe les idées de Godard d'un côté et les lunettes de Jean-Luc de l'autre. Qu'on peut s'intéresser aux unes tout en pilant (   répétition) sur les autres.

C'est en lisant *Une année studieuse* d'Anne Wiazemsky que j'ai compris que mon artiste préféré pouvait aussi me tomber sur les nerfs. Le film de Michel Hazanavicius est inspiré du roman suivant, *Un an après*, dans lequel Jean-Luc est sincèrement m  chant en plus d'être con. C'était le roman d'Anne. C'est le film de Jean-Luc.    un point tel qu'il s'agit aussi, à sa façon, d'une œuvre sur ces femmes que l'on écarte de l'histoire à chaque fois que l'on répète cette formule voulant qu'il s'en cache une derrière chaque grand homme.

Mais Hazanavicius, au fond, poursuit surtout la démarche entamée avec ses deux OSS 117 : il s'amuse aux dépens d'une certaine France s'idéalisant comme elle idéalise son passé, en s'en prenant cette fois-ci    l'un de ses géants plutôt qu'à une note de bas de page de sa culture populaire. C'est de bonne guerre, voire nécessaire, Godard ne méritant pas de devenir une institution figée que l'on vénère à la manière d'une révolution avortée dont on brasserait le souvenir par simple nostalgie avant de s'en servir pour ignorer le présent.

Habile metteur en scène dans le registre de la comédie, Hazanavicius n'évite pas tous les pièges tendus par un tel sujet. Mais il comprend, au moins, l'importance de la dérision dans notre rapport à l'Histoire. Son Godard est un vestige de son temps au même titre qu'un monument. La forme oscille ici entre le pastiche et la parodie, de la même manière que le ton hésite entre l'hommage et la critique. Mais l'humour répond à l'humour, l'esprit à l'esprit ; Godard n'est pas « sérieux », même lorsqu'il se prend au sérieux. Ce que tente de rappeler Hazanavicius, c'est que l'auteur de *La Chinoise* a toujours été drôle. Même malgré lui.

L'humour traverse l'œuvre de Godard et demeure présent, quoi qu'on en dise, dans ses films plus récents – tels que *Film socialisme* et *Adieu au langage*, dans lequel le cinéaste traite de l'état du monde tout en nous rappelant constamment que c'est son chien qui l'intéresse vraiment. C'est ainsi que s'articule son intelligence, ce sur quoi repose ce spectaculaire sens de la formule ayant toujours relevé de la boutade autant que de la philosophie. C'est aussi ce que l'on oublie, en général, quand on dissèque son œuvre tout en l'élevant au rang d'objet insaisissable.

Le Godard du *Redoutable* est prétentieux. Imbu de lui-même et maladroit. Son intransigeance intellectuelle relève du narcissisme autant sinon plus que de l'intégrité à proprement parler. C'est une posture qui implique son lot d'imposture. Lorsqu'il recouvre ses doigts de colle pour faire disparaître ses empreintes digitales, il le fait simplement parce que « c'est un truc de militant » ; et personne ne se rallie à lui, quand il tente au cours d'une manifestation d'entonner un slogan. Lorsque Godard affirme que c'est le mouvement et non les étudiants qui l'intéresse dans le mouvement étudiant, la formule est brillante. Mais elle trahit aussi une certaine condescendance.

À notre tour, on pourra dire que c'est Godard et non Jean-Luc qui nous intéresse chez Jean-Luc Godard ; ce à quoi Hazanavicius répond qu'ils sont inséparables comme le sont le mouvement des étudiants, l'humain des révolutions, les hommes de leurs idées, les défauts de leurs qualités. Qu'il faut rire de Jean-Luc pour rendre hommage à Godard. Qu'il faut rire de lui comme Godard l'aurait fait. Pour Hazanavicius, la critique est une forme de respect – bien plus que ne l'est, justement, la vénération aveugle d'une figure idéalisée.

Au fond, *Le Redoutable* se concentre sur la figure de Jean-Luc parce que celle-ci l'exige. Parce que Wiazemsky n'existe plus de toute façon que pour l'observer, la vénérer. Parce que l'homme refuse de céder aux autres cet espace qu'il dit vouloir partager. Lorsqu'on le quitte, le cinéaste tente de tourner *Vent d'est* ; mais sa soi-disant dissolution dans le collectif Dziga Vertov n'a pas eu raison de son désir d'asseoir son autorité, en tant qu'artiste. Derrière Godard se cache Jean-Luc ; et Anne ne sera pas Anne, jusqu'à ce qu'elle se libère de son emprise. Hazanavicius, finalement, invite le spectateur à suivre l'exemple de celle-ci.

France | 2018 | Ré. et scé. Michel Hazanavicius, d'après le livre de Anne Wiazemsky | Ph. Guillaume Schiffman
| Mont. Anne-Sophie Bion | Son Jérôme Aghion, Jean Minondo | Int. Louis Garrel, Stacy Martin, Bérénice Bejo,
Micha Lescot, Grégory Gadebois, Félix Kysyl, Jean-Pierre Mocky, Tanya Lopert | 107 minutes | Dist. MK2 | Mile End

Vers la lumière de Naomi Kawase

PAR CÉDRIC LAVAL



Au commencement du film est la parole. Une parole descriptive, plutôt prolixe, qui redouble le sens des images plus qu'elle ne l'enrichit. La sensation de trop-plein qui en découle agace d'abord le spectateur, puis finit par l'intriguer : à qui parle cette voix qui dirige son regard, le contraint dans sa liberté primesautière et empêche l'image de déborder du cadre ? C'est la voix d'une jeune femme, Misako, qui s'entraîne à décrire ce qu'elle voit dans la perspective de son travail : elle pratique en effet l'audiodescription de films pour les non-voyants. La voici d'ailleurs qui décrit les images d'un film pour un groupe test de non-voyants, chargés de lui indiquer ce qui peut être élagué ou modifié dans ses commentaires. L'un des participants, surtout, lui reproche d'en dire trop, de brider l'imagination en imposant sa propre subjectivité sur les images. Il s'agit de M. Nakamori, un photographe d'un certain âge qui, à la différence des autres membres du groupe test, n'est pas totalement aveugle, mais perd progressivement la vue. La remise en question qu'il suscite produit chez Misako un ébranlement affectif qui se reversera dans la détresse d'un homme faisant le deuil de ses yeux...

À la lecture de ces quelques lignes, se devine facilement la richesse d'une telle pré-misse. Si la Bible place le Verbe au commencement du monde, on sait que le cinéma a fondamentalement inversé le rapport hiérarchique de l'image et de la parole pour des raisons originellement techniques, qui consacrèrent la place des mots comme auxiliaires des images. Le film de Naomi Kawase nous oblige à interroger ce rapport

hiérarchique, à la lumière de ce qu'en disent les non-voyants. Les mots peuvent-ils/doivent-ils se substituer à l'image pour en restituer toute la richesse? Les images mentales que l'on se forme à partir des mots ne sont-elles pas plus belles, plus fécondes que le plus esthétique des plans proposé/imposé par le cinéaste? Il n'est pas rare, à ce titre, d'éprouver le besoin de fermer les yeux, en visionnant le film, pour mieux se laisser pénétrer d'une bande-son qui magnifie le bruissement des feuilles au point de nous laisser imaginer le grondement des vagues. Le cadrage des visages en plans très serrés participe aussi de cette nécessaire réflexion sur l'étroitesse de l'image. Les perceptions du spectateur se trouvent ainsi forcloses pour mieux le rendre sensible à l'expérience sensorielle du hors champ. Comme un fil rouge tout au long du film, les yeux (des voyants, comme ceux des non-voyants) se ferment et s'ouvrent au gré des révélations intérieures, des secrets qui se disent et de ceux qui se taisent. Enfin, cette interrogation sur les rapports des mots et des images nous renvoie à nos propres réflexes de spectateur, à la manière dont nous envisageons les films, pour se replier, *in fine*, sur le questionnement de la critique de cinéma, nécessairement appauvrissante (comment rendre justice au retentissement émotionnel/intellectuel d'un film en l'espace de deux pages?).

Mais l'étroitesse des plans semble aussi parfois fortuite et illustre une certaine tendance à la pesanteur du cinéma de Naomi Kawase, lorsque la légitimation artistique confine au maniérisme (ainsi de cette larme filmée en insert, que l'on voit naître et couler sur la joue en temps réel...). Certains développements scénaristiques (la relation à la mère malade, au père absent, l'amour qui naît entre Misako et M. Nakamori) semblent inscrits dans la matière vive du film, mais la greffe ne prend pas. Le spectateur est comme déchiré entre deux expériences, entre deux émotions : celle, vibrante, des confidences que partagent, autour d'une table, voyants et non-voyants (sans doute parmi les plus belles scènes du film) ; celle, plus compassée, de deux êtres qui se cherchent et s'esquivent avant de se rejoindre dans la lumière chaude d'un soleil couchant. Cependant, la lumière pesante de certains clichés, l'insistance gratuite de certains plans ne peuvent occulter la grâce d'une scène finale où la fusion des mots et de l'image culmine dans une belle harmonie. Le film sur lequel travaillait Misako est enfin projeté dans un cinéma où se côtoient voyants et non-voyants. Plus que les images du film projeté, ce sont alors les visages des spectateurs (certains les yeux ouverts, d'autres les yeux fermés...), bouleversés par la puissance évocatrice des mots et par les images qu'ils devinent, qui ouvrent grand les vannes de l'émotion. L'image auxiliaire des mots ou les mots auxiliaires de l'image? Il n'est plus lieu de se poser la question puisque la lumière vers laquelle nous dirige le titre, l'écran de la salle de cinéma, permet alors la synthèse parfaite des deux et la réconciliation de leurs imaginaires...

Japon, France | 2018 | Ré. et scé. Naomi Kawase | Ph. Dodo Arata | Mont. Tina Baz. Son Roman Dymny | Mus. Ibrahim Maalouf | Int. Masatoshi Nagase, Ayame Misaki, Tatsuya Fuji, Misuzu Kanno, Noémie Nakai, Kazuko Shirakawa | 101 minutes | Dist. MK2 | Mile End.

Isle of Dogs

de Wes Anderson

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



Déjà en 2009, *Fantastic Mr. Fox* confirmait d'une certaine manière l'impression que tout le cinéma de Wes Anderson relève de l'animation. Ce désir de tout contrôler, ce souci du détail dont témoigne chacun de ses plans trouvait dans la technique du *stop motion* un complément naturel de même qu'un parfait équivalent formel ; et il est impossible de ne pas sentir l'influence qu'a eue ce film sur *Moonrise Kingdom* (2012) ainsi que *The Grand Budapest Hotel* (2013), dont la construction soignée rappelait celle d'un diorama.

Pareillement, Anderson trouve dans la tradition picturale japonaise et dans cette culture de la disposition ordonnée un écho cohérent à ses propres obsessions en tant que metteur en scène. Son sens du cadrage a toujours été inspiré par celui d'Ozu et de Kobayashi, tant par sa frontalité que par sa prédilection pour les compositions centrées. Il semblait donc inévitable qu'un jour, il leur rende explicitement hommage. C'est désormais chose faite, grâce au très beau *Isle of Dogs*.

Dans un futur rapproché, le Japon est frappé par une épidémie de grippe canine. Au nom de la santé publique, le maire Kobayashi de Megasaki décide d'exiler tous les chiens de la ville sur une île dépotoir. Tandis qu'une étudiante étrangère enquête sur les liens secrets unissant Kobayashi à un puissant cartel félin, le fils adoptif de celui-ci fuit à bord d'un petit avion dans l'espoir de sauver Spots, son fidèle compagnon. Après s'être écrasé sur l'île des chiens, le jeune homme est recueilli par une meute qui décide de l'aider.

Isle of Dogs ne se passe pas vraiment au Japon, pas plus que *The Darjeeling Limited* (2007) ne se déroulait en Inde. À partir d'emprunts et de rêves, Anderson compose ici un pur univers de fiction – une idée fantasmée, plutôt qu'une représentation faussée. Ce Japon qu'il invente, assemblage de films et de coutumes, assume entièrement sa propre nature d'interprétation. Le film fait d'ailleurs explicitement référence à cette idée en illustrant constamment le processus de traduction qui sous-tend la notion d'échange culturel.

Que nous comprenions le langage des chiens, alors que celui des humains nous paraît « étranger », sert surtout à rappeler que la familiarité est une construction culturelle au même titre qu'une question de perspective. Par une série de dispositifs parfaitement intégrés à la structure du récit autant qu'à la mise en scène de celui-ci, Anderson articule une cohabitation des différences. La douceur caractérisant son œuvre possède cette particularité qu'elle rassemble les personnages, créant des « familles » là où les individus paraissent isolés.

Le son fait ici partie intégrante du ton, le timbre feutré des voix contribuant à l'atmosphère doucement mélancolique de l'ensemble, tandis qu'une trame sonore menée par les percussions lui confère son rythme. *Isle of Dogs* n'est pourtant pas qu'un objet esthétique plaisant, puisqu'il développe en filigrane cette ouverture au réel dont témoignait son regard sur l'émergence du totalitarisme dans *The Grand Budapest Hotel*. Il y a longtemps que le cinéma de Wes Anderson, avec ses angoisses douces-amères et ses communautés en vase clos, aurait dû sombrer dans une sympathique désuétude engendrée par son propre hermétisme. Or, il n'en est rien.

Isle of Dogs confirme cette impression que les mondes d'Anderson ne sont plus à l'abri du nôtre, que les tensions et les crises qui traversent celui-ci envahissent et dérèglent leur perfection. La corruption, l'intolérance et l'exclusion (par le biais de la déportation) en affectent les personnages sans pour autant que ces enjeux ne soient réduits à l'état de « problématiques » que l'on aborderait de manière bêtement didactique. Ils surgissent, au contraire, d'une certaine logique interne, solidifiée par la rigueur formelle.

Voilà pourquoi la plus belle qualité du film demeure son foisonnement minutieux. Si le conte possède au final cette richesse, c'est que le monde l'accueillant « existe » à travers l'orchestration soigneuse d'une multitude de détails. À cet égard, *Isle of Dogs* est peut-être le plus ambitieux et le plus accompli des longs métrages du cinéaste – parce qu'il pousse plus loin que jamais cette volonté de fabriquer avec amour, pour conférer à l'invention la densité du réel.

États-Unis | 2018 | Ré. Wes Anderson | Scé. Wes Anderson, Roman Copolla, Jason Schwartzman, Kunichi Nomura | Ph. Tristan Oliver | Mont. Andrew Weisblum | Mus. Alexandre Desplat | Voix Bryan Cranston, Frances McDormand, Edward Norton, Liev Schreiber, Greta Gerwig, F. Murray Abraham, Scarlett Johansson, Jeff Goldblum, Bob Balaban, Koyu Rankin | 102 minutes | Dist. 20th Century Fox.

L'atelier de Laurent Cantet

PAR GÉRARD GRUGEAU

Première séquence : un jeu vidéo où un chevalier se bat contre des ennemis invisibles avant de décocher ses flèches en direction du soleil. Séquence finale du film : Antoine, le jeune garçon qui était aux manettes de la console de jeux, est en mer à bord d'un chalutier. Entre ces deux points, une trajectoire : celle d'un personnage qui passe du repli dans le virtuel à un nouvel ancrage dans le réel. Antoine (re)trouve en quelque sorte une place dans le monde alors qu'une transmission pourtant improbable s'est effectuée, non sans heurts, par le biais d'un atelier d'écriture lié à un stage de réinsertion. Le sujet paraît convenu, plombé par une approche sociologisante, mais ce serait méconnaître Laurent Cantet qui sait élaborer des dispositifs agissant comme autant de déclencheurs de fiction pour complexifier le réel en abordant des thèmes en phase avec les enjeux contemporains : ici, une jeunesse confrontée à l'indifférence du monde à son égard et orpheline d'images fédératrices. Malgré une finale ouverte, des fractures demeurent, béantes, insaisissables.

Cet atelier est animé par Olivia (Marina Foïs), une romancière descendue de Paris qui va tenter d'intéresser un groupe de jeunes à un projet littéraire. Ensemble, ils vont se consacrer à la rédaction d'un roman policier qui sera publié à l'issue du stage. C'est donc le fonctionnement interne de ce microcosme en ébullition – une jeunesse plurielle (tous des acteurs non professionnels) s'y affronte parfois avec virulence, charriant préjugés et jugements à l'emporte-pièce – que le cinéaste observe avec une extrême acuité. Au-delà des conflits latents ou ouverts qui agitent ce petit théâtre de la parole incroyablement vivant, l'idée de transmission cherche à faire son chemin, mais personne ne sortira indemne de ce processus d'apprentissage où les mots semblent minés d'avance. Il reste que l'exercice filmé avec plusieurs caméras et en format Scope (le fidèle complice, le Robin Campillo de *Eastern Boys* et *120 battements par minute*, est au scénario et au montage) s'avère passionnant pour le spectateur, même si parfois les articulations du récit se grippent, laissant sur la bande plusieurs des participants du groupe pour privilégier la relation entre Antoine et Olivia, le cœur battant du film.

L'idée de transmission traverse le cinéma de Laurent Cantet, que celle-ci se joue sur fond de honte sociale entre un père ouvrier et son fils au sein d'une entreprise en voie de restructuration (*Ressources humaines*, 2000), dans un climat de brutalité étouffée où une société conformiste impose sa tyrannie du travail et pousse un chômeur dans le déni à commettre l'irréparable (*L'emploi du temps*, 2001), ou dans le face-à-face houleux entre un enseignant et ses élèves qui cherchent leurs marques au seuil de l'âge adulte (*Entre les murs*, Palme d'Or à Cannes en 2008). Dans *L'atelier*, le cinéaste traite une fois de plus de la complexité des rapports sociaux en s'attaquant à un sujet d'actualité brûlant : l'impact des réseaux sociaux sur un jeune solitaire introverti qui

fréquente des sites d'extrême droite et, par désœuvrement, mime avec ses copains, des actes qui pourraient facilement basculer dans le crime xénophobe. Comme toujours chez Cantet, les rapports d'assujettissement et de pouvoir qui travaillent la société et alimentent la violence sociale sont mis en lumière sans faux-fuyant, éloignés autant que faire se peut des écueils d'une démonstration lourde et simplificatrice.

Si *L'atelier* échappe au film à thèse, c'est avant tout parce qu'il est porté par un vrai désir de mise en scène qui s'exprime ici par une série de mises en abyme passant par l'écriture littéraire et cinématographique. Au gré des suggestions des uns et des autres, l'écriture navigue entre deux pôles qui fracturent le récit : d'une part, la dimension documentaire doublée d'un commentaire social et artistique (l'atelier se déroule à La Ciotat, haut lieu des anciennes luttes syndicales pour la préservation des chantiers maritimes, et aussi ville du célèbre film des Frères Lumière, *L'entrée d'un train en gare de La Ciotat*) et, d'autre part, la fiction pure esquissant les prémises d'un roman noir avec meurtre à la clef qui se déroulerait dans la marina où s'exhibent désormais les yachts de milliardaires. Peu à peu au sein de l'atelier dirigé avec bienveillance par Olivia, un récit se construit ainsi, tentant de prendre en compte le passé ouvrier de la ville porté par le personnage de Malika (Warda Rammach) et les saillies imaginaires d'un Antoine qui se révèle très vite un véritable écrivain en herbe. Fascinée par les provocations du jeune garçon et son charme frondeur (épatant Matthieu Lucci, trouvé lors d'un casting sauvage), l'animatrice sera bientôt confrontée à ses propres contradictions. Par dérapages successifs, le film lui-même mue alors en *thriller* psychologique tandis que les deux protagonistes se perdent dans les mirages de leur attirance réciproque. Une virée nocturne durant laquelle trois coups de feu (comme les flèches en ouverture), seront tirés cette fois en direction de la lune, constituera l'acmé d'un récit freiné dans son élan romanesque où, soudainement, tout s'emballe et se brouille aux portes de l'irrationnel. Rappelant Albert Camus, le texte final livré par Antoine devant le groupe laissera un malaise teinté d'amertume sous le soleil aveuglant méditerranéen. Une fois libéré des faux espoirs, il faut bien vivre. C'est ce saut vers l'inconnu que *L'atelier* enregistre avec une générosité qui émeut.

France | 2017 | Ré. Laurent Cantet | Scé. Laurent Cantet, Robin Campillo | Ph. Pierre Milon | Mont. Mathilde Muiyard
 | Son Agnès Ravez, Antoine Baudouin | Mus. Bedis Tir, Edouard Pons | Int. Marina Foïs, Matthieu Lucci, Warda Rammach, Issam Talbi, Florian Beaujean, Mamadou Doumbia, Julien Souve, Mélissa Guilbert | 114 minutes | Dist. MK2 | Mile End.

You Were Never Really Here

de Lynne Ramsay

PAR CÉLINE GOBERT

Chez Lynne Ramsay, les personnages principaux dissimulent toujours un secret d'une grande violence, tous confrontés qu'ils sont aux affres du stress post-traumatique. Dans *Ratcatcher* (1999), un garçon est hanté par une noyade dont il se sent coupable, dans *Morvern Callar* (2002), une jeune femme se débarrasse sans rien dire du cadavre de son copain avant de s'attribuer l'écriture de son roman, et, dans *We Need to Talk about Kevin* (2011), une mère est assaillie par les visions de son fils hautement perturbé. Pour son quatrième film, adapté d'un roman de Jonathan Ames et récompensé du Prix du scénario à Cannes en 2017, la cinéaste écossaise poursuit l'exploration de ses thématiques préférées – la violence et la culpabilité – avec le personnage de Joe (Joaquin Phoenix, qui a remporté quant à lui le Prix d'interprétation cannois), assassin au marteau, chargé de retrouver des jeunes filles kidnappées et plongées dans l'enfer de la prostitution.

Pour Ramsay, *You Were Never Really Here* est l'occasion de déconstruire les codes du film d'action, et plus particulièrement du *revenge movie* qui prend souvent un malin plaisir à esthétiser et chorégraphier la violence, faisant de la concrétisation de la vengeance le point culminant du récit. Comme le faisaient Chad Stahelski et David Leitch dans *John Wick*, auquel le film fait écho avec un même antihéros mélancolique et mutique, emmuré dans sa souffrance émotionnelle, Ramsay fait reposer une grande partie de sa structure narrative sur le corps et la gestuelle de l'acteur. Il faut voir ainsi comment, dès le début du film, Joe est déconstruit (on ne voit d'abord que ses mains, ses jambes), reflété dans un miroir, filmé dans la pénombre comme un animal à la sauvagerie refoulée. Point intéressant : les deux références cinématographiques du film (*Psycho* d'Alfred Hitchcock, que la mère de Joe regarde seule avant son arrivée, et *Shining* de Stanley Kubrick – quand Joe, agacé par les exigences de sa mère, mime le geste de Nicholson armé d'une hache derrière la porte) renvoient d'ailleurs eux aussi à deux meurtriers qui ne peuvent soudain plus contenir leur violence latente.

Ramsay dessine les contours de cet homme abimé par touches impressionnistes, et replace la sensation et l'émotion au centre de l'expérience cinématographique. En l'absence de dialogues (la plupart du temps), c'est le physique de Phoenix qui « dit » le plus : sa manière d'effectuer les gestes, les mouvements, les regards. Le travail sonore ainsi qu'un montage qui joue sur un effet d'imprévisibilité et de cassure traduisent le ressenti de cet ancien soldat traumatisé, hanté par les visions d'une enfance violente. Le geste artistique de Ramsay mêle à la fois une volonté d'épuration (en dire le moins possible) et le désir d'immerger le spectateur, souvent submergé par ce qu'il voit et ce qu'il entend, en mettant en valeur le rapport aux sens, au ressenti. Ainsi, l'atmosphère



lourde et étouffante d'un New York saturé de bruits de voitures et de sons urbains traduit l'état d'anxiété généralisée vécue par Joe, toujours à deux doigts de se donner la mort. La musique du compositeur Jonny Greenwood se fait aussi l'écho de la tension qui dévore la psyché du personnage : ça grince, ça pulse, ça gronde, et les sons envoûtent et hypnotisent, à mesure qu'une brutalité extrême menace de déborder de Joe.

Toutefois, il n'y aura pas de mise en spectacle de la violence chez Ramsay. La cinéaste s'y refuse, à l'image de son personnage principal qui n'assume jamais la sauvagerie qui pourtant le submerge. Pour ne pas faire face à celle-ci, Joe sublime ses traumatismes d'enfant et de soldat en tuant pour une noble cause (ici, sauver la fille d'un sénateur) ou encore, il retourne cette violence contre lui-même. Ramsay, pour sa part, maintient le déferlement de cette fureur finale (tant attendue) hors-champ. Elle filme à partir de caméras de surveillance en noir et blanc, ou avec des choix de mise en scène qui donnent lieu à une séquence saccadée, gorgée de dysharmonies, qu'elle fera se terminer dans les larmes. La figure de l'homme viril, du héros stéréotypé propre au film d'action hollywoodien, est ainsi balayée. Ramsay ramène d'ailleurs toujours son personnage à son statut d'enfant, par des flashs-back, mais aussi par des instantanés surprenants : Joe qui fait craquer un bonbon sous ses doigts, Joe qui chantonne une comptine, Joe qui boit un milk-shake avec une fillette. La fin du film est en tout point sublime car elle débouche sur un nouvel espoir : la rencontre d'un homme-enfant et d'une enfant déjà adulte qui, s'ils n'ont plus nulle part où aller, peuvent aussi aller n'importe où.

Royaume-Uni, France, États-Unis | 2018 | Ré. Lynne Ramsay | Scé. Lynne Ramsay d'après le livre de Jonathan Ames
| Ph. Thomas Townend | Mont. Joe Bini | Mus. Jonny Greenwood | Int. Joaquín Phoenix, Judith Roberts, Ekaterina
Samsonov, Alex Manette, John Doman, Alessandro Nivola | 89 minutes | Dist. Entract Films.

Le triptyque révolutionnaire de Yoshishige « Kiju » Yoshida

PAR ARIEL ESTEBAN CAYER

Cinéaste phare de la Nouvelle Vague japonaise, Yoshishige « Kiju » Yoshida demeure méconnu des cinéphiles nord-américains en raison de la difficulté d'accès à ses films. Il aura fallu l'arrivée sur le marché de l'éditeur britannique Arrow Films, et la parution en mai 2017 du coffret *Kiju Yoshida : Love + Anarchism*, pour que les choses changent de ce côté de l'Atlantique, et que Yoshida, généralement éclipsé par Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda, Shohei Imamura, ou même Koreyoshi Kurahara, regagne ses lettres de noblesse auprès des cinéphiles collectionneurs. Regroupant ce que l'auteure Isolde Standish appelle le « triptyque révolutionnaire » – *Eros + Massacre* (1969), *Heroic Purgatory* (1970) et *Coup d'État* (1973) –, le coffret est d'intérêt pour sa présentation exhaustive et commentée du premier film, offert ici dans sa version originale de 1969 (166 minutes), ainsi que dans son montage intégral de 216 minutes, restituant plusieurs scènes amputées lors de la sortie du film.

Souvent considéré comme un film sur l'anarchisme, qui présente à l'époque des mouvements étudiants de 1968 une reconstitution historique de la vie du penseur radical japonais Sakae Ôsugi (1885-1923), *Eros + Massacre* étonne aujourd'hui par sa perspective féministe. Moins un film sur Ôsugi lui-même que sur le triangle amoureux qui se met en place à partir de ses théories polygames « d'amour libre », le récit est reconstitué à même les interrogations de deux étudiants, fascinés en 1968 par de telles idées. Mélangeant sans cesse le présent, le passé, voire le futur (Yoshida confronte les personnages d'autrefois à leur destinée, réécrivant même celle-ci pour des besoins symboliques), le cinéaste met en scène ses reconstitutions des années 1920 à même le décor du Tokyo des années 1960. Au-delà du théoricien de l'ère Taisho, il s'intéresse ainsi à la façon dont les idées émancipatrices, radicales et révolutionnaires traversent les époques.

Eros + Massacre met également en scène l'émergence de la pensée féministe au Japon – et plus précisément la courte vie de l'éditrice Noe Ito (interprétée par la femme de Yoshida, Mariko Okada). Une des trois maîtresses d'Ôsugi, celle-ci voit dans l'anarchisme mou de son amant une occasion de s'émanciper. Jusqu'à la mort de celui-ci, telle que fantasmée par les deux étudiants, qui devient pour le spectateur une libération : une délivrance de l'emprise que l'anarchiste antipathique exerce sur ces « trois ficelles enroulées autour d'un même homme », et plus particulièrement sur Noe, que Yoshida tente de sauver. En réalité, l'éditrice périt assassinée, dans le chaos suivant le séisme de Kantô en 1923, mais le cinéaste pose tout de même une question qui se teinte d'un brin de révisionnisme historique : serait-elle toujours en vie si elle n'avait pas rencontré Ôsugi ?

↑ Kiju Yoshida, à Paris, au moment de la présentation de son film au Cinéma La Pagode (1970)





↑ → Eros + Massacre



↑ Heroic Purgatory

Contrairement à *Eros*, le propos politique d'*Heroic Purgatory* demeure plutôt opaque, tracé en filigrane d'un projet esthétique de tous les instants, à mi-chemin entre celui d'un Antonioni ou d'un Teshigahara. Le film se termine cependant lui aussi sur une impasse ; voici un cul-de-sac historique, symbolisé par un panneau sur le quai d'embarquement d'une gare et dont le titre est peut-être tout simplement la clé. Yoshida confronte ici le spectateur à un purgatoire labyrinthique, où les ambitions héroïques du parti communiste d'après-guerre viennent se briser, déjouées qu'elles sont, décennie après décennie, par le renouvellement du traité de coopération mutuelle entre le Japon et les États-Unis. Visiblement critique à l'égard de la lutte armée et d'une posture idéologique qui s'avère vaine, insulaire, Yoshida emprisonne ses personnages dans un dédale répétitif de couloirs impossibles, d'habitacles modernistes et d'étendues désertiques aveuglantes, rappelant – en mélangeant à nouveau toutes les époques au sein d'un même lieu – l'intemporalité, de même que la circularité d'une lutte radicale en huis clos, menée dans une chambre à écho, un stationnement en béton.

Yoshida complète sa trilogie idéologique avec *Coup d'État*, un film historique sobre, portant sur le philosophe nationaliste d'extrême droite Ikki Kita (1883-1937). Confinant le spectateur à la demeure du penseur, tandis que s'organise autour de celui-ci, et à partir de ses écrits, le fameux coup d'état de 1936 (« l'incident du 26 février » orchestré par une faction de l'Armée impériale cherchant à restaurer l'autorité de l'Empereur), le film rend explicite le projet du réalisateur. De film en film, Yoshida s'intéresse aux axes autour desquels les idéologies se transmettent, et ici, la corrélation est immédiate et concrète, plutôt qu'imaginée ou abstraite selon la temporalité fragmentée de plusieurs époques. Sans jamais nous montrer l'évènement dont il est question, Yoshida transforme la maison traditionnelle de l'idéologue en sombre prison : un espace mental anxiogène (trame sonore dissonante à l'appui) où la pensée s'actualise néanmoins à l'extérieur, dans le monde réel. Pire : celle-ci bouleverse l'histoire du pays en ouvrant la porte au militarisme qui caractérise le Japon de l'époque, tout en pavant le chemin menant à l'implication du pays dans la Seconde Guerre mondiale. *Coup d'État* déçoit quelque peu en raison de sa facture plus classique, mais le film n'en demeure pas moins un document cohérent qui clôt à merveille la série des portraits idéologiques du cinéaste : entre anarchisme, communisme et nationalisme, Yoshida tisse une histoire essentielle du Japon révolutionnaire.



Code of Silence (1985) de Andrew Davis

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Je sais que vous le savez, mais ça vaut tout de même la peine de le répéter : Chuck Norris n'est pas un bon acteur. Il s'agit de l'équivalent humain d'une planche de bois avec une barbe et son « registre » se limite essentiellement à quelques variations mineures sur le même air bête. Voilà pourquoi il est impressionnant de voir un cinéaste construire un bon film autour de cette contrainte. Car c'est en effet « autour » de Norris que l'on tourne un film, « malgré » lui et non « avec » lui.

Chuck Norris, c'est la star qui n'en est pas une, la vedette sans charisme, douée au mieux pour donner des coups de pied qui ont l'air de faire mal « pour de vrai ». Il est employé à bon escient dans *Way of the Dragon*, film d'arts martiaux réalisé par Bruce Lee en 1972, où sa fonction se résume à cette simple présence physique menaçante qu'il peut effectivement représenter. Dès qu'il doit incarner, les carences de son jeu commencent à se faire sentir.

Règle générale, ce sont des réalisateurs issus du *slasher* qui ont signé les meilleurs longs métrages mettant en scène Norris, peut-être, justement, parce qu'ils ont l'habitude d'articuler l'action autour d'un protagoniste anonyme. Chez Joseph Zito, réalisateur de l'absurde *Invasion U.S.A.* de 1985, l'acteur devient une menace fantôme qui « hante » la scène sans y prendre part ; sa présence relève de l'appréhension, à un point tel que ses ennemis le craignent jusque dans leurs rêves.

C'est toutefois Andrew Davis, réalisateur du solide *The Final Terror* (1983) et plus tard de *The Fugitive* (1993), mais aussi des premiers films mettant en scène Steven Seagal, qui offrira à Norris son meilleur rôle. Dans *Code of Silence*, la terreur rousse incarne le seul policier intègre de la ville de Chicago. Le scénario n'est pas particulièrement original, mais il se dégage de sa solidité indéniable une qualité routinière : comme s'il s'agissait d'une journée parmi tant d'autres, dans la vie d'un gars « ordinaire ».

Davis exploite ici l'extrême banalité de Norris, exacerbant son pire défaut de manière à ce qu'il se transforme contre toute attente en qualité. La distance émanant tout naturellement de son jeu devient une sorte de retrait émotionnel lui permettant de survivre à son quotidien violent ; et ce sont les situations dans lesquelles il est placé qui se chargent de donner un sens à ce faciès impassible qu'il trimbale d'une scène à l'autre, avec une sorte de résilience tranquille qui inspire finalement le respect.



Mr. Majestyk (1974) de Richard Fleischer

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Vince Majestyk est un honnête fermier du Colorado au passé quelque peu tumultueux. Vétéran du Vietnam, arrêté quelques années plus tôt suite à une bagarre dans un bar, il se consacre désormais à la culture du melon, engageant lorsque vient le temps des récoltes des immigrants mexicains qu'il s'efforce de payer décemment. Mais lorsque la mafia décide de lui imposer une bande d'ivrognes en guise de main-d'œuvre bon marché, Majestyk doit faire preuve d'un peu de persuasion afin de repousser les fiers-à-bras qui veulent lui dire comment s'occuper de ses cucurbitacées.

Elmore Leonard, romancier américain dont l'œuvre a inspiré entre autres *Out of Sight* de Steven Soderbergh et *Jackie Brown* de Quentin Tarantino, a aussi signé une poignée de scénarios dans les années 1970 et 1980 – notamment celui de ce *Mr. Majestyk*, dans lequel Charles Bronson n'aspire qu'à cueillir ses melons en paix. Sorti en salles une semaine avant le controversé *Death Wish* de Michael Winner, qui allait cimenter une bonne fois pour toutes le statut de star d'action de Bronson, *Mr. Majestyk* offre à l'acteur d'origine tatar un rôle de dur à cuire un peu plus comique qu'à l'accoutumée.

Les dialogues affûtés de Leonard y sont certainement pour quelque chose, autant sinon plus que cette prémisse en apparence saugrenue qui s'avère au final drôlement prenante, tant et si bien que lorsque les gangsters mitraillent finalement la récolte de Bronson afin de lui donner une bonne leçon, il est presque impossible de n'éprouver aucune émotion pour ces pauvres melons que l'on exécute sommairement. La petite histoire veut que le rôle ait d'abord été écrit pour Clint Eastwood, qui a finalement laissé tomber le projet pour tourner *High Plains Drifter*. Mais le personnage semble taillé sur mesure pour Bronson, qui livre ici l'une des meilleures prestations de sa carrière.

Méthodique et maîtrisée, la mise en scène de Richard Fleischer s'avère comme toujours d'une rigueur exemplaire. Tourné un an après l'excellent *Soylent Green*, *Mr. Majestyk* rappelle que rien ne vaut un bon vieux professionnel quand vient de tourner une solide séquence d'action. Le dernier acte est particulièrement impressionnant, enchaînant coup sur coup une poursuite en pick-up aux cadrages précis puis une fusillade lente et tendue des plus réussies. Le tout nous rappelle que Leonard s'est d'abord fait connaître en écrivant des westerns, le fameux *3:10 to Yuma* étant inspiré de l'une de ses nouvelles, avant de se convertir au récit policier.

Mes nuits feront écho

de Sophie Goyette

ENTRETIEN AVEC SOPHIE GOYETTE PAR CÉLINE GOBERT



Mondes intérieurs

Un peu plus d'un an après sa sortie en salles, *Mes nuits feront écho* hante encore, ce qui est sans conteste l'apanage des grands films. Avec un ton empreint de poésie et des séquences contemplatives crève-cœur, Sophie Goyette signe un premier long obsédant et d'une beauté poignante.

La structure narrative du film progresse selon la dynamique du rêve, c'est-à-dire de façon libre, par associations. Avas-tu prévu cette dimension dès le départ ?

Oui, dès le départ. C'est comme si quand j'écris, il y avait deux autoroutes parallèles : l'une est de l'ordre de la vie quotidienne, et l'autre de l'ordre du monde intérieur. Elles sont comme des vases communicants. Cette dimension était déjà présente dans mes courts métrages. Dans ce film-là, elle est accentuée par les rêves que les trois protagonistes font la nuit. Je crois aussi que c'est le genre de film que j'avais envie de voir à ce moment-ci de ma vie, sur grand écran, et en long métrage, pas juste en court. À l'écriture, il ne s'agissait pas de faire une séquence de rêve ou de monde intérieur, mais de chercher une résonance émotive.

Les rêves ne sont pas le seul motif qui fait avancer les personnages, il y a aussi les éléments naturels, corrélés de façon très poétique avec la thématique du deuil. Parfois, on a l'impression que si le personnage parvient à accepter la mort, c'est aussi parce qu'il est confronté à un cadre naturel.

Exactement. Il s'agissait de montrer ce que notre vie quotidienne peut apporter à notre monde intérieur et vice versa. Je voulais traduire ça en rêves, et voir comment le rêve pouvait devenir utilitaire. Consciemment ou inconsciemment, ça s'applique à nous tous, pas seulement aux personnages que je présente. Si l'on y porte attention, les rêves peuvent nous donner des indices, même si je ne suis pas une personne qui les analyse. Dans ce film, les trois personnages, eux, y portent attention.

Le film m'a beaucoup évoqué le cinéma du Thaïlandais Apichatpong Weerasethakul. Est-ce qu'il faisait partie de tes influences ? Quelles étaient-elles ?

On a souvent évoqué Carlos Reygadas aussi. Si j'aime le côté humain de ces deux réalisateurs, le côté impressionniste de leur cinéma n'était pas ce qui m'intéressait. Quand on me demande les œuvres qui m'habitent encore, je vais répondre *Paris, Texas* de Wim Wenders ou *Un zoo la nuit* de Jean-Claude Lauzon. La relation père/fils m'a beaucoup émue dans ces films, et résonne quelque part à avec la relation père/fils dans *Mes nuits feront écho*. Mais il n'y avait pas d'inspiration cinématographique au départ. C'était plus un sentiment personnel que j'ai essayé de traduire en paroles, en sons, en images. La

musique venait appuyer la mélancolie, le monde intérieur des personnages. Des images de repérages m'ont aussi permis de construire cet univers.

Ce qui est intéressant dans le film, c'est justement la manière dont tu traduis à l'écran toute la sphère du ressenti. Tu vas traduire par exemple les difficultés identitaires par l'image d'un étang brouillé. Il y a également ce plan incroyable – qui dure je ne sais pas combien de temps – où les personnages sont filmés de dos, sur la musique de Sergueï Rachmaninov...

Quatorze minutes (rires). Pour ce plan-là, qui était story-boardé, je voulais que le spectateur dans la salle soit le quatrième acteur du film, qu'il oublie qu'il regarde un film, qu'il soit sur le bateau avec les personnages. Pour chorégraphier cette scène avec les acteurs, j'étais avec la musique à côté d'eux. Au tournage, on a vécu la scène comme elle est vécue dans le film.

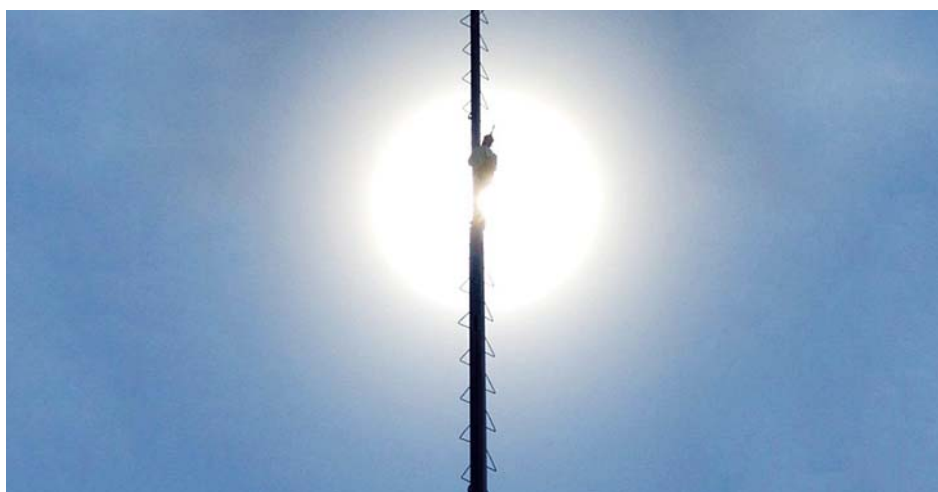
Il fallait trouver également un moyen de traduire les silences... Car les personnages sont très silencieux. Le langage aussi, avec trois langues parlées différentes, est important. Comment as-tu pensé cette alternance ?

Il peut se dire beaucoup de choses dans un silence. J'ai choisi des acteurs qui, à la base, sont habités par quelque chose. J'avais l'impression qu'ils comprenaient tellement le propos que je pouvais même filmer leur aura, et construire ensuite le film comme une composition musicale. Il y a des moments un peu plus toniques, avec des envolées qui sont des monologues, des dialogues. Puis ça retombe, avec des choses plus en suspens. Je voulais que le film nous permette de vivre ces silences au cinéma, ce qui n'est pas dans la tendance actuelle. Je me disais : si je fais un long métrage dans ma vie, je vais m'allouer toutes ces libertés-là.

Peux-tu nous en dire plus d'ailleurs sur la production d'un film comme ça, que tu as financé toi-même ?

L'autoproduction m'a apporté certaines libertés, comme celle de partir seule pendant un an en repérage dans ces pays-là. J'ai pu ainsi établir ma méthode de tournage qui était très courte, en raison du budget. On a tourné 17 jours. Il y a dans notre cinématographie tout un courant d'autoproductions à faible coût en ce moment, mais on ne peut pas continuer comme ça. Il faut que tout le monde soit bien rémunéré, qu'on puisse aller au bout de nos idées. J'ai tourné avec deux caméras, la Alexa et la Blackmagic. J'abordais des thèmes très denses comme la mort, le deuil, ou encore un amour de jeunesse qui n'est plus, des difficultés familiales, un avenir incertain... C'est pour ça qu'à l'étalonnage, je cherchais une douceur dans l'image.

Est-ce que le fait de choisir des personnages venus de plusieurs pays, qui parlent plusieurs langues, était aussi une façon pour toi de rendre le pro-



pos plus universel ? Je pense aussi à la phrase « La vie est courte » qui ouvre le film, comme un précepte de vie...

Ce qui est à l'écran, c'est tout ce qui m'habite, mais ce n'est pas calculé. J'avais besoin de faire un film où je sentais qu'on est tous plus unis qu'on ne le pense dans le monde. La nuit, on lève la tête et on voit des étoiles et la lune. Ça, c'est une chose à laquelle tout le monde peut se sentir rattaché. Je voulais appliquer ça de façon narrative aux mondes intérieurs des rêves. Je ne pars jamais avec l'idée de faire un film universel ; au contraire c'est très intime, ça part de moi, d'un sentiment que je ressens et que j'essaie d'exposer de différentes façons sur le grand écran.

Mais peut-être que c'est comme ça que l'on parle le mieux de choses universelles... en partant de soi...

Il existe quelque chose qui nous rattache tous les uns aux autres, et je peux le voir à la réception du film dans les différents pays où il a été présenté. Au Mexique, les gens venaient me voir à l'issue des projections. Ils comprenaient ce que j'avais essayé de faire, et ce que je ressentais de leur culture, de ce qu'ils étaient, de leur spiritualité aussi. On dit souvent que les choses ne sont pas telles qu'elles sont, mais telles que nous les percevons. C'est à travers mes yeux et mon ressenti qu'on voit le Mexique et la Chine par exemple.

Quel est ton rapport personnel aux thématiques du film que sont les voyages, la mort ?

Mes films ne sont pas autobiographiques, mais ils reflètent mon ressenti. Les gens qui me connaissent bien me voient à l'écran, même à travers des hommes mexicains plus âgés que moi. Je suis une grande voyageuse mais je n'avais jamais voyagé au Mexique ou en Asie. Je ne connaissais ni le mandarin, ni l'espagnol. Ce dont je me suis rendu compte, c'est que l'on peut être au bout du monde et, pour une raison X, s'ouvrir à un inconnu à propos de certains souvenirs ou des désirs très intimes. On sait que l'on ne va plus rencontrer ces gens-là, mais on dirait que quand on voyage, on a des yeux neufs qui nous permettent d'être plus sensibles à notre environnement.

Tu disais que c'était un film que tu avais envie de voir à ce moment précis de ta vie. Pourquoi ?

J'ai besoin de vivre une expérience au cinéma. Les trois protagonistes sont bloqués de différentes manières dans leur vie. Il faut qu'ils s'ouvrent un peu plus à eux-mêmes, et au monde pour se dire des vérités. Le blocage peut être familial, romantique, professionnel. Quand j'ai scénarisé le film, j'étais comme eux, un peu bloquée sur le plan professionnel, et j'avais littéralement besoin de rêver, de liberté. J'avais besoin de vivre quelque chose au cinéma que je n'avais pas encore vécu.

Québec | 2016 | Ré. et scé. | Sophie Goyette | Int. Éliane Préfontaine, Gerardo Trejoluna, Felipa Casanova, Marie-Ginette Guay, Monique Spaziani | 98 minutes | Dist. La Distributrice de Films

OPTICA CENTRE D'ART CONTEM- PORAIN



Programme d'expositions 2018-2019

Geneviève Chevalier
Bord d'attaque / Bord de fuite.
Bass Rock, 2018
Impression numérique sur
papier coton, 43 x 61 cm.

7 septembre -
20 octobre 2018

Maryse Larivière
Under the Cave of Winds

Monique Moumblow et
Paul Litherland
*It sounds like
someone else*

10 novembre -
15 décembre 2018

Geneviève Chevalier
Bord d'attaque /
Bord de fuite -
Trailing Edge /
Leading Edge

Virginie Laganière
Le Prisme

19 janvier -
16 mars 2019
Juan Ortiz-Apuy
Midnight Poison

Lea Moison
25/09=1

13 avril -
15 juin 2019

Adam Basanta
*Two Ways to Draw
a Circle*

Jo-Anne Balcaen
Private

Samedi ensemble
en familles

Nouveauté :
visites commentées des
expositions + ateliers
créatifs offerts aussi
en espagnol et en
portugais

Se référer à l'horaire
des ateliers sur
www.optica.ca

Projet satellite avec
les tout-petits
du CPE La Sourithèque
(Centre-Sud)

Théâtre d'ombres
sur une proposition de
Pavitra Wickramansinghe
mars-juin 2019

Cette initiative est rendue possible
grâce au Programme d'initiatives
communautaire de La Fondation du
Grand Montréal.

5445, ave. de Gaspé #106
Montréal (QC) H2T 3B2

tél. 514 874 1666
optica.ca



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Centre d'art
de la Fondation
du Grand Montréal



Fondation du
Grand Montréal



Desjardins
Culture du Réseau Mutualistes



Centre d'aide
à la famille



Sourithèque
de la région
de la Rivière
des Outaries

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



22^{ème} ÉDITION / 12 JUILLET AU 1 AOÛT 2018
MONTRÉAL / FANTASIAFESTIVAL.COM