PER
H-78
CON

s herbes rouges

Les Yeux fertiles 3

Bilan cinématographique
et vidéographique 1991

les herbes rouges 199

ISSN 0441-6627 **ISBN 2-89272-074-5**

Direction :
François Hébert
Marcel Hébert

Administration :
Josée Gill

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

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

La revue *les herbes rouges* est subventionnée par le Conseil des arts du Canada, par le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal et par le ministère des Affaires culturelles du Québec.
La revue *les herbes rouges* est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).

Dépôt légal : deuxième trimestre 1992, Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

© Les Herbes rouges, 1992

Les Yeux fertiles 3

Bilan cinématographique et vidéographique 1991

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

S O M M A I R E

Présentation
La mémoire plutôt que l'oubli
André Roy 5

Le cinéma d'auteur
Dans le labyrinthe
Thierry Horguelin 11

Le cinéma et la vidéo indépendants en Grande-Bretagne
Classe ouvrière et cinéma engagé
Michel Euvrard 23

Le cinéma québécois
Une année de vaches maigres
Gilles Marsolais 41

Le cinéma américain
Une année néo-romantique
Yves Picard 53

Le cinéma français
Une année de grands crus
Guy Ménard 73

Les affiches de cinéma
Visions d'une sensibilité
Pierre Demers 89

La vidéo québécoise
Une année mouvementée
Daniel Carrière 99

La vidéo dans le monde
Traces d'une année
Mario Côté 111

Annexes
Les festivals de films et de vidéos au Québec 123
La revue des revues 131
Bibliographie (principaux écrits sur le cinéma et la vidéo) 147

Collaborateurs 162

La mémoire plutôt que l'oubli

S'il est possible au public, surtout montréalais, de voir de plus en plus de films, et de pays différents, ne serait-ce qu'à cause des festivals, mais on peut aussi compter sur les cinémathèques et les cinémas de répertoire, il faut qu'il se presse pour les voir (ou les revoir) dans les salles dites commerciales. Pourquoi? Parce que la vie des films — et cela se produit également pour les livres — est devenue plus courte qu'auparavant. Si un film ne trouve pas immédiatement son public, c'est-à-dire dès les premiers jours, il n'aura aucune chance de tenir l'affiche longtemps (heureusement, qu'après, les cinémas de répertoire lui redonnent un peu de souffle, mais un souffle qui ira en s'amenuisant, tout de même). Ainsi, cette année, pour prendre un exemple, le récent film de Léa Pool, *La Demoiselle sauvage,* est resté à l'affiche deux semaines. Il est vrai que le film a été reçu méchamment par la critique (mais pas autant que *Le Fabuleux Voyage de l'ange,* de Jean Pierre Lefebvre, assassiné dès sa présentation au Festival des films du monde, et dont la carrière fut aussi courte que celle de *La Demoiselle sauvage*). Pourtant Léa Pool jouit depuis *La Femme de l'hôtel* d'un prestige certain, qui lui est venu de l'exigence formelle imprimée dans ses œuvres, alliée assurément à l'affirmation des femmes dans les arts au cours des années 1980. La cinéaste a son public, public que l'on a peut-être frustré en rétrécissant la durée de vie du film, public qui n'a pas eu, en tout cas, le temps de se (re)former et de donner au film sa juste réception.

L'impact du succès d'un film, que ce succès soit restreint ou immense, dépend donc, outre d'une bonne campagne de presse, de son accueil critique. On ne peut pas le nier, le rôle de la critique pèse dans sa carrière, surtout à ses tout débuts, quoique ce rôle soit plus léger, ou disons discret, que celui provoqué par le ramdam de la promotion. Autre public, plus informé, connaisseur, le critique est un intercesseur, un passeur. Grâce à lui, le film reste, se dépose, quelques traces (de sa propre vie, cette fois : émotions, sentiments, pensées) lui subsistent. Il faut que le critique assume ce rôle, très aléatoire, avec intelligence et sensibilité, qualités, ou vertus (c'est selon), qui le préviendront des attaques en cas d'échecs, car il peut être désigné rapidement comme bouc émissaire, et être puni.

C'est peut-être à ça, cette sanction, qu'on a pu attribuer la nouvelle politique de la chaîne de cinémas Famous Players, qui s'étend d'une mer à l'autre, et aux États-Unis itou (son QG est à Los Angeles). Sa direction torontoise, à laquelle s'est soumise celle de Montréal, a, au début de l'année 1992, décidé de limiter le nombre de laissez-passer qui permettraient à la presse d'entrer gratuitement dans les salles, laissant toujours entendre, d'ailleurs, que là, c'était un privilège qu'elle exerçait — alors que pour les gens du milieu il s'agissait d'un moyen, d'un service même, qui facilitait leur travail. Il ne fallait pas être grand clerc pour deviner dans cette politique rétrograde une punition ; et dès qu'on parlait avec sa direction (ce qu'il m'a été donné de faire en tant que président de l'Association québécoise des critiques de cinéma) de voir quelle dent elle avait contre la critique. Celle-ci y est vue comme le dernier maillon de la campagne publicitaire accompagnant la sortie d'un film. Cette façon de considérer la critique relève autant du mépris — dont ont été encore plus victimes, il me semble, ceux et celles qui ont reçu le fameux laissez-passer — que du refus de sa fonction (critiquer veut dire mettre à l'épreuve).

La politique de Famous Players (qui, au moment où j'écris ces lignes, devait être repensée) ne peut surprendre quand on voit comment les arts en général, et le cinéma en particulier, sont perçus sous l'angle du commerce plutôt que de la culture et de la création. Mais plus encore : un livre, une pièce de théâtre ou un film deviennent chacun un événement de la société du spectacle, un moment de l'actualité. Ce qu'explique très bien l'intégration récente dans les journaux télévisés, des manifestations artistiques qui deviennent ainsi des informations à usage domestique et domestiquées. La relation avec l'œuvre se dégrade, se hiérarchise en fonction de son importance médiatique ; l'œuvre est prise en otage dans la tornade des médias, ravalée au rang de fétiche d'un art lui-même expurgé de sa force de pensée et de transgression. Tout doit être digéré et surtout digestible immédiatement, devenir l'élément d'une mise en scène rapide et dérisoire, sans importance. Qu'un film jouisse encore plus de vitrines médiatiques, qui se multiplient depuis quelques années, n'est pas le signe d'une ouverture mais d'un brouillage des valeurs. Ce brouillage se répercute même dans la faune journalistique où tout un chacun s'improvise critique, sans bagage ni connaissance. Dans le taylorisme médiatique actuel, on peut dire : tout le monde, il est critique. Ainsi, un film est jugé pour soi et pour le pour-soi médiatique, le critique tenant une place aussi glamourisée que l'événement. Dans l'affaire Famous Players, ce ne sont pas justement les critiques patentés et nombreux des quotidiens, des hebdos, de la radio et de la télévision (parmi lesquels se trouvent, tout de même, de vrais critiques), mais les autres, ceux qui collaborent aux revues de cinéma et aux magazines culturels, qui ont écopé. Pour garder le cap dans la tourmente médiatique, il faudra une critique encore plus courageuse et tenace dans ses exigences et sa morale.

Le critique qui porte son nom est donc appelé à faire un bout de chemin avec le film et — il ne faut pas le négliger — avec le spectateur. C'est à ça, avec les revues de cinéma, entre autres, que peut servir encore *Les Yeux fertiles,* qui se veut un bilan de l'année cinématographique, vidéographique aussi, et dans le mesure du possible, télévisuelle : un retour sur les œuvres de l'année qui vient de s'écouler pour ne pas les perdre de vue, les abandonner, les oublier. La mémoire plutôt que l'amnésie.

Dans cette troisième livraison, nous revenons, comme les années précédentes, sur les cinémas américain, français et québécois. L'autre cinéma national choisi, cette fois-ci, est celui de la Grande-Bretagne, vu sous l'angle des coopératives et de l'engagement auquel notre propre cinématographie n'est pas étrangère. Un article, celui de Thierry Horguelin, tente de faire un bilan plus global du cinéma à partir de l'effet de labyrinthe présent dans plusieurs films sortis ces derniers mois *(Les Amants du Pont-Neuf, La Belle Noiseuse, Barton Fink...)*. Deux de nos collaborateurs abordent la vidéo produite ici et ailleurs[1]. On trouvera, comme en 1990, des annexes sur les festivals, les livres et les revues de cinéma et de vidéo. Ce bilan n'aurait pas été possible sans la collaboration généreuse des signataires du présent numéro, que nous remercions ici chaleureusement. Avec eux, il nous est permis de raviver notre mémoire et nos passions.

---

1. Nous sommes fiers de nos collaborateurs. L'an dernier, Charles Guilbert, qui signait l'article sur la vidéo internationale, recevait dans le cadre des 9e Rendez-vous du cinéma québécois, le Prix de la vidéo pour *Sois sage, ô ma douleur,* avec Serge Murphy. Cette année, c'est au tour de notre collaborateur Mario Côté de recevoir cette même récompense pour *Treize tableaux, treize portraits.*

Les dix meilleurs films de l'année 1991
(par ordre alphabétique)
André Roy

Allemagne neuf zéro, de Jean-Luc Godard (France)

Alex, de Teresa Vilaverde Cabral (Portugal)

Barton Fink, de Joel et Ethan Coen (USA)

La Belle Noiseuse, de Jacques Rivette (France)

La Double Vie de Véronique, de Krzysztof Kieslowski (France-Pologne)

J'entends plus la guitare, de Philippe Garrel (France)

Jungle Fever, de Spike Lee (USA)

Palombella Rossa, de Nanni Moretti (Italie)

Le Petit Criminel, de Jacques Doillon (France)

Van Gogh, de Maurice Pialat (France)

et trois mentions :

Kracht, de Frouke Fokkema (Pays-Bas)

Paris s'éveille, d'Olivier Assayas (France)

Riff-Raff, de Ken Loach (Grande-Bretagne)

«Un film peut en cacher un autre.» Emmanuelle Béart dans *La Belle Noiseuse,* de Jacques Rivette (photo: DR).

Dans le labyrinthe

Des *Amants du Pont-Neuf* à *Jusqu'au bout du monde,* que penser d'un cinéma d'auteur qui a troqué le goût de l'aventure pour la sécurité de l'Œuvre? L'Auteur, aujourd'hui, a congédié l'étrangeté et en a fini de ses inquiétudes. Il peut désormais exploiter sa signature comme un fonds de commerce. Pour le photographe d'*Alice dans les villes,* le monde et sa reproduction par l'image ne correspondaient pas tout à fait, et ce décalage ouvrait dans le film l'intervalle de l'étrangeté. Cet intervalle s'est aujourd'hui résorbé. Ce frémissement de la durée au cœur de plans faussement neutres, qui en faisait la beauté fragile et troublante, s'est figé dans la pose du cliché. Dans *Jusqu'au bout du monde,* Wim Wenders va toujours au plus lisible. Il étale ses raisons et discipline ses errances. Plus aucun risque de se perdre : le parcours est scrupuleusement fléché. Qui n'a pas compris, au bout d'une demi-heure, qu'il sera question d'errance planétaire? Le film étire sa durée (trois heures : pas de doute, c'est un monument), mais celle-ci n'est plus productive : elle s'étale et met à plat sa substance. Tout est instantanément décodable, chaque signe ne renvoie qu'à une chose et réciproquement. Le village global et le dogme de la communication ont triomphé. L'ennuyeux, comme disait Serge Daney, c'est que tous les villages se ressemblent.

Le tout et les parties

Léos Carax, pour sa part, s'abîme dans une volonté forcenée de style. *Les Amants du Pont-Neuf* est un film de répertoire. Il collectionne les genres et les styles, les clignotements du clip et les flamboiements du mélo, l'âpreté du documentaire et la facticité d'un réalisme poétique reconstitué in vitro. Il convoque comme autant de fétiches la péniche de *L'Atalante* et la nuque d'Édith Scob.

À ces suppléments d'âme de la cinéphilie invoqués pour suppléer une émotion déficiente, le cinéaste ajoute ses propres effets de signature. Carax en est réduit, à son troisième film, à s'autoplagier; à refaire *Boy Meets Girl* chez les clochards à la manière de *Mauvais sang,* dont il reprend, en les gonflant, les morceaux de bravoure les plus remarqués. Cette esthétique de la surenchère n'en accuse que plus cruellement, d'un film à l'autre, le dépérissement de la mise en scène.

Le cinéma de Carax a certes toujours procédé par morceaux choisis. C'est qu'il s'agit pour lui de capter l'éblouissement de l'instant, l'intensité d'un regard ou la fulgurance d'une rencontre, d'épingler l'éphémère pour l'éternité. L'ennuyeux, c'est que plus Carax gagne en maturité, plus il remplace, dans le tissu de ses films, les pièces rapportées par des éclats personnels, et plus le bout-à-bout de séquences d'anthologie, parfois inspirées et réellement émouvantes mais le plus souvent laborieuses, se rapproche de l'esbrouffe de Beineix, voire de Lelouch. Privé des épiphanies de la première fois *(Boy Meets Girl)* ou du secours d'un prétexte policier *(Mauvais sang),* Carax, pas plus que Wenders, ne parvient ni à s'accommoder de son refus de la continuité narrative, ni, par la suite, à tenir le pari du récit. La somme des parties ne réussit jamais à se constituer en tout, et, inversement la faiblesse de l'ensemble atténue, au lieu de la mettre en valeur, la force des détails.

Ce cinéma de l'économie, tout affairé à gérer la collection bien rangée de ses thèmes et de ses références ; ce cinéma de réfection, où la propreté vernie du fac-similé étouffe cette émotion perdue après laquelle il court, est contemporain d'un moment où les films ressemblent de plus en plus à de longues bandes-annonces ou à des clips étirés. Manière, là encore, de veiller à la conformité de son image de marque. Tout jugement de valeur écarté, qu'ont en commun des films étiquetés « cinéma commercial », comme *Hudson Hawk* ou *The Doors* (qui comptent parmi les naufrages titanesques de l'année), ou « films d'auteur », dans la plus grande confusion d'ailleurs, comme *Merci la vie, Europa* ou *Delicatessen* ? De ne plus être des films justement, mais des catalogues, des machines qui tournent à vide en déballant un bout-à-bout de morceaux de bravoure assez discutables, dans un narcissisme d'auteur n'exhibant plus que sa creuse maîtrise. Plus de regard ni de plans dans ces films, mais un tape-à-l'œil très racoleur et assez tocard, le recyclage d'une imagerie toute faite : psychédélisme et chamanisme de bazar chez Oliver Stone, panoplie pseudo-visionnaire de l'esthétisme branché chez Lars Von Trier, pub et bande dessinée chez Caret et Jeunot, aventure internationale dans *Hudson Hawk,* lequel est quelque chose comme la parodie d'une parodie, un feuilleton devenu fou qui changerait d'épisode toutes les quatre minutes. Nous ne sommes pas pour rien à l'ère du zapping, ce qu'un Bertrand Blier a parfaitement compris : à quoi bon raconter jusqu'au bout une histoire à un public de petits malins qui les connaît déjà toutes par cœur, quand il suffit de pasticher cent scénarios possibles en recyclant tout et n'importe quoi, le sida, *L'Histoire de l'œil* et la Deuxième Guerre mondiale ? Cette roublardise devient carrément nauséeuse dans le pseudo-trip post-destroy de Von Trier, où la manipulation des formes de l'histoire du cinéma est l'alibi d'un tripatouillage crapuleux de l'Histoire tout court. Quant à *Delicatessen,* Georges Privet

a pu remarquer que ses meilleurs moments étaient, sans surprise, son générique et sa bande-annonce, et relevaient de l'(auto-)publicité[1].

À cette tentation des uns de s'édifier tranquillement, de leur vivant, un mausolée, et des autres de manufacturer des produits conformes à leur campagne de promotion, on opposera quelques films où la mise en scène s'expose au péril de l'égarement : *Barton Fink* (Joel Coen), *Reversal of Fortune* (Barbet Schroeder), *Docteur M.* (Claude Chabrol) et *La Belle Noiseuse* (Jacques Rivette) réinventent l'assignation cinématographique en signalant les embûches d'un sens que, du même coup, ils rendent à son libre jeu. Les territoires y brouillent leurs cartes et leurs frontières, et les motivations y perdent leur logique. Il faut, spectateur, s'y perdre d'abord, avant d'espérer se retrouver, ailleurs.

Réel ou virtuel

Je proposerais, pour définir ces films, la notion de *film-labyrinthe*. Notion tout empirique, et délibérément extensible : elle ne recouvre ni un genre, ni un courant historique, ni une école esthétique, bien qu'elle permette peut-être (c'est une pure hypothèse) d'inventer une autre histoire, transversale, du cinéma : de Welles *(La Dame de Shangaï, F for Fake)* aux meilleurs Ruiz, de quelques Resnais *(Marienbad, Providence)* aux premiers Pakula *(Klute, All the President's Men, Parallax View),* de certains Fellini à toute l'œuvre de Rivette, la parenté est parfois lointaine (et n'existe que pour moi peut-être). Dans presque tous les cas pourtant, il s'agit de films puzzles, qui semblent se construire et s'inventer (et, parfois, se dévorer) à mesure qu'ils se déroulent, — ce qui

1. Dans *24 images,* n° 58, novembre-décembre 1991.

n'implique aucune approximation dans la mise en scène, mais, au contraire, la plus grande rigueur dans l'exercice de sa liberté (et une véritable mise à l'épreuve du scénario dans et par le filmage). Troués de fausses portes et traversés de couloirs secrets, leurs récits à tiroirs et à chausse-trappes, leurs structures en prisme ou en miroir, s'accommodent d'un certain hermétisme, dont le caractère circulaire implique pourtant une part d'inachèvement, et qui se redouble éventuellement d'un discours sur la mise en scène elle-même. Le labyrinthe en question peut être réel (le palais des miroirs de *La Dame de Shangaï,* la bibliothèque de *Toute la mémoire du monde* et l'hôtel de *Marienbad,* le *Territoire* impraticable de Ruiz et le musée du Louvre dans le beau documentaire de Nicolas Philibert, *La Ville-Louvre*) ou virtuel (l'exploration des coulisses de l'appareil d'État chez Pakula ou dans *Advise and Consent,* de Preminger).

Il est possible que cette résurgence soit l'effet du hasard et n'ait pas de lendemain. Mais déjà apparaisent des convergences : ainsi, l'exploration-exploitation du labyrinthe correspond en France à une relecture de l'œuvre de Fritz Lang (*Docteur M.,* de Chabrol et *Le Champignon des Carpathes,* de Jean-Claude Biette). Au Canada anglais, elle recouvre une investigation vertigineuse des pouvoirs de l'image à l'heure de sa reproduction illimitée (de *Videodrome,* de Cronenberg à toute l'œuvre d'Atom Egoyan, dont *The Adjuster* constitue, à ce jour, le sommet). Tandis qu'elle passe, aux États-Unis, par la reprise et le minage pervers des genres : de *Miller's Crossing* au méconnu *Frankenstein Unbound* (Roger Corman), en passant par le sous-estimé *The Two Jakes* (Jack Nicholson).

Dans *Reversal of Fortune,* c'est la délégation de la narration à un personnage dans le coma (dont le récit plane sur le film comme un fantôme) qui prélude à ce minage des genres que le scénario traverse en les pipant : récit d'enquête, saga familiale à la *Dynasty,* film à procès, etc. La mise en scène

est le lieu d'un travail ironique sur les conventions narratives, qui tient à leur réfraction dans une structure en puzzle évoquant un kaléïdoscope. La maîtrise extrêmement savante de l'espace et des décors impose un dédale à la fois clos et ouvert, où la «vérité» et le «fin mot de l'histoire» deviennent tout relatifs.

Désespoir serein

Lorsqu'il réendosse, pour tourner la suite de *Chinatown,* le vieux pardessus du privé désenchanté, Jack Nicholson sait qu'il arrive trop tard. Mais, plutôt que de masquer ce décalage, il l'accentue en construisant sciemment son film comme un souvenir et comme un regret. Le travail de deuil où s'abîme le héros de *The Two Jakes* laisse évidemment apparaître en transparence, légèrement décalé par le souvenir, le fantôme du film noir. Mais si Nicholson sait reconnaître cette filiation, il sait aussi dégauchir le schéma du genre, sans donner dans le pastiche rétro. La mémoire du cinéma n'est pas pour lui ce reliquaire qu'on visite pieusement en repeignant ses beaux restes aux couleurs de la modernité (cf. Carax). C'est un dédale en ruines où l'on s'abandonne au libre jeu des réminiscences.

The Two Jakes n'en finit pas de s'égarer dans son propre désenchantement. «Le temps transforme tout, mais les signes du passé sont partout, explique le privé. Les indices décisifs ne sont jamais là où on les cherche. On s'habitue à les repérer du coin de l'œil et on finit par trébucher sur ceux qu'on avait sous les yeux.» Ainsi le drame familial de l'inceste, qui se cachait derrière l'affaire de corruption de *Chinatown,* revient hanter de sa malédiction le meurtre aux dessous un rien pétroliers sur lequel Jack Gittes (Nicholson) enquête onze ans plus tard. Le passé est inépuisable et récurrent comme un mauvais rêve. Il embrouille les pistes et les si-

gnes mais il relance constamment la mise. De là que le film soit l'objet constant d'un déplacement, mieux : d'un infléchissement. Le récit y avance de biais, à l'image du "whipstocking", cette foreuse sournoise avec laquelle un magnat local pompe le pétrole sous le terrain de ses voisins.

Certes, ce n'est pas d'hier, dans le roman et le film noirs, que l'enquête renvoie à une quête d'identité du héros, par définition interminable, parce que son issue recule à mesure qu'on croit l'atteindre. Mais *The Two Jakes* parachève cette déroute. Toujours en retard d'un indice ou d'une révélation, l'investigation n'y guette plus que sa propre défaillance. Le film ne se complaît d'ailleurs pas dans le ressassement de la nostalgie. S'il traverse certes quelques tunnels, il est régulièrement secoué de moments de panique (les trois tremblements de terre, d'amplitude croissante, qui scandent sa narration), et il se découvre même, à la fin, une sorte d'apaisement. À l'heure du crépuscule des genres, Jack Nicholson s'invente un désespoir serein.

La part de l'ombre

À distance, c'est toute la filmographie de Jacques Rivette qui apparaît comme un vaste labyrinthe, inauguré par *Paris nous appartient* (qui faillit demeurer inachevé) et gouverné par la structure du complot. Le cinéaste a même pu déconstruire et reconstruire certains de ses films, les douze heures de *Out One* (1970) fournissant le matériau des quatre heures du *Spectre,* qui n'est pas le "digest" du premier, mais un édifice autonome. Pas plus que *Divertimento* n'est aujourd'hui le résumé en deux heures de *La Belle Noiseuse,* mais un nouveau film, fabriqué à partir des chutes de montage de celui-ci (dont il modifie le point de vue, en le recentrant sur le personnage de Jane Birkin). L'exercice, à la limite, pourrait être infini.

Tout le monde a remarqué (à raison) que *La Belle Noiseuse* cachait une métaphore de la mise en scène (le peintre = le cinéaste), conçue par Rivette comme un *work in progress*. Or, la désuétude calculée du dispositif (la peinture de nu d'après modèle) et du discours romantique sur l'art comme « recherche de l'absolu » auraient dû nous avertir : un film peut en cacher un autre et il n'y a peut-être là qu'un nouveau leurre. De fait, *La Belle Noiseuse* cache derrière sa fausse linéarité la malédiction du romantisme noir (celui de Sade et de Poe), encouragée par la configuration des lieux (la demeure mystérieuse de Frenhofer et son salon des chimères : Nerval ?). Il faut ici chercher le labyrinthe dans le réseau souterrain d'indices et de rimes, aux ramifications compliquées, qui irrigue le film d'une thématique « gothique », non dénuée de cruauté : le perchoir sur lequel Liz tend les oiseaux qu'elle empaille offre un contrepoint au banc sur lequel Frenhofer désarticule Marianne dans des poses impossibles (le « perchoir » était d'ailleurs, au Moyen Âge, un instrument de torture). Ajoutons la crise d'épilepsie de Porbus et le saignement de nez de Nicolas, qui introduisent ce vertige de la pâmoison déjà présent dans *Hurlevent,* et le récit de cauchemar de Marianne (elle rêve qu'un chat noir lui lacère le visage, chat noir qui se promène en liberté dans l'atelier). Tout se passe enfin comme si, pour vivre, le tableau devait, tel un vampire, se nourrir de la vie alentour et y répandre la désolation (en regard, tout l'art de la taxidermie consiste pour Liz à conserver à ses oiseaux morts les apparences de la vie). Ledit tableau sera muré comme dans une oubliette (toujours le roman gothique : on rêverait de voir Rivette adapter Lewis ou Maturin).

Cette part de l'ombre est peut-être le véritable (et le plus beau) secret qui sous-tend *La Belle Noiseuse* et en inquiète l'apparente sérénité. C'est elle qui noue et dénoue, en coulisses de l'atelier, un petit trafic des sentiments pas toujours très net : le tableau est le lieu d'un commerce ambigu, dans

tous les sens du mot : marché, échange, négoce, relations intimes pas nécessairement désintéressées (le « commerce des hommes ») : Porbus fut l'amant de Liz, et il courtise la sœur de Nicolas durant l'épilogue. L'« Art » n'est pas, dans *La Belle Noiseuse,* le refuge hypothétique de la pureté.

Le secret inexplicable

Dans *Barton Fink* enfin, les couloirs interminables du Earl's Hotel, que l'ubuesque Charlie Meadows transformera en théâtre de l'apocalypse, figurent le labyrinthe mental de Barton, égaré dans son propre cauchemar. Labyrinthe aux niveaux enchevêtrés, où tout communique avec tout : le Earl's Hotel est comme un organisme vivant qui fabrique des bruits inquiétants, abrite dans le tuyau de ses lavabos un peuple grouillant de borborygmes et de gargouillis, et exsude littéralement l'horreur par les pores de ses murs (à l'image du coulis infâme de glu verdâtre qui s'échappe lorsque le papier peint moisi se décolle dans un bruit de succion dégoûtant, clin d'œil évident au cinéma *gore*). De ce tuyau et de cet écoulement, l'oreille gorgée de pus de Meadows peut être vue comme la métonymie (et le résumé d'un film où s'entend la plus prodigieuse bande-son du cinéma récent), alors que la plongée de la caméra dans le lavabo aspire littéralement le film dans ses entrailles infernales.

Le labyrinthe étanche de ce cauchemar claustrophobe et paranoïaque qu'est *Barton Fink* admet une seule issue : c'est le chromo punaisé au mur de la chambre de Barton, représentant une pin-up sur une plage. Échappée bien sûr illusoire : lorsque Barton glisse symboliquement, à la fin du film, « à l'intérieur » du chromo et passe de l'autre côté de la représentation, c'est le signe qu'il a basculé irrémédiablement dans la folie. Quant à la petite boîte, étanche elle aussi, cadeau piège de Charlie dont il ne sait plus se séparer, elle

contient sans doute une tête décapitée, mais j'aime à rêver qu'elle recèle le film lui-même en miniature, ce cauchemar que Barton emmène partout avec lui.

Faut-il, pour conclure, sortir du labyrinthe ? Tous ces films redessinent, dans ses refends, ses pliures et ses glissements, la topographie aberrante d'un sens qui se dérobe en s'offrant. Par-delà sa maîtrise, éblouissante et diabolique, qui dépasse de loin sa folle virtuosité, le film des frères Coen sidère parce qu'il semble constamment s'inventer sous nos yeux. Il n'en finit pas de bifurquer et de se perdre, sans jamais pourtant cesser de suivre sa ligne, sur le fil du rasoir. Le scénario est en partie à clés, sauf qu'il n'y a pas de serrure. Il n'y a pas de solution, disait Marcel Duchamp, parce qu'il n'y a pas de problème. Lorsque le monstrueux Meadows se métamorphose en ange exterminateur, les couloirs de l'hôtel s'enflamment sans brûler. Le secret de *Barton Fink,* c'est qu'il est inexplicable. Totalement imprévisible, et en même temps régi par la logique la plus implacable. À l'heure du retour du «contenu», face aux films bandes-annonces et aux produits culturels où le sens est réifié, donné d'emblée dans l'évidence plate de l'imagerie, c'est incontestablement là que se retrouve une fascination cinématographique qui tend de plus en plus à déserter les écrans.

Les dix meilleurs films de 1991
(sans ordre de préférence)
Thierry Horguelin

Barton Fink, de Joel et Ethan Coen (USA)

La Belle Noiseuse, de Jacques Rivette (France)

La Discrète, de Christian Vincent (France)

Palombella Rossa, de Nanni Moretti (Italie)

Le Petit Criminel, de Jacques Doillon (France)

La Ville-Louvre, de Nicolas Philibert (France)

The Adjuster, d'Atom Egoyan (Canada)

Amelia Lopez O'Neil, de Valéria Sarmiento

P.-S. : Mes dix films sont huit, sinon il me faudrait monter à douze ou quinze pour inclure des œuvres qui pour moi s'équivalent et se placent nettement en deçà des précités.

«Une classe ouvrière durement éprouvée par Margaret Thatcher.» Anna Maria Gascoigne et Amber Styles dans *Dream on,* collectif d'Amber Films (photo : Sirkka-L. Konttinen/Amber Films).

LE CINÉMA ET LA VIDÉO INDÉPENDANTS EN GRANDE-BRETAGNE

MICHEL EUVRARD

Classe ouvrière et cinéma engagé

Passé à peu près inaperçu au dernier FFM, *Dream on* y avait attiré notre attention parce que c'est une production Amber Films, une coopérative de Newcastle-Upon-Tyne dans le nord de l'Angleterre. Nous avions rencontré deux de ses membres en 1985 au Festival de Troia au Portugal. Ce film, *Byker,* et deux autres vus ensuite, *Seacoal* (1985) et *Double Vision, Boxing for Hartlepool* (1986), nous avaient frappé par leurs qualités technique et humaine et par leur engagement social dans une période où la classe ouvrière anglaise était durement éprouvée par la crise des industries traditionnelles et par la volonté de Margaret Thatcher de briser le pouvoir des syndicats, et où l'engagement n'était plus à la mode.

La présence de deux membres d'Amber, Lorna Powell et Kitty Fitzgerald, au FFM, nous a permis de mettre à jour ce dossier sur le cinéma et la vidéo indépendants en Grande-Bretagne, en particulier sur Amber Films et les coopératives de films et dont une grande partie est tirée du cataloque Amber/Side.

□

ENTREVUE AVEC LORNA POWELL ET KITTY FITZGERALD

Lorna Powell — *Dream on* a été tourné à North Shields, un centre de pêche industrielle proche de Newcastle où Amber avait déjà tourné un film en 1981 ; nous nous y sommes intéressées à partir de 1986, et comme nous ne voulions pas simplement y aller et en repartir mais nouer des relations avec la population, nous avons élaboré un « plan quinquennal » d'activités. Pour nous donner une base, nous avons acheté un « pub », pour que les gens s'y retrouvent, et l'avons donné en gérance.

Kitty Fitzgerald — En même temps, j'ai rencontré des femmes habitant un quartier d'HLM, Meadowell Estate, qui avaient envie d'écrire, et j'ai mis sur pied avec elles un atelier d'écriture. Je leur ai amené une quantité de livres avec lesquels je pensais qu'elles pourraient s'identifier, des livres contemporains ; elles m'ont demandé de revenir la semaine suivante, et elles voulaient vraiment entreprendre de s'exprimer par l'écriture. Ça n'a pas toujours été facile : l'atmosphère de liberté qui régnait dans le groupe faisait remonter à la surface l'angoisse causée par leurs problèmes financiers et familiaux. C'est un quartier où les taux de chômage et de criminalité sont élevés et qui n'a pas bonne réputation ; bon, il y a peut-être là des gens qui méritent leur réputation, mais pas beaucoup, la plupart sont solides et honnêtes.

Un roman-savon

L.P. — Le film qu'Amber avait tourné en 1981 à North Shields, *The Filleting Machine,* sur un scénario d'un ancien pêcheur, Tom Hadaway, d'après sa propre pièce de théâtre, portait sur la pêche, c'était donc un film d'hommes : Kitty, Ellin Hare et moi avons voulu retourner à North Shields

faire un film sur et avec les femmes ! Au même moment, la section « affaires publiques » d'Amber, qui réalise des vidéos en liaison avec différents syndicats et les diffuse dans le cadre de programmes comme les cantines scolaires, tournait à North Shields un « roman-savon », une série de dix épisodes de dix minutes illustrant les problèmes de la vie quotidienne de la population : endettement aux mains d'usurier, drogue, criminalité, grossesses d'adolescentes, etc. Huit personnages principaux y reparaissaient, dont l'un : Bert, l'usurier, était devenu « populaire » parmi les spectateurs : nous l'avons repris dans *Dream on. Shields Stories* n'est pas passé à la télévision mais a été largement diffusé par les organismes de services sociaux et éducatifs, et a même circulé à l'étranger, notamment en Australie ; il n'est pas impossible que la série soit poursuivie à la télévision si la programmation de la station régionale est attribuée à une nouvelle compagnie. Au départ de *Dream on* il y avait donc *The Filleting Machine, Shields Stories,* le travail de Kitty avec les femmes de l'atelier d'écriture, et aussi une recherche qu'elle a faite sur les voyantes...

K.F. — Plus la situation économique dans laquelle les femmes se débattent empire, plus les voyantes ont de clientes ; elles sont, pour beaucoup de gens, conseillères, assistantes sociales, prêtres, gourous. Une femme aux prises avec un gros problème personnel va voir une voyante, et si celle-ci lui dit : « Tu vas régler ton problème », elle la croira, plus que si n'importe qui d'autre le lui disait. Que l'on croie ou non à leurs pouvoirs, les voyantes jouent dans la vie des gens un rôle significatif.

L.P. — Les problèmes dont nous devions parler dans le film ont été identifiés au cours de discussions avec les femmes de l'atelier d'écriture que nous avons accompagnées dans des excursions, filmées en vidéo. Avec les trois actrices qui devaient jouer les rôles principaux, trois actrices locales avec

qui nous avions déjà travaillé, nous avons travaillé pendant trois mois à raison d'une journée par semaine, discussions, improvisations, travail sur les rêves, également filmés en vidéo. Après cela, Kitty est partie écrire une première version du scénario. Il fallait trouver quelque chose pour rapprocher les femmes de générations différentes et relier les différents éléments du film et nous ne voulions pas que ce soit un «groupe de femmes», parce que ça aurait eu l'air artificiel, et nous avons pensé au jeu de fléchettes...

La passion du jeu

K.F. — Mais si vous formez des équipes entièrement composées d'acteurs, ça n'est pas pareil, l'atmosphère n'est pas la même...

L.P. — Alors, au nom de l'authenticité, et comme on ne devient pas une bonne joueuse du jour au lendemain, nous avons formé une équipe, composée de membres de l'atelier d'écriture, d'Amber et des trois actrices qui allaient jouer Kathy, Rita et Julie, et nous nous sommes inscrites au championnat local, dont les parties se jouaient au Clarendon et dans un autre «pub». Ce qui n'était au début que quelque chose de nécessaire au projet s'est progressivement transformé, la passion du jeu a pris le dessus...

K.F. — Les actrices s'y sont vraiment mises, et nous avons gagné la coupe des équipes de quatre !

L.P. — C'est cette équipe et d'autres de la Ligue qu'on voit dans le film, toutes les parties sont vraies. Le film est un mélange de documentaire et de fiction : les parties de fléchettes et le bal ont été filmés, les actrices savaient à quels moments elles devaient entrer dans le plan; nous avons visionné les rushes avant de tourner les gros plans. Le British Film Institute a refusé *Dream on,* mais il a été acheté par Rank Odeon et il aura sa première simultanément dans le Nord-

Est et à l'Odeon Leicester Square à Londres en février 1992. Heureusement, parce que Channel 4 a dénoncé l'accord qui le liait aux coopératives, prétextant que son budget des «dramatiques» a été diminué, et que le travail de certaines coopératives n'est pas satisfaisant, et le syndicat, affaibli par dix années de gouvernement Thatcher, n'est plus en mesure de nous défendre efficacement. En ce qui concerne Amber, la période ouverte au début des années 1980 avec la "Workshop Declaration" se termine. C'est la première fois que nous n'avons pas d'argent pour organiser notre prochain projet et le mettre en train; nous n'avons que 8000 £ en caisse. Amber compte aujourd'hui huit membres «à temps plein», c'est-à-dire avec un salaire sur trois jours/semaine, cinq femmes et trois hommes, dont je suis la plus ancienne.

□

BRÈVE HISTOIRE D'AMBER FILMS

Amber a été fondé en 1968 à Londres par quelques étudiants en cinéma et en photographie désireux de continuer à travailler ensemble en dehors de l'industrie; ils fondèrent à cette fin une compagnie de distribution sans but lucratif et cherchèrent des moyens de gagner leur vie sans aliéner leur indépendance.

Une de leurs premières décisions collectives fut de quitter Londres pour Newcastle. C'était un coup de dés plus qu'un plan clairement élaboré; toutefois, comme leur intention était de réaliser des films sur la vie des travailleurs, il leur semblait qu'Amber devait s'installer dans une région où existaient encore des industries traditionnelles. Ils avaient également envisagé d'aller à Liverpool, Glasgow ou Bristol, mais pour ceux des fondateurs qui sont restés et pour les membres qui

se sont joints par la suite, Newcastle était incomparable par son site, par la combinaison du fleuve et des usines, et par la force et la vitalité, légendaires mais non moins réelles, de sa population.

La lutte pour la survie

Les industries du Nord-Est produisaient encore dans les années 1960 et au début des années 1970 une bonne partie de la richesse britannique; les chantiers navals construisaient les plus gros pétroliers du monde, Consett, Middlesbrough et Jarrow fabriquaient les aciers les plus fins, il y avait (il y a toujours !) du charbon pour les deux prochains siècles; la région avait beaucoup d'atouts.

Au début des années 1970, les enquêtes de terrain sur la culture ouvrière n'étaient pas encore à la mode. Les gens d'Amber pensaient, eux, qu'elles fourniraient un jour un aliment irremplaçable aux débats sur l'histoire ouvrière. Il était déjà clair à l'époque que des changements énormes allaient affecter les industries traditionnelles, et par voie de conséquence, les communautés qui leur fournissaient la main-d'œuvre, aussi le groupe entreprit-il de réaliser des films simples, avant tout visuels, sur la vie en usine et sur les ouvriers spécialisés des industries traditionnelles, une série de portraits en hommage au travail, réalisés avec des budgets minima. Le désir d'enregistrer des témoignages sur la vie ouvrière correspondait chez la plupart des membres à un besoin de retour aux sources; pour les «étrangers» qu'ils étaient, la vigoureuse culture ouvrière du Nord-Est exerçait une fascination qui se traduisit par un véritable enracinement dans la région; *Byker* est ainsi le fruit de douze années de recherche et de travail dans la communauté.

Il n'a jamais été question pour Amber de se limiter à un seul médium : l'objectif était d'enregistrer et de communiquer

par tous les moyens possibles, et la photographie, le cinéma et l'animation faisaient partie du programme dès le début. Dans les premiers temps, le financement fut assuré par l'enseignement à temps partiel. Au nom du principe de l'égalité des salaires, les revenus étaient mis en commun et partagés également entre les membres et les projets. Comme il arrive presque toujours quand des individus et des organismes se consacrent à des activités culturelles sans but commercial, la lutte pour la survie a exigé au fil des années une énorme dépense de temps et d'énergie; Amber s'est lancé dans des activités, entre autres la fabrication de cadres et de diapositives, qui ont été et parfois continuent d'être une précieuse source de revenus. "Lambton Visual Aids" (du nom de la maison d'un ami qui avait le téléphone !) exista d'abord pour fournir des diapositives à une école des beaux-arts locale, puis devint une médiathèque visuelle couvrant divers domaines — photographie, illustration, design, architecture, et un choix d'arts visuels primitifs allant des tatouages anglais à la décoration des cyclo-pousses indonésiens.

Jusqu'au milieu des années 1970, ces diapos, des travaux de pigistes pour la télévision, quelques commandes et des subventions au coup par coup constituèrent l'essentiel des revenus d'Amber. C'est alors que Northern Arts attribua à Amber sa première subvention annuelle, reconnaissant ainsi l'importance du travail des coopératives professionnelles régionales; cette subvention a été régulièrement renouvelée depuis.

Amber avait toujours plaidé pour une pratique « intégrée » qui rassemblerait dans un même processus exposition, distribution et production. Au début des années 1970, les galeries d'art exposaient rarement des photographies, et les lieux de diffusion du cinéma indépendant étaient peu nombreux; Amber avait certes toujours fait circuler films et expositions

de photos dans la région, mais le besoin d'un centre permanent d'exposition et de projection était criant. L'occasion se présenta d'acheter le petit entrepôt désaffecté qu'Amber louait dans le quartier de Quayside depuis 1971, et c'est ainsi que, grâce à des subventions du British Film Institute et du Arts Council, furent inaugurés en 1977 la galerie et le cinéma Side.

La tradition documentaire

La vocation première du cinéma Side était d'être ouvert aux films indépendants et aux cinéastes que les chaînes commerciales n'accueillent pas ; le désir de rencontrer les artisans des autres médias fit aussi de Side un forum où cinéastes, écrivains et photographes furent invités à montrer leur travail et à discuter avec le public. En outre, des programmes combinant films et expositions de photos fournirent le contexte à des débats sur les problèmes dont ils traitaient.

La politique de la galerie Side a été dès le début de soutenir la « tradition documentaire », au sens large, et elle s'est fait rapidement la réputation, nationale et internationale, de montrer ce qui se fait de mieux en photo documentaire ; elle a exposé les maîtres de la photo contemporaine, de Bill Brandt à Lewis Hine en passant par August Sander, Cartier-Bresson, Walker Evans et Diane Arbus, et Weegee, Doisneau, Russell Lea, Martin Chambi, David Goldblatt, Joseph Koudelka entre autres... Side offre une aide financière à quelques photographes, et a mis sur pied un programme de commandes sur des sujets choisis : le chômage des jeunes par Tish Murtha, les mines de Durham par John Davies, la construction navale sur la Tyne par Bruce Rae, l'industrie de la pêche par Nick Hedges, les vacances à la plage par Marketa Laskacova, « Pas à pas » sur la vie des femmes de North Tyneside par Sirkka-Liisa Konttinen, etc.

Beaucoup de ces expositions traitaient des problèmes de la région, ou touchant la région, comme le déclin des industries traditionnelles, les effets du chômage, la pauvreté dans les centres-villes, les relations raciales dans les communautés. Tout en étant centrées sur des problèmes sociaux, les expositions de la galerie insistent toujours sur la qualité photographique.

La galerie et le cinéma ont organisé des séries de manifestations conjointes, avec conférences et débats, sur des questions locales, nationales ou internationales (l'Irlande, l'Amérique latine, l'Afrique du Sud), sur le cinéma, sur la télévision, ou avec la série « Les écrivains ont la parole » ; des sessions de fin de semaine, avec des conférenciers, garderie et transport, autour de la série de films et de vidéos "Working women". Parallèlement, Amber mettait sur pied "Working class women's cinema", des séances destinées aux pensionnaires de deux refuges. Celles-ci ont appris à conduire, à lever des fonds, à se servir d'un projecteur ; elles ont finalement pris en main la série et l'ont emmenée en tournée. Dans le but de toucher le public ouvrier, un circuit de lieux d'exposition a été établi, dans des salles de bingo, des bibliothèques, des cantines de chantiers navals, où Side amenait une exposition toutes les six semaines ; des séances de cinéma étaient organisées dans des centres communautaires et des « pubs », auxquelles assistaient souvent des membres de la coopérative, et la projection était suivie de discussions sur les questions soulevées par le film.

Vers la fiction

Vers le milieu des années 1970, Side a partagé ses locaux avec "Live Theatre", une compagnie communautaire locale. Des relations étroites se sont développées entre les deux groupes ; des membres d'Amber participaient aux productions

de "Live Theatre" et à l'organisation de tournées dans les clubs de travailleurs de la région.

Au même moment, Amber cherchait à s'assurer un plus grand contrôle sur la réalisation de ses documentaires ; pour *High Row* par exemple, le groupe loua une mine, et des mineurs y jouèrent leur propre rôle : on s'en allait tranquillement vers la fiction. De fait, 1981 vit la réalisation du premier film de fiction d'Amber, *The Filleting Machine,* inspiré d'une pièce de Tom Hadaway produite par le "Live Theatre". Depuis, Hadaway a continué à travailler avec Amber. *The Filleting Machine* fut le premier film d'Amber programmé par Channel 4 à l'émission "Eleventh Hour".

L'arrivée de Channel 4 dans le paysage télévisuel a été un facteur inestimable dans le développement du secteur indépendant; la nomination d'un directeur de commandes au secteur indépendant donnait la preuve que l'industrie reconnaissait sa valeur et ses capacités, et l'accord signé en 1984 avec l'ACTT après des années de discussion et de négociation rendait enfin la collaboration possible.

Membre de l'Association des réalisateurs indépendants, Amber, comme d'autres groupes, était conscient de la nécessité d'une base industrielle solide si l'on voulait créer une alternative professionnelle viable à l'industrie des médias ; beaucoup d'énergie fut donc consacrée à obtenir du syndicat du film (ACTT) qu'il modifie sa politique culturelle dans le sens souhaité. Il en résulta la "ACTT Workshop Declaration", qui reconnaît la valeur sociale et culturelle du travail du secteur indépendant, et l'autorise à employer des méthodes de production expérimentales, plus souples que celles qui sont imposées aux compagnies de production commerciale.

Les ressources supplémentaires résultant de la "Workshop Declaration" ont permis à Amber d'entreprendre des productions plus ambitieuses, et on trouve dans ses films récents des tentatives variées de combinaison de la fiction et du

documentaire. Dans *Keeping Time* (1983), *Double Vision* (1986) et *T. Dan Smith* (1987), des personnes et des événements réels sont insérés dans une structure narrative dramatisée. Les projets comprennent une série dramatique sur la localité de North Shields, et Amber a, en vue de ce projet, acheté un «pub» qui lui servira de tête de pont dans cette communauté où le groupe a déjà tourné plusieurs films. Des équipes de recherchistes, d'acteurs et d'auteurs recueillent des récits et des éléments d'Histoire, enregistrent leurs conversations avec les habitants, travaillent en improvisation, dans le but de réaliser une série de films qui proposeront une vision, authentique espère-t-on, d'une strate de la société britannique aux prises, dans ces années 1980, avec le chômage, l'endettement et la violence, mais qui fait preuve d'une admirable faculté de survie.

Amber s'identifie à la tradition du mouvement documentaire britannique lancé par Grierson et fondé sur l'«interprétation créatrice de la réalité». Les premiers films étaient sans doute quelque peu «romantiques», bien que déjà *Last Shift* et *High Row* soient fondés sur les rapports de confiance établis avec les gens qui allaient devenir les personnages des films et rendent compte à tout le moins de l'image qu'ils se font d'eux-mêmes. Amber ne pouvait ni ne voulait s'abstraire du climat social et politique de son temps; après la prospérité relative et l'optimisme des années 1960 et du début des années 1970, le Nord-Est a vu ses principales industries — construction navale, métallurgie, mines de charbon — décliner rapidement. L'un après l'autre, des chantiers navals, des mines, des usines ont fermé, et les travailleurs du Nord-Est étaient en train de devenir des chômeurs, tandis que la dispersion des anciennes communautés ouvrières les privait et de territoire et de statut. Le travail du groupe Amber, en continuant à rendre hommage au travail et aux travailleurs, en prenait inévitablement un caractère plus tranchant.

Sur les lieux de travail

Au début des années 1980, Amber a mis sur pied une équipe de production conçue pour réagir rapidement aux questions d'actualité; elle a réalisé des programmes vidéo visant à répondre aux besoins des syndicats et des groupes et organismes militants, aussi bien qu'à être programmés par Channel 4 : *News from Durham, Where Are We Going ?* (1983) et *Why Support the Miners ?* (1984) sur l'industrie minière et le soutien aux mineurs en grève; *Behind the Vote* et *Beyond the Vote* (1984), sur les rapports entre le Parti travailliste et ses électeurs lors de l'élection partielle de Chesterfield; *Can't Beat It Alone* (1985), qui fait la chaîne des différents groupes et organisations du Nord-Est en lutte contre l'industrie nucléaire; *The Sadler Story* (1985), sur Jack Sadler, le pacifiste de Tyneside; *The Privatization Tapes* (1986), sur l'avenir des employés des services publics menacés de privatisation. Certaines des productions Amber s'adressent au plus vaste public, comme *Can't Beat It Alone,* qui traite des problèmes d'envergure nationale et internationale, mais la plupart visent un public spécifique, et sont réalisées avec lui. L'équipe «distribution» et l'équipe «affaires publiques» mettent sur pied de nouveaux groupes d'utilisateurs et travaillent directement avec les groupes de citoyens. Ainsi, les bandes sur la privatisation des services locaux ont été réalisées parallèlement aux campagnes d'information des syndicats, et ont été programmées dans plus de quatre cents meetings sur les lieux de travail dans Tyneside et à Darlington.

L'équipe «distribution» a été mise sur pied spécifiquement pour diffuser localement films, vidéos et photographies. Ainsi, à North Shields, des programmes de films et des expositions de photos ont été présentés dans divers lieux, et ont établi une présence à partir de laquelle le dialogue entre communicateurs et communauté pourra s'approfondir.

Amber continue à travailler en collaboration étroite avec Northern Arts, le British Film Institute et le Conseil des arts, et Channel 4 lui a apporté un soutien financier considérable et donné la possibilité d'atteindre un public beaucoup plus large.

Évidemment, l'accès à la télévision ne sera pas sans exercer une pression ni sans avoir une influence inévitable sur la production; cependant, la protection de la "Workshop Declaration" permet au dialogue avec Channel 4 de se poursuivre entre partenaires égaux.

La récession rend l'avenir incertain, mais la production et la distribution à Amber sont en meilleure santé aujourd'hui (1987) qu'elles ne l'ont jamais été. On continue à se consacrer à un public ouvrier, et on a toutes les raisons de croire que cela est plus nécessaire que jamais.

□

AMBER : MÉTHODES

La politique du groupe se définit d'une part par des principes théoriques comme la responsabilité sociale et l'engagement de classe, et de l'autre, par sa pratique : Amber était et continue à être un regroupement de techniciens, qui recherche une grande qualité de production, tout en faisant en sorte que l'équipe de création et l'équipe chargée de la réalisation pratique des projets créateurs soient en fait les mêmes personnes. C'est en cela qu'Amber se distingue du schéma industriel conventionnel. En outre, le fait de travailler en collectif et de s'attacher à effacer les distinctions hiérarchiques traditionnelles affecte prodondément le processus de production. Les réalisations illustrent des principes fondamentaux communs et sont souvent conçues et écrites au cours

de discussions collectives, mais le groupe reconnaît que les différentes tâches doivent s'effectuer sous la direction de responsables individuels; producteur, réalisateur, monteur, techniciens de l'image et du son sont appelés à contribuer chacun selon ses capacités à la réalisation de l'objectif commun. Mais les fonctions ne sont pas statiques, et le principe de l'échange des tâches, dans les groupes relevant de la "Workshop Declaration", qui permet, par exemple, qu'une personne ayant travaillé comme cameraman pour une production soit monteur pour la suivante, conduit à la formation d'équipes souples et polyvalentes.

Pour un groupe qui croit que forme et fonction sont indissolublement liées, il ne saurait y avoir une formule unique pour réaliser des œuvres dont les objectifs peuvent être très différents. Ainsi, la conception d'une série de bandes vidéo sur la privatisation des services sociaux locaux, destinées à être utilisées sur les lieux de travail, se fera en coopération avec les groupements d'utilisateurs, tandis que *Seacoal,* long métrage sur la vie quotidienne des ramasseurs de charbon de la Côte, est le produit de relations prolongées avec les personnages du film.

Le processus de dialogue collectif aussi bien entre les membres du groupe qu'avec le public auquel s'adressent les projets, et la satisfaction des besoins individuels de création à l'intérieur d'une collectivité sont les fondements de la pratique d'Amber.

□

"ACTT WORKSHOP DECLARATION", JUIN 1984

La "ACTT Workshop Declaration" est un accord conclu entre le British Film Institute, Channel 4, les associations culturelles régionales, l'Association du cinéma et de la vidéo indépendants et l'ACTT (syndicat du spectacle), aux termes duquel l'ACTT reconnaît des unités de production, dotées d'un financement adéquat et de personnel qualifié, désireuses de produire des films et des bandes vidéo non commerciales subventionnées, à condition que :

- ces coopératives, ou «ateliers» ("workshops") aient déjà une activité dans le secteur indépendant subventionné ;
- qu'ils soient démocratiquement contrôlés par leurs membres ;
- que les bénéfices éventuels soient réinvestis dans la production ;
- que les productions et les activités connexes aient pour objectifs l'éducation et la recherche, et contribuent à la formation du public et aux activités communautaires entendues au sens le plus large ;
- que soient respectées les conditions d'embauche et de travail spécifiées dans l'accord.

En retour, le BFI, Channel 4, les associations régionales pour les arts et le Conseil des arts du Pays de Galles réservent leur aide financière aux coopératives et «ateliers» reconnus par l'ACTT en vertu de la «déclaration». Les coopératives et «ateliers» soumettent leurs productions à Channel 4, qui a droit de «premier refus».

La «déclaration» assurait donc aux coopératives de production «reconnues» une subvention annuelle reconductible (elles se sont battues pour obtenir la possibilité de subventions pluri-annuelles), et à leurs membres des conditions de travail qui leur éviteraient d'avoir à travailler à temps partiel pour financer leurs activités cinématographiques

ou vidéographiques ; elle ouvrait en outre aux productions de ces groupes la possibilité d'une programmation à la télévision (Channel 4).

Les films de l'année 1991
Michel Euvrard

En première place :

La Belle Noiseuse, de Jacques Rivette (France)
Palombella Rossa, de Nanni Moretti (France)

et par ordre alphabétique :

Chant d'exil, de Ann Hui (Hong-Kong-Taïwan)
La Croisière, de Mircea Daneliuc (Roumanie)
Dream on, collectif Amber Films (Grande-Bretagne)
Eden Miseria, de Christine Laurent (France)
Engrazia, de Stephan Dähnert (Allemagne)
Entre deux sœurs, (cm) de Caroline Leaf (Québec)
Kracht, de Frouke Fokkema (Pays-Bas)
Paris s'éveille, d'Olivier Assayas (France)

«La solitude de l'être humain et l'immensité de la nature.» Patricia Tulasne dans *La Demoiselle sauvage,* de Léa Pool (photo: Aska Film Production).

Une année de vaches maigres

Tous les témoignages concordent sur le fait que la fréquentation dans les salles de cinéma a chuté dramatiquement en 1991. Et le cinéma québécois semble avoir particulièrement écopé, pour des raisons qui ne relèvent pas que de l'aspect économique. Avec ses quelque 150 000 entrées au Québec (comptabilisées en décembre 1991), *L'Assassin jouait du trombone,* de Roger Cantin constitue un «succès» populaire au-delà des prévisions les plus optimistes : à lui seul, il a rallié autant de spectateurs que l'ensemble des longs métrages sortis en salle durant la même période ! C'est dire le caractère quasi confidentiel qu'a connu la réception de films tels que *Le Fabuleux Voyage de l'ange,* de Jean Pierre Lefebvre, *Nelligan,* de Robert Favreau, ou *La Demoiselle sauvage,* de Léa Pool (qui n'a attiré que 11 500 spectateurs en six semaines). Toutes proportions gardées, certains documentaires, comme *Le Spasme de vivre* de Richard Boutet, qui relève d'un genre que les décideurs marginalisent de plus en plus, ont fait mieux que certains de ces films de fiction de long métrage, même si leur «succès» demeure quantitativement modeste.

Cercle vicieux

Certes, les raisons de cette désaffection du public sont multiples et la crise économique qui se prolonge n'est pas étrangère à la désertion des salles. À preuve, lorsqu'il quitte

ses cassettes vidéo ou son poste de télévision, le spectateur choisit de préférence les séances à prix réduit que les concurrents se sont vus contraints de multiplier. Avec le résultat — effet pervers non négligeable de cette forme de marketing — que les salles désespérément vides des projections standard sont loin de favoriser la convivialité, générant ainsi un cercle vicieux à l'endroit de produits réputés moins « attrayants » que les gros canons du modèle hollywoodien. Mais, du même souffle, sans verser pour autant dans la démagogie facile, il semble bien que l'on doive aussi s'interroger sur la nature et la qualité intrinsèque des films québécois qui ont été offerts au public. Voyons ce qu'il en est des quelques longs métrages qui surnagent de la production annuelle 1991.

La Demoiselle sauvage, de Léa Pool s'en tire assez bien par la beauté de ses images (due au décor helvète et à Georges Dufaux) et par la qualité de sa trame sonore, mais certaines faiblesses dans le récit (dont de dangereuses ellipses pour camper rapidement le personnage de la sauvageonne) et l'invraisemblance de plusieurs situations (la fouille des flics dans le grenier et les sorties impromptues de la belle d'icelui) ont de quoi décourager les meilleures volontés. L'histoire se déroule quelque part dans les montagnes suisses près d'un barrage qui verrouille la vallée : une jeune femme en fuite, une « Canadienne » (*sic* — une coprod !), qui vient de tuer son mec est hébergée et soignée par un ingénieur, Élysée *(resic),* qui en tombera amoureux, avant qu'elle ne décide de se suicider pour de bon. L'argument voulant que tout le récit correspondrait à une dilatation de la durée axée sur ce suicide, voire à une simple projection mentale, à un fantasme (ce qui est loin d'être évident), n'augmente pas de facto la densité de ce récit pas plus qu'il n'annule les maladresses de la mise en scène. Le film repose sur les frêles épaules de Patricia Tulasne qui ne fait pas le poids devant Matthias Habich, plus crédible et plus à l'aise devant la caméra : un

beau décor et de « belles » images ne constituent pas un style, une écriture. Aussi, même si elle se veut moins appuyée que dans ses films précédents, la symbolique (pour signifier entre autres la solitude de l'être humain et l'immensité de la nature) demeure ici conceptuelle : on aimerait que Léa Pool cherche moins à démontrer, qu'elle se laisse aller davantage à ses instincts. Léa Pool a contribué à sortir le cinéma québécois de sa cuisine, on aimerait maintenant qu'elle OSE explorer davantage son moi profond. La cache dans le grenier, la poursuite des policiers accompagnés de leurs chiens et le déguisement de la jeune femme au moyen d'un pyjama rayé sont, de toute évidence, à rattacher à la séquence finale qui réunit une galerie de témoins dans des poses hiératiques : mal exploités, parfois à la limite du ridicule, ils n'en constituent pas moins les indices d'une mémoire et d'un inconscient collectif propres à Léa Pool. Mais ils sont posés là, sans plus. Dans le même ordre d'idées, on ne peut s'empêcher de remarquer que le Québécois, quand il y figure, et surtout s'il est « de souche », est rarement représenté à son avantage dans ses films : cette non-affirmation est-elle due au fait qu'il soit mâle ou Québécois ?

Philosophie post-granola

De la même façon peut-on voir dans *Le Fabuleux Voyage de l'ange* des références au monde personnel de Jean Pierre Lefebvre : évocation de sa femme et collaboratrice « décédée d'une terrible maladie » il y a déjà quelque temps, évocation des rapports à la femme/mère. Si quelques passages émeuvent, comme la séquence au piano fantasmée, d'autres fonctionnent à plat, comme le long dialogue entre Ève et son père au moyen de nombreux champs et contrechamps, la présentation du personnage de l'oncle marin, l'enlèvement d'Ève par cet oncle et son constat, lorsqu'ils ne sont pas

investis d'un symbolisme lourd, comme la séquence sous l'eau au cours de laquelle s'ouvre une anémone pour signifier la perte de la virginité et de l'innocence d'Ève (pour le cas où l'on n'aurait pas compris, elle ajoute même : « Je ne suis plus un ange »), alors que certains procédés relèvent de la pure gratuité, comme ce panoramique répété de 360° autour de la table dans la séquence finale. Par-delà sa philosophie post-granola et un questionnement sur les rapports entre l'art du cinéma et de la bande dessinée et la réalité, ce film pèche surtout par son absence de direction d'acteurs. Dans le rôle de l'oncle Rival (!), un marin d'eau douce un peu poète, Marcel Sabourin cabotine tristement pour donner vie à un personnage mal défini, tandis que le chanteur Daniel Lavoie, transformé pour l'occasion en acteur, ne parvient pas davantage à donner vie à son double personnage, à la fois chauffeur de taxi (Francis) et héros de bande dessinée (Sican). Tout compte fait, ce sont les enfants, des non-acteurs, qui, par leur naturel, s'en tirent le mieux. Avec son budget modeste de 1,6 millions, ce qui est beaucoup pour une production de Jean Pierre Lefebvre, ce film qui manifeste le désir de déborder vers la fantaisie et la science-fiction ne lève pas vraiment : comme Daniel Lavoie qui fait tapisserie, il se contente d'être une gentille illustration.

À cet égard, même s'il n'est pas sans failles lui non plus, *L'Assassin jouait du trombone* s'en tire beaucoup mieux par son humour. Si le scénario faiblit dangereusement à mi-parcours, la parodie des genres (policier, fantastique, bande dessinée) à laquelle se livre Roger Cantin, au moyen d'effets (spéciaux ou non) parfois un peu gros et répétitifs, mérite le détour. À cet égard, il importe de distinguer les "inside jokes" à saveur locale (comme celui identifiant les flics aux beignes, le fait que les studios de cinéma Pop-corn soient les locaux de l'ONF), les clins d'œil cinéphiliques (comme le décor qui s'écroule à la Buster Keaton, ou les ombres à la Fritz Lang)

et les authentiques trouvailles (les rayures de la pellicule coupées avec des ciseaux par le producteur, le cadavre éjecté et ramené dans le coffre de l'auto). Par contre, il est dommage que le jeu des acteurs soit trop appuyé, sous prétexte de faire passer une démesure typiquement bédéiste. C'est le cas notamment de Germain Houde, volontairement employé ici à contre-emploi, et qui de plus ne parvient pas à maintenir le défi de son personnage du début à la fin. Il est, lui aussi, victime de la débâcle du scénario. Au moins, ce film (qui a bénéficié d'un budget de 2,2 millions), comme ses acteurs, a-t-il le mérite de ne pas se prendre au sérieux.

L'ange noir

Le cas du film de Robert Favreau, *Nelligan,* est plus complexe puisqu'il s'aventure sur le terrain du mythe. Le film n'est pas une reconstitution historique, même s'il évoque d'une façon plausible la vie sociale de cette fin du XIX^e^ siècle à Montréal. Des éléments de décor, des costumes, des couleurs et surtout des éclairages participent à cette évocation et en font surtout un film d'atmosphère, tout à fait réussi sur ce plan. Mais, au lieu de reconduire l'image idéalisée du poète, Robert Favreau a voulu cerner la *personne* de Nelligan au moment où tout a basculé pour lui en 1899, avant qu'il ne soit définitivement interné. Favreau s'attaque au mythe en enlevant au poète son panache, au point de fausser certains faits de sa vie poétique, et en insistant sur son quotidien misérable, au point de verser dans l'anecdote biographique. Certes, la poésie de Nelligan, entièrement écrite entre l'âge de 16 et 19 ans, n'était pas géniale de part en part, loin s'en faut. Néanmoins, à 19 ans, il avait déjà écrit quelques poèmes extraordinaires que le film ne met pas en valeur. De la même façon, Favreau se montre impuissant à cerner efficacement le processus créateur chez le poète : sa recherche sur la

musicalité est tout au plus illustrée par quelques borborygmes ! Même impuissance à cerner sa névrose : la caméra est à ce chapitre d'une sagesse ennuyeuse. Par contre, au plan de la biographie, le film fait état des relations particulières que Nelligan aurait entretenues avec ses parents et ses amis. Mais ces personnages défilent à la queue leu leu comme autant de signes posés là, disjoints, pour illustrer autant de situations (c'est-à-dire une dizaine). Du même souffle, on peut lui reprocher de ne pas être allé assez loin dans son interprétation de la personne et du personnage de Nelligan. Celui-ci est présenté comme un être totalement asexué (plus que ça, tu lévites !), alors qu'il est l'objet de nombreuses sollicitations non équivoques, notamment de la part d'Arthur de Bussières, jeune poète et prostitué mâle avec lequel il entretient les meilleurs rapports. À cette époque, l'homosexualité affichée était considérée comme une manifestation de la folie : de là à questionner sur ce terrain les raisons de l'internement de Nelligan, il n'y a qu'un pas que Favreau aurait pu franchir à travers son approche fictionnelle, même sur le mode interrogatif. Il n'a pas osé. Il s'est arrêté à la relation œdipienne avec sa mère. Ainsi dépouillé, au lieu de renvoyer à quelque Rimbaud du Nord, symbole de « l'âme de la nation emmurée » (l'image d'un mur de pierre qui suinte ne peut à elle seule assumer ce symbole), ce Nelligan quêtant sous le porche d'une église évoque davantage quelque figure emblématique de l'adolescence brimée : dès lors, il eut été préférable de conserver le titre de travail du film, « L'ange noir », d'une portée plus générale.

Déception majeure

Très attendu, *Montréal vu par...* Denys Arcand, Michel Brault, Atom Egoyan, Jacques Leduc, Léa Pool et Patricia Rozema, a constitué une déception majeure. Certes, l'idée

de départ n'était pas de produire un documentaire, mais ces six sketches renvoient davantage au petit univers de chacun des réalisateurs qu'à l'imaginaire (interculturel, incidemment) qui fonde le tissu même de cette ville unique en son genre en Amérique du Nord.

Jacques Leduc s'est amusé à un petit jeu théâtral, schématique et nébuleux, au moyen d'un dispositif tantôt « post-moderne » (le portrait-cadre du maire Viger se promenant à travers le temps et l'espace), tantôt inspiré de Lars Von Trier (jeu de surimpressions selon une échelle de plans inversée). Le sketch de Michel Brault relève plus du style télévisuel, avec ses champs et contre champs, pour illustrer le dialogue de rupture d'un vieux couple, et le pari de filmer ce moment de rupture pendant une vraie partie de hockey est à demi tenu, puisque l'image se rabat vite sur les gros plans afin d'évacuer les regards inquisiteurs des spectateurs. Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de remarquer la faiblesse du contre-point visuel à la situation dialoguée, constitué uniquement de brefs instants de bagarres entre les joueurs de hockey. Quant au sketch d'Atom Egoyan, il est le plus obscur et le moins bien maîtrisé : son gros bonhomme au pictogramme aurait pu être filmé à Toronto ou n'importe où ailleurs. Pour sa part, sous le prétexte d'être personnelle, Léa Pool s'est empêtrée dans un réseau de référents probablement autobiographiques, sur le mode d'une série de flash-back plutôt mal joués qui apparaissent comme les excroissances d'un discours mal maîtrisé. Son sketch vaut surtout pour sa façon de cerner l'architecture d'un Montréal fantomatique, la nuit, et de renvoyer ainsi à une vision de cette ville. Par ailleurs, l'ensemble du film est structuré de telle sorte que les sketches de Rozema et Arcand (1 et 6) s'appellent et se répondent au niveau des clichés qui circulent à l'endroit de cette ville (et partant, du Québec) et des fantasmes qu'elle alimente : le premier sketch montre un personnage en quête de cette

sensualité communicative (rencontrée sur le mode onirique grâce aux bons offices de Denys Arcand, le réalisateur du film *Le Déclin de l'empire américain,* le nouvel unifolié du Québec), alors que le dernier sketch apporte une réponse à cette quête en montrant un personnage qui évoque avoir déjà réalisé *jadis* cette fusion sensuelle, mais avec un étranger (un Amérindien venu d'un autre pays). En clair, si une ville vaut surtout pour ce qu'on y vit, par-delà son histoire, ses monuments et son architecture, Montréal n'a rien à offrir si ce n'est sur le mode du fantasme et du cliché ou dans le réseau des étrangers.

Une idée documentaire

Le film sur Montréal reste à faire. Un film sur Montréal ancienne métropole, ancienne ville portuaire importante, ancienne ville francophone peuplée à plus de 40 % d'allophones anglicisés, qui nous parlerait du ghetto doré des Juifs de Côte-Saint-Luc, des « ethniques » de Côte-des-Neiges, des Haïtiens de Montréal-Nord, des Latinos et des Asiatiques qui ont transfiguré la « Petite Patrie », de la « gentrification » des quartiers délabrés, de la pauvreté généralisée, des jeunes prostitués mâles du quartier Hochelaga-Maisonneuve et d'ailleurs, etc. : sans verser dans le documentaire strict, ces gens qui *habitent* Montréal ou qui y sont *en transit* ont des visages, certainement des espoirs, déçus ou non, et surtout des rêves, comme le Québécois « de souche » qui rêve depuis des générations d'un ailleurs sans jamais partir vraiment, dont le cinéma pourrait rendre compte. Nos cinéastes ont-ils jamais pris l'autobus ou le métro ? ou quitté le Plateau Mont-Royal ?

Parmi ceux qui procèdent d'une idée documentaire tout en étant essentiellement des films de fiction, on retiendra des films comme *Love-moi,* de Marcel Simard et *Chère Amérique,*

de Marilù Mallet. Mais, pour sympathique que soit la démarche de Marcel Simard, le résultat nous laisse sur notre faim. Simard aurait peut-être dû avoir recours à nouveau à des non-professionnels jouant leur propre rôle, compte tenu de sa volonté évidente *d'illustrer* une situation « documentée ». Certes, les jeunes acteurs qu'il a recrutés jouent avec conviction, mais leurs personnages, à peine esquissés et manipulés comme les éléments d'une démonstration, ont peu de chances de s'incarner à l'écran. Ils en arrivent même, au cours des séances d'écriture, à perdre leur aura d'« authenticité ». Aussi, et surtout, le parallèle établi avec le « vécu » de Louise (Paule Baillargeon), la femme du cinéaste, préoccupée par un enfant malade, contribue à faire décrocher régulièrement le spectateur, par la « distraction » qu'il représente au niveau de son contenu et du jeu accentué des adultes. *Love-moi* veut montrer une facette de Montréal que trop de gens refusent de regarder, mais, parce qu'il est coincé entre des intérêts divergents, ni la vérité ni le cinéma ne sont vraiment au rendez-vous.

Quant au moyen métrage de Marilù Mallet, réalisé dans le cadre de la série produite par l'ONF, il a le mérite de s'intéresser au mythe de l'Amérique comme la terre de toutes les promesses et d'illustrer la face cachée d'une certaine forme d'intégration : celle de la « réussite » qui a un prix. Mais le film souffre d'une construction déséquilibrée : le parallèle enclenché entre une Québécoise « de souche » et une immigrante portugaise s'évanouit en cours de route pour laisser toute la place à l'immigrante.

Axé sur la réalité du suicide chez les jeunes, *Le Spasme de vivre,* de Richard Boutet est apparu comme un phare inespéré par son sujet important et délicat et par sa façon rigoureuse de l'aborder : le cinéaste a choisi de s'effacer derrière les témoignages bouleversants (mais non larmoyants) qu'il a recueillis. Ou plus exactement, il les a re-suscités en « mettant

en situation» les témoins sur les lieux mêmes du drame qu'ils ont vécu, où ils ont été directement confrontés au suicide, afin que surgisse cette parole libératrice, permettant au spectateur, par extension, de prendre conscience — de l'intérieur — de cette réalité du suicide. On peut regretter que l'aspect visuel ne soit pas plus riche, malgré le traitement analogique autour de l'aveugle et du métro, mais pouvait-il en être autrement?

Une relève

On ne saurait clore ce survol sans mentionner l'attribution, par l'Association québécoise des critiques de cinéma, du prix L.E.-Ouimet-Molson pour le meilleur long métrage québécois de l'année à *La Liberté d'une statue,* d'Olivier Asselin. Réalisé avec des bouts de ficelles, ce film qui fait un pied de nez aux institutions a enfin pu bénéficier d'une sortie en salle à peu près normale. Certes, il conviendrait de mentionner aussi d'autres titres, comme *Une balle dans la tête,* d'Attila Bertalan, autre objet singulier qui se situe dans un no man's land total, à un point tel qu'il pourrait avoir été tourné, n'importe où, même si le récit qu'il illustre renvoie davantage à une situation européenne. Tourné avec peu de moyens, en muet lui aussi comme le film d'Asselin (la bande sonore ayant été complétée par la suite), il offre la particularité de recourir à une langue imaginaire intensifiant l'étrangeté du propos. Du côté des téléfilms (généralement dotés d'un budget de 900000$), *L'Homme de rêve,* de Robert Ménard et surtout ... *Comme un voleur,* de Michel Langlois ont aisément rallié les suffrages au sein d'une production peu relevée cette année.

Enfin, malgré les réserves formulées à son endroit, parmi les 16 courts métrages de 26 minutes qui en sont issus, le

programme *Fictions 16/26*[1] a favorisé sinon l'émergence d'une mini-relève du moins la confirmation de quelques noms dans les secteurs de la scénarisation et de la réalisation. On pense en particulier à Jean-Philippe Duval et à Marcel Jean qui ont chacun réalisé avec un bonheur d'expression leur propre scénario de *La Nuit tous les chats sont gris* et *Vacheries*. Si Jean-Philippe Duval atteste un savoir-faire impressionnant pour créer le climat de son thriller fantastique, compte tenu du peu de moyens dont il disposait, pour sa part Marcel Jean manifeste un réel plaisir du cinéma à travers une histoire de vengeance qui ne se prend pas trop au sérieux. Leurs films comptent parmi les meilleurs du groupe. On pense aussi à José Fréchette et à Geneviève Lefebvre qui se révèlent être d'excellentes dialoguistes, dont les scénarios bien ficelés ont été portés à l'écran par Johanne Prégent *(On a marché sur la lune)* et Pierre Mignot *(Les Amazones),* directeur-photo chevronné, qui renoue à cette occasion avec la réalisation et qui donne la preuve qu'un sujet « de femmes » peut être traité — et fort bien — par un homme. Par ailleurs, d'autres courts films produits à l'extérieur de ce cadre spécifique, voire dans le secteur expérimental, comme *J'entends le noir,* d'Yves Lafontaine, qui se joue de la lecture convenue du texte filmique sur le ton de l'humour noir tout en proposant une réflexion sur les ressources expressives du cinéma, ont à juste titre attiré l'attention, autorisant à penser qu'une relève, quoique timide, se profile à l'horizon.

---

1. Programme conjoint de la Société générale des industries culturelles du Québec, de Téléfilm Canada, de la Société de radio-télévision du Québec et de l'Office national du film du Canada, organismes auxquels ont été associées onze maisons de productions.

Les 10 meilleurs films récents projetés en salles et dans les festivals à Montréal en 1991 (dans le désordre)
Gilles Marsolais

Paris s'éveille, d'Olivier Assayas (France)

Nord, de Xavier Beauvois (France)

Volere Volare, de Maurizio Nichetti (Italie)

Les Exilés, de Imre Gyongyossy et Barna Kabay (Allemagne-Hongrie)

Heart of Darkness, de Fax Bahr et George Hickenlooper (USA)

Riff-Raff, de Ken Loach (Grande-Bretagne)

Barton Fink, de Joel et Ethan Coen (USA)

Le Petit Criminel, de Jacques Doillon (France)

La Belle Noiseuse, de Jacques Rivette (France)

Le Deuxième Cercle, d'Alexandre Sokhourov (URSS)

Mentions spéciales :

The Grifters, de Stephen Frears (Grande-Bretagne)

Van Gogh, de Maurice Pialat (France)

Toto le héros, Jaco Van Dormael (Belgique)

Une année néo-romantique

Les Américains se souviendront de l'année 1991 comme ayant été une année tournante du point de vue politique. Débutée par une guerre dite du Golfe, à la fois technologique et télégénique, victorieuse, qui leur a permis de se débarrasser de leur trauma vietnamien — enfin, apparemment —, l'année s'est également achevée sur le démembrement de l'URSS, une fin qui les a laissés en manque d'ennemi-rallieur à pourfendre, seuls, face à leur « realpolitik » domestique, seuls face à leurs tourments économiques intérieurs (le déficit et la récession) et à leurs démons fondateurs (les affaires Hill-Thomas et Bowman-Kennedy-Smith). Une année charnière, pour sûr.

Le cinéma américain en 1991 a-t-il connu, lui aussi, une année similaire, et aussi marquante ? Si l'on en retient les six tendances essentielles qui suivent, à mon sens, oui. Les Américains se souviendront de l'année cinématographique 1991 comme de leur première année authentiquement « néo-romantique », une année aussi importante que l'a été 1981 *(Raiders of the Lost Ark)* pour la période « reaganienne ».

Une spirale vicieuse

La moyenne des budgets de production à Hollywood a crû l'année dernière encore de manière exponentielle. Les budgets ont connu en effet une hausse moyenne par rapport à l'année précédente de 10 %, et le record du budget le plus élevé a été

«Des personnages perdus dans leur monde intérieur.» Keanu Reeves et River Phoenix dans *My Own Private Idaho,* de Gus Van Sant (photo : Abygayle Tarches/New Line Cinema Corporation).

brisé par le film *Terminator 2* (entre 80 et 100 millions selon les sources), comme on s'est chargé de nous le faire amplement savoir. L'explication à ce phénomène lassant est simple : Hollywood est la victime (consentante) de ce qu'il faut bien appeler une *spirale vicieuse*. Pour atteindre un public maximum, les producteurs dépensent des sommes maximales, et parce qu'ils dépensent des sommes maximales cela les amène à vouloir en dépenser encore plus pour assurer leurs mises initiales... La logique du parieur compulsif.

Rien de nouveau, donc, semble-t-il. Pourtant, J. Katzenberg, le responsable des Walt Disney Studios, en janvier 1991, dans un mémo de 28 pages[1], stigmatisa cette «mentalité» qui avait engendré l'année précédente des échecs retentissants. (Pour mémoire : *Havana, Rocky V, Days of Thunder,* etc.) Pourtant, de plus, l'Histoire s'est répétée tout au long de 1991 avec les *Hudson Hawk, The Rocketeer, Dying Young, Frankie & Johnny* et *Billy Bathgate*. Malgré leurs vedettes masculines et féminines, ces films se sont en effet magistralement plantés aux guichets. La conséquence de ces échecs dispendieux répétés et que les beaux discours masquent? La spirale vicieuse commence à mettre sérieusement en péril la santé financière de Hollywood.

Au-delà des belles bandes-annonces, on a en effet appris en 1991 que la course aux méga-succès a enrayé la machine et l'a fait dérailler. Six des sept Majors sont en situation précaire. M.G.M.-Pathé nage dans les méandres juridiques ; Orion se démène pour ne pas affronter la faillite ; 20th Century Fox et Warner Bros. se débattent avec un fardeau de dettes ; enfin Sony Pictures (Columbia) et Paramount sont paralysés par des changements de propriétaire et de direction[2]. La

1. *Variety,* février 4, 1991, p. 5-24-26.

2. *Entertainment Weekly,* octobre 4, 1991, p. 17-18 ; *Premiere,* janvier 1992, p. 29-34.

rencontre que l'on souhaitait entre fuite en avant compulsive et principe de réalité a enfin eu lieu. L'arbre que l'on a bien pris soin de publiciser (les budgets records) ne cache plus la forêt : "Right now the movie business is a disaster" (Joe Roth, responsable de la 20th Century Fox)[3].

Ces considérations financières importent. Car, au moment où de grosses productions hollywoodiennes traditionnelles se fracassent lourdement, que constatent les "producers" ? Au moment où les Majors engouffrent des fortunes dans des films qui échouent lamentablement à rallier le public américain, que remarquent ces magnats ? Quelles sont les (10) réussites cinématographiques marquantes du cinéma US de l'année ?

Les nababs voient depuis trois ans déjà, coup sur coup, des *jeunes* cinéastes américains ramener la Palme d'or de Cannes, — en 1991, l'exploit a été accompli par les frères Coen avec leur jouissif *Barton Fink*[4]. Et d'autres revenir auréolés de Venise *(My Own Private Idaho)*. Ils voient de *jeunes* cinéastes *afro-américains* remporter un important succès critique et public, — le sincère *Boyz'N the Hood* du très jeune John Singleton (23 ans) a franchi l'an dernier la barre de 50 millions $ aux guichets, alors que *Jungle Fever* a confirmé Spike Lee comme valeur sûre. Ils remarquent que des *femmes,* devant et derrière, la caméra, marquent aussi de plus en plus leur différence — Jodie Foster a réalisé en 1991 un doublé symbolique et sympathique avec *Silence of the Lambs* (devant) et *Little Man Tate* (devant et derrière), et *Thelma & Louise,* de Ridley Scott, a séduit femmes et

3. *Op. cit.,* p. 29.

4. Pour mémoire, rappelons qu'en 1989 Soderbergh remporta ladite Palme d'or avec *Sex, Lies and Videotape* et que Lynch réédita l'exploit en 1990 avec *Wild at Heart.*

hommes par sa fougue. Ils s'aperçoivent que Martin Scorsese négocie un thriller, *Cape Fear,* de manière confondante et à train d'enfer, grâce à ses démons habituels et à sa frénésie expressive. Ils reconnaissent en Woody Allen un cinéaste capable de transformer une simple comédie romantique en film complexe *(Alice)*. Enfin, ils apprennent, comme nous, que *JFK,* de Oliver Stone, malgré le déni des médias du pays, malgré sa richesse texturelle et son propos « anti-mythique », est vu par un large public (nord-américain), qu'il a tout, y compris le casting, pour obtenir sa large part d'Oscars et donner à Stone sa troisième statuette du « meilleur film (américain) ». En bref, ils ne peuvent que conclure à un renouveau, à un nouveau vent cinématographique qui souffle, en leur faveur s'ils savent faire les bons (nouveaux) paris.

Une nouvelle possibilité

Cette situation en rappelle une autre, pour qui a la mémoire cinématographique un peu longue. À la fin des années 1960 aussi, les Majors engloutirent des millions dans des films somptuaires. Et à la fin des années 1960 aussi, ils se décidèrent à changer de cap et à faire confiance à une nouvelle génération de cinéastes, en constatant, entre autres, que *Tora, Tora, Tora* se plantait là où des jeunes revenaient de Cannes avec la Palme d'Or pour *M.A.S.H.* et qu'une nouvelle et jeune sensibilité savait plaire là où ils ne savaient plus faire[5].

La situation a été la même, en effet, l'année dernière. Sous l'effet conjugué, en tous points semblable à ce qui s'est produit il y a plus de vingt ans, des faillites répétées de la vieille garde d'une part et de l'émergence de nouvelles

5. Lire à ce propos l'ouvrage de Théodore Louis et Jean Pigeon, *Le Cinéma américain d'aujourd'hui,* Seghers, 1975.

vagues successives d'autre part (soulignons : la *ré*-émergence des *mêmes* sensibilités «jeune», "black" et «féminine» qu'il y a vingt ans, délaissées par la suite pendant les années *spielbergio-reaganiennes*), le cinéma américain en 1991 n'a plus seulement laissé deviner une nouvelle période comme en 1990[6], mais a *relu résolument son Histoire à l'aulne du présent.* La distension entre les ruines commerciales d'un côté et les succès esthétiques de l'autre a été décisive. L'année 1991 aura été de ce point de vue une année charnière.

Plus spécifiquement, pour peu que l'on veuille bien le démailler, et admettre sa contradiction centrale, le cinéma américain nous a offert indubitablement, et solidairement, un authentique cinéma «bushien» et la restauration de sa période «romantique» (le cinéma des années 1967-1975). En fait, un tableau «néo-romantique», en six tendances.

La première : du sentimentalisme dans les films d'action. De manière significative, ces films ont été classés en deux catégories par le public américain. Un : les films qui n'avaient à proposer que la violence et les effets pyrotechniques *(Hudson Hawk, FX2 : The Deadly Art of Illusion, The Rocketeer)* furent boudés. Deux : les films qui ont tourné le dos à la répression et ont valorisé une conscience sociale bon enfant *(Backdraft, Robin Hood Prince of Thieves, Terminator 2)* ont obtenu la faveur des spectateurs.

Le distinguo est limpide. L'air du temps a joué. L'ère militariste et revancharde étant obsolète, le retour aux bons sentiments, aux nobles causes et aux méchants rois a été imposé, applaudi. Il s'est agi de la première des deux réponses opportunistes hollywoodiennes à la "gentle nation" de Bush : le retour au populisme capraesque, à la dénonciation des potentats secrets de tous acabits. (On remarque le

6. Voir mon bilan de 1990, «Amérique ancienne, Amérique nouvelle», dans *Les Yeux fertiles 2,* p. 33-40.

synchronisme de *JFK*.) Plus encore, c'est la mort du héros individualiste au final de deux de ces derniers films qui a fait signe, doublement. (On aura noté le même motif dans *Once Around* et *My Girl,* cette fois.) L'individualisme exacerbé, utile, a fait son temps. Aujourd'hui, le sentimentalisme s'impose. La victoire fut donc éprouvée de l'intérieur : le héros naïf et sincère, le jeunot, pleura. Et le générique ne tarda pas à défiler[7].

Deuxième tendance : la re-naissance sentimentaliste dans les quêtes. Durant l'été et l'automne, huit films ont eu recours au script standardisé de l'année : celui du battant forcé par un événement dramatique de réévaluer le sens de sa vie, de remettre en cause ses valeurs et ses priorités. Ainsi, dans un premier groupe de cinq films, un Américain qui jusque-là avait réussi sa vie professionnelle s'est retrouvé de l'autre côté du miroir et a craqué. (Par ordre de sortie : *Regarding Henry, Doc Hollywood, The Doctor, Delirious* et *Hook*.) Et dans un deuxième groupe de trois films, un Américain qui jusque-là avait réussi sa vie professionnelle s'est retrouvé, cette fois, au bas de l'échelle et a su y reconnaître « la vraie vie ». (Par ordre de sortie : *Life Stinks, The Fisher King* et *The Super*.)

La renaissance du yuppie

La morale est claire, et rabâchée : la richesse n'apporte pas le bonheur (intérieur) et rien de mieux pour apprécier les petits oiseaux qu'un coup de feu (ou du hasard) en pleine

7. Ceci n'est pas vrai de tous les films d'action, cependant. Le public marginal des films d'arts martiaux a encore droit à des récits « fascisants », malheureusement. Pour preuve, le slogan publicitaire suivant, « Le métier de policier est un sale boulot... Mais il faut bien qu'on nous débarrasse des ordures », de l'explicite *Out For Justice*. Désolant.

face, ça vous replace un homme et sait à terme le faire brailler. La recette s'appuie sur l'« oscarisé » *Rain Man,* relu sous le mode de *Awakenings,* avec un zeste du Scrooge de Dickens. À la différence qu'étant seuls à l'écran cette fois-ci, à l'exception du film de Gilliam, *The Fisher King,* les comédiens ont dû rejouer d'abord les Tom Cruise (les Charlie Babbitt ambitieux et matérialistes). Robin Williams avec le doublé, *The Fisher King* et *Hook,* peut même prétendre au rôle d'expert en la matière.

Et cela a été là la deuxième réponse opportuniste hollywoodienne au nouvel air du temps et à la "gentle nation" de Bush. Raconter la « reconnaissance » du yuppie, ce "tycoon" des tours de verre, symbole de la richesse rapide reaganienne, sur le mode sentimentaliste. En fait, retirer le tapis sous les pieds de ce battant hier encore célébré, pour lui permettre de s'amender et de recommencer sa vie sur le mode du mythe de la vie simple, des bons sentiments, de la famille et de la petite communauté. Très populiste et capraesque, encore. Concluons : Hollywood a offert en 1991, répétitivement, un récit traditionnaliste et autoréférentiel, en guise de contribution au "The Simple Life Comes Back[8]" des Américains.

Troisième tendance : des remakes implicites de films des "sixties". Outre les quatorze *sequels* et les trois remakes (sans inspiration) de films français[9], il y a eu, au moins, dix *remakes*

---

8. *Time,* 8 avril, 1991, p. 50-53.

9. Sequels, par ordre alphabétique (sous-titres délibérément escamotés) : *Bill & Ted Bogus Journey, Child Play 3, Freddy 6, F/X 2, House Party 2, Kickboxer 2, Mannequin Two, Naked Gun 2 1/2, The Never Ending Story II, Problem Child 2, Return To The Blue Lagoon, Star Trek 6, Teenage Mutant Ninja Turtles II, Terminator 2.* Remakes (sans inspiration) de films (français), par ordre alphabétique : *Oscar, Paradise* et *Pure Luck.*

implicites de films des "sixties", — après les cinq *sequels explicites* de films des "sixties" de 1990[10].

Commencé en 1990 par *Dances With Wolves,* un *Little Big Man* restauré, et par *Goodfellas,* un *Mean Streets* amélioré, le mouvement *néo* s'est amplifié l'an dernier. *Thelma & Louise* a rejoué tour à tour *Easy Rider, Butch Cassidy and the Sundance Kid,* et *Vanishing Point. Harley Davidson & the Marboro Man* a constitué une pâle copie de *Easy Rider* et *Stone Cold* une version corrigée et policière du même. *Frankie and Johnny* a imité *John and Mary. Dying Young* a singé et inversé *Love Story. New Jack City* a rappelé les bons vieux *Shaft. The Man in the Moon* a repris le *Summer of 42* du même Robert Mulligan. Billy Crystal a cité *Deliverance* dans *City Slickers,* à l'écran et en entrevue ("I wanted to make a funny version of *Deliverance*[11]"). *JFK* a puisé dans *All the President's Men.* Et même *My Own Private Idaho* peut être considéré comme un *Midnight Cowboy* en plus maîtrisé. Et la liste ne prétend pas à l'exhaustivité, puisqu'on pourrait alléguer, de surcroît, que le *Bugsy* mettant en vedette Warren Beatty n'est qu'une version narcissique du légendaire *Bonnie & Clyde,* interprété par la même star.

Ni l'effet du hasard, ni celui d'une mode, le retour implicite aux films des "sixties", après avoir été explicite rappelons-le, correspond à un besoin : revisiter les voûtes sans être obligé de laisser un dû à Ted Turner. Et à un désir : après avoir restauré leurs classiques à l'aide des nouvelles technologies, les cinéastes hollywoodiens sont tentés de restaurer leurs modernes à l'aide de l'esthétique de la pub et du clip.

---

10. Pour mémoire *The Exorcist III, The Godfather III, Night of the Living Dead, The Two Jakes* et *Texasville.* Voir « Amérique ancienne, Amérique nouvelle » dans *Les Yeux fertiles 2,* p. 37.

11. *Première,* juin 1991, p. 60.

Pour prolonger la tradition et (se) montrer qu'ils peuvent faire même mieux que leurs aînés rebelles. Et pour confirmer la première partie du présent bilan, et démontrer que Hollywood avait, déjà, dressé un bilan similaire.

Quatrième tendance : des films à deux personnages en majorité écrasante. Une recension exhaustive des films américains ayant pris l'affiche des salles commerciales durant l'année 1991 à Montréal nous apprend que pas moins de 177 films américains, toutes catégories, ont été présentés — dont, fait significatif, une majorité écrasante de 82 films à deux personnages principaux, soit 32 films de « copains » et 50 films « romantiques » au sens large, en tous genres. Ces films ont suivi la logique connue et mythique à double entrée de valeurs, qui veut que le duo puisse être homosexuel, ou hétérosexuel, et l'influence de l'un sur l'autre partenaire, positive ou négative. En bref, en suivant un damier à quatre formules.

Un procédé peu inventif

Aussi, ou bien formule 1, il s'est agi d'un duo (homosexuel) en interaction (positive) *(New Jack City, Dutch)*. (Dans le cas de *Class Action,* ce fut un duo homo-familial...) Ou bien formule 2, c'est d'un "boy meets girl" (positif), dans cet ordre *(L. A. Story)* ou dans l'ordre inverse *(Green Card),* dont il s'est agi. (Trouvaille en 1991 : cette formule a été appliquée aux enfants : *Problem Child II* et *My girl,* dans le même ordre.) Ou bien formule 3, le duo (homosexuel) a viré au drame *(True Colors, Thelma & Louise)*. Ou bien formule 4, il s'est agi d'un duo (hétérosexuel) qui chavira dans l'horreur, et dans le pathos *(Sleeping With the Enemy, The Doors)*.

Le procédé, pour peu inventif qu'il soit, a eu son utilité. Les films à deux personnages ont permis une *restauration*

massive du cinéma «romantique» pour les présentes années «bushiennes». Il est en effet un aspect du cinéma des "sixties" que l'on oublie trop souvent. Les films à deux personnages y pullulaient[12]. Pourquoi? Disons, pour rappeler très brièvement les faits, qu'en ces temps-là il n'y avait pas consensus au sein de la nation (c'est un euphémisme) et qu'Hollywood a tôt su qu'il lui valait mieux envoyer deux personnages, seuls, au loin, "on the road"[13]. Or, cette stratégie du cinéma des "sixties" est aujourd'hui l'objet d'un *remake* parce qu'elle sert des fins similaires.

Hollywood, maintenant en défaut d'ennemi-extérieur à pourfendre, adopte un "run for cover" apparenté : le repli sur la cellule héroïque, comme on dit la sphère individuelle ; la baisse de l'individualisme exacerbé et interventionniste, et l'isolationnisme. Avec deux héros, la violence exogène peut céder en effet la place aux émotions endogènes, l'action à l'inter-action, les coups de poing aux tapes sur l'épaule (les films de «copains») ou à l'amour au temps du sida (les films «romantiques»). Cette tendance libéraliste, et sentimentaliste, celle qui s'efforce de produire un consensus, celle que le cinéma des "sixties" a déjà employée, le cinéma hollywoodien l'a déployée avec force en 1991. Une tendance qui, facteur surdéterminant, rend possible "in fine" le synchronisme avec la "gentle nation" de Bush, avec le virage du politique vers le domestique de la nation américaine en général, avec le "cocooning"...

Soulignons, néanmoins, une nuance. Les "buddy movies" des "sixties" possédaient une charge critique et optaient pour

---

12. *Easy Rider,* bien sûr, mais aussi *Bonnie & Clyde, Midnight Cowboy, Scarecrow, McCabe & Mrs Miller, The Sting, Butch Cassidy and the Sundance Kid, One Flew Over the Cuckoo's Nest,* etc.

13. Lire à ce sujet l'ouvrage de Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980,* Princeton University Press, 1985.

des finales tragiques et amères. C'est assez dire que si *Hard Way* et *The Last Boy Scout* en copient la lettre, ils n'en reconduisent pas l'esprit. C'est plutôt, on le sait, du côté de *Thelma & Louise, Jungle Fever, Barton Fink* et *My Own Private Idaho,* quatre films avec deux personnages centraux, faut-il le préciser, qu'il faut chercher l'authentique prolongement du cinéma des "sixties".

Cinquième tendance : des films qui ont une vision féminine du monde. Sans qu'on le discute dans les salons, tant cela s'est imposé en douce, 1991 a marqué la percée des «femmes des vues» américaines. Espèce en voie de disparition aux temps machistes reaganiens, les femmes ont refait surface et font montre d'un charisme écranique qui enchante. Elles ont balisé 1991. En début d'année deux femmes, Jodie Foster *(The Silence of the Lambs)* et Julia Roberts *(Sleeping With the Enemy)* ont fait courir les foules ; en fin d'année, la belle de cellulose des usines Disney *(Beauty and the Beast)* a séduit par sa franchise et sa détermination, une première !

Un plaisir réactionnaire

Réglons le cas d'abord d'un sous-genre, le "romantic thriller". Six films significatifs de ce nouveau genre auront vu le jour durant l'hiver et l'automne 1991. (Par ordre de sortie : *Not Without my Daughter, Sleeping With the Enemy, A Kiss Before Dying, Mortal Thoughts, Defenseless* et *Deceived.*) Ces films racontèrent l'histoire, vue par une femme, d'une union amoureuse qui dérape, après la découverte de la véritable identité du conjoint : à quelques variantes près, celui-ci est un psychopathe. Figure désormais obligée d'un thriller, le psychopathe n'a pas fait que rôder autour de la maison. Non, il était, en 1991, aux côtés de l'héroïne, dans la cuisine et dans la chambre à coucher. Les "psycho killers" étaient cette année des tueurs de *leurs* femmes. On rétorquera

qu'il s'agit là d'une ouverture attendue à la sensibilité contemporaine des "American women", à la problématique des batteurs de femmes, et on aura raison à moitié. Pourquoi ? Parce que fidèle à ses mécanismes, le cinéma hollywoodien ne consent à distiller une nouvelle sensibilité que si elle est enserrée par la tradition et par le genre. Hors des conventions, point de public, semble être l'adage apeuré de Hollywood. Les "romantic thrillers" puisaient à la réalité pour s'épuiser en conventions. Ainsi, malgré l'actualité de la thématique et les coups d'éclats expressifs que les réalisateurs ont été tentés d'y ajouter, on nous a servi encore une fois la recette voulant qu'après avoir été tour à tour naïve, soupçonneuse, déçue, agressée, une femme se retourne et ait recours à l'action directe et violente pour résoudre un problème. Nulle prise de conscience, ici. Simplement le soupir final de celle qui, de haute lutte, se dit l'avoir échappé belle. Ainsi, pires, osons le dire, comme le titre de l'un de ces films le clame *(Defenseless),* ces films ont pris un plaisir réactionnaire à victimiser leurs personnages féminins pendant les trois premiers quarts du film. Pour, lors du dernier quart et le générique, susciter les applaudissements. Mécanique retorse ou perfide ?

Il y eut plus intéressant. Symboliquement, au cours de l'été (de mai à août), semestre réputé chasse-gardée masculine, quatre films avec des femmes en position centrale ont trouvé leur place à l'écran. Les femmes nous ont alors montré, tour à tour, leur force de caractère et leur complicité *(Thelma & Louise),* leur intrépidité et leur ténacité *(Wild Hearts Can't Be Broken),* leur sens de la répartie et leur habileté *(V.I. Warshawski),* ainsi que leur indépendance et leur sens de la compassion *(Dying Young).* Et Madonna, dans un cinquième, un documentaire, a tenu à montrer qu'elle est une provocatrice sur scène, mais, en coulisses, une femme, presque une mère, qui brandit haut et fort sa foi en

l'exceptionnalisme américain ; bref, « une vraie Américaine » *(Madonna. Truth or Dare)*. On avancera qu'il s'agissait là d'un réseau de stéréotypes inversés ou simplement éculés, que l'on est en droit de se demander s'il y a une évolution lorsque l'on en vient à érotiser l'image d'une femme — ou de deux — pointant une arme à feu en direction des « méchants », ou lorsqu'une star joue la maman et la putain comme d'autres jouent *Dr. Jekill* et *Mr. Hyde,* — et on aura raison. Cependant, on devra admettre que le premier de ces films d'été, *Thelma & Louise,* détonne et offre à ses deux personnages féminins sur un plateau d'argent (celui du "road movie" des "sixties") la possibilité de se déconnecter du quotidien, de faire les folles, de nous étonner et de nous émouvoir. C'est peu et c'est beaucoup.

Car, si dans ce dernier film les codes ont abondé et si les stéréotypes n'y ont été qu'inversés, la sensibilité féminine a montré le bout de l'oreille *(Dying Young)*. De plus en plus, à mesure que le film progressait, en suivant un itinéraire qui emprunte à la prise de conscience. Dans *Thelma & Louise,* et aussi dans *The Silence of the Lambs,* mais de manière plus effacée, fugace, dans deux films réalisés par des hommes, respectivement Ridley Scott et Jonathan Demme, et pour la première fois depuis des lunes dans le cinéma hollywoodien, une authentique vision féminine du monde a émergé. Au-delà des conventions obligées, ces deux films nous auront permis de *voir* ce que les femmes (nord-américaines) répètent : le monde du travail et de la vie en société est un monde d'hommes, où certains hommes trônent et le font sentir sans subtilité aucune aux femmes qui prétendent à leur 50% d'espace public (elles empiètent sur « leur » territoire). Clarice, de *The Silence of the Lambs,* par sa posture, ses regards, et ses moues, nous l'a fait ressentir ; Louise et Thelma, par leurs échanges, leurs rencontres et leurs réactions, nous ont fait comprendre leurs frustrations et leur refus

d'en subir plus encore ; *Thelma & Louise* est bel et bien un *Easy Rider,* en plus inspiré.

Sixième et dernière tendance : des auteurs qui ont du « style ». L'année 1991 aura également permis l'émergence au grand jour et en grand nombre, d'une *nouvelle génération* de cinéastes. Une génération de cinéastes « femmes », "blacks" ou, simplement, « jeunes » (et vive les étiquettes) qui, au travers des sensibilités et préoccupations distinctes, aura montré un même souci : filmer avec panache, brio et esprit. Leurs aînés des "sixties", les « romantiques », voulaient filmer des récits traditionnels comme les Européens de la « Nouvelle Vague », avec une liberté hardie, vive. Les nouveaux cinéastes de la cuvée 1991, nourris par l'esthétisme de la pub et du clip, par une culture de l'image léchée et dissociée de son flux narratif, comme en suspens dans l'imaginaire du film et du spectateur, auront donné du *style* à leurs films, laissant le plus souvent la substance leur filer entre les doigts au bénéfice des conventions.

Les pièges

Sur les douze films de fiction et les deux documentaires réalisés par des femmes américaines[14], deux observations. La première : dans les films d'action, les cinéastes ne peuvent faire plus que leurs homologues masculins ; elles doivent

---

14. Les douze films de fiction par ordre alphabétique de réalisatrices : K. Bigelow *(Point Break),* M. Coolidge *(Rambling Rose),* M.A. Donoghue *(Paradise),* J. Foster *(Little Man Tate),* R. Haines *(The Doctor),* N. Savoca *(Dogfight),* M. Silver (2e partie de *He Said, She Said*), B. Streisand *(Prince of Tides),* S. Sun *(Iron & Silk),* R. Taladay *(Freddy's Dead : The Final Nightmare),* N. Tass *(Pure Luck),* M. Treut *(My Father Is Coming)* ; les deux documentaires, dans le même ordre : A. Bohlen, en collaboration *(Blood in the Face),* J. Levington *(Paris is Burning).*

livrer la marchandise. Ne leur reste donc que l'orfèvrerie, l'ornementation, le style précieux, et c'est ce qu'a fait Katherine Bigelow avec *Point Break,* une bizarrerie qui allie les cascades à la musique Nouvel Âge. La deuxième : il est a priori curieux de constater que deux des trois *remakes* de films français aient été réalisés par une femme cinéaste. Osons une hypothèse : il y a là l'aveu d'une conception sexiste du monde chez les "producers", indicatif de la tâche confiée plus largement aux réalisatrices. Pour les Américains de la Côte Ouest, la France, ce sont les bons vins, la bonne table et la bonne baise, — en bref, la belle vie, l'intérieur. Confier la réalisation du *remake* d'un film français à une femme tombe donc sous le sens pour qui, sexiste, considère les femmes encore liées à la vie de famille et à la maison. Osons une hypothèse conséquente, plus cynique et plus générale : le domaine des sentiments étant, toujours d'après une conception sexiste du monde, l'apanage des femmes, confier à une cinéaste la réalisation d'un film sentimentaliste et empreint de sensiblerie, joindre la compétence et la performance. On voit le tableau et on comprend dans quel piège malheureux ont été enfermées certaines cinéastes américaines et quelle voie unique cela leur laissait : celle du style affecté, les coups de caméra et les levers brumeux, les après-midi torrides et les images qui transpirent, les couchers de soleil et les violons emportés (voir les films «romantiques» de la note 15 pour des noms).

Et huit films réalisés par de jeunes cinéastes afro-américains ont pris l'affiche en 1991 ; ils se partagent en deux groupes. D'une part, le groupe compact des productions hollywoodiennes "all black", les adaptations ciblées pour public afro-américain de films de genre traditionnels, comme *New Jack City* (version "black" du film d'action et de copains), *The Five Heartbeats* (version "black" du film

musical et de groupe[15]), *A Rage in Harlem* (version "black" du film de gangsters et de groupe[16]), *True Identity* (version "black" de la comédie bouffonne basée sur le changement d'identité du personnage principal) et *House Party 2* (version "black" de la comédie de copains). Sur cinq des huit films, rien de nouveau donc, tant les récits en cause empruntent et arpentent des sentiers convenus. Pourtant, ils se détachent de la production hollywoodienne courante. Par quoi ? On voit venir : par leur style, survolté, un style criard, héritier du clip, et plus précisément de la musique rap, fait d'images aux cadrages tape-à-l'œil, aux mouvements à l'esbroufe, avec un montage saccadé et un lacis musical tape-du-pied, — par leur "beat", quoi. Distincts par leur surface, donc.

D'autre part, il y a eu le groupe plus restreint des productions indépendantes, si ce n'est en fait du moins en esprit, qui se sont colletées aux problématiques afro-américaines, celui des *Boyz'N the Hood,* de John Singleton et *Jungle Fever,* de Spike Lee[17]. Partisans de la même esthétique, avec une certaine retenue chez Singleton, et avec au contraire un emportement certain, empreint de maturité et de maîtrise chez Lee, les films de ce deuxième groupe se sont détachés des précédents par l'intérêt que leurs récits portaient au sort de la communauté afro-américaine contemporaine. Les deux histoires en cause ont en commun en effet une même thèse,

---

15. Incidemment ce film fut distribué par la compagnie, la 20th Century Fox, qui distribua en 1991 également cet autre film musical de groupe qu'est *The Commitments*.

16. On remarquera que dans *The Mobsters* sorti quelques semaines plus tard en été 1991 il y a *quatre* personnages masculins principaux aussi, justement.

17. Il semble que le *Chameleon Street* de W.B. Harris Jr fait partie de ce second groupe. N'ayant pu le voir, je m'abstiens d'en faire plus ample commentaire.

qu'elles égrènent par le biais d'un procédé que nous avons déjà rencontré : la prise de conscience comme itinéraire. Le personnage principal de chacun de ces films constate douloureusement, au fur et à mesure du déroulement du récit, que sa communauté est son berceau et son linceul, que les gangs afro et le crack tuent ses "brothers and sisters", qu'il lui faudra renouer les liens communautaires de l'intérieur, et même les liens amoureux. Cette thèse, isolationniste (on pourrait écrire également : « nationaliste »), lourde de charge politique que l'on mesure aisément, aura secoué les Américains. Autant sinon plus cette fois que le style les a fait trépigner. Ces deux cinéastes auront *restauré* le cinéma "black" des "sixties", le "cinematic black radicalism[18]".

Le cinéma mental

Enfin, il y a eu en 1991 deux films exemplaires, celui de Gus Van Sant, *My Own Private Idaho,* et celui des frères Joel et Ethan Coen, *Barton Fink,* films qui ont continué le « road movie à l'européenne » là où Lynch l'avait amené et laissé en 1990 avec *Wild at Heart,* c'est-à-dire aux bords de la folie et tout à fait dans son style, excessif. (Scorsese et son *Cape Fear,* on le mesure, n'est pas loin.) Les deux films nous offrent en effet des personnages « lynchéens » : des personnages, en duo, qui, à cause de leurs transes, maladives chez Van Sant, et créatrices chez les Coen, se perdent de plus en plus dans leur monde intérieur, dans leurs pensées, dans leurs têtes. Le poster du film des frères Coen (la tête ahurie de Barton) et le nom de famille de ce dernier (Fink, comme *Think*) constituent à cet égard des signes révélateurs. On a

18. Voir à ce sujet, Ryan M. & Kellner D., *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Films,* Indiana University Press, 1988.

pu parler de «cinéma-cerveau[19]». Et les deux films nous donnent un style «lynchéen», baroque, une manière affectée de filmer, là où la pose et le cadre importent, surtout chez Van Sant, et une manière de plus en plus débridée et prodigieuse de filmer, surtout chez les frères Coen. Un style, soulignons-le, autorisé et appelé par le délire des personnages. Le même univers et la même virtuosité expressive que le meilleur de 1990; en somme, un tour de vis en plus.

Ces trois jeunes cinéastes (les frères Coen comptent pour deux) auront de la sorte amené le cinéma américain au plus près de son trou noir : le cinéma mental, la complexité des temps différents qui se bousculent dans les têtes, les images non narratives, là où le cinéma américain devient vraiment celui du rêve. Il est en effet une autre caractéristique que l'on oublie encore plus souvent lorsqu'il s'agit du cinéma des "sixties" : les recherches formelles sur le traitement subjectif du temps y abondaient[20]. Cette (r)évolution esthétique du cinéma américain a été freinée et rendue inopérante par les années *spielbergio-reaganiennes*. Les (jeunes) cinéastes d'aujourd'hui la reprennent et la poursuivent. Et il y a plus beau encore. Il ne sont pas seuls comme leurs aînés rebelles qui devaient jouer Ford contre Ford. Ils peuvent compter sur leurs aînés, eux. Allen, Scorsese, et le Stone de *JFK* ne sont-ils pas éblouissants lorsque, précisément, ils plongent dans le mental, dans les flash-back, dans les réminiscences ? Lorsqu'ils interrompent la poussée narrative en avant pour s'éclater et nous épater? L'année 1991 aura été une année charnière. Il y a des mains de créateurs qui se sont serrées dans le firmament cinématographique américain.

---

19. Jousse, T. «Coen à cent pour cent», dans *Cahiers du cinéma,* n° 448, p. 30-33.

20. *Easy Rider,* encore, et aussi *They Shoot Horses Don't They ?, Two for the Road, Slaughterhouse Five,* etc.

Les 10 meilleurs films vus en 1991 à Montréal en salles commerciales
Yves Picard

Le Décalogue, de Krzysztof Kieslowski (Pologne)

Merci la vie, de Bertrand Blier (France)

Barton Fink, de Joel et Ethan Coen (États-Unis)

Van Gogh, de Maurice Pialat (France)

My Own Private Idaho, de Gus Van Sant (États-Unis)

37,2 le matin (version intégrale), de Jean-Jacques Beineix (France)

Toto le héros, de Jaco Van Dormael (Belgique)

Halfaouine, de Ferid Boughedir (Tunisie)

Jacquot de Nantes, d'Agnès Varda (France)

Boyz'N the Hood, de John Singleton (États-Unis)

Une année de grands crus

Le début d'année ayant été plutôt terne après le succès retentissant de *Cyrano de Bergerac* l'année précédente, le cinéma français s'est mis à chercher des vedettes dont la notoriété n'a parfois plus rien à voir avec la qualité des films eux-mêmes. Produire le plus de fumée avec le moins d'allumettes pour contrecarrer le processus des surperproductions américaines, voilà la stratégie du cinéma français, qui n'échappe pas au mécanisme de la simplification arbitraire. On a bien tenté de créer ce miracle spéculatif avec un premier film pas comme les autres, *Le Brasier,* film au profil d'une superproduction historique (gestation de cinq ans, budget exceptionnel). Mais ce piège grandiose consuma à la longue la ferveur des spectateurs par sa fadeur et sa grandiloquence. Les risques pris par Éric Barbier et le producteur donnent à réfléchir. Car, s'il est rare qu'un cinéaste brosse un portrait épique de la France des années 1930, les mines, l'arrivée d'immigrés venus de la Pologne, il l'est tout autant de le voir naviguer dans une telle galère. Il est difficile de comprendre comment on a laissé aller un jeune réalisateur vers un échec assuré et lancé des comédiens dans un bateau dont ils ne sortiront pas indemnes. Résultat : un jeune réalisateur de plus au pilori. Conclusion : il fallait donc un nom plus connu que celui d'Éric Barbier ; un nom qui ameute les foules. Léos Carax avait toutes les chances de devenir le porte-étendard de la nouvelle génération. À grand renfort médiatique, on organisa de main de maître la sortie de son

«Le rôle de l'histoire et le travail du temps sur les êtres et les choses.» Eddie Constantine et Claudia Michelsen dans *Allemagne neuf zéro,* de Jean-Luc Godard (photo : Antenne 2/Brainstorm Production).

dernier film. Comme toujours, la grande presse d'information a été encline à amplifier abusivement les conditions de production du film en le présentant comme l'événement cinématographique de l'année. Son échec relatif au box-office français laisse présager au réalisateur quelques nuits de sommeil — en compagnie de Gérard Jugneau — sur les quais du Pont-Neuf.

Surprises

Fait important : la production annuelle du cinéma hexagonal aura été marquée par la reconnaissance, presque la sacralisation, de vieux boucs habituellement confinés aux chemins de traverse et à l'école buissonnière. Qui eût cru dans les années 1970 qu'un festival fasse passer les Jacques Rivette, Philippe Garrel, Chantal Akerman de cinéastes inaccessibles aux postes de commande ? En conclure que les films au demeurant grand public ont failli à la tâche et que les films d'auteurs sont devenus accessibles serait précipité. Mais a-t-on déjà vu, en une année, naître autant de grands et de beaux films ? Il suffit de penser aux films de Pialat, Rivette, Corneau, Godard, Assayas, Garrel pour s'apercevoir que le cru 1991 est une grande année. Le petit exercice annuel fait que nous plaçons, trophée à la main, sur l'âtre de la cheminée : *La Belle Noiseuse,* de Jacques Rivette, *Van Gogh,* de Pialat et *Tous les matins du monde,* d'Alain Corneau. Tous trois porteurs d'une vision spirituelle de l'art et d'un projet esthétique sans compromis. La surprise de l'année revient sans doute à Alain Corneau, qui court une chance d'occuper la place d'intercesseur avec le succès inattendu de *Tous les matins du monde.* Ce dernier atteint un art d'une rigueur stylistique et d'une cohérence intellectuelle exceptionnelle où deux musiciens, l'un Saint-Colombe et l'autre Marin Marais, confrontent, dans une forme épurée et raffinée, les différentes

visions du langage de l'art de la viole. On serait porté à croire que le cinéma hexagonal vole vers la réussite, mais il va falloir que les spectateurs le suivent. Ce n'est peut-être qu'une étourderie d'un critique égaré qui ne croit plus au consensus des spectateurs, ce qui le rend si pessimiste. Dans le cas contraire, réjouissons-nous humblement de constater que des œuvres complexes semées de vérités cinématographiques aux teintes cachées, aux replis d'audace, puissent trouver un public réceptif.

À l'instar de la situation actuelle de la France qui interroge de plus en plus ses acquis démocratiques et qui a reconnu que la social-démocratie a multiplié ses laissés-pour-compte, le cinéma français est conditionné par le passage d'une logique de la certitude à celle du doute. Ainsi, après avoir mis en scène des personnages traquant la vérité dans les méandres de la pensée cartésienne (on pense inévitablement à Rohmer), les cinéastes français sont portés à introduire des personnages s'interrogeant sur le rôle de l'individu dans la société. Ce que verrait peut-être l'œil critique si le cru cinématographique de cette année s'exposait sur ce pont symbolique, le Pont-Neuf étant aussi le plus vieux pont de Paris, c'est précisément la traversée métaphorique d'une rive à l'autre de la jeunesse française, désillusionnée, vieillie prématurément, attirée par la marginalité de son discours, n'ayant plus d'autres ressources que la complainte de sa solitude chèrement achetée. Partie intégrante de la culture dans son ensemble, les productions, par cette tangente individualiste, se réfugient dans le désert d'Andalousie pour ne pas renoncer à des idéaux devenus forclos à Paris, *L'Homme qui a perdu son ombre,* d'Alain Tanner; dans un petit village isolé de Chypre, encerclé de dunes, *L'Autre,* de Bernard Giraudeau; dans des squatts de Paris, *Paris s'éveille* d'Olivier Assayas; dans les appartements le jour, dans la rue, le soir, *Nuit et jour,* de Chantal Akerman. Au-delà des affinités thématiques qui

permettent aux réalisateurs de circonscrire un terrain personnel, ces cinéastes possèdent une même caractéritique, un même tremplin : l'attrait de la modernité, la passion de l'espace et du temps actuel. Avec leurs préoccupations, ils deviennent des chercheurs sans cesse en mue ou en expansion, qui tendent à circonscrire un territoire restreint où ils peuvent creuser leurs limites. Mais cela n'empêche la tendance «du cinéma de la qualité française» de se pointer à l'horizon. Sorti avec grand fracas, le dernier film de Gérard Jugneau, *Une époque formidable,* est un produit sans âme, d'une conformité plastique qui épuise autant les comédiens que les spectateurs. À peu près certain de se retrouver dans la rue à cause des critiques, avec cette efficacité impérialiste triomphale qui sert de label de qualité à son entreprise, Gérard Jugneau s'est pratiqué en jouant lui-même le rôle «in» de clochard.

Doutes métaphysiques

Il nous faut certes des repères thématiques bien fixes pour ne pas échouer au centre des propositions esthétiques, souvent contradictoires, que nous adressait le cru de cette année. Entre la valeur image et la valeur parole, qui gardent naturellement leurs charmes ambigus, nous restons indécis. On dira que Pialat croit en la parole et Godard, en l'image. Reste que, aussi factice que puisse paraître cette opposition, on arpente un territoire que le cinéma français a tout particulièrement aimé défricher : celui de la fabrication des images dans leur rapport au réel. On ne s'en étonnera guère, le cinéma français ayant par tradition, semble-t-il, une prédilection pour la réalité plutôt que pour l'image. Mais les traces de ce charmant intérêt se sont transformées : la parole heurte le quotidien, lui insuffle une vie qui dessine un tableau aux couleurs étonnantes et apporte quelque chose de réjouissant

à la dernière cuvée cinématographique française, bien que je n'aie pas pu vérifier tous les cas. Quelque chose qui, devant la multitude des chemins possibles, évite l'imposture de la décision active pour chercher à retrouver ce que peut être la vérité, véritable chemin de la création. Car c'est lorsque les cinéastes français se posent des questions sur les matériaux cinématographiques que leur cinéma développe une idée assez juste de sa culture : tradition culturelle revisitée de l'intérieur par les doutes métaphysiques de notre époque, *Van Gogh,* de Maurice Pialat, emprunt musical d'époques antérieures, *Tous les matins du monde,* d'Alain Corneau, hommage posthume à des cinéastes, *Jacquot de Nantes,* d'Agnès Varda, et *Docteur M,* de Claude Chabrol.

Le *Van Gogh* de Pialat est inévitablement un cas à part. C'est l'un de ces films dont on imagine la beauté avant de le voir tant son titre est un symbole artistique, surtout par ce que l'on sait d'avance sur le sujet. Ce film a donc une genèse prénatale dans l'esprit du cinéphile. Je m'attendais à une féeérie d'images colorées, avec du bleu, du vert, de l'écarlate. Ce que l'on a vu est très différent, plus simple, plus près de l'homme et de ses préoccupations, mais non moins moderne, et non moins intéressant. J'ai vu un drame discret dont Pialat a le secret. Après le douloureux exercice métaphysique de *Sous le soleil de Satan,* le réalisateur de *À nos amours* rejoint la veine réaliste de Renoir. Son *Van Gogh* est, d'abord et avant tout, enregistrement du réel, et non traficotage psychédélique : il ne peut que se confronter à l'acte même de créer, en le regardant accoucher d'une forme, travailler un corps ou une matière en une tentative de pénétrer l'extérieur et la gravité de l'être. Car *Van Gogh* n'est pas un film sur la peinture. On y voit bien au début du film un tableau balayé par quelques coups de pinceau, mais c'est plus que cela, c'est un état d'être que le réalisateur dégage de ses personnages qui, pour être interprétatif ne demeure

pas moins près de la réalité. Quand on sait l'enflure médiatique qui entoure le personnage de Van Gogh, le projet n'était-il pas piégé? Comment éviter le discours sur la peinture, sur le personnage, sur la soi-disant folie entourant le personnage? Son attention à des personnages, à de menus détails, saisit le pouls de l'être et dégage le poids lourd de l'humanité.

La création

On serait tenté de comparer Pialat et Rivette, mais je ne crois pas que la comparaison soit fondée, car Rivette capte le mouvement de la peinture et Pialat, celui de l'existence. L'un n'est pas le contraire de l'autre, ils sont les compléments d'une même vie. Leur quête de la notion de l'art permet de fuir les scolies limitatives de la raison et d'atteindre une espèce de pensée métaphysique où se bercerait l'émotion, où l'être prendrait forme et palperait enfin la sensation d'une immense communion avec la création tout entière. Sans doute c'est tout ce mystère caché de la création qu'il faut voir dans ce tableau jamais dévoilé, peint par Frenhofer où toute la beauté de la peinture s'exprime dans l'invisible. Rivette s'éloigne dans *La Belle Noiseuse* de ses structures thématique (le complot) et dramatique (le théâtre) pour explorer les dédales de la création. Au son de la plume qui gratte le papier, la caméra colle aux gestes du peintre, conviant le spectateur à découvrir un autre temps, ce temps que les films détournent, ce temps où la matière se détruit et fait place à la grandeur de la transposition artistique. Au fond, ces deux réalisateurs ont évité tous les pièges, celui du film culturel, celui du film de reconstitution, comme celui de la vision romantique de l'artiste.

On retrouve nettement moins d'inspiration du côté de Chabrol qui semble avoir omis cette vision de l'art, seule

assurance d'un cinéma du «regard», avec sa *Madame Bovary*. Ici, double caution culturelle. Qui ne connaît ce livre magnifique du jeune Gustave Flaubert, et l'autorité de Claude Chabrol? En voyant à l'écran Emma, son mari et tous ces grands espaces, nous ne nous sentons pas dépaysés par ce stéréotype du produit télévisuel amorphe, sans nécessité cinématographique. Pourtant, tous les signes extérieurs de la qualité étaient là : érudition historique, comédiens de talent, amour du sujet. Chabrol fait face au problème de représentation : comment faire sien un sujet qu'on admire et tenir la bonne distance? D'où l'image d'un film qui n'a pas de réalisateur, qui fait de la pose, qui se cherche un sens véritable, un ton, un style, cette générosité mystérieuse qui illumine la littérarité. Les personnages d'Emma et de son mari font preuve devant la caméra de si peu d'intériorité, avec ce ton bon enfant, qu'ils renforcent l'idée que les grandes œuvres littéraires font souvent les pires films. Sous ce vernis moderne aux grelots traditionnels, on regrette le temps où les vilaines intentions mordantes de Chabrol faisaient preuve de vitalité critique et artistique.

Deux autres vétérans, Jacques Doillon et Philippe Garrel, poursuivent avec bonheur une œuvre remarquable par sa cohérence et sa continuité, ce qui permet de maintenir le contact avec le public. Garrel se hasarde à explorer encore plus profondément la veine qui fait de son cinéma un monument : la voie intimiste. *J'entends plus la guitare* prend la forme d'un journal mû inlassablement par un mouvement de circonspection entre fidélité et infidélité qui échappe à tout protocole théorique. Contrairement à Alain Corneau dans *Tous les matins du monde,* qui s'inspire de l'idée de la musique, Garrel évacue tous les éléments extérieurs pour ne garder que l'âme de ses personnages. Cinéaste-poète, Garrel envisage lui aussi la création comme un acte de questionnement, tout en pigeant dans sa vie des moments fragmentaires, doués

de signification. Ce qui compte dans le cinéma de Garrel, c'est bien moins le fait de parler que d'établir par les éléments cinématographiques (les mots, la lumière, les gestes, les mouvements...) une distance entre le projet initial et la réalisation. Depuis longtemps, on connaissait la valeur de parler à la première personne du singulier, mais on a rarement vu un cinéaste dédoubler ses émotions pour les dépasser et donner à voir ce que les crises identitaires, les conflits amoureux représentent, serrant ses personnages dans le cadre comme des coupables qui se rendent à l'échafaud. Si ses thèmes pointent toujours la solitude d'un être mis au ban de la société, dans *J'entends plus la guitare,* Garrel le fait avec une légèreté qui donne une grâce à des propos en apparence déstabilisants. L'année 1991 aura apporté le succès à Doillon avec *Le Petit Criminel* où il propose à travers les péripéties d'un flic pas comme les autres et de deux adolescents de réintroduire un cinéma social à une époque où tout le monde semble le rejeter. Cela fonctionne car le film est une fuite vers l'impossible, fuite où tout est joué avant terme. Il s'agit alors pour Doillon de poursuivre avec bonheur un cinéma de l'expression du désir.

Cinéma branché

C'est à ses ardeurs juvéniles que Bertrand Blier doit avoir aussi pensé en associant Anouk Grinberg, plus suave que jamais, et Charlotte Gainsbourg pour leur faire faire le tour de ses obsessions dans *Merci la vie* : une promenade institutionnalisée sur l'amour, sur la mort, sur l'actualité, sur la fatalité de l'image après le clip. Le rythme effréné place le spectateur directement dans le coup, ce qui le protège des attaques. De l'auteur, on ne regarde maintenant que la signature en évitant d'y voir toute la métaphysique d'une pensée machiste particulièrement réactionnaire. La narration

fragmentée en une série de subtiles ruptures de ton devient une mise en boîte stylistique qui détourne l'attention du spectateur vers le clinquant obsessionnel de la forme. Car le sujet du film n'est pas la recherche de la paternité mais le style de Blier mis en image par Blier, considéré à tort comme un grand cinéaste. Je n'ai perçu en lui, pour ma part, qu'un grand inventeur qui obéit aux règles mercantiles de la machine cinématographique et sociale. Somme toute, Blier est au cinéma branché ce que Lelouch est au cinéma d'« émotion lyrique ».

Mais Blier a trouvé plus fort que lui. Les images de *Delicatessen* sont si intenses qu'elles coupent le souffle et qu'avec leur performance ponctuelle, instantanée, elles réduisent le film à n'être que prétexte. Images si grandioses qu'elles ne permettent plus la critique. Devant ce déferlement d'images métaphoriques, cette recherche d'objets narcissiques, ce style pompeux et pâteux, il était fatal, à une période où toute forme d'intellectualisme est rejetée, que les spectateurs soient séduits par le premier film de Marc Caro et Jean-Pierre Jeunet, qui risque de devenir, incidemment, le film culte du cinéma de la performance. Mais peut-on toutefois ne pas avoir de réserves devant une telle panoplie d'effets visuels inspirés du baroque et de la tarte à la crème ? Malgré tout, l'œuvre de Jeunet et Caro est intéressante par le type de mise en abîme proposé. Plus qu'un emprunt à la bande dessinée ou au dessin animé dont sont issus les deux réalisateurs, *Delicatessen* puise dans les œuvres millénaires du burlesque, là où l'absurde est roi et maître.

Si Jean-Luc Godard donne l'absurde philosophique, il s'efforce de le faire avec une grâce qui le rend unique. Que Godard soit de plus en plus isolé, de plus en plus distancié du reste du cinéma, qu'il exploite mieux que personne ce trouble pour fasciner et se faire aimer, c'est sûr. *Allemagne neuf zéro* fonctionne comme ses autres films : collage,

réflexion philosophique, détournement du récit vers des régions encore vierges, entre autres. Il ne faut pas prendre *Allemagne neuf zéro* pour un film sur l'Allemagne, il est plutôt le point de départ d'une réflexion qui, profitant d'une situation particulière, s'interroge sur le rôle de l'histoire dans la vie des individus, le travail du temps sur les êtres et les choses. En fait, tout ce qui se cache derrière le tout nouvel ordre mondial.

Gaspard Noé est un enfant de Godard. Son film, *Carne,* est sans nul doute le plus casse-cou de la production française. En quête de nouveau procédé narratif, Noé réaménage les vieilles formes de la Nouvelle Vague, suivant, avec des résultats variables, l'expérience de Godard : emploi de l'image fixe, de l'intertitre, de l'effet du gros plan. Les premières images introduisent l'atmosphère caustique de cet univers bucolique qui suit le processus de transformation d'une vache en morceau de viande. Le style révèle une vision cinématographique plus féconde que cette veine assez creuse qui se nourrit de l'exemple publicitaire où la fausse originalité exhibe ses choix esthétiques (*Sacha* d'Arcady).

La lutte du réel

Les films de genre sont à la dérive en France, soit qu'on fasse dans le suranné du type *Hors la vie* exploitant toutes les conventions et les clichés maladroits ou soit qu'on les dénature et leur assène un coup de hache qui n'est ni plus ni moins qu'une épreuve de vérité. À l'origine de la proposition filmique de Maroun Bagdadi, on devine manifestement une certaine authenticité et une bonne volonté. Mais comment croire à ce photographe enfermé dans une prison de Beyrouth où chaque séquence de son calvaire est permutable, d'autant plus que l'image ne peut pas rendre compte de la douleur de la séquestration ? En cantonnant son propos dans quelques

saynètes d'espoir et d'effondrements brutaux, accompagnées d'un implacable dosage de petites et grandes souffrances physiques et morales, il ne fait que transposer les symptômes typiques d'un projet sans écriture singulière. Alors que Catherine Breillat réussit là où plusieurs films ont frappé un mur parce qu'elle accepte que le film lui échappe pour introduire la notion de désir dans le quotidien.

Film ambitieux, *Sale comme un ange* déboise le champ du polar pour illuminer ce qui ne se voit pas au cinéma, la tension : flic macho sans aucun sens de la morale, force de l'inconscient qui précipite l'héroïne dans les bras du meilleur ami de son mari, évocation d'une condition humaine tenant à la fois de la corruption et du désir d'être corrompu, sexe aussi hard que passionné. Autant de figures exploratrices qui, refusant de restituer la logique du réel, la renouvellent. Mais derrière ces ruptures, il y a des corps réels, une relation entre les acteurs et les spectateurs qui permet au simple geste de porter une charge symbolique énorme. La façon dont Breillat traite le polar est aussi délibérément anarchique que fondée sur l'interrogation. Ces exemples confirment la qualité d'écriture du film, qualité que l'on serait tenté de rapprocher un peu facilement du cinéma de Pialat. La lucidité et le cru des scènes n'autorisent pas pour autant à réunir sur le même plateau d'argent Pialat et Breillat. Ce réflexe consiste d'ailleurs trop fréquemment à écarter la seconde au profit de la notoriété du premier. La grâce du film surgit de la violence subite des pulsions de chaque protagoniste : l'amour de l'inspecteur est conquis sur les puissances de la mort et du chaos. Voilà un grand film où le réel doit se battre avec la fascination et la corruption des corps.

La tentation du réalisme, on ne peut plus se le cacher, constitue un pari des plus séduisants. Des réalisateurs ont décidé d'affronter les pièges de la réalité en dessinant de nouveaux horizons narratifs basés non sur le concept de la

réalité mais sur l'approche de cette réalité. *Un cœur qui bat* de François Dupeyron, *Nuit et jour,* de Chantal Akerman et *Paris s'éveille,* d'Olivier Assayas sont des reportages sur les relations intimes et abordent les problèmes concernant l'homme d'aujourd'hui.

Avec un art subtil de l'analyse et une observation très fine des comportements et des lieux dans la tradition de M^me^ La Fayette, Dupeyron déplace le marivaudage banal pour explorer la complexité et la fragilité de nos engagements et abandonne ses protagonistes à l'ambiguïté de discours amoureux et à la soudaine beauté apparente des gestes les plus anodins. Dans un cinéma qui ne sait plus faire vivre ses personnages, Dupeyron s'attache à suivre des personnages qui avancent aux rythmes de leurs battements de cœur. La grande originalité d'*Un cœur qui bat* est dans ce passage d'une réalité à une autre, dans ce glissement de l'observation minutieuse des sentiments vers le milieu des sentiments. La splendide photo, discrète mais d'une grande force de démonstration, transcende le réalisme et fait que les quartiers de Paris, les décors des hôtels de Pigalle avec leurs couleurs flamboyantes prennent le visage des sentiments intérieurs vécus par les personnages : ainsi les scènes d'amour ont-elles un lustre.

Singuliers

Comme Dupeyron, Akerman a choisi de focaliser la relation amoureuse sur la femme. *Nuit et jour,* à l'instar d'*Un cœur qui bat,* ne déforme pas le réel. La cinéaste ne veut que la décrire, la donner à voir au lieu de l'imaginer. Inspirée d'une science documentarisante des comportements, Julie vit des amours absolus et sans compromis. Elle passe de l'intimité amoureuse de l'amant du jour aux rendez-vous clandestins du soir, répétant les mêmes gestes, les mêmes

actes, presque mécaniquement au point qu'elle éprouve pour ses deux amants un amour véritable.

Au même titre que *Nuit et jour,* on ne saurait reprocher à *Nord* sa rigueur et sa retenue. Rien de démonstratif ou d'obscène dans ce sujet grave et important tiré de la vie du réalisateur mais un art de la litote, très approprié aux conditions de réalisation, le comédien principal étant le réalisateur. Ce premier coup d'essai est rempli de promesses. Ici, chaque membre fuit le quotidien : le père dans l'alcool, le garçon dans les chantiers portuaires et la mère dans son propre univers. Le thème de l'incommunicabilité n'est pas inédit mais Xavier Beauvois le transforme en concoctant un enchaînement de petites scènes elliptiques, jamais closes sur elles-mêmes, qui rendent à cet univers aseptisé toute sa froideur. Tout est filmé avec un grand souci de distance. Toutefois, il apparaît que la part autobiographique était trop lourde pour une première réalisation. Beauvois effleure maladroitement la relation entre le fils et sa mère. En fait, dès qu'on s'intéresse au personnage de la mère le ton change, la caméra se faisant plus délicate et n'osant pas suivre le rythme de la confession introduit par la vulnérabilité du personnage du père.

Autre film aux qualités certaines, dans un registre plus mineur, inspiré de la même lumière du Nord de la France, est le moyen métrage de Despleschin, *La Vie des morts*. Ici encore, la mise en scène est singulière sans pour autant tomber dans le formalisme. Il y a chez Despleschin une fascination pour l'ordre, comme instrument à produire un dérèglement. L'enjeu d'un tel procédé est de savoir si le film tiendra l'épreuve du réel. Pas de doute, cette histoire de famille révèle un cinéaste à venir.

Éthique

La dernière année aura au moins consacré un vrai réalisateur. Olivier Assayas cause un véritable émerveillement par sa maîtrise remarquable de la mise en scène et de la direction d'acteur. La thématique de *Paris s'éveille* suggère que l'objet de la quête d'Adrien appartient à un autre monde tandis que le lyrisme des mouvements de caméra bute constamment contre les murs, les couloirs pour insister sur l'aspect claustrophobique vécu par les personnages dans leurs lieux de transit. L'espace cinématographique du film est d'autant plus fort qu'il est représentatif de l'état actuel de la jeunesse française. Les personnages d'Assayas n'habitent pas des lieux, ils traversent des appartements ou des squatts, déracinés du quotidien, à la recherche d'une identité. Cinéaste de la passion, Assayas par sa caméra physique et son rapport avec la narration est un des rares cinéastes français à opposer le désir de la fuite et celui de l'intégration : cinéma de l'éthique qui ne laisse personne indifférent.

Faut-il encore parler de Besson en cette année faste. Le cinéma a produit énormément de films de qualité cette année. *Rimbaud, une biographie,* de Richard Dindo, *Les Équilibristes*, de Nico Papatakis, *Le Jour des rois,* de Marie-Claude Treilhou et plusieurs coproductions (*La Double Vie de Véronique,* de Krzysztof Kieslowski, entre autres, *Toto le héros,* de Jaco Van Dormael, *L'Annonce faite à Marie,* d'Alain Cuny) où la France a eu son mot à dire, sont autant de films qui méritent le détour. D'autant plus qu'on ne sait plus trop à quelle année se sont produits les films de Besson tant les nouvelles versions, allongée, espresso ou cappuccino, sont devenues le moyen rapide de provoquer le ramdam médiatique. La véritable question avec Besson est : que va-t-il encore inventer dans son prochain film ? À ce titre, il est beaucoup plus intéressant d'attendre ce que le cru de la prochaine année nous réserve.

Les dix films les plus importants de l'année 1991 (par ordre alphabétique)
Guy Ménard

Barton Fink, de Joel et Ethan Coen (USA)

La Belle Noiseuse, de Jacques Rivette (France)

La Divine Comédie, de Manoel de Oliveira (Portugal)

La Double Vie de Véronique, de Krzysztof Kieslowski (Pologne-France)

Les Enfants de la nature, de Fridrik Thor Fridriksson (Islande-Allemagne-Norvège)

Life on a String, de Chen Kaige (Chine-Allemagne-Grande-Bretagne)

Latino Bar, de Paul Leduc (Espagne-Venezuela-Cuba)

Oy, mes oies, de Lydia Bobrova (URSS)

Toto le héros, de Jaco Van Dormael (Belgique-France-Allemagne)

Van Gogh, de Maurice Pialat (France)

Mention spéciale :

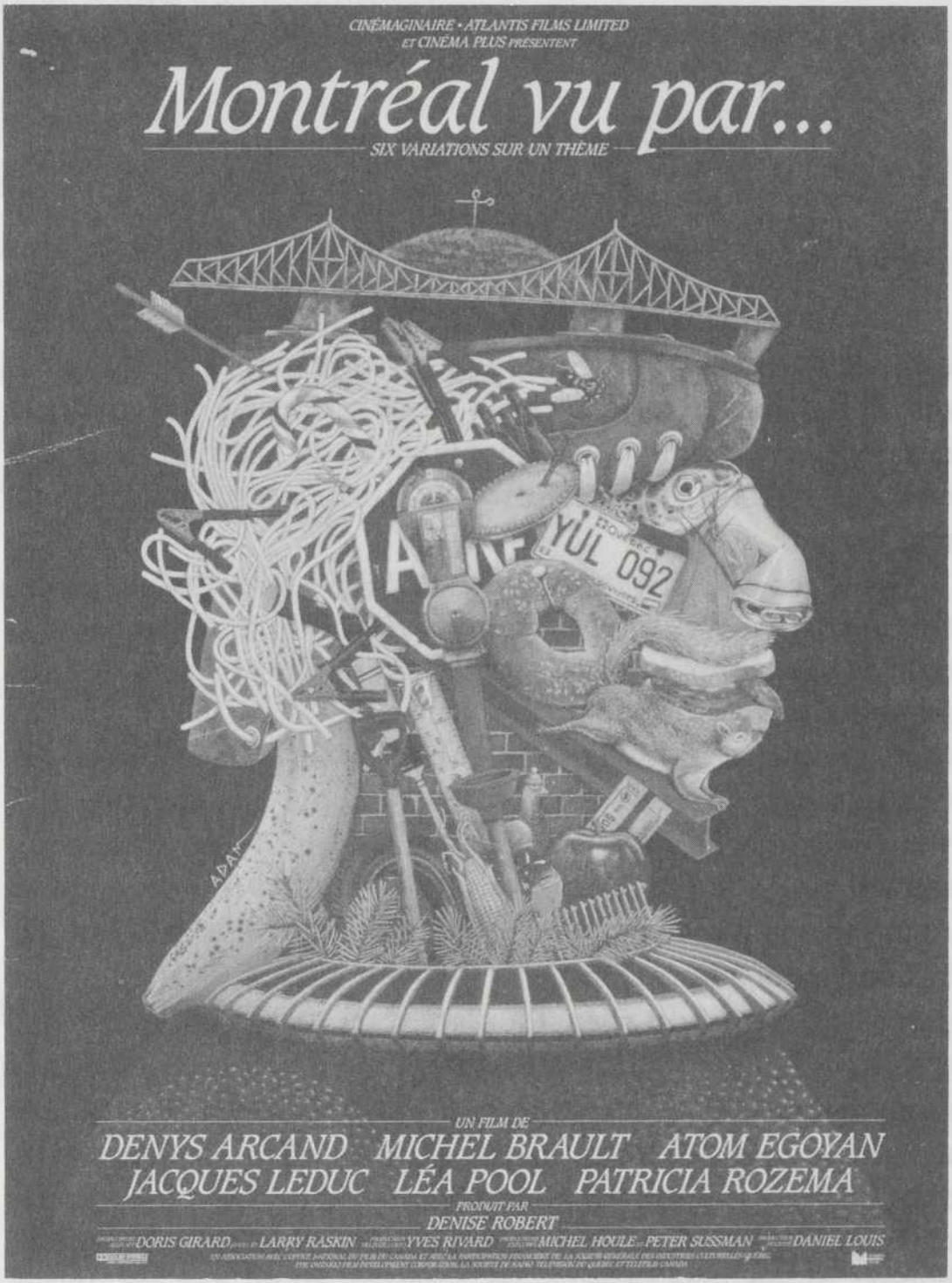
Paris s'éveille, d'Olivier Assayas (France)

Visions d'une sensibilité

Le sort des affiches culturelles au Québec et à Montréal en particulier — avec le règlement municipal 5128 interdisant l'affichage dans la rue — nous rappelle la précarité de ces images. Malgré tout, on placarde de manière sauvage environ 700000 exemplaires d'affiches culturelles à Montréal par an.

Certaines affiches de films sont du nombre. Où retrouve-t-on les autres? Partout et nulle part avant de les voir sur le mur de sa chambre. Parfois aux vitrines des cinémas, sur les jaquettes des vidéocassettes et dans son vidéoclub, dans certains commerces des rues fréquentées de Montréal, sur les clôtures des édifices en construction ou les maisons qui viennent de brûler, dans le cahier culturel de *La Presse* du samedi (mais là l'affiche a perdu des plumes si l'on ne peut se payer une pleine page) ou cinq minutes sur le babillard de la Cinémathèque québécoise. Presque jamais dans le métro parce que c'est trop cher. La plupart du temps on ignore qui a fait l'affiche et elle est rarement signée, à part quelques noms connus. Elle est de format varié, souvent le standard américain pour les longs métrages. On ne parle pas des affiches de courts métrages, souvent minuscules. Bref, nos affiches de films sont des produits fragiles, d'autant plus que le budget qu'on leur réserve est souvent grugé par les autres postes.

En 1991, dans le paysage des affiches culturelles montréalaises, les affiches de films se sont défendues malgré tout.



«Une référence plastique au peinte italien Arcimboldo.» Affiche d'Yves Adam pour *Montréal vu par...*

Je dirais que c'est une bonne année, en langage sportif. Pour ceux qui observent la vie de ces images à travers la ville et dans les lieux d'animation culturelle, certaines ont fait leur bruit.

Une gueule

Je signale ici les réalisations intéressantes en longs et en courts métrages. Je n'ai pas la prétention d'avoir vu toutes les affiches — 80 films tous formats en 1991 ? — mais de donner des pistes qui permetraient de revoir toutes ces images — un jour — aux Rendez-vous du cinéma québécois, ou dans une salle d'exposition, ou ailleurs. On part du principe que les affiches n'ont rien à voir avec le film et vice versa. Elles espèrent toutes avoir leur vie propre ; certaines y parviennent. C'est de celles-là dont je parle davantage ici.

Parmi les festivals et événements de cinéma, l'affiche des 7e Vues d'Afrique, signée François Cauvin, a un souffle et une originalité. L'efficacité du dessin, ce jaune et ce vert sur fond noir d'une Africaine tenant le globe terrestre côté continent africain peut se vérifier à l'affichage public. L'illustration est simple et directe, le lettrage limpide. C'était une réussite quand on l'a vue occuper les murs de la ville en avril dernier.

La seconde qui mérite, comme toujours, beaucoup de respect, c'est celle de Benjamin Baltimore pour le 20e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal. On pouvait noter une certaine retenue (moins d'effets choc) cette année si l'on compare le travail de Baltimore à celui de l'édition 90 axée sur la lutte amérindienne. Pour le vingtième, une affiche-hommage en forme de fenêtre sur le ciel et l'avenir avec comme cadre les noms des cinéastes invités par le festival. Une affiche-pétition de cinéastes voisins et amis.

Parmi les autres affiches de festivals, lesquelles retenir? Celle d'Ariel Borremans pour les 9e Rendez-vous du cinéma québécois avec trop d'éléments mais une façon neuve de traiter la photo, les couples aux fenêtres, le beau Valentino et autres. Trop chargée mais une affiche qui prend des risques.

Ensuite, celle du FFM signée Federico Fellini me semble un malentendu, un dessin brouillon d'une dame trop maquillée que le président Losique aurait pu dessiner lui-même. On ne reconnaît pas là le style des caricatures et des dessins de Fellini. L'affiche du FFM de 1991 semble aussi empruntée que la réputation du festival. Mais il faut le souligner, les affiches du FFM n'ont jamais été de très haut calibre, mises à part celles de McLaren-Lévesque.

L'affiche du 12e Festival international du jeune cinéma (réalisée par Devant le jardin de Bertuch) avec son format et son style a, elle, aussi un ton, une gueule. Son illustration mythologique (le fruit défendu?) étonnait. Le choix du noir et blanc avait un petit quelque chose de bout du monde.

La simplicité

Il faut passer rapidement sur les autres festivals. L'affiche du 4e Festival international du cinéma chinois (de Tin-Yum-Lau) se distinguait par son format et son classicisme, tout en étant très fonctionnelle; mêmes remarques pour celle du 2e Festival international du film scientifique du Québec (de Fabienne Léveillée) qui nous rappelait certaines affiches de guerre de Mayo à l'ONF. Le classicisme en illustration n'est pas nécessairement un défaut. Comme le soulignait un distributeur de films découragé par les projets d'affiches qu'il recevait : «... la première et la dernière qualité d'une affiche, c'est la simplicité.»

Oui, mais souvent certaines le sont trop. Comme celles de la première Mondiale de films et vidéos de Québec (Concept

visuel voyant), du 9e Festival international du film sur l'art (Pratt et Whitney Canada graphisme — *sic*) et du 7e Festival de films et vidéos de femmes de Montréal (non signée). Quelques efforts ont été investis pour l'affiche du 4e Festival international Image et Nation, gaie et lesbienne (Zap Design et photos de Jules de Niverville) qui joue sur une note humoristique; de même pour celle du 10e Festival de cinéma international en Abitibi-Témiscamingue (de Marthe Julien) qui vise Hollywood avec les bougies de Marilyn Monroe. Le format était chaleureux mais c'est un peu trop gros. L'affiche du 9e Carrousel international du film pour enfants de Rimouski partait d'une bonne idée mais les photos-sourires et le papier découpé ne passaient pas. Celle du 7e Festival du cinéma international de Sainte-Thérèse et du FFM-version Québec non plus. À souligner deux événements qui ont suscité des affiches, la projection de *Metropolis* par la Cinémathèque québécoise (une photo gonflée du film) qui a déjà fait mieux, et surtout l'Âge des métropoles (avec volet cinéma des années 20) du Musée des beaux-arts de Montréal accompagné de trois affiches d'Alain Lévesque. Ce dernier a déjà fait une affiche remarquée du FFM et aussi des Rendez-vous...

Sans détour, j'ignore ce qu'il va faire en 1992 (il vient de faire l'affiche des Rendez-vous... où deux fauteuils vides — celui du réalisateur et celui du public — se parlent) mais Yvan Adam a réalisé trois affiches de poids en 1991. C'est vrai qu'en 1990, son affiche pour le dernier Forcier était loin de lui.

Mais là, avec celle de *Montréal vu par...*, il nous réconcilie avec lui-même. Sa référence plastique au peintre italien Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) pour imaginer un portrait de Montréal la ville (alors que les six cinéastes ont filmé leur vécu) en pleine vente de garage m'apparaît fou et à la fois baveux comme on l'aime. La montagne de bines en

passant par le stade et ses propres éléments mythologiques que sont le mur de brique et le pneu usagé. C'est cette affiche qu'on a pu voir aussi en format géant (des sérigraphies à tirage limité pour le 350e ont été tirées et sont disponibles chez Cinéma Plus, le distributeur) et aussi une autre du même format pour le fim *L'Homme de rêve,* de Robert Ménard, gros mollet musclé. Plus expéditive celle-là mais avec une idée.

Vittorio

Une autre grande, signée Vittorio, créée pour la re-sortie du *Martien de Noël* nous fait plaisir : un Père Noël bicéphale. On l'a vue partout; comme toujours les affiches aux rondeurs et couleurs élémentaires de l'affichiste le plus placardé en ville (Juste pour rire, et ses superbes affiches pour l'opéra de Montréal) atteignent leur cible. Il est intéressant que Vittorio reprenne du service en cinéma car dans les années 1960, il avait fait des images remarquables pour nos films (*À tout prendre* et même *Deux Femmes en or*). Ensuite, l'année a été marquée par l'effet *Love-moi* (créé par Louis C. Hébert du Studio de la Montagne). L'affiche-graffiti (la rumeur circulait que c'était Adam ou Zilon qui l'avait faite) est retombée sur tous les murs de la ville. Le titre trafiqué — devenu Glove-moi — s'est mis à vivre par lui-même. L'affiche avait réussi à s'imposer et le film aussi. Dans ce cas précis, le style du mur agressé et le lettrage emprunté aux dessinateurs anonymes s'expriment sur toute surface avec peinture en spray.

Affiche aussi violente que le film. Pour une rare fois, l'affiche a des affinités et vibre. Elle dialogue avec les murs et les créateurs de graffitis.

Parmi les autres affiches de type commercial, il y a eu celle de *L'Assassin jouait du trombone* (créée par Michel Thomas Poulin qui avait fait celle du Cirque du Soleil).

Illustration hyperréaliste du comédien principal, de la comédienne et en fond de scène, les autres. Le lettrage et les couleurs évoquaient une page couverture de roman policier ou d'album de Tintin. Presque aussi visible que celle de *Ding et Dong* (de Renée Grégoire) diffusée l'année dernière. Cette affiche avait fait le circuit des portes de dépanneurs et autres petits commerces. C'est moins cher que le métro et parfois plus efficace.

À remarquer aussi celle de *La Demoiselle sauvage* (Louis C. Hébert du Studio de la Montagne) qui est une réussite pour l'usage qu'on a fait de la photo du personnage principal entre la montagne et la mer du lettrage. Elle est fonctionnelle sur les murs de la ville. Mais ce n'est pas le cas de celle de *Nelligan* (de Marie Rouleau) au dessin trop flou qui veut évoquer l'époque. Une mention spéciale à l'affiche du *Spasme de vivre* (de F. Turcotte et N. Moumouri) qui n'inventait rien mais traduisait bien le vertige de ce film en rouge vif. Parmi les autres longs métrages, des abominations *(Amoureux fou, Pablo qui court, Pourquoi Havel ?),* des formules trop chargées comme toujours *(La Championne, Le Fabuleux Voyage de l'ange, Alisée, Des Lumières dans la grande noirceur* et même *Perfectly Normal).* Une curiosité ou deux à noter : (celle d'*Une balle dans la tête,* de Créon et Skopia qui voulait faire polonais... et *Grelots rouges,* de Manon Briand, provocante comme le cinéma de Harel. Une affiche honnête pour terminer mais conforme au style du moment, axé sur l'usage abusif de la photo, c'est celle de ...*Comme un voleur,* de Marthe Julien. Ou sans doute celle de *Black Robe* (de quel affichiste ?) tout de même forte par le profil de la soutane, sur fond noir et rouge sur le fjord du Saguenay.

Vie réduite

Au chapitre des moyens et courts métrages, quelques belles réussites qu'il faut souligner, même si je suis conscient d'en oublier beaucoup. La vie de ces affiches au format réduit est encore plus fragile.

Il y a l'affiche de Manon Briand (elle l'a aussi faite) des *Sauf-conduit* qui a fait son effet sur les clôtures de la ville. Trois gais-lurons en train de chanter, photo colorée à la main, le style brouillon collé avec du scotch, le « n » à l'envers et tout. On sent là une affiche de premier film, mais il faut dire que la cinéaste a travaillé avant comme affichiste.

Deux affiches et ciné-fiches qui se démarquent encore, celle de *Bonjour Shalom,* pour l'illustration joyeuse et années 1950 (de Nina Berkson et le graphisme de Guylène Lefort) ou la rencontre culturelle des Hassidim et des Outremontais, et celle de *La Manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant,* de l'illustrateur François Cauvin (celui de Vues d'Afrique) et du graphisme Skopia, une chevelure de poèmes aux brun et bleu criants.

D'autres affiches de moyens et courts métrages vues rapidement entre deux colleurs et sur la colonne coin Saint-Denis-Rachel. L'affiche pour *Chère Amérique* (de Skopia) en forme de paquet postal, celle de *Nulle part, la mer* (encore Skopia) plutôt tragique, celle du *Cœur sombre* (illustration Gérard et Paprika Communications) genre indienne, et d'autres, que j'oublie.

Enfin, du côté de l'ONF qui nous avait habitués à plus d'affiches. On a la nostalgie de la superbe affiche de Pierre Durand pour *Hotel Chronicles,* avec ses taxis jaunes grimpant aux édifices et autres illustrations pour la collection *Parler d'Amérique*. Cette année, j'ai retenu pour leur efficacité et leur circulation celle d'*Un homme de parole* (photo de Normand Grégoire), de *Remous* (de qui?) sur les bords

sorcière, le tryptique sur le Brésil de Michel Régnier dont *Le Monde de Fredy Kunz* surtout (trois affiches de Jacques Cormier) qui exploite le style horizontal et les couleurs éclatées. Et pour l'exploitation mclarenienne, celle de Veronica Soul pour le film de Donald McWilliams, *Le Génie créateur : Norman McLaren.* Pas d'affiches à ma connaissance pour *Les Miroirs du temps,* superbe film d'animation. Mais beaucoup de jaquettes pour copies vidéo...

Des créateurs font des images révélatrices de leur (et de notre) sensibilité dans ce champ et donnent un écho aux films qui circulent. Il faudrait que ces visions de notre cinématographie sortent de leur ghetto.

Nota Bene : Je remercie tous ceux qui m'ont donné des informations pour faire ce bilan et les entrepreneurs en construction qui montent continuellement à travers Montréal des beaux murs de bois pour coller les affiches. Les regardent-ils parfois ?

«La vidéo indépendante québécoise est sous-financée.» *Le Dortoir,* de François Girard (photo: Rhombus Media).

Une année mouvementée

«Mouvementé» vient à l'esprit pour caractériser le spectre clinquant de 1991. Au sens propre, le mouvement est un changement de position dans l'espace, dans le temps et dans un système de référence précis. Au sens d'une action collective (spontanée ou dirigée), le mouvement tente de produire un changement d'idées, d'opinion ou d'organisation sociale.

Brandir sa bannière

Après deux années de gestation, l'Association de la vidéo indépendante du Québec (A.V.I.Q.) voyait officiellement le jour lors des Rendez-vous du cinéma québécois, en 1991. Née de la volonté de voir la vidéo d'auteur évoluer au Québec, l'association compte neuf groupes membres — Agent Orange, la Bande Vidéo, la Coop Vidéo de Montréal, le Groupe Intervention Vidéo (G.I.V.), le Groupe de recherche et d'animation audiovisuelle (G.R.A.A.V.), les Productions Réalisations Indépendantes de Montréal (P.R.I.M.), Vidéo Femmes, Vidéographe et Zone productions — et représente plus de cinq cents artistes et producteurs indépendants québécois.

L'association s'est donnée comme mandat de représenter ses membres auprès des secteurs privé, public et parapublic ; de faire valoir la spécificité de la vidéo ; de participer à l'élaboration des programmes de financement pour les vidéastes ; de développer la collaboration avec d'autres organismes ayant

des objectifs analogues, au Québec et à l'étranger et, enfin, d'assurer la promotion et la diffusion de la vidéo indépendante québécoise sur la scène nationale et internationale. Les objectifs qu'annonçait l'A.V.I.Q. étaient les suivants : la création de programmes de financement pour la vidéo au ministère des Affaires culturelles du Québec et l'ajustement des programmes de subvention de la SOGIC et des Affaires culturelles afin qu'ils soient cumulatifs et non incompatibles.

À ce jour, le ministère tient compte des demandes de bourses de projets et de scénarisation en vidéo dans le cadre de son volet cinéma (alors qu'elles avaient toujours été acheminées vers la famille des arts visuels), et l'ajustement des programmes de subvention n'a encore donné aucun résultat. Le mouvement est enclenché, mais souffre d'usure au départ...

La vidéo aura certes brandi sa bannière grâce à cette association, à l'écart cependant de l'année de « changements » que fut 1991, année de guerres expéditives, de misogynie institutionnalisée et de pans d'Histoire écroulés, synthèse de tout ce que le créateur abhorre. D'autre part, si l'on revient au concept du mouvement, le participe passé masculin de mouvoir s'écrit avec un accent circonflexe sur le « u », et au féminin, sans accent (on sent déjà un effort mû par l'Histoire, une résistance émue...).

Embûches

On devinera une trajectoire en circonflexe sur la lancée catastrophique de l'année, que rien n'arrive à freiner. Cette année fut agitée par les mouvements simples de la vidéo (rotations, bonds, chutes, culbutes, gambades, pirouettes et plongeons) dans les médias québécois.

Louise Déry, la conservatrice en chef de l'exposition inaugurale du nouveau Musée du Québec, *Un archipel de*

désirs : les artistes québécois et la scène internationale[1], accordait une place importante à la vidéo. Seize vidéastes[2] qui ont marqué les années 1980 étaient invités à participer à une exposition d'envergure au musée. Ce volet vidéo constituait la plus pertinente rétrospective du genre jamais montée au Québec.

Toutefois, l'initiative prometteuse qui s'énonçait aussi bien qu'elle se concevait ne s'est pas accomplie sans heurts. Elle a été semée d'embûches, criblée de dissensions, connotée par l'étonnante multiplication des circonstances où l'autocensure l'a emporté sur les questions de principe, confrontant l'individu et l'institution. Le 3 juin 1991, Marc Paradis retirait son tryptique *(Délivrez-nous du mal, L'Incident Jones* et *Lettre à son amant)* de l'exposition. L'artiste avait décidé de s'exclure du processus mis en place à Québec, avant la deuxième projection de ses bandes, la première ayant été tronquée de deux vidéogrammes *(Délivrez-nous du mal* et *Lettre à un amant)*. Il jugeait que le musée s'était montré irresponsable, et surtout, que M^me^ Andrée Laliberté-Bourque, la directrice du musée, avait perdu le contrôle de ce qui s'y déroulait. Personne au musée ne l'ignora, ni ne l'avoua.

Au moment où on préparait l'*Archipel de désirs,* à la fin de 1990, Michel Cheff, le conservateur en chef du musée, remettait en question les deux vidéogrammes du tryptique : l'interdiction dura l'hiver, le conservateur attendait la décision du conseil d'administration (?). Peu avant l'ouverture du nouveau musée, Marc Paradis se rend à Québec pour le rencontrer, ainsi que Laliberté-Bourque, Louise Déry et un

---

1. De mai à septembre 1991.

2. Raphaël Bendahan, Luc Bourdon, Marylin Burgess, Neam Cathod, Jeanne Crépeau, Daniel Dion, Philippe Poloni, Sue Schnee, Helen Doyle, François Girard, Bernar Hébert, Robert Morin, Lorraine Dufour, Marielle Nitoslawska, Marc Paradis et Anne Ramsden.

membre du conseil d'administration. Il revient de la réunion assuré que son tryptique sera présenté intégralement. Mais à la première projection... seul *L'Incident Jones* est de la partie.

Le mépris

Avant la fin de juin, une dizaine de vidéastes avaient retiré leurs vidéogrammes du musée; le kamikaze culturel s'est déroulé comme dans une kermesse, un tumulte obscène, on jouait dur la débandade au téléphone et par fax. Marc Paradis n'a jamais appartenu au *mainstream,* on le lui a rappelé de la façon le plus odieuse qui soit, son œuvre paye cher un érotisme innocent[3].

En retirant leurs œuvres, les vidéastes solidaires élaborèrent une stratégie visant à faire avouer à Laliberté-Bourque le profond mépris du musée pour l'intégrité d'une œuvre. Outre l'accusation de censure, ils ajouteront de nombreux litiges (techniques et logistiques) au chapitre de leur mécontentement, soulevant dès lors une foule de questions sur la place réelle que la vidéo occupait au musée.

Dans *Le Devoir* du 28 juin, tenace, M^me^ Laliberté-Bourque qualifiait l'affaire de « tempête dans un verre d'eau », et dans *Le Soleil,* le 16 juillet, Michel Cheff, de « quiproquo ». L'incident était clos. Vraiment?

Les vidéastes ont vu leur solidarité dans le monde des arts visuels québécois réduite à la dérision, au Québec, en 1991 ;

3. *Délivrez-nous du mal* a subi le même sort au Musée des beaux-arts du Canada, en 1988, avec certaines bandes de Richard Fung, de Toronto, et de Joe Sarahan, de Vancouver, lors d'une autre exposition inaugurale. À l'époque, certaines voix fanatiques avaient voulu retirer les vidéos de la programmation. Le musée avait finalement appuyé les démarches de Paradis, Fung, et Sarahan, après consultation du public. La conservatrice des films et des vidéos d'alors, Susan Ditta, n'y avait pas vu de quoi fouetter un chat.

année pendant laquelle la parabole de l'enfant prodigue va prendre une dimension métaphorique accablante. On n'hésite pas à retirer des œuvres compromettantes au Musée du Québec, en espérant que ça passe dans le beurre. Dur retour au bercail, un mouvement de violence, pour la vidéo aussitôt renvoyée à sa geôle. De l'autre côté du mur, Jana Sterback, Evergone, Barbara Steinman, Michel Goulet, etc.[4], ont plus ou moins gardé le silence (parce que le musée, c'est leur beurre et la vidéo, c'est la vidéo).

Une réprimande

On ne s'en doutait pas encore, le 13 mai 1991, au cinéma Parallèle, lorsque le Conseil des arts du Canada remettait à Robert Morin et Lorraine Dufour le premier prix Bell Canada d'art vidéographique. D'une valeur de 10 000 $, le prix sera remis annuellement à une ou un vidéaste ou artiste de l'installation vidéo pour souligner sa contribution à la vidéo canadienne, à ses pratiques et à son langage.

Les mises en nomination ont été faites par trois spécialistes de la vidéo : Peggy Gale, de Toronto, Karen Knight, de Vancouver, et Christine Ross, de Montréal. Ils ont proposé dix candidats représentant vingt ans de production indépendante en vidéo au Canada. Le jury était composé d'Hélène Doyle, de Québec, de Vera Frenkel, de Toronto, et de Nelson Henricks, de Calgary, tous vidéastes professionnels, habituellement chargés d'évaluer les bourses de type « A » au programme des arts médiatiques du Conseil.

---

4. Jocelyne Alloucherie, Dominique Blain, Geneviève Cadieux, Melvin Charney, Sorel Cohen, Marie Andrée Cossette, René Derouin, Charles Gagnon, Yves Gaucher, Raymond Gervais, Betty Goodwin, Angela Grauerholz, Paul Hunter, Geoffrey James, Guido Molinari, Roland Poulin, Rober Racine, Serge Tousignant et Irène F. Whittome.

Tout de même, Lorraine Dufour réprimanda les dignitaires présents, en dénonçant le sous-financement de la vidéo indépendante au Québec; le courage de ses idées dans une main, un chèque dérisoire dans l'autre, on la voyait parachutée dans une situation ambiguë dès le départ; la transaction constitutionnelle, qu'il faut applaudir, arrivait à point nommé et à ce point dépourvue, à la fois.

Bernar Hébert et François Girard méritèrent des honneurs au Banff Television Festival, en remportant deux prix Alberta-Québec. Bernar Hébert pour l'innovation dont fait preuve *L'Impossible Train d'Anvers*[5], François Girard dans la catégorie «plus de 30 minutes» pour *Le Dortoir,* son adaptation télévisuelle du spectacle de Gilles Maheu et de Carbone 14.

On doit *Le Dortoir* à la maison de production torontoise *Rhombus International,* l'œuvre a mérité quatre autres prix peu avant le prix Alberta-Québec : le prix de la meilleure adaptation au neuvième Festival international des films sur l'art de Montréal, et au vingt-septième Yorkton Short Film and Video Festival, deux Golden Sheaf Awards, pour sa direction artistique et sa contribution aux arts de la scène, ainsi que le prix spécial du jury. En décembre, à New York, *Le Dortoir* raflait un Emmy, dans la catégorie internationale, décerné par The Academy of Television Arts and Sciences des États-Unis.

Un retour aux sources

On soulignera aussi l'apparition de *Kaléidoscope* sur les ondes hertziennes du Québec, pendant cette année. Tous les samedis, du 19 octobre 1991 au 2 février 1992, à 22 h 40, et en

5. Extrait de la série d'émissions *Visions* produite par Agent Orange, diffusée sur les ondes de Radio-Canada, dimanche le 28 octobre 1990, à 15 h.

reprise le dimanche à 15 h, TV5 diffusait la première série télévisée consacrée à la vidéo, au cinéma expérimental et au film d'animation, regroupant des auteurs québécois et européens. La série de seize émissions d'une heure, réalisée par Roger Boire, a été conçue grâce à la collaboration de Vidéographe, de Cinéma Libre, de Vidéo Femmes, du Groupe Intervention Vidéo et d'Agent Orange, distributeurs de films et de vidéos importants.

Pour les vidéastes québécois, *Kaléidoscope* prenait la forme d'un retour aux sources plutôt que d'une première. Ils se retrouvaient de nouveau au salon, d'où ils avaient été chassés pendant au moins une génération...

Je ne l'ai pas assez écrit, la télévision publique rejette l'avant-garde audiovisuelle, au Québec. Des expériences qui se sont avérées aussi déterminantes que celle de TVC-4 (la télévision communautaire de Saint-Jérôme mettait la vidéothèque de Vidéographe à la disposition du public, en 1973) ont échoué très tôt, aliénant les « vidéomanes » de leur fenêtre sur le Québec. Nombreux sont les cinéastes qui en souffrent encore, tous les vidéastes indépendants sont touchés, sans compter le public québécois qui a rarement accès à une activité vitale de sa culture, à la télévision : l'art et l'essai.

Il est à noter que *Kaléidoscope* est issu d'un projet de festival international télévisé pour la vidéo, mis de l'avant par Robert Morin et la Coop Vidéo de Montréal, relégué, en 1991, aux calendes grecques par Radio-Québec. Madame Lise Lachapelle, la coordinatrice de Vidéographe, en félicitant les vidéastes sélectionnés reconnaissait que « les contraintes de télédiffusion avaient éliminé des œuvres remarquables » et invitait les autres télédiffuseurs à emboîter le pas à TV-5.

Les frontières du possible

Les artisans sont-ils pris à partie dans cette chamaille de distorsions, d'effets à répétition, de ratés virtuels et perpétuels[6]? Pas du tout. Ils font de l'installation.

«Déplacer vers l'avant les frontières du possible, en empêchant ainsi la réalité de demeurer fixée une fois pour toutes, est certainement un défi. Il existe des technologies arrogantes qui tendent à la prise de possession du monde, des machines rhétoriquement occupées à s'auto-célébrer, et des hypermédias expérimentaux que l'on peut prédisposer à accueillir des paysages cahotiques dans lesquels le fait de se perdre est projeté» (Nini Candalino; Rome, 15 avril 1991; extrait du texte critique de l'exposition *TéléVisions*.)

TéléVisions, une exposition d'installations interactives qui regroupait onze artistes[7] des États-Unis, de l'Australie, du Québec et du Canada, a été mise sur pied par Luc Courchesne, de concert avec le printemps du PRIM, un événement annuel, et le symposium *Prométhée éclairé* sur la technoéthique de l'École de design industriel de l'Université de Montréal. PRIM offrait deux autres volets à l'exposition, *Images électroniques,* cinq artistes travaillant avec la vidéo

---

6. Les problèmes d'identité de Vidéographe, par exemple, ont déjà été retenus par l'Histoire (*Vidéo 84,* René Payant et Artexte éditeurs). Récemment, on vient de zapper sa syntaxe, en éliminant son article. On ne parle plus *du* (forme élidée de «de le») Vidéographe, mais *de* Vidéographe, *à* Vidéographe, *par* Vidéographe, etc. Par ailleurs, ce dernier avait 20 ans (selon la date de fondation) et 18 ans (selon la date d'incorporation) en 1991. On préférera occulter le premier anniversaire — même si le vingtième Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo le soulignait assez gauchement — et attendre 1992 pour fêter les vingt ans du premier appareil paranoïaque créé par les arts médiatiques.

7. Benjamin Bergery, Jim Campbell, Luc Courchesne, Louise Guay, Nancy Paterson, Bill Seaman, Henry See, la Société de conservation du présent (Alain Bergeron, Philippe Côté, Jean Dubé) et John Thompson.

et l'ordinateur[8] et le *Salon vidéo* qui permettait au public de visionner « à la carte » les œuvres de ses membres.

En novembre 1991, PRIM inaugurait son centre de recherche en arts médiatiques. On se souvient que le ministère des Affaires culturelles du Québec, le Conseil des arts et le ministère des Communications du Canada remettaient près d'un demi-million de dollars canadiens à PRIM pour l'implantation du centre, au début de l'année. Regroupant plus de 150 membres et organismes associés, issus de divers milieux artistiques et communautaires, PRIM offre dorénavant des ressources techniques et artistiques en vidéo, vidéo interactive, infographie et audiographie, tout en réaffirmant sa volonté de se placer en tête de file du mouvement de la télévision vers le troisième millénaire. La télévision ne fera plus partie de l'environnement, elle sera l'environnement !

C'est de la vidéo !

Christian Langlois, Chantal duPont, Joanna Kotkowska, Daniel Dion, Gisèle Trudel, Stéphane Claude et Loli Darcel ont tous et toutes présenté des installations vidéo en 1991. Christian Langlois sabotait son macramé cathodique à la galerie Oboro[9], avec son opératique *Le sale à manger.* Chantal duPont et Joanna Kotkowska participaient à la Mondiale de Films et vidéos, à Québec[10], avec chacune une installation. La première, *Parcours entre ciel et fleuve,* de Chantal duPont, portait sur le passé et le présent incertain du Saint-Laurent, la deuxième, *Au doigt et à l'œil,* de Joanna

8. François Giroux, Françoise Guyaux, Pierre Jasmin, Irène Mayer et Michel Viala.

9. Du 23 novembre au 21 décembre.

10. Du 17 au 27 avril.

Kotkowska, traitait de sensualité et de contraintes mêlées, sur six écrans drapés.

L'univers bouddhique fut mis à contribution dans l'installation de Daniel Dion, *Quadrilogues de l'arbre,* à la galerie Obscure de Québec[11], qui poursuivait sa prière pour la planète avec cette œuvre, et dans celle de Gisèle Trudel et de Stéphane Claude, *Rten,* à la galerie 312-B de Montréal, à la même époque, où le visiteur était convié à une allégorie de la naissance de la lumière.

Loli Darcel, pour sa part, commentait l'univers médiatique, au centre Expression de Saint-Hyacinthe[12], où elle présentait quatre pièces regroupées sous le titre *En ombres : le vide.*

À cela vient s'ajouter l'excellente exposition *Photo — Vidéo*[13], qui présentait les œuvres des jeunes artistes Emmanuel Avenel, Christiane Desjardins, Marie-France Giraudon, Gabrielle Schloesser et Diane Tremblay. Ils ont choisi d'explorer, dans le cadre du Mois de la photo, les rapports qu'entretiennent l'invention de Messieurs Daguerre et Niepce et celle de la société Ampex[14]. *Bienvenue au paradis,* d'Emmanuel Avenel, proposait d'entrée de jeu un tour

---

11. Du 28 novembre au 22 décembre.

12. Du 8 septembre au 6 octobre.

13. À la galerie de l'UQAM, du 12 septembre au 6 octobre.

14. D'autre part, le Mois de la photo offrait un excellent volet vidéo au Cinéma Parallèle, du 13 au 16 septembre, mis sur pied par Nicole Gingras. On pouvait y voir, notamment, deux vidéos de Michèle Waquant, *212, rue du Faubourg Saint-Antoine,* qui dévoile sur un ton répétitif le tableau du temps sur des murs qu'on dit sourds, et sa plus récente bande, *Bruits blancs; The Inconsequential Skin of Things,* du Québécois Paul Landon, posant un regard d'aveugle sur la réalité pour la transformer, plutôt que se laisser transformer par elle. Mentionnons pour terminer les bandes troublantes des vidéastes Esther Valiquette *(Le Récit d'A.)* et Johanne Fréchette *(Tout désir d'oubli disparu).*

de France en train, sur deux écrans ; l'un pour la diapositive, l'autre pour la vidéophonie. Le trajet (de 6 jours) durait dix-huit minutes. Tandis que le *travelling* atteignait une précision mathématique et tranchait au couteau la fuite en avant du passager, les clichés fixaient des moments infinis.

Gabrielle Schloesser, chez qui il faut reconnaître un talent des plus inventifs, a construit la pièce de résistance de cette exposition en occultant complètement la photo d'art, citant plutôt son antithèse, le photomaton. L'idée du *Vidéomaton* n'est pas révolutionnaire, mais l'univers de Gabrielle Schloesser, qui déclenche la vision d'un monde réel, proposait aux visiteurs de s'émouvoir sur le regard que l'artiste jette sur eux. Et ça, c'est de la vidéo.

Les vidéos de l'année 1991
Daniel Carrière

Installations

Vidéomaton, de Gabrielle Schloesser

Quadrilogues de l'arbre, de Daniel Dion

Le Sale à manger, de Christian Langlois

Musée standard, de la Société de conservation du présent (Alain Bergeron, Philippe Côté et Jean Dubé)

Giverny, les temps mauves, de Suzanne Giroux

Vidéos

Le Dortoir, de François Girard

212, rue du Faubourg Saint-Antoine, de Michèle Waquant

Chansons pour elle, d'Irène Mayer

Impressions bivalentes, de Katherine Liberovskaya

Les Autres, de Anne Golden, Petunia Alves et Monique Lavallée

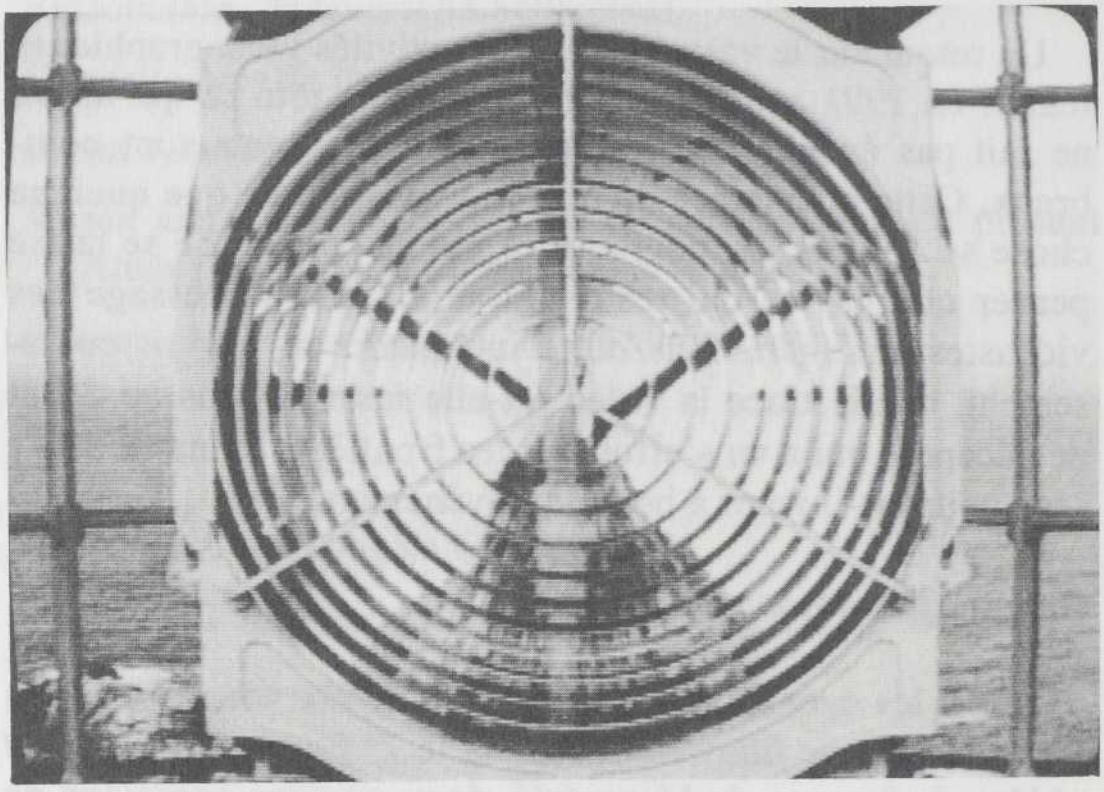
Traces d'une année

Un retour sur le vaste champ des activités vidéographiques tenues en 1991 conduit à cette remarque : tout ce qui arrive ne fait pas événement, même si les événements sont nombreux. Cette abondance de rendez-vous indique que quelque chose se déroule, et, pourtant, ce qui se déroule ne se laisse penser que par ce qui reste. Qu'aura laissé le passage des vidéastes étrangers dans notre imaginaire et, par rebondissement, quelle trace la vidéo a-t-elle inscrite dans ce début de décennie qui a vu s'effondrer les frontières du monde ? Le sens pourrait-il venir à bout de l'événement ?

Génération cathodique

Parmi les événements qui ont comblé nos attentes, citons *La Mondiale de films et vidéos*[1] et le *7e Festival de films et vidéos de femmes de Montréal*[2], deux grandes occasions de faire se côtoyer vidéastes d'ici et d'ailleurs. À l'image des grandes manifestations internationales de vidéos, ces festivals ont su réunir les diverses tendances et présenter les facettes variées du médium. Par exemple, *La Mondiale* donnait à voir des installations de Joanna Kotkowska et Chantal duPont, un hommage à une certaine Belgique par la présence

1. Du 17 au 27 avril 1991, Québec.
2. *Silence elles tournent,* du 5 au 15 juin 1991, Montréal.



«La vidéo, un relais optique où convergent l'acte de voir et l'objet contemplé.» *Pharos,* de Marie-France Giraudon (photo: DR).

de Chantal Akerman et de Danielle Nyst ainsi que, pour compléter le programme, des tables rondes et des ateliers sur la vidéo d'auteur et son rapport avec la télévision. Il faut dire que la télévision, ce lieu de métissage par excellence (ni cinéma, ni théâtre, ni radio, ni peinture, mais tout cela à la fois), semble devenir l'enjeu de plusieurs réflexions actuelles. À ce titre, il faut saluer la parution cet été de *Chimaera,* le superbe cahier théorique du Centre international de création vidéo Montbéliard-Belfort qui semble s'être assigné pour tâche la réappropriation du langage télévisuel. Selon une des hypothèses du CICV, la génération née devant le poste de TV, cette génération «cathodique», pense la télévision dans sa véritable pertinence culturelle. Cette position en faveur d'une accessibilité communicative du médium ne met pas en cause l'expérimentation et témoigne plutôt d'un tournant que les vidéastes ont déjà amorcé. Ainsi, l'initiative de la Coop Vidéo de Montréal et l'ouverture qu'a manifestée la télévision internationale TV5 — de concert avec le Vidéographe, auquel Cinéma libre, Vidéo Femmes et le G.I.V. se sont joints, pour présenter sur ses ondes une série de seize émissions consacrées à la vidéo et au cinéma indépendant — constituent une première et un pas de plus dans le déchiffrement de nouveaux territoires. Si la vidéo n'est pas la télévision, alors la télévision, cette boîte vide et usuelle, peut tout aussi bien offrir autre chose que la banalité actuelle d'émissions indigentes...

À propos de nouvelle culture télévisuelle, la programmation du *7e Festival des films et vidéos de femmes* contenait des exemples éloquents de pratiques nées de la réflexion sur l'intrusion d'un nouveau langage dans l'univers de la télévision. Plusieurs œuvres s'aventuraient à la frontière séparant documentation et dénonciation. En témoigne cet air de familiarité entre *Tout désir d'oubli disparu,* de Johanne Fréchette, *Shadow's Song,* de Lynn Hershman et le *Récit d'A.,* d'Esther

Valiquette, ou entre *This Is Your Messiah Speaking,* de Vera Frenkel et *Criancas autistas,* de Lucilla Meirelles. Le désir de révéler la société par l'histoire de son propre corps ne passe plus par le narcissisme hermétique auquel nous avaient habitués les premières recherches vidéographiques. Voilà plutôt des corps transformés, des corps distants de leur propre regard, qui demandent à être vus au travers des conditions sociales souvent souffrantes et du désir d'existence que la mort exalte. S'agit-il de corps d'une fin de siècle ou de phénomènes issus d'un présent irrémédiable ? Comment savoir ? Quoi qu'il en soit, les inventions formelles qui expriment ce presque désarroi illustrent avant tout l'urgence pour ces vidéastes d'être entendues.

Images du futur[3], en tant qu'exposition d'envergure internationale, prend avec brio la relève des institutions muséales et propose, entre autres, des installations vidéographiques d'artistes importants. Nous pouvons nous laisser captiver par les œuvres de Michael Bielicky (Allemagne), Bill Spinhoven (Pays-Bas) et Catherine Ikam (France) pour ne nommer que ceux-là. Lynn Hershman (États-Unis) nous a aussi confrontés, cette fois à partir d'un dispositif interactif qu'elle affine sans cesse depuis 1983, au corps, celui de la femme et de ses stéréotypes, qui devient presque l'objet réel d'un dialogue avec le spectateur. Une installation de vidéo interactive qui met au premier plan le rapport intime entre la machine et le spectateur. Un substitut d'intimité gênant, comme si les rapports entre humains n'avaient plus de secret... Quand la technologie de pointe croise l'invention et l'imagination, ce n'est pas l'humanisation de la machine que nous retrouvons, c'est plutôt une certaine humanité machinée qui en prend pour son grade.

3. Du 31 mai au 22 septembre 1991, à la Cité des arts et des technologies de Montréal.

Contemplation et réflexion

Dans le même esprit, *Les Printemps de PRIM Vidéo*[4] et son volet *TéléVisions* ont permis de compléter l'inventaire d'un domaine encore exploratoire au Québec, celui du vidéodisque interactif. L'exposition a présenté les œuvres de Benjamin Bergery (Paris), Jim Campbell (San Francisco), Luc Courchesne, Louise Guay et Henry See (Montréal), Nancy Paterson (Toronto), Bill Seaman (Sidney), John Thompson (Philadelphie), sans oublier la Société de conservation du présent (Montréal).

Il faut souligner le travail de diffusion presque héroïque qu'ont effectué les maisons de production et de distribution de vidéo indépendante, aussi indispensable que bénéfique pour ce qui est des échanges entre artistes et public. Aussi modestes qu'ils soient, les événements organisés ont eu l'effet d'un tonifiant pour le champ de la vidéo de création. Ainsi le Vidéographe, en plus de participer aux principaux festivals internationaux, organise depuis un an des rencontres avec des vidéastes et des personnalités du milieu qui mériteraient d'être fréquentées par une assistance plus nombreuse. Les absents ont raté, par exemple, la rencontre avec Vincent Carelli, vidéaste brésilien, Danièle Nyst, cette vidéaste belge qui a influencé toute une génération de vidéastes québécois, Beth B et son approche poético-politique où se mêlent l'interpellation directe et la voix off qui caractérisent une grande partie de la vidéo anglo-saxonne. La conférence de Pierre Bongiovanni, directeur du CICV de Montbéliard, a permis de découvrir un aspect de la jeune création internationale. Voilà quelques repères, quelques bribes d'événements qui ont laissé des traces.

---

4. Du 10 au 31 mai 1991, Montréal.

Dans un tout autre ordre d'idée, certains vidéastes poursuivent avec entêtement une recherche que le Mois de la photo[5], grâce à un volet vidéo, a permis d'évaluer en présentant le travail de pionnières comme Michèle Waquant (France), puis Madelon Hooykaas et Elsa Stansfield (Pays-Bas). Ces dernières ont été invitées à montrer un vaste éventail de leurs œuvres depuis 1979. Un événement majeur et complet puisqu'il nous a familiarisés aussi bien avec leurs bandes vidéo à caractère contemplatif qu'à l'œuvre de réflexion quasi minimaliste que constitue une de leurs installations[6]. La rigueur de ces deux artistes n'a d'égale que la sobriété des moyens qu'elles utilisent pour mettre en œuvre le «je vois» primordial de la vidéo. Contempler n'est pas qu'un acte passif et la vidéo réduite à montrer des mouvements simples et élémentaires (filmer l'eau, le vent et le déplacement de la lumière) implique un tiers entre le réel et le spectateur. La vidéo devient alors ce relais optique où convergent l'acte de voir et l'objet contemplé. Une œuvre qui s'inscrit peut-être en marge des courants dominants mais qui contribue certes à poursuivre l'objectif de toute création : l'art pense.

Pour de nouvelles structures

Ce n'est un secret pour personne que la programmation du *20e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo*[7] a été décevante à plusieurs égards. Faut-il mentionner que dans le passé, cet événement nous a fait découvrir les œuvres vidéographiques des Bill Viola, Woody Wasulka, Jean-Luc Godard, ou Zbig Rybczynski par exemple ! Mais

---

5. Septembre 1991, Montréal.

6. *Personal Observatory,* installation vidéo, du 7 septembre au 6 octobre 1991, tenue à la galerie La Centrale, Montréal.

7. Du 17 au 27 octobre 1991, Montréal.

pourrait-on expliquer la faible programmation de cette année par un aléa de la conjoncture ? Sur la scène internationale, un vaste courant de solidarité chez les vidéastes conduit en effet ceux-ci à refuser toute participation aux événements qui exigent des frais d'inscription ! Les réalisateurs vidéo, qui se produisent le plus souvent eux-mêmes, n'administrent pas les mêmes budgets que l'industrie cinématographique et travaillent le plus souvent à compte d'auteur (lire : à perte d'auteur). Ce geste de protestation a obligé presque toutes les grandes manifestations internationales à renoncer à leurs pratiques tarifaires. Le FINC devra-t-il emboîter le pas afin de redevenir un lieu où les révélations vidéographiques continuent d'affluer ?

Trêve d'anecdotes, il faudrait quand même mentionner certaines œuvres importantes telles que *C'est vrai !,* de Robert Frank (États-Unis), *Canon : Taking to the Street,* de Dara Birnbaum (États-Unis), *The Way of Love,* de Sanja Ivekovic (Yougoslavie), et ce petit joyau d'ingéniosité qu'est *Identities,* de Nino Rodriguez (États-Unis). Un commentaire incisif sur la... communication. D'une interview, l'auteur n'a retenu que les plages de silences. Imaginez le montage et les effets de tension que produit ce parti pris...

Ce bilan des événements de l'année se poursuit avec un bref tour d'horizon international qui a bénéficié de la collaboration de Chantal duPont et Nicole Benoît, la première en tant que conservatrice invitée à la *Cidade de Vigo,* l'autre en tant que voyageuse et simple passionnée. Première constatation : la vitalité de la production internationale est loin de s'atténuer et devrait ouvrir des voies nouvelles à ce qui se crée ici.

La *4e Semaine internationale de vidéo de Saint-Gervais, Genève*[8] (mentionnons que trois œuvres canadiennes faisaient

8. Novembre 1991.

partie de la compétition) organisait outre des rétrospectives et des expositions, une série de séminaires où critiques et vidéastes exposaient à tour de rôle leur vision du travail des artistes invités. Peggy Gale commentant le travail de Muntadas, Chris Dercon celui de William Wegman, Catherine David celui de Bruce Nauman et Rosanna Albertini celui des Nyst. L'événement, de par l'ampleur que les organisateurs lui ont donnée, a été l'occasion de remettre à l'ordre du jour la question de la vidéo comme art contemporain. La légitimité que s'est acquise «l'art vidéo» en investissant les musées et les galeries l'a paradoxalement confiné dans une sorte de département «annexe» aux autres formes d'art. Les jeunes vidéastes refusent cette compartimentation et posent la nécessité de nouvelles structures. La télévision, créneau naturel s'il en est, a toutefois suscité plusieurs déceptions en raison de la manie des télédiffuseurs de juger de la qualité des œuvres en fonction de leur cote d'écoute. Des œuvres comme celles de Dara Birnbaum, Alexander Hahn ou Esther Valiquette, diffusées dans plusieurs festivals, étaient inscrites dans la compétition de cette *4e Semaine* et sont par ailleurs tout à fait diffusables et accessibles, mais leur grande qualité heurte les habitudes de mépris populiste des grandes chaînes de télévision.

L'histoire personnelle

Une autre facette importante des manifestations internationales consiste en l'accueil fait à la production globale de pays invités, ce qui permet de découvrir l'éventail des tendances qui s'y côtoient. Un jeune festival, le *2e Festival international de vidéo Cidade de Vigo,* (Espagne)[9], consacrait par exemple une bonne place à la production canadienne,

9. Du 22 au 26 janvier 1991, Vigo, Espagne.

qui devait se confronter à celles du Japon, de l'Allemagne et des Pays-Bas. Les *5e Rencontres vidéo arts plastiques d'Herouville Saint-Clair,* (France)[10], principalement axées sur la jeune création et l'installation vidéo, consacraient pour leur part une rétrospective à Michel Jaffrenou, tandis qu'une large place était faite aux Britanniques avec la présentation de la collection du *London Video Access*. On ne peut clore ce tour d'horizon sans faire mention d'un autre festival majeur, le *Medien Operative/Video Fest* de Berlin[11], aujourd'hui véritable institution.

Le débat autour de la réappropriation du langage télévisuel, qui était inscrit en filigrane dans la plupart des œuvres de l'année et qui a pesé sur le choix de plusieurs jurys, pose la question du rapport entre les motifs réels qui poussent les auteurs à créer autour des mêmes préoccupations et cette vaste entreprise de légitimation internationale que sont les manifestations qui les font connaître. Ainsi, deux manifestations tenues à un océan de distance suscitent-elles certaines réflexions. Le prix du jury accordé à l'œuvre de Leonardo Celi, *Sul Treno Belgrado-Istambul,* présentée au *20e Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo* de Montréal, et *Les Fous* d'Esti, vidéo primée à la *4e Semaine de vidéo* de Genève témoignent tous deux de l'approche «auto-documentaire-fiction». Les deux œuvres font voisiner l'autobiographie et le regard social. Dans la première, l'auteur nous fait voyager entre Belgrade et Istambul grâce à un commentaire sur les images et aux confidences d'un étranger qui accompagne le voyageur. Dans la seconde, l'auteure retourne dans l'hôpital psychiatrique qui l'avait recueillie seize ans plus tôt et laisse parler les lieux et les malades comme s'il

10. Rencontres vidéo art : 28 novembre au 1er décembre 1991 et expositions d'installations vidéo du 13 novembre au 10 décembre 1991.

11. Du 15 au 26 février 1991, Berlin, Allemagne.

s'agissait de personnages d'un souvenir au présent. Ces incursions dans l'histoire personnelle des êtres par le biais d'une observation généreuse et inquiète de la société redonne au discours politique une dimension nouvelle. C'est dans cet esprit que les œuvres de Johanne Fréchette, *Tout désir d'oubli disparu,* et d'Esther Valiquette, *Le Récit d'A.,* rejoignent la compréhension actuelle de certains vidéastes face au dialogue possible entre l'individuel et le collectif. La vidéo de création s'étant déjà approprié le « pour soi » des images, elle peut maintenant orienter son objectif vers le « comment » des choses. Nous avons beaucoup entendu parler durant les années 1980 de la nécessité de réintroduire l'individuel dans le champ du politique. Eh bien, l'œuvre de ces jeunes artistes atteste la concrétisation de ces interrogations contemporaines. Quant à la question des prérogatives dont jouissent les décideurs de tendances, jurys ou théoriciens, elle figure dans le même souffle comme une répartie à la mondialisation ultra-rapide des images. On pourrait parler de cette rapidité avec laquelle respirent les images dans les régions du monde les plus éloignées et du sens qu'elles donnent aux événements. Les œuvres et les réflexions théoriques se situeraient dans ce même mouvement d'effondrement des frontières, de chute accélérée des murs nationaux qui dévoile des horizons renaissants et ce, chaque fois que la pensée est envahie par les questions d'origine. Il faut déceler dans les événements leur fonction d'ouverture et voir dans chaque phénomène un meurtre qui se commet à l'encontre de l'immobilisme de toute idée définitive. Aussi faut-il voir dans ces mots mêmes quelque chose qui échoue, comme peut-être l'ont fait les tendances ci-haut évoquées, quelque chose qui existe soit par excès d'arrogance, soit par défaut de saisie. Alors subsistent seulement les événements au sein d'un éternel présent, aux confins des contraintes du sens.

Les vidéos de l'année 1991, dans l'ordre et le désordre
Mario Côté

Identities, de Nino Rodriguez

Sie... Mehr Die Andere, Diese... Sie Weniger, de Gesa Marten

Canon : Taking to the Street, de Dara Birnbaum

The Way of Love, de Sanja Ivekovic

Le Récit d'A., d'Esther Valiquette

Pharos, de Marie-France Giraudon

Les installations vidéo

Personal Observatory, de Madelon Hooykaas et Elsa Stansfield

Deep Contact, de Lynn Hershman

Le Nom, de Michael Bielicky

Parcours entre ciel et fleuve, de Chantal duPont

ANNEXES

Les festivals de films et de vidéos au Québec

CINOCHE 91. LE FESTIVAL DU FILM INTERNATIONAL DE BAIE-COMEAU, DU 11 AU 20 JANVIER.

Troisième année de ce festival régional qui a présenté 22 films de long métrage de 10 pays différents. Réalisateur invité : Alain Chartrand. Causeries dans un café, le Café-Cinoche ; Avant-plan : présentation de l'œuvre avant sa projection. Prix remis par un jury de cinq personnes.

LES 9e RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS, DU 7 AU 16 FÉVRIER, À MONTRÉAL.

Présentation de 105 films québécois, dont 61 courts métrages, 16 moyens métrages et 28 longs métrages, en primeur mondiale ou en reprise. Section vidéo représentative des tendances et des styles, avec une sélection de 30 œuvres. Film d'ouverture : *Love-moi,* de Marcel Simard. Lancement de 11 des 15 courts métrages de la série « Fictions 16/26 ». Animathon avec la création durant trois jours de dessins animés à partir d'une bande musicale de trente secondes. Programme spécial de films d'animation pour les 25 ans du Studio d'animation de l'ONF. Hommage à Gilles Carle et aux 20 ans de l'ACPAV. En primeur : *Tabarnac,* film français réalisé par Claude Faraldo, avec le groupe Offenbach en tournée en France en 1974. Prix décernés par l'Association québécoise des critiques de cinéma : prix L.-E. Ouimet-Molson pour le meilleur long métrage à *La Liberté d'une statue,* d'Olivier Asselin ; prix Normande-Juneau pour le meilleur court métrage à *On a marché sur la lune,* de Johanne Prégent ; prix André-Leroux pour le meilleur moyen métrage à *Nuits d'Afrique,* de Catherine Martin ;

Bourse Claude-Jutra/OFQJ à Yves Lafontaine pour *J'entends le noir*. Prix décernés par les Rendez-vous : prix des Rendez-vous à l'auteur du meilleur article critique sur un film québécois à Francine Laurendeau pour *Le Royaume ou l'asile* publié dans *Le Devoir*; Prix de la photographie de plateau à Bertrand Carrière pour une photo tirée de *Cargo*; prix Guy-L'Écuyer à Andrée Lachapelle pour son interprétation dans *...Comme un voleur*; Prix de la vidéo à *Sois sage ô ma douleur,* de Charles Guilbert et Serge Murphy.

LE 9e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SUR L'ART, DU 8 AU 10 MARS, À MONTRÉAL.

Programmation de 112 films et vidéos en provenance de 20 pays, portant sur l'art : peinture, sculpture, photographie, bande dessinée, architecture, danse, musique, cinéma, théâtre, mode. Œuvres réparties sur six sections : Carrefour de la création (Œuvres en compétition); Trajectoires (Morceaux choisis), Point de mire (Hommage), Miroirs de l'art (Films d'artistes), Paradis artificiels (Derrière la caméra) et Le temps retrouvé (Réminiscences et anniversaires). Présentation exceptionnelle de six films sur l'art russe. Films d'ouverture : *1867,* de Ken McMullen, et *Christo in Paris,* de David et Albert Maysles. Film de clôture : *Heinrich,* de Helma Sanders-Brahms, réalisé en 1976. Neuf prix remis dont le grand prix Pratt & Whitney Canada à *Images cinématographiques sur Bartok,* de Péter Sülyl (Hongrie) et le Grand Prix du jury à *Soldiers of Music —Rostropovitch Returns to Russia,* de Peter Gelb, Susan Froemke, Bob Eisenhardt et Albert Maysles (États-Unis). L'Association des galeries d'art contemporain de Montréal a remis pour la première fois un prix, le Prix du meilleur film d'art contemporain, à *Victory Over Death,* de Judy Rymer (Nouvelle-Zélande).

VUES D'AFRIQUE. LES 7e JOURNÉES DU CINÉMA AFRICAIN ET CRÉOLE, DU 22 AU 28 AVRIL, À MONTRÉAL.

Présentation de films et d'émissions de télévision des pays africains et créoles. Le festival constitue une des nombreuses activités de « Vues d'Afrique ». Six sections : Panorama du cinéma africain,

Images du Sud, Regard sur les télévisions africaines, Images créoles, Écrans Nord-Sud. Activités d'animation et expositions. Prix remis dans les cinq premières catégories. Ce festival a la particularité d'être jumelé et associé à d'autres festivals en Afrique, en France, en Belgique, en Suisse et en Martinique.

LE 12e FESTIVAL INTERNATIONAL DU JEUNE CINÉMA, DU 7 AU 12 MAI, À MONTRÉAL.

Présentation de 150 films et vidéos de 18 pays. Rétrospectives : Hommage au Studio d'animation de l'ONF, Portraits catalans, Vidéo suisse-Viper. Exposition de photographies des participants de l'émission *La Course Europe-Asie* de Radio-Canada. Installation vidéo de Cécile Langlais et Sophie Ouellette. Rencontres et débats. Films repères : *Le Chien de Monsieur Michel,* premier court métrage de Jean-Jacques Beinex, *Villa Beausoleil,* long métrage tourné en 8mm et gonflé en 35, de Philippe Alard, et *Beijing 1989,* de Frank Shen, sur les événements de la Place Tien Anmen de l'été 89. Plusieurs prix remis.

LA MONDIALE DE FILMS ET VIDÉOS, DU 17 AU 27 AVRIL, À QUÉBEC.

Festival bisannuel de films et vidéos de femmes présentant 120 productions du monde entier. Sections : Delphine Seyrig, Une certaine Belgique, Aline Desjardins : Femme d'aujourd'hui, Inde, Elles ont été les premières, Journées thématiques, Films de fiction, Films documentaires, Vidéos. Deux installations vidéo (Joanna Kotkowska et Chantal duPont). Trois ateliers. Soirées d'ouverture avec *The Company of Strangers,* de Cynthia Scott (Québec) et de clôture avec *Des lumières dans la grande noirceur,* de Sophie Bissonnette (Québec). Cinq prix remis.

LA 4e ÉDITION DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA CHINOIS DE MONTRÉAL, DU 23 MAI AU 2 JUIN.

Présentation de films et de vidéos réalisés par des Chinois d'origines diverses (Chine, Hong Kong, Taïwan, Grande-Bretagne, Canada, Trinidad, États-Unis, RFA). « La Chine vue par... » les participants de *La course Europe-Asie* 1990-1991, de Radio-Canada. Soirées d'ouverture avec *Red Dust,* de Yim Ho (Hong Kong) et de clôture avec *My American Grandson,* de Ann Hui (Hong Kong/Taïwan).

LE 7e FESTIVAL DE FILMS ET VIDÉOS DE FEMMES, DU 5 AU 15 JUIN 1991, À MONTRÉAL.

Présentation de plus de 100 films et vidéos réalisés par des femmes, d'une vingtaine de pays différents, comprenant autant des fictions que des documentaires. Hommages à la scénariste italienne Suso Cecchi d'Amico et à la comédienne et cinéaste Luce Guilbeault. Panels organisés par l'Association des femmes du cinéma, de la télévision et de la vidéo de Montréal. Exposition d'artistes québécoises en arts visuels. Concours de critiques organisé avec *Le Devoir* et l'Association québécoise des critiques de cinéma. Film d'ouverture : *Milena,* de Véra Belmont. Prix Alcan du public pour un long métrage de fiction à *Moi, la pire de toutes,* de Maria Luisa Bemberg (Argentine) ; prix Alcan du documentaire à *Remous,* de Sylvie van Brabant (Québec) et *Je cherche le soleil,* de Antonia Ringbom (Finlande) ; prix Pétro-Canada du public pour un court métrage de fiction à *The Body Beautiful,* de Ngozi Onwurah (Grande-Bretagne) ; Prix du jury pour un documentaire vidéo à *I Want to Die at Home,* de Monique Oomen (Nouvelle-Zélande) ; Prix du public pour une vidéo de fiction à *Le Récit d'A.,* d'Esther Valiquette (Québec). Remise pour la première fois du prix de l'ONF marquant la réussite d'une femme dans le domaine du cinéma et de la télévision à Luce Guilbeault, comédienne et cinéaste.

LE 15e FESTIVAL DES FILMS DU MONDE, DU 22 AOÛT AU 2 SEPTEMBRE, À MONTRÉAL.

Présentation de plus de 225 films du monde entier. Seul festival compétitif reconnu en Amérique du Nord par la Fédération internationale des associations de producteurs de films. Neuf sections : Compétition officielle (longs et courts métrages), Hors concours (sélection officielle non compétitive), Cinéma scandinave d'aujourd'hui, Cinéma d'Amérique latine, Cinéma d'aujourd'hui et de demain, Panorama Canada, Films de la télévision, Hommages (Studio d'animation de l'ONF, Denys Arcand, Marco Ferreri, Anthony Hopkins, Norman Jewison, Le Centre canadien des Hautes études cinématographiques, Jiri Menzel, Sidney Poitier, Oliver Stone, Alain Tanner, Dusan Makavejev et Marcello Mastroianni), Semaine internationale de la critique (de Cannes). Flanqué du Festival du film étudiant canadien. Films américains en ouverture et en clôture. Grand Prix des Amériques à *Salmonberries,* de Percy Adlon (Allemagne); Grand Prix spécial du jury à *Nord,* de Xavier Beauvois (France); Prix du meilleur réalisateur à Maurizio Nichetti, pour *Volere Volare* (Italie); Prix de la critique internationale à *Nord,* de Xavier Beauvois, et *La Mort d'Otrar,* d'Ardak Amirkoulov (URSS) et *Jésus de Plastique,* de Lazar Stojanovic (Yougoslavie); grand prix des Montréalais (pour une première œuvre) à *Reci, Reci, Reci,* de Michaela Pavlarova (Tchécoslovaquie); prix Air Canada (du public) à *Volere Volare,* de Maurizio Nichetti; Prix du jury œcuménique à *La Guerre et la jeunesse,* de Tadashi Imai.

LE FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE QUÉBEC, DU 4 AU 10 SEPTEMBRE.

Présentation de 56 films de 24 pays. Deux sections uniquement : Sélection internationale (courts et longs métrages) et Humour (courts et longs métrages). Soirées d'ouverture avec *La Demoiselle sauvage,* de Léa Pool (Québec-Suisse), et de clôture avec *Toto le héros,* de Jaco Van Dormael (Belgique-France-Allemagne).

LA 5e COMPÉTITION INTERNATIONALE DU FILM PAR ORDINATEUR — IMAGES DU FUTUR, LE 11 SEPTEMBRE, À MONTRÉAL.

Clôt l'exposition estivale « Images du futur ». Soirée de remise de 13 prix dans une sélection de 60 films en provenance de 9 pays et répartis sur 5 catégories : Fiction, Animation, Publicité, Logos, Art.

LE 9e CARROUSEL INTERNATIONAL DU FILM POUR ENFANTS DE RIMOUSKI, DU 22 AU 29 SEPTEMBRE.

Seul festival francophone de cinéma pour la jeunesse en Amérique du Nord. Thème général : « Des kilomètres en vue ». Quarante films de court et long métrage en compétition pour les trophées « Camério ». Jury unique de garçons et de filles âgés de 14 à 16 ans. Des activités dans les écoles de l'Est du Québec, un animathon (création de dessins animés par des enfants) et une soirée Ciné-nostalgie pour les aînés *(La Petite Aurore, l'enfant martyre* et *La Belle et la Bête)*. Hommage au Studio d'animation de l'ONF. Six prix remis.

LE 7e FESTIVAL DU CINÉMA INTERNATIONAL DE SAINTE-THÉRÈSE, BERCEAU DES LAURENTIDES, DU 28 SEPTEMBRE AU 4 OCTOBRE.

Présentation de 35 films de long et court métrage dont 11 primeurs nord-américaines, de cinéastes à leur première, deuxième ou troisième œuvre. Film d'ouverture : *Mohamed Bertrand Duval,* d'Alex Métayer (France); film de clôture : *La Révolte des enfants,* de Gérard Poitou-Weber (France). Matinées et après-midi scolaires. Outre Sainte-Thérèse, projections à Deux-Montagnes et à Saint-Jérôme. Trois prix : Jeunes cinéastes, Longs métrages et Courts métrages.

LE 2e FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM SCIENTIFIQUE DU QUÉBEC, DU 21 AU 27 OCTOBRE, À QUÉBEC ET À MONTRÉAL.

Manifestation organisée par la Société pour la promotion de la science et de la technologie. Thèmes choisis : Communications et Environnement. Sections : Compétition internationale (films et vidéos), Compétition québécoise de reportages de télévision, Films institutionnels et d'entreprises. Tables rondes, conférences et ateliers. Cinq prix remis. Entrée gratuite.

LE 20e FESTIVAL INTERNATIONAL DU NOUVEAU CINÉMA ET DE LA VIDÉO DE MONTRÉAL, DU 17 AU 27 OCTOBRE.

Programmation de près de 200 œuvres cinématographiques et vidéographiques de 40 pays. Sélection internationale (films de long métrage), Sélection internationale (courts et moyens métrages), Nouveau cinéma allemand, Théâtre-Littérature-Musique-Danse, Sélection internationale (vidéos), Hommages à Alexandre Sokourov, aux 20 ans de l'ACPAV et à Patrick McGoohan (série britannique « Le Prisonnier »). Soirées d'ouverture avec *Highway 61,* de Bruce McDonald (Canada) et de clôture avec *Hearts of Darkness,* de Fax Bahr et George Hickenlooper (États-Unis). Trois prix décernés par l'Association québécoise des critiques de cinéma : Prix de la Banque Laurentienne Meilleure découverte pour le long métrage à *The Secret Face,* d'Omer Kavur (Turquie), et pour le court métrage à *Pink Komkommer,* de Marv Newland (Canada) et *Don't Be Afraid,* de Vera Neubauer (Grande-Bretagne) ; Prix de l'Office national du film du documentaire à *Hearts of Darkness,* de Fax Bahr et George Hickenlooper ; Prix de la Banque Laurentienne Meilleure découverte pour la vidéo, décerné par un jury, à *Sul Treno Belgrado-Istambul,* de Leonardo Celi (Italie-Yougoslavie).

LE 10e FESTIVAL DU CINÉMA INTERNATIONAL EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE, DU 26 AU 31 OCTOBRE, À ROUYN-NORANDA.

Programmation de 82 films de court, moyen et long métrage, de 20 pays. Nombreuses primeurs québécoises. Sélection importante de dessins animés choisis au Festival d'Annecy. Animathon (dessins animés créés par des enfants sur une chanson de Richard Desjardins). Rétrospective Charles R. Bowers (créateur américain de dessins animés du temps du muet). Soirées Zoom sur la jeunesse, l'humour, l'art et la passion. Table ronde sur la vidéo Haute Définition. Soirées d'ouverture avec *Cerro Torre,* de Werner Herzog (Allemagne-France-Canada) et de clôture avec *The Pianist,* de Claude Gagnon (Canada-Japon). Trois prix remis dont le grand prix Hydro-Québec choisi par le public à *L'Homme de rêve,* de Robert Ménard.

LA 4e ÉDITION DE IMAGE ET NATION GAIE ET LESBIENNE, LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE CINÉMA ET DE VIDÉO DE MONTRÉAL, DU 14 AU 24 NOVEMBRE.

Présentation de plus de 140 films (courts, moyens et longs métrages) et vidéos, de 14 pays. Plusieurs sections : Longs métrages, Courts et moyens métrages, Travestisme, Cinéma des Pays-Bas, Vision historique lesbienne, Solo Barbara Hammer (une des premières cinéastes américaines lesbiennes), Homo-promo (bandes-annonces de films américains portant sur les représentations homosexuelles à Hollywood). Exposition « Contre-nature » en arts visuels. Soirée d'ouverture : une vidéo de Marc Paradis, du Québec, *Harems,* et un film d'Elfi Mikesch, d'Allemagne, *Macumba.*

(Répertoire établi par André Roy)

La revue des revues

À l'affiche (1991) : mensuel culturel; gratuit; abonnement : 12 n^{os} 25$; C.P. 250, Québec, GIR 4P8.

Chronique des films récents sortis en salles signée Serge Pallascio. Dans le numéro de novembre, un texte pertinent sur Fritz Lang et *Metropolis* avec un rappel d'une affiche de Couthuran. Comme *Voir* lance un petit frère à Québec, ce mensuel va devoir se trouver une identité mieux définie.

L'Amorce : périodicité irrégulière; distribué aux membres; abonnement gratuit : Syndicat des techniciennes et des techniciens du cinéma et vidéo du Québec (STCVQ), 4115, av. Papineau, Montréal, H2K 4K2.

Trois numéros cette année. Des nouvelles syndicales : conventions collectives, relations de travail, négociations, tournages en cours, etc.

Asifa-Canada (1970) : 3 numéros par année; non vendu; bilingue; abonnement : 15$; adresse : 10707, Grande-Allée, suite 3, Montréal, H3L 2M8.

Bulletin publié par la section canadienne de l'Association internationale du film d'animation. Un numéro paru (vol. 19, n^{o} 1) en 1991, où l'on trouve entre autres : les films récents de l'ONF, un hommage aux deux cinéastes retraités Bernard Longpré et Yvon Mallette, le projet FLIPmd, la publicité animée, Lefj Marcussen, les adresses utiles sur le cinéma d'animation au Canada.

Bulletin de l'Alliance de la vidéo et du cinéma indépendant : 6 numéros par année (3 n^{os} doubles); bilingue; abonnement : 6,00$ pour les individus et 10,00$ pour les institutions; C.P. 545, Succ. Desjardins, Montréal, H5B 1B6.

Le bulletin, comme l'Alliance, veut créer des liens et échanger des informations entre ceux qui se préoccupent du cinéma et de la vidéo indépendantes au Canada. On y lit des nouvelles des membres de toutes les provinces, des négociations avec les organismes fédéraux. À remarquer, un texte de Claude Forget de Cinéma Libre sur la distribution de films et de vidéos indépendants (vol. 3, n^{os} 3-4 – mars), le rapport sur le Colloque de Calgary (vol. 3, n^{os} 5-6 – juin) et les positions des indépendants devant la Commission Arpin sur la culture (vol. 4, n^{os} 1-2 – nov.).

Bulletin de l'Association québécoise des études cinématographiques : périodicité irrégulière; abonnement gratuit pour les membres : AQEC, 335, boul. de Maisonneuve Est, Montréal, H2X 1K1.

Dans ce bulletin de liaison, des nouvelles des activités de l'association, les préparatifs du colloque annuel, les sondages, les publications et autres présences publiques des membres. À signaler, la publication de la liste des périodiques québécois et canadiens sur le cinéma établie par Pierre Véronneau (de la Cinémathèque québécoise) et des informations sur les activités du Groupe de rencontre sur la bande sonore dans le cinéma québécois.

Bulletin du Centre international du film pour l'enfance et la jeunesse-CIFEJ Info : mensuel; gratuit, abonnement : CIFEJ, 3774, rue Saint-Denis, bureau 102, Montréal, H2W 2M1, Fax : (514) 284-0168.

Bulletin d'information (il y a aussi une version anglaise) sur les activités du Centre et de ses membres, les festivals, les films en cours, les lois et règlements nationaux, les colloques, etc., expédié à ceux qui s'intéressent à travers le monde au cinéma et à la télévision pour enfants. On y retrouve un guide international de production, un calendrier des festivals et des nouvelles sur plus de 40 pays qui ont un centre. Les numéros de 1991 du Centre (actuellement situé à Montréal) permettent une ouverture sur ce type de cinéma et les mandats du CIFEJ qu'on veut ajuster aux réalités politique et sociale actuelles.

Bulletin Pacijou (1991) : bulletin du groupe Pacijou ; périodicité irrégulière ; gratuit ; abonnement : 3584, rue Chambly, Montréal, H1W 3J9.

Pacijou veut éduquer les jeunes à la solidarité internationale, aux droits humains, au respect de l'environnement et à la résolution pacifique des conflits. Deux numéros de ce bulletin ont paru en 1991, on se demande si les films violents sont dangereux pour les enfants et on critique T*erminator 2,* (vol. 1, n° 1 – oct.) et on fait une critique des films et vidéos québécois pour enfants (vol. 1, n° 2 – nov.).

Bulletin de la Régie du cinéma : mensuel ; non distribué ; abonnement gratuit ; Régie du cinéma, 455, rue Sainte-Hélène, Montréal, H2Y 2L3.

Liste mensuelle des films visés par la Régie du cinéma : tous les titres de longs métrages sortis dans les salles de cinéma au Québec seulement, avec indications sur leur origine nationale, leur durée, la langue et leur classement. En 1992, on prévoit inclure le circuit des films qui sortent en vidéo.

Bulletin-Téléfilm Canada (1991) : périodicité irrégulière ; non distribué ; abonnement gratuit : le Service des communications de Téléfilm Canada, Tour de la Banque Nationale, 660, rue de la Gauchetière Ouest, 14e étage, Montréal, H3B 4L2.

Deux numéros bilingues recto verso cette année. Dans le premier (août 1991) : articles courts sur les services et le fonctionnement de l'organisme : le bureau de la côte ouest, celui de Paris, le conseil d'administration, la petite histoire d'un projet (édifiante bureaucratie...), les projections pour les parlementaires (un autre public cible ?), l'état des investissements ; dans le numéro deux (nov. 1991), les bureaux de Los Angeles, Londres, les coproductions, les festivals, le programme informatique, les consultations nationales, les communications...

Choix. Documentation audio-visuelle : bimestriel; non vendu; abonnement : 34$; 1685, rue Fleury Est, Montréal, H2C ITI.

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

Cinémag : quotidien du 15e Festival des films du monde; gratuit; français, anglais et espagnol; publié par les Éditions Médiatexte inc., 8108, rue Saint-Dominique, Montréal, H2P 2L3.

Dix numéros en 1991. Des pages couvertures sur l'affiche de Fellini, *Le Fabuleux Voyage de l'ange, Pablo qui court, Volere Volare, Jacquot de Nantes,* Mastroianni, etc.; des extraits d'entrevues avec des cinéastes, les souvenirs du 15e anniversaire du FFM, 4 à 5 pages de pub par édition d'organismes comme Téléfilm et l'ONF pour imprimer cet horaire léger sur papier glaçé; aucun mot sur les ratés de l'édition 1991 et les sautes d'humeur du président. Pour en savoir plus long sur ce 15e, consultez *Ciné-TV-Vidéo.*

Cinémathèque Canada : bimestriel; gratuit; distribué sur les deux campus de l'Université Concordia; abonnement : 10$, Cinémathèque Canada, 1455, boul. de Maisonneuve Ouest, Montréal, H3G 1M8.

Tabloïd bilingue, recto verso qui publie les résumés des films programmés par le Conservatoire d'art cinématographique / Cinémathèque Canada.

Le Cinématographe (1991); périodicité irrégulière; gratuit; abonnement : Gilles Carignan, 960, rue Raymond-Casgrain, app. 3, Québec, G1S 2C9.

Revue des étudiants en cinéma de l'Université Laval publiée avec le soutien financier du Département des littératures, de la Faculté des lettres et du Service de la vie étudiante. Succède au *Petit Voyeur,* précédent bulletin étudiant de cinéma. Au sommaire du premier et seul numéro, des textes sur Joel et Ethan Coen, Jean-Luc Godard, Terry Gillian, les tendances du cinéma québécois

récent *(Nelligan, La Demoiselle sauvage, L'Assassin jouait du trombone),* Frank Capra et *Metropolis.* Au comité de rédaction, une présence significative : Paul Warren.

Le Cinéma parallèle : 3 numéros par année ; gratuit ; abonnement : 3726, boul. Saint-Laurent, Montréal, H2X 2V8.

Pour se rappeler une programmation éclatée de films et de vidéos souvent invisibles ailleurs : les films québécois distribués par Cinéma Libre dont les *Saufs-conduits,* de M. Briand, la rétrospective Yves Langlois, le « Je » du cinéaste, la rétrospective Jean Pierre Lefebvre, la série *The Prisonner,* de Patrick McGoohan, Aki Kaurismaki et autres hits du Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo de Montréal.

Ciné-Bulles (1980) : trimestriel ; le numéro : 3,50$; abonnement : 12,84$, 4545, av. Pierre-de-Coubertin, C.P. 1000, Succ. « M », Montréal, H1V 3R2.

Revue publiée par l'Association des cinémas parallèles du Québec. Parmi les articles parus, à signaler « École : INIS, Québec : un accouchement difficile », « Métier : scripte » avec Monique Champagne (vol. 10, n° 2 – fév. 1991) ; « Le cinéma écossais : un cinéma orphelin », et « Métier : scénariste » avec Claire Wojas (vol. 10, n° 3 – mai 1991) ; deux bibliothèques pour cinéphiles des profs de cinéma Pierre Pageau et H.-Paul Chevrier, le photo-roman-film de Catherine Martin, « Métier : compositeur » avec Osvaldo Montes, l'index des entrevues parues sur les métiers (vol. 10, n° 4 – août 1991) ; la vidéo indépendante québécoise, une étude sur le *Décalogue,* de K. Kieslowski et un reportage sur le tournage de *Bulle,* de Paule Baillargeon (vol. 11, n° 1 – nov. 1991). Cerne plus son réseau que l'an dernier, il me semble, mais où sont les activités des cinémas parallèles ? Un bon outil pédagogique.

Cinémas (1990) : 3 numéros par année ; le numéro : 12$, 10$ étudiant ; abonnement : 25$, 15$ étudiant ; Département d'histoire de l'art, Université de Montréal, Pavillon Jean-Brilland, C-2120, Montréal, H3C 3J7.

Deux numéros parus en 1991. Printemps (vol. 1, n° 3) dirigé par Michel Larouche : « Nouvelles technologies : nouveaux cinémas ? ». Les collaborateurs interrogent « ... l'explosion des normes classificatoires dans l'hybridité », les enjeux esthétiques et théoriques et les diverses technologies en cours tels images de synthèse, vidéo, disques, laser interactifs, cinéholographie, films Imax, Omnimax, stéréoscopies, bande sonore. À lire « Les nouvelles technologies et la troisième dimension », et « Images technologiques : ce qu'il advient de la mémoire ». Automne 1991 (vol. 2, n° 1) : « Le scénario », dirigé par Esther Pelletier : le scénario comme genre littéraire, la possibilité d'écrire un scénario par ordinateur, l'organisation structurelle du scénario et du passage du texte au film, etc. Des articles à signaler : « Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film », « Pouvoir intime : récit scénaristique, récit filmique », « La littérature de scénario ». Aucune contribution des experts en scénario de la Sogic et de Téléfilm à ce numéro théorique...

Le Clap : 5 numéros par année ; gratuit ; abonnement : 2360, chemin Sainte-Foy, Québec, G1V 4H1.

Revue du cinéma de répertoire Le Clap, de Sainte-Foy. Programmation et résumé détaillé des films à l'affiche, chroniques diverses (livres, disques, restaurants, arts visuels). Présentation graphique remarquable — même les pubs — qui nous fait oublier certaines revues montréalaises du même genre. Un modèle pour les autres.

Ciné-TV-Vidéo (1989) : quotidien électronique; 5 fois la semaine, distribué par fax aux abonnés; abonnement annuel : 250$, les Éditions Médiatexte inc., 8108, rue Saint-Dominique, Montréal, H2P 2L3, Fax : (514) 385-9609.

Ce bulletin quotidien de nouvelles du cinéma et de la télé a publié cette année son 500e numéro. Toujours édité et rédigé en grande partie par Jean-Pierre Tadros, *Ciné-TV-Vidéo* a suivi encore de plus près l'actualité cinématographique québécoise ici et à l'extérieur, avec des présences aux festivals de Moscou et Namur. Diffusion minutieuse de nouvelles et comptes-rendus d'activités et d'événements multiples, le palmarès de films en salles, les cotes-télé, l'agenda, etc. À signaler quelques bons textes d'humeur de Tadros sur l'affaire Luce Guilbeault-Réjean Ducharme, ses lectures des cahiers culturels de fin de semaine, et des publications inédites comme la lettre de Jean-Luc Godard à Claude Chamberlan. Une banque de renseignements et une formule ultra-souple.

Fédé-journal (1991) : périodicité irrégulière; abonnement gratuit : Fédération professionnelle des réalisateurs et réalisatrices de télévision et de cinéma, 1231, rue Panet, Montréal, H2L 2Y6.

Des nouvelles et des points de vue des élus, les activités de cette fédération, les négociations en cours ou sur le point de se préparer. Bulletin qui tisse des liens et une solidarité professionnelle entre réalisateurs qui œuvrent pour toutes les formes d'écrans.

Films à l'écran (1956) : 22 fiches par an, refondues en format livre; abonnement, 15,50$, Office des communications sociales, 4005, rue de Bellechasse, Montréal, H1N IJ6.

Description critique des longs métrages qui sortent en salles au Québec, avec générique sommaire, un résumé, une appréciation et une cote artistique. Le principal rédacteur de ces ciné-fiches, Robert-Claude Bérubé, est décédé en 1991. Il faudra vérifier si sa relève a été à la bonne école. Il serait peut-être temps de revamper la formule bérubienne quelque peu scolastique...

Goethe-Institut-programme : 4 numéros par année; bilingue; abonnement gratuit : 418, rue Sherbrooke Est, Montréal.

Un rappel de la programmation cinématographique de ce centre culturel allemand et du contenu de son programme mis en page par Lumbago. Des textes sur Volker Schlöndorff (n° du 4 avril au 23 mai), Mozart à l'écran, les vidéos de Peter Sellars, l'avant-garde cinématographique allemande des années 20 (n° du 5 sept. au 4 oct.) et des notes sur le festival 90 d'Oberhausen et les *Nosferatu* (n° du 10 oct. au 13 déc.).

La Gazette des femmes : bimestriel; abonnement gratuit : Conseil du statut de la femme, 8, rue Cook, 3e étage, Québec, G1R 5J7.

Chroniques régulières sur des films et des vidéos réalisés par des Québécoises, comptes-rendus sur les festivals, dossiers occasionnels sur les cinéastes et critiques signés Ariane Émond.

L'Incontournable : périodicité irrégulière, le numéro : 2,00$; abonnement pour 6 nos : 12,00$, 5005, Côte-Sainte-Catherine, suite 14, Montréal, H3W 1M5.

Deux numéros seulement en 1991. À signaler dans le n° 8 (janv. 1991) des entrevues avec Jacques Fansten *(La Fracture du myocarde),* Serge Gainsbourg *(Stan The Flasher),* Agnieszka Holland *(Europa, Europa),* un portrait de la comédienne Heiko Kishi (repris dans le n° 9 sur les femmes et le cinéma). N° 9 : un hommage à Delphine Seyrig, le bilan d'un cinéma féministe au Québec, une entrevue avec Sylvie van Brabant *(Remous)* et un article sur les femmes et le cinéma israélien.

Info-Presse (1984) : Mensuel (10 fois l'an); le numéro : 5,95$, abonnement : 40,00$, 4316, boul. Saint-Laurent, suite 400, Montréal, H2W IZ3.

Publie à chaque numéro la liste des films publicitaires produits, avec des extraits de génériques. A fait paraître (vol. 7, n° 2 – oct. 1991) le classement des maisons de production publicitaire et un

dossier sur le sujet. Ce domaine cinématographique laissé-pour-compte dans les autres revues est bien suivi par ce périodique.

Lumières : 4 numéros par année, le numéro : 6,00$, abonnement : 26,00$; Association québécoise des réalisateurs et réalisatrices de cinéma et de télévision, 1660, rue de Lorimier, bureau 122, Montréal, H2K 3W5.

Quatre numéros denses cette année, avec au sommaire des cinéastes qui prennent la parole pour témoigner. N° 25 (hiver 1991), «Paroles d'images», dirigé par J.-Claude Labrecque : Pierre Perrault, Jean Pierre Lefebvre, Bernard Gosselin, Michel Brault, Claude Fournier, Michel Régnier, Michel Moreau, etc.; n° 26 (printemps 1991) «L'exil», dirigé par Francis Mankiewicz : Pierre Harel, Jean-Claude Labrecque, Jean-Claude Lord, André Gladu, Léa Pool, Guy Borremans, etc.; n° 27 (été 1991), «L'imaginaire québécois», dirigé par Jean Pierre Lefebvre : Jacques Godbout, Atom Egoyan, Micheline Lanctôt, Claude Forget, Sylvie Proulx, Michel Garneau, et un dossier sur votre prochain film, etc.; n° 28 (automne 1991), des textes de débat plus politiques sur la condition réalisatrice actuelle : «Sortie de secours» de Robert Favreau, «Notes de sortie du spasme» de Richard Boutet, «La place du cinéaste trop encadré» de Jeanne Crépeau, un entretien avec Téléfilm Canada, les positions des cinéastes sur le rapport Arpin qui a divisé le milieu, dont «Pornographie» de Pierre Falardeau, un rappel des politiques culturelles d'ici par André Pâquet, un numéro de collection.

Nouvelles de l'Institut : bulletin trimestriel de l'Institut québécois du cinéma; abonnement gratuit : 80, rue de Brésoles, Montréal, H2Y IV5.

Nouvelles de l'IQC sur ses activités, ses consultations, ses avis, ses projets, ses études sur la francophonie et le cinéma, la production indépendante, les films québécois présentés en France, l'éducation cinématographique, les habitudes des consommateurs québécois, les statistiques compilées par l'Institut sur les films en français en salles, le parc de salles, la fréquentation, etc.

Ouimetoscope-programme : trimestriel; gratuit; abonnement : 1204, rue Sainte-Catherine Est, Montréal.

Contient la programmation du cinéma de répertoire le Ouimetoscope et du cinéma ONF du Complexe Guy-Favreau. Les notules proviennent des ciné-fiches de l'Office des communications sociales ou des journaux comme le texte de Luc Perrault *(La Presse)* sur le *Décalogue,* de K. Kieslowski (vol. 1, n° 15), le hit de l'année pour cette salle. Hommage à Robert-Claude Bérubé par Claire Costom dans le dernier numéro (vol. 1, n° 16 et non vol. 4 tel qu'indiqué). La mise en page est pénible. On devrait s'inspirer du *Clap* de Québec. La place du cinéma ONF est trop discrète; l'organisme fédéral devrait avoir sa propre publication pour mieux mettre en valeur ses primeurs, sa personnalité.

Perforations (1981) : périodicité irrégulière; gratuit; bilingue; abonnement : la Direction des services techniques de l'ONF, Service à la clientèle, D-10, C.P. 6100, Succ. « A », Montréal, H3C 3H5.

Deux numéros cette année de cette revue indispensable pour mieux connaître de l'intérieur le travail des cinéastes de l'ONF et les innovations technologiques. Dans le premier numéro (vol. 10, n° 2 – avril) un spécial animation avec des textes de Jacques Drouin (l'écran d'épingles), Pierre Hébert (la gravure sur pellicule), François Aubry (les effets visuels animés), J.-Jacques Leduc (sur son film *Les Miroirs du temps*), des propos de Grant Munro, etc. Dans le second (vol. 11, n° 1 – sept.), « Le son — mode d'emploi »; on peut y lire, entre autres, des textes d'André Galbrand (le montage sonore à l'ère de la stéréophonie), René Villeneuve (la Nagra SN), Louis Hone (le Studio 2), Jean-Pierre Joutel (le mixage), des propos de Maurice Blackburn recueillis par Denyse Therrien, la directrice de cette revue précieuse. La mise en page éclairée est signée Pierre Durand.

Plein Cadre : périodicité irrégulière; gratuit; abonnement Association pour le jeune cinéma, 4545, av. Pierre-de-Coubertin, C.P. 1000, Succ. «M», Montréal, H1V 3R2 ou par Fax : (514) 254-1617.

Un seul numéro en 1991 de ce bulletin de l'Association pour le jeune cinéma québécois (n° 19, déc. 1991). Des nouvelles des activités, du 13e festival, de l'école d'été de cinéma et de vidéo du Québec, etc.

Québec-Français : 4 numéros par année; le numéro : 5,25 $ abonnement : 20,00 $, C.P. 9185, Sainte-Foy, G1V 4B1.

Revue liée à l'Association québécoise des professeurs de français qui laisse place à une chronique régulière de cinéma. En 1991, «Le cinéma, jeu de la réalité sur un fond de déréalisation» (n° 80, hiver), «Un repas avec Fellini — récit d'une rencontre intimiste» (n° 81, printemps), une lecture de «Cinéma de l'imaginaire québécois» de H. Weinmann (n° 82, été).

Qui fait quoi : mensuel; le numéro : 5,95 $; abonnement : 10 nos par an, 11 lettres d'information et le guide annuel : 75,00 $; 1276, rue Amherst, Montréal, H2L 3K8.

Des nouvelles, des dossiers et des reportages sur le milieu professionnel du cinéma, de la télé, du spectacle, du disque et des autres industries culturelles. À signaler dans le n° 84 (avril 1991) : un dossier sur la recherche et le développement audiovisuel, le répertoire des services techniques vidéo; dans le n° 85 (mai 1991) : la production publicitaire et corporative; dans le n° 86 (juin 1991) : la musique de film et la liste des compositeurs québécois de films; dans le n° 87 (juillet 1991) : la formation; dans le n° 89 (sept. 1991) : la bande-annonce au Québec et les relations publiques; dans le n° 91 (nov. 1991) : l'infographie, les maisons et les créateurs. *Qui fait quoi* édite annuellement des guides des fournisseurs de pellicules, films et bandes magnétiques, le Guide annuel des industries (film, vidéo, télé), le Guide Québec-images et le Guide Tournage. Pour prendre le pouls des professions culturelles. L'état

des tournages des films, vidéos, clips et émissions-télé y est très bien répertorié. Une source d'informations toujours à jour. Une perspective journalistique, non critique.

La Revue de la Cinémathèque (1989) : 5 numéros par année; gratuit; abonnement : 15,00$ pour 2 ans, La Cinémathèque québécoise, 335, boul. de Maisonneuve Est, Montréal, H2X 1K1.

On y trouve des textes qui accompagnent la programmation de la cinémathèque et font écho aux activités multiples tenues dans sa salle. À signaler dans les numéros de cette année, les textes sur Anna Magnani, le cinéma italien, les nouvelles technologies (n° 9, janv. 1991), le cinéma cubain, Tim Barnard, Pierre Perrault (n° 10, avril 1991), Jacques Doillon, Montréal, le court métrage (n° 11, juin 1991), le son (n° 12, sept. 1991), le cinéma expérimental de Vincent Grenier, la relève romande, le cinéma japonais (n° 13, nov. 1991). La mise en page est remarquable. Une revue qui renseigne aussi sur les services de la cinémathèque, lieu dynamique.

Rialto : mensuel; gratuit; bilingue; abonnement : 5723, av. du Parc, Montréal.

La programmation du cinéma Rialto est publiée tous les mois sous format tabloïd. La traduction française est toujours aussi indigeste. Contient désormais la programmation du cinéma Outremont. Les articles de fonds sont tirés des quotidiens anglophones torontois et américains. La mise en page de la programmation des films s'améliore. À signaler un texte lisible en français sur *Bonjour Shalom* (oct. 1991), un des hits locaux du Rialto cette année.

Séquences : 5 numéros par année; le numéro : 4,95$; abonnement : 24$ par Periodica, C.P. 444, Outremont, H2V 4R6.

La revue a célébré son 35e anniversaire dans le n° 150 (janv.) avec l'édito rétrospectif du directeur sur les avatars de *Séquences*; une table ronde avec des jeunes cinéastes d'ici (O. Asselin, C. Martin, etc.) à laquelle participait G. Carle et un hommage à Yves Simoneau *(Perfectly Normal)*. Soulignons une étude sur le tryptique

des *Godfather* (n° 151, mars); une entrevue avec R. Favreau *(Nelligan)* (n° 152, juin); un hommage avec textes inédits de et à Robert-Claude Bérubé, « le cinéphage insatiable » (Straram doit se retourner dans sa tombe...), une étude sur *Spartacus* et les films romains en vidéo, une autre sur le *Décalogue* et une pub de Belœil Mercury ltée en p. 94 qui détonne un peu pour une revue de cinéma qui se veut « le pur joyau des revues de cinéma » (n^{os} 153-154, sept.); un texte d'un fan qui a suivi pendant trois heures Oliver Stone à Montréal au FFM (n° 155, nov.). À souligner les chroniques fouillées de François Vallerand sur les trames sonores de films dans chaque numéro.

Spirale : mensuel culturel; le numéro : 3,50$; abonnement : 25,00$, 426, rue Sherbrooke Est, bureaux 204-205, Montréal, H2L 1J6.

Chronique personnelle des films courants signée par André Roy, parfois des comptes-rendus de livres sur le cinéma. En 1991, R*afales,* d'A. Mélançon et *Moody Beach,* de R. Roy (n° 102); le 19^{e} Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo (n° 103); deux livres sur Bergman et Scorsese (n° 104); *Alice,* de W. Allen et *The Sheltering Sky,* de B. Bertolucci (n° 105); *Le Petit Criminel,* de J. Doillon et *...Comme un voleur,* de M. Langlois (n° 106); *Un cœur qui bat,* de F. Dupeyron et *Julia Has Two Lovers,* de B. Shbib (n° 109); et quelques films essentiels du 15^{e} Festival des films du monde *(La Belle Noiseuse, Jacquot de Nantes, Toto le héros, La Double Vie de Véronique, Le Porteur de serviette* et *Alex).*

Statistiques cinématographiques au Québec : trimestriel; le numéro : 7,00$; abonnement au numéro : Bureau de la statistique, Gouvernement du Québec, 117, rue Saint-André, Québec, G1K 3YK.

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

Le Téléspectateur : 4 numéros par année; le numéro : 5,00$; abonnement : 15,00$, 4005, rue de Bellechasse, Montréal, H1X 1J6.

Revue de l'Association nationale des téléspectateurs et téléspectatrices. Deux numéros cette année. À souligner un dossier sur la violence à l'écran avec des propos des cinéastes Rock Demers, Pierre Falardeau et Micheline Lanctôt (vol. 11, n° 2 – hiver), un dossier « Quel genre de spectateur êtes-vous ? » et quelques informations sur la Course Europe-Asie (vol. 11, n° 3 – août). Rare revue québécoise qui questionne de façon intelligente le contenu du petit écran. En complément, une brochure du Groupe de recherche sur les jeunes et les médias (GRJM) de l'Université de Montréal qui analyse l'offre et l'écoute de la programmation pour enfants 1991 et quelques exemples européens de programmation pour enfants.

L'Union-Express : 4 numéros par année; gratuit; abonnement : Union des artistes, 1290, rue Saint-Denis, 6e étage, Montréal, H2X 3J7.

Bulletin de l'UDA. Deux numéros cette année. Quelques textes sur le cinéma à travers de nombreuses rubriques nécrologiques (Jean Duceppe, Pierre Dagenais, Luce Guilbeault, etc.), l'un sur l'entente collective APFTQ-ONF (vol. 9, n° 1 – printemps), d'autres sur le rapport Arpin et le projet de Loi 117 sur le doublage au Québec des films étrangers (vol. 9, n° 2 – été).

24 Images (1979) : bimestriel; le numéro : 4,95$; abonnement : 21,40 $, 3781, rue Laval, Montréal, H2W 2H8.

À retenir l'entretien avec Marcel Simard *(Love-moi),* le dossier sur le cinéma américain avec le portrait de 20 acteurs et l'étude sur Aki Kaurismaki (n° 53, fév.); l'entrevue avec Michel Langlois *(...Comme un voleur),* le bilan des Rendez-vous du cinéma québécois, l'entrevue avec Cynthia Scott *(The Company of Strangers)* et un dossier sur les médias et l'idéologie (n° 54, printemps); l'étude sur le *Décalogue,* l'entrevue avec Richard Boutet *(Le Spasme de vivre),* et un dossier sur l'adaptation au cinéma

(n° 55, été); un dossier Léa Pool et une table ronde de cinéastes africains (n^os 56-57, automne); la page couverture et une critique du dernier L. Carax *(Les Amants du Pont-Neuf)* et surtout un entretien remarquable avec K. Kieslowski et sa comédienne Irène Jacob *(La Double Vie de Véronique)* (n° 58, déc.). Contenu dense. De façon générale, cette revue couvre rapidement le cinéma québécois sous tous les angles et indique les tendances des courants internationaux. L'utilisation qu'on fait des photos originales (celles de Bertrand Carrière, par exemple) est impeccable, la mise en page est bien aérée et la page couverture frappe pile. Bref, on apprend toujours avec chacun des numéros. Sa formule mixte, critique et journalisme, fonctionne bien.

La Voix off : bulletin quotidien du 12e Festival international du jeune cinéma; disponible à l'Association pour le jeune cinéma, 4545, av. Pierre-de-Coubertin, C.P. 1000, Succ. « M », Montréal, H1V 4R2.

Publiés du 7 au 12 mai 1991, les six numéros renferment des entretiens, des nouvelles du festival, des résumés des films, l'horaire, la teneur du colloque et des notes sur les à-côtés du festival. On découvre parmi cette relève « internationale » Yves Shériff, né en Bolivie, qui vit au Québec depuis 15 ans et qui vient de faire son premier film (numéro du 8 mai), les participants de la Course Europe-Asie, etc.

Vice-Versa : 5 numéros par année; le numéro : 5,00$; trilingue; abonnement : 20,00$, C.P. 127, Succ. Saint-Henri, Montréal, H4C 3M3.

Dans la chronique de films, à noter la critique d'*Un thé au Sahara,* de B. Bertolucci et du 41e Festival international du film de Berlin (n° 33, juillet), de *Palombella Rossa,* de N. Moretti et *Goodbye Federico,* de P. Tassinari (n° 34, oct.) et un entretien avec Maurizio Nichetti *(Volere Volare)* (n° 35, déc.).

Voir : hebdomadaire culturel; gratuit; abonnement : 45,00$, 539, rue Ontario Est, Montréal, H2L 1N8.

Quatre chroniqueurs de cinéma couvrent le cinéma dans ce journal qui vient de célébrer ses cinq ans. À titre indicatif, voici les pages couvertures et par conséquent l'entretien de la semaine réservés au cinéma : Jean-Pierre Léaud *(J'ai engagé un tueur)* (31 janv. au 6 fév.), Bertrand Blier *(Merci la vie)* (30 mai au 5 juin), Rémy Girard *(La Pagaille)* (1er au 7 août), FFM-section spéciale (15 au 12 août), Léa Pool *(La Demoiselle sauvage)*, FFM (29 août au 4 sept.), Gérard Jugnot *(Une époque formidable)* (du 5 au 11 sept.), Lothaire Bluteau *(Black Robe)* (3 au 10 oct.), Jean-Luc Godard (Festival international du nouveau cinéma et de la vidéo) (17 au 23 oct.), Michel Brault *(Montréal vu par...)* (7 au 13 nov.) et Jacques Dutronc *(Van Gogh)* (12 au 18 déc.). Sur 10 pages couvertures, 5 sont pour des films français de France, 2 pour des films québécois, 1 pour un film québécois-anglais *(Black Robe)* qui faisait la même semaine la couverture de *Montreal Mirror*... et 2 pour les festivals qui peuvent eux se payer un programme dans *Voir*. C'est mince comme représentativité des films tous azimuts qui sortent à Montréal. Toutefois, les chroniqueurs, eux, suivent de plus près les sorties de films.

Zoom : hebdomadaire; diffusé par fax le mercredi; abonnement : Téléfilm Canada, 15, rue de Berri, 76008, Paris, Fax : 42 25 33 61.
Bulletin préparé par le bureau de Téléfilm Canada à Paris et qui diffuse des informations sur la vie cinématographique française reliée aux activités du cinéma canadien, les entrées des films qui sont exploités en salles, les festivals, les coproductions, les législations, etc.

(Recherche et texte de Pierre Demers)

N.B. : Les prix indiqués sont ceux de l'année 1991 et sont donnés à titre indicatif; ils ne comprennent pas les taxes de vente fédérale et provinciale, sauf pour les abonnements.

Bibliographie

Principaux écrits sur le cinéma et la vidéo

À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais, En collaboration, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, 229 p.

Sous la direction de Pierre Véronneau, un regard québécois sur la production canadienne-anglaise de longs métrages dits d'auteurs des années 1980, peu connue au Québec. Découpée par provinces, analyse du processus identificatoire du Canada anglais, y compris des anglophones québécois, par ses films et ses méthodes de production. Une bibliographie, une filmographie et une biofilmographie complètent cet ouvrage qui n'a même pas d'équivalent au Canada anglais.

L'Année du cinéma, Danièle Heymann et Pierre Murat, en collaboration avec Gérard Pangon, Paris, Calmann-Lévy, 1991, 253 p.

En fait, cet ouvrage, dans lequel les illustrations, en couleurs et en noir et blanc, prennent une très grande place, couvre une année cinématographique débutant en juillet 1990 et se terminant en juin 1991. Bilan annuel qui existe depuis 1977. On y trouve pêle-mêle tous les films de l'année sortis en France, répartis sur les quatre trimestres, avec un choix de 15 films-phares avec les commentaires de la presse au moment de leur sortie, la liste des Césars, des Oscars, des festivals et des prix, des révélations françaises et étrangères, des premiers films, ainsi que tous les génériques des films cités, une bibliographie, une discographie, les entrées et les recettes au box-office et des fiches sur les disparus («En mémoire»). Si l'ouvrage semble complet, il est toutefois difficile de consultation à cause d'une mise en page peu claire, déficiente (des titres de haut de page indiquant le trimestre ou le mois auraient, par exemple, facilité la lecture).

Annuaire du cinéma québécois 1990, En collaboration, Montréal, Cinémathèque québécoise / Musée du cinéma-Sogic, 1991, 443 p.

Sous la direction de Pierre Jutras, le répertoire annuel du cinéma québécois. Sur un premier volet, une filmographie de tous les films de long, moyen et court métrage ainsi qu'une vidéographie des vidéos produits au Québec ; générique complet pour les longs métrages, avec inventaire précis des dates et des lieux de tournage, des coûts de production, des dates de représentation en salle et à la télévision. Sur un deuxième volet, une bibliographie qui regroupe 1 124 notices recensant les textes publiés sur le cinéma québécois : articles dans les journaux et les périodiques, les chapitres de livres, les monographies et les livres. En plus, un index des réalisateurs, un index des sujets, la liste des prix remis à des films et vidéos, la liste des adresses des maisons de production et de distribution, et une chronologie des événements de l'année 1990. Nombreuses illustrations.

Autour d'Emma, En collaboration, Paris, Éditions Hatier, coll. Brèves Cinéma, 1991, 187 p.

À l'occasion de la sortie de *Madame Bovary,* un film de Claude Chabrol, entretiens et études sur l'univers flaubertien et le personnage d'Emma. Trois entretiens : avec Claude Chabrol (sur la fidélité de l'adaptation), Jean-François Balmer (Charles Bovary) et Isabelle Huppert (Emma Bovary). Trois études qui reviennent aux sources de l'œuvre pour approcher Emma, dernière héroïne romantique, et son intériorité irréductible. Plusieurs belles photos en couleurs.

Aux yeux du monde, Éric Rochant, Paris, Gallimard, coll. Page blanche, 1991, 123 p.

Publication du scénario du deuxième film d'Éric Rochant, mais sans les indications techniques, dans cette belle collection de romans pour adolescents. Bruno, le personnage principal, alter ego provincial et prolétaire d'Hippo d'*Un monde sans pitié,* détourne un car scolaire par amour pour son amie et pour s'imposer aux « yeux du monde».

Les Cahiers du cinéma / Histoire d'une revue / Tome 1 : *À l'assaut du cinéma. 1951-1959,* Antoine de Baecque, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, 316 p.

Pour le quarantième anniversaire de la fameuse revue à la couverture jaune, et sous la plume d'un de ses collaborateurs, une histoire intellectuelle des *Cahiers*. Peu d'anecdotes; analyse et confrontation des textes des premiers rédacteurs de la revue; mise en lumière des antagonismes entre collaborateurs. Portrait riche et éclairant de ce petit « théâtre » qu'étaient les *Cahiers* et de ses neuf premières années d'existence. (Le deuxième tome, couvrant les années 1959 à 1981, paru en France à la fin de l'année, n'était pas disponible au Québec au moment d'aller sous presse.)

Le Cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique *à* Valérie, Yves Lever, s.l., s.é., 1991, 732 p.

Les grandes étapes du cinéma québécois, de 1958 à 1969, de ses thèmes et des structures de son imaginaire. Analyse de 270 films (sur les 365 produits à l'époque), courts métrages compris, avec générique, résumé, description du traitement, du contenu et bibliographie, plus index de noms aux génériques des films, des titres de films et des noms cités. Quoiqu'on puisse être en désaccord avec certaines affirmations de l'auteur, on est obligé de dire que c'est un ouvrage de référence imposant. On peut se procurer cette somme chez l'auteur ou au Centre de documentation cinématographique de la Cinémathèque québécoise. On peut également acheter chez l'auteur une base de données Filemaker (pour Macintosh) donnant toutes les informations sur les films (titre, durée, format, coût, dates de tournage), tous les génériques, toutes les sections « sujets et thèmes » et toutes les bibliographies du livre.

Le Cinéma québécois, Marcel Jean, Montréal, Boréal, coll. Boréal Express, 1991, 123 p.

En format de poche, une histoire de la création cinématographique au Québec qui veut dégager l'esthétique de ses principaux artisans et la thématique des œuvres. Sujets abordés : le rôle du

documentaire dans la fiction, celui des organismes gouvernementaux dans le développement de l'industrie cinématographique d'ici, le cinéma direct, le cinéma au féminin, les superproductions et le rôle de la télévision. Clair et vivant.

Conversation avec Sergio Leone, Noël Simsolo, Paris, Stock, coll. Ramsay Poche Cinéma, n° 102, 1991, 237 p.

Réédition de ce livre paru en 1987, où, au fil des conversations, se révèlent les aspects inattendus de ce cinéaste qui a réinventé le western, et de ses multiples préoccupations. Beaucoup d'anecdotes. Une filmographie, un index des films cités (plus de 500 titres !) complètent cet ouvrage dont l'intérêt ne faiblit jamais.

Des yeux pour voir, Jean-Louis Bory, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. Ramsay Poche Cinéma, n° 100, 1991, 384 p.

Enfin, la réédition du premier volume des articles de Jean-Louis Bory, écrits entre 1961 et 1966, publié pour la première fois il y a vingt ans. Les critiques sont regroupées, soit sous le nom du cinéaste (« Pour ou contre Bunuel », « Pour Welles », etc.), soit sous un thème (« Au-delà du néoréalisme », « Pour le fantastique », etc.), dans l'ordre chronologique du premier film recensé dans chaque chapitre. Style alerte et brillant d'un cinéphile éclairé qui a beaucoup d'humour et qui ne s'embarrasse pas de théories ni de dogmes.

Dictionnaire du cinéma, En collaboration, Paris, Larousse, 1991, 756 p.

Sous la direction de Jean Loup Passek, et avec la collaboration d'une soixantaine de rédacteurs, réédition de ce dictionnaire paru en 1986, corrigé et mis à jour. Un ouvrage de référence, ample et solide, précis et de qualité. Plus de 5 000 articles, une bibliographie internationale, un lexique des termes techniques, plus un cahier de 250 photos. Le cinéma québécois y est remis à l'heure et des oublis de la première édition sont réparés.

Le Dictionnaire du cinéma québécois, En collaboration, Montréal, Boréal, 1991, 601 p.

Sous la direction de Michel Coulombe et Marcel Jean, assistés de Louise Carrière, Michel Euvrard, Michel Larouche et Pierre Véronneau, et avec la collaboration de plus de 60 auteurs, une nouvelle édition, revue et augmentée, de ce dictionnaire paru en 1988. Soixante-dix pages de plus, corrections et mises à jour. Nombreuses illustrations. Inventaire précis du cinéma québécois en 650 articles, avec données essentielles sur les réalisateurs, scénaristes, acteurs, producteurs et articles de fond sur des thèmes comme les festivals, les revues, la censure, les associations professionnelles, etc. Mais pourquoi David Cronenberg, mais pas Jean Daniel Lafond? Les génériques de 350 films et une bibliographie choisie complètent cet ouvrage indispensable.

La Discrète, Jean-Pierre Ronssin et Christian Vincent, Paris, Gallimard, coll. Page blanche, 1991, 126 p.

Publication du scénario, divisé en 67 séquences, du premier film de Christian Vincent qui a eu un succès inattendu, surtout pour une œuvre qui se colletait avec la littérature galante du XVIII^{e} et qui rappelait l'univers d'Éric Rohmer.

Duras. Biographie, Alain Vircondelet, Paris, Lacombe/François Bourin, 455 p.

Une biographie de Marguerite Duras conçue comme une annexe à l'œuvre de l'auteur de *L'Amant.* Vircondelet peint le portrait d'une femme par qui le scandale arrive, révoltée et violente, au destin lourd et exigeant. La nécessité absolue de créer (romans, pièces de théâtre, films) comme fil rouge d'une vie. Très peu anecdotique. Le *Marguerite Duras à Montréal,* publié en 1981 à Montréal, est cité de très nombreuses fois.

Éric Rohmer, Pascal Bonitzer, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, 1991, 141 p.

Analyse des grandes séries morales d'Éric Rohmer, des *Contes moraux* aux *Contes des quatre saisons,* en passant par les *Comédies et proverbes* ou des récits comme *Perceval* et *La Marquise d'O...* Propos original sur la morale ambiguë qui anime les films de ce cinéaste du récit qui met en images le couple, le mariage, le désir, le bonheur et le mensonge. Une filmographie complète, un index des films et des noms cités terminent cet essai écrit par l'un des plus pénétrants critiques de la revue *Les Cahiers du cinéma.*

Essays on Quebec Cinema, edited by Joseph I. Donohue Jr, East Lansing : Michigan State University Press, 1991, 194 p.

Études sur le cinéma québécois dont la majeure partie des auteurs sont Québécois. On y analyse la place de l'histoire dans ce cinéma, l'importance du scénario dans son industrie, les films de Léa Pool (deux études), *Le Matou, Le Déclin de l'empire américain, Sonatine.* On y trouve également des réflexions signées par les cinéastes Pierre Perrault et Jean Pierre Lefebvre, ainsi qu'un dictionnaire biographique, une courte bibliographie et un index des noms et des titres cités. Le texte de Perrault est inexplicablement non traduit en anglais *(why ?).* Ce livre constitue probablement une bonne introduction au cinéma québécois de fiction pour le monde anglo-saxon, mais il aurait fallu plus (par exemple, un chapitre historique). On s'aperçoit que Léa Pool jouit d'une très grande estime chez les universitaires d'outre frontières.

L'État des médias, En collaboration, Montréal et Paris, Boréal, La Découverte, Médiaspouvoirs et CFPJ éd., 1991, 461 p.

Sous la direction de Marie Charon et Florian Sauvageau, et avec une centaine de collaborateurs, étude du champ médiatique sous toutes ses formes et ses techniques. Cinéma, radio, télévision, télématique, banque de données, édition électronique, etc., analysés tant du point de vue technologique que financier, dans leur interdépendance tout autant que dans leur propagation. Textes

plutôt courts, répartis sur des chapitres thématiques, pour une somme sur l'audiovisuel.

Films d'Afrique, En collaboration, Montréal, Guernica, 1991, 143 p.

Sous la direction de Michel Larouche et présentées sous un format de poche, huit analyses par des auteurs d'origines québécoise et africaine sur le cinéma d'Afrique, ses thèmes et esthétiques (le geste, la parole, l'initiation, le conte, le discours politique, etc.). À remarquer une étude sur la représentation de la femme dans le cinéma africain.

La Fracture du myocarde, Jacques Fansten, Paris, Gallimard, coll. Page blanche, 1991, 154 p.

Ce film, réalisé pour la télévision mais qui a connu un immense succès en salle après sa projection dans un festival montréalais, est présenté ici sous forme de roman pour adolescents, dans cette très belle collection de Gallimard. Une dizaine d'enfants cachent à leur entourage pendant quelques jours la mort de la mère de leur copain Martin.

François Truffaut. Le Secret perdu, Anne Gillain, préface de J. Gruault, Paris, Éditions Hatier, coll. Brèves Cinéma, 1991, 299 p.

Approche psychanalytique de l'œuvre truffaldienne à partir des théories et concepts de W. Winnicott. Système de perception et scénario fantasmatique chez Truffaut et organisation esthétique de ses films; mise à jour du processus de création et de l'énigme maternelle. Travail minutieux et profond, accompagné de nombreuses illustrations.

Godard par Godard. Les Années Cahiers, Paris, Flammarion, coll. Champs/Contre champs, n° 516, 1989, 252 p.
Godard par Godard. Les Années Karina, Paris, Flammarion, coll. Champs/Contre champs, n° 517, 1990, 186 p.
Godard par Godard. Des Années Mao aux années 80, Paris, Flammarion, coll. Champs/Contre champs, n° 520, 1991, 183 p.

Réédition en trois volumes de la majorité des articles, entretiens et analyses parus dans le *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* des Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile en 1985 ; reprise de six des sept parties de ce livre. Le premier tome restitue des articles écrits par Godard entre 1950 et 1959 pour la revue *Les Cahiers du cinéma*; le deuxième contient des entretiens du cinéaste au cours des sept premières années de sa création (1960-1967) et le troisième volume correspond aux années 1968-1980 au cours desquelles le metteur en scène passe à la politique, de *La Chinoise* à *Numéro Deux*. N'y figure pas la filmographie de la première édition.

Histoire des théories du cinéma, En collaboration, Paris, CinémAction, n° 60, Éditions Corlet/Télérama, 1991, 223 p.

Sous la direction de Joël Magny, avec le concours de Guy Hennebelle, survol de l'ensemble des théories du cinéma depuis sa naissance et de leurs auteurs, entre autres, Bela Balazs, André Bazin, Raymond Bellour, Ricciotto Canudo, Marc Ferro, Siegtried Kracauer, Christian Metz, Jean Mitry, Pier Paolo Pasolini. Actualise et complète le numéro 20 de 1982 de *CinémAction* intitulé *Théories du cinéma,* avec de nombreux textes inédits. Bibliographie conseillée répartie selon chaque article. Synthétique.

Hollywood 1927-1941, En collaboration, Paris, Éditions Autrement, série Mémoires, n° 9, 1991, 263 p.

Dirigé par Alain Masson, portrait d'Hollywood comme troisième pôle de la puissance américaine, où se mettent en scène et en images pour le monde entier les mœurs et les modes de vie américains. Description de cette machine universelle de diffusion, de ses films et de ses stars, et analyses des rituels des studios (artisanat contre standardisation), des conflits entre techniciens (du son et de l'image), de l'importance des décors, des cliques et des castes, de la naissance du syndicalisme (après le Krach de 1939), de la propagande et de l'entrée en guerre des États-Unis, etc. Une histoire unique de la création hollywoodienne.

Les Images immobilisées. Procéder par impressions, Nicole Gingras, Montréal, Guernica, 1991, 153 p.

Cet essai, présenté sous format de poche, analyse la place de la photographie dans le cinéma et son utilisation diverse : comme préoccupation d'ordre diégétique (par ex. *Blade Runner,* de R. Scott), comme dispositif formel (par ex. *Wavelength,* de M. Snow) et comme préoccupation thématique (par ex. *Les Années déclic,* de R. Depardon). L'auteure aborde des productions aussi différentes que *La Jetée,* de Chr. Marker, *La Femme de l'aviateur,* d'É. Rohmer et *Albedo,* de J. Leduc et R. Roy, pour y questionner l'insertion de l'image fixe dans le déroulement filmique (le mouvement et l'immobilité, le temps et l'espace, la mémoire et l'oubli, le hors champ, le rêve, la labyrinthe). Le cinéma recycle la photographie et chaque film en propose un cas unique. Style plutôt universitaire mais sans lourdeur.

La Lumière au cinéma, Fabrice Revault d'Allonnes, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Essais, 1991, 206 p.

Survol des courants de l'histoire du cinéma à partir de la conception de la lumière et de ceux qui l'ont travaillée, directeurs-photo et cinéastes : expressionnisme, modernité, années 1960, années 1970, etc. Nombreux renseignements sur l'ensemble des techniques, comme la sensibilité de la pellicule, l'équilibrage des contrastes et les systèmes d'éclairage. Réflexions théoriques.Ouvrage minutieux.

Lubitsch ou la satire romanesque, Eithne et Jean-Loup Bourget, Paris, Flammarion, coll. Champs/Contre-champs, n° 158, 1990, 288 p.

Les deux auteurs resituent dans sa plénitude l'œuvre complexe et hétérogène de Ernst Lubitsch. Le style et les techniques du cinéaste ont évolué mais toujours en fonction de sa veine satirique et même de son engagement idéologique. Ses cibles préférées sont les militaires, les publicitaires, les capitalistes et les nazis, et elles le porteront à célébrer les brigands, les bohèmes, les opprimés, et

surtout les belles femmes comme Pola Negri et Marlene Dietrich. Le livre donne son importance à la production allemande, sous-estimée, du cinéaste. Une filmographie complète et une bibliographie exhaustive à la fin de la réédition de ce livre paru chez Stock en 1987.

Michelangelo Antonioni ou la vigilance du désir, René Prédal, Paris, Éditions du Cerf, coll. 7e Art, 1991, 257 p.

Monographie qui recense tous les thèmes (une soixantaine) du cinéma antonionien; texte plutôt court pour chaque thème. Donne une idée synthétique, à la fois historique et esthétique, de l'œuvre riche et dense de ce cinéaste qui ne tourne malheureusement plus. Une filmographie complète clôt cet ouvrage qui nous fait regretter de ne plus voir de films signés par le grand Antonioni.

Le Montage au cinéma, Dominique Villain, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Essais, 1991, 157 p.

Comme *La Lumière au cinéma,* de Fabrice Revault d'Allonnes, dans la même collection, ce livre veut faire une mise au point tant historique, technique que théorique d'un aspect particulier du cinéma, ici le montage. Agrémenté d'anecdotes intéressantes, tout sur le rôle du monteur (et de sa collaboration, souvent conflictuelle, avec le producteur et le réalisateur), les principes de base du montage (raccords, coupes, rythme, etc.), ses étapes et son matériel. Précis.

Nouvelle Approche. L'Avenir des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada, En collaboration, Toronto, Toronto Women in Film and Television, 1991, 192 p.

Rapport qui examine le rôle des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada à partir d'une étude statistique parue en 1990 sur l'emploi des femmes dans cette industrie. On y étudie les chiffres donnés et on tente d'expliquer la situation désavantageuse des femmes. On analyse ensuite la situation des femmes sur le plan juridique et politique, l'enseignement qu'elles

reçoivent, la place qu'elles occupent dans les médias, les problèmes des minorités visibles, des handicapées et des autochtones. À remarquer les différences dans les approches entre le Canada anglais et le Québec. L'ouvrage se clôt sur des recommandations dans le but d'amorcer des changements dans l'égalité, l'accès et le financement des projets réalisés par des femmes.

Pasolini. Biographie, Nino Naldini, traduit par R. de Ceccatty, Paris, Gallimard, coll. Biographies, 1991, 416 p.

Par le cousin germain de Pier Paolo Pasolini, la vie intime et publique de cet homme qui a dominé intellectuellement l'Italie pendant vingt-cinq ans. Objectif et rigoureux, Naldini cite lettres, journaux, entretiens, articles, poèmes et plusieurs inédits (les «Cahiers rouges») pour éclairer les facettes multiples, contradictoires et ambiguës de Pasolini. Une sorte de Pasolini par Pasolini et ses amis écrivains. Toute une vie développée dans un style sobre et précis, presque lapidaire quand il s'agit d'être factuel. À lire parallèlement avec *La Correspondance générale, 1940-1975,* publiée en même temps chez le même éditeur, à partir d'un choix de l'édition italienne établie par Naldini.

Québec-Canada. L'Enseignement du cinéma et de l'audiovisuel. The Study of Film and Video, En collaboration, Montréal/Paris, CinémAction, n° hors série, Éditions Corlet/Télérama-Cinémathèque québécoise, 1991, 165 p.

Dossier réuni par Réal La Rochelle sur l'enseignement du cinéma et de l'audiovisuel au Québec et au Canada, auquel ont collaboré des Québécois et des Canadiens. Description et analyse des différentes formes de la pédagogie tant au niveau des collèges que des universités, avec des références pratiques comme les annuaires des institutions et des programmes d'enseignement du cinéma et de la vidéo, les listes des associations, des organismes, des bourses d'études pour étrangers, etc. Pourquoi les articles de chacune des sections (québécoise et canadienne) n'ont-ils pas été traduits dans l'autre langue?

Le Répertoire des films de l'ONF. La Production de l'Office national du film du Canada, de 1939 à 1989. Productions en français, En collaboration, Montréal, Office national du film, 1991, 758 p.

Toute la production en français de l'Office national du film, films 16, 35, 70 mm, et vidéos, répertoriés à l'occasion du 50e anniversaire de cet organisme. Chaque film ou vidéo est catalogué selon les Règles de catalogage anglo-américaines, avec générique et résumé du contenu. Une chronologie comparée de l'ONF et de l'industrie, et des essais précèdent la filmographie (qui est au cœur de l'ouvrage), elle-même suivie par des index : des sujets, des séries produites par l'Office, des réalisatrices et réalisateurs, des productrices et producteurs, par année de production, et d'une bibliographie par thèmes (animation, cinéastes, histoire, etc.). Existe un équivalent distinct en langue anglaise de ce répertoire ; les deux volumes ne se vendent pas séparément. Un ouvrage de référence essentiel pour chercheurs et historiens.

Sam Goldwyn. La Légende d'Hollywood, A. Scott Berg, adapté et traduit par G. Goldfayn, Paris, Calmann-Lévy, 1991, 456 p.

La biographie de l'un des plus importants nababs d'Hollywood, Samuel Goldwyn, qui travailla en marge des majors, et dont les films produits par lui se confondent avec l'épopée du cinéma américain et de ses prestigieux réalisateurs (Griffith, Wyler, Hawks, Ford, Vidor, Mankiewicz, Preminger, entre autres). On apprend tout sur la méthode de travail de cet immigré de l'Europe centrale, ses relations avec les acteurs, les scénaristes, les cinéastes et les financiers. Comme toujours avec les biographes américains, les faits, rien que les faits, aussi intéressants que les péripéties d'un roman.

Sidney Pollack, Michèle Léon, Paris, Pygmalion/Gérard Watelet, 1991, 320 p.

Ouvrage qui accorde une grande place aux interviews avec Sidney Pollack et avec ses collaborateurs et ses acteurs, et qui trace un

portrait précis de ce cinéaste américain plutôt inégal. Très informé, ce livre se veut d'accès grand-public. Filmographie complète, mais aucune bibliographie.

Simenon au cinéma, En collaboration, Paris, Éditions Hatier, 1991, 127 p.

Textes rassemblés par Claude Gauteur, correspondance, extraits de préfaces, de romans et d'interviews, sur la participation de Simenon au cinéma : sa façon de concevoir l'adaptation de ses livres, ses amitiés avec Chaplin, Renoir, Fellini, et ses idées sur le 7e Art. Agréablement illustré.

Spécial Godard. Trente ans depuis, En collaboration, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, 128 p.

Réédition du numéro spécial de la revue paru en 1990. Le cinéma selon Godard et vu par des critiques (ceux des *Cahiers*), des acteurs (Anna Karina, Michel Piccoli, Roland Amstutz) et des cinéastes (Nagisa Oshima, Luc Moullet, Philippe Garrel). Filmographie complète et commentée, et une iconographie inédite. Godard dans toutes ses métamorphoses, ses méandres, ses éclats, ses fragments, c'est-à-dire tout le gai savoir de ce cinéaste qui a marqué plus que tout autre le cinéma.

Sur le cinéma, James Agee, traduit par Br. Matthieussent, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, 190 p.

De ce poète, romancier, journaliste et scénariste *(The Night of the Hunter),* une sélection importante des critiques publiées dans *Time, The Nation, Life* et *Sight and Sound,* entre 1941 et 1950, et qui avaient été rassemblées dans l'édition américaine de 1958. Regroupés sous six chapitres, des textes sur le burlesque américain, l'engagement de Hollywood durant la guerre, Griffith, Hitchcock, Wilder, Wyler, Chaplin, le néo-réalisme, Malraux, Eisenstein, Huston, etc. Le cinéma comme affaire de morale.

Toto le héros, Jaco Van Dormael, Paris, Gallimard, coll. Page blanche, 1991, 115 p.

Cinquième livre reproduisant un scénario de film dans cette intéressante collection de romans pour adolescents. Une première œuvre qui fut une révélation. Gros succès public à Montréal, et pourtant, le Québec aurait pu profiter du prestige qu'a eu le film puisque Van Dormael, un Belge, voulait le coproduire ici ; les organismes gouvernementaux n'ont pas voulu. Honte ! Thomas, convaincu d'avoir été échangé à la naissance avec son voisin Alfred, revit sa vie à sa place — comme dans un film...

Tous les matins du monde, Pascal Quignard, Paris, Gallimard, 1991, 134 p.

Roman que l'auteur a adapté pour le film d'Alain Corneau (sorti en France en décembre 1991) sur la vie d'un violiste, Sainte-Colombe, qui a enseigné au célèbre Marin Marais. Phrases courtes et passé simple apparemment rendus à l'écran par l'usage intensif du plan fixe.

Un monde sans pitié, Éric Rochant, Paris, Gallimard, coll. Page blanche, 1991, 124 p.

Le premier film d'Éric Rochant sur une jeunesse urbaine (parisienne, en fait) et petite-bourgeoise, sensible et juste, unanimement salué par la critique. Présentation du scénario, sans les indications techniques, dans cette collection de romans pour adolescents au beau format oblong.

Un temps rêvé. Portrait du lecteur en cinéphile, Claude R. Blouin, Montréal, Hurtubise/HMH, coll. Brèches, 1991, 130 p.

Dernier volet d'une trilogie consacrée à l'esthétique du Japon, cet essai-fiction, qui met en scène un dénommé Benjamin, cherche à définir le temps à partir de trois romans et les films qu'ils ont inspirés : *Conan le Barbare,* de S. de Camp et L. Carter, un film de J. Milius, *La Chevelure noire* et *Hoichi aux oreilles arrachées,* de L. Hearn, contes repris dans un film de Kobayashi, *Kwaidan,*

et *La Femme de sable,* de A. Kobo, pour le film de H. Teshigahara. Une très belle méditation sur le temps qui nous échappe et qui nous déporte vers un futur incertain.

La Vengeance d'une femme de Jacques Doillon, Alain Philippon, Crisnée, Éd. Ciné104/Yellow New/Studio 43, coll. Long métrage, 1991, 160 p.

Ouvrage divisé en trois parties sur l'œuvre de Jacques Doillon : approche des films et explication de la démarche du cinéaste, par A. Philippon; entretiens avec le réalisateur et ses collaborateurs (l'actrice Jane Birkin, le scénariste Jean-François Goyer, l'ingénieur de son Jean-Claude Laureux); scénario intégral du film. Filmographie et bibliographie.

Vingt-cinq ans de sémiologie, En collaboration, Paris, Ciném-Action, n° 58 Éditions Corlet/Télérama, 1991, 183 p.

Réunis par André Gardies, des textes qui font le point sur vingt-cinq ans de théorie et de pratique sémiologiques en France, dans le monde anglo-saxon, en Italie. Le dossier a pour but de rendre accessible une science réputée difficile et de faire entendre tous les points de vue des pratiquants de cette « nouvelle religion ». La sémiologie comme étude, idéologie et phénomène sociologique. L'ouvrage se clôt sur un lexique (onze concepts clés) et une bibliographie exhaustive. Très pédagogique.

(Bibliographie établie par André Roy)

Collaborateurs

Daniel Carrière : chroniqueur vidéo au quotidien *Le Devoir* et à *Ciné-Bulles*; membre du comité de rédaction de *Etc. Montréal*; auteur de deux biographies pour adolescents : *Norman McLaren* et *Claude Jutra* (Lidec).

Mario Côté : chroniqueur vidéo à *24 images*; membre du comité de rédaction de *Etc. Montréal*; vidéaste et peintre; enseigne la vidéo et la peinture à l'Université du Québec à Montréal.

Pierre Demers : professeur de cinéma; présentement rattaché au secrétariat de son syndicat, la Fédération autonome du collégial.

Michel Euvrard : codirecteur des *Yeux fertiles*; directeur de la revue de l'Association des cinémas parallèles, *Ciné-Bulles*.

Thierry Horguelin : correspondant de *24 images* en Belgique; directeur de la page cinéma au quotidien *La Wallonie*; professeur au Collège des beaux-arts de Mons.

Gilles Marsolais : membre du comité de rédaction de *24 images*; professeur de cinéma à l'Université de Montréal; auteur de plusieurs livres dont *L'Aventure du cinéma direct* (Seghers).

Guy Ménard : enseigne le cinéma au Cégep Ahuntsic; collaborateur à *L'Analyste* et à *Ciné-Bulles*.

Yves Picard : enseigne le cinéma aux Cégeps Ahuntsic et Saint-Laurent; collaborateur à *Ciné-Bulles*.

André Roy : codirecteur des *Yeux fertiles*; membre du comité de rédaction de *24 images* et critique à *Spirale*; auteur de *Question de cinéma 1* et *2* (Les Herbes rouges).

Ciné-Bulles

Entretiens
Portraits
Reportages

Cartes blanches
Critiques
Dossiers

LA REVUE DES CINÉPHILES

PUBLICATION TRIMESTRIELLE

FORMULE D'ABONNEMENT

ABONNEMENT 1 AN (4 NUMÉROS) : 12,84 $ AU CANADA (T.P.S. INCLUSE) ET 15,00 $ À L'ÉTRANGER

Je m'abonne _____ Je me réabonne _____ À partir du volume _____ numéro _____ (inclus)

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____ Téléphone (___) ___ - _____

Chèque ou mandat postal à l'ordre de l' *ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC*
4545, av. Pierre-de-Coubertin • C.P. 1000, Succursale M • Montréal (Québec) H1V 3R2 • Tél. : (514) 252-3021

Également disponible en kiosque

les herbes rouges

195-196 *Veilleurs de nuit 3* (Bilan de la saison théâtrale 1990-1991), Marthe Adam, Luis Araujo, Hélène Beauchamp, Jean Beaunoyer, Dominique Beauregard, Patricia Belzil, Luc Boulanger, Paul Chamberland, Jean-Guy Côté, Gilbert David, Gilles Deschatelets, Pat Donnely, Yves Dubé, Liette Fortin, Richard Gauthier, Yves Jubinville, Marie Labrecque, Jean-Marc Larrue, Pierre Leroux, Robert Lévesque, Claude Lizé, Michel Morin, Renée Noiseux-Gurik, Jeanne Painchaud, Diane Pavlovic, Alvina Ruprecht, Jean St-Hilaire, Jean-Louis Tremblay, Michel Vaïs, Rodrigue Villeneuve, Philip Wickham

197 *Plaques sensibles* (Bilan de la saison photographique 1990-1991), Pascale Beaudet, Guy Bellavance, Sylvain Campeau, Jean Dumont, Jean-Pierre Denis, Claire Gravel, Alain Laframboise

198 *Corps-témoin 2* (Bilan de la danse 1991), Louise Bédard, Pascale Bréniel, Martin Faucher, Aline Gélinas, Kathryn Greenaway, Linde Howe-Beck, Gaétan Lebœuf, Serge Ouaknine, Silvy Panet-Raymond

formule d'abonnement et de commande

❑ **abonnement:**
individu : 1 an (4 numéros), 24,00 $
institution : 1 an (4 numéros), 32,00 $
étranger : 1 an (4 numéros), 40,00 $
débutant au numéro_____

❑ le(s) numéro(s) suivant(s)_____
numéro simple ou double, 8,00 $

paiement à l'ordre de :
les herbes rouges
C.P. 81, Succ. E, Montréal, Québec H2T 3A5

Nom .....

Adresse .....

Ville ..... Code postal .....

Photocomposition : Sylvain Boucher
Illustrations de couverture :
En haut, à gauche : *Barton Fink,* un film de Joel et Ethan Coen, USA (photo : Circle Films);
en haut, à droite : *Portraits,* une vidéo de Luc Courchesne, Québec (photo: Prim);
en bas, à gauche: *La Double Vie de Véronique,* un film de Krzysztof Kieslovski, France-Pologne (photo : C/FP);
en bas, à droite: *Van Gogh,* un film de Maurice Pialat, France (photo: C/FP).
Impression : Ginette Nault et Daniel Beaucaire
Imprimé au Québec, Canada

Les Yeux fertiles 3 est le bilan de la production cinématographique et vidéographique de l'année 1991. Sous la direction de Michel Euvrard et André Roy, des critiques de cinéma et de vidéo livrent leurs réflexions sur l'activité des « images en mouvement » dans le monde, en particulier au Québec, en France, aux États-Unis et en Grande-Bretagne. Des annexes sur les festivals au Québec, les revues et les livres de cinéma et d'audiovisuel complètent ce bilan et contribuent à ce que *Les Yeux fertiles* demeure un outil de référence unique en son genre.

Daniel Carrière • **Mario Côté**
Pierre Demers • **Michel Euvrard**
Thierry Horguelin • **Gilles Marsolais**
Guy Ménard • **Yves Picard**
André Roy